

Ewelina WITEK

„Jesteś mną bardziej niż ja sam”.
O nie-tożsamości bohaterów *Oczyszczonych*
Sarah Kane

Napiętnowana i określana mianem skandalistki, której sztuki epatują barbarzyńskim okrucieństwem i przemocą, dopiero po śmierci doczekała się uznania. Dziś krytycy wymieniają jej utwory obok dzieł Samuela Becketta, Harolda Pintera czy Edwarda Bonda¹. W nekrologach gazety brytyjskie nazywały ją „najstraszniejszym, najbardziej niepokojącym głosem generacji”, „moralistką o odpychającej surowości i zjadliwym dowcipie”². Sarah Kane – jako jedna z najważniejszych dramatopisarek XX wieku – wywarła ogromny wpływ na to, co działo się w teatrach Wysp Brytyjskich w latach 90. Choć pisarstwo Kane stało się wzorem dla brutalistów, sama autorka za brutalistkę się nie uważała, daleka była od identyfikowania się z medialnymi diagnozami³.

To, co wysuwa się na plan pierwszy w jej sztukach, to mieszanka klasyki z współczesnością; nazywana była „córką Szekspira”, czerpała inspiracje z pisarstwa Bertolda Brechta i Samuela Becketta, przyglądała się również teatrom eksperymentalnym oraz krytycznie obserwowała poczynania popkultury⁴. Swoje dramaty opierała na ideologii Antonina Artaud i jego koncepcji teatru okru-

¹ Najważniejsi brytyjscy dramaturdzy XX w., którzy nadali nowy kierunek współczesnemu teatrowi. M. Zaleski, *Co się zdarzyło Sarah Kane?*, „Dialog” 2002, nr 4, s. 118.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 120.

⁴ Ibidem, s. 119.

cieństwa⁵. U Kane teatr był miejscem, w którym widz był narażony, a nie chroniony. Autorka była świadoma swojego komunikatu i form, jakich używała do opowiedzenia nowego, żywego teatru. Doznanie przemocy przez bohaterów jej sztuk było formą iluminacji, stanowiło próg przejścia ku nowemu. Kane genialnie wyrażała tożsamość epoki, w której żyła; brutalizację życia łączyła z pogardą i nudą, jednocześnie mówiąc o niezaspokojonej potrzebie miłości, w imię której jej bohaterowie byli gotowi zrobić dosłownie wszystko. Mówiła też o obsesji ciała i jego intymności, w każdej ze sztuk mamy do czynienia z problemem płciowości, która wydaje się siłą napędową twórczości Kane. Z dramatów pisarki wycieka osobista koncepcja sztuki, która dla niej była odbiciem życia i istnienia. Z tego też powodu dramaty Kane stanowią formę manifestu, spowiedzi, intymnego wyznania.

Trzecia sztuka Kane – *Oczyszczeni*⁶, została wystawiona w kwietniu 1998 roku przez Royal Court Theatre w Liverpoolu⁷ w reżyserii Jamesa McDonalda⁸. W utworze widać kontynuację wcześniejszych wątków, jednak tym razem Kane poszła jeszcze dalej w sferach zarówno formalnej, jak i intelektualnej. *Oczyszczeni* to głos miłości – trudnej, bolesnej, pełnej poświęceń, prowadzącej do zupełnej utraty własnej tożsamości. To obraz abstrakcyjny, wyłaniający się z głębi podświadomości. W tym dramacie szczególnie słyszymy echa idei Artaud.

⁵ Teoria teatru sformułowana przez A. Artaud w 1932 r. zakładała odejście od realistycznej i psychologicznej koncepcji dramatu, wg niego na widza należy oddziaływać za pomocą silnych i drastycznych bodźców, teatr powinien rozbudzać serce i nerwy, stawiać widza twarzą w twarz ze wszystkimi możliwościami. Artaud nawoływał do epatowania okropnością i absurdem, okrucieństwo wg niego prowadziło do moralnej czystości, człowiek w tej koncepcji opanowany jest erotyczną obsesją i ma zamiłowanie do zbrodni. A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1978, s. 66–67.

⁶ W Polsce *Oczyszczeni* zostali wystawieni w koprodukcji Wrocławskiego Teatru Współczesnego, Teatru Polskiego w Poznaniu (premiera: 9 stycznia 2002), Teatru Rozmaitości w Warszawie (18 stycznia 2002), Hebbel-Theater w Berlinie i Theorem – Europejskiej Komisji Kultury. Przedstawienie w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego to na polskiej scenie spektakl kultowy i jedno z najważniejszych wydarzeń teatralnych. Zdaniem R. Pawłowskiego „przedstawienie Warlikowskiego to wydarzenie wykraczające poza teatr. Zmienia wartość takich słów jak przemoc, miłość, ból i śmierć. Jest podróżą do wnętrza współczesnego człowieka, który nie potrafi opanować swoich własnych demonów. Seansem oczyszczającej psychoanalizy, po której i teatr, i życie już nie są takie same”. Zob. http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,14684195,Podwojnie__Oczyszczeni___spektakl_wraca_po_czterech.html (13.10.2013).

⁷ Royal Court wybudowany został w 1938 r., jest najsłynniejszym teatrem w Wielkiej Brytanii, a także międzynarodowym stowarzyszeniem, które promuje innowacyjnych pisarzy brytyjskich i z całego świata. „New York Times” określił go jako „najważniejszy teatr w Europie”.

⁸ Zastępca dyrektora Royal Court, wyreżyserował tam trzy sztuki Kane: *Zbombardowanych* (1995, 2001), *Oczyszczonych* (1998) i *4:48 Psychosis* (2000, 2001). M. Lachman, *Brzytwą po oczach*, Kraków 2007, s. 194.

Zawarta w nim przemoc przybiera formę rytuału, okaleczenia bohaterów przerażają, jednocześnie dając ujście najgłębszym emocjom. *Oczyszczeni* uderzyli w tabu dotyczące cielesności i seksualności, stali się gestem wymierzonym w społeczną hipokryzję. Jak w biblijnej historii bohaterowie *Oczyszczonych* muszą udowodnić, że ich wiara w dobro i miłość potrafi przetrwać konfrontację ze złem. Graham i Grace w związku kazirodczym, Carl i Rod w związku homoseksualnym, Tinker uzależniony od tancerki *peep-show* – wszyscy występują przeciwko obyczajowym lub boskim tabu. Łamiąc je, wystawiają się świadomie na cierpienie⁹. Liminalne istoty wchodzą w obszar doświadczeń granicznych związanych z transgresją i odmiennością. Kane paradoksalnie połączyła ze sobą wątki oniryczne z wątkami hiperrealizmu, bawiła się konwencjami i symbolami, tworząc sceniczne dzieło oparte głównie na doznaniach ciała. Jak mówiła sama autorka:

[...] postanowiłam, że napiszę sztukę, z której w żadnym razie nie dałoby się zrobić filmu. Nigdy nie mogłaby się stać materiałem dla telewizji ani nie mogłaby zostać przerobiona na powieść. Można by ją wyłącznie wystawić na scenie. Choć trudno w to uwierzyć, ta sztuka to *Oczyszczeni*¹⁰.

Ze swojego utworu Kane uczyniła swoistą metaforę uwięzienia. Na terenie prawdopodobnie byłego uniwersytetu bohaterowie zostają ukarani za wystąpienie przeciw niesprecyzowanemu systemowi, w tej konstrukcji możemy doszukać się inspiracji *Procesem* Franza Kafki czy *Rokiem 1984* George’a Orwella¹¹. *Oczyszczeni* byli również pierwszym krokiem Kane w dążeniu do osiągnięcia minimalizmu językowego; poetycki język rozsadza teatralną rzeczywistość, podkreślając motyw alienacji i odrzucenia. Jak stwierdził James McDonald, słowa stanowią tutaj jedną trzecią utworu, reszta zawiera się w obrazach¹². Kane mówiła również o swojej fascynacji *Fragmentami dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes’a – każdy z minirozdziałów książki poświęcony jest opisowi intensywnego, emocjonalnego napięcia odczuwanego przez mężczyznę, którego odrzuca kochanek. Podobnie dramat Kane składa się z momentów i scen samostycznych, niemal niezależnych, których centralnym punktem zawsze jest jakiś ro-

⁹ M. Lachman, *Uwaga zanieczyszczeni!*, „Tygiel Kultury” 2002, nr 1–3, s. 146.

¹⁰ Cyt. za: G. Saunders, „*Kochaj mnie lub zabij*”. *Sarah Kane i teatr skrajności*, przeł. J. Buziński, Kraków 2010, s. 124.

¹¹ Obie powieści dotyczą tematu bezradności jednostki wobec systemu władzy oraz inwigilacji, obie są mroczną i wnikliwą metaforą rzeczywistości i związków międzyludzkich. Ibidem, s. 196.

¹² Cyt. za: ibidem.

dzaj emocji. I u Barthes'a, i u Kane epicki dystans tworzy strukturę wewnętrznych napięć.

Należy zauważyć, że począwszy od *Oczyszczonych* autorka rozpoczyna proces dezintegracji postaci; bohaterów nie możemy opisać za pomocą spójnej psychologii czy też powiązań społecznych, jak było w przypadku *Zbombardowanych* czy *Miłości Fedry*. Kane rezygnuje ze snucia tradycyjnej opowieści i powiązań przyczynowo-skutkowych, akcja opiera się na ciągu wizji, połączonych ze sobą ukrytymi sensami. Bohaterowie ukazani są w stanie rozpadu osobowości. Ich transgresja zwraca się ku rezygnacji z własnego „ja”. Jak zauważyła Susannah Clapp, postaci z *Oczyszczonych* to stany ducha¹³, to krzyki miłości i pragnień, jęki przerażenia i bólu. Kane nie stworzyła bohaterów z krwi i kości, stworzyła „tchnienia”, o których wolelibyśmy myśleć, że nie istnieją. Mamy tu do czynienia z ekstremalnymi doświadczeniami erotycznymi, rozgrywającymi się w warunkach zniewolenia i przemocy¹⁴. Miłość staje się psychiczną i fizyczną torturą, prowadzi do okaleczenia, utraty tożsamości i samouniemożliwienia, jednak jest jedynym sposobem na ocalenie: „[...] myślę, że w «Oczyszczonych», bardziej niż w jakiegokolwiek innej mojej sztuce, przemoc jest metaforą¹⁵ miłości i pożądania.

Człowiek z połówek. Kane a mit Arystofanesa

W *Uczcie*¹⁶ Platona Arystofanes wygłasza mowę na temat miłości; rozpoczyna ją od pochwały Erosa, następnie przechodzi do parabolicznej opowieści o pierwotnych ludziach złożonych z połówek¹⁷. Według niego ciało każdego człowieka było walcowate, miało dookoła plecy i piersi, po cztery nogi, dwie twarze, czworo uszu itd. Natura ludzka przejawiała się w trzech płciach, które składały się z połówek męskich, żeńskich oraz z połówki męskiej i żeńskiej. Trzy płcie reprezentowały: słońce – męską, ziemia – żeńską oraz księżyc – obojnaczą. Ponieważ ludzie przeciwstawiali się bogom, za radą Zeusa przecięto każdego człowieka na dwie połowy, świadectwem rozcięcia pozostał pępek. Po rozdzieleniu połówki zaczęły tęsknić do siebie, Zeus przeniósł ich genitalia do

¹³ M. Lachman, *Brzytwą po oczach...*, s. 195.

¹⁴ R. Węgrzyniak, *Miłość i przemoc*, „Odra” 2002, nr 3.

¹⁵ Cyt. za: G. Saunders, op. cit., s. 131.

¹⁶ *Uczta*, czyli dialog Platona, została napisana około 380 r. p.n.e. Jest utworem o ramowej konstrukcji, którego tematem przewodnim jest miłość. Zaliczana jest do szczytowych osiągnięć literackich Platona.

¹⁷ Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 6.

przodu, by mogły zaspokajać swoją tęsknotę w akcie seksualnym¹⁸. Tak według Arystofanesa powstała miłość jako wynik wzajemnego przyciągania się połówek. Od tamtej pory każdy człowiek poszukuje drugiej części siebie. I tak mężczyźni i kobiety powstałi z dawnej płci obojnaczej poszukują płci przeciwnej, a mężczyźni i kobiety powstałi z dawnej płci męskiej i żeńskiej poszukują tej samej płci. Proces zakochania nie wynika z samego pragnienia rozkoszy, ale przede wszystkim z dążenia dusz do jedności, której kochankowie nie umieją nazwać, jednak wspólnie ją odczuwają¹⁹.

Jaki związek ma mit opowiadany przez Arystofanesa ze sztuką Kane? Mityczne ujęcie miłości jest idealnym kluczem symbolicznym do interpretacji *Oczyszczonych*. Przyglądając się konstrukcji sztuki, zauważamy, że na fabułę dramatu składają się cztery związki miłosne, autorka osobno stworzyła każdy z nich: historię Roda i Carla, Grahama i Grace, Grace i Robina oraz Tinkera i Kobiety. Jako że miłość u Kane jest pewnego rodzaju szaleństwem i ekstazą, nie dziwi, że wszystkie te relacje cechuje arystofanowska irracjonalna więź. Mamy tu do czynienia z formą zwodniczej, obsesyjnej miłości. „Połówki” Kane łączą się nierozzerwalnie w pary i aby przetrwać w jedności, poddają się licznym transformacjom. Jak mówiła autorka:

wszyscy oni są po prostu zakochani. Promieniuje z nich wielka miłość i pragnienie – dążą do tego, czego potrzebują, a przeszkody, które stają im na drodze, są zawsze skrajnie przykre. Ale to nie one są tematem tej sztuki. Ludźmi kieruje potrzeba, a nie przeszkoda²⁰.

Słonecznik i żonkil. Graham i Grace

Czy Graham faktycznie istnieje, czy jest tylko tą częścią Grace, którą ona kocha w sobie najbardziej? A może wszystko jest tylko halucynacją Grahama po przedawkowaniu?

Grahama poznajemy w momencie jego samobójczej śmierci. Ta scena otwiera sztukę Kane. Nie wiemy, dlaczego Graham się zabił, autorka nie ujawnia żadnych poszlak w dalszej części sztuki. Jednak śmierć bohatera ma wysokie znaczenie dla dalszego metaforycznego rozwoju historii. Grace – siostra Grahama, pojawia się po sześciu miesiącach od śmierci brata. Jedyne, czego chce, to odzyskać jego ubranie. W rezultacie pozostaje w „instytucji” Tinkera. Od tego momentu zaczynają przesuwac się granice, Grace ujawnia swoją namiętność

¹⁸ Ibidem, s. 7–8.

¹⁹ Ibidem, s. 8.

²⁰ Cyt. za: G. Saunders, op. cit., s. 130.

i obsesyjną miłość do brata. Rodzeństwo tworzy związek księżycowy – kazirod-
czy, i to on jest głównym spoiwem całego dramatu – obie postacie oddziałują
na innych bohaterów, ich historia łączy się z pozostałymi historiami.

Kane przeprowadza swoich bohaterów przez swego rodzaju Golgotę²¹. Grace
przechodzi apokaliptyczną drogę przez zakład: doświadcza miłości, by nastę-
pnie zostać pobitą, zgwałconą i poddaną eksperymentowi zmiany płci. Brutalne
znęcanie się nad Grace jest karą za jej przywiązanie do brata:

Czerwony pokój.

Grace jest bita przez niewidzialną grupę mężczyzn, których głosy słyszymy.

Słysząc odgłosy kijów bejsbolowych uderzających ciało Grace.

Jej ciało reaguje na ciosy, których nie widać.

Graham patrzy na to z udreką.

Uderzenie

Grace Graham²².

Karę wymierza niewidzialna ręka sprawiedliwości. Kane nadaje jej metafizycz-
ny wymiar. Jesteśmy zaskoczeni fizyczną nieobecnością katów połączoną z cie-
lesnością uderzeń. Ciosy są wszędzie i nigdzie. Na scenie znajduje się tylko
ciało reagujące na ból. Z pierwszym uderzeniem Grace przyzywa Grahama.
Próba, jakiej poddał ją Tinker, kończy się dla niej sukcesem – Grace rażona bó-
lem i tak nie wyrzeka się Grahama. Natomiast on roztacza nad dziewczyną
zasłonę bezpieczeństwa i odporności fizycznej:

Graham Mów do mnie.

[...] Nie mogą cię zranić Grace. Nie mogą cię dotknąć.

[...] Wyłącz głowę. Robiłem tak. Opuść i wyłącz się, zanim przyjdzie ból.
Myślałem o tobie.

Grace jest gwałcona przez jeden z Głosów.

Cały czas patrzy Grahamowi w oczy.

Graham trzyma jej głowę w dłoniach.

[...]

*Graham przykładła swoje ręce do ciała Grace i jej ubranie staje się czerwone, prze-
maka krwią.*

Jednocześnie jego ciało zaczyna krwawić w tych samych miejscach²³.

Scena przeraża i paraliżuje naszą wyobraźnię. Cierpienie Grace jest realne,
ale wszystko prawdopodobnie rozgrywa się w jej podświadomości. Scena ta

²¹ G. Niziołek, *Warlikowski: extra ecclesiam*, Kraków 2008, s. 102.

²² S. Kane, *Cleansed*, [w:] D. Greig, *Sarah Kane: Complete Plays*, London 2002, s. 121.
Tłumaczenie własne.

²³ *Ibidem*, s. 121–122.

również wzrusza i budzi najpiękniejsze emocje. Kane manipuluje naszą wrażliwością i wrażliwością swoich bohaterów. Katowana Grace poprzez swoją mękę zyskuje wyższy poziom samoświadomości – ciało oddaje oprawcom, a umysł Grahamowi. Dzięki temu dostępuje niemalże objawienia. Mentalna więź chroni ją przed bólem. Motyw krwi sączącej się z Grace pod dotykiem Grahama symbolizuje ponowne scalenie się dwóch połówek w jedność. Ten moment po raz kolejny udowadnia, że w postaci bliźniaczego rodzeństwa Kane umieściła tak naprawdę jedną osobę – rozszczepioną, ale dążącą do harmonijnej spójności. Krew oczyściła Grace z cierpienia – jej udręka skończyła się, gdy tylko nawiązała kontakt z Grahamem. Dlatego też krwawi również on, symbolicznie przejmując na siebie ból siostry.

Mimo śmierci postać Grahama jest obecna cały czas, obcujemy z nim za sprawą podświadomości Grace. Kane skonstruowała swoich bohaterów na zasadzie lustrzanego odbicia, dziewczyna kocha brata tak silną miłością, że nieustannie projektuje jego obecność. Projekcja Grace znajduje odbicie w akcie miłosnym, podczas niego dochodzi do zespolenia rodzeństwa, ale także do ostatecznego rozróżnienia. Grace i Graham konfrontują się ze swoją nagością, kontakt fizyczny jest nie tylko spełnieniem miłości, lecz także momentem badania i obserwacji własnej seksualności:

Graham

*[...] Ona rozpina mu spodnie i dotyka jego penisa.
Rozbierają się do naga, patrząc na siebie nawzajem.
Stoją nadzy i przyglądają się swoim ciałom.
Powoli się obejmują.
Zaczynają się kochać [...]”²⁴.*

Po zbliżeniu fizycznym nad kochankami wyrasta słońce. Z koloru żółtego Kane bezpośrednio stworzyła symbol miłości Grahama i Grace, chłopak nazywa od początku ukochaną „słońcem”²⁵. Żonkile wyrastają z ziemi w kluczowych dla Grace momentach, zaraz po akcie miłosnym, po scenie gwałtu na Grace oraz przed zabiegiem zmiany płci.

Kane kreuje obraz oniryczny, wręcz utopijny – rodzeństwo przez moment znajduje się poza normami i zakazami. Scena zbliżenia pozwala na ukazanie naturalnej predyspozycji ciał bohaterów. U Kane dopiero w kazirodczym związku poznają oni własną tożsamość, doświadczają siebie poprzez fizyczną transgresję. Autorka w poetycki sposób buduje atmosferę ulotnego mirażu. Wiemy, że w psychice Grace rozgrywa się scena mało wiarygodna, spełniają się jej naj-

²⁴ Ibidem, s. 110.

²⁵ Ibidem, s. 108.

silniejsze popędy. Dochodzi do spełnienia niemożliwego – żywa obcuje z umarłym, siostra z bratem. Bohaterka doznaje również obnażenia swojej płciowości, ujawnia się tkwiący w niej brak, któremu chorobliwie chce się przeciwstawić. Można powiedzieć, że Grace ulega w pewien sposób kompleksowi Elektry, świadoma swojego nie-posiadania penisa kieruje agresję ku sobie i od tej pory obsesyjnie będzie dążyć do rekompensaty swojej „ułomności”. Staje się opętana myślą o przemianie w Grahama. W jednej ze scen wyraża swoje pragnienie:

Graham No to co byś zmieniła?

Grace Moje ciało. Żeby wyglądało tak, jak się czuje. Graham na wierzchu jak Graham w środku²⁶.

Jak Kobieta stała się Mężczyzną. Trans-ciało Grace

Wszystkie wykreowane przez Kane związki są odpowiednikiem transgresji, dają wrażenie naruszenia i pogwałcenia. Relacje uczuciowe rodzą się tutaj z pragnień kazirodczych i homoseksualnych, wiążą się z najbardziej pierwotnym doświadczeniem biseksualności. Relacje te są jednocześnie zakazane i powszechne. Od starożytności do XVIII wieku funkcjonował jednopłciowy model ciała; ciała kobiety i mężczyzny opisywane były jako podobne do siebie. Różnice między nimi określano na podstawie stopnia odmienności, a nie jego rodzaju²⁷. Płciowość opierała się natomiast na temperamencie i rodzaju humorów/płynów wytwarzanych w ciele człowieka, dlatego też rozróżnienie kobiecości i męskości nie było tożsame z budową biologiczną. I tak, to, co ciepłe i suche jak słońce, kojarzone było z męskością, to, co wilgotne i zimne jak księżyc – z kobiecością²⁸. Kobieta była chłodniejsza, ponieważ więcej ciepła wydalała wraz z krwią menstruacyjną, odpowiednikiem krwi było męskie nasienie. Temperatura ciała kształtowała również genitalia. Galen nie widział różnicy między macicą a penisem, uważał, że jest ona penisem wywiniętym na zewnątrz i umieszczonym wewnątrz kobiety. Organy płciowe nie determinowały też szczególnie seksualnego charakteru osoby²⁹. Dzisiejsza płć kulturowa miała większe znaczenie niż płć biologiczna, pierwsza wręcz określała drugą. Model kobiety i mężczyzny związany był z systemem wartości kulturowych, jednopłciowe ciało mieściło w sobie takie pojęcia jak macierzyństwo–ojcostwo, kobieta–mężczyzna. Porządek nadawany tym znaczeniom pochodził od stwórcy, kobieta nie

²⁶ Ibidem, s. 116.

²⁷ A. Buczkowski, *Spoleczne tworzenie ciała. Płć kulturowa i płć biologiczna*, Kraków 2005, s. 119.

²⁸ Ibidem, s. 120.

²⁹ Ibidem, s. 121.

istniała jako odmienny byt, punktem odniesienia ludzkiego ciała było ciało mężczyzny. Znaczenie płci biologicznej określane było przez podejmowane role, samo posiadanie penisa było postrzegane jako symbol statusu społecznego – ten, kto był ojcem, był sprawcą życia³⁰. W przypadku hermafrodytów ważne było, jakie funkcje podejmowało ich ciało, dlatego też obojnak mógł decydować samodzielnie, przy jakiej płci chce zostać. Z uwagi na to, że ciało kobiece postrzegane było jako ciało męskie odwrócone, wierzono w bardzo łatwą zmianę płci, jednak tylko z kobiety na mężczyznę. Obrządek obejmował nadanie męskiego imienia oraz wręczenie męskiego ubrania, stanowiło to odbicie patriarchalnego systemu wartości, wedle którego mężczyzna był miarą wszystkiego³¹.

U Kane płęć jest niestabilna, ruchoma, a przede wszystkim umieszczona w polu cierpienia. Same postaci są niedookreślone, ambiwalentne, mieszają się w sobie nawzajem. Granice między nimi jako odrębnymi jednostkami zacierają się, cechuje je wymienna osobowość. Bardzo ważną rolę w tej kwestii pełni m.in. kobiece ubranie Grace, które najpierw nosi Robin, a na końcu Carl. Transformacja Grace zaczyna się w momencie, gdy wkłada na siebie ubranie Robina/Grahama, ujawnia się również wtedy jej psychiczna identyfikacja z Grahamem:

Grace Jestem do niego podobna. Sam myślałeś, że jestem mężczyzną³².

W bohaterce spleźaniu niezwykle ulegają popędy, jej osobowość przejawia typowe cechy transseksualne. Co więcej, Grace pragnie być konkretnym mężczyzną – swoim zmarłym bratem. Kane umieściła w osobie Grace wszystkie strefy graniczne najwyższego społecznego tabu. Fizyczna płęć dziewczyny staje się w tym przypadku jej stygmatem, wyjątkowo bolesnym i w pełni przez nią nieakceptowanym. Razem z Grahamem tworzy rozszczepiony wizerunek jednej istoty, stanowią obraz pierwotnej biseksualności, syndrom narcystycznego obśadzenia libido³³. Czasem Grace i Graham wydają się parą mężczyzn. Czasem Grace z Robinem tworzy pole kobiecości skontrastowanej z męską postacią Grahama. Niekiedy Grace jest kobietą w otoczeniu zakochanych w niej mężczyzn (Graham, Robin, Tinker).

Bohaterka, aby stać się mężczyzną, musi przejść drogę od wyparcia psychicznego po wyparcie fizyczne. Pierwsze z nich następuje podczas serii elektrostrząsów, którym poddaje ją Tinker. Graham prosi ją, by go „nie odcinała”, co możemy rozumieć jako jego strach przed zerwaniem identyfikacji, natomiast Głosy manipulują Grace: „Usuń to. Wypal to. Usuń”. Głosy sugerują wyparcie

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 122.

³² S. Kane, op. cit., s. 104.

³³ G. Niziołek, op. cit., s. 99.

więzi z Grahamem, być może także pozbycie się przez Grace narządów kobiecych. Następane odrzucenie tożsamości Grace odbywa się w momencie śmierci Robina. Grace ogrzewa ręce nad stosem płonących książek, z których uczyła Robina, wyzbywa się tym samym relacji łączących ją z chłopcem, odpowiedzialności, roli matki oraz miłosnego obiektu. W momencie samobójstwa Robina Grace jest nieobecna, nie przejawia żadnych reakcji. Jej świadomość zostaje wyłączona. Tak „przygotowana” Grace zostaje poddana operacji zmiany płci. Budzi się z bandażami w miejscu odciętych piersi oraz w kroczu, gdzie Tinker doszył jej penis Carla. Następuje ostateczny zanik tożsamości Grace:

Tinker Nie mogę cię już nazywać Grace. Nazwę cię... Graham. Będę cię nazywać
Graham...

Tinker & Graham Żegnaj Grace³⁴.

Po zmianie płci Grace padają kluczowe dla całego dramatu słowa:

Graham Jesteś mną bardziej niż ja sam.

Grace Ucz mnie³⁵.

Grace w swojej podświadomości tworzy iluzję, dzięki której zyskuje tajemną wiedzę na temat „bycia Grahamem”. Jej identyfikacja z bratem, posuwa się tak daleko, że nie ma ona problemu z dokładnym jego naśladowaniem:

Graham tańczy dla Grace taniec miłości.

Grace tańczy razem z nim, naśladowając jego ruchy.

Stopniowo przejmując męskość jego ruchów, wyraz jego twarzy.

W końcu nie musi go już naśladować, jest jego dokładnym odbiciem, kiedy tańczy w tym samym rytmie.

Kiedy mówi, jej głos jest podobny do jego głosu.

Graham Dobra jesteś³⁶.

Należy też zwrócić uwagę na imiona rodzeństwa, pasują do siebie pod względem fonetycznym, dobrze brzmią obok siebie. Oba zaczynają się na literę „G” i mają tą samą pierwszą sylabę – „Gra-”. W rezultacie męski sobowtór Grace znika, znika również ona sama, pozostaje nowy fizyczny twór, kontemplujący swoje nowe, przemienione ciało. Biorąc pod uwagę teorię Jacques’a Lacana na temat różnicy seksualnej³⁷, Grace kierowała się ku strefie Innego, dlatego też

³⁴ Ibidem, s. 133.

³⁵ Ibidem, s. 108.

³⁶ Ibidem.

³⁷ W teorii Lacana różnica płci jest różnicą strukturalną, nie biologiczną; tkwi w strukturze języka. Teoretyk wprowadził trzy porządki istnienia: wyobrażeniowy, symboliczny i realny. Klu-

doświadczała jedynie Braku³⁸. Można powiedzieć, że symbolicznie utkwiała w fazie Lustra; jest ona odpowiedzialna za wyposażenie dziecka w całościowy obraz ciała. Pierwsze doświadczenie siebie samego jest początkowo fragmentacją (dziecko odczuwa części swego ciała jako pozostające w kawałkach). W fazie Lustra dziecko przyjmuje swoje *imago* popędowo: „zakochuje się” w sobie-idealnym widzianym w lustrze. Urzeczony wizerunkiem, niejako przechodzi na jego stronę, by w końcu się nim stać. Ustanawia się to poprzez wyparcie porządku realnego – odrzucenie nieznośnego, pierwotnego doświadczenia siebie³⁹. Dla Grace lustrem jest Graham, doświadczenie jej ciała budzi w niej wstręt, a doświadczenie ciała Grahama jest dla niej spełnieniem. Grace zakochuje się w sobie-Grahamie. Z punktu widzenia Lacana tylko taka kobieta ma dostęp do symbolicznego fallusa, interpretowanego jako doświadczenie jedności i pełni. Oznacza to, że dla kobiety i mężczyzny wspólne staje się doświadczenie kastracji⁴⁰. Lacan również twierdził, że coś takiego jak stosunek seksualny nie istnieje⁴¹. Z tej pozycji możemy też interpretować akt Grahama i Grace – był on wyłącznie rzeczywistością pragnienia i przetworzeniem sfery symbolicznej. Dreńczona poczuciem braku Grace, w swojej pogoni za przemianą w Grahama, doświadczyła tragicznej pomyłki, wyobraźniowego fallusa myliła z rzeczywistym organem seksualnym. Z tego powodu została podwójnie wykastrowana, uczyniła siebie ofiarą fantazmatu, który dla niej stał się rzeczywistością. Dramat kończy się monologiem męskiej tożsamości Grace, która przemawia głosem Grahama:

Grace Doskonałe ciało.
 Czy skończyli już?
 Umarł.
 Spalony.
 Kawał zwęglonego mięsa rozebrany do naga.
 Zmartwychwstał.
 Dlaczego nic nigdy nie powiesz?
 Kochał.
 Mnie.
 Słyszę głos albo widzę uśmiech, gdy się odwracam do lustra ty gnoju jak śmiałeś mnie tak zostawić⁴².

czowy jest drugi, w którym zachodzi faza Lustra. L. Magnone, *Rewolucja psychotyków, czyli co zostało z Lacana w Queer Theory?*, <http://archive.is/bsonm> (11.10.2013).

³⁸ P. Dybel, *Zagadka drugiej płci. Spoty wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*, Kraków 2012, s. 219.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 220.

⁴¹ G. Niziołek, op. cit., s. 108.

⁴² S. Kane, op. cit., s. 42.

Słowa Grace porażają, są wyrazem walki ze stanem bezsilności, rozpacz i samotności. Jest to walka nieudana. Monolog jest świadectwem kryzysu osobowości i utraty sensu. Grace jest tym, kim chciała być. Jednak jej fizyczność nie rekompensuje rzeczywistego braku Grahama. Mówiąc „zmarłychwstał”, ma na myśli siebie w jego ciele, natomiast reszta jej okrutnie szczerej wypowiedzi świadczy o absolutnym niepokodzeniu się z jego nieobecnością i z samą sobą.

„Ona pachnie kwiatem”. Grace i Robin

Związek Grahama i Grace rzutuje na kolejną uczuciową relację, mianowicie tę między Grace a Robinem. Dla Robina – 16-letniego chłopca, siedziba Tinkera stanowi rodzaj szpitala psychiatrycznego. Wydaje się on neurotyczny i znerwicowany, opóźniony umysłowo, próbował się zabić. To on ma na sobie ubranie Grahama, którego poszukuje Grace. Dziewczyna odbiera mu ubranie brata, w związku z czym Robin przywdziewa sukienkę Grace. Relacja między nimi jest dwojaka i bardzo specyficzna; Grace traktuje chłopca jak syna, uczy go pisać i czytać, otacza go opieką, natomiast on zakochuje się w niej jak w kobiecie, zadaje intymne pytania, wyznaje miłość:

Robin Gdybym nie miał mojej mamy i miałbym wybierać, to bym wybrał
 ciebie.

[...]

Gdybym się żenił, ożeniłbym się tobą⁴³.

Pragnie poślubić Grace, do której żywi także dziecięce uczucia i przywiązanie, mówi do niej „proszę pani”, potem „Grace”, „Gracie”, funkcjonując w kobiecym ubiorze, pełni gotowość do małżeństwa. Ponadto Kane umiejscawia w Robinie Grahama. Graham, Grace i Robin w *Oczyszczonych* tworzą zagadkowy trójkąt, w którym idea komplementarności płci wydaje się czymś odległym i nierealnym⁴⁴. W jednej ze scen Grace i Robin mówią o swoich pragnieniach: Robin pragnie Grace, Grace pragnie Grahama. Jednak okazuje się, że Robin pragnie także Grahama ukrytego w Grace. Ponadto dialogi prowadzone przez tę trójkę płynnie się przeplatają, tworząc jedną rozmowę. W ten sposób granice między postaciami się zacierają⁴⁵:

⁴³ Ibidem, s. 114.

⁴⁴ G. Niziołek, op. cit., s. 99.

⁴⁵ M. Kwaśniewska, op. cit., s. 79.

- Robin Zakochałem się w tobie.
 Grace Jak to zakochałeś?
 Robin Po prostu.
 Znam cię.
 I kocham cię.
 Grace Dużo osób mnie zna, a nie są we mnie zakochani.
 Robin
 & Graham Ja jestem.
 Grace Nie zawstydzaj mnie.
 Robin Chcę cię tylko pocałować, nic ci nie zrobię, przysięgam.
 Grace Gdy odejdziesz...
 Robin
 & Graham Nie odejdę⁴⁶.

Nie wiemy, czy Grace rzeczywiście słyszy głos Grahama, czy może również rzutuje jego obecność na osobowość Robina. Trudno też jednoznacznie odpowiedzieć, czy słowa „gdy odejdziesz” skierowane są do brata, czy do chłopca. Po chwili Grace ulega chwilowemu rozkojarzeniu, a Tinker atakuje Robina:

- Tinker Co to kurwa jest?
 Robin To kwiat.
Tinker podpala kartkę
 Robin Ona pachnie kwiatem⁴⁷.

Słowa Robina ukazują dualizm jego natury oraz odwołują się do miłości kairrodzkiej. Kwiaty pojawiają się bowiem w obecności Grahama, dlatego też Robin może zacieśniać związek Grahama i Grace, jak również udowodniać, że kocha ją taką samą miłością co brat. Spalenie kwiatu, który dla Robina jest symbolem Grace, może również oznaczać zagładę tożsamości dziewczyny.

Kane nakłada na siebie postaci i tożsamości, buduje osobowości wzajemnie zależne, niekiedy bohaterowie stają się łącznikami w relacji innych bohaterów – taką też funkcję pełni Robin. Chłopiec z wielu względów uosabia ideę *tabula rasa*, podobnie jak niezapisana tablica wydaje się czysty i nieokreślony, jak niemowlę przed indywidualizacją. Jego tożsamość jest bardzo plastyczna i podatna na wpływy. Jest chłopcem ze względu na cechy fizyczne, jednak jego osobowość psychiczna i płciowa nie jest jednoznaczna. Status kobiety nadaj mu strój Grace – sukienka i rajstopy, na których się później wieszają. Robin identyfikuje się zarówno z Grace, jak i z Grahamem, przez długi czas nosi także jego strój i uważa, że Graham jest obecny w jego życiu. Grace jest odbiciem Grahama,

⁴⁶ Ibidem, s. 116.

⁴⁷ Ibidem, s. 117.

natomiast Robin odbiciem Grace; staje się powtórzeniem jej przemiany, tyle że w drugą stronę – od mężczyzny do kobiety. Jest zatem odzwierciedleniem ambiwalentnej płciowości Grace. W niektórych scenach zachodzi skomplikowany proces zakłócenia tożsamości. Jego elementem jest Robin, który nie potrafi wpisać się w żadną relację, ponieważ jego pragnienie zbliżenia się do kogoś nie znajduje żadnej stabilizacji. Robin nie jest kobietą ani mężczyzną, ani dorosłym, ani dzieckiem. Przejmując strój Grahama, a później Grace, jest jak manekin przyjmujący odrzucone, niechciane tożsamości. Pozbawiony jest również umiejętności posługiwania się językiem, który stanowi wyznacznik posiadania „ego”. To Grace uczy go czytać i pisać, uczy go „mówić bez głosu”. Paradoksalnie bohater ciągle coś dopełnia i jednocześnie jest zbędny. Jest jednak silnie związany z Grace, ucieleśnia bowiem jej kobiecość i delikatność, naiwność i dziecięcość, której Grace się wyzbywa. Robin, chłopiec przebrany za dziewczynkę, tkwi w dualistycznej przestrzeni, podobnie jego impuls seksualny zostaje rozszczepiony. Również przez Tinkera zostaje nazwany „kobietą”. Natomiast w scenie jedenastej odwiedza *peep-schow*, samotnię swojego oprawcy, wystawiając swój androgynizm na próbę:

Kobieta tańczy

Robin ogląda najpierw z niewinną ochotą, potem zawstydzony, potem udręczony.

[...]

*Robin siada i zanosi się od płaczu*⁴⁸.

Zachowanie chłopca jest niejasne, być może wchodzi do *peep-schow*, ponieważ jest to jedyne dostępne mu miejsce, w którym może skonfrontować się z kobiecością i kobiecym ciałem. Widział Grace naga w momencie wymiany ubrań, jednak zdawał sobie sprawę, że jej nagość jest dla niego niedostępna. Być może Robin poszukiwał swojej męskości, chciał sprawdzić własną reakcję na kobiecy erotyzm. Jeśli taki był zamiar Kane, to wiemy, że bohater boi się męskich cech osobowości i je odrzuca. Samobójstwo Robina wydaje się kwestią bezsporną – jego dziecięca nerwowość i impulsywność natychmiast pociągają za sobą tragiczne skutki, odrzucony ostatecznie i zlekceważony przez obiekt swojej miłości, upokorzony przez Tinkera – popelnia samobójstwo:

Robin zdejmuje swoje/jej rajstopy i robi pętlę.

Bierze krzesło i staje na nim.

Przywiązuje pętlę do sufitu i zakłada ją sobie na szyję.

Stoi przez chwilę w milczeniu.

⁴⁸ S. Kane, op. cit., s. 130.

Robin Grace.
Grace.
Grace.
Grace.
Grace.
Grace.
Proszę pani⁴⁹.

Po rozpaczliwym wezwaniu Grace Robin umiera. Wcześniej szamocze się, wisząc w powietrzu i wyciąga rękę do Grahama, którą on ciągnie w dół. Mężczyzna jest nie tylko pośrednikiem w śmierci, lecz także jedyną postacią, która towarzyszy w tym momencie chłopcu i to on zostaje jako jedyny z jego ciałem. Robin pragnął samobójstwa, Graham skraca jego cielesny, wisielczy ból, a tym samym pomaga mu przejść na stronę śmierci. Stanowi dla Robina wybawienie, ponieważ tylko śmierć jest sposobem na scalenie osobowości chłopca. Robin był bowiem bytem na krawędzi, nie przynależał tak naprawdę do żadnego porządku semiotycznego, jak pisze Julia Kristeva, „samobójstwo rozumiemy jako ponowne zespolenie z pierwotnym brakiem spójności, tyleż śmiertelnym, co radosnym, «oceanicznym»”⁵⁰.

„Nie opuszczę Cię aż do śmierci” – Rod i Carl

Parę kochanków poznajemy w momencie osobliwego aktu zaślubin. Stanowią oni związek słoneczny – homoseksualny męski. Relacja Carla i Roda zbudowana jest z kontrastu: Carl jest zwolennikiem miłości romantycznej, pełnej czułości, westchnień i delikatności, to on uwodzi i namawia do zaślubin, przejawia kobiecą naturę, wydaje się zakochany po raz pierwszy i naiwny. Natomiast Rod nie ulega impulsom, jest świadomy potencjalnego (przyszłego) niebezpieczeństwa, wydaje się chłodny i zdystansowany, jego miłość jest racjonalna, a on dojrzały. Sam rytuał społeczny, jakim jest ślub, ulega u Kane przedefiniowaniu; Carl próbuje narzucić Rodowi formułę miłosnej przysięgi, wierząc w performatywną moc słów i symboliczną siłę gestów. Rod natomiast chce stworzyć mowę indywidualną, odwraca tradycyjne sensy. Padające słowa: „zawsze”, „nigdy”, urastają do rangi jeszcze bardziej ostatecznych niż w rzeczywistości. Słowami Roda Kane zbudowała jedno z najpiękniejszych i najprawdziwszych świadectw miłości w swojej twórczości:

⁴⁹ Ibidem, s. 127.

⁵⁰ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 23.

Rod

Bierze obrączkę i rękę Carla

Słuchaj, mówię to tylko raz.

Wkłada pierścioneł na palec Carla

Kocham cię teraz

Jestem z tobą teraz

W każdym momencie będę robił wszystko, żeby cię nie stracić.

Teraz.

Tylko tyle. Nic więcej. Nie kaź mi kłamać⁵¹.

Motyw obrączki staje się w *Oczyszczonych* rdzeniem, na którym budowane jest całe przesłanie tej sztuki⁵². Mroczna symbolika obrączki pojawia się w dalszej części dramatu. W tym momencie Kane podwójnie podważa społeczne tabu, po pierwsze para homoseksualistów wymieniła się obrączkami, po drugie luźno sformułowany tekst przysięgi nie wynikał z przyjętego kanonu religijnego, ale z subiektywnego, intymnego odczucia. Ślub – obraz pozytywny kulturowo – został poddany transgresyjnemu przesunięciu, autorka umieściła go w świecie łamania zakazów i obyczajowej prowokacji. Ceremonia tej sceny nie jest prosta i gładka, przez zachowanie Roda stajemy się czujni, a Kane sygnalizuje nam, że miłość dwóch słońc pełna będzie pragnienia, ale również bólu i agresji.

Carl zostaje wykastrowany przez Tinkera. Jednak jego kastracja odbywa się na kilku poziomach i nie dotyczy wyłącznie kastracji seksualnej: Tinker pozbawia Carla kolejno języka, dłoni, rąk i penisa. Scena ślubu z Rodem już stanowi zapowiedź konsekwencji destrukcyjnego pragnienia: okaleczenia, załamania tożsamości, aż w końcu śmierci. Pierwsze okaleczenie następuje w momencie wyparcia się przysięgi ślubnej, torturowany Carl prosi, by Tinker zabił Roda, a nie jego. Na skutek sfałszowania mowy zostaje ukarany ucięciem języka – organu, który posłużył do zdrady, oraz zmuszony do połknięcia obrączki, co może sugerować cofnięcie się miłości do wnętrza podmiotu zakochanego. Druga symboliczna rana następuje, gdy Carl niemowa pisze dla Roda wiadomość w błocie, Tinker obcina mu ręce, a szczury zjadają jego prawą dłoń – Carl nie może już mówić ani pisać o miłości. Może jeszcze tańczyć, jednak po chwili jego stopy grzęzną w błocie, a Tinker je obcina. Pokawałkowane ciało Carla z premedytacją odnajduje nowe sposoby na ukazanie uczuć, cierpienie budzi w nim energię. Jednak Tinker z taką samą premedytacją pozbawia Carla wszystkich sposobów wyrażania miłości. By dobitniej ukazać dramat homoseksualnej pary, Kane

⁵¹ S. Kane, op. cit., s. 101.

⁵² G. Sounders, op. cit., s. 140.

otwiera przed nami kolejną szokującą scenę: okaleczony Carl odbywa stosunek ze swoim kochankiem, na co Tinker ma również sposób – zabija Roda, a penis Carla oddaje Grace. Carl zatem zostaje wykastrowany na każdej płaszczyźnie, Tinker odebrał mu ciało, mowę, seksualność oraz ukochanego.

Golgota Carla wiąże się bezpośrednio ze stopniową utratą tożsamości. Każde okaleczenie pozbawia go tak naprawdę nie narządu, ale części osobowości. Tortury zadawane Carlowi można odczytać jako symboliczne akty samookaleczenia. Dlaczego? Ponieważ zdrada, jakiej się dopuścił, godzi w jego miłość do Roda, dlatego też jego podświadomość wytwarza wyrzuty sumienia, które personifikują się w formie kalectwa. W tym przypadku Tinker może być przywołanym przez Carla głosem sumienia. Carl w pierwszej kolejności zostaje pozbawiony języka – Kane we wszystkich swoich sztukach odwołuje się do utraty mowy, w różnych znaczeniach. Zawsze jednak chodzi o to samo, jej bohaterom język nie wystarcza do wyrażania emocji, dlatego autorka ogranicza go do minimum, stawiając na bodźce ruchowe i obrazowe. Odgrywana przez Carla „pantomima” wydobywa emocje najgłębsze i wspólne większości ludzi. Taniec Carla w błocie jest klarowny i posiada dosłowną siłę wyrazu – to, co czyni ciało Carla, jest niczym innym jak odzwierciedleniem eterycznej, miłosnej ekstazy, doświadczenia intymnego, ale dostępnego ogółowi ludzkości. Miłość Carla ma więc charakter chtoniczny⁵³ i z tego względu grzeźnie w błocie – przyziemność zostaje skonfrontowana z transem cielesności. Duchowe pragnienie Carla może zostać zaspokojone wyłącznie w formie nieartykułowanych dźwięków. Mimo utraty mowy, daru dotyku, a później nawet tańca, rany Carla wiążą jego i Roda – rozdzielone i jednocześnie złączone w wyrażaniu pełni, jedno nie może istnieć bez drugiego. Inny aspekt cierpienia Carla odsłania pierwsza scena jego tortur, która również jest sceną rozpoczęcia rytuału bólu na wszystkich bohaterach:

Pokój czerwony – sala gimnastyczna uniwersytetu.

Carl jest brutalnie bity przez niewidzialną grupę mężczyzn.

Słyszymy głosy ciosów i ciało Carla reaguje na nie.

Tinker podnosi rękę i bicie ustaje.

Opuszcza rękę. Bicie powraca.

[...]

Tinker Przez twoje ciało przechodzi pionowy kanał, prosta, przez którą może przejść jakiś przedmiot, nie zabijając cię od razu. Zaczyna się tutaj.

Dotyka odbytu Carla. Carl sztywnieje ze strachu.

Możę wziąć kij, wepchnąć go tutaj, a on, omijając wszystkie ważne organy, wyjdzie tutaj.

Dotyka prawego ramienia Carla.

⁵³ M. Lachman, op. cit., s. 218.

Oczywiście w końcu umrzesz z głodu, o ile nic innego nie wykończą cię wcześniej.
*Ściągają Carlowi spodnie i powoli wkładają mu do odbytu kij*⁵⁴.

Powyższa scena charakteryzuje się szczególnym okrucieństwem i niemal natchmiast wywołuje skojarzenie z formą pierwotnego sposobu ukrzyżowania, czyli nabijania na pal. Carl zatem staje się męczennikiem miłości, a Tinker wydaje się mieć względem niego konkretny plan. Carl przeżywa ukrzyżowanie, co więcej, doświadcza jeszcze kilku tortur i zmuszony jest żyć ze swoim piętnem w formie brutalnie zmienionej płci. Skoro – pozostając w związku homoseksualnym – Carl pełnił rolę kobiecą, Tinker uczynił z niego kobietę. Być może zrobił to również dlatego, by po zabiciu Roda Carl mógł funkcjonować w jednoosobowym zespole, podobnie jak Grace.

Peep-show. Tinker i Kobieta

Tinker to postać scalająca losy wszystkich postaci w *Oczyszczonych*. Jest władcą przestrzeni, wszystko dzieje się w jego laboratorium. To on wymierza kary, bezpośrednio ingeruje w zmiany osobowości bohaterów. To jego dziełem są twory – Carl i Grace. Bez Tinkera bohaterowie nie mieliby możliwości odkrycia siebie. Jego postać wprowadza ambiwalencję, jest płynna, można powiedzieć, że dostosowuje się do oczekiwań bohaterów. W różnych scenach Tinker zmienia swoją osobowość; raz mówi, że jest dilerem, nie doktorem, lub może być tym, kogo oczekują bohaterowie, innym razem przeprasza, że wcale nie jest doktorem. Z tego również powodu Tinker raz jest dręczycielem, a raz zbawicielem. Nie można go nazwać jednak psychopatycznym katem, działa bowiem w imię uśpionych pragnień swoich podopiecznych. Kane zadbała o to, by nasze odczucia względem Tinkera były negatywne i jednocześnie byśmy rozumieli sens jego działań. Ta diaboliczna postać spełniła życzenie Grace, „przypadkiem” podsłuchując, że pragnie stać się Grahamem. Jako podglądacz przypatruje się Carlowi i Rodowi, wysłuchuje ich rozmów, by potem wystawić na próbę ich przysięgi. Jako świadek ich ślubu, Tinker pełni funkcje ukrytego kapłana, staje się egzekutorem i strażnikiem mocy słów.

Rozpatrując osobowość Tinkera z punktu widzenia Kristevej i Lacana, biorąc pod uwagę, że to w jego przestrzeni uwięzieni są bohaterowie, stwierdzamy, że to on jest władcą świata przedstawionego⁵⁵. Jest obecny w każdym znaczącym momencie. Można więc powiedzieć, że to, co dzieje się na scenie, jest projekcją jego wyobrażeń i lęków. Monika Kwaśniewska stawia hipotezę, że przestrzeń

⁵⁴ S. Kane, op. cit., s. 11.

⁵⁵ M. Kwaśniewska, *Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej*, Kraków 2009, s. 77.

sceniczna i postaci odzwierciedlają przestrzeń wewnętrzną Tinkera⁵⁶. Każdy z bohaterów może być jego bytem psychicznym, Tinker przegląda się w nich jak w lustrze. Wyraża agresję skierowaną przeciw własnym wstrętom i wyparciom. Może także symbolizować ogólną postawę społeczną, choćby w braku akceptacji dla związku homoseksualnego. Tortury dokonywane na Carlu i Rodzie mogą być wyrazem pokonania podobnych skłonności w nim samym, jak również próbą ustalenia norm. Idąc tym tropem, można stwierdzić, że Tinker sam siebie oczyszcza ze stanów nieakceptowanych społecznie. Wypiera więc kolejno: kazirodcze pragnienie, pozbawione płciowości dziecko, homoseksualizm oraz biseksualizm. „Doktor” stara się dopasować ciała swoich pacjentów do wewnętrznego poczucia. W tym wypadku Kane stawia go w pozycji Stwórcy, który naprawia błędy natury. Tinker wprowadza nowy ład, zgodny z symboliczną i kulturalną normą. W odniesieniu do kazirodztwa, pierwszą ofiarą Tinkera stał się Graham, którego możemy odczytać jako jego negatyw. Poprzez fakt miłości do Grace, Graham pełnił dla niego funkcję zagrażającego sobowtóra. Widać to w scenie, kiedy dialog wydaje się rozgrywać między dwiema, nie trzema osobami:

Grace Kocham cię.
Graham Przysięgasz?
Tinker Tak⁵⁷.

Grace jest jedyną postacią obcą, wchodzi do świata Tinkera z zewnątrz. Wraz z jej wtargnięciem zostaje przywrócona postać Grahama, co skutkuje pojawieniem się Kobiety w podświadomości doktora, który rzutuje na nią funkcję matki pierwotnej⁵⁸. Kolejną postacią, którą Tinker eliminuje, jest Robin, być może przez jego androgyniczne nieokreślenie, a także więzi łączące go z Grace. Tożsamość Tinkera nie jest zidentyfikowana, nie wiemy o nim nic, charakteryzują go jedynie czyny, których się dopuszcza. Tinker często wyłania się z ciemności lub pojawia znikąd jak demoniczne monstrum. Śledzi, weryfikuje, słucha uważnie tego, co mówią bohaterowie, analizuje ich słowa i zachowania, następnie czyni swoją powinność. Każda postać jest nośnikiem czegoś, co Tinker próbuje zniszczyć, wykluczyć, nadać temu kształt. Postaci to zatem mieszające się ze sobą abiekty⁵⁹ Tinkera⁶⁰.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ S. Kane, op. cit., s. 125.

⁵⁸ M. Lachman, op. cit., s. 211.

⁵⁹ Abiekt – termin wprowadzony przez J. Kristevę, oznacza coś, czemu odmawia się bycia podmiotem, istnieje, ale wykracza poza świat materialny (np. wampir, homoseksualista), gromadzi się w nim to, co nieakceptowalne społecznie, drażniące. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 22.

⁶⁰ M. Kwaśniewska, op. cit., s. 74.

W pewnym momencie dramatu zostajemy zaskoczeni. Wraz z demonicznym Tinkerem przenosimy się do *peep-show*, w którym poznajemy Kobiętę. Przeszłość, w której działa Tinker, może być również na poziomie metaforycznym skojarzona z *peep-show*, a więc „podglądanym przedstawieniem”. Jak przez dziurkę od klucza podglądał swoich pacjentów i również w tym zajęciu szukał ukojenia dla siebie. Tinker zatem może nie bez powodu został nacechowany przez Kane voyerystycznymi predyspozycjami. Okazuje się, że mroczny doktor w samotności cierpi na brak tego, co jego podopieczni mają w nadmiarze. Tinkerowi brak miłości. Jako okrutny siewca krzywdy dąży do uzyskania tego, czego paradoksalnie nienawidzi. Początkowo wydaje się, że Tinker oddaje się seksualnej rozrywce, jednak jego relacja z Kobiętą zaczyna mieć głębsze znaczenie. W odizolowanej przestrzeni spełniają się najskrytsze marzenia Tinkera – w ciemnej kabinie za szybą, jak w stłumionej podświadomości, mężczyzna nawiązuje nie tylko cielesny, lecz także emocjonalny kontakt z Kobiętą. Staje się ona odzwierciedleniem jego prawdziwego obiektu pożądania – Grace. Tinker domaga się, by pokazywała mu twarz, pragnie bliskiego, bezpośredniego kontaktu. Kobieta jest tylko tańczącym ciałem, jest anonimowa, bezosobowa, nie ma imienia. Można powiedzieć, że jest wytworem Tinkera, który ostatecznie identyfikuje ją z Grace. Kobieta wydaje się polem idealnym do nadania tożsamości, dlatego ulega fałszowi i staje się dla Tinkera tą, której pragnie. Spotkania z Kobiętą możemy odczytać jako fantazmaty odgrywane się w wyobraźni Tinkera. Ze względu na zmianę płci przez Grace miłość do niej zostaje skierowana w przód. Akt seksualny Tinkera i Kobiety poprzedzają słowa:

Kobieta Myślę o tobie, kiedy...

I marzę, że to ty, kiedy...

[...]

Rozbierają się, patrząc na siebie.

Stoją nadzy i patrzą na swoje ciała.

Obejmują się powoli.

Zaczynają się bardzo powoli kochać⁶¹.

To samo mówi Graham do Grace przed zbliżeniem, didaskalia w podobny sposób opisują reakcję na bliskość. Rzutowanie uczucia na Kobiętę jest więc powieleniem schematu uczucia rodzeństwa. Kobieta w dramacie Kane jest wyłącznie symbolem metaforycznym, znakiem nie-tożsamości i wyparcia Tinkera. Po ostatecznej utracie Grace mężczyzna decyduje się na stosunek z Kobiętą, jest jednak podczas niego wycofany i zniewieściały. Jego postać może odwoływać się do sfery dziecięcej, kiedy Tinker płacze, a Kobieta zlizuje jego

⁶¹ Ibidem, s. 134.

łzy, jak również kobiecej, kiedy Kobieta mówi „nie mogłem”. Nasuwa się interpretacja, że podobnie jak Robin w Grace tak Tinker w Kobiecie doszukuje się figury matki – akt seksualny w tym momencie prowadzi do mitycznej jedności z ciałem rodzicielki. W słowach Kobiety powraca kazirodcze pożądanie, Tinker więc wyraża tęsknotę za matczynym ciałem, próba wyparcia wszystkiego, co nieokreślone, nie złagodziła w nim traumy. Wspomniana Kwaśniewska pisze, że w akcie seksualnym z kobietą następuje rozproszenie semiotycznej jedności z matką oraz ostateczna rezygnacja z prawa symbolicznego⁶². Tinker sam sobie próbuje narzucić rolę ojca symbolicznego, paradoksalnie zarówno w swojej miłosnej relacji z Grace i z Kobieta, jak i w chęci władania światem swoich pacjentów. Jednocześnie pozostaje w niepełnym trójkącie edypalnym, sam nie może się prawidłowo usytuować, dlatego zdaje się wracać do roli dziecka. Dopiero w jednej z ostatnich scen Kane pozwala Tinkerowi i tancerce wypowiedzieć swoje uczucia:

Kobieta W porządku.

Kocham cię.
Mamy czas⁶³.

Balet tortur – oczyszczenie

Źródłowe, antyczne znaczenie pojęcia „patos” związane było ze szczególnym doświadczeniem, które wypływało z unaocznienia cierpienia. Według Arystotelesa było to bolesne lub zgubne zdarzenie takie jak: przedstawione naocznie zabójstwa, męki, zranienia i inne tego rodzaju rzeczy⁶⁴. Wzniosłość była sprzężona bezpośrednio z bólem, bolesne było nie tylko to, co widzimy, lecz także to, jak widzimy. W *Oczyszczonych* Kane postawiła wielkie wyzwanie przed wrażliwością widzów. Sceny przemocy są zastępczymi przedstawieniami tego, co jest niewyrażalne. Kane stosowała specyficzną metaforę, akty przemocy skomponowała w formie sugestywnych obrazów, które odsyłają do okrucieństwa niemożliwego do ukazania w konwencji realistycznej⁶⁵. John Peter zauważył, że *Oczyszczeni* to sztuka koszmaru, obrazy wyłaniają się z jakiejś potrzeby, której nie chcemy uznać za własną⁶⁶. Fizyczne traktowanie ciał w dramacie, ich tortury, cięcie, bicie, kaleczenie to główne elementy, które składają się na budowę

⁶² M. Kwaśniewska, op. cit., s. 91.

⁶³ S. Kane, op. cit., s. 135.

⁶⁴ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 33.

⁶⁵ M. Kwaśniewska, op. cit., s. 66.

⁶⁶ Cyt. za: G. Saunders, op. cit., s. 129.

mentalnego świata każdej z postaci. Męki cielesne to tak naprawdę stany, na które bohaterowie się zgadzają, z różnych względów cierpienie stanowi dla nich rodzaj iluminacji. Przemoc stosowana przez Tinkera jest sposobem na wydobycie konkretnych doznań. Doświadczenie ciała staje się po raz kolejny u Kane charakteryzowaniem postaci, sposobem budowania ich tożsamości. Autorka, odwołując się do koncepcji Artaud, opiera się na archetypowym, mistycznym pojmowaniu przemocy. Dla Artaud cierpienie było „drogą ku”, ciało było o tyle ważne, o ile dawało możliwość przekroczenia ku czemuś duchowemu⁶⁷. U Kane to, co dzieje się z Grace, Carlem, Rodem i Robinem, ma właśnie podłoże duchowe, tortury na ich ciałach są rodzajem pomostu w odkryciu konkretnej prawdy o sobie. W *Oczyszczonych* doświadcza się świata oraz emocji niemo. Intensywność doznań przekracza pojemność słów. Język usuwa się na plan dalszy⁶⁸. Bohaterowie czują i widzą ciałem, to ono stanowi dla nich centrum wszelkich doznań.

Mistrz rytuału okaleczeń, doktor Tinker, poddał wszystkich bohaterów *Oczyszczonych*, jak również samego siebie, terapii szokowej. Tinker „uleczył”, zdaje się, swoją mentalność przez szereg tortur na postaciach, natomiast ich ciała wyprowadził z czysto fizycznej materii. W laboratorium Tinkera odbyła się próba nowej artykulacji – ciała Grace, Carla, Roda i Robina zaczęły należeć do porządku mowy i dyskursu⁶⁹, a nie wyłącznie natury. Stały się pomostem łączącym fizyczność z duchowością. Kane uczyniła je fragmentami rzeźb, z których każdy ma znaczenie, wraz z rozwojem akcji zaczęły przemawiać szyfrem swoich różnic i sekretem okaleczeń. Scen przemocy w dramacie nie da się interpretować w konwencji realistycznej, każdy zadany cios, każda rana czy nacięcie odzwierciedlają psychiczne samopoczucie bohaterów. Tinker dzięki swojej doskonałej obserwacji znał ich słabe punkty, dlatego też uderzał trafnie i niezwykle okrutnie. Pojawiające się szczury, które wynoszą lub zjadają poobcinane kończyny, również są upersonifikowaniem ukrytego wstrętu, odrazy, być może nienawiści w stosunku do postaci dramatu. Można również powiedzieć, że szczury „oczyszczają” scenę z niepotrzebnych, znaczeniowo już pustych elementów.

Przestrzeń, w której rozgrywa się dramat, jest miejscem niebezpiecznym, tajemniczym i niedookreślonym. Jednocześnie jest elastyczna i mroczna, przywodzi na myśl ukryte pokłady podświadomości człowieka rozbitego i cierpiącego. Bezustanne poczucie zagrożenia i narastającego horroru odzwierciedla się w losach i stanach bohaterów; tak jak oni jest pokawałkowana i rozproszona – jest zatem psychicznym odbiciem podmiotu. Scena wykreowana przez Kane z jed-

⁶⁷ M. Lachman, op. cit., s. 213.

⁶⁸ Ibidem, s. 217.

⁶⁹ Ibidem, s. 70.

nej strony stawia postaci w sytuacji uwięzienia, a z drugiej – jest miejscem, w którym doznają prawdy. Dla nich podstawowym kryterium tej prawdy jest ciało, a nie słowa. W tej bolesnej przestrzeni odkrywają siebie bezwstydnie, docierają do tego, co głęboko ukryte. Nie odwołują się do niczego, wszystko, czego mają doświadczyć, noszą w sobie. Dla każdego z nich miejsce akcji pełni inną, osobistą rolę. Dla Robina jest to szpital psychiatryczny, miejsce, w którym „ma się poprawić” i niedługo wyjść do mamy. Dla Grace jest to szpital, w którym pozbędzie się swojego ciała, natomiast dla Carla i Roda to miejsce próby ich miłości. Kolejno: Biały Pokój (sanatorium na uniwersytecie), Czarny Pokój (sala gimnastyczna przekształcona w salę tortur), Czerwony Pokój (sala gimnastyczna przekształcona w kabinę *peep-show*), Okrągły Pokój oraz „płat błotnistej ziemi” znajdują się na granicy realizmu i abstrakcji, ich kolory i nazwy tożsame są z rozgrywanymi w nich działaniami. To miejsca, w których postaci doznają objawień, w nich się spotykają i kochają, w nich konfrontują się ze swoją tożsamością. To tutaj są torturowane i poddawane psychicznej wiwisekcji.

W ostatniej scenie dramatu siedzą obok siebie dwie hybrydy kobieto-mężczyzn – kaleka Carl w kobiecym stroju i Grace jako nowy Graham. Są to postaci, które mają ze sobą najwięcej wspólnego; Carl ma na sobie strój Grace, ona otrzymała jego penisa, oboje przez szereg transgresji zyskali nową płęć i nową tożsamość. Carl przemieniony w Grace i Grace przemieniona w Grahama wyrażają próbę pogodzenia dwóch porządków: kobiecego – semiotycznego i męskiego – symbolicznego, w jednym podmiocie⁷⁰. W końcowej scenie idą razem, jest to moment odkrycia świadomości wypartych, cierpiących ciał. Carl i Grace stanowią wzajemne zdeformowane odbicia stanów psychicznych, na których dokonała się brutalna transformacja. Ostatecznie w *Oczyszczonych* nastąpił rozłam między „ja-sublimującym” i „ja-wypierającym”⁷¹, czego dowodem są (wy)twory – Carl i Grace, ofiary arystofanowskiego mitu – porzucone i okaleczone ludzkie połówki. W postaciach zarówno Grace, jak i Carla Kane odzwierciedliła swoje przekonanie:

[...] kiedy obsesyjnie kochasz, gdzieś gubisz własny sens. Kiedy stracisz obiekt swej miłości – nie masz niczego, do czego mógłbyś powrócić. To może cię kompletnie zniszczyć⁷².

W scenie trzynastej Rod stwierdza: „[...] śmierć nie jest najgorszą rzeczą, jaką ci mogą zrobić. Mogą ci odebrać życie, nie zabijając cię wcale”⁷³. Tego

⁷⁰ M. Kwaśniewska, op. cit., s. 95.

⁷¹ Ibidem, s. 96.

⁷² „Didaskalia” 2002, nr 47, s. 11.

⁷³ S. Kane, op. cit., s. 130.

zdania również była Kane, która *Oczyszczonych* oparła m.in. na słynnym, stworzonym przez Barthes'a we *Fragmentach dyskursu miłosnego*, porównaniu podmiotu zakochanego do więźnia obozu koncentracyjnego: „Kochać to być w Dachau”⁷⁴. W ostatniej scenie *Oczyszczonych* Grace wypowiada bardzo ważne słowa: „I kiedy nie czuję, to jest bez sensu” – dziewczyna dokonuje aktu samookaleczenia rękami Tinkera po to, by w efekcie czuć więcej. Gotowość na cierpienie drzemała również w Rodzie, Carlu i Robinie. Tinker przeprowadzał na nich eksperymenty, które miały na celu sprawdzenie wierności, oddania, odporności i wiary w miłość. Ocalili Carl i Grace jako kaleki, zdeformowane postaci, które dopiero w momencie fizycznej destrukcji mogły się spotkać i wykonać gesty świadczące o duchowej jedności:

Grace patrzy na Carla.

On płacze.

Pomóż mi.

Carl wyciąga rękę.

Grace chwyta jego kikut.

Wpatrują się w niebo, on płacze.

Przestaje padać, wychodzi słońce.

*Grace się uśmiecha*⁷⁵.

Jak pisze Kristeva, „wybaczenie ujawnia się wpięrcz jako stworzenie formy. Realizuje się w stworzeniu relacji między jednostkami upokorzonymi i obnażonymi”⁷⁶. Carl i Grace w finale wybaczyli swojemu oprawcy, być może wybaczyli sobie. Bohaterowie dramatu zostali więc o c z y s z c z e n i ze swoich niechcianych osobowości, z toksycznych i niebezpiecznych części nieświadomości. Natomiast Tinker został oczyszczony przez zbawcze uczucie, które w końcu sam w sobie odnalazł. Carl i Grace dotarli do samopoznania drogą przemocy i gwałtu, które okazały się siłami podtrzymującymi życie. Według Artaud okrucieństwo to „żądza życia”, a przemoc fizyczna wyznacza ścieżkę do iluminacji. Obraz pokrytych ranami ciał Carla i Grace mówi o filozofii Kane, która zakładała, że słabnięcie ciała pozostaje wprost proporcjonalne do umacniania się ducha⁷⁷. *Katharsis* zawarte w *Oczyszczonych* prowokuje i niepokoi, także jako akt fizjologiczny. Objawienie następuje po głębokim regresie, po stanie depresyjnym i rozpacz. Carl i Grace uzyskują pojednanie na podłożu upokorzenia. Krystian Lupa pisze, że akty oczyszczające nie mogą odbywać się

⁷⁴ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2011, s. 93.

⁷⁵ S. Kane, op. cit., s. 138.

⁷⁶ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 205.

⁷⁷ M. Lachman, op. cit., s. 220.

wyłącznie w świadomości, muszą dotykać przemiany bytu – ciała. Oczyszczenie porównuje do duchowej i cielesnej rozkoszy płciowej, mówi o procesie energetyczno-chemicznym⁷⁸. Kane ustanowiła ciała swoich bohaterów miejscem akcji dramaturgicznej. *Katharsis* nastąpiło w spotkaniu z rzeczywistością rytualną, przepojoną ludzką tęsknotą i ludzkim dążeniem. Każda z postaci została uchwyciona w momencie dynamicznych wydarzeń, które w efekcie doprowadziły do objawienia i samookreślenia. Każda tożsamość została więc odnaleziona i w pełni wyrażona. Kane nie odmówiła zbawienia nikomu – wszyscy mogli powiedzieć „kocham”.

‘YOU ARE ME MORE THAN I AM MYSELF’. ON THE LACK OF IDENTITY
OF THE PROTAGONISTS OF SARAH KANE'S *CLEANSED*

S u m m a r y

Sarah Kane was a British dramatist regarded as the leading representative of the in-her-face theatre. Her first play *Blasted* caused a scandal and divided opinions of the critics. However, violence and cruelty appear to have a deeper meaning in the works of Kane. The author drew from the assumptions of Antonin Artaud, using violence with a view to promoting moral cleanness. In her plays Sarah Kane dealt with taboo subjects such as homosexuality, physical and psychological violence, incest, change of sex, or mental illness. Kane discussed enslavement, fear, and emotional addiction. The protagonists of her plays commit psychological and bodily transgressions.

The main problem of Kane's work is the search for identity which is often marked by pain and death. The analysis of Kane's work makes use of social, psychological and feminist concepts formulated by such researchers as Sigmund Freud, Judith Butler, Julia Kristeva, and Jacques Lacan. In her dramas Kane raises the issues of sexual difference, gender and sex, and the widely comprehended corporality. The problem of the body is discussed in *Cleansed* and in *4: 48 Psychosis*, in the context of search for sexual identity and depression.

Cleansed shows the process of disintegration of the characters who cannot be described in terms of coherent psychological or social relationships. Kane resigns from following traditional stories and relationships of cause and effect, and her action is based on a vision with interconnected hidden meanings. The personality of her characters is presented in a state of disintegration. Their transgression consists in the resignation from their own “I”. In *Cleansed* love becomes mental and physical torture, leading to injury and the loss of identity. This is an abstract image emerging from the depths of the subconscious. The discussed play reflects Artaud's ideas. It resorts to violence, leading to a ritual mutilation of its protagonists and giving vent to all-consuming passions. *Cleansed* broke the taboo on physicality and sexuality, exposing social hypocrisy.

⁷⁸ K. Lupa, *Katharsis*, „Didaskalia” 2001, nr 41, s. 31.

