didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
DOI: 10.34762/7cn5-nq06
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/anioly-ameryki

/ HIV/AIDS

Anioły Ameryki

Transformacja i polski teatr polityczny

Dorota Sosnowska | Uniwersytet Warszawski

Angels in America. The Transition and Polish Political Theatre

The text is an analysis of the Polish premiere of Tony Kushner's drama *Angels in America*. The drama, staged in 1995 as *Angels of America* at the Wybrzeże Theatre in Gdańsk, directed by Wojciech Nowak, has not made it into the history of Polish political theatre. However, the testimonies of its reception today allow for a complex analysis of the entanglement of political theatre in the so-called political transition. With the help of the category of 'normality', I am trying to expose the meandering paths of emancipation in the Polish theatre of the 1990s - the time of transition.

Keywords: *Angels in America*; normality; transition; political theater

26 marca 1995 roku w gdańskim Teatrze Wybrzeże odbyła się premiera *Aniołów Ameryki* w reżyserii Wojciecha Nowaka. Była to dziś zapomniana polska prapremiera dramatu Tony'ego Kushnera *Anioły w Ameryce*, który wyreżyserowany przez Krzysztofa Warlikowskiego w 2007 roku stanie się jednym z najbardziej znaczących spektakli polskiego teatru po 1989 roku. Jak pisze w wydanej w 2016 roku książce *After '89. Polish Theater and the*

Political brytyjski badacz Bryce Lease:

> rewolucyjna inscenizacja Warlikowskiego […] była bezpośrednią próbą skorygowania braku konkretnego gejowskiego ruchu emancypacyjnego w Polsce, co według Kulpy i Mizielińskiej odpowiadało za nierównowagę w politycznej walce i dynamikę opresji. Warkocki twierdzi, że była to najważniejsza produkcja pierwszej dekady XXI wieku. Wyrazista inscenizacja Warlikowskiego sprowokowała nową publiczną dyskusję wokół homoseksualizmu, pozwalając na kluczowy reprezentacyjny przeciw-dyskurs wobec neokonserwatywnej Czwartej RP Kaczyńskiego i ustanowiła szeroko identyfikowany historyczny zwrot w traktowaniu i odbiorze homoseksualizmu i HIV/AIDS […] (Lease, 2016, s. 123).

Lease idąc tropem polskich badaczek i badaczy kultury queerowej w *Aniołach w Ameryce* widzi swoistą kulminację twórczości Warlikowskiego, szczytowe osiągnięcie jego teatru i znaczący zwrot w polskiej kulturze. Nawet jeśli rzeczywiste oddziaływanie *Aniołów* na sferę publiczną nie było aż tak istotne, rola spektaklu w kształtowaniu dyskursu inności, tożsamości, polityczności wydaje się niemożliwa do pominięcia. Jak podsumowuje Lease:

> *Anioły w Ameryce* nadały wyraźną formę możliwości teatru, który nie próbował uniwersalizować specyficznie gejowskich tożsamości, ale skoncentrował się na ich widzialności jako ekspresji ich wyjątkowości (Lease, 2016, s. 124).

To stwierdzenie, choć wpisuje się w dzisiejszą recepcję spektaklu, a nawet

ustanawia wizję polskiego teatru politycznego zgodną z najnowszym rozumieniem polityczności, pozostaje w jawnej sprzeczności z tym, jakie znaczenie inscenizacji nadawali krytycy w 2007 roku. Grzegorz Niziołek wskazywał na kształtowanie wspólnej przestrzeni przez Warlikowskiego: „wspólnej dla aktorów i widzów, wspólnej dla postaci scenicznych należących do różnych wątków opowieści, wspólnej dla świata zewnętrznego i wewnętrznego, wspólnej dla teatru i życia" (Niziołek, 2008, s. 181). Joanna Krakowska pisała, porównując Warlikowskiego do Badiou, o projekcie uniwersalizmu zawartym w inscenizacji. Stwierdzała, że: „każdy z bohaterów mierzy się z czymś, co niesie niewyobrażalne cierpienie w planie subiektywnego doświadczenia i co daje się zuniwersalizować jako immanentny składnik ludzkiej kondycji" (Krakowska, 2007). Jacek Cieślak, w najczęściej chyba przywoływanej recenzji opublikowanej w „Rzeczpospolitej", porównywał wręcz *Anioły* do *Dziadów* Mickiewicza (Cieślak, 2007). To właśnie ta umiejętność przełożenia amerykańskiego dramatu, uczuć homoseksualnych bohaterów, doświadczenia HIV/AIDS na uniwersalny język wspólnoty; to Prior w koronie cierniowej i fiolecie ukazujący się jako cierpiący Jezus; to redukcja tego, „co nazbyt amerykańskie, bezpośrednio polityczne czy nadmiernie ezoteryczne" (Krakowska, 2007), metaforyzacja erotyki, wykasowanie z przedstawienia rasy (w realizacji Warlikowskiego Belize nie jest czarnoskóry) i tym podobne zabiegi miały według krytyków odpowiadać za sukces *Aniołów*.

Można więc przyjąć, że znaczenie *Aniołów w Ameryce* dla polskiego teatru wiąże się właśnie z ustanowieniem – wciąż żywego i ożywianego – pola negocjacji między tym, co wspólnotowe i tym, co indywidualne, zachodnie i polskie, politycznie sprawcze i politycznie poprawne, poszerzaniem rozumienia normy i jej wywracaniem w geście jawnej subwersji. W zależności od przyjętego punktu widzenia znaczenia kolejnych scen i postaci

poddają się ciągłym renegocjacjom, odzwierciedlając tym samym zawikłany proces zmian społecznych i obyczajowych w Polsce, a także zmieniające się rozumienie polityczności i politycznego zaangażowania teatru. Od gestów uniwersalizujących doświadczenie innego, próbujących wpisać nienormatywność we wspólnotę wartości chrześcijańskich, po konstruowanie tożsamości zakorzenionej w inności i celebrującej inność jako wolność od wspólnoty – *Anioły w Ameryce* poddając się rozbieżnym zabiegom interpretacyjnym, pozwalają uchwycić samo sedno polskiego projektu emancypacyjnego realizowanego w teatrze, który w tym rozłamaniu zdradza swój głęboki związek z transformacją ustrojową i produkowanymi przez nią paradoksami. Z tego punktu widzenia zapomniana prehistoria tego spektaklu, jego odrzucona teatralna genealogia wydaje się warta przypomnienia i namysłu.

***

Polska prapremiera *Aniołów* jest właściwie jedynym spektaklem teatralnym wyreżyserowanym przez Wojciecha Nowaka. Trzydziestoośmioletni wtedy twórca miał za sobą udany debiut filmowy, *Śmierć dzieciorobа* z 1990 roku, i trzy spektakle teatru telewizji, z którym zresztą, mimo że zajmuje się głównie reżyserią telewizyjnych seriali (*Ojciec Mateusz*), jest związany do dziś. W gdańskim Teatrze Wybrzeże zjawił się w okresie, kiedy ta instytucja przechodziła poważny transformacyjny kryzys. Jak pisała Joanna Puzyna-Chojka, wczesne lata dziewięćdziesiąte to okres marazmu wywołanego złym zarządzaniem, brakiem pieniędzy, ale także brakiem pomysłu na nowy repertuar przyciągający widzów próbujących się odnaleźć w nowej rzeczywistości. W latach 1991-1993 dyrektorem naczelnym Wybrzeża był Stanisław Michalski, który wcześniej łączył funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego (1988-1991), a jeszcze wcześniej był kierownikiem

artystycznym tego teatru (1982-1987). Puzyna-Chojka stwierdza: „Wytrawny aktor nie radził sobie w sytuacji utraty stabilności ekonomicznej, wobec konieczności podjęcia walki o widza, którego oczekiwania trzeba było na nowo rozpoznać” (Puzyna-Chojka, 2019, s. 64). Próbując sprostać finansowym wyzwaniom, dyrektor wynajmował pomieszczenia teatru na kantor czy bazar (ulokowany we foyer jako Letni Salon Wybrzeża). Próbował także zarządzać parkingiem, gdzie jako dozorcy dorabiali aktorzy i pracownicy techniczni.

W sezonie 1993/1994 na jego miejsce powołana została Ewa Bonk-Woźniakiewicz, ekonomistka i doktor prawa, która miała zrealizować nową wizję zarządzania instytucjami kultury w Polsce przez niezależnych ekspertów spoza świata artystycznego. Bonk-Woźniakiewicz zaczęła dynamicznie zmieniać instytucję, załatwiać prawa do prapremier zachodnich sztuk, ściągać do teatru nowych reżyserów. Funkcje administracyjne w teatrze zyskały anglojęzyczne nazwy, a w budynku teatru pojawiły się kawiarnia i księgarnia. Wedle koncepcji nowej dyrektorki miało to być „miejsce społecznego skupienia” (Puzyna-Chojka, 2019, s. 68), przyciągające widzów także w ciągu dnia, oferujące zajęcia edukacyjne i artystyczne. Po pierwszym sezonie zrezygnował Krzysztof Babicki, dyrektor ds. artystycznych, i przez kolejny sezon nikt nie został powołany na to stanowisko. Kiedy więc do pracy nad *Aniołami* przystąpił Nowak – jako jeden z nowych, młodych artystów – to Bonk-Woźniakiewicz kierowała działalnością administracyjną i artystyczną teatru przy wsparciu Rady Artystycznej z Jerzym Koenigiem na czele. Jak podsumowuje tę dyrekcję Puzyna-Chojka: „Mimo imponującego doświadczenia menadżerskiego nie udało się Bonk-Woźniakiewicz przeprowadzić w pełni głębokiej reformy strukturalnej Teatru Wybrzeże” (Puzyna-Chojka, 2019, s. 68). Nie udało się też teatrowi zdobyć wysokiej pozycji artystycznej. Pojawili się sponsorzy,

poszły do góry ceny biletów, co pozwoliło trochę odetchnąć budżetowi, pojawiły się strategie promocyjne i system rezerwacji biletów, nastąpiła także redukcja zespołu artystycznego – ze stu dwudziestu osób do sześćdziesięciu (w tym czterdziestu aktorów) – wszystkie te transformacyjne recepty na zmodernizowanie instytucji kultury nie zdołały jednak ukształtować jej tożsamości, utrzymując teatr w kryzysie, co jednak paradoksalnie otworzyło przestrzeń interesującym mnie wydarzeniom.

***

Anioły Ameryki oparte były na pierwszej części dramatu Kushnera *Nowe tysiąclecie nadchodzi*[1] w tłumaczeniu Marty Gil-Gilewskiej, opublikowanym w „Dialogu" w 1994 roku (Kushner, 1994). Druga część dramatu, ukończona przez autora w 1993 roku i zatytułowana *Pierestrojka*, została pominięta zarówno w publikacji, jak i scenicznej realizacji. Przełoży ją, wraz z nowym tłumaczeniem części pierwszej, dopiero Jacek Poniedziałek na potrzeby spektaklu Warlikowskiego. *Nowe tysiąclecie nadchodzi*, ukończone w 1991 roku, rozgrywa się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych w Nowym Jorku. Główni bohaterowie *gejowskiej fantazji na motywach narodowych*, bo taki podtytuł ma dramat, reprezentują różne rodzaje uwikłania w tożsamość homoseksualną, polityczną i społeczną epoki Reagana.

Roy Cohn – postać autentyczna (swego czasu przyjaciel i adwokat Donalda Trumpa) – jest bezwzględnym prawnikiem robiącym karierę w politycznych kręgach dzięki manipulacjom, szantażom i przestępstwom. W dramacie dowiaduje się, że jest chory na AIDS i odpowiada swojemu lekarzowi:

> Mam stosunki z mężczyznami. Ale w przeciwieństwie do prawie wszystkich, którzy to robią, ja przyprowadzam faceta, z którym się

> pieprzę, do Białego Domu, a prezydent Reagan uśmiecha się do nas i ściska mu dłoń. […] Roy Cohn nie jest homoseksualistą. Roy Cohn jest heteroseksualistą, który posuwa chłopaczków. […] Nie, Henry, nie. AIDS mają homoseksualiści. Ja mam raka wątroby (Kushner, 1994, s. 44).

W śmierci towarzyszyć mu będzie zjawa Ethel Rosenberg, słynnej ofiary makkartyzmu, którą Cohn – jak twierdzi – wsadził na krzesło elektryczne. Kolejnym bohaterem jest Louis Ironson, informatyk pracujący w sądzie, Żyd i partner Priora Waltera, który jest chory na AIDS. Louis nie potrafi wytrwać przy chorym ukochanym. Zostawia go i cierpi. Próbuje jakoś skonstruować swoją tożsamość, ale wciąż rozsypuje się na niełączące się ze sobą fragmenty wartości, pożądania, miłości, strachu i cierpienia. Pochylając się nad zemdlonym Priorem, który nie był w stanie dojść do łazienki i wydala w spodnie krew, Louis modli się: „Na pomoc. Na pomoc. O Boże, Boże, Boże, pomóż mi, nie mogę, nie mogę, nie mogę" (Kushner, 1994, s. 45). Prior za to urasta w swej chorobie do rangi proroka. To jego na końcu tej części dramatu odwiedzają tytułowe anioły i to on ma nieść nowinę światu.

> Ten dźwięk, ten dźwięk, to… Co to takiego, jakby ptaki albo co, jak jakiś naprawdę wielki ptak. Boję się, ja… nie, nie, strach, znajdź złość, znajdź… złość, krew mam czystą, umysł w porządku, mogę się oprzeć naciskom, jestem gejem i przywykłem do nacisków, kłopotów, jestem twardy, silny i… Och. O mój Boże. Ja… (*spogląda na krocze. Wzbiera w nim podniecenie seksualne*) Uuuuuu… jestem napalony, jestem tak… co się dzieje… muszę mieć gorączkę albo co… Och! Proszę, proszę! Coś się zbliża, boję się, wcale mi się to nie podoba, coś nadchodzi, a ja… Och! (Kushner, 1994, s. 76).

Kiedy zalewa go feeria kolorowych barw, Prior komentuje: „Boże Wszechmogący… Bardzo w stylu Stevena Spielberga” (Kushner, 1994, s. 77). Tymczasem wyłaniający się z ruin sypialni, w którą przed chwilą trafił niczym meteor, anioł pozdrawia Priora: „Pozdrowienia, Proroku; Wielkie Dzieło rozpoczęte; Przybył Posłaniec” (Kushner, 1994, s. 77).

Jest jeszcze druga para: Joe i Harper Pitt. Mormoni przybyli do Nowego Jorku z Salt Lake City. On jest prawnikiem, asystentem sędziego, dającym się wplątać w intrygi Roya Cohna, ukrytym homoseksualistą. Pożądanie obudzi w nim Louis, który w jego ramionach będzie z kolei próbował ukoić poczucie winy. Nic z tego jednak nie wyjdzie. Harper jest uzależniona od valium i w wywoływanych przez narkotyk odlotach spotyka się z Priorem, który uświadamia jej, z czym tak kryje się jej mąż. Ostatnią centralną postacią dramatu jest Belize: czarnoskóry transwestyta. To on jest medium Kushnerowskiej polityczności. Sprawnymi ruchami pielęgniarza opatruje cierpiące ciało Priora, zapewniając ludzką bliskość, której nie sprostał Louis. W rozmowie z tym ostatnim mówi:

> Nie masz żadnych podstaw oprócz swojej… Wiesz, dobrze wiedzieć, że się nie zmieniłeś; nadal jesteś honorowym obywatelem ziemi niczyjej i powiem ci, że po tym, jak wygłosiłeś tę bielszą niż biel tyradę o niedostrzeganiu różnic rasowych, musisz mieć cholerny tupet, żeby nazywać mnie antysemitą (Kushner, 1994, s. 66).

Po czym komentuje rozterki Louisa:

> Myślałem o tym bardzo długo i nadal nie rozumiem, co to jest miłość. Sprawiedliwość jest prosta. Demokracja jest prosta. Te

> rzeczy nie są ambiwalentne. Ale miłość jest bardzo trudna. I obraca się przeciwko tobie, jeśli pogwałcisz jej twarde prawa (Kushner, 1994, s. 69).

***

W 1995 roku w Teatrze Wybrzeże te postaci i ich dramaty pojawiały się na scenie z imponującą scenografią Marka Chowańca. Wielkie czarne płyty pleksi według zachowanych projektów i rysunków raz oznaczały ściany nowoczesnych wieżowców, raz pozbawione domowego ciepła wnętrza szpitala, innym razem ulice wielkiego, dusznego miasta. W ich prześwitach, tam, gdzie otwierały się w nich małe drzwi czy szpary, tętniło jednak życie symbolizowane przez ciepłe światło i sprzęty codziennego użytku. Jak pisała dla „Teatru" Joanna Chojka, wówczas dwudziestosześcioletnia krytyczka teatralna: „Scenografia Marka Chowańca, budowana z ogromnych, ruchomych płaszczyzn, wypełnionych pleksiglasem i mnożącymi byty lustrzanymi foliami, pozwoliła […] na manipulowanie głębią – nowojorska klatka, utworzona ze szklanych ścian drapaczy, odsłaniała swoje szczeliny, pęknięcia, prowadzące do innych, równoległych światów" (Chojka, 1995). Przeszkadzały jej jednak rwące według niej rytm spektaklu zmiany dekoracji:

> Kushner domaga się wprowadzenia na scenę ekipy technicznej wymieniającej sprzęty na oczach widzów – bez żadnych wyciemnień. Ten pomysł jednak się nie sprawdza, mimo pewnej konsekwencji, która każe przypisać – przynajmniej w gdańskim przedstawieniu – tym czarno odzianym „sprzątaczom" jakąś niezwykłą rolę (żałobników? grabarzy?) (Chojka, 1995).

Inaczej o tym zabiegu pisała Anna Jęsiak w „Dzienniku Bałtyckim”:

> Świetne rozwiązania scenograficzne Marka Chowańca, który znakomicie poradził sobie z ciągłą zmianą miejsca scenicznej akcji, częstą równoległością zdarzeń i epizodami przekraczającymi sferę realizmu, dobra muzyka Briana Locka, a nade wszystko co najmniej kilka bardzo dobrych ról (Kiszkis, Labijak, Gzyl, Nieczuja-Urbańska jako tranwestyta Belize) (Jęsiak, 1995).

Atmosferę scenicznego Nowego Jorku budowała także wspomniana przez Jęsiak i chwalona we wszystkich recenzjach muzyka Brytyjczyka Briana Locka. Uczeń Góreckiego i Lutosławskiego, absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej im. Chopina, zajmował się już wówczas głównie muzyką filmową. Zaproszony do pracy nad *Aniołami*, Lock stworzył rodzaj krajobrazu, z „pojedynczymi dźwiękami fortepianu sączącymi się jak krople deszczu” (Chojka, 1995).

W roli Roya Cohna wystąpił Jerzy Kiszkis. Alina Kietrys w „Głosie Wybrzeża” pisała: „Rola Jerzego Kiszkisa (Roy) jest bodaj największym zaskoczeniem, bo nastąpiła swoista metamorfoza osobowości aktora. Roy jest manipulujący, bezwzględny” (Kietrys, 1995). Choć, jak zwracała uwagę Chojka, jednocześnie w tej roli kluczem do postaci okazała się groteska (Chojka, 1995). Roy jest siwy, z łysiną na środku głowy i wąsami, w eleganckim czarnym garniturze i płaszczu. Na jednym ze zdjęć widać, jak pada na scenę wyłożoną lśniącą pleksi tuż przy parkowej ławce, która wnosi niespodziewany element życia w tę bezduszną przestrzeń. Nad nim pochyla się Ethel Rosenberg (Wanda Neuman) w staroświeckim stroju, rękawiczkach i kapeluszu z woalką.

Louisa zagrał Grzegorz Gzyl. Ciemnoblond włosy, okrągła, łagodna twarz. W skórzanej kurtce i dżinsowej koszuli jest kimś wówczas nowoczesnym. Jak pisze Kietrys: „Strach jeszcze zdrowego Louisa i poszukiwania nowego partnera mają swoisty wymiar prawdy psychologicznej" (Kietrys, 1995). W jednej z udokumentowanych scen, jeszcze zanim Louis odejdzie, przytula Priora, obejmując go potężnymi ramionami. Stykają się głowami. Jest w tym obrazie coś gruntownie nieerotycznego, pozbawionego seksualności.

Rolę Priora powierzono Jackowi Labijakowi. Drobny i szczupły pojawia się na scenie w eleganckim, choć nieco przegiętym stroju, w szpitalnej koszuli i haftowanym szlafroku. Jego wizerunek jest najbardziej plastyczny. Ulega zmianom, pozwalając na uchwycenie procesu chorobowego. Chojka pisze: „Świetnie zaprezentował się również Jacek Labijak, budując postać Priora przede wszystkim ze strachu przed śmiercią, sygnalizowanego podskórną nerwowością gry na granicy histerii" (Chojka, 1995). Małgorzata Jarmułowicz w „Gazecie Studenckiej" stwierdza: „Na gwiazdę przedstawienia wyrósł […] przede wszystkim Jacek Labijak […] przejmująco prawdziwy (także dzięki warunkom zewnętrznym) w ekspresyjnie zagranym dramacie ludzkiego osamotnienia i strachu w obliczu śmierci" (Jarmułowicz, 1995, s. 12-13). Na jednym z najbardziej przykuwających uwagę zdjęć ze spektaklu Prior w szlafroku i damskiej peruce maluje szminką usta, jak w lustro patrząc w macewę. To prawdopodobnie nagrobek z pierwszej sceny, kiedy na cmentarzu Louis chował swoją babcię i słuchał przemowy Rabina. Tutaj jednak staje się medium śmierci i choroby zarówno naznaczającej, jak i emancypującej seksualną tożsamość Priora. Zarazem w tym zdjęciu dochodzi do zaskakującej prefiguracji wątków debaty politycznej, która toczy się w Polsce do dziś, a w której antysemityzm i wykluczanie osób nieheteronormatywnych zasilają się nawzajem, dostarczając sobie języka i obrazów nienawiści. Zarazem to właśnie trudna, marginalizowana społecznie

tożsamość: seksualna, narodowa, religijna będzie tworzyła oś teatru politycznego w Polsce. Co wydaje się istotne, Jacek Labijak wspomina[2], że umalowanie ust szminką na scenie – jego aktorski pomysł – było jak przełamanie tabu, uwolnienie i przekroczenie. Stawką nie była indywidualna tożsamość aktora, a próba pokazania inności, zobaczenia siebie jako innego i stworzenia lustra, w którym ci inni będą mogli się przejrzeć i rozpoznać, odkrycia swojego ciała i cielesności w nowym kontekście na scenie. Gest ten zapisał się w pamięci Labijaka jako radosny i celebracyjny, wykonywany w poczuciu mocy i wagi społecznej teatralnego obrazu, ale też formujący nowe aktorstwo w nowej rzeczywistości.

Role Joego, Harper, Belize nie zapisały się w recenzjach. Na zdjęciach widać mężczyznę (Jacek Mikołajczak) w garniturze, z ciemnym zarostem na twarzy i błyszczącym kolczykiem w uchu. W ręku nieodłączna skórzana teczka. Dziewczyna (Katarzyna Łukaszyńska) w obszernej koszuli i spódnicy w stonowanych barwach ma włosy w nieładzie i trochę nieprzytomne spojrzenie. Belize (Marzena Nieczuja-Urbańska) jest z kolei wcieleniem ekstrawagancji. W zaskakującym geście obsadzenia w roli transwestyty kobiety, kobiecość zostaje przerysowana, oddana za pomocą balowej sukni, długich sztucznych rzęs, biżuterii i eleganckiego szala. Nie jest czarnoskóra.

Mimo pochwał scenografii, muzyki, aktorstwa spektakl nie spodobał się żadnej z recenzentek. Małgorzata Jarmułowicz pisała:

> Reżyser gdańskiego spektaklu Wojciech Nowak rzeczywiście oszczędził widowni (i aktorom!) co drastyczniejszych obrazów, poskracał też – i słusznie – fragmenty „zagadane" politycznymi wywodami bohaterów. Nie zmieniło to faktu, że podstawowym nośnikiem znaczeń jego przedstawienia pozostać miał mimo

> wszystko sam tekst sztuki […] wzbogacony rzecz jasna tym wszystkim, co powinna nadbudować nad nim gra aktorów. Niestety tylko nieliczni z wykonawców [Kiszkis, Labijak – przyp. aut.] wychylili się w tej grze poza granice beznamiętnej poprawności i w rezultacie trzy akty sztuki zamiast głęboko poruszyć – raczej głęboko znużyły swoją drętwotą (Jarmułowicz, 1995, s. 12).

Znudzona czuła się też Barbara Kazimierczyk, której spektakl „się dłużył" (Kazimierczyk, 1995), podobnie jak Annie Jęsiak:

> Miałkość treści skądinąd oczywistych wpisanych w kontekst, który mimo wszystko wydaje się obcy nie tylko widzowi, lecz także realizatorom […]. Odniosłam wrażenie, że do tekstu, jak i do tematu, podeszli oni jak do przysłowiowego „jeża", z pewnym dystansem. I to musiało zaważyć na całości, która w drugim akcie niebezpiecznie się „rozlazła", tracąc dramaturgiczną wartkość (Jęsiak, 1995).

Joanna Chojka, także znudzona spektaklem, stwierdzała, że Nowakowi nie udało się „niestety posklejać tego niedoskonałego dramaturgicznie, konstruowanego techniką filmową tekstu w jakąś przekonywającą i interesującą całość" (Chojka, 1995). W jej poczuciu dramat Kushnera – ukończony w 1993 roku – zdążył się już politycznie zdezaktualizować. Retorycznie pytała:

> Czy dzieło Kushnera ze swoimi jawnymi ambicjami publicystycznymi, ale i z wyrazistą warstwą alegoryczno-mistyczną, może być ważne również dla nas? Czy egzotyka obyczajowa da się

> przełożyć na inny sposób odczuwania, osobliwą „europejską” wrażliwość? […] O czym mogłyby być *Anioły Ameryki* wystawione w purytańskiej Polsce 1995 roku, gdzie problem mniejszości seksualnej i AIDS wciąż błąka się na odległym marginesie, spychany tam przez cały arsenał problemów uwikłanych w narodową mitologię, która wciąż wydaje się ważniejsza? (Chojka, 1995).

Alina Kietrys podsumowywała, wyraźnie wskazując na przyczynę okrzykniętej przez recenzentki porażki gdańskiego spektaklu:

> Słowem mamy przedstawienie prapremierowe, o tzw. bulwersującym temacie (wszak problemy homoseksualistów ciągle wywołują społeczne emocje), ale również mamy do czynienia z dość płaskim tekstem, którego nie udało się uratować teatralizacją (Kietrys, 1995).

Warto na chwilę zatrzymać się nad tym znudzeniem i znużeniem, które odczuły autorki wszystkich pięciu recenzji.

Z pewnością można założyć, że debiut teatralny Nowaka niósł wyzwania, którym reżyser nie w pełni sprostał. Spektakl mógł mieć słabe tempo, mogło siadać napięcie. Aktorzy skonfrontowani z językiem i postaciami, które były czymś zupełnie nowym, mogli sobie nie poradzić i stworzyć role nieprzekonujące, drętwe. Jednak, jak widać z przytoczonych cytatów, to nie reżyseria i aktorstwo, nie dekoracje i muzyka stawiały oglądającym największy opór. To tekst Kushnera był w ich odczuciu „miałki” (Jęsiak, 1995), „płaski” (Kietrys, 1995), przepełniony „politycznym rezonerstwem” (Chojka, 1995), obcy polskiej rzeczywistości i wrażliwości[3]. Mimo że

poskracany, pozbawiony „drastycznych obrazów", dramat nadal nie pozwalał się przyswoić. Ucieczka w nudę była ucieczką od tego, co zgodnie ze słowami Joanny Chojki miało pozostać „na odległym marginesie" w „purytańskiej Polsce 1995 roku" (Chojka, 1995) zajętej według niej sprawą narodową i wspólną tożsamością. W książce *Polska do wymiany* Przemysław Czapliński analizując *coming out*, a właściwie *coming off*[4], Juliana Stryjkowskiego dokonany w utworze *Milczenie* z 1993 roku, przenikliwe analizuje podobny odruch odbiorców. Mimo że krytycy potraktowali książkę jako „odrabianie zaległości" i ważny gest zerwania z charakterystyczną dla totalitaryzmu nietolerancją, to właśnie „milczenie", niewyrażalność męsko-męskiego pożądania, jego niewidzialność miały być warunkiem akceptacji czy też absorbcji inności w zbiorową tożsamość. Utwór i jego krytyka „utrwalały istnienie Odmieńca[5], lecz sytuowały go na marginesach; zachęcały go do wyznania i zarazem wyznaczały granice jego ekspresji" (Czapliński, 2009, s. 307). Choć literatura lat dziewięćdziesiątych będzie według Czaplińskiego zadawać coraz trudniejsze pytania o tożsamość płciową, obrazować „rozmaite cierpienia wynikające z dominacji heteroseksualnej normalności" (Czapliński, 2009, s. 308), jedną ze ścieżek tak zwanej asymilacji, obok emancypacyjnych prób „zdetronizowania normalności" (Czapliński, 2009, s. 308), pozostanie utrzymywanie Odmieńców na marginesach i traktowanie ich twórczości jako „egzotycznej wypowiedzi o doświadczeniach obcych dla wszelkiej normalności" (Czapliński, 2009, s. 308). W tej perspektywie znużenie recenzentek okazuje się więc afektywną reakcją odsyłającą inność w sferę obcości, egzotyki i milczącej obojętności.

***

To rozpoznanie znacznie jednak komplikuje krótka wzmianka o spektaklu w tekście Pawła Grochowskiego *Precz z tolerancją*, opublikowanym w

gejowskim piśmie „Filo” wydawanym w Gdańsku od 1986 (najpierw „w podziemiu”, a od 1990 roku legalnie) przez poligrafa i aktywistę Ryszarda Kisiela. Autor stwierdza:

> Ja mogę tylko wyznać, że w trakcie przedstawienia zdarzało mi wzruszać, zdarzało mi się zaśmiać, zdarzało się czymś zafrapować, ale i zdarzało nudzić, zaś w całości nie wyczułem niestety żadnego głębszego przesłania, żadnej myśli na tyle ważnej, by pobudzała mnie ona potem do refleksji. Być może dla heteryckiej części widowni sztuka wniosła pewne odkrywcze spostrzeżenia, jak to, że gejem może okazać się każdy, nawet najbardziej nie pasujący do stereotypu facet, albo to, że w związkach gejowskich też chodzi przede wszystkim o miłość, a nie tylko o seks (Grochowski, 1995, s. 12).

Co jeszcze bardziej uderzające, swoje znużenie autor także przypisuje nie tylko mankamentom scenicznej realizacji, ale właśnie tekstowi Kushnera:

> Myślę, że *Anioły Ameryki* to jednak sztuka należąca do lokalnego, amerykańskiego „folkloru”, która nie zrobi furory nie tylko w Polsce, ale i w większości innych krajów starego kontynentu (Grochowski, 1995, s. 12).

Jak wiadomo, sztuka zrobiła w końcu furorę nie tylko w Europie, ale też właśnie w Polsce. Na łamach środowiskowego, zaangażowanego, szerzącego wiedzę na temat AIDS i budującego samoświadomą gejowską przeciw-publiczność pisma stwierdzenie, że dramat Kushnera należy do „amerykańskiego folkloru”, może się wydawać zaskakujące. Znużenie

Grochowskiego, lustrzane wobec znużenia cytowanych recenzentek, można odczytać jako podobne poczucie obcości wobec sztuki. Co to jednak znaczy?

Podążając za myślą Magdy Szcześniak, opisującej i analizującej „Filo" w książce *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, można założyć, że stawką w recepcji *Aniołów* wcale nie była widzialność i słyszalność homoseksualnej mniejszości. Autorka przytacza tekst opublikowany w 1990 roku, w ostatnim „podziemnym" numerze „Filo", w którym Sławomir Starosta formułuje zadania ruchu homoseksualnego w Polsce. Okazuje się, że ostatecznym celem emancypacji jest według autora „normalność". Szcześniak komentuje:

> „Normalnie" znaczy tu „tak jak wśród heteroseksualnej reszty społeczeństwa", nawet jeśli tamto „normalnie" w danym momencie oznacza życie w czasach radykalnej zmiany społecznej i dynamicznych procesów przewartościowania dotychczasowych systemów praktyk i odniesień (Szcześniak, 2016, s. 200).

Postulowana przez Starostę normalność staje się tym samym zarówno prawem osób homoseksualnych jak i ich obowiązkiem, narzucając ich zachowaniom, praktykom, tożsamościowym gestom ramy obowiązującej obyczajowości, europejskości, cywilizacji, przynależności do kapitalistycznego, konsumpcyjnego społeczeństwa. Starosta pisze:

> Chodzi tu o przekonanie heteroseksualistów, że my, homoseksualiści, jesteśmy tak samo normalni jak oni, ani gorsi, ani lepsi, są wśród nas i geniusze, i złodzieje, i w zasadzie to różnimy się wyłącznie tą drobną cechą, którą jest płeć naszego partnera

seksualnego (za: Szcześniak, 2016, s. 200).

Recepcja scenicznej realizacji *Aniołów* pozwala więc uchwycić ciekawy paradoks emancypacji. Dążąc do włączenia w pole normalności, unieważnia swą inność jako interesującą tylko „dla heteryków", codzienną, banalną, „drobną". Z kolei spojrzenie reprezentujące perspektywę normalności oddala inność jako dopuszczalną, lecz egzotyczną i marginalną. To przesunięcie inności, która jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych miała zgodnie z rozpoznaniem Czaplińskiego twórczo różnicować odziedziczoną po stanie wojennym, ujednoliconą, tożsamościową normalność, jest według autora ściśle związane z postępem ustrojowej i społecznej transformacji (zob. Czapliński, 2009, s. 285).

***

Jacek Labijak zupełnie inaczej pamięta reakcje na *Anioły*. Według niego ludzie oglądali spektakl z zaangażowaniem i wzruszeniem[6]. Sceny bliskości i cierpienia trafiały w katolicką wrażliwość, homoseksualni bohaterowie dodawali otuchy tym kryjącym się z własną tożsamością, a temat AIDS mimo diagnozowanej w recenzjach marginalności był jednak aktualny i żywo obecny, o ile nie we wspólnym doświadczeniu, to w importowanej z Zachodu kulturze wczesnych lat dziewięćdziesiątych[7]. Spektakl miałby więc wytyczać niejako niezróżnicowane politycznie pole wolności, zanim ukształtują się wyraziste postawy i konflikty. Jest to być może perspektywa zbieżna z legendą inkluzyjności „Solidarności", którą świetnie zdekonstruował jako skażoną katolickim fundamentalizmem Marcin Kościelniak w książce *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.* (Kościelniak, 2018, s. 125-172), ale pozwala od jeszcze innej strony spojrzeć na polski projekt emancypacyjny w teatrze i jego uwikłanie w transformację. Między znużeniem a podyktowaną

religijną wrażliwością empatią, między poczuciem egzotyki i obcości a zneutralizowaniem inności, między diagnozowaną przez Czaplińskiego wrogością wobec Obcego a fascynacją i potrzebą asymilacji Innego (zob. Czapliński, 2009, s. 329), rozciąga się spektrum reakcji i artystycznych strategii, które obrazują polityczną dezorientację.

Tę dezorientację podzielił zresztą z widzami i twórcami sam Tony Kushner, który dzięki zdolnościom organizacyjnym Ewy Bonk-Woźniakiewicz w czerwcu 1995 roku przyjechał do Gdańska. Jak donosiła Anna Jęsiak, uczestniczył w warsztatach teatralnych i dyskusji o homoseksualizmie i tolerancji zorganizowanej w teatrze (Jęsiak, 1995a). Tak opisano to wydarzenie w „Głosie Wybrzeża":

> W niedzielę po spektaklu *Aniołów Ameryki* odbyło się nietypowe spotkanie widowni ze specjalistami z dziedziny psychologii społecznej, terapii narkomanów, leczenia i zapobiegania AIDS; wzięli w nim udział także Tony Kushner, przedstawiciele organizacji gejowskiej „Inicjatywa Gdańska", ksiądz katolicki i inne osoby. Wszyscy obecni nie mieli nawet szansy zabrać głosu, gdyż bohaterów dyskusji było aż dwudziestu. Cała rozmowa minęła się z celem, gdyż nie pomogła wyjaśnić żadnych kwestii ani na temat tolerancji wobec mniejszości homoseksualnych w Polsce, ani na temat kościelnej edukacji, ani leczenia narkomanów… (DSG, 1995)

Jęsiak swój tekst o wizycie Kushnera zatytułowała *Tony Kushner zaskoczony*. Można sobie tylko wyobrażać, jakie wizyta w Gdańsku zrobiła wrażenie na artyście określającym własną tożsamość jako żydowską, gejowską i lewicową, opisującym siebie jako dziecko amerykańskiego Nowego Porządku

i zajadłego przeciwnika konserwatyzmu spod znaku Reagana, doświadczonym amerykańską homofobią i antysemityzmem, przekonanym o przydatności marksizmu i geniuszu Brechta (Kushner, 1997). Po obejrzeniu inscenizacji Nowaka miał stwierdzić, że jest oryginalna i inna niż te, które widział do tej pory. Podobało mu się aktorstwo i sceniczny kształt spektaklu, był jednak zaskoczony skrótami w tekście (tak chwalonymi przez recenzentki), które wyrugowały w jego poczuciu nie tylko polityczne kwestie, ale także humor.

> Zdaję sobie sprawę z tego – powiedział – że zainteresowanie moim dramatem jest pochodną powszechnego zainteresowania problematyką AIDS i homoseksualizmu. Popularność tego utworu mnie samego trochę zaskakuje, gdyż ja traktuję go jako tekst polityczny, który obok kwestii gejowskiej porusza też zagadnienie „reaganizmu". […] *Anioły Ameryki* […] są w pewnym sensie „produktem" toczącej się w Stanach od wielu już lat publicznej dyskusji o homoseksualizmie. W kraju takim, jak Polska, gdzie otwarcie o tych sprawach mówi się od niedawna, odbiór przedstawienia jest specyficzny. Wizyta w Polsce uświadomiła mi również, że Reagan, oceniany w USA zdecydowanie negatywnie, cieszył się u was sympatią, m.in. z uwagi na poparcie udzielane Solidarności. Ale w tym samym czasie konsekwentnie niszczył związki zawodowe w Stanach. Pewne aspekty polityczne dramatu okazują się więc nieprzekładalne w innej rzeczywistości (Jęsiak, 1995a).

Polityczna dezorientacja jest więc powiązana z paradoksami produkowanymi przez zmianę kontekstu. Nie tylko Reagan w Polsce pełni rolę bohatera

wolności i przeciwnika ucisku, nie tylko homoseksualizm i AIDS wciąż stanowią „bulwersujący temat", ale nawet postać Ethel Rosenberg nie niesie ze sobą tych samych znaczeń. Historia Ethel i Juliusza Rosenbergów skazanych w 1951 roku na krzesło elektryczne pod zarzutem szpiegostwa na rzecz Związku Radzieckiego i przekazywanie informacji o broni jądrowej, była jednym z najgłośniejszych epizodów zimnej wojny. Żydzi, powiązani z Komunistyczną Partią USA, szybko stali się symbolem nie tylko amerykańskiej polityki wewnętrznej i ucisku wobec komunistów, ale także nadużywanym przykładem zachodniego zniewolenia w kontraście do komunistycznego uwielbienia wolności. W Polsce dramat Leona Kruczkowskiego *Juliusz i Ethel*, przedstawiający ich jako bohaterów i niewinne ofiary zbrodniczego systemu kapitalistycznego, został w roku premiery (1954) zrealizowany cztery razy: w Warszawie, Łodzi, Poznaniu i Polskim Radiu. Ethel nie jest więc symbolem przestępczych praktyk Roya Cohna i jego ofiarą, a raczej kojarzy się z propagandowym kłamstwem i nadużyciem. Sensy się odwracają, zaburzają i falują.

O ile jednak zaskoczony Kushner przyglądał się dziwnej politycznej rzeczywistości Polski z jasno zdefiniowanej pozycji („mam przyjaciela, który chodzi ze mną do teatru i nadał mi przezwisko Choleryczny Pedał" – Kushner, 1997, s. 25), o tyle w latach dziewięćdziesiątych gwałtowna i postępująca zmiana kontekstu związana z instalowaniem się kapitalizmu, restrukturyzacją klasową społeczeństwa, zmianą społecznego i fizycznego krajobrazu, w którym miejski teatr mógł stać się kantorem czy bazarem, a aktor parkingowym, produkowała coraz więcej politycznych paradoksów. Jest to proces do tego stopnia niejednorodny, że antropologia kultury i nauki społeczne odżegnują się od opisującego w powszechnym słowniku te zmiany pojęcia transformacji, uznając ją za pustą kategorię, dokonującą sztucznego uspójnienia rozproszonej i fragmentarycznej rzeczywistości.

***

W *Strefie przejścia. O końcu komunizmu* Boris Buden analizuje scenę upadku muru berlińskiego jako scenę źródłową dla postkomunizmu. Napierające masy uchwycone w stanie euforii „wysypują się przez mur i jego bramy niczym zboże z rozprutego worka" (Buden, 2012, s. 17). Z czyjej jednak perspektywy patrzymy na obalenie komunizmu? Kto obserwuje upadek muru? Buden zwraca uwagę, że nie mamy dostępu do doświadczenia aktywnych mas. Fundująca postkomunistyczny porządek scena pokazuje coś innego. „Nasz obraz zmierzchu komunizmu dzieli się na ślepe zdarzenie i jego symboliczną reprezentację, którą stworzono poza nim samym" – pisze autor (Buden, 2012, s. 17). Przytaczając Kanta i jego analizę zburzenia Bastylii, Buden stwierdza, że widzami wytwarzającymi upadek muru jako wydarzenie historyczne są ci, którzy stoją z boku, po zachodniej stronie, biernie przyglądając się wypadkom i konstruując je jako symbole nowego porządku. Co ich tak zafascynowało w wydarzeniach przechodzących przez Europę Wschodnią? Wydaje się, że chodzi nie tyle o „powrót" krajów bloku wschodniego do ideałów demokracji, ponieważ kryzys liberalnej demokracji jest w tym czasie już uświadomioną rzeczywistością zachodniego życia. Cytując Rada Rihę, Buden stwierdza: „Tym, co ludzi na Zachodzie tak bardzo zafascynowało, była «przypisywana wschodnim aktorom bezwzględna fascynacja zachodnią demokracją, ich naiwna można wręcz powiedzieć ślepa wiara w nią»" (Buden, 2012, s. 18). Jest to pozycja skonstruowana i narzucona, zaprojektowana i nałożona niczym formatująca rama na procesy i wydarzenia następujące w krajach Europy Wschodniej po obaleniu komunizmu. To właśnie ją wyraża pojęcie transformacji ustrojowej. Buden wskazuje na zakorzenienie pojęcia transformacji w *transition studies*, perspektywie badawczej, która ukształtowała się w ramach amerykańskiej politologii w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, by opisać już

dokonane przemiany systemowe w krajach Ameryki Południowej. Kiedy jednak transformacja zaczyna być używana do opisu przemian ustrojowych w krajach postkomunistycznych Europy Środkowej i Wschodniej, znaczenie tej kategorii radykalnie się zmienia. Nie służy już bowiem do opisu zachodzących zmian społecznych, politycznych i ekonomicznych, ale właśnie je projektuje. Jak pisze Buden, „to przejście jest teleologiczne, to znaczy determinowane przez swój cel" (Buden, 2012, s. 36). W logice tak rozumianej transformacji przeszłość jest jednoznacznie negatywna, a przyszłość zdeterminowana przez jednoznacznie pozytywny porządek kapitalistyczny i zachodnio-demokratyczny. Przejście zaś musi się odbywać jako powtórzenie drogi Zachodu, dogonienie „reszty świata", „akces do Europy". Według Budena wiąże się to także z wyparciem pamięci o komunizmie i idącą za tym utratą fundamentu relacji społecznych przynoszącą w dalszej perspektywie konserwatywny, nacjonalistyczno-religijny zwrot, w którym społeczeństwa postkomunistyczne same siebie, wciąż patrząc oczami Zachodu, określą jako obcych, Odmieńców[8].

O ile więc transformacja nie opisuje procesów zachodzących w Polsce po 1989 roku, a raczej narzuca im sztuczną ramę nieuniknionej (nieziszczonej zresztą w świetle rozważań Budena) drogi ku kapitalizmowi i neoliberalizmowi, o tyle – jako stale obecna w przestrzeni publicznej i publicznym dyskursie – stała się jednak kategorią doświadczenia i pamięci, na co wskazują w wydanej niedawno książce *Cięcia. Mówiona historia transformacji* Aleksandra Leyk i Joanna Wawrzyniak. Piszą:

> stawiamy tezę o zasadniczym rozpadzie potocznej pamięci o transformacji na dwie narracje: modernizacyjną, wyrażającą wartości rynkowo rozumianej efektywności, unowocześniania i optymalizowania, oraz narrację „ekonomii moralnej", mówiącą o

> kryzysie norm, wartości i sposobów funkcjonowania wspólnoty (Leyk, Wawrzyniak, 2020, s. 9).

W sprzeczności między tymi dwiema narracjami uchwycony został paradoksalny charakter transformacyjnego doświadczenia, które, by zaczerpnąć od Budena, jako źródłowo nieopisane z perspektywy aktorów, pozostaje ślepe i produkuje symboliczne reprezentacje pogłębiające poczucie dezorientacji.

Według bułgarskiego teoretyka Alexandra Kiosseva ten charakter transformacji pozwala uchwycić pojęcie „oksymoronu normalności". Zgodnie z jego rozpoznaniem początek transformacji naznaczony jest przez marzenie o „normalnym państwie". Co to jednak znaczy? Czemu „słowo normalny stało się tak bliskie sercom ludzi" z Europy Środkowo-Wschodniej? – pyta autor. Śledząc historię pojęcia, Kiossev wskazuje na jego „wieloznaczność, historyczną zmienność, sprzeczny a nawet oksymoroniczny charakter" (Kiossev, 2008). W toku rozwoju kultury „normalnie" oznacza, tak jak przedtem, naturalnie, zgodnie z porządkiem etycznym lub zwyczajnie – tak jak codziennie. Jednak w latach dziewięćdziesiątych w krajach postkomunistycznych normalność nabiera dodatkowych znaczeń.

W powszechnym odczuciu społeczeństw włączonych do Związku Radzieckiego lub od niego zależnych, czas komunizmu jest czasem „interregnum", zawieszającym normalny, naturalny bieg historii i rozwoju państwa. Po upadku reżimu musi więc nastąpić powrót do tego, co było przedtem, do „normalności" zabranej przez totalitarną władzę. Kiossev pisze:

> Pojęcie normalności jako kontynuacji często towarzyszyło politycznemu programowi normalizacji jako „powrotu do Europy",

> jak przywrócenia przestrzennej jedności, „Europy jako całości". „Wyszehradzka trójka" (Polska, Węgry i Czechy) twierdziły, że zawsze były integralną częścią Europy (sam trzon Zachodu), podczas gdy w politycznych przemowach, publicznym dyskursie i codziennych rozmowach w Republikach Bałtyckich często stwierdzano, że „normalność" była umiejscowiona na Zachodzie i że te państwa współdzieliły mocne, północnoeuropejskie tradycje (Kiossev, 2008).

„Powrót do Europy" oznaczał więc dla bloku wschodniego „powrót do normalności", ale jednocześnie to Europa stawała się „normalna" dopiero wraz z „powrotem" do niej wcześniej wykluczonych państw. Jednocześnie dla, jak pisze Kiossev, pogrążonych „w kryzysie orientacji" wschodnich Europejczyków, „normalne państwo" miało oznaczać funkcjonujące zgodnie z ich oczekiwaniami instytucje, prawo, porządek społeczny, bankowość, ekonomię, przemysł, szkolnictwo itd. Z tego punktu widzenia spadek po komunistycznym państwie, wciąż w latach dziewięćdziesiątych określający struktury państwowe, funkcjonowanie instytucji i społeczeństwa, był przez nich doświadczany jako „boleśnie nienormalny" (Kiossev, 2008). W końcu, co najbardziej interesujące i paradoksalne, „normalność", została też ściśle powiązana z porządkiem neoliberalnym. W sloganie „wracamy do normalności" i społecznych akcjach podejmowanych pod tym hasłem nastąpiło bowiem połączenie wolności i prawdy ze stanem pierwotnym dla ludzkich wspólnot i ich koniecznie demokratycznym charakterem. W ten sposób niepostrzeżenie współczesna postać porządku demokratycznego i wolności powiązanej już nie tylko z wolnością jednostki, ale także rynku stały się naturalne, a więc normalne. W kontraście do społecznej inżynierii, ekonomicznych planów i kontrolowanej produkcji, wolne krążenie towarów,

prywatyzacja, konsumpcja wydawały się nieść obietnicę szczęśliwego i komfortowego, a więc normalnego, życia.

W tekście Kiosseva bardzo ważną funkcję pełni porównanie rozumienia normalności w państwach Europy Zachodniej i Ameryki Północnej z tym dominującym w Europie Środkowo-Wschodniej. Autor zwraca uwagę, że o ile w kontekście zachodnim normalność pozostaje ściśle powiązana z prywatnością i jest efektem oswajania oraz naturalizacji nowych sposobów życia powiązanych zarówno z technologią, konsumpcją, jak i moralnością, o tyle w przypadku krajów Europy Środkowo-Wschodniej normalność przynależy do sfery publicznej. Kiossev dostrzega związany z konsumpcją i pragnieniem indywidualnego, prywatnego komfortu rys społecznych rewolucji postkomunistycznych, jednak kładzie nacisk także na ich wymiar altruistyczny, publiczny i społeczny. Pęknięcie to tłumaczy pojęciem „wyobrażonej konsumpcji" (Kiossev, 2008). Zachodnie towary są nie tylko przedmiotem pragnienia, pełnią też funkcję tożsamościową, przesuwając kulturowe granice i dając upragniony akces do Europy i zachodniego świata. To, co zachodnie, staje się tym samym medium normalności rozumianej jako pożądany stan państwa i społeczeństwa. Normalności, co ważne, kruchej i utopijnej, ponieważ podskórny strach postkomunistycznych społeczeństw wciąż dotyczy własnej, nienormalnej kondycji. Chcemy być jak normalni ludzie, zdają się mówić anonimowi bohaterowie tekstu Kiosseva, chcemy mieć to, co oni, zachowywać się jak oni, jak oni konsumować i używać. Ale wciąż jest to tylko performans, skrywający rozpoznania swojej nieprzystawalności, które świetnie w kontekście polskim ujmie kategoria *homo sovieticus* – tego, który zdradza naszą nie-normalność. Jednocześnie, można dodać do rozważań Kiosseva, że rozpoznane przez kulturę transformacji własne niedopasowanie prowokuje agresję i wybuchowe przeorganizowywanie pola normalności: to oni są nienormalni, kiedy

naruszają nasze – wzięte z fantazji na temat ich życia – poczucie normy. A ponieważ fantazja ta jest mediowana przez towary i ich reklamy, jej charakter jest źródłowo konserwatywny. Tym samym to, co postępowe, szybko może okazać się nienormalne.

Ta przenikliwa analiza pozwala sformułować kluczowy dla odbioru teatralnych *Aniołów* paradoks. Dramat uznanego amerykańskiego twórcy, za który w 1993 roku otrzymał Nagrodę Pulitzera i który wystawiały teatry na całym świecie (w 1995 roku miał już za sobą trzydzieści scenicznych realizacji) wyznaczał, czym jest zachodni teatr. Zgodnie ze zrekonstruowanym przez Kiosseva „punktem pikowania" (Sowa, 2011) transformacyjnej kultury to, co przychodzi z Zachodu, jest wyznacznikiem normalności i konieczności. Jak zresztą wynika z komentarza Anny Jęsiak, tego typu motywacja towarzyszyła także omawianej premierze:

> To przedstawienie przygotowane niezwykle starannie, wielkim nakładem pracy, po raz kolejny zmusza do zastanowienia nad doborem repertuarowych propozycji i sensem walki o prawo do polskiej prapremiery. Wiadomo, że prapremierowe inscenizacje mogą liczyć na dodatkowe finansowe wsparcie, więc – z racji ekonomicznych – warto teatrowi o nie zabiegać. Z perspektywy widza może to jednak wyglądać inaczej (Jęsiak, 1995).

Prapremiery zachodnich dramatów były atrakcyjne dla teatrów nie tylko jako wyraz nadążania i budowania „normalnych", a więc podobnych do tych na Zachodzie obiegów kultury, ale także niosły potencjał finansowego sukcesu, odnalezienia miejsca teatru w nowej, „normalnej" rzeczywistości kapitalizmu. Z drugiej jednak strony „z perspektywy widza może to wyglądać

inaczej” (Jęsiak, 1995), ponieważ dramat Kushnera jest, jak już było powiedziane, ekspresją tożsamości wchodzącej w intensywne napięcie z „normalnością”. *Anioły* są celebracją nienormatywności, inności, różnicy. Nic więc dziwnego, że w teatrze, który próbuje właśnie zrzucić „jarzmo przeszłości”, by zaoferować swoim widzom „normalne”, „światowej klasy” przedstawienia, głęboko polityczny dramat, nawet jeśli wystawiony w okrojonej i „znormalizowanej” wersji, budzi opór przejawiający się nieprzezwyciężalną nudą. Uznanie go za nieudany i „zdezaktualizowany” politycznie wyłania się więc jako symptom pragnienia polskiej „normalności”: zarówno tej, którą powiązać można z potrzebą tradycji i zakorzenienia w moralności, jak i tej, która wynika z przekonania o emancypacyjnym charakterze kapitalizmu i wolnego rynku[9].

Pod tym względem bardzo ciekawy jest kontekst, w jakim spektakl lokuje towarzyszący mu program. Na okładce znajduje się grafika ze słynnym człowiekiem witruwiańskim Leonarda da Vinci z dodanymi imponującymi anielskimi skrzydłami. Wiersze Konstandinosa Kawafisa (w przekładzie Zygmunta Kubiaka), jednego z największych poetów greckiego modernizmu i geja, dobrane są tak, by ilustrować zarówno potrzebę religijności („My, chrześcijanie nie ulegamy takim konceptom” – Kawafis, w: *Anioły Ameryki*, 1995, s. 2), jak i homoseksualne pożądanie („Ciągle jeszcze czuje tamtego ciała dotknięcie. Chce się z nim znowu połączyć […] Nie można wykluczyć, że ten sposób życia do okropnego doprowadzi go skandalu” – Kawafis, w: *Anioły Ameryki*, 1995, s. 15). *Amerykańska modlitwa* Jima Morrisona i *Początek choroby* Briana Jonesa budują kontekst kultury amerykańskiej i samego dramatu. Najciekawszy jest chyba jednak układ tekstów eseistycznych, które czytane razem, wchodzą w intensywne napięcie z deklarowaną w recenzjach nudą. Fragment z książki *Człowiek i śmierć* Philipa Ariésa wskazuje na antagonizm między medycyną i racjonalizmem a

siłami duchowymi znajdującymi ekspresję w lęku przed śmiercią i w seksie „pod niezwykłymi dzikimi formami" (Ariés, w: *Anioły Ameryki*, 1995, s. 3). Ich potępienie diagnozuje Ariés jako krótkowzroczność. Kościół i medycyna w jego koncepcji pozostają dziś milczące i bezradne wobec śmierci, bo odrzuciły te „dzikie formy". Karl Jaspers we fragmencie z *Filozofii egzystencji* rozważa z kolei ludzką świadomość i wolność wobec śmierci, pisze o tragizmie, winie i niewinności, o wspólnocie i solidarności. Fragment z książki Edwarda O. Wilsona – amerykańskiego socjobiologa – jest z kolei próbą rozprawienia się z uprzedzeniami wobec homoseksualizmu. Wskazuje nie tylko na naturalny z punktu widzenia biologii status orientacji nieheteronormatywnych, ale także rekonstruuje zakorzenione w religiach i reżimach powody wykluczenia i praktyki opresji. W końcu tekst Jana Suchowiaka – do 1987 roku dyrektora Departamentu Inspekcji Sanitarnej w Ministerstwie Zdrowia i Opieki Społecznej i jednego z pierwszych polskich specjalistów od AIDS – *AIDS wprowadzenie medyczne*, wskazujący na ogromną skalę epidemii nierozróżniającej między osobami homo- i heteroseksualnymi oraz fragment z *Seksuologii. Zarysu encyklopedycznego* dotyczący homoseksualizmu mają być swoistym zwieńczeniem całości, która odwołując się zarówno do zachodnich tekstów, praktyk i wartości, do chrześcijaństwa, jak i do medycznie i biologicznie definiowanej naturalności doprowadza do granic dyskurs normalności. Gejowska kultura – od greckiego modernizmu po amerykańską współczesność – nie tylko pozwala zobaczyć w inności toż-samość, ale każe zwrócić uwagę na kulturowy i filozoficzny potencjał różnicy. Jednak zarazem wyjątkowość i indukowana przez nią wartość pozostają wciąż pod przesłoną naturalności, normalności, biologicznej wspólności.

To właśnie „oksymoron normalności" jest moim zdaniem polem polityczności, które teatr polityczny w Polsce będzie się starał zagospodarować. Tak jak

Anioły Ameryki Nowaka, ale także *Anioły w Ameryce* Warlikowskiego produkować przy tym będzie ciągłe pęknięcie między transformacyjnym dążeniem do Zachodu i formułowanym zarówno z pozycji modernizacyjnych, kapitalistycznych, jak i chrześcijańskich czy asymilacyjnych żądaniem uznania nienormatywnych tożsamości za normalne a emancypacyjnym gestem pokazania tego, co nienormatywne, jako radykalnie i radośnie inne. Z normalizacyjnej logiki wymyka się bowiem najważniejsze teatralne medium: ciało, które jako zarówno uniwersalne, jak i nieprzekraczalnie pojedyncze nigdy nie może być medium normalności. Malujący usta w odbiciu macewy-lustra Prior wciela inność bez względu na normalizacyjny porządek, w jaki wpisuje go spektakl, program i jego recepcja.

***

W tym momencie warto przyjrzeć się reżyserowi spektaklu – Wojciechowi Nowakowi. Jego późniejsza kariera i twórcza droga każą zadać kilka kluczowych pytań o transformację i polski teatr polityczny. Filmowy debiut Nowaka, *Śmierć dzieciorobа* z 1990 roku, został dość powszechnie uznany za sukces. Akcja umiejscowiona w końcówce lat osiemdziesiątych, w małym prowincjonalnym miasteczku, gdzie najpotężniejszą postacią jest oficer SB, opowiada o Januszku – miejscowym uwodzicielu. Bohater wraca z wojska, zwolniony ze służby dzięki wypływom wspomnianego esbeka, ojca Bladej. Blada jest z Januszkiem w ciąży i chce go poślubić. Ten jednak natychmiast po powrocie zaczyna uciekać, próbując za wszelką cenę nie dopuścić do ślubu. Po drodze zalicza kolejne kobiety, pożycza pieniądze, kradnie ukradziony z rosyjskich transportów sprzęt i jest ścigany przez innych złodziei. Ściga go też Blada, jej ojciec, a w końcu także milicja. Do ślubu już prawie dochodzi – Januszek zaszantażowany aresztowaniem całego miasta przez ojca narzeczonej w końcu stawia się przed kościołem. Ale w ostatniej

chwili ze swoim drużbą wsiada do samochodu i ucieka „do Ameryki”. Zanim jednak opuszczą miasto, samochód staje, a Januszek uciekając przed pogonią wskakuje do rzeki i tonie. Film zdobył kilka nagród na XVI Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni, budził też gorące kontrowersje. Co ciekawe, zagrali w nim między innymi Małgorzata Hajewska, Andrzej Hudziak, Mariusz Bonaszewski – przyszłe gwiazdy teatru Krzysztofa Warlikowskiego i Krystiana Lupy – a także Jacek Labijak.

Film Nowaka jest opowieścią o próbie wyrwania się z normalności. Bohater odrzuca model rodziny, domu, stabilizacji, który oferuje mu Blada. Narracja odsłania zresztą opresyjny i przemocowy charakter takiej normalności. Jadąc „do Ameryki” bohater pragnie sublimacji, ucieczki od schematu, w którym utknął, emancypacji. Takiej ucieczki nie może zaoferować mu Kościół, mimo poważnych rozmów z księdzem, ani żadna z kobiet, z którymi wchodzi w oparte na przemocy relacje. Wyzwolenie jednak okazuje się niemożliwe – niczym bohaterka melodramatu Januszek musi umrzeć, nigdy nie odnajdując swojego „ja”. W latach osiemdziesiątych inność, choć jest przedmiotem pożądania, nie może się utrzymać przy życiu.

Kolejne realizacje Nowaka to spektakle Teatru Telewizji. Między 1991 a 2001 rokiem, kiedy zaczyna reżyserować serial *Rodzina zastępcza*, było to trzynaście produkcji. Od tekstów Gabrieli Zapolskiej (*Mężczyzna*, *Małka Szwarcenkopf*), przez Mariana Brandysa i współczesny dramat młodzieżowy, po *Golden Joe* Erica Emanuela Schmitta, Nowak podejmował bardzo różne tematy dotykające w bardziej lub mniej oczywisty sposób dynamicznie zmieniającej się w tym czasie rzeczywistości. Nie wychodził przy tym znacząco poza stylistykę samego medium.

Po tym okresie Nowak zaczyna pracować głównie przy serialach. Oprócz *Rodziny zastępczej* jest to także *Samo życie*, a od 2011 roku do dziś *Ojciec*

Mateusz. W 2007 roku, kiedy premierę mają *Anioły w Ameryce* Krzysztofa Warlikowskiego, Nowak wraca do Teatru Telewizji, by zrealizować spektakl *Stygmatyczka* (wyemitowany w 2008 roku). Scenariusz Grzegorza Łoszewskiego jest rekonstrukcją życia siostry Wandy Boniszewskiej, urodzonej na Wileńszczyźnie zakonnicy ze Zgromadzenia Sióstr od Aniołów, która w latach trzydziestych miała się ujawnić jako stygmatyczka. Po wojnie pozostała w Wilnie i w latach pięćdziesiątych została uwięziona i skazana. W 1956 roku, po uwolnieniu, przyjechała do Polski. Autor scenariusza korzystał ze wspomnień Boniszewskiej, sądowych dokumentów radzieckich, operacyjnych dokumentów służb bezpieczeństwa, a także z rozmów ze świadkami jej życia: arcybiskupem Henrykiem Gulbinowiczem i księdzem Janem Pryszmontem. Spektakl miał imponującą obsadę, z Kingą Preis w roli głównej, i opowiadał o sile duchowej bohaterki, pod której wpływem nawracali się nawet jej prześladowcy. Twórcy, w tym reżyser, zostali obsypani nagrodami na Festiwalu „Dwa Teatry" w Sopocie w 2008 roku.

Stygmatyczka otwiera całą serię spektakli telewizyjnych, które Nowak realizuje właściwie do dziś (ostatni w 2017 roku) między kolejnymi serialami, dotyczących wartości religijnych, rodzinnych, patriotyzmu, historii Polski i „skołtunienia" polskiego społeczeństwa. Współpracował między innymi z Wojciechem Tomczykiem, nagrodzonym w 2019 roku Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski za „wybitne zasługi dla kultury polskiej, za osiągnięcia w pracy twórczej" przez prezydenta Andrzeja Dudę. Trudno w tym repertuarze odnaleźć choćby ślad *Aniołów Ameryki* i potrzeby pokazania na scenie „gejowskiej fantazji". Pytanie, co się stało, musi pozostać bez odpowiedzi, choć droga, którą w swojej twórczości przeszedł Nowak, może być zastanawiającym przykładem polskiej transformacji w teatrze. Ta odwrotna od wytyczonej choćby przez książkę Bryce'a Lease'a ścieżka polityczna każe zapytać o to, jak rozumiemy historię polskiego teatru

politycznego i jak konstruujemy kanon, który tę historię reprezentuje.

Spektakl Nowaka, polska prapremiera *Aniołów w Ameryce*, został wymazany z pisanej dzisiaj historii polskiego teatru. Ponieważ realizacja Warlikowskiego powstała na podstawie nowego tłumaczenia, nie ma żadnego śladu tej prehistorii także w jego inscenizacji. Jednak ten spektakl, jego ówczesny i współczesny kontekst, mogą stać się, jak pokazałam, pretekstem, by przemyśleć związek emancypacji i transformacji w polskim teatrze. Warto także zapytać, czy wyparcie tego spektaklu nie jest również symptomem normalizacji – tym razem samej emancypacji? Czy ścieżka emancypacyjna jest prosta i oparta na logice postępu – tak jak transformacja, czy też raczej może się odsłaniać jako kluczenie, meandrowanie w przestrzeni trudnych do zaakceptowania, skomplikowanych i niejednoznacznych procesów społecznych i politycznych? Może z tej perspektywy warto odzyskać *Anioły Ameryki* dla historii polskiego teatru politycznego?

Ten artykuł, pisany w pandemii Covid-19, nie powstałby bez pomocy pani Weroniki Łucyk z Teatru Wybrzeże, której pragnę serdecznie podziękować. Dziękuję także panu Jackowi Labijakowi za długą rozmowę i podzielenie się wspomnieniami dotyczącymi *Aniołów Ameryki*.

Autor/ka

Dorota Sosnowska

Dorota Sosnowska (de.sosnowska@uw.edu.pl) – adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej (Zakład Teatru i Widowisk) Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Brała udział w projektach naukowych poświęconych problemowi dokumentacji performansu (ECLAP), teoretycznemu statusowi źródeł, archiwów i

dokumentów w badaniach performansu (Źródła i Mediacje) oraz performansu i pamięci (Performanse pamięci). Publikowała artykuły na ten temat w czasopismach polskich i zagranicznych („Performance Research", „Theatralia") oraz współredagowała książkę poświęconą pamięci teatru robotniczego (*Robotnik. Performanse pamięci*, 2017). Obecnie pracuje nad konceptualizacją ciała w sztuce i teatrze lat dziewięćdziesiątych. Jest redaktorką pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej", www.pismowidok.org. Numer ORCID: 0000-0002-6073-460X.

Przypisy

1. W oryginale *Millenium approches*. W tłumaczeniu Jacka Poniedziałka z 2007 roku oddane jako *Millenium nadchodzi*. Zob. Tony Kushner, *Anioły w Ameryce. Gejowska fantazja na motywach narodowych*, przeł. J. Poniedziałek, TR Warszawa 2007, http://old.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/60351/anioly_w_ameryce_teatr_rozmaitosci_warszawa_2007.pdf [dostęp: 14 XII 2020).
2. Wszelkie odwołania do wspomnień Jacka Labijaka na podstawie prywatnej rozmowy z aktorem przeprowadzonej przez telefon 14 kwietnia 2020 roku.
3. Jedynie Małgorzata Jarmułowicz w studenckiej recenzji zachęcała widzów do sięgnięcia po dramat wydrukowany w „Dialogu", przekonując, że „mimo wszystko jest tego wart" (Jarmułowicz, 1995, s. 12).
4. Czapliński tłumaczy: „Wyznanie, choć szczere, należało do poetyki niewyrażalnego pożądania i nie zapowiadało realnej zmiany. W tym kontekście zrozumiałe staje się, że pisarz traktował swój *coming out* jako *coming off*" (Czapliński, 2009, s. 306).
5. Odmieniec w słowniku Czaplińskiego to kulturowo wykształcany Inny, a później Obcy. Do tej grupy zalicza on Żyda, Kobietę, Homoseksualistę, Ponowocześnika, Ubeka, Kapitalistę.
6. Ważnym kontekstem dla tak zapamiętanej reakcji publiczności może być fakt, że w 1995 roku ukazało się polskie tłumaczenie *Historii seksualności* Michela Foucault (zob. Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Czytelnik, Warszawa 1995). O popularności spektaklu może też świadczyć zapisana przez Grochowskiego wzmianka o tłumach na widowni (Grochowski, 1995, s. 5).
7. Wystarczy przywołać ogromną popularność filmu *Filadelfia* w reżyserii Jonathana Demmego, który polską premierę miał w 1994 roku. Tom Hanks jako Andrew Beckett, zarażony AIDS prawnik walczący przed sądem z dyskryminacją z powodu choroby i homofobią, niezależnie od oceny emancypacyjnej skuteczności hollywoodzkiej produkcji stał się jedną z bardziej rozpoznawalnych figur kultury popularnej tego czasu.
8. Na ten proces wskazuje Przemysław Czapliński, pisząc: „W odpowiedzi na rozpoznanie nowej formacji jako trwałej («inaczej już nie będzie») i zarazem labilnej («może to dotknąć każdego») strategii ekskluzji, a także w reakcji na rozliczne zjawiska wykluczeń faktycznych (zwłaszcza bezrobocia) literatura dokonała prostego manewru: przepisała kondycję odmieńca na społeczną większość" (Czapliński, 2009, s. 323).
9. Wiarę w kapitalizm jako narzędzie emancypacji w tożsamościowych narracjach polskich homoseksualistów analizują Magda Szcześniak (Szcześniak, 2016, s. 198-214) i Przemysław Czapliński (Czapliński, 2009, s. 309-310).

Bibliografia

Anioły Ameryki, program do spektaklu w reżyserii Wojciecha Nowaka, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1995.

Buden, Boris, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutkowski, Warszawa 2012.

Chojka, Joanna, *Anioły w Ameryce*, „Teatr" 1995 nr 5, za: Encyklopedia Teatru Polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142542/anioly-w-ameryce [dostęp: 16.07.2020].

Cieślak Jacek*, Co Polacy zrobili z marzeniami*, „Rzeczpospolita" 2007, nr 42.

Czapliński, Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i wielkie narracje*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

DSG, *O wszystkim czyli… o niczym*, „Głos Wybrzeża" 1995 nr 129, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142538/o-wszystkim-czyli-o-niczym, [dostęp: 16.07.2020].

Grochowski, Paweł, *Precz z tolerancją*, „Filo" 1995 nr 69.

Jarmułowicz, Małgorzata, *Pars pro toto?*, „Gazeta Studencka" 1995 nr 5.

Jęsiak, Anna, *Homoseksualiści i wizjonerzy*, „Dziennik Bałtycki" 1995 nr 74, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142528/homoseksualisci-i-wizjonerzy [dostęp: 16.07.2020].

Jęsiak, Anna, *Tony Kushner zaskoczony*, „Dziennik Bałtycki" 1995 nr 130, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142532/tony-kushner-zaskoczony [dostęp: 16.07.2020].

Kazimierczyk, Barbara, *Ameryka odkrywa śmierć*, „Wiadomości Kulturalne" 1995 nr 18, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142539/ameryka-odkrywa-smierc [dostęp: 16.07.2020].

Kietrys, Alina, *Trudno być aniołem*, „Głos Wybrzeża" 1995 nr 74, za: Encyklopedia Teatru Polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/142535/trudno-byc-aniolem [dostęp: 16.07.2020].

Kiossev, Alexander, *Oxymoron of normality*, Eurozine.com, 2008, https://www.eurozine.com/the-oxymoron-of-normality/[dostęp: 16 VII 2020].

Kościelniak, Marcin, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Krakowska, Joanna, *„Anioły w Ameryce", czyli ustanawianie uniwersalizmu*, „Dialog" 2007, nr 9, za: Encyklopedia Teatru Polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/52680/anioly-w-ameryce-czyli-ustanawianie-uniwersalizm[dostęp: 16.07.2020].

Kushner, Tony, *Anioły w Ameryce, część I: Nowe tysiąclecie nadchodzi*, przeł. Marta Gil-Gilewska, „Dialog" 1994 nr 5.

Kushner, Tony, *Notes about political theater*, „The Kenyon Review" 1997 nr 3/4.

Lease, Bryce, *After '89: Polish Theater and the Political*, Manchester University Press, Manchester 2016.

Leyk, Aleksandra; Wawrzyniak, Joanna, *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2020, format epub.

Niziołek, Grzegorz, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Homini, Kraków 2008.

Puzyna-Chojka, Joanna, *Trans/formacja. Teatr Wybrzeże na tle przemian strukturalnych i estetycznych przełomu wieków*, [w:] *Teatr Wybrzeże w latach 1996-2016. Zjawiska, ludzie, przedstawienia*, red. J. Puzyna-Chojka, K. Kręglewska, B. Świąder-Puchowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.

Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, IKP UW, Warszawa 2016.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/anioly-ameryki*