PRZEMYSŁAW DUDZIŃSKI
Uniwersytet Wrocławski

Ciała, wiele ciał — o literackiej i kulturowej konstrukcji ciała na przykładzie powieści Michela Fabera *Szkarłatny płatek i biały*

Więcej ciała, więc więcej pisma.
Hélène Cixous[1]

Niewiele jest kategorii, które zajmowałyby we współczesnej refleksji humanistycznej miejsce tak poczesne jak ciało. Podobnie jest w sztuce, literaturze i wreszcie w życiu codziennym, gdzie — poczynając od reklamy, a na pornografii kończąc — bombardowani jesteśmy komunikatami dotyczącymi ciała. Niezwykle trudno jest określić nawet, czy żyjemy w epoce, która ciało gloryfikuje, czy może odwrotnie — jest ono dla nas tylko szeroko modyfikowalnym narzędziem, czymś zewnętrznym, co przekształcamy zgodnie z potrzebami chwili, by osiągnąć cel, uzyskać efekt estetyczny, artystyczny, zadowolenie. To ambiwalentne podejście, trudność w znalezieniu jednolitego wektora stosunku współczesnego człowieka do jego ciała mogą oczywiście wynikać z fałszywego przekonania o możliwości ustalenia tego typu metanarracji dla danych odcinków czasu, arbitralnie nazywanych epokami.

Niezależnie jednak od tego, czy współczesność równa cielesność z istotą człowieczeństwa, jak czyni to na przykład dyskurs medycyny, czy uznaje ciało za przedmiotowy obiekt, poddający się władzy technologii i zbędny, jest to stale kategoria podstawowa i stosowana z dużą częstotliwością. Tak też jest w powieści Michela Fabera[2]. Używa on opisu cielesności jako elementu strategii literackiej w grze, którą prowadzi z jednej strony z czytelnikiem, z drugiej, jak można przypuszczać, z samym sobą i z materią fikcji.

[1] H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/6, s. 159.

[2] M. Faber, *Szkarłatny płatek i biały*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2006. Cytaty z tekstu oznaczone będą dalej w nawiasie jako SP i numerem strony.

Colloquia Anthropologica et Communicativa: Ciało cielesne, 2011
© for this edition by CNS

Ciało ubrane w słowa, ciało ze słów wyrosłe

Kiedy przyglądamy się opisom ciał bohaterów Fabera, którymi zresztą epatuje on czytelnika z wyjątkowym zacięciem, szybko orientujemy się, że nie możemy liczyć na taryfę ulgową. Nie ma tu mowy o jakiejkolwiek idealizacji, przemilczeniach, upiększaniu w myśl przyjętych kanonów. W czasach, kiedy ciało przed upublicznieniem podlega kilkuwarstwowym modyfikacjom (chirurgicznym, kosmetycznym, a w końcu jego obraz korygowany jest elektronicznie), naturalizm opisów Fabera może być sam w sobie uznany za wypowiedź krytyczną. Autor, dzięki swojemu językowemu kunsztowi, rozbija fantazmaty sztucznej, skanonizowanej urody, daje nam ciało prawdziwe, takie jakie oblekało ludzi w czasach akcji powieści i jakie obleka nas samych, z całym inwentarzem wad, dysfunkcji, patologicznych zmian, nieregularności i fizjologicznych fenomenów, które nadal, niczym Agnes, usuwamy na margines naszej percepcji, a może i jeszcze dalej. Bohaterów *Szkarłatnego płatka i białego* pokrywają brodawki i zmiany skórne, ich żebra sterczą nieregularnie, ich penisy kurczą się do budzących śmiech rozmiarów. Te literackie ciałotwory funkcjonują z całą precyzją realnych organizmów: wydzielają mocz, pot, śluz, starzeją się, deformują, chorują, umierają. Do tego wszystkiego Faber dokłada jeszcze warstwę opisu, w której ukazuje, w jaki sposób bohaterowie postrzegają ciała: swoje i innych. Przyjrzyjmy się przykładowi takiego „mięsosłowia":

> Obmywa się gąbką zmoczoną w zimnej wodzie: takie ciało jak jego nie zasługuje na luksus [wszystkie wyróżnienia — P.D.]. Z biegiem lat owłosienie na ciele Henry'ego zgęstniało, a zmoczone wodą, tworzy przylegające do brzucha i ud desenie, przypominające gotyckie ornamenty. Nabrzmiały penis zwisa ohydnie na podobieństwo gadziego łba, a jądra, które Henry obmywa, przelewają się irytująco i ani trochę nie są skurczone, i gładkie niczym muszle, jak narządy płciowe postaci ze starożytnych rzeźb (SP, s. 320).

Widzimy tu jednocześnie dwie taktyki autora. Pierwsza to oczywiście dosadny opis ciała Henry'ego Rackhama, nie tylko bez pominięcia jego cech płciowych, ale nawet ze szczególnym na nich skupieniem. Druga to oddanie obrazu Henry'ego w oczach jego samego. Obrazu, co jasno widać, budowanego przez kulturowe normy i wzorce, do których nie dorasta nie tylko on, ale zapewne nikt inny, gdyż niczyje jądra zbudowane z żywej tkanki nie są gładkie jak jądra starożytnych rzeźb. To sprawia, że każdy z nas „wydaje się sobie ohydny albo absurdalny" (SP, s. 333). Czy potrzeba dalej udowadniać tezę, że kultura jest źródłem cierpień? „Szczególnie jeśli […] ktoś jest ohydnym, zarośniętym, śmierdzącym jak pies mężczyzną o przetłuszczonych włosach i brudnych paznokciach" (SP, s. 360).

W interesujący sposób autor *Szkarłatnego płatka i białego* atakuje bastiony klasycznych ideałów piękna (a nawet kwestię istnienia takich kanonów), opisując cielesność Sugar. Wady i defekty przemieniają się w oczach Williama, a tym sa-

© for this edition by CNS

mym zapewne i w naszych, w pociągające odmienności. Z jednej strony kusi nas zapewne wyjście poza sterylność i ład ciała. Z drugiej jednak niewątpliwe umysł i rola, którą gra Sugar, transformują jej ciało w oczach obserwatora. W ten sposób egzotyczny powab zyskuje nawet tocząca skórę bohaterki ichtioza.

Ciało społeczne

W świecie przedstawionym Faber czyni założenie na temat recepcji ciała: ciało jest zawsze postrzegane przez pryzmaty, na przykład pokazane wyżej pryzmaty kanonów piękna, ale też pryzmaty płci i klasy społecznej. Sugar, będąca przecież w swojej twórczości zjadliwą krytyczką rozwarstwionego społeczeństwa, kiedy sama osiąga status materialny właściwy klasie wyższej, rozważa, jak potraktować pragnienie, by „zapomnieć o swojej cielesności, jak prawdziwa dama, i żyć jedynie myślą i uczuciem?" (SP, s. 417). W tym momencie byt zaczyna, i to zastanawiająco prędko, kształtować świadomość bohaterki i słowo „cipa" wydaje jej się nagle niesamowicie wulgarne. Sugar wchodzi w zupełnie inny dyskurs, dużo bardziej oddalony od korporalności, gdzie ciało przykrywa się wstydliwie kolejnymi warstwami sukien, szykowanymi „na sezon", i kosmetyków, będących źródłem majątku Rackhamów.

Okazuje się, że postrzeganie cielesności w świecie przedstawionym jest równie ambiwalentne jak współcześnie, brak tu jakiegokolwiek jednoznacznego stosunku epoki. Dla prostytutki z nizin społecznych ciało, z całym jego dobrodziejstwem i przekleństwem, jest narzędziem pracy koniecznej do przeżycia, jego sprzedawanie odbywa się zresztą nie tylko w burdelach i na ulicach, ale i w czasie kilkunastogodzinnych zmian w fabrykach. Dla kobiet arystokracji własne ciało jest czymś obcym, nie rozumieją go i nie chcą wiedzieć, jak funkcjonuje. Co więcej, oba podejścia są tak absurdalnymi rozwarstwieniami umysłowości i cielesności, że w ich wyniki trudno uwierzyć. Koronnym przykładem jest oczywiście podejście Agnes do krwawienia miesięcznego i ciąży. Bohaterka bowiem zdecydowanie wpisuje swoje życie w topos kobiecego ciała zranionego, uszkodzonego przez swoją własną fizjologię.

Ile słów, tyle ciał

Przywołane sposoby istnienia ciała w świecie powieści wydają się nadal niewystarczające, by opisywać doświadczenie *Szkarłatnego płatka i białego* i, szerzej, doświadczenie — nazwijmy to — ciała literackiego. Aby przybliżyć się do zrozumienia tego pojęcia, odwołajmy się do dwóch fenomenów multiplikacji ciała.

© for this edition by CNS

Pierwszym jest współczesne pojęcie ciała wirtualnego, awatara użytkownika cyfrowych przestrzeni sieciowych. Jest to problem, z którym zmagał się w kilku ze swoich performance'ów australijski artysta Stelarc[3]. Twierdzi on, że nasze ciała coraz mniej przystają do „nieśmiertelnych obrazów", które wytwarzamy w ikonosferze, a przez to stają się przestarzałą technologią. Wieszczy tym samym, podobnie jak wielu innych, nadejście technologicznej osobliwości, momentu w rozwoju ludzkości, kiedy technologia tak bardzo zmieni istotę człowieczeństwa, że będzie można mówić już nie o transgresji, ale o transmigracji do stanu określanego jako postludzkość, jednocześnie wirtualnego i realnego, w którym dookreślenie jednostki zachwiane zostanie z dwóch stron: przez jej nieustającą autorekonstrukcję i poprzez rozpłynięcie się w zewnętrzu, zniesienie granic między „ja" a „inny". Donna Haraway proponuje rozumienie cyborga jako „cybernetycznego organizmu, hybrydy istoty żywej i maszyny, stworzenia rzeczywistości społecznej, jak i tworu fikcji", który „zamieszkuje jednocześnie światy naturalne i sztuczne"[4]. Stelarc zaś idzie jeszcze dalej i proponuje pojęcie symborga — jednocześnie istoty maszyny i populacji, dla którego granice innego ciała nie stanowią przeszkody we współuczestniczeniu w jego funkcjonowaniu[5].

Jednak ważniejszy może od wieszczenia artystów i futurologów jest fakt gwałtownego wejścia ciała wirtualnego w naszą codzienność. Miliony internautów i fanów gier komputerowych posługują się w codziennych wzajemnych interakcjach ciałami własnego projektu, ukształtowanymi zgodnie z potrzebami i wartościami estetycznymi. Ich ciała stają się tym samym nie tylko przedłużone, by użyć terminologii Stelarca, ale punkt ciężkości przechyla się wręcz w kierunku ciała wirtualnego jako ważniejszego i częściej używanego. W ten sposób dochodzi do realizacji cyberpunkowych fantazji lat 80. Człowiek zostawia mięso za sobą i idzie się bawić.

Zjawisko wirtualizacji ciała nosi znamiona podobieństw z fenomenem materializacji zjaw w trakcie seansów spirytystycznych na przełomie XIX i XX wieku. Zagadnienie to opisuje Anna Mikołejko[6]. Dla nas, podobnie jak dla Mikołejko, znaczenie ma nie rzeczywisty charakter zjawisk obserwowanych w trakcie seansów, lecz raczej ich kulturowa recepcja. Zjawy — ciała ektoplazmatyczne — traktowano jako wytworzone z ciała medium i substancji pobranych z otoczenia.

---

[3] Stelarc, 1994–2008, http://www.stelarc.va.com.au [dostęp: 13 czerwca 2010 roku].

[4] D. Haraway, *A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*, [w:] *eadem*, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, przekład własny, New York 1991, s. 149.

[5] P. Zawojski, *Destrukcja versus wspomaganie ciała w cyberprzestrzeni. Przypadek Stelarca*, „Kultura Współczesna" 2000, nr 1–2, s. 23 nn.

[6] A. Mikołejko, *Dlaczego zjawa ma „ciało"? Spór o istotę materializacji na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Warszawa 2007, s. 258–270.

© for this edition by CNS

Dyskutowano też o ich ponadnaturalnej fizjologii, klasyfikowano je na modłę biologiczną. Podobnie jak w przypadku ciała wirtualnego, możemy tu mówić o koncepcji projektowania za pomocą umysłu swoistego przedłużenia cielesności w przestrzeń o zupełnie innych warunkach.

Podobnie rzecz się ma z proponowanym sformułowaniem ciała literackiego i, szerszej, kategorii ciał kulturowych, do której należeć by mogły przedstawione przykłady. Autor/twórca/właściciel takiego ciała korzysta ze spektrum środków dostępnych w danym medium i swoich sił twórczych, aby zaprojektować, a potem zmultiplikować swoje ciało i używać go, poruszając się w przestrzeniach wirtualnych czy na przykład literackich. Dodatkowo należy pamiętać, że ciało takie jest komunikatem (podobnie zresztą jak ciało rzeczywiste) odbieranym i reinterpretowanym przez odbiorcę. Ciało literackie w równym stopniu należy do autora, jak do czytelnika, obaj biorą znaczący udział w procesie jego narodzin i późniejszych przekształceń. Mamy tu jednak do czynienia z różnicą skali, jeśli chodzi o możliwości autokreacji. Nawet przy wszystkich osiągnięciach współczesnej chirurgii, kosmetologii i wszystkich ekstremalnych pomysłach *body artu* nasze ciała rzeczywiste nigdy nie staną się tak plastyczne i podległe wizji jak ciała fikcyjne. Te drugie bowiem nie znają ograniczeń poza tymi, które sami im narzucamy. Dyskurs płci, na przykład, traci tu na znaczeniu, chyba że autor ciała zechce użyć go celowo. Za przykład mierzenia się z gramatyką postpłciowego świata niech posłużą językowe eksperymenty Jacka Dukaja w powieści *Perfekcyjna niedoskonałość* [7]. Opisuje on w niej tak zwane Phoebe (ang. *post-human being*), będące zapisem ludzkich osobowości, funkcjonujące w odmiennych warunkach czasoprzestrzennych niż reszta ludzkości. Phoebe nie posiada ciała, może je jednak wytwarzać i używać. Co więcej, może też dokonywać dowolnych modyfikacji swojej umysłowości, pamięci, przekonań, wartości itp. Dukaj podkreśla rolę języka w tworzeniu osoby, nadając Phoebe nowy, postludzki rodzaj gramatyczny na przykład „zrobiłu", „udału". Istoty opuszczające świat płci potrzebują nowych form językowych, w praktyce po to, aby zaistnieć jako osobne twory korporalne w świecie przedstawionym i literackie w świecie rzeczywistym. Dukaj jest więc nie tylko wizjonerem, ale też twórcą, rzeźbiarzem ciała.

Jeśli Faber postuluje przekonania podobne do przedstawionych tu intuicji, to prawdopodobnie najbardziej są one widoczne we fragmencie dzienników Agnes.

> Lekcja 1. Bóg i człowiek
>
> Bóg jest Trójcą. Ale tylko niewielu ludzi wie, że wszyscy jesteśmy trójcami. Najpierw mamy pierwsze ciało (które będę nazywać ciałem ojca), a jest to ciało, które zamieszkujemy na co dzień. Po wtóre, posiadamy ciało drugie (które będę nazywać ciałem słonecznym). Ciał tych strzegą dla nas rajscy aniołowie w tajemnych miejscach na całym świecie, gdzie oczekują na dzień Zmartwychwstania. Po trzecie, posiadamy trzecie albo duchowe ciało, które nazywać będę ciałem świętego ducha, zwanym także duszą (SP, s. 556).

[7] J. Dukaj, *Perfekcyjna niedoskonałość*, Kraków 2004.

© for this edition by CNS

Może więc granice naszych ciał są jeszcze bardziej odległe i rozmyte, niż przypuszczaliśmy? Może ich struktury są jeszcze bardziej płynne i podlegają wyłącznie naszej imaginacji? Jeśli każdy z nas posiada wiele ciał ukrytych w „tajemnych miejscach" *quasi*-realnych światów, to w jaki sposób zmienia to postrzeganie jednostki? Czy są jakiekolwiek podstawy do uznania jednego z ciał za ważniejsze i bardziej znaczące, a jeśli tak, to jakimi kryteriami się kierować?

Nasze ciała, w takim ujęciu, to nie surowa materia tkanek, ale twory konstytuujące się ciągle od nowa w przestrzeni języków, kodów komunikacyjnych, których używamy. Piszemy je i nadajemy w chaotyczne przestrzenie kultury, nie do końca wiedząc, co robimy. Im więcej słów, tym więcej ciał.

© for this edition by CNS