

Ucieleśnione imaginacje. O *Rozmowie z własną nogą* Anny Świrszczyńskiej

Dramaty Anny Świrszczyńskiej powstawały na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Należy je traktować jako zjawisko historyczne, gdyż – po początkowym zainteresowaniu czytelników i krytyków – teatry zaniechały ich wystawiania. Przynależą dziś zatem bardziej do kręgu badań literaturoznawczych niż teatrologicznych. Anna Świrszczyńska była przede wszystkim poetką, a jej sztuki są przez recenzentów i krytyków teatralnych określane mianem dramatu literackiego. Fakt, iż poezja była jej pierwszym i nieustannie eksploatowanym polem aktywności pisarskiej, buduje nieodzowny kontekst do rozważań na temat jej twórczości dramatycznej. Znamienną cechą jej twórczości stanie się szczególna wrażliwość na język i jego własności metaforyczne¹, nadrealizm (w który wkrada się w 1939 roku okrutna historia, czego pokłosiem jest tom *Budowałam barykadę*), dążenie do redukcji środków, które zdobią i uplastyczniają wypowiedź liryczną, pojawienie się w wielu wierszach podmiotu mówiącego, który jest kobietą (co z kolei kieruje ku liryce roli, upodabniając wiersze Świrszczyńskiej do miniatur dramatycznych, ale też stanowi zapowiedź podjęcia wątków feministycznych²), ale też groteska, sięganie po autoironię, żart³. Tematami obecnymi w poezji i konsekwentnie rozwijanymi również w twórczości dramatycznej są obecne w każdej egzystencji uczucia cierpienia i radości o różnych źródłach: cierpienie jawi się jako poczucie przejmującego żalu za nietrwałość życia, radość zaś wynika z zachwytu i miłości do świata. Przeplatające się w poezji Świrszczyńskiej realizm i poetyckie gry ironiczne, rozpacz splatana z humorem, ostrożność i powściągliwość w wypowiedzianiu się służą jednej idei – absolutnej i czystej afirmacji życia. Przedmiotem niniejszego artykułu będzie jednoaktówka *Rozmowa z własną nogą*, która może służyć za ilustrację poetyckości jako cechy utworu dramatycznego, prezentuje dramaturgiczną moc słowa i sytuacji scenicznej (które z kolei oprócz odczytań dosłownych stanowią asumpt do dociekań sensów metaforycznych), uniwersalizuje problem ukazany w skali mikro – sceny.

W jednoaktówkach Świrszczyńska kreuje światy przedziwne, wymykające się zrozumieniu i uporządkowaniu. Obrazy te jawnie burzą logiczny porządek rzeczywistości, znamionują oryginalną wyobraźnię poetycką, wrażliwość na walory brzmieniowe słowa, nadrealizm. Dysharmonię tworzą kontrastowo zarysowane postacie, nieoczywiste spotkania, a nade wszystko mieszanie się skrawków dawnych kultur, mitów, religii i tropów literackich. Świat autorki *Rozmowy z własną nogą* jawi się jako popękany i pozbawiony sensu, jest to „świat, w którym trzeba się zgodzić na własne nieważne istnienie, a jednocześnie jakoś siebie ocalić”⁴. Akceptacji może posłużyć także somatyczne odczuwanie świata.

Percepcja wyłaniająca się z ciała i traktująca to, co spotyka, jako żywą tkankę cielesności umożliwia komunikację, jest spojrzaniem czującego nakierowanym na czujące:

Pośredniczące ciało nie jest samo rzeczą, śródmiąższową tkanką łączną, ale *zmysłowością dla siebie* [...]. Ciało łączy nas bezpośrednio z rzeczami dzięki swojej własnej ontogenezie, spajając ze sobą dwa zarysy, które je tworzą, swoje dwie

¹ Czesław Miłosz określał dokonania literackie Świrszczyńskiej jako odnowicielskie dla polskiej polszczyzny i w tym względzie stawiał obok dorobku twórczego Mirona Białoszewskiego. Zob. Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996.

² Rozpoznanie te zawiera recenzja autorstwa Anny Legeżyńskiej i one dotyczą m.in. tomu *Czarne słowa*. Zob. A. Legeżyńska, *Metamorfozy Anny Świrszczyńskiej*, „Polonistyka” 1997, s. 182-186.

³ Czerpanie z wymienionych źródeł jest zjawiskiem częstym w liryce współczesnej. Wywodząca się z Peiperowskiej awangardy „wstydlivość uczuć” łączy zabawę, grę, ironię i znalazła egzemplifikację w twórczości Szymborskiej, Różewicza, Herberta, Białoszewskiego. Zob. A. Legeżyńska, *Metamorfozy Anny Świrszczyńskiej*, „Polonistyka” 1997, passim.

⁴ E. Guderian-Czaplińska, *Teoria (i praktyka) śmiechu. Dramaty Anny Świrszczyńskiej*, [w:] A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Dramaty*, Warszawa 2013, s. 26.

warstwy: masę czującą, którą jest, i masę odczuwalnego świata, w którym rodzi się przez segregację i na który, jako widzące, pozostaje otwarte⁵.

Z owej otwartości wynika widzialność, a świat w ten sposób postrzegany jest jako konsubstancjalny z widzącym go ciałem. Istnienie u Świrszczyńskiej rozumiane jest jako doświadczanie, przeżywanie. Koncepcja ta jest bliska fenomenologii cielesności i konstatacjom Maurice Merleau-Ponty'ego, rozważającego poszukiwanie, umożliwianie czy konstytuowanie, urzeczywistnienie sensu („jesteśmy skazani na sens i nie możemy zrobić ani powiedzieć nic, co nie otrzymałoby w historii jakiegoś imienia”⁶). Ów sens, tajemnica świata, której uchwycenie jest zadaniem fenomenologów, wyłania się nie poprzez refleksję, a w wyniku aktu działania. Ciało aktywne urzeczywistnia, działa, umożliwia; doświadczanie równa się zunifikowaniu stron opozycji podmiot-przedmiot.

Perspektywa postrzegania ciała nie jako jednego z obiektów świata, ale tego, dzięki czemu człowiek działa, pozwala ujawnić, co ów człowiek odkrywa dzięki spojrzeniu, poprzez dotyk innego człowieka, czy też we własnym bólu. Biologia może jedynie badać ciało jako organizm, lecz nie byt ludzki. W ujęciu François Chirpaza istotny jest stosunek stanu człowieka do organizmu i zaznacza, iż „niemożliwe jest zrozumienie faktu cielesnego bez odniesienia się do bytu człowieka” oraz „niemożliwe jest zrozumienie człowieka bez odniesienia się do jego cielesności”⁷. Na drodze poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czym jest ciało, konieczne staje się wyjście naprzeciw zachowaniom ludzkim, czyli przejawom ludzkiej cielesności. Poszukiwania człowieka rozpoczyna się od obserwacji gestów jego ciała. Posługiwanie się przez Świrszczyńską obrazami ludzkiej fizyczności w obliczu takich tematów, jak uniesienie, ból, tajemnica bytu pozwala sformułować wniosek, iż ciało może przerodzić się w tej twórczości w figurę każdego doświadczenia⁸. Wyznaczniki te pozwalają wpisać poezję Świrszczyńskiej w ważny nurt współczesnej poezji polskiej, która

nader często ewokuje doświadczenie świata jako doświadczenie ciała i cielesności. Doświadczenie gwałtowne, dramatyczne w obrazie i w przesłaniu. [...] Wiek XX przyniósł szczególne spojrzenie na ludzką cielesność, owocujące – by posłużyć się metaforą Prousta – dotkliwą i nieprzekazywalną w słowie do końca pamięcią ciała⁹.

Taki też obraz wyłania się z miniatur dramatycznych Świrszczyńskiej, przy czym jednoaktówka *Rozmowa z własną nogą* to także utwór ucieleśniający proces zupełnego nicościowania świata. Dramat realizuje antropologiczny topos końca świata, pojmowany jako swego rodzaju konstrukt myślowy, idea, pokazująca człowieka i jego rzeczywistość w kontekście kierunku i celu, do jakiego zmierza on sam, ale też kulturą, historią, cywilizacją. To nieprzerwane mierzenie się człowieka z końcem jest próbą uznania własnej skończoności wobec nieskończoności. Przywoływanie kwestii końca wszystkich rzeczy skrywa tak naprawdę pragnienie wizerunku świata jako stałego, świata trwałych, ponadczasowych wartości¹⁰. Autorka *Orfeusza*

⁵ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. J. Migasiński, M. Kowalska, Warszawa 1996, s. 140.

⁶ Tenże, *Fenomenologia percepcji*, przeł. J. Migasiński, M. Kowalska, Warszawa 2001, s. 17.

⁷ F. Chirpaz, *Ciało*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 6.

⁸ Agnieszka Stapkiewicz dokonuje analizy obrazowania Świrszczyńskiej, wyróżniając następujące ujęcia: rozmowy z ciałem, obraz śpiworu-ciała, temat „porządkowania” i poddawania próbom, ciało obfite oraz „pojednanie” z *somą*, które dokonuje się przez oddzielenie albo stopienie. Zob. A. Stapkiewicz, *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2014, s. 54.

⁹ M. Stała, *Między „znakiem duszy” a „domkiem naszego ciała”. Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji młodopolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989 nr 1, s. 3-4.

¹⁰ Leszek Kołakowski określa paradygmat świata jako realizację mityczną, która wierzy w świata sensowność: „że to, co minione, przechowuje się – co do wartości – w tym, co trwa [...]. Wiara w celowy ład, utajony w potoku doświadczenia, daje nam prawo sądzić, że w tym, co przemija – rośnie i przechowuje się coś, co nie przemija właśnie; że w nietrwałości wydarzeń kapitalizuje się niewidoczny wprost sens, że więc rozkład i zniszczenie dotyczą tylko widomej warstwy istnienia, nie dotyczą drugiej, odpornej na ruinę”. (L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2004, s. 18.) Problem końca świata zatem dotyczy zagadnienia czasu: historycznego i mitycznego, związku przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, początku i końca. Wizje końca da się uporządkować w przybliżeniu w dwóch grupach. W pierwszej ważne będzie podejście finalistyczne, teleologiczne dziejów, w którym zdarzenia historyczne są w pewien sposób sprofilowane, mają ukryty cel. Koniec czasu, wiązany w filozofii Heglowskiej z końcem historii, nie jest tym samym końcem człowieka, którego istnienie poza nią ma sens. Ponadto, jak wskazują teorie historiozoficzne:

rezygnuje z konwencji reprezentacji, zdaje się nie ufać ilustracyjności i grubą kreską rysuje odkształcone ramy świata, składa go z „kawałków” kultury i obrazu. Posługuje się skrótem i uproszczeniem w celu zagęszczenia energii wypowiedzi i zwraca się ku własnej cielesności.

Rozmowa z własną nogą jest dramatem, w którym cielesność stanowi wyznacznik tożsamości bohaterów. W dramacie niestabilność podmiotu (postaci) związana jest z odmiennością „ja” i pozbawia podmiot indywidualnej tożsamości. Zasadniczą rolę w wyzyskaniu tego tematu będzie odgrywać poetyka cielesności. Posługiwanie się tym pojęciem pozwala na szersze ujęcie zagadnienia, bowiem odnosi się nie tylko do wizji wykonawczej, to znaczy stosunku dzieła dramatycznego do inscenizacji teatralnej, skupionym na konkretyzacji scenicznej, ale uruchamia w świadomości odbiorcy cielesny, zmysłowy wymiar utworu.

Poczucie egzystencjalnej pustki oddaje sytuacja podmiotu lirycznego, którą definiuje cielesność – a zatem nietrwałość i zmienność istnienia¹¹. Cielesność postaci dramatu Świrszczyńskiej wykracza poza wszelkie systemy znaczące, określające ciało jako ikoniczny (sceniczny) znak, przekształcając je w nieobliczalną obecność. Autorka dokonuje próby zastąpienia ikonicznego przedstawienia ciała na scenie na rzecz jego realnej obecności, demaskując tym samym kanoniczne w kulturze wyobrażenia ciała. Dzieje się tak wskutek konfrontacji obowiązującego scenicznego dyskursu, między innymi symbolicznego systemu językowego, z fizycznością ciała postaci i materialnością konkretnego miejsca. Zabieg ten pozwala na badanie relacji pomiędzy dramatem a rzeczywistością. Ontologiczna wielorakość dramatu jest wynikiem odmiennego sposobu traktowania go przez autorkę. Dzięki ustawicznemu przetwarzaniu i powtarzaniu form dramatycznych, słów „łamanych” i „przycinanych”, dramat okazuje się przedmiotem, rzeczą, fragmentem. Świrszczyńska buduje napięcie dramatyczne poprzez kreację zróżnicowanych form wypowiedzi, nakładanie się obrazów bezsłownych z obrazami stwarzającymi dialogi i wprowadzanie monologów, które konstytuują wewnętrzny rytm dramatu.

Miniatury dramatyczne Anny Świrszczyńskiej są w jej twórczości wynalazkiem osobnym i szczególnym. W czasie ich powstania funkcjonowała już tradycja podobnych małych form, której początki ustanowił Konstanty Ildefons Gałczyński cyklem „najmniejszego teatryku świata” *Zielona Gęś*, a którą rozwijał między innymi Sławomir Mrożek w jednoaktówkach. Jądrzem tych form było „zda(e)rzenie”: zderzenie najwyżej kilku, a najczęściej dwóch postaci, ale też zderzenie przeciwieństw¹². Świrszczyńska zaprasza do tego świata również mnogie przedmioty, zmateriałizowane wyobrażenia, ukute ze słów i sensów dialogów, i zderza je, nagle i nieoczekiwanie, z bohaterami wypowiadającymi się i wyśpiewującymi swoje kwestie. Obecność „nowych” postaci jednoaktówek, zabieranie przez nie głosu i nawiązywanie kontaktu nie dziwi jednak, a to ze względu na właściwości ludzkich bohaterów oraz miejsca rozgrywającej się akcji. Gadające przedmioty i abstrakcje stają naprzeciw nie mniej dziwnych osób: *Wariata* i *Zamiatacza (Czarny kwadrat)*, *Edypa* i *Kata (Człowiek i gwiazdy)* czy też dwóch „idiotek” (jak zostają w didaskaliach nazwane), czyli *Augusty* i *Kleopatry (Rozmowa z własną nogą)*.

Przedmioty, mityczne twory czy ulepione ze słów bohaterów ciała abstrakcji nie są traktowane jako fantastyczni, zdumiewający goście. Przynależą do tego samego szalonego świata ludzi dziwnych, odmiennych i niepospolitych. Reguły, jakie w nim panują, zahaczają o logikę z pogranicza jawy i snu, groteskę, fantazję, z pewnością są odsunięte od realizmu. Przypominają one sposób odczuwania i ukazywania rozfragmentaryzowanej rzeczywistości we współczesnym malarstwie. Przywodzą na myśl

chrześcijański Sąd Ostateczny, średniowieczna koncepcja chiliizmu Joachima z Fiore, mesjanizmy o romantycznym rodowodzie czy wizje amerykańskiego politologa Francisa Fukuyamy, koniec historii, koniec pewnej struktury stanowi moment nasycenia pragnienia, wyczerpania możliwości, wyładowania napięć, czyli początek nowego ładu. Drugi model historiozoficzny nie nadaje historii szczególnego celu, jednocześnie nie zakłada końca jej biegu. Demonstruje on nieskończoność, otwartość historii, która wciąż się przeistacza, niczego nie kończy, co przywodzi na myśl Heraklitowską metaforę rzeki. Pojawiające się wydarzenia dzielą jedynie czas na odcinki, wytyczają nowe kierunki, naświetlają nowe perspektywy rozwoju, tym samym ustalają definicję końca w perspektywie permanentnego początku.

¹¹ Obrazy ciała ludzkiego w poezji Świrszczyńskiej stanowią jednocześnie zapis doświadczenia wojennego, nierzadko eksponują także zwierzęcą naturę człowieka. Podmiot liryczny niosący brzemień pamięci wojny zostaje skazany na ustawiczne konfrontowanie aktualnych obserwacji z wewnętrznym stanem negacji, poczuciem kruchości własnego istnienia.

¹² Por. E. Guderian-Czaplińska, dz. cyt., [w:] A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Dramaty*, Warszawa 2013.

założenie surrealistów, którzy opowiadali się za wyrażaniem wizualnym percepcji wewnętrznej¹³, wzmiankowali o niepodważalnej roli niepoohamowanej wyobraźni, inspirowali się niektórymi założeniami romantyzmu, istotny był dla nich element zaskoczenia, absurd, nonsens. (Suprematyści natomiast dążyli do maksymalnego uproszczenia form, a według taszystów praca podporządkowana była instynktowi.) Porównania te świadczą o niezaprzeczanym poszukiwaniu nowych konstruktywnych form wyrazu. Jak wskazują didaskalia jednoaktówek, w okamgnieniu „zjawiają się” lub „spuszczają się z góry”: telefon, słońce, butelka szampana, waga, ale też niemożliwość, szczęście, kubek w kubek, czy nawet gardło Belzebuba. Słowa wypowiedane materializują się w postaci rysunku, kształtu, lecz nie lalki, powoływanej i animowanej, gdyż niebawem okazują się być czymś w więcej. Uosobienie to ma jednak charakter teatralny i jawnie sztuczny, rodzi się ze słowa. Słowo zyskuje moc sprawczą, kreuje świat: rzeczy i obrazy, ucieleśnia, ożywia. Istnienie wywiedzionych ze świata rzeczy i abstrakcji bohaterów nie zadziwia i nie onieśmiela postaci wariatów i idiotek; w tak wykreowanym świecie i nieprzypadkowych przestrzeniach ci wariaci i idiotki po prostu działają.

Problematyka przestrzeni obejmuje szerokie pole interpretacyjne. Ze względu na jej wieloznaczność oraz perspektywę wieloaspektowego ujmowania przestrzeni chętnie bywa omawiana, jednak przede wszystkim wśród badaczy epiki, nie tak często liryki i rzadko przez badaczy dramatu¹⁴. Potrzeba podjęcia tematu kategorii przestrzeni w dramacie Anny Świrszczyńskiej wynika z zastosowanej reorganizacji przestrzeni dramatycznej. Za jedną z możliwych interpretacji struktury *Rozmowy z własną nogą* może posłużyć kategoria przestrzeni poetyckiej wprowadzona przez Józefa Kelerę w odniesieniu do dramaturgii Tadeusza Różewicza¹⁵. Badacz określa kategorię przestrzeni poetyckiej jako swoisty układ wartości kontekstualnych, powiązany poprzez ich wielofunkcyjne i występujące na wielu poziomach współoddziaływanie. W dramacie kategoria przestrzeni poetyckiej rozwija się „nie tylko między słowem a słowem oraz między słowem a milczeniem, ale także między słowem i milczeniem a równoważną (intencjonalnie uobecniłą) sferą znaków materialnych, cielesnych i przedmiotowych”¹⁶. Poetyka przestrzeni swym zasięgiem dociera do sfery organizacji słowa i materii cielesnej, które zespolą interakcja znaków i znaczeń. W takich sztukach scenicznych iluzja teatralna zatracą swój dotychczasowy realistyczny wymiar. Za pomocą typowych dla teatru środków wyrazu dramaturg dąży do zatarcia granicy pomiędzy sztuką a życiem, tym samym kreując rzeczywistość o niepewnym statusie, w której różnica pomiędzy tym, co zabawne, pozorne, a tym, co rzeczywiste, jest niewyraźna.

W dramacie Anny Świrszczyńskiej przestrzeń spełnia następujące funkcje: tworzy miejsce scenicznych wydarzeń (wówczas jest postrzegana jako przestrzeń fizyczna z perspektywy realizacji scenicznej) oraz stanowi nośnik znaczeń metaforycznych. Odniesienie się do wymienionych funkcji umożliwia odczytanie dramatu autorki *Budowałam barykadę* przez perspektywę cielesności. Charakterystyczną cechą przestrzeni dramatycznej jest to, iż istnieje ona głównie w wyobrażeniu czytelnika, widza, który odczytuje dane w tekście dramatycznym i na tej podstawie dokonuje rekonstrukcji miejsca, akcji oraz działań postaci¹⁷. Patrice Pavis powiada, iż do rekonstrukcji przestrzeni dramatycznej wystarczy jedynie lektura utworu. Służą do tego czytelnikowi wszelkie wskazówki zawarte w didaskaliach. Stąd wniosek, iż przestrzeń dramatyczna jest w swym charakterze fikcyjna, przez co pojawia się konieczność jej

¹³ Por. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985.

¹⁴ Kategorię przestrzeni w dramacie omawiają m.in.: I. Górska, *Przestrzenie teatru metacodziennego Helmuta Kajzara*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz i E. Wąchocka, Katowice 2009, I. Sławińska, *Odczytanie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 2003, t. 1, J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 2003, t. 1., G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, [w:] Tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, G. Genette, *Przestrzeń i język*, [w:] *Studia z teorii literatury*, Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” II, Wrocław 1988, J. Łotman, *Problemy przestrzeni artystycznej*, [w:] tegoż, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984, L. Wiśniewska, *Przestrzeń interpersonalna w dramacie-tekście. „Zalotnicy niebiescy” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Zapomniany dramat*, red. M. J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2010, t. 2; D. Ratajczakowa, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.

¹⁵ Por. J. Keler, *O poetyckiej strukturze dramatów Tadeusza Różewicza*, „Dialog” 1991 nr 10, s. 79-84.

¹⁶ L. Dorak-Wojakowska, *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 138.

¹⁷ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 400.

rekonstruowania przez czytelnika bądź widza na podstawie przesłanek tekstowych. Poznawanie tekstu dramatycznego i jego odczytywanie z perspektywy cielesności umożliwia opis układu zależności między cielesnością postaci a przestrzenią. W przypadku *Rozmowy z własną nogą* dostrzegamy, iż wraz z rozwojem akcji poszczególne sceny zaczynają tworzyć poetycką metaforę w kontekście nadawania im nowych znaczeń przez autorkę utworu. Śledząc w didaskaliach zjawiska materialne, konkretne, postrzegane zmysłowo, zauważamy, że Świrszczyńska dąży do tego, czego nie da się w sposób dokładny opisać, powiedzieć i sprawdzić. Pomimo iż zdarzenia rozgrywają się osobno, to poprzez sąsiedowanie ze sobą kształtują i generują obszar znaczeń metaforycznych. Miejsce spotkań bohaterów i innych zdarzeń jednoaktówki jest bardzo ważne: jest to zakład dla umysłowo chorych, przestrzeń odseparowana, starannie wydzielona, zamknięta. Sygnały istnienia świata zewnętrznego wprowadzają istnieją, lecz niosą nieodwołalną groźbę. Niepokój nie opuszcza także bohaterów w odizolowanych wnętrzach, mimo to w jakiś sposób akceptują i godzą się na swoją sytuację.

W dramacie Świrszczyńskiej cielesność przestrzeni urzeczywistnia się poprzez planowe działanie autorki, zmierzające do wzbudzenia u postaci przeżyć związanych z doświadczeniem ich własnej cielesności. Korporalne, to znaczy związane z ciałem, ujęcie dzieła dramatycznego uwypukla materialną, bardzo realną cielesność zarówno postaci, jak i przestrzeni. Funkcja cielesności postaci współdziała z funkcją przestrzeni, konkretyzując sposób prezentowania się postaci (i ich cielesności) przez tekst dramatyczny. W określeniu funkcji cielesności postaci decydujące są czynniki językowe (wybór słownictwa, środki składniowe), ale też zachowanie samych bohaterów. Cielesność, ujawniana jako przedmiot rozmowy bohaterów, odgrywa wówczas kluczową rolę. Zachowania głównych postaci akcji dramatycznej także są określane przez cielesność¹⁸. Ciało w dramatach Świrszczyńskiej staje się także narzędziem poświadczającym istnienie postaci i świata przedstawionego. Jedno z pytań, jakie stawia autorka w swej twórczości, dotyczy sensu i celu ludzkiej egzystencji w jej biologicznym, cielesnym wymiarze. Napięcia dramatyczne powstają jako projekcja poprzez samo wykreowanie przestrzeni scenicznej. Terenem dialogowych kontaktów bohaterek *Rozmowy z własną nogą* jest „Zupełnie pusty pokój z jednym oknem, przez które nic nie widać”¹⁹, który w miarę rozwoju akcji poszerza swe granice i staje się otwartą przestrzenią ostatecznych rozstrzygań; wypełnia się postaciami, nierzadko postaciami-przedmiotami, które niejako wchodzi w dialog z bohaterkami. Przestrzeni wydarzeń scenicznych zostaje przeciwstawiona bogatsza w wymowę przestrzeń metaforyczna, budowana na poziomie języka. Wieloaspektowość przestrzeni metaforycznej dokonuje się dzięki poetyce snu, liryce wypowiedzi oraz rozwijaniu dramatu we wnętrzu postaci, w jej psychice. Metafora istnieje jako wyraz wrażeń, które trudno jest przekazać²⁰, stanowi ekwiwalent dla bytu psychicznego.

W omawianym dramacie akcja rozgrywa się w nadrealnej scenerii, jej czas kondensuje się, a epickość i liryzm dramatu wywołuje wrażenia zatrzymania czasu. To wrażenie z kolei jest potęgowane dzięki przestrzeni, w której toczy się akcja sztuki. Kształt przestrzeni, w której funkcjonują postacie, określają przedmioty materialne i prezentowane zdarzenia. Polaryzacja przestrzeni dramatu przebiega w dwóch kierunkach: ma swój obszar intymny (pusty pokój) oraz obszar bezgraniczny. Pusty, ciasny pokój jest znakiem odsunięcia od świata, izolowania się, miejscem odosobnienia osobowości czy też sferą nieprzypadkowo strzeżonej prywatności, którą świat chce zburzyć. Układ wspomnianych przestrzeni ma przeważnie charakter przeciwstawny: świat zewnętrzny wywiera presję na jednostkę, oczekuje uczestnictwa w pewnych działaniach, sprzeciwia się prawu do prywatności.

Anna Świrszczyńska w swej jednoaktówce kreśli wizję końca ostatecznego, który zawiera się w końcach świata, końcach w liczbie mnogiej, końcach każdego z nas, końcach światów alternatywnych, końcach różnych konstrukcji intelektualnych. Taka perspektywa skłania do refleksji na temat przekraczania

¹⁸ Motyw ciała i ludzkiej fizjologii w dramaturgii Anny Świrszczyńskiej jest silnie obecny i przejawia się w różnych odmianach: erotycznej (motyw ten jest najczęściej łączony z postacią kobiety) oraz związanej z motywem jedzenia.

¹⁹ A. Świrszczyńska, *Rozmowa z własną nogą*, [w:] tejsze, *Orfeusz. Dramaty*, Warszawa 2013, s. 147.

²⁰ Por. G. Bachelard, dz. cyt.

czy też możliwości przekraczania tego końca²¹. W *Rozmowie z własną nogą* pusty pokój, szczątki zakładu dla umysłowo chorych, w którym żyją Kleopatra i Augusta, zapewniają dziwne, groteskowe postacie i wydarzenia komunikujące ów koniec, którego z kolei widowym znakiem jest stale podnosząca się woda, zalewająca świat widoczny z okien pokoju bohaterki. Współzależność i nierozdzielność Augusty i Kleopatry są zaakcentowane przede wszystkim na poziomie języka poprzez wypowiedzi bohaterki, które wzajemnie się uzupełniają:

„AUGUSTA
Co się stało

KLEOPATRA
Z zakładem dla idiotów

AUGUSTA
W którym

KLEOPATRA
Byłyśmy

AUGUSTA I KLEOPATRA
Całe życie.²²

Bohaterki są zależne od siebie, wspólnymi siłami próbują komentować absurdalną sytuację, w której się znajdują; ich wypowiedzi wzajemnie się uzupełniają, jakby nie potrafiły w pełni odpowiadać za siebie. Na początku utworu nie potrafią z pewnością określić trudności swojego położenia, jednak zarówno ich wypowiedzi, jak i przestrzeń, w której się znajdują, wiążą należy z pogłębiającym się (i zaświadczanym przez nowo przybyłe postacie) doświadczeniem negatywności: atrofii stałej perspektywy sensu, pustki, ciemności niewiedzy. Te osobliwe „znaki czasu” w wykładni apologetycznej wywołują aksjologię negatywną. Wzrastający niepokój i lęk zdaje się być uśmierzany przez kojący dotyk. „O jak to dobrze być pogłaskaną. Pogłaszcz mnie jeszcze!”²³, w tej prośbie Augusty nie chodzi jedynie o gest uspokojenia, ale wyraża się pragnienie obecności (drugiego) ciała. Dotyk nie świadczy o narcystycznym uwielbieniu ciała, lecz o ufności w jego mądrość, która się rodzi w sytuacji granicznej, znamionuje także rozdzielenie ról osoby pocieszanej i pocieszającej. Sensualizm staje się obroną przed rozpaczą, nicością, przywraca poczucie trwania. Ciało i gest są wymowne, jawią się jako znaki życia. Dotknięcie, obecność ciała staje się ocaleniem. Raczej przeczuwana niż dowiedziona śmierć jest jednym z tematów utworu, a jej przeżywanie – sytuacją graniczną, wokół której ogniskują się istotne stany i akty fizyczne i duchowe: zmaganie, cierpienie, poczucie winy.

Sytuacjami granicznymi – pisze Jaspers – nazywam to, że stale znajduję się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć. [...] są one w odniesieniu do naszego ostatecznego bytu ostateczne. Nie da ich się przeniknąć poznawczo.²⁴

²¹ Inspirującym tematem rozważań, jaki przynosi temat końca, podjęty w omawianej jednoaktówce Świrszczyńskiej, jest idea cywilizacji śmierci. Nasuwa się pytanie, na ile możliwe jest przekraczanie tej cywilizacji, o czym mówił Jan Paweł II w odniesieniu do cywilizacji miłości. Tropy te podejmują i konstruktywnie rozwijają autorzy monografii: *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J. C. Kałużny i A. Żywiotek, t. 1, Częstochowa 2013.

²² A. Świrszczyńska, *Rozmowa z własną nogą*, s. 147-148.

²³ Tamże, s. 151.

²⁴ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 188.

Śmierć, samotność i cierpienie, nawet jeśli nie da się ich zgłębić poznawczo, sytuują człowieka wobec samego siebie i prawd ostatecznych, a zatem, jak powiada Jaspers, w obliczu śmierci ludzie zatapiają się w nihilistycznym zwątpieniu bądź podejmują walkę – próbę „rozaśnienia egzystencji”²⁵. Kleopatra w odróżnieniu od Augusty szuka wyjaśnienia zaistniałej sytuacji, ma nadzieję, że wkrótce „ktoś na pewno się zjawi i powie nam”²⁶. Zjawiające się postacie, utkane ze słów i chaotycznych skojarzeń bohaterki, przede wszystkim Kleopatry: Łyżka, Wieża Babel, Adam i Ewa, Gardło Belzebuba, Telefon, Postać z Trąbą, Kanarek i niezmiennie skandujący Chór Wody w enigmatyczny i niepełny sposób potwierdzają jednak koniec wszystkiego. Pojawiają się i znikają bezpowrotnie. Nawet Augusta „kładzie się na ziemi”²⁷ i umiera.

Śmierć Augusty i rychły własny koniec pozbawiają Kleopatrzę złudzeń, uczą dystansu, a w konsekwencji przekształcają jej widzenie świata: w tym przypadku kierują uwagę Kleopatry w głąb siebie, co staje się swoistym aktem zbliżenia bohaterki do „rzeczywistej egzystencji” poprzez pożegnanie z ciałem. Kleopatra dokonuje groteskowej i budzącej grozę operacji na ciele: wydziela nogę, rękę i brzuch. Taki zabieg nasila ekspresję wypowiedzi w utworze dramatycznym, podobnie jak w malarstwie surrealistycznym i kubistycznym²⁸. Kobietą powoduje szalony przymus podzielenia ciała na elementy i pożegnania się z nim. Nie jest to jednak ucieczka, a poznawanie samej siebie w znaczący sposób przyczynia się także do wskazania intencjonalnego ruchu w dół, do centrum – ku żywiołowi ciała. Dokonuje się zwrot ku realnej obecności ciała, a koncentracja na nim, poprzedzająca wytwarzanie sensu, sprawia, że ciało jest uważnie obserwowane. Do wspomnianych wywodów warto dodać zdecydowane stanowisko Chirpaza na temat bezzasadnych prób oderwania się od ciała, które jest źródłem wiedzy o sobie i świecie, rodzącej się świadomości ciała, która w perspektywie humanistycznej i posthumanistycznej nabiera odmiennego znaczenia i pozwala realizować się w pełni człowieczeństwa. Richard Shusterman w książce *Świadomość ciała* konstatuje:

Ucieleśnienie oraz cielesna świadomość są uniwersalnymi cechami ludzkiego życia. Cielesna świadomość, jak ją pojmuję, jest nie tylko świadomością pomocną w uchwytywaniu przez umysł ciała jako przedmiotu, lecz łączy się z ucieleśnioną formą świadomości, którą obdarzone czuciem ciało kieruje w stronę świata, a także doświadcza w nim siebie. Dzięki takiej świadomości ciało może w istocie doświadczać siebie jako podmiotu i przedmiotu zarazem²⁹.

Fizyczna obecność anarchizuje przestrzeń, nasycza ją tym, co pierwotne, biologiczne, jednak w sposób nieoczywisty, to znaczy fragmentaryczny, niespójny, uwolniony od rygorów psychologicznego prawdopodobieństwa, co zresztą znamienne dla poetyki Świrszczyńskiej. Autorka *Rozmowy z własną nogą* zdaje się mówić, iż tego, co dzieje się w granicach ciała, nie da się ani zakomunikować, ani uwspólnić; ciało jawi się jako medium ułomne, lecz intrygujące, oderwane od reproduktowanej rzeczywistości, samowystarczalne, przejmujące kontrolę. Ciało Kleopatry istnieje w dosłownym rozproszeniu, a jego hiperrealistyczny wizerunek staje się dominujący. Taka konstrukcja przywodzi na myśl konstatacje Jeana Baudrillarda i opisaną przez niego operację przedstawiania w miejsce rzeczywistości jej znaków. Reprodukacja staje się bardziej przystępna niż doświadczenie bezpośrednie, a symulowana hiperrealność bardziej atrakcyjna niż realność.

Bohaterka Świrszczyńskiej zachowuje jednak czułość i szacunek dla ciała, które „nosiło ją po świecie, umiało chwytać, wydzierać i bić, głaskać”³⁰. Ciało jest związane z jej jestestwem. Patrzy na nie, osobne, podzielone, odnajduje siebie w nim i żegna się, zachowując dystans i szacunek. W przedziwny sposób okazuje się, że pożegnanie dodaje sił Kleopatrze, nie służy jedynie uspokojeniu i akceptacji, ale przede wszystkim pozwala bohaterce pokonać strach, przeciwstawić się lękowi. Siła eksklamacji zdaje się wznosić

²⁵ „Rozjaśnienie egzystencji jako filozofujące myślenie stwarza przestrzeń, w której egzystencja może zartykułować swe zdecydowanie. Bez tego rozjaśnienia egzystencja pozostaje ciemna i niepewna”. Tamże, s. 194-195.

²⁶ A. Świrszczyńska, dz. cyt., s. 154.

²⁷ Tamże, s. 160.

²⁸ Najczęściej przywoływano takie części ciała, jak: oczy, usta, uszy, zęby, kości, nogi, ręce.

²⁹ R. Shusterman, *Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestatyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 7.

³⁰ A. Świrszczyńska, dz. cyt., s. 161-162.

ponad wodę zalewającą ostatnie miejsce człowieka na świecie. W finale *Rozmowy z własną nogą* nie widzimy końca świata, lecz słyszemy heroiczny krzyk człowieka: „Ja się nie boję!”³¹.

³¹ Tamże, s. 164.

Streszczenie/Summary

Przedmiotem niniejszego artykułu jest *Rozmowa z własną nogą* Anny Świrszczyńskiej. W swojej jednoaktówce Świrszczyńska kreuje świat przedziwny, wymykający się zrozumieniu i uporządkowaniu. Obraz ten jawnie burzy logiczny porządek rzeczywistości, znamionuje oryginalną wyobraźnię poetycką, wrażliwość na walory brzmieniowe słowa, nadrealizm. Świrszczyńska zaprasza do tego świata również mnogie przedmioty, zmaterializowane wyobrażenia, ukute ze słów i sensów, i zderza je, nagle i nieoczekiwanie, z bohaterami ludzkimi. Odnalezieniu się w popękanej, pozbawionej ładu rzeczywistości i jej akceptacji może posłużyć somatyczne odczuwanie świata, co pozwala na odczytanie utworu poprzez problematykę cielesności.

Słowa kluczowe: ciało, nadrealizm, surrealizm, sensualizm, tożsamość

Embodied imaginations. About *Conversation with your own leg* by Anna Świrszczyńska

The subject of this article is *Conversation with your own leg* by Anna Świrszczyńska. In her one-act play, Świrszczyńska creates a bizarre world, which escapes understanding and ordering. This image openly destroys the logical order of reality, marks an original poetic imagination, sensitivity to the sound qualities of words, overrealism. Świrszczyńska also invites to this world numerous objects, materialized images, forged from words and senses, and suddenly and unexpectedly juxtaposes them with human characters. Somatic perception of the world may be helpful in finding one's way in a cracked reality, devoid of order, and, finally, in the acceptance of such reality, which allows to read the play in the light of the problem of carnality.

Keywords: body, overrealism, surrealism, sensualism, identity