

(A)pollonia, Nowy Teatr, Hha
2008/09

lacan a teatr

Publikowane poniżej teksty pochodzą z panelu *Lacan i teatr – interpretacje/skreślenia/przypisy/objawienia/źródła*, zorganizowanego przez „Didaskalia” 8 grudnia 2010 roku w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. W panelu udział wzięli: Małgorzata Butterwick, Bartosz Frąckowiak, Dorota Semenowicz, Paweł Dybel, Andrzej Leder, Krzysztof Pawlak. Pomysłodawcą panelu była Łucja Iwanczewska.

Spotkanie panelowe zapowiadaliśmy słowami:

„Tua res agitur” – sentencja ta mogłaby stanowić punkt wyjścia dla propozycji myślenia i opowiadania o teatrze. „Ciebie rzecz dotyczy” – bo prawda o tobie jest poza tobą, w przedmiocie, z którego każde poruszenie strąca jakieś resztki. „Ciebie rzecz dotyczy” – teatrze, człowieku – człowieku w teatrze – teatrze w człowieku. O człowieka i podmiot zapytamy Lacana. Kim są jego Antygona, jego Hamlet? Interpretacjami? Opisaniami przypadków? A może prawdą o podmiocie? Gdzie i na jakich zasadach spotykają się rzeczywistość i sztuka? Czy psychoanaliza Lacana to tylko narzędzie interpretacyjne? Po co współczesnemu teatrowi myśl Lacana?

W psychoanalizie nie zadaje się pytania: dlaczego?, lecz pytanie: po co? Zapytajmy zatem: po co teatrowi Lacan?

Dorota Semenowicz

przeoczone spotkanie

„(a)pollonia”

Odbiór spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego *(A)pollonia* koncentrował się na jego prowokacyjnie krytycznej społecznie stronie. Chciałabym zastanowić się nad jego wymiarem etycznym. Punktem wyjścia moich rozważań będzie język spektaklu – środki ekspresji, szczególnie słowo i obraz, choć takim środkiem jest też ciało.

W ujęciu Jacques’a Lacana w języku splatają się trzy wymiary ludzkiego doświadczenia: porządek Wyobrażeniowy, Symboliczny i Realny. Symboliczne to dyskurs Innego, niejawne zasady regulujące interakcje społeczne. Na poziomie języka to sam mechanizm językowy, ruch znaczącego, który generuje słowo. Wyobrażeniowe natomiast to utrwalone sensory, to, co uświadomione, zrealizowane, zobrazowane. To, co zostało ujęte w ramy symbolu, owo słowo, które porządek symboliczny generuje. Realne z kolei jest tym, co zakłóca oba te porządki, na poziomie języka może przejawiać się w befkocie, krzyku, milczeniu. Według Lacana, język funkcjonuje zarówno w porządku Wyobrażeniowym, Symbolicznym i Realnym. W nich wyraża się podmiot zdania. Jak podmioty, czyli konkretne postaci *(A)pollonii*, funkcjonują w tych trzech porządkach języka?

Przyjrzyjmy się najpierw, jak te kategorie pracują w pierwszej części spektaklu. Otóż wydaje mi się, że w przedstawieniu Warlikowskiego wyobrażeniowy aspekt języka przypisany jest zabójcom – Agamemnonowi, Orestesowi, ale i Admetowi, którego odczytuję jako wariant zbrodniarza tchórzliwego, a nawet w pewnym stopniu Klitajmestrze. Każda z tych postaci racjonalizuje swoją zbrodnię. Agamemnon działa dla dobra ojczyzny. W Klitajmestrę wstąpił demon, bóg, lub popełnia ona zbrodnię z miłości do córki. Orestesowi to bóg każe zabić matkę. Admet broni prawa do życia. Za każdym razem zabójstw dokonuje się w imię ideologii, nadaje im sens, tłumaczy. W tym sensie wymienione postaci realizują wyobrażeniową strukturę języka.

Postaci kompromitują w ten sposób język, manipulują nim, a poprzez język manipulują również widzom. W tych scenach ujawnia się ironia i cynizm przedstawienia. Warlikowski stosuje bowiem szereg teatralnych chwytów, które mają wciągnąć widza w stwarzany przez zbrodniarzy obraz świata. Dyskurs Agamemnona o barbarzyństwie wojny, o społecznym przyzwoleniu na nią, o naszej wspólnej winie, bo przecież tylko okoliczności decydują, kto z nas zbrodnie popełni, poprzedza nagłe zapalenie świateł na podium i niespodziewane przerwanie ciszy dźwiękami hymnu narodowego. Warlikowski kolejno konfrontuje widza z silnymi doznaniem percepcyjnymi, przygotowuje go na przyjęcie słów Agamemnona. Ilość bodźców i ich charakter – czerwone światło, profanacja hymnu narodowego (użycie go w teatrze, w kontekście dyskursu zabójcy), a także przepełnione erotyzmem, cielesnością, rozpaczliwie pocałunki Klitajmestry, które (przy hymnie) wydają się nie na miejscu – buduje poczucie dyskomfortu widza, osłabia jego percepcję, intensyfikując brutalność wypowiedzianych przez Agamemnona słów. W ten sposób widz staje się bezbronny, trudno mu określić swoją pozycję, nie może podjąć dyskusji. Podobnie dzieje się w scenie przemowy Admeta, która jest wariantem sceny zbudowanej na tekście Jonathana Littella. I w niej postać stara się słowami zczarować rzeczywistość. Pojawiające się na ścianach zmultiplikowane sylwetki Admeta, jego matki i ojca, sugerują, że takich jak oni jest cała masa. Publiczność zresztą za chwilę pojawia się w tych projekcjach.

Lacan wskazuje, że istotą ludzką charakteryzuje rozszczepienie na podmiot pasywny i aktywny. Podmiot pasywny to świadome, myślące Ja. Agamemnon, Admet, Orestes to w moim ujęciu właśnie podmioty świadome, czyli pasywne. To jednak nie w takim podmiocie Lacan do-

szukuje się istoty podmiotowości. Tkwi ona jego zdaniem w podmiocie aktywnym – nieświadomym.

Czyli gdzie? Jeśli nie w dyskursie zbrodniarzy, to gdzie sytuuje się podmiot nieświadomego w spektaklu? Z tym, co nieświadome, wiąże się to, co wyparte – na poziomie przedstawienia mogłoby to odpowiadać temu, co Warlikowski chciałby ujawnić – temu, co byłoby przedmiotem jego rozrachunku. Otóż wydaje mi się, że taki podmiot ujawnia się w sposobie, w jaki reżyser przedstawia postaci poświęcające swoje życie. To doświadczenie Ifigenii, Alkestis i Apolonii nie podlegające wyobrażeniowemu domknięciu. Oczywiście, podział, który tu zarysowuję – podział na zbrodniarzy i postaci poświęcające się, w pewnym sensie ofiary – jest w spektaklu dużo mniej oczywisty. Te dwa porządki (zabójców i ofiar, które odpowiadają porządkom słowa i obrazu) skupiają się chociażby w postaci Klitajmestry, która z jednej strony tłumaczy, że wstąpił w nią demon, z drugiej zaczyna bełkotać: słowa i ciało zdają się być poza jej kontrolą. Kamera dokładnie śledzi tę utratę kontroli, notuje każdy grymas na twarzy. Wyraziste rozgraniczenie pozwala mi jednak na zakreślenie napięcia w polu spektaklu i zwrócenie uwagi na przewrotność tego przedstawienia.

Alkestis, Ifigenia i Apolonia próbują uwewnętrznić prawo, wejść w etyczny wymiar, który Lacan wiąże z wejściem w porządek symboliczny. Reżyser nie daje tym postaciom argumentów, które tłumaczyłyby nam ich wybory na poziomie słów. W tym sensie te postaci nie mają głosu (jeśli mówią, to dyskursem pękniętym, jak w opowieści Alkestis o delfinach). Postaci podejmują świadomą decyzję, która je

przerasta i będzie się im wymykać. Widzimy trud, strach, upodlenie, ból i bezsilność heroicznego doświadczenia. Ujawnia się on nie w języku, ale w obrazie. Nie wyraża jednak w nim za pomocą ikonograficznego kodu (który jest dyskursywny), lecz przemawia krzykiem lub milczeniem. Gdy postaci stają w obliczu Realnego – konfrontują się z własną śmiercią – władzę nad nimi przejmują nieświadome. W psychoanalizie krzyk lub milczenie w podmiocie zdolnym do mówienia definiuje symptom, który wskazuje na pozycję wypartego, miejsce, gdzie włamuje się ono do organizacji świadomości¹. Krzyk i milczenie przełamują dyskursywny charakter obrazu.

Takim pozadyskursywnym obrazem jest na przykład scena, w której Alkestis krąży między stołem a pokojem, ustawionymi na przeciwległych krańcach sceny. To Lacanowskie pęknięcie, „moment zatrzymania” ruchu znaczących, moment, w którym proces myślowy traci językowy – symboliczny rozpęd, w którym zdanie traci sens, a spektakl wchodzi w czasowość charakterystyczną dla stanu uśpienia lub medytacji.

Lacan powiązał manifestację podmiotu w dyskursie z francuskim słowem „ne”, które wprowadza przeczenie w zdaniu twierdzącym (w pewnych wyrażeniach jest ono gramatycznie niezbędne). Jak mówi Bruce Fink: „w takich przypadkach mamy wrażenie, że mówca zarówno chce i nie chce, by zdarzenie, o którym mowa ziściło się”². Dla Lacana to właśnie w tym wyłomie ujawnia się podmiot nieświadomego – podmiot aktywny (który według Lacana decyduje o naszej podmiotowości). Trwa on tak długo, jak długo może wyrazić swój sprzeciw.

krzysztofa warlikowskiego

Nowy Teatr w Warszawie (4) pollonia; fot. Stefan Okołowicz



W przejściu Alkestis ujawnia się właśnie taki opór, niezgoda, a na pewno wahanie. Alkestis nie neguje swojej decyzji. „Ne” wyraża się tu w bezcelowości (a więc braku konkluzji, domknięcia znaczeniowego) tych przeżyć, w zmianie sukienek, w rozciągnięciu przeżyć w czasie. Warlikowski hamuje ruch od obrazu do słowa, wskazując na niedomknięcie wyobrażeniowe doświadczenia poświęcenia. W ten sposób zostaje ono przedstawione jako doświadczenie niewyobrażalne (mimo że reżyser inscenizuje ekstremalne sytuacje, okazuje się, że nie da się wpisać radykalnego poświęcenia w wyobrażeniowe ramy). Ofiara, która w tradycyjnym ujęciu jest zawsze pasywna (tradycyjnie to zbrodniarz jest aktywny), tutaj staje się aktywna.

Podążając tym tropem dochodzimy do wniosku, że dwie pozycje podmiotowe przedstawienia wyrażają się różnymi środkami ekspresji – mowa zdaje się nie integrować ze strukturą obrazu. Zderzając w ten sposób słowo i obraz Warlikowski tworzy napięcia, w których manifestuje się Realne. Obraz każe nam wątpić w słowo. Gdy Ifigenia mówi, że chwałebnie jest umierać za ojczyznę, kamera ukazuje zagubioną, przerażoną dziewczynę. Pojawiające się na projekcjach cienie postaci sprawiają, że doświadczenie śmierci jest wciąż w spektaklu obecne. Sama przestrzeń – otwarta, przejrzysta, nie dająca się stematyzować, dookreślić, mająca przewagę nad ruchem, czy hamująca ruch znaczącego – zdaje się wyrażać niewyobrażalne doświadczenie ofiar. Spektakl staje się zatem grą postępu i regresji – wchodzenia w słowo i powrotu w obraz (obraz milczący, nie dyskursywny).

Dla Lacana przejście od wyobrażeniowego (obrazowego myślenia) do symbolicznego (abstrakcyjnego myślenia pozwalającego na łączenie ze sobą wyobrażeń rzeczy i tworzenie pełnych zdań) oznacza rozwój umysłu, a tym samym człowieczeństwa. Zatrzymanie na myśleniu obrazowym równoważne jest dla niego z bezrefleksyjnością, bezrozumem, szaleństwem (wiąże je na przykład z psychozą). Naturalne, czy też normalne jest na pewnym etapie rozwoju dziecka, we śnie i medytacji. W przedstawieniu Warlikowskiego obraz poświęcającego życie podmiotu nie zamyka się, jak obraz przejścia Alkestis. To doświadczenie nie wpisuje się w porządek wyobrażeniowy, nie można więc wskazać na jego miejsce w polu symbolicznym rozumianym jako zespół zasad, reguł, wartości regulujących nasze społeczne życie. Decyzja, którą podejmuje Ifigenia, Alkestis, Apollonia nie poddaje się symbolicznej integracji z naszym światem. W interpretacji Warlikowskiego ich doświadczenie nie jest przecież wyobrażonym Dobrem, nie wiąże się też z symboliczną formą powszechnego obowiązku. Czy zatem Warlikowski nie proponuje nam wizji poświęcenia jako indywidualnego szaleństwa?

Jak to ustawienie ofiar się przesuwają? Chodzi mi o scenę przyznania nagrody Sprawiedliwy wśród Narodów Świata. Wydaje mi się, że centrum tej sceny stanowi owo wyobrażeniowe niedomknięcie, o którym była mowa. W tej części przedstawienia nie mamy już zbrodniarzy. Na pierwszy plan wysuwają się ofiary: Ryfka i Sławek. To nie ofiary w takim sensie jak Ifigenia, Alkestis czy Apollonia, które stanęły twarzą w twarz ze śmiercią. To postaci, które w tym sensie nie dotknęły Realnego. Nie były też świadkami śmierci Apolonii. Całe ich życie zostało jednak zbudowane na tym przeoczonym spotkaniu ze śmiercią. Zarówno Ryfka, jak i Sławek muszą się konfrontować z tym, czego nie doświadczyli. Właśnie to przeoczone spotkanie ze śmiercią buduje między nimi nic porozumienia, choć i konflikt, bo obie postaci inaczej wobec Realnego – które skupia się dla nich w śmierci Apolonii – się pozycjonują: Ryfka dzięki Apolonii żyje – nadaje więc sens czynowi Apolonii, Sławek podważa sens ofiary matki. To zderzenie dwóch sprzecznych wobec siebie postaw podkreśla niedomknięcie, jakie wymusza na Symbolicznym i Wyobrażeniowym Realne.

Jaka jest w tej scenie rola Clowna? Otóż wydaje mi się, że Clown bada miejsce owego niedomknięcia. Kpi i parodiuje, bo jest tym, który rozumie sprzeczność, w jakiej znajdują się Ryfka i Sławek. Sędzia w rzeczywistej sytuacji ufa prawu, zna ceremoniał, jaki prowadzi. Tu jest obnażony w błazeńskiej postaci. O ile na początku Clown zadaje pytania Ryfke, przestrzegając procedur przyznawania nagrody, o tyle w drugiej scenie, kiedy medal już został przyznany, jego pytania służą raczej za pretekst do animacji rozmowy między Sławkiem a Ryfką. Odkrywają tym samym funkcje tej postaci w omawianej scenie. Clown wskazuje na miejsce, z którego widać, że porządek symboliczny nie jest kompletny, nigdy się nie domyka, tak samo jak ufundowany na nim wyobrażeniowy obraz świata. Clown byłby zatem postacią, która wskazuje na etyczne doświadczenie, jakim jest doświadczenie owego niedomknięcia, ustabilizowania sensu ofiary życia.

Etyczność jawi się tu w sensie Lacanowskim jako nierozstrzygalność. Akt etyczny nie jest według Lacana ani odpowiedzią na prośbę bliźniego, ani reakcją na wezwanie Wielkiego Innego. Wiaże się z bezwarunkową, właśnie bezrefleksyjną koniecznością, nakazem wobec Realnego, czy wręcz, jak podkreśla interpretujący Lacana Slavoj Žižek, utożsamieniem z Realnym, które jest psychotycznym utożsamieniem z pierwotną rozkoszą, nadmierną, ekscesywną³. Psychoza to patologiczny stan umysłu, w którym jednostce wydaje się, że staje się tożsama z całym światem i dotyka bytu w jego najbardziej nagiej i brutalnej postaci. Dlatego to doświadczenie nie poddaje się symbolicznej integracji z naszym światem – jest doświadczeniem szaleńca, stawia postać poza obrębem wspólnoty, której życie porządkowane jest właśnie przez medium symbolicznej regulacji.

Ciężar (*A*)*pollonii* nie musi leżeć zatem w skandalicznej tezie, że każde zabójstwo można wpisać w ukute dyskursy, że nie ma argumentu przeciw zabijaniu. To, że wszyscy jesteśmy winni, nie jest wywrotową transgresją, zagrażającą zastanemu porządkowi. To raczej trend intelektualny. Wydaje mi się, że Warlikowski właśnie obnaża wspomniane już intelektualne trendy, wskazuje, iż, jak powiedział Guy Debord: „Prawda jest momentem fałszu”⁴. Tu właśnie tkwiłaby przewrotność tego spektaklu.

To, co wyparte, w (*A*)*pollonii* nie tkwi w dyskursie zbrodniarzy. Nieświadome, niedomknięte, a tym samym aktywne w sensie Lacanowskim ujawnia się po stronie ofiar. Tym, co wyparte, byłby w spektaklu niewyobrażalny, niemożliwy do zamknięcia w ramy ideologii, wcale nie nakierowany na bliźniego wymiar szaleńczego, a więc w pewnym sensie patologicznego poświęcenia. Warlikowski wskazuje, że wbrew utartym poglądom jest ono doświadczeniem wykraczającym poza obręb wspólnoty, która w tym spektaklu budowana jest w polu zbrodniarzy, którzy mówią: „patrzcie, jesteście tacy jak my”. Warlikowski jak Lacan wydaje się jednak bronić tego patologicznego doświadczenia – spotkania z Realnym (sam fakt, że historia Apolonii, wokół której kumulują się paradoksy poświęcenia, zestawiona została z antyczną mitologią, niewątpliwie tę postać uwzniośla). Siłą przedstawienia Warlikowskiego nie byłby zatem w takim ujęciu jego wymiar krytyczny, a wymiar etyczny w sensie Lacanowskim.

¹ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Gallimard, Paris 1973, s. 20.

² Bruce Fink, *Podmiot lacanowski*, „Kronos” 2010, nr 1.

³ Slavoj Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, tłum. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10.

⁴ Guy Debord, *Spółczesność spektaklu*, tłum. Mateusz Kwatko, PIW, Warszawa 2006, s. 34. Cyt. za: Andrzej Leder, *Spektakl w społeczeństwie spektaklu*, „Didaskalia” 2010, nr 99, s. 71.