

SZLAFROK I SKARPETKI, CZYLI INTYMNOŚĆ NA SCENIE. O GDAŃSKIM SPEKTAKLU *ŻYCIE INTYMNE JAROSŁAWA* (2020) W REŻYSERII KUBY KOWALSKIEGO

BARBARA ZWOLIŃSKA

Uniwersytet Gdański
Department of Literary History, University of Gdańsk
Zakład Historii Literatury Polskiej
barbara.zwolinska@ug.edu.pl
ORCID 0000-0001-7108-1862

„Moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu”¹ – słowa wypowiedziane przez Franza z kafkowskiej *Pułapki* Tadeusza Różewicza przystają do sytuacji egzystencjalnej innego autora – Jarosława Iwaszkiewicza. Sytuacji literacko przetwarzanej w utworach, zwłaszcza w opowiadaniach i powieściach. Wydany w 2017 roku zbiór listów autora *Panien z Wilka* adresowanych do Jerzego Błęszyńskiego² rzuca nowe światło na tę relację, sublimowaną w literaturze. Sprowadza młodego kochanka do wymiaru cielesnego, erotycznego, a nie tylko duchowego, czy też każe go postrzegać jako muzę, inspirującą pisarza do stworzenia takich utworów jak *Kochankowie z Marony*, *Choinki*, *Wzlot*, *Tatarak*, czy *Wesele pana Balzaca*³.

¹ T. Różewicz, *Pułapka*, w: idem, *Dramat 3. Utwory zebrane*, Wrocław 2005, s. 253.

² J. Iwaszkiewicz, *Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błęszyńskiego*, oprac. A. Król, Warszawa 2017.

³ Nie tylko Błęszyński inspirował pisarza do tworzenia literackich portretów. O młodzińskich fascynacjach traktują m.in. *Słońce wschodzi*, *Panny z Wilka*, *Zenobia Palmura*, z poezji zaś *Oktostychy* i *Kasydy*. Ale to ostatnia wielka miłość okazała się szczególną inspiracją dla jego dzieł. Znamienne, że w gdańskim przedstawieniu Jarosław mówi do Jurka: „musisz wyzdrowieć/wiesz przecie, czym jesteś dla mnie/czymś, co podtrzymuje we mnie resztki życia/daje złudzenie młodości/co mi pomaga patrzeć na liście, tęczę, kwiaty i kobiety/musimy istnieć, mój Jurciu, dopóki nie powstanie trzeci tom *Sławy i chwały*/zadanie mojego życia, które zeschnie, jak liść, bez twojego życia” (M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne Jarosława*, „Dialog” 2020, nr 7–8, s. 20). Jest to wierny cytat z listu do Błęszyńskiego, ze zmienionym początkiem (w liście brzmi on następująco: „Jesteś mi wszystkim: kochankiem

Na uwagę zasługuje już sam tytuł tego zbioru, będący cytatem z jednego z listów do Błęszyńskiego, ale interesujący jest też fakt, że jest to korespondencja złożona zarówno z listów wysłanych za życia „chłopca z Brwinowa”, jak i tych powstałych po jego śmierci, a zatem niewysłanych, będących literacką kreacją. Co znamienne, także te pierwsze poznajemy jednostronnie, pozostają bowiem bez odpowiedzi adresata.

Nie tyle jednak listom chciałabym poświęcić swój artykuł, zwłaszcza że wypowiadałam się o nich obszerniej w jednym z rozdziałów książki *Czas – przestrzeń – egzystencja*, zestawiając je z zapisami diarystycznymi z okresu przypadającego na znajomość pisarza z Błęszyńskim⁴, ile ich wykorzystaniu, obok innych źródeł, w głośnym spektaklu teatralnym *Życie intymne Jarosława*, który miał swoją premierę 24 lipca 2020 roku na scenie Malarnia w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku⁵.

W przywołanym przedstawieniu interesować mnie będzie sposób ukazania na scenie intymnych relacji, cielesności, splotu erotyki z postępującą chorobą i śmiercią. Także miejsce kobiety w relacji mężczyzn – tworzenie osobliwego trójkąta, dopełnienia, o którym Iwaszkiewicz niejednokrotnie wspominał w dziennikach⁶.

i bratem, śmiercią, życiem, istnieniem, słabością i siłą...”, dalsza część wykorzystana została w niezmienionej postaci (*Wszystko jak chcesz...*, op. cit., s. 143).

⁴ Zob. B. Zwolińska, *Czas – przestrzeń – egzystencja. Tożsamość w podróży. Szkice o literaturze*, Gdańsk 2021, s. 141–236.

⁵ *Życie intymne Jarosława* to pierwsza premiera po ponownym otwarciu Teatru Wybrzeże i pierwszy spektakl na nowej, wyremontowanej i przebudowanej scenie Malarnia. Teksty Iwaszkiewicza przygotowali Magda Kupryjanowicz i Michał Kurkowski, jak dodali w tytule, „na podstawie pomysłu i we współpracy z Kubą Kowalskim” (M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne*, op. cit., s. 10). Spektakl wyreżyserował Kuba Kowalski, muzykę skomponował Rafał Ryterski, autorką scenografii jest Kornelia Dzikowska. W przedstawieniu zagrali: Krzysztof Matuszewski (jako Iwaszkiewicz), Piotr Biedroń, Marcin Miodek, Jan Napieralski (trzy wcielenia Jerzego), Anna Kociarz (jako Anna, żona pisarza), Robert Ciszewski (grający Karola, Lekarza i Dziada szpitalnego). Tekst sztuki opublikowany został w „Dialogu”. (ibidem, s. 10–39).

⁶ Szerzej o tych relacjach piszę w rozdziale *Podróż w głąb siebie: erotyka – choroba – śmierć*, zwłaszcza we fragmentach na s. 141–235 w monografii *Czas – przestrzeń – egzystencja* (op. cit.). Rola Anny w gdańskim przedstawieniu została podsumowana następująco: „*Życie intymne Jarosława* to także opowieść o żonie pisarza, Annie, która z czułością i wyrozumiałością dopełniała miłosny trójkąt i w pewnym sensie stanowiła jego fundament” (*Życie intymne Jarosława* w 56. *Dyskusyjnym Klubie Teatralnym*, <https://teatrywybrzeze.pl/aktualnosci/>

Gdański spektakl zachowuje dwa zasadnicze walory prozy Iwaszkiewicza: literackość i sensualność, a także teatralność, sceniczność⁷. W mówieniu o trudnej relacji charakterystyczne jest swoiste balansowanie na granicy trywialności i wzniosłości. Także teatralizacja zachowań opisywanych przez autora listów i dzienników. Takie znamiona nosi scena pożegnania z Jerzym przy jego trumnie, kiedy to odnosi się wrażenie, że pisarz obserwuje sam siebie, dba o odpowiednie gesty, słowa, rekwizyty.

W odniesieniu do gdańskiego spektaklu można pytać o różne kwestie, zastanawiać się, jakie są jego przesłania, o czym i o kim traktuje, czemu służy przedstawiona na scenie fabuła. Odczytania, jak pokazują recenzje po premierze, ale i późniejsze wypowiedzi ukazujące się w czasopismach i na portalach są zróżnicowane⁸. Najczęściej odnosi się postaci i fabułę *stricte* do osoby znanego pisarza skamandryty, do czego poniekąd uprawnia imię Jarosław wymienione w tytule sztuki, stanowiącym też chwyt reklamowy ze względu na skojarzenie z imieniem czołowego współczesnego polityka.

zycie-intymne-jaroslaw-w-56-dyskusyjnym-klubie-teatralnym (dostęp 6.01.2024)). Por. również K. Fryc, *Udręka, ekstaza i odwaga*, <https://classic.wyborcza.pl/archiwum/GW/9111822/Udreka-ekstaza-i-odwaga> (dostęp 22.02.2024).

⁷ Te ambiwalencje określają też sposób pisania o kochanku w dziennikach (konkretnie w tomie z lat 1956–1963) i listach. Symbol złotej szpilki z rubinem i nagrobnych żonkili, na które zwróciłam uwagę, pisząc o obu tych intymnych dokumentach literackich, dobrze oddaje rytm i falowanie nastrojów rozbudzanych przez zachowanie kochanka aż do śmierci, a nawet po niej, wpędzających pisarza w poczucie niedosytu. Motyw drogocennej biżuterii z rubinem, ozdoby krawatu, którą Iwaszkiewicz obdarował umierającego kochanka, pojawia się też w przedstawieniu w dialogu Jarosława z Dziadem szpitalnym, na którego pytanie o to, czy „nie szkoda takich klejnotów do piachu” (Jarosław chce ozdobić szpilką krawat zakładany Jurkowi do trumny), ten odpowiada, że „nigdy złota nie miał/nie szkoda” (M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne*, op. cit., s. 13). Jak przekonuje zapis w *Dziennikach*, emocje pisarza towarzyszące temu darowi były skomplikowane. Pisze on: „Szkoda mi było tej szpilki, bardzo do niej byłam przywiązany [...] – ale potem tak cieszyłem się, że mu ją dałem” (*Dzienniki 1956–1963*, oprac. A. Papieska, R. Papieski, R. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 189 (zapis z 28 grudnia 1957 roku)).

⁸ Po spektaklu ukazało się sporo recenzji, np.: Wiesława Kowalskiego, *Anna i Jerzy w trzech wcieleniach* („Teatr dla Wszystkich”, 27.11.2020, <https://teatrdlawszystkich.eu/iwaszkiewicz-anna-i-jan-w-trzech-wcieleniach/> (dostęp 6.01.2024)), Grzegorza Kondrasiuka, *Iwaszkiewicz w bagażu podręcznym* („Do Rzeczy” 2020, nr 51, s. 50), Moniki Krawczak, *Życie intymne Jarosława* (<https://bylamwidzialam.pl/2020/09/05/zycie-intymne-jaroslaw/> (dostęp 24.02.2024)), Elżbiety Baniewicz, *Różne oblicza miłości* („Twórczość” 2021, nr 2(77), s. 148–151).

W dalszej części rozważań przyjrzą się możliwym odczytaniom związanym z tą konkretną propozycją sceniczną – począwszy od kontekstu biograficznego, po uniwersalny i współczesny (czego przejawem jest np. nawiązanie do parad równości). Interesować mnie będzie gra aktorów (m.in. oryginalne pomysły reżysera związane z multiplikacją postaci Jerzego oraz obsadzeniem aktorów w kilku różnych rolach), ponadto elementy scenografii, światło i dźwięk, za pomocą których realizowane są wizje reżysera oraz wspomniane już źródła literackie wykorzystywane w dialogach postaci.

Biografia Iwaszkiewicza była przedmiotem badań i prac naukowych⁹ oraz publikacji popularyzatorskich¹⁰. Chętnie też podejmowano kwestię związku biografii z literaturą, zwłaszcza celowały w tym odczytania genderowe – np. Germana Ritza¹¹ czy Grzegorza Piotrowskiego¹² i Jakuba Jańskiego¹³ – w których wskazywano na literaturę jako sposób sublimacji niepokojów egzystencjalno-tożsamościowych. Tropienie mechanizmów kamuflaży, mówienia nie wprost wiązano z realiami epoki dwudziestolecia, w której życie erotyczne wielkich stanowiło tabu i rzadko mówiono o prawach mniejszości seksualnych. Ten najpopularniejszy trop pojawia się w opisach spektaklu, np. w relacji Katarzyny Fryc, w której pisze ona, że jest to:

Historia nieokiełznanej erotycznej relacji jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy z młodszym o 40 lat mężczyzną. Od obsesyjnej namiętności, burzliwych rozstań, poprzez piekło zazdrości, odrzucenie aż po wzniośle uczucie, najszczerszą empatię i pielęgnowanie w chorobie. W ich miłość wpisana była śmierć – Jerzy chorował na gruźlicę. Tym samym literatura Iwaszkiewicza połączyła się

⁹ Przykładowo: M. Radziwon, *Iwaszkiewicz: pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010; R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2012; P. Mitzner, *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie: esej o małżeństwie*, Kraków 2000.

¹⁰ Np. A. Król, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015.

¹¹ Zob. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999; G. Ritz, *Iwaszkiewicz, Breza, Mach: Niewypowiedziane pożądanie a poetyka narracji*, w: idem, *Niś w labiryncie pożądania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 177–178.

¹² Zob. G. Piotrowski, *Nowa miłość Starego. Jarosław Iwaszkiewicz – Jerzy Błeszyński*, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008, s. 244–261; idem, *Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 207–218.

¹³ Zob. J. Jański, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*, Kraków 2009.

z życiem osobistym – literacki motyw młodego, śmiertelnie chorego mężczyzny był obecny w jego twórczości od samego początku¹⁴.

Z kolei reżyser spektaklu zauważył: „wszystko, co Iwaskiewicz przeżywał miało służyć literaturze, którą tworzył. To dla mnie rodzaj przedziwnego masochizmu, coś w rodzaju schodów do niemożliwej do spełnienia relacji. Mimo że erotyzmem był przepojony do cna i wszystko się w nim gotowało, szukał w relacjach z mężczyznami wyższej formy miłości. O niej pisał¹⁵”.

W obu cytowanych wypowiedziach podkreślony jest spłot życia i literatury, obecność – nierzadkiego także u innych twórców – życiopisania, a nawet więcej, jak sugeruje Kowalski – pewnego rodzaju służebność życia wobec literatury. Lektura listów do Bleszyńskiego zdaje się ten sąd potwierdzać, jako że daleko posunięty ekshibicjonizm autora jest literacko kreowany, szlifowany raczej z myślą o czytelniku, a nie ukryciu tych zapisów na dnie szuflady. Listy stają się środkiem twórczej ekspresji, dają możliwość wyrażenia siebie, upustu wzburzonych i sprzecznych emocji, balansujących na granicy miłosnej obsesji.

Chociaż Iwaskiewicz niejednokrotnie podkreślał duchowy charakter więzi łączącej go z Bleszyńskim, to czytając jego zapiski dziennikowe i epistolaria, ale też poznając fabuły utworów inspirowanych postacią młodego kochanka, odgrywającego rolę muzy, nie mamy wątpliwości, że na pierwszym miejscu są ciało, zmysłowość, erotyka. Dla Iwaskiewicza nawet wychudzone w wyniku śmiertelnej choroby ciało Jerzego zachowuje swoje piękno. Zachwyty nad nim niejednokrotnie wypowiedane są w intymnych zapisach, a balansowanie na granicy życia i śmierci intensyfikuje samo zagrożone życie. Miłość zachłannie czerpana w cieniu śmierci, niejako jej wydzierana¹⁶, wprowadza w ten związek gorączkowy, obsesyjny rytm czułości i zaledwie powstrzymywanej furii, powodowanej zazdrością i rozpaczą. Wszystko to podsycane jest próbami uwolnienia się Jerzego z zakleszczenia w obsesji pisarza, pragnącego zachować całkowitą kontrolę nad jego życiem. Młody kochanek, ratując resztki

¹⁴ *Życie intymne Jarosława w 56. Dyskusyjnym...*, op. cit.

¹⁵ G. Pewińska, *Tak może kochać mężczyzna* [wywiad z K. Kowalskim], <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/293693/tak-moze-kochac-mezczyzna> (dostęp 6.01.2024).

¹⁶ Dotyczyło to zarówno kochanka zmagającego się z chorobą, jak i pisarza przekonanego, że to jemu przyjdzie umrzeć najpierw, o czym niejednokrotnie wspominał w listach i dziennikach. W jednym z zapisów dziennikowych zauważa, że to trwanie życia łączy ich obu: „Dwóch ludzi żegna się z życiem, ale wciąż pragnie życia, łyka je, pije – i tak się nim zachwyca. Dziś w tej smutnej włóczędze obaj byliśmy szczęśliwi” (*Dzienniki...*, op. cit., s. 260).

prywatności przed zawłaszczeniem, wymykał się z pułapek zastawianych przez Iwaszkiewicza. Unikał deklaracji swoich uczuć, zwłaszcza że nie były równoważne z tym, co czuł do niego starszy mężczyzna.

W odczytaniu biograficznym eksponowany jest wątek tracenia kochanka wskutek śmiertelnej choroby. Pierwszy ważny motyw związany z tematem splotu Erosa i Tanatosa, wykorzystany przez Iwaszkiewicza już w *Brzezynie*, to fragment *Pieśni kurpiowskich* Karola Szymanowskiego mówiący o śnie-zamknięciu pod stertą siwych kamieni. Pieśń tę słyszy w opowiadaniu umierający na suchoty Stanisław, wcześniej przeżywający „zakazaną” miłość erotyczną do wiejskiej dziewczyny Malwiny (Maliny), która po jego śmierci dokonywać będzie przedpogrzebowych ablucji jego ciała.

Analogicznie w gdańskim spektaklu, przy muzycznej frazie z *Pieśni kurpiowskich*, cicho śpiewanych przez trzech mężczyzn, oglądamy scenę przygotowania młodego, półnagiego mężczyzny do pochówku. W przeciwieństwie do wychudzonego na szkielet Stasia z *Brzeziny* ten jest dobrze zbudowany, wyrzeźbiony niczym grecki bóg¹⁷. Można to odczytywać jako aluzję do postrzegania ciała kochanka przez starszego mężczyznę, tworzącego piękny, ale nieprawdziwy fantazmat. Co znamienne, grany przez Krzysztofa Matuszewskiego autor *Brzeziny*, ubrany w szary garnitur, ujawnia paradoks i absurd śmierci zabierającej przed nim „młodego boga” wbrew naturalnemu porządkowi egzystencji.

Otwierająca przedstawienie scena pożegnania pisarza ze zmarłym kochankiem w kostnicy to jedna z najbardziej wzruszających odsłon tej miłości, opisanych również w listach pośmiertnych do Błęszyńskiego. Stanowi ona też kanwę opowieści snutej przez Annę Król, która listy opracowała, zaopatrzyła w kalendarium i posłowie. Zmysłowy, przesycony erotyzmem obraz czyni opowieść o ostatniej wielkiej miłości dojrzałego mężczyzny do umierającego (i umarłego) kochanka niezwykłą. Choroba podsyca to beznadziejne

¹⁷ Warto w tym momencie przywołać scenę z *Tataraku* z utopionym Bogusiem, którego ciało ubrane jedynie w cytrynowe slipki oglądała Marta, grana przez Krystynę Jandę w filmie wyreżyserowanym przez Andrzeja Wajdę. Szerzej na temat ekranizacji piszę w rozdziale *Filmowy Tatarak Andrzeja Wajdy jako adaptacyjny tryptyk. Między miłością a śmiercią w monografii Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza* (Gdańsk 2018, s. 299–319). Można też zwrócić uwagę, że w scenie żałoby przeżywanej przez Jandę, opowiadającą o śmierci męża (a więc „grającą” samą siebie), jest ona ubrana w czarny jedwabny szlafrok i buty na szpilkach.

uczucie, czyniąc je wzniosłym, zbliżając je do sposobu przeżywania miłości romantycznej: niemożliwej, nieszczęśliwej, niespełnionej, idealizowanej. Scena ta eksponuje ambiwalencje niezgody na utratę kochanka: żal i bunt, a jednocześnie gniew i poczucie krzywdy. Opowiadanie o tej relacji może być równie banalne (taki charakter ma poniekąd rozmowa Jarosława z Dziadem szpitalnym, dotycząca szczegółów ubioru do trumny, który zwracając się do zmarłego jako do „braciszka”, wprowadza ton spoufalenia i rutyny związanej z wykonywanymi zapewne nie po raz pierwszy czynnościami), jak i głębokie, zakleszczone w splocie wstydliwie przeżywanej codzienności i wyobrażeń o niezwykłości utraconego uczucia.

Jest to interesujące rozwiązanie sceniczne, w którym na pierwszym planie widzimy żywo-martwe ciało kochanka (granego przez Jana Napieralskiego), przygotowywane do pochówku przez Dziada szpitalnego. Na drugim planie dwa inne „ciała” ułożone zostały na rusztowaniach, które – wraz z rozpiętą na nich folią – w tym przypadku są inscenizacją kostnicy. Taki sposób kreacji sugeruje, że jest to przestrzeń przejścia i tymczasowości. Pojawienie się starszego mężczyzny w garniturze wprowadza dysonans – jest on ubrany oficjalnie, wyjściowo, przynależy do życia (co podkreślone jest strojem), w przeciwieństwie do półnagich, bezbronnych ciał, wystawionych na działania innych osób. Kolejny dysonans to fakt, że młody jest zmarłym, a starszy żyje. W ten sposób w zamyśle reżysera skomponowana została uwertura pożegnania z życiem wypełnionym namiętnością, z kochankiem dającym złudzenie, że uczucie pozwoli zatrzymać upływający czas¹⁸.

Kameralność początkowej sceny, ale i bezruch inicjującego spektakl obrazu przełamuje pojawienie się postaci w czarnym stroju (gra ją Robert Ciszewski), która otacza siedzącego mężczyznę gestami i słowami przepełnionymi czułością i spokojem. Tę scenę można odnieść do zapisu Iwaskiewicza z dziennika – 24 października 1959 roku, a więc pięć miesięcy po śmierci Bleszyńskiego, autor napisał: „Teraz, kiedy minęło już parę miesięcy od tej śmierci, mogę

¹⁸ Wspomniany scenariusz spektaklu, w którym wykorzystane zostały fragmenty utworów Iwaskiewicza i Szymanowskiego, nie zawiera didaskaliów, dając tym samym reżyserowi swobodę w zaplanowaniu gestów, ruchu, w doborze rekwizytów. Jako formę didaskaliów można natomiast potraktować opis stroju Karola, który w całości jest cytatem z *Efebosa* (konkretnie z *Sympozjonu*, czyli *Uczt*), opisującym wygląd Dionizosa na scenie. (por. K. Szymanowski, *Sympozjon (Uczta)*, w: idem, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, zebrał i oprac. T. Chylińska, wstęp J. Błoński, Kraków 1989, s. 144).

opisać ten film, który siedzi we mnie i który okręca się bez przerwy. Widzę wciąż to wszystko przed sobą po kolei”¹⁹. Odniesienie traumatycznych przeżyć do techniki filmowej pozwala na osiągnięcie dystansu, koniecznego w opowieści o sobie i swoich emocjach, uruchomienia spojrzenia z zewnątrz, rejestracji niejako okiem filmowej kamery, utrwalającej na taśmie obrazy, gesty i słowa.

Reżyser spektaklu fantazmatyczność, a w pewnym sensie enigmatyczność postaci Jerzego rozwiązał osobliwie, powierzając rolę Błęszyńskiego trzem młodym aktorom – Piotrowi Biedroniowi, Marcinowi Miodkowi i Janowi Napieralskiemu – grającym symultanicznie. Każdy z nich reprezentuje inny typ urody, budowy ciała, charakter, sposób zachowania²⁰. Tę osobliwą „labilność” i nieuchwytność postaci można tłumaczyć tym, że zachowało się tylko jedno zdjęcie Jerzego – portret nagrobny²¹, a poza nim istnieją jedynie subiektywne opisy Iwaszkiewicza, nieraz wspominającego o diabelsko-anielskim pięknie młodego mężczyzny²². W portrecie uwiecznionym na fotografii uwagę przykuwają oczy, w których zdaje się płonąć gorączkowy ogień, być może rozpalony wskutek choroby. Żaden z mężczyzn grających w spektaklu wizualnie nie przypomina portretu z fotografii – mężczyzny o ciemnych włosach i ciemnej karnacji – choć z racji makijażu najbardziej zbliżone mogłoby

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki...*, op. cit., s. 320. Ten retrospekcyjny fragment opatrzony jest tytułem *Śmierć Jurka*.

²⁰ Problematykę tę, z uwagi na ograniczoną objętość artykułu, a zatem i konieczność wybiórczego potraktowania wielu interesujących dla spektaklu kwestii, jedynie sygnalizuję, pomijając szczegółowe rozważania na temat stylu i techniki gry aktorów, uwarunkowań fizycznych czy osobowości aktorskich. Na temat możliwości i sposobu opisu gry aktorów zob. m.in. B. Guźalska, *Aktorstwo polskie: generacje*, Kraków 2015. Autorka monografii zauważa, że „Badania teatrologiczne nad współczesnym teatrem zdominowane są dzisiaj perspektywą twórczości reżysera – o nim pisze się najczęściej, uznając go za niemal wyłącznego autora go-towego dzieła, czyli przedstawienia teatralnego” (ibidem, s. 9). Dopowiada też, że „najtrudniej »wyjąć« twórczość aktora z dwóch porządków: teatru reżysera i opisu konkretnego spektaklu. W pierwszym przypadku to, co robi aktor, traktowane jest po prostu jako efekt działalności i decyzji reżysera [...]. W drugim – działania aktora są rozpatrywane na poziomie znaczeń, jakie niesie przedstawienie, a który opisujący deszyfruje i nazywa, często pomijając sposób, w jaki się one rodzą, czyli sferę konkretnych działań aktorskich”, ibidem, s. 9.

²¹ Co znamienne, jedyna zachowana fotografia Jerzego odnaleziona została w modlitewniku Anny Iwaszkiewicz w Stawisku.

²² Pisarz podkreślał, że żadna fotografia nie oddaje urody kochanka, który „nawet kiedy ma zamknięte te swoje świetliste oczy, jest tak zadziwiająco piękny” (*Dzienniki...*, op. cit., s. 155 (zapis z 24 sierpnia 1957)).

być wcielenie Jerzego granego przez Jana Napieralskiego, występującego – co ważne – w scenie pożegnania w kostnicy. Mimo różnorodności Jerzego w trzech postaciach można zauważyć, że łączy je nieuchwytność, to, że zawsze zostawiają starszego kochanka w tyle, nienadążającego za ich młodością, żywotnością, ale i sprytem. Powodują też (co multiplikacja, czyli istnienie w trzech osobach, oraz symultaniczna gra ułatwiają) zamęt czy raczej rozproszenie, zagubienie starszego kochanka, wskutek czego przy boku żadnego z nich nie może się on „osadzić”, zakotwiczyć.

Pomysł z rozpisaniem postaci Jerzego na trzy osoby jest interesujący. Poprzez powierzenie tej roli trzem różnym mężczyznom otrzymujemy informację o różnych obliczach młodego kochanka: wymykającego się starszemu pisarzowi, który w desperacji oszukiwał sam siebie, kreując ten związek na uduchowioną relację, w rzeczywistości daleką od partnerstwa i wzajemności. Pytanie o to, kim jest mężczyzna o diabelskim, uwodzicielskim spojrzeniu, wisi w powietrzu, wprowadza niepokój, poczucie zagubienia i niedosytu. Jak wiele w tym kreacji samego Iwazskiewicza, można wyczytać z dzienników i listów. Jerzy nie zabiera głosu, uwikłany w tę relację jakby wbrew sobie. Reżyser swój pomysł z wprowadzeniem trzech synchronicznych kochanków zrealizował za pomocą choreografii autorstwa Katarzyny Sikory. Jak już wspomniałam, za żadnym z tych wcieleń starszy pisarz nie nadąży, co jest czytelnym, scenicznym odbiciem rozterek: mieszanki euforii i zniechęcenia, wzniosłości i frustracji wypełniających karty literatury, dzienników i listów. Odbywa się tu gra tożsamościowa, pełna pęknięć i fantazji, będąca odbiciem niejednoznacznego postrzegania kochanka przez pisarza, męczącej i dezorientującej labilności jego portretu.

Ten fakt zdaje się podkreślać scena wyreżyserowanej czułości – pielęgnacji, w której biorą udział młodzi mężczyźni. Czułość w scenie pośmiertnej ablucji, związana z cielesnością, wydaje się przedłużeniem czułości okazywanej choremu, umierającemu kochankowi za życia, a właściwie w momencie jego trącenia. To pielęgnacja podszyta erotyzmem, stawiająca młodszego z mężczyzn w roli dziecka wymagającego opieki, starszego zaś w roli zrozpaczonego ojca. Może to być nawiązanie do chętnie przybieranej przez pisarza roli wyrażonej w języku korespondencji, w zwrotach kierowanych do Jerzego²³. Sporo takiej

²³ Analizę językoznawczą bloku tej korespondencji przeprowadził Andrzej S. Dyszak – zob. idem, *Kochankowie ze Stawiska. Językowy obraz uczuć Jarosława Iwazskiewicza w jego*

reżyserii i teatru było w związku z Bleszyńskim, od którego pisarz oczekiwał gestów i słów miłości, nawet tych dyktowanych przez niego samego. To on był dyrygentem teatru miłości, pilnującym, aby ich relacja (przed nimi samymi i przed światem) wyglądała na coś więcej niż „chędożenie” czy „spółkowanie” dwóch mężczyzn²⁴. Zgodnie z tym pisał: „Kocha się nie erotyzmem, nie marną pieśczętą, ale jakąś ludzką jednością, wspólnotą cierpienia i śmierci. Myślę, że tak może kochać tylko mężczyzna mężczyznę i w tym tai się nagroda dla nas – okaleczonych – za wszelkie rozpaczę miłości jednopłciowej”²⁵.

Pierwszym odczytaniem przedstawienia, podkreślanym w zapowiedziach teatralnych, jest zatem kontekst biograficzny, po oddaleniu go od wspomnianego wcześniej skojarzenia, jakie budzi tytuł, czyli odwołania do współczesnego polityka. Taki opis wydaje się jednak niewystarczający, kryłby bowiem niebezpieczeństwo skupienia się na plotkarskich aspektach biografii pisarza, opartych co prawda na źródłach literackich, dokumentach intymnych, przywoływanych przez twórców spektaklu, ale wykorzystanych wybiórczo, nie do końca trafnie. Historyk literatury znający te źródła może mieć zastrzeżenia do sposobu ich doboru i prezentacji. W przypadku widza nieosadzonego w literaturze, nieznanego też biografii Iwaszkiewicza może się pojawić dezorientacja związana z potrojeniem postaci Jurka oraz rozumieniem relacji

listach do zmarłego Jurka Bleszyńskiego, w: *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska i K.M. Tomala, Gdańsk 2019, s. 408–421.

²⁴ Tego rodzaju obawy pisarz wyraża niejednokrotnie w dziennikach i korespondencji do Bleszyńskiego, nie unikając kolokwialnych, dosadnych wyrażań. Tak np. w liście z 23 lutego 1958 roku przekonuje Jerzego: „Oczywiście ludzie widzą w tym obrzydlistwo, same obrzydlistwa, ale Ty wiesz, my widzimy – głęboką przyjaźń, głęboką miłość dwóch mężczyzn, która ma olbrzymią wartość, już przez to samo, że istnieje” (*Wszystko jak chcesz...*, op. cit., s. 101). Podobnie pisze w dziennikach 7 stycznia 1958 roku: „I nikt tego nie rozumie, tej radości i tego szczęścia. Wszyscy myślą, że to polega na rżnięciu w dupę! A przecież to już Sokrates wyłożył Alcybiadesowi, że nie na tym polega szczęście i radość, jakiej doznają dwaj mężczyźni z obcowania z sobą” (*Dzienniki...*, op. cit., s. 193 (zapis z 7 stycznia 1958)).

²⁵ *Ibidem*, s. 166 (zapis z 24 sierpnia 1957 roku zatytułowany *Opisanie Kopenhagi*). Zastanawiające jest tu użycie słów: „okaleczenie” oraz „rozpacz” wiążących się z przeżywaniem miłości homoerotycznej, czyli sugestia pewnego braku i defektu, niezgodnego z interesującym pisarza (ale też Szymanowskiego jako autora *Efebosa*) ideałem najdoskonalszej formy miłości dwóch mężczyzn, której wzorzec stanowi figura greckiego efeba.

pomiędzy mężem, żoną i kochankiem czy kochankami (wszak Jerzy nie był jedynym dla Iwaszkiewicza, jak i ten nie był jedynym w życiu Jerzego)²⁶.

Wydaje się, że cenniejszym tropem niż ten ściśle biograficzny²⁷ jest inny, inspirowany przez spektakl. Chodzi o aspekt uniwersalny, czyli pytanie o nas samych, o granice naszej tolerancji. Wątek współczesny w kontekście zakończenia z rekwizytem, jakim jest tęczowa wstążka, wprawiona w dynamiczny ruch przez aktora odtwarzającego postać Iwaszkiewicza, to ciekawy pomysł związany z manifestacją prawdy oczywistej, że miłość dotyczy ludzi w każdym wieku i o różnej orientacji oraz płci. Wstążka jako jeden z przyrządów gimnastycznych kojarzy się z dyscypliną sportu zdominowaną przez młode kobiety. W tym przypadku rekwizytem posługuje się dojrzały mężczyzna, który dobrze sobie radzi w geście manifestacji miłości bez granic, wyzwalającej pokłady wielkiej energii. Dodałabym jednak, że nie tyle walczący o prawa mniejszości seksualnych, ile o własne, indywidualne prawo do miłości. „To uniwersalna opowieść o miłości” – podkreślał Kuba Kowalski. Zdaniem reżysera spektaklu to nie tylko opowieść o konkretnym człowieku, ale opowieść o „ludzkiej seksualności, erotyzmie, ich skomplikowanej naturze, która nie jest – jak chcieliby niektórzy – zawsze jednoznaczna”²⁸.

Spektakl stanowi również obrazowe określenie pragnienia transcendencji, porzucenia żądz dla marzenia o miłości duchowej, doskonałego zespolenia dusz, poszukiwania bliskości, co wiązało się z dążeniem do przewyciężenia

²⁶ Jak wynika z rozmowy z twórcami scenariusza, uniknęli oni większego niebezpieczeństwa, gdyż pierwotnie rozważali wprowadzenie większej liczby postaci, szczególnie kobiet: żony Jurka, Lilki, Zofii Nałkowskiej czy też Marii Morskiej, którą zafascynowana była Anna – zob. J. Jaworska, *Melodramat nienormalny. Rozmowa z Magdą Kupryjanowicz i Michałem Kurkowskim*, „Dialog” 2020, nr 7–8, s. 42.

²⁷ Jeśli podążać tropem biograficznym, to warto wziąć pod uwagę, że można tu mówić także o innej biografii, uwidocznionej w tle – Karola Szymanowskiego. Sam muzyk był kulowym Iwaszkiewicza, powodem dumy, inspirował go również literacko, np. takimi dziełami jak *Ślawa i chwała* czy *Czerwone tarce*, ale też wprowadzał pisarza w arkaną homoseksualnej miłości, co wykorzystane zostało na scenie. W przedstawieniu postać tę odtwarza Robert Ciszewski – odziany w queerowy kostium, poddany charakteryzacji autorstwa Dzikowskiej – swoim wyglądem kwestionuje binaryzm płci, odchodzi od tego, co stereotypowo uznajemy za męskie i kobiece. Ekscentryczny Karol z *Efebosa* (1918), dzierzący w dłoni tyrs, czyniący z mizoginizmu oręż w walce z homofobią, zdaje się balansować na granicy kiczu.

²⁸ J. Kowalski, cyt. za: A. Szwendowicz, *Życie intymne Jarosława – spektakl o późnej miłości Iwaszkiewicza*, <https://e-teatr.pl/zycie-intymne-jaroslaw-spektakl-o-poznej-milosci-iwaszkiewicza-1499> (dostęp 24.02.2024).

samotności, zatrzymania czasu, przekroczenia ograniczeń wolności i pragnień. W przypadku związku Iwaszkiewicza z Bleszyńskim było to jednak niemożliwe do spełnienia, bo wszystko ich dzieliło, a więc o zespoleniu duchowym czy wspólnocie intelektualnej nie mogło być mowy. Pozostawał erotyzm, nieangażujący w równym stopniu obu stron.

Choć w tym uwspółcześnionym wątku sztuki, nawiązującym do parad równości, tęczyowych symboli i walki o prawa społeczności LGBTQ+, można widzieć ciekawy trop, to jednak warto się zastanowić, na ile Iwaszkiewicz może być ikoną walki o prawa mniejszości. On sam nie miał takich ambicji i potrzeb, nie był prześladowany z powodu swojej orientacji seksualnej, nie przeżywał dramatów z tego tytułu, nie manifestował postawy buntownika. Był też akceptowany przez żonę, która wiedziała o jego kochankach.

W uwspółcześniony wątek wpisuje się też scenografia, na którą składają się wspomniane metalowe rusztowania z rozpiętą na nich folią malarską, podświetloną żółtym lub białym światłem. Oparte na rusztowaniach podesty dynamizują przestrzeń i stanowią dodatkowe pole dla życiowych i miłosnych akrobacji Jerzego, które były powodem ciągłych nieporozumień, kłamstw i uników, emocjonalnie opisywanych przez Iwaszkiewicza w korespondencji i dziennikach.

Tego typu wypełnienie sceny sugeruje zarówno tymczasowość, jak i labiryntowość egzystencji. Obraz sceniczny dopełnia kłębowisko kabli, co przywołać może skojarzenie z budową czy kulisami – przestrzenią niegotową, przejściową, roboczą. Wprowadza to niepokój, gdyż w scenerii autorstwa Kornelii Dzikowskiej rozgrywa się ważny egzystencjalny dramat miłości, naznaczonej chorobą i śmiercią. Relacje i emocje spajające postaci przypominają splątane kable, surowe rusztowanie przywoła na myśl nietrwałość egzystencji. Według reżysera Jerzy to figura, fantazmat, projekt pragnień mężczyzny zbliżającego się do kresu życia. Występuje tu więc aluzja do zamętu, jaki młody kochanek wprowadził w uporządkowane życie pisarza. Nie wszystkim taka nowoczesna scenografia przypadła do gustu, jako że nie była w klimacie Iwaszkiewicza, jakby wbrew niemu, jego estetycznym upodobaniom. Kredens, dworek i rzeka to jego otoczenie, tak jak elegancki garnitur i krawat, a nie szlafrokowe rozchełstanie i długie skarpetki na podwiązkach, które kreują obraz tej postaci na scenie. Niemniej jednak można uznać, że pojawienie się „chłopca z Brwinowa”, „podsuniętego podstępnie” przez mieszkanki lokalnej społeczności, stało się punktem zwrotnym w życiu

dobiegającego sześćdziesiątki twórcy. W takim sensie salonowe meble, w tym ozdobny kredens, przestały pasować do stylu życia pisarza, nierzadko spotykającego się z Jerzym w „tymczasowym otoczeniu”, np. w garsonierze czy na knajpianym dansingu.

W ocenie spektaklu podkreślić też trzeba inny „mankament” związany ze sposobem opowiadania o relacji mężczyzn (i kobiety). Tak jak specyficzna scenografia utrudnia „osadzenie się” i rozeznanie w biograficznym kontekście sztuki, w teatrze miłości reżyserowanej przez pisarza w literaturze, tak fragmentaryczne i niechronologiczne przywoływanie źródeł nie ułatwia orientacji w fabule miłości. Ton konfesyjnego zwierzenia determinuje dramaturgię, ale też wprowadzenie dat, sugestii odwróconej chronologii zamiast porządkować, gmatwa i dezorientuje²⁹. Trudno na podstawie tak przedstawionych opowieści zrekonstruować przebieg i kształt tej relacji, uzyskać jasne rozeznanie w sytuacji.

Kolejnym czynnikiem utrudniającym orientację w fabule miłości jest czas. W ciągu godziny i trzydziestu pięciu minut spektaklu oglądamy na scenie akcję biegnącą wstecz. Jest to zatem czas retrospekcji, czas odwrócony rekonstruowanej przeszłości, kładącej się cieniem na teraźniejszości. Najpierw zatem widzimy scenę śmierci, później stopniowo poznajemy nieliniarnie biegnącą historię miłości, pełną smutku i melancholii. Jest to zatem chwyt melodramatyczny związany z przewijaniem taśmy wspomnień od końca do początku. Czas żałoby, depresyjne cofanie się w przywoływaniu minionych zdarzeń, zdaje się nadawać sens temu życiu niezyciu. Punktem wyjścia jest ożywienie

²⁹ Tekst będący podstawą spektaklu jest rodzajem scenariusza, z sugestią asocjacyjnych scen opatrzonych tytułami: *Kostnica 30 maja 1959 roku*, *Pożegnanie*, *Jurcin*, *Dżdżownica 10 I 1959 roku*, *Efebos I, maj 1918 roku*, *Przeświecenie płuc*, *Śledztwo*, *Baśnie*, *Efebos II*, *Kopenhaga*, *Efebos III*, *Małżeństwo*, *Pierwsze spotkanie styczeń 1953 roku*. W pewnym sensie układają się one w album fotografii – historii miłości, oglądanych w przypadkowym porządku, przerywanych dygresją na temat miłości homoerotycznej, kształtowaną na podstawie fragmentów *Efebosa* Szymanowskiego, cytowanych w zasadzie bez zmian w porównaniu do pierwotnego źródła. Inaczej jest z „cytatami” z dzieł Iwaszkiewicza, wprawianymi w inne konteksty niż te pierwotne, co np. widać w przypadku metafory olbrzymiej pieczarki. Pojawia się ona w diarystycznym zapisie, podobnie jak metafora za krótkiego łóżka i za ciasnej wanny, obrazująca przytłoczenie talentu literackiego przez trywialne gusta (zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki...*, op. cit., s. 211–212 (zapis z 23 marca 1958)). W spektaklu przewija się w przewrotnej rozmowie Jarosława ze zmarłym Jurkiem (obok purchawki, oznaczającej pustkę wewnętrzną) na temat „niedopasowania” do swego ciała oraz czynienia czegoś wbrew sobie.

postaci Jerzego poprzez rozpamiętywanie, cofanie się do początku znajomości obu mężczyzn, momentu opisanego w dziennikach. Zatrzymanie czy wręcz cofnięcie czasu gwarantuje niejako pozostawanie w czasie miłości, która się nie kończy i powoduje bezradność wobec innych spraw, składających się na życie biegnące dalej. Ostatnia kwestia – „czuję się bezradny” – wypowiedziana przez starszego aktora na scenie podkreśla niemożność odnalezienia się w życiu po utracie kochanka. To jest pewnik, potwierdzony jego intymnymi zwierzeniami z dzienników i listów – tych wysłanych i niewysłanych do Jerzego.

Wspomniany narracyjny „chaos” i wielogłosowość można w pewnym sensie wybronić, bo mimo że postać kochanka pojawia się w wielu źródłach spisanych przez Iwaszkiewicza, to nie uzyskujemy pełnej wiedzy o tym młodym mężczyźnie. Ma on janusowe oblicze, będąc projekcją marzeń i oczekiwań, fantazmatem, remedium na samotność i przemijanie. Tę migotliwość i wielobiegunowość postaci, a tym samym niejednoznaczność związku, ujawnia też splot różnych tonacji obecnych w sztuce. Można zauważyć, że w przedstawieniu przenikają się odmienne estetyki i style: obok subtelnej intymności, czułości, nawet wzniosłości (scena pożegnania w kostnicy) pojawia się estetyka groteski i kampu. Dzieje się to za sprawą zmultiplikowanej postaci Jerzego, a także „zagranych” fragmentów *Efebosa*, z pobrzmiwającymi w tle utworami *I will survive* Glorii Gaynor w aranżacji Rafała Ryterskiego czy *Surabaya Johnny* Kurta Weilla. Warto przy tym pamiętać, jak ważny był motyw tej mitologizowanej krainy – Surabaja to miejsce, w którym kochankowie mogliby się skryć przed światem, znaleźć szczęście i spokój³⁰. Mamy więc do czynienia z zabiegiem przełamania wzniosłości groteską czy kiczem

³⁰ Ta symboliczna przestrzeń ukrycia pojawia się jako projekt egzystencji niemożliwej, rzutowanej w przyszłość, stając się niejako motywem przewodnim listów do Bleszyńskiego, zwłaszcza tych pisanych po jego śmierci, literacko kreowanej na wyjazd do Surabai, tym samym śmierci zaprzeczanej, wymazywanej. Formą rekapitulacji i zerwania z pozorem obecności, złudzeniem trwania życia Jerzego jest zapis z pośmiertnego listu z 3 marca 1960 roku, w którym czytamy: „Syneczku mój kochany – przerwałem pisanie moich listów do Surabai po prostu z powodu braku kontaktu z Tobą, z powodu braku odpowiedzi. Zwyczajnie zapomniałeś o mnie w tej słonecznej krainie – i to jest zrozumiałe. Nie oznacza to oczywiście, abym mniej tęsknił do Ciebie i abym mniej myślał. [...] Wkrótce będę z Tobą. I ja pojedę do Surabai – Twój Jarosław” (*Wszystko jak chcesz...*, op. cit., s. 505 i 507). Inną przestrzenią wspomnień, niejednokrotnie przywoływanych przez pisarza, jest Kopenhaga, w której przeżył szczęśliwe chwile z kochankiem, obszernie opisane w *Dziennikach 1956–1963* (op. cit. (zapis z 24 sierpnia 1957 zatytułowany *Opisanie Kopenhagi*) s. 154–166). Pomysł z projektowaniem

i banałem, także „złym teatrem” – teatralizacją wkradającą się w związek literacko kreowany przez Iwaszkiewicza. Widać to w nawiązaniu do *Romea i Julii* czy do *Kochanków z Marony*.

W spektaklu, obok dzienników i listów oraz nawiązań do opowiadań Iwaszkiewicza, wykorzystano także wspomniany już dokument z epoki – odnaleziony stosunkowo niedawno jedyny zachowany rozdział z powieści *Efebos*³¹. „Ten fragment prozy Szymanowskiego to nie tylko pean na temat miłości homoseksualnej, ale też tekst mizoginiczny, obraźliwy dla kobiet. Postanowiliśmy go nie retuszować, bo to dokument czasów, z jego pokretną logiką, miejscami śmieszną, ale niektóre kwestie mógłby wygłosić poważnie Robert Biedroń na swoim wiecu” – zauważył Kuba Kowalski³². Autorzy scenariusza z kolei podkreślili, że *Efebos* pozwolił im „rozszczelnić tekst, wpuścić w niego trochę powietrza”³³. Trzeba jednak dopowiedzieć, że to rozszczelnienie będzie zrozumiałe wyłącznie dla widza/czytelnika znającego twórczość i biografie Iwaszkiewicza i Szymanowskiego. Istnieje bowiem niebezpieczeństwo potraktowania tych fragmentów odgrywanych na scenie jako prowokacyjnego ozdobnika czy też elementu „nadmiernej aktualizacji”, włączenia ich we współczesny dyskurs o terapeutycznych zapędach Kościoła katolickiego wobec społeczności LGBT+, o którym wspomina Maksymilian Wroniszewski³⁴.

Efebos wciąż stanowi zagadkę, ponieważ na podstawie zachowanych fragmentów i szkiców całości trudno sformułować jednoznaczny wniosek, jaki

swojej obecności w innej przestrzeni, z dala od ciekawskiego, krytycznego otoczenia, można widzieć w scenicznym fragmencie pt. *Baśnie*.

³¹ Całość manuskryptu spłonęła w powstaniu warszawskim, okazało się jednak, że jeden rozdział pt. *Uczta* (wzorowany na *Uczcie* Platona), w rosyjskim przekładzie, zachował się u Borysa Kochno, rosyjskiego poety, librecisty, bliskiego współpracownika Sergieja Diaglewa. Jako chłopiec Kochno był uciekinierem z Moskwy, w 1919 roku zatrzymał się w Jelizawetgradzie, tu poznał Karola Szymanowskiego i tu zawiązało się pomiędzy nimi uczucie. To dla niego Szymanowski przetłumaczył na rosyjski najważniejszy jego zdaniem, traktujący o miłości, fragment swojej powieści.

³² J. Kowalski, cyt. za: A. Szwedowicz, *Życie intymne...*, op. cit.

³³ J. Jaworska, *Melodramat...*, op. cit., s. 45.

³⁴ M. Wroniszewski, *Dwa teatry*, „Didaskalia Gazeta Teatralna” 2020, nr 159, <https://didaskalia.pl/pl/numer/didaskalia-159> (dostęp 24.02.2024). Istotny w tym kontekście jest fragment sztuki *Efebos III*, w którym rozważane są dylematy związane z interpretacją Biblii, takie jak pojmowanie miłości cielesnej w kategoriach grzechu pierwotnego czy świętości małżeństwa, w którym grzech można odkupić przez urodzenie potomka – zob. M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne...*, op. cit., s. 34–35.

kształt miała ta obszerna dwutomowa powieść, którą autorzy scenariusza spektaklu w rozmowie z Justyną Jaworską określili jako „pierwszą powieść homoseksualną i gejowski manifest”³⁵. W przedmowie do wydania tekstu Jan Błoński zauważył:

Efebos nie jest jednak traktatem filozoficznym. Pamiętać trzeba, po co i dla kogo powstał. Iwaszkiewicz mówił o „pornograficznej zabawie”. Ale w powieści – w jej dostępnych fragmentach – nie ma nic obscenicznego. Należy ona wszakże do swoistej popkultury homoseksualizmu [...]. Budził on potępienie i towarzyski ostracyzm: stąd skłonność do wyolbrzymiania jego wartości i odrębności. W *Uczcie* Szymanowski rozłożył na głosy apologię homoseksualizmu³⁶.

Według Szymanowskiego dialog o miłości, czyli *Sympozjon (Uczta)*, był jedynym, co w jego powieści było cenne. *Efebos* postrzegany jest jako powieść rozrachunkowa, której autor walczył z pozorami i półprawdami, dowodząc wyższości miłości mężczyzn (w niej bowiem rozkosz oddzielona jest od instynktu rozrodczego) nad miłością kobiety i mężczyzny. Twórcy tekstu w przedstawieniu wykorzystali właśnie te kluczowe fragmenty *Efebosa* odnoszące się do ideału piękna cielesnego upatrywanego nie w ciele kobiety, lecz mężczyzny – podobnie jak miłość między mężczyznami nie jest ono skażone „macierzyńskim utylitaryzmem”³⁷, powodującym takie deformacje kobiecego ciała jak zbyt masywne uda, wystające piersi, biodra i brzuch, nieestetyczne i nieharmonijne, „obliczone [...] na te nieprzyjemne miesiące, gdy kobieta mimo woli przemienia się w jucznego wielbłąda”³⁸. Natomiast ideał piękna i „bezinteresownej” erotyki ucieleśnia tytułowy efebos, w klasycznej grece oznaczający „poborowego”.

W sposób oszczędny i oględny, omijając kwestię orientacji seksualnej kompozytora, o *Efebosie* pisze Teresa Chylińska, która opracowała całość pism Szymanowskiego, w tym korespondencję i pisma literackie³⁹. Zauważa ona, że „*Efebos* był powieścią wielowątkową, ale według autorskiego komentarza

³⁵ J. Jaworska, *Melodramat...*, op. cit., s. 45.

³⁶ J. Błoński, *Przedmowa*, w: K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2. op. cit., s. 12.

³⁷ K. Szymanowski, *Sympozjon (Uczta)*, w: *Pisma*, t. 2, op. cit., s. 146.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Korespondencję tę syntetycznie omówił Paweł Majewski, poświęcając również krótki akapit *Efebosowi*. Zob. P. Majewski, *Więc czego ci jeszcze potrzeba, kotku?*, „Dialog” 2020, nr 7/8, s. 50–58.

głównym jej motywem ideowym był motyw miłości⁴⁰. To niejako manifest wolności duchowej i erotycznej, batalia wydana obłudnikom obyczaju miłosnego, wsparta na mądrości Sokratesa i Platona. Chodzi zarówno o pełnię wewnętrzną wolności, jak i o wyjście z niewolnictwa narodu. Najdoskonalszym przejawem wolności narodu i jednostki jest twórczość, wznosząca na wyższy poziom rozwoju duchowego.

Wszystkie wymienione elementy i źródła uruchamiają specyficzną wielogłosowość, związaną też z wielokrotnością ról odtwarzanych przez aktorów. Na uwagę zasługuje wspomniany już Robert Ciszewski, odtwarzający postać Karola, prezentującego fragmenty *Efebosa*, będącego również Dziadem szpitalnym, postacią symboliczną, akuszerem śmierci, inicjatorem obrzędu przejścia, a wcześniej Lekarzem. Powielane role aktorów, wcielających się w trzy różne postaci, to jakby zabieg odwrotny do multiplikacji postaci Jerzego w trzech osobach.

Pisząc o aktorskich kreacjach, nie sposób pominąć mistrzowskiej gry Anny Kociarz, jedynej kobiety w tym przedstawieniu. Odtwarza ona postać żony pisarza, która była ważnym ogniwem w jego życiu i w relacji z Jerzym. Czuła opiekunka, rozumiejąca, tolerancyjna, podobnie jak mąż biseksualna, wprowadzała ład w ten burzliwy związek, stając się oparciem i przyjaciółką rozważną i uduchowioną, nieobojętną też na zmysłowość Jerzego, dla którego była matką, ale mogłaby być także kochanką, jak sugeruje odgrywana na scenie rola. Żona Iwazkiewiczza tylko pozornie pozostaje w cieniu opowiadanej historii. Jej portret, wykreowany na scenie, zainspirowany jest zapisami z listów i dzienników jej autorstwa – na te źródła powołują się autorzy scenariusza. Wydaje się jednak, że ta skomplikowana relacja kobiety z mężczyznami jest jedynie zarysowana i mogłaby z powodzeniem stanowić temat kolejnego przedstawienia. Twórcy scenariusza podkreślili w rozmowie z Jaworską, że interesował ich przede wszystkim „model funkcjonowania poszerzonego związku: moment zgody, negocjacji, zawirowań”⁴¹, swoista queerowa rodzina

⁴⁰ T. Chylińska, *O poetyckim charakterze wyobraźni Karola Szymanowskiego*, w: K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2, op. cit., s. 40.

⁴¹ J. Jaworska, *Melodramat...*, op. cit., s. 43.

stworzona przez Iwaszkiewiczów wraz z młodym kochankiem⁴², której jednak pisarz, zgodnie z tytułem spektaklu, stanowi centrum.

Zauważyć też można, że ciekawie opracowana muzyka, światło i ruch sceniczny (ten ostatni zaprojektowany przez Katarzynę Sikorę), czerpiący inspiracje z voquingu, co znajduje przełożenie na zmysłowe gesty i prowokacyjne pozy, są trafnie wpisane w ideę teatralizacji spektaklu miłości, współgrają z pragnieniem uwznioślenia, wyreżyserowania tego uczucia przez autora dzienników i listów – uwznioślenia przełamывanego jednak przez kampowe przerysowania.

Ten z konieczności skrócony i skondensowany ogląd spektaklu, dokonywany pod kątem sposobu prezentacji delikatnej materii intymności na scenie oraz sposobu korzystania ze źródeł literackich, może sygnalizować problemy złożone, warte głębszych i obszerniejszych opracowań. Wśród nich z pewnością jest kwestia konstruowania świata przedstawionego na podstawie cytatów z dzieł literackich, wprowadzanych w nowe konteksty, co przywołany spektakl ujawnia bardzo wyraźnie. Jeśli bowiem w zasadzie wiernie cytowane fragmenty *Efebosa* można odbierać jako prezentację poglądów Szymanowskiego, to cytowania z dzienników i listów Iwaszkiewicza nie są już tak oczywiste. Mieli tego świadomość autorzy tekstu scenariusza. Michał Kurkowski bowiem zauważył, że: „Duża część roboty dramaturgicznej, w przypadku tego biograficznego tekstu, to odpowiedni wybór i adaptacja istniejących dzieł, co jest przecież tylko i aż autorskim montażem fragmentów rozsianych po kilku tysiącach stron. Zresztą również styl naszego tekstu zawdzięczamy Iwaszkiewiczom”⁴³.

Twórczość autora *Panien z Wilka*, rozpatrywana w różnych kontekstach, wiązana jest często z melancholią – pojęciem nieostrym i wieloznacznym, „definiowanym” m.in. jako poczucie utraty, przemijania czy trudnego do określenia smutku, który paradoksalnie może wywoływać osobliwą przyjemność. Na tę kategorię zwracają uwagę niektórzy odbiorcy spektaklu. Dla mnie jednak przedstawienie teatralne, podobnie jak listy i dzienniki Iwaszkiewicza, pozostaną utworami przesiąkniętymi głębokim smutkiem, który wstrząsa i wzbudza raczej współczucie i niepokój niż dziwną przyjemność.

⁴² Swoistą familiarność tej relacji podkreśla pomysł ulokowania Jurka wraz z jego rodziną w domku na terenie Stawiska, pojawiający się w przedstawieniu w scenie zatytułowanej *Jurcin*.

⁴³ J. Jaworska, *Melodramat...*, op. cit., s. 47.

Bibliografia

- Baniewicz Elżbieta, *Różne oblicza miłości*, „Twórczość” 2021, nr 2(77).
- Błoński Jan, *Przedmowa*, w: K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, zebra. i oprac. T. Chylińska, Polskie Towarzystwo Muzyczne, Kraków 1989.
- Chylińska Teresa, *O poetyckim charakterze wyobraźni Karola Szymanowskiego*, w: K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, zebra. i oprac. T. Chylińska, Polskie Towarzystwo Muzyczne, Kraków 1989.
- Dyzak Andrzej S., *Kochankowie ze Stawiska. Językowy obraz uczuć Jarosława Iwaszkiewicza w jego listach do zmarłego Jurka Bleszyńskiego*, w: *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska, K.M. Tomala, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.
- Guczalska Beata, *Aktorstwo polskie: generacje*, PWST im. Ludwika Solskiego, Kraków 2015.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Dzienniki 1956–1963*, oprac. A. Papińska, R. Papiński, R. Romaniuk, Czytelnik, Warszawa 2010.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Bleszyńskiego*, oprac. A. Król, Wilk & Król, Warszawa 2017.
- Jański Jakub, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*, Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Jaworska Justyna, *Melodramat nienormatywny. Rozmowa z Magdą Kupryjanowicz i Michałem Kurkowskim*, „Dialog” 2020, nr 7–8.
- Kondrasiuk Grzegorz, *Iwaszkiewicz w bagażu podręcznym*, „Do Rzeczy” 2020, nr 51, s. 50.
- Król Anna, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Wilk & Król, Warszawa 2015.
- Kupryjanowicz Magda, Kurkowski Michał, *Życie intymne Jarosława*, „Dialog” 2020, nr 7–8.
- Majewski Paweł, *Więc czego ci jeszcze potrzeba, kotku?*, „Dialog” 2020, nr 7–8.
- Mitzner Piotr, *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie: esej o małżeństwie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Piotrowski Grzegorz, *Nowa miłość Starego. Jarosław Iwaszkiewicz – Jerzy Bleszyński, w: Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Elipsa, Warszawa 2008.
- Piotrowski Grzegorz, *Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- Radziwon Marek, *Iwaszkiewicz: pisarz po katastrofie*, W.A.B., Warszawa 2010.
- Ritz German, *Iwaszkiewicz, Breza, Mach: Niewypowiedziane pożądanie a poetyka narracji*, w: G. Ritz, *Niść w labiryncie pożądania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Ritz German, *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999.
- Romaniuk Radosław, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Iskry, Warszawa 2012.
- Różewicz Tadeusz, *Pułapka*, w: idem, *Dramat 3. Utwory zebrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.
- Szymanowski Karol, *Symposium (Uczta)*, w: idem, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, zebra. i oprac. T. Chylińska, wstęp J. Błoński, Kraków 1989.

Zwolińska Barbara, *Czas – przestrzeń – egzystencja. Tożsamość w podróży. Szkice o literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021.

Zwolińska Barbara, *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.

Źródła internetowe

Fryc Katarzyna, *Udręka, ekstaza i odwaga*, <https://classic.wyborcza.pl/archiwum/GW/9111822/Udreka-ekstaza-i-odwaga> (dostęp 22.02.2024).

Kowalski Wiesław, *Anna i Jerzy w trzech wcieleniach*, „Teatr dla Wszystkich”, 27.11.2020, <https://teatrdlawszystkich.eu/iwaszkiewicz-anna-i-jan-w-trzech-wcieleniach/> (dostęp 6.01.2024).

Krawczak Monika, *Życie intymne Jarosława*, <https://bylamwidzialam.pl/2020/09/05/zycie-intymne-jaroslaw/> (dostęp 24.02.2024).

Pewińska Gabriela, *Tak może kochać mężczyzna* [wywiad z K. Kowalskim], <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/293693/tak-moze-kochac-mezczyzna> (dostęp 6.01.2024).

Szwedowicz Agata, *Życie intymne Jarosława – spektakl o późnej miłości Iwaszkiewicza*, <https://e-teatr.pl/zycie-intymne-jaroslaw-spektakl-o-poznej-milosci-iwaszkiewicza-1499> (dostęp 24.02.2024).

Wroniszewski Maksymilian, „Dwa teatry”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 159, <https://didaskalia.pl/pl/numer/didaskalia-159> (dostęp 24.02.2024).

Życie intymne Jarosława w 56. Dyskusyjnym Klubie Teatralnym, <https://teatrwybrzeze.pl/aktualnosci/zycie-intymne-jaroslaw-w-56-dyskusyjnym-klubie-teatralnym> (dostęp 6.01.2024).

Bathrobe and Socks, i.e. Intimacy on Stage. About the Gdańsk Performance *Jarosław's Intimate Life* (2020) Directed by Kuba Kowalski

In the article I look at the way of using literary sources by Jarosław Iwaszkiewicz (epistolary and diary entries) and Karol Szymanowski (fragments of the novel *Efebos*) in the performance of the Wybrzeże Theater in Gdańsk. The basis for the staging was the text *Jarosław's Intimate Life*, co-authored by Magda Kupryjanowicz and Michał Kurkowski, published in 2020 in “Dialog”. A special source of inspiration for the creators of the script, apart from *Efebos*, were the diaries of both Anna and Jarosław Iwaszkiewicz, as well as the collection of letters from the author of *Brzezina* to Jerzy Błeszyński, *Everything as you want*, published in 2017, edited by Anna Król. I am interested in possible readings of the performance, ranging from the biographical context to the universal and contemporary one, related to manifestation of the right to love, freedom of choice and tolerance. The intimacy on stage and its setting in the form of scenography, light and sound, exposed by the play of actors cast in one or more roles, are part of the director's vision, focused not only on the complicated relationship of two men (emphasized in the idea of multiplying the character of Jerzy), but in general on man, seeking an escape from loneliness and transience in eroticism. It is an intimacy that combines the sublime with the trivial, the sincerity of despair with theatricality and kitsch, revealing the paradox of death, which reverses the natural order of existence.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz, eroticism, sexuality, intimacy, death, theater

Słowa kluczowe: Jarosław Iwaszkiewicz, erotyka, seksualność, intymność, śmierć, teatr

Data przesłania tekstu: 26.02.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 26.08.2024