



il.1 Psykter czerwonofigurowy, sygnowany: Douris, Ateny, ok. 500-490 r. p.n.e [fragment]. Fot. M.-L. Nguyen, British Museum; za: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Komos_Douris_BM_E768_n2.jpg (data dostępu: 30 IV 2016)



il.2 Psykter czerwonofigurowy, op. cit.

Tradycje i problemy sztuki antycznej jako struktura dramatu Marka Ravenhilla *Shopping and Fucking**

Cezary Wąs

Muzeum Architektury we Wrocławiu

Rozdzielanie racji na dwie przeciwstawne grupy, charakterystyczne dla procesu uzyskiwania właściwej opinii, należy do najbardziej tradycyjnych sposobów zachodniego myślenia. Sięgające Sokratesa czy Platona wersje dialektyki zostały podtrzymane w średniowieczu, m.in. w pracach Abelarda. W okresie nowożytnym posługiwał się nimi Giordano Bruno, zaś w czasach nowoczesnych Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Zdaniem Ernsta Gombricha, wspierającego się poglądami Karla Raimunda Poppera, historia kultury właśnie Heglowi zawdzięcza obyczaj wyodrębniania w dziejach epok i stylów i eksponowania w ich opisach cech specyficznych i wyraziście odmiennych od wyznaczników form i treści kultury innych okresów¹. Początkowo głównie badania empiryczne rozbijały jednolitość takich obrazów danych epok i stylów, z cza-



*Wstępna wersja artykułu została przedstawiona 17 marca 2016 r. podczas konferencji „Metateksty i parateksty teatru i dramatu (od antyku do współczesności)” zorganizowanej przez Katedrę Filologii Klasycznej i Katedrę Filologii Romańskiej Uniwersytetu Łódzkiego.

¹ E. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Oxford 1969; *idem*, *W poszukiwaniu historii kultury*, [w:] *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 307-314; por. też: D. Karlholm, *Gombrich and Cultural History*, „Nordisk Estetisk Tidskrift” 1994, No. 12, s. 23-37.



² Decydująca część komentatorów wiązała sztukę ze specyfiką skrajnie liberalnych rządów Margaret Thatcher (1979–1990) i jej następcy na stanowisku premiera, Johna Majora (1990–1997), zob. m.in.: **G. De Buck**, *Homosexuality and contemporary society in Mark Ravenhill's work*, [Ghent University] 2009 [Unpublished Master Thesis]. Jednocześnie inni badacze problemu wskazywali na antyczne wzorce autora dramatu, zob. zwłaszcza: **C. Svich**, *Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill*, „Contemporary Theatre Review” 2003, No. 1, s. 90; a także: **A. Sierz**, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London 2001, s. 10. Natomiast Thomas Horan przeprowadził wywód, iż opowieść Ravenhilla jest przeniknięta grecko-rzymskim mitem o Faetonie, zob. **T. Horan**, *Myth and Narrative in Mark Ravenhill's „Shopping and Fucking”*, „Modern Drama” 2012, No. 2, s. 251–266.

³ **M. Ravenhill**, *Shopping and Fucking*, London – New Delhi – New York – Sydney 2005; *idem*, *Shopping and fucking*, przeł. P. Łysak, P. Wodziński, Warszawa 1999. Po raz pierwszy sztuka została wystawiona przez grupę teatralną Out of Joint pod kierunkiem Maxa Stafford-Clarka 26 września 1996 r. na małej, studyjnej scenie Royal Court w Londynie (gościnnie w Ambassadors Theatre w West End). Polska prapremiera miała miejsce 16 kwietnia 1999 r. na deskach Teatru Rozmaitości w Warszawie, gdzie reżyserem był Paweł Łysak, jeden z autorów tłumaczenia dramatu. W listopadzie 2012 r. sztukę zaprezentowano w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego w łódzkim Teatrze Studyjnym jako spektakl dyplomowy IV roku Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

⁴ **D. Rebellato**, *Commentary*, [w:] **M. Ravenhill**, *Shopping and Fucking*, [2005], s. XXXVIII–XXIX.

sem jednak także rozwój refleksji nad zachodnią metafizyką wskazał na pochodzenie intelektualne nawyków wyodrębniania poszczególnych periodów. Obecnie w studiach nad kulturą uważniej są rozpatrywane własności dzieł łączące różne fazy historii, także więc te niewynikłe z osobliwości czasu swego powstania oraz takie, których opis zaniedbywano ze względu na trudności znalezienia dla nich miejsca w zwarcie i logicznie uporządkowanych wizerunkach epok czy stylów. Cechy wypadające na marginesie obrazu epoki kultury stały się w nowszych badaniach wartościami równie ważnymi, jak te pozwalające na konstruowanie całościowych modeli przeszłości. Stłumione bądź wyparte właściwości dzieł okazują się być jednakowo ważne, jak te, których przydatność opierała się głównie na zgodności z racjonalnie wykreowanym wyobrażeniem pewnego czasu kultury.

Opisana wyżej sytuacja zarówno stwarza współczesnemu badaczowi kultury trudności, jak i otwiera nowe możliwości interpretacji dawnych i współczesnych zjawisk. Zatem o ile do niedawna podkreślano wyjątkowość niektórych przymiotów dzieł sztuki awangardowej, o tyle nowszy obyczaj skłania nierzadko do poszukiwania ciągłości między różnymi czasami, w tym wskazywania na powtarzalność pewnych problemów treściowych i formalnych. „Zawsze to samo, tylko inaczej” – jak ujął ten problem Arthur Schopenhauer, jeden z najwcześniejszych przeciwników Hegla. Takie podejście do zagadnienia nie przynosi jednak łatwych odpowiedzi w kwestii relacji identyczności odległych i bieżących zjawisk, a także nie daje podstaw do wyodrębnienia składników nieidentycznych, owego Schopenhauerowskiego „inaczej”. Ustanawianie prostych analogii między zjawiskami oddalonymi od siebie w czasie budzi często poważne zastrzeżenia. Ujmowanie analizowanych rysów jedynie jako wariantów tych, które były jakby od zawsze, daje efekty tylko wtedy, kiedy osłabimy odróżnienie pojęć podobieństwa i różnicy. Taka perspektywa poznawcza jest odległa od głęboko zakorzenionych w normach akademickich dążeń do pewności i ścisłości, przez co badaczy fenomenów trudniej oznaczalnych spycha na pobocze nauki.

W przypadku, gdy w dyskusji naukowej pojawiają się argumenty z obszaru logiki nieszanującej zasady sprzeczności i głoszące, że coś „jest i nie jest zarazem”, brakuje przestrzeni na dotąd nieodłączną dla racjonalnych postaw badawczych powszechną zgodę. Racje są zatem budowane obok reguły konsensusu.

W konsekwencji zmian w zasadach naukowego postępowania spojrzenie na najnowsze produkcje artystyczne może zakładać, iż w podobnym stopniu odzwierciedlają one aktualne zjawiska społeczne i urzeczywistniają sztukę w zgodzie z jej nowatorskimi definicjami, co wypełniają wymogi ukształtowane w odległych czasach greckiego antyku. Treściowo i formalnie mogą być zarazem nowe i stare, wyrażają problemy, których wcześniej nie było i które były zawsze². Tę niemal niemożliwą do zaakceptowania na gruncie badań akademickich postawę poznawczą można prześledzić, analizując sztukę Marka Ravenhilla *Shopping and Fucking*, która od swej londyńskiej premiery 26 września 1996 r. była

grana co najmniej kilkunastokrotnie na scenach europejskich, amerykańskich i kanadyjskich oraz dwukrotnie w Polsce³. Przypatrując się dramaturgicznemu zamierzeniu autora, można zarówno wydobywać z niej wartości zbliżone do klasycznych tradycji gatunku, jak i wzbudzać w sobie sprzeciw wobec rozszerzania opisujących je pojęć i pozbawiania ich cech ściśle historycznych.

W sztuce są relacjonowane losy trójki głównych bohaterów (Lulu, Robbiego i Marka), Gary'ego – 14-letniej homoseksualnej męskiej prostytutki – oraz Briana, demonicznego dilerka narkotyków. Opowieść zaczyna się, kiedy Lulu i Robbie, para sprzedających, seksualnych przyjaciół, próbują nakarmić swego opiekuna Marka, on zaś wymiotuje. Można się jedynie domyślać, że jego torsje są konsekwencją jakiejś dłuższej zabawy i pijacko-narkotycznego „ciągu”. Scena ta już na wstępie nadaje sztuce pewien odbierający jej powagę charakter, inaczej rzecz ujmując – klimat ciągłego rozdrażnienia uzupełniony o rodzaj kpiny, dystansu bohaterów do samych siebie, pomocny im w próbach odzyskania kontroli nad swym życiem. Ów początek wydarzeń da się połączyć z tytułem sztuki mówiącym o wstydlivych wyznacznikach współczesności: „fakingu”, będącym deskrypcją rozpanoszenia się odniesień do seksu, i „szopingu” charakteryzującym nawyk rozładowywania emocji przez maniackalne nabywanie towarów w centrach handlowych⁴. Można by wówczas powiedzieć, że mamy do czynienia z komedią wraz z właściwym jej skupieniem na przywarach bohaterów i ciągle widocznym pochodzeniem tego gatunku od natchnionych upojeniem alkoholowym pieśni (dytyrambów) towarzyszących pochodom ku czci Dionizosa⁵. Liczne podczas spektaklu Ravenhilla sceny seksu przypominają także, że satyrowie, uczestniczący we wspomnianych greckich przemarszach, w sztukach plastycznych byli przedstawiani nie tylko z atrybutami oszołomienia winem, lecz także z nabrzmiałymi członkami [il. 1, 2]⁶. Przesadne eksponowanie seksualności może być zatem uznane za przynależne do najstarszych źródeł dramatu.

Lecz czy na pewno mamy do czynienia z satyrą i komedią, w których naruszenia ograniczeń obyczajowych miały prawdopodobnie zbliżoną funkcję do przerażających treści tragedii⁷? Być może, mimo decydujących różnic między komedią i tragedią, sztuka brytyjskiego autora jednak umieszcza historie bohaterów w nieprzekraczalnych dla nich okowach losu, będąc więc raczej tragedią niż komedią? Co jest w tym przypadku źródłem położenia postaci tego dramatu? Zastanawia bowiem prawdopodobieństwo, że komedia i tragedia, mając w dużej mierze wspólne, wychowawcze przeznaczenie⁸, skrywają za swym rozdzieleniem na dwa gatunki pewien fakt. Mowa o tym, że – być może – bardziej tragiczna i poważniejsza jest jednak komedia, gdzie zły los nie stanowi czegoś nieprzewidywalnego i jakby zewnętrznego, lecz wynika z postępowania człowieka i stosunków społecznych. Komedia byłaby zatem trzeźwiejsza w jej właściwym relacjonowaniu przypadków, ale też smutniejsza od tragedii. Nie dawałaby transcendentnego usprawiedliwienia upadku swych bohaterów, ale lokowała go w nieusuwalnych



⁵ Najważniejsze opcje w badaniu zagadnienia pochodzenia komedii i tragedii oraz różnic między tymi gatunkami przedstawił Alvin Lesky, podtrzymując ostatecznie opinię Arystotelesa zawartą w *Poetyce*, według której „zarówno tragedia, jak i komedia narodziły się z improwizacji: tragedia z improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb, komedia – z improwizacji intonujących pieśni falliczne” (przeł. H. Podbielski), zob. **A. Lesky**, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków 2006, s. 15. Tam też opinia Epicharma (fragm. 132), że przy wodzie dytyramb nie istnieje (*ibidem*, s. 18).

⁶ W licznych opracowaniach na temat greckiego dramatu można się natknąć na wzmiankę, że do końca V w. p.n.e. w dramatach satyrowych aktorzy (członkowie chóru) mieli przypiętego fallosa; zob. m.in. **J. Laver**, *Costume in Antiquity*, London 1964, s. 52–53; **R. Turasiewicz**, *Wstęp*, [w:] **Arystofanes**, *Komedie wybrane*, przeł. A. Sandauer, S. Srebrny, wyb. i oprac. R. Turasiewicz, Kraków 1977, s. 8; **M. Kocur**, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 232–233; **K. J. Dover**, *Homoseksualizm grecki*, przeł. J. Margański, Kraków 2004, s. 159; **H. Zalewska-Jura**, *W sidłach libido. Motywy seksualne w greckim dramacie satyrowym*, „*Collectanea Philologica*” 2012, nr 15, s. 15. Zob. także: **E. C. Keuls**, *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley-Los Angeles-London 1993, s. 362.

⁷ **R. Turasiewicz**, *op. cit.*, s. 29–30: „Obracając się w sferze zagadnień aktualnych, poruszając sprawy drobne i wielkiej polityki zaangażowana komedia arystofanejska, używająca czy wprost nadużywająca [...] wolności słowa, spełniała [...] ważne społecznie zadania: ganiła i krytykowała, uczyła i wychowywała, radziła i postulowała, mając zawsze w polu widzenia dobro ogółu”.

⁸ Przenoszenie celów tragedii na komedię było trwałym elementem tradycji teatralnej w Europie, o czym świadczy chociażby definicja komedii zawarta w opublikowanej w 1631 r. książce **Alessandra Donatiego** *Ars poetica sive Institutionum artis poeticae libri tres*, której autor rozciągnął Arystotelesowską koncepcję *katharsis* na mniej szanowany gatunek dramatu i stwierdził: „komedia jest nasładowaniem, [...] które wzniecając nadzieję i radość nad uczuciami tymi panuje”; zob. **I. Kadulska**, *Koncepcja komedii w poetykach szkół jezuickich*, „*Pamiętnik Literacki*” 1989, nr 2, s. 178.



⁹ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980; *eadem*, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. L. S. Roudiez, New York 1982; *eadem*, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2009.

¹⁰ *Ibidem*, s. 21 n.; por. A. Jaksender, *Akt estetyczny w ujęciu Jacques'a Lacana i Julii Kristevej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne” 2011, nr 3, s. 75–76.

¹¹ *Arystoteles*, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 17.

sprzecznościach codzienności. Jej początek tkwi zwykle w czymś równie występny, co denerwującym, głupim i przypadkowym. Autor, porażając swe postaci w skrajnie nieprzyjemnych przypadłościach epoki Margaret Thatcher i jej następców, skłania odbiorcę do przyjęcia, iż ma do czynienia z komedią. Oryginalność twórcy powoduje jednak, że – mimo pewnego przygotowania widza do charakteru przedstawienia – zawiera ono elementy budzące wątpliwości. W szczególności sam początek sztuki i jej tytuł skłaniają do postawienia pytania o dokładny cel prezentacji drażniących dobry smak i poczucie przyzwoitości perypetii bohaterów sztuki. Zwłaszcza że ukazywane wydarzenia z każdą kolejną sceną są dla odbiorcy bardziej obrzydliwe.

Jakkolwiek rozpoczynające sztukę wymiotowanie było wstrętne, to jednocześnie może prowokować pytanie, czy nie miało ono charakteru jakby „historycznego”, w szczególnym sensie „tradycyjnego”? Zwłaszcza gdy zostanie przywołana „metafizyczna” rola torsji omówiona przez Julię Kristewą w pracy *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*⁹. Zdaniem francuskiej myślicielki kulturę tworzą różnego rodzaju akty uzewnętrzniania tego, co groźne dla podmiotu czy społeczeństwa, czynione przez obejmowanie tych zagrożeń w rytuały lub opisy¹⁰. Jako że niebezpieczeństwem najpoważniejszym dla egzystencji jest sama śmierć, stąd też tematami religii bądź sztuki były próby myślowego opracowania tego zagadnienia. Śmierć boga, pojedynczego człowieka albo losy ludzi podczas konfliktów wojennych symbolicznie włączano – przez obrządek czy dramat – na powrót w sferę życia. Tematyka była ważka, więc łatwo zrozumieć żądanie Arystotelesa, by tragedia stanowiła przedstawienie akcji poważnej¹¹. Kulturowa refleksja nad tym, co przerażające i groźne, odsuwała te składniki bytowania poza rzeczywistość, spychała je w świat udawany, naśladowczy. Oblaskawianie śmierci przez jej intelektualizację było jednocześnie próbą zapomnienia o jej realnej dotkliwości. Kulturę można więc pojmować jako zorganizowane spychanie tego, co nieprzyjemne w sferę przyjemności. Zapominanie jako forma funkcjonowania pamięci dotyczy też na wprost świadomego pomijania tematyki innych dokuczliwych stron życia. Polega ono na przemilczaniu, jakby unicestwianiu zagadnień cielesności i płciowości, zwłaszcza w ich kobiecym wariancie.

Tworząca kulturę racjonalizacja zagrożeń egzystencji dotykała zwyczajowo tego, co szczególnie przerażające i przez to odbierała pewnym treściom cechy ohydy czy zdolności do budzenia wstrętu. Jeżeli jednak sublimacja taka odbywała się kosztem innych odrażających aspektów bytowania, to obecnie sztuka jakby z samej swej natury próbuje się odnieść do tego, co dotąd zaniedbała, lub do tego, co współcześnie tworzy sferę groźną, a niekiedy ohydą. Sztuka zwyczajowo przekształca coś odstręczającego w coś znośnego lub inaczej: coś nieopanowanego w coś opanowanego. Może być uznana za przedracjonalną formę dyskursu interweniującą tam, gdzie pojęciowe ujęcie mogłoby być przedwczesne i/lub nieudane.

Nic nie wiadomo na temat znajomości wypowiedzi francuskiej myślicielki przez Ravenhilla, ale nie budzi wątpliwości oparcie całej trady-

cji dramatu, zarówno antycznego, jak i czasów późniejszych, na opisach wydarzeń odrażających i przerażających. Historycy sztuki dramatycznej już od dawna stawiali sobie pytanie o sens przedstawiania zajęć tak odpychających, jak m.in. zrelacjonowany przez Eurypidesa mord dokonany przez Medeę na własnych dzieciach, o którym niedawno Paula Debnar przypominała, że był szokujący już w czasach swego pierwszego wystawienia¹². Równie straszliwa była historia Fedry, którą Jean Racine zaczerpnął z dramatu antycznego i – po wzmocnieniu wątków bezbronności człowieka wobec losu o przemyślenia augustiańskie czy jansenistyczne – uczynił zwieńczeniem nowożytnego fatalizmu¹³. Pożądanie żywione przez Fedrę wobec pasierba nie pograżało w nieszczęściu bardziej niż fizyczna żądza objawiana przez Szekspirowską Julię, której wypowiedź nieprzypadkowo wykorzystuje Ravenhill w chwili obsługiwania przez Lulu sekstelefonu. Przytoczony w scenie X monolog Julii głosił, iż w oczekiwaniu na przyjscie Romea czuła się jak „rzecz, którą kupiec / nabył już, ale jeszcze jej nie dotknął”, co bezpośrednio odpowiada sensowi usługi oddawania swego ciała przez telefon.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie: czy niepokromiona siła namiętności, niedwuznacznie cielesna, jest w tym samym stopniu skrajnym egoizmem, co jego zaprzeczeniem? Rozwijając tę wątpliwość, staje my przed problemem: dlaczego młodzieńcze skłonności miłosne zyskują u widzów akceptację, jakby miały wartości wspólnotowe? Przy tym w przypadku Julii tradycja interpretacyjna skłania do postrzegania jej pragnień jako czegoś wzniosłego, natomiast uprawianie seksu przez telefon przez Lulu może być widziane jedynie jako poniżające. Dochodzi w tym względzie do zmiany. Dzięki Ravenhillowi stan upodlenia otrzymuje swój wyraz, w związku z czym dotknięta złym losem przypadkowa prostytutka jest tematem dyskursu i zostaje podniesiona w swym człowieczeństwie. Mocą sztuki kaleka, chory czy więzień są włączani do społeczeństwa i zyskują – jako jego członkowie – dodatkową ochronę. Przy tym jeszcze dalej trzeba rozwinąć postawione już pytanie, rozważając, na jakiej zasadzie możliwe byłoby ustalenie, czy rozbudzona seksualność tworzy poczucie osobistej suwerenności, czy raczej ją poniża? Czy Julia, rozwijając w sobie fizyczne pożądanie, jednak przede wszystkim zwierzęce, staje się dla siebie i w swym artystycznym wydaniu czymś wzniosłym i szlachetnym? Co powoduje zatem, że miłość Romea i Julii jest oceniana wyżej niż płatny seks? Istnieją w tym zakresie wyłącznie historycznie przyjęte normy społeczne, które są nieustannie naruszane. Utrzymywanie prostytutki poza granicami porządku prawnego stanowi zachętę do zbrodni przeciw osobom już z góry wyłączanym spod publicznej ochrony. Jeśli przypomnieć, że źródłem prawa są obyczaje, również natury religijnej, zakładające szeroką ochronę godności człowieka, to wydaje się, że Ravenhill miał uzasadnione powszechną moralnością uprawnienia, by uczynić widzialnymi tych, którzy dotąd byli dotknięci niewidzialnością, a w konsekwencji mogli być przez innych krzywdzeni niemal bezkarnie.



¹² P. Debnar, *Fifth-Century Athenian History and Tragedy*, [w:] *A Companion to Greek Tragedy*, ed. J. Gregory, Malden-Oxford-Carlton 2005, s. 3. Por. także: K. Kaśkiewicz, *Dlaczego widok cierpienia bohaterów dramatu sprawia nam przyjemność? Rozważania o inspiracji etyki i estetyki Fryderyka Schillera ze strony Jean-Baptiste'a Du Bos*, „Studia z Historii Filozofii” 2011, nr 2, s. 149.

¹³ Racine wychował się w duchu jansenizmu, który stał się dla niego głównym źródłem przekonania, że zwykłe zdolności poznawcze i moralne człowieka, niewspomożone łaską Bożą, muszą prowadzić do zgubnych skutków, zob. M. Budzowska, „Fedra”, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine'a, Warszawa 2010, s. 228.



¹⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, s. 7: „We wstępie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciwko temu, co mu zagraża i temu, co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia”.

¹⁵ L. Sosnowski, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21, s. 139-149.

¹⁶ H. Podbielski, *Wstęp*, [w:] *Arystoteles*, *Poetyka*, s. LXI-LXXXIX.

¹⁷ C. Zalewski, *Niemżliwa katharsis. Roman Ingarden i Paul Ricoeur czytają „Poetykę” Arystotelesa*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 207-220.

Wszystkie wymienione wyżej problemy zaczynają się od wymiotowania, które ujmuje problem konstytuowania się podmiotowości od odwrotnej strony, to znaczy nie od pociągania, lecz odrzucania. Torsje są obronną reakcją organizmu przed tym, co mu zagraża¹⁴, a gdyby przyjąć ustalenia Kristevej, która owe podstawowe zachowanie organizmu przeniosła na poziom ogólności, to wstręt byłby reakcją bytu na zagrożenie niebytem czy też społecznego porządku na zagrożenie nieporządkiem. Stanowiłby określenie stanu pożądanego w określonej sytuacji wobec stanu niepożądanego. Każde odrzucenie przechodzi jednak w stan pustki: wydalenie zatrutego pokarmu oczyszcza, ale i pozostawia pustym. Wskazanie na coś niewłaściwego obyczajowo nie zapewnia znalezienia się w stanie bardziej oczekiwanym, jak również oddzielanie bytu od nicości nie może być doskonałe. Trucizna może stanowić lekarstwo, obrzydzenie – podobnie nie jest prostym działaniem społecznym, a byt nie przestanie być wydzielany z niebytu, który zawsze pozostawi w nim swe ślady. Rozdzielanie między właściwym a niewłaściwym to zadanie, które da się należycie wypełniać tylko przy założeniu, że niewłaściwe czynimy bogatym w przeżycia estetyczne, przeniesiemy w obszar przeczuć, a nie pewności. Przeczucie stanowi w tym układzie odświeżanie uczuć na ich najbardziej pierwotnym poziomie, gdzie przed ich jasnym wyrazem trwają one i ustalają się jako niejasne. Są one przesądem (w rozumieniu Hansa Georga Gadamera), czyli jakby przed-sądem, lecz nie sądem, wyobrażeniem, lecz nie obrazem, przecuciem, lecz nie uczuciem. Nie jest zatem przypadkiem, że omawiana tu scena I kończy się próbą porzucenia przez Marka swego towarzystwa i udania się do ośrodka leczenia uzależnień. Taka decyzja skorzystania z zewnętrznego narzędzia uzdrowienia psychiki może być tylko równie nieudana, jak w gruncie rzeczy nieskuteczne jest podsuwanie widzowi zasmucających perypetii bohaterów sztuk teatralnych w nadziei zasugerowania im rozpoznania i doznania oczyszczenia przez przeżycie uczuć „litości i trwogi”. Jeżeli sztuka – zgodnie z doktryną Arystotelesa – może prowadzić do puryfikacji, to należy jednak dodać, że takie oczyszczenie jest złudzeniem, a sama sztuka – jedynie wytwarzaniem pozorów. Pozór nie leczy, a sztuka rozumiana jako womitacja przynosi tylko ulgę przejściową z właściwości, które należy traktować jako nieusuwalne. Kaskada nieszczęść w zakończeniach tragedii, tak samo jak bardziej pogodne zakończenia komedii, nie daje odbiorcom niczego leczącego poza złudzeniem uleczenia. Trwające bez końca nadpisywanie znaczeń, wszelkie interpretacje i metateksty wytwarzają wyłącznie zasłony dla ostatecznego braku ulgi dla bohaterów sztuk i ich widzów.

Kilka ostatnich dziesięcioleci przyniosło bardzo liczne interpretacje teorii *katharsis* krótko scharakteryzowanej przez Arystotelesa¹⁵. We wstępie do swego tłumaczenia *Poetyki* Henryk Podbielski pogrupował je w eksplikacje medyczne, estetyczne i intelektualistyczne¹⁶. Podejmowano również próby podważenia znaczenia idei *katharsis*, co widać m.in. w pracach Romana Ingardena czy Paula Ricoeura¹⁷. Jednak *Katharsis* jako problem powraca, na co wskazał Bohdan Dziemidok, omawia-

jąc interpretacje tego pojęcia w pracach jeszcze innej grupy autorów¹⁸. Koncepcja oczyszczenia przez sztukę skłania do ponawiania myślenia o funkcji wytworów artystycznych, lecz nie przynosi żadnych ostatecznych wyników. Jej główna wartość polega na pobudzaniu chęci powrotu do samego nierozwiązywalnego problemu po uzyskaniu przejściowej, aczkolwiek złudnej satysfakcji z jego pozornego rozwiązania. Przedmiot (dramat i komedia) i sposób badania tych gatunków nie zapewniają żadnej realnej zmiany w egzystencji podmiotów mających z nimi do czynienia, lecz oddalają je czasowo od wyjściowego problemu, by przez zaślonę rzekomego wyjaśnienia przykryć horror tkwienia w nieruchomej terażniejszości.

W zakończeniu sztuki bohaterowie karmią się wzajemnie już bez odruchów wymiotnych, co jednak nie zmienia faktu, że dania, które spożywają, są tym samym paczkowanym jedzeniem do podgrzewania w kuchence mikrofalowej, które spowodowało torsję Marka w pierwszej scenie. Gdyby nawet ograniczyć *katharsis* wyłącznie do stanu sublimacji pierwotnego poczucia grozy egzystencjalnej, to sztuka Ravenhilla uzmysławia, że sublimacja jest tylko parodią, nie zaś realnością, a bytowanie obleczone jedynie w kolejny pozór. W scenie XII Robbie szczerze mówi o porcjowanych pokarmach niby z całego świata, Chin, Indii czy Indonezji: „To jest kompletnie bez smaku. Ta chujzoza niczym nie smakuje. [...] To jest gówno. [...] Nie nakarmiłbym tym gównem nawet jakiegoś jebanego, zaraczonego paralityka”. I tym samym jedzeniem, choć bez delektowania się, w ostatniej scenie sztuki pożywia się już bez oporów. Czy doszło do tego po wymaganym od dzieła dramatycznego „rozpoznanii” (*anagnosis*)? Częściowo prawdopodobnie tak.

Robbie, wypowiadający zacytowaną wyżej opinię o przemysłowym jedzeniu, jest główną przyczyną gwałtownej zmiany losu bohaterów sztuki. Zgodnie z antycznej proweniencji zasadami komedii przewina, której się dopuścił, nie została zesłana niezasłużenie przez mściwych bez powodu bogów, lecz stanowi wynik jego własnych przywar. Robbie mający do sprzedania 300 tabletek narkotyku przyjął sam kilka z nich i – tak jak opisują działanie *ecstasy* podręczniki medycyny – poczuł silną więź ze swym otoczeniem, a w konsekwencji rozdał w klubie muzycznym wszystkie pozostałe „piguły”. Ostatniemu z obdarowanych nie spodobało się, że nieszczęsnemu dilerowi zostały już tylko dwie sztuki – miał ochotę na więcej, więc pobił darczyńcę. „I poczułem się dobrze, zachwyciłem się, że tak po prostu coś dają, rozumiesz?” – relacjonował później Robbie swej ukochanej. Najtrzeźwiejsza w tym gronie Lulu, z wykształcenia aktorka, recytująca z pamięci fragmenty *Trzech sióstr* Antoniego Czechowa, odpowiada: „Nie, nie rozumiem. [...] To jest głupie. Jebnięty / chuj”. Kluczowe jest w tej kwestii stwierdzenie: „nie rozumiem”. Oznacza ono, że przed bohaterami postawiono zadanie właśnie *anagnosis*. Lecz czego by miało dotyczyć? Nieprzezwyčajalnej głupoty Robbiego? Jednak nie! Sprawa wiąże się raczej z czymś bardziej ogólnym.

Pod groźbą śmierci ze strony Briana, właściciela owej porcji narkotyków przeznaczonych do sprzedaży, protagoniści uruchamiają



¹⁸ B. Dziemidok, *Katharsis jako kategoria estetyczna*, [w:] *idem*, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 180–235.



¹⁹ A. G. Biçer, *Postmodern Landscape: Postmodernist Discourse in Mark Ravenhill's „Shopping and Fucking”*, „Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi” 2012, No. 2, s. 117.

sekstelefon, z którego dochody pozwolą im spłacić trzy tysiące funtów, czyli potencjalny zysk, na jaki liczył dostawca. To wówczas dochodzi do ujawnienia się owej „arki przymierza / Między dawnymi i młodszymi laty”, nadzwyczajnego połączenia między starym a nowym dramatem. Lulu, by natężyć słuchacza w czynnościach masturbacji, wygłasza adekwatne w tej sytuacji słowa Julii: „Pędźcie rumaki o kopytach z ognia, / Ku zachodowi, gdzie sypialnia Feba!”. W dobie gwałtownego rozwoju wirtualnej rzeczywistości i jej pełnej zastępowalności wobec rzeczywistej rzeczywistości, koń może przebywać w zupełnie innym miejscu niż sypialnia. W obliczu tak wyrafinowanych zachęt, jakich dostarczył tekst Szekspira, klient mógł z pewnością osiągnąć wymaganą ekstazę, dającą z czasem finansową równowartość utraconych tabletek *ecstasy*. Przy najmniej tak się wydarzyło w opisywanej tu wulgarnej komedii. Kiedy jednak po wytężonej pracy polegającej na dopingowaniu swych telekomunikacyjnych użytkowników w zabiegach onanizowania się udaje im się zgromadzić wymaganą sumę, właściciel narkotyków niespodziewanie darowuje im uzyskaną sumę. Następuje wówczas dla dramatu niezbędne, niewiarygodne, lecz jednocześnie w pełni racjonalne *deus ex machina*. Dlaczego dochodzi do czegoś tak na pozór nieoczekiwanego? Dzieje się to właśnie w związku z wymogami struktury antycznego gatunku sztuki. Silne wrażenie wywołane przez niespodziewany zwrot akcji jest nieusuwalną częścią dostąpionego oświecenia. Brian, bardziej wszechmocny od jakiegokolwiek z bogów przeszłości, udziela przymusowym wyznawcom objawienia. Daje im wiedzę zapewniającą zbawienie od śmierci już za życia, całkiem dosłownie i bezpośrednio. „Najwyższy” i zarazem jego prorok wyjawia:

Pracujemy, zmagamy się. I wciąż zadajemy sobie pytanie: po co to wszystko? Czy to ma sens? [...] Co mnie prowadzi w samotnej podróży? [...] Przewodnik. [...] Zbiór zasad, który wiódłby nas przez tę nieskończoną noc. [...] Rodzimy się w chaosie. Ale to jest [...] zbyt bolesne. Zbyt straszne [...]. Odrzucamy to.

W poszukiwaniu sensu warto więc zwrócić uwagę na znajdujące współcześnie wyznawców pierwsze słowa niespisanej, a obowiązującej Biblii:

najpierw pieniądze. Najpierw. Pieniądze. [...] To nie jest doskonałe, nie przeczę. [...] Ale w tym stwierdzeniu jesteśmy najbliżej sensu. Cywilizacja to pieniądze. Pieniądze to cywilizacja. [...] Ja nauczam. Wy jesteście uczniami.

Gdy więc Lulu pyta: „Czemu pan oddał nam pieniądze?”, Bóg i Prawdziwy Pan Życia odpowiada: „ponieważ się nauczyliście. Lekcja została odrobiona [...] i staliście się cywilizowani”. W przemowie Briana Ahmet Gökhan Biçer widzi przede wszystkim wpływ dyskursów postmodernistycznych¹⁹, jednak słowa tego rodzaju nie były obce dramatom antycznym pełnym bogów nie mniej drażliwych i mściwych niż głęboko przeżywający swe ojcostwo Brian, ów w pełni realny Bóg Ojciec.

Czy *anagnosis* i epifania zarazem mogły dotyczyć pieniędzy?²⁰ Owszem! Od samego wprowadzenia do użycia pieniędzy w miastach greckich stały się one poważnym źródłem napięć i deprawacji, odrębną siłą, poważniejszą od bogów. Gdy Arystoteles w *Polityce* we właściwy sobie skrajnie uogólniający sposób opisywał, jak wytwarzanie dóbr przyniosło z czasem powstanie handlu, a ten przyczynił się do wynalezienia pieniędzy, to w najbardziej ograniczonym stopniu omówił negatywne konsekwencje pojawienia się tej odrębnej i silnej przyczyny ludzkich zachowań. Zlekceważył początkowo w tym względzie opinię Solona, że „granicy w bogactwie ludzie nie znają”, chociaż wkrótce musiał przyznać, że podczas zdobywania pieniędzy „zdaje się nie istnieć granica bogactwa i posiadania”²¹. Nie oznacza to, że wśród najstarszych greckich poetów i dramaturgów nie została odnotowana rola pieniądza w wykrzywianiu ludzkich charakterów. Wśród 150 fragmentów Alkajosa z Mityleny, poety urodzonego jeszcze w VII w. p.n.e., znajdziemy opinię: „Człowiek to pieniądź”²². Kupowanie za pieniądze uczuć, możliwości wywyższania siebie i poniżania innych opisał Sofokles m.in. w jednej z fragmentarycznie zachowanych sztuk, gdzie stwierdził:

Pieniądz zdobywa przyjaźń, stanowiska, władzę,
Stawia ludzi przy tronie dumnego tyrana.
Wszystkie zdeptane ścieżki i jeszcze nie tknięte
Zdobywa zręczny bogacz tam, gdzie biedaczyna
Nadziei nigdy nie ma spełnić swych pragnień.
Człowieka ułomnego z natury, jąkałę,
Pieniądz uczyni miłym dla oka i ucha.
Pieniądz dostarcza ludziom i zdrowia, i szczęścia,
I tylko pieniądź wszelką kryje niegodziwość²³.

W *Antygonie* zaś ten sam dramaturg dodał:

Bo nie ma gorszej dla ludzi potęgi,
Jak pieniądź; on to i miasta rozburza,
On to wypiera ze zagród i domu,
On prawe dusze krzywi i popycha
Do szpetnych kroków i nieprawych czynów.
Zbrodni on wszelkiej ludzkości jest mistrzem
I drogowskazem we wszelkiej sromocie²⁴.

Zestawienie w tytule sztuki Ravenhilla czynności kupowania ze stosunkami seksualnymi było wydobyciem na jaw tego, co niejednokrotnie stawało się tematem dawnych utworów, lecz poprzednio z zachowywaniem pozorów i prezentowaniem tych zjawisk jako aspektów innych problemów, np. morderczych walk o władzę. W przypadku zaś, kiedy treścią bardziej bezpośrednio bywały miłosne namiętności – tuszowano ich strony cielesne. Problemem było i pozostaje rozpoznanie, na ile pieniądze i fizyczna miłość są siłami, nad którymi jednostka nie w pełni



²⁰ G. Thomson, *Ajschylos i Ateny. Studium nad spofeczną genezą dramatu*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa 1956, s. 465: „Związek między deus ex machina i Ajschylofską epifanią jest szczególnie jasny w takich sztukach, jak Hippolytos”.

²¹ Arystoteles, *Polityka*, rozdz. III, par. 9–10, przeł. L. Piotrowicz, [w:] *idem*, *Dzieła wszystkie*, t. 1, Warszawa 2003.

²² Alcaeus, fragm. 101, [w:] E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*, wyd. 3, Leipzig 1949: „ὥς γὰρ δὴ ποτ' Ἀριστόδαμον φαίτ' οὐκ ἀπάλαμνον ἐν Σπάρται λόγον; εἶπεν, χρῆματ' ἄνηρ, πένιχρος δ' οὐδ' εἰς πέλετ' ἔσλος οὐδὲ τίμιος”; por. G. Thomson, *op. cit.*, s. 359; J. Klooster, *Poetry as Window and Mirror. Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*, Leiden-Boston 2011, s. 55–56.

²³ Sofokles, fragm. 85, cyt. za: G. Thomson, *op. cit.*, s. 359.

²⁴ Sofokles, *Antygonia*, przeł. K. Morawski, [w:] *Antologia tragedii greckiej*, red. S. Stabryła, Kraków 1975, s. 315; por. G. Thompson, *op. cit.*, s. 359–360.



il.3 Kantaros czarnofigurowy, Beocja, ok. 520 r. p.n.e. Boston, Museum of Fine Arts, nr 08.292; za: <http://www.mfa.org/collections/object/two-handled-cup-with-male-couples-154692> (data dostępu: 30 IV 2016)

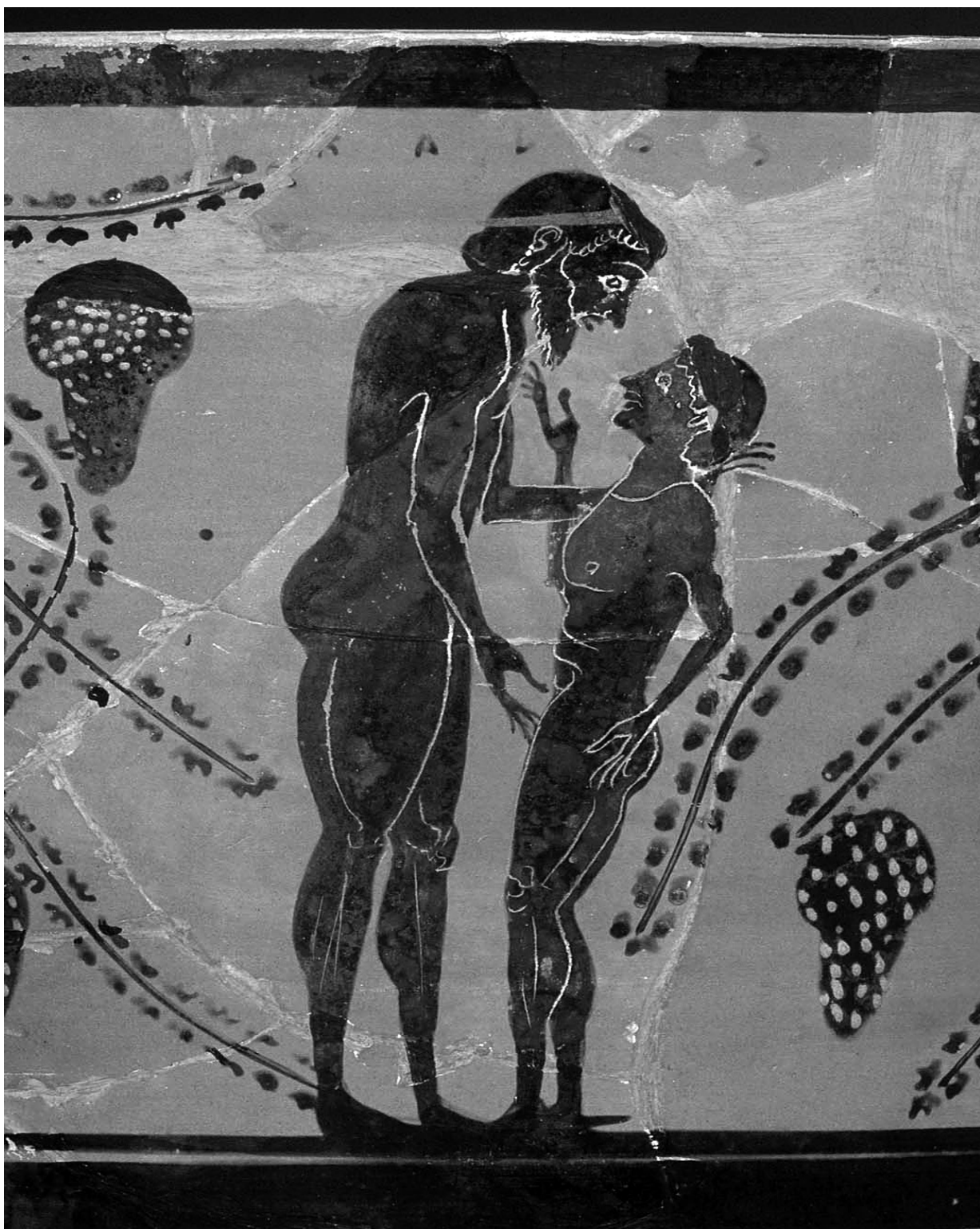


²⁵ Cyt. za: M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 258; Ł. Kiepuszewski, *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne*, Poznań 2013, s. 141.

panuje. Siłami niejako zewnętrznymi wobec starań woli i sprzecznymi z wartościami jakby bardziej „godnymi”, które przy dokładniejszym rozpatrzeniu okazałyby się wcale nie przynależące do istotowej i pozaspołecznej natury człowieka. Nie wydaje się, by pożądanie zdobycia, posiadania czy utrzymania władzy, które niejednokrotnie już wiązano z funkcjonowaniem pieniędzy, stanowiło nowy temat dzieł dramaturgii. Były to wręcz treści archetypowe, łatwe do odnalezienia w najstarszych tekstach mitologicznych. Podobnie żądze seksualne tkwiły w podtekstach wielu dawnych sztuk scenicznych. Uzewnętrznianie tych treści w brutalnych i bezpośrednich zwrotach nie było może częste, ale należy zwrócić uwagę na opinię Fryderyka Nietzschego, który w *Wiedzy radosnej* zapisał z pewnym zdumieniem:

Ach ci Grecy! Znali się oni na życiu: trzeba na to mężnie wytrwać przy powierzchni, fałdzie, naskórku, wielbić pozór, wierzyć w formy, dźwięki, słowa, cały Olimp pozoru. Grecy ci byli powierzchowni – ze swej głębi²⁵.

Ravenhill łączy w sztuce kupowanie i spółkowanie w szczególnie przykre związki. Para kochanków, Lulu i Robbie, została przez Marka kupiona w hipermarkecie od przypadkowego mężczyzny, który głosił się ich właścicielem. Pobyt Marka w ośrodku leczenia uzależnień przerwano po – wbrew zasadom nieutrzymywania stosunków z innymi pacjentami – przyłapaniu go w umywalni na uprawianiu seksu z mężczyzną, któremu za to zapłacił. W końcu Mark umawia się na płatny seks z Garem, kilkunastoletnią, chłopięcą prostytutką. Nagromadzenie homoseksualnych scen w sztuce można wiązać z osobistą orientacją dramaturga, ale też z antycznym poczuciem równoprawności różnych rodzajów



— il.4 Kantaros czarnofigurowy [fragment], *op. cit.*



²⁶ K. J. Dover, *op. cit.*, s. 13: „grecka kultura tym różniła się od naszej, że bez oporów akceptowała przemienność nastawień seksualnych człowieka, zaprzeczając implicite, jakoby takowa przemienność czy dwoistość stwarzała jakiegokolwiek problemy jednostce czy społeczeństwu życzliwie reagowała na słowne bądź pozasłowne przejawy pragnienia homoseksualnego i znajdowała upodobanie w nieskrępowanym poruszaniu tematów homoseksualnych w literaturze i sztuce”.

²⁷ Nielegalność tytułu sztuki (według Indecent Advertisements Act z lat 1889 i 1981), „promowanie homoseksualizmu” (w świetle Local Government Act z 1988 r.) oraz sprzeciw ministra edukacji wobec wydawania publicznych pieniędzy na dzieło naruszające granice powszechnej przyzwoitości opisał A. Sierz, zob. *idem*, „The element that most outrages”: *moralists, censorship and Sarah Kane's „Blasted”*, [w:] *Morality and justice: the challenge of European theatre*, ed. E. Batley, D. Bradby, Amsterdam–New York 2001, s. 229–231.

²⁸ Platon, *Charmides*, [w:] *idem*, *Charmides i Lizys*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1959, s. 21; cyt. za: K. J. Dover, *op. cit.*, s. 190; por.: E. Cantarella, *Textual evidence*, [w:] A. Lear, E. Cantarella, *Images of Ancient Greek Pederasty. Boys were their Gods*, London–New York 2008, s. 17; tam też spis antycznej ceramiki z przedstawieniami stosunków płciowych (s. IX–XIII).

seksualności [il. 3, 4]²⁶. W scenie XI, podczas wspólnych zakupów Marka i Gary’go, gdy dochodzi do przymierzenia kosztownego garnituru, młodociany gej spostrzega oznaki podniecenia u swego partnera. Następuje wymiana zdań:

GARY Widziałem, jak ci stanął.
 MARK Aaa. Tak, stanął.
 GARY [...] Czy to przeze mnie?
 MARK Tak. Rzeczywiście. Przez ciebie.

Ten bulwersujący dialog, podobnie jak kilka scen homoseksualnego spółkowania, może budzić odrazę. Autor prawdopodobnie nie wykluczał takich reakcji²⁷. Jednak fragment Platońskiego *Charmidesa*, który – jak i inne dialogi tego autora – wolno traktować na równi ze sztukami scenicznymi, przedstawia scenę identyczną. Sokrates opisuje tam swoje przeżycia po dojrzeniu pod szatą Charmidesa jego członka:

Kiedy mu Kritiasz mnie wskazał, że to ja jestem ten, który zna lekarstwo [na ból głowy], i ten na mnie oczy swe obrócił [...] zobaczyłem, co tam było pod płaszczem, i gorąco mi się zrobiło. Zatraciłem się zupełnie²⁸.

Znawcy tematu przytaczają wiele podobnych fragmentów, włączając wśród nie zwłaszcza opowieść o uwodzeniu Sokratesa przez Alkibiadesa zrelacjonowaną przez Platona w *Uczcie* (216c–219c).

Dewiacyjna miłość, gwałtowność uczuć, zdarzenia przynoszące nieszczęście i rozpacz, brak wiary w racje transcendentne i przeświadczenie, że świat ujawnia nieporządek, czyniąc sprzeczności nieusuwalnymi – wszystkie te sytuacje i poglądy można odnaleźć w antycznym dramacie. Podobnie w dawnej sztuce było spotykane czynienie z obrzydliwości wartości estetycznej. Każda najgorsza zbrodnia stawała się w teatrze czymś innym, ciężkim przeżyciem, które szybko mijało i w ostateczności przynosiło ulgę, jeśli nie satysfakcję i przyjemność. Wybitne dzieła greckich klasyków czy też badania nad najstarszymi tradycjami teatru nie dają argumentów do jakichkolwiek oskarżeń współczesnych autorów o przesadę czy niestosowność. Mamy raczej do czynienia z nieustannie spotykanym zjawiskiem podnoszenia okropności przez pośrednie stany zasmucenia, przerażenia, litości do pewnej wzniosłości, rezygnacji i porzucenia nadmiernych pragnień. Trudno ocenić, czy stan końcowy omawianej sztuki jest jakimś rodzajem oczyszczenia, uspokojenia czy zniesienia sprzeczności. Czy może raczej współuczestnictwo w ohydzie, jak podczas przypatrywania się egzekucji, daje pewną trudną do opisaną satysfakcję i uwolnienie od przymusu dobra? Jak dotąd żadna z odpowiedzi o przeznaczenie estetyzacji zła nie okazała się zadowalająca, jednak jego obłąkowanie przez sztukę leży u podstaw ludzkiej kultury.

Górną granicą współczesnych osiągnięć w łączeniu tego, co najniższe z tym, co wydaje się wyższe, jest w sztuce Ravenhilla wątek Gary’go. Nastoletni bohater zjawia się w sztuce po tym, jak Mark kontaktuje się

z nim przez telefon i umawia transakcyjną randkę. Przedmiotem umowy ma być lizanie odbytu chłopca, w trakcie której to czynności leci z niego krew. Okazuje się, że Gary zawdzięcza pokaleczenie swemu ojczymowi, który gwałcił go, używając do tego noża. Dokonane przez to zniszczenie psychiki doprowadza do tego, że dorosłe Gary może marzyć tylko o takiej miłości, jaką zna. Jego pragnieniem jest znalezienie fikcyjnego ojca, opiekuna, który będzie postępował identycznie do ojczyma, aż po niebezpieczeństwo śmierci²⁹. Niewyraźne marzenia dziecka ujawniają się podczas psychodramy, która czyni dorosłych bardziej bezbronnymi niż bohatera terapii. W trakcie psychoanalitycznej gry nastolatek uświadamia sobie swoje uzależnienie i – ku pewnemu przestraszowi pozostałych osób – domaga się gwałtu i okaleczenia aż po śmierć. Kiedy Lulu i Robbie się wahają, Gary tym bardziej pozbawia się wątpliwości i nalega, zamieniając swą potrzebę w żądanie zrealizowania płatnej usługi.

GARY Zróbcie to. Po prostu zróbcie.
Przegraliście, co? Jesteście pierdolone cieniasy. Wiecie? [...]
Kiedy ktoś płaci, to czegoś chce i płaci,
A ty to robisz.
To ani źle, ani dobrze. To jest transakcja. [...]
A ja czuję się nieszczęśliwy. Czuję
Ten straszny smutek nabrzmiewający, jakbym miał
Pęknąć.
Jestem chory i nigdy już nie wyzdrowieję. [...]
Chcę, żeby to się skończyło. I jest tylko jedno zakończenie.

Wątek Gary'ego z psychologicznego punktu widzenia wydaje się bardzo prawdopodobny. Widz musi w tej sytuacji przejąć się losem protagonisty analizowanej tu części sztuki. Wikła się jednak w ten sposób w teatralny schemat, kiedy los skazujący bohatera na okrutne rozwiązanie staje się realnością uruchamiającą uczucia zatruwienia i współczucia. Występna i kaleka miłość prowadząca do zguby była przedstawiana już tak często, że odbiorca powinien być uodporniony. Zdziwiające jest jednak, że ta stara struktura działa zawsze, kiedy tylko zmieni się jej uwarunkowania zewnętrzne. Wstrętne szczegóły służą jedynie oszołomieniu widza, uczynieniu go bezbronnym przed posłużeniem się utrwaloną w tradycji wzorcem, gdzie ponizenie bohatera służyło podkreśleniu znaczenia siły, z którą się zмага. W opisywanym przypadku była to ta sama irracjonalna strona człowieczeństwa, jaka niszczyła m.in. bohaterów sztuk Eurypidesa.

Rozładowanie następujące pod koniec następnej i zarazem ostatniej sceny sztuki zawiesza wszelkie poczucie realności, zarówno w wykreowanym świecie dramatu, jak i w świecie odbiorcy. Po przekraczającej rozumność serii zdarzeń rzeczywistość, w której znalazły się ostatecznie postacie sztuki, nie ma wyraźnych granic. Skonfrontowany z taką historią widz również nie może ustalić, co na prawdę zmieniło się w nim samym. Sztuka może coś poruszyła, ale nie jest jasne, czy dochodzi do



²⁹ Problem skutków pedofilii podjęta w rok po premierze *Shopping and Fucking* Paula Vogel w sztuce *How I Learned To Drive* (New York 1997), gdzie nawiązania do greckiej tragedii stały się bardziej bezpośrednie przez udział w przedstawieniu postaci reprezentujących chór antycznego teatru greckiego; zob. A. J. Nouryeh, *Flashing Back. Dramatizing the Trauma of Incest and Child Sexual Abuse*, [w:] *Theatre and Violence*, ed. J. W. Frick, A. J. Nouryeh, P. Cribben, Tuscaloosa 1999, s. 62.



il.5 M. Ravenhill, *Shopping and Fucking*, reż. G. Wiśniewski, Teatr Studyjny w Łodzi 2012; Brian (K. Korkosiński) i Lulu (P. Gałązka) w scenie II. Fot. M. Zacharow / Szkoła Filmowa w Łodzi

jakiegokolwiek oczyszczenia, zrozumienia bądź wzmożenia poczucia godności. Wolno nawet uznać, że konfrontacja ze sztuczną acz prawdopodobną rzeczywistością w gruncie rzeczy przenosi tylko bezradność bohaterów na widzów, poniża ich i zostawia melancholijnie skonfrontowanych z pustką, w jakiej jest zanurzona egzystencja. Mimetyczne wartości sztuki, których domagał się od dramatu Arystoteles, mogą być więc uznane za obrysowywanie czy też wytyczanie granic tego, co nazwiemy nicością. Naśladowanie byłoby w tym układzie właściwie tworzeniem rzeczywistości, którą rzekomo tylko odwzorowujemy. Realizm, a także samą realność, należałoby zatem potraktować jako niezbędne dla wszelkiego bytowania złudzenie, które może zapewnić jedynie sztuka.

Słowa kluczowe / Keywords

tragedia grecka, teatr brytyjski XX wieku, In-Yer-Face Theatre, Mark Ravenhill / Greek drama, British theatre in the 20th century, In-Yer-Face Theatre, Mark Ravenhill

Bibliografia / References

1. **Biçer Ahmet Gökhan**, *Postmodern Landscape: Postmodernist Discourse in Mark Ravenhill's „Shopping and Fucking”*, „Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi” 2012, No. 2.
2. **Budzowska Małgorzata**, „Fedra”, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine'a, Warszawa 2010.
3. **De Buck Gerty**, *Homosexuality and contemporary society in Mark Ravenhill's work*, [Ghent University] 2009 [Unpublished Master Thesis].
4. **Deeney John F.**, *Mark Ravenhill*, London 2011.
5. **Kristeva Julia**, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2009.
6. **Ravenhill Mark**, *Shopping and Fucking*, przeł. P. Łysak, P. Wodziński, Warszawa 1999.
7. **Ravenhill Mark**, *Shopping and Fucking*, London–New Delhi–New York–Sydney 2005.
8. **Sierz Aleks**, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London 2001.
9. **Svich Caridad**, *Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill*, „Contemporary Theatre Review” 2003, No. 1.

dr Cezary Wąs (wascezar@gmail.com)

Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, kustosz w Muzeum Architektury we Wrocławiu. Autor książek: *Antynomie współczesnej architektury sakralnej* (Wrocław 2008), *Architektura a dekonstrukcja. Przypadki Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego* (Wrocław 2015) oraz kilkunastu artykułów na temat zjawisk kultury dawnej i współczesnej.

Summary**CEZARY WAS (Museum of Architecture in Wrocław) / The traditions of the ancient drama as a structure of Mark Ravenhill's piece *Shopping and Fucking***

Beside plays of Sarah Kane and Anthony Neilson, performances based on the texts of Mark Ravenhill, especially on his first big play *Shopping and Fucking* from 1996, are regarded in the contemporary theatre as extremely distinct representations of problems of feelings of alienation and axiological emptiness of residents of big cities. Not denying this opinion it should be noted, however, that despite appearances created, among others, through the use of vulgar language expressions and references to the social situation in the UK after a period of extreme liberalism during the rule of Margaret Thatcher (1979–1990), the drama of Ravenhill in a wide range refers both to issues of substance and basic formal patterns of the ancient drama. Comparison of individual scenes of the piece with the knowledge of the Greek drama clearly indicates that a proper understanding of the author's presentation is only possible in the context of historical research on the classical traditions of stage works.

Excessive exposure in the piece of the British author issues of sexuality reminds about the sources of the Greek drama inherent in songs and poems in honour of Dionysus. Disgusting scenes of vomiting, murders and mutual instruct aim at shaking the recipient, but also at arousing the feelings of compassion for people who find themselves in a situation of a culpable or non-culpable misfortune. Such function of art would therefore be consistent with Aristotle's definition of tragedy, which assumed that it is a “representation of action [...], which by way of pity and fear leads to the purification of those feelings”. Vicissitudes of characters of the performance start from a wanton conduct of one of them, go through a set of situations in which they defend themselves against the effects of errors resulting from their personal vices, and finally end almost happily. Such a scheme for a comedy also belongs to those described by Aristotle in his *Poetics*. In addition, any reference to the role of money and describing them as parent for the fate of a man, despite appearances of reflecting the condition of the contemporary world, were also a problem for poets of the ancient Greece. In the end, the thread, running through the entire play, of unceremoniously presented homosexual intercourses (along with a number of their perversions) can as well find its pattern in the Greek art of the Archaic and Hellenistic period.