

Joanna Krakowska

„ANIOŁY W AMERYCE”, CZYLI USTANAWIANIE UNIWERSALIZMU

„Czasem wydaje mi się, że mężczyźni pragną religii
bardziej niż seksu”

Maria Magdalena w sztuce Howarda Brentona *Paweł*

Filozoficzny kontekst naszych dzisiejszych sporów jest nieco chaotyczny. Trudno się w nim połapać. Trudno coś mniemać lub nie mniemać, jeśli nie zaangażuje się na serio, nie zgłębi się dostatecznie czy nie utożsamia. W dodatku Arystoteles, święty Paweł, Abelard, Marx i New Age mieszają nam w głowach za sprawą pisarzy-niedowiarków, filozofów-skandalistów i teatru, który zapragnął zrewidować swój metafizyczny bezgrund. Niektórzy z nas nie zdążyli się jeszcze oswoić nawet z postmodernistyczną dowolnością i frywolnością interpretacji, wielością perspektyw, zakwestionowaniem pewników i hołubieniem „różnicy”, a już proponuje się im nowy uniwersalizm, już wskazuje na horyzoncie jakąś nową prawdę. Jeszcze prześladowają nas we śnie slogany ku czci Rewolucji Październikowej, które właczały nam do głowy na szkolnych akademiach, a już słyszymy, że idee Lenina,

zwłaszcza młodego, wiecznie są żywe. Także religijne spory, które nie od dziś wprawdzie stały się zapleczem pojemnych metafor dla współczesnych dylematów i wykwintnych kostiumów dla doraźnych politycznych waśni, zyskały nowy wymiar, odkąd ulubionym bohaterem zdeklarowanych ateistów został święty Paweł.

Teatr, który od dobrych kilkunastu lat przyzwyczajał nas do oglądania świata w wycinkach i marginaliach – teraz w najmniej spodziewanym momencie – zdobywa się na całościową wizję i próbuje ogarniać kondycję człowieka w pełni jej złożoności. Ledwie przyjęliśmy do wiadomości istnienie odmieńca, przyzwoliliśmy na jego obecność w naszym teatrze, zgodziliśmy się go łaskawie tolerować, a już wrabia się nas w rozpoznanie w nim uniwersalnego człowieka, ba, Syna Człowieczego.

Czeka nas doprawdy wielka praca, żeby to wszystko ogarnąć.

Dialog nr 9/2007

Nieprawi synowie świętego Pawła

Sceptyczni i ostrożni w podejmowaniu ideologicznych wyzwań, miotając się między wolnomyślicielstwem a uniwersalistycznymi tęsknotami, jesteśmy skazani na wybór metafory, która najpełniej opisze nasze dylematy i wyrazi rozdarcie właściwe metafizycznej kondycji współczesnego człowieka.

W drukowanej w tym numerze *Dialogu* sztuce Howarda Brentona *In Extremis* Piotr Abelard marzy, by oddzielić religię od tego, co „nieracjonalne, bezmyślne, fanatyczne i okrutne” i oprzeć naukę Kościoła na rozsądku. Gotów jest nawet zakwestionować cuda czynione przez Chrystusa, przypisując im jedynie metaforyczny sens i nauczając ukrytych znaczeń tych przypowieści. *In Extremis* podejmuje światopoglądową dyskusję niejako od wewnątrz filozofii chrześcijańskiej, przeciwstawiając racjonalizm, humanizm i miłość – fundamentalizmowi, fanatyzmowi i umartwianiu się. W swojej wcześniejszej sztuce *Paul*¹ (Paweł, 2005) Brenton posuwa się jeszcze dalej niż Abelard w *In Extremis*: kwestionuje Zmartwychwstanie, nie podważając jednak paradoksalnie c u d u Zmartwychwstania. Święty Paweł u Brentona nie chce przyjąć do wiadomości, że to, co spotkało go na drodze do Damaszku, to nie objawienie, lecz ukartowany podstęp, który miał go odwieść od prześladowania chrześcijan, a Zmartwychwstania nie było, bo nie było śmierci na krzyżu: Jezus umarł, ale wiele lat później, gdzieś w Syrii. Autor sztuki próbuje nam zatem opowiedzieć o wątplych przesłankach oraz głębokich skutkach wiary, która zmieniła oblicze świata.

Artykuł ilustrujemy zdjęciami Stefana Okołowicza ze spektaklu *Anioły w Ameryce* Tony’ego Kushnera w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Premiera 17 lutego 2007 w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. (Red.)

¹ Por. *Nowe spektakle*, *Dialog* nr 2/2006.

Howard Brenton to zdeklarowany ateista, zafascynowany rewolucyjnym potencjałem nauczania świętego Pawła, który nie znał granic państw ani narodów i, respektując różnice między ludźmi, ani ich nie podkreślał, ani tym bardziej nie wyolbrzymiał. W ten sposób sztuka Brentona staje się afirmatywną odpowiedzią na wyzwanie rzucone przez francuskiego filozofa Alaina Badiou, którego książka *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*² – wydana we Francji przed dziesięcioma laty – ukazała się niedawno po polsku. Badiou, radykalny lewicowiec i ateista, 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.

W sztuce Brentona w więziennej celi noc przed egzekucją Paweł powtarza niczym mantrę i zmusza Piotra, który dopiero co wyjawiał mu oszustwo ze Zmartwychwstaniem, by powtarzał z nim razem słowa: „Chrystus zmartwychwstał. Chrystus zmartwychwstał. Chrystus zmartwychwstał...”. Tak kończy się sztuka. Okazuje się, że piękny potencjał kłamstwa waży więcej niż materialna prawda.

Alain Badiou w swojej książce traktuje Zmartwychwstanie, podobnie jak Brenton, jako „moment bajkowy”. Ale Paweł, który zredukował chrześcijaństwo do jednego zdania: „Jezus zmartwychwstał”, miał po temu – jak twierdzi Badiou – ważne powody. Usunął w ten sposób z pola widzenia wszystko, co zbędne, wątpliwe i konfliktogenne, tak by wiara indywidualna i subiektywna uniezależniła się od jakiegokolwiek grupy czy wspólnoty. Od wiary w Zmartwychwstanie zaczyna się bowiem proces usuwania różnic i ustanawiania uni-

² Korporacja Ha!art, Kraków 2007. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z tej książki.

wersalizmu. W przekonaniu francuskiego filozofa każda uniwersalność ma swój początek w y d a r z e n i u, choćby o charakterze fikcyjnym jak Zmartwychwstanie, zdolnym zakwestionować istniejący porządek. Ważne, by wydarzenie to głosić i o nim zaświadczać, by do zastanego świata odnieść się z punktu widzenia tego wydarzenia i tym samym świat rewolucjonizować.

Alain Badiou definiuje uniwersalizm jako „wyrwanie prawdy z uścisku wspólnoty”. Z punktu widzenia filozofa czy politycznego wizjonera to projekt na lata i pokolenia, operujący nie zawsze jasnymi kategoriami, nasuwający niełatwe do zneutralizowania skojarzenia historyczne, wyzywający i idealistyczny. Natomiast z punktu widzenia artysty to postulat stworzenia dzieła przekraczającego granice indywidualnej biografii, konfesji czy prywatnej eschatologii. Możliwy do zrealizowania także w teatrze i zawsze tu wyczekiwany. Czasem paralele między dziełem artysty i postulatami filozofa tłumaczyć można przypadkową zbieżnością, niekiedy duchem czasu. Sztuka nie tak często przecież wpisuje się płynnie i kompleksowo w koncepcję filozoficzną. W tym wypadku najwyraźniej duch czasu pozwolił, by niemal jednocześnie światło dzienne ujrzał polski przekład książki Alaina Badiou i spektakl *Anioły w Ameryce* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego i w nowym przekładzie Jacka Poniedziałka³.

Książkę Badiou i przedstawienie Warlikowskiego należałoby czytać i oglądać równolegle. Pozwoliłoby to uniknąć wielu nieporozumień zarówno w odniesieniu do lektury, z której wyczytać można wyraźną niechęć do partykularnych żądań mniejszości, jak i w stosunku do spektaklu, który także na swój sposób zawiódł rzeczników wspólnot i partykularizmów. *Anioły*

w Ameryce. *Gejowska fantazja na tematy narodowe* w realizacji Warlikowskiego nie wywołała spodziewanego skandalu, bo nie skupiła się na celebrowaniu różnicy, nie przemówiła głosem walczącej o swoje prawa mniejszości, nie postawiła na kulturową osobliwość. Zamiast spodziewanego fanatyzmu tożsamości, który miał usatysfakcjonować jednych, a rozsierdzić drugich, wpisała tożsamość w perspektywę egzystencjalną; zamiast konstytuować i umacniać homoseksualną wspólnotę – rozbiła ją na szereg subiektywnych doświadczeń i wyznań, z których rodzić się może – jak chciałby Badiou – uniwersalizm.

Warlikowski, „wrywając prawdę z uścisku wspólnoty”, okazał się bardziej radykalny, niż spodziewali się tego ci, którzy przed premierą przygotowywali się do zdezwuowania wybrków gejowskiej kultury, oraz ci, którzy liczyli tu na wielką emancypacyjną ofensywę. Tyle że jedni i drudzy nie w pełni zdali sobie z tego radykalizmu sprawę. Z jednej strony pisano z ulgą, że obyło się bez skandalu, z drugiej Kinga Dunin i Krzysztof Tomasik w spon-tanicznej recenzji zamieszczonej na internetowej stronie *Krytyki Politycznej* zarzucili Warlikowskiemu wszystkoizm, emancypacyjną ostrożność i plectenie „dyrdymałów o miłości”. Nie byłoby to może takie dziwne, gdyby niemal w tym samym czasie Kinga Dunin nie składała do druku swojego wstępu do książki Badiou o *Świętym Pawle*, gdzie pisała o możliwości stworzenia innego świata, przekraczaniu różnic między ludźmi i miłości, która „ma tworzyć prawdziwe prawo”.

Jeśli odczytywać *Anioły w Ameryce*, wystawione w Warszawie jako akt „ustanawiania uniwersalizmu”, trzeba dostrzec, że przedstawienie to powstało w kraju, który nie przerobił lekcji wcześniejszej – nie zaliczył etapu wielokolorowości świata, liberalnego kosmopolityzmu, uprawomocnienia partykularnych żądań mniejszości i tak dalej. Warlikowski przeskakuje – za-

³ Pierwszą część *Aniołów w Ameryce* w przekładzie Marty Gil-Gilewskiej drukowaliśmy w *Dialogu* nr 5/1994.

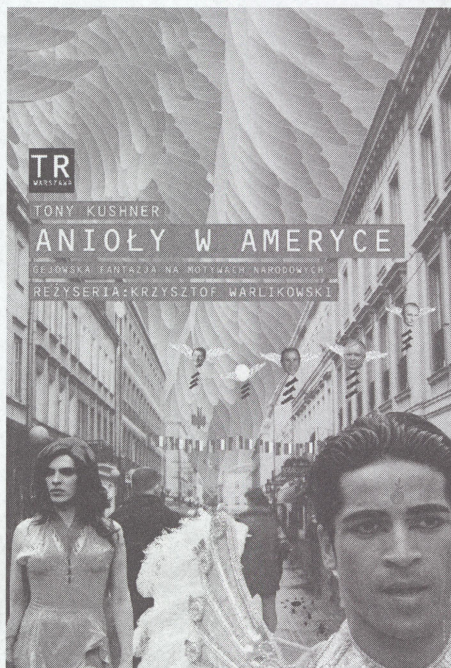
pewne świadomie – ten etap, by nie uwiłkłać się w doraźne spory czy obyczajowe awantury, lecz ustanowić własny porządek rozmowy, a zarazem nowy porządek świata. Ten rodzaj wstrzemięźliwości w podkreślaniu różnic i artykułowaniu wspólnotowych roszczeń pozwala na dostrzeżenie w *Aniołach...* Warlikowskiego procedury prawdy opisywanej przez Badiou, która nie zakotwicza się w tym, co tożsamościowe, lecz w tym, co uniwersalne.

Być może był to błąd, skoro z jednej strony uniwersalistyczny potencjał tego przedstawienia nie został jak dotąd spożytkowany w dyskusjach krytycznych, a z drugiej strony ciągle zagraża mu opór czysto politycznej natury, taki sam, jaki wyraziła Kinga Dunin w odniesieniu do poglądów Alaina Badiou w sprawie walki o prawa mniejszości: „Trudno mi tu zgodzić się z nim, nawet jeśli chodzi o kulturę Zachodu, a tym bardziej gdy myślimy o Polsce. Neutralizacja «różnic, które są niczym» jest tu wciąż odległym projektem, a na przeszkodzie jego realizacji nie stoją partykularne żądania mniejszości, tylko nieokiełznane roszczenia większości”⁴.

Nawet jednak jeśli uniwersalizm jest tylko filozoficzną mrzonką, to przeniesienie punktu ciężkości w dyskusji o przedstawieniu Krzysztofa Warlikowskiego z emancypacji na neutralizację „różnic, które są niczym”, pozostaje możliwe i pozwala dowiedzieć, że taka interpretacja sztuki Kushnera jest równie radykalna, jak książka Alaina Badiou jest zuchwała.

Ecce homo

Skąd w ogóle taki pomysł, by inscenizację *Aniołów w Ameryce* odnieść do zrekonstruowanej przez lewicowego filozofa myśli świętego Pawła? Odpowiedź jest ba-



nalna, żeby nie powiedzieć, wstydliva: z lektury fragmentu wstępu do książki Badiou, zamieszczonego na tylnej stronie okładki. Ten fragment wydaje się bowiem wnikliwym i trafnym ujęciem sensu przedstawienia:

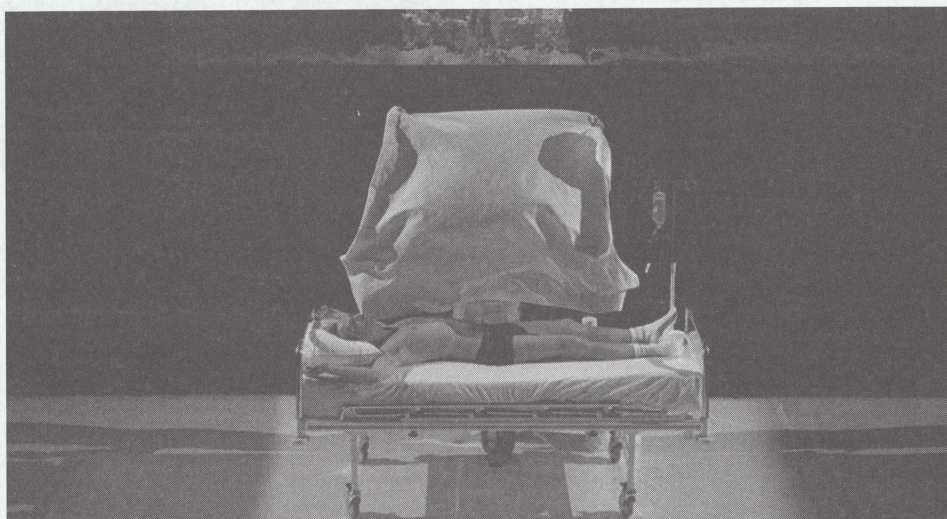
Uniwersalizm potrzebny jest prawdzie, aby wyrwać ją z objęć wspólnoty i odnieść do całej ludzkości. Dzisiaj, tak jak przed wiekami, wymaga to odniesienia się do empirycznych różnic, których znieść się nie da ani nawet nie należy. Chodzi natomiast o to, aby je przekroczyć, tak by podmioty odmienne stały się w swojej istocie takie same, o to, aby zachować różnice, ale zlikwidować wrogość i nierówność. Paweł pouczał: „Niczym jest zarówno obrzezanie, jak i nieobrzezanie (Kor. 7, 19) – i powinniśmy za nim powtarzać: niczym jest płeć, orientacja seksualna, religia, narodowość... W istocie bowiem jesteśmy takimi samymi ludźmi. W myśl tak rozumianego uniwersalizmu Badiou piętnuje rozmaite współczesne partykularyzmy: rasowe, płciowe czy religijne, próbujące tworzyć oddzielne wspólnoty w oparciu o „rzekome kulturowe osobliwości”. Wyśmiewa przekonanie, że tylko homoseksualista jest w stanie zrozumieć homoseksualistę. Takim wyrykiem myśli przeciwstawia powszechną dostępność uniwersalizmu.

⁴ Kinga Dunin *Łaska przekraczania granic*, w: Alain Badiou *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, op. cit.

Lektura książki potwierdza, że to intuicja trafna, by do interpretacji *Aniołów...*, opartej na „tolerancyjnej obojętności wobec różnic”, zaprząć dosłownie lub metaforycznie pojęcia i narzędzia, których dostarcza Badiou: wydarzenie, które wstrząsa i rewolucjonizuje znany i uporządkowany świat; kwestię wierności wobec wydarzenia; miłość jako uniwersalną moc; subiektywną nadzieję i łaskę przekraczania granic. Żeby oglądać ten spektakl z przejściem – zupełnie tak samo jak w przypadku lektury książki Badiou – trzeba z całą powagą potraktować takie terminy jak: wiara, nadzieja, miłość, łaska, prawda, przebaczenie... W przeciw-

danej podgrupy. Stąd katastrofalne zdania w rodzaju: tylko homoseksualista może „zrozumieć”, co to znaczy być homoseksualistą, tylko Arab może zrozumieć, co to znaczy być Arabem itd.

Teatr Krzysztofa Warlikowskiego nie jest i zapewne nigdy nie był teatrem gejowskim, a więc teatrem partykularyzmów sensu stricto, choć kwestie tożsamościowe odgrywały zawsze zasadniczą rolę w jego inscenizacjach. Ujawniane, sublimowane, metaforyzowane stanowiły wyzwanie i narzędzie poznania, odkrywały stosunki władzy, rozbijały spójność świata i na powrót go scalały. Śmiała wydaje się więc teza, że akurat w inscenizacji *Aniołów w Ameryce*



nym wypadku dostrzeże się w nim tylko gejowski melodramat.

W swojej bezlitosnej krytyce współczesnego świata rządzącego się egoizmami grupowymi Badiou zauważa, że za sprawą logiki tożsamościowej czy mniejszościowej pojęcie sztuki zostaje zastąpione

pojęciem kultury pojmowanym jako kultura grupy, jako podmiotowe lub przedstawicielskie spoiwo grupowej egzystencji. Jest to kultura, która zwraca się tylko do siebie i nawet potencjalnie nie poddaje się uniwersalizacji. Co więcej, przyznaje się bez wahania, że kluczowe elementy tej kultury są zrozumiałe tylko dla członka

– sztuki o homoseksualnych bohaterach w świecie przewrażliwionym na punkcie politycznych i seksualnych tożsamości – Krzysztof Warlikowski przekroczył „tożsamościową logikę”. Jeśli uznać, że tak się stało, to jakie były jego procedury?

Pierwsza wynika w sposób oczywisty z tekstu dramatu: *Anioły w Ameryce* zostały napisane jako dramat o pladze. AIDS, które dziesiątkuje homoseksualistów, jest może karą, a może cudem, który tę społeczność uczynił widzialną. Uruchamia procedurę jawności. Ważną dlatego, że przekroczenie tożsamości może nastąpić wyłącznie po jej

ujawnieniu. W kontakcie z plagą tożsamość paradoksalnie traci na znaczeniu wobec konieczności konfrontacji z własną kondycją jako człowieka „takiego jak inni ludzie”. Plaga wymusza rozpoznanie tej kondycji, jest formą jej objawienia.

Warlikowski nie skupił się zatem na odkrywaniu odmienności seksualnej swoich bohaterów, ale na ujawnianiu tego wszystkiego, co składa się na ich człowieczeństwo: od strony ciała – śmierć, choroba, fizjologia, ból, pożądanie; od strony ducha – strach, miłość, tęsknota, wiara i niewiara; od strony sumienia – kłamstwo, zdrada, hipokryzja, zaparcie się siebie i drugiego. Plaga sprzyja poniżającej *p r o c e d u r z e s a m o p o z n a n i a* równoznacznego z uniwersalnym zdefiniowaniem człowieczeństwa przez ciężary, cierpienia i grzechy: „To rak. Nic więcej – mówi Hannah, kiedy Prior pokazuje jej swoje mięsaki. – Nic bardziej *l u d z k i e g o* niż to”. Nic bardziej ludzkiego niż rak, tęsknota i grzech.

Louis widzi na swoim czole niegójącą się ranę – znamię Kaina. Prior zostaje prorokiem, który odrzuca swoje wizje. Joe jest żonatym biseksualnym republikańskim mormońskim kryptogejem. Roy Cohn zwija się z bólu, ale ani na chwilę nie przestaje być zły, amoralny, podły. Każda z męskich postaci w tej sztuce wywołuje odrazę i współczucie, abominację i litość. W takiej interpretacji *Aniołów...*, która kładzie nacisk na egzystencjalne doświadczenie ciała, ducha i sumienia, pierwsze skrzypce muszą grać aktorzy. Oszczędna i powściągliwa inscenizacja, skróty w tekście redukujące to, co nazbyt amerykańskie, bezpośrednio polityczne czy nadmiernie ezoteryczne, niemal fizyczny przez swoją intensywność kontakt z postaciami służą procedurze subiektywizacji, odwoływaniu się do doświadczenia „uniwersalnej pojedynczości”. Każdy z bohaterów mierzy się z czymś, co niesie niewyobrażalne cierpienie w planie subiektywnego doświadczenia i co daje się zu-

niwersalizować jako immanentny składnik ludzkiej kondycji. Louis najgorzej sobie radzi ze sprawami ciała, Prior z wytworami ducha, a Joe z konfliktami sumienia. Z takiego podziału ról – przy zachowaniu pełnowymiarowości i silnym zindywidualizowaniu bohaterów – wynika sposób budowania postaci.

Louis (Jacek Poniedziałek) przez cały czas odwołuje się do zmysłów, czasem nadekspresyjnie, chwilami dyskretnie, jest pełen kontrastów i niekonsekwencji jak ktoś, kto bezustannie doznania sublimuje w emocje, a emocje przekłada na cielesne doświadczenia. Zmysły określają granice jego poznania, doświadczenie plagi pozwala mu te granice przekroczyć. Uduchowień Priora (Tomasz Tyndyk) jest w pełni kompatybilne z jego wizjami – estetycznie wysmakowanymi, erotycznymi, ułomnymi. Prior jest rozbudzony duchowo, egzaltowany, niewolny od metafizycznego lęku i pożądania, ale podejrzliwy wobec transcendencji i pozbawiony wiary. Ten brak czyni go odpornym na dialektykę winy i kary, rozgrzeszenia i zbawienia, ale sprzyja jego podmiotowości. Plaga jest dla niego bowiem doświadczeniem Męki Pańskiej w jej wymiarze człowieczym. Joego (Maciej Stuhr) nie ma. Uformowany przez prawo, cokolwiek to znaczy, sztywny i gładki, dopiero się staje. Nierozstrzygalne dylematy sumienia, świadomość zwykłych łajdactw i autentyczne odruchy serca sprawiają, że zyskuje rysy twarzy. Plaga pozwala mu przekroczyć prawo, cokolwiek ono znaczy.

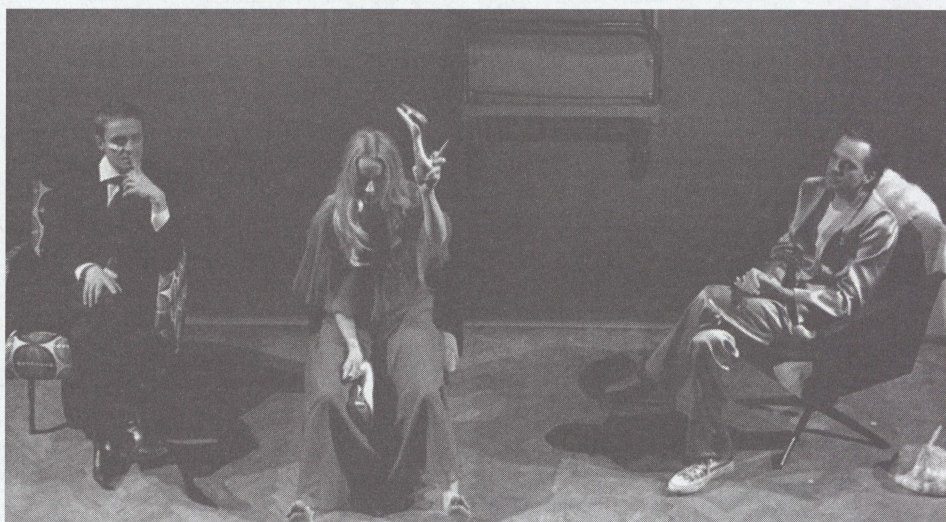
Anioły w Ameryce mówią więc o indywidualnym wyzwalaniu się spod władzy proroczych wizji, ciała i prawa; o subiektywnym doświadczeniu przekraczania granic, bliskim pojęciu „uniwersalnej pojedynczości”. W rozumieniu świętego Pawła – jak powiada Badiou – jeśli miało miejsce wydarzenie i jeśli prawda polega na wyznaniu tego wydarzenia, a następnie na pozostaniu wiernym temu wyznaniu, to taka procedura prawdy jest pojedyncza i subiektyw-

na. Plaga potraktowana jako wydarzenie spełnia w *Aniołach...* warunki tej procedury. Zmysłowość Louisa, duchowość Priora i prawo Joego zostają przekształcone za sprawą plagi, która zmusza ich do określania się wobec niej, odniesienia jej do świata i wierności wobec tego aktu. Być wiernym wobec wydarzenia, powiada Badiou, oznacza poruszać się w obrębie świata, który wydarzenie nawiedziło, myśląc świat „według” tego wydarzenia. Od tego zaczyna się uniwersalizm, czyli „wytwarzanie równości” i usuwanie różnic.

Dla Pawła czystym wydarzeniem był Chrystus: był tym, kto „przerywa uprzedni porządek dyskursu”, tym, „co nam się wydarza”. W *Aniołach...* Warlikowskiego plaga jest takim wydarzeniem i plaga także przybiera postać Chrystusa. Prior trawiony gorączką, wychudzony, zlany potem, w męce choroby wygląda dokładnie tak, jak zapisano w Ewangelii: „Wyszedł więc Jezus w koronie cierniowej i w płaszczu purpurowym. I rzekł im Piłat: Oto

miar jego męki, ale przede wszystkim wpisuje go w „dyskurs Syna” – uważany przez Badiou za dyskurs równości w przeciwieństwie do „dyskursu Ojca”, który jest dyskursem posłuszeństwa (Bogu, Prawu, Ideologii i tak dalej). Taki podział oznacza, że dla Pawła jest się albo niewolnikiem, albo synem. Kushner i Warlikowski zanegowali „dyskurs Ojca” w dwóch postaciach: wielkiej religii i wielkiej teorii. Wypowiadane ze sceny monologi rabina i najstarszego z żyjących bolszewików są świadectwem bezradności, niemożności wyegzekwowania posłuszeństwa, a więc kresu dotychczasowego porządku. Dyskurs równości ma być na to odpowiedzią. Prior-Chrystus ustanawia „metaforę synostwa” zapożyczoną jakby wprost z książki Badiou:

Wszelka równość polega na wspólnej pracy. Z pewnością ci, którzy biorą udział w procedurze prawdy, współ-pracują z jej stawianiem się. Oto co oznacza metafora synostwa: synem jest ten, kogo wydarzenie wyłącza z prawa i z wszystkiego, co jest z nim związane, na rzecz r ó w n e j i w s p ó l n e j p r a c y.



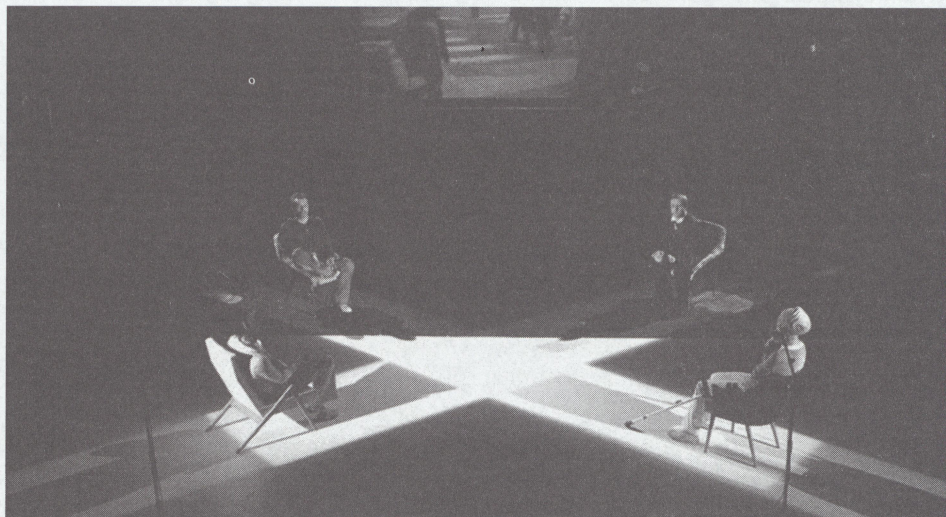
człowiek”. Tyle że Prior zamiast płaszcza ma purpurowe spodnie od dresu, jak to w szpitalu.

Pomysł, by upodobnić Priora do Chrystusa nie tylko podkreśla uniwersalny wy-

„Wielka Praca” to zakłęcie, morał i refren *Aniołów w Ameryce*; słowa Priora: „Zaczyna się Wielka Praca” kończą sztukę i spektakl. Paweł deklarował podobnie: „Praca miłości jest wciąż przed nami, Im-

perium jest rozległe”. Wielka Praca ma być zatem wysiłkiem na rzecz życia, jedności myślenia i działania, redukcji nakazów prawa na rzecz miłości bliźniego. Ma być kulturowaniem miłości jako uniwersalnej

żydowską wiarą, grecką mądrością i rzymskim prawem, współcześni bojownicy uniwersalizmu zmagają się z brakiem pewników czy raczej z ich ciągłym unieważnianiem. Nawet dla miłości trudno jest zna-



mocy. Według Badiou, nowe prawo dla wszystkich ustanawia przywoływana przez Pawła maksyma „kochaj bliźniego swego jak siebie samego”. Paweł odrzuca miłość ofiarczą, w której miłując Innego, zapominamy się o sobie, bo dobrze wie, że prawdziwa miłość istnieje tylko wówczas, gdy najpierw kochamy sami siebie. Dzięki temu właśnie Prior wraca na miejsce życia; Louis odnajduje jedność myślenia i działania; Joe dostrzega, że opowiedzenie się za skostniałym prawem prowadzi wyłącznie do grzechu.

Głoszenie tego jest doprawdy wielką pracą, zwłaszcza że tak głupio brzmią słowa skierowane do widzów: „jesteście cudowni” i tak niezręcznie jest pleść obcym ludziom „dyrdymały o miłości”. Ci, którzy to robią, muszą się liczyć z tym, że wpadną w pułapki popkulturowej egzaltacji, tandetnej uczuciowości, melodramatycznych klisz i będą musieli obrócić wszystko w postmodernistyczny żart. Święty Paweł zmagać się musiał z nadmiarem pewników:

leżć takie umocowanie, które, odwołując się do naszego subiektywnego doświadczenia, pozwoliłoby ujawnić w pełni jej uniwersalną moc i byłoby nie do zakwestionowania. Takim umocowaniem jest dla Krzysztofa Warlikowskiego zdolność przebaczenia.

To jeden z jego wielkich tematów, artystyczna fiksacja, której w teatrze daje wyraz nie po raz pierwszy. Przebaczenie jako zagadnienie centralne dla chrześcijaństwa, fundamentalne dla dwudziestowiecznej historii świata i żywo obecne we współczesności staje się w pewnym sensie głównym tematem *Aniołów w Ameryce* w jego interpretacji. Niemal każdy z bohaterów przedstawienia wykonuje wielką pracę, by przebaczyć lub uzyskać przebaczenie. Każdy, prócz Roya Cohna (Andrzej Chyra), który konsekwentnie i jako jedyny pozostaje całkowicie odporny na wydarzeniowy charakter plagi i jej zbawczy potencjał, zdeprawowany w obrębie prawa, które ciągle uznaje za swoje, i organicznie niezdolny do miło-

ści. I jakby powiedział Badiou: w najwyższym stopniu niechętny procedurze prawdy. Roy Cohn w pewnym sensie pozostaje emanacją porządku, który go ukształtował, i figurą systemu, na który składają się polityczna hipokryzja, gabinetowe układy i kapitalistyczna gra interesów. Ani jako prawicowa kukła, ani jako diabeł wcielony nie jest jednak potrzebny Warlikowskiemu, niechętnemu do odprawiania egzorcyzmów. Potrzebny mu jest jako ktoś, kto jedynie swoim cierpieniem i degradacją zaświadcza, że pozostaje człowiekiem „takim jak inni ludzie”. I Roy Cohn jako ktoś, komu nie da się przebaczyć – przebaczenie uzyskuje, i jeśli można mówić w tym miejscu o łasce przekraczania granic, to dla tych, co zmówili za nim kadysz, przebaczenie mu było taką granicą.

Przebaczenie rozumiane jako efekt Pawłowej „pracy miłości” jest także formą wierności wydarzeniu, o czym upewnia lektura popularnego poradnika *Radykalne wybaczenie* Colina Tippinga, z którego wyminki odczytuje w finale Ethel Rosenberg. Wedle poradnika, grunt to rozpoznać łaskę w nieszczęściu, dar w krzywdzie, objawienie w katastrofie. O niczym innym nie mówi nam święty Paweł. Tyle że mniej zabawnym językiem.

Bohaterowie *Aniołów*... w finale przedstawienia zasiadają w fotelach frontem do widowni, by „publicznie głosić wydarzenie”, czyli, innymi słowy, by dać świadectwo temu, jak plaga pozwoliła każdemu z nich z osobna przekroczyć granice, jak wstrząs okazał się łaską, która ich odmieniła, i wyrazić nadzieję, że może odmienić także świat. Ekshibicjonizm czy osobliwość tej sytuacji, która każe bohaterom sztuki zwrócić się wprost do widzów, tłumaczy się być może świadomością twórców przedstawienia, że „wewnętrzne, płynące z serca przekonanie jest z pewnością konieczne, ale tylko publiczne wyznanie wiary umieszcza podmiot w perspektywie zbawienia”.

Słowa Priora: „Zaczyna się Wielka Praca” można rozumieć zarówno jako deklarację i wezwanie do działania na rzecz zmiany dotychczasowego porządku i jako wyraz świadomości, jak rozległe jest Imperium, czyli ile jest do zrobienia. Bo *Anioły w Ameryce* to przedstawienie – wbrew temu, co sądzą niektórzy – silnie zaangażowane i niezwykle polityczne. W świecie spolaryzowanych tożsamości, czarno-białych wizji świata, historii i natury ludzkiej; w świecie, gdzie żąda się nieustannie heroizmu od drugiego i pobłaża we wszystkim samemu sobie; w świecie fundamentalizmów i misji stabilizacyjnych – głoszenie miłości bliźniego, dostrzeganie w człowieku najpierw cierpienia, a potem dopiero winy, wystrzeganie się sądów, wyroków i potępień, unikanie obyczajowej kazuistyki, żądanie równości i domaganie się „obojętności wobec różnic”, a na koniec pochwała przebaczenia – to autentyczny radykalizm. Wizja człowieka przedstawiona w *Aniołach*... nie jest wizją ani powszechną, ani światopoglądowo neutralną, ani zgodną z oczekiwaniami przywódców politycznych, których nie lubił Kushner i których zapewne nie lubi Warlikowski. I to powinno nam wystarczyć za skandal.

Rewolucja u bram?

Książka Alaina Badiou rodzi oczywiście wiele wątpliwości i pytań, a interpretacja *Aniołów w Ameryce* jest tylko jedną z prób udzielenia na nie odpowiedzi. Interpretacja, można powiedzieć, niedokończona, bo wyłączająca z rozważań całe obszary znaczeń, istotne tematy, ważne postacie. A odpowiedź, można powiedzieć, całkiem nie filozoficzna, lecz pragmatyczna i tym samym narażająca na zarzut instrumentalnego traktowania pomysłów filozofa. Cóż, takie są koszty tropienia powinowactw duchowych, któremu czasem trudno się oprzeć.

Brenton, pisząc swojego *Pawła*, nie czytał Badiou, a Badiou, pisząc swego *Pawła*, nie oglądał *Aniołów*... Warlikowski, ale najwyraźniej wszystkich ich łączy nadzieja na uniwersalistyczny przewrót. To nie jest nadzieja na nową Piękną Teorię, do której tęskni najstarszy żyjący bolszewik Aleksiej Antediliuwanowicz Prelapsarianow, ale raczej prosta wiara w możliwość zmiany. W świecie zawsze bowiem może pojawić się myślenie, które – jak powiada Paweł – nie myśli konformistycznie.

Przyglądając się, jak ateści i agnostycy obłaskawiają religijne symbole, czerpią garściami z religijnego języka, przerabiają na swój użytek dogmaty wiary, nie można nie zapytać o powód tej fascynacji. Czy jest to początek kolejnego kulturowego zwrotu, czy tylko incydentalne zapożyczenie? Błuznierstwo czy wyraz hołdu? Świadek ciągłości czy wyraz zerwania? Wyzwo-

lenie uniwersalnej formy z metafizycznych kleszczy czy próba podłączenia się pod tę metafizykę? Trudno powiedzieć. Wydaje się, że jest to po prostu jedna z dróg, którą podążać będzie nonkonformista – pociągająca, bo najeżona szczególnymi niebezpieczeństwami. Ale nie jedyna.

Ustanawianie uniwersalizmu nie jest celem, lecz procesem. Jako cel – z punktu widzenia polityki byłby zawsze podejrzany, obciążony spadkiem po wszystkich despotycznych posiadaczach jedynych prawd; jako proces – ma bezcenny z punktu widzenia sztuki wywrotowy potencjał, zdolność do stwarzania światów, upodobanie do całościowych wizji. Ale bez względu na to, czy uprawia się sztukę czy politykę, w ustanawianiu uniwersalizmu obowiązuje imperatyw Pawła: „Nie układajcie się z tym światem, lecz przemieniajcie go przez odnowę myślenia”.

