didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
DOI: 10.34762/wtdw-yr93
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wypelnianie-luki-teoria-lacana-reprezentacja

/ MILO RAU

Wypełnianie luki – teoria Lacana a reprezentacja

Szymon Golec | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Filling the Gap – Lacan’s Theory and Representation

This article attempts to use Jacques Lacan's theory in the context of an analysis of theatrical performance – ‘Familie’. Directed by Milo Rau, is a play telling the true story of a family who committed suicide, played by another real-life acting family. This therefore raises questions about the order of representation, as well as provoking reflection on the play's very subject matter. Lacanian theory can be a graceful tool for interpreting works of art, as the Slovenian lacanist Slavoj Žižek has repeatedly proved. The text is merely an attempt to delineate the validity of such an approach, to show what is invisible at first glance, although it has always remained on the surface. It also addresses the subject of shock and the reception of such narratives in theatre, asking questions about their validity, and their role in broader aspects of society.

Keywords: Lacan; Milo Rau; psychoanalysis; representation; shock

Milo Rau, założyciel belgijskiego NTGent, w manifeście tej instytucji pisze: „Celem nie jest reprezentowanie tego, co rzeczywiste, ale urealnienie reprezentacji” (2020). Pojęcie „urealnienie reprezentacji” zakłada pierwotną wyobrażeniową strukturę reprezentacji, pozostaje więc zadać pytanie: na

czym miałoby polegać owe urealnianie i czym różni się od „tego, co rzeczywiste”? Czy chodzi o status teatru, który zawsze był utożsamiany z pewnego rodzaju fałszerstwem? Czy może genezy tej opozycji należy szukać głębiej, u podstaw ludzkiej psychiki? Jak teza Raua ma się do reprezentacji w ogóle? „Reprezentacja natomiast jest polem negocjacji i krytyki” – pisze Grzegorz Niziołek (2023), czy w takim razie reprezentując, negocjujemy to, ile w reprezentacji realnego? Niziołek pisze też, że reprezentacja może służyć zarówno cenzurze, jak emancypacji. Może przesądzają o jej statusie proporcje między tym, co w niej urealniamy, a tym, co pozostawiamy za zasłoną wyobrażonego. Odpowiedzi można szukać u Jacques’a Lacana – francuskiego psychiatry i psychoanalityka, który podzielił rzeczywistość na trzy osobne, jednak nierozłączne elementy: realne, symboliczne i wyobrażeniowe. Ten podział, co wielokrotnie udowodnił słoweński lacanista i filozof Slavoj Žižek, można z powodzeniem stosować do analizy tekstów kultury.

Lacan – wprowadzenie

Triada realne – symboliczne – wyobrażeniowe to centrum Lacanowskiej teorii. W przystępny sposób opisuje ją Žižek:

> Triadę tę można ładnie zilustrować przykładem partii szachów: Zasady, których należy przestrzegać, aby zagrać w szachy, należą do wymiaru symbolicznego. […] Ten poziom wyraźnie odróżnia się od poziomu wyobrażeniowego, gdzie tym, co kształtuje i charakteryzuje figury, są ich nazwy (król, królowa, goniec). […] Wreszcie Realne jest całym złożonym zbiorem przygodnych okoliczności, które mają wpływ na przebieg gry (inteligencja

graczy, nieprzewidziane wypadki mogące zdekoncentrować jednego z nich lub nawet przedwcześnie zakończyć partię) (2010, s. 23-25).

W skrócie: żeby zagrać w szachy, musimy znać zasady (być świadomi symbolicznego), znać nazwy bierek (mieć pojęcie wyobrażeniowe), być przygotowani na to, co wydarzy się podczas gry (zaakceptować istnienie realnego). Triada jest więc heterogeniczna, a jej składowe są ze sobą splecione. Każda z nich jest samowystarczalna, pełny obraz (w tym przypadku partia szachów) może się jednak ziścić jedynie przy równoczesnym działaniu całej trójki. Lacan do zobrazowania tego używał symbolu węzła boromejskiego – każdy ze splotów jest oddzielnym elementem całości; gdy rozetniemy jeden, pozostałe dwa również się rozwiążą. „Nie ma komunikacji symbolicznej bez jakiejś «drobiny tego, co rzeczywiste», swoistego zestawu gwarantującego jej spójność" (Žižek, 2018, s. 60) – idąc dalej w szachowej analogii, ową „drobiną tego, co rzeczywiste" w symbolicznym może być sam wygląd figur: król, królowa, wieża itd. Wychowani w kulturze europejskiej intuicyjnie rozumiemy symboliczną wartość figur. Jednak co z tym realnym? Posługując się dalej tą analogią: wydawać by się mogło, że jesteśmy niejako zatopieni w realnym. Zderzenie z tym, co realne (na przykład z tym, że nasz przeciwnik zmatował nas w trzech ruchach), może być traumatyczne, gdyż uświadamiamy sobie własne ograniczenia czy też marność. Jednak to, co realne, podlega ciągłej mediacji ze strony wyobrażeniowego i symbolicznego (jeśli uważamy się za wybitnych szachistów, taka porażka będzie tym bardziej bolesna).

Żaden z elementów nie jest nadrzędny wobec innego. Szachowa metafora podsuwa mylny wniosek, że w realnym jesteśmy pogrążeni, ciągle czekając, aż się ujawni przez jakąś niespodziewaną sytuację. Tak naprawdę to, czym jest realne, zależy od tego, czy za punkt wyjścia obierzemy symboliczne, czy

wyobrażeniowe. „Realne – Rzecz – to nie tyle bezwładna obecność, która zakrzywia przestrzeń symboliczną (wprowadza do niej luki i niespójności), ile raczej efekt tych luk i niespójności” (Žižek, 2010, s. 100-101).

Bezpośrednim wynikiem „działania” tej triady są Inni: mały inny (*autre – a*) i Wielki Inny (*Autre – A/O*). Mały inny nie jest czymś inherentnie obcym, można go rozumieć jako projekcję własnego ego podmiotu. Z Wielkim Innym sprawa się komplikuje. Jest on radykalnie odmienny, przez co nie może należeć do wyobrażeniowego, gdyż nie może zostać zasymilowany poprzez identyfikację, Lacan przeto zrównuje Innego z konstruktami takimi jak prawo czy język, co też umiejscawia go w porządku symbolicznym. Jednakże nie stanowi on jedynie bytu „istniejącego” wewnątrz tego porządku, lecz sam porządek. Jest on zarówno innym podmiotem z całą swoją radykalną obcością, jak i symbolicznym porządkiem, który pośredniczy w relacjach z tym podmiotem: „istnieje tylko wówczas, gdy podmiot *działa tak, jakby istniał*” (Žižek, 2010, s. 26). Žižek, by zobrazować, jak działa Inny, przywołuje meksykańskie opery mydlane, które są kręcone tak szybko, że aktorzy noszą słuchawki, przez które reżyser mówi im, co mają robić: „teraz go uderz!”, „teraz go przytul!” (tamże, s. 24). Nie jesteśmy jednak robotami posłusznie podążającymi za rozkazami Innego, służy nam on również za „miarkę”, punkt odniesienia; Wielki Inny jest więc niczym wielki mediator, który sprawuje pieczę nad interakcjami między małymi innymi.

Według Lacana człowiek może umrzeć nie jeden, a dwa razy – druga śmierć jest *stricte* symboliczna; to moment, w którym jako podmiot zostajemy wykluczeni z porządku symbolicznego, przestajemy istnieć dla Innego. Za przykład Lacan obiera *Antygonę*, która przed swoją biologiczną śmiercią przeżyła śmierć symboliczną poprzez wykluczenie jej ze wspólnoty. Robi to, by zapewnić bratu właściwy pochówek, tym samym ochraniając go od

śmierci symbolicznej. Podobnie rzecz się ma w *Hamlecie*, co zauważa Žižek w książce *Patrząc z ukosa*: „w wypadku ojca Hamleta, który powraca zza grobu z żądaniem, by Hamlet pomścił jego niesławną śmierć” (2018, s. 46). Słoweński filozof uważa, że powrót zza grobu wiąże się z zakłóceniem rytuału pochówkowego, jest wynikiem uchybień w symbolicznym znaczeniu tego momentu. Duchy wracają, gdyż żądają przywrócenia owego porządku. Właśnie, żądają. Jednak co to znaczy żądać i czym różni się od pragnąć? We wcześniejszych pracach (do końca lat sześćdziesiątych XX wieku), Lacan utożsamiał podmiot z pragnieniem, później doszło do rozróżnienia między popędem a pragnieniem, a to drugie uległo dewaluacji na rzecz *jouissance* (satysfakcji). Przedmiot mający zaspokajać nasze potrzeby podlega przeistoczeniu, wchodząc w dialektykę żądania, w końcu wytwarzając pragnienie. Wzrok przesycony i zniekształcony przez pragnienie to doskonały opis tego, co Lacan nazywa „obiektem małe a” – obiekt będący przyczyną pragnienia, który pragnienie sam poniekąd zakłada.

W dyskursie Freudowskim powtórzenie jest traktowane jako przymus; traumatyczne wydarzenie z przeszłości rzutuje na obecne życie podmiotu, co skutkuje nieświadomym powtarzaniem schematów (Freud, 2012). Choć Lacan rozwija ten koncept, zapożyczając takie idee jak *automatisme de répétition* (automatyczność powtórzenia), to jednak łączy to z „reprodukcją” zinternalizowanych struktur społecznych, które podmiot odtwarza. Interesujące są dwa odłamy powtórzenia: jedno związane z oporem realnego, drugie z porządkiem wyobrażeniowym.

Pierwsze można opisać jako: przeniesienie jako powtórzenie. Takie przeniesienie jest bezpośrednim efektem oporu realnego przed symbolizacją, przed byciem wypowiedzianym. W takim przypadku nie ma sensu skupiać się na samym oporze, który może być manifestowany na różne sposoby (agresja,

milczenie itp.), a na sytuacji/doświadczeniu traumatycznym (Fink, 2002).

Drugie nosi znamiona omylnej asocjacji. Podmiotowi A wydaje się, że jest podobny do podmiotu B (wyobrażeniowy inny), w takiej sytuacji relacja staje się w przeważającej części wyobrażeniowa, gdyż polega na obcowaniu obrazu podmiotu A z wykreowanym przez niego obrazem podmiotu B.

Co i gdzie jest realne?

W 2007 roku na przedmieściach Calais wszyscy członkowie rodziny Demeester się powiesili. Pozostawili kartkę ze słowami: „nawaliliśmy, przepraszamy”. Nigdy nie udało się ustalić konkretnego motywu tego zbiorowego samobójstwa, które wstrząsnęło lokalną społecznością. Taka jest rzeczywista historia stojąca za spektaklem *Familie* Milo Raua (premiera: 4 stycznia 2020, NTGent). Reżyser zatrudnił prawdziwą rodzinę: An Miller i Filipa Peetersa, profesjonalnych aktorów, ich córki Leonce i Louisę, a także ich psy. Zważywszy na te informacje, powinniśmy zadać pytanie: kim właściwie są aktorzy i czy powinniśmy ich tak nazywać?

Ludzie, których widzimy na scenie, nie odgrywają ról, a jedynie fantazję na temat tego, jak wyglądałby ich ostatni dzień. Choć możemy tę sytuację zinterpretować według zasad *Poetyki* Arystotelesa, gdzie *mythos* byłoby ową fantazją, zaś *praxis* objęłaby sam akt samobójczy, to takie rozumienie wydaje się nazbyt uproszczone. O wiele ciekawsze wydaje się *Unheimliche*, pojęcie Zygmunta Freuda, niefortunnie przetłumaczone jako *niesamowite* (Freud, 1999), co pozbawia oryginalnej konotacji tego słowa z tym, co „domowe” (Fisher, 2023. Ta konotacja nie jest pozbawiona znaczenia, gdyż chodzi o odkrycie różnicy w obrębie identyczności – coś jest wystarczająco niepodobne, by wzbudzać niepokój. Na kanwie tego tekstu Samuel Weber

proponuje inne ujęcie teatralności jako wzajemnego pozycjonowania (Weber, 2009, s. 283-312). Freud używa słowa *eingestellt* – umieszczony; spektakl więc staje się w takim stopniu teatralny, w jakim przekracza narrację i reprezentację, przedstawiając je „innym", czyli widzom, będącym w rzeczywistości świadkami. Można to rozumieć jako odwrócony *Verfremdungseffekt* (efekt obcości) Bertolta Brechta: znaną sytuację „umieszczamy" na scenie, tym samym czyniąc ją obcą.

Problem identyfikacji jest sednem tego spektaklu: kogo widzimy na scenie – czy to rodzina Miller-Peeters? Czy rodzina Demeester? Na ile te sceny z życia rodzinnego są podobne do tych, które znamy z autopsji? Co jest w nich niepokojącego? Czy jesteśmy widzami oglądającymi historię, czy świadkami aktu ostatecznego? Czy ten akt ostateczny jest unicestwieniem, czy może nowym początkiem?

Na kanwie prawdziwej historii rodzina aktorska konfabuluje swój ostatni wieczór, tym samym stając się niejako naczyniami (*vessels*), służącymi do odtworzenia tamtej historii. Aura tajemniczości towarzysząca samobójstwu rodziny Demeester zderza nas z radykalnym porządkiem realnego, pozbawionym wymiaru symbolicznego. Przywołując teorię Žižka mówiącą o tym, że zmarli wracają ze względu na zakłócenia w brakującym wymiarze, możemy wysnuć tezę, że spektakl ten służy naprawieniu tego uchybienia.

W celu uporządkowania proponuję, by rodzinę z Calais określać mianem reprezentowanych, zaś rodzinę na scenie mianem reprezentujących – użycie imiesłowu czynnego jest nieprzypadkowe, gdyż jak zauważa Samuel Weber, ta forma gramatyczna jest wyznacznikiem specyficznego ujęcia teatralności: „«Jego obecność» jest, jak gdyby zawieszona w odstępie i jako odstęp, który łączy i rozdziela przedmiot prezentacji i «samą» prezentację. […] Ponieważ w ten sposób obecność określona jest przez własne podwojenie, zarazem

pozostaje ukonstytuowana przez serię i jako seria powtórzeń” (Weber, 2009, s. XXX). Na scenie są po prostu aktorzy, będący prawdziwą rodziną, którzy próbują powtórzyć wieczór innej rodziny. Do reprezentowanych upodabniają ich więzy rodzinne, ale rozdzielają doświadczenia. Nie są w stanie „zaprezentować” ich ostatniego wieczoru, wiedząc, że muszą go skończyć w określony sposób, gdyż sami przywołali „zza grobu” samobójczą rodzinę.

Familie

Spektakl zaczyna się odsłonięciem kurtyny, któremu towarzyszy sielankowy śpiew ptaków. Znajdujemy się w typowym mieszkaniu zachodnioeuropejskiej klasy średniej. Scena jest makietą z wyciętą ścianą, by umożliwić nam wgląd w głąb. Od lewej mamy łazienkę, salon, kuchnię z jadalnią, pokój córek. Na proscenium mały stolik z lampką biurową. Nad sceną jest ekran, na którym wyświetlany będzie obraz z kamer, transmitowany na żywo, co pozwoli nam ujrzeć zakamarki domu. Ciekawym efektem są sunące od tyłu sceny światła, co ma dawać efekt przejeżdżających aut, przypominając nam ciągle o tym, że poza mieszkaniem toczy się życie.

Wchodzi matka (An Miller), zapala światła w mieszkaniu. Rozpoczynają się wypowiedzi o tym, co dana osoba lubi. Przeważnie są to zwykłe czynności: czytanie *Harry’ego Pottera*, śmiech, sen, odpoczynek, muzyka. Wyjątkiem jest Ojciec (Filip Peeters), który zdaje się lubić wyłącznie rzeczy obsceniczne: gotowanie, ale nago, kąpiel w morzu, ale nago, seks, ale wtedy, gdy nie ma żadnych hamulców itd. Wymienianie, co kto lubi, można potraktować jako jasne zaznaczenie pola wyobrażeniowego. Każda rodzina kreuje własne pola wyobrażeniowe – rytuały w obrębie większego pola symbolicznego, jakim jest społeczeństwo i kultura. W trakcie tego wymieniania na scenę wchodzą córki, matka zaś przykleja zdjęcia rodzinne do ściany. W tle zaczyna

przygrywać piosenka *Who by Fire* Leonarda Cohena.

Starsza córka, Louisa Peeters, opowiada, że gdy wyjechała z siostrą do szkoły z internatem, zaczęła mieć myśli samobójcze. Spisywała je w pamiętniku, wraz z informacjami o ludziach, którzy popełnili samobójstwo, w tym o rodzinie Demeester, która szczególnie ją zainteresowała. Wpierw zapytała siostry, czy mogliby wystawić tę historię na scenie, na co ta przystała, rodzice natomiast byli szczęśliwi, że mogą zrobić coś razem z dziećmi. Pojechali więc wszyscy do Coulogne, przedmieścia Calais, by zapoznać się z okolicą, odwiedzić dom tajemniczej rodziny i popytać sąsiadów. Scena ta jest próbą przybliżenia do reprezentowanych, jakby coś z zewnątrz wchodziło do wewnątrz.

Przywołuję tu podział na wnętrze i zewnętrze ze względu na jego użyteczność w zobrazowaniu tego, jak istotnym problem jest owa identyfikacja różnic; poprzez film z wycieczki do Coulogne płynnie przechodzimy z pozycji widza do bycia świadkami. A jeśli wyznanie córki nie jest jedynie chwilowym „załamaniem”? Jeśli zamiast rodziny, która tymczasowo wciela się w samobójców, widzimy samobójców, którzy fantazjują o szczęśliwej rodzinie? Zwracam na to uwagę bynajmniej nie z chęci dalszej komplikacji rozmaitych porządków, a wręcz przeciwnie, by ukazać złożoność tego, co instynktownie identyfikujemy jako rzeczywiste. W zależności od tego, którą perspektywę przyjmiemy, dojdziemy do dwóch skrajnie odmiennych konkluzji dotyczących tego, gdzie i jak ukazuje się nam maska sytuacji teatralnej, oraz czy ma ona status rzeczywisty, czy też, tak jak do tego jesteśmy przyzwyczajeni – symboliczny.

Zainspirowana historią francuskiej rodziny Louisa stawia pytanie, jak wyglądałby ich ostatni wspólny wieczór. Tym samym kończy się „prolog” spektaklu i przechodzimy do następnej części zatytułowanej *Killing Time* –

„czas zabijania” bądź „zabijanie czasu”; obie wersje pasują do tego, co się wydarzy.

Fantazja o tym, jak wyglądałby ostatni wieczór tej rodziny, idzie zgodnie z przypuszczeniami. Ojciec przygotowuje obiad, matka w tym pomaga. Ciekawie dzieje się u córek: młodsza prosi starszą o pomoc w powtarzaniu angielskich słówek z podręcznika, prozaiczne słówka: *family*, *mother*, *sky*, *garden*, *animal* itp. przeplatają się z niepokojącymi: *prison*, *murder*, *coffin*, *heartless* itd. Jakby miało to obrazować „odstęp”, o którym wspomina Weber: słówka pasujące do fantazji o szczęśliwej rodzinie zaczynają mieszać się z tymi, które zwiastują przyszły los. Słówka wypełniają przestrzeń audialną, mieszając się z melancholijną muzyką klasyczną. Przy tym akompaniamencie matka dzwoni do swoich rodziców, podczas rozmowy zaczyna płakać. Całą scenę widzimy na ekranie, gdyż rozgrywa się ona za aneksem kuchennym. Ojciec nie jest chętny do rozmowy z teściową, córki również niechętnie podchodzą do telefonu, choć tu matka już nie pyta, czy są chętne, tylko stawia je przed faktem dokonanym – „Poczekaj, dziewczyny chcą z tobą porozmawiać”. Mam wrażenie, że ta scena należy w całości do rodziny reprezentujących, matką kieruje obowiązek skontaktowania się z rodzicami, tego samego wymaga od córek. Zauważmy, jak sprytnie Milo Rau konstruuje prostą, na pierwszy rzut oka, scenę typowej sytuacji rodzinnej – telefon do dziadków – której im uważniej się przyglądamy, tym więcej rzeczy zdaje się nie pasować. Jest nacechowana niechęcią, apatią i przymusem.

Z głośników zaczyna mówić Leonce, młodsza z sióstr, co daje efekt, jak gdybyśmy słyszeli jej myśli. Mówi: „Gdy powiedziano mi, że muszę zagrać młodą dziewczynę, odpowiedziałam, że nie ma tu co grać, bo nią jestem”. Mówi też, że gdy była młodsza, sądziła, że kontrolują nas giganci, którzy słyszą wszystko, co myślimy. Potem mówi o zbliżającej się katastrofie

klimatycznej, i że lepiej umrzeć, zanim zacznie się armagedon. Jednak przed śmiercią chciałaby kogoś pocałować, boi się, że po śmierci będzie sama. Uważa, że gdy trzyma się kogoś za rękę podczas umierania, dusze zostają złączone.

Przyjrzyjmy się temu monologowi. Fragment o graniu kogoś, kim i tak się jest, to zaprzeczenie roli Wielkiego Innego, samowolne wykreślenie się z pola symbolicznego. Leonce jest świadoma konwencji mówiącej o tym, że aktor gra, powiedzenie, że „nie ma kogo grać", jest fetyszystycznym zaprzeczeniem. To ona bowiem zainteresowała się jako pierwsza rodziną Demeester i nie ma zamiaru tej historii zwyczajnie „odegrać", co stawia ją w kontrze do sytuacji teatralnej. Następna część wypowiedzi utwierdza mnie w tym przekonaniu. Giganci mogą być zrównani z Wielkim Innym – którego odpowiednikiem jest Bóg. Tutaj jednak chodzi o coś innego: córka zdawkowo wspomina o Bogu, zaś rola owych gigantów bardziej odpowiada Innym Innego. Jak definiuje to Žižek: „Ukryty podmiot, który kieruje poczynaniami Wielkiego Innego (porządek symboliczny), dokładnie w tych momentach, w których Inny wyraża swą «autonomię», tzn. gdy wywołuje sensowny efekt za pomocą bezsensownej przygodności, poza świadomą intencją podmiotu mówiącego" (2018, s. 41). Istnienie Innego Innego, choć to konstrukcja paranoiczna, daje możliwość wyjścia z choroby, gdyż neguje pojmowanie Innego jako spójnego i zamkniętego porządku, zezwalając na ucieczkę z automatyzmu dyktowanego przez porządek symboliczny. Konsekwencje widzimy natychmiast w ostatnim fragmencie monologu córki. Często powtarzającym się motywem w dziełach sztuki jest powrót martwych do życia, co według Lacana ma związek z symboliką rytuału pogrzebowego, a raczej jego niedopełnieniem, uchybieniem, które zaszło pomiędzy śmiercią a pochówkiem. Wiara w absolutną samotność po śmierci, wynikająca z lęku przed osamotnieniem czy niezrozumieniem w trakcie życia, prowadzi Leonce

do wytworzenia własnego rytuału, mającego (być może) za zadanie przywrócenie ładu, domykającej klamry w historii Demeesterów. Sytuacja, jakiej jesteśmy świadkami, może być traktowana jako próba ucieczki z porządku symbolicznego, na którą zezwala Inny Innego.

Rozpoczyna się kolejna część: *Family Diner* (obiad rodzinny). Rodzina zasiada przy okrągłym stole za aneksem kuchennym, mieszkanie jest ciemne: scenę widzimy na ekranie u góry. Atmosfera jest gęsta, a dialogi mają w sobie coś sztucznego, tak jakby były wypowiadane pod przymusem, w celu zachowania porządku symbolicznego. Szybko rozmowa kieruje się na tory mniej przyjemne: jakąś dziewczynkę przejechało auto, którego kierowcą był mężczyzna z północnej Afryki, starsza z córek wspomina o chłopcu, którego „kompromitujące zdjęcia" wyszły na jaw, co Ojciec konstatuje słowami: „za naszych czasów tego nie było", mówi również, żeby córki uważały na takich ludzi, na co Louisa odpowiada: „po dzisiejszym wieczorze chyba nie będzie takiej potrzeby". Zjawa reprezentowanych unosi się w tej scenie od samego początku, jednakże te słowa kładą kres tej fantazji rodziny aktorów, ponownie przenosząc ich w historię rodziny Demeester, Louisa nie chce w niej uczestniczyć, wie, że powinna, ale nie w tym celu tu jest. Istnieje na scenie niczym taran, raz po raz burzący kreowany fantazmat, taran, który czerpie satysfakcję z burzenia iluzji. Atmosfera i przypomnienie o przyszłości nie sprzyjają apetytowi, rodzice zaczynają sprzątać, młodsza córka dopytuje starszą o chłopaka: chodzi o Amira, z którym starsza się całowała, choć go nie kochała. Młodszą ta wiadomość szokuje i pyta: „Czy można kogoś pocałować, nie kochając go?", na co starsza odpowiada, że oczywiście. Widać, że odpowiedź ta szokuje młodszą. Pyta ojca, czy mogą pooglądać stare nagrania rodzinne. Córki odchodzą, na ekranie pozostaje sam ojciec, z którego twarzy możemy wyczytać pewnego rodzaju melancholię. Zaczyna opowieść o tym, jak został aktorem, jak miał dosyć bycia w ciągłej podróży,

jak żałuje tego, że zabrało mu to czas, który wolałby przeznaczyć dla rodziny. Wspomina o straszeniu córek, gdy te były małe, wysłaniem ich do szkoły z internatem. Gdy starsza podrosła, coś, co miało budzić strach, okazało się przez nią pożądane, gdyż potrzebowała rygoru, a młodsza poszła za nią. Decyzja o porzuceniu aktorstwa została podjęta zbyt późno, przedmiotem pragnienia było spędzanie czasu z córkami, zaś przyczyną to, że niewystarczająco go poświęcił – w tym tkwi smutek melancholika według Lacana: nie jest on smutny, ponieważ coś stracił, tylko dlatego, że zdobył coś, nie spełniło to jego oczekiwań.

Następna część, *The Last Move* (ostatni ruch), rozpoczyna się burzą. Córki wraz z ojcem siadają na kanapie i oglądają stare nagrania rodzinne, matka chodzi po mieszkaniu, nosząc puste kartony. Zatrzymuje się i pyta starszą z córek, czy pamięta, jak się urodziła. Odpowiedź oczywiście jest przecząca, córka dzieli się jednak swoim najstarszym wspomnieniem, dotyczącym przeprowadzki z miasta na wieś. Przywołanie czarnego mercedesa dziadka wywołuje wspomnienia matki, która dzieli się z nami historią swoich rodziców: ich małżeństwo było zaaranżowane, nie było tam wielkiej miłości, ale „należy pamiętać, że były to inne czasy". Matka prosi o pomoc córki, na ekranie u góry widzimy nagrania z czasu, gdy dziewczynki były małe, w tle zaczyna grać *Too Many Birds* Billa Callahana, cała rodzina zaczyna pakować dobytek do kartonów. Przypomina to raczej przygotowanie do podróży, nie samobójstwa.

Trudność sprawia pożegnalny list, każde słowo wydaje się niewystarczające. W końcu jedna z córek zabiera mamie kartkę i pisze na niej: „nawaliliśmy, przepraszamy" – to samo zostawiła po sobie rodzina Demeester. Opowiada się anegdotę o Gustawie Flaubercie, który został poproszony o wysłanie pocztówki znad morza. Po tygodniu spędzonym w pokoju udało mu się

napisać: „Pozdrawiam znad morza”. To nie słowa sprawiają trudność, a okoliczności ich napisania. Rodzina w spektaklu wie, że będą to jej ostatnie słowa, ostatnia rzecz, którą po sobie zostawi, więc powinny być podsumowaniem całego życia.

List samobójczy ma ciekawy status, gdyż musi spełnić oczekiwania adresata, którego samobójca nie zna, choć może się domyślać. Oczekiwania względem treści są bardzo wygórowane, co wiemy podświadomie. Skoro kończymy coś tak ważnego, jak własne życie, to jakim sposobem mielibyśmy ująć to w słowa? Z drugiej strony, jak za pomocą tych słów mielibyśmy pojąć to, że ktoś odebrał sobie życie? Możemy tutaj zauważyć subtelną grę w polu symbolicznym. Samobójca czuje, że powinien napisać taki list, nawet jeśli słowa nic nie znaczą, by móc się usprawiedliwić w oczach Innego (w tym wypadku Innego i innego człowieka). List nie jest potrzebny samobójcy *per se*, potrzeba jego napisania wynika ze świadomości istnienia w społeczności oraz statusu samobójstwa w niej. Samobójca pisze list po to, by wytłumaczyć innym, dlaczego to uczynił. Przed Innym (*Autre*) również należy się wytłumaczyć. List służy jako ostatni element przed wyjściem z pola jego działania, jest jedynie przepustką, umożliwiającą przerwanie węzła boromejskiego. Skoro więc wychodzimy z pola symbolicznego, pojawia się problem dotyczący znaczącego (*signifier*) i znaczonego (*signified*) – co pozwala nam lepiej zrozumieć pierwotny dylemat dotyczący drugiej osoby. Obszar symboliczny, w którym porusza się samobójca, jest radykalnie odmienny od pola „zdrowego” człowieka, co oznacza, że słowa przestają odsyłać nas do znanych nam znaczonych. Stąd enigmatyczność słów rodziny Demeester: „nawaliliśmy, przepraszamy”. Możemy przypuszczać, że powodem samobójstwa jest zbrodnia albo nieprzemyślana inwestycja, a gdy okazuje się, że żadna z hipotez nie jest prawdziwa, pozostajemy z pustymi rękoma.

An zaczyna opowieść o córkach: kocha je bardzo, ale gdy się urodziły i musiała zrezygnować z pracy, po pół roku przestała sobie dawać radę psychicznie. Utracona wolność była zbyt wysoką ceną. Jak mówi, była wychowywana przez zakonnice. To właśnie z młodości pochodzi jej zamiłowanie do muzyki klasycznej i kultury wysokiej. Co wieczór modliła się do Boga, a na koniec dodawała: „Diable, jeśli ty jesteś władcą, to i ciebie kocham". Następnie wyjechała do Antwerpii, poszła do szkoły teatralnej, tam zaczęła się wolność, alkohol, seks, podróżowanie.

W historii matki możemy najlepiej zaobserwować łagodne przejście od względnego autorytaryzmu wychowania w dawniejszych czasach do obecnej wolności, którą cechują slogany pokroju „Enjoy!" bądź „Be yourself!". Nawet gdy jesteśmy zmuszeni do zrobienia czegoś, nie zostaje nam odebrana możliwość buntu – nasza wolna wola pozostaje nienaruszona. Wyrazem tego buntu, czy też dziecięcej przenikliwości, jest właśnie kończenie modlitwy zwrotem do diabła. Jednakże wolność, którą matka znalazła później, a w której wychowywane były jej córki, kreuje sytuację odwrotną: nie jesteśmy już przymuszani, stawką jest powinność. Najlepszym przykładem jest scena dzwonienia do dziadków – córki nie wydają się chętne do rozmowy, gest przekazania telefonu przez matkę mówi: „Wiem, że nie chcecie, ale babcia was kocha, więc powinnyście". W permisywnym podejściu więc kryje się bardziej złowieszczy cel: zrobienia czegoś nie z przymusu, a własnej woli (Žižek, 2010, s. 122-137).

Final Preparations (przygotowania końcowe) to ostatnia część spektaklu. Louisa włącza *Tristes apprêts* (smutne przygotowania), arię z opery *Kastor i Polluks* Rameau. W mitologii greckiej Kastor i Polideukes, znani też jako Dioskurowie, byli spartańskimi herosami, cechowała ich wielka braterska miłość. Polideukes, w odróżnieniu do brata, był nieśmiertelny. Gdy Kastor

umarł, Zeus przemienił braci w gwiazdozbiór, by już na zawsze pozostali razem (Graves, 1968).

Wykorzystanie akurat tej arii nie wydaje się przypadkowe. Relacja Louisy i Leonce jest podobna do relacji Dioskurów, finał historii braci przypomina teorię młodszej z sióstr o trzymaniu się za ręce w momencie umierania, co umożliwi wspólne życie po śmierci. Tytuł arii przypomina tytuł ostatniej części spektaklu; w operze wykonywana jest podczas sceny pogrzebowej. Pochówek jest rytuałem mającym za zadanie odprawienie zmarłego na tamten świat. Tak i tutaj rodzina przygotowuje się do podróży, a raczej nowego życia. Idąc za teorią drugiej śmierci, należy na to spojrzeć nie jako na definitywny koniec, a raczej nowy początek. „Tragedia rozgrywa się w polu między dwiema śmierciami (*l'espace de l'entre-deux-morts*)" (Lacan, 1992, s. 320). W kontekście spektaklu można rozumieć to jako zaburzenie cyklu przemian w naturze: „fałszywe metafory bytu (*l'étant*) mogą być odróżnione od pozycji bycia (*l'être*)". Nakaz popełnienia samobójstwa egzekwowany przez zjawy rodziny Demeester, ich osobliwe istnienie jako duchów na scenie, powoduje, że rodzina Miller-Peeters funkcjonuje niczym umarli wśród żyjących, co skutkuje, tym, że w polu symbolicznym pojawia się coś na wzór niebycia bądź bycia-ku-śmierci (Lacan, 1992, s. 313). Oczywiście, takie bycie-ku-śmierci jest zaprzeczeniem „normalnego" stanu pola symbolicznego, dochodzi więc do powstania rozłamu, który jest doskonale widoczny w spektaklu. Zauważmy, że rodzina bierze udział w rytuałach, które pochodzą z wewnątrz jej pola symbolicznego: wspólne jedzenie, oglądanie starych nagrań, opowieści z młodości. Louisa symbolizuje ów rozłam, to ona jest namiestniczką bycia-ku-śmierci, co rusz przypominając o tym, jak ta historia ma się zakończyć. Prostym wytłumaczeniem byłoby powołanie się na myśli samobójcze Louisy, wraz z trwaniem spektaklu jednak wszystkim udziela się ten nastrój, wydają się

godzić na nowy sposób bycia. Myśląc o pragnieniu, musimy pamiętać, że jego przedmiot ma status anamorfozy, to znaczy, że gdy patrzymy prosto na niego, nigdy nie ukaże się on w pełni. Dopiero patrząc pod odpowiednim kątem, dostrzeżemy jego istotę. Znaczy to mniej więcej tyle, że za tym samobójstwem nie kryje się chęć zakończenia życia, tylko potrzeba rozpoczęcia go od nowa. Problemem nie jest zawiedzenie się własnym życiem, ile niechęć do świata, w jakim przyszło żyć. Mam wrażenie, że tu ujawnia się kluczowa rola reprezentowanych: są oni potrzebni, gdyż umożliwiają reprezentującym wejście na ostatni etap tej niechęci do świata. Odegranie ich umożliwia przejście do ostatniego etapu żałoby, jakim jest akceptacja.

Louisa, która chciała być projektantką mody, przygotowała dla każdego strój. Wspomina, że rodzina Demeester też miała odświętne ubrania; Louisie przypomina to jakiś dawny rytuał. Jej projekty mają odwzorowywać charaktery członków rodziny bądź to, z czym się jej kojarzą. Dla jej siostry zrobiła coś szalonego – wielobarwną spódnicę, której krój przypomina pióra egzotycznego ptaka. Dla Matki coś anielskiego, kremową spódnicę na szerokim pasie i miękki brązowy sweter. Dla Ojca klasyczny, elegancki garnitur, gdyż jest on mężczyzną z zasadami, jednak podszewka oraz detale stroju odsłaniają wielobarwność i zawiłość ojcowskiego charakteru. Dla siebie przygotowała sukienkę o wielu warstwach, które mają reprezentować jej maski i trudność w otworzeniu się na innych ludzi.

Zauważmy, z jaką pieczołowitością Louisa nadaje symboliczny sens strojom. Nie jest to po prostu dziecięca wyobraźnia, bo i sama dzieckiem już nie jest. Interesująca jest sama potrzeba symbolizacji, którą zauważamy teraz u Louisy, a wcześniej u jej młodszej siostry, choćby za sprawą jej teorii o trzymania się za rękę podczas umierania, co nosi znamiona religijności.

Według Lacana, jeśli Boga nie ma, nic już nie jest dozwolone (1991) – wiara uprawomocnia do robienia rzeczy tak długo, jak robi się je w imię Boga. Człowiek wierzący jest poddany zakazom pochodzącym od Boga, to jest z zewnątrz. Wątpliwości dotyczące wiary skrywa i w ten sam sposób oddaje się różnym pragnieniom. U człowieka niewierzącego, na pozór oddającego się hedonistycznym rozrywkom i tolerancyjnego wobec świata i innych, zakazy ulokowane są wewnątrz jego nieświadomości. Zamiana polega się na tym, że wyparte zostają same zakazy, a nie, jak dawniej, przyjemności.

Scena się wyciemnia, słabe światło z lampki biurowej oświetla Louise siedzącą przy stoliku, na ekranie widać obraz z kamery ustawionej frontem do niej. W tle widać jej siostrę, która w ledwie dosięgającym ją świetle wygląda niczym zjawa, a przez podobieństwo sióstr – jak odbicie Louise w lustrze. Opowiada, że na ciałach członków rodziny Demeester nie znaleziono żadnych śladów walki, tylko u dzieci widoczne były zadrapania od krzesła, spowodowane najprawdopodobniej konwulsjami. Gdy sama chciała się zabić, zadzwoniła do mamy, długo rozmawiały. Czyta wpis ze swojego dziennika, uważa, że świat jest zepsuty i chory: „Nie ma nic gorszego niż bycie świadomym tego faktu i nierobienie niczego w celu poprawy, skoro i tak umrzemy, to czemu by tego nie przyśpieszyć?” – mówi. Wspomina, że podczas pracy nad spektaklem członkowie zespołu rozmawiali ze sobą o powodach, dla których warto żyć, małych rzeczach, które dla innych mogą być bez znaczenia. Żadna z odpowiedzi jej nie przekonała. Zaczyna opowiadać o tym, co lubi, tym samym tworząc klamrę spektaklu i rzucając nowe światło na wymieniane przez rodziców rzeczy na początku przedstawienia. Gdy Louisa dalej wylicza, co lubi, An zaczyna znosić taborety i ustawiać je przed blatem, w samym centrum sceny. Rodzice wspólnie szykują sznury. W tle oprócz głosu córki słychać dalszą część arii Rameau.

Obraz z kamery pokazuje teraz młodszą z córek – Leonce, która płacze w pokoju i tuli do siebie psa ubranego w sweterek. Ojciec zostaje, poprawia jeszcze sznury, matka przychodzi do pokoju córek, wypowiada złowrogie słowa: „Dziewczyny, już czas”. Rozpoczyna się szarpanina między matką a dziewczynami, które próbują odepchnąć rodzicielkę jak najdalej. Jedynie ten pokój jest oświetlony, obraz z kamery pokazuje jego wnętrze, dzięki czemu widzimy mimikę kobiet. Nikłe światło przebija się również do kuchni, w której w milczeniu siedzi ojciec, patrząc na widownię. W końcu wchodzi do pokoju i szamotanina się kończy. Młodsza córka przytula się do matki, starsza siedzi z boku, z oczami skierowanymi ku górze, ojciec, jakby nieobecny, stoi w kącie i obserwuje. W końcu Louisa mówi: „Chodźcie, zróbmy to”.

W perspektywie fantazji (popełnienia samobójstwa) słowa te wskazują na fałszywą naturę *passage à l’acte* (przejścia do czynu). Na pierwszy rzut oka wydaje się, że słowa te są tylko próbą przyśpieszenia nieuniknionego, podczas gdy są próbą skrócenia fantazji, zdają się brzmieć: „Chodźcie, zróbmy to, zanim fantazja o życiu szczęśliwej rodziny znów nami zawładnie”. Lacan zestawia *passage à l’acte* z *acting out*. *Acting out* ma znamiona „dzikiego przeniesienia” – to znaczy takiego, którego symptomy nie wołają o analizę: symptom jest czymś w rodzaju rozkoszy, *acting out* wystarcza sam sobie (Lacan, 2014). Rozumieć to można tak, że *acting out* jako dzikie przeniesienie różni się od zwykłego tym, że nie jest tylko wspomnieniem przeszłości i przeniesieniem na inny, intersubiektywny wymiar, a wspomnieniem i wyłożeniem tego przez Innym (*Autre*). Co staje się niemożliwe, gdyż Inny odmawia słuchania, wtedy właśnie odbywa się *acting out* – jest nacechowanym symbolicznie, zaszyfrowanym przekazem kierowanym w stronę Innego.

Czy przypadkiem nie jesteśmy świadkami jednego wielkiego *acting out*? Przyglądając się Louise, wiemy, że raz próbowała za pomocą słów podzielić się swoim pragnieniem samobójstwa – na początku spektaklu, gdy opowiadała o wyjeździe do szkoły z internatem. Wraz z trwaniem spektaklu słowo „samobójstwo" pojawiało się coraz rzadziej, najczęściej w kontekście przywoływania rodziny Demeester. Natomiast działania i klimat coraz mocniej wstępowały na drogę bycia-ku-śmierci. Nie tyczy się to wyłącznie Louisy. Rodzice również dzielą się wspomnieniami, Ojciec opowiadający o zakończeniu kariery aktorskiej, matka opowiadająca o swoim wychowaniu u zakonnic. Zaraz po tych wyznaniach następuje zmiana zachowania, jak gdyby „życie" opuszczało ich ciało. Można więc całościowo potraktować owe wspomnienia jako *passage à l'act*, a ich konsekwencje jako *acting out*. Próby przywołania wspomnień do świadomości, wytłumaczenia się w obliczu Innego, zostają zażegnane, gdyż ten nie słucha, pozostaje więc działać – aktorzyć.

Rodzina zmierza do kuchni, gdzie wszystko już zostało przygotowane. Najpierw na taborety wchodzą córki, Filip pomaga Leonce założyć pętlę na szyję, Louisa radzi sobie sama, An pomaga jeszcze Filipowi, zdejmuje mu okulary. Matka po lewej stronie, córki w środku, ojciec z prawej. Młodsza z córek przypomina o tym, by trzymać się za ręce.

Scena się wyciemnia, na ekranie wyświetla się tekst na temat rodziny Demeester, między innymi powód samobójstwa orzeczony przez psychologa: „głębokie poczucie winy i nadzieja na odkupienie". Zapala się lampa w kuchni, która rzuca nikłe światło na całe mieszkanie, co jakiś czas przejeżdżające auto rozświetla domostwo. Na ekranie pokazywane są poszczególne pomieszczenia, opustoszałe. Przestrzeń wypełniają odgłosy ulicy i śpiew ptaków. Równomierne odstępy odgłosów aut z ulicy

przypominają pulsacyjne bicie serca, zdają się przypomnieniem, że pomimo śmierci w tym domu, wszędzie indziej życie toczy się dalej. Na ekranie wyświetlają się napisy końcowe wymieniające osoby zaangażowane w produkcję, w tle słychać *Who by Fire* Leonarda Cohena.

***

Czy mamy do czynienia ze szczęśliwą rodziną, która musi popełnić samobójstwo, czy z samobójcami, którzy chcą być szczęśliwą rodziną? Na to pytanie nie ma definitywnej odpowiedzi, gdyż postaci na scenie są obiema wersjami jednocześnie. Przyjrzyjmy się im bliżej, idąc od początku.

W spektaklu pada kwestia, że gdy matka odkryła myśli samobójcze córki, postanowiono coś z tym zrobić. Louisa zaczęła się interesować historią rodziny Demeester. Na kanwie tych dwóch wydarzeń powstał spektakl *Familie*, będący próbą przyjrzenia się tragedii rodzinnej przez Milo Raua. Przywołanie historii rodziny Demeester na samym początku spektaklu jest jakby wywołaniem ich duchów. Mam wrażenie, że w tym momencie w warstwie narracyjnej spektaklu powstaje rodzaj luki, działania rodziny Miller-Peeters są ich działaniami, ale rytm i koniec tej opowieści są z góry ustalone przez rodzinę z przedmieść Calais. Wygląda to trochę tak, jakby moment samobójstwa w tym spektaklu był rodzajem *deus ex machina* – w tragedii antycznej w celu rozwiązania akcji musiało interweniować któreś z bóstw, a tutaj zdają się interweniować duchy francuskiej rodziny. Można to najlepiej zauważyć w końcowym momencie sztuki, w którym do zapłakanych córek przychodzi matka, z grobową miną oznajmiająca: „Już czas”.

Lacan zwraca uwagę na zwrot *deus ex machina*, jednakże kontrastuje go z *machina ex deo*, proponując tym samym wyekstrahowanie tej maszyny „porządkującej” z Boga (1991, s. 47). U podstaw tej zamiany leży oczywiście

negacja Boga jako bytu absolutnego pochodzącego z zewnątrz, zawsze umożliwiającego dostrzeżenie tego, co prawdziwe. W teorii Lacana bowiem nie ma instancji pełniącej taką rolę, jest za to Inny. Wielki Inny jest domeną pola symbolicznego, a zatem języka; owa maszyna, którą próbujemy wydobyć, istnieje więc w samym jego środku. Idąc dalej, Lacan analizuje przypadki psychozy, opierające się na wykluczeniu czegoś z pola symbolicznego, co powoduje, że dana rzecz „pojawia się w realnym" (2014, s. 86). W spektaklu zaś Louisa zaczyna mieć myśli samobójcze w momencie wyjazdu do szkoły z internatem, gdzie przytłoczona nagłą zmianą otoczenia i nawyków, zaczęła zastanawiać się nad własnym życiem. Bazując na tym, co wiemy, decyzja o szkole z internatem była spowodowana zbyt dużą wolnością w wychowaniu, która wywołała u córek potrzebę porządku i „rygoru", oraz nieobecnością rodziców, zwłaszcza ojca, podczas dojrzewania córki.

Bezsprzecznie to Louisa jest najważniejszą postacią w spektaklu, a przynajmniej osią tej opowieści. Niejako to właśnie dzięki niej spektakl w ogóle powstał, to ona przywołuje rodzinę Demeester, to ona jest narratorką, wokół której kręci się akcja i która usilnie przypomina wszystkim, że to rzeczywiście ich ostatni wieczór. Zważając na to, można uznać, że *Familie* jest próbą ustanowienia na scenie pewnej fantazji, a sama Louisa w tej historii przybiera kulturowy wzorzec *femme fatale* – której cechą według Žižka jest nie tylko seksapil, a przede wszystkim niczym nieskrępowany popęd śmierci. Należy jednak uściślić rozumienie fantazji; w teoriach Lacana fantazja ma znaczenie bardzo bliskie zadowoleniu (*enjoyement*). Fantazja w takim ujęciu nie tyle mówi nam o jej przedmiocie, ile o tym, kto ją ma. Jednak to nie my jesteśmy osobami, które mają fantazje, tylko nasza własna idea siebie: Ja idealne, pochodzące z pola wyobrażeniowego. Nad-ja to zinternalizowane zasady moralne, normy społeczne i oczekiwania nadawane przez nie (przykładowo poprzez rodziców czy nauczycieli), natomiast Ja

idealne powstaje u dziecka w fazie lustrzanej i jest odbiciem jednostki, która ciągle zmierza do perfekcji, co w dłuższej perspektywie prowadzi do uznania rzeczywistego życia za wybrakowane i bezsensowne. Milo Rau poprzez ten spektakl zdaje się zadawać pytanie o to, co się stanie w momencie, gdy zabraknie elementów fundujących nad-ja. By lepiej to zobrazować, powróćmy do różnic między wychowaniem autorytarnym a liberalnym i pułapki mieszczącej się w permisywnym wychowaniu. Głównym paradygmatem dzisiejszego ustroju społeczno-ekonomicznego stało się czerpanie rozkoszy (Žižek, 2010, s. 137), Co jednak, jeśli nie odczuwamy tej rozkoszy? Gdy wolność w stawaniu się, kim tylko chcemy, staje się nie możliwością, a ciężarem? Czy nie zostaje nam odebrana możliwość buntu, czy nie jest to próba zawładnięcia naszą podświadomością? Stara się nam wmusić wolność, która *de facto* jest braniem pełnej odpowiedzialności za całe swoje jestestwo, i jeszcze ma się nam to podobać? A gdy chcemy wyjść poza szablon, napotykamy ścianę, gdyż system oferujący tyle wolności, jednocześnie wypracował legion instytucji kontrolujących i nadzorujących (Han, 2024). Czyż to wszystko nie jest wyrazem głębokiego poczucia winy i nadziei na odkupienie – domniemanego powodu samobójstwa rodziny Demeester? Taką odpowiedź zdaje się proponować *Familie*.

Hiperrealizm spektaklu jest niczym preparat umożliwiający nam dostrzeżenie wielu warstw, z których składa się to, co zwykle nazywamy mianem rzeczywistego. Oczywiście robimy to intuicyjnie, tu jednak mamy okazję przyjrzeć się z bliska wielu aspektom, a przede wszystkim tytułowej luce. Świat jest symptomem, a to dlatego, że wszystko, co postrzegamy jako rzeczywiste, jest filtrowane przez nasze własne pole symboliczne, a dalej przez nieświadomość. Z tego powodu każdy podmiot jest inherentnie wyobcowany od świata. Idąc dalej, w każdej strukturze zawarte jest miejsce braku – nawiasem mówiąc, tu również kryje się podstawowa definicja

symptomu, który istnieje o tyle, o ile podmiot nie zna fundamentalnej prawdy o sobie samym – włączenie w strukturę pewnego irracjonalnego elementu może nam pomóc we wskazaniu miejsca braku, nigdy jednak nie powie, czego nam brak. Wydaje mi się, że w tym spektaklu owym irracjonalnym elementem była rodzina Demeester, włączenie jej w pole symboliczne rodziny Peeters-Miller pozwoliło im na dokonanie rytu przejścia, rozłożenie swojego pola symbolicznego na elementy składowe, po to, by dokonać aktu śmierci symbolicznej, wyjścia z już zastanego pola w zupełnie nowe. Można ten moment potraktować jako kontynuację fazy lustra, podczas którego rodzina Peeters-Miller może przejrzeć się w rodzinie Demeester, a co za tym idzie z nią porównać. Ujrzeć, że była już taka rodzina, która powinna być szczęśliwa, która nie miała żadnego jasnego powodu samobójstwa, a jednak to uczyniła. Przejrzenie się w tym lustrze pozwala ujrzeć swoje ciało (członków rodziny) nie jako zdezintegrowane, pozbawione świadomej kontroli, a jako coś całościowego. Rozpoznanie się w tym odbiciu kieruje nas do Wielkiego Innego, po to, by uzyskać od niego akceptację nowej wersji podmiotu.

Wracając do słów Milo Raua: „Celem jest urealnienie reprezentacji" – nie jestem pewien, czy to rola reżysera, czy przypadkiem ten obowiązek nie leży po stronie widzów. W jednym z artykułów o telewizji Lacan pisze o grymasie rzeczywistości (1987, s. 10). Wydaje się nam, że to, co rzeczywiste, ukryte jest pod warstwą symboliczną, podczas gdy *de facto* jest ciągle widoczne. Lacan wychodzi od arystotelesowskiej relacji podmiotu i przedmiotu, sugerując, że koncepcja podmiotu składającego się z myśli i duszy jest próbą dostosowania go do świata.

Milo Rau zdecydował się pokazać samobójstwo w sposób nadzwyczaj kameralny, tym samym zmuszając nas do zmiany punktu widzenia, do

dostosowania się do tej anamorfozy grymasu. Uważam więc, że celem nie jest po prostu „urealnienie reprezentacji”, a zmuszenie do „urealnienia reprezentacji”, subtelna zmiana, która przerzuca odpowiedzialność na widza, a szerzej na całą przestrzeń kulturową danego miejsca. System, w którym żyjemy, jest tak długo dobry, jak długo ludzie w nim żyjący wykonują performans uważania go za dobry. Tak brzmiałaby fetyszystyczna inwersja, którą dobitnie prezentuje nam ten spektakl. Tak długo, jak będziemy doszukiwać się powodów samobójstwa, patrząc przez pryzmat wartości podsuwanych nam przez system (dom, pieniądze, edukacja, kariera), zawsze pozostaniemy z pustymi rękoma, gdy ktoś popełnia ten czyn z powodu zawiedzenia się systemem *per se*.

Idąc za Ritą Felski, która w artykule *Pożytki z literatury. Szok* pisze: „Literatura szoku budzi prawdziwy niepokój nie wtedy, gdy można ją wykorzystać dla promowania postępu społecznego, lecz wtedy, gdy nie poddaje się takim zabiegom” (2010, s. 284). To właśnie w takiej perspektywie najlepiej wybrzmiewa *Familie* jako cicha reprezentacja czegoś nieznośnego i niepożądanego. Spektakl, który jednocześnie jest pochwałą życia, w którym śmierć nie jest jedynie zabiegiem estetycznym wzmacniającym tragiczność opowieści, a inherentnym elementem. Kontynuując myśl Felski, to właśnie takie, a nie inne reprezentacje zdają się bezużyteczne, wręcz niechciane przez system, a jednocześnie są bardzo użyteczne dla kultury. Spektakl w żadnym momencie nie sugeruje nam, że powinniśmy zrobić to samo, nie broni samobójstwa ani go nie gani, jedynie prezentuje nam całościowo życie z pełnym bagażem emocji, szczęśliwych chwil i melancholii. Skoro u podstaw teorii kultury według Freuda leży sublimacja bądź represja popędów, to *Familie* jest dobitnym przykładem obu tych sposobów.

Wzór cytowania:

Golec, Szymon, *Wypełnianie luki – teoria Lacana a reprezentacja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, DOI: 10.34762/wtdw-yr93.

Autor/ka

Szymon Golec (szymon.golec@student.uj.edu.pl) – studiuje teatrologię i polonistykę antropologiczno-kulturową na Uniwersytecie Jagiellońskim. Odbył staż w „Didaskaliach”, publikował również na łamach „Dialogu”. W praktyce badawczej interesują go tematy reprezentacji, szoku, traumy i pamięci. ORCID: 0009-0007-1379-4945.

Bibliografia

Arystoteles, *Poetyka*, tłum. S. Siedlecki, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/arystoteles-poetyka.pdf [dostęp: 15.10.2025].

Barish, Jonas, *The Antitheatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1985.

Felski, Rita, *Pożytki z literatury. Szok*, przeł. M. Kunz, T. Kunz, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2.

Fink, Bruce, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy Lacanowskiej*, przeł. Ł. Mokrosiński, Wydawnictwo Andrzej Żórawski, Warszawa 2002.

Fisher, Mark, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. A. Karalus i T. Adamczewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

Freud, Zygmunt, *Niesamowite*, tłum. R. Reszke, [w:] tenże, *Pisma psychologiczne* (Dzieła, tom III), KR, Warszawa 1999.

Freud, Zygmunt, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Graves, Robert, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

Han, B.-Ch., *Kryzys narracji i inne eseje*, przeł. R. Pokrywka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024.

Lacan, Jacques, *Seminar VII: Ethics of psychoanalysis*, przeł. D. Porter, Norton, New York 1992.

Lacan, Jacques, *Seminarium III. Psychozy*, przeł. J. Waga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Lacan, Jacques, *Seminars, Book II: The Ego In Freud's Theory And In The Technique Of Psychoanalysis*, przeł. S. Tomaselli, Norton, New York 1991.

Lacan, Jacques, *Seminars, Book X: Anxiety*, przeł. A.R. Price, Polite Press, London 2014.

Lacan, Jacques, *Television*, „October" 1987, nr 40.

Niziołek, Grzegorz, *Emancypacja, reprezentacja, cenzura*, „Teksty Drugie" 2023, nr 2.

Rau, Milo, *Manifest NTGent*, przeł. J. Kautsch-Landorf, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020, nr 155, https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent [dostęp: 30.10.2025].

Weber, Samuel, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Žižek, Slavoj, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Žižek, Slavoj, *Patrząc z ukosa: Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Aletheia, Warszawa 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wypelnianie-luki-teoria-lacana-reprezentacja*