

na widnokręgu

ANIOŁY... KUSHNERA I ICH INTREPRETACJE

Krzysztof Warlikowski na brak sukcesów nie może narzekać. Premiera goni premierę, i to w miejscach prestiżowych: w paryskiej operze *Parsifal* Wagnera, a przedtem *Ifigenia na Taurydzie* Glucka, *Medea* Cherubiniego w Brukseli, w Madrycie *Afera Makropulos* Janačka. *Kruma* Hanocha Levina, *Anioły w Ameryce* Tony'ego Kushnera czy *Dybuka* Anskiego i Hanny Krall łatwiej obejrzeć w Paryżu, Tel-Awivie, Strasburgu, Awinionie, Moskwie czy Nowym Jorku niż w warszawskich Rozmaitościach. W Salonikach tego roku reżyser został uhonorowany europejskim „Oskarem” teatralnym dla młodego twórcy, przyznawanym przez Międzynarodowego Stowarzyszenie Krytyków i Unię Teatrów Europejskich. Z prowokatora i „ojcobójcy” w ciągu ostatnich kilku lat stał się najlepszym polskim reżyserem, właściwie klasykiem. Wobec braku konkurencji nie było to nader trudne. Jarzyna raczej stracił serce do teatru albo się wypalił, młodszy pozostają daleko w tyle, starszych można policzyć na palcach jednej ręki. Kariera rozwija się jak w bajce, zaproszenia na zagraniczne festiwale oraz z teatrów wielu miast Europy sypią się obficie, władze Warszawy przerabiają zajezdnię tramwajową przy Sandomierskiej na teatr, najlepsi aktorzy Rozmaitości już są w nim zaangażowani. Krytycy leżą plackiem i „wyskakują z portek”, by jak najmądrzej opisać dzieło Krzysztofa Warlikowskiego. Oprócz albumu zdjęć wyszły rozmowy o Szekspirze z Piotrem Gruszczyńskim oraz książka Grzegorza Niziołka *Extra ecclesiam* omawiająca siedem, zdaniem autora najważniejszych, jego przedstawień.

W tym momencie na obrazku szczęścia pojawiają się pewne rysy, które, zamiast rozjaśniać, zaciemniają. Czytam w poważnym piśmie ciekawą analizę *Aniołów w Ameryce*,

która zrodziła się z lektury zamieszczonego na ostatniej stronie okładki fragmentu wstępu do książki Alaina Badiou *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu* wydanej przez korporację Ha!art. Zawarte w książce tezy francuskiego filozofa, radykalnego lewicowca i ateisty, posłużyły Joannie Krakowskiej do rozbioru przedstawienia Warlikowskiego. Badiou, pisze ona, „stawia sobie za cel wskazanie, jak – odrzucając mistyczne przesłanki wiary i skupiając się na myśli świętego Pawła i jego bojowych strategiach – stworzyć można podwaliny świeckiego uniwersalizmu, który pozwoli przekroczyć różnice między ludźmi i «wytworzyć równość» między nimi” („Dialog” nr 9/2007). Śledzimy więc, jak autorka konsekwentnie analizuje spektakl jako akt „ustanawiania uniwersalizmu”, jej zdaniem bowiem reżyser nie wikła się w doraźne spory czy obyczajowe awantury, tylko chce „ustanowić własny porządek rozmowy, a zarazem nowy porządek świata”. Nowy porządek świata (sic!) pozwala na „dostrzeżenie w *Aniołach*... Warlikowskiego procedury prawdy opisywanej przez Badiou, która nie zakotwicza się w tym, co tożsamościowe, lecz w tym, co uniwersalne”. Cały ten skomplikowany wywód prowadzi do wniosku, że każdego innego – homoseksualistę, wyznawcę innej religii, członka innej kultury – należy traktować jak siebie samego. Skoro nie da się znieść różnic między ludźmi, to, mówiąc językiem filozofa, „należy je przekroczyć, tak by podmioty odmienne stały się w swej istocie takie same, chodzi o to, aby zachować różnicę, ale zlikwidować wrogość i nierówność”. Bardzo to ładna metafora dla oczywistych konstatacji tolerancji, empatii, współczucia.

Bardziej uczenie, bo czerpiąc z hermeneutycznych prac Paula Ricoeura, profesor Ni-

ziołek pisze: „Warlikowskiego bardziej fascynuje proces formowania się świadomości, która – jak wyjaśnia Ricoeur – pojawia się nie u źródła, lecz u kresu, nie jest czymś danym, lecz «zadaniem dla bytu, który jest w pewien sposób przykuty do czynników wywołujących powtórzenia, a nawet regresję». Wypada w tym miejscu jeszcze raz odwołać się do terapii psychoanalitycznej jako modelu teatru Warlikowskiego. [...] Właśnie proces «wypracowywania znaczeń dla mnie przez kogoś innego» staje się w przypadku *Aniołów w Ameryce* kluczowy, a nawet drażliwy i ryzykownie nieoczywisty”.

Cytuję tu obie interpretacje, by unaocznić czytelnikom, jak wiele znaczeń może zawierać to samo przedstawienie i jak różne mogą być narracje krytyczne. Wyjaśniając, mogą zaciemniać. Ktoś, kto nie widział przedstawienia, nie potrafiłby go sobie na podstawie tych analiz wyobrazić nie tylko dlatego, że interpretacje te się wykluczają, lecz także dlatego, że napisane zostały jak prace uniwersyteckie, trudne w lekturze. O ile odwołania do wszystkich świętych współczesnej humanistyki, którymi posługuje się w swej książce krakowski profesor – Foucaulta, Ricoeura, Freuda, Battaille’a – służą interpretacjom dzieł literackich, to z teatrem sprawa wygląda inaczej. Teatr poddaje się im o wiele trudniej niż literatura, jest dziełem świadomości zbiorowej, a nie jednostkowej. Trudno więc sobie wyobrazić reżysera oraz aktorów przekuwających wiedzę nowoczesnej humanistyki na sceniczny rysunek postaci. Metoda czytania teatru, sztuki istniejącej w odbiorze bezpośrednim, raczej emocjonalnym niż intelektualnym, poprzez dzieła filozofów bywa nie do końca skuteczna. Teatr częściej bywa rozrywką niż aktem wiary, objawieniem prawdy czy traktatem.

Dramat, w przeciwieństwie do filozofii, konkret podnosi do uniwersalnego. Zwłaszcza wyposażony w tak silne elementy autobiograficzne, jak *Anioły w Ameryce* Tony’ego Kushnera, który urodził się w Nowym Jorku w rodzinie żydowskich artystów. W latach sześćdziesiątych rodzice, praktykując lewicowe idealistyczne poglądy, przenieśli się do

małego miasteczka Lake Charles w Luizjanie, by pomagać Afroamerykanom przekształcać się z *de facto* niewolników w świadomych swych praw i wyborczego głosu obywateli. Kushner dorastał w ortodoksyjnie religijnej Luizjanie i bardzo szybko poczuł się wykluczony. Jako Żyd – ze społeczności protestantów, jako biały – ze społeczności Murzynów. Do tego odkrył, że jest gejem, czyli wykluczonym pośród wykluczonych, tym drastyczniej, że w tym południowym stanie prawo zakazywało „nienaturalnej aktywności seksualnej” aż do 2002 roku, czyli do momentu, gdy rok później Sąd Najwyższy USA zabronił wtrącania się w intymność obywateli.

W połowie lat siedemdziesiątych Kushner wrócił do Nowego Jorku, by studiować literaturę i teatr. W wielokulturowym mieście nie musiał już kryć swego homoseksualizmu, w środowiskach artystycznych jest on akceptowany, lecz jego poglądy na teatr (chciał pisać jak Brecht, Williams czy Miller sztuki o społeczeństwie, lewicowe i polityczne) nie spotykały się z aplauzem nawet lewicowców. Ameryka Reagana zdecydowanie skrzyła na prawo, co ani politycznym, ani socjalistycznym poglądom autora na sprawiedliwość i równość społeczną nie sprzyjało. Ponadto pojawił się AIDS, zwany „gejowskim rakiem”, przez wielu uważany za karę bożą zesłaną na grzeszników-zboczeńców, i zaczął zbierać obfite żniwo.

Impulsem napisania *Aniołów*... stała się historia Roya Cohna, jednego z bardziej znanych prawników, który był krwiożerczym antykomunistą, w latach pięćdziesiątych prawą ręką senatora McCarthy’ego. To on przekonał sąd, by wraz z Juliusem Rosenbergiem, który pomógł wykraść dla Stalina projekt bomby atomowej, stracono jego żonę Ethel, choć wiedział, że jest niewinna. Współczesne życie Cohna i młodszego od niego o dwadzieścia lat Kushnera były podobne. Obaj pochodzili z żydowskich rodzin o liberalnych poglądach, obaj byli wobec nich silnie zbuntowani i obaj byli homoseksualistami. Tylko Kushner się ujawnił, nie chciał kłamać ani w sprawach swej orientacji seksualnej, ani w kwestiach poglądów politycznych i arty-

stycznych. Cohn natomiast urządził narkotykowo--gejowskie orgie, ale oficjalnie potępiał homoseksualizm. Gdy nie mógł kogoś oskarżyć o poglądy komunisty, demaskował go jako pedała. Zimny, bezwzględny, był obrońcą bonzów nowojorskiej mafii, lecz ani pieniądze, ani bezkarność gwarantowana przez znajomości na najwyższych szczeblach świata polityki i biznesu nie obroniły go przed wirusem. Zmarł w 1986 roku. To on stał się bohaterem sztuki Kushnera, nazwanej „gejowską fantazją na tematy narodowe”, która ukazuje Amerykę końca lat osiemdziesiątych w kilkudziesięciu obrazach, łączących realizm z fantazjami podświadomości, postaci autentyczne z tymi, które zjawiają się w sennych marzeniach.

Wybór tej sztuki przez Krzysztofa Warlikowskiego nie dziwi, cały jego teatr żywi się bowiem tematem Innego, zagadnieniami winy, przebaczenia, zrozumienia, współczucia i tolerancji wobec odmieńców, których najczęściej znajduje wśród homoseksualistów lub Żydów. W Polsce są to tematy objęte, w zależności od środowiska, mniej lub bardziej silnym tabu. Za granicą zaś stosunek do tych zagadnień wyznaczają zasady politycznej poprawności, by nie powiedzieć mody, wśród postępowych intelektualistów walczących o prawa i tożsamość różnych mniejszości.

Warlikowski sztukę Kushnera uniwersalizował, ukazał egzystencjalny dramat bohaterów, zmuszonych do zmierzania się z nieuleczalną chorobą zarówno poprzez cielesną, jak i duchową stronę swej natury. Pusta przestrzeń zabudowana lustrzanymi ścianami pozwala oświetleniem, szybką zmianą elementów scenografii kreować różne miejsca odpowiadające stanom psychicznym czy nastrojom bohaterów. Ściany po bokach nie dochodzą do podłogi do wysokości półtora metra, z lewej za dekoracją widoczne szpitalne łóżko, które można w każdej chwili przesunąć na scenę, podobnie jak stojącą z prawej trumnę. Niziołek opisuje ją tak: „Przestrzeń staje się ideogramem, zapisem wyraźnego gestu mentalnego [sic! – E.B.] – świadomego wykorzenienia, wycofania się z opresji lokalnych kulturowych kontekstów, na przykład tych, które

stereotypowo nazywamy «polskością» lub «katolickością». Właśnie założenia sztuki klasycznej pozwalają się uwolnić od presji *couleur lokale*. Warlikowski bardzo dba, aby ten gest był prosty, racjonalny, pozbawiony ukrytej podszeewki, podświadomego uwikłania w kwestie pomijane”. Dlaczego amerykańską sztukę reżyser miałby umieszczać w polskim *couleur lokale* – autor nie wyjaśnia. Gdyby ją wyreżyserował z intencją wywołania skandalu obyczajowego, nie mógłby jej pokazywać za granicą.

Najbardziej wyrazistą parę bohaterów stworzyli Andrzej Chyra jako cyniczny i bezwzględny Ron Cohn i Danuta Stenka w roli Ethel Rosenberg. Ucharakteryzowana na podstawie prawdziwego zdjęcia z lat pięćdziesiątych (peruka, kwiecista sukienka, czerwony kloszowy płaszcz, torebka na łokciu) zachwyca intensywnością scenicznego bycia. Tym bardziej że gra osobę umarłą, która powraca, by wyrównać ziemskie rachunki, powstać ze snu zblazowanego i zepsutego adwokata, który zawsze umiał podporządkować sobie prawo i innych. W starciu z AIDS nie ma szans, i ta niewinna kobieta jest jak wyrzut sumienia, uosabia jego zbrodnie. Jak bywa w sennych marzeniach – przez chwilę jest dla niego dobra, gdy on umiera, nuci mu żydowską kołysankę, choć on ją wyszydzi. Jest z nim w ostatnich chwilach – piękna, czujna, nieustępliwa, macierzyńsko wyrozumiała; tym perfidniejsze odnosi zwycięstwo.

Luis Ironson i Priori Walter byli parą kochających się gejów, gdy jednak jeden z nich zachorował, drugi zwyczajnie po ludzku nie sprostął tej sytuacji. Jacek Poniedziałek w roli Luisa obnaża siłę biologii, jego bohater nie wytrzymuje samotności i natychmiast poszukuje nowych cielesnych zbliżeń. Jednym z jego wybrańców staje się młody prawnik, Joe Porter Pitt, mormon i republikanin, do tego żonaty, bo długo nie miał odwagi ujawnić swej prawdziwej orientacji. Luis, człowiek wyzwolony z przesądów mieszczańskiej moralności, staje się jego kochankiem, ale szczęścia nie zazna, zbyt głębokie ślady w psychice Joe poczynił proces wyparcia i przybrania nowej tożsamości. Maciej Stuhra stara się zagrać re-

lacje z kochankiem i z odtrąconą żoną, ale nie jest tak przekonujący, jak jego partner. Sceniczną prawdą obdarzona jest Maja Ostaszewska jako Harper, żona homoseksualisty, mormonka, której się świat zważył na głowę i nie pomagają ucieczki w wizje ani miłość do męża.

Doskonały w roli Piora, porzuconego w chorobie kochanka, Tomasz Tyndyk w pewnym momencie zaskakuje charakterystyką. Chory, umierający, zlany potem człowiek staje się Chrystusem z cierniową koroną na głowie. Bez sensu, bo skoro Zbawiciel cierpiał, by odkupić grzechy ludzkości, należałoby rozumieć, że Prior składa z siebie ofiarę, a choroba jest odkupieniem (czyli była wina) za grzechy, a nie podłym wirusem, który atakuje wszystkich, nie tylko gejów. Tu się pan reżyser wyraźnie zagalopował. Wizje Piora też są cokolwiek tandetne, począwszy od wyimaginowanego spotkania z Harper w telewizyjnym studio, gdzie jako tancerz go-go z przyklejonymi rzęsami informuje ją o prawdziwych skłonnościach męża. I wreszcie jego wizje zbawionego anioła w błękitnej sukni, ze złotymi lokami i złotymi butami, w którego przeistacza się jego przyjaciółka Emily (Magdalena Cielecka). Ciekawy jest pielęgniarz w wykonaniu Rafała Maćkowiaka, doskonale akcentuje gejowskie gesty, intonację zdań, a jednocześnie obdarza swą postać zrozumieniem i dobrocią wobec innych.

Czy z drugorzędnej literatury może powstać dobry teatr? Jak najbardziej, może nawet łatwiej niż z wybitnej. I to jest przypadek *Aniołów...* Warlikowskiego. Zagranych przez cały zespół bez fałszu, bardzo oszczędnymi środkami, dobranymi doskonale do psychofizycznych cech aktorów, tak by można było zapomnieć, że to teatr, a nie życie. To bardzo rzadka i wyjątkowa umiejętność tworzenia dotkliwego, przejmującego spektaklu, który ogląda się dzięki kilku wspianiałym rolom bez znużenia. Problemem wydaje się interpretacja. Krytycy piszą, jakby Kushner był co najmniej Szekspirem, a nie zdolnym i wziętym scenarzystą sławnego filmu *Monachium* i *Aniołów...*, z których Mike Nichols zrobił jeden z najlepszych seriali telewizyjnych z Emmą Thompson, Meryl Streep i Al Pacino. Przesłanie sztuki i serialu jest proste: każdy człowiek – homoseksualista, Murzyn, Żyd, Arab – zasługuje na pomoc, współczucie, tolerancję dla swej odmienności, a także na przebaczenie win. I chyba nie może być inne.

Elżbieta Baniewicz

Teatr Rozmaitości w Warszawie: Tony Kushner – *Anioły w Ameryce*, przekład – Jacek Poniedziałek, reżyseria – Krzysztof Warlikowski, scenografia – Małgorzata Szcześniak, muzyka – Paweł Mykietyn, światła – Felice Ross. Premiera 17 lutego 2007. Obejrzane 6 lipca 2008.