

Bydgoszcz, 27 lipca 2020

prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski
Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Dariusza Szymańskiego pt.
Krawiec, księżę i chłopaki z brązu.
Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim

W polskim piśmiennictwie filmowym kino czechosłowackie jest stale obecne, co wynika nie tylko z jego znaczenia, ale także popularności wśród polskich widzów i krytyków. Z drugiej strony, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że myśląc o nim, ograniczamy się zazwyczaj do wybranych filmów, nazwisk i zjawisk, przede wszystkim z lat sześćdziesiątych. Nierzadko wpadamy także w interpretacyjne klisze, które choć wywodzą się często z trafnych rozpoznań, nie pozwalają na pełniejsze czy bardziej oryginalne spojrzenie na kino naszych sąsiadów. Dlatego też zamiar mgra Dariusza Szymańskiego, aby w rozprawie doktorskiej podjąć problem *Fantazmatu homoseksualnego w powojennym kinie czechosłowackim*, zasługuje na uznanie i poparcie. Od razu przy tym dodam, że *Krawiec, księżę i chłopaki z brązu* oferuje czytelnikowi znacznie więcej, niż wynikałoby ze wspomnianego podtytułu. Otrzymaliśmy bowiem również bardzo ciekawie napisaną, opowiedzianą z określonej perspektywy historię kultury i kina czechosłowackiego.

Zastanawiając się nad sposobami i możliwościami ekranowych reprezentacji homoseksualizmu, Doktorant niejednokrotnie zastrzega, że biograficzna lektura filmów byłaby zbyt prostym rozwiązaniem, mocno ograniczającym możliwości interpretacyjne. Wymienia więc nazwiska Františka Čápa, Václava Krški i Petra Weigla, reżyserów o wyraźnej homoseksualnej tożsamości, ale także innych twórców, nie zastanawiając się nad ich orientacją. Cały czas szuka argumentów w koncepcjach teoretycznych, filmach, omówieniach. Niekiedy, odwołując się tyleż do intuicji, co do umiejętności dostrzeżenia szerszej perspektywy, podejmuje ryzyko odczytań „probabilistycznych”, jak sam je nazywa, pisząc o możliwych konsekwencjach homotekstualnej lektury filmów kina lat sześćdziesiątych z punktu widzenia samych twórców.

Problematyka homoseksualna, uzewnętrzniająca się przez fabuły, postaci, motywy, scenerie, odniesienia kulturowe, sposoby obrazowania, była wpisana w różne konteksty i uwarunkowania: polityczne, ideologiczne, społeczne czy kulturowe. W zasadzie jest to konstatacja oczywista, Szymański pokazuje jednak różnorodność możliwych punktów odniesienia. Mowa o kinematografii centralnie zarządzanej, podporządkowanej oddziaływaniu politycznemu i ideologicznemu, ale niemniejsze znaczenie, często wręcz dominujące, mają kwestie związane z konwencjami filmowymi, stereotypami i kliszami, przemianami obyczajowymi, nie tylko w Czechosłowacji. Pisząc na przykład o kinie lat sześćdziesiątych, Doktorant zwraca uwagę, że sposób reprezentacji homoseksualności wynika również z ówczesnej „osobliwości autorskiego głosu, specyficzności filmowego dyskursu i oryginalności modernistycznej formy” (s. 11). Wskazuje na znaczenie, jakie dla tekstualizacji homoseksualizmu posiadają język filmu, stosunek do rzeczywistości, świadoma niedookreśloność interpretacji, autonomia widza jako odbiorcy itd.

Tych płaszczyzn i punktów odniesienia, które Szymański bierze pod uwagę, jest znacznie więcej. Niebagatelne znaczenia ma dla niego to, co dzieje się w innych kulturach. Zauważa więc na przykład podobieństwo strategii eksponowania nagości i erotyki między zrealizowanym we Włoszech filmie *Piasek, miłość i sól* Františka Čápa a *Gorzkim ryżem* Giuseppe De Santisa. O *Ptaszkach, sierotach i głupcach* Juraja Jakubisko pisze w kontekście tradycji ikonograficznej reprezentowanej na przykład przez *Tańczących marynarzy* Charlesa Demutha, fotografie Pierre’a Commoya i Gilles’a Blancharda czy *Querelle* Rainera Wenera Fassbindera. W interesujący sposób rozważa różnice między scenami męskich kąpieli w *Jeżeli...* Lindsaya Andersona i *Szeryfie za kratkami* Dimitrija Plichty oraz *Poprawczaku* Hynka Bočana. Można dyskutować nad trafnością tych oraz wielu innych analogii czy porównań, nie ulega jednak wątpliwości, że próby wpisania kina CSRS w szerszy kontekst kina europejskiego przyniosły bardzo dobre efekty.

Spojrzenie synchroniczne uzupełnia perspektywa diachroniczna, w której uwzględnione zostały zmiany polityczne w Czechosłowacji, w tym dłuższe niż w innych krajach bloku wschodniego odchodzenie od stalinizmu, Praska Wiosna, zbrojna interwencja państw Układu Warszawskiego czy „normalizacja” lat siedemdziesiątych. Równie istotne są wszakże przemiany społeczno-kulturowe, które Szymański postrzega w bardzo szerokim kontekście, zarówno w odniesieniu do samej Czechosłowacji, jak i całej (oczywiście, uogólniając) kultury europejskiej.

Autor bierze pod uwagę tak wiele różnych niuansów decydujących o sensie filmowego przekazu, chciałbym więc zapytać go o jeszcze jeden. Píše ciągle o kinie czechosłowackim,

tymczasem trzeba pamiętać, że ta kategoria wywodzi się z politycznego ustroju państwa, natomiast nie zawsze przystaje do podziałów i odmienności kulturowych. Mgr Szymański raz tylko wspomina o słowacko-francuskim film Juraja Jakubisko *Ptaszki, sieroty i głupcy*. Chciałbym więc dowiedzieć się, czy dostrzega różnice między kinem czeskim a słowackim w kontekście interesującej go problematyki.

Nie ulega wątpliwości, że Doktorant doskonale zna kino czechosłowackie. Wśród przywołanych przez niego filmów znajdują się dzieła zaliczane do najwybitniejszych osiągnięć tej kinematografii, mniej lub bardziej znane przykłady kina popularnego, a także filmy niekiedy już niemal całkowicie zapomniane. Zresztą, niektóre z nich nigdy nie zaistniały w szerokim odbiorze. Szymański omawia między innymi czterominutowy *Mój czas jest twoim czasem jest naszym czasem nie ma czasu* (1966), zrealizowany podczas studiów na FAMU przez Amerykanina Allana Ellgarta. Nie porównuje ich wartości artystycznej, w jego dyskursie wszystkie mają równe prawa. Na marginesie tych rozważań pojawia się też kwestia tworzenia i funkcjonowania kanonu, czego przykładem może być ocena filmów Krški z lat sześćdziesiątych czy *Pierwszego dnia mego syna* Ladislava Helgego. W kinie nowofalowym, tak mocno wpisującym się w modernistyczną wizję kina, było miejsce tylko dla wybranych autorów.

Dlatego też zastanawia mnie, dlaczego w zamieszczonej na końcu pracy filmografii Szymański umieścił tylko te pięć najważniejszych dla niego filmu. Z pewnością trzeba było je wyróżnić, ale odczuwam dotkliwy brak zestawienia pozostałych tytułów, które zostały przywołane w rozprawie. Jest ich bardzo dużo i poszerzona filmografia tym lepiej pozwoliłaby uświadomić sobie bogactwo czechosłowackiego kina – które w potocznej świadomości zdaje się być niekiedy ograniczone do kilkunastu filmów – jak również kompetencje i zamysł badawczy samego Autora.

Wartość rozprawy nie polega jednak przecież na enumeratywnym wyliczaniu tytułów, ale na ich krytycznej analizie, wspartej znajomością i umiejętnością rekonstrukcji rozmaitych kontekstów. Mgr Szymański koncentruje się na pięciu filmach, zrealizowanych w różnych momentach historycznych i historycznokulturowych: *Krawcu i księciu* (1956) Václava Krški, *Pierwszym dniu mego syna* (1965) Ladislava Helgego, *Dolinie pszczół* (1967) Františka Vlácilę, *Raduzie i Mahulenie* (1970) Petra Weigla oraz *Chłopakach z brązu* (1980) Stanislava Strnada. Nie jest to wybór oczywisty, ale argumentacja Autora jest przekonująca i satysfakcjonująca. Wokół tych filmów i związanych z nimi zagadnień została skonstruowana struktura rozprawy, w jakimś jednak sensie pozostaje to niezauważalne. Nie traktuję tego jako zarzut, wręcz przeciwnie. Chodzi bowiem o to, że jakkolwiek Szymański wyróżnia te filmy,

poświęca im dużo uwagi, przywołuje jednocześnie kilkadziesiąt innych tytułów, wpisując je zarazem płynnie w szeroko zakreślone rozważania dotyczące problematyki homoseksualnej oraz historii kina i kultury.

Wybrane przez Szymańskiego filmy pozwalają na pełniejsze, bardziej zniuansowane odczytanie ówczesnej kultury z uwzględnieniem jej dynamiki. W pełni zgadzam się z Autorem, kiedy pisze już pod koniec rozprawy, że „twórcze fikcje i zmyślenia oraz artystyczne konstrukcje filmów Krški i Strnada w paradoksalny sposób odbijają rzeczywistość mentalną swoich czasów, niechcący i *à rebours* ilustrują ówczesny kontekst społeczno-polityczny i przełożenie ideologii na codzienność oraz »transkrybują« na przystępne, »popularne« kategorie pewien wycinek prawdy o Czechosłowacji lat pięćdziesiątych – siedemdziesiątych” (s. 296). Dotyczy to, rzecz jasna, także innych filmów, których tytuły pojawiają się w pracy. Kino staje się źródłem wiedzy o kulturze, odsłaniając to, co niewidzialne. Dlatego też można czytać tę pracę dwojako, przy czym jeden sposób lektury nie wyklucza drugiego, raczej go uzupełnia. Z jednej strony *Krawiec, księżę i chłopaki z brązu* stanowi opowieść o tematyce, wątkach, postaciach, podtekstach i kontekstach homoseksualnych w kinie czechosłowackim, z drugiej – wnikliwą rozprawę o możliwie szeroko rozumianej kulturze i społeczeństwie, na które Autor spogląda z wybranego przez siebie punktu widzenia.

Tekstualizacje homoseksualizmu w kinie czechosłowackim nie mają jednoznacznego wydźwięku. Autor dobrze wie, że „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 przeciwieństwem – koszmarnym wykwitem zideologizowanej rzeczywistości, przerażającym narzędziem manipulacji, instrumentem uniformizacji, konfiskaty intymności i ubezwłasnowolnienia” (s. 8).

Z tego punktu widzenia szczególnie ciekawe, ze względu na kontekst normalizacyjny, wydało mi się omówienie twórczości Stanislava Strnada. Można w niej odnaleźć wyraźną fascynację męską cielesnością, jak również wprost tematyzowany homoseksualizm, nieprzypadkowo jednak Szymański wybiera *Chłopaków z brązu*, typowy film tamtego okresu, podejmujący lubiane przez propagandę tematy armii i sportu. Dzięki niemu udaje mu się pokazać, że „*imaginarium* homoseksualne zawłaszczone, zmanipulowane i w jakimś stopniu zaprzęgnięte na użytek władzy (...) przestaje być ucieczką i schronieniem (a tym bardziej praktyką oporu), staje się zaś częścią represyjnej rzeczywistości, służąc ujarzmiającym

procesom i systemowym praktykom normalizacyjnym” (s. 11). Podobna interpretacja nie budzi zdziwienia. Wystarczy przypomnieć sobie dającą się bez trudu odczytać w kluczu homotekstualnym fascynację męskim ciałem w radzieckiej kulturze wizualnej.

Poszczególne analizy i interpretacje są wnikliwe i kompetentne, niekiedy błyskotliwe, zawsze jednak podporządkowane tematowi pracy. Argumentację Autora cenię za elegancję, wnikliwość i spójność. Rozprawa jest „gęsta”, nasycona filmami, zjawiskami i kontekstami, jej wartość stanowi jednak nie tylko dobór i przedstawienie argumentów, ale także sposób ich uporządkowania. Mgr Szymański wybrał porządek chronologiczny, ale nie oznacza to bynajmniej prostej narracji historycznej. Mamy do czynienia z tekstem, który sytuuje się na pograniczu *queer studies*, *cultural studies*, historii kultury, historii, z wycieczkami w kierunku semiotyki czy hermeneutyki.

Doktorant od początku do końca panuje nad rozprawą, pewnie prowadząc czytelnika wzdłuż wytyczonego przez siebie szlaku. Być może jednak *Wprowadzenie* mogłoby być nieco bardziej rozbudowane. Zabrakło mi w nim przede wszystkim bardziej precyzyjnie sformułowanych i wyraźniej wyartykułowanych pytań i problemów badawczych. Zapewne to poczucie niedosytu wynika z mojego przyzwyczajenia do pewnych form retorycznych właściwych rozprawom doktorskim, myślę jednak, że czytelnik byłby wdzięczny Autorowi za dodatkowe wskazówki, jak czytać jego pracę.

Bibliografia jest niezwykle bogata i satysfakcjonująca, ponadto funkcjonalna, przygotowana nie na pokaz, ale często wykorzystywana w pracy. Szymański nie rozpoczyna swojej pracy od teoretycznych rozważań nad problematyką i statusem *queer* czy *gay and lesbian cinema* w historii kina czy teoriach filmu, nie podejmuje nawet próby ich zdefiniowania, traktując je jako zjawisko w jakimś sensie *in statu nascendi*. Dookreśla je jednak nieustannie, podczas analiz czy rekonstrukcji poglądów innych autorów. Bardzo szybko podejmuje decyzje metodologiczne i terminologiczne, podchodzi do tych zagadnień pragmatycznie. Sięga do koncepcji między innymi Marii Janion, Jacoba Stockingera, Germana Ritza, Marka Ferro czy Michela Foucault, koncentrując się na tym, co jest mu potrzebne. Mimo że stanowi to podejście niezbyt często spotykane w rozprawach doktorskich, których autorzy czują się zobowiązani udowodnić swoją znajomość literatury, w pełni je akceptuję.

Szymański nie rezygnuje wszakże ze ścisłości terminologicznej. Wskazując na filmy „normalizacyjne” z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jako na kolejną cezurę, mgr Szymański nie tylko ją celnie uzasadnia, ale także bardzo precyzyjnie dookreśla, za Jaromírem Blažejovskim, tę tak ważną kategorię. W innym miejscu wprowadza rozróżnienie

między ciałami *naked* i *nude*. Mogłoby się wydawać, że są to kwestie o drugorzędym znaczeniu, ale w moim przekonaniu ta precyzja jest wartością nie do przecenienia. Wspomniana ścisłość terminologiczna, jak również polemiki z autorami opracowań, jak na przykład z Petřą Hanákovą w związku z sensami erotyzacji kobiecego ciała, wreszcie metodologiczna konsekwencja świadczą o kompetencjach i sprawności Doktoranta.

Jak już pisałem, przekonuje mnie zarówno pomysł rozprawy mgra Szymańskiego, jak i jej wykonanie. Pozwolę więc sobie na zakończenie wskazać jedynie na dwie drobne kwestie, które wzbudziły moją wątpliwość. Otóż zawarta w podtytule cezura stanowi nie do końca uprawnione uogólnienie. „Powojenne kino czechosłowackie” nie zaczyna się w połowie lat pięćdziesiątych, choć oczywiście biorąc pod uwagę tematykę rozprawy przyjęte przez Autora ramy czasowe, sygnalizowane datami produkcji omawianych przez niego filmów, są trafne i w pełni uzasadnione. Z czytelniczej ciekawości zadałbym jednak pytanie o fantazmaty homoseksualne w latach wcześniejszych, niż omawia Autor, przed rokiem 1954.

Zgadzam się całkowicie, że męska nagość nigdy nie jest neutralna, czy jednak rzeczywiście zawsze „stanowi czynnik wywrotowy przez to, że kwestionuje aprioryczną, domniemaną heteroseksualność utworów i podważa monopol »męskiego spojrzenia«” (s. 80)? Tu chętnie podjąłbym polemikę, oczywiście nie tylko z panem Szymańskim, ale także przywoływanymi przez niego autorami. Rzecz jasna, wynikałaby ona w znacznej mierze z jednostkowych wyborów badawczych, a więc tylko ją sygnalizuję, ze świadomością, że zwarte w pracy ujęcie tego problemu doskonale wpisuje się w przyjęty przez Doktoranta paradygmat.

Podsumowując, pan mgr Dariusz Szymański przygotował bardzo interesującą pracę, erudycyjną, niezwykle sprawnie napisaną, konsekwentną metodologicznie, z dobrze uargumentowanymi wnioskami. Stwierdzam zatem, że rozprawa *Krawiec, księżę i chłopaki z brązu. Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim* spełnia wszelkie wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgra Dariusza Szymańskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Piotr Ziarski