

Małgorzata Sugiera

Polifonia głosów i obrazów kobiet w teatrze Héléne Cixous i Katariny Frostenson

Związkowi między preferowanymi przez patriarchalną kulturę „właściwymi” wzorcami kobiecych zachowań a histerią jako psychiczną chorobą buntujących się kobiet poświęcono wiele znakomitych prac, analizujących zarówno dokumenty, kliniczne opisy, jak też literackie świadectwa. W tym kontekście chciałabym zająć się dwoma współczesnymi dramatami, które raz jeszcze powracają do problemu histerii i wciąż ulepszanych terapeutycznych metod, próbujących przywrócić kobietom „zdrowy rozsądek”, by – przypominając narodziny histerii – wykorzystać możliwości teatralnego medium do ich subwersywnego przedstawienia. Choć oba wybrane przeze mnie utwory podejmują ten sam temat, to jednak Héléne Cixous w swoim dramacie i Katarina Frostenson w swoim pokazują inny obraz kobiety, reflektując pośrednio przemiany tego obrazu na teatralnych scenach w ciągu ostatnich trzydziestu lat. *Portrait de Dora*, sceniczny debiut Cixous, który nie został jeszcze przetłumaczony na język polski, miał premierę w Petit Théâtre d’Orsay w Paryżu w 1977 roku. *Sala P* Frostenson, wydana niedawno po polsku w świetnym tłumaczeniu Leona Neugera¹, ukazała się drukiem w Sztokholmie dwadzieścia lat później, w 1996 roku.

Nadając *casusowi* Dory formę dramatyczną, Cixous nawiązała bezpośrednio do szeroko dyskutowanego w latach siedemdziesiątych pierwszego tekstu Zygmunta Freuda na temat histerii, lecz jednocześnie znalazła się w samym sercu mieszczańskiego teatru. Podobną sytuację często bowiem oglądano na wiktoriańskich scenach czy w którymś z francuskich teatrów bulwarowych, można ją także – odpowiednio psychologicznie rozpracowaną – z łatwością odnaleźć w sztukach Ibsena. Pan K, mężczyzna odtrącony przez żonę, którą wcześniej zdążył zarazić pozostałą mu w spadku po przedmałżeńskich przygodach chorobą weneryczną, znudzony następnie prostymi wdziękami służącej nawiązał bliskie kontakty z żoną swego najlepszego przyjaciela, Pana B. Ten

¹ Katarina Frostenson, *4 monodramy – Sala P*, tłum. Leonard Neuger, Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999.

zaś zaczął w ramach rewanżu, czy też może dążąc do eleganckiego domknięcia koła „wymiany”, obdarzać jednoznacznymi względami dorastającą córkę Pana K, Dorę. Przypadkiem osiemnastoletniej Dory, czyli Idy Bauer, córki swego byłego pacjenta z najlepszych ręków wiedeńskiego towarzystwa, zajmował się sto lat temu na prośbę Pana K ojciec psychoanalizy, Zygmunt Freud. Lecz już po trzech miesiącach leczenia pacjentka niespodziewanie je przerwała i wyszła z gabinetu, trzasnąwszy drzwiami niemal jak słynna Nora z *Domu Lalki* Ibsena. Przypadek Idy nie dawał Freudowi spokoju. Powracał wielokrotnie do swoich notatek, i choć w cztery lata później zdecydował się wreszcie je opublikować, w 1923 roku opatrzył kolejne wydanie dodatkowymi komentarzami. W centrum *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* znajdują się dwa sny Dory, które Freud wyklada zgodnie z opracowanymi właśnie w *Marzeniach sennych* zasadami zagęszczenia i przesunięcia. Przypadek Dory to zarazem pierwsza próba sformułowania seksualno-organicznego podstaw histerii oraz znalezienia metody jej leczenia bardziej skutecznej niż hipnoza stosowana przez Charcota w paryskim szpitalu Salpêtrière.

Do dziś *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* stanowi podstawową lekturę psychiatrów i psychologów. Jako jeden z głównych pra-tekstów historii kobiet czytają go też feministki, choć ich oceny przyczyn choroby Dory i jej samowolnej decyzji o przerwaniu leczenia radykalnie się różnią². Ta kontrowersja doszła z całą siłą do głosu również w najważniejszym tekście francuskiego feminizmu, manifestie *La jeune née* (1975) Catherine Clément i Héléne Cixous. Clément wyraźnie wstydi się słabości Dory, która swój gniew nie w pełni świadomie kieruje przeciwko samej sobie. Dlatego deklaruje, że histeryczki jednoznacznie należą do przeszłości, a ich miejsce zajęły kobiety świadomie dążące do zmiany struktury społecznej. Cixous natomiast uważa Dorę za „główny przykład siły protestu kobiet”³. Jak inne histeryczki jest ona dla niej siostrą z wyboru. „Trzasnęłam drzwiami – pisze Cixous – i wyszłam. Jestem tym, kim Dora mogła być się stać, gdyby już wtedy rozpoczęła się historia kobiet”⁴.

Pisząc *Portrait de Dora* Cixous miała za przeciwnika nie tylko Freuda, który kobiece doświadczenie opowiedział męskim głosem, poddając deformacjom racjonalnego dyskursu. Tylko wtedy powstanie spójna narracja, gwarantująca wyleczenie. Decydując się na formę dramatu wiedziała aż nazbyt dobrze, że również medium teatru od stuleci służy propagowaniu i utwierdzaniu reguł patriarchalnego społeczeństwa. „Jak

² Reinterpretacji przypadku Dory został między innymi poświęcony specjalny numer czasopisma „Diacritics” (1983, nr 4) czy wydany w 1985 roku przez Charlesa Bernheimera i Claire Kahane zbiór prac *In Dora's Case: Freud – Hysteria – Feminism*.

³ Catherine Clément i Héléne Cixous, *La jeune née*, Paris, 1975, s. 283.

⁴ Ibidem, s. 184.

możecie wy, kobiety, chodzić do teatru, nie czując się współniczkami aktu sadyzmu skierowanego przeciwko kobietom? Dlaczego nie pojmujecie, że chodząc do teatru, który *ad infinitum* reprodukuje strukturę patriarchalnej rodziny, wciąż potwierdzacie swoją rolę ofiary?”⁵ – pytała retorycznie w wydanym w 1977 roku eseju *Aller à la mer*. W teatrze jeszcze wyraźniej jak w literaturze czuje się przecież obecność tej sceny morderstwa, która leży u podstaw całej europejskiej kultury. Elektra, Antygona, Ofelia, Kordelia – to imiona tylko niektórych córek, które z wyroku ojca muszą zginąć, by mogło rozpocząć się teatralne przedstawienie, niepodzielnie poddane dyktatowi męskiej fantazji. *Portrait de Dora* był pierwszym krokiem na drodze do tego, by kobiety w teatrze przestały być wreszcie jedynie powolnym przedmiotem męskiego spojrzenia (*gaze*). „Wcale nie jestem niema. Głos odebrała mi wasza nieumiejętność słuchania” – kazala więc Cixous powiedzieć Dorze w tym samym eseju. Lecz myślą się ci, którzy oczekują, że w prostym geście rewanzu wyróciła tekst Freuda na nice i w centrum umieściła przeoczone przez niego homoseksualne uczucie Dory. Owszem, wymyśliła piękną scenę, w której Dora chce się dowiedzieć od Pani K wszystkiego, co wiedzą kobiety („robić konfitury, kochać się, robić makijaż, robić wypieki, wychowywać małe dzieci...”⁶). Ale przede wszystkim bardzo przemyślnie użyła wszystkich możliwości teatralnej sceny, by przekazanej przez Freuda jednogłosowej, domkniętej przypisami i naukowymi komentarzami historii Dory-„histeryczki” przywrócić jej pierwotną otwartość i polifoniczność.

Portrait de Dora zaczyna i kończy bezosobowy narrator, zwany Głosem Tej Sztuki. Jego wprowadzenie przywraca Freudowi, który w swojej analizie przypadku Dory pełnił funkcję ostatecznej instancji rozstrzygającej, pozycję równorzędną wobec pozostałych postaci. Przedstawione przez Cixous zdarzenia rozgrywają się gdzieś na pograniczu snu i rzeczywistości, a niepewność co do statusu i ostatecznej wymowy kolejnych sytuacji wynika nie tyle nawet ze stylu ich przedstawienia, co z faktu wykorzystania do tego przedstawienia trzech mediów: tradycyjnie rozgrywanych scen, sekwencji filmowych i wyświetlanych przeźroczy. Do niejednorodności prezentowanych sytuacji przyczynia się dodatkowo podział sceny na dwie części tak, by rozmowom Dory z Freudem mogły towarzyszyć te uobecnione obrazy z przeszłości, o których akurat mowa. Pozwala to między innymi na gorącym uczynku przyłapać efekty korekcyjnej pracy pamięci Dory i interpretacyjne naddatki w wyjaśnieniach Freuda. Także ojciec Dory i inni bohaterowie jej historii istnieją ciele-

⁵ Hélène Cixous, *Aller à la mer*, „Le Monde” z 28 kwietnia 1977.

⁶ Wszystkie cytaty z tego dramatu według: Hélène Cixous, *Portrait de Dora*, [w:] idem, *Théâtre*, Paris: Editions des femmes, 1986.

śnie na tych samych zasadach, co ona i Freud. Również oni mogą tyleż samo być snem, co rzeczywistością, pozwalając rozpocząć skomplikowaną grę zmiennych identyfikacji.

Nie tylko bowiem status scenicznych zdarzeń w *Portrait de Dora* pozostaje wciąż niejasny, równie płynne okazują się relacje między postaciami. Jak schizofrenicy, bohaterowie Cixous nie widzą ostrych granic między sobą a innymi i identyfikują się z tą osobą, w pobliżu której aktualnie się znajdują. Te same kwestie powtarzają wciąż inne usta, emocje i postawy wędrują od postaci do postaci. Zwielokrotnienie odbić sprawia, że zacierają się indywidualne rysy, a w ciągłej grze zmiennych identyfikacji znika całkowicie poczucie stałej tożsamości. Znika Freud, znika Dora. Są tylko sytuacje i – niby w grze w szachy – możliwe w nich do zajęcia pozycje. Ten stan ciągłej gry różnic transponuje na przestrzenne relacje jedna z kluczowych scen dramatu.

Dora opowiada wówczas o swojej wizycie w Galerii Drezdeńskiej i naglej fascynacji *Madonną Sykstyńską* Rafaela, przed którą spędziła ponad dwie godziny. Mimo nacisków Freuda nie potrafi jednak, ani wyjaśnić natury, ani nazwać konkretnego źródła tej fascynacji. Wtedy wyświetlane przeżrocze pokazuje, że zamiast małego Jezusa Madonna trzyma na rękach Dorę. Jednocześnie na trzecim planie sekwencja filmowa powtarza poprzednią sytuację, w której Dora z zachwytem wpatrywała się w siedzącą przed lustrem Panią K. Tym razem Panią K zastępuje Madonna, a w lustrze odbija się twarz Dory. Nie wiadomo tylko, kto w tym momencie (Madonna czy Pani K) mówi z nieskończoną słodyczą: „Trzeba żebyś żyła, ty również”. W tej kluczowej scenie *Portrait de Dora* doskonale widać, jak relacja między patrzącym a obrazem staje się w istocie kwestią wzajemnych uwarunkowań. Dostrzegamy przecież to, co zobaczyć się spodziewamy lub zobaczyć pragniemy, a nasze pragnienie zobiektywizowane w oglądanym przedmiocie nas z kolei odmienia.

Nie inaczej dzieje się w teatrze; teatrze reprodukującym obrazy rzeczywistego świata i skrzętnie ukrywającym ich fragmentaryczność i wybiórczość. Wprowadzony przez Cixous Głos Tej Sztuki to zatem nie tylko nadrzędny względem Freuda narrator. To również ucieleśnienie mechanizmu samego teatru, który pretenduje do uniwersalizmu i skrzętnie ukrywa to, że w wybranym fragmencie świata nie potrafi ukazać całej jego istoty. To wystawienie na pokaz tego, że rama każdego obrazu coś obejmując, coś innego zarazem eliminuje. Dlatego w *Portrait de Dora* trwa nieustanna cyrkulacja głosów i obrazów, swoją demonstracyjną redundancją przeciwstawiając się zasadom tradycyjnej reprezentacji scenicznej, kierującej się ekonomią środków wyrazu. Naruszona zostaje zarazem również wygodna pozycja widza, skoro odmawia mu się jednego uprzywilejowanego punktu identyfikacji. Skomplikowana struktura

scenicznego świata, niestabilnego, zwielokrotnianego i fragmentarycznego, domaga się jego większego niż zazwyczaj interpretacyjnego udziału, uparcie odmawiając przy tym jakiegokolwiek pomocy w znajdowaniu uprzywilejowanych kluczy do jego lektury. Jak większość współczesnych pisarzy Cixous przeciwstawia się zatem dominującej zasadzie ekonomii komunikacji. Głosi pochwałę bezużytecznego z punktu widzenia pragmatyki nadatku; pochwałę rozrzutności artysty, który trwoni znaczenia i sensory, by wytrącić odbiorcę (i za jego sprawą świat) z utartych kolein. Również definiowane przez nią kobiece pisanie (*écriture féminine*) nie sytuuje się jako konkurent wobec dominującego męskiego dyskursu. Istnieje wewnątrz tego dyskursu jak kontestujący pasaż, określony przez subwersywną relację do niego.

W tej sytuacji niezmiernie istotny wydaje się sposób, w jaki Cixous każe zmienić Dorze jedno z pytań Freuda. „Lecz kto jest na czym miejscu w tej historii?” – pyta Freud bardzo logicznie, bo też w przypadku Dory – jak w wykładni kompleksu Edypa – zajmuje go przede wszystkim rozwikłanie mechanizmu przemieszczonych pragnień; ustalenie, kto kogo zastępuje i czyją odgrywa rolę. Tymczasem Dora inaczej stawia pytanie: „Kto kogo zdradza w całej tej historii?” I nawet nie o to chodzi, że Dora czuje się zdradzona przez bliskich, którzy „wiedzą, jak się ustawić” i również ją próbują zmusić do podjęcia przypisanej roli, do utrzymania wygodnego *status quo* w obu rodzinach. Zdradę rozumieć można także w innym sensie, w sensie dostosowania się do oczekiwań innych i funkcjonujących społecznie obrazów. O nic innego nie idzie przecież Freudowi niż o to, żeby Dora – nawet własnym kosztem – dopasowała się do przyjętego obrazu „kobiety”. W *Portrait de Dora* Cixous cytuje więc, zniekształca i przemieszcza „tekst ojca” nie po to, by pokazać „prawdę” o swojej bohaterce czy sprawić, by usunięty kiedyś przemocą na margines głos kobiety uzyskał teraz należną mu pierwszoplanowość. Pozwala raczej zobaczyć w całym skomplikowaniu sieć rodzinnych i społecznych relacji, w którą została schwyтана Dora, a zarazem docenić subwersywną siłę jej odmowy. Dlatego nie naszkicowała portretu Dory na nowo, lecz dzięki możliwościom teatralnej sceny ujawniła jego ramy, demonstrując w ten sposób mechanizm dokonanych przez Freuda interpretacyjnych wyborów i uspojnających zabiegów, jego metody zacierania śladów po opuszczeniach, przesunięciach i dostosowaniach do przyjętych z góry „obowiązujących” wykładni.

Szwedzka poetka i dramatopisarka, Katarina Frostenson, wybrała na (niewidocznego na scenie) bohatera swego dramatu innego (wcześniejszego od Freuda) wielkiego teoretyka historii jako symbolicznej kobiecej choroby, Jean-Martin Charcota. To właśnie on w latach siedemdziesiątych XIX wieku przeprowadzał eksperymenty medyczne w paryskim

szpitalu Salpêtrière i jako pierwszy urządzał co wtorek publiczne pokazy najciekawszych „chorobowych” przypadków. W klinice Charcota zaczęto też skrzętnie rejestrować najbardziej spektakularne symptomy hysterii, posługując się najnowszym wtedy wynalazkiem technicznym – fotografią. Bogatą ikonograficzną dokumentację kobiecych „spazmów” Charcot następnie opublikował, co jeszcze bardziej upowszechniło najbardziej typowe obrazy historycznych symptomów, naśladowane potem między innymi przez aktorki grające Ofelię w dramacie Szekspira. Od 1870 roku szpital Salpêtrière był więc miejscem, w którym dzień po dniu prezentowano, reprezentowano i reprodukowano objawy kobiecej hysterii, ale wyłącznie jako znaki wizualne, jako obrazy. Histeria jako napiętnowana społecznie choroba, zdefiniowana i rozpoznawalna „nie-normalność”, narodziła się niejako w dwóch etapach. Najpierw krytyczne spojrzenie jednego ze stróżów porządku, lekarza, dostrzegło odstępstwa w zachowaniach cielesnych, w przyjętym społecznie obrazie „kobiecości”. Dopiero potem została wytyczona granica między obowiązującym a „chorym” sposobem posługiwania się językiem. Najpierw przyszło napiętnowanie, marginalizacja i odosobnienie w azyłach, potem – świadoma i systematyczna próba korekty, nadzorowanego przez psychoanalityków dostosowania do społecznych wzorców.

Frostenson nie napisała jednak *Sali P* jako historycznego dramatu o narodzinach hysterii, podobnie jak Cixous nie próbowała w *Portrait de Dora* udramatyzować narodzin psychoanalizy. Eksperymenty Charcota były dla Frostenson tylko źródłem inspiracji, by postawić bardziej ogólne pytania o to, jaki wyraz – cielesny i językowy – znajduje nasze życie wewnętrzne. W *Sali P* widzimy trzy kobiety – Henrykę, Zorę i Annę – w świetlicy wielkiej kliniki. Jak w tragediach Racine’a, wszystko się już stało, zanim jeszcze podniosła się kurtyna. Życie każdej z kobiet naznacza mocnym piętnem jakieś jedno odległe traumatyczne wydarzenie, obrosłe ochronną tkanką reinterpretacji i fantasmagorii. Dlatego na scenie wciąż trwa uporczywe krążenie wokół, powtarzają się próby dotarcia do cudzej traumy perswazją, podstępem i siłą, prowokacje i uniki, intymne zbliżenia i nagle odzyskiwanie dystansu. Akcja *Sali P* to przede wszystkim działanie i przeciwdziałanie słów, aktów mowy i okresów warunkowych. Choć temat zaburzeń emocjonalnych i traumy, często pełniącej funkcję współczesnego fatum, zapowiadać może dramat psychologiczny w stylu Ibsena i O’Neilla, bohaterki Frostenson nie są zdolne do samoanalizy. Dlatego daremnie czekamy na moment rewelacji całej prawdy o narodzinach ich traumy. Pozostaje tylko cierpliwa obserwacja, czekanie na jakieś przejęzyczenie, powracający gest. W dodatku nie jesteśmy w tym wyczekującym obserwowaniu odosobnieni.

Świetlica, w której znajdują się bohaterki Frostenson, ma ściany z opalizującego szkła. Za nimi wciąż przesuwają się jakieś ciemne sylwetki, stwarzając wrażenie, że kobiety zostały wydane na cudzy wzrok, dosłownie wystawione na pokaz. Same zresztą mają świadomość bycia obiektem obserwacji. Każdy cień na szklanej ścianie, każdy za nią ruch sprawia, że sztywnieją na moment, by potem – jak marionetki – zdemontować sekwencję ruchów, jakie ćwiczyły przed chwilą z myślą o zaprezentowaniu lekarzom. Co jakiś czas są przecież wzywane tam, do sławnej i osławionej Sali P (Sali Prezentacji), gdzie zebrane grono ekspertów poddaje ich – przede wszystkim cielesne – zachowania detalicznym badaniom. One zaś chętnie – wykorzystując szansę znalezienia się w centrum zainteresowania – prezentują ćwiczone pilnie na naszych oczach pozy i skurcze ciała jako znaki emocji i wewnętrznych zaburzeń. Nic więc dziwnego, że mamy wrażenie przebywania za kulisami teatru, gdzie trwają przygotowania do występu na scenie Sali P. Czy jednak przewaga efektów wizualnych tam, na scenie Sali P, a językowej komunikacji tutaj pozwala utożsamiać fałsz z obrazem, a prawdę z językiem? Czy obraz zawsze unieruchamia i uśmierca, a język pomaga się wyzwolić, dotrzeć do ukrytej prawdy? I dlaczego w *Sali P* szklana ściana, która oddziela oglądających od oglądanych, lekarzy od pacjentów, zdrowych od chorych, normalnych od nienormalnych, to zarazem także granica między płciami, między męskim a żeńskim?

W *Sali P* teatralność definiuje wszystkie relacje między postaciami oraz wszystkie płaszczyzny świata przedstawionego. Wyraźne znamiona gry noszą nie tylko relacjonowane i częściowo odtwarzane „występy” w tytułowej Sali P. Anna, Henryka i Zora wciąż przecież „występują” przed sobą nawzajem, a także przed samymi sobą, sięgając po inne role i maski. I jedynie na pozór celem tej psychodramy jest dotarcie do wewnętrznej prawdy każdej z postaci. Wybór kliniki w Salpêtrière jako miejsca akcji *Sali P* wiąże się jednoznacznie z opisywanym przez teoretyków kultury w perspektywie *gender* kryzysem tradycyjnej podmiotowości u końca XIX wieku. Próbowano zażegnać go redefiniując człowieka w kategoriach płci⁷. Cenę zapłaciły właściwie kobiety, które stały się „obcymi” i „innymi”; stały się tłem gwarantującym integralność i tożsamość męskiego „ja”. Zbuntowane kobiety właśnie dlatego otrzymały wówczas piętno historycznej „nienormalności”, że w swoich zachowaniach cielesno-językowych demonstracyjnie wręcz wydobywały na jaw dezintegrację tradycyjnie definiowanego podmiotu.

W *Sali P* Frostenson rozpisuje tę dezintegrację na trzy postacie, ilustrując jej podstawowe aspekty. Chuda i cicha Zora została przylapana,

⁷ Por. Inge Stephan, *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln: Böhlau Verlag, 1997.

ustawiona w centrum uwagi jak na scenie i wydana na spojrzenia innych w chwili, kiedy przyłapano ją na kradzieży w sklepie. Uciekła z tej dosłownej sytuacji przyłapania w sposób najprostszy: jak bohaterka *Nie ja* Becketta zerwała więzy między swoim ciałem a językiem, definiującym jego podmiotowość za pomocą kategorii gramatycznych. Jej ciało przestało więc „wyrządzać”, a zaczęło jedynie „działać”, ekspresję zastąpiły akty performatywne. Zagłusza teraz ptasim trylem każdą możliwość identyfikacji z tamtą przyłapaną. W jej imieniu, rozpoczynającym się od litery „Z”, nieznanego szwedzkiemu alfabetowi i zdradzającej od razu obcość danego wyrazu, dopatrzeć się można nie tylko zniekształconego imienia Kory, córki Demeter, porwanej przez władcę Hadesu z dziennego światła w podziemne czeluści, czyli symbolicznego przeciwstawienia jasnej „normalności” mrokom choroby psychicznej. W imieniu Zory słychać także niemieckie „Kora” czy angielskie „core”, jakim psychiatra Robert Stoller nazwał stałą substancję określonego płciowo „ja” (*gender core / Geschlechter-Kora*), którą zwykliśmy sytuować we wnętrzu człowieka⁸. Tymczasem ten metafizyczny *locus* to jedynie pozór, efekt istnienia pewnych zewnętrznych atrybutów, które uporządkowane zgodnie z przyjętymi kulturowo zasadami stwarzają wrażenie istnienia twardego osiedzia wewnętrznej koherencji. Tożsamość nie ma nic wspólnego z substancjalnością, jest raczej performatywnej natury, gdyż konstytuują ją „zewnętrzne” działania, dotąd uznawane zwykle za jej rezultaty⁹. Przypadek Zory znakomicie to potwierdza. Istotą jej traumy jest bowiem zniszczenie tradycyjnego wnętrza. Pomimo to wewnętrznie pusta Zora istnieje jako podmiot dzięki powtarzającemu się mechanicznie zespołowi cielesnych i językowych zachowań, jakie narodziły się z kluczowego dla niej doświadczenia, jej pra-sceny przyłapania. Ciało Zory staje się zatem powierzchnią, na której warstwa po warstwie odkładają się doświadczenia, na której materializuje się czas.

Imiona odgrywają kluczową rolę także w przypadku dwóch pozostałych bohaterek *Sali P.* Najstarsza z nich, dominująca i cyniczna Anna to przeciwieństwo „ptasiej” Zory, drugi biegun binarnej opozycji natura / kultura, ciało / język, choć w istocie wydaje się tak samo okaleczona, jednowymiarowa. Imię Anna to przecież fragment imienia Joanna. Imię wycięte ze świętości, męczeństwa, bohaterskiej chwały i śmierci tamtej unifikującą sztancą, dopasowaną i dopasowującą do dzisiejszej przeciętności. Jej substancja to wyłącznie język, kultura w postaci martwych frazesów, przechowywanych na kartkach czarnego zeszytu, z którym się niemal nie rozstaje. Henryka natomiast nie tylko ze względu na swój wiek znajduje się między biegunami Zory i Anny.

⁸ Robert Stoller, *Presentations of Gender*, New Haven, 1985, s. 11–14.

⁹ Por. Judith Butler, *Gender Trouble*, Routledge: Chapman and Hall, 1990.

W postaci Henryki odbija się historia dziewiętnastowiecznego hermafrodyty, którego dzienniki opracował i wydał drukiem Michel Foucault, a w angielskim tłumaczeniu opatrzył również wstępem¹⁰. Herculine Barbin sam używał wyłącznie żeńskiego imienia Alexine, co dla Foucaulta było nie tyle symbolem jakiejś szczególnej seksualnej tożsamości, co znakiem niemożliwości istnienia żadnej określonej, jasno zdefiniowanej w heteroseksualnych ramach, męskiej czy żeńskiej tożsamości. Tak też dzieje się w przypadku Henryki z *Sali P*, w której imieniu ukrywa się odniesienie do męskiej i prymarnej formy imienia Henryk. Henryka jest wszystkimi i nikim, podobna do szytego przez siebie kostiumu z różnobarwnych łat. „Kiedy się znajduję w tłumie, żółto jest... i ciepło. [...] Cała sala się kołysze, drży, aż szumi od tysiąca imion. [...] Wydostaję się imieniem. Imię” – opowiada Henryka o sytuacji w Sali Prezentacji. Lecz zarazem ten obraz Sali Prezentacji kliniki Charcota odczytać można jako obraz samej Henryki. Pozbawionej wędzidła narzuconego z zewnątrz, kulturowo-społecznego nakazu tożsamości i koherencji, który reguluje zachowania cielesne i językowe, wmawiając istnienie niezmiennej, wewnętrznej istoty każdego „ja”. Tymczasem istnieją tylko imiona (role) i wolny między nimi wybór. Frostenson tak klarownie rozpina świat swego dramatu między tam Sali Prezentacji i tutaj szpitalnej świetlicy, w której trwa nieustające przygotowywanie się do występu tam, by tym mocniej podważyć tradycyjną binarną opozycję między prawdą a fałszem, teatrem a życiem, zdrowiem a psychiczną chorobą, normalnością i innością.

Jeszcze raz przypatrzmy się dokładniej relacjom przestrzennym w *Sali P*. Nic zdawałoby się nie mąci wrażenia realizmu świetlicy psychiatrycznej kliniki, jej przestrzeń nie poddaje się – stosowanym często przez Frostenson – metamorfozom, które dostosowują jej wygląd do stanu emocjonalnego postaci. W *Sali P* autorka dokonuje bardziej symbolicznych operacji, wykorzystując takie możliwości multiplikacji płaszczyzn gry i przenoszenia znaczeń, na jakie pozwala figura teatru w teatrze. Frostenson nadała swemu dramatowi tytuł *Sala P*, nawiązując do funkcji tej sali, w której pacjentki Charcota odgrywały przed lekarskim konsylium oczekiwane „teatry” choroby. Zarazem jednak kazała widzom w teatralnej perspektywie oglądać i interpretować jedynie te sceniczne wydarzenia, które rozgrywają się poza obrębem tamtej sali. Dla widzów przecież szpitalna świetlica staje się specyficzną Salą Prezentacji. Lecz widzimy bodaj więcej niż tamci. I choć Frostenson na pozór ucieka się do tradycyjnego komediowego chwytu dającego większą wiedzę oglądającym, by śmieszył ich brak orientacji i zagubienie sce-

¹⁰ *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-century Hermaphrodite*, ed. by M. Foucault, New York, 1980.

nicznych postaci, to w znaczący sposób ten chwyt redefiniuje. Owszem, widzowie *Sali P* widzą więcej niż Charcot i jego asystenci, ale zarazem wiedza, jaką im to daje, wcale nie uzupełnia już posiadanej. Wręcz przeciwnie – podważa ją i bulwersuje, zmuszając w istocie do weryfikacji przyjętych wyobrażeń na temat tożsamości i zasad jej konstytucji. Oglądamy bowiem na scenie *Sali P* niespodziewane przerwy, nagłe uskoki, nawarstwienia i przesunięcia w tożsamości prezentowanych postaci. Oglądamy proces konstrukcji tożsamości jako powtarzający się zabieg stylizacji ciała, zespół zachowań, które wytwarzają z czasem pozór substancjalnego, wewnętrznego „ja”. I dzięki temu możemy również dostrzec performatywną istotę codziennych, pozornie „naturalnych” zachowań. Frostenson wybiera swoje bohaterki nie tylko dlatego, że usunięto je poza granice „zdrowego” społeczeństwa. Wybiera je właśnie dlatego, że nie umiały podporządkować się regulującej fikcji substancjalnej tożsamości „ja”. Ich „inność” pozwala także pokazać bezpośredni związek między doświadczeniem, które w ich przypadku przybrało czytelną postać traumy, a jego cielesno-językowym wyrazem.

Odległość między Salą Prezentacji a świetlicą, oglądaną na scenie w *Sali P*, pokazuje bez żadnych wątpliwości, że tradycyjnie rozumiana tożsamość to jedynie normatywny ideał, a nie opisowa cecha doświadczenia, którego nie sposób z niczym porównać. To jedynie teatralna złuda, czyli „wyglądanie jakos” produkowane na benefis „widzów” *Sali Prezentacji*, którego Frostenson nam odmówiła, pokazując życiodajną moc traumy wtedy, kiedy zdobyte doświadczenie przestanie się komicznie wykrzywiać, usilnie próbując zmieścić się w przyjętym i dla innych czytelnym, rozpoznawalnym grymasie bólu, rozpacz i skrajnego zwątpienia. Dlatego – choć oglądamy jej bohaterki niemal na wyciągnięcie dłoni – wciąż nie potrafimy ich w przyjętym tego słowa sensie żadną miarą zobaczyć.

W *Portrait de Dora* Hélène Cixous posłużyła się możliwą do uzyskania na teatralnej scenie symultanicznością wydarzeń, równoczesnością prezentowanej sytuacji i odmiennych do niej komentarzy, brakiem koherencji między słowem a gestem, by znakiem zapytania opatrzyć ustanowione przez psychoanalizę relacje między ciałem, nieświadomością i pożądaniem. Dzięki temu subwersywnemu wykorzystaniu teatralnego medium udało się jej skutecznie podważyć zasady esencjonalnego myślenia o kobiecości, obowiązujące w męskim dyskursie. Katarina Frostenson w *Sali P* nie bez przyczyny pokazała na scenie sytuację, którą za Luce Irigaray można nazwać „entre-femme”, wydobywając – podobnie dzięki możliwościom teatralnego medium – ich ukrytą „teatralność”. Bohaterki jej dramatu nie tylko przygotowują „występy” dla Charcota i jego asystentów. Grają również dla siebie nawzajem i przed samymi sobą. Stąd ich „entre-femme” w kulisach *Sali Prezentacji* okazuje się tylko po-

zorem. Tutaj także znajdują się przecież w przemożnym cieniu Charcota, dla którego i przeciwko któremu na naszych oczach budują swoje wizje. I właśnie ten wszechobecny cień mężczyzny sprawia, że stają się inną odmianą tradycyjnego wcielenia esencjalizmu. Tak Cixous, jak Frostenson przekonują zatem, że teatr wcale nie musi służyć reprodukowaniu patriarchalnych struktur i właściwego im homofonicznego dyskursu. Jego mimetyczna natura sprawia bowiem, że potrafi przedstawić świat w całej jego polifoniczności i nieciągłości. Dość umiejętnie wykorzystać jego usunięte w niepamięć przez dominujące patriarchalne dyskursy możliwości.