

Paweł Chojnacki: Przyczynek do dziejów rozbrojenia romantyzmu w PRL

Litościwie przejdźmy do porządku nad tym, jak Brechtem wkradł się młodzian w łaski komunistów, jak po radiowych przymiarkach szybko skierowany został do figli w najbardziej masowej niebawem tubie propagandy (TVP). Jak szczerą przyjaźnią zapalał do esbeka, który prowadził jego żonę-agentkę. O tym ni słowa. To byłoby zbyt proste.

Jakże zdradziecka, jakże prastara chytróść wiąże te połyskujące nitki!

Fryderyk Jąrosy, *Mumje*, 1930, przekład Mariana Hemara

Dekonspirator na sztucznej fali

Chociażem w podeszłym wieku, wywodzę się z pokolenia, na które Konrad Swinarski nie wywarł nigdy żadnego wpływu. Cośkolwiek wiedzą o nim tylko rówieśniczki-teatrołżki, sawantki po UJ-ocie. Niemniej (choć damie wieku wytykać *nie nada*) Beata Guczalska jest o kluczowe pięć lat starsza (ur. 1963) i należy zapewne do ostatniej generacji, która miała okazję bezpośrednio zetknąć się z pogrobowym teatrem swego bohatera. Oddychać powietrzem krakowskiego *foyer* w czasach tryumfów. Założyć można, że na studiach w początku lat

osiemdziesiątych widziała niemiłosiernie długo grane w Starym *Dziady* i *Wyzwolenie*. Bo skąd do Swinarskiego – najlepszego przykładu ulotności sztuki inscenizacji – pasja? Gdyż pasja prawdziwa (co nie jest dziś oczywiste), ale i wielka praca zaowocowały drobiazgową biografią.

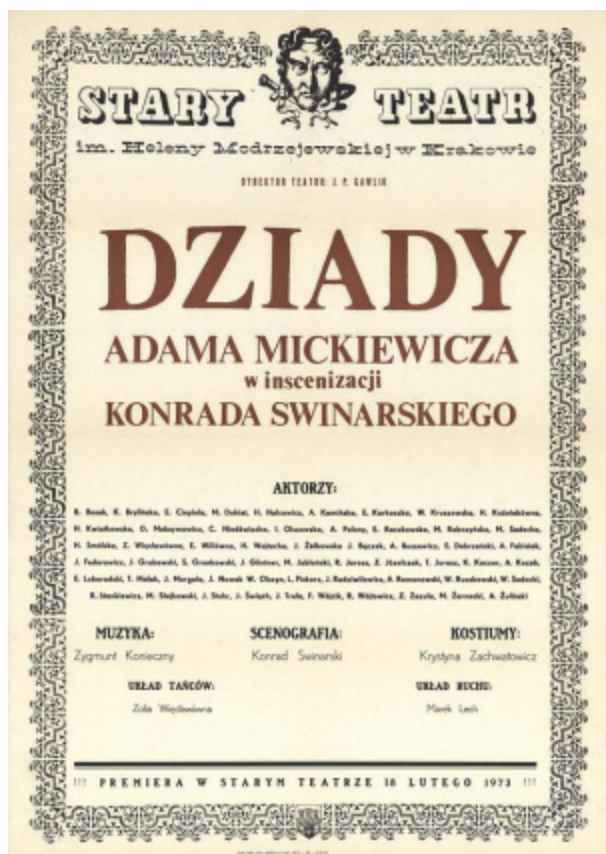
Instrumentem obszernym i gęstym. Z masą ilustracji co nabijają strony, a przejrzystym tak, iż bez trudu wypatrzyć można w bogatym pudle nut tę potrzebną mi teraz – do garoty – strunę. Wyrwać ją naprędce i rozprostować, póki co na boku prowizorycznie napiąć, by dobrać zeń szybko już nie symfonię, a raptem pojedyncze brzmienie. Dźwięk co ostro, niepokojący, świdruje. Pouczy. Poniesie i oczyszczenie, boć to teatr przecie. Niech kto inny preparuje swoje włókno ze skomplikowanego organizmu lub ciągnie własną szufladę z wypełnionego biurka. Ja trzymam cięciwę mej prymarnej lutni. Dlaczego drut to do garoty? Czemu posępne to nuty? Bez zbędnego akompaniamentu dobędzie się czysty śpiew wydobytych z *Biografii ukrytej* cytatów. I w jeszcze w intermezzach doproszona solistka i duet.

Przeczytaj również: Twardy, ostatni akord

Gdzieś bowiem w tle, w tyle głowy każdego intelektualnego dziecka przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tkwi ciągle wtłoczone kiedyś mimochodem: „Konrad Swinarski największym reżyserem był”. Przynajmniej w teatrze. Jego *Dziady* połyskują otrzymaną w spadku legendą, równą chyba tylko nieprzeparanej symbolice *Popiołu i diamentu* Wajdy czy wszystkowiedzącemu talentowi Gombrowicza. Lecz oto pierwsze echa brzęki, w **1965 roku *Nie-Boska komedia*, w Starym Teatrze**: „Przedstawienie zawierało wiele momentów obrazoburczych wobec symboliki katolickiej i

chrześcijańskiej, mogło oburzać profanacją ołtarza albo stylizacją Pankracego na Chrystusa”. O inscenizatorze można zaś „powiedzieć, że dokonał dekonspiracji Krasińskiego”.

Odsłonił „motywy jego utworu nie jako elementy genialnej wizji natchnionego poety, lecz jako wytwory konkretnych uwarunkowań historycznych, klasowych i życiowych”, obnażył „jego obsesje i uprzedzenia, zdemaskował wzniosłą religijność jako funkcję lęku przed zagrażającym światem”. Dodatkowo „*Nie-Boska* Swinarskiego stała się punktem odniesienia dla dyskusji o scenicznym kształcie romantycznych dramatów, istotnej i żywej zwłaszcza w latach siedemdziesiątych. Niektórzy cenili ją nawet wyżej niż późniejsze słynne *Dziady*”. Jednak i w ***Fantazym z 1967 roku*** nie chodziło „o zbudowanie realistycznego obrazu, ale o to by różne elementy przedstawienia wzajemnie się demaskowały i dzięki temu ulegały przewartościowaniu”: „Swinarski swoim zwyczajem rozbrajał polskie mity, ukazując ich trywialną, materialną podszewkę i demaskując narodowe pozy”.



Niemniej dopiero nade wszystko jedno grane przez dekadę „przedstawienie legenda” wpłynie „na postrzeganie romantyzmu i wyobrażenie o roli teatru w życiu społecznym”. Również *Dziady* oddziaływały „znacząco na dyskurs krytyków i historyków dotyczący i literatury romantycznej, i powiązań między dramatem a teatrem”. Maria Janion w *Odnawianiu znaczeń* (Kraków 1980) nieprzypadkowo zestawia Bertolda Brechta i Swinarskiego. Przekonuje, cytując *Pytania czytającego robotnika*, że „ludzie chcą sztuki na miarę swoich czasów, a nie swoich przodków”. Najnowsze *Dziady* uzna Janion właśnie za „sztukę na miarę naszych czasów, a więc za wypadkową zarówno jego gustów i skłonności, jak i zbiorowych upodobań i wyobrażeń”. (Łaknę dziś sztuki na miarę naszych romantycznych przodków).

Odmawianie znaczeń

Oportunistyczna epoka gierkowskiej demoralizacji jawi się jednocześnie jako era zadekretowanego „odrodzenia romantyzmu”, którego natężenie uderza według Janion „każdego obserwatora życia kulturalnego w Polsce”. Wybuch „wulkanu romantycznego”, rozplócenie „romantycznego «ognia wewnętrznego»”, „«tekstowa rewolucja»”, której dzieła badaczki i reżysera są ogniwem: „Swinarski nadał swemu przedstawieniu w całości nową tonację, utrzymał je w ostrej stylistyce ironiczno-tragicznej”. Nieco ezopowym językiem autorka *Odnawiania znaczeń* „od razu” przyznaje, że przekraczałoby jej możliwości „określenie całego zespołu tzw. głębszych przyczyn, które stworzyły glebę dla dzisiejszego rozkwitu fenomenów kulturalnych o charakterze neoromantycznym”. Czyżby mruga?

A czyni to wobec obwieszczenia w listopadzie 1973 roku (listopad, dla Polaków niebezpieczna pora) przez Jarosława Iwaszkiewicza „«powrotu do romantyzmu» we własnej twórczości”. Konkretnie, w ramach *comebacku*, wziął się upaństwowiony człowiek-instytucja za spacyfikowanie „polskiego, romantycznego mitu powstańczego”. Pytał: „Jak może myśleć o szczęściu człowiek należący do narodu, którego głównym mitem jest mit powstania”. W „Trybunie Ludu” 16 marca 1978 deklaruje: „Myślę, że jestem romantykiem”! Starzec czaruje programem: „To patrzenie na nasze czasy przez okulary romantyzmu; to właśnie jest nowatorstwem, jest awangardą naszych czasów”, u zarodka uśmiercając progresywne cele.

Mianuje Janion prezesa Związku Literatów Polskich „pisarzem *par excellence* «romantycznym»”, cokolwiek użyty przez nią cudzysłów znaczy. Wystarczy powiedzieć, że „obraz powstańca w opowiadaniach

Iwaszkiewicza różni się zasadniczo i od wizji Grottgera, i od wizji Żeromskiego”. Ba! Uzna je dawny Skamandryta za „operowe”, „zmitologizowane”, „sztuczne”, a jego „osobliwa ironia zwątpienia i patosu – według Janion – tak bardzo odpowiada naszej epoce”. Nie wątpię! Wszak „romantyzm, który do nas powrócił, nie jest już romantyzmem, znanym przed półwieczem lub wiekiem. Jest to już inny romantyzm [...] na miarę naszej epoki”. Co było nie tyle do udowodnienia, ile jest raportem z wykonanej normy.

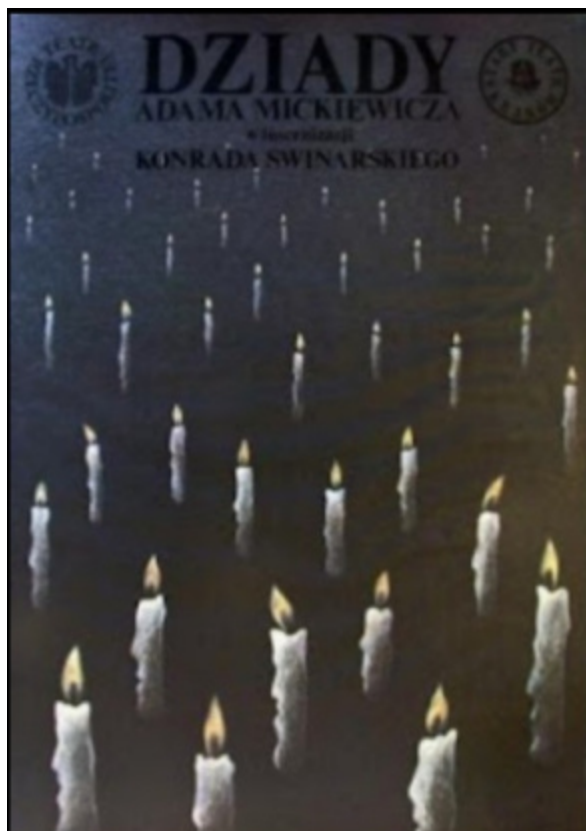
Przekroczy ją Janion z nawiązką. Sięgając nie tylko po współczesnych jej prominentnych twórców z PRL, podejmie próbę przypisania Broniewskiemu specyficznego „tonu” (atrybut wzięty przewrotnie z arsenału towiańszczyzny, co wobec problematyki podjętej w książce jest chyba oczywiste). Koncepcja rozbrojenia romantyzmu wyartykułowana została *explicite* przy próbie rekapitulacji (jak sądzimy) pewnego etapu przedsięwzięcia. Zawarta jest w jednej z bardziej publicystycznych książek, dzięki czemu z otwartą przyłbicą odsłania się program, który wdraża autorka swą naukową pracą. *Odnawianie znaczeń...* Sparafrazujemy prosto ten nagłówek i obrócimy go w oczywiste „odmawianie znaczeń”.

Kultowe *Dziady*, 1973

Temat najprawdopodobniej podsunięto „z góry”, zresztą Guczalska przypomina, że *Dziady* nie były w ogóle grane do 1955 roku i dobrowolnie zaniechane po wpisaniu na indeks realizacji Kazimierza Dejmka w 1968 roku: „Niechętni Swinarskiemu twierdzili [...], że *Dziady* powstały na zamówienie partii, która chciała udowodnić, że nie boi się inscenizacji wielkiego dramatu, a zakaz wobec przedstawienia Dejmka nie był skierowany przeciw Mickiewiczowi, ale wyłącznie przeciw decyzjom reżysera”. Jeśli cokolwiek w „Polsce Ludowej”

wyglądało „na zamówienie partii”, to z pewnością nim było. Nic poza nią nie mogło się w sferze oficjalnej wydarzyć. Tym bardziej, że „pierwsze założenie” adaptacji to „zerwanie z tradycją inscenizacji *Dziadów* jako narodowego misterium, utworu o wymowie patriotycznej i niepodległościowej”.

Słuchamy Swinarskiego: „Ja nie uważam, że bohater jest tubą autora lub tubą idei utworu. Uważam natomiast, że prawda jest pomiędzy, a więc także i w interpretacji widza. I dlatego racje bohaterów nie mogą być serwowane jako obiektywna prawda ze sceny”. I dalej: „Uważam, że Mickiewicz napisał Konrada jako epileptyka. Bo to, co jest w postaci nawiedzeniem, co jest jego spójnią ze światem pozaziemskim, ma wszelkie cechy z jednej strony poetyckiej wzniosłości, uniesienia poetyckiego, ale ma też cechy chorobowe. Mnie ta choroba fascynuje, przede wszystkim dlatego, że ją przez tyle lat pomijano jako coś wstydlivego, bo przecież jeżeli epileptyk byłby bohaterem narodowym, to nie byłoby bohatera narodowego”. Biografka doda nawiasem, osłabiając po półwieczu wydźwięk reżyserskiej wypowiedzi: „Może dopiero dziś widać, jak nowatorskim posunięciem było zobaczenie Konrada **także** [podkreśl. B. Gućalska] przez pryzmat jego choroby”.



Tak to jest, gdy ateista rozważa pozaziemskie światy, a człowiek złamany, prowadzony za rękę przez opresyjną władzę i wszystko jej zawdzięczający zamyka narodowego bohatera w psychuszce, nie mogąc go w żaden inny sposób zrozumieć. Nie dziwi więc, że: „Zachwycona publiczność i krytycy to jedno, ale zadowolona była też władza. A właściwie dwie władze, bo choć oficjalnie rządy sprawowała partia komunistyczna, to innym ośrodkiem nieformalnym, lecz równie silnym, był Kościół katolicki”. Gratulacje otrzymał Swinarski i od Edwarda Gierka, i od Karola Wojtyły. Pojawiła się jednakowoż opinia, że „przez epilepsję Konrada Swinarski zgubił podstawowy wątek swoich *Dziadów* (Małgorzata Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*, Warszawa 1985 – podoba mi się tytuł tej pracy, choć rok wydania budzi nieufność).

Przeczytaj również: Trzeci Conrad, czyli cytryna z pestkami

Guczalska rekonstruuje wymowę spektaklu: „[...] widzowie głęboko identyfikowali się i z zawartością tego, co widzieli, z doświadczeniem, jakiego doznawali. Może Swinarskiemu udało się utrwalić i przekazać sedno polskiego doświadczenia? Obrzędy cmentarne, ciągła obecność zmarłych, którym jesteśmy coś winni. Powrót do słowiańskiej, archaicznej ludowej wiary, istniejącej wciąż w wywodzącym się z warstwy chłopskiej narodzie. Heretycka religia miłości, przeciwstawiona oficjalnej religii chrześcijańskiej. Wieczna niewola, albo podległość, narzucona przez silniejszych, bezwzględnych i lepiej zorganizowanych. I wieczny Bal u Senatora – konieczność kompromisów, zginania karku, cierplivej usłużności. I dramatyczna próba wyrwania się z tej rzeczywistości – jednym desperackim skokiem, nie poprzez organiczną, wspólną pracę wielu pokoleń, bo do tego nigdy nie ma warunków”.

Krakowski teatr zawiózł *Dziady* w kwietniu 1975 roku jako towar eksportowy do Londynu. Zagrał je w oprawie murów katedry Southwark, w ramach festiwalu World Theatre Season. Autorka wspomina wyłącznie o reakcjach najważniejszych tytułów prasy brytyjskiej, a intrygowałoby, czy pojawiły się recenzje w prasie emigracyjnej? Pewnie tak, Wychodźstwo kochało teatr, o romantycznym już nie wspominając. Niemniej, po powrocie, „jak twierdziło wielu fanatycznych miłośników [...], grano je zdecydowanie za długo”: „Guślarz, który w przedstawieniu Swinarskiego miał być co prawda przewodnikiem duchowym, ale i sprytnym manipulatorem wiejskiej gromady, odgrywającym świadomie swe natchnienie, stał się z czasem natchnionym świętym starcem, bez dystansu do swojej roli”. Życie zwyciężyło teatr?

Romantyzm i propaganda

Janion w *Odnawianiu znaczeń* poświęci Swinarskiemu niecałe trzy stroniczki, o wiele mniej niż Jarosławowi Markowi Rymkiewiczowi czy Adamowi Hanuszkiewiczowi, także piewcy klęski pokoleń porozbiorowych – choć nie w wyniku ich lekkomyślności, acz przez „dziejową konieczność”. Prześwietlenie dramatu Rymkiewicza godne jest uwagi, gdyż prawdopodobnie wciągnęła partyjna intelektualistka przejawiającego już tendencje opozycyjne pisarza w swój zaklęty krąg. Przy czym stało się to na własne życzenie twórcy drukowanych w „Dialogu” w 1975 roku *Ułanów*. Jeśli zakamuflował w nich drugie dno, to zamarło ono nieodkryte.

Śląc całus Almanzora Janion „zgani”: „W jednym tylko Rymkiewicz jest niesyntetyczny, jednostronny i «fredrowski»: podziela mianowicie niechęć czy nienawiść Fredry do romantycznych konspiratorów”. A dzieje się to w roku zawiązania Polskiego Porozumienia Niepodległościowego. Wyborne: „Oczywiście wszystkie starania autora zmierzają do tego, by bezwzględnie wypatroszyć sentymentalne i rzewne, sercem malowane polskie obrazki ułańskie”. Oczywiście. Rymkiewicz dołożył „swoj parodystyczny negatyw”, a uprawianej przez niego „grze mitami-stereotypami towarzyszą w *Ułanach* sparodiowane «przeklęte problemy» polskiego romantyzmu”. Dokonał też ataku na jego wzniosłość, a nawet „demaskacji «ginekologicznego mitu» polskiego romantyzmu”.

Kłania się inny wylew lawy – *Romantyzm i historia* Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej z 1978 roku. Lecz czerpać z niego będziemy nie tyle sensy, co nomenklaturę. Romantyzm miał stać się w PRL czystą „przygodą w świecie wartości intelektualnych, a nie podawać „wzory

osobowe, repertuar gestów, słownik [...] i wizję przyszłej walki i przyszłego zwycięstwa”. Miał ulec także doszczętnemu starciu i zbanalizowaniu. A przecież „zamiast dostarczać płóchej zabawy poetyckiej”, czy ogólniej literacko-kulturowej, winien – jeśli żyw – „prowadzić do boju”, prosto do zbrojnego powstania, taki jego sens zaklęty. Dużo harówki i kunsztu włożył Swinarski, by go uśmiercić, nie dolewał z Janion i Żmigrodzką oliwy do ognia gasnącej lampy Rzeczypospolitej (sformułowanie wzięte z Berenta).

O dziwo reżyser w *Romantyzmie i historii* nie wystąpi (ale pechowi *Ułani* Rymkiewicza – tak). Przeczytamy natomiast: „Spiski i powstania narodowe kierowane były w ogromnym stopniu przez romantyczny światopogląd ich organizatorów”. Świadomość tego prowadziła i zmuszała tyranów do zneutralizowania niebezpiecznego ładunku. Praktykowana dwoista „prawda o przeszłości uwielbionej i zaprzeczonej zarazem” nie stanowiła i nie stanowi żadnej nowości w rodzimej autorefleksji. Niemniej romantyczna „krytyka Polski i polskości [...] burzyć miała spokój tych, których odświętny kult tradycji narodowej łączyli ze zgodą na rzeczywistość niewoli”. Spokoju twórców wpisanych w ten schemat romantyzm nie zachwiał.

Pogmatwane *Wyzwolenie*, 1974

Beata Guzalska referuje: „«*Wyzwolenie* uważam za najtrudniejszą sztukę w naszym narodowym repertuarze» – powiedział reżyser w jednym z wywiadów i miał chyba rację. Dramat Wyspiańskiego uchodził za niejasny, zagmatwany, «nie wiadomo, o co w nim chodzi» – taka potoczna opinia utrzymuje się do dzisiaj”. Słowa „zagmatwany” i „zawikłany” powtórzy bezradnie nie raz. Tymczasem „Swinarski dostrzegł intrygujący go obraz żywego procesu myślowego, dzieło w toku, pozwalające wejść w swoją niegotowość, w materię pozbawioną

dominującej idei”. Czy rzeczywiście tej ostatniej dramatowi nie starcza? Brakowało na pewno i brakuje nadal ciągłości dziedzictwa, w które – po metryce – imiennik bohatera (jak niebawem zobaczymy) wdarł się bez niezbędnego zaplecza.

A wystarczyłoby wczytać się w gruntowną analizę Zygmunta Nowakowskiego ze wstępu do dramatu wydanego w 1945 roku we Włoszech przez 2 Korpus. Ciekawe byłoby też zdanie Zygmunta Wasilewskiego z *Nowego Konrada. Rozbioru „Wyzwolenia” St. Wyspiańskiego*, Lwów 1903. Pierwszy krytyk o mało nie pojawił się u Swinarskiego pośród zasiadających w zrekonstruowanych łóżach kukieł „wszystkich dyrektorów krakowskiego teatru od Tadeusza Pawlikowskiego do współczesnych”: „Potem reżyser i scenograf chcieli jeszcze dołożyć kukły znanych w mieście postaci – Tadeusza Kantora, Piotra Skrzyneckiego, któregoś z kościelnych dostojników [czyżby Karola Wojtyły? – P.Ch.]. Ale ten pomysł zarzucili, uznając, że byłby to jednorazowy efekt, a potem łoże mogłyby przeszkadzać”. Wydaje się jednak, że zdali sobie sprawę z niecenzuralności przedsięwzięcia.

W pierwszym akcie *Wyzwolenia* wystąpią Karmazyn i Hołysz wśród przedstawicieli różnych stanów i urzędów: Prymasa, Kaznodziei, Mówcy, ojca z synem, starca z córkami. Karmazyni i hołysz... Czy „wyklęci” Nowakowski albo Wasilewski wyjaśniliby „o co chodziło Wyspiańskiemu z Automedonem («Automedonie, lejce dierz» – krzyczy w pewnym momencie bohater)? Dowcipny Swinarski w trakcie próby rezolutnie rzucił: „«Wiem, Automedon to jest taki proszek do mycia samochodów»”: „W interpretacyjnych zmaganiach wspomagał reżysera i zespół profesor Kazimierz Wyka, który czasem wyrażał prywatne wątpliwości wobec tekstu: «A może to gniot?». I dopiero po

premierze stwierdził autorytatywnie: «Nie, to nie jest gniot». Czy starszej daty, czerwony profesor nie pamiętał z gimnazjum, że chodziło nie o chemikalia, a o woźnicę rydwanu Achillesa?

„Dwa momenty szczególnie zapadły w pamięć, przeżywane jako chwile czystego, potężnego wzruszenia”. Pierwszy, kiedy Konrad recytuje przywoływane w publicystyce Zygmunta Nowakowskiego słowa: „Chcę, żeby w letni dzień...”. Niestety ani Guzalska, ani nikt chyba dotąd nie widzi, a co wskazał Nowakowski, że mówi wtedy o Polsce. U Swinarskiego „Konrad jest na granicy załamania psychicznego [przypomina się epileptyk z *Dziadów* – P.Ch.], w desperacji, aby się nie poddać, wytrzymać ten napór wrogich argumentów i własnych emocji. Sięga do obrazów najprostszych, elementarnych, jak do jedyngo ratunku”. Gdy Jerzy Trela „wypowiedział te słowa żarliwie i prosto, jak swoje własne” natychmiast pośród publiczności „zapanowała absolutna cisza”: „Ta chwila niejednym raz wywoływała łzy – i na widowni, i pośród aktorów”. Niejednym raz, bo i *Wyzwolenie* grano dwieście razy aż do 1983 roku.

Przeczytaj również: Niedopalona lira i kurz

„Drugi z poruszających obrazów” to finał: „Przedstawienie zakończone, maszyniści wnoszą dekoracje. Przygasają światła, aktorzy wychodzą ze swoich ról i już jakby prywatnie schodzą ze sceny, na której pozostaje samotny Konrad. On jeden nie wyszedł ze swej roli. Robotnicy sceny zamieniają się w Erynie. Konrad odwraca się – i jak Edyp – sam się oślepia” (w dramacie Wyspiańskiego Konrada oślepiają Erynie). „Po twarzy z oczodołów płynie krew. Z rąk rekwizytorki wyjmuje szablę i biega z nią po scenie, rozpaczliwie i bezładnie. Płacze się w teatralną kurtynę. A potem, na kolanach, rytmicznie siecze szablą

powietrze. Błyski klingi w świetle reflektorów kończą przedstawienie. Odczucie tragizmu bohatera, rozdartego pomiędzy żarliwym dążeniem i niemocą, wywoływało «prawdziwy ścisk gardła».

Msza czy zupa

Konwulsje podobne zapewne do tych, które towarzyszyły w 1958 roku filmowym kadrom przedstawiającym beznadziejnie wierzgającego Maćka Chełmickiego, co kona na śmietniku *Popiołu i diamentu*. Wyrafinowane, historyczne fałsze wiodły do chybionych wzruszeń.

„Po premierze *Dziadów* status Swinarskiego dość mocno się zmienił – dotąd uważany za reżysera wybitnego i docenianego, choć kontrowersyjnego, stał się największym polskim twórcą teatralnym. Jego pozycja wzrosła szczególnie w Krakowie, zwłaszcza że ówczesne władze, w przeciwieństwie do poprzedniej ekipy partyjnej, doceniały jego artystyczną rangę i akceptowały przedstawienia”. Od władz miasta otrzymał dwupokojowe mieszkanie „w nowo wzniesionym budynku z lokalami przeznaczonymi dla krakowskich artystów przy ulicy Szerokiej 26 w sercu krakowskiego Kazimierza”, a w lipcu 1974 roku – nagrodę państwową I stopnia, „co oznaczało spory prestiż i godną sumę pieniędzy”. Dla żony „postarał się o talon na samochód”.



Jakkolwiek Kazimierz lat siedemdziesiątych XX wieku to nie hipsterska dzielnica jak obecnie, zawsze lokalizacja na Starym Mieście wydaje się dogodna – szczególnie – na gościnne pod Wawel towarzyskie i zawodowe wypady ze stolicy. Autorka jednocześnie jakby nie odpowiada wyraźnie na pytanie, czy reżyser „mógł się czuć beneficjentem systemu”. Czuł się czy nie czuł – to odrębna sprawa, był nim bez wątplenia. Nie zasłonią tego faktu eufemizmy i ukryte porównania wyrażające poetykę mocniejszego akordu: „Żył z władzą w stosunkach poprawnych, chyba na podobnej zasadzie co Jerzy Grotowski, który swego czasu zapisał siebie i cały zespół Laboratorium (z wyjątkiem Mai Komorowskiej) do PZPR”.

Pozbawiony – za sprawą ćwierć wieku prowadzonych dentystycznych ingerencji – kłów romantyzm, już bez idei irredentystycznej (a raczej wypełniony przekonaniem, że jej spadkobiercą może być co najwyżej pacyfistyczna idea strajku generalnego), w formie deklaratywnej wsparł ruch Solidarności. Jej „karnawał” stał się siłą rzeczy okresem odmrażania romantycznego, narodowego kanonu. Z tego punktu widzenia przyjdzie oceniać katowicką *Tragedię romantyczną* z 1981 roku, choć tak chcielibyśmy przeciwstawić ją i Janion, i Swinarskiemu. Utkane przez dwóch studentów z Wieszców, zapomniane dziś, a wielkie, pełne gwiazd (Jędrusik, Olbrychski, Niemen) widowisko, w odkadzionym tym sposobem z bolszewickich masówek „Spodku” przeszło do gruntu uczucia wielu tysięcy widzów.

Jak pisze Sebastian Reńca: „Andrzej Rozpłochowski, wówczas przewodniczący MKZ Katowice, pytany przez dziennikarkę, dlaczego «Solidarność» zdecydowała się na objęcie mecenatem spektaklu, trafnie odpowiedział: «– Sprawy kultury, życie duchowe są człowiekowi bardzo potrzebne, częstokroć bardziej potrzebne niż talerz zupy»”. Jeśli nastąpiło wtedy na Śląsku wyjście poza ramy fasadowych frazesów i podany przez Konrada Swinarskiego i Marię Janion schemat, to trwało ono chwilę i stan wojenny miał przerwać i ten obiecujący proces, nie dopuszczając do jego rozwoju.

Dobrze, że nie zabrał się bohater *Biografii ukrytej* za inne grzebanie, a miał na nie ochotę. Otóż „przygotowywał się do realizacji filmu *Romantyzm polski*, który miał zawierać sceny z różnych dramatów, a

także wątki historyczne, w tym mocno absorbującą Swinarskiego postać Andrzeja Towiańskiego”. Nie tylko on go fascynował... Przyznawał, że zamierzał „zrobić widowisko o Chrystusie”: „Byłaby to próba takiego uporania się z tradycją literacką romantyzmu, która Polskę widzi jako Chrystusa narodów”. Tekstów szukał „przede wszystkim u Towiańskiego”, ale materiałów dostarczyć miały przetrwione już *Dziady* i *Nie-Boska*: „Tylko Towiański pozostał nietknięty”. I przynajmniej za to Wszechmogącemu dzięki.

Paweł Chojnacki

**Beata Guczalska, *Konrad Swinarski. Biografia ukryta*,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 2025, stron 800.**

Fot. Wydawnictwo Literackie