

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Anna Pęszkal  
Nr albumu: 345688

# Cielesność rzeczywista, oniryczna i protetyczna w teatrze Romea Castellucciego

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo-wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Leszka Kolankiewicza  
Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

Warszawa, czerwiec 2018

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora (autorów) pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## **Streszczenie**

Praca pod tytułem *Cielesność rzeczywista, naznaczona i znacząca w teatrze Romea Castellucciego* jest próbą analizy różnego typu cielesności, którą operuje w swoich spektaklach Romeo Castellucci. Refleksja ta poprowadzona jest na przykładach różnych, subiektywnie wybranych, najbardziej – w moim odczuciu – wyraźnych w wymiarze cielesności scen ze spektakli Romea Castellucciego. Analiza ta pozwoliła sformułować pojęcie cielesności rzeczywistej, czyli przechwyconej ze świata realnego, cielesności naznaczonej, a więc niosącej piętno przeszłości oraz cielesności znaczącej, która przywołuje konkretne wyobrażenia i refleksje. Analiza ta jest również próbą osadzenia tak sformułowanych typów cielesności i ich znaczenia kulturowy kontekst.

## **Słowa kluczowe**

Ciało, cielesność, wstyd, wstręt, mimetyzm, realizm, oniryzm, proteza, wizualność, obraz.

## **Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

14700 kulturoznawstwo

# Spis treści

Wstęp .....	s. 5
Cielesność rzeczywista .....	s. 13
Cielesność naznaczona, oniryczna .....	s. 27
Cielesność znacząca, protetyczna .....	s. 58
Zakończenie .....	s. 71

# Wstęp

W zrealizowanej przez Dona Kenta rejestracji filmowej spektaklu *Inferno* (Piekło) pierwsze ujęcie przedstawia czarno-biały obraz scenografii. Kamera prowadzona kolistym, powolnym ruchem ukazuje w kadrze wierzchołki wysokich, gotyckich budowli okalających scenę. Ruch ten nie jest jednak precyzyjny – niedokładną linią zakreśla niepełny okrąg; kadr nie stanowi zamkniętej, dającej pełne wyobrażenie o scenografii kompozycji, lecz sprawia wrażenie przypadkowego zbliżenia na fragmenty budowli. Obraz jest poprzecinany czarnymi kadrami, montaż rozrzuca spojrzenie widza na poszczególne fragmenty scenografii, zatrzymuje uwagę na ułamek sekundy, by po chwili zmienić ujęcie. Dynamika i specyfika pracy kamery odsuwać ma skojarzenia z mechanizmem, precyzyjnością i dokładnością tego medium, a stanowić ma raczej odzwierciedlenie naturalnego, prowadzonego spontanicznością i intuicją ruchu, obecnego w geście podziwiania, patrzenia – oglądania. Wrażenie to znajduje swoje potwierdzenie w akcji scenicznej – kolejne ujęcie przedstawia bowiem unoszących głowy, zwiedzających turystów, którzy podziwiają wysokie budynki Pałacu Papieskiego w Awinionie. Wyreżyserowany w rejestracji filmowej przez Dona Kenta oraz w spektaklu przez Romea Castelluccio gest podziwiania intuicyjnie powtórzony zostaje przez widza teatralnego. Jego wzrok podąża za wzrokiem aktorów w przestrzeń scenograficzną i tam pozostaje przez dłuższą chwilę. Przeniesienie uwagi, skupienia, a przede wszystkim – spojrzenia widza na scenografię, określa zabudowę Pałacu Papieskiego jako jednego z aktorów spektaklu *Inferno*.

Potężne, ciężkie mury Pałacu Papieskiego w pierwszym odbiorze zdają się być przytłaczającym nadmiarem. Ściany budowli zamykają scenę z trzech stron, tworząc nienaruszalnie osadzoną w przestrzeni bryłę. Ogrom budowli i jej układ wywołuje jednak wrażenie masywności topornej i niezgrabnej. Wrażenie to spotęgowane jest przez surowe, proste kształty okien, z których bije ciemność i pustka. Niesymetryczne i jakby niechlujnie rozrzucone po ścianie okna stanowią swego rodzaju pęknięcia w betonowej ścianie – unaoczniają nieobecność artystycznego i estetycznego wymiaru tej części scenografii. Ten estetyczny brak sprawia, że monumentalność budowli nie jest źródłem zachwyty nad

kunstem sztuki architektoniczne – a raczej wywołuje poczucie przytłoczenia i wrażenie bezkształtności.

Przełamaniem tego wrażenia i toporności potężnej budowli jest niewielki portal do Łoży Błogosławieństw, znajdujący się w ścianie wschodniej, która jest frontalnie zwrócona w stronę widowni, zasiadającej w amfiteatrze Pałacu Papieskiego. Składająca się z szeregu smukłych, delikatnych kolumn galeria arkadowa, która znajduje się u podstaw portalu, jest preludium do różnorodnych i bogatych, ale jednocześnie subtelnych form architektonicznych. Galerię arkadową u jej szczytu przenikać zaczynają delikatne, dekoracyjne maswerki, które przeplatają się z wyraźnymi rysami rozrastającej się w pięknym rozkwicie rozety. Róża, zamknięta w dokładnie ośmiu, harmonijnie symetrycznych, kreślonych smukłą linią delikatnego łuku płatkach, skomponowana na planie idealnej figury koła, stanowi zwieńczenie artystycznej prostoty ujętej w symetrii i harmonii. Delikatnym rozwinięciem tej prostoty są zdobiące łuk strzelisty ornamenty kwiatowe, które stanowią koronkowe zakończenie portalu, nadając całości wyraźniejszy w swej formie akcent, nie przekraczając przy tym subtelności i delikatności.



Łoża Błogosławieństw, Pałac Papieski w Awinionie, Francja

W kompozycji architektonicznej portalu, stworzonej z licznych smukłości i kunsztownych szczegółów, przejawia się swoistego rodzaju ruch. Ruch ten wpisany jest nie tylko w rozrastanie się w coraz to bogatsze formy subtelnych kolumn galerii arkadowej, ale również – a może przede wszystkim – uwidacznia się on w skomponowanej na planie koła rozecie. Rozpoczynający się w centrum róży ów ruch – w postaci kolistego środka – rozciąga się ku jej zewnątrz, poprzez przeplatające się kontury płatków i otacza całą kompozycję; zamyka ją, symbolicznie otwierając jednak na metaforę nieskończoności, nieustanności i powtarzalności, w których to istotę ruch jest wpisany.

Romeo Castellucci w wyreżyserowanym przez siebie tryptyku inspirowanym *Boską komedią* Dantego, którego pierwszą część stanowi spektakl *Inferno*, niejednokrotnie odwołuje się do metafory koła. Rozeta zdobiąca gotycką budowlę Pałacu Papieskiego – otwierająca ważną dla tych rozważań myśl o ruchu – znajduje swoje wizualno-metaforyczne odzwierciedlenie w instalacji artystycznej, która kompozycyjnie zamyka środkową część dzieła tryptykowego – spektakl *Purgatorio* (Czyściec).

W końcowej sekwencji spektaklu uwagę widzów przykuwa zawieszona w powietrzu czarna, kolistą obręcz. W jej ramach ruch rozpoczynają dwa czarne punkty. Płynnie poruszające się jednostajnym ruchem, nie przyspieszają ani nie zwalniają płyną w niezmiennym tempie. Powolne tempo poruszających się punktów tworzy iluzję – złudzenie optyczne, które pozwala dostrzec zanikającą w ułamku sekundy świetlistą smugę, zaznaczającą linię ruchu czarnych punktów.

Po chwili spojrzenie widza nieśpiesznie zostaje przechwycone przez subtelny, delikatny ruch, rozpoczynający się w środku obręczy. Zarysowuje się on w abstrakcyjnych kształtach. W środku przezroczystej tafli koła zaczynają powoli rozpląwać się atramentowo czarne, finezyjne wzory. Wszystko to trwa dłuższą chwilę – aż atramentowa czerń niemalże w całości zaciemni przejrzystą dotychczas przestrzeń koła. Do widzów docierają jednak jasne przebliski światła, widoczne w szczelinach onirycznej abstrakcji. Pozwalają one dostrzec wciąż odbywający się, kolisty ruch. Ruch zarysowuje się więc tutaj począwszy od czarnej obręczy, poprzez zataczające precyzyjne kręgi ciemne punkty, aż po zamykającą całość abstrakcyjną kompozycję czarnych linii.



Romeo Castellucci, *Purgatorio*

Rozeta o onirycznej poetyce ze spektaklu *Purgatorio* jest nie tylko symbolem ruchu – ruch wręcz konstytuuje jej istnienie. To przesunięcie oraz sama kompozycja, będąca w tym ujęciu wizualno-metaforycznym odzwierciedleniem architektonicznej rozety ze spektaklu *Inferno*, zdobiącej portal Łoży Błogosławieństw, pozwala dostrzec i jeszcze silniej uzmysłwić sobie ruch wpisany w pozornie statyczną i zastygłą, kamienną konstrukcję architektoniczną. Tę estetykę wykorzystuje Castellucci w spektaklu *Inferno* bardzo wyraźnie po to, by wzbudzić refleksję o szeroko rozumianej cielesności. W centrum gotyckiej rozety umieszcza bowiem Castellucci najbardziej rozpoznawalny, będący kwintesencją renesansowej myśli symbol proporcji ludzkiego ciała. Castellucci poprzedza jednak ten gest, komponując niezwykle, choreograficzne preludium, które uosabiać ma i uzmysławiać piękno, harmonię, doskonałość i siłę ludzkiego ciała.

U podstawy frontalnie zwróconej ku widzom ściany Pałacu Papieskiego staje prawie nagi aktor. Chwyta jedną dłonią za szczelinę w ścianie i z niebywałą lekkością, płynnym ruchem unosi swoje ciało. Aktor wspina się ku górze, wykonując choreografię lekkości, zgrabności i gracji. Unosi się i spowalniając ruch w powietrzu, wykonuje łagodne, niemal niedostrzegalne, subtelne figury taneczne. Zastyga na ułamek sekundy i z doskonałą precyzją, spokojnie i delikatnie wykańcza każdy ruch. Jego ciało jest idealnie umięśnione, a przy tym smukłe i o naturalnie wyrzeźbionych kształtach. Z każdym ruchem coraz silniej zaznaczają się zarysy i kontury poszczególnych mięśni. Im aktor dłużej kontynuuje taniec, tym budowa jego ciała staje się wyraźniejsza; sprawność, siła i napięcie odzwierciedlają się z anatomiczną



dokładnością w każdym, wyraźnie widocznym mięśniu. Wymagający niebywalej siły i sprawności taniec sprawia wrażenie, że jest wykonywany przez aktora z łatwością i naturalnością. Aby jednak uzyskać wrażenie lekkości i swobody w tak trudnej choreografii, każdy ruch ciała musi być prowadzony przez tancerza precyzyjnością napiętych, elastycznych i silnych mięśni. Całość odbywa się w spowijającej ogromną przestrzeń amfiteatru, nieprzerwanej, idealnej ciszy, która – oddając całe skupienie widza na ekspresję cielesną aktora – czyni ją przede wszystkim dostrzegalną, widoczną oraz „odczuwalną” wszystkimi zmysłami.

Wieńcząca choreografię na tle gotyckiej rozety figura taneczna najpełniej ukazuje wizualny wymiar cielesności aktora. Unosząc ciało lekkim ruchem, przemieszcza się on w stronę środka rozety – po chwili jego tułów znajduje się na wysokości samego serca gotyckiej róży. Zastyga z ramionami rozpostartymi wzdłuż linii, zaznaczających krawędzie płatków. W symetrycznym do ramion układzie znajdują się również nogi aktora. Pozostaje on w bezruchu dłużej, oddając utworzony obraz do kontemplacji i refleksji widza. W obrazie tym uderza doskonałość formy. Nagość, zarysowujące się precyzyjnie mięśnie aktora, poza, w jakiej zawisł na szczycie portalu oraz okrąg rozety, w który została wpisana ta figura choreograficzna, budują w wyobrażeniu widza jednoznaczne skojarzenie – z jednym z najsłynniejszych i najbardziej rozpowszechnionych rysunków Leonarda da Vinci, powstałym we Włoszech około 1490 roku wizerunkiem *Człowieka Witruwiańskiego*.



Romeo Castellucci, *Inferno*

U Leonarda da Vinci kreślony zdecydowanymi, czystymi liniami szkic, przedstawia dojrzałego, nagiego mężczyznę, wpisanego równocześnie w figurę koła i kwadratu. Stworzony w ramach serii studiów nad proporcją człowieka rysunek obrazuje wyższą regułę Witruwiusza o harmonii, proporcji i doskonałości ciała ludzkiego, która stanowi próbę odwzorowania natury poprzez wpisanie ludzkiego ciała w ramy abstrakcyjnej geometrii. Ponadto koło i kwadrat oraz zamysł wpisanego w nie ludzkiego ciała opisane zostały na szkicu przez Leonarda da Vinci zakodowanym pismem lustrzanym. Odczytanie więc zasad proporcji i harmonii wymagało użycia lustra; odbicie lustrzane wraz z rzeczywistym obrazem tworzą natomiast linię symetrii, która stanowi dopełnienie i jest podkreśleniem przejawiającego się w dziele Witruwiusza wymiaru precyzyjnej, doskonałej geometrii. W swojej pracy Witruwiusz stawia jeszcze krok dalej i czyni z wymiarów ludzkiego ciała

źródło proporcji, które nadają architekturze harmonię, a we fragmencie, który miał niesłychany wpływ na całą kulturę europejską, „wykazuje” on, jak w swojej doskonałości ciało to wpisuje się w dwie doskonale formy geometryczne: koło i kwadrat. Artyści nadają rozmaite postaci owemu idealnemu ciału i [...] autorytet tekstu Witruwiusza inspiruje wiele propozycji, w których ludzkie ciało staje się także modelem racjonalności w konstrukcji architektonicznej – poczynając od proporcji

kolumny, wzorowanych na proporcjach ciała, a na konturach wewnętrznych schodów kończąc – porównywanym do sieci krwiobiegu oraz do całości organizmu miejskiego<sup>1</sup>.

Romeo Castellucci, pozostając w silnie obecnej w wyobrażeniu widza estetyce renesansowego wizerunku *Człowieka Witruwiańskiego*, buduje w swoim przedstawieniu pewnego rodzaju napięcia. Począwszy od tła – nie bez znaczenia jest bowiem kontrast zarysowujący się w obrębie samej budowli, która stanowi tło dla wykreowanego przez Castellucciego *Człowieka Witruwiańskiego*. Na tle statycznej i bezkształtnej w swym przytłaczającym ogromie budowli Pałacu Papieskiego ruch wpisany w misterną kompozycję kolumn, maswerków i zdobień nie tylko zyskuje wyrazistość, ale ma również wymiar sugestywny. Wyraźnie dostrzegalny, stanowi bowiem widoczne przesunięcie estetyczne. Kontrast, zaznaczający się między portalem do Łoży Błogosławieństw a pozostałą częścią zabudowy Pałacu Papieskiego, przełamuje przekonanie o niezachwianej, harmonijnej, idealnej proporcji i symetrii mającej charakteryzować architekturę Pałacu Papieskiego. W takiej formie jest zapowiedzią ważnej dla tych rozważań myśli o szeroko rozumianej cielesności.

Inspiracją dla tej myśli jest jednak przede wszystkim kreacja *Człowieka Witruwiańskiego* w spektaklu *Inferno*, która w ujęciu Castellucciego jest przełamaniem klasycznego wzorca. W interpretacji reżysera *Człowiek Witruwiański* jest odwrócony i – co znamienne – wpisany jedynie w okrąg. Skomponowane w ramach architektonicznego kontrastu, niebędące symetrycznym odzwierciedleniem renesansowego szkicu Castellucciańskiego przedstawienie *Człowieka Witruwiańskiego*, podważa więc dotychczasowe wyobrażenie, do którego odnosi się widz spektaklu. Sam wizerunek *Człowieka Witruwiańskiego* jest dla widza oczywisty; kreacja reżysera każe jednak szukać nowych sensów. Znacząca jest więc rezygnacja Castellucciego z jednej z figur geometrycznych – kwadratu – którego brak stanowi pęknięcie w koncepcji o doskonałości, symetrii i idealnej proporcji ludzkiego ciała. Tylko bowiem połączenie dwóch – równych pod kątem proporcji – figur geometrycznych: koła i kwadratu spełnia założenia koncepcji Witruwiusza. To pęknięcie w skomponowanym przez Castellucciego *Człowieku Witruwiańskim* stanowi czytelny gest reżysera, zrywający z myśleniem o cielesności w kategoriach doskonałości, symetrii i idealnej proporcji i otwierający myśl o możliwych niedoskonałościach, asymetriach, dysharmoniach; otwiera myśl o możliwych – innych ciałach.

---

<sup>1</sup> Daniel Arasse, *Ciało, wdzięk, wzniosłość*, [w:] *Historia ciała. Od renesansu do oświecenia*, pod red. Georges'a Vigarello, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 386.

Myśl reżysera, wydawać by się mogło, swoje źródło paradoksalnie znajduje w intuicji Leonarda da Vinci, który – co prawda odtwarzając wizualnie i merytorycznie projekt Witruwiusza – „interesuje się [jednak] szczególnie ruchami ciała, a więc sytuacjami, w których idealna doskonałość matematycznych proporcji ulega nieuchronnie wizualnemu zakłóceniu”<sup>2</sup>. Rysunek *Człowieka Witruwiańskiego* autorstwa Leonarda da Vinci

ilustruje ten punkt: aby wpisać jednocześnie człowieka w koło i kwadrat, Leonardo w istocie zmienił jego proporcje w każdej z tych figur. [...] Sprawa jest jasna: ta demonstracja proporcji witruwiańskich [...] świadczy o zainteresowaniu Leonarda ruchem [...]. U samego zarania doby klasycystycznej klasycyzm Leonarda da Vinci nie podziela neoplatonickiej wiary w stabilność idealnych form [...] koncepcja Leonarda wykazuje w istocie arbitralność i chwiejność metafizycznej koncepcji proporcji<sup>3</sup>.

Castellucci wydaje się przechwytywać i wykorzystywać tę chwiejność i arbitralność w budowaniu własnej estetyki. W kontekście cielesności pojawiającej się w spektaklach Romea Castellucciego estetyka ta pozwala zauważyć, że „stabilność idealnych form” nie istnieje. Nie istnieje ani stabilność, ani idealność formy, ani też sama idealność. Istnieje natomiast ruch, zmienność, przesunięcia, odwrócenie, kontrasty.

Rozpoczynająca się więc od ruchu wpisanego w architektoniczną, gotycką rozetę, poprzez koncepcję *Człowieka Witruwiańskiego*, a kończąc na jej fundamentalnym rozbiciu refleksja ta niech pozostanie zatem myślą przewodnią dla rozważań o cielesności w spektaklach Romea Castellucciego. Cielesność ta należy bowiem do różnych porządków estetycznych, ma wiele wymiarów, jest niejednoznaczna, uruchamia wiele znaczeń, refleksji i interpretacji; wybrzmiewająca na scenie z całą dosłownością lub metaforycznością swojej wizualności, stanowi nową, znaczącą jakość.

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 389.

<sup>3</sup> Tamże, s. 390.

# Cielesność rzeczywista

Kadr ze spektaklu *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (O koncepcji wizerunku Syna Bożego), zacytowany przez Dorotę Semenowicz w książce *To nie jest obraz*, poświęconej twórczości Romea Castellucciego, przedstawia siedzącego na skraju łóżka, zgarbionego, nagiego starca. Jego ciało jest chude, niedożywione, skóra blada i obwisła. Starzec siedzi z rozstawionymi nogami, jedną ręką niepewnie przytrzymując się krawędzi łóżka. Pochyla się i spogląda na podłogę zabrudzoną kałem. Ubrudzona kałem jest również rama łóżka, pościel oraz nogi starca. Wprawiająca w zakłopotanie początkowa scena spektaklu jest oparta na uderzającym widzów swoim naturalizmem i dosłownością powtórzeniu:

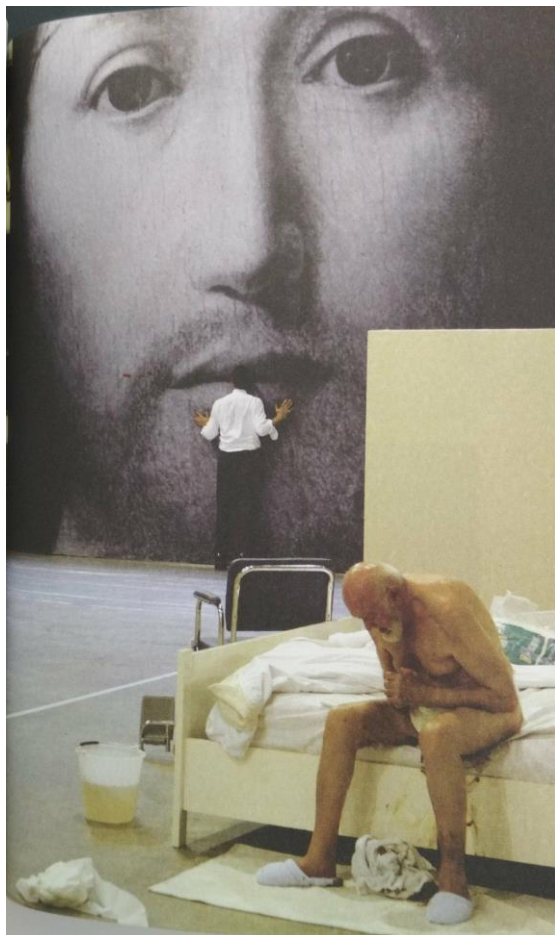
Ojciec ogląda telewizję, jego syn, ubrany w nienaganny garnitur i nieskazitelnie białą koszulę, zbiera się do wyjścia do pracy. Gdy chce wyjść, ojciec zaczyna jednak szlochać – okazuje się, że przestał panować nad swoją fizjologią. Brudzi biały szlafrok, białe meble, białą podłogę. Kał dosłownie się z niego wylewa. Szlocha, a syn go pielęgnuje, wyciera, myje, zmienia mu pieluchę, przebiera, sprząta po nim. [...] Gdy syn skończy pielęgnować ojca, sytuacja się powtórzy. Ojciec znowu defekuje w sposób niepoahamowany i niekontrolowany. Kał ścieka mu po nogach, rozlewa się na podłogę. Te same czynności i kolejne, jeszcze raz. Syn wydaje okrzyk wściekłości. Dłuższą chwilę stoi w milczeniu. Uspokaja się, zbiera się w sobie i wychodzi po pieluchy<sup>4</sup>.

Powtórzenie dokonuje się tu nie tylko w dosłownym ponowieniu akcji scenicznej, ale również w postawie syna, który poprzez swoją troskę, spokój i wyrozumiałość definiuje to zdarzenie jako powtarzające się, wymagające nabycia wobec całej sytuacji cierpliwości i spokoju – jako „już wielokrotnie doświadczone”. Ponadto powtórzeniowy charakter aktu defekacji podkreślony jest w obecnej na scenie „zabrudzonej” bieli, która przyjmuje odcień brudnej żółci. W tym kolorze jest bowiem łóżko starca, ściana przy łóżku, chodniczek leżący na podłodze, pościel: niegdyś białe przedmioty – wielokrotnie zabrudzone kałem i wielokrotnie czyszczone – stały się pożółkłe; żółtawy odcień tych przedmiotów uzmysławia więc powracający charakter tej sytuacji. W tym samym, „zabrudzonym” kolorze jest również

---

<sup>4</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio*, Fundacja Malta – Korporacja Ha!art, Poznań – Kraków 2013, s. 94-95.

ciecz, która wypełnia stojące w pobliżu łóżka wiadro – przedmiot ten przykuwa uwagę widza: wiadro staje się medium niekończącej się czynności mycia, zawieszony na chwilę w czasie i przestrzeni. Wypełnione żółtkłą cieczą uobecnia na scenie czynności czyszczenia śladów defekacji oraz niesie w sobie ich nie mającą końca dynamikę: pozostawione jakby na chwilę – koresponduje z czynnością sprzed chwili, oczekując na ponowne użycie – koresponduje z czynnością, która w sposób nieunikniony nadejdzie.



Romeo Castellucci, *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*

Powtórzenie krążące wokół defekacji oraz czynności czyszczenia uruchamia kontekst silnie osadzonej w kulturze opozycji brudu i czystości. Jak zauważa Mary Douglas: „Brud istnieje tylko «w oku patrzącego»” oraz „nie bywa nigdy unikalnym, wyizolowanym zjawiskiem. Tam gdzie jest brud, jest też system. Brud to produkt uboczny systematycznego porządkowania”<sup>5</sup>. Myśl ta sugeruje, że zarówno brud jak czystość są konstruktami

---

<sup>5</sup> Mary Douglas, *Czystość i zmyta*, przeł. Marta Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 46 i 77.

uwarunkowanymi kulturowo, istnieją tylko jako wzajemna opozycja oraz że pod wpływem procesów społecznych wytwarzają się nawzajem. Wplątani więc w nie mającą końca, powtarzającą się i wielokrotnie powieloną sytuację brudzenia-czyszczenia aktorzy pierwszej części spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego* stanowią swoistego rodzaju personifikację tej, wzajemnie wytwarzającej się opozycji. Ojciec, który „produkuje” w niekontrolowany sposób (definiowany w kontekście rozważań Mary Douglas) brud, jest częścią systemu konstytuujących się wzajemnie opozycji. Nieuchronnie uruchamia on bowiem mechanizm czyszczenia, którego uosobieniem jest – niewzruszony i konsekwentny w czynności mycia – kierowany wymogami kulturowymi syn.

Taka perspektywa pozwala myśleć o powtórzeniowym wymiarze tej sceny jako o próbie oddania uwikłania człowieka w system narzucony przez kulturę oraz społeczeństwo, ponieważ „jeśli z naszego pojęcia brudu wyabstrahujemy patogeniczność i higienę, zostajemy ze starą definicją brudu jako czegoś na nie swoim miejscu”<sup>6</sup>, przy czym „swoje” i „nieswoje” miejsce definiowane jest właśnie przez kulturę. Podział ten swoje początki znajduje już w drugiej połowie XVI wieku, kiedy to w refleksji Giovanniego della Casa klaruje się widoczna zmiana w traktowaniu potrzeb naturalnych. Norbert Elias, powołując się na *Galateo overo de' costumi* autorstwa Giovanniego della Casa – pierwszy, niezwykle popularny podręcznik dobrych manier, przypomina bowiem:

[...] Nie przystoi **człowiekowi obyczajnemu** i dobrze wychowanemu, by się w obecności innych ludzi rozbierał i sposobił do załatwiania potrzeb naturalnych albo, gdy już tę potrzebę załatwił, by się w ich obecność z powrotem ubierał i zapinał. Nie godzi się także, by powróciwszy z ustronnego miejsca, mył sobie ręce w obecności dostojnego towarzystwa, albowiem przyczyna, dla której się myje, jest w odczuciu ludzi czymś niemiłym dla oczu<sup>7</sup>.

To właśnie Norbert Elias każe pamiętać jednak, że zachowania dziś nie będące przedmiotem refleksji, a więc naturalne i oczywiste, jako takie istnieją aktualnie, w danym czasie i przestrzeni kulturowej. Jest to chwilowy stan w linearnym procesie zmian, które wciąż redefiniują zasady zachowania, etykiety, etyki, nakazy kontrolowania ciała, jego odruchów i emocji. Idea dobrych manier oraz tego, co przystoi, i tego, co nie przystoi, wraz z rozwojem myśli humanistycznej redefiniuje się zatem i przekracza granicę jedynie „dobrego

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 77.

<sup>7</sup> Norbert Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, PIW, Warszawa 1980, s. 179.

wychowania”, a wkracza w pole „kulturowego zakazu”. Kontekst idei zakazu nie tylko wpisuje niepohamowaną, starczą defekację w definicyjne ramy Douglasowskiej koncepcji brudu, ale również wprowadza do tych rozważań pojęcie wstydu. Jak zauważa bowiem Jurij Łotman, „wstyd legł u podstaw regulowania pierwszych – już kulturowych – zakazów ludzkich. Były to normy zaspokajania potrzeb fizjologicznych, które bezsprzecznie są najstarszą warstwą systemu zakazów kulturowych. Przekształcenie fizjologii w kulturę jest regulowane [więc] przez wstyd”<sup>8</sup>.

Obrazowym ujęciem koncepcji wstydu u Romea Castellucciego w spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego* jest obraz pochylonej w geście bezsilności, upokorzenia i zmęczenia postawy starca, któremu ciało niejednokrotnie już odmówiło posłuszeństwa. Jak opisuje Norbert Elias:

Uczucie wstydu to specyficzne wzruszenie, rodzaj lęku, który reprodukuje się w jednostce automatycznie i nawykowo z pewnych określonych powodów. Z grubsza biorąc, jest to lęk przed degradacją socjalną albo, formułując ogólniej, przed gestami wyrażającymi przewagę innych. Wszakże jest to forma przykrości lub lęku, która powstaje wtedy – i tym się wyróżnia – kiedy człowiek, który obawiać się musi, że znajdzie się w sytuacji słabszego, upośledzonego, nie może się przed tym niebezpieczeństwem obronić<sup>9</sup>.

Ciągle powtarzająca się czynność mycia i pielęgnacji ojca przez syna w pierwszej części spektaklu nabiera więc w tym kontekście wymiaru (wciąż odnawiającego się i nieuniknionego) rytuału wstydu. Uczucie wstydu rodzi się tutaj jednak nie tylko z oczywistego jego źródła, którym jest – będące przekroczeniem kulturowego zakazu – oddawanie kału w czyjejs obecności; swoją przyczynę znajduje ono również – albo raczej – (biorąc za myśl przewodnią rozważania Elias) przede wszystkim w niemożności obrony przed niebezpieczeństwem, jakim jest znalezienie się w sytuacji słabszego, upośledzonego.

W spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego* słabość starca konstituuje się bowiem w stosunku do wykonywanych przez syna, pełnych troski i opiekuńczości gestów mycia i pielęgnowania, które, przy całej swej łagodności, wyrażają jednak przewagę syna nad niedołężnością starczego ciała ojca. Podkreśleniem tak wyrażonej słabości jest również ekspresja cielesna i werbalna aktorów. Kiedy bowiem po raz kolejny następuje sytuacja

---

<sup>8</sup> Jurij Łotman, *O semiotyce pojęć wstyd i strach w mechanizmach kultury (Tezy)*, przeł. Jerzy Faryna, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i opra. Elżbieta Janus i Renata Mayenowa, PIW, Warszawa 1977, s. 172.

<sup>9</sup> Norbert Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, op. cit., s. 450.



niepohamowanej defekacji, ojciec zaczyna szlochać. Płacz wyraża jego niemoc wobec wciąż odnawiającej się i powtarzającej sytuacji upokorzenia i wstydu. Niemoc tę potęguje ekspresja syna, który wydaje w końcu okrzyk wściekłości. W całej sekwencji defekacji i mycia jest to jednak jego gwałtowna, ale chwilowa słabość. Syn bowiem zastyga w bezruchu i dłuższą chwilę stoi w milczeniu. Uspokaja się, po czym wraca do czynności pielęgnacyjnych z łagodnością, należytą troską i oddaniem. Teraz jego spokój i opanowanie, które wyrosły na fundamencie ostrej, chwilowej ekspresji wściekłości, zyskują głęboki, spotęgowany wymiar. Podobnie lament ojca – w opozycji do stoickiego spokoju syna – nabiera silniejszego, znamiennego dla rozpaczliwego kolorytu. Wyraziste więc w swojej ekspresji i estetyce dwie emocje – rozpacz i spokój – określają hierarchię tej sytuacji. Ojciec, nie mogąc zapanować nie tylko nad niedołącznością swojego ciała, ale również nad słabością, wyrażającą się w płaczu, wpisuje się w rolę kogoś słabszego wobec opanowanego, zrównoważonego syna. Ponadto jako „słaby”, zależny od syna i skazany niejako na synowską pomoc starzec znajduje się w sytuacji, przed którą nie może się bronić, z której nie ma ucieczki – w sytuacji, która jest źródłem jego wstydu.

„Przewaga” syna nad ojcem, pozwalająca myśleć o scenie defekacji w kontekście kategorii wstydu, realizuje się również w kulturowej dominacji czystości nad brudem; funkcjonujące w kulturze jako wzajemnie stwarzające się opozycje, to zawsze brud – by wrócić do myśli Mary Douglas – jest przecież „produktem ubocznym systematycznego porządkowania”. Kulturowo więc to system sprzątnia „wytwarza” (skonstruowane również w ramach kultury) pojęcie brudu. Starzec defekując, a więc – wytwarzając brud, zawsze naznaczony będzie wtórnością, czy też, innymi słowy – słabością i niższością wobec systematycznie porządkującego ów brud syna.

Uderzająca jednak w spektaklu Romea Castellucciego jest intymność tej sytuacji. Refleksję o potężnych, bardzo silnie uwarunkowanych kulturowo systemach i mechanizmach wpisuje Castellucci w podstawową, wyjętą z kontekstu społecznego, bardzo bliską i intymną relację ojca z synem. Wydawać by się mogło, że intymność ta i bliskość owej relacji unicestwia kategorię wstydu, że warunkowany kulturowo wstyd nie znajduje po prostu miejsca w takiej relacji. A jednak – kreując na scenie niewerbalne, estetyczne sensory (czyli niedołączne ciało starca, jego pochyloną postawę, akt defekacji, czynność sprzątnia, dominację syna nad ojcem, słabość, lęk, nieuchronność), w bardzo wyraźny sposób Castellucci oddaje w tej scenie poczucie wstydu.

Co więcej, przenosi on tę niejawną, intymną sytuację do teatru i – wystawiając na scenie – oddaje potężne patrzenia. Obraz ten jest bardzo realistyczny, uderza widza dosłownością i naturalizmem. Wstyd, bez wątpienia prawdopodobny w takiej sytuacji, wydaje się jednak – z perspektywy postaci starca – niemożliwy do odczucia. Nie tylko dlatego, że jest to teatr i kreacja, ale przede wszystkim dlatego, że rzeczywistość społeczna w realnym życiu nie pozwala na zaistnienie publicznego obserwowania i percepcyjnego, cielesnego uczestniczenia w akcie niepohamowanej defekacji i konsekwentnego jej unicestwiania. Niemożność ta uwarunkowana jest zmianą kulturową, mającą swój początek w XIX wieku, wtedy bowiem

Szybkie postępy w dziedzinie komfortu, intymności, higieny osobistej i aseptyki sprawiły, że wszyscy stali się mniej odporni: nic nie można poradzić na to, że zmysły nie tolerują już woni i widoków, które jeszcze z początkiem wieku dziewiętnastego, wraz z cierpieniem i chorobą, składały się na codzienność. Objawy fizjologiczne przeszły z codzienności do aseptycznego świata higieny, medycyny i moralności, których początkowo nie odróżniano<sup>10</sup>.

Wprowadzenie i rozszerzenie tak wyraźnie intymnej, a przy tym naturalistycznej relacji w teatralno-społeczną sytuację współbycia jest gestem nie tylko przełamania mimetycznej konwencji teatru, ale jest również zerwaniem z prawidłami samej rzeczywistości. Romeo Castellucci, kreując sytuację niemożliwą do zaistnienia w rzeczywistości, stwarza negację, która paradoksalnie urzeczywistnia, a przy tym bardzo silnie uwyrażnia kategorię uczucia wstydu. Znajdujący się w nierealnej (w kontekście kultury i rzeczywistości), a przy tym o uderzająco naturalistycznej i dosłownej estetyce sytuacji widz odczuwa rosnące napięcie między intymnością i prywatnością nie należącego do codziennego widoku zdarzenia a jego własną obecnością w nim. Napięcie to, oddając całe skupienie i uwagę widza akcji scenicznej, stwarza w jego wyobrażeniu (więcej nawet: w jego odczuciu) silne wrażenie powstającego i unoszącego się gdzieś w przestrzeni scenicznej uczucia wstydu. Poprzez zaprzeczenie wpisane w wykreowaną sytuację teatralną-społeczną nie tylko stwarza Castellucci przestrzeń do zaistnienia poczucia wstydu, ale podkreśla je i potęguje, czyniąc wyobraźnym i odczuwalnym przez samego widza.

Romeo Castellucci celowo oddaje ten akt kreacji sprawczej wyobraźni widza, ponieważ „lęk, który nazywamy «wstydem», na zewnątrz wydaje się w znacznym stopniu

---

<sup>10</sup> Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, PIW, Warszawa 1992, s. 559-560.

stłumiony; jakkolwiek miałby być silny, nie znajduje on bezpośredniego wyrazu w gestach<sup>11</sup>. Cieleśność starego ojca i jego gesty nie mają więc służyć oddaniu percepcji widza sfery emocjonalnej i uczuciowej postaci starca; niedołężność ciała, jego brzydota, nieudolność i produkowany przez nie brud zyskują w tej perspektywie wymiar performatywny, który to widza (ponownie) czyni kreatorem emocjonalnych sensów tej sceny. Wizualna sfera starego ciała stają się więc źródłem nie tylko poczucia wstydu, ale i zakłopotania, które stanowi:

ściśły odpowiednik uczuć wstydu. Tak jak wstyd pojawia się wtedy, kiedy człowiek sam wykracza przeciw zakazom własnego ja i społeczeństwa, tak uczucia zakłopotania powstają wówczas, kiedy dzieje się na zewnątrz coś, co atakuje jego sferę bezpieczeństwa, co nawiązuje do norm zachowania, przedmiotów, skłonności, które, gdy był już dzieckiem, obciążone zostały w nim lękiem przez otoczenie i które – na zasadzie odruchu warunkowego – reprodukuje automatycznie ten lęk w analogicznych okolicznościach. Uczucia zakłopotania są to uczucia przykrości lub lęku pojawiające się wówczas, kiedy inny człowiek grozi naruszeniem lub narusza reprezentowany przez superego rejestr zakazów społecznych<sup>12</sup>.

Romeo Castellucci czyni jednak krok dalej i nie pozostaje jedynie przy „naruszeniu reprezentowanego przez superego rejestru zakazów społecznych”, a gwałtownie je przełamuje; naturalistyczna scena upokorzenia – powielona i powtórzona w wielu wymiarach – oraz niedołężne, brudne ciało starca, uderzając widza swoją dosłownością, przekraczają społeczny zakaz pokazywania i oglądania „brzydkich rzeczy”. Bardzo wyraźna estetyka ciała, siedzącego na skraju łóżka, zgarbionego, nagiego starca, przekracza ponadto granicę swej wizualności. To, co tak bardzo uderza widza i stanowi przekroczenie, zerwanie umowy społecznej – to fakt, iż chude, niekształtne, blade i obwisłe, niepewnie drżące i pochylone ciało, naznaczone niedołężstwem i chorobą, stanowi medium nieuniknionej, rychłej śmierci. Śmierć natomiast, poprzez wyrażający się w niej absolutny negatywizm, nie tylko wywołuje strach, ale również

budzi wstręt, jak każdy odrażający widok. Staje się nieprzyzwoita jak czynności fizjologiczne człowieka, wydzieliny jego ciała. Nieprzyzwoicie jest ukazywać je publicznie. Ludzie nie chcą wpuszczać wszystkich do pokoju cuchnącego moczem, potem, ropą, zabrudzoną pościelą. Wchodzą

---

<sup>11</sup> Norbert Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, op. cit., s. 451.

<sup>12</sup> Tamże, 456.

tam tylko nieliczni, bliscy, którzy potrafią opanować odrazę, i ci, którzy chorego leczą i pielęgnują. Tworzy się nowy obraz śmierci: śmierci brzydkiej i ukrywanej, bo jest brzydka i brudna<sup>13</sup>.

Stare ciało, jako medium śmierci, a więc przekraczając w swej wizualnej sferze granicę życia, koresponduje z innym światem; jako cielesność sama w sobie, a w dodatku – „wstrętna” cielesność, jest bardzo blisko cielesności-przedmiotowości umarłych. Takie rozumienie starczej cielesności uruchamia myślenie o estetyce teatralnej Romea Castellucciego w kontekście turpistycznych środków wyrazu artystycznego. Włączając do spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego* elementy brzydoty, Castellucci chce bowiem wywołać u widza szok estetyczny, na którym zasadza się właśnie założenie koncepcji turpizmu. To estetyczne przeżycie widza w teatrze Castellucciego wywołane jest przez obecność i bliskość rzeczywistego, starego, chorego, defekującego ciała. Szok wywołany obrazem scenicznym jest porównywalny do granicznego przeżycia spotkania człowieka z realnym, prawdziwym, nie-żywym ciałem. Przeżycie to oraz uczucie wstrętu swoiste dla tego doświadczenia swoją istotę i kwintesencję – jak się zdaje – znajduje w refleksji Julii Kristevy:

trup, najbrzydliwszy ze wszystkich odpadów, to granica, która zagarnęła wszystko. To nie ja wyrzucam, „ja” zostało wyrzucone. Granica stała się przedmiotem. Jak mogę być bez granicy? Owo gdzie indziej, które, jak sobie wyobrażam, jest daleko od terazniejszości [...] teraz jest tutaj, rzucone, wstrętne, w „moim” świecie. Tak więc **mdleję**, pozbawiona świata. W tej natarczywej, surowej, wyzywającej rzeczy w pełnym świetle w prosektorium [...], w tej rzeczy, która niczego już nie wyznacza, a zatem nic już nie znaczy, dostrzegam ruinę świata, który zatarł swe granice: omdlenie. Trup – oglądany bez Boga i nie z perspektywy nauki – to szczyt wstrętu. To śmierć pustosząca życie. Wy-miot. To odrzucony, od którego nie da się uwolnić, przed którym nie ma obrony, tak jak przed przedmiotem<sup>14</sup>.

Ciało ojca ze spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*, będące medium śmierci, znajduje się w momencie liminalnym między życiem a śmiercią. Należąc jeszcze do świata żywych, wizualność starego ciała koresponduje ze światem martwych; staje się nośnikiem nie cielesności już a materialności – w swym kształcie wyraża więc przedmiotowość, odpad. W tym kontekście ciągle powtarzająca się czynność mycia i pielęgnacji starego ciała w

---

<sup>13</sup> Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, op. cit., s. 558.

<sup>14</sup> Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przełożył Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 10.

pierwszej części spektaklu nabiera więc wymiaru uprzedmiotawiającego cielesność ojca rytuału przejścia. Poprzez powtórzenie defekacji i skupienie akcji scenicznej na jej oczyszczeniu wymiar starczej cielesności sprowadzony zostaje do samej czynności defekacji i mycia, a ciało – do kału, wydzieliny, odpadu. Całość nabiera więc wymiaru rytuału przejścia – przejścia między światem żywych i umarłych, przejścia z cielesności do materialności, aż wreszcie przejścia z podmiotowości do wstrętnej przedmiotowości. Cielesność w spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*, będąca medium śmierci, traci więc swoją podmiotowość na rzecz przedmiotowości.

Przekroczenie liminalnego progu dzielącego świat żywych i umarłych znajduje swoje odzwierciedlenie i wyraźną wizualizację w ciałach-przedmiotach obecnych w zrealizowanej przez Romea Castellucciego operze Richarda Wagnera – *Tannhäuser*. Stanowią one bowiem ziszczenie śmierci, której zapowiedzią jest starcze ciało ze spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*. Ciała-przedmioty o uderzającej, turpistycznej estetyce materializują przedstawienie śmierci na scenie. Ciała te jako obraz śmierci definiuje ich brzydota, wstręt, odrzucający wizerunek. Jedno – nabrzmiałe i spuchnięte – sprawia wrażenie mającego eksplodować za chwilę z powodu wypełniających go gazów fermentacji i rozkładu. Inne – zapadłe, jakby wysuszone – dotknięte są już przez czas. Brudne, ziemiste, naznaczone czarno-fioletową zgnilizną ciała-przedmioty materializują brud, przekroczenie granicy, odpad, a wreszcie – nicość. Gwałtowności ich wyrazu – która potęguje obrzydzenie i poczucie wstrętu – nadaje im ekspresja formy, która zdaje się chwycić moment ostateczny, moment śmierci – ekspresja krzyku wyrażającego silną agonię. W kontraście do kształtu reszty ciała, spoczywającego w bezruchu, z łagodnie złożonymi ramionami na piersiach, twarz ciała-przedmiotu oraz jej wyraz odwołuje do chwili śmierci oraz – wciąż obecnego w tym wizerunku – świata żywych.



Richard Wagner, *Tannhäuser*, reż. Romeo Castellucci

Ciała-przedmioty w spektaklu *Tannhäuser*, egzystując w swej estetyce w jednym czasie i przestrzeni scenicznej, nabierają przekraczającego jedynie estetykę śmierci znaczenia. Poprzez widoczne w ich cielesności oznaki gnicia i zaniku materialności cielesnej przedstawiają więcej niż śmierć, ziszczają bowiem na scenie obraz niemożliwy do zobaczenia – obraz rozkładu ludzkiego ciała. Jest to – jak się wydaje – przekraczający estetykę turpizmu, silniejszy gest reżysera, czyniący obrazy „niemożliwe do zobaczenia” w kontekście kultury europejskiej możliwymi do pokazania. Budując napięcie między tym, co widoczne, a tym, co niewidoczne, oraz tym, co przedstawialne, a tym, co nieprzedstawialne, w nieoczywisty sposób przełamuje Castellucci mimetyczny wymiar teatru i tworzy własny, uderzająco realny, nierzeczywisty: świat. Przedstawienie rozkładu ludzkiego ciała w spektaklu *Tannhäuser* jest jednak przekroczeniem, które, w zestawieniu ze starym ciałem ze spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*, paradoksalnie jest przekroczeniem ostatecznym, pozostawiającym w umyśle widza dojmującą pustkę. Stare ciało, będące medium śmierci w tym zestawieniu wydaje się więc działać mocniej.

Silnym wizualnie przedłużeniem myśli o liminalnym wymiarze starczej cielesności jest performans Günтера Brusa – *Selbstverstümmelung* (Samookaleczenie) z 1965 roku, który trafnie i z należyłą dobitnością unocznia moment przejściowy między światem żywych i umarłych niedołącznego, naznaczonego śmiercią ciała ze spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*. Brus poddając bowiem swoje ciało szeregowi drastycznych czynności, nie

tylko poprzez niebezpieczne działania uobecnia granicę między życiem a śmiercią, ale również – co istotne w kontekście tych rozważań – upodabnia wizualną sferę swojego ciała nie tylko do brzydoty starego ojca, ale czyni krok dalej. W pierwszej sekwencji performansu Brus zanurza bowiem całkowicie swoje ciało w cemencie. Gest ten nadaje więc cielesności performerowi rysów, które stanowią dostrzegalne podobieństwo z estetyką ciał-przedmiotów, materializujących obraz śmierci w wyreżyserowanym przez Castelluccio spektaklu *Tannhäuser*. Czynność ta działa na odbiorcę nie tylko wizualnie; na twarzy performerowi wyrysowuje się wyrażający ból i cierpienie krzyk, który przypomina objawiającą moment silnej agonii ekspresję twarzy obecnych w *Tannhäuserze* ciał-przedmiotów.



Günter Brus, *Selbstverstümmelung*

Performans Güntera Brusa koresponduje ze śmiercią przedstawioną w spektaklu *Tannhäuser* w sferze wizualnej, ale o krok bliższy jest starcowi ze spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*. Jest to krok wstecz, sytuujący obie postaci na chwilę przed śmiercią. Wspólnym polem tych dwóch przedstawień jest bowiem wciąż żywe, prawdziwe, realne ciało, które jeszcze za swego życia niesie w sobie pierwiastek śmierci. Stare ciało ze spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego* zyskuje więc o wiele potężniejszy wydźwięk od ciała-przedmiotu materializującego śmierć. Poza ciałem-przedmiotem nie ma już nic, pozostaje ono jedynie przedmiotem, który rozkłada się w nicość. Ciało starca, jako uosobienie bardzo realnego, naznaczonego niepewnością oraz pewnego rodzaju kruchością momentu liminalnego, wywołuje prawdziwą trwogę widza. Zawieszona w przestrzeni między jednym a

drugim światem, przez swoją bliskość z rzeczywistością – światem doczesnym, w którym my wszyscy jeszcze egzystujemy, oraz poprzez swoją wizualność – tak silnie odwołującą do równie bliskiego świata umarłych, uzmysławia widzom spektaklu, unaocznia – czyni wręcz odczuwalną kruchość, krótkość i marność życia ludzkiego.

Rozważania o trudnej do przyjęcia, brudnej, niedołącznej, starczej cielesności, która naznaczona jest śmiercią, oraz o uwikłaniu ciała w wielowymiarową kategorię wstydu i zakłopotania stanowią próbę odpowiedzi na wątpliwości i pytania o to,

czy wszystko, co brudne, jest tabuizowane i czy tabuizowane jest to, co (w jakimś sensie) jest brudne. Jaki jest związek między tym, że to, co fizyczne, fizjologiczne, biologiczne bywa percypowane przez człowieka jako odrażające i wręcz instynktownie unikane, a tym, że istnieje cały zestaw postaw i przekonań negatywnie wartościujących pewne sytuacje czy akty w skomplikowanym języku symbolicznym? Co sprawia, że zostają one uznane za nieczyste, zakazane?<sup>15</sup>

Przekroczenie granicy wizualności ciała, które czyni z niego medium śmierci, jest więc przede wszystkim obnażeniem aktu tabuizacji „brzydkiej cielesności”, który swoje źródło znajduje w uwarunkowanych kulturowo kategoriach brudu, nieprzyzwoitości oraz wstydu i wstrętu.

Przedstawienie obrazu śmierci, definiującej stare ciało ojca jako tabu, jest również gestem teatralnego przesunięcia, które zrywa z myśleniem o teatrze Romea Castellucciego w kategoriach sztuki mimetycznej. Tak jak w rozważaniach Mary Douglas: „Plwocina, krew, mleko, mocz, kał lub łzy przekraczają granice ciała, po prostu pojawiając się”<sup>16</sup>, tak też wielokrotnie powtórzona, niepowstrzymana defekacja w spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego* przekracza granicę przedstawialności niedołączności ciała starczego. Castellucci pokazuje „ciało wymykające się normie; to, z którego europejska rzeczywistość kulturowo-społeczna (poddająca ciało silnej idealizacji) uczyniła tabu. Widz nie spodziewa się tak brutalnego, naturalistycznego przedstawienia starości w teatrze”<sup>17</sup>. Brutalne, naturalistyczne uobecnienie się starości w konkretnym, wybranym ciele, nie jest więc naśladownictwem – jest rzeczywistością. Rzeczywistością, która ponadto wymyka się kulturowo-społecznej normie, nie uchodzi za rzeczywistość ani do pokazywania, ani do oglądania, a wręcz przeciwnie – jest rzeczywistością wpisującą się w obszar społecznego tabu. Castellucci

---

<sup>15</sup> Jerzy Sławomir Wasilewski, *Tabu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 23.

<sup>16</sup> Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, op. cit., s. 155.

<sup>17</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz...*, op. cit., s. 97.



przechwytyjąc do teatru estetykę trudnej, ukrytej i przemilczanej codzienności, ujawnia owo społeczne tabu oraz radykalnie zrywa z jego nakazem milczenia. Pokazuje więc wprost Castellucci „to, co silnie naznaczone”<sup>18</sup>, a więc ciało stare, niedołęzne, ze wszelkimi niedoskonałościami i ułomnościami, defekację, kał i brud – po to, by wybić widza z jego strefy komfortu społecznego. Używając podmiotu tabu w teatrze (czyli w bardzo określonej i zorganizowanej sytuacji społecznej), Romeo Castellucci czyni samo tabu aktorem spektaklu, a więc przedmiotem uwagi, spojrzenia, zainteresowania widzów. W ten sposób Castellucci unicestwia na scenie tabu w samej jego strukturze, w konsekwencji czego wystawione na widok publiczny, unaocznione, uwyrażnione przez powtórzenie, poddane refleksji stare ciało – w tej paradoksalnej sytuacji – w ogóle wymyka się kategorii tabu.

Znaczący dla spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego* jest również kulturowo-społeczny wymiar tabu, które „oznacza zakaz podejmowania pewnych czynności wobec obiektów czy stanów rzeczy, co do których istnieje przekonanie o ich sakralności lub nieczystości”<sup>19</sup>. Castellucci stawia więc krok dalej; nie tylko odtabuizowuje niedołężności starczego ciała oraz jego wydzieliny, ale także dokonuje teatralnego skalania sfery *sacrum* – dekretującego wzniosłość scenicznego wydarzenia obrazu Chrystusa Antonella. W trzeciej sekwencji przedstawienia obraz ten zostaje bowiem poddany szeregowi drastycznych działań:

na scenę wchodzi chłopiec. Staje tyłem do widowni. Z tornistra wysypuje na podłogę granaty-zabawki. Sięga po jeden, wyciąga zawleczkę i rzuca nim w portret. Kolejne dzieci wchodzi na scenę, pojedynczo, w kapturach, ze spuszczoneymi głowami, obciążone plecakami i torbami. Wysypują z nich metalowe granaty-zabawki i bombardują nimi twarz Chrystusa<sup>20</sup>.

Kolejne sekwencje aktu wandalizmu są silniejsze w środkach: „Obraz zaczyna się wybrzuszać, pulsuje, coś deformuje go od środka. Wspinający się za nim mężczyźni zalewają płótno ciemnym płynem, w którym wielu widzów dopatrywało się «teatralnego kału» z wcześniejszej sekwencji przedstawienia”<sup>21</sup>. Akt wandalizmu na wizerunku Chrystusa wpisuje się w przywołaną przez Jerzego S. Wasilewskiego definicję tabu, które musi mieć na celu

---

<sup>18</sup> Jerzy Sławomir Wasilewski, *Tabu*, op. cit., s. 39.

<sup>19</sup> Michał Buchowski, *tabu*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, pod red. Zofii Staszczak, PWN, Warszawa – Poznań 1987, s. 345.

<sup>20</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz...*, op. cit., s. 99.

<sup>21</sup> Tamże, s. 101.

„ochronę świętości przed czymś, co by ją kalało czy podważało”<sup>22</sup>. Dokonując więc na scenie aktu wandalizmu wobec obrazu Chrystusa, Castellucci przełamuje tabu bezczeszczenia świętości i oddaje ten gest refleksji widzów.



Romeo Castellucci, *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*

Tabu Castellucciego wyraźnie intryguje. Jako bowiem

nałożone przez człowieka bez jego przemyślanej zgody, irracjonalne, nieczytelne, używa języka symbolicznego [...]. Nie poddaje się jednoznacznym definicjom, prowokuje do teoretycznego kwestionowania swojej zasadności, tak samo jak do praktycznego naruszania [...]. Jeśli nadal trwa i budzi respekt, to tylko przez swoją kategoryczność – powody, dla których każe ono przestrzegać pewnych granic, nie dadzą się łatwo i przekonująco uzasadnić, ale właśnie irracjonalność jest rękojmią jego trwałości: strach naruszać mechanizm, którego nie potrafi się wyjaśnić<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Jerzy Sławomir Wasilewski, *Tabu*, op. cit., s. 41.

<sup>23</sup> Tamże, s. 9.

Cielesność rzeczywista w spektaklach Castellucciego, uderzająco realna, starcza i niedołączna, defekująca i brudna – uwikłana w mechanizmy kulturowego poczucia wstydu i wstrętu, będąca przekroczeniem – stanowiąca medium śmierci, sprowadzona do odpadu i nicości wreszcie – a przez to bardzo wyraźna, szokująca, w każdym z tych wymiarów zderzać ma widza z nakazującym milczeniem tabu. Castellucci nie boi się naruszać jego mechanizmów. Poprzez balansowanie w swoim teatrze na granicy rzeczywistego i nierzeczywistego, konstruowanie obrazów możliwych i niemożliwych do zobaczenia, przekraczanie granic, obnaża jego irracjonalność, symboliczny język i kategoryczność. Kontekst sceny, teatru i kreacji budzi jednak wątpliwości i niepewność wobec konsekwencji złamania tabu. Czy ten prowadzi bowiem do „skażenia» osoby [łamającej tabu], przez co zostaje ona narażona na sankcje o charakterze światopoglądowym i społecznym oraz sama staje się niebezpieczna dla otoczenia”<sup>24</sup>. Pytanie o to, kto w tej konstelacji staje się „skażonym”, pozostawia Castellucci boleśnie niejednoznaczne, wielowymiarowe – bez odpowiedzi.

## Cielesność naznaczona, oniryczna

Mleczno-biała, aksamitna, płynąca tkanina w spektaklu *Inferno* (Piekło) osnuwa półprzezroczystą mgłą scenę spadających w świetlistą otchłań pojedynczych postaci. Aktorzy spektaklu kolejno i z wolna wchodzą na podwyższenie, stają przodem do publiczności, unoszą ramiona ku górze, zastygają na chwilę w tym geście, po czym odchylają delikatnie tułów ku tyłowi i nieuchronnie, ale swobodnie spadają w dół, dając się pochłonąć migoczącej jasnym światłem przestrzeni za sobą. Scena ta uderza bijącym od niej spokojem. W gestach aktorów nie ma ukrytej dramaturgii ostatniego, wieńczącego i kończącego życie upadku, ruch ten jest prowadzony jakby naturalnością kolei rzeczy – nieśpieszny, łagodny i płynny, niczemu się nie sprzeciwia, wobec niczego nie buntuje, niczego nie podaje w wątpliwość. Więcej nawet: ruch ten wydaje się wyrażać jakąś oczywistość – neguje istnienie momentu, wobec którego, rzucając się w otchłań, należałoby się buntować. Całość obrazu scenicznego dopełnia muzyka. Delikatna wokaliza stonowanego mormoranda, typowa dla utworów chóralnych, której melodia niesie w sobie pogodną nutę nadziei, swoim brzmieniem przypomina niebiańskie chóry aniołów, nadając całości wymiar niemalże duchowy. Wrażenie

---

<sup>24</sup> Michał Buchowski, *tabu*, [w:] *Słownik etnologiczny...*, op. cit., s. 346.

łagodności, spokoju i duchowości tej sceny pogłębione zostaje przez aksamitną, miękką i gładką, matową biel, która spowija obraz sceniczny. Cała publiczność spektaklu *Inferno* zostaje bowiem przykryta mleczno-białą, półprzezroczystą, „płynącą” tkaniną. Materiał otacza widzów, sprawiając wrażenie unoszącego się swobodnie obłoku. Pochłania widzów swą delikatnością – zachęca do muśnięcia, dotyku. Swoją iluzją rozmywa rozgrywającą się na scenie akcję, oddala ją. Tak skonstruowany obraz sceniczny umyka rzeczywistości, a wchodzi w poetykę oniryzmu.



Romeo Castellucci, *Inferno*

Oniryczna scena ze spektaklu *Inferno* oddaje w pełni estetykę konstruowanego przez Castellucciego świata onirycznego. Świetlista otchłań rozświetlająca scenę, jasne światło przebijające aksamitną, miękką i gładką biel, półprzezroczysta mgła, osnuwająca obraz sceniczny, bijący od akcji scenicznej spokój, nieśpieszny, łagodny i płynny ruch, prowadzony jakby łagodną melodią o duchowym wymiarze, przenosi widza w jasny, delikatny, spokojny sen. Budzi on w widzu nieznaną w świecie rzeczywistym, oddaloną, właściwą światu onirycznemu uczucie błogości. Nierzeczywisty – oniryczny świat kreowany przez Castellucciego nabiera więc cech znamiennej dla jego teatru – estetyczne środki wyrazu artystycznego przekraczają granicę wizualności i czynią świat oniryczny odczuwalnym przez widza wszystkimi zmysłami.

Biel w spektaklach Castellucciego, przeradzająca się jednak w szarość, zostaje w końcu przechwycona przez czern. Pojawiająca się w spektaklu *Inferno* znikąd, powolnie falująca gdzieś w przestrzeni masa czarnej materii o nieokreślonym kształcie stanowi wizualną postać niepokoju i lęku. Przedłużeniem owej czerni, masy i bezkształtności jest ciemna kurtyna osuwająca się na przeszklone pomieszczenie znajdujące się na scenie, w którym beztrosko bawią się dzieci. Opadająca z wolna, zaciemniająca przeszkloną przestrzeń i pochłaniająca w końcu beztroski i szczęśliwy obraz kurtyna przeradza się z materialnej, wizualnej postaci niepokoju w odczuwalne, faktyczne uczucie. Widzów ogarnia nieokreślony, prawdziwy niepokój. Przesunięcie to – od wizualnej postaci materii do pojawiającej się w zetknięciu z nią prawdziwej emocji – określa istotę teatru Romea Castellucciego, który jest dla reżysera „przede wszystkim indywidualnym doświadczeniem widza”<sup>25</sup>. Jak podkreśla Castellucci: „Sztuka naszej epoki jest kreacją widza, który jest bogiem i tworzy w nowy sposób. Emocja jest po jego stronie, a nie po stronie sceny”<sup>26</sup>. Czern jest więc w teatrze Castellucciego naznaczona chłodną emocją, gra ona z osobistym przeżywaniem widza, budzi niepokój, podejrzenie, buduje napięcie.

---

<sup>25</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz...*, op. cit., s. 245.

<sup>26</sup> Tamże, s. 245-246.



Romeo Castellucci, *Inferno*

Bardziej doniosły i zwieńczający przesunięcie od wizualnej postaci materii do prawdziwej emocji wydzwięk zyskuje czerń w kończącym tryptykowe dzieło Castellucciego spektaklu *Paradiso* (Niebo). Owa czerń przyjmuje bowiem w tym przedstawieniu agresywną w ekspresji i dźwięku formę. W kolistym, zaczerwionym kadrze, otwierającym spektakl *Paradiso* w Awinionie, oczom widzów ukazuje się zniszczony, stojący w wodzie, czarny fortepian. Stary, z obdartym lakierem, cały zamoczony, obrazuje – jeśli można tak powiedzieć – upadłość i marność przedmiotu. Spływające po fortepianie smugi ciemnej wody nadają wrażeniu marności i zniszczenia dodatkowego – złowieszczonego wymiaru. Wypełniająca przestrzeń sceny woda niczym tafla rozbitego lustra rozprasza srebrzysto-księżycowe, krystaliczne światło w liczne, migoczące, metaliczne odbłaski i świetliste smugi. Tak skomponowany kadr rozdarty zostaje głęboką czernią pojawiającego się nagle, niepokojącego cienia. Cięż ten okazuje się być wzburzoną, gwałtownie powiewającą, czarną płachtą, pojawiającą się w przestrzeni scenicznej z otchłani zaciemnionych kulis i znikającą w niej z ekspresją gwałtownych, porywistych szarpnięć. Szelest czarnej materii,



przeradzający się w huk uderzenia, potęguje gwałtowność ekspresji czarnej materii oraz niepokój, który owa czerń wywołuje, nadając całości iście niszczycielski wymiar.



Romeo Castellucci, *Paradiso*

Przechwytyjąca więc chłodną, niepokojącą emocję czerń, stanowi w spektaklach Castellucciego oraz w jego estetyce teatralnej rys poetyki oniryzmu. Formy o nieokreślonym kształcie, pojawiające się w przestrzeni scenicznej, pochłaniają ją szarość, przenikająca w głęboką czerń, zaciemnienie pojawiające się z otchłani, szelest czarnej materii, niosący złowieszczy rys, niszczycielski wymiar obrazów – określają i zwiastują w spektaklach Romea Castellucciego niepokojący, bezustannie trzymający w silnym napięciu, koszmarny i o rozproszonej, niejasnej, budzącej niepokój rzeczywistości – sen.

Poetyka snu powraca w teatrze Castellucciego wielokrotnie. Czerpiąc z jej estetycznego wymiaru buduje Castellucci w swoim teatrze nierzeczywiste obrazy, które pozostawia domyślności i namysłowi widza. W drugiej z trzech części spektaklu *Genesi. From the Museum of Sleep* (Genesi. Z muzeum snu) – *Auschwitz* „widzimy scenę oddzieloną od nas białą zasłoną z tiulu, która delikatnie rozmazuje obraz. Przestrzeń za zasłoną jest biała. Zarówno ściany, zwisające z góry tkaniny, jak i zasłana pierzem i poduszkami podłoga. Białe kostiumy (i białe czepki na głowach) noszą też poruszające się po scenie dzieci. Mamy

wrażenie, że zaraz rozplyną się w tej białej, łagodnej scenerii”<sup>27</sup> – opisuje Dorota Semenowicz. Biel scenografii, jasny blask, bijący od ubranych na biało dzieci, wrażenie rozmycia wywołane tiulem, przysłaniającym przestrzeń sceniczną, lekkość piór zasypujących scenę, półprzezroczysta mgła, osnuwająca obraz sceniczny, spokój i łagodny ruch bawiących się na scenie dzieci – jako środki onirycznego wyrazu artystycznego budują pozór łagodności i błogości kreowanego przez reżysera snu. Obraz ten jest jednak poprzecinany surowymi, odznaczającymi się czernią na białym tle, geometrycznymi formami, które zdają się „zwisnąć znikąd”. Zawieszona gdzieś w przestrzeni lina, kilka splątanych kabli, mającące u sufitu haki, kawałki materiałów – są rysami na białym obrazie. Zniekształcając go, skupiają na nim wzrok widza. Całość nie jawi się więc jako jedność, biel i harmonia; surowe, nieokreślone kształty budzą podejrzenie i niepokój. Tiul w tej scenerii nie jest więc lekką, ażurową tkaniną; spływa natomiast ciężko ze szczytu scenografii, układając się w długie, nieruchome, okalające scenę zasłony. Biel nabiera odcienia szarości. Ruchy dzieci wyrażają nadchodzącą grozę. Bezkształtne, pojawiające się gdzieś w przestrzeni sceniczej formy, pochłaniająca biel szarość szarość, cień, nienaturalny, „napięty” ruch – przełamują początkowe wrażenie łagodności i spokoju, stanowią źródło niepokoju, które nadaje tej scenerii onirycznej rzeczywistości złego, niepokojącego snu. Scena zdaje się być osnuta smugą dymu. Skojarzenie to znajduje swoje źródło we wspomnieniu fotografii, o której Georges Didi-Huberman pisze: „Widoczny w tyle dym unosi się z dołów spaleniskowych – [...] wszystko [...] jest tu, pod tą zasłoną dymu, który utrwaliła dla nas fotografia”<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 59.

<sup>28</sup> Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przekład Mai Kubiak Ho-Chi, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, s. 19-20.





Romeo Castellucci, *Auschwitz, Genesi. From the Museum of Sleep*

W obrazie scenicznym nie ma więc nic z lekkości. „Przeciwnie, jest w nim jakaś solenność, powaga, jak w obrazie ze snu”<sup>29</sup>. Ciężar i monotonia sekwencji niesie w sobie grozę, budzi lęk. Dym przywołuje obraz Auschwitz, każe więc myśleć o spektaklu *Auschwitz* jako geście, którego każdy wymiar naznaczony jest symbolem okrucieństwa, śmierci i wojny”<sup>30</sup>. Symbol ten w pierwszym zderzeniu widza z obrazem scenicznym jest jednak niemożliwy do zobaczenia i do pomyślenia: „To, co widzimy, w niczym nie przypomina najbardziej stereotypowego wyobrażenia Auschwitz, utrwalonego jednak i usankcjonowanego przez wielokrotność jego powielania (stosów nagich trupów, więźniów w pasiakach, krematoriów) i tego, czym było Auschwitz (nie przypomina ani obozu zagłady, ani obozu koncentracyjnego, ani obozu pracy)”<sup>31</sup>. Konstruując nierzeczywiste, poprzecinane czarnymi liniami, budzące lęk i napięcie obrazy, które wymykają się racjonalnemu poznaniu, zderzając symbolikę słowa Auschwitz z pozorem rozpluwającej się w bieli scenerii, Romeo Castellucci czyni ten nie do pomyślenia konstrukt, jakim było Auschwitz, wyczuwalnym emocjonalnie i uchwytnym zmysłowo. Auschwitz staje się czymś możliwym do wyobrażenia – zobaczenia oczyma wyobraźni. W ten sposób włoski reżyser zdaje się – w myśl manifestu Georges’a

---

<sup>29</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz...*, op. cit., s. 59.

<sup>30</sup> Tamże, s. 60.

<sup>31</sup> Tamże, s. 60.

Didi-Hubermana – zadośćczynić i wypełniać moralny obowiązek wobec czterech strzępów obrazów wyrwanych piekła Auschwitz<sup>32</sup>:

Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. Musimy spróbować wyobrazić sobie, czym było piekło Auschwitz latem 1944 r. Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie brońmy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale **musimy**, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobrażalność. Jako odpowiedź do udzielenia, jako dług wobec słów i obrazów, wyrwanych dla nas przez kilku zesłańców z przerażającej rzeczywistości ich doświadczeń. Nie odwołujemy się więc do niewyobrażalnego. O ile trudniej było owym więźniom wykraść z obozów te strzępy, które teraz przechowujemy, utrzymując z trudem ich ciężar jednym spojrzeniem. Cenniejsze i mniej kojące od wszelkich możliwych dzieł sztuki są dla nas te strzępy, w ten sposób wyrwane światu, który chciał uniemożliwić ich istnienie. Obrazy **mimo wszystko**, a więc – obrazy istniejące mimo piekła Auschwitz, mimo groźących niebezpieczeństw. W zamian za to musimy przyjrzeć się tym obrazom, wziąć je na siebie, spróbować zdać z nich sprawę. Obrazy **mimo wszystko**: mimo naszej własnej niezdolności do patrzenia na nie tak, jak na to zasługują, mimo naszego własnego świata przesyconego, wręcz przytłoczonego materiałem dla wyobraźni<sup>33</sup>.

Cztery fotografie „wyrwane przez *Sonderkommando* z krematorium V w Auschwitz **zwracają się do niewyobrażalnego i negują je** w najbardziej rozdzierający sposób”<sup>34</sup>. Moc, z jaką uderzają te przedstawienia, Romeo Castellucci wykorzystuje w swoim spektaklu – poprzez swoje oniryczne obrazy zwraca się do nieprzedstawialności, neguje tym samym jej wymiar zaprzeczenia i stwarza w oczach i rozumie widza obrazy o wyobrażeniowej jakości. Innymi słowy, reżyser nie daje prostej odpowiedzi, nie pokazuje stereotypowego, utrwalonego i wielokrotnie powielanego obrazu Auschwitz, zmusza natomiast do aktu wyobrażenia. W swoim goście włoski reżyser przekracza więc uniwersalny dyskurs „niemożliwości opowiedzenia”, „niewypowiedzianego”, „niewyobrażalnego”. Za przykładem Hannah Arendt, tam, gdzie myśl nie potrafi podoleć, Castellucci trwa w niej i nadaje jej nowy kierunek. Tak jak Auschwitz wykracza poza wszelką istniejącą myśl prawną, wszelkie pojęcie winy i sprawiedliwości, wykracza poza wszelką istniejącą myśl polityczną, poza antropologię, tak też Castellucci stwarza na nowo język, stwarza nowe środki wyrazu,

---

<sup>32</sup> Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, op. cit., s. 9.

<sup>33</sup> Tamże, s. 9.

<sup>34</sup> Tamże, s. 22.

nową poetykę obrazu po to, by obrazy Auschwitz nie zginęły w dyskursie „niewypowiadalnego”.

Oniryczna rzeczywistość świata przedstawionego w spektaklu *Genesi. From the Museum of Sleep* pozwala paradoksalnie dostrzec i odczuć świat w istocie rzeczy – nieprzedstawiony, a więc: świat Auschwitz. Więcej nawet: świat Auschwitz jest w spektaklu Castellucciego estetycznie zaprzeczony, wydawać by się mogło – niemożliwy do zobaczenia w tak skonstruowanym obrazie scenicznym. Zderzenie naznaczonego, silnie obecnego w wyobrażeniu widza pojęcia Auschwitz z obrazem scenicznym spektaklu *Genesi. From the Museum of Sleep* buduje napięcie, budzi refleksję, przełamuje sensory, odnajduje podobieństwa i każe myśleć o owym obrazie scenicznym w kategoriach obrazów wielokrotnie zobaczonych, powielonych, umocnionych w pamięci – stereotypowych obrazów stosów ludzkich ciał. Poprzez negację i rezygnację z najbardziej stereotypowego wyobrażenia Auschwitz, a kreując na scenie obrazy o onirycznej estetyce, Romeo Castellucci paradoksalnie przywołuje więc w wyobrażeniu widza oraz dodatkowo wzmacnia wydźwięk obrazu stosów nagich trupów. Wyobrażenie to, powstając w zderzeniu z „białą”, oniryczną przestrzenią sceniczną oraz pozorną zabawą dzieci na scenie – pozostając dodatkowo z tymi obrazami w silnym kontraście – zyskuje bowiem w oczach i wyobraźni widza bardzo mocny zarys.

Ciała bardzo silnie naznaczone przez własną historię, wizualność, dyskurs teoretyczny, wielokrotne powielenie, ciągłą obecność, nieustającą refleksję – ciała ze stosów ludzkich, nagich trupów, pojawiające się „przed oczyma widzów” działają jak symulakry – mające swoje źródło w onirycznym, nie odwołującym do żadnej rzeczywistości, będącym nieoczywistą kreacją i nie dającym prostej odpowiedzi obrazie scenicznym wyobrażenia te pojawiają się jako konstrukt myślowy widza, jako projekcja. Ujawnia się w ten sposób fakt bardzo silnego naznaczenia cielesności, która – jako masa – uobecnia się w stosach ludzkich ciał. Cielesność ta jest więc – w odróżnieniu do cielesności rzeczywistej – znacząca. Tak, jak cielesność rzeczywista ze spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*, naturalistycznie uobecniająca starość w konkretnym, wybranym ciele – nie jest naśladownictwem, lecz rzeczywistością, tak cielesność kreowana w ramach onirycznego obrazu scenicznego jest naznaczona, korespondująca z wyobrażeniami, odwołująca do innych obrazów, otwierająca nowe refleksje, nowe możliwości interpretacyjne, stwarzająca nowe sensory – jest znacząca.

Pozornie biała przestrzeń pierwszej części spektaklu *Genesi. From the Museum of Sleep* poprzecinana czarnymi rysami, szara, budująca napięcie, poczucie niepokoju i

niepewności oraz pojawiające się po zetknięciu z ową estetyką obrazy, są środkiem do opowieści o koszmarze świata rzeczywistego. Siłę tę wykorzystuje Castellucci w swoim teatrze niejednokrotnie.

Cała scenografia spektaklu *Purgatorio* (Czyściec) oddzielona jest od widzów czarną, niewidoczną na pierwszy rzut oka zasłoną. Nieskomplikowana sceneria spektaklu przedstawia wnętrze przestronnego, nowoczesnego i eleganckiego domu z dużymi oknami, pięknymi meblami i stojącym w salonie fortepianem. Scenograf – którym jest sam Romeo Castellucci – zadbał o szczegóły: kuchnia jest w pełni wyposażona, na półkach stoją ozdoby i kwiaty, misa stojąca na komodzie wypełniona jest owocami, na ścianie możemy dostrzec wiszące zdjęcie w ramce. W przestrzeni scenograficznej znajdują się przedmioty, które nie stanowią elementów warunkujących działanie sceniczne, nie są rekwizytami, nic nie znaczą. Są przedmiotami codziennego użytku przechwyconymi z realnego życia i takimi – wbrew kontekstowi sceny – mają pozostać. Spektakl rozpoczyna się od niewinnej sceny przyrządzania posiłku; widz obserwuje, jak gospodyni domu – matka – wyciera naczynia, zastawia stół, kroci marchewkę. Po kilku chwilach zjawia się mały chłopiec, który siada przy stole i czeka na swój posiłek. W tych zwyczajnych obrazach i czynnościach kryje się jednak szczególnego rodzaju napięcie, budzące w widzu niepokój. „Realizm – jak podkreśla Romeo Castellucci – okazuje się pułapką, bo atak przychodzi właśnie ze środka tej rzeczywistości”<sup>35</sup>. Owa rzeczywistość jest rozproszona, zasłonięta czarnym, siateczkowym materiałem; jest mroczna i niepokojąca. Dom w spektaklu *Purgatorio* nie jest więc zwyczajnie przestronny – wielka przestrzeń nie daje się objąć jednym spojrzeniem, jest przytłaczająca. Wrażenie to potęguje wszechobecna cisza. Nie pozwala ona pozostać obojętnym na surową przestrzeń, którą wypełnia. Przytłaczająca cisza sprawia, że każdy dźwięk codziennej czynności nabiera wyolbrzymionego – nadobecnego wyrazu. W tej przestrzeni wyolbrzymione i nienaturalnie powolne są również gesty aktorów. Skupiają uwagę widza i nabierają nowego znaczenia. Wrażenie to potęgowane jest przez pojawiające się na scenie napisy, stanowiące zapowiedź kolejnych – wydawać by się mogło – mało znaczących gestów.

---

<sup>35</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz...*, op. cit., s. 252.



Romeo Castellucci, *Purgatorio*

Napięcie wzrasta wraz z powrotem ojca do domu. Scena ta na pozór wypełniona czułością, delikatnością, troską i szacunkiem współmałżonków, niesie w sobie ciężar osnutego ciszą dramatu. Na pozór spokojne, dystygowane gesty ojca, powtarzane za pojawiającymi się napisami, niepokoją swoją nienaturalnością. Zdradzają zniecierpliwienie mężczyzny. Jego ciało zdaje się być napięte i wyczekujące – tak, jakby z każdym powolnym gestem nasycalo się i przepelniało myślą o tym, co ma nastąpić. Budowane w spektaklu napięcie przeradza się w prawdziwy niepokój w momencie złamania konwencji powtórzenia. Narracja zostaje zerwana, na ścianie pojawia się wielki napis „Maintenant” (Teraz). Następuje scena, wymykająca się mimetycznej formie reprezentacji.

Ojciec pyta syna, czy pobawią się w kowboja tak, jak ostatnio. Trzymając w ręce maskę, z kapeluszem kowbojskim na głowie, prowadzi chłopca po schodach na górę. Idą w ciszy, powoli, trzymając się za ręce. Ojciec zamyka drzwi. Po dłuższej, pełnej napięcia chwili, do widza dociera stłumiony, dziecięcy jęk. Niewyraźny, oddalony i krótkotrwały wydaje się przesłyszeniem. Po chwili wraca jednak bardziej wyraźny i bolesny. Powtarza się kilkakrotnie, przesywając widza dosłownością. Krzyki stają się coraz bardziej przejmujące, jęki i płacz chłopca przeplatają się z wulgaryzmami i pełnymi chorego pożądania okrzykami ojca. Słychać rytmiczne uderzenia i ciężkie, męskie sapanie. Potężnie uderzające w widza odgłosy działają na jego emocje, budzą silny sprzeciw. Ta chwila zdaje się trwać w nieskończoność. Wreszcie jęki zaczynają ustawać, słyszymy powolny, ciężki oddech ojca, aż ponownie zapada cisza. Z pokoju wychodzi mężczyzna w kowbojskiej masce na twarzy i

ciężko dysząc, schodzi powoli ze schodów; jego ciało nie jest już jednak sztywne i napięte, sprawia wrażenie ociężałego, ale beznamiętnego. Wyszarpnięta ze spodni, pognieciona koszula zwisa niechlujnie do połowy uda. Niedbale zawieszony u szyi, krwistoczerwony, pognieciony krawat natychmiast przykuwa uwagę widza. Wyraźnie widoczny w bezbarwnej, ogromnej przestrzeni salonu mieszczańskiego zdradza dramat mający miejsce za zamkniętymi drzwiami. Mężczyzna siada przy fortepianie, unosi ręce, spogląda na nie i w geście załamania powoli opuszcza smutno głowę i kładzie dłonie na klawiaturze fortepianu.



Romeo Castellucci, *Purgatorio*

Kulminacyjną scenę pierwszej sekwencji spektaklu *Purgatorio* oddaje Castellucci wyobraźni widza. Poprzez silne działanie niejednoznacznego jęku, krzyku i ciszy, które narzucają się widzowi i uderzają weń swoją dosłownością, Castellucci zmusza nas do odczytywania i wyobrażania sobie – wymykającego się mimetycznej formie reprezentacji – okrutnego czynu. Przesunięcie owej reprezentacji w obszar narzuconego wyobrażenia sprawia, że powstające w wyobraźni widza obrazy nieprzerwanie trwają i niemożliwe jest ich odrzucenie. Wyobrażenia i obrazy w niej powstające nie należą jednak do środków wyrazu realnej rzeczywistości – należą do poetyki snu. Widzowie mają więc wrażenie, jakby śnił im się prawdziwy koszmar, od którego nie mogą uciec. Zbudowana przez Castellucciego narracja oniryczna i iluzja koszmaru wokół sceny okrucieństwa wpisuje tę scenę we Freudowską teorię marzenia sennego. Sigmund Freud pisze: „Energia psychiczna,

zgrupowana za dnia w rezultacie hamowania i tłumienia, staje się nocą kołem zamachowym marzenia sennego”<sup>36</sup>. Romeo Castellucci w spektaklu *Purgatorio* czyni osnute ciszą, stłumione i wyparte ze społecznego dyskursu dramaty domowe treścią wspólnego koszmaru widzów zgromadzonych w teatrze. Castellucci obnaża tym samym mechanizm wyparcia oraz przełamuje społeczne tabu.

Przysłaniająca scenografię czerń, która rozmywa obraz, czyni go niewyraźnym, zaciemnionym, niepewnym, niepokojącym wreszcie i budującym napięcie; pozór realistycznej kompozycji, która nasycana jest nienaturalnie wyolbrzymionymi gestami i nadobecnymi dźwiękami; załamana wreszcie narracja fabularna w spektaklu *Purgatorio* oraz ostatnia scena pierwszej sekwencji, której dramaturgia rozgrywa się w wyobraźni widza, przekonują o wymykającym się mimetycznej formie ekspresji wymiarze tego spektaklu, przy którym budowany obraz cielesności zyskuje znaczący wymiar.

Poetyka snu zastosowana przez włoskiego reżysera w pierwszej sekwencji spektaklu jest prologiem do całego kolażu obrazów. Scena przysłonięta zostaje czarną kurtyną. Jedynym źródłem obrazu jest okrąg światła przebijający się przez ciemną zasłonę. Na tle jasnego światła dostrzec można cień małego chłopca, który podziwia przesuwające się przed nim bardzo duże, barwne i piękne kompozycje kwiatowe. Obraz zmienia się płynnie w wysokie trzciny i zatrzymuje się. Po chwili z zarośli wychodzi postać ludzko podobna do ojca z poprzedniej sekwencji spektaklu. Mężczyzna ma na głowie kowbojski kapelusz, a jego twarz ma wyraz maski, za którą skrywał się ojciec. Cień chłopca znika. W kolistym kadrze ponownie pojawia się mężczyzna w kapeluszu. Tym razem postać mężczyzny przełamuje zbudowany w pierwszej sekwencji obraz wysokiego, władczego, eleganckiego i dostojnego w ruchach ojca: ciało mężczyzny w tej odsłonie jest kalekie i bezwładne – szarpane drgającymi, rozchwianymi ruchami, porusza się niepewnie. Pokurczone, powyginane i sztywne, jest obrazem marności – naznaczone jest okrucieństwem czynu z przeszłości. Kurtyna podnosi się, sceneria przenosi widzów do salonu mieszczańskiego domu z poprzedniej sekwencji. Jasne, metaliczne światło rozproszone w zupełnie pustym salonie określa tę przestrzeń jako rzeczywistość oniryczną. Na tle srebrzystych, przenikających przestrzeń sceniczną smug białego światła uwagę widzów przykuwa zawieszona w powietrzu czarna, kolistą obręcz. Czerń obręczy wydaje się wyraźniejsza przy dopełniających świetlistą przestrzeń metalicznych, ale łagodnych dźwiękach jednostajnej muzyki. W tej przestrzeni

---

<sup>36</sup> Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 84.

obraz kalekiego ciała mężczyzny jest jeszcze bardziej uderzający i sugestywny. Wrażenie naznaczenia ojca poprzez wymowną cielesność potęguje trwająca długą chwilę sekwencja „krzywych”, niezdarnych gestów, które tworzą choreografię niezgrabności i ułomności. Aktor niezdarnym ruchem pada powoli na podłogę. Wije się, jego ciało wykręca w nienaturalne formy nieznana siła. Po chwili unosi się niezgrabnie, po czym ponownie opada, bezwładnie i ciężko uderzając o podłogę. Okrutny czyn z przeszłości nabiera wyraźnego kształtu w całym ciele ojca, w jego ekspresji, postawie, ruchach, gestach, drganiach; widoczny jest w każdej jego części – od mętnego, obłąkanego spojrzenia i skrzywionego grymasu na twarzy, poprzez nieregularne, rozchwiane ruchy tułowia, aż po palce rąk i stóp, które wykrzywione w nienaturalny sposób przybierają budzące trwogę, koślawe formy. Ciało to wydaje się skurczone, małe – marne.

Choreografia kalekiego, powyginanego, krzywego ciała, wizualizująca marność naznaczonej czynem z przeszłości cielesności, stanowi kontrast do ruchu dwóch czarnych punktów, rozpoczynającego się w ramach czarnej obręczy, zawieszony w centralnym punkcie przestrzeni scenicznej. Czarne punkty, poruszające się płynnym, jednostajnym ruchem, wydają się podlegać nieokreślonej sile – nie przyśpieszają ani nie zwalniają, w niezmiennym tempie, precyzyjnie zataczają wzdłuż linii obręczy duże, dokładne kręgi. Ruch ten jest spokojny, senny, hipnotyzujący. Stanowi zmysłowe przedłużenie wrażenia wywołanego kompozycją białego światła i łagodnej muzyki. Przyciąga spojrzenie widza, skupia je i nie pozwala odwrócić wzroku. Powolne tempo poruszających się punktów oraz wyraźnie zaznaczający się kontrast czerni i bieli stanowi wizualne przedstawienie precyzyjności, harmonii i spokoju; stanowi punkt balansu, stonowania i wyciszenia niezgrabnej i nieharmonijnej choreografii naznaczonego ciała ojca.

Precyzyjność ta, harmonia i spokój stanowią tło dla kolejnej sekwencji akcji scenicznej. Nad leżącym, nienaturalnie kalekim ciałem ojca staje jego dorosły syn. Jego ciało, w odróżnieniu od pokracznego ciała ojca, jest smukłe, postawne, silne. Wysoki mężczyzna stoi przez długą chwilę niewzruszony widokiem ojca. Przygląda mu się – wydawać by się mogło – beznamiętnie, jego postawa wyraża pewność. Pewność ta przekracza jednak swój wymiar i – paradoksalnie – umacnia się przez zachwianie, swoje zaprzeczenie – a więc uczucie niepewności. W ciało dorosłego już mężczyzny wpisany i bardzo wyraźnie widoczny jest bowiem ciężar przeszłości, ciężar wspomnienia, które czynią jego niewzruszoną postawę nienaturalnie napiętą wobec obecności ojca. Wyrastając na trudnej przeszłości traumatycznego doświadczenia, silna postawa syna wyraża więc potężną



śmiałość – nacechowaną dumą i odwagą, silniejszą od śmiałości i pewności zwyczajnej. Jest to konsekwencją przepracowania własnego doświadczenia, własnej sytuacji – własnej świadomości. Postawa mężczyzny jest więc znakiem silnej tożsamości: zburzonej przez traumatyczne przeżycie i odbudowanej wobec owej przeszłości na nowo. Sprzeciwia się ona trudności i nieoczywistości stanowiących istotę sytuacji scenicznej – sytuacji spotkania po latach ojca-zbrodniarza z synem-ofiarą.



Romeo Castellucci, *Purgatorio*

Ciężar przeszłości wpisany w niewzruszoną postawę mężczyzny naznacza ją pewnego rodzaju skupieniem. Nienaturalnie sztywne i widocznie spięte ciało syna zdradza panującą w jego wnętrzu burzę uczuć i emocji. Syn w sytuacji spotkania z ojcem-oprawcą stara się utrzymać w ryzach niewzruszonej racjonalności ekspresję nienawiści, wściekłości, bólu, trwogi, poczucia niesprawiedliwości. Ekspresja ta znajduje jednak swoje ujście w długiej sekwencji spazmatycznych drgań, które wprawiają ciało syna w nieregularne i agresywne konwulsje. Dorosły mężczyzna po dłuższej chwili przyglądania się ojcu podchodzi do niego i w milczeniu kłęk przy nim. Zastyga na ułamek sekundy zatrzymany jakby zawahaniem. Nachyla się jednak nad ojcem; chwiejne, niezdarne i niepewne ruchy ojca nabierają teraz rysów nerwowej trwogi, wyrażają niemoc ucieczki ojca oraz jego lęk przed nieuchronnością bliskości, dotyku syna. Syn wykonuje ruch będący dosłownym przedstawieniem momentu naznaczenia jego cielesności. Wykonuje gest nałożenia rąk na ojca, po czym chwyta go za ramiona i – przytrzymując mocno – układa jego ciało w symbol

krzyża. Powoli unosi się i przenosi cały ciężar swojego ciała na ojca – kładzie się na nim i zastyga sztywno w tej pozycji. Mężczyźni leżą tak długą chwilę; ojciec stara się wydostać spod ciężaru bezwładnego ciała syna niezgrabnymi, bezsilnymi, pełnymi niemocy ruchami. Wreszcie mu się udaje, wstaje i odchodzi powoli chwiejnym krokiem, pozostawiając leżącego nieruchomo na scenie syna. Po chwili rozpoczyna się spazmatyczny, szaleńczy taniec syna-ofiary. Gwałtowne drgania podrzucają wciąż bezwładnym ciałem mężczyzny. Pojedyncze ruchy przeradzają się w burzliwą, nieopanowaną i szaleńczą ekspresję niemogących dotychczas znaleźć ujścia uczuć i emocji syna. Co znamienne, przez cały czas trwania szaleńczej sekwencji ruchów twarz syna wyraża niezmaconym, jakby odwieczny spokój, widoczny w zamkniętych oczach i niewzruszonej, beznamietnej mimice twarzy. Ruchy ciała mężczyzny mają w sobie coś z rytualnego, transowego tańca tarantycznego, który jest zrytualizowaną formą rozładowywania stanów nerwicowych. Znajduje on więc swoje odzwierciedlenie w prowadzącym do katharsis tańcu syna-ofiary. Frenetyczny, a więc: fanatyczny, nieopanowany, szaleńczy taniec jest swojego rodzaju egzorcyzmem, mającym uwolnić ciało i duszę syna-ofiary od ciężaru przeszłości. Ekspresja ta trwa długą chwilę, widz obserwuje miotane i rzucone gwałtownością gniewu i buntu ciało syna-ofiary. Po dłuższej chwili spojrzenie widza nieśpiesznie zostaje przechwycone przez subtelny, delikatny ruch, rozpoczynający się w środku obręczy zawieszanej w centralnej części przestrzeni scenicznej. Ruch ten urzeka widzów onirycznymi, abstrakcyjnymi kształtami, w których się zarysowuje. W środku przezroczystej tafli koła, którego kontury wyznacza czarna obręcz, powoli zaczynają rozpląwać się atramentowo czarne, finezyjne wzory. Prowadzone wokół osi środka zaciemniają przezroczystość przestrzeni długimi, czarnymi smugami. Smugi te rozpląwiają się po tafli, tworząc coraz cieńsze, delikatniejsze pasma. Wszystko to trwa dłuższą chwilę, aż atramentowa czerń niemalże w całości zaciemni przejrzystą dotychczas przestrzeń koła. Do widzów docierają jednak jasne przebłyski światła, widoczne w szczelinach onirycznej abstrakcji. Szczeliny te stanowią pryzmat, pęknięcie w tworzącym się abstrakcyjnym, onirycznym kształcie, które pozwala dostrzec wciąż obecną na scenie, gwałtowną ekspresję katartycznego tańca syna-ofiary. Z drugiej jednak strony szczeliny te pozwalają dostrzec wciąż odbywający się – spokojny, monotony, nieprzerwany – kolisty ruch. Trwa on bowiem nieustannie, począwszy od metafory, jaką otwiera kolistą płaszczyznę oraz czarna obręcz, poprzez zataczające precyzyjne kręgi ciemne punkty, aż po dopełniającą całość abstrakcyjną kompozycję czarnych linii. Stanowi on zamykającą całą kompozycję spektaklu metaforę

ciągłego ruchu, nieuchronności, powtarzalności – metaforę dramaturgii ukrytej, bolesnej rzeczywistości przedstawionej w onirycznej formie.

Romeo Castellucci osnuwając poetyką snu akcję sceniczną spektaklu *Purgatorio*, zaprzecza niejako możliwości zaistnienia tej sytuacji w rzeczywistości. W paradoksalny sposób jednak bardzo silnie zbliża się właśnie do owej rzeczywistości – naznaczając w swoim spektaklu „złym czynem”, a przez to nadając niejednoznaczny, zmuszający do szukania nowych sensów rys medium owej rzeczywistości – cielesności. Ta naznaczona cielesność, będąca medium rzeczywistości swój najdobitniejszy wyraz zyskuje w ostatniej części spektaklu – spazmatycznym, gwałtownym, katartycznym tańcu syna-ofiary.

Artystyczną kontynuacją estetyki snu oraz wpisanej w nią naznaczonej cielesności jest wystawiony w Berlinie III Epizod z cyklu spektakli *Tragedia Endogonia*. Spektakl rozpoczyna się w całkowitej ciemności. Czerń spowijająca zarówno scenę, jak i widownię, zostaje rozdarta smugą jarzeniowego, metalicznego – nieprzyjemnego światła. Pojawiający się na ułamek sekundy chwilowy półmrok zarysowuje na scenie niepewne kontury jakiś kształtów. Światło po chwili gaśnie. Na frontalnie zwróconej ku widowni ścianie, w tylnej części sceny, pojawia się kadr z rejestracji wideo, który jest powtórzeniem rzeczywistości sceniczej. Obraz ten, będący medium czasu i przestrzeni spektaklu, projektuje jego znaczenia. Wyraźniejszy, trwający dłuższą chwilę, nieprzerwany kadr pozwala rozpoznać niezauważone wcześniej – nieokreślone kształty. Przestrzeń sceniczną organizuje stojące w jej centrum, ogromne, ustawione bardzo blisko widzów łóżko małżeńskie. Przytłacza ono percepcję widza swoim nienaturalnym rozmiarem i niebezpiecznie bliską obecnością. Wrażenie to spotęgowane jest przez wyświetlający się nieustannie kadr z rejestracji filmowej. Stanowi on bowiem duże zbliżenie, które sprawia, iż łóżko wydaje się nadobecne, „nieskończone”. Oświetlone, migoczące świetlistą luną na czarnym tle łóżko ztraca swoje krawędzie, zdaje się nie mieć formy, nie istnieć w zamkniętym kształcie, lecz wylewać się poza kadr i rozpływać w cieniu przestrzeni sceniczej. Kadr ten jako powtórzenie scenerii, przechwytyjąc jednak w sferę wizualności estetykę medium filmowego, konstruuje i nadaje jej nowe znaczenia – określa i definiuje obraz sceniczny jako pełen napięcia i grozy, budzący niepewność, niejednoznaczny. Nie bez znaczenia jest również niewyraźny, surowy dźwięk, który dopełnia mroczny wymiar scenerii. Do widza docierają bowiem trudne do określenia, nierozpoznawalne w pierwszej chwili brzmienia. Trwające długą chwilę, zapętłone, rytmicznie powtarzające się – uruchamiają silne skojarzenie. Widz zaczyna rozpoznawać w nich ciężkie, chrapliwe dyszenie. Myśl ta staje się coraz wyraźniejsza, kiedy ciężkie odgłosy

przełamane zostają bolesnymi, równie rytmicznymi jękami. Tłem dla pojedynczych, rozproszonych w przestrzeni odgłosów staje się jednostajny dźwięk, który stanowi estetyczne przedłużenie reżyserii światła i cienia – dźwięk ten wydaje się być bowiem migoczącą gdzieś w przestrzeni scenicznej łuną, która, poprzez narastające brzmienie, zyskuje apokaliptyczny wymiar.

Konstruowany przez Romea Castelluccio w spektaklu *Tragedia Endogonia* oraz wzmocniony wyreżyserowanymi przez Cristiana Carlonia i Stefana Franceschettia efektami obraz daleki jest od dosłowności, nie jest dany wprost, jest niepokojąco pęknięty, przez co bardziej dobitny, budzący grozę. Otoczona tak skonstruowaną wizualno-audialną przestrzenią akcja sceniczna zyskuje więc bardzo wyraźny rys koszmaru.

Ruch rozpoczyna się w centralnie umieszczonym na scenie łóżu. Leżąca w nim postać unosi się i spogląda na małą dziewczynkę, spoczywającą obok w zupełnym bezruchu. Patrzy na nią dłuższą chwilę, po czym, odkrywając pościel, powolnym ruchem podnosi się z łóżka. Gest ten mógłby wydawać się delikatny i subtelny, prawie niedostrzegalny – tak jakby cichy i bezszelestny wyrażać miał troskę o spokojny sen małej dziewczynki. Ekspresja ta jest jednak w kontekście tej sceny niemożliwa do dostrzeżenia, niemożliwa do odczucia – niemożliwa do pomyślenia. Nienaturalnie spowolniony, osobliwy, nieszczerzy – inny od rzeczywistego ruch wyraża odmienną, oniryczną ekspresję. Pojawiający się w pierwszym momencie akcji scenicznej, określa tempo i rytm całego spektaklu, przenosząc tym samym (podobnie jak reżyseria światła oraz muzyki) całość kompozycji do innej, onirycznej rzeczywistości. III Epizod spektaklu *Tragedia Endogonia* jawi się więc w całości jako kreacja „prawdziwego” snu na jawie.

Sen rozwija się więc dalej i nabiera koszmarnego rysu. Kolejne ujęcie ukazuje kobietę, która przed chwilą wstała z łóżka. Stoi nieruchomo przodem do widowni, jest pochylona, zgarbiona. Jej postawa wyraża ciężar przytłaczającego ją wspomnienia. Ciało kobiety jest nagie, ma ona na sobie tylko czarną bieliznę; nagie piersi przysłonięte są rozsypanymi w nieładzie, kruczoczarnymi włosami. Obecność kobiety, jej niewzruszona postawa, bliskość – narzucają się percepcji widza, atakują go, przełamują granicę komfortu – przyciągające wzrok, niedające możliwości ucieczki, nieuchronne – są dla widza obce, niewygodne i po chwili stają się nie do zniesienia. Wywołują w widzu niezrozumiałą obawę, trwogę. Zbliżenie kadru rejestracji filmowej na twarz kobiety pozwala dostrzec charakterystyczne dla poetyki koszmaru szczegóły, które potęgują narastający w widzu niepokój. Niechlujnie rozrzucone, splątane włosy zakrywają prawie całą twarz kobiety.

Zamknięte w milczeniu usta zdają się wyrażać niemy, mający nigdy nie wybrzmieć szept. Kobieta rzuca puste spojrzenie zza grubych, sztywnych pasm czarnych włosów i spuszcza oczy w geście upokorzenia. Utkwiony w jednym punkcie wzrok kobiety jest nieobecny, tak jakby spoglądała ona oczyma wyobraźni na wyryte w jej pamięci tragiczne obrazy. Jej oczy wyrażają czystą nienawiść, wstręt do samej siebie. Niewątpliwie więc ciało kobiety, jej ruchy, postawa, niewerbalny język oraz mimika i wyraz twarzy naznaczone są traumą z przeszłości.



Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonia*

Traumatyczne przeżycie kobiety oddane zostaje w długiej, nieregularnej, nielinearnej i odrealnionej sekwencji następujących po sobie scen. Krótkie, poszarpane, niełatwe do odczytania ujęcia akcji scenicznej stanowią strzępy obrazów, emanujące estetyką koszmaru. Sekwencję tę rozpoczyna obraz przedstawiający leżącą w małżeńskim łóżu dziewczynkę. Jej ciało jest blade, bez wyrazu, bezwładne; dziewczynka leży nieruchomo na wznak z ułożonymi wzdłuż ciała ramionami. Również nakryta białą, atłasową pościelą wywołuje grobowe skojarzenia. Jej głowa z dokładnie i gładko uczesanymi blond włosami spoczywa spokojnie na poduszce, sprawia wrażenie równo ułożonej i nienaruszonej żadnym, najmniejszym nawet ruchem. Dziewczynka zdaje się spać, ale kolejne sceny spektaklu każą jednak myśleć o tym przedstawieniu jako obrazie snu wiecznego. Ze spowitej czarnym

cieniem scenerii nad łóżem małżeńskim wyłania się krwista czerwień. Obraz ten zyskuje silniejszy i bardziej znaczący rys, kiedy do widza dociera kontur tworzony przez ową czerwień kształtu. W kadrze ukazują się dwie dłonie wkładające właśnie grube, gumowe, czerwone rękawice. Stanowią one wyraźny akcent kolorystyczny na tle mrocznej, przyćmionej scenografii. Postać zbliża się do śpiącej dziewczynki i podnosi z jej poduszki dziecięcą lalkę. Trzymając niechlujnie w powietrzu za plastikowe ramię, nadaje jej nienaturalnie wygiętą formę, która wzdryga widzem. Kobieta odrzuca lalkę, która upada tuż obok leżącego idealnie pośrodku łóżka ogromnego młota. Po chwili kobieta chwytą dziewczynkę za ramiona. Gwałtownie potrząsa jej ciałem, które poddaje się tej ekspresji bezwiednie – żaden mięsień nie sprzeciwia się tej agresji najmniejszym spięciem. Ręce widoczne w kadrze odkrywają atlasową pościel i wyciągają dziewczynkę z łóżka. Jest to ostatecznie potwierdzający przypuszczenia widza gest. Podniesiona wpół tułowia dziewczynka nie budzi się, jej ciało jest wiotkie, przelatuje przez trzymające ją, krwistoczerwone rękawice. Ciało dziewczynki zostaje złożone na podłodze i, pozostawione tak przez dłuższą chwilę, leży nieruchomo. Postać w czerwonych rękawicach okazuje się kobietą z poprzedniej sekwencji obrazów. Staje nad ciałem dziewczynki, przygląda się jej. Po chwili chwytą za jej nogę i brutalnie przeciąga po scenie. Ruch ten jest bardzo powolny, ociężały, sprawia kobiecie wyraźny opór. Widoczny na scenie trud brutalnego usunięcia ciała dziewczynki, wyolbrzymiony, spotęgowany, unaoczniony ekspresją cielesną aktorki-kobiety oraz zestawiony w wyobraźni widza z ciężkim narzędziem z poprzedniego ujęcia, stanowi metaforę aktu aborcji.



Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonia*

Bolesna ta refleksja znajduje swoje źródło w pojawiającej się wcześniej czerwieni gumowych rękawic. Podobnie jak zawieszony u szyi ojca, krwistoczerwony, pognieciony krawat ze spektaklu *Purgatorio*, tak i czerwień gumowych rękawic natychmiast przykuwa uwagę widza. Symbolikę zdradzającego dramat za zamkniętymi drzwiami krawatu, wykorzystuje Castellucci również w spektaklu *Tragedia Endogonia*. W tym przedstawieniu jednak następuje odwrócenie kolei rzeczy, które tworzy nową jakość i nadaje całości inny sens. Czerwony krawat w spektaklu *Purgatorio* swoim kolorem, formą, fakturą symbolizuje zbrodnię ojca na synu; stanowi znak czynu dokonanego. Więcej nawet: stanowi znak czynu, który uobecnił się w akcji scenicznej poprzez potężnie działające na widza, rytmiczne odgłosy uderzenia, ciężkie, męskie sapanie, pełne wulgaryzmów i chorego pożądania okrzyki ojca, które spotęgowane zostały cienkim, dziecięcym płaczem. Obnażając sens tak skonstruowanego przedstawienia okrutnego czynu, czerwony krawat pojawia się po tym zdarzeniu, a więc w linearnym, podlegającym fabularnej konwencji czasie i przestrzeni scenicznej.

Czerwień w spektaklu *Tragedia Endogonia* ma natomiast inną funkcję. Odwołuje ona do równie tragicznego, trudnego i silnie obciążającego wydarzenia, którego Castellucci jednak nie konstruuje w spektaklu dosłownie. Nie tylko po raz kolejny reżyser oddaje

wyobraźni widza akt tworzenia sensów i znaczeń widzianych i odbieranych scen, ale czyni to w znaczący sposób – pozostawia bowiem widza jedynie ze strzępami obrazów scenicznych. Czerwień pojawiająca się w spektaklu *Tragedia Endogonia* nie należy więc do linearnej fabuły, ponieważ taka nie istnieje. Nie jest również znakiem czynu, który znajdowałby swoje wyraźne przedstawienie w akcji scenicznej. Czerwień ta należy do mrocznego, osnutego grozą porządku postrzępionych obrazów onirycznych. Obrazy te nie dają się łatwo zobaczyć, rozpoznać i poddać refleksji. Pierwsza sekwencja spektaklu uderza bowiem widza swoją mroczną estetyką. Poprzecinane czarnymi cieniami i nieokreślonymi, złowieszczymi dźwiękami kadry oddają spojrzeniu widza trudny w odbiorze obraz. Cała pierwsza część spektaklu spowita jest bowiem w budzącym niepokój, rozmywającym do granic widzialności i rozpoznawalności obraz sceniczny półmroku. Światło na scenie ma nieczysty, ziemistobłady, szarosiny – złowieszczy odcień. Obraz sceniczny jest przez to niemalże zatracony, bezkształtny, przytłumiony i mrocznie rozproszony. Półmrok oddala widza od obrazów scenicznych, pozostawiając ich sens jego własnym domysłem. Castellucci uniemożliwiając widzowi oczywiste i klarowne patrzenie, widzenie – rozumienie, zrywa więc z podstawowym, mimetycznym wymiarem teatru, nadając własnej estetyce subiektywne – należące do widza – znaczenia. Wykonuje więc Castellucci w akcji kreacji artystycznej krok wstecz – oddaje bowiem owy akt w pełni widzowi, który staje się w tym spektaklu kreatorem nie tylko sensów, znaczeń i emocji, ale również – albo raczej przede wszystkim – staje się kreatorem obrazowości, wizualności i przedstawialności teatru Castellucciego. To przesunięcie jest znaczącym gestem reżysera, ponieważ podważa każdy rodzaj podmiotowości tworzącej się wobec spektaklu; konstruuje strzępy obrazów o tragicznym wydźwięku, osnuwając je grozą i mrokiem koszmaru oraz oddając akt kreacji sensów i wrażeń widzowi, uruchamia Castellucci refleksję o tym, kto jest podmiotem śniącym – czy też – projektującym ten koszmar.





Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonia*

Romeo Castellucci kreując odmienną, oniryczną i trudną estetykę swojego teatru, nie tylko podważa i zachwiewa podmiotowością w akcie kreacji, ale również zrywa z przedstawieniem teatralnym, dającym widzowi silne przekonanie i pewność o tym, co zobaczył. Widz spektaklu *Tragedia Endogonia* zostaje wybity z jakiegokolwiek, uobecniającego się zwykle w teatrze, rytmu patrzenia – widzenia – rozumienia. Castellucci tworzy bowiem kompozycje balansujące na granicy obrazu i wyobrażenia, rzeczywistości i świata onirycznego, na granicy dosłowności i metafory, realności i niemożliwości, na granicy obrazów możliwych i niemożliwych do pokazania, możliwych i niemożliwych do zobaczenia. Wrażenie to spotęgowane jest przechwyconą przez Romea Castellucciego do spektaklu estetyką XVII – wiecznych obrazów, którym reżyser nadał dodatkowo mroczny wymiar. Charakteryzujący się kontrastowym światłocieniem, nietypowym kątem widzenia, zaburzoną równowagą kompozycyjną świat barokowych obrazów zyskuje wymiar mrocznej, ulotnej, efemerycznej chwili. Wyreżyserowany przez Castellucciego obraz sceniczny znajduje się nawet krok dalej: przedstawia bowiem rzeczywistość marzenia sennego, a więc rzeczywistość, która – w takiej postaci, jak została przedstawiona i zobaczona przez widzów teatralnych – nie zaistniała nigdy w realnym życiu.

Przesunięcie to stanowi zaprzeczenie możliwości zaistnienia tych obrazów w rzeczywistości oraz zerwanie z jakąkolwiek możliwością bliskości obrazów scenicznych spektaklu *Tragedia Endogonia* z realnym światem. Castellucci zrywając linię łączącą obraz

sceniczny z jego rzeczywistym odpowiednikiem, źródłem czy inspiracją, potęguje i nadaje im w swoim spektaklu nowy wymiar efemeryczności i ulotności. Koszmarna efemeryczność i ulotność przedstawień w spektaklu *Tragedia Endogonia* jeszcze silniej więc podważa klarowność i jasność wizualnych przekazów.

Wyrażającym więc pewną dosłowność, a zarazem przełamującym granice rozpoznawalności i pewności widza przedstawieniem aktu aborcji jest zbudowana na bardzo cienkiej granicy przedsawialności, uderzająco śmiała i brutalna, budząca wątpliwości estetyczne widza, kolejna scena spektaklu. Na krawędzi łóżka leży kobieta, ze spuszczoneymi i rozchyłonymi w stronę widowni udami. Na twarz narzuconą ma białą, srebrzystą pościel, w której załamuje się szare światło. Złamany, przyciemniony blask czyni pościel metaforycznie zabrudzoną, nieczystą i skażoną. Kobieta w swoistym dla poetyki koszmaru, powolnym i złowrogim tempie, unosi ku górze ramiona. Ruch ten jest niezgrabny i ciężki. Na jej dłonie wciąż nałożone są znaczące, krwistoczerwone, grube, gumowe rękawice. Romeo Castellucci trzyma widza w napięciu każdym wyreżyserowanym ruchem, gestem, ekspresją tej chwili. Aktorka zastyga na długą chwilę z uniesionymi, krwistoczerwonymi rękami ku górze. W końcu powoli opuszcza jedną rękę i sięga nią w okolice krocza. Pozostawiona w górze ręka przykuwa uwagę widza. Kobieta powoli zgina palce dłoni, pozostawiając wyprostowany jedynie palec wskazujący. Prostymi, zdecydowanymi i jakby wymierzającymi ruchami ręki, przecinając przestrzeń nad łóżem, wykonuje gest grożenia, wskazywania albo naznaczania. Po chwili, opuszczając jakby bezwiednie rękę i tym razem kieruje palec wskazujący w stronę krocza. Spowolnionym, ciężkim ruchem zaczyna podciągać czarną spódnicę. Nienaturalnie wolne tempo tych czynności sprawia, że gest szarpania czy rozdierania bielizny i obnażania przy tym ciała traci swą rzeczywistą, gwałtowną ekspresję, lecz naznaczony pewnego rodzaju ciężarem – wążącego na przyszłości, brzemiennego gestu – staje się znamieny, stanowi bowiem preludium do szeregu reżyserskich gestów, podważających klarowność i jasność wizualnych przekazów. Zachowując powolne tempo poprzedniej sekwencji, kobieta zaczyna intensywnie masować dwiema rękami swoje krocze. Całe jej ciało zdaje się poddawać temu dotykowi: unosi tułów i rzuca nim bezwiednie z powrotem na łóżko, rozwiera niezgrabnym ruchem nogi kobiety i wulgarnie otwiera jej krocze, prostuje i usztywnia, po czym ponownie rozluźnia ramiona, w krzywym łuku wygina kark. Kobieta zdejmuje czarną bieliznę i zaczyna jeszcze silniej masować krocze. Po chwili chwytą leżącą obok, dziecięcą lalkę, przykładą ją do genitaliów i wykonuje nią posuwiste ruchy. Po chwili odrzuca lalkę, unosi sztywnie spięty tułów, niemalże siada na łóżku w pionowej pozycji, zatrzymana jednak i jakby odepchnięta,

opada bezwiednie z powrotem. Kładzie dłoń na twarzy i zdejmuje z niej skrywającą ją wcześniej, atlasową pościel. Gest ten paradoksalnie nie obnaża twarzy kobiety, ponieważ oczom widzów ukazuje się widok twarzy kobiety zakrytej w całości kruczoczarnymi włosami. Czerń włosów zlewa się ze spowijającym przestrzeń sceniczną, nieprzeniknionym cieniem. Teraz dostrzegalna (choć i tak z ogromnym trudem) jest jedynie dolna część ciała kobiety. Coraz ciemniejszy, rozbity, przytłumiony obraz traci swój podstawowy wymiar widzialności i rozpoznawalności. Ten reżyserski gest zachwiewa i rozbija wizualne sensory; aktorka rozpoczyna wymykający się oczywistości i balansujący na granicy znaczeń akt aborcji.



Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonia*

Kobieta siada na krawędzi łóżka i pochyla się nisko ku swojemu kroczu. Jej sylwetka jest skulona, skupiona jakby w jednym punkcie, w jednym odczuciu, w jednym wrażeniu – wywołanym ruchami, którym sama się poddaje. Aktorka wykonuje długą sekwencję ruchów, przekraczających ekspresję, wizualność i dynamikę pornograficznych czynności masturbacji, lecz wkraczających w obszar przełamania granicy – w obszar metafory. W tę sekwencję ruchów aktorka wkłada pełną ekspresję gwałtowności, siłę uderzenia, bolesność szarpania, wrywania. Jej ruchy tracą wymiar nieprzyzwoitej wulgarności i bezwstydnego wyuzdania, a nabierają rysów wściekłej paniki, wyrażają nieuchronność klęski i niemożność jej

zatrzymania. Po raz pierwszy w spektaklu zostaje również złamany nienaturalnie powolny rytm – pełne trwogi i wściekłości ruchy wykonywane są szybko i z niedającą złudzeń dynamiką naturalizmu. To przesunięcie wprowadza do przedstawienia aktu aborcji mgnienie realności, które przykuwa uwagę widza, rozprasza jego percepcję, podważa zbudowane sensory, po czym znika bezpowrotnie. Zauważalna zmiana w rysach, dynamice i ekspresji ruchów kobiety podważa wcześniejszą wizję aktu masturbacji i pozwala myśleć o tym przedstawieniu w kategorii metafory aborcji.

Myśl ta wydaje się znajdować swoje potwierdzenie w następujących po scenie aktu masturbacji/aborcji, uderzających swoją klarownością i dosłownością przekazu – kolejnych obrazach. Kadr pierwszego z nich zorganizowany zostaje wokół stojącego na środku sceny łóżka. Spowija je absolutna ciemność. Jedyne, zaznaczającym się w tej scenerii konturem jest biała, rozrzucona, skłębiona gdzieś w rogu i niechlujnie zwisająca z krawędzi łóżka pościel. Złowieszczy rys tej formie nadaje klęcząca nieruchomo w rogu, ubrana na czarno kobieta. W geście rozpaczliwych ruchami przygarnia białą kołdrę, obejmuje ją i wtula się w nią. W tle pojawia się ogromny obraz z projekcji wideo. Kreślony białymi, szarymi i czarnymi liniami, przenika z prostszych w bardziej skomplikowane formy, zarysowuje się w obłych kształtach, mieni się, uwypukla i spłaszcza, faluje, pulsuje – stwarza iluzję trójwymiarowej przestrzeni – czy nawet więcej: iluzję żywego organizmu. Obraz ten, łudzaco podobny, niemal tożsamy z obrazami wywołanymi badaniem ultrasonograficznym, przemycą na ułamek sekundy do spostrzeżenia widza kontury twarzy.



Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonidia*

Nagle scenę spowija nieprzenikniona ciemność. Następuje zmiana kadru – na jaśniejszym tym razem tle oczom widzów ukazują się trzy czarne okręgi. Ich ruch jest bardzo spokojny, powolny, poruszają się niesymetrycznie, zdają się pływać w przestrzeni tak, jakby nie podlegały prawom grawitacji. Po chwili na scenę wchodzi trzy ubrane w czarne, długie suknie kobiety. Wymierzają w pływające koła potężne karabiny i oddają nimi serię strzałów. Biel tła prześwitująca przez powstałe rysy dociera do widza jaskrawą smugą. Kontrast bieli i czerni podkreśla postrzępione kontury pęknięć i dziur, nadając im mrocznego wymiaru zbrodni. Gest wymierzania, celowania i strzelania z potężnych, długich karabinów w zestawieniu z poprzednią sekwencją wydarzeń uruchamia skojarzenia widza z niszczeniem, unicestwianiem niewykształconych jeszcze form, których metaforę stanowią czarne koła. Kolejne ujęcie przedstawia stojącą przed łóżkiem, całkiem nagą kobietę z poprzednich sekwencji. Widz rozpoznaje ją po kruczoczarnych włosach okalających twarz oraz pełnym nienawiści, upokorzenia, wstydu i niechęci wzroku, rzucanym spod spuszczonej powiek. Wyrażona dotychczas w wyglądzie kobiety, jej postawie, ekspresji cielesnej, dynamicznie poruszania się, mimice – trauma po dramatycznym doświadczeniu w tej scenie zyskuje wyraźnie widoczny, silnie naznaczający ciało kobiety wydzźwięk. Gest naznaczenia aktem aborcji ciała kobiety stanowi lustrzane odbicie jednej z początkowych scen spektaklu. Ze spowitej czarnym cieniem scenerii w pierwszej sekwencji przedstawienia, nad łóżem, w którym leży mała dziewczynka, wyłania się krwistoczerwona, gumowa rękawica. Moment naznaczenia cielesności kobiety również spowija czerń, a z niej, podobnie jak w początkowej scenie spektaklu, wyłania się czerwień. Przyjmuje ona jednak inną formę – rozbryzgana na plecach kobiety przez dłoń w czarnej rękawiczce, spływa jaskrawo-czerwonymi smugami farby. Znak ten, obecny w spektaklu od pierwszych jego scen, pozostaje na ciele kobiety już do końca przedstawienia. Ciało kobiety naznaczone było ową znaczącą czerwienią, zanim dokonało się to w dosłownym wydzźwięku scenicznym. Widz zaczyna dostrzegać więc metaforę aborcji ukrytą w niedosłowności i wieloznaczności strzępów poprzednich obrazów. Czerwień nieustannie i silnie obecna więc w spektaklu, definiuje i określa dramaturgię dzieła.



Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonia*

Czerń wreszcie ustępuje. W przestrzeni scenicznej pojawia się zawieszona w centralnym punkcie czarna obręcz. Jako przezroczysty pryzmat dla sceny naznaczenia ciała kobiety, wielokrotnie przywoływana przez reżysera metafora koła, kompozycyjnie zamyka poetykę czernego koszmaru i otwiera oniryczną poetykę, przenikającą całą przestrzeń sceniczną biele. Wolno opadająca, śnieżnobiała kurtyna zamyka całą scenę w kubistycznym, minimalistycznym kształcie. Białe ściany, tworzące jednolitą, pochłaniającą czerń przestrzeń, zdają się zlewać w jedno nieskończonej biele. Stanowiąc ogromny kontrast dla czarnej, złowroziej, przytłumionej, niepewnej – koszarnej scenerii poprzedniej sekwencji, ta biała przestrzeń jest dla widza wizualnym wychnieniem. Cała podłoga sceny okryta jest miękkim, delikatnym, pluszowym materiałem, którego puszystość mieni się w jasnym, białym świetle. Scenę spowija gęsta mgła, która sprawia jednak wrażenie łagodnej pierzyny, otulającej nierzeczywistą, jasną przestrzeń oniryczną.

Świat ten ulega jednak rozpadowi. Podłoga sceny zaczyna drgać. Stojąca nieruchomo, naga, naznaczona czerwienią kobieta z poprzedniej sekwencji przewraca się, jej ciało drga równomiernie z podłogą – roztrzęsione, wydaje się być kruche, niestabilne: marne. Trzęsienie nasila się, potęguje ono wrażenie kruchości nie tylko ciała kobiety, ale przenosi je również na cały obraz świata onirycznego. Gdzieś w białej przestrzeni majaczy potężny, czarny młot –

postawiony pionowo, zyskuje nowy, wyolbrzymiony wymiar: odznacza się ciężarem zbrodni z poprzedniej sekwencji spektaklu. Poddany drganiom, traci swoją stabilność, rozchwiany i przewracający się należy do rozpadającego się świata, jest jego częścią; będąc symbolem zbrodni, stanowi medium koszmarnej rzeczywistości, przez którą świat ten się rozpada. Na scenę wchodzi odziane w biały plusz oniryczne, abstrakcyjne postaci. Ich biel i puszystość nie ma w sobie jednak nic z lekkości. Wnosząc do obrazu scenicznego realne narzędzie aktu aborcji, przełamują oniryczną konwencję białego snu i wprowadzają na nowo estetykę koszmaru. Postaci zbliżają się do leżącej na ziemi kobiety, jedna z nich trzyma w ręku ogromne, czarne obcęgi, którymi chwyta kobietę za szyję. Trzymając mocno podnosi kobietę z podłogi i poszarpując, przeciąga ją w inną część sceny. Ustawia kobietę tyłem do widza i – pozostawiając zwisające u szyi, ciężkie obcęgi – zostawia ją w bezruchu. Przeniesienie gestu wprost odwołującego do aborcji na ciało kobiety, czy – innymi słowy – czyniąc kobietę podmiotem, który zostaje poddany unicestwieniu, nadaje jej cielesności nowego znaczenia i wymiaru. Nie tylko naznacza je „obecnością” nienarodzonego dziecka, ale także w kontekście traumatycznego doświadczenia podważa oczywistość jej własnego ciała, własnego istnienia, bycia – egzystowania, podważa oczywistość jej własnej tożsamości.



Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonia*

Pozorna z początku łagodność i biel tej sekwencji spektaklu najsilniej zostaje jednak przełamana złowieszczą, przejmującą, nieprzerwaną kompozycją dźwiękową. Totalna, nadobecna – staje się przesywająca, nie do zniesienia. Jej tło stanowi jednostajny, ale przechwytyjący drzenie chwiejnego, rozpadającego się świata, wysoki dźwięk narastającej grozy, który przenika całe ciało widza. Dźwięk ten zdaje się trwać w nieskończoność – doprowadza widza do granic wytrzymałości. Po długiej chwili następuje złamanie rytmu. Jednostajny, nieprzerwany dźwięk rozdarty zostaje nienaturalnie zdeformowanym jękiem dziecka. Jest w nim coś dramatycznie niepokojącego – rozpoznawalny i natychmiast utożsamiany z płaczem, uderza obcością koszmarnego brzmienia. Głos ten zdaje się nie należeć do jakiegokolwiek możliwej rzeczywistości, dociera do widza z rzeczywistości koszmarnego snu i wstrząsa go swoim odrealnionym brzmieniem. Widz, poruszony tym przesunięciem, uświadamia sobie, że głos ten nie należy do dziecka nieżywego – należy do dziecka nigdy nienarodzonego. Jest to, podobny do gestu ukazania na scenie spektaklu *Tannhäuser* procesu rozkładu ludzkiego ciała, gest wykraczający poza kanon przedstawialności. Tak jak widoczne w cielesności ciał-przedmiotów oznaki gnicia i zaniku materialności cielesnej ziszczają na scenie obraz niemożliwy do zobaczenia, tak też obce, koszarne, nienależące do jakiegokolwiek rzeczywistości brzmienie uzmysławia widzowi głos niemożliwy do usłyszenia – głos nigdy nienarodzonego dziecka.

Romeo Castellucci dramaturgię świata onirycznego – spowitego zarówno bielą, jak i czernią – przenosi w spektaklu *Tragedia Endogonidia* na jego ostatnią sekwencję. Reżyser łączy tam bowiem estetykę, ekspresję i poetykę dwóch światów: spokojnego, delikatnego, jasnego i niosącego uczucie błogości oraz ciemnego, szorstkiego, budzącego grozę. Połączenie to potęguje wymiar owej dramaturgii – kreowany na strzępach obrazów, niejednoznaczny, podważany i zaprzeczany, pełen przekroczeń, przełamania, zachwiany i niestabilny świat ma wymiar totalny. Pochłania widza, narzuca mu się, nie daje możliwości ucieczki. Nieuchronność świata totalnego swój najdonioślejszy wydzźwięk znajduje właśnie we wstrząsającym, nienaturalnym, dramatycznie niepokojącym, obcym brzmieniu, wnikającym głęboko w czucie widza, od którego widz nie ma możliwości jakiegokolwiek ucieczki. Castellucci kreując koszarne, totalny sen na jawie, uderza widza radykalizmem tego przedstawienia. Przechwytyjąc bowiem do pozornie lekkiej, białej przestrzeni onirycznej rysy i pęknięcia swoiste dla czarnej oniryczności, każe widzowi tkwić w tym świecie. Chcąc być może uciec od narzucającego się, nieprzerwanego, koszmarnego



dźwięku, widz szuka wytchnienia w białej, miękkiej przestrzeni scenicznej, lecz i tam nieubłagane zderza się z rysami, zapowiadającymi wciąż obecną poetykę koszmaru.

Romeo Castellucci, budując światy oniryczne, sprzeciwia się kategorii mimesis poprzez rozbijanie obrazów rozpoznawalnych i oswojonych<sup>37</sup>, poprzez swoje kompozycje daje wyraz buntowi wobec teatru rozumianego jako reprezentacja rzeczywistości; to artysta, dla którego kluczem twórczości jest – jak zauważa Dorota Semenowicz – ikonoklazm, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza «łamanie obrazu»<sup>38</sup>; to artysta-założyciel Societas Raffaello Sanzio – stowarzyszenia „działającego na pograniczu teatru, performansu i sztuk wizualnych, mającego badać możliwość ekspresji teatralnej poza porządkiem fabularnym”<sup>39</sup>; to wreszcie artysta, który – jak sam przyznaje – nie wierzy w elementy rzeczywiste na scenie<sup>40</sup>. Bezdyskusyjnie więc wpisuje się oniryczna rzeczywistość spektakli Romea Castellucciego we Freudowską teorię marzenia sennego. Jak pisze bowiem twórca psychoanalizy:

nieograniczoną władzę we śnie zdobywa ta aktywność **psyche**, którą należy określić mianem **fantazji**, wolna od wszelkiej dominacji rozumu, a tym samym srogiego umiarkowania. Wprawdzie buduje na fundamencie pamięci właściwej życiu na jawie, ale wznosi na nim własne budowle, o nieba różne od tworów życia dziennego [...]. Wykazuje ona szczególne zamiłowanie do **nieumiarkowania**, **przesady**, **niesamowitości**. Zarazem jednak wskutek uwolnienia się od brzemienia zawadzających jej kategorii myślenia zdobywa większą elastyczność, żywość, zwrotność; jest nader wrażliwa na subtelne bodźce nastroju, gwałtowne afekty, życie wewnętrzne przedziera w naoczność plastyczną. Fantazji sennej **brak języka pojęć**; to, co pragnie powiedzieć, musi naocznie odmalować, ponieważ zaś pojęcie nie wnika tu swym osłabiającym oddziaływaniem, maluje to w pełni, sile i wielkości charakterystycznych dla form plastycznych. Wskutek tego język fantazji, niezależnie od tego, jak wyraźny, staje się rozwlekły, ociężały, niezgrabny. Temu, by język fantazji był wyrazisty, stoi na przeszkodzie przede wszystkim to, że cechuje ją niechęć do wyrażania obiektu poprzez właściwy mu obraz – fantazja wybiera raczej jakiś **obcy** obraz, jeśli tylko może on wyrazić tę cechę obiektu, na której przedstawieniu jej zależy [...]. Dalej jest bardzo ważne to, że fantazja senna nie odwzorowuje obiektu wiernie, aż do końca, lecz tylko w zarysie, a i to w nader dowolny sposób, dlatego wydaje się, że jej obrazy mają w sobie niejako tchnienie geniuszu<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz...*, op. cit., s. 31.

<sup>38</sup> Tamże, s. 7.

<sup>39</sup> Tamże, s. 1.

<sup>40</sup> Tamże s. 243-244.

<sup>41</sup> Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, op. cit., s. 86.

Kreując ze strzępów obrazów świat osobny i totalny, w którym najważniejsza jest forma, obraz, wizualność, oddziaływanie na emocje odczuwane przez widzów, buduje Castellucci tragiczność dzisiejszego świata. Trudne, często objęte tabu, osnute dramatem i nakazem milczenia zdarzenia, ich dramaturgię i dynamikę oddaje Castellucci za pomocą onirycznych środków wyrazu artystycznego, ponieważ „marzenie sennie należy zaliczyć do kategorii zrozumiałych dla nas akcji psychicznych przebiegających w stanie czuwania; są one produktem wysoce skomplikowanej aktywności psychicznej”<sup>42</sup>. Nadając więc za Freudem potężnego znaczenia (zbudowanego na fundamencie psychoanalizy) marzeniom sennym, pozwalając w swoim teatrze śnić widzom na jawie, oddając sprawczość kreacji ich wyobraźni, Romeo Castellucci wzbudza nasze wątpliwości, wysyła nas w światy równoległe, a potem sprowadza z powrotem, byśmy spojrzeli na własny, widząc go inaczej<sup>43</sup>.

## Cielesność znacząca, protetyczna

Otwierająca spektakl Romea Castellucciego *Hey Girl!* scena rozpoczyna się w zupełnej ciemności. Przestrzeń sceniczną wypełnia jedynie jednostajna, monotonna muzyka, brzmieniem przypominająca otchłań głębi oceanu. Muzyka – przecinana pojedynczymi, stłumionymi odgłosami rozdzierana i pęknięcia sztucznej materii – budzi delikatny niepokój. Po chwili scenę rozświetla błysnięcie białego światła jarzeniowego, które gaśnie jednak w ułamku sekundy. Żarówka błyska jeszcze kilka razy. Przez te parę chwil widz walczy z ograniczeniami własnej percepcji, nie mogąc zdefiniować tego, co widzi na scenie. Kiedy wreszcie jarzeniowa lampa oświetli scenę jednostajnym, zimnym, szarym półmrokiem, widzom ukazuje się w centralnym punkcie sceny podłużny stół, a na nim poruszająca się, drgająca powolnymi, spazmatycznymi ruchami masa o bliżej nieokreślonym kształcie. Masa ta nie sprawia przyjemnego wrażenia – wręcz przeciwnie: budzi w widzu uczucie wstrętu. Przypominająca rozlewającą się, lepka i gęsta gumę w kolorze bladego, zimnego, brudnego różu, spływa powolnymi, grubymi strugami i opada ciężko na podłogę. Z masy leżącej na stole wyłaniają się po chwili fragmenty przypominające ludzkie ciało. Masa zaczyna

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 119.

<sup>43</sup> Fragment wypowiedzi Alexa Rigola, dyrektora festiwalu La Biennale Teatro di Venezia w 2013 roku, który tymi słowami uzasadnił zdobytą przez Romea Castellucciego nagrodę Złotego Lwa za całokształt twórczości, [w:] Piotr Dobrowolski, *Antymesjasz. Romeo Castellucci i dekonstrukcja idei*, „Teatr”, 11/2013, dostęp: [http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/628/antymesjasz.\\_romeo\\_castellucci\\_i\\_dekonstrukcja\\_idei/](http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/628/antymesjasz._romeo_castellucci_i_dekonstrukcja_idei/), 15 stycznia 2018.

poruszać się żywiej, wreszcie skorupa pęka. Widz dostrzega wylaniające się z gumowego „kokonu” ludzkie ciało. Postać uwalnia się, unosi się powoli i rozprostowuje się. Na podłogę osuwa się sztuczna ludzka skóra – postrzępiona, porwana i popękana. Akt dokonujący się na scenie symbolizuje narodziny ludzkiego ciała – nadaje narodzinom konceptualny wymiar, dzięki któremu tak powstałe ciało zyskuje inny, nowy wymiar. Skonstruowany przez Romea Castelluccio obraz sceniczny wpisuje się w sformułowane przez Catherine Malabou założenia koncepcji plastyczności destrukcyjnej:

Materia organiczna jest jak glina albo marmur rzeźbiarza. Produkuje swe odpady, swe odrzuty. Ale te organiczne wydalenia są wysoce konieczne dla ziszczenia się żyjącej formy, która na końcu pojawia się w swojej oczywistości za cenę ich zaniku. Raz jeszcze, ów typ destrukcji nie przeczy pozytywnej plastyczności – jest jej warunkiem. Służy wyrazistości i potędze udanej formy. Urządza na swój sposób siłę życia<sup>44</sup>.

Silnie zaznaczające się w tej koncepcji napięcie między materią organiczną przyrównaną do gliny i marmuru oraz pojęciem plastyczności, swobodnie przeplatane z refleksją o sile życia ziszczającej się formy, uruchamia refleksję o cielesności w przedstawieniu Castelluccio w kontekście granic między ciałem a sztuczną formą. Refleksja ta wpisana jest również w samą akcję sceniczną. Tak jak nienaturalny, obcy dla powstawania człowieka jest bowiem akt wykluwania się z kokonu, tak też uobecnia się w ten sposób równie nienaturalne, nieprawdziwe ciało. Sztuczna masa, będąca kokonem dla ciała ludzkiego, znajduje w nim swoje odzwierciedlenie – powierzchnia ciała postaci, która wyłoniła się z kokonu, pokryta jest cienką warstwą tej samej materii, przez co sprawia wrażenie nienaturalnie gładkiej i miękkiej, ale też zimnej i sztucznej. Nawiązuje więc ono swoją estetyką do estetyki i sztuczności rzeźby albo silnie obecnej w XIX wieku figury woskowej, opisywanej przez Annę Wiczorkiewicz w książce *Muzeum ludzkich ciał*:

ich widok nastawiony był także na zmysłowość pojętą szerzej, nieograniczoną do tego obszaru, który można objąć badawczym okiem. Nie chodzi tu jedynie o to, co dziś odbieramy jako motywy erotyczne, ale o ewokowanie zmysłowej natury ciała poprzez finezję odwzorowania tkanek, poprzez sugerowaną miękkość gestów, poprzez gładkość dłoni wysuwającej się z fałdów jedwabnego

---

<sup>44</sup> Catherine Malabou, *Ontologia przypadku. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. Piotr Skalski, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 12-13.

mankietu, delikatność koronki otulającej ufryzowaną przepołowioną głowę... Wszystko to wyraża świat ogromnej wrażliwości dotykowej<sup>45</sup>.

Woskowa figura w spektaklu Castellucciego rozebrana jest z delikatnych koronek, fałdów jedwabnego mankietu, zmyślnej fryzury i – pozostawiona jedynie z jej zmysłowością natury ciała, miękkością gestów, finezją kształtów, gładkością dłoni – silniej przemawia do wyobraźni widza. Stanowiąc „ożywioną” formę woskowej figury w tym kontekście ciało ukazane w pierwszej części spektaklu *Hey Girl!* buduje szalenie ciekawe napięcie między sztucznością i naturalnością, sztuką mimetyczną i rzeczywistością – między formą a ciałem.



Romeo Castellucci, *Hey Girl!*

Woskowa figura ze spektaklu *Hey Girl!*, wylaniająca się z kokonu, pokryta jedynie cienką warstwą sztucznej materii, swoje odzwierciedlenie znajduje w potężnym nadmiarze ogromnego, masywnego cieśla ze spektaklu *Tannhäuser*. Jedna ze scen przedstawia bowiem wielką zmasowaną formę o podobnej – woskowej estetyce.

---

<sup>45</sup> Anna Wiczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 182.



Romeo Castellucci, *Tannhäuser*

Przedstawienia te uderzają swoim wyolbrzymionym charakterem i bardzo silnie skupiają uwagę widza na napięciu między wrażeniem sztuczności, jakie wywołuje estetyka woskowych figur, a wciąż obecnym w tych przedstawieniach żywym ciałem. W tym napięciu silniejszy wydzźwięk dla spektakli Castellucciego zyskuje więc żywe ciało, ponieważ ciało o estetyce rzeźby czy figury woskowej (pozostając w sferze ogromnej wrażliwości dotykowej), któremu jednak oddany zostaje bardzo obecny ruch oraz wymowny akt narodzin ze spektaklu *Hey Girl!*, ma wymiar iluzyjny, złudny, kuszący spojrzenie, działający na wyobraźnię i kreujący nowe sensory – zyskuje wymiar żywego ciała wizualnie znaczącego. To przesunięcie: od sztuczności woskowych – nieożywionych – figur do żywego ciała osnutego ową woskową sztucznością, która nadaje mu niespotykanej w rzeczywistym świecie gładkości, finezji, doskonałości – definiuje ciało w spektaklu *Hey Girl!* jako przekraczające swój wizualny wymiar; bardzo obecny w tym przedstawieniu ruch oraz wymowny akt narodzin przesuwają tę granicę jeszcze dalej i pozwalają myśleć o tak ukazanej cielesności w kategoriach przekraczania granic własnej definicji, własnych możliwości – w kategoriach koncepcji protetyczności.

Ciała ludzi oraz wielu zwierząt i owadów mają charakter protetyczny. To jak rozumiemy status i ontologiczne skutki powszechnie występujących, choć niekiedy niedostrzeganych protez, wpływa na rozumienie związku pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem ciała oraz złożonych relacji między naturą a kulturą. Żyjące ciała dążą ku protezom – pozyskują przedmioty-suplementy i wcielają je w siebie, używając ich tak, jakby były organami cielesnymi. Wiele istot żywych korzysta z narzędzi, ozdób czy

urządzeń po to, by poszerzyć możliwości ciała i jego atrakcyjność [...]. Czy protezy istnieją, ponieważ ciałom brakuje czegoś, co zewnętrzne przedmioty zastępują? Czy są substytutem i formą wypełnienia organicznych słabości ciała? Czy należy o nich myśleć w duchu rozumu praktycznego, jako o zastępczych organach, które replikują lub naśladują i zastępują brakujące czy też uszkodzone kończyny i organy (sztuczne nogi, okulary, szkła kontaktowe, implanty słuchowe, wózki inwalidzkie, plomby itd. [...]), umożliwiające ciału funkcjonowanie zgodnie z właściwymi mu wzorami czy normami zachowań i działań? Przy takim podejściu proteza definiowana jest pod kątem jej użyteczności, adaptacyjności i potrzeb, na które odpowiada, natomiast ciało i jego funkcje postrzegane są w kategoriach danych uprzednio zdolności wykonawczych, możliwości działania i ruchu. Proteza przywraca te funkcje i praktyki do formy na nowo ukonstytuowanej, organicznej, choć częściowo sztucznej całości. Odnawia zatem zakładaną konfigurację ciała, umożliwiając wykonanie wszystkich tych ruchów i działań, które bez niej byłyby upośledzone.

A może przeciwnie – protezy należy raczej widzieć w kontekście estetycznej reorganizacji i zwiększania możliwości, jako pokłosie wynalazczości funkcjonującej poza potrzebami praktycznymi lub nawet wbrew nim? [...] Czy protetyczne ciała są naddatkiem, czy dysponują większymi lub innymi możliwościami niż ciała z naturalnymi kończynami i organami? Zgodnie z etymologią proteza „dodaje do”, jest suplementem już istniejącego i funkcjonującego ciała. Protezy mogą być jednak postrzegane nie tylko jako potwierdzenie nadanych możliwości lub jako substytut brakujących czy uszkodzonych organów, lecz również otwarcie ciała na działania wcześniej niemożliwe, jako katalizator nowych cielesnych zachowań, jakości i umiejętności. Proces wcielania protezy można jednak rozumieć inaczej: nie tylko uzupełnia on – lub czyni kompletnym – istniejący obraz ciała oraz kojarzonych z nim przypisywanych mu praktyk, a proteza nie tylko jest cielesnym dopełnieniem danego uprzednio planu, ideału lub normy. O protezie należy także myśleć przez pryzmat niespodziewanych, nieplanowanych możliwości i zdolności, które wytwarza<sup>46</sup>.

Połyskujące, wizualnie gładkie woskowe ciało w spektaklu *Hey Girl!* poprzez zaprzeczenie naturalności, pewnego rodzaju pęknięcie, które ukryte jest w plastyku, z którego jest stworzone, sprawia paradoksalnie wrażenie „prawdziwości doskonałej”. Ten właśnie moment – „sprawiania wrażenia” oraz „jakiejs doskonałości” – w myśli o znaczącym, protetycznym ciele w teatrze Castellucciego jest kluczowy, ponieważ wydobywa jego dwa, ważne dla tych rozważań wymiary. Po pierwsze: protetyczność ciała w teatrze Castellucciego może mieć wymiar materialny – stanowić przedłużenie samej cielesności, wyolbrzymienie jej, nadanie jej nowych możliwości, a więc nadanie jej jakiejś doskonałości. Po drugie i bardziej istotne:

---

<sup>46</sup> Elizabeth Grosz, *Protetyczne przedmioty*, przeł. Magdalena Szcześniak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaręba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 417-418.

protetyczność ciała w spektaklach Castellucciego znajduje swój wymiar w samym „sprawianiu wrażenia”, a więc znaczeniu, które ze sobą niesie. Innymi słowy: cielesność protetyczna w teatrze Castellucciego zyskuje dwa wymiary: cielesności spotęgowanej materialnie – obecnej w rzeczywistości scenicznej, oraz cielesności spotęgowanej znaczeniowo – obecnej w refleksji, myśli i wyobrażeniu widza.

Rozpoznanie to znajduje swoją inspirację w połączeniu tych dwóch wymiarów cielesności protetycznej w jednej ze scen spektaklu *Hey Girl!*. Scena ta nie uderza widza koszmarną estetyką mroku, nie wzdryga ostrymi błyskami jarzeniowego, nieprzyjemnego światła. Nie zwodzi myśli ku niepokojącym i nieprzyjemnym dźwiękom. Nie narzuca się, nie pochłania, nie każe widzowi walczyć z własnymi ograniczeniami percepcji. Wyraźna, jasna, nie rozprasza, nie szokuje wrażeniami – oddaje pełne skupienie widza obecnym na scenie ciałom, ich protetycznym, przedłużającym cielesność wymiarze oraz powstającym w jego kontekście znaczeniom.

Przodem do widowni stoją dwie kobiety. Stanowią one personifikację dojmującej odmienności. Jedna z nich jest drobną, szczupłą, białą kobietą o krótkich blond włosach. Jej ciało jest chude i kościste, a rysy twarzy ostre. Na białej, prostej, delikatnie opinającej jej ciało koszulce widocznie odznaczają się kościste kształty oraz drobne piersi. Dziewczyna stoi sztywno bliżej widowni. Za nią w odległości kilku kroków stoi wysoka Afroamerykanka. Niemal naga – stoi prosto i śmiało, czarne buty na obcasie podkreślają jej pełne, kobiece kształty. Wokół bioder zawieszoną ma tylko skromną przepaskę. Burza czarnych, kręconych włosów okala jej łagodną w wyrazie twarz. Kontrast rysujący się w samej współobecności dwóch kobiet na scenie podkreślony jest trzymanym przez Afroamerykankę przedmiotem. Dwiema rękami trzyma ona bowiem przeskalowaną, ogromną, sztuczną i ludzaco podobną do twarzy pierwszej kobiety rzeźbę głowy.



Romeo Castellucci, *Hey Girl!*

Ten obraz sceniczny bardzo silnie koresponduje z refleksją Frantza Fanona o doświadczeniu bycia czarnym, który w swoim tekście *Czarna skóra, białe maski* konstruuje ważną w tym kontekście myśl o tym, że cielesność afroamerykańska poprzez swój kolor ma wymiar performatywny:

Byłem jednocześnie odpowiedzialny za moje ciało, odpowiedzialny za moją rasę, za moich przodków. Przechadzałem się po sobie spojrzeniem obiektywnym, odkrywałem moją czerń, moje etniczne rysy – a moje ucho atakowały kanibalizm, opóźnienia w rozwoju, fetyszyzm, ułomności rasowe, handel niewolnikami<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Frantz Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. Lena Magnone, [w]: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, pod red. Krzysztofa Stępnika i Dariusza Trzeźniowskiego, UMCS, Lublin 2010, s. 361.



Protetyczny wymiar cielesności Afroamerykanki ze spektaklu *Hey Girl!* konstruuje się więc – ujmując rzecz za Fanonem – w jej „czarność”, która koresponduje z bardzo silnie obecnymi w kulturze wyobrażeniami. „Czarność” aktorki znajduje swoje przedłużenie – protezę – w realizujących się wizjach, odniesieniach, myślach i refleksjach widzów, o których wspomina Fanon. Zawierający się w wyobrażeniu widza protetyczny charakter „czarność” aktorki znajduje swoje odzwierciedlenie i potwierdzenie w kolejnej scenie spektaklu, w której reżyser stawia czarną, nagą, pochyloną kobietę u boku białego, ubranego w długi płaszcz mężczyzny. Mężczyzna trzyma Afroamerykankę uwięzioną w potężnych ciężkich kajdanach na długim łańcuchu. Współbycie sceniczne białego mężczyzny, a wcześniej również białej kobiety oraz jej wyolbrzymionego wizerunku, umacnia myśl o protetycznym wymiarze czarnej cielesności oraz zaprzeczając jej podmiotowej istocie, ustanawia jako przedmiot znaczący. Performatywno-protetyczna, odwołująca do narzucających się wizji i znaczeń, powtórzonych zresztą w obrazie scenicznym „czarność” Afroamerykanki, stwarza się, nadaj ujmując rzecz za myślą Fanona, wobec współobecności białej kobiety czy białego mężczyzny. Frantz Fanon snuje bowiem refleksję:

„Brudny czarnuch!” lub po prostu „Patrz, murzyn!”

Wkraczałem w świat, starając się nadać rzeczom sens, z duszą wypełnioną pragnieniem bycia u początków świata, i oto jak przekonałem się, że jestem przedmiotem wśród innych przedmiotów.

Zamknięty w tej przytłaczającej przedmiotowości, błagałem innego. Jego mający w sobie moc wyzwolenia wzrok, ślizgając się po moim ciele, które nagle przestało istnieć, nadawał mi utraconą lekkość i, sprawiając, że znikam ze świata, przywracał mnie światu<sup>48</sup>.

Fanon w swojej refleksji konstruuje ciekawą myśl o niemożności ucieczki przed „czarnością” własnej skóry, przed jej performatywno-protetycznym wymiarem, przed ślizgającym się po owej „czarność” wzrokiem oraz silnie ukonstytuowanym w kulturze europejskiej wyobrażeniem, które owa „czarność” projektuje. Wzrok tak usilnie patrzący i sprawiający, że podmiotowość czarnego ciała zanika, jednocześnie jednak przywraca ją światu. Jest to myśl o sile zaprzeczenia, która odbudowuje paradoksalnie to, co zaprzeczenie zburzyło, i jednocześnie nadaje temu nową jakość. W dalszej swojej refleksji odkrywa bowiem Fanon jeszcze silniej tę zależność i postanawia afirmować swoją „czarność” poprzez zaprzeczenie właśnie, by ukonstytuować ją i umocnić na nowo. Taka filozofia negacji wpisuje się w koncepcję przywoływaną już koncepcji o destrukcyjnej plastyczności:

---

<sup>48</sup> Tamże, s. 359.

Jedynym możliwym wyjściem z niemożliwości ucieczki rzeczywistość wydaje się ustanowienie pewnej **formy ucieczki**, to znaczy zarazem ustanowienie jakiegoś rodzaju ucieczki albo jej namiastki i ustanowienie jakiejś uciekającej tożsamości – tożsamości, która ucieka od niemożliwości ucieczki. Tożsamości porzuconej, oddzielonej, niezwracającej się refleksyjnie ku sobie, nieprzeżywającej własnego przekształcenia, niepoddającej go upodmiotowieniu.

**Destrukcyjna plastyczność umożliwia zjawienie się bądź uformowanie odmienności tam, gdzie innego brak w sposób absolutny. Plastyczność jest formą odmienności tam, gdzie brakuje wszelkiej transcendencji – transcendencji ucieczki albo uniku. Jedynym innym, jaki wówczas istnieje, jest bycie innym wobec siebie samego<sup>49</sup>.**

Destrukcyjna plastyczność jako możliwość uformowania się odmienności tam, gdzie występuje brak, otwiera kontekst dla protetyczności pojawiających się w spektaklach Castellucciego ciał „ubogich” – niepełnych, częściowych, szczątkowych. Cieleśność uboga, znajdująca swój potencjał znaczeniowy właśnie w owym braku bardzo silnie wpisuje się w myśl o protetyczności cieleśności spotęgowanej, znaczeniowo obecnej w refleksji, myśli i wyobrażeniu widza. Owy cielesny brak (zwłaszcza w kontekście sceny) znajduje swoje przedłużenie w znaczeniu, które ono projektuje. Innymi słowy: „destrukcja nadaje również kształt. Zdeformowana przez rany twarz zostaje wciąż twarzą; kikut pozostaje pewną formą; dotknięta traumą **psyche** pozostaje **psyche**. Destrukcja dysponuje własnym rzeźbiarskim dłutem”<sup>50</sup>. W kontekście teatru Romea Castellucciego nie tylko więc „kikut – czy jakikolwiek inny cielesny brak – pozostaje pewną formą”, ale pozostaje formą silnie znaczącą, pozostaje nową jakością. Przykład znaczącego ciała „ubogiego” opisuje Dorota Semenowicz:

W drugiej części spektaklu [*Juliusz Cezar*] widzimy świat po katastrofie, do której doprowadziło „przekonujące słowo”: zgliszcza teatru w Hiroszynie lub Nagasaki, zbombardowanym Berlinie – miejsce po katastrofie. Scenografia to zwęglone fotele teatralnej widowni, zwisające z góry kable, spalone, rozpadające się ramy drzwi otwarte przejście w kulisy, zgliszcza podium, techniczna, goła ściana w oddali. Wszystko jest pokryte popiołem, prochem, pyłem. W tej ciemnej, pustej, zniszczonej, odsłaniającej teatralne tajemnice przestrzeni pojawiają się Kasjusz i Brutus, grani w tej części przedstawienia przez dwie anorektyczki. Widzowie nie mogą oderwać wzroku od ich przeraźliwie chudych, kościstych ciał, zasłoniętych tylko strzępami tkanin na biodrach i małymi, metalowymi, asymetrycznymi tarczami na piersiach. [...] Brutus ma ogoloną głowę i zapadłe oczy. To

<sup>49</sup> Catherine Malabou, *Ontologia przypadku...*, op. cit., s. 23-24.

<sup>50</sup> Tamże, s. 11.

ciało wynędzniałe, wyniszczone, obraz katastrofy. Castellucci tworzy wizualną paralełę, zestawiając ludzkie ciało, tekst Shakespeare'a i obraz zniszczonego teatru<sup>51</sup>.

W kontekście protetyczności znaczącego ciała ubogiego, ciała anorektyczne ze spektaklu *Juliusz Cezar* nie tylko stanowi paralełę do obrazu scenicznego i tekstu, ale również znajduje swoje przedłużenie we wrażeniu i obrazie, jakie buduje poprzez swoją wizualność w wyobraźni widza. Plastyczność, w którą owo ciało się wpisuje, formułuje „tożsamość, która podlega modelowaniu wraz z doświadczeniem i czyni z nas podmioty pewnej historii – historii niepowtarzalnej, dającej się rozpoznać, zidentyfikować, historii ze swymi wydarzeniami, niezapełnionymi miejscami, swoją przyszłością”<sup>52</sup>. Obraz wyniszczenia czy katastrofy nie tylko jest więc obecny w obrazie scenicznym, ale również w historii ciała anorektycznego, którą ciało to projektuje w wyobrażeniu widza za pośrednictwem cielesnego braku, stanowiącego o jego wymiarze protetycznym.



Romeo Castellucci, *Juliusz Cezar*

Definiowana przez Elizabeth Grosz proteza jako dodatek do już istniejącego i funkcjonującego ciała oraz otwierająca ciało na działania wcześniej niemożliwe, otwierająca

---

<sup>51</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz...*, op. cit., s. 134.

<sup>52</sup> Catherine Malabou, *Ontologia przypadłości...*, op. cit., s. 10.

nowe jakości i umiejętności znajduje swoje odzwierciedlenie w opisanej przez Dorotę Semenowicz scenie ze spektaklu *Ofiarnice*:

Zarówno na początku *Ofiarnic*, jak i w tej scenie Orestes jest pasywny, zależy od Piladesa i Elektry. To przyjaciel nakłada mu na przedramię miniaturowy mechanizm, spinający rękę w rytmicznym ruchu. Maszyna wydaje się symbolicznym przedłużeniem boskiej władzy: Apollo, który u Ajschylosa namawia Orestesa do zabicia matki, jest w trzecim akcie grany przez aktora bez rąk – jego ciało przywołuje obraz uszkodzonego antycznego posągu. Ten związek między zakładanym przez Orestesa na przedramię mechanizmem a bogiem bez ręki miał być wyraźny i czytelny, by podkreślić, że Bóg wykorzystuje Orestesa do realizacji swojej decyzji. Maszyna powtarza ruch, nawet gdy Orestes zdejmuje ją i odkłada na bok<sup>53</sup>.

Osadzona w kontekście teatru i teatralnej kreacji materialna proteza przypomina Kantorowskie „anatomiczne przedłużenie” aktora – bioobiekt, który stanowił połączenie mechanizmu lub obiektu z aktorem. Bioobiekt jest „elementem akcji scenicznej, sytuuje się na przecięciu sztuki przedmiotu oraz elementu plastycznego, będącego częścią spektaklu, przynależy do obiektów scenicznych. Akcentuje materialność przedmiotu artystycznego, pozostaje też w relacji do aktora”<sup>54</sup>, która w kontekście sceny ze spektaklu *Ofiarnice* zyskuje nowe znaczenie. Kontekst protetyczności ciała jako możliwości kreowania nowych sensów mechaniczna ręka ze spektaklu *Ofiarnice* każe zadać pytanie o jej znaczenie, i budowaną w jej ramach tożsamość.

---

<sup>53</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz...*, op. cit., s. 109.

<sup>54</sup> Paweł Stangret, *bioobiekt*, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl>, dostęp 19.06.2018.



Romeo Castellucci, *Oresteia (Una commedia organica?)*

Ciała naznaczone, ciała protetyczne, mające wymiar performatywny, wyrażają swoją cielesnością istotę skonstruowanej przez Claudię Castellucci odpowiedzi na pytanie o to, co znaczy być aktorem: „Specyfika bycia aktorem wiąże się z historią tej dziwnej aktywności ludzkiej; aktywności polegającej na wyjściu na scenę przed innymi ludźmi, na wystawieniu się. [...] Aktor, jak powiedziałam, to słowo ogólne i uogólniające, które najbardziej z nich wszystkich odpowiada historii tego starożytnego zawodu, polegającego na staniu na scenie przed innymi ludźmi, na dawaniu siebie spojrzeniom innym”<sup>55</sup>. Owe „dawanie siebie spojrzeniom innym” jest kluczowe dla protetyczności ciała w kontekście tych rozważań. Rozpoczynające się od refleksji Elizabeth Grosz rozważania o protetyczności ciała w kontekście teatru Romea Castellucciego przekroczyły ramy definicji protezy jako „dodatku do” – suplementu już istniejącego i funkcjonującego ciała i wkroczyła w obszar protetyczności nieoczywistej. Protezą staje się więc już samo ciało, działające na widza swą wizualnością. W kontekście plastyczności i pozytywnej destrukcji myśl ta czyni krok dalej i dostrzega protetyczny wymiar w negacji protezy, w jej zaprzeczeniu – w uobecnianym się na scenie, znaczącym braku. Owy cielesny brak znajduje więc swoje przedłużenie w

---

<sup>55</sup> Dorota Semenowicz, *To nie jest obraz...*, op. cit., s. 258.

znaczeniu, które ono projektuje. Protetyczność w kontekście teatru Castelluccio przekraczająca więc swoje źródłowe ramy definicyjne stwarza nową, silnie znaczącą jakość. Nieoczywisty charakter tej protezy, rozumianej jako sama cielesność i jej wizualność lub jej negacja, a więc cielesny brak, nie tylko – ujmując rzecz za Elizabeth Grosz – otwiera ciała na działania, zachowania i umiejętności wcześniej niemożliwe, ale również pozwala przekroczyć ten wymiar i dostrzec protetyczność obecną w refleksji, myśli i wyobrażeniu widza.

# Zakończenie

Część pierwsza *Święta wiosny – Adoracja ziemi*, pokazywanego premierowo w 1913 roku, rozpoczyna się smutnym, molowym solem fagotu, melodycznie uzmysławiającym bezradność i skargę człowieka na los. Subtelność tego brzmienia szybko przeradza się jednak w burzliwą, dynamiczną, pełną asymetrycznych rytmów i nieregularnych akcentów muzykę wszechpotężnej natury, której składany jest rytualny hołd. Szaleńcza ekspresja kolejnych taktów oddaje dzikość i brutalność pogańskiego rytuału, by w zwieńczeniu przerodzić się w muzykę grozy, towarzyszącej śmierci składanej w ofierze młodej dziewczyny. Energia muzyki Strawińskiego przekłada się oczywiście na ekspresję choreografii tanecznej Niżyńskiego. Zaprojektowany przez choreografa ruch radykalnie zrywa z konwencjami tańca klasycznego, opartego na estetycznym kanonie sztuki baletowej. Popisowe divertissement i wirtuozerskie widowiska lekkości, delikatności i kruchości perfekcyjnych primabalerin zastąpił Niżyński potężną siłą – narzucającego estetykę naturalizmu i cielesności – rytualnego gestu, mającego obudzić do życia przyrodę. Choreografia Niżyńskiego w swej realności i dosłowności, posługując się estetyką brzydoty, oddaje brutalność barbarzyńskiego obrzędu. Ostatecznie, ekspresja ciężkości – opisana przez Irenę Turską w słowach: „Dziewczyna traci stopniowo siły, ślania się, zrywa się jeszcze ostatnim wysiłkiem woli, wreszcie pada martwa”<sup>56</sup> – określa dramaturgię ostatniego tańca w życiu ofiary. Muzyka Strawińskiego i choreografia Niżyńskiego, oddając brutalność, barbarzyństwo i pierwotność pogańskiego rytuału, odsyła do realnej rzeczywistości. W swej pierwotnej formie *Święta wiosny* uchodzić może zatem za przykład sztuki mimetycznej, która, jak chciał Arystoteles, melodią i rytmem wyrażała i charakter, i doznania, i działania<sup>57</sup>.

Radykalnym więc i znaczącym gestem artystycznym jest stworzenie w pełni abstrakcyjnej, opartej na inżynierskim systemie elektronicznym i w całości zautomatyzowanej, współczesnej wersji tego dzieła. Scenografią *Le sacre du printemps* (Święta wiosny) Romea Castelluccio jest ogromne, stalowe rusztowanie, u szczytu którego znajduje się potężna i skomplikowana instalacja, składająca się z szeregu specjalnie zaprojektowanych maszyn, reflektorów oraz kraty szyn, służących do poruszania się urządzeń. *Le sacre du printemps* Romea Castelluccio w swej pierwszej sekwencji

---

<sup>56</sup> Irena Turska, *Przewodnik Baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 1997, s. 348-349.

<sup>57</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Henryk Dobielski, OSSOLINEUM, Wrocław 2006, s. 84-86.

przedstawia abstrakcyjny balet białego pyłu zsynchronizowany z muzyką Strawińskiego za pośrednictwem zaprogramowanych komputerowo maszyn. Stalowa, rozświetlona jarzeniową białą przestrzeń przeszklonego sześcianu staje się więc tłem dla abstrakcyjnych form kreślonych przez wystrzeliwany z urządzeń, wirujący, biały pył. Iluzja światła, bieli i pyłu maluje więc przed oczyma widza przenikające się kształty spływających wodospadów, wybuchających gejzerów, unoszących się obłoków, rozplywającej się mgły. Ekspresja tego tańca oddaje dynamikę oryginalnej muzyki Strawińskiego. Łagodne sekwencje przeplatają się z burzliwymi. Raz – pojedyncze strumienie białego pyłu, poddane kołyszącym ruchom maszyn, przeplatają się, tworząc iluzję płynących powoli fal. Innym razem – potężny strumień białego pyłu wyrzucony gwałtownie w dół niczym lawina śnieżna rozbija się o podłoże. Ogromna i gęsta chmura powstała w wyniku uderzenia opada z wolna, pozostawiając po sobie jedynie półprzezroczystą mgłę. Piękne i nierzeczywiste abstrakcje kreślone białym pyłem budują poczucie niezgodności z zakorzenioną głęboko w pierwotnym, cielesnym rytuale muzyką Strawińskiego; są wizualizacją ruchu, którego źródłem nie jest jednak ciało ludzkie, lecz zaprogramowane maszyny. Mechanizacja, elektryczność i automatyzacja, określające ruch widoczny na scenie jako bezcielesny i sztucznie perfekcyjny, odrealniają i czynią taniec białego pyłu nieprzystającym do rzeczywistego, dotykającego, odbieranego zmysłowo świata. W tańcu tym nie ma emocji ani uczuć, nie ma charakteru, doznań i działań. Ponadto smugi białego pyłu rzucane w powietrze (wizualnie nawiązujące raczej do wirtuozerskiej lekkości, delikatności i kruchości klasycznych primabalerin) po chwili stają się bezkształtne, rozproszone. Poprzez swoją ulotność definiują więc ruch jako zanikający, efemeryczny. Jakby ruch ten nie należał do rzeczywistego, teraźniejszego porządku. Zawierająca się w nim przezroczystość i nieuchwytność nawiązuje do innego świata – do świata snów albo do świata umarłych. Radykalność gestu Romea Castelluccio polega więc na estetycznym zestawieniu tych światów z dynamiczną, realną i bardzo cielesną muzyką Strawińskiego.

Jeśli więc podjąć próbę odpowiedzi na pytanie o obecność i cielesność albo cielesną obecność w spektaklach Romea Castelluccio, bardzo ciekawym i płodnym kontekstem okazuje się jeden z najbardziej znanych performansów na świecie – zorganizowany w 2010 roku w Museum Of Modern Art w Nowym Jorku performans wybitnej artystki, Mariny Abramović: *Marina Abramović: The Artist Is Present*. Znaczący tytuł performansu Abramović odsyła do fundamentów istoty performansu zdefiniowanych przez interpretatorów – do obecności, która, tak jak z założenia performans właśnie, ma ulotny, nieuchwytny,



efemeryczny charakter. Performans Abramović wydaje się być czystej postaci, spełniającym w całości definicyjne założenia performansu aktem uobecnienia artystki oraz jej ciała w efemerycznym czasie i przestrzeni. Performans Mariny Abramović interpretowany jednak przez Amelię Jones nie spełnił się jako czysta forma performansu-uobecnienia, jak pisze Jones bowiem:

dzisiejsza praktyka Abramović, usilnie manifestująca obecność, paradoksalnie uświadamia ten właśnie fakt, że samo działanie na żywo NISZCZY OBECNOŚĆ (albo też nie może jej zapewnić). Działanie na żywo naznacza ciało będące wyrazem własnego ja, ciałem reprezentującym. Jednakże muszę przyznać, że siedząc naprzeciw Abramović w otoczonym barierkami niczym ring atrium MoMA, które z kolei otaczały dziesiątki przyglądających się ludzi, kamery i wielkie reflektory, nie czułam, żeby w tym kontakcie było coś energetycznego, osobistego, czy przemieniającego. [...] głównie czułam na sobie spojrzenia niezliczonych ludzkich oczu (w tym również jej oczu) oraz obiektywów i w sumie miałam nieodparte wrażenie, że biorę udział w przedstawieniu – nie w nabrzmiałej emocjami i energetyzującej międzyludzkiej relacji, tylko w jakiejś sztucznej relacji z innymi (nie tylko z artystką, ale również z tłumem widzów, ochroniarzami, „organizatorami” wydarzenia). Była to dla mnie jakaś niezamierzona parodia autentycznej ekspresji i „prawdziwego” odbioru emocjonalnego<sup>58</sup>.

Estetycznie nawiązującym do konwencji artystycznej Mariny Abramović i przełamującym wrażenie sztuczności jest performans tancerza Xaviera Le Roya *Self Unfinished* (Samoniedokończenie), który buduje bardzo silne napięcie między ciałem i maszyną – ciekaw w kontekście rozważań o teatrze Romea Castellucciego. Performer-tancerz rozpoczyna swój pokaz od gestu będącego lustrzanym odbiciem koncepcji performansu *Marina Abramović: The Artist Is Present*. Całość odbywa się w białej, minimalistycznej przestrzeni, Xavier Le Roy siada przy stole, ramiona kładzie równo przed sobą, jego postawa wyraża skupienie.

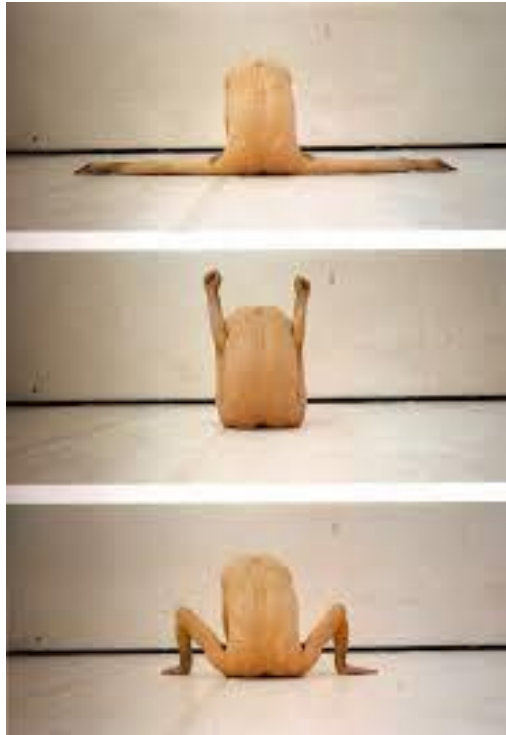
---

<sup>58</sup> Amelia Jones, *Artystka obecna: artystyczne rekonstrukcje i niemożliwość obecności*, przeł. Agnieszka Sosnowska, [w:] *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, pod. red. Tomasza Platy i Doroty Sajewskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 73-74.



Xavier Le Roy, *Self Unfinished*

Siedzi tak przez dłuższą chwilę, dając widzom czas na znecierpliwienie. Obraz siedzącej za stołem w takiej pozycji performerki jest bowiem szeroko rozpoznawalny, artysta wykorzystuje to znaczenie dla zbudowania nowej estetyki i nowych sensów. Po długiej chwili tancerz przełamuje konwencję i wykonuje precyzyjny w każdym geście i dźwięku taniec robota. Unosi kolejno pojedyncze części ciała wykonując przy tym dedykowany każdemu ruchowi odpowiedni dźwięk, nawiązujący do dźwięków maszyn. Tancerz na chwilę staje się ciałem-maszyną, po czym uobecnia swoją cielesność do granic możliwości. Po tańcu robota następuje bowiem bardzo długa choreografia kwestionowania oryginalności ludzkiego ciała, horyzontalnych i wertykalnych pozycji, znaczącego, konceptualnego zdefragmentyzowania ciała, rozbicia. Tancerz, wykonując bardzo prymitywne i proste w swej ekspresji ruchy, podważa jakiegokolwiek dotychczasowe wyobrażenia cielesności, nadaje jej nowy wymiar. Zderzenie pierwszej – mechanicznej – sekwencji z zamykającą performans sekwencją uobecniających na scenie istotę ciała i cielesności ruchów stanowi swoistego rodzaju paralelę z wyreżyserowanym przez Romea Castellucciego *Le sacre du printemps*.



Xavier Le Roy, *Self Unfinished*

Wraca więc Castellucci w tym ujęciu do sformułowanego w spektaklu *Inferno* geście odwrócenia i wpisania jedynie w koło wizerunku *Człowieka Witruwiańskiego*. To pęknięcie w skomponowanym przez Castellucciego *Człowieku Witruwiańskim* otworzyło dla tych rozważań myśl o możliwych niedoskonałościach, asymetriach, dysharmoniach – myśl o możliwych: innych ciałach. Refleksję o innych ciałach rozpoczęło uderzająco realne, bardzo silnie związane z rzeczywistością pozasceniczną, stanowiące medium śmierci, brudne, niedołążne starcze ciało ze spektaklu *O koncepcji wizerunku Syna Bożego*. Starcze ciało należące do rzeczywistości – będące rzeczywistością, wchłonięte zostało przez rzeczywistość oniryczną, która, otwierając możliwość śnienia prawdziwego koszmaru na jawie, staje się abstrakcyjnym tłem dla ciał naznaczonych. Oniryczne przedstawienia kalekich, nienaturalnie koślawych, naznaczonych marnością ciał stały się preludium dla ciał znaczących swą wizualnością. Protetyczne, silnie performujące swą cielesnością, znajdujące swoje przedłużenie w myśli, wyobrażeniu i refleksji widza ciała, których protetyczność przyjęła również formę bioobiekту nadającego ciału nową możliwość, stanowią ostatnie stadium rozwoju cielesności w kontekście tych rozważań. Ostatecznie innym ciałem we współczesnym świecie teatru Romea Castellucciego pozostaje już tylko kostny pył – pozostaje więc: bezcielesność.

# Bibliografia

1. Arasse Daniel, *Ciało, wdzięk, wzniosłość*, [w:] *Historia ciała. Od renesansu do oświecenia*, pod red. Georges'a Vigarello, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
2. Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, PIW, Warszawa 1992.
3. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Henryk Dobielski, OSSOLINEUM, Wrocław 2006.
4. Buchowski Michał, *tabu*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, pod red. Zofii Staszczak, PWN, Warszawa – Poznań 1987.
5. Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, przekład Mai Kubiak Ho-Chi, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008.
6. Dobrowolski Piotr, *Antymesjasz. Romeo Castellucci i dekonstrukcja idei*, „Teatr”, 11/2013, [www.teatrpismo.pl/czytelnia/628/antymesjasz.\\_romeo\\_castellucci\\_i\\_dekonstrukcja\\_idei/](http://www.teatrpismo.pl/czytelnia/628/antymesjasz._romeo_castellucci_i_dekonstrukcja_idei/).
7. Douglas Mary, *Czystość i zmaza*, przeł. Marta Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
8. Elias Norbert, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, PIW, Warszawa 1980.
9. Fanon Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. Lena Magnone, [w:] *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, pod red. Krzysztofa Stępnika i Dariusza Trzeźniowskiego, UMCS, Lublin 2010.
10. Freud Sigmunt, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
11. Grosz Elizabeth, *Protetyczne przedmioty*, przeł. Magdalena Szcześniak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaręba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
12. Jones Amelia, *Artystka obecna: artystyczne rekonstrukcje i niemożliwość obecności*, przeł. Agnieszka Sosnowska, [w:] *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, pod. red.

- Tomasza Platy i Doroty Sajewskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
13. Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przełożył Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
  14. Łotman Jurij, *O semiotyce pojęć wstyd i strach w mechanizmach kultury (Tezy)*, przeł. Jerzy Faryna, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i opra. Elżbieta Janus i Renata Mayenowa, PIW, Warszawa 1977.
  15. Malabou Catherine, *Ontologia przypadku. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. Piotr Skalski, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017.
  16. Semenowicz Dorota, *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio*, Fundacja Malta – Korporacja Ha!art, Poznań – Kraków 2013.
  17. Stangret Paweł, *bioobekt*, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl>.
  18. Turska Irena, *Przewodnik Baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 1997, s. 348-349. Jerzy Sławomir Wasilewski, *Tabu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
  19. Anna Wiczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.