



Prior Walter – Tomasz Tyndyk, Anioł – Magdalena Cielecka

Teorie Julii Kristewej zawarte w jej licznych pismach dążą do stworzenia niemal totalnej wizji świata i żyjącego w nim człowieka. Opisane przez Kristevą procesy, które zachodzą zarówno w podmiocie, jak i w życiu społecznym, choć bardzo złożone i skomplikowane, dają się uchwycić w pewien niemal uniwersalny scenariusz lub lepiej – w kilka równorzędnych i przeplatających się wariantów scenariusza zależnych od doświadczeń, kondycji psychicznej, dążeń, stopnia rozwoju i aspiracji zarówno podmiotu, jak i grupy. W tym sensie teoria Kristewej przywodzi na myśl strukturę dramatu, zwłaszcza że w przebiegu zarysowanych przez nią scenariuszy można wyznaczyć wyraźne konflikty, punkty zwrotne i bohaterów. Wyprowadzając swoją teorię podmiotu z rozwoju psychicznego dziecka, Kristeva personifikuje walczące w nich siły. Reprezentantem tego, co semiotyczne, czyni więc Matkę, a tego, co symboliczne – Ojca. Matka i Ojciec jawią się w pewnym sensie jako figury alegoryczne: między nimi rozgrywa się dramat jednostki, która w okresie dzieciństwa musi porzucić semiotyczne ciało Matki na rzecz symbolicznego prawa Ojca. Przejście to, choć stanowi źródło licznych konfliktów ciążyących często na całym życiu jednostki – jest jednak koniecznym warunkiem indywidualizacji.

Mediatorem łagodzącym tę zmianę jest, zdaniem Kristewej, Ojciec Miłujący. Ta figura jest niezwykle pojemna, bo jej istotą jest niejednoznaczność. Choć z niektórych pism wnioskować można, że tę rolę spełniać ma dziadek, wydaje się, że taka identyfikacja dąży jedynie

od wstępu do sublimacji

Monika Kwaśniewska

do zobrazowania czegoś, co z natury swojej pozostaje nieuchwytnie. Ojciec Miłujący nie jest bowiem figurą edypalną, lecz mediatorem umieszczonym między matką a dzieckiem oraz między matką a właściwym ojcem symbolicznym. Pochodzi on z okresu przed wejściem dziecka w porządek mowy, czasu czy rozróżnienia płci – dlatego posiada cechy obojga rodziców¹ – jest obupłciowy, stanowi więc archaiczny biegun idealizacji.

Dramatyczność zawarta w teoriach Julii Kristewej czyni z nich niezwykle atrakcyjne narzędzie analizy sztuki. O ile jednak sama badaczka często tłumaczy swoje koncepcje, powołując się na dzieła literackie, lub odwrotnie – używa ich jako narzędzi interpretacji literatury, o tyle chyba nigdy nie odnosiła ich bezpośrednio do teatru. Wyjątek stanowi Artaud, jednak w jego przypadku Kristeva odnosi się raczej do teorii teatru niż do praktyki. Tymczasem niezwykle kuszące wydaje się spojrzenie przez pryzmat jej teorii na teatr Krzysztofa Warlikowskiego. Uderzające jest bowiem podobieństwo między jej wizją świata i człowieka a teatrem Warlikowskiego.

Świat jego teatru również wydaje się rozciągać między postaciami Ojca i Matki. Ich obecność (lub znacząca nieobecność), charakter i funkcja często decydują o kondycji świata przedstawionego. Tym jednak, co stanowi fundamentalny łącznik między teatrem Warlikowskiego i teorią Kristewej, jest kwestia marginalizowanej, naznaczonej skazą kobiecości.

Figura matki

Według teorii „podmiotu w procesie” Kristewej w każdym indywiduum zachodzi nieustanny proces negocjacji między dwiema siłami: semiotyczną – kobiecą i symboliczną – męską. Obie oddziałują na każdą sferę życia podmiotu, są związane z jego językiem, seksualnością, kondycją psychiczną. Granicą między nimi jest moment uczenia się języka.

To, co semiotyczne, pochodzi sprzed fazy indywidualizacji oraz nauki języka i jest ściśle związane z matką. Do charakterystyki semio-

tycznego Kristeva używa platońskiej kategorii chora – terminu oznaczającego „naczynie”, „zbiornik”, który filozof połączył z tym, co „nie-widzialne”, „tajemnicze” i „niepojęte”, związane z macierzyństwem i opiekuńczością. Chora jest „matką” wszystkich rzeczy. Kristeva porównuje chorę do „łona” i „niańki”, miejsca chaosu, w którym rzeczy nie mają tożsamości². Pierwsze artykulacje popędów pojawiające się w tej fazie mają charakter „prowizoryczny” i „ruchomy”, funkcjonują poza aksjomatami jedności i tożsamości oraz wiążą się z przestrzenią, w której matka zaspokaja i reguluje potrzeby dziecka. Są one „kobiece”, bo poprzedzają „męski” porządek pragnienia i braku.

Drugą stroną każdego podmiotu jest tak zwana faza tetyczna³. Jest ona momentem oddzielenia od matki i jej semiotycznej domeny oraz wejścia w podmiot tego, co symboliczne, należą do domeny ojca. Dokonuje się to za sprawą symbolicznego języka. Kategoria ta odpowiada Lacanowskiej koncepcji symbolicznego, w którym obowiązują „męskie” prawa składni, gramatyki i społeczeństwa. Poprzedza ją „faza lustra”, której zadaniem jest wyposażenie podmiotu w całościowy obraz ciała.

Teoretycznie wraz z wejściem w fazę symboliczną to, co semiotyczne (inaczej „matczyne”), powinno zostać wykluczone. „Semiotyczne ciało matki-kobiety zostaje poświęcone na ołtarzu porządku symbolicznego, który opiera się na bezcielesnej ekonomii pragnienia.”⁴ Akt ten porównać można do koncepcji Luce Irigaray „mordu na Matce”⁵. Jest to niezbędny warunek identyfikacji jednostki.

Moment separacji od matki wiąże się z fazą rozwoju dziecka zaobserwowaną i opisaną przez Melanie Klein (na którą Kristeva często się powołuje), określonej przez nią jako pozycja depresyjna. Według Klein, dziecko osiąga ją z chwilą, gdy zostaje odstawione od piersi i zaczyna postrzegać matkę jako realną, odrębną osobę – czasem dobrą, czasem złą, dlatego kochaną i nienawidzoną jednocześnie. W wyniku ambiwalencji uczuć wobec obiektu matczynego dziecko odczuwa lęk, że matka może go porzucić z powodu jego negatywnych tendencji. Jednocześnie jednak pragnie obiekt zatrzymać. Następuje introjekcja – czyli wchłonięcie obiektu matczynego, które z kolei powoduje poczucie winy i strach przed możliwością destrukcji matki. Dochodzi więc do połączenia popędów agresywnych z libido skutkujące ambiwalencją uczuć, pragnień, dążeń i popędów⁶. Warunkiem przezwyciężenia pozycji depresyjnej jest obdarzenia miłością inkorporowanego, utraconego obiektu. Gdy jednak fantazmat matki zostanie skonstruowany jako „zły” – w przyszłości może nastąpić powrót do pozycji depresyjnej w postaci melancholii. Zgodnie z koncepcją Klein, melancholia jest jedynie powtórzeniem dziecięcej pozycji depresyjnej na skutek nieumiejętności radzenia sobie z utraconym obiektem i nieumiejętności utrwalenia w sobie „dobrego” obiektu⁷. Melancholik powraca do pozycji depresyjnej: nie zgadza się na utratę kochanego obiektu, którym, według Kristevy, jest Rzec – w rozumieniu Lacana (nie do wysłowienia, nie podlegająca reprezentacji) – lecz u Kristevy jest to Rzec Matczyzna.

Melancholię można więc uznać za nieumiejętność odseparowania się od matki, nieumiejętność dokonania koniecznego do wejścia w porządek symboliczny matkobójstwa. Melancholik uwewnętrznia swój utracony obiekt (Matkę), ale nie może ustanowić relacji z Ojcem⁸. Zamyka się w sobie, odcina się od świata, w którym nie ma już kochanego obiektu. Umieszcza go w sobie, jednak już jako obiekt nienawiści spowodowanej utratą⁹.

To, co odrzucone z podmiotowości w momencie przejścia z porządku semiotycznego do symbolicznego, gromadzi się w obszarze podmiotowości nazwanej przez Kristevę abiektem. Matka – która jest tym, co podmiot musi zanegować, by ustalić dystans między sobą

a światem – zostaje utożsamiona z brudną materią. Nie może być pożądana, bo zerwanie z nią jest niezbędnym warunkiem indywidualizacji. Jednak pożądanie to trwa w nieświadomości, ponieważ podmiot nie jest w stanie całkowicie wymazać tej najbardziej archaicznej pamięci o pierwotnej, przedwerbalnej, preedypalnej jedności z matką. Dlatego pożądanie to, odrzucone przez Ja, zmienia się we własne przeciwieństwo – wstręt i obrzydzenie – abiekt¹⁰.

Abiekt nie jest przedmiotem ani nie należy (już) do podmiotu. Jest to obszar, w którym gromadzi się to, co odrzucone i nieakceptowane społecznie: nieczystość, nikczemność, ohyda.

Na abiekt składa się to, co semiotyczne – czyli z natury swojej niedefiniowalne i niewyraźne, a jednocześnie wyparte. Znajduje się blisko podmiotu, narzuca się, niepokoi, ale nie daje się przyswoić; fascynuje, a mimo to nie daje się uwieść. Znajdując się „na wygnaniu”, abiekt sytuuje się na styku nieistnienia i halucynacji – rzeczywistości, która unicestwia podmiot, jeśli jej nie uzna. Abiekt ciągnie bowiem podmiot tam, gdzie sens się załamuje, a nie dając się ująć w znak słowny – wywołuje wyładowanie, krzyk, wstrząs, wstręt. Jest aspołeczny, pogardzany i nieczysty, znajduje się na zewnątrz, z dala od całości, której reguł nie rozpoznaje. A mimo to rzuca wyzwanie swojemu panu. Przeraza go, ale i fascynuje zarazem. Wzbudza wstręt, a zarazem pociąga.

Jeśli abiekt sytuuje się w obszarze wykluczonym, to wstręt (do niego) jest momentem przejścia między porządkiem semiotycznym – matczynym a porządkiem symbolicznym – ojcowskim. Znajduje się niejako na granicy między nimi i współtworzy ją. Choć jest granicą i wyznacza podmiot, to nie oddziela go radykalnie od tego, co mu zagraża. Jest ambiwalentny: wywołuje skrępowanie, nieprzyjemność, zawrót głowy, a jednocześnie wyznacza przestrzeń, na której wyłaniają się znaki. Wstręt jest zawiązkiem znaku dla nie-przedmiotu – z jednej strony ociera się o symptom somatyczny, z drugiej zaś o sublimację, polegającą na możliwości nazwania tego, co przed-, czy trans-nazwowe, nie oddzielone od popędów¹¹. Wstręt, odraza, obrzydzenie to fobiczny powrót wyparcia pierwotnego, działającego, zanim wyłoni się „ja” – jego przedmioty i wyobrażenia, ale jest zarazem archaiczną sublimacją „przedmiotu” nieoddzielonego od popędów. Oznacza więc również uznanie pierwotnego braku, leżącego u podstaw każdego bytu, sensu, języka i pragnienia. Brak ten, wynikający z zaprzeczenia pierwotnej jedności z matką, jest skutkiem wyobrażenia, że takie jest pragnienie innego – ojca¹².

Skoro wymogiem procesu podmiototwórczego jest odrzucenie matki, to w konsekwencji dochodzi do wyparcia się matki jako osoby i matczynego ciała jako ciała kobiecego. Ta represja wiąże z matką w imię prawa ojca otwiera drogę kolejnym dualizmom. Dlatego Kristeva postuluje przededefiniowanie relacji kobieta/kobiecość/macierzyństwo. Skoro pierwsza negacja związku z matką pociąga za sobą represję tego, co kobiece, kultura potrzebuje powrotu do macierzyńskiej chory. Jeśli prawo ojca każe porzucić wszelkie preedypalne związki z matką, to każde ujawnienie się tego, co semiotyczne, jest w patriarchalnej kulturze odbierane jako transgresja. I właśnie w tej transgresji tkwi, zdaniem Kristevy, potencjał rewolucji koncepcji podmiotu. Dlatego Kristeva nie zamierza niwelować nieuleczalnej obcości kobiecości; wręcz przeciwnie – dostrzega rolę kobiet jako uosobienie tego, co Hegel określał wieczną ironią społeczną. Niemożliwa do zaakceptowania obcość daje szansę zachowania czujności, stania na straży i kontestowania, które nie pozwala grupom na zamykanie się, stawanie się jednorodnymi i gnębielskimi¹³. Kristeva podkreśla, że zaakceptowanie kobiety jako obcego, bez próby neutralizacji tej ob-

cości, jest wstępem do zaakceptowania każdej obcości w kulturze. Daje też możliwość zaakceptowania – zamiast ciągłego wypierania i walki z nim – elementu semiotycznego, czyli żeńskiego w każdym człowieku, niezależnie od płci. Postulat przywrócenia związku z matczynym ciałem czy odnalezienia matki w języku ma na celu zmianę porządku społecznego i etycznego¹⁴. Ma być nie tyle usunięciem obcości czy jej zaprzeczeniem, ile wpisaniem jej w porządek społeczny. Na proces ten składają się dwa inne: wybaczenie i sublimacja.

Motyw Matki w teatrze Warlikowskiego

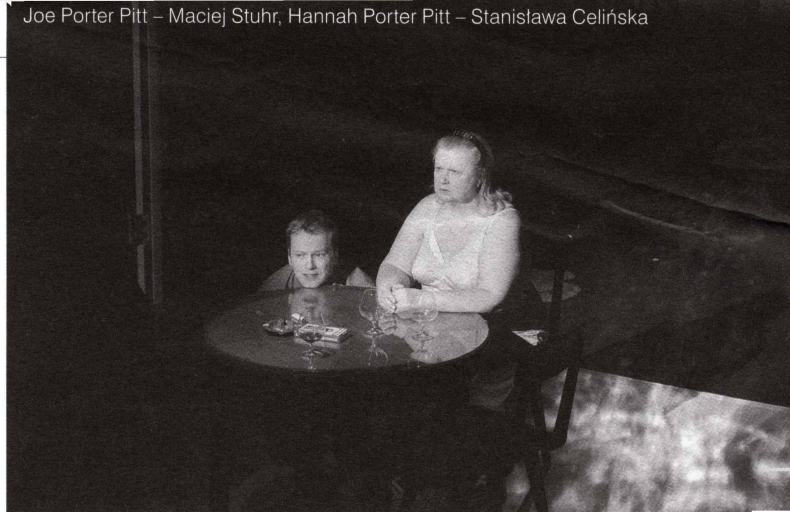
Motyw Matki związanej ze sferą semiotyczności i abiektu powraca w spektaklach Warlikowskiego w różnych wariantach: nieobecna matka w *Poskromieniu złoŹnicy*, mordercza matka w *Bachantkach*, postać Kobiety z peepshow w *Oczyszczonych* kojarząca się z figurą wypartej matki, zniewalająca Matka w *Krumie*... Te rozproszone, różnorodnie przeprowadzane „wątki matczyne” spotykają się w ostatnim polskim spektaklu – *Anioły w Ameryce*. Figura matki pojawia się w całej swej różnorodności: „realnej” postaci, spełniającej kulturowo ukształtowany wzorzec (Hannah), zamordowanej matki (Ethel) i matki jako pochłaniającej podmiot semiotycznej siły w postaci Anioła. W ten sposób spektakl zbiera wszelkie podstawowe wymieniane przez Kristewą i pojawiające się w poprzednich pracach Warlikowskiego obrazy tej figury w życiu podmiotu. Jednocześnie w *Aniołach w Ameryce*, chyba po raz pierwszy u tego reżysera, pokonany zostaje kryzys naznaczający cały świat przedstawiony. Dzieje się to za sprawą procesu pozytywnej przemiany zarówno podmiotów, jak i całego społeczeństwa. Mnogość postaci Matek oraz ich znacząca rola w wydarzeniach scenicznych wskazują na ten wątek, jako kluczowy dla tego – w pewnym sensie terapeutycznego – procesu.

MacierzyŹność w (prze)budowie – *Anioły w Ameryce*. Część pierwsza – martwa Matka, chory Ojciec

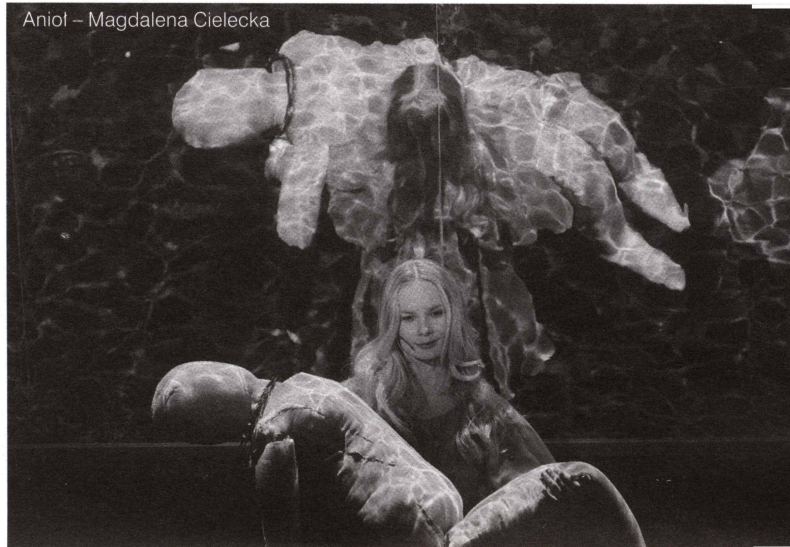
Pierwsza część spektaklu rozpoczyna się pogrzebem niejakej Sary. Wygłaszający mowę żałobną rabin (Stanisława Celińska / Maja Komorowska) nie mówi jednak niczego konkretnego na temat zmarłej – sytuuje ją w kontekście kochającej rodziny, po czym określa jako „dobrą i cnotliwą kobietę”. Rabin przypisuje więc Sarze cechy, którymi zwykło się określać kobiety w ogóle. Sprawowana przez nią funkcja z czasem rozrasta się na rolę matki całego rodu emigrantów i pielgrzymów, którzy tworzą społeczeństwo amerykańskie. Tak naprawdę bowiem, pogrzeb Sary Ironson jest ostatnim pożegnaniem z matką całego narodu oraz znakiem wykorzenia, końca starego ładu. Jednak kolejne sceny przenoszą to poczucie utraty na poziom osobistych doświadczeń poszczególnych postaci. Cała pierwsza część spektaklu skupia się na doświadczeniu zrywania więzi z najbliższymi, jest studium utraty i związanej z nią melancholii oraz procesem odkrywania w sobie sfery zła, sfery abiektu.

Przyczyny tych kryzysów oraz rozpadu starego ładu upatrywać można również w niemożliwości zastąpienia relacji z matką nową relacją – z ojcem. Świat sceniczny to przestrzeń, w której matka została już zamordowana, a mający pojawić się na jej miejscu ojciec symboliczny jest chory. Roy Cohn, którego uznać można za wcielenie tej figury (jest bowiem przedstawicielem prawa i porządku typowo męskiego ładu), po pierwszej demonstracji niemal nieograniczonej władzy dowiadyuje się, że ma AIDS. Spektakl jest więc również studium upadku – zarówno jego władzy,

fot. Stefan Okołowicz



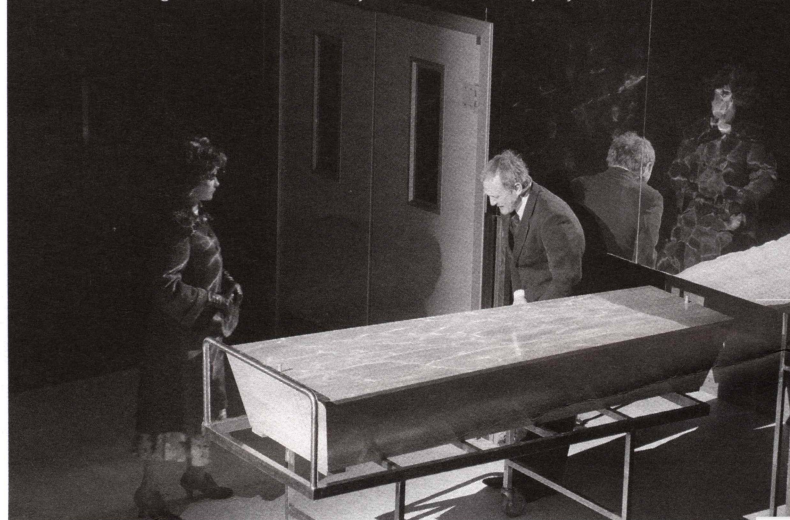
Anioł – Magdalena Cielecka



Hannah Porter Pitt – Stanisława Celińska, Harper Amaty Pitt – Maja Ostaszewska



Ethel Rosenberg – Danuta Stenka, Roy M. Cohn – Andrzej Chyra



jak i reprezentowanego przez niego ładu, w którym wszystko, co semiotyczne i matczyne, musi zostać zabite lub przynajmniej zmarginalizowane.

Roy – przez jednych kochany (Joe), przez innych nienawidzony (Louis, Belize) – łączy w sobie wszystkie wypierane przez pozostałe postaci sfery – jest chorym na AIDS Żydem i homoseksualistą. Jednak on nie wypiera ich ze swojej świadomości. Od sfery abiektu, której istnienia ma pełną świadomość, bardzo skutecznie izoluje się wstrętem, który co chwilę werbalizuje – przez co, za pomocą języka, jeszcze silniej oddziela się od sfery abiektualnej – próbując ją oznaczyć i nazwać. Główną ofiarą jego nienawiści i słownej agresji jest Ethel Rosenberg, której wspomnienie nadal wzbudza w nim konwulsyjne ataki:

Ta mała nieatrakcyjna kobita, dwoje dzieci, a jaj jaj, przypominająca nasze żydowskie mamuski – była tak blisko dożywocia; ale ja stawałem na głowie, żeby ją posadzić na krześle. Ja. Ja to zrobiłem. Jeszcze bym kurwa pociągnął wajchę, gdyby mi pozwolili. Dlaczego? Bo kurwa nienawidzę zdrajców. Bo kurwa nienawidzę komunistów. To nie było legalne? Jebać legalne. Czy jestem miłym człowiekiem? Jebać miłym¹⁵.

Zamordowanie Ethel jest niejako dokonaniem niegdyś przez niego gestem mordu na matce, przejściem do sfery prawa symbolicznego, którą całkowicie zawładnął. Teraz jednak, popadając w chorobę, Roy znów niebezpiecznie zbliża się do sfery semiotycznej. Stopniowo traci kontrolę nad swoim ciałem, a także nad prawem symbolicznym.

W obliczu jego słabości w świecie przedstawionym zaczynają pojawiać się, wyparte z niego wcześniej, kobiety-matki.

Część druga – powroty/przewroty.

Matka „kulturowa”

Druga część spektaklu rozpoczyna się pojawieniem nieobecnej do tej pory¹⁶ w świecie scenicznym kobiety – Hanah, matki Joe’go, która przyjeżdża na wieść o rozpadzie małżeństwa swojego syna-homoseksualisty. Po pojawieniu się na scenie, nawiązuje relację z pogrążoną w depresji, histeryczką Harper – porzuconą żoną Joe’go. Hanah to pozornie wzór tradycyjnej kobiecości: matki i wdowy. Grana przez Stanisławę Celińską (w dublurze – Bogusława Schubert), ma na sobie w tej scenie jedynie bieliznę – przypominającą nieco jej kostium z *Oczyszczonych*. O ile jednak w tamtym spektaklu Celińska grała postać matki zanurzonej w semiotycznych siłach nieposkromionej cielesności – tu obcisłe body połączone ze starannie ułożonymi włosami i perfekcyjnym makijażem wydaje się rodzajem poskramiającego jej ciało uniformu – w następnej scenie dopełnionego zgrzebną sukienką. Hannah chcąc pomóc Harper wydobyć się z marazmu i bezsensu – „puszkuje” ją w stereotypowej roli kobiety. Ubiera ją w sukienkę i prowadzi do kościoła mormonów, gdzie Harper zostaje skonfrontowana z tradycyjnym wyobrażeniem o rodzinie i funkcji kobiety. Hannah spełnia więc w pewnym sensie rolę ojca symbolicznego, który wprowadza Harper w świat kultury. Paradoksalnie jednak prezentuje jej rolę kobiety podległej wymaganiom kultury i religii – sama już jej w gruncie rzeczy nie spełniając. Hannah nie ma w sobie nic z ciepłej, opiekuńczej matki – taka rola napawa ją wstrętem. Najlepiej obrazuje to niema scena spotkania z synem: kiedy Joe stara się położyć głowę na kolanach Hannah, ona ze odrazą odpycha go od siebie. Hannah jest silna, zdecydowana, szorstka i zimna; taka postawa rozbija silnie funkcjonujący w społeczeństwie stereotyp kochającej matki oraz – realizowany przez Harper – rozchwianej emocjonalnie, rozhisteryzowanej, uległej kobiety. Hannah nie jest już żoną, lecz wdową. Jej syn dorósł i odizolował się od niej, więc w pewnym sensie również funkcja macierzyńska ule-

gła w jej wypadku redukcji. Hannah w gruncie rzeczy prezentuje więc model zupełnie wolnej kobiety, co podkreśla, sprzedając dom – symbol ogniska domowego – i przyjeżdżając do Nowego Jorku. Realizuje to, o czym Harper skrycie marzy, mówiąc, że chce wyjechać lub że nie chce wracać do domu, który podświadomie kojarzy się jej z horrorem. Poza tym Hannah jako pierwsza wyprowadza Harper w sferę publiczną i zmusza do pracy. Role żeńskie – męskie / matczyne – ojcowskie zostają więc odwrócone.

Hannah, pełniąc w przemianie Harper rolę ojca symbolicznego, uruchamia jednak kolejny stereotyp – przekonanie, że kobieta, by wejść w sferę publiczną, musi przyjąć rolę mężczyzny, wykluczyć ze swojej osobowości jakiegokolwiek znamiona słabości, wrażliwości, emocjonalności. W ten sposób kobieta sama abiektywizuje swoją kobiecość. Postawa Hannah wydaje się bowiem w pewnym sensie pancerzem przeciwko rozczarowującemu życiu. Wiadomość o homoseksualizmie syna, którą na początku wypiera, spotkanie z Harper, a potem z Priorem – odmieniają ją. Hannah przybywa do Nowego Jorku, by odbudować ład w rodzinie syna, ponownie zatuzować jego orientację seksualną, przekonać go do powrotu do Harper, która jako porzucona żona wzbudza w niej litość. Hannah zdaje się walczyć o tradycyjny obraz rodziny, który sama podtrzymywała, choć tak bardzo ją rozczarował. Obserwując przemianę Harper, która świadomie rezygnuje z tkwienia w fikcji dyskryminującego i unieszczęśliwiającego ją modelu rodziny, pozwala odejść mężowi i decyduje się na zmianę – Hannah również odmienia swoją postawę. W finale jest już zupełnie inną osobą. Przychodzi w luźnej, niekrępującej ruchów sukience, z turbanem na głowie. Chyba po raz pierwszy na twarzy ma szczery uśmiech. Jest pogodna i spokojna. Homoseksualizm syna, rozpad jego małżeństwa – choć na początku wydawały się dla niej katastrofą – zmusiły Hannah do podróży, również wewnętrznej, i sprawiły, że odrodziła się w „nowej skórze”.

Konfrontacja Hannah i Harper pozwala rozbić większość stereotypów na temat kobiecości: od ujęcia niemal esencjalistycznego (podlegająca prawom natury rodzicielka, nie zrównoważona histeryczka), przez kobiecą rolę kulturową (żona, matka), po drugofalowy feminizm (kobieta przejmująca rolę mężczyzny). Dekonstrukcja tych modeli – zamykających tożsamość kobietą w ograniczającym ją przymusie jedności i jednolitości – prowadzi do połączenia w obrębie jednego podmiotu dwóch porządków: semiotycznego-kobiecego i symbolicznego-męskiego. Relacja Harper i Hannah to rodzaj negocjacji i różnicowania płci podmiotu, o którym pisze Kristeva. Harper przejmując od Hannah pewne cechy charakteryzujące męskość, Hannah od Harper – elementy typowe dla natury kobiecej. Ich proporcje mogą być dowolne, najważniejsze jest pogodzenie się z ich złożonością. Nie niwelują swej inności, lecz z całą świadomością wpisują ją we własną podmiotowość. To przewartościowanie kobiecości i jej roli w zbiorowości staje się furtką do dalszych procesów zachodzących w spektaklu.

Matka zamordowana

Pod koniec pierwszej części do świata (scenicznego) powraca również figura zabitej matki – Ethel Rosenberg (Danuta Stenka / Dorota Landowska / Monika Niemczyk). Na scenę wchodzi kobieta w czerwonym, rozkloszowanym płaszczu, w czarnym kapeluszu na głowie i z małą torebką w ręce – wszystko w stylu lat pięćdziesiątych. Po wstępnej pogawędce z wijącym się na ziemi z bólu Royem i wezwaniu karetki wieści swemu rozmówcy nadchodzący koniec. Na pełne dумы stwierdzenia Roya, że jest nieśmiertelny, ponieważ „wślizgnął” się do historii, odpowiada: „Niedługo historia się skończy”¹⁷.

Ethel jako figura zamordowanej matki przybywa do Roya, swojego oprawcy, który jako jedyny jest świadomy swojego abiektu i całkowicie się od niego oddziela ukierunkowanym na niego wstrętem. Jednocześnie jest przedstawicielem instancji symbolicznej, która doprowadziła do śmierci Ethel oraz uczyniła z niej abiekt i, kształtując przestrzeń władzy oraz wychowania, w pewnym sensie narzuca go innym postaciom. Przybycie Ethel jeszcze silniej uwydatnia kryzys władzy Roya w obliczu jego choroby, która uniemożliwia mu podtrzymanie dawnego ładu, a jednocześnie jest zwiastunem przemiany i przewartościowań w świecie przedstawionym, które zachodzą w części drugiej.

Moment przybycia Ethel rozpoczyna proces stopniowego pogarszania się stanu zdrowia Roya. Słabość ciała przybliża go do granicy sfery semiotycznej, co znamionują coraz częstsze konwulsje, wymioty i ataki wstrętu, będącego wszak, według Kristevej, granicą i murem obronnym między sferą symboliczną a semiotyczną. Jednak ataki konwulsji coraz rzadziej mają związek z językiem, coraz częściej są reakcją czysto cielesną.

Relacja Roya z zamordowaną przez niego kobietą jest ambiwalentna. Miesza się w niej wstręt z fascynacją – widocznymi po obu stronach. Mimo niewybrednych żartów, przekleństw, ataków wstrętu Roya w stosunku do jego dawnej ofiary, ich relacja przypomina z jednej strony związek małżeński, z drugiej – relację matki i dziecka. Ethel opiekuje się Royem, czuwa przy nim, kładzie się z nim do jednego (małżeńskiego) łóżka, przykrywając siebie i jego jednym płaszczem. Pod tym względem istotny jest moment pocałunku Ethel i Cohna. Ethel wchodzi na pogrążoną w mroku scenę, maluje usta czerwoną szminką, jakby chcąc pozostawić na ustach Roya widoczny znak niczym krwawą zmazę, podchodzi do zataczającego się w jej stronę Cohna i namiętnie go całuje. Pocałunek jest momentem połączenia dwóch sprzecznych porządków, które się odpychają i przyciągają jednocześnie. Dla Roya jest to też kolejny krok ku śmierci i rozpadowi w sferze semiotycznej. Ethel jest dla niego znakiem pochłaniającej go kobiecej semiotyczności, która teraz powraca w miarę stopniowej detronizacji jako ojca symbolicznego. Kulminacją dokonującego się w spektaklu swojego „mordu na ojcu symbolicznym” jest wiadomość przyniesiona mu właśnie przez Ethel, że został pozbawiony licencji prawniczej, a tym samym wyrzucony poza sferę władzy. Roy umiera jako prawnik, a potem dopiero jako człowiek. Jego śmierć poprzedza jednak ostatni dowód na to, że Roy nie jest w stanie pogodzić się ze sferą kobiecą i wejść w nowy porządek świata, nie jest w stanie przebaczyć. Po otrzymaniu wiadomości od Ethel – udając, że myli ją z matką, zmusza, by zaśpiewała mu kołysankę. Gdy wtulony w nią, wsłuchuje się w śpiewaną melodię, wygląda jak mały bezradny chłopiec w ramionach matki. Już po chwili Roy ujawnia, że był to tylko spektakl, obliczony na wzbudzenie w Ethel litości, pozwalający ją zawładnąć. Wydaje się jednak, że Roy wciąż jest targany sprzecznymi odczuciami fascynacji i wstrętu, poczuciem niemocy i potrzebą panowania, że szuka wytłumaczenia swojej chwilowej słabości. Ten ostatni, rozpaczliwy gest wieńczy jego śmierć, która, jak pisze Kristeva, jest wyrazem niemożliwości przebaczenia:

[...] skazanym na śmierć jest ten, kto nie wybaca. Ciało upadłe, stare, chore i samotne, wszystkie fizyczne znaki nieuniknionej śmierci, choroby i smutku wskazywałyby w tym sensie na niezdolność wybaczenia¹⁸.

Roy jest zarazem tym, któremu wybaczą inni. Gestem przebaczenia staje się modlitwa odmówiona przez dwoje jego największych wrogów – Louisa i Ethel. Ethel, która przyszła do Roya, by sprawdzić, czy będzie do tego zdolna – jeszcze w poprzedniej scenie mówiła:

Przyszłam, żeby przebaczyć, ale mogę tylko czerpać rozkosz z twojego cierpienia. Z nadzieją, że będę mogła patrzeć, jak umierasz śmiercią jeszcze gorszą od mojej. [...] Zabijeś mnie, ale nigdy nie mogłeś mnie pokonać. Nigdy nie wygrałeś¹⁹.

Teraz, przebacząc, potwierdza swoje zwycięstwo. Jej modlitwa ma jednak nie tylko znaczenie jednostkowe. Wybaczenie Royowi przez Ethel – to gest wypieranej i dyskryminowanej kobiecości wobec nadrzędnej, abiektywizującej ją władzy. W tym sensie istotne jest, że Ethel grana jest przez Danutę Stenkę – Katarzynę z *Poskromienia złoŹnicy*. W postaci tej spotykają się zarówno „wytresowana” przez patriarchalną kulturę kobieta, jak i zamordowana, wypierana matka. Jej przebaczenie nad zwłokami Roya – ojca symbolicznego – świadczy o całkowitym przewartościowaniu, jakie zaszło od *Poskromienia złoŹnicy*. Śmierć Roya jest śmiercią starego ładu. Przebaczenie przez Ethel jest świadectwem emancypacji wypieranej kobiecości oraz zakończenia cyklu represji z obu stron.

Destrukcyjna Matka

Opisane powyżej sceny śmierci Roya i modlitwy nad jego ciałem przeplatają się ze scenami walki Piora z Aniołem i danego mu błogosławieństwa. Równolegle do opisanych scen toczy się bowiem kolejny niezbędny, zdaniem Kristevej, proces – sublimacja. Zarówno przebaczenie, jak i sublimacja, choć rozpisane na kilka postaci, są od siebie ściśle uzależnione i nie mogłyby funkcjonować samoistnie.

Końcówkę pierwszej części i początek drugiej łączy pojawienie się Anioła – kulejącej kobiety o długich blond włosach, w czarnym płaszczu i okularach przeciwsłonecznych, mówiącej tę samą kwestię: „Witaj Proroku. Zaczyna się wielka praca”²⁰. W pierwszej części jest ona skierowana do Piora, w drugiej Anioł pojawia się bezpośrednio po końcowym monologu i zwraca się do publiczności. Anioł pojawiał się do tej pory jedynie Priorowi – również tym razem wskazuje na niego jako adresata.

Motyw Anioła i podróży do Nieba jest jednym z tych, które Warlikowski potraktował zupełnie inaczej niż sugerował Kushner. W dramacie Anioł jest w gruncie rzeczy groteskowy, namacalny, niemal ludzki. Przynosi Priorowi materialny znak swojej wizyty – Księgę. Poza tym zabiera Piora do Nieba, które również okazuje się niewiele różnić od świata ludzkiego. Warlikowski zupełnie przewartościował ten wątek. Anioł jest postacią niezwykle tajemniczą, niemal mistyczną, nierealną. Poza tym nie przynosi Priorowi Księgi ani nie zabiera go do Nieba. Pojawia się u niego, powierza mu misję i odchodzi. Zostawia jedynie czarny płaszcz, który Prior zakłada w kolejnych scenach, co – w połączeniu z jego czerwonymi spodniami – upodabnia go do bezdomnego lub włóczęgi. Scena przybycia Anioła w dramacie Kushnera pojawia się w formie zainscenizowanej przed Belize opowieści Piora. Natomiast w spektaklu Anioł przybywa w czasie wizyty Belize u Piora, który nie widzi posłańca nieba, co potwierdza wizyjność tej sceny.

Na scenie znajduje się łóżko. Przed nim stoi Prior, obok na podłodze siedzi Belize. Rozmowie towarzyszy od samego początku Anioł: stoi w bocznym wejściu, poruszając dwiema częściami wahadłowych drzwi niczym skrzydłami. Prior opowiada Belize o nawiedzającym go Aniele-kobiecie i o rozkoszy erotycznej, którą odczuwa w jej obecności. Gdy Anioł podchodzi w stronę stojącego na środku sceny mikrofonu, zrzuca czarny płaszcz, odśaniając bardzo skąpy, złoty kostium i zabandażowane stopy. Każde kolejne słowo wypowiedziane przez Anioła do zniekształcającego jej głos mikrofonu pobudza Piora. Mężczyzna wpatrzony w anielską postać pada na łóżko, słucha jej słów,

niektóre z nich powtarza. Jedynym łącznikiem z rzeczywistością jest trzymający go silnie za rękę Belize. Przyjaciół, komentując powtarzane mu przez Priora słowa Anioła, sprowadza je do realnych sytuacji. Gdy Anioł mówi Priorowi, że Bóg porzucił Niebo, Belize przekłada to na sytuację opuszczonego przez kochanka Priora, a powierzoną Priorowi misję zatrzymania czasu i świata, wstrzymania postępu – interpretuje jako jego wewnętrzny strach przed przeszłością. Prior wydaje się balansować na granicy dwóch światów toczących o niego walkę. Zmaganie między bezruchem a postępowaniem, między rzeczywistością a wyobraźnią wydaje się w istocie zmaganiem z ogarniającym człowieka w depresji odrętwieniem, marazmem, wyłączeniem się ze świata.

Anioł wydaje się więc postacią wyobrażoną, pochodzącą z wnętrza Priora. Jednocześnie zagraża on podmiotowości bohatera – wysysa go do wewnątrz, unieruchamia. Wstrzymanie postępu oznacza de facto wstrzymanie życia – śmierć i rozpad podmiotu, który wycofuje się z rzeczywistości. Jednocześnie zatrzymanie ma, według Anioła, sprowokować powrót Boga do nieba. Wydaje się jednak, że Belize nie myli się, porównując Boga do Louisa. Wszystko bowiem sprowadza się do poczucia utraty, w której sposobem na odzyskanie utraconego obiektu jest wchłonięcie go.

Jednocześnie każdorazowe silne przeżycie utraty prowadzi podmiot do pozycji depresyjnej doznanej po oddzieleniu od matki. Przybawający do Priora Anioł to ideał kobiecości i źródło spełnienia erotycznego. Powrót do przedjęzykowej sfery semiotycznej powoduje przy tym utratę umiejętności posługiwania się językiem. W tej perspektywie istotne wydają się ostatnie słowa Anioła: „wypluj krwawe słowa aż po lśniące niebo”²¹. Wyplucie słów kojarzy się z nakazem pozbycia się języka, po którym zapanuje bezruch – czyli milczenie. Ich „krwawość” natomiast odnosić można do mordu na matce – niezbędnego do rozpoczęcia nauki języka, ale też wskazuje na cielesny wymiar języka. Dlatego wydaje się, że Anioła w postaci kobiecej można odnieść właśnie do figury matki.

Zapadnięcie się podmiotu w głąb siebie jest powrotem do fazy semiotycznej, w której, złączony z matką, doznaje pierwszego spełnienia jego niewysublimowanych popędów. Dlatego powrót do tego stanu prowadzi Priora ku spełnieniu erotycznemu. Jednak spełnienie to skojarzone jest z masturbacją: Prior w pewnym momencie wkłada rękę do spodni, co sugeruje nierealność tej sceny – połączenie z kobietą ma miejsce jedynie w jego wyobraźni.

Kolejna scena między Priorem i Aniołem przybiera jeszcze bardziej wizyjny charakter. Prior leży na łożku, pogrążony we śnie. Anioł bierze na ręce leżącą na ziemi kukłę, nie Priora. Walka odbywa się więc w sferze psychicznej. Kukła – wyglądająca jak ogromna szmaciana lalka – sugeruje słabość Priora w obliczu atakującej go siły. Zwycięstwo nad Aniołem zapewnia mu jednak pomoc Hannah, która wspiera go nie tylko swoją wiarą, ale przede wszystkim obecnością.

Finałowa walka Priora z Aniołem jest więc przewyciężeniem melancholii, przywracającą go do pozycji depresyjnej, a jednocześnie ponownym oddzieleniem się od ciała matki. Wymuszając błogosławieństwo, Prior łagodzi jednak ten proces. Kobiecość, która zagrażała mu pochłonięciem, zostaje przez niego przyjęta w postaci błogosławieństwa – nie stanowi więc źródła abiektu. Przeciwnie, Prior znajduje w oddzielonej od niego postaci źródło miłości, nie zaś atakującej go destrukcyjnej siły. Sublimuje melancholię w wolę życia, a popęd seksualny w źródło miłości.

Próbującego go zatrzymać Anioła Prior przemienia więc w istocie w figurę spełniającą rolę Ojca Miłującego: obupłciowego, funkcjonu-

jącym poza czasem, dającego miłość, będącego źródłem odrodzenia i twórczej idealizacji.

K u s u b l i m a c j i

Hannah wyzwala się z pancerza kulturowej roli, Ethel wybacza bowiem Royowi, Anioł z siły destrukcyjnej przekształcony zostaje w pierwotne źródło miłości. Przewartościowanie znaczenia i funkcji postaci matek, zaburzenie dzielących je, przypisujących jedną określoną rolę podziałów i klasyfikacji, prowadzi do zmiany porządku w całej zbiorowości. Dopiero więc przywołanie wszystkich trzech obrazów matki, ich przewartościowanie i włączenie w nowej formie w porządek zbiorowości umożliwia prawdziwą zmianę – w ślad za słowami Kristevej, że zaakceptowanie kobiecości, przywrócenie związku z matczynym ciałem niesie ze sobą zmianę porządku społecznego i etycznego. Jest bowiem krokiem do zaakceptowania wszelkiej inności i utworzenia postulowanej przez Kristevę konfederacji obcości, która tworzy się w finale spektaklu, kiedy na skraju przestrzeni scenicznej, na wprost widowni siadają wszystkie postaci. *Anioły w Ameryce* są zwieńczeniem procesu, który zachodził w teatrze Warlikowskiego, i spełnieniem pozytywnego scenariusza rozwoju jednostki i społeczeństwa według Kristevej, przez odnalezienie i wydobywanie twórczego aspektu matczynej semiotyczności²².

¹ Michał Paweł Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, [w:] Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007, s. XXIII-XXIV.

² Julia Kristeva, *Le Sujet en Proces*, cyt. za: Joanna Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000 nr 6, s. 11.

³ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, przeł. M. Wallet, Nowy Jork 1984, s. 49; cyt. za: Joanna Bator, op.cit., s. 12.

⁴ Julia Kristeva, *Revolution...*, s. 74-85; cyt. za: Joanna Bator, op.cit., s. 13.

⁵ Joanna Bator, op.cit., s. 13.

⁶ Tomek Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2001, s. 38-39.

⁷ Michał Paweł Markowski, op.cit., s. XXVII-XXVIII.

⁸ Ibidem, s. XXVIII-XXIX.

⁹ Ibidem, s. XXVI-XXVII.

¹⁰ Ibidem, s. XX.

¹¹ Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyński, Kraków 2007, s. 17-18.

¹² Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, tłum. Paweł Dybel, Kraków 2008, s. 19-20.

¹³ Julia Kristeva, *Obcość kulturowa i podmiot w kryzysie. Wywiad Suzanne Clark i Kathleen Hulley z Julią Kristevą*, s. 8.

¹⁴ Joanna Bator, op.cit., s. 13.

¹⁵ Tonny Kushner, *Anioły w Ameryce. Gejowska fantazja na motywach narodowych. Część pierwsza: Milenium nadchodzi*, tłum. Jacek Poniedziałek, egzemplarz teatralny 2007, s. 102.

¹⁶ Postać ta pojawia się jedynie w jednej scenie pierwszej części.

¹⁷ Tonny Kushner, op.cit., s. 106.

¹⁸ Julia Kristeva, *Czarne słońce*, s. 192.

¹⁹ Tonny Kushner, *Anioły w Ameryce. Gejowska fantazja na motywach narodowych. Część druga: Pierestrojka*, tłum. Jacek Poniedziałek, s. 97.

²⁰ Ibidem, s. 112.

²¹ Tonny Kushner, op.cit., s. 35.

²² Tekst o *Aniołach w Ameryce* powstał głównie na podstawie nagrania spektaklu udostępnionego przez archiwum TR Warszawa.