

Karol Szymański

Gdańsk

Degeneracja fantazmatu homoseksualnego w znormalizowanej kinematografii czechosłowackiej

Od *Krawca i księcia Václava Krški* (1956)
do *Chłopaków z brązu* Stanislava Strnada (1980)

Zarys treści: Stosunek kina czechosłowackiego do męskiej nagości i seksualności – w tym zwłaszcza sposób, w jaki sublimowano i przenoszono na ekran fantazmaty homoseksualne – nieintencjonalnie odkrywa „odwrotną stronę” społeczeństwa realnego socjalizmu i zdradza ukryte strategie władzy totalitarnej w zakresie „urządzenia seksualności”. Na przykładzie dwóch filmów: *Krawiec i książę* Václava Krški z 1956 oraz *Chłopaki z brązu* Stanislava Strnada z 1980 r. możemy prześledzić przemianę i degenerację ekranowych fantazmatów homoseksualnych między drugą połową lat pięćdziesiątych a latami siedemdziesiątymi–osiemdziesiątymi XX w. W utworze Krški – powstałym w czasach wychodzenia ze stalinizmu i socrealizmu – fantazmaty te stanowiły dla twórcy i odbiorców ucieczkę i schronienie oraz rodzaj obrony przed opresywnymi praktykami społecznymi. Natomiast film Strnada – którego kluczowym elementem było odpowiednie zobrazowanie i propagandowe wsparcie czechosłowackich spartakiad – ujawnia, w jaki sposób imaginariusium homoseksualne zostało w czasach normalizacji zmanipulowane, zawłaszczone i zaprzęgnięte na użytek dyktatury komunistycznej.

Outline of content: The attitude of Czechoslovak cinema to male nudity and sexuality – especially the way in which homosexual phantasms were sublimated and transferred to the screen – unintentionally reveals “the other side” of the society of real socialism and discloses hidden strategies of the “device of sexuality” used by the totalitarian regime. On the example of two films, the *Labakan (The False Prince)* by Václav Krška of 1956, and *Kluci z bronzu (Boys of Bronze)* by Stanislav Strnad of 1980, we can follow the transformation and degeneration of film homosexual phantasms between the latter half of the fifties and the eighties of the twenty century. In Krška’s film – produced at the end of the Stalinist and socialist realism period – those phantasms offered both for its director and spectators refuge and shelter, and a kind of defence against oppressive social practices. Whereas Strnad’s film – the fundamental element of which was a right depiction of and propagandist support for Czechoslovak Spartakiads, – reveals in what way the homosexual imaginariusium was during the period of socialist normalization manipulated, appropriated and harnessed by the communist dictatorship.

Słowa kluczowe: kino czechosłowackie, fantazmat homoseksualny, queer cinema, normalizacja w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej, indoktrynacja totalitarna, Václav Krška, Spartakiady, Stanislav Strnad

Keywords: Czechoslovak cinema, homosexual phantasms, queer cinema, normalization in the Czechoslovak Socialist Republic, totalitarian indoctrination, Václav Krška, Spartakiads, Stanislav Strnad

Chociaż – jak słusznie stwierdził Robin Griffiths w odniesieniu do Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej, a co można rozszerzyć na wszystkie kraje pozostające w radzieckiej strefie wpływów – jakakolwiek forma bezpośredniej reprezentacji homoseksualistów w kinie była w czasach komunizmu niewyobrażalna i niemożliwa¹, to jednak akurat Czechosłowację należałoby w pewnej mierze uznać w gronie państw bloku wschodniego za wyjątek. Tworzyli tu bowiem m.in. František Čáp, Václav Krška i Petr Weigl – reżyserzy, którzy nie kryli się ze swoją homoseksualną tożsamością i w których twórczości można znaleźć – stałe lub sporadyczne, mniej lub bardziej wyraziste – homoseksualne inspiracje. Paradoxem pozostaje przy tym to, że odnosili oni największe sukcesy artystyczne i zdobywali za swoje filmy największe uznanie nie w czasach jakichś systemowych odwilży czy wolności, tylko w najcięższych, totalitarnych warunkach historycznych: pierwszy w latach istnienia podporządkowanego III Rzeszy Protektoratu Czech i Moraw, drugi – za stalinizmu i w końcówce lat pięćdziesiątych, a ostatni – w epoce Husákovskiej normalizacji².

Urzeczywistnione na ekranie fantazje homoseksualne mogą być dla ich twórców i widzów kojącym i zbawiennym fantazmatem, kreującym imaginacyjną przestrzeń osobistej wolności i stanowiącym jedyne dostępne narzędzie oporu wobec opresyjnej rzeczywistości. Zawłaszczone przez władzę mogą się jednak stać swoim przeciwieństwem³ – koszmarnym wykwittem zideologizowanej rzeczywistości, przerażającym

¹ R. Griffiths, *Bodies without borders? Queer cinema and sexuality after the fall*, w: *Queer cinema in Europe*, ed. R. Griffiths, Bristol–Chicago 2008, s. 131.

² M.C. Putna, *Od Kršky do Trošky. Homosexualita a český film*, w: *Homosexualita w dějinách české kultury*, ed. M.C. Putna a kol., Praha 2013, s. 455, 459. Petra Hanáková zwróciła uwagę na paradoksy związane z prezentacją seksualizmu i przekraczaniem stereotypów płciowych w filmie środkowoeuropejskim na przykładzie tworzego przez kino czechosłowackie obrazu kobiet: „w okresie największej kontroli politycznej sprawowanej nad kinematografią kreowano bardzo aktywne postaci kobiece (choć przyznajmy schematyczne i podporządkowane ideologii). Tymczasem filmy powstające w okresie tzw. wolności – czy mówimy o czechosłowackiej nowej fali, czy też o produkcjach powstających po aksamitnej rewolucji, ukazują kobiety głównie jako obiekty seksualne lub ograniczają je do roli matek i ofiarnych strażniczek ogniska domowego” (*Ślepa plamka w oku postępu. Wypieranie przestrzeni prywatnej w filmach realizmu socjalistycznego*, przeł. R. Kulmiński, w: *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. nauk. J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiński, Warszawa 2011, s. 217).

³ Zob. rozróżnienie sformułowane na gruncie literatury przez Marię Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej*, w: *Prace wybrane*, t. 3: *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 180.

narzędziem manipulacji, instrumentem uniformizacji, ubezwłasnowolnienia i konfiskaty intymności. Tę różnicę spróbuję uchwycić i pokazać na przykładzie dwóch dzieł kinematografii czechosłowackiej: filmów *Krawiec i książę (Labakan)* Václava Krški z 1956 r. oraz *Chłopaki z brązu (Kluci z bronzu)* Stanislava Strnada z roku 1980. Utwory te dzieli niemal ćwierć wieku, które było w politycznej, społecznej, gospodarczej i kulturalnej historii Czechosłowacji całą epoką – naznaczoną najpierw odchodzeniem od stalinizmu i odwilżą mniej uchwytną i powolniejszą niż w innych krajach „demokracji ludowej”, potem liberalizacją i demokratyzacją osiągającą apogeum podczas Praskiej Wiosny 1968 r., stłumionej wkroczeniem wojsk Układu Warszawskiego, a w końcu – konsolidacją i normalizacją systemu komunistycznego za panowania Gustáva Husáka. W dziejach czechosłowackiego kina owo ćwierćwiecze obejmuje natomiast odpowiednio: pierwsze próby odwrotu od doktryny i schematu socrealizmu oraz poszukiwanie nowych tematów i środków wyrazu przez tzw. Pierwszą Falę (czy inaczej: „generację 1956”), zablokowane przez partyjnych decydentów podczas festiwalu w Bańskiej Bystrzycy w 1959 r.⁴, potem erupcję i wielki (także międzynarodowy) sukces Czechosłowackiej Nowej Fali, a następnie – po 1968 r. – skonsolidowanie i znormalizowanie kinematografii, oznaczające m.in. zanegowanie dorobku lat sześćdziesiątych, wzmocnienie partyjnej kontroli i cenzury, odsunięcie od działalności najważniejszych twórców nowofalowych.

Z pewnej ograniczonej dla naszych potrzeb perspektywy można spojrzeć na ten okres jako na czas, u początków którego znajdujemy wyprodukowany w 1954 r.

⁴ Na konferencji towarzyszącej I Festiwalowi Filmów Czechosłowackich w Bańskiej Bystrzycy (22–28.02.1959 r.) ówczesny minister szkolnictwa i kultury František Kahuda ostro skrytykował tendencje liberalizacyjne w kinematografii czechosłowackiej lat 1957–1958, objawiające się m.in. odchodzeniem od socrealistycznego schematyzmu i krytycznym podejmowaniem tematów współczesnych. Atak na filmowców został przygotowany już w czerwcu 1958 r. na XI Zjeździe Komunistycznej Partii Czechosłowacji, jako element szerszej kampanii „zakończenia rewolucji kulturalnej”. Czterema pierwszoplanowymi obiektami ataku partyjnego stały się (skierowane w konsekwencji na półki) filmy: *Trzy życzenia (Tři přání)* Jána Kadára i Elmara Klosa, *Tu są lwy (Zde jsou lvi)* Krški, *Gwiazda jedzie na południe (Hvězda jede na jih)* Oldřicha Lipskiego oraz średniometrażowy *Koniec jasnowidza (Konec jasnovidce)* Vladimíra Svitáčka i Jána Roháča. Po konferencji w Bańskiej Bystrzycy przysłała fala represji organizacyjnych i kadrowych (rozwiązano jeden z zespołów twórczych, kilka osób zwolniono z wytwórni filmów w Barrandovie, a kilku zaordynowano szkolenia „resocjalizacyjne”, Kadár i Klos dostali dwuletni zakaz pracy, zaś Krškę planowano odesłać na emeryturę itp.). Partia zdławiła więc pierwsze symptomy odwilży i przywróciła porządek w kinematografii, wstrzymując na dwa lata proces decentralizacji i liberalizacji. Do filmów wróciły dotychczasowe schematy stylistyczne i tematyczne, wątki konfrontacji ideowej z Zachodem oraz atmosfera podejrzliwości i szpiegomanii. Lody zaczęły na nowo pękać dopiero z nastaniem Nowej Fali w pierwszej tercji lat sześćdziesiątych – zob. np. J. Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013, s. 77–83, 96; I. Klimeš, *Filmari a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959, „Iluminace”* (2004), č. 4, s. 129–138; *Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu, „Iluminace”* (2004), č. 4, s. 139–222; *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*, ed. P. Skopal, Praha 2013, s. 56 i nn.

film Krški *Srebrny wiatr*⁵ – zatrzymany przez cenzurę i dopuszczony na ekrany dopiero dwa lata później z powodu odważnej sekwencji kąpeli w rzece nagich gimnazjalistów, u końca – filmy „normalizacyjne”⁶ z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w których bohaterowie nie tylko są zazwyczaj w pełni ubrani w łóżku, ale również do wanny czy pod prysznic wchodzi w majtkach⁷, między nimi zaś – w „złoty latach sześćdziesiątych” – kinematografię, która (tak w swoich produkcjach ambitnych i autorskich, jak też popularnych i gatunkowych) stanowiła światową awangardę w zakresie śmiałego i bezpruderyjnego ukazywania nagości i seksualności, również męskiej. Rozbudzona w połowie lat pięćdziesiątych swoboda (nawiązująca, jak i w innych aspektach odradzającej się wówczas kultury, do międzywojennego rodzimego dorobku artystycznego: m.in. z jednej strony – jeśli chodzi o nagość kobiecą – na przykład do *Ekstazy* Gustava Machatego⁸, z drugiej zaś – jeśli idzie o nagość męską – chociażby do *Płomiennego lata* Čápa i Krški⁹) zaowocowała w okresie Nowej Fali świeżym spojrzeniem – czasami łagodnym i lirycznym, częściej jednak satyrycznym, bezceremonialnym i okrutnym – na „czeski naród w pościeli”. W łóżku i pod pierzyną twórcy filmowi odkrywali archetypy ludzkiej egzystencji¹⁰, a poprzez analizę tego, co najbardziej „domowe” i intymne, badali rzeczywistość społeczno-kulturową i polityczną. Presja ideologiczna sprowadziła jednak po 1968 r. te pionierskie i niekonwencjonalne pierwiastki najpierw do poziomu jowialności i ludowej zabawy¹¹, a wkrótce potem – do banalnych i pruderyjnych schematów normalizacyjnych i normalizujących. Jak pisał Josef Kroutvor, „przykryty ciężką pierzyną banału” mały czeski człowiek przeczekiwał epokę historii¹².

Sinusoida naszkicowanego tu bardzo ogólnie zmiennego w czasie – między połową lat pięćdziesiątych a przełomem lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – stosunku kina czechosłowackiego do ludzkiej nagości i seksualności była funkcją

⁵ Tytuł oryginalny: *Stříbrný vítr*.

⁶ „Normalizační filmy” – stosownie do klasyfikacji dokonanej przez Jaromíra Blažejovskiego (*Normalizační filmy*, „Cinepur” [2002], č. 21, s. 8), wyróżniającego w produkcji kinematografii CSRS z lat 1969–1989 trzy poziomy: „filmy normalizačního období” (filmy okresu normalizacji), wśród których znajdowały się m.in. „normalizační filmy” (filmy **normalizacyjne**, będące eksplicytnie lub implicytnie nosicielami ideologii normalizacji), zaś wśród nich z kolei m.in. „normalizující filmy” (filmy **normalizujące**, które tworzyły twarde jądro propagandy).

⁷ Chociażby w filmach *Můj brat má fajnego brata* (*Můj brácha má prima bráchu*, 1975) Stanislava Strnada czy *Bieg na orientację* (*Bloudění orientačního běžce*, 1986) Júliusa Matuli, o tyle nas interesujących, że ich fabuły – podobnie jak *Chłopaków z brązu* – obracają się wokół przygotowań do spartakiady. Pomijając stanowiące ewenement przypadki niektórych dzieł, np. *Věry Chytilovej* czy *Juraja Herza*, ten stan „pruderii” i aseksualności trwał – jeśli chodzi o nagość męską – przynajmniej do czasu *Cinkciarzy Víta Olmera* (*Bony a klid*, 1987).

⁸ *Extase* (1933).

⁹ *Ohnivě léto* (1939).

¹⁰ M. Duda, B. Formánková, *Český národ v posteli*, „Cinepur” (2002), č. 22, s. 24.

¹¹ *Ibidem*, s. 25.

¹² J. Kroutvor, *Europa Środkowa. Anegdota i historia*, przeł. J. Stachowski, w: *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*, oprac. J. Baluch, Kraków 2001, s. 249.

ewoluujących uwarunkowań politycznych, społecznych, kulturalnych i ekonomicznych. Manifestacją efektów wpływu tych warunków na sposób kształtowania, przejawiania się i funkcjonalizowania obrazów **męskiej** nagości i seksualności w filmie czechosłowackim są, na otwarciu i na finiszu omawianego tu okresu, wybrane przeze mnie utwory *Krawiec i książę* oraz *Chłopaki z brązu*. Znajdujemy w nich świadectwo nie tylko regresu, ale też fundamentalnej zmiany jakościowej – w zakresie sposobu ukazywania i seksualizacji męskości oraz sublimacji i przenoszenia na ekran wyobrażeń homoseksualnych – jaka nastąpiła w znormalizowanej kinematografii czechosłowackiej, paradoksalnie nawet w porównaniu z jej produkcjami ledwie wyłaniającymi się z czasów stalinizmu i socrealizmu.

Krawiec i książę jawi się bowiem w tym kontekście jako kolejne w twórczości Krški, choć szczególne ze względu na „kwantum” i intensywność męskiego „anturażu”, zmaterializowanie na ekranie autorskich fantazji homoseksualnych, które ze względu na eskapistyczny charakter potraktować możemy za Michaeliem Foucaultem¹³ jako rodzaj obrony przed opresywnymi praktykami kulturalnymi i procesami społecznymi. *Chłopaki z brązu* odzwierciedlają natomiast degenerację tego rodzaju fantazmatów w warunkach znormalizowanej dyktatury komunistycznej. Co więcej, ujawniają, że imaginarium homoseksualne zawłaszczone, zmanipulowane i w jakimś stopniu zaprzęgnięte na użytek władzy (zwłaszcza poprzez publiczne i masowe odgrywanie, przy zanegowaniu jego pochodzenia i kontekstów) przestaje być ucieczką i schronieniem (a tym bardziej praktyką oporu), a staje się częścią represyjnej rzeczywistości, służąc ujarzmiającym procesom i systemowym praktykom normalizacyjnym.

Václav Krška

Václav Krška (1900–1969) to jedna z najznakomitszych, ale też najbardziej intrygujących i niepospolitych postaci kultury i kina czeskiego ubiegłego stulecia. Pierwsze czterdzieści lat życia spędził w mitycznych południowych Czechach (*jihocheská krajina*): w rodzinnym mieście Písek (zwanym wówczas „południowoczeskimi Atenami”) i w niedalekiej wsi Heřmaň, do której jako trzynastolatek przeprowadził się po śmierci ojca wraz z matką, po jej powtórnym zamążpójściu¹⁴. Pochodząc ze stosunkowo zamożnej rodziny (ojciec był rzeźnikiem, a ojczym młynarzem), mógł się kształcić, ale też pozwolić sobie na wizyty w Pradze oraz wyjazdy za granicę. Krška od najmłodszych lat poświęcał się literaturze i teatrowi. Po debiucie prasowym w 1916 r. wydał m.in. siedem powieści, dwa dramaty, zbiory felietonów, opowiadania, baśnie¹⁵. W roku debiutu literackiego rozpoczął również przygodę z teatrem. Tu jego największym i najbardziej spektakularnym sukcesem

¹³ Zob. J. Kochanowski, *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004, s. 218.

¹⁴ J. Černý, *Intimní divadlo Václava Kršky*, České Budějovice 1998, s. 5–6, 11.

¹⁵ *Ibidem*, s. 14.

było założenie i prowadzenie przez siedemnaście lat (1920–1937) w Heřmaňi Kółka Ochotników Teatralnych (Kroužek Divadelních Ochotníků) „Heyduk”. Krška reżyserował w nim zazwyczaj kolejne inscenizacje, często z samym sobą w rolach głównych. Kółko przygotowało w sumie 137 teatralnych premier, wystawianych w plenerach i naturalnych wnętrzach (czasami – jak w przypadku słynnej adaptacji *Króla Edypa* – z gwiazdorskimi rolami aktorów scen praskich), bywało, że z udziałem na scenie nawet 150 osób, oglądanych – co wydaje się dziś niepojęte – niekiedy nawet przez 500 widzów z okolicznych wsi i miasteczek¹⁶.

W 1939 r. Krška zadebiutował w kinie, pisząc na podstawie własnej powieści scenariusz i współreżyserując film *Płomienne lato*. Po jego artystycznym i komercyjnym sukcesie przeprowadził się w 1940 r. na stałe do Pragi, nie mógł jednak (głównie z powodu ciągnących się za nim od 1934 r. kolejnych procesów za „rozpustę niezgodną z naturą”¹⁷) urzeczywistnić następnych projektów reżyserskich – aż do roku 1944, kiedy wspólnie z Jiřím Slavíčkem zrealizował przygodowy, lekko nostalgiczny film młodzieżowy *Chłopcy nad rzeką*¹⁸. Od tej pory poświęcił się już całkowicie kinu, zaprzestając wszelkiej działalności teatralnej i (pominawszy scenariusze własnych filmów) pisarskiej¹⁹.

W końcówce Protektoratu oraz w pierwszych latach powojennych nakręcił Krška – już samodzielnie – najpierw poetycki film *Rzeka czaruje*, potem zaś biograficzną opowieść o „czeskim Paganinim” – skrzypku i kompozytorze Josefie Slavíku, zatytułowaną *Skrzypce i sen*, oraz czarny dramat społeczno-psychologiczny z wątkiem sensacyjnym *Kiedy wrócisz...*²⁰. Natomiast po przewrocie lutowym 1948 r. i całkowitym przejęciu władzy przez komunistów stał się Krška, aż do połowy lat pięćdziesiątych, specjalistą od dotąd raczej omijanych przez twórców filmowych, a wówczas odpowiadających na zapotrzebowanie polityki kulturalnej i wysoko ocenianych fresków historycznych (*Praga roku 1848*) oraz biografii wielkich czeskich artystów i wynalazców XIX stulecia (*Błysk przed świtem* o Józefie Božku, *Mistrz Alesz* o Mikolášu Alešu, *Młodzieńcze lata* o Aloisie Jirásku

¹⁶ *Ibidem*, s. 15–16; L. Nozar, *Literát, divadelník a trestanec. Životní osudy Václava Kršky*, „Dějiny a současnost” (2007), č. 12, <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/12/literat-divadelnik-a-trestanec-/> (dostęp: 12.01.2015). Kółko zaprzestało działalności po 1937 r., kiedy Krška wyprowadził się po śmierci matki z Heřmaňi z powrotem do Písku.

¹⁷ Procesy za „smilstvo proti přírodě” toczyły się przeciwko Kršce w 1934 oraz 1939 i 1943 r. – L. Nozar, *Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945*, w: *Homosexualita v dějinách...*, s. 395; T. Uher, *Obhájce přirozenosti. Václav Krška mezi ruralizmem a expresionismem*, w: M. Hain a kol., *Osudová osamělost. Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha 2016, s. 23. Akty homoseksualne były w Czechosłowacji karane do 1950 r. jako przestępstwo przeciw naturze, od 1951 – jako przestępstwo przeciw społeczeństwu, natomiast w roku 1961 zostały dekryminalizowane (za: E. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak cinema. Black Peters and men of marble*, New York – Oxford 2010, s. 183).

¹⁸ *Kluci na řece*.

¹⁹ J. Černý, *Intimní divadlo...*, s. 46.

²⁰ Odpowiednio: *Řeka čaruje* (1945), *Housle a sen* (1946) i *Až se vrátíš...* (1947).

i *Z mojego życia* o Bedřichu Smetanie²¹). Między tymi „kolubrydami” zdołał jednak zrealizować w latach 1953–1954 także dwa dzieła: *Księżyc nad rzeką*²² i *Srebrny wiatr*, które, nie mając kompletnie nic wspólnego z wymogami politycznymi i agitacyjnymi szalejącego wokół stalinizmu, stały się dla ówczesnej widowni „głosem z innego świata” czy nawet przedmiotem pokoleniowej identyfikacji, natomiast dla Krški – medium najbardziej osobistej wypowiedzi artystycznej oraz szczytowym osiągnięciem w reżyserskiej karierze²³.

W roku 1956 Krška nakręcił w Bułgarii dwie baśniowe superprodukcje: *Legendę o miłości*²⁴ oraz *Krawca i księcia*, a po powrocie do Pragi – ekranizację opery Bedřicha Smetany *Dalibor*. Natomiast schyłek lat pięćdziesiątych przyniósł diametralną zmianę tematyki i stylu (na *neiluzivní realismus*²⁵) w twórczości Krški: współczesnymi filmami *Droga powrotu*, *Tu są lwy* oraz *Wschodzące zboże*²⁶ włączył się on w nurt dzieł (m.in. Ladislava Helge, Jána Kadára i Elmara Klosa, Zbynka Brynycha czy Vojtěcha Jasnego) odchodzących od socrealizmu, reformujących czechosłowacką kinematografię i rozpoczynających proces, który za kilka lat zaowocuje narodzinami Nowej Fali²⁷. Na razie jednak tendencje te zostały w Bańskiej Bystrzycy skrytykowane i spacyfikowane, Krškowy film *Tu są lwy* znalazł się w „ekskluzywnej” grupie dzieł tam potępionych i został wycofany z rozpowszechniania²⁸, a sam

²¹ Odpowiednio: *Revoluční rok 1848* (1949), *Posel úsvitu* (1950), *Mikoláš Aleš* (1951), *Mladá léta* (1952) i *Z mého života* (1955). J. Lauš, *Václav Krška a jeho filmy. Řeky, životopisy a další*, „Film a Video” 14.10.2013, <http://www.filmavideo.cz/index.php/co-jste-mozna-nevedeli/568-krska> (dostęp: 1.02.2015).

²² *Měsíc nad řekou* (1953).

²³ Zob. np. J. Lukeš, *Diagnózy času...*, s. 52. Oba filmy zostały oparte na utworach Fráni Šrámka (1877–1952), pisarza z tzw. generacji anarchistycznych buntowników, w którego twórczości odnajduje się wpływy impresjonizmu i pacyfizmu, pierwiastki autobiograficzne związane z *jihochaeską krajíną* oraz powracającą tematykę utraty złudzeń i młodości zderzającej się ze światem dorosłych. Krška przyjaźnił się ze Šrámkiem i wielokrotnie powracał do jego dzieł, poczynając od inscenizacji teatralnych w Heřmaňi, a kończąc na zrealizowanych u schyłku życia filmach telewizyjnych (więcej w: J. Bébarová, *Oslava nespoutaného mládí. Krškovy filmové adaptace děl Fráni Šrámka*, w: M. Hain a kol., *op. cit.*, s. 183–208). Harmonia i zgodność wizji i temperamentów twórczych Krški i Šrámka bywa porównywana z późniejszymi dokonaniem tandemu Jiří Menzel – Bohumil Hrabal (zob. np. *Panorama českého filmu*, sestavil L. Ptáček, Olomouc 2000, s. 250).

²⁴ *Legenda o lásce*.

²⁵ J. Lukeš, *Diagnózy času...*, s. 82.

²⁶ Odpowiednio: *Cesta zpátky* (1958), *Zde jsou lvi* (1958) i *Osení* (1960).

²⁷ J. Lukeš, *Diagnózy času...*, s. 61.

²⁸ *Tu są lwy* – ponura i surowa wizualnie historia inżyniera z polityczną przeszłością, który walczy z głupotą i złą wolą otoczenia prowadzącymi do katastrofy w kopalni – uznawana jest za jeden z najbardziej autentycznych filmów czechosłowackich swego czasu, pierwszy, który w sposób tak krytyczny, dramatyczny i wszechstronny ukazywał skutki zderzenia jednostki z systemem politycznym i ingerencji ideologii w życie człowieka (zob. np. J. Škvorecký, *All the bright young men and women. A personal history of the Czech cinema*, Toronto–Montreal 1975, s. 44; Z. Škapová, *Cesty k moderní filmové poezii*, w: S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 25).

Krška przez kilka lat (pomijając realizację *Gdzie rzeki błyszczą w słońcu*²⁹) znajdował pracę jedynie przy dubbingu filmów zagranicznych. Po powrocie do reżyserii (teraz także w telewizji) podejmował Krška jeszcze niekiedy tematy współczesne (w jednej z trzech nowel filmu *Gdzie twoje miejsce?* oraz w utworach *Noc przedślubna* i *Dziewczyna z trzema wielbłędami*³⁰), ale najbardziej zmienna wydaje się zmiana tonacji jego dzieł na melancholijną i elegijną oraz dominacja wątków związanych ze starzeniem się i rozrachunkami z życiem – w *Ostatnich różach od Casanovy* i *Wiosennych wodach* według Iwana Turgieniewa, a przede wszystkim w dwóch arcydziełnych filmach telewizyjnych: *Odchodząc jesienią* i *Popiół*³¹.

Krškę charakteryzowano zwykle zdawkowo jako (poza tym, że sprawnego rzemieślnika i fachowca od obrazów biograficzno-historycznych) „poetę filmowego ekranu”, kontynuatora czy nawet twórcę „poetyckiej” linii rozwoju kinematografii czechosłowackiej³². Próbowano go zaszufładować, przypinając mu łatki liryka, przedstawiciela ruralizmu i witalizmu, naiwnego sensualisty³³ i idyllika, specjalisty od poematów wizualnych oraz „pieśni młodości i miłości”³⁴. Zarzucano przy tym dziełom Krški sentymentalizm, egzaltację i melodramatyzm, werbalny i gestyczny patos, dosłowność i banalność, przeestetyzowanie, dekoratywizm, przesadną stylizację, hybrydyzację i ekstremizm środków wyrazu; podnoszono, że jego twórczości brakuje *esprit* i że ciąży nad nią symbolika literackiej proweniencji, przy równoczesnym niedostatku metafor czysto filmowych i ekwiwalentów obrazowych dla autorskich konceptów poetyckich i filozoficznych³⁵.

Niemniej jednak filmy Krški drażniły swoistą suwerennością i tym, że zjawiały się „nie w porę” i były jakby „nie na czasie”³⁶, nie tylko wtedy, gdy – jak w latach pięćdziesiątych – naruszały zasady wykładni socrealistycznej³⁷. Były niespokojne,

²⁹ *Kde řeky mají slunce* (1961).

³⁰ Odpowiednio: *Místo v houfu* (1964), *Komedie s Klikou* (1964) i *Dívka s třemi velbloudy* (1967).

³¹ Odpowiednio: *Poslední růže od Casanovy* (1966), *Jarní vody* (1968), *Odcházení s podzemím* (1965) i *Popel* (1969).

³² Zob. J. Dvořák, *Poetický svět Václava Kršky*, Praha 1989, s. 31; O. Sabol, *Všechny krásy světa. Poetické filmy Václava Kršky*, w: Hain a kol., *op. cit.*, s. 76.

³³ J. Škvorecký, *op. cit.*, s. 250. O związkach Krški z ruralizmem zob. więcej w: T. Uher, *op. cit.*

³⁴ Taki podtytuł – *Píseň mládí a lásky* – nosi *Płomienne lato*.

³⁵ J. Dvořák, *op. cit.*, s. 11, 16, 31, 39, 45; J. Škvorecký, *op. cit.*, s. 250–251; M. Hain, „Pocit neomezené fantazie”. „*Housle a sen*” a *žánr životopisného filmu*, w: M. Hain a kol., *op. cit.*, s. 136; O. Sabol, *op. cit.*, s. 75. Jan Žalman (Antonín Novák) uznaje Krškę za najbardziej typowego przedstawiciela „literackiego” rozumienia filmowej poetyki, za twórcę, który w filmie wykorzystywał tylko to, co już wcześniej odkryła literatura (*Umlčený film*, Praha 2008, s. 157).

³⁶ Por. A.J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*, Praha 2001, s. 196 (polskie tłumaczenie: *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, „Film na Świecie” [2003] nr 404); M. Cyroň, *Osudová osamělost. Václav Krška w kontextu československé kinematografie*, w: M. Hain a kol., *op. cit.*, s. 14.

³⁷ H. Bártová, Proměny novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání poetického filmu Václava Kršky (bakalářská diplomová práce), Olomouc, Univerzita Palackého 2012, s. 67. Symptomatycznym drobiazgiem, ukazującym ówczesną pozycję i sposób funkcjonowania Kršky, było to, że wszyscy zwracali się do niego per „pan”, a nie „towarzysz” – A.J. Liehm, *op. cit.*, s. 198.

ekskluzywne i trudno je było zaszeregować – „przeciwieństwo akademickiego chłodu i barrandowskiego praktycyzmu”³⁸. Jan Němec – czołowa postać i *enfant terrible* Nowej Fali, a uczeń Krški na FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze) i jego asystent w początkach drogi twórczej – uznaje *Księżyc nad rzeką* za pierwszy czechosłowacki film, w którym wprost ujawniła się osobowość reżysera, a samego Krškę za pierwszego twórcę w dziejach czeskiego kina, który wypracował indywidualny, osobisty styl, stając się prekursorem kina modernistycznego i poprzednikiem choćby Michelangelo Antonioniego w celnej i pełnej intensywności analizie uczuć³⁹.

Dzieła Krški – poety i liryka – zdradzają przecież jego lwi pazur⁴⁰, który ujawniał się przede wszystkim w introspektywnym charakterze twórczości, kiedy świat wewnętrzny filmowych bohaterów służył reżyserowi za medium bezkompromisowej autoanalizy mentalnej i uczuciowej, a także w nieustannych próbach pogodzenia sprzeczności. Według monografisty Krški – Jana Dvořáka – jego filmy rozwijają się bowiem jakby w dwóch liniach, z których jedna niesie wyrazistą akcję, charakter i konflikty (często konwencjonalne), jest realistyczna i epicka, druga zaś zdąża do metaforyzacji rzeczywistości, pracuje z imaginacją i „myślową niedorzecznością”. Utwory stają się przez to kombinacją psychologizmu i dokumentalizmu czy niemal naturalistycznie percypowanej rzeczywistości z estetyzacją, stylizacją i symbolizmem; prostocie i szczerości towarzyszą w nich mroczne tajemnice ludzkiej duszy, liryzm łączy się z intensywną erotyką, a witalizm i młodość z deziluzją i życiowym rozczarowaniem. Pierwiastki prowincjonalnego rodowodu i ludowych tradycji objawiają się obok artystowskiego estetyzowania, zaś tęsknota za południowoczeskim środowiskiem wiejskim nie przeczy pragnieniu krain egzotycznych i wymagowanych⁴¹.

Za kluczowy dla dzieł Krški możemy zatem uznać konflikt między rozumem a uczuciem, między młodością a dojrzałością, między marzycielstwem i idealizmem a odpowiedzialnością i pragmatyzmem, zaś za uosobienie wszystkich tych antynomii – najczęściej młodych mężczyzn, wrażliwych, niejednoznacznych, „swoicie-gatunkowych”⁴², wymykających się społecznym więzom i poddawanych

³⁸ J. Dvořák, *op. cit.*, s. 28. Współcześni krytycy dowartościowują także filmy biograficzne Krški z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, zauważając, że reżyser przemycał do nich – zachowując niby socrealistyczne konwencje – swoisty liryzm, symbolikę, środki stylistyczne itp. (M. Cyroń, *op. cit.*, s. 17, 21; M. Hain, *op. cit.*, s. 135; *Panorama českého filmu...*, s. 318).

³⁹ W tym duchu wypowiada się Němec m.in. w serialu dokumentalnym *Zlatá šedesátá* (reż. Martin Šulík, Czechy 2009); zob. także J. Škvorecký, *op. cit.*, s. 114; P. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, London 2005, s. 167; M. Cyroń, *op. cit.*, s. 20; O. Sabol, *op. cit.*, s. 101.

⁴⁰ J. Dvořák, *op. cit.*, s. 11.

⁴¹ *Ibidem*, s. 10, 52.

⁴² Określenie Grzegorza Piotrowskiego: *Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jaroslawa Iwaszkiewicza*, w: idem, *Pre-teksty. Myśli czytelnika i widza*, Toruń 2007, s. 19. Sam Krška zawsze wyrażał preferencję dla „przedziwnych środowisk” i „przedziwnych ludzi” („to jsem měl vždycky rád, ta podivná prostředí a podivné lidi” – cyt. za: A.J. Liehm, *op. cit.*, s. 197).

próbom charakteru oraz przykrawaniu do powszechnie akceptowanych rozmiarów. Idealnym wcieleniem takiego bohatera stał się gimnazjalista Jan Ratkin ze *Srebrnego wiatru*, którego walka ze szkołą i rodziną, jako reprezentantami społecznych konwencji, stawała się walką o niezależność i prawo do miłości⁴³. Natomiast idealną aktorską i męską inkarnacją Ratkina oraz bohaterów jemu podobnych stał się Eduard Cupák – „wieczny chłopak”, legenda praskiej komuny homoseksualnej⁴⁴. Współpraca Krški z Cupákem, rozpoczęta *Młodzieńczymi latami* a szczytująca *Srebrnym wiatrem* i później *Krawcem i księciem*, stała się dla obu twórców przełomem, przy czym dla reżysera oznaczała uwieńczenie sukcesem dotychczasowych poszukiwań doskonałej aktorskiej, typologicznej konkretyzacji jego pojęcia młodości, poezji i zmysłowości⁴⁵. Krška znalazł więc w Cupáku swego aktora, ale reprezentowany przez niego i przez jego poprzedników czy następców typ męczyzny, choć mógł stanowić wzór generacyjny, był przeciwieństwem ideologicznych oczekiwań epoki⁴⁶ i w ogóle standardów ludowodemokratycznego kina czechosłowackiego.

Filmy Krški drażniły więc, odstawały i nie dawały się zaklasyfikować ze względu na niespokojną i „ponadwymiarową” stylistykę, łączenie przeciwieństw, emocjonalny ton oraz konstrukcję bohatera – u podstaw tego wszystkiego mogło jednak leżeć przede wszystkim nierozpoznanie i/lub brak akceptacji ich homotekstualności⁴⁷.

Krška przez całe życie (a przynajmniej życie dorosłe – od początku lat trzydziestych) nie krył się ze swoim homoseksualizmem – Lukáš Nozar używa w stosunku do niego znamiennego określenia: *tajně slavný*⁴⁸. Od początku też wątki czy nawet otwarcie homoerotyczna tematyka pojawiały się w jego twórczości – zarówno literackiej (choćaby w powieściach *Klaris a šedesát věrných* i *Dionysos s růží* lub w tekstach publikowanych w literackich czasopismach homoseksualnych „Hlas” i „Nový Hlas”), jak i teatralnej (na przykład w inscenizacjach *Nesmírný štít* z 1929

⁴³ *Panorama českého filmu...*, s. 115. Dvořák pisze w tym kontekście o podobieństwach *Srebrnego wiatru* i *Na wschód od Edenu* Elii Kazana (*East of Eden*, 1954) oraz postaci stworzonych w tych filmach przez Eduarda Cupáka i Jamesa Deana (*op. cit.*, s. 25).

⁴⁴ M.C. Putna, *op. cit.*, s. 456.

⁴⁵ J. Dvořák, *op. cit.*, s. 20–25.

⁴⁶ H. Bártová, *op. cit.*, s. 67; S. Přádná, *Poetika postav, typů, (ne)herců*, w: S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *op. cit.*, Praha 2002, s. 152.

⁴⁷ Według Tomasza Kitlińskiego i Pawła Leszkowicza „ze względu na to, że homoseksualność wykracza poza reżim formy heteroseksualnej, zmuszona jest do tekstualizacji. Tekstualizacja oznacza tekstowe i wizualne maski, przymus funkcjonowania jako nadmiar znaczenia, podwójność sensu, niestabilność w systemie znaczeń, szczególnie w odniesieniu do płci i seksualności. Homoseksualność jest zatem figurą tekstualności” (*Homotekstualność. Homoseksualność i twórczość*, w: *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 148).

⁴⁸ L. Nozar, *Momenty života...*, s. 396, 402; zob. także np. J. Škvorecký, *op. cit.*, s. 39. Jednakże – jak twierdził German Ritz – informacje biograficzne mogą być co prawda bodźcem, ale nie celem lektury homoseksualnej i nie stanowią dostatecznej przesłanki do rozstrzygnięcia o istnieniu konstrukcji homoseksualnej (*Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, w: *Lektury inności...*, s. 195).

i 1936 r.)⁴⁹. Doszły do głosu również w jego debiucie filmowym, przybierając formę tak wysublimowaną a zarazem „namacalną” i sugestywną, że na długie dziesięciolecia *Plomienne lato* stało się „najbardziej homoerotycznym” filmem czeskim⁵⁰.

Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że w kinie Krški nie występują jawnie homoseksualne postawy, nie szukajmy też w nim bezpośredniego werbalizowania czy pokazywania homoseksualizmu; w centrum większości filmów znajdują się mniej lub bardziej konwencjonalne i tradycyjne historie oraz heteroseksualne pary miłośne⁵¹. Jednakże uważni widzowie zwrócą uwagę nie tylko na odważne ukazywanie męskiego seksapilu i nagości, ale też na charakterystyczne sceny i symptomatyczne wątki, demonstrujące niemal wprost – to znaczy bez specjalnej sublimacji czy kamuflażu – to, co w owoczesnym kinie wydawało się niemożliwe do pokazania czy nawet wyraźniejszego zasugerowania. Dla przykładu: główny bohater *Plomienego lata* – Julio (Václav Sova) podziwia w czasie wspólnej nagiej kąpieli w rzece fizyczność Petra (Josef Stadler, który chodzi przez większość filmu z obnażonym torsem), ale, wyraźnie zażenowany swoimi odczuciami, wyznaje przyjacielowi, że chciałby być taki (heteroseksualny?⁵²) jak on; we *Wschodzącym zbożu* Lojza (Vít Olmer) sprowadza najbliższego kolegę Zdenka (Jaroslav Satoranský), po jego nieudanej próbie samobójczej, na strych swego domu, gdzie przygotowuje mu spanie i gdzie razem, przemoczeni deszczem, wycierają się ręcznikami – Zdeněk reaguje na pełną czułości życzliwość przyjaciela, a jeszcze bardziej na jego roznegliżowanie, mieszaniem i „cielęcymi” spojrzeniami przez łyzy; z kolei w *Kiedy wrócisz...* Vladimír (Václav Voska), tułający się po Pradze po ucieczce z więzienia, wymienia w kawiarni znaczące spojrzenia ze starszym mężczyzną, który podaje mu ogień, a potem wychodzi za nim, jednakże następujące tu cięcie montażowe zawiesza bez konsekwencji dla narracji ten poboczny epizod, każąc się jedynie domyślać jego dalszego ciągu (ale też związku z charakterem głównego bohatera-outsidera)...⁵³

Dopiero w ostatnich latach filmoznawcy i publicyści zaczęli zwracać uwagę na homoerotyczne podteksty i konotacje niektórych scen i motywów w filmach Krški⁵⁴.

⁴⁹ L. Nozar, *Momenty života...*, s. 398; idem, *Literát, divadelník a trestanec...*; J. Černý, *Intimní divadlo...*, s. 36–38.

⁵⁰ M.C. Putna, *op. cit.*, s. 455.

⁵¹ L. Skupa, *Všechno je krásné (mezi námi kluky). Queer aspekty filmů Václava Kršky*, „Cinepur” (2010), č. 71, s. 20.

⁵² Zob. J. Stuchlý, *Milujem to, co ztrácíme...*, <http://25fps.cz/2011/ohnive-letu/> (dostęp: 8.04.2014). Więcej o relacji Julia i Petra w: O. Sabol, *op. cit.*, s. 80.

⁵³ W podobnie niewypowiedziany (nienazywany) wprost, ale swobodny i niezakłamanym sposobem umieszczał postacie i motywy homoseksualne w niektórych swoich filmach Čáp, np. w utworze *Mlhy na Blatech* z 1943 r. Václav (Vladimír Salač) jest niedwuznacznie zafascynowany i zakochany w przyjętym przez jego ojca do gospodarstwa Wojcie (Rudolf Hrušínský), przy czym matka Václava martwi się, by parobek nie „zepsuł” („zkazil”) jej syna.

⁵⁴ Np. Ewa Mazierska widzi w *Srebrnym wietrze* „pierwszy socjalistyczny film kampowy”; uważa, że Krška wykreował w nim swoisty gatunek romansu, który z jednej strony był przepełniony

Konstatowali jednak, że nie można mówić o ich pełnym queerowym wydźwięku, ponieważ nie wykraczały one poza konwencje swoich czasów i raczej spełniały się w typowej sprzeczności: z jednej strony odwracały tradycyjne hierarchie płciowe, spektakularyzowały męskie ciało itp., z drugiej jednak – tłumili wyraźniejszą korelację między erotyką a sposobem zwracania uwagi na męskość ze względu na groźbę implikacji homoseksualizmu⁵⁵. Można by więc odnosić do filmowej twórczości Krški rozpoznania dotyczące jego dorobku literackiego⁵⁶: podstawę homotekstualności tworzyłyby wtedy w Krškowym kinie „maska” i „sygnał” – reżyser maskował homoseksualny temat i/lub homoseksualne odczytanie, a równocześnie nie chciał ich zakrywać całkowicie, wprowadzając do utworów tajne znaki i sygnały.

Przy tym wszystkim trzeba mieć jednak świadomość, że kino Krški jest po prostu kinem przedemancypacyjnym i przeddyskursywnym. Jego dzieła obronią się wtedy jako „oczywiste” i „jawne” konstrukcje homoseksualne⁵⁷ – spełnione na tyle, na ile było to możliwe w twórczości *mainstreamowej*, na dodatek realizowanej w systemach totalitarnych. Prezentacja homoseksualizmu przez Krškę nigdy nie była „absolutna” – czy to mentorska, czy to wywrotowa – zawsze wysublimowana, wystylizowana, kompromisowa i obudowana podwójnymi znaczeniami, ale zawsze też obecna i wszelkimi sposobami do filmów przemycana⁵⁸. Ponadto na wszystkie utwory Krški możemy rozciągnąć kolejne znamienne określenie Nozara (wypowiedziane przy okazji filmu *Rzeka czaruje*)⁵⁹ i powiedzieć, że były one *únikové* – ale nie w tym sensie (choćby poprzez asocjacje znaczeniowe z językiem polskim), że uciekały przed jakimiś tematami czy unikały jakichś problemów, tylko raczej (ściśle słownikowo⁶⁰) że były filmami odwodzącymi od rzeczywistości i umożliwiającymi ucieczkę od niej. Można by wtedy spojrzeć na twórczość Krški jak na realizację – w tamtym miejscu, w tamtym czasie – Foucaultowskiego „artyzmu życia”⁶¹, który byłby w wykonaniu czeskiego reżysera z jednej strony praktyką oporu wobec heteronormatywnego i totalitarnego świata, realizowaną poprzez wysublimowaną grę z normami, z drugiej zaś – kreacją fantazmatu jako przestrzeni wolności osobistej i artystycznej. Z jednej strony **pracuje** bowiem Krška z tym, co związane jest⁶² z „rzeczywistością”, z „wewnątrz” i z „tu” – usiłując, w kompromisie z pewnym porządkiem, przekraczać normy, wykorzystywać konwencje

specyficzną atmosferą hysterii oraz zajęty bardziej emocjami mężczyzn niż kobiet i skupiony na intensywnych męskich przyjaźniach (co mogło odzwierciedlać emocje i represjonowane pożądanie homoseksualne), z drugiej zaś – charakteryzował się „dekadencją” stylizacją i nadmiarem – elementy te autorka uznaje za konstytutywne dla estetyki queerowej (*op. cit.*, s. 188, 198).

⁵⁵ L. Skupa, *op. cit.*, s. 20.

⁵⁶ L. Nozar, *Literát, divadelník a trestanec...*

⁵⁷ Jako rodzaj wypowiedzi określony przez G. Ritza: *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 195.

⁵⁸ L. Nozar, *Momenty života...*, s. 429.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 428.

⁶⁰ J. Siatkowski, M. Basaj, *Słownik czesko-polski*, Warszawa 2002, s. 840.

⁶¹ Za: J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 219, 222.

⁶² Idąc za opozycjami zestawionymi przez Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 187.

na własny użytek i aplikować do „tego świata” swoją homoseksualną wrażliwość; z drugiej zaś strony tak naprawdę to **mieszka** „gdzie indziej”, „na zewnątrz” i „tam” – w „innym świecie”, gdzie wyobraźnia, fantazja i marzenia pozwalają na bardziej bezpośrednie i otwarte przejawy pragnień homoseksualnych⁶³. W tym kontekście twórczość filmową Krški należy więc postrzegać, poza wszystkim innym, jako autobiografię fantazmatyczną – artystycznie uporządkowany produkt uwolnienia jego fantazmatów homoseksualnych, zmierzający również do ich samouświadomienia czy wyzwolenia u odbiorców⁶⁴.

„Krawiec i książkę”

Fantazmatyczny i *únikový* charakter twórczości Krški doszedł do głosu w sposób szczególny w dwóch filmach zrealizowanych w konwencji baśni – co więcej: baśni egzotycznej – która z natury rzeczy ma charakter irracjonalny, eskapistyczny i kompensacyjny. Mowa o wystawnych widowiskach z 1956 r., nakręconych we współpracy z Bułgarią i w tamtejszych plenerach: *Legendzie o miłości* oraz *Krawcu i książce*, które były pierwszymi po II wojnie światowej przedsięwzięciami koprodukcyjnymi kinematografii czechosłowackiej⁶⁵. *Krawiec i książkę* powstał, nieco paradoksalnie, jako film „dodatkowy”, „uzupełniający”, to znaczy zrobiony „przy okazji” *Legendy o miłości* – kiedy strony kontraktu koprodukcyjnego zdecydowały się wykorzystać ekipę oraz istniejącą scenografię i kostiumy do realizacji nieplanowanego pierwotnie tytułu⁶⁶.

Po premierze oba dzieła zostały źle przyjęte przez krytykę czechosłowacką, dla której mankamentem była ich nadmierna atrakcyjność wizualna oraz wyrazisty, osobisty styl reżysera – „krszkizm” (*krškism*)⁶⁷, do rozprawy z którym nawoływano już co najmniej od czasów premiery *Księżycy nad rzeką*⁶⁸. Dostało się zwłaszcza *Legendzie o miłości*, w której – jak twierdził centralny organ prasowy Komunistycznej Partii Czechosłowacji „Rudé Právo” – ostentacyjność i krzykliwość środków artystycznych („pompatyczny, nadęty reżyseryzm”) przytłoczyły wymowę ideową i prostotę pierwowzoru literackiego⁶⁹, czyli sztuki teatralnej autor-

⁶³ J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 218–219, 221.

⁶⁴ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 172; eadem, *Próba teorii fascynacji filmem*, w: eadem, *Prace wybrane...*, t. 3, s. 337.

⁶⁵ W zakresie filmów fabularnych, bo dokumenty – współprodukowane z ZSRR – powstawały już wcześniej – P. Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*, Brno 2014, s. 29–30.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 30.

⁶⁷ Więcej w: M. Cyroň, *op. cit.*, s. 15.

⁶⁸ A.J. Liehm, *op. cit.*, s. 197 (tłum. polskie: s. 105).

⁶⁹ *Ibidem*; P. Skopal, „Svoboda pod dohledem”. *Zahájení koprodukčního modelu výroby v kinematografiích socialistických zemí na příkladu Barrandova (1954 až 1960)*, w: *Naplánovaná kinematografie...*, s. 118.

stwa „romantycznego komunisty”, tureckiego pisarza Nazima Hikmeta. Natomiast wśród czechosłowackiej publiczności kinowej filmy odniosły duży sukces: *Krawca i księcia* obejrzało do końca 1995 r. 2 102 800, a *Legendę o miłości* – odpowiednio 1 969 388 widzów; *Krawiec i książę* stał się tym samym jednym z najchętniej oglądanych utworów w dorobku Krški⁷⁰.

Po latach obie baśnie dostąpiły rehabilitacji i dzisiaj zalicza się je zwykle, obok m.in. Krškowego *Srebrnego wiatru* i *Księżycy nad rzeką*, do czołowych dokonań kina czeskiego lat pięćdziesiątych⁷¹. Antonín i Mira Liehmowie zobaczyli w nich – może w mniejszym stopniu w kontekście ówczesnej produkcji czechosłowackiej, ale zdecydowanie bardziej w odniesieniu do kinematografii bułgarskiej – pierwsze symptomy odchodzenia od żdanowszczyzny w postalinowskiej polityce kulturalnej. Krška wprowadzał bowiem do kina ludowodemokratycznego elementy piękna i poezji, a jego zamiarem było raczej zajmowanie i zabawianie publiczności niż jej edukowanie⁷². Zdaniem Liehmów pojawienie się na ekranach w latach 1956–1957 kolejnych dzieł Krški – mianowicie *Srebrnego wiatru* (który miał spóźnioną premierę w listopadzie 1956), *Krawca i księcia* (w kwietniu 1957) oraz *Legendy o miłości* (w sierpniu 1957) – było sygnałem tego, że czeska kinematografia wkacza w nowy etap i że otwierają się przed nią nowe perspektywy⁷³.

Krawiec i książę powstał na podstawie jednej z cieszących się do dzisiaj dużą popularnością i często ekranizowanych baśni romantycznego pisarza niemieckiego Wilhelma Hauffa (1802–1827) zatytułowanej *Das Märchen vom falschen Prinzen*⁷⁴. Za decyzją, by przedmiotem prestiżowego, czechosłowacko-bułgarskiego przedsięwzięcia koprodukcyjnego uczynić właśnie orientalne baśnie, mógł stać m.in. olbrzymi sukces (13 milionów widzów!⁷⁵), jaki dopiero co odniosła w NRD adaptacja innej opowieści Hauffa – o przygodach małego Mucka, czyli zrealizowane przez Wolfganga Staudtego *Skarby sultana*⁷⁶. Okazało się, że baśń filmowa – kiedy łączy przygodową akcję z egzotycznym środowiskiem, dodaje do tego pierwiastki

⁷⁰ Najpopularniejsze filmy Krški obejrzało odpowiednio: *Rzeka czaruje* – 4 807 856, *Z mojego życia* – 2 600 479, *Srebrny wiatr* – 2 261 854, *Księżyc nad rzeką* – 2 039 642, a *Młodzińcze lata* – 1 931 429 widzów (V. Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*, Praha 1996, *passim*).

⁷¹ Zob. np. *Panorama českého filmu...*, s. 318.

⁷² M. Liehm, A.J. Liehm, *The most important art. Eastern European film after 1945*, Berkeley – Los Angeles – London 1977, s. 138. Jednocześnie Liehmowie zauważają w baśniach Krški „statyczną kompozycję” i „wulgarne kolory” oraz stwierdzają, że nie wyrastały one jakoś wyraźnie ponad przeciętność ówczesnej czechosłowackiej produkcji filmowej.

⁷³ *Ibidem*, s. 111.

⁷⁴ Kinematografia czechosłowacka dokonała jeszcze raz – w 1984 r., w koprodukcji z RFN – ekranizacji *Das Märchen vom falschen Prinzen: Falszywy książę (Falešný princ)* Dušana Rapoša okazuje się jednak, zwłaszcza w porównaniu z dziełem Krški, filmem niemrawym, kompletnie pozbawionym wyrafinowania i seksapilu, z drewnianymi odtwórcami ról Labakana i księcia Omara (Jugosłowianie Svetislav Gončić i Dušan Vojnović).

⁷⁵ Q. Shen, *The politics of magic. DEFA fairy-tale films*, Chicago 2015, s. 3–4.

⁷⁶ *Die Geschichte vom kleinen Muck* (1953).

komizmu i wykorzystuje w pełni możliwości barwnej taśmy – staje się atrakcyjna nie tylko dla dziecięcej, ale również dla szerokiej, dorosłej widowni⁷⁷, spragnionej po okresie socrealistycznego postu okazałych, rozrywkowych widowisk. Natomiast sam Krška zajął się *Fałszywym księciem*, aby snuć własną opowieść – wykorzystał orientalną baśń Hauffa jako wehikuł osobistej, autorskiej wypowiedzi i osnowę indywidualnych fantazji.

Bohaterem *Krawca i księcia* jest leniuchowaty i bujający w obłokach czeladnik krawiecki Labakan (Cupák), który pogardza zwyczajną egzystencją i prostymi ludźmi, a pragnie wielkopańskiego życia i tęskni za bogactwem i przepychem. Pewnego dnia Labakan przymierzył wspaniałą strój uszyty na zamówienie emira, obejrzał się w nim z zachwytem w lustrze, a kiedy potem stwierdził na ulicy z zadowoleniem, że ludzie kłaniają mu się unieżenie jak panu, postanowił wykorzystać nadarzącą się sposobność, ukraść szaty i uciec z miasta. W drodze spotkał młodzieńca, który okazał się księciem Omarem (Karel Fiala), wychowywanym na obczyźnie, ponieważ wróżba groziła mu zgubą, gdyby dorastał na dworze rodziców, teraz zaś powracającym incognito do domu. Jego znakiem rozpoznawczym miał być rodowy sztylet sułtański. Nocą Labakan ukradł Omarowi sztylet i podążył na miejsce spotkania z sułtanem, który rozpoznał go i przyjął jak syna. Natomiast prawowity książę został po przybyciu na dwór uznany za uzurpatora – obłąkanego czeladnika krawieckiego – i wtrącony do więzienia. Jednak jego matka nie uwierzyła, że to Labakan jest jej synem i podstępem skłoniła sułtana, by poddał młodzieńców próbie. Mają uszyć szaty koronacyjne, co oczywiście powiedzie się tylko Labakanowi, a nie uczonemu do walki i rządzenia Omarowi. Ten dowód wydaje się jednak sułtanowi niejednoznaczny, poddaje więc młodzieńców jeszcze jednej próbie: tym razem mają wybierać między dwiema czarodziejskimi szkatułkami. Labakan wskazuje tę z napisem „szczęście i bogactwo”, Omar zaś szkatułkę oznaczoną słowami „honor i męstwo”. W pierwszej znajdują się igła i nożyczki, a w drugiej korona – i w ten sposób ostatecznie okazuje się, kto jest prawdziwym synem sułtana. Lud wyśmiewa i dręczy Labakana, który obawia się więzienia i kata. Na szczęście w tym momencie krawczyk... wybudza się ze snu, na dobre wyleczony z bezsensownych pragnień i tęsknoty za pańskim życiem. Wraz z zakochaną w nim kwiaciarką Fatmą (Jana Rybářová) i z nieletnim przyjacielem Alim (Aleš Košnar) Labakan wychodzi witać na ulicach miasta powracającego z zagranicy księcia Omara.

Krawca i księcia możemy poddawać „podwójnej lekturze” i czytać na różnych poziomach. Już na poziomie fabuły dostrzegamy w nim wywrotowość (antycypującą rozpoznanie współczesnych studiów genderowych), która tkwi w zakwestionowaniu

⁷⁷ P. Skopal, *Filmová kultura...*, s. 203. Natomiast dydaktyzm bajkowych historii, wyakcentowanie w nich pierwiastków „słusznych” i „postępowych” oraz wywodzący się z ludu bohaterowie jak najbardziej przystawaly do polityki kulturalnej władz komunistycznych (o związkach NRD-owskich bajek z socrealizmem zob.: Q. Shen, *op. cit.*, s. 12 i nn.).

stabilności oraz jednoznaczności i oczywistości indywidualnej tożsamości. Labakan może stać się Omarem, Omar może być Labakanem – wystarczy tylko zmienić przebranie. Możemy zresztą pójść dalej i potraktować płynność i performatywność tożsamości Labakana jako parafrazę płynności jego tożsamości seksualnej i performatywnego charakteru jego płciowości – zwłaszcza gdy zwrócimy uwagę na czułą przyjaźń łączącą bohatera z Alim, a ewidentną *hassliebe* z Fatmą, oraz na wyraźną „chemię” między nim a Omarem (jako być może refleks przyciągania między Cupakiem a Fiałą).

Krawiec i książę polemizuje więc ze starą mądrością ludową, że „nie szata czyni człowieka”. Otóż w baśni Krški jak najbardziej czyni – i chodzi tu nie tylko o stosunki międzyludzkie i relacje społeczne, w których przecież (zgodnie zresztą z inną przysłowiową mądrością) „jak cię widzą, tak cię piszą”. Labakan, podmieniając ubranie, chce pokazać się panem, z którym inni się liczą, ale to nie wszystko – rytuał przebrania ma dla niego także głębszy, wewnętrzny wymiar inicjacyjny i transgresyjny: zmiana tożsamości staje się przede wszystkim środkiem do realizacji pragnienia, by być panem swego losu. Labakan dąży do przekroczenia swej skromnej i bezbarwnej egzystencji, chwyta się szansy na otwarcie nowych dróg i chce wyjść poza narzucone przez sytuację społeczną ograniczenia⁷⁸. Tym sposobem opowiadana przez Krškę historia z jednej strony spełnia wymogi obowiązującej ideologii, wykazując wyższość małego, prostego człowieka pracy nad pustym możnowładcą, z drugiej jednak wymyka się zawężającym interpretacjom klasowym i przydaje plebejuszowi nieoczekiwanej głębi, wewnętrznej klasy i duchowej wyższości, kiedy okazuje się, że Labakan może swą „książęcnością” przewyższyć księcia krwi⁷⁹.

„Orientalna komedia baśniowa” okazuje się więc kryć – niczym jakiś *Bildungsroman* – jak najbardziej poważną i „ostateczną” opowieść o szukaniu miejsca w życiu i walce o indywidualnie pojmowane „szczęście i bogactwo”. Film bierze to wszystko co prawda w nawias marzenia sennego czy fantazji na jawie i czyni tym zadość konwencjom wynikającym z przynależności gatunkowej, ale bynajmniej nie poprzestaje na ocenie dążeń Labakana jako płochego marzycielstwa ani tym bardziej nie wyprowadza z nich umoralniającej historii dojrzewania do akceptacji szarej rzeczywistości. Konsekwencje snu Labakana o tym, żeby zrobić coś ze swoim życiem, jawią się bowiem jako najzupełniej realne i „twarde”.

⁷⁸ Znamienne sceny zmieniania szat, rytuały przebierania się (i rozbierania), motyw marzeń o lepszych ubraniach – i wszystkie związane z tym paralipsy spełniają podobne funkcje także w innych filmach Krški. Na przykład w *Rzeka czaruje* główny bohater – radca Leopold Kohák, starzejący się w nieszczęśliwym małżeństwie, nieznajdujący satysfakcji w pracy – cudownie młodnieje i rozpoczyna nowe życie po nagiej kąpieli w Szawie i przebraniu się w fachmany spotkanego nad rzeką włóczęgi; Fredy z *Drogi powrotu*, spacerując po Pradze przed planowanym skokiem rabunkowym, zatrzymuje się na dłużej przed wystawą sklepową i podziwia na niej luksusowe garnitury i krawaty, marząc o lepszym, nieosiągalnym dla niego życiu itp.

⁷⁹ J. Černý, *Eduard Cupák*, Praha 1998, s. 55.

Podskórny poważny i podniosły ton *Krawca i księcia* sugeruje, że dla głównego bohatera gra idzie o wszystko, że chodzi tu – jak w dramatycznej powieści inicjacyjnej – o jego egzystencjalne być albo nie być. Finałowe wybudzenie oznacza więc raczej nie tyle, że marzenia są iluzoryczne, ile że przekroczenie własnej egzystencji jest niemożliwe. Labakan okazuje się paradoksalnie tragiczną jednostką uwięzioną między tym, kim jest, a tym, kim chciałby i mógłby być⁸⁰.

Tym samym fantazmatyczność *Krawca i księcia* ukazuje swoje dwa oblicza, dopełniające się aspekty. Z jednej strony sen o byciu sułtańskim synem jest dla Labakana (tak jak realizacja filmu dla Krški w ponurych latach pięćdziesiątych) sposobem na ubarwienie życia i ucieczkę od przyziemnych faktów codziennej egzystencji. Krawiec dzięki marzeniom sennym, a reżyser dzięki wyobraźni filmowej mogą znaleźć się w innym, wspanialszym świecie, w którym nieograniczeni żadnymi barierami mogą swobodnie realizować swoje eskapistyczne pragnienia i doświadczać ciekawszego, intensywniejszego życia. Z drugiej strony możemy spojrzeć na fantazmat, wcielony tak w sen Labakana, jak w film o nim, jak na „praktykę oporu” wobec rozczarowującej i nieakceptowanej rzeczywistości⁸¹, a nawet więcej – jak na formę aktywnej walki z „tym światem” poprzez wymyślanie „innych światów” i projektowanie w tych światach innego siebie samego. Innego sposobu własnej egzystencji. Jacek Kochanowski uznaje tego rodzaju strategię za znamienne dla niemożliwych do zrealizowania i uzewnętrznienia w realnym świecie pragnień homoseksualnych⁸².

Krška sprawnie i twórczo wykorzystał w adaptacji i organizacji fabularnego materiału baśni Hauffa wszystkie te środki, które German Ritz zdefiniował po latach (w odniesieniu do tekstów literackich) jako charakterystyczne dla poetyki niewypowiedzianego pożądania homoseksualnego⁸³. Mamy więc w *Krawcu i księciu* wspomniane już zabiegi wokół tożsamości – związane głównie z rozbiciem jej jednoznaczności i z jej dyfuzją, a przejawiające się w multiplikacji (dublowaniu) bohaterów, w tworzeniu sobowtórów (poprzez zamianę ról) oraz w symulowaniu doświadczeń; mamy też – w marzeniu sennym Labakana – omawiane przez Ritza z wielokrotnianie świata (realnego w oniryczny), wydarzenia na niby i akcję „zastępczą” oraz zdarzenie, które ostatecznie okazuje się nie-zdarzeniem. Właściwości te pozwalają spojrzeć na dzieło Krški jako na spełniony fantazmat homoseksualny zrealizowany w poetyce niewypowiedzianego pożądania.

⁸⁰ W wykorzystywaniu „lekkiego” materiału wyjściowego do snucia poważnych opowieści nie był Krška w kinie czechosłowackim zupełnie odosobniony. Na przykład Evald Schorm, adaptując w 1967 r. książkę Ivy Hercikovej *Intrygantki (Pět holek na krku)*, zamienił „dziewczęcą powieść” w przepelniony gorzkim spojrzeniem dramat moralny o tragicznej grze o życie (zob. J. Žalman, *op. cit.*, s. 62).

⁸¹ Por. J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 218–219, 221; S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013, s. 154.

⁸² J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 218–219.

⁸³ G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 197.

Natomiast formę *Krawca i księcia*, podobnie jak siostrzanej *Legandy o miłości*, cechuje (wytykana, jak pamiętamy, przez współczesną krytykę) „zbytnia” wyrazistość i atrakcyjność wizualna, czyli potępiany estetyzm. Krška kreuje (razem m.in. ze swym stałym współpracownikiem: operatorem Ferdinandem Pečenką) świat nierzeczywisty, baśniowy, jakoby orientalny, pełen przepychu i piękna. W scenach zbiorowych wykorzystano tłumy statystów. Stroje na dworze sułtana są wyrafinowane i zbyt kosztowne, ale i lud ubrany jest odpowiednio wykwintnie i kolorowo. Pałacowe sale i ogrody są okazałe, luksusowe i urządzone z pompą, a scenografi wewnątrz zakładu krawieckiego czy karczmy również nie brakuje polotu i wystawności. Z kolei imponujące naturalne plenery zarówno rozświetlonego słońcem wybrzeża i gór, jak też malowniczych uliczek i murów starego miasta zapewnił położony na skalistym półwyspie Morza Czarnego, wpisany na Listę światowego dziedzictwa kulturowego UNESCO bułgarski Nesebyr. Wszystko to razem prezentuje się niezwykle wspaniale na barwnej taśmie Agfacolor – *Krawiec i księżę* jest widowiskowy, monumentalny i podniosły. Jego styl wydaje się „zbyt widoczny” i przesadny: pełen nadmiaru i nadwyżki, często spektakularny, przestylizowany i ekstrawagancki; charakteryzuje go pewna sztuczność, teatralny, a może nawet arystokratyczny gest, celebra i zmanierowanie. Ten katalog cech dawałby doskonałą sposobność do tego, aby przypisać Krške „spojrzenie kampowe” – gdyby nie to, że w przeciwieństwie do kampu⁸⁴ parakampowy styl *Krawca i księcia* pozbawiony jest zmysłu ironii i humoru (jak sugerowałem wcześniej, jest raczej dyskretnie podniosły) oraz, co ważniejsze, wcale nie przesłania treści, nie jest od niej ważniejszy. Dlatego właściwsze wydaje się powiązanie baśni Krški z estetyką *glamouru* i splendoru, której kody są obecnie kojarzone ze stylistyką queerową⁸⁵. Tak czy inaczej, zarówno opisane cechy formalno-stylistyczne charakterystyczne dla kampu, jak i powiązane z *glamour* wyrafinowanie, luksusowe piękno, wzniosłość, wizualny nadmiar i zmysłowość *Krawca i księcia* możemy potraktować jako wyznaczniki estetyki stanowiącej emanację homoseksualnej wrażliwości Krški. Cały wymyślony przez niego orientalny świat Labakana, który w relacji do prawdziwej rzeczywistości wydaje się kompletnie „nierealny” i „fałszywy”, okazuje (mówiąc słowami Marii Janion) „swój walor w innym porządku: ujawnienia życia fantazmatycznego” reżysera⁸⁶.

Ale rudymentarny, traktowany literalnie, a wywiedziony z baśni Hauffa dydaktyczny i konwencjonalny sens *Krawca i księcia* zachowuje ważność w ograniczonym zakresie nie tylko dlatego, że – jak to dotąd przedstawiałem – Krška rozwija na jego bazie (obok czy nawet wbrew opowieści Hauffa) egzystencjalną i transgresyjną historię przekraczania własnej kondycji społecznej i zdobywania szczęścia poprzez zmianę tożsamości, i nie tylko dlatego, że nadaje temu (przy zachowaniu

⁸⁴ Por. S. Sontag, *Notatki o kampie*, „Literatura na Świecie” (1979), nr 9, s. 319–320.

⁸⁵ S. Jagielski, *op. cit.*, s. 86.

⁸⁶ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 172.

gatunkowych konwencji baśniowych i pozorowaniu lekkiego komediowego *genre'u*) formę pełną queerowego wyrafinowania i nadmiaru. Zachowuje ograniczoną ważność przede wszystkim dlatego, że dla dzieła Krški charakterystyczne i pierwszoplanowe jest coś, co Ritz określił jako „kompleks cielesności”⁸⁷ – prawdziwym przedmiotem i sensem filmu jest (wszech)obecność męskiego ciała oraz określone, specyficzne jego przedstawianie. Baśń orientalna staje się wehikułem przeglądu roznegliżowanych męskich ciał⁸⁸, a fabuła służy za pretekst do aranżowania sytuacji, w których stają się one obiektami wzmożonej obecności i obserwacji. Jak zauważył Grzegorz Piotrowski, baśniową i „orientalną” (jak zresztą każdą inną wyrazistą, np. mitologiczno-symboliczną lub ekspresjonistyczną) stylizację można postrzegać jako sposób na złagodzenie czy nawet relatywizację homoseksualnych podtekstów⁸⁹, jednakże nadmiar półnagich mężczyzn w kadrze, ich nadwyżka niemotywowana potrzebami narracji, umożliwia „eksplozję nienormatywnych znaczeń”⁹⁰ i uruchamia głębszą, podwójną – na innym jeszcze niż dotychczas poziomie – lekturę *Krawca i księcia* i *Legendy o miłości*. Zdaniem Ritza bowiem „kompleks cielesności”, objawiający się na sposób baśni Krški – kiedy rodzi się „absolutna jakość cielesności”, cechująca się przede wszystkim pięknem, estetyzacją i „bezinteresownością” – jest znakiem rozpoznawczym tego, że obraz ciała jest homoseksualny, a jego opisem rządzi homoseksualne spojrzenie i logika pożądania⁹¹.

Tak pojmowany „kompleks cielesności” odnajdujemy przecież w wielu innych dziełach Krški. W baśniach objawia się on i rozgrywa w przestylizowanym i egzotycznym Oriencie, jednak najczęściej fantazmatyczną scenerię dla parady męskich ciał stanowiła południowoczeska kraina letnią słoneczną porą, z rzeką i bujną przyrodą. Tego rodzaju naturalny krajobraz i środowisko przyrodnicze były typowe dla wielu filmów czechosłowackich (np. przedwojennej *Rzeki* Josefa Rovenskigo

⁸⁷ Por. G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 196.

⁸⁸ Stosownie do rozróżnień Kennetha Clarka, a za nim Johna Bergera, ciała te nie są po prostu *naked* (w polskim tłumaczeniu: nagie, obnażone), tylko *nude* (po polsku: akt). To sposób patrzenia i filmowania *naked people* („to be naked is simply to be without clothes”) czyni ich *nude* („to be nude is to be seen naked by others” – „it is an art form”) – K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, Warszawa 1998, s. 9; J. Berger, *Ways of seeing*, London 1972 (cyt. za: P. Lehman, *Running scared. Masculinity and the representation of the male body*, Detroit 2007, s. 21).

⁸⁹ G. Piotrowski, *op. cit.*, s. 16.

⁹⁰ Określenie Sebastiana Jagielskiego: *op. cit.*, s. 47.

⁹¹ G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 196–197. Że jednak niekoniecznie musi tak być – przy spełnieniu podobnych „warunków wyjściowych” – dowodzi nakręcony 13 lat po *Krawcu i księciu*, podobnie jak on w czechosłowacko-bułgarskiej koprodukcji, film Rangela Wylczanowa *Ezop*. Choć jak w dziele Krški mamy tu egzotyczną, południową scenerię (wyspy Samos), wyrazistą stylizację (historyczną – na antyk), pewną swobodę obyczajową oraz wiele pretekstów fabularnych i inscenizacyjnych do negliżowania (przede wszystkim) mężczyzn, to towarzyszy temu kompletny brak erotyzacji w sposobie przedstawiania męskiego ciała. Ponadto symptomatyczny (porównując daty powstania obu filmów: 1956 i 1969) wydaje się całkowicie odmienny sposób odkrywania i oddziaływania na współczesną rzeczywistość: eskapistyczny a zarazem dywersyjny u Krški, zaś u Wylczanowa – aluzyjny, operujący symbolami, elipsami i „mową ezopową”.

i wspomnianej już *Ekstazy* czy później – *Romancy na trąbkę* Otakara Vávry) jako tło lirycznych wyznań, miłosnych uniesień i erotycznych duszności⁹². Dla twórczości Krški kluczowy jest przy tym lejtmotyw rzeki, zarówno jako konkretny, jak i asocjacji: jak to ujmuje Dvořák, rzeka jest tu żywiołem czystym i nieposkromionym, wiecznie płynię, niszczy i oczyszcza, jest też przecuciem dali i wieczności – jest jak życie⁹³. Jednocześnie rzeka zostaje u Krški skojarzona z motywami kąpeli – nagości – erotyki, a przede wszystkim młodości⁹⁴. Są one tak istotne dla kilku jego dzieł, że ich tematykę można by podsumować po prostu jako: „młodzi (mężczyźni) nad rzeką”.

Tego rodzaju sublimacja homoerotyzmu Krški⁹⁵ znalazła najpełniejszą realizację w filmach takich jak *Płomienne lato*, *Chłopcy nad rzeką*, *Rzeka czaruje*, *Srebrny wiatr* i *Droga powrotu*. Akcja czy choćby pojedyncze sekwencje tych utworów, rozgrywające się nad rzeką, często w pełnym letnim słońcu, dają okazję do mnogości spojrzeń na obnażonych mężczyzn oraz do erotyzacji i apoteozy ich ciał. Krška inscenizuje różne sceny związane i z odpoczynkiem, i z pracą – kąpiele, wycieczki za miasto, wylegiwanie się, zabawy, gry sportowe i sprawnościowe, łowienie ryb, pływanie łódką itp. – dzięki którym możemy oglądać, jak mniej lub bardziej rozebrani mężczyźni chodzą i biegają, jak pływają i skaczą do wody, jak się bawią, grają i jeżdżą konno. Krška aranżuje „naturalny” spektakl męskiego istnienia raczej na tle krajobrazu niż portrety we wnętrzach⁹⁶. Najbardziej symptomatyczne i odkrywczcze (sic!) dla opisywanego splotu motywów wydają się tu sceny męskich kąpeli, zwłaszcza nagich kąpeli, w większości wymienionych przed chwilą utworów, choć w sposób szczególny w *Srebrnym wietrze*. W tym filmie mamy bowiem stosunkowo rozbudowaną (choć tylko półtoraminutową) sekwencję radosnego pluskania się w rzece dziesięciu zupełnie nagich gimnazjalistów, którzy po szkole udają się na

⁹² L. Skupa, *op. cit.*, s. 20. Tyt. oryg. odpowiednio: *Řeka* (1933) i *Romance pro křídlovku* (1966).

⁹³ J. Dvořák, *op. cit.*, s. 13; zob. także M. Cyroň, *op. cit.*, s. 17.

⁹⁴ Lukáš Nozar wiąże opisywane wątki, zwłaszcza we wczesnej twórczości literackiej i filmowej Krški, z rodzącymi się od przełomu XIX i XX stulecia ruchami społecznymi „odkrywającymi ludzkie ciało” pod hasłem „youth, nudity and sunlight” (*Momenty života...*, s. 419, 426, 428). Tomáš Uher pisze wprost, że wejście do rzeki jawi się u Krški jako akt niemal seksualny (*op. cit.*, s. 32).

⁹⁵ Por. M.C. Putna, *op. cit.*, s. 455.

⁹⁶ W ten sposób włącza się Krška w znacznie starszą, archetypiczną wręcz tradycję, której kształt estetyczny określili przed nim zwłaszcza modernistyczni malarze i fotograficy – by przywołać kanoniczne dzieła Henry’ego Scotta Tuke’a, Ludwiga von Hofmanna czy Thomasa Eakinsa – w idyllicznych scenach kąpeli i wypoczynku na łonie natury chłopców i młodych mężczyzn. Nagie ciała są tu elementem większej, „pierwotnej” i całkowicie naturalnej (aczkolwiek niepozabawionej wywrotowego charakteru) konfiguracji: zarówno człowieka i przyrody, jak i mężczyzn między sobą. Motyw wynurzającego się z wody młodzieńca łączy w sobie pierwiastki erotyczne i estetyczne, stając się swoistym „praobrazem pożądania”, nie przyjmuje jednak u Krški cech epifanii i objawienia, a zarazem obcości, które Ritz uznawał *à propos* podobnych motywów w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza za charakterystyczne dla homoseksualnego obrazu ciała (*Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 56–57). Dziękuję Grzegorzowi Piotrowskiemu za zwrócenie uwagi na opisywaną tu tradycję i jej konteksty.

łono natury, by rozrabiać i zabawiać się w wodzie, póki tej idyllicznej sytuacji nie zepsuje nagle ostrzegawcze zawołanie: „tam są kobiety!”⁹⁷. Nagą kąpiel męskiego duetu mamy w *Plomiennym lecie*, a solo (za to dwukrotnie) w *Rzeka czaruje*. Z kolei w *Chłopcach nad rzeką*, filmie uznanym przez Dvořáka za „apoteozę rzeki młodości”⁹⁸, oglądamy, jak najbardziej zgodnie z tytułem, przez niemal większość filmu półnagich nastoletnich bohaterów w wodzie lub nad wodą.

W innych dziełach Krški kompleks cielesności jeźli się przejawia, to w odmiennych sceneriach i już nie tak spektakularnie, a preteksty do pokazywania atrakcyjnych i nieosłoniętych męskich ciał mogą być w nich bardzo rozmaite. Akty męskie, choć pozostają w tych utworach⁹⁹ najczęściej „przyodziane i zakryte”, to jednocześnie stają się „odsłonięte i wyobrazone”¹⁰⁰. Na przykład w *Kiedy wrócisz...* mamy krótką, poboczną scenkę, w której grupa chłopców ubranych tylko w skąpe slipy i spodenki gra nad rzeką w siatkówkę (z rozpoczynającym tę sekwencję nagłym, niebывałym zbliżeniem pośladków jednego z biegnących graczy). W *Skrzypcach i śnie* okazją do zaaranżowania spektaklu męskich ciał jest fantasmagoryczna, trzyipółminutowa sekwencja „teatru w filmie”, czyli inscenizacja dziewiętnastowiecznego *ballet italien*, w którym smagli, umięśnieni fauni w skórzanych przepaskach na biodrach uganiają się po polach i lasach za pasterkami¹⁰¹. Podobną etiudę baletową mamy też w *Krawcu i księżciu*, kiedy na dworze sułtana trzech skąpo odzianych młodzieńców (a wśród nich najślynniejszy czeski tancerz i choreograf – Miroslav Kůra) tańczy przez prawie minutę ogniste płąsy jak z Diagilewa. Z kolei we *Wschodzącym zbożu* możemy podziwiać – przy okazji prac żniwnych, a potem szukania ochłody nad rzeką – klatki piersiowe głównych bohaterów, Lojzy i Zdenka, obnażone w rozchełstanych koszulach i zroszone potem, oraz ich osłonecznione, „estetycznie naznaczone”¹⁰² i rozerotyzowane twarze, z lekko nieprzytomnym spojrzeniem w dal. W *Legendzie o miłości* ubogi malarz Ferchad (Apostoł Karamitjew) prezentuje malowniczy tors i ponętne uda czy to zmoczone morską wodą i smagane wiatrem w trakcie ucieczki z księżniczką Širín, czy to naznaczone udreką i potem podczas tortur po pojmaniu przez wojska wezyra.

⁹⁷ Jak już wcześniej wspominałem, scena ta była powodem zatrzymania filmu w 1954 r. przez komunistyczne władze. Krška bezskutecznie próbował się dowiadywać o przyczyny niedopuszczenia utworu na ekrany. Kiedy przy jakiejś towarzyskiej okazji zapytał o to ówczesnego ministra kultury Ladislava Štolla, w jego zastępstwie odpowiedziała reżyserowi małżonka ministra: „Widziałyśmy to z jeszcze innymi towarzyszkami i powiedziałyśmy fuj, fuj, fuj!” – cyt. za: P. Taussig, *Filmový lyrik Václav Krška*, „Film a video”, <http://www.filmavideo.cz/index.php/osobnosti/236-vaclav-krška> (dostęp: 1.02.2015).

⁹⁸ J. Dvořák, *op. cit.*, s. 18.

⁹⁹ Zgodnie z przeciwstawieniem Ritz: *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 197.

¹⁰⁰ Jedyną pełną męską nagość (zarówno *frontal*, jak i *back*) w filmach Krški prezentuje nastoletni, pokwitający Jaroslav Liška w roli Střevlíka w *Plomiennym lecie*.

¹⁰¹ Koźlonogie postaci faunów i satyrów stanowiły jeden z ulubionych motywów Krški w jego literackiej twórczości (T. Uher, *op. cit.*, s. 42).

¹⁰² L. Skupa, *op. cit.*, s. 20.

Nawet w „porządnym” biograficznym *Mistrzu Aleszu*, nakręconym w epicentrum socrealizmu, udało się Kršce przemycić w scenie rozgrywającej się w pracowni rzeźbiarskiej męską nagość *full-back* modela Drábka, tym bardziej „progresywną”, że prezentowaną przez sześćdziesięcioletniego wówczas aktora Jaroslava Vojtě.

Kluczowe motywy przyrody i rzeki, młodości i nagości skojarzone są w twórczości Krški z nawiązującym do tradycji *músa paidiké* kultem piękna i przyjaźni¹⁰³ (niepozbowionym zresztą w swej głębszej warstwie melancholijnego wydzwiku „et in Arcadia ego”)¹⁰⁴. A w kontekście przyjaźni czy koleżeństwa w wielu filmach pojawiają się zachęcające do „innego” odczytywania sceny, w których dochodzi do bliskich, często intensywnych interakcji cielesnych między mężczyznami: z jednej strony zrytualizowanych walk, pojedynków lub zapasów, z drugiej zaś – intymnych *tête-à-tête*, pełnych rozmów i wyznań, rozmarzonych spojrzeń i czułych, mniej lub bardziej przelotnych gestów dotykowych¹⁰⁵. Na przykład w *Płomiennym lecie* wyeksponowane zostają fizyczne kontakty Julia z Petrem, przyjacielem z lat dziecięcych (ich poszturchiwania i poklepywania, biegi i współzawodnictwa, wspomniana już wspólna kąpiel), oraz Petra z nastoletnim Střevlíkiem. We *Wschodzącym zbożu* przyjaźń Lojzy i Zdenka znaczone jest całą paletą różnorodnych wzajemnych dotknięć i tkliwych gestów. Z kolei Ratkina ze *Srebrnego wiatru* łączą bliskie, także fizycznie, relacje z wieloma mężczyznami: ze starszym studentem Zachem (Otto Lackovič), ze stryjem Jiřím (Radovan Lukavský), ze współgimnazjalistą Hugonem (Oldřich Slavík), któremu recytuje wiersze, a zwłaszcza z Majerem (Jaroslav Wagner), z którym obejmuje się, boksuje, szamocze i tarza po ziemi przed wskoczeniem do rzeki. Walki i cielesne zwanie mamy także w *Drodze powrotu*: po próbie rozboju Dan (Josef Vinklár) goni Frediego (Cupák), obala na ziemię i szarpie się z nim, obejmując go od tyłu, dopóki nie spojrzą sobie głęboko w oczy i nie rozpoznają się; w tym samym filmie znajdujemy też tego rodzaju rytualne, znaczące gesty jak zapalenie papierosa i podawanie go do ust przyjacielowi (Dan Frediemu).

Nietypowa stylizacja i świadoma erotyzacja męskiego ciała wiąże się w filmach Krški także z ustawianiem postaci męskich w funkcji obiektów spojrzeń zarówno kobiecych, jak i męskich. Lukáš Skupa zauważył, że mężczyźni przejmują w tych dziełach atrybuty przypisywane w kinie klasycznym bohaterkom kobiecym, to znaczy stają się obrazami i przedmiotami pragnienia erotycznego, przeobrażając się (używając terminologii Laury Mulvey) w postaci *to-be-looked-at-ness*¹⁰⁶. Za szczególnie

¹⁰³ L. Nozar, *Literát, divadelník a trestanec...*

¹⁰⁴ W niektórych filmach gloryfikacja przyjaźni nabiera dodatkowego odcienia – efebofilii; wątek bliskiej przyjaźni (młodego) mężczyzny z chłopcem jest szczególnie istotny w *Płomiennym lecie* oraz *Krawcu i księżciu* (motyw dojrzewającego chłopca skonfrontowanego z dojrzałym, homoseksualnym mężczyzną był też jednym z kluczowych w twórczości literackiej Krški – L. Nozar, *Momenty života...*, s. 414).

¹⁰⁵ Zob. L. Skupa, *op. cit.*, s. 20 (autor nawiązuje do podtekstów wyróżnionych przez Vita Russo w książce *The celluloid closet. Homosexuality in the movies*).

¹⁰⁶ *Ibidem*.

znamienny przykład tego fenomenu możemy uznać *Księżyc nad rzeką*, w którym dwudziestojednoletni Cupák – mając w historii rodzącego się przyciągania erotycznego i uczucia za partnerkę trzydziestotrzyletnią Danę Medřicką – funkcjonuje jako maskotka, fetysz, *object of desire*. Z kolei we wspomianej już scenie nagiej kąpieli Petra i Julia w *Płomiennym lecie* voyeurom nietradycyjnie jest kobieta – Rosa, odtwarzana przez gwiazdę Lídę Baarovą. W *Dziewczynie z trzema wielbłądami* obiektem intensywnego przyglądania się jest rozbierający się Milouš (Vladimír Pospíšil), zaś w *Legendzie o miłości* mamy cały spektakl zafascynowanych spojrzeń dwóch siostrzeńniczek: Širín (Jana Rybářová) i Mechmene Banu (Vlasta Fialová), kiedy po raz pierwszy ujrzęły malarza Ferchada. Humorystyczną wersję tych voyeurystycznych wątków znajdziemy w *Mistrzu Aleszu*, gdzie w przywoływanej już scenie w pracowni rzeźbiarskiej podglądaczkami męskiej nagości są nakreślone grubą satyryczną kreską trzy niemieckie damy „z pretensjami” – zgorzzone, a niemogące oderwać wzroku od rozebranego modela. Czynienie z męskiego ciała spektaklu wspierało zaangażowanie przez Krškę do głównych ról aktorów, których można było zaliczyć do męskich idoli swoich czasów¹⁰⁷, do swoistych (*socialist*) *male pin-up*: Svatopluka Beneša, Františka Hanusa, Václava Voskę, Vladimíra Ráža, Eduarda Cupáka czy Víta Olmera. Z wyjątkowo spektakularnym fetyszyzowaniem i erotyzowaniem idola mamy do czynienia w *Drodze powrotu*, w której Cupák, praktycznie nieschodzący z ekranu przez cały film, jest przedmiotem spojrzeń i kobiecych (zakochanej Tonki), i męskich (przyjaciela Dana). Fotogeniczne ciało Cupáka jest w tym utworze inscenizowane i kontemplowane przez „zakochaną” kamerę w widowiskowy sposób: w kryjówce na statku aktor leży rozciągnięty na pokładzie, w zmysłowym świetle, tylko w kusych spodenkach, niczym Adonis, albo lepiej – niczym Jane Russell na sianie w *Wyjętym spod prawa*¹⁰⁸. Po statku porusza się zaś albo tylko w kąpielówkach, albo w bardzo dopasowanych długich spodniach i równie opiętym trykocie bez rękawów...

Dla *Krawca i księcia* – w porównaniu z wszystkimi innymi dziełami Krški – znamienne jest to, że kamera w mniejszym stopniu przypatruje się ciału głównego bohatera czy indywidualnym ciałom innych wiodących postaci, a operuje przede wszystkim ciałami *en masse*. Z natłokiem obnażonej w pełnym słońcu materii męskiej mamy też do czynienia w *Legendzie o miłości*, tyle że tam równocześnie protagonista Ferchad wciąż paraduje półnagi, prezentując opaloną i owłosioną klatkę piersiową oraz muskulaturę ramion i ud zarówno przy pracy artystycznej, jak i przy znoej robocie lub w więzieniu. Natomiast Labakan – czy to przebrany za księcia w luksusowe szaty, czy to prezentujący jako krawczyk swą chłopięcą budowę w obcisłych białych spodniach i wyciętej kamizelce narzuconej na goły tułów – pozostaje przez cały film w zasadzie w pełni odziany. Nawet gdyby przyjąć opinię Dvořáka, że Cupák czuje się niepewnie w orientalnym przebraniu¹⁰⁹, to ani

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *The Outlaw*, reż. Howard Hawks (1943).

¹⁰⁹ J. Dvořák, *op. cit.*, s. 34.

razu go nie zrzuca. W pełni ubrany jest też książę Omar. Ale za to w otoczeniu tych pierwszoplanowych bohaterów większość mężczyzn pozostaje półnaga, a film bezinteresownie prezentuje w tle ich atrakcyjne ciała. Trzeba jednak powiedzieć, że chodzi przede wszystkim o młodzieńców oraz mężczyzn w swych najlepszych latach, pochodzących z „ludu”, stanowiących środowisko „miasta”, „wsi” czy „portu” – mężczyźni starzy, a także sprawujący władzę, wyżej postawieni i związani z „dworem” są bowiem, podobnie zresztą jak wszystkie kobiety, całkowicie ubrani. Obnażone ciała mężczyzn stają się w *Krawcu i księciu* (oraz *Legendzie o miłości*) intensywnie obecnym elementem inscenizacji i niezwykłego spektaklu, częściowo tylko usprawiedliwionego klimatem. Piękni, smagli, smukli i zwinni mężczyźni stanowią dekoracyjne ciała-objekty, wszechobecne składniki scenografii. Słudzy i strażnicy w pałacu, rybacy i rzemieślnicy w porcie, czeladnicy w zakładzie krawieckim, świta sułtana i żołnierze w jego orszaku, tancerze występujący na dworze itd. – wszyscy są w orientalnym słońcu roznegliżowani, często noszą jedynie krótkie, wcięte spodnie lub jakieś kuse opaski na biodrach i zawoje na głowach. Zaś ci bardziej ubrani mają na sobie wyzywająco opięte spodnie i bezpruderyjnie porozpinane koszule lub skąpe kamizelki.

Większość chłopców i młodzieńców reprezentuje w baśniach Krški podobny typ urody: „wschodni” czy „bizantyjski”. Szczupli, muskularni, harmonijnie zbudowani, śniadoskórzy bruneci o ciemnych oczach i białych zębach, raczej o plebejskich rysach twarzy i prostym wzięciu – podobni do tych, których później znajdziemy w *Decameronie* i *Kwiecie tysiąca i jednej nocy* Piera Paola Pasoliniego¹¹⁰. Są piękni urodą trochę pochodzącą z orientalnego imaginarij, a trochę nawiązującą do klasycznej ikonografii i „greckich” ideałów Johanna Winckelmana. Kiedy Krška stylizuje ich, jak śpiewaka wykonującego w porcie rybackim piosenkę *Růže a jasmín*, przypominają postacie z obrazów Caravaggia – Lutnistę z Ermitażu bądź Bachusa z Galerii Borghese. Sposób, w jaki Krška prezentuje cielesność oraz aranżuje męski żywioł w swego rodzaju zmysłowe *tableaux vivants*, przywodzi też na myśl zdjęcia Wilhelma von Gloedena, fotografującego na przełomie XIX i XX w. chłopców i młodzieńców na Sycylii. Akty i inscenizacje męskiej cielesności w *Krawcu i księciu* oraz *Legendzie o miłości* cechuje, podobnie jak u von Gloedena¹¹¹, cudowna kiczowatość, „zły smak” i wyrafinowana „artystyczność”. Z drugiej jednak strony jest w nich też pewna czystość (jako nieobecność pornografii), *naïveté*, brak obłudy (mimo strategii sublimacyjnych i kamuflujących), czar i poezja romantyzmu (w sensie nostalgicznym), a nawet – swego rodzaju „arystokratyczna jakość”, hieratyczność i pełnia¹¹².

¹¹⁰ *Il Decameron* (1971) i *Il fiore delle mille e una note* (1974).

¹¹¹ Por. I. Zannier, *L'archeologica, casta fotografia di von Gloeden*, w: *Wilhelm von Gloeden. Fotografie. Nudi – paesaggi – scene di genere*, a cura di I. Zannier, Firenze 2008, s. 13.

¹¹² *Ibidem*. Ritz stwierdziłby może, że akty męskie są w baśniach Krški tak absolutne, samoistne i swobodne, że „w swej pustocie ocierają się o stereotyp i kicz” (*Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 197).

W sumie homoseksualny „kompleks cielesności” materializuje się w tych dwóch filmach w porównaniu z innymi utworami Krški najintensywniej i znajduje w nich szczytowe spełnienie. Mnogość męskich rozebranych ciał jawi się w *Krawcu i księciu* oraz *Legendzie o miłości* jako taka i sama w sobie, a nie ze względu na swe funkcje albo potrzeby narracji i „epickiego biegu rzeczy”¹¹³. Tym sposobem baśń orientalna nabiera w wydaniu Krški specyficznego, panerotycznego klimatu wszechogarniającej męskości i przenosi nas do fantazmatycznego raj, przesyconego intensywną obecnością „egzotycznych” młodzieńców. Krška zabiera nas w podróż do świata pięknej, przejrzystej i przystępnej rzeczywistości, o której być może marzyliśmy...

Stanislav Strnad i normalizujące „formaty” filmowe

...a która ćwierć wieku później, w okresie realizacji *Chłopaków z brązu*, była już z powodów politycznych i ideologicznych zupełnie niemożliwa do wyobrażenia. Za Husáka bowiem – jak stwierdzała, zgodnie z pragmatyczną retoryką czasów normalizacji, jedna z postaci w osławionym reżimowym serialu *Trzydzieści przypadków majora Zemana*¹¹⁴ – „czas romantyzmu się skończył”¹¹⁵. Postępująca od początku lat sześćdziesiątych liberalizacja czechosłowackiego systemu komunistycznego, zwieńczona wydarzeniami Praskiej Wiosny, została zniweczona w sierpniu 1968 r. inwazją zbrojną Układu Warszawskiego. Wraz z objęciem przez Husáka w kwietniu 1969 r. funkcji pierwszego sekretarza Komunistycznej Partii Czechosłowacji (na miejsce reformatorskiego Alexandra Dubčeka) nastąpił na ponad dwadzieścia lat okres twardego, neostalinowskiego i prosowieckiego kursu w polityce i praktyce rządzącej partii. Dla kinematografii, która w „złoty latach sześćdziesiątych” doświadczyła boomu czechosłowackiej Nowej Fali, oznaczało to katastrofę. Rozpoczęto jej głęboką reorganizację w imię konsolidacji i normalizacji, a w rzeczywistości w celu przywrócenia partyjnej kontroli nad środowiskiem artystycznym. Zanegowano wcześniejszy dorobek, wycofując z dystrybucji większość znaczących filmów z lat 1956–1969, przerwano produkcję niektórych już rozpoczętych, a dzieła posłano do *trezoru* (czyli na półkę)¹¹⁶. Jednocześnie dokonano przebudowy struktur kinematografii, rozwiązano istniejące dotychczas zespoły filmowe, powołując w ich miejsce nowe, bardziej uległe, przeprowadzono weryfikację i czystki (uniemożliwiając wielu twórcom kontynuowanie działalności i zmuszając w konsekwencji część z nich do emigracji), a kluczowe stanowiska obsadzono cynicznymi

¹¹³ G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 196.

¹¹⁴ *30 případů majora Zemana*, reż. Jiří Sequens (1974).

¹¹⁵ Cyt. za: B. Činátlová, *Dederon a stadion aneb Tělo poučené z krizového vývoje*, w: *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*, wybrali a uspořádali P.A. Bilek a B. Činátlová, Příbram 2010, s. 128.

¹¹⁶ Zob. np. J. Blažejovský, *Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích*, „*Illuminace*” (2010), č. 3, s. 8–27.

i dyspozycyjnymi aparatczykami, którzy bezwzględnie wprowadzali w czyn dyrektywy partyjne¹¹⁷. W produkcji dopuszczono do głosu konformistów, promowano bezbarwnych przeciętniaków i *de facto* restytuowano estetykę socrealizmu. Nastąpiły kolejne „martwe sezony”, w których – obok propagandowych filmów normalizujących¹¹⁸ – ekrany zalewała tandetna sztampa i banalna, bezpłciowa rozrywka¹¹⁹.

Tacy badacze jak Jaromír Blažejovský czy Štěpán Hulík zwracają bowiem uwagę¹²⁰, że atmosfera normalizacji sączyła się szeroko i infekowała całą produkcję filmową, a dotyk obowiązującej ideologii dał się zauważyć w ówczesnych komediach, filmach obyczajowych czy psychologicznych, dramatach sensacyjno-kryminalnych, opowieściach historycznych i w science fiction, utworach dla dzieci i młodzieży... Obok normalizujących agitek, tworzonych chociażby przez Karela Steklego lub Vojtěcha Trapla, twarzą kinematografii czechosłowackiej były wtedy różnorodne i niezliczone filmy normalizacyjne, w tym m.in. chętnie oglądane i do dziś lubiane komedie typu *Můj brat ma fajnego brata* Stanislava Strnada, *Dwaj mężczyźni meldują powrót* Václava Vorlíčka, *Piosenka za koronę* Zbynka Brynychy, *Lato z kowbojem* Ivo Nováka czy *Z tobą bawi mnie świat* Marii Poledňákovéj¹²¹. Produkcje tego rodzaju – w popularnej, niezobowiązującej i zwykle lekkiej formie, bez wyczuwalnego moralizowania – sprawiały wrażenie, jak pisze Hulík, jakby były „prosto z życia” i ukazywały „świat, który znamy i ludzi, których spotykamy na ulicy”¹²². Był to jednak świat, w którym brakowało miejsca na wątpliwości, którego obrazu nic nie komplikowało i którego podstaw nic nie naruszało. Nawet ówczesna krytyka zauważała, że omawiane filmy były „miłe”, ale „nie stawiały widzowi zbyt wysokich wymagań”¹²³. Jednocześnie były one implicytnie nosicielami ideologii

¹¹⁷ Na temat normalizacji w kinematografii CSRS zob. m.in.: Š. Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Praha 2012; idem, *Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov*, „Iluminace” (2010), č. 2, s. 47–66; J. Blažejovský, *Normalizační film...*, s. 6–11; J. Hoppe, *Normalizace a československá kinematografie. Dokumenty z archivu ÚV KSČ*, „Iluminace” (1997), č. 1, s. 157–201; J. Lukeš, *Diagnózy času...*, s. 149–197; idem, *Jak nastupovala v českém filmu normalizace*, „Iluminace” (1997), č. 1, s. 113–155.

¹¹⁸ Zob. przyp. 6.

¹¹⁹ Kinematografie czechosłowacką lat siedemdziesiątych, podobnie jak w ogóle cały okres normalizacji, tradycyjnie już opisuje się, używając przymiotnika „szary” (*šedivý*). Petr Kopal uważa jednak, że owa „szarość” jest określeniem nie tylko nieprecyzyjnym, ale i niesprawiedliwym – i proponuje (po uwzględnieniu m.in. dokonania Věry Chytilovéj, Jiříego Menzla, Juraja Herza, Františka Vlačila czy Oldřicha Lipskiego, jak również np. egzotycznych przedsięwzięć koprodukcyjnych) mówić raczej o „dziwacznym, osobliwym monstrum” (*bizarní monstrum*) – *Jaká normalizace? Několik poznámek o (ne)normalizaci filmové a televizní tvorby*, „Paměť a dějiny” (2013), č. 3, s. 130.

¹²⁰ J. Blažejovský, *Normalizační film...*, s. 8; Š. Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 291.

¹²¹ Odpowiednio: *Můj brácha má prima bráchu* (1975), *Dva muži hlásí příchod* (1975), *Romance za korunu* (1975), *Léto s kowbojem* (1976) i *S tebou mě baví svět* (1982).

¹²² Š. Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 291.

¹²³ Tatiana Adamcová w dzienniku „Mladá fronta” z 11.07.1975 r. – cyt. za: H. Smolińska, *Můj brat ma fajnego brata*, „Filmowy Serwis Prasowy” (1976), nr 16, s. 17.

normalizacji i prezentowały oficjalną interpretację współczesności czy historii. Taki na przykład szlagier kinowy (1 393 176 widzów¹²⁴), jak wspomniany *Mój brat ma fajnego brata*, również dzisiejsza publiczność może uważać za wdzięczną i sympatyczną komedię obyczajową, chociaż w rzeczywistości prezentowała ona uładowany, fałszywy obraz młodzieży lat siedemdziesiątych i zawierała pokąźny ładunek indoktrynacyjny¹²⁵.

Twórcą tego filmu był jeden z najbardziej przez normalizacyjny reżim faworyzowanych (obok np. Antonína Kachlíka, Jiříego Sequensa czy Otakara Vávry) reżyserów – Stanislav Strnad (1930–2012), dostarczytel przede wszystkim popularnych filmów gatunkowych. Jako absolwent moskiewskiego Wszechniązkiego Państwowego Instytutu Kinematografii Strnad rozpoczynał karierę w końcu lat pięćdziesiątych od funkcji współreżysera lub reżysera pomocniczego przy pierwszych współprodukcjach czechosłowacko-radzieckich, takich jak *O szóstej na lotnisku* czy *Majowe gwiazdy*¹²⁶. Po samodzielnym pełnometrażowym debiucie fabularnym, którym był w 1962 r. *Klucz do Barbary*¹²⁷, przez kilkanaście lat pracował w telewizji (gdzie już wcześniej – razem z Jaroslavem Dudkiem – był współtwórcą pierwszego czeskiego serialu *Rodzina Bláhova*¹²⁸). Na duży ekran powrócił przebojem w 1975 r., reżyserując komedię *Mój brat ma fajnego brata*, do której trzy lata później nakręcił sequel – *Drogocenny braciszek*¹²⁹. W międzyczasie zaś „spłacił daninę” ekipie Husáka, ekranizując pod tytułem *Czas miłości i nadziei*, w formie „oleodrukowej melodramatycznej sielanki”¹³⁰, powieść Antonína Zápotockiego (komunistycznego polityka, w latach 1948–1953 premiera i prezydenta Czechosłowacji) o narodzinach czeskiego ruchu robotniczego. Poza tym był Strnad twórcą współczesnych dramatów i komedii oraz filmów sensacyjnych (takich jak *Biegnij, żeby ci nie uciekł*, *Zdarzenie na szosie E-4*, *Marzenia o Zambezi*, polsko-czechosłowacki *List gończy* i *Sierota nie jest sierotą*¹³¹), a także realizowanego w latach osiemdziesiątych telewizyjnego serialu kryminalnego *Śladami zbrodni*¹³². Po aksamitnej rewolucji 1989 r. nie stanął już za kamerą i nie zrealizował żadnego filmu.

Utwarem, który uznałem w tym dorobku za symptomatyczny dla metamorfozy i reorientacji ekranowej reprezentacji fantazmatów homoseksualnych w warunkach realnego socjalizmu, jest komedia *Chłopaki z brązu*, nakręcona przez Strnada

¹²⁴ V. Březina, *op. cit.*, s. 233.

¹²⁵ Zob. J. Blažejovský, *Normalizační film...*, s. 8.

¹²⁶ Odpowiednio: *V šest ráno na letišti*, reż. Čeněk Duba (1958) i *Májové hvězdy*, reż. Stanislav Rostocki i Stanislav Strnad (1959).

¹²⁷ *Zámek pro Barborku*.

¹²⁸ *Rodina Bláhova* (1959).

¹²⁹ *Brácha za všechny peníze* (1978).

¹³⁰ V. Březina, *op. cit.*, s. 64. Tyt. oryg.: *Čas lásky a naděje* (1976).

¹³¹ Odpowiednio: *Běž, ať ti neuteče* (1976), *Poprask na silnici E 4* (1979), *Sny o Zambezi* (1982), *Zátah* (1985) i *Není sirotek jako sirotek* (1986).

¹³² *Stopy zločinu* (1983–1989).

w 1980 r., czyli już po przetoczeniu się najsilniejszej ofensywy normalizacji na gruncie kinematografii i w czasach względnej stabilizacji systemu. W interesującym mnie kontekście film ten wydaje się też o tyle istotny, że można go traktować jako typowy, „standardowy” utwór normalizacyjny, reprezentatywny dla „średniej” twórczości owej epoki, w którym ujawniły się cechy charakterystyczne „stylu normalizacyjnego”¹³³, a równocześnie – co ważniejsze – nieintencjonalnie odbiły się faktyczne efekty wpływu ówczesnej „nadbudowy” ideologicznej na życie społeczne i indywidualne.

Chłopaki z brązu są jednym z wielu filmów czechosłowackich podejmujących tematykę spartakiad organizowanych corocznie, a wieńczonych co pięć lat wielkimi pokazami na praskim stadionie na Strahovie, które angażowały wszystkie grupy społeczne, zawodowe i wiekowe w planową aktywność sportową i kolektywne pokazy gimnastyczne. Filmy spartakiadowe można uznać za jeden z „formatów” kina normalizacyjnego, który często reprodukowano i poddawano recyklicacji¹³⁴, wykorzystując raz wypracowany, autoryzowany przez władze i sprawdzony model na różnych polach twórczości i w stosunku do różnych grup docelowych. W rezultacie w systemie znajdujemy obok spartakiadowych kinowych i telewizyjnych filmów dokumentalnych¹³⁵ utwory przeznaczone dla widowni dziecięcej i młodzieżowej (w rodzaju *Anny, siostry Jany*¹³⁶), filmy obyczajowe (takie jak *Bieg na orientację*¹³⁷) czy komedie wojskowe w typie *Chłopaków z brązu*. Film Strnada jest bowiem ciekawym przypadkiem, łączącym w jednym przekazie dwie kluczowe dla czechosłowackiego reżimu i propagandy dziedziny życia społecznego: sport i armię. W *Chłopakach z brązu* „format spartakiadowy” spotyka się więc z równie częstym w znormalizowanej produkcji filmowej „formatem wojskowym”, który idealizował i wychwalał – zazwyczaj w mocno bezpretensjonalnej, komediowej formule – zalety zasadniczej służby wojskowej, pokazując ją jako niekończącą się męską zabawę, a zarazem organiczną część wzorcowego, „socialistycznego sposobu życia”¹³⁸.

¹³³ Zob. np. podrozdział „Normalizační film jako styl” w: J. Blažejovský, *Normalizační film...*, s. 11.

¹³⁴ J. Lukeš, *Diagnózy času...*, s. 183.

¹³⁵ Takich jak np. *Československá spartakiáda 1975* (1975) i *Čs. spartakiáda 1980* (1980) w reż. Rudolfa Krejčíka.

¹³⁶ *Anna, sestra Jany*, reż. Jiří Hanibal (1975).

¹³⁷ Zob. przyp. 7.

¹³⁸ J. Pinkas, *Reprezentace každodennosti tzv. normalizace v didaktické praxi*, w: *Film a dějiny 4. Normalizace*, ed. P. Kopal, Praha 2014, s. 597. Przykładami tak rozumianego „formatu wojskowego” są np. komedie *Dwaj mężczyźni meldują powrót* i *Co to za żołnierz...* (*Copak je to za vojáka...*, reż. Petr Tuček, 1987) czy serial telewizyjny *Dowódca* (*Velitel*, reż. Zdeněk Kubeček, 1981). Hulík napisał, że o obejrzeniu takiego dzieła jak *Chłopaki z brązu* nikt już nie mógł wątpić w to, że służba w armii ludowodemokratycznej jest najcudowniejszą rzeczą na świecie (*Kinematografie zapomnění...*, s. 272).

Chłopaki z brązu

Film ten jest nieskomplikowaną, „spazmatycznie optymistyczną”¹³⁹ opowieścią o grupie żołnierzy – równych chłopaków, którzy pokonując początkowe przeciwności i uprzedzenia, entuzjastycznie przygotowują żmudny układ gimnastyczny na ogólnopanstwową spartakiadę. Po efektownej czołówce, ukazującej w spektakularnych panoramach z lotu ptaka stadion na Strahovie i pokazy różnych grup spartakiadzystów, oglądamy kadrę żołnierzy, których widowiskowe kompozycje gimnastyczne wzbudzają wielki aplauz na widowni. Ćwiczących z dumą obserwują także ich przełożeni – majorzy Melichar (Josef Langmiller) i Rybár (Bronislav Križan); brakuje jednak kapitana Chmelařa (Ladislav Mrkvicka), który z powodzeniem przygotował żołnierzy do występu. A nie było to łatwe: choreografia układów była skomplikowana i wymagająca, zaś Melichar nie zwolnił spartakiadzystów z żadnych rutynowych obowiązków wojskowych. Podczas treningów Chmelař poddany był presji ze wszystkich stron: kiedy po randkach ze swoją dziewczyną Ewą (Jitka Smutná) spóźniał się do koszar, musiał radzić sobie i z niesnaskami wśród żołnierzy, i z reprimendami Melichara, i jeszcze z problemami rodzinnymi. Wystąpił więc o przeniesienie do innej jednostki, ale jego podanie zostało odrzucone. Żołnierze, którzy w sumie lubili i poważali Chmelařa, ucieszyli się z jego pozostania i postanowili w tej sytuacji na treningach dać z siebie wszystko. Bez szemrania poddali się nawet zaordynowanemu przed występami w Pradze obowiązkowemu opalaniu... Tylko że Chmelař miał w ostatniej chwili pecha – przypadkowo złamał nogę i mógł pokazy podwładnych oglądać jedynie na ekranie telewizora w szpitalu. Tak czy inaczej, zadowolony z rezultatów swej pracy, zmienił zdanie i nie będzie się więcej starał o przeniesienie¹⁴⁰.

Już z tego lapidarnego streszczenia można się zorientować, że dominującym żywiołem jest w *Chłopakach z brązu* męskość. To ona rządzi na pierwszym planie, wokół niej wszystko się kręci, ona stanowi sedno jawnego i ukrytego przekazu. Jest to męskość „zwyczajna”, „pospolita” i „codzienna” – wpisana w schemat, w którym wzorem wspólnoty jest wojsko, a spoiwem i siłą kształtującą relacje męsko-męskie są zespołowe treningi gimnastyczne. Męskość w filmie Strnada manifestuje się bowiem i spełnia w „populistycznej topografii męskości”¹⁴¹ – przede wszystkim w przestrzeni stosunków koszarowych oraz w masowych rytuałach sportowych na boiskach i stadionach. To tam kształtuje się normalizacyjny model „prawdziwych” i „właściwych” pod każdym względem stosunków między mężczyznami, a połączenie „formatu” wojskowego i spartakiadowego w jednym popularnym

¹³⁹ V. Březina, *op. cit.*, s. 177.

¹⁴⁰ Treść filmu przytoczyłem za wyjątkowo zręcznym streszczeniem w: *Český hraný film VI. 1981–1993. Czech Feature Film VI. 1981–1993*, Praha 2010, s. 182–183.

¹⁴¹ G. Vincendeau, *Od proletariusza do „ojca chrzestnego”*. Jean Gabin i „paradygmat” francuskiej męskości, w: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Kraków 2001, s. 190.

z założenia produkcji filmowym miało synergicznie potęgować efekt perswazyjnego i regulacyjnego oddziaływania tego wzorca¹⁴².

Chłopaki z brązu afirmują więc i lansują bliskie związki między mężczyznami, takie jak w armii i sporcie – oparte na kooperacji w celu osiągnięcia wspólnych celów, na wzajemnej lojalności, identyfikacji i męskiej solidarności. Sankcjonując tego rodzaju więzi wojskowo-spartakiadowe, film usiłuje jednocześnie zneutralizować w stosunku do nich wszelkie „niewłaściwe”, nienormatywne podejrzania. Bohaterów *Chłopaków z brązu* łączy szorstka zażyłość i konfidenjonalna bliskość – także cielesna, znajdująca w koszarach i na treningach tyle pretekstów i możliwości do realizacji – nie mogą one jednak ujawnić otwarcie erotycznego charakteru. Męski kolektyw wojaków przygotowujących się do spartakiady nie może być obciążony seksualnie. Film *Strnada* można by więc uznać za egzemplifikację tendencji – opisaną przez Eve Kosofsky Sedgwick, a charakterystycznej według niej dla współczesnych społeczeństw¹⁴³ (tym bardziej dla społeczeństw pod władzą autorytarną, dodajmy) – do radykalnego kwestionowania ciągłości między męskimi pragnieniami i uznawanymi publicznie więzami homospołecznymi a tym, co homoseksualne.

Na początku filmu, na dwa miesiące przed spartakiadą, wojacy są zupełnie nieprzygotowani – stanowią bandę łamagów, łajz i maminsynków, odstawiających według słów majora Melichara „cyrk” i „operetkę” zamiast ćwiczeń. Musztra i treningi zrobią z nich jednak ludzi i uformują sprawną kadrę. Nie będzie to jednak żadna „báseň”: poezja, coś cudownego i wspaniałego (może także emocjonalnie i erotycznie) – jak próbuje, bodaj nawet z pewnym rozmarzeniem, komentować pokazy na boisku major Rybár – tylko prozaiczna „moje škola” tępego i autorytarnego Melichara. W takiej właśnie perspektywie ma się kształtować, afirmowana przez *Chłopaków z brązu*, „prawdziwa”, „należyta” i „poprawna” męskość; poprzez armię i sport (i dodatkowo za pośrednictwem ich obrobionych ideologicznie emanacji na ekranie) ma się odbywać nauka bycia mężczyzną – mężczyzną oczekiwanym społecznie i politycznie. Produktem systemu będą zaś, w języku filmu, „dobři kluci” – „dobre chłopaki”. Skądinąd mamy tu do czynienia z przeniesioną w nowe warunki konfiguracją – wypracowanego w kinie socrealistycznym z lat pięćdziesiątych – schematu brygady pracy socjalistycznej oraz mocy kolektywu w formowaniu „uświadomionej” politycznie, „wzorowej” jednostki.

Ale film *Strnada* pokazuje, że chodzi też o coś więcej niż tylko – po prostu – propagandowe ukształtowanie wzorca „prawdziwej” mękości. Machina władzy

¹⁴² Widzowie nie zawsze jednak kupowali popularną formę propagandowych treści: *Chłopaki z brązu* miały (oprócz *Marzeń o Zambezji*) najniższą widownię kinową spośród wszystkich filmów *Strnada* – do końca 1995 r. utwór obejrzało 102 810 widzów, podczas gdy np. *Klucz do Barbary* – 1 147 934, a (nawet!) propagandowy *Czas miłości i nadziei* – 190 225 widzów (V. Březina, *op. cit., passim*).

¹⁴³ E. Kosofsky Sedgwick, *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, wybrał i przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” (2005), nr 9–10, s. 176, 180.

bowiem – choć niby neutralizuje erotyczne, zwłaszcza „nieprawomyślne”, podejrzania – to równocześnie wkracza silnie na terytorium ciała i jego przyjemności¹⁴⁴. Wojsko i spartakiada mają na celu takie wymodelowanie męskiej cielesności i erotyki, by zamiast podważać władzę, wspierały komunistyczny porządek. Idzie więc nie tylko o pragmatykę polityczną i społeczną, ale i o ujarzmienie seksualne¹⁴⁵. *Chłopaki z brązu* okazują się symptomem tego, w jaki sposób w Czechosłowacji Husáka praktycznie wdrażano wariant Foucaultowskiego „urządzenia seksualności”. W urzędzeniu tym spartakiada i wojsko (przy wsparciu „formatów” filmowych) stały się rodzajem użytecznego dyskursu publicznego – nie tylko politycznego i ideologicznego, ale i seksualnego. A dyskurs ten (we współdziałaniu z innymi dyskursami) miał instytucjonalizować męską tożsamość¹⁴⁶ – w tym: tożsamość seksualną – oraz regulować niczym „policja seksualna”¹⁴⁷ sposoby funkcjonowania i przejawiania męskiej zmysłowości. Film Strnada ujawnia więc mimochodem, że w warunkach reżimu komunistycznego czasów normalizacji armia i sport pełniły nie tylko rolę ośrodków kształtowania wzorców męskości i funkcję „tradycyjnych” instytucji męskiego pragnienia homospołecznego (podobnych na przykład do różnego rodzaju bractw czy doraźnych wspólnot powstających na polowaniach lub meczach piłki nożnej), pozwalających sublimować w bezpiecznej, akceptowalnej społecznie formie fantazje i pożądania (homo)seksualne, ale stały się też, wraz ze swoimi instrumentami propagandowymi, elementami relacji przemocy i narzędziami zniewolenia seksualnego, za pomocą których związki także męsko-męskie dostosowywano do norm ideologicznych i przykrawano do celów politycznych.

Parafrazując Marca Ferro, mogliśmy zauważyć, że kwintesencja omawianej ideologii oraz intencje dyskursu wojskowo-spartakiadowego ujawniają się w *Chłopakach z brązu* już „na poziomie stylu, na poziomie czysto «technicznego» użytku zrobionego z kamery”¹⁴⁸. Utwór Strnada da się bowiem zaliczyć do pewnej grupy filmów normalizacyjnych – przeciwstawianej m.in. równoległemu nurtowi „socjalistycznego baroku” – która charakteryzowała się wieloma wspólnymi środkami wyrazu¹⁴⁹ i operowała stylem pseudoneutralnym (ergo: „męskim”). Przy tym produkcjom tym można przypisać także cechy „kina stylu zerowego”, czyli takiego, które preferuje treść kosztem formy i którego język jest normalny

¹⁴⁴ Por. L. Williams, „*Hard core*”. *Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, Gdańsk 2010, s. 15.

¹⁴⁵ Zob. J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 30.

¹⁴⁶ Por. L. Williams, *op. cit.*, s. 15.

¹⁴⁷ Por. M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 29.

¹⁴⁸ M. Ferro, *Przenikanie obrazów w filmie „Žyd Süs”*, w: idem, *Kino i historia*, Warszawa 2011, s. 156.

¹⁴⁹ Filmy te często zaczynały się (i jest to również przypadek *Chłopaków z brązu*) dość patetycznie od panoramy Hradczan, ich inscenizacja przypominała przedstawienia teatralne lub telewizyjne, a najistotniejsze prawdy przekazywano w nich werbalnie, wzmacniając przesłanie ideowe odpowiednio dobraną muzyką, a nawet komentarzem („jak w filmach północnokoreańskich”) itp. – J. Blažejovský, *Normalizační film...*, s. 11.

i przeciętny, a styl niewidoczny¹⁵⁰. Oszczędna i surowa forma tych filmów, skutkująca czymś na kształt agitacyjnej telenoweli, jawi się – by użyć słów Davida Bordwella – jako „nadmiernie oczywista” (*excessively obvious*)¹⁵¹. Kluczowe wydaje mi się jednak rozpoznanie w stylu *Chłopaków z brązu* właściwości, które na przykładzie *Desperatów* Miklósa Jancsó zdiagnozował Kevin B. Johnson¹⁵²: styl zerowy, estetyka pozbawiona indywidualnego ukształtowania języka filmowego, a przede wszystkim kamera „zimna” i niezaangażowana (choć przecież jednocześnie „intymna”) są odpowiednikiem systemu obserwacji, stanowią analogię czy wręcz przedłużenie sprawowanego przez władzę nadzoru i inwigilacji.

Normalizacyjny dyskurs wojskowo-spartakiadowy okazał się na tyle bezwzględny i skuteczny, że jakkolwiek bezpośrednia sugestia homoerotyzmu została w *Chłopakach z brązu* wymazana, a co najmniej oddalona¹⁵³. Nie oznacza to jednak, że queerowa interpretacja utworu Strnada jest niemożliwa, a potraktowanie go jako specyficznego rodzaju realizacji fantazmatu homoseksualnego – nieuprawnione. Wręcz przeciwnie, idąc śladem badaczy anglosaskich analizujących homoerotyzację socrealistycznych form wyrazu¹⁵⁴, możemy powiedzieć, że cyniczna taktyka usuwania homoseksualizmu z pola widzenia i świadomości właśnie paradoksalnie umożliwiła (jak próbuję wykazać – instrumentalne) wykorzystywanie elementów poetyki i estetyki homoseksualnej¹⁵⁵. Znakiem takiej homoerotyzacji

¹⁵⁰ M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 58.

¹⁵¹ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*, New York 1985, s. 3 i nn.

¹⁵² K.B. Johnson, *Eroticism, power, and fate in the cinema of Central Europe*, w: *Visegrad cinema. Points of contact from the New Wave to the present*, ed. P. Hanáková, K.B. Johnson, Praha 2010, s. 49.

¹⁵³ Co nie przeszkadza w tym, że twórcom filmu zdarza się ni z gruszki, ni z pietruszki (bo wychodzą wtedy poza opisaną konwencję utworu) „puszczać oko” do widza i raczyć go smaczkami ogrywającymi stereotypowy repertuar wątków kojarzonych z homoseksualizmem, podając je w formie prymitywnych dowcipów kabaretowej proveniencji. Mamy więc np. w koszarach komiczną figurę – trochę zbyt „miękkiego”, nieco przesadnie emocjonalnego i otyłego kuchacza, który zazdrości żołnierzom udziału w spartakiadzie i rwie się do tego, żeby obserwować ich podczas treningów. Innym przykładem „flirtu z homoseksualizmem” może być farsowy wic o tym, jak kapitan Chmelań zasnął z Ewą i, spiesząc do koszar, założył śmieszny (bo z czerwonym serduszkami na piersiach) i bardzo kusą koszulkę dziewczyny, przy zdejmowaniu której przyłapał go w szatni Melichar. To przebierankowe *qui pro quo* puentuje reakcja towarzysza majora, jakże przypominająca miny i zachowania ambiwalentnego seksualnie, głupkowatego komendanta Lassarda z *Akademii policyjnej* (grający go George Gaynes jest podobny do Josefa Langmileria odtwarzającego Melichara), okazywane chociażby przy podejrzeniu, że jego protegowany Mahoney, odwiedzający gejowski bar „The Blue Oyster”, może być homoseksualistą (por. B. Tousey, *The hidden mythos of „Police academy”*, „PopMatters” 25.01.2012, <http://www.popmatters.com/feature/143871-the-hidden-mythos-of-police-academy/> [dostęp: 1.08.2015]).

¹⁵⁴ Np. E. Hobsbawm, *Man and woman in socialist iconography*, „History Workshop Journal” (1978), no. 6, s. 121–138.

¹⁵⁵ Jagielski pisze, że „homoerotyczna estetyka mogła zostać wykorzystana do celów propagandowych **tylko dlatego**, iż reprezentacja homoseksualistów – lokowana po stronie tego, co

Chłopaków z brązu jest przede wszystkim wspomniana już wcześniej dominacja maskulinizmu (to w każdym tego słowa znaczeniu „film męski”) oraz preferencja dla obnażonej, zwykle estetyzowanej i idealizowanej męskiej cielesności, przejawiającej się w toku utworu ze swoistym naddatkiem jako unikatowy „kompleks cielesności” – przy równoczesnym znaczącym braku rozbudowanego i suwerennego komponentu kobiecego oraz wyraźnych oznakach mizoginizmu¹⁵⁶. Mamy co prawda u Strnada kilka równoległe prowadzonych wątków damsko-męskich perypetii uczuciowo-erotycznych, a nawet związane z nimi „sceny łóżkowe”, ale sprawiają one wrażenie dość mdłych i niemrawych ersatzów, z których wymownie wyeliminowano namacalne porywy miłości i seksu, i w których ciało kobiece – choć przynależące do młodych i atrakcyjnych aktorek czeskich – nie jest odsłaniane ani jakoś wyraźniej erotyzowane (to męscy protagoniści scen łóżkowych pokazują znacznie więcej), pozostaje właściwie aseksualne, pojawia się mimochodem i nie porusza, funkcjonując tylko jako „suplement do świata męskich powinności”¹⁵⁷.

Czcza fabuła *Chłopaków z brązu* wydaje się jedynie dodatkiem doklejonym do głównej atrakcji programu, którą stanowią autentyczne zdjęcia z ogólnoczechosłowackiej spartakiady 1980 r. Błahe i niespecjalnie angażujące perypetie pułku czołgistów są peryferyjnym „wypełniaczem” fabularnym, w zupełności podporządkowanym – na co bez oporów zwracali uwagę nawet współcześni komentatorzy¹⁵⁸ – jednemu celowi: „pokazaniu piękna wielkiej manifestacji sportowej”. Film Strnada jest więc przy pozorach proleptycznego wyrafinowania dość toporny: fabularna historia grupy żołnierzy przygotowującej się do spartakiady została poszatkowana dokumentalnymi sekwencjami autentycznych pokazów spartakiadowych na Strahovie, wmontowanymi na kształt futurospekcji¹⁵⁹. Są to zdjęcia nakręcone specjalnie dla filmu (lub dla filmów, równocześnie na przykład także dla dokumentów Rudolfa Krejčíka – w ramach wspomnianej wcześniej recyklizacji „formatu”) przy wsparciu armii i sztabu spartakiady. Przy czym dla nas istotne jest, że sekwencje

«nienormalne», obce, destabilizujące porządek socjalistyczny – została wymazana z dyskursu publicznego, z przestrzeni kultury” (*op. cit.*, s. 257, wyróżnienia – K.S.).

¹⁵⁶ Koszary „chłopaków z brązu” można uznać za specyficznie socjalistyczną, zmyśloną na potrzeby filmu konkretyzację Männerhausu, „w którym przebywają młodzieńcy, którzy osiągnęli już dojrzałość, ale jeszcze się nie ożenili [...]. Wstęp do domu kawalerów jest całkowicie uzbrojony kobietom i dzieciom, natomiast mile widziane są tam młode dziewczęta” (tak charakteryzował „dom mężczyzn” Heinrich Schurtz – cyt. za: H. Blüher, *Teoria męskiej społeczności*, w: *Rewolucja konserwatywna w Niemczech. 1918–1933*, wybór i oprac. W. Kunicki, Poznań 1999, s. 257).

¹⁵⁷ Określenie Anity Skwary: *Film socrealistyczny – ciało ekranowe jako inskrypcja ideologii?*, w: *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006, s. 319. W tym kontekście symptomatyczne wydają się np. romansowe tarapaty Chmelařa, który broni się przed głębszym zaangażowaniem w związek z Ewą i ciągle nie może dojść z dziewczyną do porozumienia w kwestii natury i dalszego ciągu ich znajomości (przy czym seksualne konotacje określenia „dojść” są tu jak najbardziej na miejscu).

¹⁵⁸ Zob. hs [H. Smolińska], *Anna, siostra Jany*, „Filmowy Serwis Prasowy” (1977), nr 2, s. 15.

¹⁵⁹ Trzeba jednak dopowiedzieć, że wśród tłumu żołnierzy biorących udział w pokazie na Strahovie nie widzimy oczywiście twarzy bohaterów fabularnej części filmu.

te obejmują w *Chłopakach z brązu* przede wszystkim układy gimnastyczne spartakiadzystów – mężczyzn (marginalizując inne grupy uczestników), a główną uwagę skupiają – narastająco w toku filmu – na programie żołnierzy prezentowanym na zakończenie centralnej spartakiady. Owe pokazy na strahovskim stadionie antycypują więc to, co dzieje się w fabule, pozbawiając ją już do końca niespodzianki i jakichkolwiek cech klasycznej konstrukcji suspensowej. Pełnią natomiast w tym epizodycznym i „nieciąglym doświadczeniu wizualnym” utworu Strnada funkcję spektakularnych scen popisowych (*set pieces*)¹⁶⁰, wzbudzających dreszcz olśnienia i podziwu. Jest to struktura podobna strukturze musicali, a jeszcze bardziej filmów pornograficznych¹⁶¹, jeśli uznamy korelację między sposobem pokazywania i lokowania ćwiczeń spartakiadowych w *Chłopakach z brązu* a kolejnymi numerami seksualnymi w utworze pornograficznym. Co więcej, w organizacji filmu Strnada możemy rozpoznać cechy – opisaną przez Richarda Dyera w odniesieniu do pornografii gejowskiej – struktury *coming-to-visual-climax*¹⁶², w której odpowiednikiem demonstrowanego *in sight* wytrysku byłyby „żywe trampoliny”, wystrzeliwane (niczym w orgiastycznym szczytowaniu) w finale spartakiadowego pokazu z masy półnagich żołnierzy, ekwiwalent gry wstępnej stanowiłyby rutynowe treningi wojaków w koszarach, zaś wszystkie fabularne perypetie pełniłyby jedynie funkcję trybutu niezbędnego do zamarkowania akcji i połączenia kolejnych spektakularnych „numerów”.

To, co nazwałem narracyjną „grą wstępną”, dostarcza nam paru charakterystycznych obrazów męskiej cielesności. Mamy w *Chłopakach z brązu* przede wszystkim kilka mniej lub bardziej rozbudowanych sekwencji przygotowań żołnierzy do udziału w spartakiadzie – ich treningów i prób układów gimnastycznych na koszarowym boisku. Początkowo żołnierze ćwiczą w niebieskich, bardzo twarzowych i dopasowanych (podkreślających niuanse męskich kształtów) dresach, których bluzy rozpinają głęboko na piersiach, ewentualnie w spodniach od dresów i białych podkoszulkach na ramiączkach¹⁶³. Dochodzi jednak do sceny, w której zastęp ociąga się przed ćwiczeniami w ulewnym deszczu, a wtedy kapitan

¹⁶⁰ Por. T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, „Kwartalnik Filmowy” (2009), nr 67–68, s. 13. W porównaniu z *Krawcem i księciem*, gdzie przeważał aspekt wizualny i kontemplacyjny, w *Chłopakach z brązu* mamy do czynienia raczej z dominacją elementów performatywnych i „estetyki zdziwienia” (T. Gunning, *An aesthetic of astonishment. Early film and the (in)credulous spectator*, w: *Viewing positions. Ways of seeing film*, ed. L. Williams, New Brunswick 1995, s. 114–133).

¹⁶¹ B. Farmer, *Spectacular passions. Cinema, fantasy, gay male spectatorships*, Durham 2000, s. 85–86. „Twardy film porno [...] przypomina musicale pod względem kompozycyjnym” – L. Williams, *op. cit.*, s. 147.

¹⁶² R. Dyer, *Coming to terms. Gay pornography*, w: idem, *Only entertainment*, London – New York 2002, s. 146 i nn.

¹⁶³ Białe podkoszulki (jak i T-shirty) mają długą filmową tradycję w zakresie podkreślenia męskiego seksapilu (*vide* chociażby Marlon Brando w *Tramwaju zwanym pożądaniem – A streetcar named Desire* Elii Kazana, 1951).

Chmelař motywuje kompanów, pozbywając się demonstracyjnie dresu (prawdziwym mężczyznom żadna pogoda nie straszna!). Pociąga to za sobą zbiorowy, solidarny (pół)striptiz. Od tej pory żołnierze ćwiczą jedynie w krótkich białych *trenýrkach* i białych tenisówkach, obnażając torsy i uda. Zresztą w takim stroju nie tylko trenują i funkcjonują w obrębie koszar, w kusych spodenkach gimnastycznych opalają się też w miasteczku spartakiadowym w Pradze, a także paradują w tłumie widzów na ulicach stolicy po udanych pokazach finałowych. (Warto jednak w tym kontekście zauważyć brak w utworze Strnada scen – częstych i „oczywistych” w filmach, których akcja toczy się w koszarach czy środowisku drużyn sportowych – rozgrywających się w szatni lub pod prysznicami.) Wszystkie te sekwencje eksponują grupowo atrakcyjne, młode i półnagie ciała męskie w ruchu z pewną nadwyżką – jako swego rodzaju „paradę atrakcji”.

Ciała trenujących w ten sposób żołnierzy są w *Chłopakach z brązu* wystawione na spojrzenia – w minimalnym stopniu kobiet, zdecydowanie częściej zaś na spojrzenia innych mężczyzn – co prowadzi do ich erotyzowania. I tak, mężczyźni są oczywiście wśród widzów oglądających spartakiadzystów z entuzjazmem na trybunach stadionu i na ulicach Pragi; z kolei w szpitalu – razem z unieruchomionym złamaną nogą Chmelařem – sami mężczyźni oglądają mężczyzn, tzn. pacjenci śledzą w telewizji pokazy żołnierzy na Strahovie, kibicując własnej płci z nieco przesadnym, farsowym rozemocjonowaniem. Bardziej może jednak inspirujące w poszukiwaniach (homo)erotycznego potencjału filmu są obrazki z koszar, kiedy ćwiczących w *trenýrkach* żołnierzy obserwują kompani z jednostki (w tym m.in. wyjątkowo zainteresowany pokazami, karykaturalnie potraktowany kucharz), zaś ukradkiem zza firanki podgląda major Rybár.

Oprócz żołnierskich treningów i ćwiczeń mamy też w *Chłopakach z brązu* wspomniane już wcześniej „sceny łózkowe”, w których mężczyźni odsłaniają zdecydowanie więcej niż ich partnerki. Tylko że o ile poprzednio były to wygimnastykowane ciała żołnierzy młodych, w wieku poborowym, o tyle tutaj oglądamy ciała ich zwierzchników, czyli mężczyzn w wieku balzakowskim. Ladislav Mrkvíčka (41 lat) w roli Chmelařa, a zwłaszcza Petr Skarke (37 lat) w drugoplanowej roli kapitana Krupički obnażają swoją wyraźnie dojrzałą i wciąż krzepką cielesność bez skrupowania, ten drugi nawet z pewną ostentacją, chociaż ich nagość *au naturel* trzymają w ryzach bawełniane slipy w dość zgrzebnym fasonie „socjalistycznym” (Chmelař zakłada je pod kołdrą, zanim opuści łóżko dzielone z Ewą, zaś Krupička wychodzi w slipach spod prysznic!). W przypadku Mrkvíčka trudno przy tym oprzeć się myśli o pewnej degradacji: aktor, który pojawiał się w filmach nowofalowych i któremu dane było prezentować prekursorską, niedawkową nagość oraz kształtne pośladki w *Pannie cudownej* Štefana Uhera¹⁶⁴, po latach popisywał się swym seksapilem w rozciągniętych majtkach w filmach normalizacyjnych (nie tylko w *Chłopakach z brązu*, ale też na przykład w *Trzydziestu przypadkach majora*

¹⁶⁴ *Panna zázračnica* (1966).

Zemana). Tak czy inaczej, kondycja i atrakcyjność cielesna kapitanów jest u Strnada zrównana z kondycją i atrakcyjnością młodszych od nich szeregowców. Owo cielesne samozadowolenie dobrze trzymających się czterdziestolatków, wsparte ich pozycją, doświadczeniem, spolegliwym charakterem i szarmem – tak pociągającymi młode kobiety, ale też wzbudzającymi respekt u młodszych mężczyzn – możemy uznać za przykład typowej pokoleniowej samoprojektacji reżimowych twórców, rozpoznanej przez Blažejovskiego przy okazji innego filmu Strnada – *Biegnij, żeby ci nie uciekł*¹⁶⁵.

Spartakiady

Jednak, jak wspomniałem, gwoździem programu i główną atrakcją *Chłopaków z brązu* są – wmontowane w tkankę filmu na zasadzie „popisowych numerów” – autentyczne zdjęcia z pokazu gimnastycznego reprezentantów armii czechosłowackiej na zakończenie centralnej spartakiady na Strahovie w czerwcu 1980 r.

Organizowane od 1955 r. spartakiady stały się sztandarową uroczystością i najważniejszym rytuałem władzy komunistycznej w Czechosłowacji, jej głównym politycznym *genre*^{em}¹⁶⁶, szczególnie w okresie normalizacji. Stanowiły unikat na światową skalę – nigdzie indziej pokazy synchronizowanych ćwiczeń gimnastycznych nie przybrały takich rozmiarów¹⁶⁷ i jednocześnie nie stały się przedmiotem podobnej, systematycznej manipulacji politycznej oraz jednym z pierwszorzędných narzędzi propagandy. Ze względu na masowy charakter, cykliczność i „długie trwanie” – a także z uwagi na swój mityzujący potencjał, do którego odwoływał się i który twórczo wykorzystywał komunistyczny reżim – spartakiady stanowią domenę, na której w wyjątkowy sposób krzyżują się i ujawniają ówczesne zjawiska polityczne, społeczne, kulturalne i sportowe¹⁶⁸.

¹⁶⁵ J. Blažejovský, *Normalizační film...*, s. 11.

¹⁶⁶ B. Činátlová, *op. cit.*, s. 124.

¹⁶⁷ Kilka przykładowych liczb dla uzmysłwienia skali czechosłowackich spartakiad: wybudowany w 1926 r. stadion na Strahovie był największym tego typu obiektem na świecie, o powierzchni ponad 6 ha, czyli około ośmiu boisk piłkarskich; w 1985 r. na wszystkich stopniach spartakiady: lokalnym, powiatowym, wojewódzkim i krajowym wzięło udział 2 186 900 ćwiczących, oglądanych przez około 4 000 000 widzów; w trakcie głównych pokazów gimnastycznych centralnej spartakiady na Strahovie w 1980 r. 204 800 uczestników wystąpiło w 15 układach – podzielonych na dwa programy popołudniowe, z których każdy powtarzano dwa razy; w 1985 r. w 15 układach wzięło udział 190 000 osób, podziwianych na trybunach Strahova przez 1 206 000 widzów (dla porównania: zlot „Sokoła” w 1912 r. przyciągnął 300 000 widzów); w 1960 r. w jednym tylko układzie kobiecym, zatytułowanym „Život vítězí nad smrtí”, wystąpiło na płycie stadionu równocześnie 290 000 gimnastyczek; budżet spartakiady w latach osiemdziesiątych wynosił 600 milionów koron itp.

¹⁶⁸ P. Roubal, *Jak ochutnat komunistický ráj. Dvojitá tvář československých spartakiad*, „Dějiny a současnost” (2006), č. 6, <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/6/jak-ochutnat-komunisticky-raj/> (dostęp: 6.08.2015); B. Činátlová, *op. cit.*, s. 125. Siegfried Kracauer już w 1927 r. analizował

Powołując spartakiady do życia po II wojnie światowej, władze czeskosłowackie nawiązywały do międzywojennej tradycji komunistycznej kultury fizycznej i organizowanych przez partię od 1921 r. publicznych pokazów gimnastycznych¹⁶⁹. Nawiązywały genealogią i nazwą, jednak tak naprawdę sposobem organizacji, zakresem czy stylem spartakiady w większym stopniu odwoływały się do jeszcze starszej tradycji zlotów i popisów gimnastycznych czeskiego „Sokoła” – organizacji założonej w 1862 r., która odegrała olbrzymią rolę w procesie odrodzenia narodowego („Co Čech, to Sokol”) i stała się aż do II wojny światowej powszechnym, silnym, aczkolwiek ponadpartyjnym ruchem społecznym, kulturalno-oświatowym i politycznym¹⁷⁰. Rytuały i festiwale „Sokoła” wyrastały z kolei z formującej się w drugiej połowie XIX w. – i od początku przesyconej pierwiastkami nacjonalistycznymi, a potem totalitarnymi – środkowoeuropejskiej kultury i zwyczaju publicznych ćwiczeń gimnastycznych¹⁷¹, adaptując przede wszystkim model niemieckich *turnfestów* z ich *volkistowską* tradycją masowych treningów i występów sportowych. Celem grupowych ćwiczeń oraz pokazów było stworzenie obrazu (ale też mobilizacja i homogenizacja) idealnej wspólnoty narodowej, odznaczającej się sprawnością, siłą, dyscypliną i sportowym duchem. Setki gimnastykujących się na zlotach „Sokoła” czy *turnfestach* ciał (niemal wyłącznie męskich) stawały się symbolem jednolitego, nieustraszonego oraz czystego moralnie i etnicznie narodu, a zbiorowe akty performatywne ćwiczących mężczyzn – nową formą komunikacji narodowej¹⁷².

Jednakże spartakiady, dziedzicząc bezpośrednio i pośrednio wszystkie te tradycje, miały służyć przede wszystkim artykulacji i demonstracji wizerunku zdyscyplinowanego, zdrowego, pięknego i szczęśliwego społeczeństwa socjalistycznego w celu uwierzytelnienia i legitymizacji władzy jego liderów – komunistycznych przywódców¹⁷³. Tego rodzaju sankcji potrzebowała w sposób szczególny

„ornamenty z ludzkiej masy” w zbiorowych pokazach gimnastycznych jako „odzwierciedlenie struktury współczesnej sytuacji ogólnej”; odnosił je jednak siłą rzeczy przede wszystkim do zasad „kapitalistycznego procesu produkcji”, a nie do totalitarnych systemów politycznych (*Ornament z ludzkiej masy*, w: *Wobec faszyzmu*, wybrał i opatrzył wstępem H. Orłowski, Warszawa 1987, s. 13–14).

¹⁶⁹ V. Thorne, *Těla v pohybu. Masová gymnastika jako kolektivní sociální představení*, „Sociální Studia” (2011), č. 1, s. 108.

¹⁷⁰ W 1947 r. mniej więcej co dwunasty obywatel Czechosłowacji był Sokołowcem (*ibidem*, s. 105).

¹⁷¹ U źródeł tych wszystkich ruchów „zdrowego ducha w zdrowym ciele” leży zaś kontynuacja antycznej tradycji *kalokagathia*.

¹⁷² P. Roubal, *Jak ochutnat komunistický ráj...*; idem, *Politics of gymnastics. Mass gymnastic displays under communism in Central and Eastern Europe*, „Body & Society” (2003), no. 2, s. 1–25; idem, *Kráska a síla – genderový aspekt československých spartakiad*, „Gender, rovné příležitosti, výzkum” (2005), č. 2, s. 10; M. Filipowicz, „Panowie, bądźmy Czechami, ale nikt nie musi o tym widzieć...”. *Wzorce męskości w kulturze czeskiej XIX wieku*, Kraków 2013, s. 146.

¹⁷³ P. Roubal, *The body of the nation. The Czechoslovak Spartakiades from a gender perspective*, w: *The politics of gender culture under state socialism. An expropriated voice*, ed. H. Havelková, L. Oates-Indruchová, London – New York 2014, <https://books.google.pl/books?id=TU3IAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=The+Politics+of+Gender+Culture+under+State+Socialism>

posierpniowa ekipa normalizacyjna Husáka, dla której trzy kolejne spartakiady¹⁷⁴ okazały się błogosławnym instrumentem: jednoczącym i konsensualnym ceremoniałem, a równocześnie ideologicznym pasem transmisyjnym oraz narzędziem ujarzmiającym i wasalizującym. Z drugiej strony na poligonie spartakiad komuniści poszukiwali też idealnego sposobu na wizualne zobrazowanie relacji władzy i podporządkowania, który mógłby być skuteczny i zdalny do użycia w innych mediach i kanałach propagandy¹⁷⁵ (choćby w przywoływanych przeze mnie „formatach” filmowych).

Czechosłowackie spartakiady ostatecznie położyły nacisk na święto cielesności¹⁷⁶. Potencjał ludzkiego ciała został w nich pomnożony, a cały koncept masowych pokazów gimnastycznych przebudowany tak, by go w pełni wykorzystać, zmonopolizować i zawłaszczyć. W rezultacie „polifonię ciał” na Strahovie możemy potraktować jako doskonałą metaforę systemu komunistycznego, dosłownie – jak zauważa znawca tematu, Petr Roubal – jako jego ucieleśnienie¹⁷⁷.

Wieloetapowy i wszechogarniający projekt spartakiad, w którym występy na Strahovie stanowiły jedynie wierzchołek piramidy systematycznych i planowych działań na poziomie lokalnym, powiatowym, wojewódzkim i centralnym, obejmujących wszystkie grupy wiekowe i zawodowe kobiet i mężczyzn, jest symptomatycznym przejawem tego, jak w praktyce organizowano i strukturyzowano społeczeństwo w czasach realnego socjalizmu¹⁷⁸. Spartakiady odzwierciedlały pragnienie reżimu komunistycznego stworzenia „nowego socjalistycznego człowieka” i nowego społeczeństwa. O ile w działalności „Sokoła” kierowano jednak uwagę na jednostkę i podkreślano jej indywidualne cechy fizyczne, o tyle w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej położono nacisk na ćwiczące masy. Spartakiady stały się wyrazem nowo proklamowanego sposobu życia, w którym – jak pisał Vladimír Macura – indywidualizm i samotność były niezdrową ucieczką ze społeczności, a może nawet dezercją i zdradą; jednostka ludzka ustępowała więc przed kolektywem, natomiast poprzez udział w spartakiadzie – czy to na stadionie, czy na trybunach – potwierdzała zaangażowanie w sprawy społeczne, w szczególności zaś w sprawy budowy socjalizmu¹⁷⁹.

lism:+An+Expropriated+Voice&hl=pl&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=The%20Politics%20of%20Gender%20Culture%20under%20State%20Socialism%3A%20An%20Expropriated%20Voice&f=false (dostęp: 6.08.2015); idem, *Politics of gymnastics...*, s. 1–25.

¹⁷⁴ W latach 1975, 1980 i 1985 (po inwazji wojsk Układu Warszawskiego zrobiono wyłom w pięcioletnim cyklu i w 1970 r. centralnej spartakiady nie zorganizowano).

¹⁷⁵ V. Thorne, *op. cit.*, s. 110.

¹⁷⁶ Por. P. Roubal, *The body of the nation...*; idem, *Kráska a síla...*, s. 11.

¹⁷⁷ P. Roubal, *Jak ochutnat komunistický ráj...* Już po napisaniu niniejszego tekstu Roubal opublikował książkę (*Československé spartakiady*, Praha 2016), w której syntetyzuje wszystkie swoje ustalenia z – wykorzystywanych tu przeze mnie – dotychczasowych artykułów.

¹⁷⁸ K. Činátl, *Poetika normalizace. Filmové obrazy Československa sedmdesátých a osmdesátých let v školním dějepisú*, <http://www.ustrcr.cz/cs/poetika-normalizace> (dostęp: 7.08.2015).

¹⁷⁹ V. Macura, *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*, Praha 1992, s. 65–66, 69, 78.

Każdy spartakiadzysta miał na powierzchni Strahova przypisany własny *znaczek* – czyli konkretną pozycję w układzie współrzędnych, miejsce w geometrycznej sieci oznakowań pokrywających cały obszar stadionu – i poruszał się według ustalonego z góry planu, w koordynacji z najbliższym otoczeniem, reżyserowany przez jednolity zamysł jednego „centrum zarządzania”¹⁸⁰. W rezultacie filmowe obrazy (także w *Chłopakach z brązu*) mas ludzkich ćwiczących według tego schematu przynoszą wyrazistą metaforę miejsca jednostki w znormalizowanym społeczeństwie socjalistycznym – jednostki zredukowanej do atomu przypisanego do osi x i y, zanikającej w masie oraz całkowicie podporządkowanej przerastającej ją logice całości i niewidzianemu przez nią z jej własnej pozycji (a najlepiej widocznemu z głównej trybuny) „wyższemu celowi”. Roubal dostrzega w tym praktyczną realizację Foucaultowskiej anatomii politycznej – wdrożenie biopolityki, w której istota ludzka traci kontrolę nad swoim ciałem i ruchem i staje się w pełni „czytelna”¹⁸¹. Dodatkowo kardynalna wydaje się przy tym uniformizacja spartakiadzystów, umożliwiająca zastępowanie jednostek bez najmniejszego uszczerbku dla atrakcyjności ciała zbiorowego¹⁸², jak również zanik podziału na gimnastyków i widzów: ćwiczący i obserwujący ćwiczących na trybunach stanowili jedność, wszyscy stawali się uczestnikami rytuału. W ten sposób ucieleśniało się na Strahovie, stawało się podczas i poprzez spartakiadę rzeczywistością, ideologiczne pojęcie „ludu”¹⁸³.

W odróżnieniu od zlotów „Sokoła”, podczas których narodowe święto kultury fizycznej stawało się po prostu ludowym festynem, spartakiady były przede wszystkim „wielkimi wydarzeniami historycznymi”¹⁸⁴ – skorelowanymi z obchodami ważnych dla władzy rocznic i spojonymi z reżimowymi ceremoniałami – oraz kolejnymi etapami na drodze Czechosłowacji do komunizmu. Ale w ciągu trzydziestu lat zmieniały swój charakter. Pokazy na pierwszej spartakiadzie w 1955 r. zdominowane były przez wojujący i industrialny etos budownictwa socjalistycznego, przejawiały się w nich charakterystyczne dla epoki metafory fabryki czy maszyny, gimnastycy reprezentowali walczących o pokój przedstawiciele konkretnych klas społecznych, a nad wszystkim łopotały sztandary – całość bardziej przypominała monumentalne inscenizacje teatralne z awangardowymi numerami choreograficznymi niż pokazy sportowe, akcentowano raczej symbole zewnętrzne (stroje, mundury, narzędzia, broń) niż wygimnastykowane ciała, którym powierzano jedynie funkcję nosicieli atrybutów ideologicznych¹⁸⁵.

¹⁸⁰ P. Roubal, *Jak ochutnat komunistický ráj...*; V. Thorne, *op. cit.*, s. 113.

¹⁸¹ P. Roubal, *Jak ochutnat komunistický ráj...*

¹⁸² M. Filipowicz, *op. cit.*, s. 146.

¹⁸³ V. Macura, *op. cit.*, s. 68; K. Činátl, *op. cit.*; Roubal (*Jak ochutnat komunistický ráj...*) problematyzuje jednak dialektykę metafory i rzeczywistości i zastanawia się, w jakim stopniu władzom udawało się przenosić totalitarny projekt spartakiadowy poza teren strahovskiego stadionu, na inne obszary życia społecznego, a w jakiej mierze uczestnicy spartakiad przewłaszczali sobie ich rytuały i przekształcali je w Bachtinowskie karnawałowe przeciwieństwo.

¹⁸⁴ V. Macura, *op. cit.*, s. 65–66.

¹⁸⁵ K. Činátl, *op. cit.*; P. Roubal, *The body of the nation...*; B. Činátlová, *op. cit.*, s. 125.

Jednakże od lat sześćdziesiątych zmienia się podejście do ciała ćwiczących i jego znaczeniowego potencjału. Spartakiadziści nie występują już w rolach robotników, rolników i żołnierzy – ich miejsce zajęły stopniowo, po prostu, piękne kobiety, silni mężczyźni i szczęśliwe dzieci, których ogólny obraz staje się emanacją równie ogólnego, ale dobitnego komunikatu: w latach pięćdziesiątych walczyliśmy z wrogiem i budowaliśmy ojczyznę, teraz zaś – w latach sześćdziesiątych, a zwłaszcza siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – korzystamy z dobrodziejstw socjalizmu w pokoju i szczęściu¹⁸⁶. W aranżacji pokazów dominujące stają się więc przede wszystkim kategorie „piękna” i „radości”; coraz większy nacisk kładzie się też na sprawność wykonania i perfekcję występów. Nie ma w nich miejsca ani na spontaniczność i nieprzewidywalność, ani na pomyłki bądź wypadki losowe (np. przerwanie ćwiczeń z powodu ulewy). Normalizujące spartakiady zaczynają tonąć w bezbrzeżnej estetyzacji, a z drugiej strony poddane zostają totalnej semantyzacji i ideologizacji¹⁸⁷. Będąc syntezą gimnastyki, tańca, muzyki, pierwiastków plastycznych, literackich i teatralnych, stają się rodzajem *Gesamtkunstwerk*, prawdziwą „sztuką syntetyczną”¹⁸⁸. Propaganda i inżynieria społeczna ujawnia przy tym rosnące wyrafinowanie i innowacyjność: zanikają eksplicytne slogany i znaki, w ogóle ginie wszelka wyrazistsza oprawa i emblematy, a na plan pierwszy – jak konkluduje Roubal¹⁸⁹ – wysuwa się „naturalne” ludzkie ciało, stanowiące samo w sobie mocny symbol.

Kładzie się więc nacisk na ciało i jego funkcjonalność (także erotyczną) zamiast na atrybuty i cechy, i traktuje się je jako kluczowy budulec całej sfery znaczeń i przekazów. Jednak, jak zauważyłem wcześniej, a co wydaje się fundamentalne, w spartakiadach epoki normalizacji uwaga zostaje zogniskowana na ćwiczących masach – przy czym pojedyncze, osobowe ciała rozpuszczają się w tłumie, a tłum gimnastyków zamienia w jedno zbiorowe, kolektywne, choć wciąż zatอมizowane ciało. Naród i społeczeństwo objawiają się jako jeden – jak najbardziej somatyczny – organizm. Narracja pokazów gimnastycznych staje się „organicystyczna”¹⁹⁰, zaś masa ludzkich ciał przeistacza w nacechowany ideologicznie ornament. W sumie więc w uformowanym ostatecznie normalizacyjnym modelu spartakiad wszystkie wcześniejsze symbole i odniesienia do doskonałego socjalistycznego mechanizmu społecznego zostały rozszerzone o metaforę organizmu i obraz zgromadzenia ludzkiego jako jednolitej całości organicznej.

Owo ciało zbiorowe, ów organizm nie był jednak bezpłciowy czy obojnaczy. Odrębność ciał kobiecych i męskich nie zanikła w masie – wprost przeciwnie, podkreślanie różnic płciowych stało się konstytutywnym elementem pokazów spartakiadowych, a gender można uznać za jedną z kluczowych kategorii w kształtowaniu

¹⁸⁶ B. Činátlová, *op. cit.*, s. 125–126.

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 125; V. Macura, *op. cit.*, s. 65–69, 71.

¹⁸⁸ P. Roubal, *The body of the nation...*

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

całego rytuału¹⁹¹. Co więcej, można to potraktować jako modelowy przykład **instrumentalizacji** gender¹⁹²: spartakiady przechwyciły i przekształciły charakterystyczną dla *turnfestów* i „Sokoła” organizację i symbolikę, odzwierciedlając tradycyjny podział ról płciowych, dla umacniania nie tylko porządku patriarchalnego, ale też reżimu komunistycznego poprzez wsparcie jego konserwatywnego systemu społecznego w zakresie seksualności¹⁹³.

Tak więc spartakiadowe ciało zbiorowe pozostawało dwoiste. Chociaż pokazy przewidywały układy gimnastyczne damsko-męskie i dziewczęco-chłopięce, podobnie jak występy rodziców z dziećmi i samych dzieci, to jednak przeważały ćwiczenia monopłciowe. Ścisłe rozdzielenie ról było podstawą scenariusza pokazów i podstawowym punktem odniesienia dla kształtowania narracji występów. Nie tylko organizatorzy spartakiad, ale też różne komisje doradcze i organy nadzorujące bardzo dbały, żeby ściśle kobiecy i ściśle męski charakter poszczególnych numerów był przestrzegany i w razie potrzeby interweniowały, zlecając ich odpowiednio „ukobiecenie” lub „zmeźnienie”¹⁹⁴. W rezultacie ukształtowały się dwa style gimnastyczne, które wspólnie pracowały na całościowy przekaz piękna, siły i szczęśliwości, ale różniły się, nawet więcej – silnie kontrastowały pod względem kompozycji choreografii, charakteru wykonawstwa, sposobu oddziaływania, symboliki i retoryki, opierając się na swoistej, podszytej ideologią interpretacji różnic fizjologicznych i funkcjonalnych między ciałem kobiecym i męskim. Roubal scharakteryzował syntetycznie oba style w sposób następujący: pokazy kobiet były bardziej dynamiczne, ekspresyjne i wyraziste, zaś składające się nań ćwiczenia bardziej wymagające technicznie, wyrafinowane i zorientowane pionowo (od ziemi). Jednocześnie ruchy kobiet – nieograniczone ściśle siecią „znaczków” i swobodniej demonstrowane na całej powierzchni stadionu – były pełne gracji i wdzięku, płynne, gładkie, wyrażające się przede wszystkim w formach obłych, okręgach, falach i liniach krzywych. W przeciwieństwie do kobiet mężczyźni raczej trzymali się swoich „znaczków”, toteż dominującym elementem geometrycznym ich układów były linie proste. Popisy były tu bardziej surowe – kojarzyły się z wojskowym drylem i musztrą oraz tradycyjnymi ćwiczeniami gimnastycznymi w poziomie (na ziemi); miały wyrażać zdrowie, gotowość i energię, pokazywać fizyczne zdolności i cielesną tężyznę¹⁹⁵. Miloš Forman wspominał po latach zupełnie serio, że za młodu chciał być pięknym, opalonym i muskularnym gimnastykiem i mieć swój „znaczek” jak najbliższej głównej trybuny¹⁹⁶. Formatywnym elementem męskich występów było odżegnywanie się od żywiołu kobiecego, niechęć do ujawniania

¹⁹¹ P. Roubal, *Krása a síla...*, s. 13.

¹⁹² H. Havelková, L. Oates-Indruchová, *Expropriated voice. Transformations of gender culture under state socialism; Czech society, 1948–89*, w: *The politics of gender...*, s. 13.

¹⁹³ P. Roubal, *Krása a síla...*, s. 13.

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 12–13.

¹⁹⁵ P. Roubal, *The body of the nation...*; idem, *Krása a síla...*, s. 11.

¹⁹⁶ Cyt. za: P. Roubal, *The body of the nation...*

pierwiastka żeńskiego i często nieobecność bądź trzymanie na dystans kobiecych ciał jako towarzystwa czy partnerstwa w ćwiczeniach – jednym z głównych celów było bowiem zademonstrowanie, że ciała gimnastyków-mężczyzn nie są kobiece.

I w takich właśnie ramach mogła się ujawnić i w pełni zaprezentować swoista „absolutna jakość” męskiej fizyczności¹⁹⁷, stanowiąca świadectwo osobliwego sprzężenia erotyzacji męskiego ciała z dyrektywami ideologicznymi i potrzebami politycznymi. Do tego, w ślad za wspomnianą generalną instrumentalizacją gender i erotyki, doszła w spartakiadach instrumentalizacja kodów homoseksualnego spojrzenia i pożądania oraz właściwego im imaginarium. W występach grup męskich, zwłaszcza w finałowych pokazach hurm żołnierzy, objawiło się wykorzystywanie przez władze homoseksualnych fantazji (jak i w ogóle seksualnych fantazji na temat mężczyzn) – przy jednoczesnym odwróceniu ich znaków i neutralizacji inwersyjnych konotacji – na użytek zgodnego z wymogami normalizacji „urządzenia seksualności”. Popisy mężczyzn – cechujące się szczególnym pięknem, idealizacją i estetyzacją, ale też symptomatycznymi rozwiązaniami choreograficznymi, erotyczną dialektyką okrycia i nagości, znamionnymi pozami ćwiczących oraz kondensacją stopniowanego z wyrafinowaniem napięcia – były bezpretekstowym celebrowaniem męskiej fizyczności i zmysłowości. Sport i mający *imprimatur* reżimu ceremoniał stanowiły uzasadnienie intensywnego patrzenia na męskie ciała i dawały alibi zmniejszające związany z tym ewentualnie dyskomfort, rozmywając dystynkcję między „właściwymi” stosunkami homospołecznymi a relacjami bardziej zseksualizowanymi¹⁹⁸.

Na kolejnych spartakiadach popisy mężczyzn, zarówno w grupach jednopłciowych, jak i z partnerkami, stanowiły jedno z kluczowych ogniw widowisk na Strahovie. Z zasady stylizacja męskich prezentacji wykorzystywała implicytną symbolikę zdrowego ciała, silnych mięśni, pełnokrwistej dorodności i seksualnej atrakcyjności. Zauważmy też, że w przeciwieństwie do poprawnych – neutralnych, a nawet aseksualnych – ubiorów innych grup spartakiadzystów, w tym również kobiet, stroje (rozumiane także jako ich brak) chłopców czy młodych mężczyzn zwykle były odważne i bezpruderyjne, jawnie „odkrywcze”, wymowne (*revealing*¹⁹⁹) i bardzo seksualne. Na przykład w programie z 1965 r., w układzie 16 000 dziewcząt i chłopców tańczących *cza-czę*, ci ostatni wystąpili odziani tylko w śmiało podkrojone seledynowe kąpielówki; z kolei w 1975 r. jedna grupa młodych mężczyzn

¹⁹⁷ Zob. przyp. 91.

¹⁹⁸ Pośrednio więc zamysł polityczny i ideologia pozwalały odsunąć uznanie erotycznej natury spektakli spartakiadowych oraz homoerotycznego komponentu męskich pokazów gimnastycznych. Pojawiła się zatem nieseksualna motywacja niezbędna do tego, by mężczyźni mogli bez oporów patrzeć na ciała innych mężczyzn, oraz wyparcie stanowiące warunek *sine qua non* czerpania przyjemności z erotyzacji męskiego ciała – por. K. MacKinnon, *Love, tears, and the male spectator*, Madison-London 2002, s. 109; S. Neale, *Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema*, „Screen” (1983), issue 6, s. 8.

¹⁹⁹ Por. M. Bronski, *The pleasure principle. Sex, backlash, and the struggle for gay freedom*, New York 2000, <http://www.echonyc.com/~stone/Features/PleasureEx2.html> (dostęp: 31.01.2016).

ćwiczyła w kusych *trenýrkach* i T-shirtach, zaś inna – w modnych, obcisłych w biodrach i na udach, a lekko rozszerzanych do dołu białych spodniach, kojarzących się raczej z zachodnim blichtrzem i luzem niż z siermiężnym socjalizmem, oraz w mocno wyciętych na ramionach i piersiach białych podkoszulkach itp. Nawet jeśli mężczyźni występowali kompletnie ubrani – jak choćby w 1980 r. reprezentanci szkół i Svazarmu²⁰⁰ (niemal cyrkowcy, wykonujący ewolucje w powietrzu z wielkimi metalowymi bujawkami), którzy zaprezentowali się w pełnych dresach – to jasnobłękitny kolor połączony z białymi lamówkami, futurystyczny krój oraz elastyczny materiał strojów, ukoronowanych głębokim dekoltem wyciętym w V, tak doskonale podkreślały opaleniznę i akuratnie opinały ciała, że ćwiczący wydawali się ekstra zmysłowi. Nikt inny nie rozbierał się jednak tak bardzo, jak żołnierze występujący w finałach spartakiad lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. A ta ich częściowa lub niemal pełna nagość miała – jak zauważył z nutą ironii Roubal²⁰¹ – tylko bardzo luźny związek z promowaniem sportowego czy zdrowego stylu życia... Żołnierze wystawiali swoje młode, szczupłe i opalone ciała²⁰² na publiczny widok jedynie w mocno podciętych i dopasowanych śnieżnobiałych spodenkach oraz równie białych tenisówkach, skarpetkach i frotkach na przegubach. Ćwiczyli więc topless. Ich obraz zapierał dech w piersiach²⁰³, a kiedy występowali – widzom ciarki chodziły po plecach (przy czym w oryginalnych wspomnieniach brzmi to bardziej wymownie niż po polsku: „z toho úplně šel mráz po zádech”²⁰⁴).

Pokazy żołnierzy stanowiły w ramach spartakiad kategorię samą dla siebie. Charakterystyczny układ wykonywany przez reprezentantów armii czechosłowackiej po raz pierwszy pojawił się na drugiej spartakiadzie w 1960 r. i właściwie od razu z jego stylu, struktury oraz kluczowych składników uformował się pewien powtarzalny, choć nowelizowany standard – stały element finałowy kolejnych imprez, najbardziej efektowny i najbardziej oczekiwany przez widzów. Widowskie ćwiczenia masy skąpo odzianych żołnierzy stawały się „wisienką na torcie” operacji „spartakiada”. W *Chłopakach z brązu* oglądamy uporządkowane chronologicznie (choć pocięte i wplecione w fabułę filmu) wszystkie najważniejsze komponenty takiego występu – w jego trwającej siedemnaście minut realizacji z roku 1980.

²⁰⁰ Svazarm (Svaz pro spolupráci s armádou) – organizacja paramilitarna założona w 1951 r.

²⁰¹ P. Roubal, *Krása a síla...*, s. 11.

²⁰² Wedle oficjalnej wykładni – opalone w czasie ćwiczeń bojowych i na poligonach, a tak naprawdę – najczęściej na dachach w macierzystych jednostkach lub (jak pokazują to *Chłopaki z brązu*) np. w miasteczku namiotowym, bezpośrednio przed spartakiadą. W celu uniknięcia czerwonej spalenizny, ale też dla piękniejszego efektu i uzyskania bardziej apetycznego koloru, żołnierze nacierali się naftą (zob. wspomnienia w: H. Šimanová, *Spartakiáda z aktérské perspektivy* [diplomová práce], Plzeň 2013, s. 56, <https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/handle/11025/8532/DP%20Šimanova%20Hana.pdf?sequence=1> [dostęp: 13.01.2016]).

²⁰³ Taki komentarz z offu wygłasza Karel Höger w dokumencie *Československá spartakiáda 1975*. Zabawne, że w filmach spartakiadowych Krejčíka lektorami byli aktorzy należący do ulubieńców Krški: Höger oraz (w *Československá spartakiáda 1980*) Vladimír Ráž.

²⁰⁴ H. Šimanová, *op. cit.*

Popis wojskowych gimnastyków miał wówczas przemyślną dramaturgię ze swoistą akcją – zaplanowanym logicznie przebiegiem kolejnych układów ćwiczeń oraz dramatycznymi punktami kulminacyjnymi. Zaczynał się od wbiegania sprintem tłumu mężczyzn z krzykiem „hurra!!!” z czterech narożników na zupełnie pusty stadion. W ciągu 40 sekund, z zapierającą dech prędkością i spektakularną witalnością, 13 824 zawodników²⁰⁵ zajmowało pozycje na „znaczkach” i wypełniało całą powierzchnię Strahova (w filmie Strnada akcję tę podziwiamy głównie z lotu ptaka, kręcącą długimi panoramami, ale z pewnością, jak cały utwór, montowaną przez genialnego fachowca z Barrandova – Miroslava Hájka²⁰⁶). Na początku nie ma więc podkładu muzycznego – jest tylko frenetyczny wrzask i kipiący cielesnością, rozlewający się na ponad sześciu hektarach żywioł męskości, który jednak stopniowo przeistacza się w zgeometryzowane mrowie ludzkie.

Pokazy zaczynają się – jak na grę wstępną przystało – od nieforsownych figur i łagodnych przemieszczeń. Ćwiczący wykonują skłony, przysiady i wymachy niczym w porannej gimnastyce; szeregi powoli kroczą, posuwają się i wzajemnie ogarniają; grupy nachodzą na siebie z przeciwnych kierunków, obejmują się bądź przenikają i zlewają w jedną masę. Potem przychodzą działania coraz intensywniejsze. Gimnastycy przegrupowują się dynamiczniej, kolumny formują się w okręgi, gwiazdy i fale, układy zmieniają się szybciej. Żywa materia męskiej masy ścieśnia się i rozpręża. Spartakiadziści zbiorowo tańczą, trzymając się za ręce, opierają o siebie, robią przewroty i stójki, tworzą rozbudowane, zespołowe figury i minipiramidy – obserwujemy w tym wszystkim różnego rodzaju interakcje, dotykania, obejmowania, ściskania, ocierania... W parach prezentują ćwiczenia, które przy odpowiedniej dozie wyobraźni mogą się kojarzyć z pozycjami z *Kamasutry*. Mężczyźni trenują w rytualnym skupieniu i naprężonych pozach: wyciągają się, unosząc ręce do góry, i skłaniają, wypinają i przeginają na boki, przeciągają bicepsy i prężą klatki piersiowe – a wszystko to daje także (by wyręczyć się określeniem specjalisty i mistrza literatury²⁰⁷) „przyjemny efekt napięcia w [ich] dobrze skrojonych” spodenkach.

Widzowie *Chłopaków z brązu* mają przewagę nad trybunami, film Strnada dostarcza bowiem narzędzi do eksploracji realizującego się na Strahovie fantazmatu: uzbraja w transfokatory, obiektywy czy *steadycamy*, umożliwiające poruszanie się

²⁰⁵ Za: *Československá spartakiáda 1980*, hlavní red. J. Chvalný, texty napsal Z. Šupich, Praha – Bratislava 1981, s. 95 oraz filmy Rudolfa Krejčíka *Čs. spartakiáda 1980* (1980) i *Symfonie psané pohybem* (1988).

²⁰⁶ Hájek, który od początku lat pięćdziesiątych do 1989 r. zmontował około 280 filmów pełnometrażowych, był jedną z kluczowych postaci powojennej kinematografii czechosłowackiej, mającą ogromny wpływ m.in. na nowofalowe filmy Chytilovej, Formana czy Némca (za montaż *Diamentów nocy* tego ostatniego został w 1965 r. wybrany najlepszym światowym montażystą w ankiecie brytyjskiego „Films and Filming”) – J. Bernard, *Jan Némec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I: 1954–1974*, Praha 2014, s. 97; Š. Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 69–70.

²⁰⁷ A. Hollinghurst, *Obce dziecko*, Warszawa 2012, s. 77.

w męskiej ciżbie – „anonimowe” przemieszczanie, zbliżanie i oddalanie – oraz podziwianie gimnastyków z różnych, „nienaturalnych” perspektyw. Możemy krążyć, przechodząc od ciała do ciała. Każde z nich jest atrakcyjne i pociągające, ale jest ich tak dużo, że wydają się przygodne i wymienne. Rodzi się hipertrofia i zbytek, pojawia się nadpodaż przekraczająca popyt pożądanego spojrzenia. To, co mogłoby się zdawać fantastycznym rajem promiskuityzmu, obiecującym nieograniczony wybór i niezobowiązujące zbiorowe uniesienia, zaczyna się kojarzyć raczej z targowiskiem i zgromadzeniem zaprogramowanych ideologicznie seksualnych androidów czy z paradoksalnym „darkroomem” w pełnym słońcu praskiego lata. Jakość męskich ciał przechodzi więc w ilość. Ale ostatecznie jednak i ilość przechodzi w pewną jakość, gdy geometryczne układy zaczynają przypominać wzory z hollywoodzkich musicali Busby Berkeleya. Tłum ćwiczących żołnierzy zamienia się w ciało zbiorowe – ekstrakt męskiego erotyzmu – oraz w panseksualny ornament ze sznytem specyficznego, socjalistycznego *glamouru*.

Po fazie *plateau* – paradzie różnych konfiguracji ćwiczeń – przychodzi w końcu kulminacja występu: tzw. *letky*. Mężczyźni tworzą na stadionie, bez jakichkolwiek mechanicznych podpór, kilkumetrowe piramidy ludzkie, które zamieniają się w żywe trampoliny czy raczej wyrzutnie, wystrzeliwujące co chwila ciała gimnastyków, szubujące ostro i wysoko w powietrze. Tym orgiastycznym wyskokom towarzyszą stosowne „wystrzały” muzyki Zdenka Křížka. Podobne akcje przebiegają symultanicznie na całej powierzchni Strahova, składając się na ekstatyczne zakończenie spartakiady godne finału *Bolera*. Serie wytrysków, fontanny albo fajerwerki z wzlatających w powietrze postaci stanowią ostateczny akt gloryfikacji męskiego ciała.

Po tej eskalacji skoków następuje wyciszenie procesów: gimnastycy wracają na swoje wyjściowe pozycje w regularnej siatce „znaczków”. W *Chłopakach z brązu* już tego nie zobaczymy, ale prawdziwym zakończeniem ich występu był stosunkowo długi moment, kiedy zdyszani i spoceni po prostu stali wyprostowani na tle huraganu braw. W krótkometrażowej telewizyjnej *Spartakiadzie* Stanislava Langra²⁰⁸ kamera panoramuje wtedy popiersia uspokajających się po wysiłku żołnierzy, by ostatecznie skoncentrować się na zbliżeniu sforowanego, ale tryskającego szczęściem i uśmiechającego się pod nosem blondyna (*post coitum non omne animal triste est*). Jego stopklatka wieńczy tę sekwencję – jako apoteoza tak spartakiady, jak męskości.

W filmie Strnada nie możemy też obejrzyć tego, co w pamięci ludzkiej stało się poniekąd symbolem imprezy z 1980 r.: nieprawdopodobnie ubłoconych mężczyzn, kontynuujących pokaz według pierwotnych planów po gwałtownej ulewie, która zamieniła powierzchnię Strahova w bajoro²⁰⁹. Ćwiczenia w deszczu i błocie (wszystkich zresztą grup gimnastyków) stały się wyzwaniem rzuconym przyrodzie

²⁰⁸ *Spartakiáda* (1980).

²⁰⁹ Występy gimnastyków w deszczu i kałużach były „atrakcją” nie tylko spartakiady w roku 1980, np. w 1985 r. Zdeněk Lhoták uwiecznił ćwiczenia ubłoconych żołnierzy podczas finałowych pokazów na Strahovie w serii słynnych czarno-białych zdjęć, uhonorowanych rok później II nagrodą w konkursie World Press Photo (w kategorii serii sportowych).

i siłom losu, a zarazem pokazem subordynacji wobec reżimu i supremacji ideologii nad naturą. Akcję tę uwieczniły jednak kamery reportażystów i dzięki nim możemy zobaczyć, jak wojacy w przemoczonych i utyłanych spodenkach i tenisówkach taplali się w błocie, biegali, skakali i rzucali się w kałużach. Mężczyźni mieli *treńyrki* tak mokre i ubrudzone, że w dalekich planach – jednolicie na całym cieple na beżowo umazani – wyglądali na kompletnie nagich. Pot, deszcz i oblepiające błoto zamieniły ich spodenki w obkurczone szmatki, wznające się między pośladki, opinające biodra i genitalia. Kiedy zaś gimnastycy stawali w zwieńczeniu piramid na rękach, to sflaczały materiał opadał w dół i odsłaniał cieliste, jędrne plamy, tworzące na powierzchni stadionu lśniący w szarej pogodzie, „opartowy” wzór.

Tym pokazom bliżej jednak do sadystycznej musztry wojskowej (przypominają się chociażby fragmenty z *Hair* Formana [1978] z Claudem Bukowskim na poligonie) albo do zawodów w rodzaju *men topless wrestling in the mud* niż do spontanicznych, radosnych i wyzwających zabaw w błocie Woodstock. Jest coś patologicznego, może nawet diabolicznego w obrazie rozebranych mężczyzn stadnie rzucających się – pod sztandarem święta sportu – w kałuże, a potem – uświńionych – tańczących z zapamiętaniem w kręgach. Szczytem perwersji wydają się zaś kadry (nasuwające oczywiście reminiscencje z wizjami Leni Riefenstahl), w których tysiące umorusanych błotem gimnastyków przęją się dumnie na tle wielkiego napisu u szczytu stadionu: „Za mór i socialismus”. W owych budzących zgrozę bachicznych rytuałach – zwłaszcza kiedy równolegle z finałowymi wyskokami z piramid długie szeregi żołnierzy (tak ubłocone, że przypominające „dzikich”) biją na klęczkach pokłony z wyciągniętymi do góry rękami – jesteśmy nagle zadziwiająco blisko Conradowego „jądra ciemności” i obrazów z warowni Kurtza w *Czasie Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli²¹⁰.

Konkluzje – wyznaczniki degeneracji fantazmatów homoseksualnych

Normy określające i regulujące kwestie uczuciowej i fizycznej bliskości między mężczyznami są kategoriami historycznymi i kulturowymi²¹¹. Społeczeństwo jako całość i jego indywidualni członkowie mogą takim samym emocjom i jednokowym zachowaniom przypisywać bardzo różne znaczenia w różnych kulturach czy momentach historycznych oraz na różnych etapach życia osobniczego. Afekty bądź akty fizyczne mogą być podobne, ale społeczna konstrukcja znaczeń wokół nich bywa głęboko odmienna²¹². Wiąże się z tym ryzyko badawcze i „potencjalna

²¹⁰ *Apocalypse now* (1979).

²¹¹ G. Piotrowski, *op. cit.*, s. 17.

²¹² J. Weeks, *Discourse, desire and sexual deviance. Some problems in a history of homosexuality*, w: *Culture, society and sexuality. A reader*, eds. R. Parker, P. Aggleton, London – New York 2014, s. 122.

regresywność interpretacji” w przypadku zbyt woluntarystycznego identyfikowania homoseksualnych motywów i przykładów zachowań oraz dopatrywania się homoseksualnej formy w filmach powstałych w bliższej czy dalszej przeszłości, gdyż może to oznaczać prezentystyczne przenoszenie kategorii aktualnego dyskursu oraz projektowanie współczesnego rozumienia homoseksualizmu na kultury i czasy, w których angażowaniu się mężczyzn w relacje jedнопłciowe przypisywano inne znaczenia²¹³.

Z drugiej strony nie można deprecjonować intuicji, wyobraźni czy fantazji i pozbawiać ich prawomocności w dociekaniach naukowych, zwłaszcza w konfrontacji z dziełami sztuki i wytworami artystycznymi. Intuicja i wyobraźnia mogą być bowiem płodnym impulsem, swoistym, „dalekowzrocznym” narzędziem badawczym i rezerwuarem analitycznej inwencji. To dzięki nim można próbować skutecznie uchwycić i zobiektywizować „trzeci sens” filmów, czyli postulowany przez Rolanda Barthes’a nadmiarowy, otwarty i nieuchwytny „poziom potencji znaczenia” – przekraczający anegdotę i psychologię utworów, ich poziom informacyjny i symboliczny – angażujący widzów indywidualnie, a jednocześnie intersubiektywny, bo „uporczywy” i „oczywisty”²¹⁴. Dzięki potencji intuicji i wyobraźni można też rozszyfrowywać zawarte w filmach „naddatki treści”²¹⁵, które pozwalają dotrzeć do sprzężonych z ich powstaniem a niewidocznych i trudno uchwytnych sfer rzeczywistości społeczno-politycznej. Film, sytuujący się na przecięciu realnego i wyobrazonego, może być bowiem według Ferro źródłem badania historycznego przede wszystkim dlatego, że jest symptomem pozwalającym „odsłonić to, co ukryte za jawnym, niewidzialne poprzez widzialne”²¹⁶. Kamera zdradza, według francuskiego historyka, w sposób nieintencjonalny „odwrotną stronę” społeczeństwa i rzeczywiste funkcjonowanie instytucji władzy, mówiąc zawsze o nich więcej, niż chciałyby pokazać²¹⁷.

Postanowiłem więc potraktować *Krawca i księcia* i *Chłopaków z brązu* właśnie jako symptomy oraz „uprzywilejowane formy «objawień»”²¹⁸, obnażające sekrety i „lapsusy” nie tylko ich twórców, ale też społeczeństwa i władzy – dla konkretnego miejsca i konkretnej epoki. Chodziło mi przy tym zdecydowanie bardziej o ujawnienie czegoś, co obiektywnie istniało i rzeczywiście funkcjonowało, niż o „intelektualną gimnastykę” i kreowanie kolejnego dyskursu, mniej lub więcej zgodnego

²¹³ Zob. E. Mazierska, *op. cit.*, s. 179.

²¹⁴ R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, „Kino” 1971, nr 11, s. 38.

²¹⁵ M. Ferro, *Film jako kontranaliza społeczeństwa?*, w: idem, *Kino i historia...*, s. 59.

²¹⁶ *Ibidem*, s. 40. Zob. także S. Kracauer, *op. cit.*, s. 11: „Miejsce, jakie dana epoka zajmuje w procesie historycznym, można określić znacznie trafniej na podstawie analizy jej powierzchniowych, mało znaczących zjawisk, niż w oparciu o jej własne sądy o sobie [...]. Pozwalają one ze względu na swój nieświadomy charakter na bezpośredni dostęp do podstawowych treści epoki”.

²¹⁷ M. Ferro, *Film jako kontranaliza...*, s. 38.

²¹⁸ *Ibidem*, s. 40.

z modnym paradygmatem badań. Uznałem więc, że twórcze fikcje i zmyślenia oraz artystyczne konstrukcje filmów Krški i Strnada w paradoksalny sposób odbijają rzeczywistość mentalną swoich czasów, niechcący i *au rebours* ilustrują ówczesny kontekst społeczno-polityczny i przełożenie ideologii na codzienność oraz „transkrybują”²¹⁹ na przystępne, „popularne” kategorie pewien wycinek prawdy o Czechosłowacji lat pięćdziesiątych – siedemdziesiątych. Konsekwentnie przyjąłem w związku z tym wszystkim, że do struktur i specyficznych wyznaczników władzy (komunistycznej), rozumianej jako „złożona sytuacja strategiczna w danym społeczeństwie”²²⁰, oraz do jej zmieniających się w czasie ideologii i praktyki sprawowania kontroli można dotrzeć – w sposób zapewne nieco nietypowy, ale jakże trafny – poprzez deszyfrację oraz konfrontację zawartych w dziełach Krški i Strnada wyobrażeń i fantazmatów homoseksualnych. To nastawienie wydało mi się szczególnie adekwatne w stosunku do typu władzy operującej „normą jako swym podstawowym narzędziem”, której powodzenie „jest proporcjonalne do ilości mechanizmów, jakie zdoła ukryć”²²¹ – w tym także mechanizmów decydujących o tym, co się liczy jako (homo)seksualność i jakie postacie ona przybiera²²² oraz określających zakres i sposoby wykorzystywania (homo)seksualności.

Starałem się pokazać, że *Krawiec i księżę* oraz *Chłopaki z brązu* są – w nieprze-nośnym tych słów znaczeniu – „filmami męskimi”: z dominacją męskiego żywiołu, męską optyką, skupieniem i nakierowaniem na mężczyzn. Główną zaś treścią, prawdziwym przedmiotem i sensem tych dzieł wydaje się wszech- czy nadobecność męskich ciał oraz znamienne, zgodne z logiką homoseksualnego spojrzenia i pożądania ich prezentowanie. Swoisty panseksualizm utworów Krški i Strnada pozwala ujawnić się charakterystycznemu kompleksowi cielesności, w którym obraz męskiego ciała można uznać za obraz homoseksualny²²³. Ponadto w każdym z tych filmów znajdujemy wyrażenie męskich marzeń o innych idealnych, pociągających mężczyznach oraz ekranowe urzeczywistnienie fantazji o jedynych w swoim rodzaju, potencjalnie podniecających sytuacjach, przygodach i relacjach męsko-męskich. Uznałem to więc za konkretyzację homoseksualnych wyobrażeń i materializację fragmentów homoseksualnego imaginarium.

Krawiec i księżę i *Chłopaki z brązu* różnią się pod względem stylu i jakości, należą też do innych gatunków i odwołują do odmiennych wzorów estetycznych (co notabene wymuszało różne taktyki podejścia do nich: bardziej prostolinijne i „ewidentne” odczytywanie utworu Krški, a odsuwanie pozorów i doszukiwanie się znaczeń nieoczywistych czy eliptycznych u Strnada). Każde z tych dzieł wciela także kompleks cielesności w inny sposób, realizując różne wariacje fantazmatu i eksponując nieco inne zakątki świata homoseksualnych imaginacji. W *Krawcu*

²¹⁹ Określenie Marca Ferro: *Paradoks „Pancernika Potiomkina”*, w: idem, *Kino i historia...*, s. 207.

²²⁰ M. Foucault, *op. cit.*, s. 84.

²²¹ *Ibidem*, s. 79.

²²² Por. E. Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, s. 177.

²²³ G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 196.

i księciu jesteśmy w wystylizowanym, promiennym i beczasowym Orientcie, prowokującym zmysłowe pragnienia i duszne emocje; natomiast w *Chłopakach z brązu* lądujemy w środkowoeuropejskiej metropolis, w dość płaskiej rzeczywistości realnego socjalizmu, w której tak czy inaczej trzeba się odnaleźć ze swymi tęsknotami. Pierwszy film bazuje na egzotycznych fantazjach o Obcym – kochanku ze Wschodu i o „pierwotnych” społecznościach, z ich „naturalnym” podejściem do cielesności; drugi – pracuje z bardziej przyziemnymi rojeniami sportowo-wojskowymi i z homofantazjami o Swoim – „zwyczajnym”, „normalnym” mężczyźnie (aczkolwiek chętnie: gimnastyku lub żołnierzu) jako przedmiocie pożądania²²⁴. Pragnienia Krški są bardziej wyrafinowane, a uczucia skrajniejsze; natomiast wyobrażenia Strnada jest bardziej prostacka i jego film przypomina *softcore*’ową inscenizację niewyszukanych historyjek szatniano-koszarowych. Nagość w *Krawcu i księciu* czy *Legendzie o miłości* jest jak z obrazków do *Księgi tysiąca i jednej nocy*; z kolei spartakiadowe układy cielesne w *Chłopakach z brązu* wyglądają czasami jak z podręcznika de Sade’a²²⁵ i kojarzą się może nie tyle z *Olimpiadą* czy *Triumfem woli* Riefenstahl (matki-założycielki totalitarnego mitu piękna jednoznacznie męskiego i homospołecznego²²⁶), co raczej z radzieckimi fotografiami sportowymi Aleksandra Rodczenki i Borisa Ignatowicza lub z niemieckimi peanami filmowymi na cześć higieny i kultury fizycznej w rodzaju *Kultury ciała (Drogi do siły i piękna)* Wilhelma Pragera²²⁷.

Jednakże bardziej niż specyfika i niepowtarzalne walory obu filmów (odzwierciedlenie indywidualnej jaźni oraz epoki w perspektywie statycznej) zajęła mnie rozbieżność między nimi (ich zderzenie w perspektywie dynamicznej). Różnica między utworami Krški i Strnada – wydobyć tego, co stało się w nich i „pomiędzy” nimi z wyobrażeniami homoseksualnymi – pozwala bowiem uchwycić fundamentalną

²²⁴ Skądinąd pozostawało to w czasie realizacji *Chłopaków z brązu* w osobliwej zgodzie z bieżącymi trendami w homoseksualnej erotyce i pornografii (widocznymi chociażby w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych w miesięczniku „Playgirl”), lansującymi przede wszystkim mężczyzn w typie „zwykłego faceta z sąsiedztwa” (*boy-next-door*).

²²⁵ Te skojarzenia wykorzystał Jan Švankmajer w kolażu z 1976 r. *Tělesná výchova ve službách erotismu a militarismu (hra analogií)* (zob. np. w: J. Švankmajer. *Dimensions of dialogue / Between film and fine art, concept and text* F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012, s. 147) oraz w krótkometrażowej animacji z 1990 r. *Koniec stalinizmu w Czechach (The death of stalinism in Bohemia)*, w których zdjęcia ze spartakiadowych pokazów żołnierzy zestawiał z ilustracjami do dzieł de Sade’a.

²²⁶ J. Rawski, *Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy*, „Teksty Drugie” (2015), nr 2, s. 305.

²²⁷ *Wege zu Kraft und Schönheit*, 1925 – zob. więcej: A. Gwóźdź, „Drogi do siły i piękna” albo o kulturze czasu wolnego w kinie Niemiec weimarskich, w: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2004, s. 56–58. Film był wyświetlany w międzywojennej Polsce (m.in. od października 1925 r. w warszawskim kinie „Palace”), a „Kurier Poranny” reklamował go wówczas jako „najpiękniejsze okazy ludzkości w pełnym blasku nagich kras” – cyt. za: W. Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, Warszawa 2015, s. 168.

zmianę jakościową, jaka nastąpiła w Czechosłowacji między drugą połową lat pięćdziesiątych a przełomem lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. w zakresie sublimacji i przenoszenia na ekran tych wyobrażeń oraz, generalnie, w sposobie ukazywania i seksualizacji męskości w kinie. A różnica ta i zmiana są świadectwem regresu i degeneracji²²⁸, jako rezultatu m.in. aneksji. Na przykładzie *Chłopaków z brązu* (w tym zawartego w filmie obrazu spartakiad) widzimy, jak fantazmaty homoseksualne – które dla Krški mogły być jeszcze stymulatorem osobistej ekspresji i praktyką sprzeciwu, a na pewno przynajmniej wewnętrznym schronieniem i ucieczką – zostały zawłaszczane, „przekierowane” i zinstrumentalizowane przez władzę, stając się częścią jej systemowych procedur normalizujących, narzędziem zgodnego z wymogami ideologicznymi i potrzebami politycznymi „urządzenia seksualności” oraz instrumentem działań ujarzmiających. Można też powiedzieć, transponując spostrzeżenia Josefa Kroutvora na temat znaczenia kultury dla małego narodu (czeskiego)²²⁹, że fantazmaty homoseksualne – ujawnione w filmach czy literaturze – mogły być polityką mniejszości (seksualnej), dając dowody jej istnienia i uzasadniając jej byt. W czasach normalizacji udało się jednak „władzy despotycznej” zideologizować je i podporządkować, „nadpisać” na nich oficjalną wykładnię, pozbawiając tym samym mniejszość jednego (jedynego możliwego?) z narzędzi politycznych. Rozpoznanie zmiany w opisywanej tu wyjątkowej materii odsyła z kolei – jako symptom – do procesów i zjawisk bardziej ogólnych (związanych na przykład z „unowocześnianiem” stylu sprawowania władzy, z redefinicją prywatności itp.) i umożliwia obserwację, choćby częściową, wspomnianej „odwrotnej strony” społeczeństwa wstępującego na drodze od socjalizmu do komunizmu. Możliwe staje się też wycinkowe określenie odmienności władzy komunistycznej w dwóch momentach: w czasach odwilży i wychodzenia ze stalinizmu w połowie lat pięćdziesiątych oraz w epoce reżimu zmierzającego w latach siedemdziesiątych do konsolidacji i normalizacji.

Tak więc (homo)seksualność z domeny osobistej fantazji (która jednak, nie zapominajmy, w warunkach kinematografii komunistycznej zawsze w ostatecznym rozrachunku pozostawała polityczna²³⁰) zdecydowanie wkroczyła na arenę polityki. O ile *Krawiec i księżę* uprawiał swego rodzaju eskapizm i z założenia sytuował marzenia i pragnienia **poza historią** – w innym, lepszym świecie, o tyle *Chłopaki*

²²⁸ Za jeden z symptomów i pośredni etap tego procesu można uznać film *Radúz i Mahulena* (*Radúz a Mahulena*) Petra Weigla z 1970 r. Wszystko to, co w *Krawcu i księżu* było „popularne”, życiowe, naturalne i bezceremonialne, w filmie Weigla ewoluowało w elitarne, wyspekulowane, przestylizowane i artystowskie. Strategię Krški można by określić jako dążenie, żeby w ramach tego, co można, powiedzieć i pokazać jak najwięcej, podczas gdy strategią Weigla jest raczej sublimowanie, kamuflowanie, zakrywanie oraz zamienianie homoseksualnych fantazmatów w *decorum*.

²²⁹ J. Kroutvor, *op. cit.*, s. 231.

²³⁰ Zob. więcej: K. Szymański, *Film czechosłowacki odnaleziony*, „Kwartalnik Filmowy” (2011), nr 75–76, s. 327–328.

z *brązu* nie pozwalały zająć takiej pozycji, wciągały homoseksualizm w **historię**, zanurzały go w tym, co się działo „tu i teraz”, w konkretnym czasie konkretnego systemu społeczno-politycznego.

Opisywane tu i dalej wyznaczniki regresu i degeneracji oznaczały sprowadzenie filmu z poziomu aktu twórczego i sztuki do poziomu ideologii i służebności. Utwory normalizacyjne były zaskakująco często filmami autorskimi (to przypadek również paru dokonań Strnada), ale pozostawały przy tym przede wszystkim sztuką klasową i partyjną²³¹. Natomiast utwory Krški – które choć nie spełniały formalnych kryteriów (reżyser nie był scenarzystą itp.), to ze względu na piętno osobowości twórcy niewątpliwie stanowiły dokonania autorskie²³² – były na wskroś indywidualne i bezpartyjne; nie można ich nawet uznać (przyjmując z dobrodziejstwem inwentarza dwuznaczność tego określenia) za filmy „środowiskowe”.

Przenosząc na grunt kina rozpoznania Ritza w dziedzinie literatury²³³, można stwierdzić, że dyskurs *Chłopaków z brązu*, który wydaje się – bardzo adekwatnie do „stylu zerowego” filmu – neutralny i rzeczowy, w rzeczywistości jest neutralny pozornie czy pseudoneutralny po to, żeby symulować, że jest dyskursem męskim. Natomiast dyskurs *Krawca i księcia* trzyma się neutralności w innym sensie – chce pozostać niezaetykietowany (jako na przykład fantastyczny, erotyczny albo emancypacyjny) i niepoddany limitacji, by zajmować pozycję równoprawną z (męskim) dyskursem dominującym. Możemy więc postrzegać strategię artystyczne Krški przez pryzmat tworzenia własnego, **podmiotowego języka** i pozycjonowania go jako równorzędnego z innymi językami – obowiązującymi czy dominującymi. Natomiast u Strnada następuje **utrata** inwencji i **autonomiczności języka** (także w zakresie wyrażania pragnień i wyobrażeń erotycznych), jego „rozmycie” i „rozbrojenie” – z powodu kamuflażu i podszywania się pod hegemoniczny, fasadowo neutralny (bo „politycznie poprawny”) dyskurs męski.

Oba filmy wyrażają w związku z tym inny rodzaj, inne stadium Orwellovskiego podwójnego myślenia. U Krški możemy obserwować etap wcześniejszy – wyrządzający mniejsze spustoszenia i wyrażający jednak jakąś strategię oporu – w którym mamy do czynienia z wykorzystywaniem i ucieczką w kreatywną i dwuznaczną naturę języka oraz ze skrywaniem prawdziwych znaczeń za pomocą fantazji, symboli, aluzji, alegorii, elips, stylizacji... Film Strnada, łącznie z całym projektem spartakiad, jest już reprezentantem właściwego *doublethink* – z „przepisaniem” zjawisk, emocji, idei itd. pod dyktando władzy oraz napisaniem rzeczywistości i historii na nowo, co wiązało się (w tym przypadku – w sferze wyobraźni homoseksualnej) z jakąś paradoksalną (perwersyjną?) subwersją: zaanektowaniem znaczeń

²³¹ J. Błażejovský, *Normalizační film...*, s. 8, 11.

²³² Przypomnijmy opinię Němca o Krške jako pierwszym autorze kinematografii czechosłowackiej – zob. przyp. 39.

²³³ G. Ritz, *Iwaskiewicz, Breza, Mach. Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, w: idem, *Nić w labiryncie pożądanía. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do modernizmu*, Warszawa 2002, s. 177–178.

i odwróceniem znaków, oderwaniem nazw i przedmiotów myśli czy emocji od desygnatów oraz zanegowaniem genealogii i dotychczasowych kontekstów. Efekt jest m.in. taki, że *Krawiec i księżę* jawi się jako nieśmieszna – bo podskórnie poważna – bajka-niebajka i film „o czymś innym”, natomiast *Chłopaki z brązu* wydają się nieśmieszna – bo nieudana! – farsą koszarową i filmem o niczym.

Jeśli zaś chodzi o styl, to zestawienie utworów Krški i Strnada pokazuje ambiwalencję charakterystycznej dla polityki kulturalnej władz komunistycznych opozycji: kicz – „sztuka postępową”. Okazuje się bowiem, że jest kicz i kicz. Gdybyśmy się doszukiwali jego znamion w *Krawcu i księżciu* czy *Legendzie o miłości*, to należałoby uznać owe filmy za kicze „normalne”, „zwykłe” – oparte na przesadnym estetyzmie i wizualnym przepychu, pełne nadmiaru i wyrafinowania, zapatrzone w wielkie uczucia i teatralne gesty (a znamiona te – jak już pisałem – przesuwają ewentualną kiczowatość Krški raczej w kierunku estetyki *glamour* albo stylistyki queerowej). „Tradycyjny” kicz tych dzieł polegałby również na kreowaniu światów pięknych, nierzeczywistych i wymarzonych; przyjmowałby postać całkowicie opozycyjną wobec wszelkich form realistycznych czy dokumentalnych, kontemplując baśniową i orientalną malowniczość. Natomiast *Chłopaków z brązu* możemy uznać za typowego reprezentanta „kiczu socjalistycznego” – w jego szczególnej odmianie nazwanej przez Jana Lukeša „kiczem normalizacyjnym”²³⁴. Kicz Krški wyrażał się jak gdyby w liniach falistych – Hogarthowych „liniach piękna”, a kicz Strnada – już tylko w liniach prostych²³⁵. Przaśna, telenowelowa część fabularna *Chłopaków z brązu* dobrze pokazuje, na czym polegał ów socjalistyczny kicz niedoboru i oszczędności, narracyjnej i estetycznej przystępności dla wszystkich klas, braku polotu i łopatologii oraz zadekretowanej prostoty (czytaj: prostactwa) gustów. Z kolei sekwencje spartakiadowe ilustrują, jak to, co teoretycznie naturalne, realistyczne i dokumentalne, zmieniało w ideologicznym widowisku swoją naturę i zamieniało się w kicz hiperrealistyczny (a w jakimś sensie nawet w „kicz monumentalny”, bliski dziełom Riefenstahl), który na zupełnie innych zasadach niż baśnie Krški wykorzystywał wizualny nadmiar, stylizację i estetyzację, konstruując jednak w rezultacie również świat nierzeczywisty i wyobrażony (tu: przez władzę) – odległy od realiów ówczesnej Czechosłowacji. Status tego nierzeczywistego świata modelowanego przez spartakiady doby normalizacji był jednak całkowicie odmienny od statusu fantazmatycznych światów projektowanych przez wyobraźnię Krški.

Kiczowatość hiperrealizmu pokazów spartakiadowych doskonale wyczuła Věra Chytilová, która wykorzystywała zdjęcia ze strahowskiego stadionu z 1980 r. w jednej z sekwencji swego filmu dokumentalnego *Praga – niespokojne serce Europy*²³⁶.

²³⁴ J. Lukeš, *Diagnózy času...*, s. 186.

²³⁵ Kracauer, pisząc o masowych widowiskach sportowych, stwierdza: „Ornament jest celem samym w sobie. [...] Masowe poruszanie się dziewcząt zawisa [...] w próżni, jest to system linii” i „Grupy dziewcząt trenują [...] po to, by tworzyć niezliczoną ilość równoległych linii. [...] Zarzucona pozostaje wybujałość form organicznych” – *op. cit.*, s. 12–13.

²³⁶ *Praha – neklidné srdce Evropy* (1984).

Radykalnie rytmizując montaż, przyspieszając obraz oraz dodając do niego kołowrotkową muzykę i konwulsyjny śpiew niepokornego Michaela Kocába, zamieniła zdjęte z lotu ptaka widoki tysięcy ćwiczących ciał w geometryczne, abstrakcyjne i oddziałujące niczym op-art wzory²³⁷. Drapieżnie stylizując pokazy gimnastyczne i doprowadzając do skrajności ich wymiar wizualny, Chytilová odbiła się od bezpośrednich konotacji ideologicznych czy politycznych i zaatakowała projekt spartakiadowy od innej strony: ukazała jego fascynującą, a przy tym „podejrzaną” estetykę, odsłaniając jednocześnie jego dwuznaczny wydźwięk etyczny. Nie wysmiewała go, tylko uprzytamniała, że za porywającą i spektakularnie piękną fasadą kryją się zarówno marne gusty, jak i autorytarne pobudki; skrajnie deformując obraz, paradoksalnie nie deformowała, tylko docierała do rzeczywistej – monumentalnej, odhumanizowanej i idealnie sterowanej – natury spartakiad.

Kicz spartakiadowy był bliźniakiem kiczu pochodów pierwszomajowych i innych imprez masowych, przepojonych zbiorowymi wzruszeniami, inscenizowaną radością i energią oraz kolektywnym optymizmem. *Chłopaki z brązu* zaś, jak i inne filmy „formatu” spartakiadowego czy w ogóle wiele utworów normalizacyjnych, miały być ekwiwalentem i prolongatą tego rodzaju emocji i postaw. W konfrontacji z takim kiczem socjalistycznym kiczowatość filmów Krška musiała być „niepostępowa” i „reakcyjna”. A polityka kulturalna władz komunistycznych walczyła ze wstecznym kiczem kapitalistycznym, ponieważ stał w sprzeczności z edukacyjnymi i agitacyjnymi zadaniami kinematografii państwowej, wspierającej społeczeństwo budujące socjalizm. Warto jednak zauważyć – za Johnem Haynesem, który porównywał hollywoodzkie romanse i socrealistyczne komedie muzyczne – że i kicz socjalistyczny, i kicz kapitalistyczny pełniły podobne funkcje: stymulując pożądanie i podtrzymując przekonanie, że obiekt tego pożądania (nie wdając się w to, czym miałby on być) jest osiągalny, w rzeczywistości potwierdzały społeczno-polityczne *status quo*²³⁸. Do tego trzeba by dodać, że zarówno wsteczny kicz kapitalistyczny, z którym ewentualnie kojarzy się *Krawiec i książę*, jak i sztuka postępową, wcielona w socjalistyczny kicz *Chłopaków z brązu*, głosiły podobnie, że utopia jest osiągalna za naszego ziemskiego życia. Tyle że chodziło o diametralnie **inne utopie**. Krška prezentował wersję sentymentalno-nostalgiczną, bardzo sensualną i eskapistyczną, kierującą ku wymarzonym i wyidealizowanym światom jako przestrzeniom osobistej wolności i realizacji pragnień. Ponadto (analogicznie jak na przykład później trio James Ivory – Ismail Merchant – Ruth Praver Jhabwala, które wykreowało mit najpierw Indii, a następnie Anglii edwardiańskiej) Krška stworzył utopijną południowoczeską krainę, a potem – w *Krawcu i księżciu* oraz *Legendzie o miłości* – mityczny Orient, w którym twórcy i odbiorcy mogli się

²³⁷ S. Přádná, *Balancování na hraně možného. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace*, w: *Film a dějiny 4...*, s. 50.

²³⁸ J. Haynes, *New Soviet man. Gender and masculinity in Stalinist Soviet cinema*, Manchester 2003, s. 186. Wobec tego kontestacyjny wymiar *Krawca i księcia* – o którym dalej – kwestionowałby jednak kiczowatość filmu u podstaw.

odnaleźć i spotkać, zrozumieć Obcego i zgłębić Innego, przekraczając bariery klasowe, rasowe, intelektualne, seksualne wreszcie. Natomiast w filmie Strnada dochodziła do głosu spartakiadowa utopia społeczeństwa aktualnego, doczesnego, pragmatycznego i zamkniętego, samogloryfikującego i samozatracającego się w dążeniu do mirażu komunizmu kosztem indywidualnych celów i marzeń.

Krawiec i książę i *Chłopaki z brązu* – jako reprezentanci kina popularnego i *mainstreamowego* odzwierciedlały obowiązujące, a równocześnie kreowały idealne i godne pożądaną obrazy męskości. W tym kontekście możemy na oba tytuły patrzeć jak na swoistą odślonę trwającej od XIX stulecia na gruncie czeskiej kultury i życia społecznego konfrontacji dwóch kompletnie odmiennych wizji i wzorów męskości, „stworzonych przez dwa kanały kultury masowej”: męskości sokolskiej oraz popularnej²³⁹. Męskość sokolska – ufundowana, jak współcześnie inne podobne jej formy (np. męskość w rytuałach *turnfestów*), na połączeniu umiłowania piękna fizycznego z kultem przyjaźni (propagowanym w niemieckim obszarze kulturowym jako idea *Männerbundu*) – została wykorzystana, jak już wspominałem, przez nacjonalizm czeski do wykreowania narodowych symboli i wzmocnienia rodzimej wspólnoty. Ciało męskie stało się w tym systemie symbolicznym, zbiorowym ciałem narodowym, które w czasach normalizacji ewoluowało w kolektywne ciało – jedynie – państwowe czy wręcz partyjne. W opozycji do hegemonicznego wzorca sokolskiego sytuował się wzorzec popularny, kontestujący oraz dekonstruujący opresyjność pierwszego, a uosabiany przez (anty)bohaterów najczęściej plebejskich, obdarzonych cechami stereotypowo kojarzonymi z czeskimi mężczyznami czy szerzej: z „małym czeskim człowiekiem” – pragmatyzmem życiowym, indywidualizmem, przyziemnością, hedonizmem itp.²⁴⁰ Tego rodzaju bohaterowie stopniowo zajmowali coraz więcej miejsca w świadomości zbiorowej²⁴¹. Labakana możemy tu uznać za jedną ze specyficznych mutacji męskiego wzorca popularnego, a *Krawca i księcia* za jeden z symptomów procesu ścierania się i negocjowania wzorców oraz detronizowania wzorca hegemonicznego – co wyrażało się chociażby w odchodzeniu od męskości i cielesności narodowej, zbiorowej, umasowionej i ekspansywnej na rzecz odzyskiwania męskości i cielesności jednostkowej, własnej i indywidualnej, introwertycznej i intymnej. *Chłopaki z brązu* świadczyły jednak o odwróceniu tendencji w czasach normalizacji i o tym, że w czechosłowackiej kulturze i życiu społeczno-politycznym zaczęły wtedy na nowo przodować – zmodyfikowany, zmodernizowany propagandowo i zadekretowany jako „jedynie słuszny” – wzorzec sokolski.

W świecie Krški wyobraźnia homoseksualna kreowała przestrzeń dla **indywidualizacji i budowania podmiotowości**, w świecie Strnada zaś – stanowiła pole

²³⁹ M. Filipowicz, *op. cit.*, s. 139. Widać w tym *continuum* trwałej dychotomii romantyzmu i biedermeieru, która wyrażała się m.in. w ścieraniu się a jednoczesnym przenikaniu w Czechach dwóch ukształtowanych przez kulturę popularną postaw: romantycznego buntownika i biedermeierowskiego filistra (*ibidem*, s. 70–71).

²⁴⁰ *Ibidem*, s. 175.

²⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 255–256.

depersonalizacji, **kolektywizacji i odpowiedzialności** (czy wręcz uprzedmiotowienia). Męskie pragnienia i fantazje w *Krawcu i księciu* są określone ambicjami życiowymi Labakana, jego społecznymi i materialnymi aspiracjami oraz impulsem do zmiany własnej pozycji. Natomiast *Chłopaki z brązu*, mimo sportowego tematu, dystansują się od wszelkich asocjacji z indywidualnymi ambicjami i sukcesami czy z porównywaniem się i rywalizacją – jako zapewne zbyt kojarzącymi się ze sportem w zachodnim wydaniu. Osiągnięcia spartakiadowe zostają u Strnada powiązane raczej z socjalistyczną, sumienną pracą i sprawną organizacją oraz z drużynowym współdziałaniem i odpowiedzialnością za zespół²⁴² niż z „kapitalistycznymi” treningami, rozwijaniem indywidualnych zdolności, współzawodnictwem i osobistą wygraną. Przesunięcie widzimy tu nawet w porównaniu z projektem męskości wpisanym w tradycję „Sokoła”: miejsce zindywidualizowanego kolektywu zajęła w spartakiadach skolektywizowana jednostka²⁴³. Dla bohatera Krški jego własne potrzeby i pragnienia są najważniejsze, nie waha się dla nich przekraczać normy społeczne czy moralne. Natomiast bohaterowie Strnada poświęcają się w interesie kompanii i dla idei spartakiady – wtapiają się w komunistyczny system i transmitują wśród współobywateli jego propagandowy obraz i normy (także związane z zaadoptowanymi na użytek władzy „nieprawomyślnymi” wyobrażeniami seksualnymi), stając się instrumentem „samototalizmu”²⁴⁴ społecznego. Opisywane tu sprzeczności można by wyrazić w syntetycznym skrócie w opozycji obrazu jednostki uwięzionej między tym, kim jest, a tym, kim nie tylko chciałaby, ale i mogłaby zostać (w filmie Krški), oraz jednostki uwięzionej między tym, kim jest, a tym, kim powinna i musi być (u Strnada).

Fabuły obu filmów to historie pokonywania przeszkód na drodze do realizacji jakichś męskich zamysłów i celów. O ile jednak w dziele Krški perypetie Labakana składają się na swoistą „szkołę uczyć”: formacyjną edukację sentymentalną, społeczną, moralną i egzystencjalną, o tyle u Strnada żołnierze przystępujący do udziału w spartakiadowym projekcie budują coś na kształt brygady pracy socjalistycznej, przechodzą przez kolektywizujący **reżim obozu** i zostają poddani praniu na równi ciał i mózgów²⁴⁵ bez wyraźnej nagrody indywidualnej i przełożenia na osobisty rozwój. Nie doświadczają nawet cienia „nieznośnej lekkości bytu”, której brzemień Labakan zdaje się już przeczuwać. Anegdotę zarówno *Krawca i księcia*, jak i *Chłopaków z brązu* można sprowadzić do schematu „przemiany żaby w księcia” – tylko że u Krški wyśnionej metamorfozie krawczyka

²⁴² Por. B. Činátlová, *op. cit.*, s. 124–125.

²⁴³ V. Thorne, *op. cit.*, s. 106.

²⁴⁴ V. Havel, *Siła bezsilnych*, w: idem, *Siła bezsilnych i inne eseje*, wyboru tekstów dokonał A.S. Jagodziński, Warszawa 2011, s. 101.

²⁴⁵ Wszystkie skojarzenia z hucmem pracy, obozem przetrwania czy nawet obozem koncentracyjnym trzeba odnosić zarówno do fikcyjnej historii mobilizacji drużyny żołnierzy i ich treningów w koszarach (część fabularna filmu Strnada), jak i do systemu organizacji spartakiad i efektów w postaci pokazów na Strahovie (część dokumentalna).

w syna sultana odpowiada jego najzupełniej realne przeobrażenie w dość gorzko doświadczonego i zawiedzionego obrotem spraw, ale równocześnie niezmiennie energicznego i samoświadomego pana swego losu („księcia-sobiepana”), podczas gdy u Strnada żołnierze stają się co prawda „gwiazdami jednego wieczoru” (władza pozwoli im zabłysnąć przez chwilę na stadionie, a potem w roli „książąt-towarzyszy” brylujących na ulicach Pragi wśród gawiedzi, w glorii dobrze spełnionego obowiązku), nie zdobywają jednak żadnej specjalnej wiedzy życiowej i pozostają tępyimi marionetkami, biernymi a zdrowymi ogniwami kolektywu i pozbawionymi możliwości samostanowienia trybikami systemu. O ile więc Kršková baśń o Labakanie można traktować jako demonstrację swoistego (a charakterystycznego dla doświadczenia homoseksualnego) procesu dochodzenia „**przez ciało do zrozumienia swego jestestwa** i do woli decydowania o swoim losie, o tyle ciała żołnierzy awansujących na spartakiadzystów zostają zredukowane do **obrazu przedmiotu i znaku ofiary**. „Ornamentalny charakter pisma” pokazów spartakiadowych wpisuje bowiem – zdaniem Blanki Činátlovej – w ciała ćwiczących jakąś aprioryczną winę i czyni z nich ofiarę składaną ze wszystkiego co indywidualne i osobiste na ołtarzu władzy i partii²⁴⁶.

Zauważmy przy okazji, że dla baśni Krški znamienny jest brak fragmentaryzacji w pokazywaniu męskiego ciała – nieco paradoksalny, gdyż seksualizacja często bywa ściśle zespolona z fragmentaryzacją²⁴⁷; natomiast dla utworu Strnada (zwłaszcza we fragmentach pokazów spartakiadowych) charakterystyczne jest połączenie erotyzującej fragmentaryzacji ze zwielokrotnieniem, monumentalizacją i „brązowaniem” (sic!) ciał. Ma to związek m.in. z tym, że dla pierwszego filmu charakterystyczna jest bezwzględna admiracja, fascynacja i uwielbienie męskiego ciała (w całości), a dla drugiego – raczej jego banalizacja i trywializacja (które wcale nie kłócą się ani z seksualizacją, ani ze wspomnianą monumentalizacją i „brązowaniem”, odzwierciedlając dialektyczne sprzeczności systemu). Poza tym ciało męskie w *Krawcu i księciu* traktowane jest jako dekoracyjny, ale autonomiczny *object d'art*, podczas gdy w *Chłopakach z brązu* stanowi już tylko ciało-ornament, a nawet jedynie nieautonomiczną część ornamentu.

W *Krawcu i księciu* daje o sobie znać przekonanie o **performatywności i płynności tożsamości**, poszukiwanej i realizowanej na własny, osobisty użytek; natomiast tożsamość spartakiadzystów – sformatowana, stypizowana i **sprowadzona do zideologizowanego ciała** – pracuje przede wszystkim na rzecz „tożsamości systemu”²⁴⁸. Dotyczy to również tożsamości seksualnej i płciowości. Tożsamość seksualna Labakana jawi się jako nieoczywista, niejednoznaczna i niestabilna – i przez ten swój performatywny wymiar, destabilizując gender, rozstraja (w tym

²⁴⁶ B. Činátlová, *op. cit.*, s. 126.

²⁴⁷ Zob. np. spostrzeżenia Petera Lehmana (*op. cit.*, s. 14–19) na temat fragmentaryzacji ciała Richarda Gere’a w *Amerykańskim żigolaku* Paula Schradera (*American gigolo*, 1980).

²⁴⁸ Zob. V. Havel, *op. cit.*, s. 100.

wypadku totalitarny) porządek społeczno-polityczny. Natomiast tożsamość seksualna „chłopaków z brązu” – chociaż ustanowiona na nie do końca stabilnych i definitywnych przesłankach i „performowana” na sposób kompatybilny z homoseksualnymi wyobrażeniami i pragnieniami – oddala się od przestrzeni osobistych wolności i traci swój wywrotowy potencjał przez zespołowe trenowanie, publiczne odgrywanie i masowe demonstrowanie pod dyktando władzy. To wtórne i „fasadowe” obłaskawienie i zaszpunktowanie nie za bardzo jasnej i pewnej tożsamości seksualnej oraz skanalizowanie jej w zadekretowanych jako normalne męsko-męskich relacjach koszarowych i sportowych paradoksalnie wpisuje fantazmaty homoseksualne w utrwalanie porządku i „prowadzi do stabilizacji chwiejnych granic, by [...] chronić wnętrze systemu”²⁴⁹. Podczas gdy jednostkowy i osobisty fantazmat w *Krawcu i księciu* pełni funkcję emancypacyjną i wyzwolenczą, ma wymiar transgresyjny i buntowniczy, to fantazmat pokrewny – tyle że zaanektowany, poddany instrumentalizacji i zdegenerowany – staje się w świecie Strnada narzędziem inżynierii społecznej, przyjmuje funkcje opresyjne, kontrolne, konsolidujące i normalizujące. Krška sublimuje fantazje homoseksualne i tworzy na ich bazie film, który przy wszystkich pozorach konwencji jest utworem kontestacyjnym (strategię tę określiłbym jako *sublimatio ad liberatum*), podczas gdy *Chłopaki z brązu* (*pars pro toto* spartakiad) wykorzystują wyobrażenia i kody homoseksualne dla rezultatu antytetycznego wobec *Krawca i księcia* i głęboko konformistycznego.

„Panerotyczne stylizacje”²⁵⁰ Krški są performansem samym dla siebie – bezinteresownym widowiskiem (*spectacle*²⁵¹) męskości. W *Krawcu i księciu*, jak w wielu innych dziełach Krški, doświadczamy voyeurystycznej przyjemności oglądania i kontemplowania męskiego istnienia na tle krajobrazu lub w pięknej scenografii. Niekiedy wrażenie seksualne wywierane przez zagęszczenie męskich ciał albo przez charyzmatycznych i pociągających protagonistów jest tak silne, że – mówiąc słowami Laury Mulvey – „zamraża bieg zdarzeń w chwilach kontemplacji erotycznej” i przenosi film na „ziemię niczyją [...], poza czasem i przestrzenią”²⁵². *Krawiec i książę* – jako reprezentacja zafascynowanego **spojrzenia „mężczyzn kochających mężczyzn”**²⁵³ – staje się w tych warunkach artykulacją homoseksualności. Natomiast *Chłopaków z brązu*, w których mamy do czynienia z odgórnie sterowanym kompleksem cielesności, można uznać za reprezentację **spojrzenia „mężczyzn promujących interesy mężczyzn”**²⁵⁴ (będących jednocześnie „mężczyznami trzymającymi władzę”), czyli za artykulację homospołeczności. Spektakl męskich ciał w koszarach i na stadionie służy tu nie tyle kontemplacji,

²⁴⁹ Zob. S. Jagielski, *op. cit.*, s. 22.

²⁵⁰ Określenie Lukáša Nozara: *Momenty života...*, s. 429.

²⁵¹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 101–102.

²⁵² *Ibidem*, s. 100.

²⁵³ Por. E. Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, s. 180.

²⁵⁴ *Ibidem*.

co „konsumpcji”²⁵⁵ i zostaje nie tyle zanegowany bądź przeciwstawiony narracji (*narrative*²⁵⁶) władzy, co przede wszystkim spleciony z nią i jej podporządkowany. Służąc reprodukcji pożądanej i propagowanej męskości, wzmacnia rolę władzy jako „sprawcy wypadków”²⁵⁷ i utrwała system normalizacyjny.

O ile w twórczości Krški ujawniała się erotyzacja natury i korelatywna „naturalizacja” erotyki, to *Chłopaki z brązu* są świadectwem erotyzacji ideologii i stosownej ideologizacji erotyki. Władze normalizacyjne, nie mogąc sprawować kontroli nad myślami, oddzieliły w spartakiadach ciała od myśli i położyły nacisk na kontrolę tych pierwszych²⁵⁸ – zamierzyły osiągnąć myśli nie przez negację ciała, tylko przez zarządzanie nim, także (a może przede wszystkim?) w jego wymiarze seksualnym. Uczynienie zaś seksualizacji sprzymierzeńcem uprzedmiotowienia i ubezwłasnowolnienia miało prowadzić do powstania „nowego człowieka mechanicznego” – „nowego człowieka znormalizowanego”. Haynes twierdzi, powołując się na radzieckiego socjologia i filozofa Igora Kona²⁵⁹, że jednym ze sposobów, w jaki władze radzieckie próbowały osłabiać osobową autonomię poddanych i deindywidualizować indywidualne, było dyskredytowanie i wykorzenianie wszystkiego, co erotyczne w ludzkiej naturze (a może nawet: wszystkiego co fizjologiczne i biologiczne²⁶⁰). Dlatego brak jakichkolwiek napięć seksualnych i pierwiastków erotycznych na przykład w komediach muzycznych Iwana Pyriewa interpretuje on jako funkcję braku u *homo sovieticus* subiektywizmu i indywidualnej osobowości. Konsekwentnie moglibyśmy zatem w panerotyzmie Krški i jego heterogenicznych fantazmatach homoseksualnych dostrzegać – odwrotnie – **strategię obrony przed sowietyzacją** i wyraz utwierdzania odbiorców w indywidualizacji i suwerenności.

Natomiast na *Chłopaków z brązu* oraz na projekty spartakiadowe możemy popatrzeć jak na dowód **strategii deindywidualizacji i deautonomizacji** zupełnie odmiennej niż opisywana przez Kona i Haynesa, a polegającej – zamiast

²⁵⁵ S. Jagielski, *op. cit.*, s. 44.

²⁵⁶ L. Mulvey, *op. cit.*, s. 101. O przeciwstawieniu „widowiska” i „narracji” zob. także: Th. Elsaesser, *op. cit.*, s. 14. W *Chłopakach z brązu* i, w mniejszym stopniu, w innych filmach „formatu” spartakiadowego elementy widowiskowe zostały mocno splecione z elementami narracyjnymi – niczym w najlepszych utworach *mainstreamowych*, np. w hollywoodzkich musicalach. Można w tym widzieć adaptację strategii stosowanych w czasach stalinowskich w popularnych produkcjach kina radzieckiego (np. w komediach Grigorija Aleksandrowa), świadczących o jego „zmieszczaniu” (*embourgeoisement*) – zob. D. Shembel, *The spectacle of masculinity in sports and dance. Grigorii Alexandrov's „The circus” and Abram Room's „A stern young man” – a paradigm and a pariah*, „Blok” (2004), nr 3, s. 71–72. Nawiązanie zaś do sprawdzonych praktyk kinematografii sowieckiej i użycie jej metod jest szczególnym potwierdzeniem nawrotu do socrealizmu w kinematografii czechosłowackiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz może pośrednio świadczyć o neostalinowskim charakterze władzy normalizacyjnej.

²⁵⁷ L. Mulvey, *op. cit.*, s. 101.

²⁵⁸ Zob. V. Thorne, *op. cit.*, s. 100, 114.

²⁵⁹ J. Haynes, *op. cit.*, s. 185.

²⁶⁰ Por. A. Skwara, *op. cit.*, s. 316.

deprecjonowania i wykorzenia – przeciwnie: na robieniu intensywnego użytku z seksualizacji i eksploatacji erotycznych wyobrażeń, także homoseksualnych (co określiłbym z kolei jako *condensatio ad absurdum*, a może nawet *elephantiasis*). Przy czym rezultat tego wykorzystania i wzmocnienia erotyki okazał się paradoksalny, choć jak najbardziej zgodny z totalitarnymi celami władzy. Mianowicie na spartakiadach (ale też we wzorcowych koszarach z filmu Strnada) eksponuje się apollinijskie – młode, harmonijne, sprawne i zdrowe – ciała i mocno się je erotyzuje, tyle że zostają one przemienione w ciała zestandaryzowane i beznamiętne, w przedmioty – mimo posiadania kuszących i potencjalnie wzbudzających pożądanie atrybutów – zupełnie tępe. Można to opisać słowami Yves’a Michauda jako „dziwną wszechobecność seksu, ale bez pożądania, fantazmatu i namiętności”, i życie bez życia, w którym „przeważa jakiś lodowaty materializm – tam gdzie była [jak choćby u Krški – przyp. K.S.] świadomość, dusza, fantazmat i pożądanie, jest już tylko ciało i jego znamiona”²⁶¹. Spartakiady stały się więc systemem tak naprawdę „niewyrażającym już niczego erotycznego, wyznaczającym co najwyżej miejsce erotyki”²⁶². Gdyby zaś szukać dla tego kierunku odniesień w *mainstreamowej* produkcji radzieckiej – przeciwstawnych do wspomnianych komedii muzycznych Pyriewa – to paralelę dla *Chłopaków z brązu* mogłaby być seria filmów sportowych z końca lat dwudziestych i z lat trzydziestych (w rodzaju *Poważnego młodzieńca* Abrama Rooma²⁶³), w których ruch i męska cielesność nasycona podtekstami homoerotycznymi – wcielone w beznamiętne i „automatyczne” obiekty – stały się narzędziem tworzenia komunistycznego porządku oraz kreowania *homo sovieticus*²⁶⁴.

Ostatecznie wreszcie: w różnicy między tym, jak fantazmaty homoseksualne realizują się i oddziałują w *Krawcu i księżciu*, a jak w *Chłopakach z brązu*, można zobaczyć wcielenie odwiecznej **dychotomii Erosa i Thanatosa**. Thanatos bowiem objawia się m.in. w naturze systemów, w których osobiste pragnienia i pożądania podporządkowane są interesom instytucji kolektywnych i władzy, oraz obejmuje te rodzaje automatycznego – bezmyślnego, beznamiętnego i czczego – funkcjonowania, które są faworyzowane przez reżimy totalitarne²⁶⁵. Dzięki filmowi Strnada możemy zajrzeć pod podszewkę właśnie takiego systemu, w którym kompleks męskiej cielesności zostaje zredukowany do quasi-erotycznego performansu,

²⁶¹ Y. Michaud, *Wizualizacje. Ciało i sztuki wizualne*, w: *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia*. Wiek XX, red. J.-J. Courtine, Gdańsk 2014, s. 409.

²⁶² S. Kracauer, *op. cit.*, s. 12.

²⁶³ *Спрозуй юноша* (1935).

²⁶⁴ D. Shembel, *op. cit.*, s. 77, 86 i 88. Bohaterowie sportowi zastąpili w owych czasach bohaterów wojennych i rewolucyjnych i znaleźli się w centrum zainteresowania stalinowskiej propagandy i inżynierii społecznej. Atrakcyjne i waloryzowane erotycznie (przez „nasywanie tonami homoseksualnymi”) ciała męskie sportowców odgrywało kluczową rolę w konstrukcji społecznej męskości i stanowiło punkt centralny m.in. serii około 20 filmów wyprodukowanych przez Sowkino, a poświęconych spartakiadzie organizowanej w Moskwie od 1928 r. (*ibidem*, s. 73–74 i nn.).

²⁶⁵ K.B. Johnson, *op. cit.*, s. 53.

stanowiącego z jednej strony kluczowe ogniwo „urządzenia seksualności”, z drugiej zaś – nic więcej niż tylko „system większego zrytualizowanego ćwiczenia władzy” komunistycznej²⁶⁶. Przy czym ów performans i ćwiczenie władzy okazują się kompletnie odporne wobec wszelkich wysiłków przejścia od raz już „zadekretowanej” utylitarności i degrengolady do form bardziej podniosłych i służących celom jednostkowym²⁶⁷. Filmy Krški przeciwnie: stanowiłyby królestwo Erosa – nie tylko jako (homo)seksualności dążącej do zaspokojenia indywidualnych ambicji i libido, ale też jako elementarnej siły będącej w opozycji tak do nieznośnego ciężaru egzystencji i przeznaczenia, jak do historii, władzy i wszelkiej kontroli.

Krawiec i księżę jawi się jako wyraz postawy oraz projektu życiowego i artystycznego, za którymi stoi „styl życia” (dodanie tu przymiotnika „homoseksualny” ostatecznie wprowadzałoby niepożądaną perspektywę zawężającą) czy pewna „stylizacja egzystencji”, podczas gdy *Chłopaki z brązu*, w ślad za komunistycznymi spartakiadami – z ich redukcją, deindywidualizacją, zawłaszczoną cielesnością i seksualną manipulacją – odzwierciedlają jedynie „styl mięsa”²⁶⁸. Serce mitycznej „południowoczeskiej krainy” – rodzinny Písek, w którym Krška kręcił plenery *Księżyc nad rzeką* i *Srebrnego wiatru*, w ćwierć wieku później został zdegradowany do scenografii przyziemnej farsy koszarowej Strnada²⁶⁹. A krawczyk Labakan, fantazjujący o byciu księciem Omarem, mógł w czasach *Chłopaków z brązu*, jak wszyscy inni naznaczeni innością bohaterowie Krški, skończyć jako żołnierz-spartakiadzysta na stadionie na Strahovie. To bardzo blisko kamieniołomów, w których skonał „jak pies” Józef K.

Degeneration of homosexual phantasm in the normalised Czechoslovak cinema. From the *Labakan* by Václav Krška (1956) to *Kluci z bronzu* by Stanislav Strnad (1980)

Abstract

The author – inspired by the notion of “phantasm” as proposed by Maria Janion, and using the concepts of, among others, German Ritz (the poetics of inexpressible homosexual desire and “complex of corporality”), Marc Ferro (film as a symptom revealing the “hidden side” of power and society) and Michel Foucault (“arrangement of sexuality”) – examines the attitude of Czechoslovak cinema towards male nudity and sexuality in a broader context of socio-political history and filmmaking in Czechoslovakia after the Second World War.

²⁶⁶ Tak Johnson (*ibidem*) ocenia rytuały władzy „ucieleśnione” w „baletach filmowych” Miklósa Jancsó.

²⁶⁷ Por. S. Kracauer, *op. cit.*, s. 22.

²⁶⁸ Określenia Jeana-Paula Sartre’a, Michela Foucaulta i Simone de Beauvoir – cyt. za: J. Butler, *Zapis na ciele, performatywna wywrotowość*, w: *Lektury inności...*, s. 44.

²⁶⁹ O Písku jako miejscu realizacji tych filmów informują: *Český hraný film VI...*, s. 182 oraz <http://www.csfd.cz/film/5370-mesic-nad-rekou/prehled/> i <http://www.csfd.cz/film/27293-stribny-vitr/prehled/> (dostęp: 13.03.2016).

An analysis, centered on two films: the *Labakan (The False Prince)* by Václav Krška (1956), and *Kluci z bronzu (Boys of Bronze)* by Stanislav Strnad (1980), is to comparatively examine how homosexual phantasms were sublimated and transferred to the screen in two historical moments – in the second half of the fifties, i.e. when the country was going out of the Stalinist and socialist realism period, and at the turn of the eighties, that is in the middle of the period of normalization and the regime of Gustáv Husák. The main purpose of the analysis is to examine a symptomatic change in quality – called by Szymański as “degeneration” – of the way in which homosexual imaginations were disclosed and functioned in films, that reflected their appropriation, “reorientation” and exploitation by the totalitarian authorities.

In the rich literary, dramatic and film achievements of Krška we find many homosexual “hidden signals” as well as clear connotations and indications, expressing themselves in, among other things, spectacularization and erotization of the male body, a peculiar construct of protagonists-outsiders, questioning of gender stereotypes, stylisation modelled on antiquity, oriental or expressionistic one, etc. Special place in his creativity is occupied by the Czechoslovak-Bulgarian film super-production titled *Labakan (The False Prince)*, in which the adaptation of the fairy tale about a tailor’s apprentice who wanted to take the place of the vizier’s son became for the director a vehicle for his personal, author’s commentary. The homosexual (homotextual) character of Krška’s film reveals itself in its transgressive plot open to a “double reading”, in its specific pansexuality and the “complex of male corporality”, governed by the logic of covetous look, and in the paracamp aesthetic associated today with queer style. In Szymański’s opinion, the materialization of homosexual phantasms on the screen offered both for the author and the spectators an area of freedom and “artistry of life”: on the one hand it offered them shelter and was an escape from the oppressive cultural reality, on the other – it was becoming the means to contest and the practice of resistance to the heteronormative and totalitarian world. Whereas a barracks-sports farce titled *Kluci z bronzu (Boys of Bronze)* by Stanislav Strnad belongs to a bigger group of films which in this popular form were taking up the subject of exceptional and unique on the world scale events – Czechoslovak Spartakiads, with their most spectacular part in the form of mass gymnastic compositions performed at the Strahov Stadium in Prague. The fictional history of soldiers, who – overcoming their limitations and reverses of fortune, were preparing a composition of artistic gymnastics for the Spartakiads, was combined with documental shots of the real performing sports compositions at the Strahov in 1980. It inscribes into the normalized film “formats”, that is the tested and “patented” stylistic and genre formulas used by the authorities as “soft” means of propaganda and indoctrination. The way in which Strnad presents military and sport homosocial relations, together with a domination in the film of the element of masculinity and the specific “complex of male corporality”, imply some special interrelation between the erotisation of the male body, ideological directives, and political needs. What is more, according to Szymański, they also indicate that the purpose of the communist authorities was not only the “standard” creation and propagation of “appropriate” models of “real” masculinity, but also such shaping of male corporality and eroticism that they would support the existing political order instead of subverting it, and replicate the normalized “arrangement of sexuality”.

In this context the author looks closely at the Spartakiada’s mass gymnastic exercises demonstrated by male gymnasts, and especially at the hugely popular shows performed by almost fourteen thousand of half-naked soldiers, which were an unprecedented in the communist public space celebration of male physicality and sensuality, characterised by special idealisation and aestheticisation, outstanding choreography and spectacular figures of the performers, erotic dialectics of clothes and nudity, and the condensation of tension which was gradually and sophisticatedly built.

In these shows, the instrumentalisation of gender and eroticism, characteristic of Spartakiads in general, was followed by the instrumentalisation of codes of homosexual look and desire,

together with imaginarium specific to them, which – after the reversal of signs and neutralisation of inversive connotations – were harnessed for the use of normalization.

Homosexual phantasms which in the time of Krška could have been a stimulant of personal expression and practice of opposition, and at least an internal shelter and refuge, twenty years later were appropriated, manipulated and instrumentalized by the communist authorities, becoming part of their system normalizing procedures, a tool for ordering or “arranging sexuality” in accordance with political lines, and an instrument of self-totalitarian and self-harnessing actions.

Translated by Grażyna Waluga

Дегенерация гомосексуального фантазма в нормализованном чехословацком кинематографе. От «Лабакана» Вацлава Кршки (1956) до «Парней из бронзы» Станислава Стрнада (1980)

Аннотация

Вдохновившись понятием «фантазма» в понимании Марии Янион, а также пользуясь концепциями, между прочим, Германа Ритца (поэтика невысказанного гомосексуального влечения и «комплекс телесности»), Марка Ферро (фильм как симптом, раскрывающий «тайную сторону» власти и общества) и Мишеля Фуко («диспозитив сексуальности») автор исследует отношение чехословацкого кинематографа к мужской наготы и сексуальности в более широком контексте социально-политической истории, а также чехословацкого кинематографического производства после Второй мировой войны.

Анализ, сосредоточен на двух лентах: «Лабакан» Вацлава Кршки (1956) и «Парни из бронзы» Станислава Стрнада (1980). Он должен послужить сравнительному исследованию того, как были сублимированы и перенесены на экран гомосексуальные фантазмы в двух исторических моментах – во второй половине 1950-х гг., т.е. в период выхода из сталинизма и соцреализма, а также на рубеже 1970-х и 1980-х гг., т.е. в середине эпохи нормализации и функционирования режима Густава Гусака. Главной целью исследования является прослеживание симптоматичного качественного преобразования того, каким образом раскрываются и функционируют в кино гомосексуальные изображения (в определении Шиманского «дегенерации»), что отражает их присвоение, «перенаправление» и использование тоталитарной властью.

В богатом литературном, театральном и кинематографическом творчестве Кршки мы находим многочисленные «тайные сигналы», а также отчетливые гомоэротические коннотации и подтексты, проявившиеся, между прочим, в спектакуляризации и эротизации мужского тела, своеобразной конструкции героев-аутсайдеров, опровержении половых стереотипов, антикизирующей, ориентальной или экспрессионистской итп. стилизации. В его творчестве особое место занимает чехословацко-болгарская суперпродукция «Лабакан» - адаптация романтической сказки о портном-подмастерье, мечтавшем занять место сына визира, ставшая для режиссера средством личного, авторского высказывания. В трансгрессивной, фабуле с возможным «двойным прочтением», в специфическом пансексуализме и «комплексе мужской телесности», которым правит логика жаждущего взгляда, а также в паракэмповой эстетике, ассоциирующейся сегодня с квинной стилистикой, проявляется гомосексуальный (гомотекстуальный) характер произведения Кршки. Согласно Шиманскому, материализация гомосексуальных фантазмов на экране создавала (как для художника, так и для потребителей картины) пространство свободы

и «артизма жизни». С одной стороны она дарила им убежище и была средством ухода от угнетающей культурной действительности, а с другой – превращалась в выражение протеста и практикой сопротивления гетеронормативному и тоталитарному миру.

Казарменно-спортивный фарс «Парни из бронзы», в свою очередь, принадлежит к более обширной группе произведений, затрагивавших в популярном киножанре тему мероприятий, исключительных в мировом масштабе – чехословацких спартакиад. Их самой зрелищной частью были массовые гимнастические показы, организовавшиеся каждые 5 лет на пражском Страговском стадионе. История воинской части, солдаты которой, побеждая собственные слабости и превратности судьбы, подготавливают спартакиадную гимнастическую комбинацию, смонтирована с документальными съемками настоящих показов на Страгове в 1980 году. Она вписывается в кинематографические «форматы» периода нормализации, то есть проверенные и «запатентованные» стилистико-жанровые формулы, которыми власти пользовались для «мягкой» пропаганды и индоктринации. Способ презентации Страном армейских и спортивных гомообщественных отношений, а также доминирующая в картине стихия мужественности и связанный с ней специфический «комплекс телесности», указывают на своеобразную связь эротизации мужского тела с идеологическими директивами и политическими потребностями. Более того, согласно Шиманскому, они свидетельствуют и о том, что целью коммунистических властей было не только «стандартное» формирование и распространение «правильных» эталонов «настоящей» мужественности, но и такая обработка мужской телесности и эротики, чтобы они, вместо субверсивно подрывать существующий порядок, поддерживали его и воспроизводили нормализованный «диспозитив сексуальности».

В этом контексте автор внимательнее присматривается к спартакиадным выступлениям гимнастов, особенно к пользующимся огромным успехом показам, в которых участвовало почти 14 000 полуобнаженных солдат. Они были беспрецедентным в коммунистическом общественном пространстве чествованием мужских телесности и чувственности, отличавшимся и особенными идеализацией эстетизацией, интересными хореографическими решениями и позами упражняющихся, эротической диалектикой прикрытия и обнаженности, а также изошренным сгущением драматического накала. В этих зрелищах, вслед за инструментализацией гендера и эротики, характерной для спартакиад в целом, пошла и инструментализация кодов гомосексуального взгляда и влечения, а также свойственного им воображариума, которые – после замены знаков местами и нейтрализации инверсионных коннотаций – использовались нормализационным правительством.

Гомосексуальные фантазмы во времена Кршки могли еще служить стимулом для личной экспрессии и практикой сопротивления, или, хотя бы, внутренним убежищем и уходом. Двадцать лет спустя они оказались присвоены, сманипулированы и инструментализированы властью, превратившись в часть ее системных нормализующих процедур, орудие «диспозитива сексуальности», соответствующего политическим требованиям, а также инструмент самототализирующих и укрощающих действий.

Перевод Агнешка Поспишиль

Bibliografia

- Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu, „Iluminace“* (2004), č. 4, s. 139–222.
- Barthes R., *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, tłum. R. Wyborski, „Kino” (1971), nr 11, s. 37–41.

- Bártová H., Proměny novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání poetického filmu Václava Kršky (bakalářská diplomová práce), Olomouc, Univerzita Palackého 2012.
- Berger J., *Ways of seeing*, London 1972.
- Bernard J., *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I: 1954–1974*, Praha 2014.
- Blažejovský J., *Normalizační film*, „Cinepur” (2002), č. 21, s. 6–11.
- Blažejovský J., *Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích*, „Iluminace” (2010), č. 3, s. 8–27.
- Blüher H., *Teoria męskiej społeczności*, w: *Rewolucja konserwatywna w Niemczech. 1918–1933*, wybór i oprac. W. Kunicki, tłum. T. Gabiś i in., Poznań 1999, s. 254–272.
- Bordwell D., Staiger J., Thompson K., *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*, New York 1985.
- Březina V., *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*, Praha 1996.
- Bronski M., *The pleasure principle. Sex, backlash, and the struggle for gay freedom*, New York 2000, <http://www.echonyc.com/~stone/Features/PleasureEx2.html>.
- Butler J., *Zapis na ciele, performatywna wywrotowość*, tłum. I. Kurz, w: *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 36–46.
- Černý J., *Eduard Cupák*, Praha 1998.
- Černý J., *Intimní divadlo Václava Kršky*, České Budějovice 1998.
- Český hraný film VI. 1981–1993. *Czech Feature Film VI. 1981–1993*, Praha 2010.
- Činátl K., *Poetika normalizace. Filmové obrazy Československa sedmdesátých a osmdesátých let v školním dějepis*, <http://www.ustrcr.cz/cs/poetika-normalizace>.
- Činátlová B., *Dederon a stadion aneb Tělo poučené z krizového vývoje*, w: *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*, vybrali a uspořádali P.A. Bilek, B. Činátlová, Příbram 2010, s. 124–134.
- Clark K., *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Warszawa 1998.
- Duda M., Formánková B., *Český národ v posteli*, „Cinepur” (2002), č. 22, s. 24–25.
- Dvořák J., *Poetický svět Václava Kršky*, Praha 1989.
- Dyer R., *Coming to terms. Gay pornography*, w: idem, *Only entertainment*, London – New York 2002, s. 138–150.
- Elsaesser T., *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” (2009), nr 67–68, s. 8–41.
- Farmer B., *Spectacular passions. Cinema, fantasy, gay male spectatorships*, Durham 2000.
- Ferro M., *Kino i historia*, przekład T. Falkowski, Warszawa 2011.
- Filipowicz M., „Panowie, bądźmy Czechami, ale nikt nie musi o tym widzieć...”. *Wzorce męskości w kulturze czeskiej XIX wieku*, Kraków 2013.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995.
- Griffiths R., *Bodies without borders? Queer cinema and sexuality after the fall*, w: *Queer cinema in Europe*, ed. R. Griffiths, Bristol–Chicago 2008, s. 129–143.
- Gunning T., *An aesthetic of astonishment. Early film and the (in)credulous spectator*, w: *Viewing positions. Ways of seeing film*, ed. L. Williams, New Brunswick 1995, s. 114–133.
- Gwóźdź A., „Drogi do siły i piękna” albo o kulturze czasu wolnego w kinie Niemiec weimarskich, w: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2004, s. 47–62.
- Hain M. a kol., *Osudová osamělost. Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha 2016.
- Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, London 2005.
- Hanáková P., *Ślepa plamka w oku postępu. Wypieranie przestrzeni prywatnej w filmach realizmu socjalistycznego*, przeł. R. Kulmiński, w: *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. nauk. J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiński, Warszawa 2011, s. 216–229.

- Havel V., *Síla bezsilných*, tłum. A. Holland, w: idem, *Síla bezsilných i inne eseje*, wyboru dokonał A.S. Jagodziński, Warszawa 2011, s. 87–158.
- Havelková H., Oates-Indruchová L., *Expropriated voice. Transformations of gender culture under state socialism; Czech society, 1948–89*, w: *The politics of gender culture under state socialism. An expropriated voice*, ed. H. Havelková, L. Oates-Indruchová, London – New York 2014, https://books.google.pl/books?id=TU3IAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=The+Politics+of+Gender+Culture+under+State+Socialism:+An+Expropriated+Voice&hl=pl&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=The%20Politics%20of%20Gender%20Culture%20under%20State%20Socialism%3A%20An%20Expropriated%20Voice&f=false.
- Haynes J., *New Soviet man. Gender and masculinity in Stalinist Soviet cinema*, Manchester 2003.
- Hobsbawm E., *Man and woman in socialist iconography*, „History Workshop Journal” (1978), no. 6, s. 121–138.
- Hollinghurst A., *Obce dziecko*, przeł. H. Pawlikowska-Gannon, Warszawa 2012.
- Hoppe J., *Normalizace a československá kinematografie. Dokumenty z archivu ÚV KSČ*, „Iluminace” (1997), č. 1, s. 157–201.
- hs [H. Smolińska], *Anna, siostra Jany*, „Filmowy Serwis Prasowy” (1977), nr 2, s. 15–16.
- Hulík Š., *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Praha 2012.
- Hulík Š., *Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov*, „Iluminace” (2010), č. 2, s. 47–66.
- Jagielski S., *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.
- Janion M., *Prace wybrane*, t. 3: *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001.
- Johnson K.B., *Eroticism, power, and fate in the cinema of Central Europe*, w: *Visegrad cinema. Points of contact from the New Wave to the present*, ed. P. Hanáková, K.B. Johnson, Praha 2010, s. 39–64.
- Kitliński T., Leszkowicz P., *Homotekstualność. Homoseksualność i twórczość*, w: *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 145–159.
- Klimeš I., *Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959*, „Iluminace” (2004), č. 4, s. 129–138.
- Kochanowski J., *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004.
- Kopal P., *Jaká normalizace? Několik poznámek o (ne)normalizaci filmové a televizní tvorby*, „Paměť a dějiny” (2013), č. 3, s. 127–134.
- Kosofsky Sedgwick E., *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, wybrał i przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” (2005), nr 9–10, s. 176–186.
- Kracauer S., *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. C. Jenne, w: *Wobec faszyzmu*, wybrał i opatrzył wstępem H. Orłowski, Warszawa 1987, s. 11–23.
- Kroutvor J., *Europa Środkowa. Anegdota i historia*, przeł. J. Stachowski, w: *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*, oprac. J. Baluch, Kraków 2001, s. 223–291.
- Lauš J., *Václav Krška a jeho filmy. Řeky, životopisy a další*, „Film a Video” 14.10.2013, <http://www.filmavideo.cz/index.php/co-jste-mozna-nevedeli/568-krska>.
- Lehman P., *Running scared. Masculinity and the representation of the male body*, Detroit 2007.
- Liehm A.J., *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, tłum. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” (2003), nr 404.
- Liehm A.J., *Ostrě sledované filmy. Československá zkušenost*, Praha 2001.
- Liehm M., Liehm A.J., *The most important art. Eastern European film after 1945*, Berkeley – Los Angeles – London 1977.
- Lukeš J., *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013.
- Lukeš J., *Jak nastupovala v českém filmu normalizace*, „Iluminace” (1997), č. 1, s. 113–155.
- MacKinnon K., *Love, tears, and the male spectator*, Madison–London 2002.

- Macura V., *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*, Praha 1992.
- Mazierska E., *Masculinities in Polish, Czech and Slovak cinema. Black Peters and men of marble*, New York – Oxford 2010.
- Michaud Y., *Wizualizacje. Ciało i sztuki wizualne*, w: *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 391–410.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 95–107.
- Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*, ed. P. Skopal, Praha 2013.
- Neale S., *Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema*, „Screen” (1983), issue 6, s. 2–17.
- Nozar L., *Literát, divadelník a trestanec. Životní osudy Václava Kršky*, „Dějiny a současnost” (2007), č. 12, <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/12/literat-divadelnik-a-trestanec-/>.
- Nozar L., *Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945*, w: *Homosexualita v dějinách české kultury*, ed. M.C. Putna a kol., Praha 2013, s. 395–431.
- Panorama českého filmu*, sestavil L. Ptáček, Olomouc 2000.
- Pinkas J., *Reprezentace každodennosti tzv. normalizace v didaktické praxi*, w: *Film a dějiny 4. Normalizace*, ed. P. Kopal, Praha 2014, s. 585–604.
- Piotrowski G., *Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza*, w: idem, *Pre-teksty. Myśli czytelnika i widza*, Toruń 2007, s. 7–24.
- Prádná S., *Balancování na hraně možného. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace*, w: *Film a dějiny 4. Normalizace*, ed. P. Kopal, Praha 2014, s. 41–71.
- Prádná S., *Poetika postav, typů, (ne)herců*, w: S. Prádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 149–298.
- Przylipek M., *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.
- Putna M.C., *Od Kršky do Trošky. Homosexualita a český film*, w: *Homosexualita v dějinách české kultury*, ed. M.C. Putna a kol., Praha 2013, s. 448–468.
- Rawski J., *Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy*, „Teksty Drugie” (2015), nr 2, s. 234–255.
- Ritz G., *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, tłum. A. Kopacki, w: *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 193–200.
- Ritz G., *Ni w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do modernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002.
- Roubal P., *Československé spartakiady*, Praha 2016.
- Roubal P., *Jak ochutnat komunistický ráj. Dvojitá tvář československých spartakiad*, „Dějiny a současnost” (2006), č. 6, <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/6/jak-ochutnat-komunisticky-raj-/>.
- Roubal P., *Kráska a síla – genderový aspekt československých spartakiad*, „Gender, rovné příležitosti, výzkum” (2005), č. 2, s. 10–14.
- Roubal P., *Politics of gymnastics. Mass gymnastic displays under communism in Central and Eastern Europe*, „Body & Society” (2003), no. 2, s. 1–25.
- Roubal P., *The body of the nation. The Czechoslovak Spartakiades from a gender perspective*, w: *The politics of gender culture under state socialism. An expropriated voice*, ed. H. Havelková, L. Oates-Indruchová, London – New York 2014, https://books.google.pl/books?id=TU3lAGAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=The+Politics+of+Gender+Culture+under+State+Socialism:+An+Expropriated+Voice&hl=pl&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=The%20Politics%20of%20Gender%20Culture%20under%20State%20Socialism%3A%20An%20Expropriated%20Voice&f=false.
- Shembel D., *The spectacle of masculinity in sports and dance. Grigorii Alexandrov’s „The circus” and Abram Room’s „A stern young man” – a paradigm and a pariah*, „Blok” (2004), nr 3, s. 71–88.

- Shen Q., *The politics of magic. DEFA fairy-tale films*, Chicago 2015.
- Šimanová H., Spartakiáda z aktérské perspektivy (diplomová práce), Plzeň 2013, <https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/handle/11025/8532/DP%20Šimanova%20Hana.pdf?sequence=1>.
- Škapová Z., *Cesty k moderní filmové poetice*, w: S. Pěšná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 11–147.
- Skopal P., *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*, Brno 2014.
- Skupa L., *Všechno je krásné (mezi námi kluky). Queer aspekty filmů Václava Kršky*, „Cinepur” (2010), č. 71, s. 19–21.
- Škvorecký J., *All the bright young men and women. A personal history of the Czech cinema*, transl. M. Schonberg, Toronto–Montreal 1975.
- Skwara A., *Film socrealistyczny – ciało ekranowe jako inskrypcja ideologii?*, w: *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006, s. 315–323.
- Smolińska H., *Mój brat ma fajnego brata*, „Filmowy Serwis Prasowy” (1976), nr 16, s. 16–17.
- Sontag S., *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” (1979), nr 9, s. 306–323.
- Stuchlý J., *Milujem to, co ztrácíme...*, <http://25fps.cz/2011/ohnive-let/>.
- Švankmajer J., *Dimensions of dialogue / Between film and fine art, concept and text* F. Dryje, B. Schmitt, Praha 2012.
- Szymański K., *Film czeskosłowacki odnaleziony*, „Kwartalnik Filmowy” (2011), nr 75–76, s. 323–331.
- Świdziński W., *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, Warszawa 2015.
- Taussig P., *Filmový lyrik Václav Krška*, „Film a Video”, <http://www.filmavideo.cz/index.php/osobnosti/236-vaclav-krska>.
- Thorne V., *Těla v pohybu. Masová gymnastika jako kolektivní sociální představení*, „Sociální Studia” (2011), č. 1, s. 99–117.
- Tousey B., *The hidden mythos of „Police academy”*, „PopMatters”, <http://www.popmatters.com/feature/143871-the-hidden-mythos-of-police-academy/>.
- Vincendeau G., *Od proletariusza do „ojca chrzestnego”. Jean Gabin i „paradygmat” francuskiej męskości*, tłum. A. Piskorz, w: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Kraków 2001, s. 187–200.
- Weeks J., *Discourse, desire and sexual deviance. Some problems in a history of homosexuality*, w: *Culture, society and sexuality. A reader*, eds. R. Parker and P. Aggleton, London – New York 2014, s. 119–142.
- Williams L., „Hard core”. *Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyła, Gdańsk 2010.
- Zannier I., *L'archeologica, casta fotografia di von Gloeden*, w: *Wilhelm von Gloeden. Fotografie. Nudi – paesaggi – scene di genere*, a cura di I. Zannier, Firenze 2008, s. 9–19.
- Žalman J. [A. Novák], *Umlčený film*, Praha 2008.

Karol Szymański – absolwent historii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim oraz rachunkowości i finansów na Uniwersytecie Gdańskim. Z zawodu wydawca, *print manager* i redaktor. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Doktorant w Instytucie Badań nad Kulturą UG. Główne zainteresowania badawcze: czeskosłowacka Nowa Fala, dystrybucja i recepcja filmów w PRL-u, polska szkoła plakatu filmowego. Publikował w tomach zbiorowych (*Spojrzenie – spektakl – wstyd, Aleksander Jackiewicz i Król Šumavy. Komunistický thriller*) oraz w czasopismach naukowych (m.in. „Kwartalnik Filmowy”, „Roczniki Humanistyczne”, „Przegląd Humanistyczny”, „Biuletyn Historii Sztuki”) i społeczno-kulturalnych (m.in. „Odra”, „Ruch Muzyczny”) (karol_szymanski@wp.pl).

Karol Szymański – graduate in history at the Catholic University of Lublin and in accounting and finance at the University of Gdańsk. By profession publisher, print manager, and editor. Member of the Polish Society for Film and Media Studies; PhD student at the Institute of Culture of the University of Gdańsk. Main research interests: Czechoslovak New Wave, distribution and reception of films in the Polish People's Republic, Polish school of film poster. The author of publications in collective volumes (*Spojrzenie – spektakl – wstyd*, *Aleksander Jackiewicz* and *Král Šumavy: komunistický thriller*) and scientific periodicals (i.a. *Kwartalnik Filmowy*, *Roczniki Humanistyczne*, *Przegląd Humanistyczny*, *Biuletyn Historii Sztuki*) as well as socio-cultural ones (i.a. *Odra*, *Ruch Muzyczny*) (karol_szymanski@wp.pl).