

Amor Fati

ANTROPOLOGICZNE CZASOPISMO FILOZOFICZNE

Aísthēsis

– wymiary (anty)estetyki

MARZEC 1 (5)/2016

Wydawnictwo Leimak

PERFORMATYWNOŚĆ WSTRĘTU W TEATRZE WSPÓŁCZESNYM

Performativity of disgust in modern theatre

AGATA IŻYKOWSKA
Uniwersytet Wrocławski

Słowa kluczowe: Ravenhill, Kane, nowy brutalizm, wstręt, performance.

WPROWADZENIE

Okrucieństwo, makabra, wstręt to znaczące obszary estetyczne sztuki europejskiej. Ich pojawienie się w powszechnym dyskursie było spowodowane podważeniem wartości estetycznych w XX wieku. Twórcy poszukiwali nowej formy doznania artystycznego, które pozwoliłoby przebudzić się z letargu. Artyści poprzez odwołania do anty-estetycznych kategorii wprowadzili na scenę koncepcje i tematy dotychczas tabuizowane. W sposób szczególny ich działanie ujawniło się w teatrze. W refleksji nad ludzkim doświadczeniem i rzeczywistością dramatopisarze stosowali figury okrucieństwa, makabry i wstrętu. Pisarze starali się dokonać estetycznego przewrotu, znosząc barierę czwartej ściany: widz-odbiorca. Dodatkowo wyeliminowali ze swojej narracji akcję zakulisową, wszystkie akty okrucieństwa i wstrętu przenieśli do akcji głównej, scenicznej. Kwintesencją takiego działania był nowy brutalizm Wielkiej Brytanii.

Nowy brutalizm poruszał tematy niewygodne społecznie. Autorzy chcieli sprawić, aby odbiorca doświadczał teatru tak intensywnie, jak doświadcza się codzienności. Jednak podobne dą-

żenie pojawiło się już u początku XX wieku. Antonin Artaud (1886–1948) w swoim pierwszym manifestie pisał: „*Jeśli teatr chce odnaleźć swą własną konieczność, musi nam zwrócić wszystko, co jest w miłości, w zbrodni, w wojnie albo w szaleństwie*”¹. Stworzony przez niego Teatr Okrucieństwa miał przywrócić na scenie akcję pełną życia namiętnego i drażniącego. Tytułowe okrucieństwo miało być pełne gwałtownej surowości i rygoru. Zetknięcie z odkrytym nieznanym miało prowadzić do poczucia równemu temu, jakiego doświadczał chory na dżumę² – powodować niepokój, wewnętrzną gorączkę, a w konsekwencji wprowadzać widza w dyskomfort. Taki teatr według Artauda powinien być środkiem pewnego wyrazu, a nie jedynie nic nieznaczącym produktem. „*Jesteśmy «naturalnie» artaudowscy i uznajemy, że osią przedstawienia teatralnego jest ciało aktora. (...). Poprzez to aprioryczne założenie zapominamy niekiedy o całym kulturowym i medialnym otoczeniu, w którym zostaje zanurzone ciało*”³. Pamiętając o zasadzie, by nie traktować teatru jako produktu oraz mając na uwadze całe zaplecze kulturowe, jakie towarzyszy analizie ciała scenicznego, możemy założyć, że taki teatr służy odtwarzaniu życia, a nie jego estetyzacji. Jednak nie można takiego teatru utożsamiać z teatrem naturalistów. Koncepcje Artauda zaanektowane następnie przez nowych brutalistów dążyły do ukazania egzystencji bez zbędnego patosu. Teatr okrutny, teatr zbrutalizowany nie opierał się na nostalgicznej refleksji nad życiem, jak działało się to w dramatach Czehowa. Artaud, Sarah Kane czy Marka Ravenhilla, którzy poprzez zanegowanie estetyki i sięgnięcie do anty-estetycznych kategorii chcieli w swoich sztukach odkrywać przed widzami prawdę, często ukrytą bądź niewygodną. Tym samym w ich sztukach możemy mówić

¹ A. Artaud: *Teatr i jego sobowtór*. Przeł. J. Błoński. Warszawa 1978, s. 107.

² L. Kolankiewicz: *Święty Artaud*. Warszawa 1988, s. 119.

³ P. Pavis: *Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. Olkusz. Warszawa 2011, s. 179.

o realności całkowicie obdartej z piękna („Shopping and fucking”) lub takiej, która prowadzi do destrukcji pozostałych estetycznych wartości („Zbombardowani”).

W artykule chcę wykazać, że kategoria wstrętu może być czytelna w analizie dramatów nowych brutalistów. Bez uwzględnienia tej kategorii przy interpretacji sztuk Sarah Kane (1971–1999) czy Marka Ravenhilla (1966–) nie można zanalizować wszystkich składowych tekstu, w szczególności, jeżeli odwołamy się do twierdzenia Julii Kristej: *„literatura współczesna w swych niezliczonych odmianach, kiedy przybiera postać wreszcie możliwego języka owej niemożliwości (...) proponuje sublimację wstrętu. W ten oto sposób zajmuje miejsce dawniej wypełniane przez sacrum”*⁴.

TEORETYCZNE ROZWAŻANIA NAD WSTRĘTEM...

*„Choć wstręt należy (...) do najslabiej udokumentowanych doznań, (...) to jednak wiele aspektów przemawia za stwierdzeniem, że należy go uważać za uniwersalny i zapewne dystynktywny wzorzec ludzkich reakcji”*⁵. Wstręt, kiedy zostanie zdefiniowany, stanowi bardzo istotną kategorię estetyczną, która pozwala artykułować różnicę *estetyczne – nie-estetyczne*. Według niektórych autorów wstręt jest narzędziem *„zakazów cywilizacyjnych (...) dziedzicznie utrwalanych”*⁶. Winfried Menninghaus, autor *„Historii i teorii wstrętu”* zauważa, że uczucie to ma charakter etyczno-moralny, bowiem ujmuje taką realność, która nie powinna istnieć, a przynajmniej nie w najbliższym otoczeniu osoby, która doznaje reakcji tego typu.

Zakładając, że wstręt jest uniwersalnym odczuciem, należy go rozpatrywać jako skutek sublimacji i narzędzie zakazów

⁴ Ibidem, s. 30.

⁵ W. Menninghaus: *Wstręt. Historia i teoria*. Przeł. G. Skowiński. Kraków 2009, s. 9.

⁶ Ibidem, s. 15.

cywilizacyjnych. Dodatkowo, sam jego performatyw (reakcja odpychająca) rodzi namysł nad wykluczeniem/odrzucaeniem. Należy zadać pytanie: jakie elementy, typy zachowania bądź obiektów determinują zaistnienie takiej reakcji? Uważam, że można wyróżnić kilka czynników, które warunkują zaistnienie wstępu. Do tych, które były wykorzystywane przez nowych brutalistów zaliczyć można: nadmiar, nieznane, ciało, pokarm, okrucieństwo i traumę.

Tytułowa performatywność wstępu dalej będzie rozumiana na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, wstęp jako element/czynnik, który powoduje pewną zmianę w rozwoju akcji bądź w samym zachowaniu bohaterów; po drugie, wstęp potraktowany zostanie jako podstawowy element, kształtujący cały nurt nowego brutalizmu.

...I JEGO PERFORMATYWNOŚCIĄ

„Czasami odnosi się wrażenie, że słowo performance stało się wytrychem i właściwie wszystkie działania można określić mianem performance'ów. Kiedyś byliśmy skłonni wszystko widzieć jako tekst, dzisiaj jako performance”⁷. Jest to szczególnie istotna uwaga, jeżeli rozpatrzy się ją w perspektywie teatru postdramatycznego. Odrzucenie literatury przez teatr w XX wieku poszerzyło bowiem pole improwizowanych, bardziej swobodnych działań scenicznych, które wyswabadzając się z tekstu mogły dynamiczniej wchodzić w polemikę z rzeczywistością.

Zarówno performatyw, jak i sama performatyką terminami trudnymi do zdefiniowania. *„Performatywność jest wszędzie – w codziennym zachowaniu, w pracy, w mediach i Internecie, w sztuce i w języku. Bardzo trudno określić ten termin, podobnie*

⁷ E. Domańska: „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48.

jak spokrewniony z nim termin «performatyw»⁸. Według Richarda Schechnera performance jest tak pojemnym terminem, że obejmuje całą gamę możliwości powstałych w świecie, w którym nikną granice między rzeczywistością a fikcją, występem na scenie a życiem codziennym. Ewa Domańska w tekście „Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce” proponuje szerokie wykorzystanie performatyki jako metodologii badawczej. Poszerzenie pola z analizy samego działania do jego kontekstowego uchwycenia (analiza antropologiczna, socjologiczna, studia nad *queer* czy *gender* itp.) umożliwi refleksję nad związkiem estetyki i performatyki. Dodatkowo „*pojęcie performansu wydaje się przydatne, ponieważ jest kategorią pustą i otwartą. Godzi się na opozycję między estetycznym i nie-estetycznym*”⁹.

Współcześnie kategoria wstrętu przestała być wykorzystywana jedynie na gruncie teoretycznych rozważań. Dzięki jej performatywnej mocy (która zostanie omówiona w dalszej części tekstu) było możliwe zastosowanie jej także w praktycznych działaniach. We współczesnych inscenizacjach z kręgu euroamerykańskiej tradycji można zauważyć wzmożone zainteresowanie aktami, u podstaw których leży właśnie wykorzystanie wstrętu. Co więcej, mechanizmy, które są uruchamiane w kontakcie z abiektem¹⁰, często stają się motorem napędowym dramaturgii. Tym samym performatywność wstrętu można rozumieć jako powstanie reakcji odrzucenia (performatyw) w kontakcie z czynnikiem wprowadzającym wstręt. Nadmiar, nieznanie, ciało, pokarm, okrucieństwo i trauma stają się kluczowe wobec odrzucenia danej sytuacji/obiektu, ponieważ wskazują na obiekt/sytuację o niejasnym

⁸ R. Schechner: *Performatyka. Wstęp*. Przeł. T. Kubikowski. Wrocław 2006, s. 145.

⁹ P. Pavis: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. Olkusz. Warszawa 2011, s. 19.

¹⁰ „*Abiekt jest spowinowacony z perwersją. Nachodzące mnie poczucie abiekcji jest zakotwiczone w „nad-ja”. Abiekt jest perwersyjny ponieważ, ani nie zarzuca, ani nie przyjmuje zakazu, reguły i prawidła, lecz je ugina, zawodzi i psuje*”. Zob.: W. Menninghaus: *Wstręt...* s. 455.

statusie normatywnym. Gdyby nie ich wykorzystanie w dramatach, nie byłoby możliwości wprowadzenia kategorii wstępu. Sytuacja odrzucenia jest najważniejszym elementem dramaturgicznym we wszystkich dramatach *in-yer-face theater*.

NOWY BRUTALIZM

In-yer-face theater (w Polsce używa się terminu *nowy brutalizm*) to w dużym skrócie teatr atakujący społeczeństwo konsumpcyjne Zachodu. Brutaliści skupiali się na tematach, które były powierzchownie poruszane w mediach, dążąc do ich wyodrębnienia i pogłębienia. Inspirowali się konfliktami bałkańskimi, konfliktami na Kaukazie, wojną secesyjną w Jugosławii, zamachem na World Trade Center z 2001 roku czy I wojną domową w Kongu.

Brutalność wojny była znana ludziom z telewizji, radiowych i prasowych przekazów – pokrótce omawiana, opisana na zasadzie suchego przekazu informacyjnego, pokazana jako brutalny obraz, od którego jednak za pomocą pilota telewizyjnego możemy uciec. Bezrefleksyjne oglądanie materiału było świadomym wyborem, można było równie dobrze przełączyć kanał i zatrzymać się na przyjemnym serialu, który nie wywoływał w nas drastycznych emocji. Próbę przepracowania trudnych tematów podjął właśnie *in-yer-face theater*.

Autorzy nowego brytyjskiego teatru chcieli odsłonić iluzyjną wartość telewizji. Jedną z prekursorok takiego sposobu pisania była Sarah Kane, która w swoich dramatach tworzyła sceny brutalne i okrutne, nawiązujące do świata realnego; kreowała postaci naznaczone wojną, głodem, okrucieństwem i bezwzględnością. Drugim istotnym twórcą nowego brutalizmu jest Mark Ravenhill: „*W latach dziewięćdziesiątych znaleźliśmy się w stadium postmodernistycznym, ludzie zdali sobie sprawę z wirtualnej rzeczywistości, wszystko ujęte zostało w cudzysłów i nieco się oddaliło, zdystansowało i zapośredniczyło.*”

W in-yer-face testowaliśmy rzeczywistość, sprawdzaliśmy, co jest jeszcze prawdziwe. Co jeszcze zostało. I paradoksalnie to nie obrazy przemocy były w tych poszukiwaniach najważniejsze – to postacie doświadczały momentów przełomowych, dzięki radykalnie bezpośredniemu przeżywaniu świata”¹¹.

Traktując bezpośrednio przeżywanie świata jako obcowanie z sytuacjami/tematami niewygodnymi społecznie, w dalszej analizie zobaczymy, że wiele opisywanych przez brutalistów sytuacji było zagrożeniem dla porządku normatywnego. Ich teksty odsłaniały bowiem wiele tematów tabu, które wcześniej ulegały zatajeniu bądź estetyzacji. Nowi brutalisci dokonali rewolty w tym znaczeniu, że skupili się na niedoskonałości świata, momentami ją hiperbolizując.

NADMIAR

Nadmiar – pierwsza z zaproponowanych kategorii – odnosi się do akumulacji czynników ekspresji zawartych w dramacie. Performatywność wstrętu wynika z obcowania z czymś naddanym, co może być utożsamiane z przesytem. Kategoria ta, ze względu na swoją ogólność, jest bardzo pojemna. Dramaty należące do nurtu nowego brutalizmu prawie w całości są skomponowane na bazie nadmiaru. „*Mapa miłości z 1777 roku dokładnie zaznacza przejście między nasyceniem i wstrętem: «z jednej strony prowincja „nasyceń” należy jeszcze do krainy szczęśliwej (...) – prowincja ta jednak bezpośrednio sąsiaduje ze wstrętem»*”¹². Nagromadzenie jakich elementów może ewokować wstręt? Wszystkie składowe mają niejasny status ontyczny. Są bytami, które wykraczają poza obszar normatywnie akceptowany (z kręgu euroamerykańskiej tradycji). To również wszelkie zachowania bądź

¹¹ M. Ravenhill: *Odpowiedni poziom pretensjonalności*. Rozmowę przeprowadziła A. Herbut. „Dwutygodnik.com” 2012, nr 93 [online]. [dostęp 27.12.2015]. World Wide Web: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4020-odpowiedni-poziom-pretensjonalnosci.html>

¹² W. Menninghaus: *Wstręt...* s. 39.

czynniki nieakceptowane społecznie lub niemoralne: gwałt, kaniibalizm, kazirodztwo, zdrada. Dramatopisarze brytyjscy stosowali nagromadzenie wspomnianych zachowań w swoich tekstach. Z kumulacją tych elementów możemy zetknąć się w jednym z dramatów Kane, „Miłość Fedry”.

WYKROCZENIE POZA NORMY SPOŁECZNE JAKO PERFORMATYW WSTRĘTU

„Miłość Fedry”, drugi dramat Sarah Kane, przedstawia toksyczną relację rodziny królewskiej. Tezeusz (król) ożenił się po raz drugi. Z pierwszego małżeństwa miał syna, Hipolita. Jego nowa żona – Fedra - zakochuje się w pasierbie. W momencie wyjazdu męża na wojnę postanawia wyjawić swoje uczucia Hipolitowi. Niewiele jest w tekście elementów wspólnych z pierwowzorem – „Fedrą” Seneki. W sztuce Kane prezentuje obraz świata zbrutalizowanego i zezwierzęconego. Hipolit jest nieudacznikiem życiowym, aroganckim i znudzonym wszystkim Księciem ze skłonnością do zachowania perwersyjnego. Fedra jest bezwzględna egoistką, która zrobi wszystko, aby osiągnąć cel. Nie liczy się z takimi wartościami jak rodzina czy wierność. U Kane najistotniejsze są chwilowe uciechy, niewierność, skupienie się na ciele, odrzucenie wiary. Nagromadzenie tych czynników skupia się w postaci Hipolita, który kobiety traktuje jako obiekt seksualny, dzięki któremu może „zabić czas”. Mimo wszystko Hipolit jest atrakcyjny dla Fedry. Jej ślepa miłość przysłania racjonalne widzenie świata. Kane opisała jej uczucia jako chorą fascynację, która na koniec przyniesie katastrofalne skutki.

Pisarka wprowadza do scenografii przedmioty z XX wieku (telewizor, chipsy, pizza, elektroniczny samochódzik). Wypełnia nimi życie bohaterów, w szczególności Hipolita. Pokazuje tym samym, że współczesny świat jest pełny chwilowych uciech w postaci przygodnego seksu czy coraz to nowszych gadżetów. Przedmioty budujące wartość ludzi pokazują, jak wyprany

z empatii i szacunku jest świat przedstawiony przez pisarkę. Brak wszelkich zahamowań i przyzwoitości pozwala nam patrzeć na ten świat jako na okrutny i pusty. U Kane wszystko jest jawne, nie ma niedopowiedzeń ani tematów tabu.

„HIPOLIT: Kiedy się ostatnio pieprzyłaś?

FEDRA: Macochy się o takie rzeczy nie pyta.

HIPOLIT: Więc nie z Tezeuszem. Pewnie on też nie suszy”¹³.

U Kane wszystko zostaje odkryte przed odbiorcą. Każde zło musi zostać opowiedziane i określone, inaczej katastrofa nie będzie sensowna.

W dramacie pojawia się również skrajna negacja klerykalizmu i Boga. Jeden z głównych bohaterów, Hipolit, w swoim ostatnim monologu przedstawia się nam jako ateista.

„HIPOLIT: Pieprzyć Boga. Pieprzyć monarchię.

KAPŁAN: Panie, wejrzyj na tego człowieka, którego wybrałaś, odpuść mu jego grzech, którego źródłem jest inteligencja, jaką go obdarzyłaś.

HIPOLIT: Nie mogę grzeszyć przeciwko bogu, w którego nie wierzę.

KAPŁAN: Nie.

HIPOLIT: Nieistniejący bóg nie może przebaczać.

HIPOLIT: Wierzysz w Boga?

Kapłan patrzy na niego.

HIPOLIT: Wiem, jaki jestem. I zawsze taki będę.

Ale ty. Ty grzeszysz, wiedząc, że się wyśpowiadasz. A potem zostanie ci odpuszczone. A potem grzeszysz od początku. Jak śmiesz kpić z tak potężnego boga? Chyba, że tak naprawdę nie wierzysz.

KAPŁAN: To twoja spowiedź, nie moja.

¹³ S. Kane: *Miłość Fedry*. Przeł. M. Semil. „Dialog” 1999, nr 9, s. 62.

HIPOLIT: To dlaczego klęczysz? Bóg niewątpliwie jest miłosierny. Na jego miejscu gardziłbym tobą. Stałbym cię z powierzchni ziemi za nieuczciwość”¹⁴.

Przez wszystkie dramaty Kane wyraźnie przebija się temat religijności postaci. Pisarka często stawia swoich bohaterów przed wyraźnym problemem moralnym. Oni jednak zawsze odrzucają Boga, decydując się na samodzielne rozwiązanie problemu. Postawa odrzucenia często wiąże się także z negacją wartości katolickich. Hipolit czy Ian ze „Zbombardowanych” stają w opozycji do nauk Kościoła katolickiego, często znieważając prawa dekalogu.

Kristeva w pracy „Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie” analizuje pojawianie się kategorii wstrętu w odniesieniu do zaburzeń klinicznych, Biblii i mitów. W swojej propozycji autorka wyraźnie zaznacza, że wstręt/obrzydzenie/wymiot narzucane są przez historię i społeczeństwo. Tym samym pojawiają się w określonym kontekście „...to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś staje się wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”¹⁵. Wynika z tego, że „każdy wstręt to w istocie uznanie braku leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia.”¹⁶. Wstręt rozumiany jako byt z pogranicza, błędzący i zagubiony, pozbawiony tożsamości, możemy odnieść do analizowanych dramatów. Jest to jedna z możliwych interpretacji wstrętu, która wywodziłaby się z negacji moralnego, chrześcijańskiego życia. Tym samym Hipolit jako osoba stojąca w opozycji do praw dekalogu – w świetle teorii Kristevy – przedstawia się jako wstrętna.

¹⁴ Ibidem, s. 72.

¹⁵ J. Kristeva: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007, s. 15.

¹⁶ Ibidem, s. 16.

Moralność Fedry, pomimo tego, że jest określona i wydawałoby się, że stała, doprowadza w finale do zguby kobiety. Kodeks moralny, wedle którego żyła, doprowadza ją do ostateczności. Nie jest ona w stanie dokonać racjonalnego samosądu, z którym mogłaby dalej żyć. Fedra u Kane nie jest w stanie przeżyć odrzucenia ze strony Hipolita – popełnia więc samobójstwo. Wcześniej jednak dopuszcza się czynu, który również można analizować w oparciu o kategorię wstrętu wynikającą z łamania zasad dekalogu. Z okazji urodzin Hipolita Fedra decyduje się na *fellatio*, co całkowicie ją kompromituje w oczach pasierba. Po nieudanym zbliżeniu Fedra zaczyna odczuwać odrazę wobec samej siebie. Jest to związane z aspektem cielesności, który przez wielu badaczy łączony jest z kategorią wstrętu.

Otwory w ciele są kodowane jako budzące wstręt, ponieważ są pograniczem między zewnętrznym (znanym) a nieestetycznym wnętrzem (nieznane). Już w starożytnej Grecji męskie genitalia były prezentowane w perspektywie „wyciętych” – *„dla uzyskania jednolitej powierzchni ciała, możliwie wolnej od wypukłości, zagłębień, zmarszczek, chrząstek i plam (...) wycina się wszystko co (...) mogłoby przyjąć taediogenną wartość”*¹⁷. Tłumaczy to prezentację antycznych rzeźb. Nie tylko fallus staje się czynnikiem prowokującym do wstrętu. Również usta są elementem ciała, który odnosi się do *„głębiny cielesnej (...) umiera w nich stare i nadmiarem rodzi się nowej”*¹⁸. Dodatkowo *„o tyle też szeroko otwarte usta są „ohydne” (...) ponieważ uwidaczniają kolejną granicę zewnętrzną”*¹⁹. Według Darwina szeroko otwarte usta są pierwszym znakiem fizycznego wstrętu²⁰. Połączenie fallusa z ustami prowadzi zatem do kolejnego nagromadzenia czynni-

¹⁷ Ibidem, s. 100.

¹⁸ Ibidem, s. 79.

¹⁹ Ibidem, s. 81.

²⁰ Ch. Darwin: *The expression of the Emotion in Man and Animals*[online]. [dostęp: 29.12.2015]. World Wide Web: <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?pageseq=1&itemID=F1142&viewtype=text>

ków ewokujących wstręt. Tabu otwartych ust można odczytywać również jako zakamuflowane tabu waginy czy odbytu. Jeżeli rozpatrywać to w takich kategoriach, czyn Fedry staje się moralnie nieakceptowalny; zdradziła męża – Tezeusza. Sama sytuacja może również zostać zinterpretowana jako nieestetyczna, ponieważ łączy się z substancjami wydzielanymi przez ludzki organizm (ślina, sperma).

W przypadku tego dramatu wyraźnie widać, jak tworzony jest performatyw wstrętu. Kane łączy elementy, symbole i sytuacje o niepewnym statusie normatywnym, tworząc tym samym nagromadzenie czynników, które prowadzą do wstrętu. Swoisty nadmiar przedstawia się jako uogólnienie, w obręb którego możemy zakwalifikować pomniejsze czynniki ewokujące to uczucie.

ODKRYWANIE NIEZNANEGO

Przejdźmy do analizy kolejnego czynnika uznanego za katalizator performatywności wstrętu– nieznane. Przykładem jego nagromadzenia oraz odkrywania jest trzeci tekst Kane, „Oczyszczeni”. Dramat rozpoczyna się rozmową między Tinkerem (dealer, lekarz), a Grahamem (pacjent). Tinker od samego początku zostaje przedstawiony jako oprawca, bowiem wstrzykuje Grahama śmiertelną dawkę heroiny w kącik oka. Tym samym Kane już w pierwszej scenie wprowadza odbiorcę w kontakt ze zdarzeniami okrutnymi. Pół roku po śmierci Grahama w klinice pojawia się jego siostra, Grace, która przychodzi do Tinkera po rzecz brata. W momencie, w którym otrzymuje ubranie, zrzuca swoją sukienkę i zakłada spodnie i koszulkę. Od tej sceny można mówić o zmianie tożsamości Grace. Kobieta decyduje się zostać w ośrodku, chce zmienić płeć i stać się swoim bratem. Swoją decyzję tłumaczy tym, że łączyła ją z bratem bardzo intymna relacja. Z czasem dowiadujemy się, że żyli oni w kazirodczym związku. Kobieta nie jest w stanie pogodzić się ze śmiercią ukochanego.

Operacja i zmiana tożsamości mają w jej mniemaniu przywrócić Grahama do życia. W trakcie pobytu w ośrodku Grace jest nawiedzana przez ducha brata. Ten uczy ją, jak ruszać się i mówić jak mężczyzna. W scenie spotkania Grace i Graham całują się, rozbiegają i kochają.

Kazirodztwo i zmiana tożsamości to pierwsze elementy, które można potraktować jako performatywy; są to proste działania, które podważają ukonstytuowane społecznie role. W kolejnych scenach dochodzi do egzemplifikacji najistotniejszego czynnika kształtującego wstręt – okrucieństwa.

W dramacie są trzy kluczowe ofiary: Grace, Robin i Carl. Cała trójka jest poddawana torturom ze strony Tinkera. Grace jest bita, gwałcona i torturowana przez niewidzialnych sprawców. Nad Robinem Tinker znęca się psychicznie i fizycznie – każe mu zjeść kupione dla Grace czekoladki, choć ten wymiotuje. Długotrwałemu okrucieństwu psychicznemu i fizycznemu jest poddawany Carl. W scenie, w której Kane wprowadza jego postać, widzimy go rozmawiającego ze swoim ukochanym Rodem. Para wyznaje sobie wieczne oddanie i miłość. Rozmowa staje się zaczątkiem okropnej próby, jakiej Tinker chce poddać kochanków. Najpierw sprawdza, czy Carl jest rzeczywiście gotów umrzeć za Roda. Zleca pobicie go, wkłada mu kij do odbytu i wypytuje o szczegóły pożycia seksualnego z Rodem. Carl nie wytrzymuje tortur i łamie złożoną przysięgę wierności: „*Nie mnie błagam nie mnie nie zabijaj mnie Roda nie mnie nie mnie.*”²¹. Tinker obcina Carlowi język, którym składał kłamliwe przyrzeczenia. Gdy Carl, bazgrząc palcem w błocie, próbuje przeprosić Roda, Tinker obcina mu rękę. Po raz kolejny możemy zauważyć nagromadzenie środków, które ewokują wstręt.

W finałowej scenie dochodzi do splecenia dwóch wątków: tortur nad Carlem i zmiany płci u Grace. Tinker obcina genitalia

²¹ S. Kane: *Oczyszczeni*. Przeł. J. Poniedziałek, K. Warlikowski. Warszawa 2001, s. 25.

Carla i przyszywa je kobiecie. Następnie oboje wstają ze stołu operacyjnego i wzajemnie się obserwują. W didaskaliach pojawia się dodatkowo informacja odautorska, że cały zabieg ma się odbywać na scenie. Sugerowana operacja zmiany płci miałaby tym samym zostać wyciągnięta ze sfery tabu na światło dzienne. Kane we wszystkich swoich sztukach stawiała na inscenizację bezpośrednią. Nie chciała, aby jakikolwiek element fabuły odbywał się zakulisowo. To odkrycie wszystkich kart stanowiło istotę nowego brutalizmu. Teatr miał odsłaniać to, co często było tuszowane bądź uznane za tabu.

Po operacji u Grace i Carla dokoła się zmiana tożsamości. Poprzez doznane okrucieństwo i traumę ich zachowanie uległo transformacji. Grace pomimo tego, że stała się Grahamem, nie jest szczęśliwa. Historia powstania jej nowego (męskiego) ciała jest oparta na symbolach wstrętu takich jak rana, ćwiartowanie czy ucinanie. Krew i ropa sączące się z jej ran nabierają nowego znaczenia, które może być odczytywane jako prosta droga do Inności. Nowa tożsamość Grace, naznaczona traumą, okrucieństwem i wstrętem, staje się de facto jej piętnem, na które skazała się, decydując na kazirodczy związek. Demaskując patologię, Grace zdemaskowała swoje wnętrze, pokazując, że pochłania ją zepsucie emocjonalne i cielesne. W takiej perspektywie kobieta nigdy nie będzie szczęśliwa. Inność staje się więc świadomym wykluczeniem społecznym, które Grace nadbudowywała od początku.

Inność Carla wynika z negatywnego stosunku Tinkera do homoseksualizmu. Nie wiemy jednak, czy „kuracja”, jakiej Carl został poddany, wpłynęła na jego orientację. Możemy jedynie przypuszczać, że doznana trauma będzie miała znaczący wpływ na relację z Rodem. Również odcięcie fallusa wydaje się istotne w tej interpretacji. Jak już zostało powiedziane, starożytni decydowali się przedstawiać rzeźby męskie z bardzo małym przyrodzeniem, żeby nie przeszkadzało ono w ogólnej (dążącej do piękna) kompozycji. Zakładając, że Tinker chciał doprowadzić do zmiany orien-

tacji Carla, można przypuszczać, że dążył do wyeliminowania źródła defektu, czyli fallusa. Podobnie jak starożytni rzeźbiarze odciął zbędny element, chcąc doprowadzić do harmonii, czyli jego wizji pięknej rzeczywistości.

Ukazanie takiego nagromadzenia okrucieństwa rodzi wiele pytań o wymiar etyczny i estetyczny dzieła. Odkrycie nieznanego jest spowodowane wykorzystaniem kategorii wstrętu jako tej, która ma wpływać na poruszenie emocjonalno-intelektualne u odbiorcy.

CIAŁO

Same opisy związane z cielesnym ewokowaniem wstrętu są mocno ugruntowane w teoriach opisanych przez Winfreda Menninghausa w „Teorii i historii wstrętu”. Autor poświęca cały rozdział analizie ciała jako *spiritus movens* wstrętu. „*Każda monografia na temat wstrętu jest też monografią na temat zwłok w stanie rozkładu*”²². Ciało jest czynnikiem, który w najbardziej dosadny sposób odzwierciedla anty-estetyczną rolę odrzucenia.

Już starożytne teksty dramatyczne opisywały budzące wstręt zjawiska. Jeżeli przeanalizujemy „*Fiolokteta*” Sofoklesa, dostrzeżemy, że ciało jest głównym katalizatorem reakcji abiektałnych. „*Przeczytajcie u Sofoklesa opis pustej jaskini nieszczęsnego Filokteta. Nie widać tu żadnego jądła, nie widać żadnych wygod: jedynie rozdeptany barłóg z suchych liści, niekształtny drewniany kubek i krzesiwo. Oto całe bogactwo chorego, opuszczonego człowieka! Czym zwiędził poeta to smutne, straszliwe malowidło? Dodatkiem wstrętu. «Ach – wzdraga się naraz Neoptolem – suszą się tutaj podarte łachmany, przesiąknięte krwią i ropą»*”²³. Podobnie jak Grace, tak i Filoktet naznaczony jest szyframi wstrętu – ropiejąca noga nie pozwala zapomnieć mu o wstydzie i odrzuceniu, którego doświadczył od pobratymców.

²² W. Menninghaus: *Wstręt...* s. 7.

²³ *Ibidem*, s. 106.

Opisane w „Oczyszczonych” cielesne okrucieństwo estetycznie zbliżone jest do tego opisywanego w „Shopping and fucking” Marka Ravenhilla. W tym dramacie również obserwujemy nagromadzenie brutalizmu wobec mniejszości seksualnej. U Kane Carl jest ofiarą przez wzgląd na swoją miłość, u Ravenhilla Gary jest ofiarą patologii – jego ojczym wykorzystywał go seksualnie, uprawiając z nim seks analny, a dodatkowo okaleczając jego odbyt nożem. Podobnie jak w przypadku Grace, tak tutaj mamy do czynienia ze wstrętem, który warunkuje zmianę tożsamości. Gary przez wzgląd na swoją rodzinną przeszłość pozbawił się bowiem potrzeby odczuwania miłości, zastępując ją potrzebą odczuwania bólu. Jego preferencje seksualne zostały uformowane przez doznawaną patologię – Gary nie poszukiwał partnera, tylko mężczyzny, który mógłby nim rządzić. Tym samym wstręt do własnych emocji wykształcił w Garym ciągłą potrzebę stawiania się w roli ofiary (chciał, aby jego partnerzy wyrządzali mu taką samą krzywdę jak ojczym). Transformacja ta okazała się jednak tragiczna w skutkach. Traumatyczne wydarzenia spowodowały nieumiejętność odnalezienia się i utworzenia nowej tożsamości, w obrębie której doszłoby do przepracowania traumy. Motyw ten pokazuje, jak wstręt, powstały w oparciu o zbrutalizowane kontakty seksualne, może transformować postać.

Desakralizacja ciała (Carl, Gary czy Grace) pokazuje, jak wiele czynników wpływa na zaistnienie wstrętu. Obcinanie, przy szywanie, gwałt wiążą się z okrucieństwem, które zaburza harmonię ciała i wpływa na dewaloryzację człowieka. Staje się on naznaczony piętnem. Widać więc, że ciało analizowane w tej perspektywie nie może być pozytywnie wartościowane ani estetyzowane.

POKARM

„Shopping and fucking” Marka Ravenhilla odzwierciedla istotę współczesnego indywidualizmu. Każda z wykreowanych

przez niego postaci odznacza się innym piętnem, które warunkuje jej potrzebę radzenia sobie z rzeczywistością. Życie bohaterów sztuki ogranicza się do narkotyków, emocjonalnej i fizycznej prostytucji oraz masochistycznych fantazji, które oferują chwilowe ucieszenie wewnętrznej rozterki. Dobra cywilizacyjne (karty kredytowe, zakupy, jedzenie z kartoników, które jest gotowe w pięć minut) stają się bowiem ich punktami zaczepienia. Bohaterowie Ravenhilla nie dążą do niczego stałego, brakuje długodystansowych planów. W oparciu o wspomniane dobra organizują sobie świat i próbują tworzyć relacje (podobnie jak Hipolit w „Miłości Fedry”). Dramat nie opisuje żadnych zdrowych stosunków międzyludzkich. Każdy kontakt oparty jest na zasadach transakcji, obopólnej korzyści materialnej bądź fizycznej. Tym sposobem rzeczywistość nakreślona przez Ravenhilla sprzyja poszukiwaniu wstrętu jako kategorii performatywnej. Dramat ten jest również najbardziej dosadnym sprzeciwem wobec narastającego w latach 90. konsumeryzmu. W dramacie pojawia się pięciu bohaterów: Mark, Robbie, Brian, Lulu i Gary.

W pierwszej scenie sztuki Lulu i Robbie karmią Marka. Jego wyraźna niechęć do jedzenia kończy się wymiotami. Jego ciało odmawia pokarmu, który zawiera „*all the tastes in the world*”²⁴ (wszystkie smaki świata – Przeł. aut.), które są „*an empire under cellophane*”²⁵ (jak imperium pod celofanem – przeł. aut.). Spożywanie pokarmu jest tutaj performatywem. „*W jeszcze większym stopniu niż poprzez rolę węchu zrelatywizowana zostaje orientacja na usta – a więc i na wstręt smakowy – poprzez generalną definicję wstrętu jako „doznania witalnego”.* Tak jak swobodne piękno (*pulchritudo vaga*) prowadzi do współgrania naszych wyższych zdolności, tak doznanie witalne jako *sensus vagus* zawsze oddziałuje na cały system doznań somatycznych”²⁶.

²⁴ M. Ravenhill: *Plays*. Londyn 2001, p. 15.

²⁵ *Ibidem*, p. 15.

²⁶ W. Menninghaus: *Wstręt...* s. 149.

Doznanie Marka sprowadza się do powstania wstrętu smakowego. Sztuczność spożywanego pokarmu, chemiczność i nienaturalność ewokują wymioty.

Milena Kostic w pracy „Popculture in Mark Ravenhill’s plays - «Shopping and Fucking» and «Faust is dead»”²⁷ zaproponowała ciekawą analizę negacji pokarmu jako metakomunikatu o negacji sztuczności współczesnej cywilizacji. Kostic wnioskuje, że Ravenhill chciał już od początku sztuki zanegować zjawisko celebracji i gloryfikacji sztuczności. Dodatkowo reakcja wymiotna Marka może sugerować odbiorcy, że bohater intelektualnie i emocjonalnie neguje cywilizację; Kostic sugeruje, że wykorzystanie kategorii wstrętu powoduje odbiór sztuki zarówno w intelektualnej, jak i emocjonalnej warstwie.

Kombinacją wspomnianych czynników, które prowadzą do performatywności wstrętu, jest dramat „Zbombardowani” Sarah Kane. W sztuce tej bogata symbolika jest zbudowana na kanwie okrucieństwa (fizycznego i psychicznego). Tym dramatem Kane chciała poruszyć temat przemocy, która pomimo tego, że jest obecna przez ekspansję kultury wizualnej, nie stymulowała głębszej refleksji nad źródłami okrucieństwa²⁸. Zamiarem autorki było zmuszenie widownię do patrzenia, aby poczuli i pomyśleli, żeby przestali mówić, że „*nic w tej telewizji nie ma*”²⁹. Ten komunał stał się zaczątkiem mojej refleksji nad kwestią sposobu ukazywania „*wojny, która może transformować naszą normatywność i tożsamość*”³⁰. Kane zbudowała dramat wokół okrucieństwa i zgenderowanych ról społecznych. Ulokowanie akcji

²⁷ M. Kostic: *Popculture in Mark Ravenhill’s plays – Shopping and Fucking and Faust is dead*. „Brno Studies in English” 2011, no. 1 (37), s. 161-172.

²⁸ A. Sztoskiewicz: *Wojna, media, teatr okrucieństwa*. „Dialog” 2015, nr 1(698), s. 5-11.

²⁹ D. Kosiński: *Notatki z (nie)spektaklu*. „Dialog” 2015, nr 1(698), s. 12.

³⁰ J. Butler: *Ramy wojny, kiedy życie godne jest oplakiwania*. Przeł. A. Czarnacka. Warszawa 2011, s. 15.

w rzeczywistości znanej klasie średniej pozwala wnioskować, że starała się tym zabiegiem dotrzeć do szerszego grona odbiorców.

„Zbombardowani” szokowali nie tylko obrazami gwałtów, wysysania oczu czy kanibalizmu. Dramat intrygował swoją konstrukcją, którą śmiało można określić jako innowacyjną. Pierwsza część – spotkanie w pokoju hotelowym Cate i Iana – jest czysto naturalistycznym przedstawieniem. Druga – po tytułowym bombardowaniu – jest bogata w symbolikę, która opiera się na zastosowaniu anty-estetyki wstrętu.

Ian i Cate są byłymi kochankami, którzy spotykają w hotelu. Ian namawia dziewczynę, aby odbyła z nim stosunek płciowy, co jeszcze bardziej komplikuje ich relacje. Kolejnego dnia w pobliżu hotelu wybucha wojna. Pojawia się trzecia postać dramatu, Żołnierz, który wkracza do pokoju kochanków, by zgwałcić i oślepić Iana, a następnie popełnić samobójstwo. Do ślepego Iana wraca Cate, której udało się uciec. Przynosi ze sobą dziecko, które zostało osierocone w trakcie bombardowania. Umierający Ian zjada je, po czym zostaje nakarmiony resztkami jedzenia, jakie Cate zdobyła zaprostituowanie się wśród żołnierzy.

Wspomniany stosunek Iana i Cate opisany jest jako brutalny i odstręczający. Pijany, spocony mężczyzna, który pachnie tanimi papierosami, zmusza młodą dziewczynę najpierw do *fellatio*, a następnie do stosunku. Po zbliżeniu Cate udaje się do łazienki, próbując zmyć z siebie zapach i uczucie obrzydzenia. To scena przełomowa, po której kobieta ma wrócić odmieniona. Gwałt jest kluczowym momentem w dramacie, kiedy kobieta doświadcza wstrętu. Jeżeli potraktujemy kategorię wstrętu w sposób performatywny, to właśnie wtedy zaczyna się zmiana tożsamości Cate. Umycie się symbolizuje w tej perspektywie ponowne narodziny, od tego momentu będziemy oglądać nową, inną kobietę, taką, która po bombardowaniu nabiera cech męskich. Racjonalizuje świat, staje się bardziej odważna. Swoim postępowaniem przypo-

mina teraz raczej Iana. Toksyczny wpływ, jaki miał na nią, w obliczu wojny uwypukla się.

Świat przedstawiony w dramacie możemy podzielić na dwie odrębne sfery czasowe: przed i po bombardowaniu. W pierwszym z nich Ian jest średnio zamożnym mężczyzną o rasistowskim podejściu do obsługi hotelowej. Jest to człowiek, który nienawidzi obcokrajowców. Gardzi nimi dlatego, że przyjeżdżają i szukają pracy w „jego” kraju. Od samego początku jawi się jako obrzydliwy, ale również zagubiony i poszukujący spełnienia człowiek. Kobiety traktuje wyłącznie przedmiotowo. Cate natomiast jest pokazana jako zależna od świata zdominowanego przez mężczyzn, biedna i słaba kobieta. W drugim świecie dochodzi do całkowitego przewartościowania. To Cate znajduje w sobie siłę, aby przetrwać. Ian traci swoją początkową butność, jest skazany na pomoc byłej kochanki. Wyraźnie widać, że budowanie ról społecznych zasadza się na normach, które mogą być stosowane i przewartościowywane w sposób świadomy i użyteczny.

Istotna staje się kwestia performatywności wstrętu. W przypadku Cate kontakt ze wstrętem i okrucieństwem zmienił jej priorytety. Zaczęła manipulować normami, dostosowując je do świata, w którym zaistniał wstręt (wojna). Ian od początku dramatu buduje swoją osobę w oparciu o wstręt (negacja Inności, pot, gwałt), dlatego nieustannie go produkuje. Szczególnie znamienne zdaje się w tym kontekście kwestia kanibalizmu:

*„Żołnierz: Jesteś pewny, że nie ma tu już żadnego żarcia?
Zdycham z głodu.*

Ian: Masz zamiar mnie zabić?

Żołnierz: Zawsze dbasz o swoją dupę.

Bierze głowę Iana w swoje dłonie.

Przykłada usta do oka Iana, wysysa je, gryzie i połyka.

*Potem zabiera się do drugiego*³¹.

To pierwszy przejaw kanibalizmu w dramacie. Zostaje wyraźnie podkreślony poczuciem głodu. Okrucieństwo, jakiego dopuszczają się mężczyźni, zostało skonstruowane w taki sposób, aby kanibalizm został odegrany na scenie (podobnie jak operacja Carla i Grace). Dochodzi do upodlenia człowieka głodnego, który dopuszcza się czynów wstrętnych, aby przetrwać.

Kolejny fragment przybliży drugi akt kanibalizmu:

„Ian leży nieruchomo, wyczerpany z głodu.

Ciemność.

Światło.

Ian wyrywa krzyż z podłogi, rozrzuca kwiaty i wydobywa zwłoki dziecka. Zjada je. Owija resztki kocem i wkłada zawiniątko z powrotem do dziury. Następnie sam wchodzi do dziury i kładzie się, z głową wystającą z podłogi.

Umiera z ulgą.

Zaczyna padać deszcz, krople spadają na niego przez dziurę w dachu.

Ian: Cholera.

Cate wchodzi niosąc chleb, dużą kielbasę i butelkę ginu.

Krew spływa pomiędzy jej nogami.

Cate: Siedzisz dokładnie pod dziurą.

Ian: Wiem.

Cate: Zmokniesz.

Ian: Zgadza się.

Cate: Głupi skurwiel.

Ściąga z łóżka prześcieradło i owija się w nie.

Siada obok głowy Iana.

Najada się do syta kielbasą i chlebem, popija ginem.

Ian nasłuchuje.

³¹ S. Kane: *Zbombardowani*. Przeł. P. Łysak, P. Wodziński. Warszawa 1999, s. 36.

Cate karmi go resztkami jedzenia.

Poi go ginem.

Gdy kończy go karmić, siada z dala od niego, zwijając się w kłębek.

Popija gin.

Ssie kciuk”³².

W „Zbombardowanych” Sarah Kane możemy upatrywać wszystkich czynników składających się na performatywność wstrętu. Szczególnie istotny staje się akt kanibalizmu, którego dopuszcza się Ian w końcowych scenach dramatu. Zgwałcony i okaleczony mężczyzna pozwala, żeby pierwotne instynkty przejęły nad nim kontrolę. Poniżony i opuszczony przez kochankę, rozkopuje jeszcze świeżą mogiłę, żeby zjeść ciało niemowlęcia. Odrzuca tym samym swoją wcześniejszą dumną postawę. Odwołując się do Kristevej i jej koncepcji grzechu jako źródła wstrętu jasne staje się, że dokonując czynu potępionego społecznie, Ian zostaje wyrzutkiem bez możliwości odkupienia. W świetle dogmatów Kościoła katolickiego Ian popełnia grzech ciężki, który wykracza poza określony system norm. Akt kanibalizmu staje się momentem granicznym, po którym to nie samo spożytkowanie mięsa jest wstrętne. Ian staje się wstrętny, przez co zostaje wykluczony ze społeczeństwa. Zmiana ta sygnalizuje również niestabilną tożsamość Iana.

W kontekście „Zbombardowanych” ważne jest stwierdzenie Kristevy, że wstręt towarzyszy wszystkim konstrukcjom religijnym. Same rytuały, jak analizuje, należy postrzegać raczej jako czyny aniżeli symbole. Tym samym łatwiej pojąć, że w religiach monoteistycznych odpowiedzią na wstręt jest grzech. W tym sensie historię religii tworzą różne sposoby oczyszczania tego, co wstrętne. Odnosząc to spostrzeżenie do fabuły dramatu, Ian jako postać grzeszna jest wstrętna, a tym samym pozbawiona tożsamo-

³² Ibidem, s. 44.

ści. Podkreśla to brak ugruntowania normatywnego, do którego odwoływałam się we wcześniejszej części pracy. Wyjaśniałoby to scenę umierania Iana. Płynność i brak stałego konstruktu moralnego może wieść nas do zaakceptowania, w perspektywie wstrętu, Iana jako bohatera bez tożsamości. Zasadzając jego czyny na kategorii wstrętu, nie możemy doszukiwać się trwałej podstawy u bohatera. Każdy czyn, każde działanie podjęte przez niego w trakcie akcji dramatycznej jest jednorazowe. Musi ciągle popełniać grzechy, aby tworzyć swoją niestabilną tożsamość. Błędne koło, w jakie popada, powoduje, że staje się ofiarą, nie tylko Żołnierza, ale i własną.

WNIOSKI

Wstręt jest istotną kategorią w analizach teatrologicznych, ponieważ zmusza odbiorcę do wielopłaszczyznowej refleksji nad dramatem. Staje się metakomentarzem wielu zjawisk estetycznych, filozoficznych czy kulturowych. Negacja codzienności i postmodernistycznej rzeczywistości jest możliwa poprzez wykorzystanie czynników warunkujących wstręt. Jako kategoria estetyczna uczucie to staje się przyczynkiem do refleksji, odsłania odstręczające mechanizmy cywilizacyjne i społeczne. Widać również, jak wiele czynników (kulturowych, społecznych i cywilizacyjnych) wpływa na zaistnienie performatywu. Najistotniejsze jednak jest to, że bohaterowie dramatów w kontakcie ze wstrętem doświadczają zmiany tożsamości na niestabilną i naznaczoną piętnem Inności. Dramaty z nurtu nowego brutalizmu mają otwarte zakończenie – Kane czy Ravenhill nie dają żadnych wskazówek co do dalszego losu ich postaci. Może to wynikać właśnie z wytworzonej niepewnej tożsamości, która, naznaczona piętnem okrucieństwa i wstrętu, jest zbyt niestabilna.

BIBLIOGRAFIA:

1. Artaud A.: *Teatr i jego sobowtór*. Warszawa 2010.
2. Butler J.: *Ramy wojny, kiedy życie godne jest opłakiwania*. Przeł. A. Czarnacka. Warszawa 2011.
3. Darwin Ch.: *The expression of the Emotion in Man and Animals* [online]. [dostęp: 29.12.2015]. World Wide Web: <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?pageseq=1&itemID=F1142&viewtype=text>
4. Domańska E.: „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. „Teksty Drugie” 2007.
5. Kane S.: *Miłość Fedry*. Przeł. M. Semil. „Dialog” 1999, nr 9.
6. Kane S.: *Oczyszczeni*. Przeł. J. Poniedziałek, K. Warlikowski. Warszawa 2001.
7. Kane S.: *Zbombardowani*. Przeł. P. Łysak, P. Wodziński. Warszawa 1999.
8. Kosiński D.: *Notatki z (nie)spektaklu*. „Dialog” 2015, nr 1(698).
9. Kostic M.: *Popculture in Mark Ravenhill’s plays - Shopping and Fucking and Faust is dead*. „Brno Studies in English” 2011, no. 1 (37).
10. Kristeva J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007.
11. Menninghaus W.: *Wstręt. Historia i teoria*. Przeł. G. Skowiński. Kraków 2009.
12. Pavis P.: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. Olkusz. Warszawa 2011.
13. Ravenhill M.: *Odpowiedni poziom pretensjonalności*. Rozmowę przeprowadziła A. Herbut. „Dwutygodnik.com” 2012, nr 93 [online]. [dostęp 27.12.2015]. World Wide Web: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4020-odpowiedni-poziom-pretensjonalnosci.html>
14. Ravenhill M.: *Plays*. Londyn 2001.

15. Schechner R.: *Performatyka. Wstęp*. Przeł. T. Kubikowski. Wrocław 2006.
16. Sztośkiewicz A.: *Wojna, media, teatr okrucieństwa*. „Dialog” 2015, nr 1(698).

Keywords: Ravenhill, Kane, disgust, in-her-face, performance.

Summary: The article is an attempt to analyze the performative aesthetic category of disgust. The author of the text uses the examples from dramas of in-her-face theater. The specificity of this current (accumulation of cruelty, brutality and vulgarity) allows to introduce the category of disgust, which will be discussed at several levels of meaning. Performativity of disgust will be analyzed in the perspective of the issues: carnality, trauma, food, excess and unknown, used in dramas. The text includes an analysis of: "Cleansed", "Blasted" and "Phaedra's Love" by Sarah Kane and "Shopping and Fucking" by Mark Ravenhill. The analysis also shows that the modern theater ceases the possibility to interpret without disgust category. The author proves that, by using the category of disgust, contemporary productions can change the perception of social problems. In addition, the article shows that disgust as a performative category has ability to change the identity of characters presented in dramas. The work also refers to thesis of Winfried Menninghaus and Julia Kristeva.

Agata Iżykowska (UWr) – kulturoznawca, krytyk artystyczny. Miłośniczka brytyjskiego teatru, polskich dramatów i skandynawskich filmów. Stały recenzent teatralny na portalu teatralia.com.pl. Studentka Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Wrocławskim.

Kontakt: izykowska.a@gmail.com

