

## anty-edyp

projekt Barbary Wysockiej i Michała Zadary,  
na podstawie tekstów Sofoklesa, Sigmunda  
Freuda, Gillesa Deleuze'a i Félix'a Guattariego,  
premiera: 18 grudnia 2010

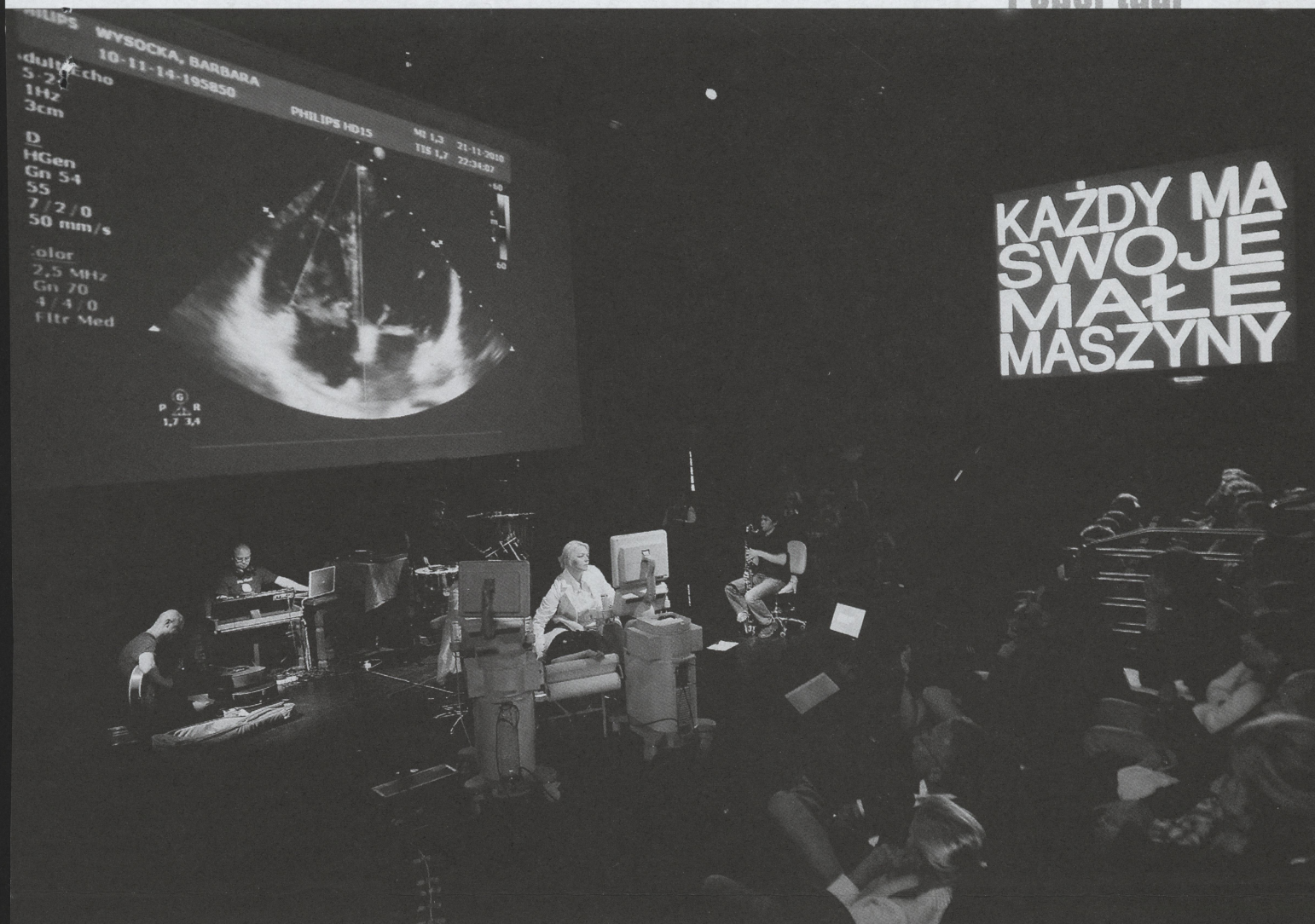
Żeliszaw Żeliszawski

# warsztat

**t**worząc *Anty-Edypa*, Wysocka i Zadara bardziej niż wyreżyserować spektakl, starali się stworzyć pewną przestrzeń dla doświadczenia własnego i widzów. W pierwotnym zamierzeniu projekt ten miał zostać zaprezentowany w Centrum Nauki Kopernik, co podkreślałoby jego graniczność i interdyscyplinarność – odklejając od teatru, a przenosząc w przestrzeń instytucji, której głównym zadaniem czy misją jest osvajanie z naukami ścisłymi dzięki zmysłowemu doświadczeniu zjawisk, które zwykle oglądamy w formie dwuwymiarowych, podręcznikowych schematów, dających słabe pojęcie o ich rzeczywistym funkcjonowaniu. Ostatecznie cztery pokazy odbyły się w budynku Teatru Polskiego







# KAŻDY MA SWOJE MAŁE MASZYNY

w Warszawie – przestrzeni teatralnej „aż do bólu”, z wypisanym złotymi literami na marmurowej ścianie cytatem z *Hamleta* o teatrze, który powinien służyć życiu za zwierciadło. Wyraźnie daje się jednak odczuć, że *Anty-Edyp* jedynie „wypożycza” ten budynek, nie pozwalając się mu wchłonąć. Wyświetlany na ścianach foyer obraz USG płodu i cztery fragmenty tekstu (surowe zarówno pod względem oszczędnej materii czcionki, jak i języka) spotykają się z wystawą (w większości nieznośnie napuszonych) czarno-białych fotograficznych portretów najsłynniejszych uczestników konkursów chopinowskich. Na salę teatralną wchodzi się więc z lekką niepewnością i poczuciem estetycznego dysonansu.

Niewielki kwadrat sceny, z trzech stron otoczony rzędami czerwonych foteli, szczelnie wypełnia rozbudowana maszyneria. Dwa ultrasonografy, instrumenty muzyczne (klarnet, dwie gitary, rozbudowana perkusja), wzmacniacze, kamera video, trzy ekrany, dwa monitory z wyświetlanym na bieżąco tekstem (wspomagające pamięć aktorki), splot kabli, kilka foteli. Aktorka, muzycy i lekarz, stłoczeni między nimi, mają niewielką możliwość ruchu, właściwie ledwie się tam mieszczą.

Spektakl nie ma wyraźnego momentu rozpoczęcia, po wejściu na widownię dostajemy kilka chwil na oswojenie się z przestrzenią, rozpoznanie jej układu, przyjrzenie się ludziom i rzeczom, które ją wypełniają. Wysocka kręci się na stołku i wielokrotnie powtarza do mikrofonu pytanie: „czemu siedzicie tu?”, wpatrując się uważnie w widownię, witając znajomych. Słowa rozpoznaje jako cytaty z *Króla Edypa*, ale powtarzanie ich z takim uporem sprawia, że zamiast do źródła, zaczynam odnosić je do obecnej sytuacji, a przez to czuć się nieswo-

jo i trochę nie na miejscu. Choć trzymam w kieszeni bilet kupiony w (teatralnej) kasie i siedzę w fotelu na (teatralnej) widowni wśród kilkudziesięciu innych widzów. Pomimo świadomości, że Wysocka i Zadzara są artystami, a teatr to miejsce ich pracy i oswojone medium komunikacji ze sobą i z innymi, nie przestaję odczuwać lekkiego niepokoju. Skąd on się bierze? Z powodu centralnego punktu i zarazem przyczyny zdarzenia, w którym uczestniczę: realnej ciąży aktorki i jej poddawanie badaniami ciała. Trudno nie skapitulować intelektualnie i emocjonalnie wobec bezpośredniej lekcji techniki i anatomii, jakim jest obserwowanie badania ultrasonografem. Doświadczenia intymnego i zazwyczaj zarezerwowanego dla najbliższych. Badania, które nieustannie pokazuje nam, że na scenie jest ktoś jeszcze: ktoś na granicy życia, kto już powoli staje się częścią społeczeństwa, chociaż jeszcze nie opuścił bezpiecznej przestrzeni łona matki.

Pytanie o to, dlaczego tu siedzimy, uwiera, pozostaje z tyłu głowy, nie pozwalając o sobie zapomnieć, ale z drugiej strony, cały *Anty-Edyp* wydaje się próbą udzielenia na nie odpowiedzi i uzasadnienia obecności widza. To, co w *Anty-Edypie* jest spektaklem, stanowi rodzaj ochronnej i sensotwórczej ramy dla tego radykalnego doświadczenia, ale jest też zestawem artystycznych i intelektualnych narzędzi, które pomagają je skonceptualizować, uruchomić interpretację. Twórcy nie próbują wywołać wstydu czy zażenowania, a raczej wygaszać tego rodzaju emocje. Stwarzają dość swobodną atmosferę, budują spektakl oszczędnymi i rozpoznawalnymi środkami. Odstąpienie teatralnej maszynierii, wyświetlanie napisów i projekcji video na ekranach, muzyka na żywo – to stałe elementy ich scenicznego języka. Podobnie gra aktorska Wysockiej, która prezentuje tu styl znany z wcześniejszych



ról w spektaklach Zadary: zdystansowany, dowcipny, sprawnie posługujący się pastiszem i parodią. Lekkością odznacza się również muzyczna tkanka spektaklu, Leszek Lorent (perkusja), Michał Górczyński (klarnet) i Jacek „Budyń” Szymkiewicz (bas) swobodnie improwizują na podstawie dźwięków wyłapanych z przestrzeni, przede wszystkim z rytmicznego bicia serc i naśladowania melodii słów i zdań (jak echo powraca tutaj słowo „wow”), tworząc intrygujące dźwiękowe tło, ale nigdy nie wysuwając się na pierwszy plan.

Twórcy, zamiast syntetyzować, starają się skierować uwagę widza na rozwarstwienie pomiędzy znajomą teatralną formą a realnością ciała i sytuacji badania. W warstwie tekstowej również operują rozwarstwieniem na zasadzie silnego przeciwstawienia. Montaż *Króla Edypa* Sofoklesa i fragmentów książki Deleuze’a i Guattariego (której *Anty-Edyp* zawdzięcza swój tytuł) ma bardzo klarowny schemat: kolejne epeisodiony tragedii oddzielone są od siebie blokami cytatów z tekstu francuskich filozofów. Przeciwstawienie nie przebiega tu jedynie w warstwie treściowej, w której drugi tekst jest krytyczny wobec pierwszego (głównie pośrednio, jako modelu dla psychoanalitycznych teorii), ale przede wszystkim w sposobie ich prezentowania przez Wysocką. *Król Edyp* wiąże się ze zdystansowanym graniem i skierowaniem ku publiczności, fragmenty *Anty-Edypa* – z minimalizacją środków ekspresji i nade wszystko z sytuacjami badania.

Wysocka wypowiada i odgrywa najważniejsze, z punktu widzenia dramaturgii tekstu, fragmenty *Króla Edypa* Sofoklesa. Robi to leżąc, siedząc, stojąc, czasem niepewnie poruszając się w gąszczu rozłożonych na podłodze kabli. Jak po sznurku, przeskakuje przez kolejne „przełomowe” momenty, parodiuje, by nie powiedzieć: wyszydza. Wchodząc w rolę Edypa, Jokasty, Kreona czy Posłańca, markuje i przerysowuje emocje: zdziwienie, zaskoczenie, przerażenie i rozpacz, skutecznie się od nich dystansując. To, uprawiane z wyraźną przyjemnością, złe aktorstwo, przywołujące niekiedy na myśl kiepski kabaret, jest ciężką próbą wytrzymałości widzów, ale też stanowi mocną deklarację twórców, którzy w ten sposób zdają się mówić, że grecka tragedia nie jest dla nich drogą do katharsis. Nie ma w niej nic wzniosłego. Jak każdy oparty na fabule utwór, jest wodzeniem czytelnika i widza za nos.

Z kolei fragmenty *Anty-Edypa* są wyraźnie krótsze, mówione wolniej i nie odgrywane, przez większość czasu czytane z monitorów ustawionych w pobliżu ultrasonografów. Pojawiają się zawsze tuż przed badaniami i w trakcie, kiedy wyświetlany na ekranach zapis badania sprzed premiery zostaje zastąpiony przez transmitowany na żywo obraz. Wtedy możemy zajrzeć pod skórę, do środka brzucha i zacząć rozpoznawać kształty ciała płodu, obserwować jego ruchy, wykonywane tu i teraz. Przeniknąć przez kolejne warstwy: zobaczyć kości, płuca, serce i inne narządy wewnętrzne. Te momenty szczególnego skupienia uwagi (szczególnie, że następują po męczących przygodach Edypa, których monotonia uwagę rozprasza) wskazują na akceptację przekazywanych treści i zaznaczają ich związek z obecnością dziecka.

Za pomocą teatralnych mechanizmów Wysocka i Zadara demonstrować więc opozycję: *Anty-Edypa* jako żywą, intelektualną propozycję i *Króla Edypa* – martwą strukturę, z której nie da się już wydobywać sensów, gdyż są one doskonale rozpoznane i rozpracowane. Ich krytyka idzie dalej, za pośrednictwem tekstu Deleuze’a i Guattariego przenosząc się na pole psychoanalizy.

Traktat Deleuze’a i Guattariego nie jest lekturą łatwą. Cechuje go manieryczny język, uparte powtórzenia i pewna napastliwość wobec przedmiotu krytyki. Tymczasem w scenicznej lekturze – bez dwóch zdań wnikliwej i atrakcyjnej – wygładzone zostaje to, co w kontakcie

ze źródłowym tekstem może być irytujące czy zniechęcające. Kwestia językowego i obrazowego strukturyzowania rzeczywistości – ich mechanizmów, ograniczeń i nieuniknionego pośredniczenia w międzyludzkiej komunikacji – stanowi ważny przedmiot refleksji zarówno w teatrze Wysockiej, jak w teatrze Zadary. Ich krytykę figury Edypa rozumiem właśnie jako przedłużenie tej refleksji: krytycyzm wobec zbytniego przywiązania do spetryfikowanej struktury. Problem w tym, że propozycje Deleuze’a i Guattariego stanowią równie silną konceptualizację rzeczywistości, związaną ze złożonym systemem „maszyn pragnących”, „ciała bez organów”, „pływów”. Terminologii, której równie łatwo można zarzucić mocne strukturyzowanie rzeczywistości. Tylko po co, skoro można ją świetnie i twórczo wykorzystać, jak w tym samym spektaklu udowadniają Wysocka i Zadara.

Edyp jako metaforyczny model dla nieświadomych struktur został zużyty, wytarty – zamiast skutecznym środkiem obrazowania, stał się przesłoną, blokującą możliwość rozumienia.

Zdaniem francuskich autorów, Freud popełnił błąd, nakładając na strukturę pragnienia i nieświadomości przestarzały kostium antycznego teatru (nawet nie teatru współczesnego jego czasów) i zamiast pozostać odkrywcą nieświadomości, stał się – jak to ujmują – „dyrektorem podrzędnego teatryku”.

Jak pisze Luke Caldwell:

Deleuze i Guattari zwracają schizofrenika przeciw stabilności psychiki i rozwijają formę schizoanalizy aby zrewolucjonizować psychoanalizę. Podczas gdy analiza Freudowska ma na celu wyleczenie psychotyków poprzez udzielenie im pomocy w przyjęciu do wiadomości i kontrolowaniu ich nieświadomych pragnień w imię ochrony stabilnej podmiotowości, schizoanaliza ma na celu uwolnienie procesu produkcji pragnienia (desiring-production) od społecznych ograniczeń. W tym celu Deleuze i Guattari celebrują proces schizofrenii jako siłę, która przełamuje sztywne kodyfikacje pola społecznego i opiera się zamknięciu w pułapce jakiegokolwiek pojedynczej tożsamości. Widzą psychoanalizę nie jako pomoc ludziom, ale jako przedłużenie represyjnego społeczeństwa, które wprowadza brak do pragnienia, ograniczając je podległością wobec jakiegoś abstrakcyjnego, całościowego obiektu<sup>1</sup>.

Figurze neurotyka, uwięzionego na kozetce w gabinecie analityka i godzącego się na narzucane mu przezeń struktury „romansów rodzinnych”, przeciwstawiają rewolucyjną figurę schizofrenika. Schizofrenik to w ich wykładni ktoś „zdekodowany” i „zdeterytorializowany”: nie dający się zamknąć w ustalonych strukturach, płynny i wymykający się wszelkim próbom zakodowania. Dla którego nieświadomość nie jest opresyjną instancją, a twórczą dziedzicą produkowania realności.

Nienarodzone dziecko, uosobienie czystej potencjalności, ma wiele wspólnego z tak przedstawianą figurą schizofrenika, która wydaje się bardziej projektem idealnej sytuacji podmiotowej niż opisem chorobowej jednostki. Sytuacji podmiotowej, w której kluczową rolę odgrywają wolność i kreatywność, a nie brak i poczucie winy. Pokazując swoje nienarodzone jeszcze dziecko w przestrzeni publicznej, jaką jest teatr, wobec widzów – reprezentantów społeczeństwa, zdają się mówić: to nie tylko nasze dziecko, powołaliśmy je do życia, ale nie tylko my je stworzymy. Ktoś, kto jeszcze pozostaje radykalnie inny, ale za moment wejdzie w kulturową i językową przestrzeń, którą współdzielimy, kształtujemy i w której struktury jesteśmy uwikłani.

<sup>1</sup> Luke Caldwell, *Schizophrenizing Lacan: Deleuze, [Guattari], and Anti-Oedipus*, „intersections”, vol. 10, no. 3, 2009, s. 25.