

Grzegorz Niziołek

**Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego –
problem językowy?**

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Grzegorz Niziołek

Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego – problem językowy?

Trudno mi w tej chwili stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, czy recepcja dwóch przedstawień Konrada Swinarskiego – *Smaku miodu* z 1959 roku w Teatrze Wybrzeże i *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* z 1971 roku w Starym Teatrze – była czymś absolutnie wyjątkowym w dziejach powojennej polskiej kultury. Nie ulega jednak wątpliwości, że była nietypowa. W tych dwóch spektaklach pojawiają się homoseksualni bohaterowie. Homoseksualni mężczyźni. Nie to jednak świadczy o wyjątkowości tych przedstawień, lecz fakt, że w recenzjach otwarcie pisano o homoseksualnej orientacji scenicznych postaci; a zaznaczyć trzeba, że oba spektakle powstały długo przed narodzinami ruchu gejowskiego w Polsce pod koniec lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Oddziela je natomiast od siebie istotna cezura: rewolucja seksualna na Zachodzie i narodziny ruchu gejowskiego w Stanach Zjednoczonych pod koniec lat sześćdziesiątych. Swinarski, który regularnie od końca lat pięćdziesiątych reżyserował na Zachodzie, zwłaszcza w Niemczech, był doskonale świadom tych przemian. Musiał jednak zdawać sobie sprawę, że polska publiczność i polscy krytycy znajdowali się poza zasięgiem tych rewolucyjnych przemian (pierwsza wersja inscenizacji *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* powstała w Schauspielhaus w Düsseldorfie w 1969 roku – w całkowicie innym kontekście obyczajowym i społecznym).

W powojennej literaturze polskiej i polskim filmie nie brakowało postaci, które można było „podejrzewać” o homoseksualne pragnienia, zwykle jednak nie były one nazywane wprost. Istniał przyjęty, zrozumiały kod kulturowy, wizualny i językowy, który sugerował – w sposób mniej lub bardziej widoczny – obecność wątków homoseksualnych. Ale zarówno praktyki artystyczne, jak i interpretacyjne pozwalały nie pisać o tym wprost. Odwoływały się do eufemizmów, peryfraz, aluzji lub po prostu znacząco je pomijały. Homoseksualność, postrzegana społecznie jako zjawisko marginalne, niemal nieistniejące i patologiczne, nie spełniała kryterium tematu istotnego dla sztuki, nie mogła aspirować do rangi motywu o uniwersalnym znaczeniu – czyli godnego ekspresji artystycznej.

Zjawisko to bodaj jako pierwszy uchwycił German Ritz w odniesieniu do polskiej literatury¹. W obszarze kina podjął jego tezę Sebastian Jagielski:

1 German Ritz, *Nić w labiryncie pożądania: gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

Homoseksualizm został wykluczony z dyskursu publicznego, zarazem swobodnie przeniknął (...) do wnętrza kultury narodowej. Przesłonięta i zneutralizowana inność została włączona w sferę tego, co powszechnie akceptowalne, co swojskie, normatywne i dozwolone. To, co oficjalny dyskurs wykluczył ze swego obszaru, ukryte zostało za jego fasadą, pozostawiając w samych tekstach ślady swej (nie) obecności².

W filmach silniej niż w literaturze ujawniły się społeczne konteksty tabuizowania tematu homoseksualizmu poprzez zaakcentowanie postaw społecznej wrogości. Jagielski przytacza znamieny przykład filmu zrealizowanego pod koniec lat sześćdziesiątych:

Chociaż kojarzony z marginesem społecznym, zbroczeniem i dewiacją homoseksualizm nie był w Polsce penalizowany, to opinia publiczna miała w tym względzie wyrobione zdanie. Egzemplifikacją społecznego nastawienia wobec nieheteroseksualistów jest krótka i marginalna (...) scena z komedii *Człowiek z M-3* (1968, reż. Leon Jeannot), w której zaniepokojony farmaceuta, obawiając się, że grany przez Bogumiła Kobię Tomasz zamierza go uwieść, tak powiada: „Ale to powinno być karalne”. „To” nazwy swej oczywiście nie posiada. Znajduje się poza granicami języka³.

Ostatecznie Jagielski formułuje wyrazistą i mocną tezę:

manifestacja męsko-męskiego pragnienia nie jest problemem dopóki, dopóty nie zostaje nazwana. Ukryty za queerowymi kodami, aluzjami i maskami homoerotyzm manifestuje się w polskich filmach do końca lat siedemdziesiątych, później – gdy ujawniony gej wyparł ukrywającego się homoseksualistę – męsko-męskie pragnienie znika z przestrzeni kina, a nawet jeśli od czasu do czasu powraca, to już tylko w kontekście antyhomoseksualnej paranoi⁴.

Bez wątpienia i o polskim teatrze lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można powiedzieć, że homoerotyzm ukrywał się za „queerowymi kodami, aluzjami i maskami”. Na takim tle znaczenie dwóch omawianych spektakli Swinarskiego nabiera szczególnej wagi. Nie chodzi tylko o to, że Swinarski pokazał homoseksualistów na scenie, ale że zrobił to w taki sposób, że skłonił recenzentów do przełamania zmywu milczenia, naruszenia społecznego i językowego tabu. Warto to podkreślić, ponieważ homoseksualizm samego artysty, zmarłego w 1975 roku, długo był pomijany i ukrywany w narracjach biograficznych:

Znamienne, że chociaż orientacja Swinarskiego była dość powszechnie znana (i chyba akceptowana) w tak zwanym środowisku, nigdy nie było żadnej na ten temat wzmianki w publikowanych tekstach bądź wypowiedziach. Bodaj pierwszy raz fakt ten został sformułowany publicznie w eseju Magdaleny Grochowskiej *Coraz wyżej i wyżej*, który ukazał się na łamach „Gazety Wyborczej” 16 sierpnia 2003 roku (...) ⁵.

2 Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013, s. 247.

3 Tamże, s. 248–249.

4 Tamże, s. 347.

5 Beata Gućzalska, *Znane i nieznanne listy Konrada Swinarskiego*, „Didaskalia” 2018, nr 147, s. 6.

Zarówno postać Geoffa w *Smaku miodu*, jak i Parollesa w *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* spełniają ważną rolę w rozwoju akcji, prowokują widzów do oceny ich postępowania, budzą silne emocje. Role Władysława Kowalskiego w *Smaku miodu* i Wojciecha Pszoniaka w *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* zostały uznane za wybitne osiągnięcia aktorskie, zyskały uznanie recenzentów, zapisały się w pamięci widzów – a oba spektakle za artystyczny sukces Swinarskiego. Trudno więc było pominąć milczeniem te postaci przy omawianiu spektakli. W *Smaku miodu* dość jasno mówi się o seksualnej orientacji Geoffa, a sama sztuka została uznana za jedno z przełomowych dzieł w praktykach przedstawiania homoseksualistów w brytyjskim teatrze. Nichol de Jongh w książce *Not in Front of the Audience. Homosexuality on Stage* pisał, że dramat zrealizowany przez Joan Littlewood (wybitną lewicową reżyserkę znajdującą się przez lata pod obserwacją tajnych służb ze względu na jej związki z partią komunistyczną) wyznaczył nowy trend przełamowania wrogości wobec homoseksualistów przez budzenie empatii widzów wobec ich losu⁶. Mimo że fragmenty sztuki, które zawierają najbardziej wyraźne nawiązania do seksualnej orientacji Geoffa, na żądanie cenzury zostały w spektaklu usunięte.

W dramacie Shakespeare'a o homoseksualnych związkach wprawdzie nie mówi się wprost, ale tutaj Swinarski dookreślił rzecz działaniami scenicznymi. Żaden z widzów nie mógł mieć wątpliwości, jakie uczucia łączą w pierwszym akcie sztuki Parollesa i Bertrama, ani też – z jakiego powodu hrabia Lafeu postanowił zaopiekować się opuszczonym przez Bertrama Parollesem. O tym, że intencje Swinarskiego były w tej kwestii jasne, świadczą słowa Anny Polony, która po latach tak wspominała spektakl: „To było rewolucyjne odczytanie sztuki. Swinarski pokazał nie komedię, tylko dramat Heleny, Parollesa i Bertrama. Ustawił relację, że Bertram z Parollesem są męską parą”⁷. Z tego właśnie powodu Swinarski został zaatakowany przez jednego z krytyków. Józef Maśliński widział w Szekspirowskim Parollesie co najwyżej wcielenie figury żołnierza samochwały, kogoś na podobieństwo Papkina z *Zemsty*, postać przede wszystkim komediową. Pisał więc: „Reżyser obarczył jednak Wojciecha Pszoniaka jakimś kompleksem homoseksualnego upośledzenia (mocno anachronicznym dla epoki i przedstawionego środowiska!), co obciążało niepotrzebnie znakomitą wirtuozerię tego, jak powiedziałem, Papkina”⁸. Związki homoseksualne zostały uznane przez krytyka za zbędny naddatek i „wydumaną wieloznaczność”. Można uznać raczej bezdyskusyjnie, że słowa o „homoseksualnym upośledzeniu” odbijały ówczesne nastawienia społeczne wobec homoseksualizmu, musi jednak dziwić fakt, że krytyk bez cienia autorefleksji powtarza gest stygmatyzowania i poniżenia Parollesa pokazany tak dotkliwie i przejmująco przez Swinarskiego. Gest, którego wymowa

6 Nichol de Jongh, *Not in Front of the Audience. Homosexuality on Stage*, Routledge, London 1992, s. 87.

7 Anna Polony, *Petarda*, rozmawiał Dariusz Zaborek, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy” z 22 grudnia 2007.

8 Józef Maśliński, *Mieszczkańska dziewczyna wobec tych wspaniałych rycerzy*, „Życie Literackie” 1971, nr 46.

moralna, jako czynu brutalnego i krzywdzącego, nie pozostawiała przecież w spektaklu miejsca na wątpliwości.

Choć premiery obu przedstawień dzieliło od siebie dwanaście lat – uderzają pewne podobieństwa w ujęciu postaci Parollesa i Geoffa oraz losu, który ich spotyka, a także społecznego tła, na jakim się pojawiają. Obaj bohaterowie wydają się bezbronni, naiwni i zbyt szczerzy w okazywaniu uczuć. Obu też spotyka zawód, odrzucenie, ośmieszenie i upokorzenie. Geoff, opiekujący się ciężarną Jo, zostaje odprawiony przez jej matkę. Jego delikatność, kruchość, uczuciowość jest wyśmiewana jako coś niemęskiego, godnego pogardy. Parolles, uznany za tchórza, zostaje wyszydzony i upokorzony przez grupę żołnierzy i trafia ostatecznie na służbę do Lafeu, gdzie zostaje zmuszony do świadczenia swojemu panu usług seksualnych. Obie sztuki były postrzegane przez recenzentów jako drastyczne, okrutne i brutalne w sposobie przedstawiania ludzi i relacji między nimi. Wiele przedstawionych tam zjawisk i sytuacji zostało uznanych za patologiczne, dewiacyjne, odnoszące się do społecznego marginesu bądź sfery niebezpiecznych instynktów. Tym samym postaci homoseksualistów w oczach recenzentów wtapiały się w ten ponury pejzaż społeczny i same nabierały rysów patologicznych. Działo się to – trzeba wyraźnie zaznaczyć – wbrew intencjom reżysera i aktorów, którzy starali się pokazać obu tych bohaterów jako uczciwych, szczerych, nieco dziecinnych i skrzywdzonych przez otoczenie. Pęknięcie między dominującym społecznie nastawieniem wobec zjawiska homoseksualności a sposobem przedstawienia Geoffa i Parollesa prowadziło do charakterystycznych sprzeczności w odbiorze – z jednej strony zwracano uwagę na czystość intencji tych postaci, ich naiwność i szczerłość, a z drugiej – homoseksualność odczytywano wciąż jako zboczenie, coś trudnego, a wręcz niemożliwego do zaakceptowania.

Swinarski lubił wikać widzów w sprzeczności i zmuszać w ten sposób do myślenia, krytycznej analizy rzeczywistości społecznej – nauczył się tego między innymi od Bertolta Brechta, u którego spędził kilka miesięcy na stażu w Berliner Ensemble. Dialektyczna metoda Brechta uwypuklała niezgodność między obiektywnym a subiektywnym znaczeniem gestu scenicznego: jego społeczne i psychologiczne znaczenia nie są nigdy zgodne ze sobą. Sięgnijmy do jednej z recenzji *Smaku miodu*. Józef Szczawiński, charakteryzując główne postaci dramatu, tak pisze o Geoffie: „I wreszcie młody homoseksualista, chłopak równie zagubiony w świecie mu wrogim jak Jo, odczuwający olbrzymią tęsknotę, potrzebę przyjaźni, konieczność opiekowania się kimś (co nie pozostaje na pewno bez związku z jego schorzeniem)”⁹. I choć nazwanie homoseksualizmu schorzeniem jest niebywale piętnujące i budzi dzisiaj protest, to jednak przytoczony passus zawiera w sobie zaskakujący ładunek empatii wobec młodego homoseksualisty, jego uczuć i pragnień. Upewnia nas o tym dalszy ciąg recenzji:

Podobnie ciekawa jest postać Geoffa. Autorka uniknęła w tym wypadku poważnego niebezpieczeństwa powiedzenia kilku sentymentalnych słów o zakochanym chłopcu, który poświęca swoją troskliwość i uczucie dziewczynie uwiedzionej przez innego mężczyznę i opuszczonej przez najbliższych. Odczuwamy wyraźnie, że

9 Józef Szczawiński, *Gorzki smak miodu*, „Kierunki” 1960, nr 5.

kobieca troskliwość, ułatwiająca mu odruchy szlachetności, wynika z jego natury, podobnie jak częściowo jej przyczyną jest homoseksualizm Geoffa. Władysław Kowalski nadaje tej postaci cechy pewnej obiektywnej miękkości i serdeczności, wzbudzając wiele sympatii dla chłopca i wyrażając jakoś prawdę o dobru, które tkwi w ludziach najbardziej nawet zagubionych i nie umiejących sobie poradzić z życiem. Ciepło i miękkość, które przydaje młodym bohaterom sztuki również i reżyser, nie ma nic wspólnego z mazgajstwem w rysowaniu tych postaci¹⁰.

I jakkolwiek stereotypowe jest łączenie troskliwości Geoffa z jego „kobiecą naturą” i homoseksualizmem, potwierdzając społeczne przekonania na ten temat, to jednak już sama próba zrozumienia charakteru postaci, wydobywania jej szlachetności, a także subtelność w kreśleniu jej wizerunku psychologicznego, a wręcz czułość wobec niej – wydaje się czymś wyjątkowym i całkowicie nieobecnym w ówczesnym dyskursie na temat homoseksualizmu, zjawiska kryminalizowanego i medykali-zowanego w języku publicznym, a wyszydzanego i wulgaryzowanego w mowie potocznej. Wydaje się więc, że spektakl Swinarskiego spełniał dokładnie taką samą funkcję przełamywania społecznych postaw, jak głośne przedstawienie Joan Littlewood, które powstało zaledwie rok wcześniej w prowadzonym przez nią Theatre Workshop.

Geoff budził współczucie widzów, ale równocześnie nie chroniło go to przed społeczną alienacją. Należy podkreślić, że wyłącznie w recenzji Szczawińskiego pojawia się neutralne określenie „homoseksualista” i tylko w tej recenzji charakterystyce postaci Geoffa poświęca się tyle miejsca. W pozostałych Geoff nazywany jest „pederastą”, „młodym pederastą”, „chłopcem-pederastą”, „pedziem” lub „młodym pedziem”. „Pederasta” (wraz ze wszystkimi wariantami, takimi jak „pedzio”, „pedryl”) było wówczas określeniem powszechnie stosowanym wobec homoseksualistów, tak mówił o tym po latach Władysław Kowalski, odtwórca roli Geoffa, wspominając swój sceniczny debiut¹¹. Tworząc tę postać, był świadom potencjalnego nastawienia widowni wobec niej. Nie było to jednak pojęcie neutralne, ani tym bardziej afirmatywne. Potwierdzają to słowniki z tamtego okresu. W wydanym w 1961 roku słowniku wyrazów obcych czytamy, że pederastia to „przeciwnie naturze stosunki miłosne między mężczyznami”¹². Słownik Doroszewskiego definiuje pederastię jako „zбочzenie płciowe polegające na spółkowaniu mężczyzn ze sobą”¹³. Tym bardziej zadziwia więc łatwość, z jaką recenzenci używają tego określenia wobec postaci, która budziła powszechną sympatię, a nawet szacunek. Można powiedzieć, że ówczesne praktyki językowe nie dawały recenzentom wielu możliwości. Pozostawało im albo użycie stygmatyzującego pojęcia, albo przemilczenie (w miarę neutralne pojęcie „homoseksualizm” było zapewne zbyt medyczne i dlatego

10 Tamże.

11 Grzegorz Sroczyński, *Władysław Kowalski ma syna geja. I jest z niego dumny*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” z 28 maja 2013.

12 *Słownik wyrazów obcych*, red. Zygmunt Rysiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.

13 *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1958-1969.

nie pasowało do stylistycznego rejestru recenzji teatralnej). Kilku recenzentów wybrało wariant przemilczeń i subtelných eufemizmów, a odmienność Geoffa starali się podkreślić, nazywając go „lirycznym studentem”, „platonickým kochankiem” lub pisząc o wdzięku tej postaci, delikatności, uczuciowości, „artystycznej duszy”. A równocześnie w ogólnej charakterystyce sztuki pojawiały się takie określenia jak „zbożenia”, „patologie”, „skrzywienia”, „postaci spaczony”, „postaci nienormalne”, „wykolejeńcy”. Dla czytelnika recenzji nie ulega wątpliwości, że w ich kręgu był umieszczany także Geoff. Ci, którzy wprost nazywali Geoffa pederastą, starali się z kolei czasem zmiękczyć, złagodzić stygmatyzujący charakter tego słowa czy to przez zbitkę „chłopiec-pederasta”, czy przez charakterystykę postaci, podkreślającą jej liryczny rys. Stefan Treugutt, wybitny krytyk teatralny, znalazł inne rozwiązanie, użył chwytu dystansującego, pisząc o Geoffie – „mówią o nim pederasta”¹⁴. W ten sposób stygmatyzujące działanie tego słowa przerzucił na tych, którzy go używają, a równocześnie jasno dał do zrozumienia czytelnikom recenzji, na czym polega odmienność tej postaci w omawianej sztuce. Z kolei Andrzej Jarecki, który dwukrotnie recenzował spektakl (po gdańskiej premierze i po występach Teatru Wybrzeże w Warszawie), kilkakrotnie, niemal z lubością, nazywa Geoffa „pedziem”¹⁵. Zdrobienie nie tyle może miało być w tym wypadku ucieczką od stygmatyzującego wymiaru tego słowa, ile w protekcyjny sposób starało się nadać postaci rys swojskości i włączyć w ten sposób w krąg codziennego, bliskiego nam życia.

Spektakl Swinarskiego i kreacja Władysława Kowalskiego nie mogły w zasadniczy sposób zmienić praktyk językowych piętnujących homoseksualistów, ale spowodowały jednak znaczące zawirowania, zniekształcenia i przesunięcia w ich obrębie. Po pierwsze udało się przełamać regułę tabu i eufemizmów w mówieniu o homoseksualności w sferze publicznej. Po drugie – z całą mocą ujawniła się sprzeczność między stygmatyzującym określeniem a budzącą pozytywne odczucia widowni postacią. Po trzecie – włączały homoseksualnego bohatera w sieć żywych i uczuciowo nasyconych relacji społecznych. Nie wiem, czy jakiegokolwiek dzieło literackie lub filmowe z tego czasu mogłoby pod tym względem konkurować ze spektaklem Swinarskiego. Recepcja przedstawienia ujawniła jednocześnie cały krąg stereotypów społecznych tworzących wizerunek homoseksualisty. Tego rodzaju praktykę społeczną Mary McIntosh nazwała w swoim kanonicznym tekście z lat sześćdziesiątych „homoseksualną rolą”, rozumiejąc ją jako zestaw społecznych oczekiwań pozwalających identyfikować osoby homoseksualne w przestrzeni społecznej¹⁶. Chodziło więc nie tyle o skuteczne rozpoznawanie zachowań homoseksualnych przez heteroseksualną większość, ile o zestaw narzędzi pozwalających wykluczać bądź warunkowo włączać osoby homoseksualne w relacje społeczne. Swinarski, podobnie, skłonił widzów do negocjowania reguł, które umożliwiały włączenie homoseksualistów w obszar życia społecznego, wprowadzenie ich z obszaru wykluczenia. Nie mógł jednak po

14 Stefan Treugutt, *Jeszcze raz „życie bez retuszu”*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 5.

15 Andrzej Jarecki, *Smak miodu i smak octu*, „Nowa Kultura” 1959, nr 49; tenże *Smak miodu*, „Sztandar Młodych” z 27 stycznia 1960.

16 Mary McIntosh, *The Homosexual Role, Social Problems*, jesień 1968, tom 16, nr 2.

pierwsze przekroczyć horyzontu sztuki, która postać Geoffa jednocześnie akceptowała i ośmieszała. W *Smaku miodu* odnajdujemy idealnie uchwyconą „homoseksualną rolę”, która miała szansę zdobyć w tamtym czasie społeczną akceptację. Był to mężczyzna czuły, opiekuńczy, sfeminizowany, wrażliwy i zaradny.

Nie jest chyba przypadkiem, że tak zarysowana „rola” dokładnie odpowiadała analizowanej przez antropologów funkcji berdasha w tradycyjnych społecznościach Indian. Ruth Benedict tak o tym pisała w opublikowanych w latach trzydziestych *Wzorach kultury*, przeciwstawiając społeczność Indian współczesnym społeczeństwom zachodnim:

Cywilizacja zachodnia jest skłonna nawet łagodne formy homoseksualizmu uznawać za zjawiska anormalne. W klinicznym obrazie homoseksualizmu podkreśla się, że zboczenie to sprzyja powstawaniu nerwic i psychoz i w niemal równym stopniu uwypukla niewłaściwe zachowanie homoseksualistów. Wystarczy sięgnąć do innych kultur, by zdać sobie sprawę, że homoseksualiści bynajmniej nie wszędzie są tak odrzucani przez społeczeństwo. Czasem udawało im się znaleźć miejsce w społeczeństwie. (...) W większości plemion północnoamerykańskich istnieje instytucja berdache, jak nazywają ich Francuzi. Są to sfeminizowani mężczyźni, którzy w okresie dojrzewania lub też potem przyjęli strój i zajęcia kobiece. Niekiedy żenili się z innymi mężczyznami i żyli z nimi. Czasami byli to mężczyźni nie mający skłonności homoseksualnych, którzy ze względu na swe słabe możliwości seksualne obierali tę rolę, aby uniknąć drwin kobiet. Berdache'ów nigdy nie uważano za ludzi obdarzonych wybitną nadprzyrodzoną mocą, jak sądzono na Syberii o podobnie sfeminizowanych mężczyznach, ale przyznawano im raczej rolę kierowniczą w zajęciach kobiecych, rolę dobrych lekarzy w pewnych chorobach lub, u niektórych plemion rolę wesołych organizatorów życia towarzyskiego. Zazwyczaj jednak, mimo przyjacielskiego stosunku, odnoszono się do nich z pewnym zakłopotaniem¹⁷.

Geoff w *Smaku miodu* niemal idealnie wpisuje się w tego rodzaju rolę. Istnieje jednak też istotna różnica, berdaszom zezwalało na prowadzenie życia seksualnego z mężczyznami, Geoff natomiast jawi się jako osoba zdeseksualizowana, skazana na platoniczny związek z kobietą, która przyjmuje jego opiekę a równocześnie bez skrępowań go ośmiesza. Warto przy okazji zaznaczyć, że to właśnie badania antropologiczne i etnograficzne ustanowiły istotny wyłom w praktykach wykluczenia i represji, o których wspomina Ruth Benedict (a jak przekonująco dowodzi Gayle S. Rubin, to etnografowie i socjologowie stworzyli podwaliny współczesnych queer studies¹⁸). Spektakl Swinarskiego stał się w ten sposób ważnym świadectwem przemiany zachodnich wzorców kulturowych w traktowaniu homoseksualności i odbioru tych przemian przez polską publiczność.

Dwanaście lat później, w przedstawieniu *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, obraz ten radykalnie się zmienia. Swinarski przedstawia trójką

17 Ruth Benedict, *Wzory kultury*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Muza, Warszawa 2002, s. 347.

18 Gayle S. Rubin *Studying Sexual Subcultures: The Ethnography of Gay Communities in Urban North America*, w: *Deviations: A Gayle Rubin Reader*, Duke University Press, Durham&London 2011, s. 310-346.

mężczyzn, których bez wątplenia łączą relacje seksualne. Bertram, młody szlachcic, jest kochankiem Parollesa, żołnierza – zapewne uwiedzionym przez niego. Bertram zostaje wyedukowany na „mężczyznę” przez towarzyszy z armii – za ich podpuszczeniem gwałci kobietę, wyrzeka się Parollesa, a w finale poślubia Helenę. Porzucony przez Bertrama Parolles, poniżony przez grupę mężczyzn, odarty z ubrania, trafia z kolei na służbę do Lafeu, sadysty i homoseksualisty. 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.

Nikt z piszących o tym przedstawieniu nie miał wątpliwości, jakie relacje połączyły tę trójkę bohaterów. Co ciekawe, starając się je opisać, recenzenci tym razem na ogół unikali nazywania wprost charakteru tych relacji. Znika słowo „pederasta”, najwyraźniej wyparte przez bardziej nowoczesne pojęcie homoseksualizmu – co wskazywałoby na to, że jego obecność w rejestrach języka polskiego zmieniła się w ciągu dekady, przesuając się w stronę mowy potocznej. Tylko w odniesieniu do Bertrama pada raz określenie „pedzio”, sugerujące jego pasywną pozycję seksualną w relacji z Parollosem¹⁹. I zarazem pasywną rolę w walce Heleny z Parollosem o jego uczucie. „Bertram ucieka od Heleny na wojnę ze swoim maitre d’amour, Parollosem”²⁰ – pisze Jan Kłossowicz, szyfrując charakter relacji między mężczyznami i ich pozycje seksualne francuskim określeniem „maitre d’amour”. Charakter tych relacji bywa ogólnie charakteryzowany takimi przymiotnikami jak „drastyczny”, „dwuznaczny” lub „odrażający”. Jeden z recenzentów pisze, że reżyser „upikantnił” dramat Shakespeare’a. Inny nazywa Lafeu mężczyzną o „niezdrowych skłonnościach”. Określenia te w sposób jednoznaczny nadają tym relacjom piętno czegoś niemoralnego, godnego potępienia lub budzącego niezdrową sensację. Tak pisze o nich Marta Fik:

Każda wypowiedziana przez nich kwestia, każde działanie, nawet impulsywny odruch – mają swój niezbyt piękny podtekst. Bertrama (Aleksander Fabisiak) z Parollosem (Wojciech Pszoniak) wiąże w akcie I przyjaźń wykraczająca poza ramy zwykłej sympatii, łączącej rówieśników (dopiero udział w gwałceniu Violanty wyzwoli w Bertramicie pożądanie bardziej zgodne z prawami natury). Znęcanie się Lafeu (Wiktor Sadecki) nad Parollosem ma podkład wyraźnie erotyczny. (...) Parolles wie, czego oczekiwać będzie od niego Lafeu; po scenie policzkowania zna już cały smak swej przyszłej egzystencji. Wyrazi na nią zgodę – i nie jest to już tylko brak godności pozwalający znosić obelgi możliwych dla kawałka chleba. Wyzbyty z blichtru i kapitaństwa ma wszak Parolles do zaoferowania nie tylko swą służalczość, lecz i swe ciało²¹.

Recenzentka odsłania jednoznacznie charakter relacji seksualnych łączących tych mężczyzn. Ale za równie „niepiękne” uznaje uczucie między Parollosem i Bertramem, jak i sadyzm Lafeu oraz oferowanie własnego ciała dla zysku. Choć uwagę o „pożądaniu bardziej zgodnym

19 Jan Kłossowicz, *Czarna komedia*, „Literatura” 1971, nr 45-46.

20 Tamże.

21 Marta Fik, *Teatr okrutny i spokojna publiczność*, „Teatr” 1971, nr 22.

z naturą” można uznać za przynależną do świata norm przedstawionych w spektaklu, a nie za osobisty pogląd Marty Fik, nie zmienia to faktu, że nagromadzenie peryfraz, niedopowiedzeń i eufemizmów tworzy gęstą atmosferę przemilczeń i potępienia, jaka towarzyszyła w ówczesnej Polsce relacjom homoseksualnym.

Bertram jest tchórzem i konformistą, który porzuca kochankę, chcąc zdobyć aprobatę społeczną (drogą do niej jest gwałt na kobiecie). Lafeu wykorzystuje swoją pozycję społeczną i majątek, aby zaspokajać sadystyczne zachcianki. Tylko Parolles w tym trójkącie może budzić pozytywne reakcje widowni. Jego poniżenie, niezłomna wola przeżycia, samoświadomość własnej pozycji w spektaklu Swinarskiego wybrzmiewały z wielką mocą za sprawą aktorskiej kreacji Wojciecha Pszoniaka. Marta Fik napisała, że rola zagrana przez Pszoniaka może się kojarzyć z bohaterami Dostojewskiego, ponieważ wprowadza do spektaklu znaczące przesunięcie akcentów, otwiera perspektywę tragiczną.

Dopiero „przesłuchanie” Parollesa (scena trzecia czwartego aktu) pokaże w pełni, o czym jest ten spektakl. Mały tchórz w obliczu śmierci, odległy od niej – jak sądzi – o jeden ruch szabli lub jedno pociągnięcie stryczka, łapczywie chwytający się nadziei, że być może zdoła jeszcze „pić, (...), jeść (...) i spać tak spokojnie” – oraz główni oskarżeni tej sceny, bezwzględni jego dręczyciele, autorzy maskarady, która nie ma nic wspólnego z szekspirowską farsą, choć większość widowni oglądając ją doskonale się bawi. Maskarady wstrząsającej także dzięki doskonałemu Wojciechowi Pszoniakowi²².

Swinarski zmienił całkowicie strategię, nie zabiegał już o przychylność widowni wobec swojego bohatera, jak działo się to w *Smaku miodu*. Żadna „rola homoseksualna” nie staje się tutaj przedmiotem negocjacji i kontraktu z publicznością. Zmienił się nie tylko język używany przez recenzentów, ale sam społeczny paradygmat homoseksualności, który we *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* uderza w homofobiczne społeczeństwo, a więc także i w publiczność spektaklu. Zarówno pragnienia homoseksualne, jak przemoc społeczna wobec związków homoseksualnych zostają całkowicie odsłonięte. Ale recenzenci zdawali się nie odróżniać jednego od drugiego – zarówno pierwsze, jak i drugie zostaje uznane za coś drastycznego i budzącego odrazę. A gwałt na kobiecie wyda się bardziej „naturalny” niż miłość między mężczyznami – co samo w sobie staje się aż nadto uderzającym wskaźnikiem homofobicznych nastawień. Wyraźnie widać, że krytycy nie radzili sobie z interpretacją spektaklu Swinarskiego, że przedstawione w nim wydarzenia i sytuacje, a także ich moralny wydźwięk, wykraczały poza horyzont dostępnego dyskursu. Swinarski z całą mocą obnażył swoim przedstawieniem ten stan rzeczy. Marta Fik z goryczą pisała o widowni, która śmiała się w najbardziej okrutnych scenach spektaklu.

Nad tym łatwym do przewidzenia chaosem znaczeń próbował zaplanować Jan Błoński w napisanym do programu artykule, narzucając przedstawieniu, niejako odgórnie, normatywny sens. Dobitnie charakteryzuje więzi łączące Bertrama, Parollesa i Lafeu, ucieka się jednak do takich eufemizmów jak „niewyznane skłonności”, a powody, dla których Bertram stroni od kobiet, nazywa „szczególnymi”, o Parollesie

22 Tamże.

pisze zaś, że u boku Bertrama pełni „nie tylko funkcje kompana i famulusa”. Wszystko zostawia się domyślności czytelnika, a równocześnie nie pozwala na żadne wątpliwości. Homoseksualne pragnienia zostaną włączone w obraz rzeczywistości, a równocześnie nie daje się im imienia. W konkluzji artykułu Błoński buduje wyraźny związek między społecznymi normami a naturą, przeciwstawiając je homoseksualnemu pożądaniu. O Helenie pisze, że

reprezentuje miłość gwałtowną i ryzykancką, owszem, ale ofiarną i przede wszystkim – zgodną z porządkiem, zmierzającą do małżeństwa i płodności. Kiedy więc król poskramia Bertrama, poskramia – choćby o tym nie wiedział – rozpasanie natury skażonej i odwróconej od właściwego przeznaczenia, jakim jest spełnienie małżeństwa i trwanie szlchetnego rodu²³.

Błoński uznaje Shakespeare'a za konserwatystę, chroniącego przyrodzony porządek świata – i sam także bezkrytycznie odwołuje się do praw naturalnych. Nie wydaje się jednak, żeby jego interpretacja znalazła odbicie w recenzjach. Oddają one raczej stan pomieszania i niepewności. Napięcie między homoseksualizmem a opresją społecznych norm, seksualnym pragnieniem a przemocą fizyczną najwyraźniej nie ułożyło się w odbiorze recenzentów w tak czytelny wzór, jak to zaproponował widzom spektaklu Jan Błoński. Reakcje publiczności też o tym świadczyły – jak chociażby odnotowany przez Martę Fik śmiech w scenie brutalnego poniżenia Parollesa.

Tylko jedno świadectwo odbioru spektaklu wyróżnia się na tym tle. Krzysztof Wolicki z niespotykaną na ogół u recenzentów szczerością napisał już w pierwszym akapicie: „Niedobrze się czuję po tym spektaklu”²⁴. A w ostatnim akapicie, już po wnikliwym omówieniu przedstawienia, koryguje to stwierdzenie: „Pisząc, że nie czuję się po nim dobrze, użyłem eufemizmu: byłem po nim chory i nieprędko o tym zapomnę”. Wolicki jako jedyny krytyk zauważa, że kluczowe znaczenie dla tego spektaklu ma „wątek homoseksualny”. O Lafeu pisze, że być może jest „homoseksualistą wstydliwym podrażnionym swą karykaturą w osobie Parola”. Słowa takie jak „homoseksualny” i „homoseksualista” padają tam, gdzie powinny, bez posyłania dwuznacznych sygnałów czytelnikowi, bez mrugania doń okiem – tak dziś trudnym do przyjęcia w tekstach Marty Fik czy Jana Błońskiego. Wolicki prowadzi swoją interpretację do wniosków całkowicie sprzecznych z sugestiami Błońskiego: „Popęd homoseksualny zostaje zrównany z «normalnym» jako popęd właśnie, cielesność po prostu, naturalność ludzka”. Słowo „normalny” umieszcza w cudzysłowie. Stawiając kluczowe pytanie, udziela jasnej odpowiedzi: „Czym jest skłonność mężczyzny do mężczyzny, gdy zderza się z nierównością społeczną, «porządkiem złota i chleba»: upokorzeniem i sadyzmem. Parolem i Lafeu”. Wolicki jest równie jak inni recenzenci poruszony drastycznością spektaklu Swinarskiego, nie ma jednak problemu z odczytaniem jego sensu społecznego.

23 Jan Błoński, *Komedia wieloznaczna*, program do spektaklu, Stary Teatr, Kraków 1971.

24 Wszystkie cytaty w tym akapicie: Krzysztof Wolicki *Tacy jesteśmy*, „Teatr” 1971, nr 22.

Recenzja Wolickiego ma już posmak emancypacyjnej świadomości, podziela podstawy etyczne i polityczne rodzącego się na Zachodzie emancypacyjnego ruchu gejowskiego. Nie wchodzi w negocjacje z nastawieniami widowni i ich horyzontem moralnej oceny homoseksualności. Dzięki jego recenzji może najpełniej widać różnicę w ujęciu postaci homoseksualistów w spektaklach Swinarskiego – między *Smakiem miodu* a *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Jest to wówczas głos wyjątkowy – radykalny. Co ważne, Wolicki odwołuje się nie tyle do „odruchu serca”, ile etycznej i społecznej normy, która podważa jakiegokolwiek podstawy dyskryminacji osób homoseksualnych. Naprowadza nas na trop zapomnianych procesów modernizacji polskiego społeczeństwa w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Podważa wreszcie zamiłowanie do akcentowania determinizmu zjawisk społecznych w studiach kulturowych. W myśl tego determinizmu zjawiska dyskryminacji są uzasadniane panującymi warunkami społecznymi, a artykułowana współcześnie próba ich oceny zostaje uznana za postawę całkowicie ahistoryczną.

Proponowałbym uznać recenzję Wolickiego za jeden z najważniejszych i wyjątkowych dokumentów emancypacyjnej myśli w polskiej kulturze. Użyty przez niego dyskurs nie ma bowiem, jak się zdaje, odpowiednika w ówczesnym dyskursie publicznym na temat homoseksualizmu w Polsce – ani w krytyce literackiej i filmowej, ani w poradnikach seksuologicznych. Pierwszy artykuł potępiający społeczną stygmatyzację homoseksualistów – uważany za przełomowy – ukazał się dopiero trzy lata później²⁵. Jego autor, Tadeusz Gorgol, starał się syntetycznie przedstawić współczesną sytuację środowisk homoseksualnych w Polsce, dać krótki rys historyczny i zaprezentować ruch emancypacyjny na Zachodzie. Nawołując do tolerancji, zachowywał jednak daleko idącą ostrożność. Podkreślał niejasną etiologię homoseksualizmu: „Tak naprawdę nie jesteśmy pewni, czy homoseksualizm jest schorzeniem psychicznym, czy też jeszcze jedną normalną odmianą życia seksualnego”. A w konkluzji zastrzegał się, że nie domaga się pełnych praw obywatelskich dla homoseksualistów, a jedynie większej tolerancji i zrozumienia dla ich sytuacji. Na tym tle głos Wolickiego brzmi wywrotowo. Nawet jeśli mamy świadomość, że czym innym są uwagi poczynione w recenzji teatralnej, a czym innym artykuł w całości poświęcony sytuacji homoseksualistów w ówczesnej Polsce – podlegający złożonym procesom negocjacji z opinią publiczną, słusznie postrzegana jako niezbyt przyjaźnie nastawiona wobec omawianego zagadnienia.

O tych dwóch omawianych tutaj spektaklach Konrada Swinarskiego można z całą pewnością powiedzieć, że wywołały – w mikroskali – rewolucję w dyskursie publicznym na temat homoseksualizmu. Nie tylko ujawniły ograniczenia tego dyskursu, ale także odsłoniły jego przemoc i rozmiar wyrządzonej krzywdy, w konsekwencji więc naruszyły go i chwilowo przekształciły.

Pierwodruk artykułu ukazał się w miesięczniku „Dialog” 2019, nr 5.

25 Tadeusz Gorgol, *Homoseksualizm a opinia*, „Życie Literackie” 1974, nr 17 i 18.

Bibliografia

- Benedict, Ruth, *Wzory kultury*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Muza, Warszawa 2002.
- Błoński, Jan, *Komedia wieloznaczna*, program do spektaklu, Stary Teatr, Kraków 1971.
- de Jongh, Nichol, *Not in Front of the Audience. Homosexuality on Stage*, Routledge, London 1992.
- Fik, Marta, *Teatr okrutny i spokojna publiczność*, „Teatr” 1971, nr 22.
- Gorgol, Tadeusz, *Homoseksualizm a opinia*, „Życie Literackie” 1974, nr 17 i 18.
- Guczalska, Beata, *Znane i nieznanne listy Konrada Swinarskiego*, „Dida-skalia” 2018, nr 147.
- Jagielski, Sebastian, *Maskarady męskości. Pragnienie homospo-łeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.
- Jarecki, Andrzej, *Smak miodu i smak octu*, „Nowa Kultura” 1959, nr 49; tenże *Smak miodu*, „Sztandar Młodych” z 27 stycznia 1960.
- Kłossowicz, Jan, *Czarna komedia*, „Literatura” 1971, nr 45-46.
- Maśliński, Józef, *Mieszkańska dziewczyna wobec tych wspaniałych rycerzy*, „Życie Literackie” 1971, nr 46.
- McIntosh, Mary, *The Homosexual Role, Social Problems*, jesień 1968, tom 16, nr 2.
- Polony, Anna, *Petarda*, rozmawiał Dariusz Zaborek, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy” z 22 grudnia 2007.
- Ritz, German, *Nić w labiryncie pożądania: gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. Bronisław Drag, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Rubin, Gayle S., *Studying Sexual Subcultures: The Ethnography of Gay Communities in Urban North America*, w: *Deviations: A Gayle Rubin Reader*, Duke University Press, Durham&London 2011.
- Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1958-1969.
- Słownik wyrazów obcych*, red. Zygmunt Rysiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
- Sroczyński, Grzegorz, *Władysław Kowalski ma syna geja. I jest z niego dumny*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” z 28 maja 2013.
- Szczawiński, Józef, *Gorzki smak miodu*, „Kierunki” 1960, nr 5.
- Treugutt, Stefan, *Jeższe raz „życie bez retuszu”*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 5.
- Wolicki, Krzysztof, *Tacy jesteśmy*, „Teatr” 1971, nr 22.

ABSTRAKT

Trudno stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, czy recepcja dwóch przedstawień Konrada Swinarskiego – *Smaku miodu* z 1959 roku w Teatrze Wybrzeże i *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* z 1971 roku w Starym Teatrze – była czymś absolutnie wyjątkowym w dziejach powojennej polskiej kultury. Nie ulega jednak wątpliwości, że była nietypowa. W tych dwóch spektaklach pojawiają się homoseksualni bohaterowie. Homoseksualni mężczyźni. Nie to jednak świadczy o wyjątkowości tych przedstawień, lecz fakt, że w recenzjach otwarcie pisano o homoseksualnej orientacji scenicznych postaci.

Słowa kluczowe: queer, homoseksualizm, Konrad Swinarski.