



Ludzie i anioły

Janusz Majcherek

TR Warszawa „Anioły w Ameryce”

Tony'ego Kushnera

tłum. Jacek Poniedziałek

reż. Krzysztof Warlikowski

scenogr. Małgorzata Szczęśniak

muz. Paweł Mykietyn

światło Felice Ross

premiera 17 lutego 2007

Nie mam pojęcia, czy autor „Aniołów w Ameryce”, Tony Kushner, czytał Waltera Benjamina. W żadnej ze znanych mi wypowiedzi nie wymienia nazwiska niemieckiego filozofa kultury, ale na zdrowy rozum mógłby, a nawet powinien go czytać. On, który lewicowe poglądy eksponuje bodaj bardziej niż orientację seksualną, a w jednym z wywiadów prowokacyjnie mówi o swoim „ujawnieniu” jako socjalisty, które uważa za poniekąd trudniejsze niż *coming out* jako geja. Wyobrażam sobie, że w społeczeństwie amerykańskim, wszystko jedno, czy pod rządami „reakcyjnych” republikanów czy „postępowych” demokratów, wyznawanie idei socjalistycznych musi być traktowane jako przejaw aberracji.

Kushnera pewnie to nie dotyka: będąc gejem i socjalistą, jest jeszcze z pochodzenia Żydem, który nigdy nie wyznawał ortodoksyjnej wiary, więc na społeczne wykluczenie musiał się uodpornić. Myślę jednak, że ta odporność ma swój rewers w postaci uwrażliwienia na procesy histo-

ryczne i polityczne. Widoczny u Kushnera zmysł historii, z wszystkimi jej wstrząsami, zaszczołami, perspektywami i ślepych uliczkami, każe mi przywołać fragment sławnego eseju Benjamina „O pojęciu historii”, w którym czytamy: „Klee namalował obraz, zatytułowany »Angelus Novus«. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od rajy wieje wichur, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wichur pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichur jest to, co nazywamy postępem”.



Nie znam obrazu Paula Klee, ale opis jest tak sugestywny, że skłonny jestem widzieć w nim samą esencję, *nux* monumentalnej sztuki Kushnera (wystawienie pełnego tekstu wymaga siedmiu godzin). Oto pod nieobecność Boga, na ruinach nieba, będącego jedynie *simulacrum* San Francisco po wielkim trzęsieniu ziemi w 1906 roku, zapatrzeni w przeszłość aniołowie kuszą wizją porządku, który jest już tylko stagnacją i zastojem, podczas gdy na ziemi dotknięci śmiertelną chorobą ludzie z heroiczną nadzieją wybierają zmianę i ruch ku przyszłości, wierząc, że z chaosu aktualnego świata wyłoni się nowa ziemia i nowe niebo albo przynajmniej „kościół międzyludzki”.

Jedna z postaci mówi w „Aniołach”: „Nic nie ginie na zawsze. Na tym świecie istnieje pewien bolesny postęp. Z tęsknoty za tym, co minęło, i za tym, co przyjdzie”. Byłby więc Kushner czytelnikiem i intelektualnym spadkobiercą Benjamina? Nie wiem, ale faktem jest, że protagonista „Aniołów w Ameryce” nazywa się Walter.

Amerykańscy krytycy zwracają uwagę na szekspirowskie inspiracje Kushnera. John M. Clum, autor kanonicznej już książki „Still acting gay. Male homosexuality in modern drama”, omawia strukturę dramaturgiczne, które, jego zdaniem, Kushner przejął od Shakespeare’a: oto pozornie stabilny świat wyskakuje z kolein i rozpada się;

ale ten rozpad ma poniekąd cechy „dezintegracji pozytywnej” – w końcu świat ulegnie odnowieniu i rekonstrukcji; relacje między postaciami szybko zmierzają do punktu krytycznego; przeznaczenie – albo przypadek – powodują nieprawdopodobne zdarzenia sytuacji; postaci uważane za zmarłe pojawiają się w cudowny sposób; wątki na pozór niezwiązane okazują się analogiczne; nuty tragiczne i komediowe występują na przemian, ale niekiedy współbrzmia; jawa miesza się ze snem. Wreszcie typową dla Shakespeare’a wielowątkowość Kushner traktuje po swojemu, wprowadzając, zresztą kunsztownie, sceny symultaniczne.

Fakt, że utwór dramatyczny anglojęzycznego autora odnoszony jest – słusznie czy niesłusznie – do Shakespeare’a, nie może dziwić. Ale i my w związku z „Aniołami” mamy, jak się okazuje, do czynienia z czymś znajomym. Fakt, że w sztuce „duchy zstępują widomie”, zwiódł na pokuszenie recenzenta „Rzeczpospolitej”, który w „Aniołach” dopatrywał się, ni mniej, ni więcej, tylko analogii z „Dziadami”. No, choć cenię i podziwiam „Anioły”, to, jak mawiał Samuel Beckett, tak daleko bym się nie posunął. Ale rozumiem, skąd się takie skojarzenie wzięło. Kushner bowiem

dokonuje pewnej, by tak rzec, fantazmatycznej rewolucji; zrywa z tradycją amerykańskiej dramaturgii, która, poczynając od Eugene’a O’Neilla, opiera się, także w swoim stosunkowo nowym nurcie gejskim, na wzorcach naturalistycznych i realistycznych (z nielicznymi wyjątkami, na przykład Wildera). U Kushnera niewątpliwie znajdziemy parantele z Arthurem Millerem czy Tennessee Williamsem, ale niekoniecznie w sensie kontynuowania pewnych – właśnie realistycznych – środków czy technik dramatycznych. Z Millerem, zwłaszcza jako autorem „Czarownicy z Salem”, łączy Kushner zaangażowanie i temperatura polityczna twórczości. Williama darzy Kushner wielką estymą jako pierwszego dramaturga amerykańskiego, który podejmował, co prawda bardzo oględnie, problematykę gejską.

Nowość i oryginalność „Aniołów w Ameryce” ujęta jest poniekąd w ich podtytuł: „Fantazja gejska na tematy narodowe”. Dotykając „tematów narodowych”, Kushner konstatuje kryzys tradycyjnych wartości amerykańskich i amerykańskiego ideału, zwłaszcza w dziedzinie indywidualnej wolności; podejmuje także totalną krytykę republikańskiego konserwatyzmu, który realizuje ideologię opresywną. W polityczno-ideologicznych ramach ukazany jest wizerunek środowiska nowojorskich gejsów w połowie lat osiemdziesiątych, kiedy wybucha epidemia AIDS (choroba zresztą natychmiast podlega polityzacji i ideologizacji, co wnikliwie zanalizowała Susan Sontag w eseju „AIDS i jego metafory”). Ten drugi wątek ma cechy melodramatyczne (Louis Ironson opuszcza chorego przyjaciela, Priora Waltera, z którym związany był cztery lata); gdyby na nim tylko Kushner poprzestał, powstałaby tuzinkowa opowieść w stylu antologii „Best Gay Love Stories”. Ale niezwykłość sztuki polega na tym – i tu rozumiem skojarzenie z „Dziadami” – że porządek realistyczny miesza się z fantastycznym, a zasadnicze kwestie społeczne, polityczne i obyczajowe, z wszelkimi ich aspektami etycznymi, przedstawione są jako zmaganie materialnej rzeczywistości ludzkiej z nieświadomym, wypartym – a może nadprzyrodzonym? – pierwiastkiem mitycznym, uobecniającym się w snach, wizjach i fantazmatach. Wizyjność „Aniołów” ma swoje konkretne źródło, z którego czerpie rozmach i groźbę. Jest nim Biblia,

1 | Scena zbiorowa; fot. Krzysztof Bieliński

2 | Od lewej: Andrzej Chyra (Roy M. Cohn), Maciej Stuhr (Joe Porter Pitt); fot. Krzysztof Bieliński

z kluczową dla Kushnera przypowieścią o walce Jakuba z aniołem i o drabinie Jakubowej, a także z aurą *tremendum*, która przepelnia Apokalipsę. Do tradycji biblijnej, nawet jeśli została porzucona, odnosi się ci bohaterowie „Aniołów”, którzy są Żydami, a więc niewierny Ironson, demoniczny mecenas Cohn, rabbi Chemelwitz, a nawet przybywająca z zaświatów Ethel Rosenberg. Ale z tego samego biblijnego źródła czerpią także wyznawcy Kościoła Jezusa Chrystusa Świętych Dnia Ostatniego, potocznie zwani mormonami. Mają oni zresztą własny mit założycielski, związany z objawieniem się anioła przynoszącego świętą Księgę Mormona. Joe Porter Pitt, jedna z kluczowych postaci w „Aniołach”, jest mormonem, a nadto prawnikiem, kryptogejem i – republikaninem.

W tradycji mormońskiej, podobnie jak w judaistycznej, ogromną rolę odgrywają prorocy, ale w sztuce Kushnera ten, którego anioły upatrzyły sobie na proroka, Prior Walter, nie wyznaje żadnej religii instytucjonalnej. Nie jest też spętany surowymi regułami i moralizmem obu wyznań. Odrzuca kuszenie aniołów. Wybiera „kościół międzyludzki”, solidarność chorych, odrzuconych, skrzywdzonych i poniżonych, ale wolnych. I to on w końcu ma prawo – jako prorok ziemski, a nie anielski – powiedzieć w finale: „Ta choroba zabije wielu z nas, ale nie wszystkich, zmarli będą upamiętnieni i razem z żywymi będą walczyć dalej, i nie zginiemy. Nie będziemy już umierać w ukryciu. Świat idzie tylko do przodu. Będziemy obywatelami. Najwyższy czas. Jesteście cudowni wszyscy. I błogosławieństwo: niech życie trwa”.

Temat winy i wybaczenia – w perspektywie ludzkiej, a nie boskiej – jest dla sztuki Kushnera zasadniczy i zapewne wiąże się z jego zarzuconym żydowskim dziedzictwem (znaczące są tu słowa wygłoszone przez rabiego Chemelwita: „Katolicy wierzą w przebaczenie. Żydzi w winę”). Sens i wagę przebaczenia najlepiej ukazują losy mecenasa Cohna, chorego na AIDS kryptogeję, postaci, którą, gdy idzie o stopień nihilizmu, z mało kim dałoby się porównać. John M. Clum powiada, że to postmodernistyczny kapitan Ahab. Ja myślę, że

taka figura nawet w świecie Dostojewskiego byłaby rzadkością. A jednak Kushner ma dla niego odrobinę litości. Scena odmawiania kadyszu nad zwłokami Cohna sprawia, że ciarki chodzą po plecach.

I tylko mormonowi Pittowi nie będzie przebaczone. Pewnie dlatego, że jest republikaninem.

„Anioły w Ameryce” odniosły wielki teatralny sukces w San Francisco, Nowym Jorku i Londynie (gdzie przedstawienie reżyserował Declan Donnellan). Do sfilowania sztuki przymierzał się nie kto inny jak Robert Altman, jednak ostatecznie nakręcił ją Mike Nichols (dla HBO), tworząc arcydzieło telewizyjnego miniseriale. Jeden z największych obecnie kompozytorów, Peter Eötvös, napisał według utworu Kushnera operę.

Kolejne, po Marku Fiedorze, przedstawienie „Aniołów w Ameryce” wystawił w Polsce Krzysztof Warlikowski. Od razu mówię, że

– jakkolwiek do różnych jego przedstawień miewałem niekiedy bardzo krytyczny stosunek – tym razem, tak jak w przypadku „Oczyszczonych”, jestem pełen podziwu.

Warlikowski zaimponował mi niezwykłą dojrzałością, powściągliwością i spokojnym perfekcjonizmem (którego zadatki były już widoczne w niezbyt przeze mnie lubianym „Krumie”). Jest dla mnie oczywiste, że ten reżyser osiągnął klasę mistrzowską i w swoim pokoleniu nie ma sobie równych.

Od pierwszych minut przedstawienia Warlikowski narzuca bardzo sugestywną konwencję i natychmiast osiąga skutek może zasadniczy dla powodzenia spektaklu: oddala i unicestwia wszelkie skojarzenia z filmem Nicholsa, które chcąc nie chcąc ma w oczach każdy, kto go widział. Istota konwencji jest prosta: zasadza się na podkreśleniu umowności i teatralności, które najpierw przejawiają się w kompozycji przestrzeni, rozległej, panoramicznej, prawie pustej, z miejscami



3 | Od lewej: Stanisława Celińska (Hannah Porter Pitt), Tomasz Tyndyk (Prior Walter), Maciej Stuhr (Joe Porter Pitt); fot. Krzysztof Bieliński

gry – często, jak już była mowa, symultanicznej – zaznaczanymi przy pomocy paru sprzętów: kanapy, krzesła, łóżka szpitalnego, bez najmniejszej pretensji do realizmu. Przestrzeń z trzech stron zamykają srebrzyste ekrany, które, zrazu nieruchome i metalicznie zimne, z czasem zostają ożywione przez reżysera świateł. Refleksy, rozbłyski, widmowe poświaty tworzą swoisty świetlny teatr, zwłaszcza gdy ekrany odchylają się od pionu i zmienia się kąt padania i odbijania światła. Materialna rzeczywistość staje się fantastyczna, oniryczna, wizyjna, a jej poetycką dwoistość podkreśla jeszcze sącząca się cichutko „ambientowa” muzyka Pawła Mykietyna, parokrotnie kontrastowana wykonywanymi na żywo, pięknie i intymnie, songami, między innymi „Imagine” Lennoona, a także ostrym wejściem „Gwiazdzistego sztandaru”, czyli amerykańskiego hymnu, wykonanego podczas festiwalu w Woodstock przez Jimiego Hendrixa.

Założenie jawnej teatralności przekłada się także na sposób, w jaki obecni są na scenie aktorzy. Powiedziałbym, że polega on na oscylacji między prywatnością a postacią, przy czym odwołanie się do prywatności ma tu, w moim przekonaniu, wymiar etyczny i stanowi niejako poręczanie autentycznego zaangażowania: oto, zdają się mówić aktorzy do widzów, gramy dla was, ale przede wszystkim wobec was, dla was i z wami jesteśmy. Przedstawienie zaczyna się od wejścia na scenę całej kompanii; aktorzy są jakby w pół drogi między sobą a postaciami, które będą grać, zresztą z niezwykłą intensywnością emocjonalną. Ale na razie siadają na krzesłach ustawionych przed pierwszym rzędem widzów, tyłem do nich. Poniekąd sami są widzami teatru, który za chwilę na naszych oczach stworzą. Zresztą później, w scenach symultanicznych, grając, będą się zarazem obserwowali.

W finale podobnie, choć odwrotnie: znowu stawiają się w komplecie i znowu są w pół drogi, ale tym razem od postaci do siebie. Siedząc na krzesłach, przodem do widzów, wypowiadają ostatnie przesłanie sztuki, balansując na cienkiej granicy prywatnego wzruszenia.

Większość kompanii – Poniedziałek, Tyndyk, Celińska, Stenka, Cielecka, Ostaszewska – pracuje z Warlikowskim nie po raz pierwszy i widać, że o klasie przedstawienia decyduje wypróbowany zespół. Jest w nim także Andrzej Chyra, ale wymieniam go osobno, bo w roli Cohna jest zjawiskowy – nie wiem, czy kiedykolwiek widziałem Chyrę w lepszej roli. Nigdy natomiast u Warlikowskiego nie grał Maciej Stuhr, co widać natychmiast, ale paradoksalnie ta jego „obcość” doskonale sprawdza się w postaci Pitta.

Pomiędzy początkiem a finałem mija sześć godzin (reżyser dokonał jednak pewnych skrótów). Czas upływa niespiesznie, w sensie inscenizacyjnym przedstawienie jest nieledwie ascetyczne. A jednak wciąż i wsysa, i ogarnia tak, że na końcu chciałoby się w tym świecie zostać i trwać. Powiedziałbym, że po wszystkich perypetiach, gwałtownych konfliktach, strasznych rozpoznaniach, nikczemnościach, oskarżeniach i bluźnierstwach, finał – i ostateczny sens – „Aniołów w Ameryce” Warlikowskiego wydaje mi się, jak by to powiedzieć – koncyliacyjny, przepelniony nadzieją pojednania, miłością, wiarą w lepszą stronę ludzkiej natury i w ludzką solidarność, tym cenniejszą, gdy niebo jawi się puste, a ziemią rządzą wilcze prawa. Ta wiara, jakby pierwotnie ewangeliczna, wznosi się ponad instytucjonalnymi religiami, dogmatami, ortodoksiami. Taki wybór przesłania sprawił zapewne, że Warlikowski, co bardzo cenię, nie dał się zwieść płaskiej publicystyce, o którą byłoby łatwo, teraz, gdy przedstawiciele rządu oficjalnie głoszą homofobię. „Anioły w Ameryce”, jakkolwiek nie pozostawiają wątpliwości co do rozkładu sympatii politycznych, nie są rozprawą z rycerzami prawicowej krucjaty. Na to Warlikowski jest zbyt wybitnym artystą. Jego przedstawienie mówi o świecie, w którym co prawda politycy polują na wolnych ludzi, ale nie są w stanie wypełnić ich egzystencji sensem. Ten ostatni jest sprawą indywidualnego, niepodległego, a niekiedy także heroicznego wyboru. Zwłaszcza wtedy, gdy wybór naznaczony jest tragizmem. ▣

