

Znamienne dla zachodniej kultury uprzedmiotowienie ciała, dążenie do okiełznania tkwiących w nim pokus i zagrożeń, całkiem jednoznacznie komentuje buddysta, Wojciech Eichelberger. Pytany czy lubi swoje ciało, odpowiada: „- A kim niby jest ten `Pan`, który ma uznać to ciało za swoje i zastanawiać się, czyje lubi? Gdzie `on` mieszka i jak wygląda? Czy przypadkiem nie jest identyczny z tym ciałem? Komu Pan stawia to pytanie? Wojciechowi Eichelbergerowi, który posiada to ciało i sobie w nim mieszka, czy temu ciału, które na mocy zbiorowej umowy nazywa się Wojciech Eichelberger?”. Na kolejne pytanie, czy powinniśmy się wstydić swego ciała, odpowiada równie stanowczo: „- To nieporozumienie. Bierze się ono stąd, że wysoko rozwinięty ludzki umysł przywłaszcza sobie `boską` zdolność samouświadomienia, uznając się jednocześnie za byt odrębny i wyjątkowy – a następnie samozwańczo koronuje się na władcę i posiadacza ciała i świata, doświadczając obu niejako na zewnątrz siebie. (...) ciało jest `bogiem ducha winne`. (...) zna umiar – także w seksie i jedzeniu – czuje rytm dnia, nocy i pór roku, wie, co to przemijanie, jest skromne i pokorne, nie ma żadnych aspiracji, nie potrzebuje zmartwychwstać ani być nieśmiertelne, nie potrzebuje być zawsze młode i piękne, nie szuka luksusów, i ozdób ani też nadmiaru wrażeń. Użytki i narkotyki, bezsenne noce, nadmiar pracy i ambicji umysłu – tego nadużywają i gwałcą to ciało, wpędzając je w uzależnienia, w szkodliwe nawyki, w otyłość, w anoreksję, body building, operacje plastyczne, doping i szaleństwo pracy po szesnastu godzinach na dobę. (...) Umysł czyni z ciała ofiarnego kozła. Przepisuje mu wszystkie swoje grzechy, a sam paradytuje w nimbie cnoty i czystości”.

#### 4. Instrumentalizacja ciała. Ciało jako tworzywo artystyczne.

Nie ciało jest więzieniem duszy, ale przeciwnie – to dusza (umysł) więzi ciało, posługując się nim by sprostać swoim własnym potrzebom: trudno o bardziej dobitnie zaznaczoną różnicę między dualistycznym Zachodem i holistycznym Orientem. Posiadanie ciała, dysponowanie nim, jest charakterystyczne dla sytuacji teatralnych. Może nią być jakakolwiek sytuacja publiczna (społeczna), w której jest „widz” składający do „gry”. Ciało stanowi dla aktora zarówno materiał jak i narzędzie pracy; z tego punktu widzenia studia na wydziale aktorskim są zdobywaniem umiejętności czynienia ciała uległym. Kiedy gram rolę sprzedawcy, powinienem umieć skłonić swą twarz do uśmiechu, mimo że bolą mnie zęby – takiego zachowania wymaga scenariusz tego zawodu. Mówi o tym Peter Brook: jeśli nośnikiem dramatu jest

żywe ciało – nie da się oddzielić przekazu od nośnika. Aleksander Tairow w „Notatkach reżysera” pisze: „(...) tylko w sztuce aktora i osobowość twórcy i materiał, i instrument, i samo dzieło sztuki związane są organicznie w jednym i tym samym obiekcie i nie są w stanie oderwać się od siebie. (...) I Ty także, Twoje ciało (tj. ręce, nogi, korpus, głowa, oczy, głos, mowa), stanowią ten materiał, z którego będziesz tworzył; Ty także, twoje mięśnie, stawy, struny głosowe, jesteś instrumentem, którym będziesz się posługiwał i Ty również, to jest twoja indywidualność wcielona w postać sceniczną, jesteś w rezultacie także tym dziełem sztuki, które powstaje w toku całego procesu twórczego”. Inna rzecz, że poglądy na ten temat ulegają przemianom. Wykonawcą, który „używa” na scenie swego ciała, Jerzy Grotowski określał mianem „aktora-kurtyzany”. Jego antytezę stanowić ma performer: „człowiek czynu, a nie ten, który gra kogoś innego; tancerz, kapłan wojownik; poza podziałami na gatunki sztuki; to stan istnienia; człowiek poznania”. Uczeń Grotowskiego, Eugenio Barba („The Fiction of Duality”) mówi, że kto używa swego ciała tak, jak kierowca pojazdu, ma ciało nieprawdziwe, fikcyjne. To „ciało monstrum”, będące „więźniem Frankenstein’a”.

Proces teatralizacji i cywilizowania ciała rozpoczął się już we wczesnym średniowieczu. Ciało stało się przedmiotem społecznie znaczącym, poddawanym kulturowym normatywom (czystość, zapach, „opakowanie”). W coraz większym stopniu stawało się konstruktem społecznym, tracąc sens biologiczny. Bryner S. Turner mówi o współczesnym ciele jako o możliwości formowanej przez kulturę. Formowanie to widoczne jest przede wszystkim w obszarze sztuki, dla której ciało stało się jeszcze jednym, bardziej niż inne fascynującym tworzywem artystycznym. Antecedensów takiego stanu rzeczy można szukać ponad dwadzieścia wieków wcześniej, np. u Hipokratesa piszącego o potrzebie poprawiania blizn szpeczących ciało, co uznaje się za początek chirurgii plastycznej. Współczesna chirurgia, zwana kosmetyczną czy nawet estetyczną, stanowi wyraźne połączenie medycyny i sztuki. „Rzeźbienie” ciała (*body sculpture*) to akt tworczy dokonywany ręką lekarza – artysty. Zabiegi tego rodzaju, sądzi Zygmunt Bauman („Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności”), osadzone są w utrwalającym się odczuciu ciała jako konsumenta i kolekcjonera wrażeń – źródłem tych wrażeń jest agora producentów, czyli rynek.

Do reagowania na impulsy rynkowe przygotowuje cieleśna autotresura. Fizyczna sprawność stała się wyrazem dobrze spełnionego obowiązku wobec siebie. Nie dziwi ekspansja siłowni, które stały się przedmiotem kultu, zaś regularne treningi nabrały cech niemal religijnych (ćwiczących moty-



wuje poczucie winy i chęć odpokutowania za grzechy cielesne). Ciało, nie dusza, ma być przedmiotem zbawienia, co wyraża termin „beautification” łączący piękno i beatyfikację. Sprostanie wymogom cielesnej mody, to coraz częściej warunek ekonomicznego sukcesu. Widoczna staje się dysmorfobia (lęk przed brzydotą), z której wyzwolić może jedynie reżim utrzymujący ciało w formie akceptowanej społecznie (dieta, kosmetyzacja itp.). Zinstrumentalizowane ciało, jak wszelkie narzędzia, jest serwisowane, naprawiane, utrzymywane w przydatności. Wielkim powodzeniem w większości krajów europejskich cieszył się reality show „Make Me Beautiful”, mający być terapią upiększającą dla zakompleksionych brzyduli. Hasło „The truth is out there” (prawda jest na zewnątrz) realizowano przez ćwiczenia fizyczne, zabiegi stomatologii estetycznej, okulistyki laserowej, chirurgii plastycznej itp.

By zrozumieć sens zjawisk, o jakich tu mowa, Richard Shusterman stworzył nową dziedzinę badawczą – somaestetykę (*somaesthetics*), obejmującą takie tradycyjne dyscypliny, jak estetyka, psychologia, kulturoznawstwo, socjologia i historia sztuki. Shusterman dzieli praktyki cielesne na doświadczeniowe (*experiential*) i przedstawieniowe (*representational*). Pierwsze związane są ze świadomością ciała, oraz uznaniem ciała i umysłu za jedność (*bodymind* – ciałoumysł). Drugie skupione są na kształtowaniu wyglądu (kulturystyka), co łączy się ze świadomością dualizmu ciała i umysłu (duszy). Zdaniem filozofa można dziś dostrzec coraz bardziej jaskrawą dysproporcję między tymi ujęciami na korzyść reprezentacji. Do podobnej konkluzji dochodzi Jolanta Brach - Czajna: „Ciało w kulturze masowej jest nadprezentowane i dlatego właśnie nudne. Przedstawia się je upozowane, sztuczne, wyselekcjonowane, estetyczne, niedostępne, obce, przeznaczone do oglądania, a nie do odczuwania czegośkolwiek. Jest to atrapa ciała. Ponadto ciało poddane jest restrykcjom. Nie może być różnorodne, tylko unormowane. (...) Dziś na pytanie: Zdrowie czy wygląd? – odpowiedź brzmi: Wygląd. Dziś kultura masowa eksponuje ciało wizualizowane, a ignoruje ciało doświadczane. (...) Szczególnym rodzajem degradacji ciała jest jego uprzedmiotowienie w reklamie i pomografii. (...) Tylko ludzie chorzy i starzy są posiadaczami własnych ciał, wraz z zapisanym w nich doświadczeniem.

Bo tych ciał nikt nie chce i społeczeństwo nie rości sobie pretensji do ich zawłaszczenia. (...) Z wszystkich zmysłów, w które wyposażone jest nasze ciało, wylansowano jeden: wzrok. Kultura współczesna nakłania nas, byśmy modelowali swoje ciało ze względu na to, jak jest postrzegane, ale nie przez nas, tylko przez innych. (...) Ciało traktowane jest tak, jakby było nieczułą, zewnętrzną powierzchnią. Rzeźbą. Pokrowcem. Nadmuchanym balonem. Modelem ulepionym z masy plastycznej”.

Coraz rzadziej można usłyszeć głosy – zanikające w potocznych wyobrażeniach dotyczących kulturowych powinności – takie, jak opinie Franciszka Starowiejskiego, zwracającego uwagę właśnie na nudę, jaką nieuchronnie wywołuje spreparowane ciało ze sztancy. Ciało interesujące dla artysty, mówi Starowiejski, to ciało mające swoją indywidualną historię – ślady porodów, chorób, starzenia się, rozpusty itp. „Jestem przeciwnikiem operacji plastycznych – w podobnym duchu wypowiada się Tadeusz Ślawek – za wyjątkiem sytuacji dramatycznych czy losowych. Wynika to stąd, że zmarszczki i pęknięcia skóry stanowią świadectwa naszej wierności wobec czasu (...). Lubię twarze Keitha Richardsa i Micka Jaggera za to właśnie, że mają bruzdy i zmarszczki; pokazują szorstką i brutalną prawdę, że człowiek się starzeje i nie na to nie może poradzić”.

Ciało było obecne w sztuce zawsze, różna jednak była forma jego obecności. Służyło jako środek wyrazu w tańcu, przedstawieniach teatralnych, jarmarcznych pokazach. Było treścią przedstawień malarskich, graficznych i rzeźbiarskich. Odlewy gipsowe twarzy sprzedawano do galerii i gabinetów. Dekonstruowano je w kubizmie („Panny z Awinionu” Pabla Picassa). Guenther von Hagens uczynił martwe ciało preparatem; na jego objazdową wystawę „Światy ciała” przybyło kilkanaście milionów widzów, m.in. w Japonii, Korei, Berlinie, Londynie, Brukseli. Z kultury ciała posiadanego, rozumianego jako tworzywo, wywodzi się tzw. mit „nowego ciała”. Jego egzemplifikację może stanowić, po wielokroć przywoływany, przypadek Cindy Jackson, która poddała się dwudziestu siedmiu operacjom po to, by upodobnić się do lalki Barbie. Jeszcze bardziej zmienny jest przypadek Orlan, traktującej samookaleczenie się jako działanie kreatywne, prowadzące do osiągnięcia „skrajnie prawdziwego obra-

zu”. „Zawsze uważałam swoje kobiece ciało, moje ciało kobiety-artystki, za najlepszy materiał dla stworzenia dzieła” – pisze tłumacząc sens projektu, w ramach którego dzięki cyklowi operacji plastycznych (pierwsza w 1990 roku) zamierzyła upodobnić się do komputerowej kompilacji najważniejszych ikon kultury, m.in. Wenus, Mony Lizy, Psyche i Diany. „Jesteśmy świadkami natrętnego upolitycznienia ciała – zauważa Michel Schneider – uprawiania polityki fizyczności w najdosłowniej cielesnym, a nawet fizjologicznym znaczeniu tego słowa”.

I rzeczywiście, manifesty Orlan wyrastają z podłoża jak najbardziej politycznego. Lewicowa feministka – chce szokować mieszczańską wrażliwość, przełamywać stereotypy męskiego punktu widzenia zdomowionego w kulturze („Interesuje mnie sztuka oporu i sprzeciwu. Sztuka, która wyrwca do góry nogami to, co zakładamy z góry, która bulwersuje, która znajduje się poza normami i poza prawem”). Chce wyrwać się z tych determinacji po to, by zyskać całkowicie nową tożsamość: „Gdy ukończę cykl operacji, zwrócę się do agencji reklamowej z prośbą o znalezienie mi nowego imienia i nazwiska, nowego pseudonimu artystycznego i logo, po czym zwrócę się do Prokuratora Republiki z prośbą o prawne zarejestrowanie mojej nowej tożsamości (wszystko to będzie częścią mojej pracy, łącznie z ewentualnym procesem sądowym)”. Może zastanawiać, w jaki sposób Orlan zamierza wyrugować „starą” tożsamość ze swej pamięci – dzięki kolejnej operacji, tym razem mózgu? Stefan Morawski widzi w tym przypadek raczej psychiatryczny, niż artystyczny: „Sensem istotnym twórczości Orlan (...) jest ucieczka od siebie, zakwestionowanie jakiegokolwiek (choćby narazonych na wciąż ponawiane porażki) usiłowań eksploracji i dotarcia do sedna czegoś, co można by nazwać autentyczną tożsamością.

Ucieczka ta przybiera postać wręcz panicznego zmieniania swego oblicza i, przy pozornej pewności siebie, podszyciego lękiem poszukiwania inności, która miałaby być zbawieniem. (...) Pamiętam Orlan – wielce urodziwą i niezwykle atrakcyjną – sprzed kilkunastu lat. Nie pojmuję, po co weszła na tę według mnie ślepią drogę”. Problem w tym, że powyższa wypowiedź wyraża właśnie to, przeciwko czemu Orlan występuje: Morawski sytuuje się teraz nie na pozycji estetyka czy filozofa sztuki, lecz po prostu mężczyzny.

