

Fragment rozprawy mgr **Moniki Kwaśniewskiej** pt. ***Analiza spektakli Krzysztofa Warlikowskiego w świetle psychoanalizy Julii Kristevej.***

### PODSUMOWANIE

Przemiana, która ma zająć w podmiocie, a poprzez to w całej zbiorowości układa się w teorii Kristevej w schemat: rozpoznanie istnienia abiektu – zejście w głąb sfery nieświadomej – wybaczenie i sublimacja prowadzące do przeniesienia treści nieświadomych do świadomości i wpisanie ich w nową historię. W tym kontekście przeanalizowane przeze mnie spektakle stanowią poszczególne etapy powyższego procesu i prowadzą do całkowitego przewartościowania praw rządzonych światem przedstawionym. Kwestią kluczową jest w nich przejście od kultury patriarchalnej, rządzonej przez mężczyzn i reprezentowane przez nich prawo symboliczne, dyskryminujące kobiecość i przypisaną jej sferę semiotyczną w *Poskromieniu złośnicy*, do obalenia dominacji prawa symbolicznego i przejścia w *Aniołach w Ameryce* do konfederacji obcości, w której dowartościowany zostaje pierwiastek kobiecy poprzez sublimowanie przypisanego mu, wypieranego elementu semiotycznego i abiektywnego. Etapem przejściowym między tymi dwoma porządkami są *Oczyszczeni*, w których następuje zejście w treści nieświadome podmiotu w depresji i rozpoznanie dwóch możliwych strategii reakcji w obliczu abiektu: wyparcia i sublimacji.

Proces ten prześledzić można również obserwując pozycje matek i ojców w poszczególnych spektaklach. *Poskromienie złośnicy* rysuje świat rządzony przez silnych ojców i ich następców, których władza zostaje ustanowiona przez podporządkowanie sobie sfery kobiecej. W spektaklu tym nie występuje, ani nawet nie zostaje wspomniana figura matki. Jedynym jej śladem może być ostatni monolog Katarzyny, w którym kobieta odnajduje wypartą matkę w języku odsłaniając i wyrażając nie tyle w słowach, ile towarzyszących im gestach i reakcjach ciała abiekcje świata scenicznego i cierpienie nim spowodowaną.

Odwrotna sytuacja panuje w *Oczyszczonych*. Problemem w tym spektaklu jest brak postaci ojca. Jego władza jest co prawda reprezentowana przez Tinkera, ale raczej na zasadzie roszczeniowej niż faktycznej. Natomiast obecna w spektaklu figura matki jest elementem wyłaniającym się z podświadomości wypierającego, choć pożądanego jej podmiotu – dlatego staje się ona dla niego źródłem zagrożenia. Nie potrafiący usytuować się w trójkącie edypalnym Tinker, ignorujący również sublimującą abiekt postać Renate Jett – przylega do rzeczy matczynej.

*Anioły w Ameryce* zbierają powyższe wątki. Pierwsza część – podobnie jak *Poskromienie złośnicy* toczy się w świecie, w której władza należy do ojca symbolicznego – Roya. Figura matki pojawia się jedynie na zasadzie chwilowego przywołania, nie ma jednak stałego miejsca i pozycji w



świecie przedstawionym: jest zamordowana – jak Ethel, lub wyparta – jak Hannah. Jednak już w pierwszej części, podobnie jak w *Poskromieniu złościcy*, patriarchalny układ świata ujawnia swoje pęknięcia i słabości. Okazuje się również modelem opresyjnym zarówno dla kobiet, jak i mężczyzn. Jego kryzys ujawnia się ostatecznie wraz z chorobą Roya, brakiem następcy na jego miejsce oraz zapoczątkowanym w finale pierwszej części – „powrotem”. Jednocześnie obalenie władzy ojcowskiej nie równa się przejściu jej przez kobiety. Wręcz przeciwnie – nowy ład ma być przestrzenią, w której „władza” zmieniona zostaje w opiekę i przewodnictwo sprawowane przez mediatorów-terapeutów, których rolę przejść może zarówno kobieta, jak i mężczyzna. Zwłaszcza że kategorie i role płci ulegają w *Aniołach w Ameryce* zatarciu i wymianie.

W ten sposób *Anioły w Ameryce* stają się w pewien sposób powtórzeniem i zwieńczeniem toczących się, zapoczątkowanych, lecz nieukończonych w poprzednich spektaklach procesów. Tym samym są zwiastunem i postulatem nowego ładu społecznego tworzonego przez sublimujące swoją abiekcję podmioty, których rola i pozycja przestają być determinowane przez płęć, ponieważ w każdym z nich ujawniony zostaje zarówno element kobiecy, jak i męski. Nie grozi to jednak pograżeniu się podmiotów w totalitarnej władzy symbolicznej, ani prowadzącej do rozpadu podmiotowości sferze semiotycznej, ponieważ zarówno kategoria męskości, jak i kobiecości zostają przewartościowane i pozbawione swojej jednoznaczności. Relacja między nimi z walki zmienia się w negocjację. Akceptacja wpisanej w kobiecość obcości staje się natomiast impulsem do położenia kresu dalszym wykluczeniom i dyskryminacjom, których źródłem jest skojarzenie ich ze sferą semiotyczną. W ten sposób Warlikowski przeprowadza w swoich spektaklach swoistą psychoterapię prowadzącą do „uzdrowienia” podmiotów, a tym samym przewartościowania relacji w tworzonej przez nie zbiorowości. Przez otwarcie sfery scenicznej na publiczność próbuje wpisać również ją w toczące się na scenie procesy.

W opisanym powyżej procesie niezwykle ważne stają się wybierane przez Warlikowskiego teksty dramatyczne. W kontrowersyjnym dramacie Szekspira, który demonstrowuje „stary” porządek świata i role płciowe, jednocześnie obnażając ich opresyjną funkcję, reżyser doszukuje się szczelin i niedopowiedzeń, by z nich stworzyć drugą warstwę spektaklu – otwartą na wypieraną semiotyczność. Ostatnim monologiem Katarzyny otwiera perspektywę na dramaturgię Sarah Kane, w której niezwykle ważna staje się semiotyczna warstwa tekstu – projektująca muzyczny rytm wypowiedzi, zakorzeniony w cielesności aktora, niedookreślenie płciowe podmiotu mówiącego, lakoniczność języka. Cechy te umożliwiają zarówno częściową reprezentację abiektu, jak i próbę jego sublimacji. *Anioły w Ameryce* są natomiast próbą dramatu obejmującego jak najszerszą sferę życia, przeżyć i doświadczeń człowieka – zarówno w kontekście jednostki, jak i zbiorowości. Pokazują upadek starego ładu i projektują nowy – wyzuty z dyskryminacji i nietolerancji. Są więc w pewnym





sensie dramatem utopijnym – podobnie jak teoria konfederacji obcości Kristewej oraz spektakl Warlikowskiego. Co więcej – spektakl potęguje wrażenie utopii przez rozszerzenie finału na wszystkie postaci przedstawienia oraz bezpośredni zwrot w stronę widzów. Nie jest to jednak utopia wynikająca z naiwności. Wręcz przeciwnie – ogromna dawka autoironii, zamierzonego sentymentalizmu, stylizacja niektórych scen na estradowe występy, czy też telewizyjny talk-show – świadczą o dużym dystansie reżysera do projektowanej w spektaklu przemiany. Jednocześnie dystans ten paradoksalnie pozwala ocalić autentyczność końcowego postulatu.

