

Stanisław Godlewski

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PL)

ORCID: 0000-0001-6235-6553

To, co ukryte

O książce Beaty Guczalskiej *Konrad Swinarski: Biografia ukryta*

Abstract

That Which Is Hidden: Beata Guczalska's Book *Konrad Swinarski: Biografia ukryta* (Konrad Swinarski: A Hidden Biography)

This text discusses the biography of Konrad Swinarski written by Beata Guczalska. It describes how the biographical narrative is constructed in the book and confronts Guczalska's approach with the myth of Swinarski created by the theatre community, reviewers, and theatre historians. It is argued that her attempt to cover the entirety of the famous director's life and work occasionally leads to superficial interpretations, and the whole argument is constructed in such a way as to 'defend' Swinarski, which results in arbitrary assessments of certain events in his life. Retracing Guczalska's steps, he tries to interpret selected aspects of Swinarski's performances using the tools of psychoanalysis and queer theory to show that the director's work can still be inspiring, subversive, and critical.

Keywords

Konrad Swinarski, biography, theater history, life writing, queer

Abstrakt

Tekst dotyczy biografii Konrada Swinarskiego autorstwa Beaty Guczalskiej. Autor opisuje, jak konstruowana jest narracja biograficzna i konfrontuje ją z mitem Swinarskiego wytworzonym przez środowisko teatralne, recenzentów i historyków teatru. Pokazuje, że próba ogarnięcia całej biografii i twórczości reżysera momentami prowadzi do powierzchowności interpretacji, a cały wywód zbudowany został w taki sposób, by bohatera „obronić”, co skutkuje arbitralnością ocen niektórych wydarzeń z jego życiorysu. Podążając tropem Guczalskiej próbuje zinterpretować wybrane aspekty przedstawień Swinarskiego za pomocą narzędzi psychoanalizy i teorii queer, wskazując tym samym, że dzieło reżysera może być dalej inspirujące, wywrotowe i krytyczne.

Słowa kluczowe

Konrad Swinarski, biografia, historia teatru, pisanie biograficzne, queer

Konrad Swinarski: Biografia ukryta

Beata Guetzalska

(Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024)

1.

Coś, co można nazwać opisem bohatera pojawia się w tej grubej (ponad siedemset stron plus przypisy i bibliografia) książce¹ dosyć późno. Dopiero w rozdziale dwunastym, zatytułowanym znacząco „Portret artysty z upiorami w tle”, autorka próbuje scharakteryzować Konrada Swinarskiego tak, jakby dziewiętnastowieczny powieściopisarz wprowadzał na karty swej powieści nową postać. Zaczyna od reakcji innych na Konrada – „niemal wszyscy [...] mieli poczucie, że obcuje z kimś wyjątkowym, absolutnie nieprzeciętnym” (541). Analizuje jego urodę: „Średniego wzrostu, szczupły, miał pewien niewielki defekt sylwetki w postaci zbyt krótkich nóg, co działało jedynie na korzyść, tak jak pożądana niedoskonałość w podziwianym obiekcie” (542). Używa wobec bohatera takich sformułowań jak: charyzma, empatia, aura tajemnicy. „Był trochę jak uśmiech Mony Lisy, na który składają się przeciwstawne rzeczy: powściągliwość i pożądanie, niewinność i zmysłowość” (544). To prawie list miłosny. I chociaż Beata Guetzalska pisze o ciemnych stronach Swinarskiego – jego złośliwościach, manipulacjach, chorobie alkoholowej i zaburzeniach psychicznych, to jednak widać wyraźnie, że swojego bohatera kocha. Opisywane wady czy problemy Swinarskiego działają w tej książce „jedynie na korzyść, tak jak pożądana niedoskonałość w podziwianym obiekcie”. Owa miłość do Swinarskiego jest zresztą dosyć powszechna w kręgach teatralnych (sam ją podzielam). Guetzalska wykonała ogromną pracę archiwalną, porozmawiała z żyjącymi jeszcze świadkami życia Swinarskiego, z jego współpracownikami i bliskimi. Wszyscy Konrada kochają, a pamięć o nim trwa i jest kultywowana (głównie w Krakowie i na uczelniach teatralnych, ale to i tak dużo, biorąc pod uwagę, jak wielu artystów teatru odchodzi w kompletne zapomnienie). Autorka we wstępie pisze, że nie ukazało się zbyt wiele publikacji poświęconych Swinarskiemu, zwłaszcza na tle wciąż poszerzającej się listy prac o Tadeuszu Kantorze czy Jerzym Grotowskim, ale to nie do końca

¹ Beata Guetzalska, *Konrad Swinarski: Biografia ukryta* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024). Wszystkie cytaty i przywołania z książki lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

prawda² – owszem, publikacji książkowych jest może i niewiele (choć są), ale znacznie więcej powstało o Swinarskim artykułów rozproszonych. Jego postać żyje w anegdotach teatralnych, w spektaklach, które się do jego biografii i/lub twórczości odwołują (by przypomnieć tylko niezrealizowaną *Nie-boską komedię: Szczątki* Olivera Frljića, *Geniusza w golfie* Weroniki Szczawińskiej i Agnieszki Jakimiak czy *Skórę węża* Artura Urbańskiego³).

Mój tekst jest z jednej strony recenzją książki Guzczalskiej (momentami polemiczną), z drugiej zaś podjęciem pewnych tropów interpretacyjnych dotyczących spektakli Swinarskiego, które autorka sygnalizuje, jednak nie poświęca im zbyt wiele miejsca. Nie jest to zarzut – ambicją Guzczalskiej było pokazanie możliwie „pełnego” życiorysu Swinarskiego (problematiczność tego podejścia omawiam później), więc siłą rzeczy nie mogła pogłębić wszystkich tematów i wątków.

Mit Konrada Swinarskiego jest mitem o teatrze idealnym – takim, który łączy w sobie sprzeczności i splata właściwości często występujące w opozycji do siebie. O teatrze zarazem mądrym i emocjonującym, efektownym i krytycznym, zmysłowym i intelektualnym, w którym ujawniała się złożoność życia, co u odbiorców wywoływało zachwyt, szok, wstrząs – coś, co Grzegorz Niziołek nazwał przy okazji późniejszych realizacji „efektem kiczu”⁴ (do tej fascynującej kategorii badawczej jeszcze powrócę).

2.

Swinarski oddał życie sztuce, wpisując się w romantyczny wzorzec artysty spalającego się we własnej twórczości. Dobrochna Ratajczakowa w jednym

² Autorka sumiennie odnotowuje monografię Joanny Walaszek, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991); zbiór rozmów Józefa Opalskiego, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i o „Hamlecie”* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988); antologię: Konrad Swinarski, *Wierność wobec zmienności*, red. Marta Fik i Jacek Sieradzki (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988); Maria Katarzyna Gliwa, red., *Krytycy o Swinarskim: Wybór recenzji ze spektakli Konrada Swinarskiego* (Katowice: Muzeum Historii Katowic, 2001) oraz tomy zbiorowe: Eleonora Udalska, red., *Teatr Konrada Swinarskiego: Rekonstrukcja* (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1978); Beata Guzczalska, Józef Opalski i Joanna Targor, red., *Odpowiedź Swinarskiemu: Wydawnictwo pokonferencyjne Kraków 23–25 października 2014* (Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, 2015); Zuzanna Olbńska, Jan Karow i Krystyna Szymańska, red., *Kilka słów o Konradzie Swinarskim* (Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2021).

³ *Nie-boska komedia: Szczątki* Krasińskiego, reż. Oliver Frljić, przerwanie prób 2013, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej; *Geniusz w golfie* Jakimiak, reż. Weronika Szczawińska, prem. 11 kwietnia 2014, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków; *Skóra węża* Urbańskiego, reż. Artur Urbański, prem. 27 maja 2021, Teatr Narodowy, Warszawa. Na temat dwóch pierwszych realizacji w kontekście performatywnego archiwum powstała książka Magdaleny Rewerendy, *Performatywne archiwum teatru: Konsekwencje „Nie-boskiej komedii: Szczątków” Olivera Frljića* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020).

⁴ Grzegorz Niziołek, „Efekt kiczu”, w: *Polski teatr Zagłady* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2013), 421–423.

z tekstów poświęconych sztuce aktorskiej nazwała ten motyw „trucizną teatru” (nawiązując do jednoaktówki Rudolfa Sirery)⁵ – teatr i życie splatają się ze sobą nierozzerwalnie, zacierają się granice między tym, co prawdziwe, a tym, co zmyślone, między prawdą a fałszem. Teatr staje się życiem, a życie teatrem. To powszechny, nieco melodramatyczny temat, obecny do dziś w popkulturze, przetwarzany na różne sposoby na scenie, ale także w powieściach, filmach czy serialach.

Mit Konrada Swinarskiego, potęgowany przez jego tragiczną śmierć, jest mitem o artyście, który żył sztuką i którego twórczość fascynuje do dziś. Sam pamiętam jak z wypiekami na twarzy czytałem *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i o „Hamlecie”*, podniecając się tym nieistniejącym przedstawieniem, pomysłami interpretacyjnymi i inscenizacyjnymi, na jakie wpadł Swinarski. Dziś ogromne wrażenie robią na mnie dalej sugestywne, świetne literacko opisy jego przedstawień autorstwa Joanny Walaszek⁶ – kto wie zresztą, czy to nie ona i kilka jeszcze krytyczek i krytyków stworzyli właśnie mit przedstawień Swinarskiego. Gdy czyta się dziś na przykład tekst Marty Piwińskiej o *Dziadach*⁷, Elżbiety Wyśińskiej o *Pokojówkach*⁸, Leonii Jabłonkówny o *Nie-boskiej komedii*⁹ czy Konstantego Puzyny o *Sędziach i Kłątwie*¹⁰ ma się wrażenie, że to musiał być wspaniały teatr. Oczywiście, krytyczki, które wymieniam były świetnymi pisarkami, ale sam fakt, że teatr Swinarskiego dawał się tak opisać już świadczy o jego wartości. Guczalskiej jednak mit nie interesuje. Jak wskazuje na początku swojej książki:

Konrad Swinarski żył dwukrotnie, w dwóch postaciach. W latach 1929–1975 – jako konkretna osoba, bez wątpienia nieprzeciętna, ale realna. Wybitny artysta, człowiek wielowymiarowy, tajemniczy, obdarzony charyzmą. Przez następne półwiecze, od roku 1975 do dziś, Konrad Swinarski żyje jako mit, zbiorowy fantazmat, miejsce wspólnej pamięci polskich odbiorców kultury. (15)

⁵ Dobrochna Ratajczakowa, „Sufler i Napoleon w teatrze Jaracza”, w: *W kryształ i w płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2 (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006), 562.

⁶ Walaszek, Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje.

⁷ Marta Piwińska, „«Dziady» Swinarskiego”, *Teatr*, nr 9 (1973), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/49566/dziady-swinarskiego>.

⁸ Elżbieta Wyśińska, „Genet: Teatr Pokojówek”, w: *Premiery i wydarzenia* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977).

⁹ Leonia Jabłonkówna, „Kościół Boga czy czarta?”, *Teatr*, nr 23 (1965), <https://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/569/teatr-nr-12-13-27-czerwca-1976.pdf>.

¹⁰ Konstanty Puzyna, „Archangieli, a wszystkie z pałazami”, w: *Czasem coś żywego: Teksty najważniejsze*, red. Małgorzata Szpakowska (Warszawa: Agora, 2015).

To właśnie realna osoba interesuje autorkę, która stara się „przedstawić zebraną faktografię, ujętą z konieczności w pewną narrację – ostatecznie na pewno subiektywną, lecz w zamierzeniu maksymalnie obiektywną” (16). Tytułowa „biografia ukryta” jest zatem biografią faktograficzną, ukrytą pod mitem twórcy i narracjami na jego temat. I to zapewne największa zaleta, jak i paradoksalnie największa wada tej pracy. Gućalska porządkuje dane i fakty, prowadzi swój wywód chronologicznie przez większą część książki – co jest oczywistą wartością dla czytelników i ludzi zajmujących się teatrem, jednak momentami nuży i przytłacza nadmierną drobiazgowością. Dużo ciekawsze są późniejsze rozdziały, ułożone tematycznie – rozdział poświęcony żonie („Barbara”), o homoseksualizmie Swinarskiego („Homobiografia”), o jego i Barbary Witek-Swinarskiej związkach z aparatem władzy w PRL („Uwikłania”), o jego metodzie twórczej („Reżyser i aktorzy”). Gućalska stanęła przed wyborem, którego musi dokonać każdy biograf: czy próbować stworzyć całościową opowieść o cudzym życiu (co jest niemożliwe), czy zdecydować się na opowieść niepełną, fragmentaryczną, subiektywną (co jest nierzetelne). Kilka lat przed publikacją pisała: „Nie wiem czy biografia Konrada Swinarskiego jest dzisiaj do napisania – obawiam się, że wiele kluczowych informacji jest już nie do zdobycia. [...] Całości nie da się zbudować; warto by jednak ocalić to, co jeszcze daje się odczytać”¹¹. A jednak jej książka jest próbą ogarnięcia całości, jak sama pisze we wprowadzeniu, „rzetelnego zebrania danych. Bez nadmiernych interpretacji – ale i bez złudzeń, że same przedstawione fakty będą bezstronne” (23).

Trochę żałuję, że autorka zdecydowała się na taki model pisania biograficznego – nie widzę nic złego w nadmiernych interpretacjach, nie wierzę zupełnie w bezstronność faktów. W dodatku mam wrażenie, że właśnie w przypadku Swinarskiego wybór takiej „całościowej”, niemalże „epickiej” narracji biograficznej jest nieco chybiony. Jak wspomniałem dużo lepsze wydają mi się rozdziały tematyczne i zastanawiam się, czy gdyby do opisu życia Swinarskiego użyć poetyki fragmentu i nieuporządkowania efekt nie byłby lepszy. To jak w biografii bohatera romantycznego, o której pisała Marta Piwińska:

Dzieje romantycznego bohatera nie zaczynają się od kolebki. Nie zaczynają się w ogóle. Jego biografia jest fragmentaryczna, niedopowiedziana. Bohater ten ukazywany bywa w nagle rozbłyskujących i niknących równie nagle obrazach, nie w chronologicznym następstwie zdarzeń życiowych. [...] Romantyczna „biografia” nie przypomina opowieści biograficznej biegnącej od początku do końca. Lepiej ją sobie wyobrazić jako album fotograficzny z pomieszany

¹¹ Beata Gućalska, „Konrad Swinarski: Świat jako wróg; Domysły”, w: *Kilka słów o Konradzie Swinarskim*, 74–75.

zdjęciami jednego człowieka w różnych epokach jego życia, na różnych tłach, w różnym świetle. Wśród nich będą także takie, na których jest on zupełnie „niepodobny do siebie”. A między tymi zdjęciami brak fabuły.¹²

Oczywiście takie podejście, sprzeczne z założeniami Gucałskiej, jeszcze bardziej pielęgnowałoby mit Konrada Swinarskiego i jego teatru. Może jednak czasem mity mówią nam więcej niż fakty i dane.

3.

Podejście Gucałskiej, ów maksymalny obiektywizm i rzetelność w prezentacji informacji o bohaterze wpisuje się dobrze w trendy badań teatrologicznych. Powstają kolejne duże biografie i monografie twórców teatru uznawanych za wielkich, w których autorki prezentują życie i dzieło swoich bohaterów na tle epoki. *Dejmek* Magdaleny Raszewskiej¹³, biografia Jerzego Grzegorzewskiego pióra Maryli Zielińskiej¹⁴ czy właśnie książka Gucałskiej zyskują uznanie w środowisku badaczy teatru (wszystkie wymienione książki otrzymały w kolejnych latach Nagrodę Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych). Wynika to nie tylko z ogólnoświatowego boomu na biografie, lecz także z faktu, że biografistyka stała się podstawową metodą uprawiania historii teatru. To wspólne dla wielu dziedzin humanistycznych – historycy literatury już dawno poczynili rozpoznanie, że „model historii literatury jako historii pisarzy/pisarek oraz ich dzieł wzmacnia tożsamość dyscypliny, nawet jeśli opowiada o rozmytych tożsamościach, a status biografistyki jest niepewny”¹⁵. Oczywiście takie podejście niesie ze sobą rozmaite niebezpieczeństwa: ryzyko uproszczeń, nadmiernej izolacji opisywanych osób od kontekstów społecznych, politycznych czy artystycznych, zawieszanie bohaterek i bohaterów w „próżni”, lęk przed syntezą albo przed interpretacją. Akurat Gucałska tych błędów nie popełnia (wspomina o podobieństwie i różnicach praktyki artystycznej Swinarskiego i Jerzego Grotowskiego, pokazuje, czego Swinarski nauczył się od Bertolta Brechta, wspomina o innych artystach i reżyserach, na których tle widać jego wyjątkowość). Jednak jej podejście

¹² Marta Piwińska, *Złe wychowanie: Fragmenty romantycznej biografii* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 9.

¹³ Magdalena Raszeńska, *Dejmek* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2021).

¹⁴ Maryla Zielińska, *To: Biografia Jerzego Grzegorzewskiego* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2023).

¹⁵ Lucyna Marzec, *Papiery po Itakowiczównie: Archiwum jako przedmiot badań* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2022), 28. Badaczka streszcza wiele dyskusji dotyczących biografistyki we współczesnej humanistyce.

działa niejako na przekór bohaterowi. Metoda twórcza Swinarskiego polegała na poszukiwaniu w ludziach sprzeczności, na łączeniu wysokiego z niskim, szukaniu skazy w dobrym i piękna w złym (Guczalska opisuje to wielokrotnie). To tworzyło w jego spektaklach wrażenie głębi, niejednoznaczności, która nie była konformizmem. Ten sposób prezentacji człowieka w teatrze Swinarskiego, pokazanie go w całej brzydocie, a jednocześnie glorii, mnożenie pytań, a nie odpowiedzi wydaje się bardzo uczciwe.

Tak jak Swinarski traktował postaci w swoim teatrze, tak Guczalska mogłaby potraktować Swinarskiego jako swojego bohatera, jednak zdecydowała się na inną strategię. Widać, że ma potrzebę tłumaczyć działania Swinarskiego, momentami przyjmując tonację obronną. Zwłaszcza, gdy opisuje losy rodziny Swinarskich w trakcie II wojny światowej, gdy matka Konrada, Irmgarda, zadeklarowała narodowość niemiecką. „Konrad był – *przynajmniej funkcjonalnie* – członkiem niemieckiej wspólnoty narodowej” (103, wyróżnienie – S.G.). W młodości kumpłował się i z młodzieżą polską, i niemiecką, co autorka odczytuje jako „wielką lekcję ukrywania swoich emocji, przekonań, odruchów serca” (107). I pisze jeszcze: „Nie wiemy, z kim Konrad bardziej się identyfikował, chcemy wierzyć, że z polskimi kolegami – i tak zapewne było. Ale to nie jest tak istotne” (103). Zapewne było? Chcemy wierzyć? Jakie: my? I skoro to takie nieistotne, to po co to podkreślać? Właśnie w takich drobnych wtrąceniach widać wyraźnie potrzebę obrony i uchronienia swojego bohatera przed kontrowersjami, a zarazem próbę odpowiedzi na pytania, na które odpowiedzi mieć nie można.

Potrzeba podkreślania zalet Swinarskiego przez Guczalską jest duża. Gdy ten już na studiach czyta socrealistyczne podręczniki i notuje na marginesach złośliwe komentarze, że to, co czyta, to „błąd”, „bzdury” i „gówno”, Guczalska widzi w tym „imponującą wnikliwość” (168). Mam wątpliwości, czy pisanie złośliwych notatek w podręczniku to dowód intelektualnej przenikliwości, istotne jest jednak to, że mimo próby uczciwej prezentacji bohatera, autorka niewątpliwie trzyma jego stronę. W rezultacie opowieść biograficzna Guczalskiej prowadzona jest z pasją i zaangażowaniem (przez co czyta się ją bardzo dobrze), jednak wydaje się nieco zbyt jednoznaczna, zwłaszcza w obliczu tak złożonego życiorysu.

Paradoksalnie, to co nie udaje się w narracji o Swinarskim, wychodzi autorce lepiej, gdy opowiada o jego żonie, Barbarze Witek-Swinarskiej, która – w moim odczuciu – momentami staje się ciekawszą bohaterką niż sam Swinarski. Ciekawszą właśnie dlatego, że autorka książki ma z nią problem, a działania Barbary trudniej usprawiedliwić. Witek-Swinarska była strażniczką pamięci o mężu, przechowywała absurdalne ilości dokumentów – „listy, umowy o pracę, telegramy, rachunki, bilety lotnicze oraz bilety do teatrów i kin, zaproszenia, wycinki

prasowe, fotografie, zaświadczenia, pozwolenia, podania” (421), pielęgnowała własną opowieść o Swinarskim, często – jak pisze Guetzalska – fałszywą. Nie dopuszczała wszystkich do swoich zbiorów („Wobec badaczy teatru przyjmowała rolę upiора strzegącego skarbu” – 422). A jednak sama Guetzalska wiele Swinarskiej zawdzięcza, w książce powołuje się na jej archiwum i wypowiedzi, choć zdaje sobie sprawę, że nie we wszystkim należy jej ufać. Witek-Swinarska pod koniec życia popadała w demencję¹⁶, uwielbiała konfabulować. Była niespełnioną artystką, a potem kimś w rodzaju menadżerki męża. Kochała zwierzęta. Współpracowała z SB i – jak pisze Guetzalska – „zgodziła się na współpracę bez oporu, a nawet jakby chętnie” (377). Jej donosy nie były wielkiej wagi, miały raczej charakter plotkarski (tu Guetzalska znowu próbuje bohaterkę tłumaczyć, niezbyt przekonująco), donosiła nawet na swojego przyjaciela Thomasa Harlana. Swinarska uwielbiała awantury, intrygi, była prowodyrką napadu na dom Ewy i Franciszka Starowieyskich dokonanego przez Jerzego Nasierowskiego, potem została zamieszana w morderstwo, które Nasierowski popełnił z Andrzejem Rukuszewiczem w trakcie kolejnego napadu. Wiedziała o homoseksualizmie męża, ba, aktywnie po jego śmierci o tym opowiadała. Sam Swinarski był wobec niej bardzo lojalny. Guetzalska opisuje, że łączyła ich przenikliwość w analizie ludzkich charakterów, a także „przedwcześnie nabyta dojrzałość, granicząca niemal z cynizmem” (403) – dowodem czego ma być fakt, że w młodzieńczych listach pisali o ludziach przeważnie źle. Być może łączyło ich po prostu złośliwe poczucie humoru, cnota w środowisku teatralnym bardzo ceniona. Albo, jak to często bywa, wspólna obmowa dawała złudzenie bliskości. Pokrętnie, amoralne działania Barbary są fascynujące i często nie poddają się racjonalizacji. Guetzalska podsumowuje rozdział o niej słowami: „Dziwny żywot. Oryginalny, znaczący dla czasów, w których żyła i niemożliwy do jednoznacznej oceny” (423).

4.

Książka Guetzalskiej jest niewątpliwie inspirująca. Autorka podrzuca różne ciekawe tropy dotyczące biografii i sztuki Swinarskiego, chociaż nie wszystkie rozwija. Chciałbym zastanowić się nad tym, na ile psychoanaliza i studia queerowe mogą okazać się pożyteczne przy badaniu życia i twórczości reżysera.

¹⁶ Guetzalska wspomina o tym w wywiadzie przeprowadzonym przez Radostawa Korzyckiego, „Konrad jest w strasznym stanie. Jedzie do pana, proszę go pilnować, bo zgubił klucze, zgubił pieniądze: Wywiad z Beatą Guetzalską”, *Gazeta.pl*, 1 lutego 2025, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177342,31659946,konrad-jest-w-strasznym-stanie-jedzie-do-pana-prosze-go-pilnowac.html>.

Beata Guetzalska w pewnym momencie sugeruje, że Swinarski w pracy korzystał z narzędzi psychoanalizy (679–681). Interesowało go to, co „od pasa w dół”, sfera popędów, pożądanie – także to nienormatywne. Nie chodzi mi o stawianie diagnozy reżyserowi, ale o użycie narzędzi z teorii psychoanalitycznych oraz teorii queer do interpretacji jego spektakli. Zwłaszcza, że Swinarski – jak sądzę – jest jednym z fundatorów estetyki polskiego teatru, którą Joanna Krakowska i Krystyna Duniec nazwały „polskim teatrem homoseksualnym”¹⁷. Przywołując i rozszerzając propozycję badaczek chciałbym na użytek tego tekstu powiedzieć, że teatr homoseksualny to rodzaj estetyki, tworzonej przez polskich reżyserów (jak choćby Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Wiśniewski czy Grzegorz Jarzyna), wykorzystujących motywy homoseksualne i specyficzną stylizację, nienormatywne pożądanie często sublimowane w przedstawianiu postaci kobiecych (stąd popularność w tym teatrze mitu Fedry). To teatr odwołujący się do binarnych opozycji: kobiecość i męskość, kultura i natura, eros i tanatos. To teatr, w którym pożądające ciało jest źródłem tyleż rozkoszy, ile cierpienia. Jest to oczywiście także teatr modernistyczny, patriarchalny i paradoksalnie – nieemancypacyjny (w liberalnym rozumieniu emancypacji jako dążenia do normy), co jest i jego wadą, i zaletą, jak zaraz postaram się pokazać; oraz – co istotne – jego twórcy nie muszą identyfikować się jako osoby homoseksualne. W tym miejscu warto dodać, że Guetzalska pisze o orientacji seksualnej Swinarskiego w sposób kategoryczny i zdecydowany. Nie ma w książce sugestii, że mógł być biseksualny (relacja z żoną to właściwie bardzo bliska przyjaźń). Przyjmuję za autorką, że Swinarski był homoseksualny, choć tak naprawdę nie mam co do tego pewności. Podejrzewam, że równie dobrze mógł być biseksualny i że w książce mogło zająć zjawisko nazywane *bi erasure* – wymazywanie czy umniejszanie biseksualności. O homoseksualności Swinarskiego mówiła wprost jego żona, ale z wielu powodów nie była w tej mierze najbardziej wiarygodnym świadkiem. Nie ma to właściwie żadnego znaczenia, bo jedyną osobą, która mogłaby o tym rozstrzygać, był sam Swinarski. Zastanawia jednak to, że Guetzalska, mając świadomość związków reżysera z kobietami, upiera się przy sformułowaniu „homoseksualność” i „homobiografia”. „Homoseksualność nie wyklucza związków z osobami płci przeciwnej” (569) – mówi, powołując się na przykłady Jerzego Iwaszkiewicza i Jerzego Andrzejewskiego. To zbyt powierzchowne dotknięcie skomplikowanego i niejednoznacznego tematu. Tym niemniej tropy interpretacyjne, które podrzuca Guetzalska, analizując wybrane

¹⁷ Krystyna Duniec i Joanna Krakowska, „Krajobraz z tęczę”, w: *Soc i sex: Diagnozy teatralne i nieteatralne* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2009); Joanna Krakowska, „Jackie: Śmierć i księżniczka czyli gender”, w: *Demokracja: Przedstawienia* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2019).

przedstawienia przez pryzmat homoseksualności (czy może właśnie – estetyki teatru homoseksualnego), wydają się bardzo inspirujące i postaram się je tutaj rozwinąć.

O ile dzisiaj estetyka teatru homoseksualnego jest raczej oswojona, o tyle na przełomie tysiącleci w wydaniu spektakli Warlikowskiego, Lupy czy Grzegorza Wiśniewskiego oferowała publiczności ogromne przeżycia emocjonalne. Początki tej estetyki widać u Swinarskiego¹⁸.

Barbara Swinarska uważała, że Konrad nadużywał wobec siebie i – co bardzo istotne – podczas pracy, sformułowania „poczucie winy”¹⁹. Guzalska upatruje przyczyn tej obsesji w przeszłości i powikłanej tożsamości narodowej (wspomniana decyzja matki, by zadeklarować narodowość niemiecką w czasie wojny czy przejmować żydowskie interesy) i tożsamości seksualnej (homoseksualizm, jasny dla ludzi ze środowiska teatralnego, ale jednocześnie wstydlivy i ukrywany). Mnie jednak mniej interesują osobiste motywy, bardziej fakt, że reżyser często mówił o tym aktorom w trakcie prób, kreował bohaterów, którzy mieli poczucie winy czy byli zawstydzani przez innych.

Wstyd (pojęcie nietożsame z poczuciem winy, a jednak chyba trafniej oddające powtarzający się motyw pracy Swinarskiego) może być jednym z kluczy do analizy spektakli Swinarskiego z perspektywy „queerowej negatywności”²⁰. To właśnie skupienie na tym co wstydlive, żenujące, autodestrukcyjne może przynieść ciekawe interpretacje. Wstyd – jak pisze Eve Kosofsky Sedgwick²¹ – to afekt, który jest relacyjny i teatralny zarazem, ma potencjał performatywny, ponieważ doświadczenie wstydu (tak powszechne dla wielu odmieńców, osób o nienormatywnej tożsamości) jest czymś, co przeobraża naszą tożsamość. Ktoś nas zawstydza, więc konfrontujemy się z jakimś rodzajem prawdy o sobie, zaczynamy przyglądać się samym sobie (wstyd jest też w jakimś sensie narcystyczny), rzucamy światło na to, co chcielibyśmy ukryć. Dynamika wstydu i dumy, napięcie między chęcią ukrycia a ekshibicjonizmem jest – jak się wydaje – osią napędową niezrealizowanego *Hamleta* Swinarskiego. Hamlet, książę niepewny swojej

¹⁸ Guzalska pisze o tym, że pokolenie TR Warszawa kontynuowało drogę Swinarskiego, jednak chodzi jej raczej o model pracy aktorskiej i niektóre pomysły reżyserskie (693).

¹⁹ Barbara Swinarska, „List do Zygmunta”, cyt. za: Józef Opalski, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i o „Hamlecie”*, wyd. 2 zmienione (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000), 247.

²⁰ Określenie Jacka Halberstama: „«Queerowa negatywność» mogłaby zatem odnosić się do projektu, w którym chodzi nie tylko o zburzenie dominującej logiki pożądania, ale także o kontestowanie jednolitych modeli gejowskiej tożsamości, które przewidują, że reprezentująca odmiennność ofiara stawia czoło swoim prześladowcom i staje się bohaterem”, Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. Mikołaj Denderski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018), 219.

²¹ Eve Kosofsky Sedgwick, „Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: Sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa”, tłum. Joanna Bednarek, *Teksty Drugie*, nr 4 (2016): 235–242, <https://journals.openedition.org/td/4621>.

tożsamości i swoich popędów, rozdarty między miłością a nienawiścią do matki, upokarza jawnie homoseksualnych przyjaciół (słynna scena z fletem w rozmowie z Rosencrantzem i Guildensternem), nieustannie kwestionuje samego siebie.

Guczalska o homoseksualizmie Swinarskiego pisze:

Wygląda to tak, jakby w tych poważnych zakochaniach wręcz poszukiwał niespełnienia i odrzucenia, jakby wybierając obiekt miłości, instynktownie skazywał się na niepowodzenie, potwierdzające jego wdrukowaną w psychikę ułomność czy gorszość. Może nieświadomie udowadniał sobie, że nie zasługuje na wzajemną, spełnioną miłość. A jednocześnie wciąż sygnalizował chęć wyrwania się ze zmowy milczenia na temat homoseksualizmu, może wręcz marzenie o prawdzie. (598)

Nie chcę wchodzić w diagnozowanie tego, jakiej miłości chciał Swinarski, ale przyglądając się wielu jego spektaklom można łatwo zobaczyć, że pożądanie miłosne, eros, jest u niego siłą niszczycielską, która skazuje pożądający podmiot na upokorzenie, cierpienie i destrukcję – to przypadek bohaterów *Snu nocy letniej*, *Sędziów* i *Kłątwy*, *Wszystko dobrze, co się dobrze kończy*, *Hamleta*. Grzegorz Niziołek pisząc o homoseksualistach w teatrze Swinarskiego, sformułował opinię, że

Swinarski z wielką mocą przedstawia homoseksualne relacje w homofobicznym, bezwzględnym społeczeństwie, uciekającym się do przemocy. Pokazuje niemożność uczciwego życia w zgodzie ze swoimi pragnieniami w tak brutalnej rzeczywistości.²²

Reakcje recenzentów na motywy homoseksualne w spektaklach Swinarskiego tylko potwierdzają diagnozę Niziołka dotyczącą homofobii polskiego społeczeństwa. I to jest prawda, Swinarski był z pewnością artystą anty-społecznym, dla którego zbiorowość, grupa ludzi zjednoczonych w jakiejś sprawie stanowiła raczej zagrożenie dla jednostki, niż „wspólnotę” (to przykład *Marata/Sade’a*, *Wszystko dobrze, co się dobrze kończy*, *Kłątwy*, *Dziadów*). Gdyby jednak na moment porzucić perspektywę społeczną, a spojrzeć na to z perspektywy psychoanalitycznej, można by dostrzec, że być może Swinarski podejmował w swoich spektaklach temat pociągającej siły autodestrukcji, pasywności, która dąży do samozatrącenia, rozkoszy wynikającej z odrzucenia. W liście do przyjaciela pisze o *Kłątwie* Wyspiańskiego: „Ale wiesz, w tej *Kłątwie* jest coś z tego, co mnie wciąż prześladowa,

²² Grzegorz Niziołek, „Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego”, *Dialog*, nr 5 (2019), <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/homoseksualisci-w-spektaklach-konrada-swinarskiego>.

coś z samounicestwienia – coś z radości na ten temat. Myślę, że Wyspiański musiał znać takie sprawy” (392). I później, również w liście, o swoim spektaklu: „To, co chciałem w *Kłątwie* pokazać – że chęć złożenia ofiary jest równie wielka jak chęć znalezienia ofiary – tego nikt nie rozumiał” (527). Przyjemność płynąca z masochizmu, chęć samozatrącenia może być także przydatna przy analizie postaci Jewdochy z *Sędziów*, czy Parollesa z *Wszystko dobrze, co się dobrze kończy*. Polski teatr homoseksualny gloryfikuje i estetyzuje cierpienie wynikające z pożądania, zapewne z chęci narcystycznej rozkoszy użalania się nad sobą. Jednak być może istnieje w nim potencjał tego, co Leo Bersani określa „samoroztrzaskaniem”. „Samoroztrzaskanie” to „widmowy impuls seksualny, który większość ludzi woli wypierać lub sublimować”²³. Bersani widzi seks jako praktykę antywspólnotową, uwikłaną w pola rozmaitych społecznych dyskursów i władzy. Zdanie sobie sprawy z destrukcyjnego potencjału seksualności może te pola władzy ujawniać, a także może stać się narzędziem oporu wobec reprodukcji normatywnych wzorców seksualności skupionych na wyidealizowanym obrazie miłości, równości, wspólnotowości, na logice prokreacji i binaryzmie genderowym²⁴. W tym sensie, jeśli w spektaklach Swinarskiego można dostrzec chęć „samoroztrzaskania się” niektórych postaci, ciekawszy i bardziej niejednoznaczny stanie się w jego twórczości splot między tym co społeczne, a tym co jednostkowe. Nie mam wcale gotowych odpowiedzi, do czego taka interpretacja mogłaby prowadzić, wydaje mi się jednak, że właśnie sprzęgnięcie seksualnego masochizmu z polem społecznym może dać ciekawe efekty przy analizie wybranych spektakli. Co jeśli upokorzony homoseksualista Parolles z dramatu *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* w swym poniżeniu i odrzuceniu znajduje spełnienie? Jeśli ofiara *Młodej z Kłątwy* jest tyleż wyrazem jej poczucia winy, co przedłużeniem pożądania wobec Księdza? Te rozważania bliskie są myśli Grzegorza Niziołka, o czym pisał w kontekście *Dziadów* i *Wyzwolenia* – nazywając to „efektem kiczu” – gdzie masochizm został wprzęgnięty w religijno-polskie mity wspólnotowe:

Gest krytyczny, wyrażający niezgodę na uczestniczenie w zbiorowym urojeniu lub zbiorowej niepamięci, zostaje przechwycony przez religijne wyobrażenie ofiary, w które uderza. Zostaje więc gwałtownie rozładowany jako powtórzenie mitycznego wzorca, masochistycznie ulega sile zaatakowanego mitu.²⁵

²³ Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, 203. W polskim tłumaczeniu eseju Bersaniego: „rozbić się” (self-shattering), Leo Bersani, „Czy odbytnica jest grobem?”, tłum. Michał Abel Pelczar, w: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 774.

²⁴ Bersani, „Czy odbytnica jest grobem”, 745–782.

²⁵ Niziołek, „Efekt kiczu”, 423.

Dowodem rozładowania gestu krytycznego miał być ogromny sukces tych spektakli, powszechny niemal zachwyt. Być może efekt kiczu zadziałał w przypadku akurat tych dzieł właśnie dlatego, że w całej karierze Swinarskiego w najmniejszym stopniu odnoszą się do seksu i seksualności?

5.

Czy Guczalskiej udało się zbudować pełnię biografii reżysera, osiągnąć obiektywizm w prezentacji danych dotyczących jego życiorysu? Nie. Nie było to nigdy możliwe. „Biografia ukryta” Swinarskiego pozostanie ukryta na zawsze, tak jak biografia ukryta każdego z nas. Beata Guczalska osiągnęła swój cel, rzetelnie zebrała dane. Jej książka dostarcza wielu ciekawych informacji, wskazuje na braki w źródłach (choćby na fakt, że w IPN nie mateczki Swinarskiego – ktoś ją zniszczył), uzupełnia luki. Uporządkowanie wiedzy o reżyserze, jego niejednoznacznej tożsamości narodowej i seksualnej, opowiedzenie o jego zagranicznych sukcesach oraz ewidentnych zagranicznych porażkach jest niewątpliwą zasługą autorki. Nawet jeżeli za bardzo kocha swojego bohatera, jeśli zbyt powierzchownie opisuje niektóre kwestie, to i tak jej praca zasługuje na ogromne uznanie.

A jednak mit Swinarskiego nie został naruszony. Książka Guczalskiej będzie go współtworzyć. Bardzo bym chciał, żeby autorka napisała drugą część, w której podejmie próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego my tego mitu tak potrzebujemy.



Bibliografia

- Bersani, Leo. „Czy odbytnica jest grobem?”. Tłumaczenie Michał Abel Pelczar. W: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Duniec, Krystyna, i Joanna Krakowska. „Krajobraz z tęczę”. W: *Soc i sex: Diagnozy teatralne i nieteatralne*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2009.
- Guczalska, Beata. *Konrad Swinarski: Biografia ukryta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024.
- Halberstam, Jack. *Przedziwna sztuka porażki*. Tłumaczenie Mikołaj Denderski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. „Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: Sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa”. Tłumaczenie Joanna Bednarek. *Teksty Drugie*, nr 4 (2016): 235–242. <https://journals.openedition.org/td/4621>.

- Krakowska, Joanna. „Jackie: Śmierć i książniczka czyli gender”. W: *Demokracja: Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2019.
- Marzec, Lucyna. *Papiery po Iłłakowiczównie: Archiwum jako przedmiot badań*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2022.
- Niziołek, Grzegorz. „Efekt kiczu”. W: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2013.
- Niziołek, Grzegorz. „Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego”. *Dialog*, nr 5 (2019). <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/homoseksualisci-w-spektaklach-konrada-swinarskiego>.
- Olbińska, Zuzanna, Jan Karow i Krystyna Szymańska, red. *Kilka słów o Konradzie Swinarskim*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2021.
- Opalski, Józef. *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i o „Hamlecie”*. Wydanie 2, zmienione. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Piwińska, Marta. *Złe wychowanie: Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Sufler i Napoleon w teatrze Jaracza”. W: *W kryształ i w płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze*. Tom 2. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Walaszek, Joanna. *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.

STANISŁAW GODLEWSKI

adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, sekretarz redakcji *Pamiętnika Teatralnego*. Wykładowca Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Krytyk teatralny.