



HORYZONTY KINA

Karol Szymański

KRAWIEC, KSIĄŻĘ I CHŁOPAKI Z BRĄZU

Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim

universitas

KRAWIEC, KSIĄŻĘ I CHŁOPAKI Z BRĄZU

HORYZONTY KINA

Komitet redakcyjny:
Alicja Helman, Krzysztof Loska,
Tadeusz Lubelski (przewodniczący)

21

Seria TAiWPN Universitas *Horyzonty Kina* służy zapoznawaniu czytelników z tą częścią współczesnej humanistyki, której głównym przedmiotem zainteresowania jest kino, szeroko rozumiane. Prace polskie i tłumaczone, nowe opracowania historycznofilmowe i książki teoretyczne ukazujące miejsce kina w kontekście mediów elektronicznych, monografie autorów i zjawisk filmowych, ale także rozważania metodologiczne – celem serii jest przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności.

Karol Szymański

KRAWIEC, KSIĄŻĘ I CHŁOPAKI Z BRĄZU

Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Gdański ze środków pochodzących z grantu dla młodych naukowców i uczestników studiów doktoranckich nr 538-F000-B211-18

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Gdański ze środków Prorektora ds. Nauki oraz Zakładu Kulturoznawstwa w Instytucie Badań nad Kulturą

© Copyright by Dariusz Szymański, 2020

© Copyright for the Polish edition by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2020

ISBN 978-83-242-3607-7
e-ISBN 978-83-242-6461-2
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja naukowa
prof. dr hab. Tadeusz Lubelski

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Sabak

Skład i łamanie
Pracownia Słowa

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Na okładce
Kadry z filmów *Krawiec i książę* w reż. Václava Krški oraz *Chłopaki z brązu* w reż. Stanislava Strnada

www.universitas.com.pl

miau!

Spis treści

Wprowadzenie 9

Część 1. Fantazmat jako ucieczka i narzędzie oporu 17
Václav Krška 19
Krawiec i książę Václava Krški 32

Część 2. Homotekstualność jako możliwość 57
Reprezentacje homoseksualizmu 59
Męska nagość 93
Pierwszy dzień mego syna Ladislava Helgego 125
Dolina pszczół Františka Vláčila 168

Część 3. Stylizacja jako azyl lub getto 211
Petr Weigl 213
Raduz i Mahulena, i inni 221

Część 4. *Imaginarium* zawłaszczone 279
Stanislav Strnad i normalizacyjne formaty filmowe 281
Chłopaki z brązu Stanislava Strnada 304
Spartakiady 317
Wyznaczniki degeneracji fantazmatów homoseksualnych 334

Filmografia 357
Bibliografia 359
Indeks osób 385
Indeks tytułów 399
Nota edytorska 421

Wprowadzenie

Miejsce, jakie dana epoka zajmuje w procesie historycznym,
można określić znacznie trafniej
na podstawie analizy jej powierzchownych,
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.
Siegfried Kracauer[1]

Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki.
Susan Sontag[2]

(...) *barokowo skomplikowany pasaż –*
skomplikowany, więc prawdziwy i precyzyjny.
Josef Škvorecký[3]

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 niemożliwa[4], to jednak akurat Czechosłowację należałoby w pewnej mierze uznać w gronie państw bloku wschodniego za wyjątek. Tworzyli tu bowiem między innymi

---

1 S. Kracauer, *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. C. Jenne, w: *Wobec faszyzmu*, wybrał i opatrzył wstępem H. Orłowski, Warszawa 1987, s. 11.

2 S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, tłum. D. Żukowski, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 26.

3 J. Škvorecký, *Przypadki inżyniera ludzkich dusz. „Entertainment" ze starymi tematami życia, kobiet, losu, marzeń, klasy robotniczej, tajniaków, miłości i śmierci*, przeł. A.S. Jagodziński, Sejny 2008, s. 178.

4 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.

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. Paradoksem 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 Husákowskiej normalizacji[5].

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[6] – koszmarnym wykwitem zideologizowanej realności, przerażającym narzędziem manipulacji, instrumentem uniformizacji, konfiskaty intymności i ubezwłasnowolnienia. Tę różnicę spróbuję uchwycić i pokazać na przykładzie dwóch dzieł kinematografii czechosłowackiej: filmów *Krawiec i książę* Václava Krški z 1956 roku oraz *Chłopaki z brązu* Stanislava Strnada z roku 1980[7]. Utwory te dzieli niemal ćwierć wieku, która była 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 roku, 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

5 M.C. Putna, *Od Kršky do Trošky. Homosexualita a český film*, w: *Homosexualita w dějinách české kultury*, ed. M.C. Putna et al., Praha 2013, s. 455, 459.

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

7 Tytuły oryginalne: *Labakan* i *Kluci z bronzu*.

decydentów podczas festiwalu w Bańskiej Bystrzycy w 1959 roku[8], potem erupcję i wielki (także międzynarodowy) sukces Czechosłowackiej Nowej Fali, a następnie – po 1968 roku – skonsolidowanie i znormalizowanie kinematografii, oznaczające między innymi zanegowanie dorobku lat sześćdziesiątych, wzmocnienie partyjnej kontroli i cenzury, odsunięcie od działalności najważniejszych twórców nowofalowych.



Ilustracja 1. Kadr z filmu *Srebrny wiatr* Václava Krški

8 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 odwilżowe 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 przyszła 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

Z pewnej ograniczonej dla naszych potrzeb perspektywy można spojrzeć na ten okres jako na czas, u początków którego znajdujemy wyprodukowany w 1954 roku film Krški *Srebrny wiatr*[9] – zatrzymany przez cenzurę i dopuszczony na ekrany dopiero dwa lata później z powodu odważnej sekwencji kąpieli w rzece nagich gimnazjalistów, u końca – filmy „normalizacyjne"[10] z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w których bohaterowie nie tylko są zazwyczaj w pełni ubrani w łóżku, ale również do wanny czy pod prysznic wchodzą w majtkach[11], między nimi zaś – w „złotych 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: między innymi z jednej strony – jeśli chodzi o nagość kobiecą – na przykład do *Ekstazy* Gustava Machatego[12], z drugiej zaś – jeśli idzie o nagość męską – chociażby do *Płomiennego lata* Čápa i Krški[13]) zaowocowała w okresie Nowej Fali

---

symptomy kulturalnej 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 – więcej zob. np. w: J. Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013, s. 77–83, 96; I. Klimeš, *Filmaři 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.

9 *Stříbrný vítr*.

10 „Normalizačni filmy" – stosownie do klasyfikacji dokonanej przez Jaromíra Blažejovskiego (*Normalizační film*, „Cinepur" 2002, č. 21, s. 8), wyróżniającego w produkcji kinematografii CSRS z lat 1969–1989 trzy poziomy: „filmy normalizačniho obdobi" (filmy okresu normalizacji), wśród których znajdowały się m.in. „normalizačni 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).

11 Chociażby w filmach *Mój brat ma 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.

12 *Extase* (1933).

13 *Ohnivé léto* (1939).

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 egzystencji[14], a poprzez analizę tego, co najbardziej „domowe" i intymne, badali rzeczywistość społeczno-kulturową i polityczną. Presja ideologiczna sprowadziła jednak po 1968 roku te pionierskie i niekonwencjonalne pierwiastki najpierw do poziomu jowialności i ludowej zabawy[15], a wkrótce potem – do banalnych i pruderyjnych schematów normalizacyjnych i normalizujących. Jak pisał Josef Kroutvor, „przykryty ciężką pierzyną banału" mały czeski człowiek próbował wówczas przeczekać napór historii[16].

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 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 erotyzacji 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 Michelem Foucaultem[17] jako rodzaj obrony przed opresywnymi praktykami kulturowymi i procesami społecznymi. *Chłopaki z brązu* odzwierciedlają natomiast degenerację tego rodzaju

14 M. Duda, B. Formánková, *Český národ v posteli*, „Cinepur" 2002, č. 22, s. 24.

15 Ibidem, s. 25.

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

17 Cyt. za: J. Kochanowski, *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004, s. 218.

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), staje się zaś częścią represyjnej rzeczywistości, służąc ujarzmiającym procesom i systemowym praktykom normalizacyjnym.

W międzyczasie jednak zdarzyły się jeszcze „złote lata sześćdziesiąte", wymagające osobnego potraktowania i specjalnego podejścia. Dzieła z tej epoki (niekoniecznie nowofalowe), takie jak *Pierwszy dzień mego syna* Ladislava Helgego, *Dolina pszczół* Františka Vláčila oraz *Raduz i Mahulena* Petra Weigla[18], pokazują bowiem, że zasadniczym „polem działania" dla homotekstualności staje się wówczas nie tyle „kompleks cielesności" czy różne strategie sublimacyjne i stylizacyjne, co przede wszystkim osobliwość autorskiego głosu, specyficzność filmowego dyskursu i oryginalność modernistycznej formy[19]. Wieloznaczność realizowanych w latach sześćdziesiątych utworów i programowana przez samych twórców swoboda ich odczytywania, a zarazem wpisywanie doń rozmaitych sygnałów, masek i tajnych znaków homoseksualności, prowokują do testowania różnych metod interpretacji homotekstualnej w poszukiwaniu głębokiej a ukrytej tożsamości tychże filmów. Dopuszczalność i uprawomocnienie tego rodzaju lektury świadczy zaś o dojrzałości i „normalności" czechosłowackiej kultury (filmowej) w siódmej dekadzie XX stulecia. Tym mocniej wybrzmi więc degeneracja fantazmatów homoseksualnych w kinie z czasu rządów Husáka…

18 *První den mého syna* (1964), *Údolí včel* (1967) i *Radúz a Mahulena* (1970).

19 Por. G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przekład B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 58.

Część 1

Fantazmat jako ucieczka i narzędzie oporu

Like jokers, dreamers, poets, and neurotics,
homosexuals too (…) *are producers of signs* (…) *the agents of culture,*
actively extending the rhetoric of sign systems.
They are the purveyors of change.
Harold Beaver[1]

Václav Krška

Václav Krška (1900–1969) to jedna z najznakomitszych, ale też najbardziej niepospolitych i intrygujących postaci kultury i kina czeskiego ubiegłego stulecia. Pierwsze czterdzieści lat życia spędził w mitycznych południowych Czechach (*jihočeská krajina*): w rodzinnym mieście Písek (zwanym wówczas „południowoczeskimi Atenami") i niedalekiej wsi Heřmañ, do której jako trzynastolatek przeprowadził się po śmierci ojca wraz z matką, po jej powtórnym zamążpójściu[2]. 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 roku wydał między innymi siedem powieści, dwa dramaty, zbiory felietonów, opowiadania i baśnie[3]. W roku debiutu literackiego rozpoczął również przygodę z teatrem. Tu jego największym i najbardziej spektakularnym sukcesem było założenie i prowadzenie przez siedemnaście lat (1920–1937) w Heřmani Kółka Ochotników Teatralnych (Kroužek Divadelních Ochotníků) „Heyduk". Krška reżyserował w nim zazwyczaj kolejne inscenizacje, często z samym sobą

1 H. Beaver, *Homosexual signs. (In memory of Roland Barthes)*, „Critical Inquiry" 1981, no. 1, s. 109.

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

3 Ibidem, s. 14; J. Hloucha, *Václav Krška čtyřicetiletý*, Písek 1940, s. 6, 11.

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 przez 500 widzów z okolicznych wsi i miasteczek[4]. Zamknięciem dwudziestoletniej kariery teatralnej Krški stało się wystawienie w 1940 roku na deskach Městskiego Divadla w Písku *Srebrnego wiatru* Fráni Šrámka[5], która to inscenizacja zaraz po premierze została przez władze miejskie zakazana, jej twórca zaś – uznany za *persona non grata*[6].

W roku 1939 Krška zadebiutował w kinie, pisząc na podstawie własnej powieści scenariusz i współreżyserując film *Płomienne lato*. Po jego artystycznym i komercyjnym sukcesie, a jednocześnie zakazie wystawiania *Srebrnego wiatru*, przeprowadził się w 1940 roku na stałe do Pragi, nie mógł jednak (głównie z powodu ciągnących się za nim od 1934 roku kolejnych procesów za „rozwiązłość niezgodną z naturą”[7])

---

4 Heřmaň liczyła w 1936 r. 532 mieszkańców. „Heyduk” zaprzestał działalności po 1937 r., kiedy Krška wyprowadził się po śmierci matki z Heřmani z powrotem do Píska. Więcej w: J. Černý, *Intimní divadlo…*, s. 15–16; E. Stehlíková, *Divadelní vesnice aneb První plenérové představení řecké tragédie v Čechách*, „Theatralia. Revue Současného Myšlení o Divadelní Kultuře” 2010, č. 1, s. 72, 75–77; L. Nozar, *Literát, divadelník a trestanec. Životní osudy Václava Kršky*, „Dějiny a Současnost” 2007, č. 12, s. 41–43; idem, *Václav Krška a jeho divadelní období (1920–1940). Předběžný příspěvek k jihočeské regionální kulturní historii 20. století*. [Bakalářská prace], Praha 2007; J. Hloucha, op. cit., s. 19–20; V. Matoušová, P. Matouš, *Václav Krška a ochotníci v Heřmani*, w: *Heřmaň (dějiny obce a života zdejších obyvatel). Turistický průvodce krajem Václava Kršky a Jana Čarka*, Heřmaň 2008, s. 98–118.

5 *Stříbrný vítr* (1910).

6 E. Stehlíková, op. cit., s. 74–75.

7 Procesy za „smilstvo proti přirozenosti” toczyły się przeciwko Kršce w 1934 oraz 1939 i 1943 r. (więcej w: L. Nozar, *Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945*, w: *Homosexualita w dějinách české kultury*, ed. M.C. Putna et al., Praha 2013, s. 395; T. Uher, *Obhájce přirozenosti: Václav Krška mezi ruralizmem a expresionismem*, w: *Osudová osamělost. Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha 2016, s. 23). Petr Bubeníček przytacza interesujący raport lekarski, sporządzony na potrzeby sprawy sądowej w 1939 r., podsumowujący dojrzewanie Krški i jego bolesne dochodzenie do samoświadomości homoseksualnej (*Subversive adaptations. Czech literature on screen behind the Iron Curtain*, London – New York 2017, s. 55). Wszelkie akty homoseksualne były w Czechosłowacji karane do 1950 r. jako „rozwiązłość niezgodna z naturą”, a następnie (po wejściu w życie w 1951 r. nowego kodeksu karnego z r. 1950) – jako „przestępstwo przeciw godności człowieka” („trestný čin proti důstojnosti člověka”); w 1961 dobrowolne stosunki homoseksualne między dorosłymi partnerami zostały zdekryminalizowane.

urzeczywistnić następnych projektów reżyserskich – aż do roku 1944, kiedy wespół z Jiřím Slavíčkiem zrealizował przygodowy, lekko nostalgiczny film młodzieżowy *Chłopcy nad rzeką*[8]. Od tej pory poświęcił się już całkowicie kinu, zaprzestając wszelkiej działalności teatralnej i (pominąwszy scenariusze własnych filmów) pisarskiej[9].

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…*[10]. Natomiast po przewrocie lutowym 1948 roku i całkowitym przejęciu władzy przez komunistów stał się Krška, aż do połowy lat pięćdziesiątych, specjalistą od dotąd raczej omijanych przez czechosłowackich 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 Josefie Božku, *Mistrz Alesz* o Mikolášu Alešu, *Młodzieńcze lata* o Aloisie Jirásku i *Z mojego życia* o Bedřichu Smetanie[11]). Między tymi „kolubrynami" zdołał jednak zrealizować w latach 1953–1954 także dwa dzieła: *Księżyc nad rzeką*[12] 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 – szansą najbardziej

8 *Kluci na řece*.

9 Więcej w: M.C. Putna, *Antika v díle Václava Kršky aneb O smutných faunech, papírových orgiích a mužských spolcích*, w: idem, *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík. Studie k druhému životu antiky v evropské kultuře*, Praha 2006, s. 149; J. Černý, *Intimní divadlo…*, s. 46.

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

11 *Revoluční rok 1848* (1949), *Posel úsvitu* (1950), *Mikoláš Aleš* (1951), *Mladá léta* (1952) i *Z mého života* (1955). O niejednoznaczności tych filmów zob. np. A. Šlingerová, *Pokrokově v pokroku. Vědcy a vynálezci v českém hraném filmu po únoru 1948*, „Dějiny a Současnost" 2013, č. 10, s. 22–25. Według Zdenka Hudeca anachroniczna (tj. podejmowana z perspektywy marksistowskiej) interpretacja wydarzeń i postaci historycznych w tych dziełach więcej mówi o stanie społeczeństwa czeskiego po przewrocie 1948 r. niż w wieku XIX (*Kršků Revoluční rok 1848 a moravský nacionalismus první poloviny 19. století. Příspěvek k ideologii a utopii nacionalismu*, w: *Nacionalismus a film. Morava ve filmu. Sborník příspěvků z konference Nacionalismus a film*, sestavil L. Ptáček, Olomouc 2002, s. 2).

12 *Měsíc nad řekou* (1953).

osobistej wypowiedzi artystycznej oraz szczytowym osiągnięciem w reżyserskiej karierze[13].

Oba filmy zostały oparte na utworach wspomnianego już Šrámka (1877–1952) – pisarza z tzw. generacji anarchistycznych buntowników, w którego twórczości odnajduje się wpływy impresjonizmu i pacyfizmu, pierwiastki autobiograficzne związane z *jihočeską krajiną* oraz powracającą tematykę utraty złudzeń i młodości zderzającej się ze światem dorosłych. Krška przyjaźnił się z pisarzem i wielokrotnie powracał do jego dzieł, poczynając od inscenizacji teatralnych w Heřmani i Písku, a kończąc na zrealizowanych u schyłku życia filmach telewizyjnych[14]. Luboš Ptáček pisze, że Šrámek był dla Krški ojcem duchowym, Krška zaś dla Šrámka – drugim Ratkinem, czyli inkarnacją bohatera *Srebrnego wiatru*[15]. Harmonia wizji i zgodność temperamentów artystycznych obu twórców bywa porównywana z późniejszymi dokonaniami tandemu Jiří Menzel–Bohumil Hrabal[16].

W roku 1956 Krška nakręcił w Bułgarii dwie baśniowe superprodukcje: *Legendę o miłości*[17] oraz *Krawca i księcia*, a po powrocie do Pragi – ekranizację opery Smetany *Dalibor*[18]. Natomiast schyłek lat pięćdziesiątych przyniósł w twórczości Krški diametralną zmianę tematyki i stylu (na *neiluzivní realismus*[19]): współczesnymi filmami *Droga*

13 Zob. np. J. Lukeš, *Diagnózy času*..., s. 52.

14 Więcej w: J. Bébarová, *Oslava nespoutaného mládí: Krškovy filmové adaptace děl Fráni Šrámka*, w: *Osudová osamělost. Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha 2016, s. 183–208; P. Bubeníček, op. cit., s. 43–51; J. Hrbas, *Václav Krška. Lyrik českého filmu*, „Film a Doba" 1972, č. 5, s. 242.

15 L. Ptáček, *Lidmi i bohem opomenutý. (Portrét spisovatele a režiséra Václava Kršky)*, „Host" 1999, č. 10, s. 35.

16 Zob. np. M. Horniak, *Filmové adaptace v české kinematografii*, w: *Panorama českého filmu*, sestavil L. Ptáček, Olomouc 2000, s. 251.

17 *Legenda o lásce*.

18 Dalibor wykonujący arię o tęsknocie do przyjaciela Zdenka (ze słowami m.in. „když Zdeněk můj ve svatém nadšení / zvuk rajský loudil v mysl rozháranou, / rozplýval jsem se v sladkém toužení, / povznesen tam, kde hvězdy jasné plano") jest uważany za pierwszą postać homoseksualną w czeskim teatrze (M.C. Putna, *Od Krška do Trošky*..., s. 457). Aria ta stała się nieformalnym hymnem homoseksualistów w CSRS; śpiewano ją np. w praskich lokalach po wspomnianych wyżej zmianach kodeksu karnego w 1961 r. – JS [J. Seidl], *Národní/Federální shromáždění*, w: *Teplá Praha. Průvodce po queer historii hlavního města 1380–2000*, ed. J. Seidl, Praha 2014, s. 77; idem, *T-klub*, w: *Teplá Praha. Průvodce po queer historii hlavního města 1380–2000*, ed. J. Seidl, Praha 2014, s. 100–101.

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

powrotu, *Tu są lwy* oraz *Wschodzące zboże*[20] włączył się on w nurt dzieł (między innymi Ladislava Helgego, 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 Fali[21]. *Tu są lwy* – surowa wizualnie i pełna antysystemowej siły oskarżycielskiej historia inżyniera z „polityczną przeszłością", który walczy z ludzką głupotą i biurokracją, 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[22]. Na razie jednak wspomniane ożywcze tendencje zostały w Bańskiej Bystrzycy skrytykowane i spacyfikowane, film *Tu są lwy* znalazł się w „ekskluzywnej" grupie dzieł tam potępionych i został wycofany z rozpowszechniania, a sam Krška przez kilka lat (pomijając realizację *Gdzie rzeki błyszczą w słońcu*[23]) 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 wielbłądami*[24]), ale najbardziej znamienna 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*

20 *Cesta zpátky* (1958), *Zde jsou lvi* (1958) i *Osení* (1960).

21 J. Lukeš, *Diagnózy času…*, s. 61.

22 Zob. np. J. Škvorecký, *All the bright young men and women. A personal history of the Czech cinema*, transl. by M. Schonberg, Toronto – Montreal 1975, s. 44 (wyd. polskie: *Wszyscy ci wspaniali chłopcy i dziewczyny. Osobista historia czeskiego kina*, przeł. A.S. Jagodziński, Sejny 2018, s. 72); Z. Škapová, *Cesty k moderní filmové poetice*, w: S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 25; M. Cyroň, *Osudová osamělost: Václav Krška w kontextu československé kinematografie*, w: *Osudová osamělost. Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha 2016, s. 18. Film *Tu są lwy* – prekursorsko zrywający zasłonę milczenia nad „wypaczeniami" okresu „kultu jednostki" – można porównywać z nieco wcześniejszym polskim *Człowiekiem na torze* (1957). O ile jednak film Andrzeja Munka znalazł kontynuację w rozwoju polskiej szkoły filmowej, o tyle zesłane na półki dzieło Krški nie miało w Czechosłowacji sukcesorów aż do drugiej połowy lat 60.

23 *Kde řeky mají slunce* (1961).

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

i *Wiosennych wodach*, a przede wszystkim w dwóch arcydzielnych filmach telewizyjnych: *Odchodząc jesienią* i *Popiół*[25].



Ilustracja 2. Karel Höger w filmie *Tu są lwy* Václava Krški

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 czechosłowackiej[26]. Próbowano go zaszufladkować, przypinając mu łatki liryka, przedstawiciela ruralizmu i witalizmu, naiwnego sensualisty i idyllika[27], specjalisty od

25 *Poslední růže od Casanovy* (1966), *Jarní vody* (1968), *Odcházeti s podzimem* (1965) i *Popel* (1969).

26 Zob. J. Dvořák, *Poetický svět Václava Krška*, Praha 1989, s. 31; O. Sabol, *Všechny krásy světa: Poetické filmy Václava Krška*, w: *Osudová osamělost. Obrysy filmové a literární tvorby Václava Krška*, Praha 2016, s. 76.

27 Na przykład Jiří Hrbas pisze o Kršce jako „liryku z urodzenia, z samej swej natury" (op. cit., č. 5, s. 242). O związkach Krški z ruralizmem zob. więcej w: T. Uher, op. cit. Marie Mravcová kwestionuje jednak – na podstawie analizy *Srebrnego wiatru* – wartość liryzmu Krški, uznając go za czysto retoryczny, zewnętrzny i ornamentacyjny (*Krška – Šrámek – Stříbrný vítr. [K problemu dramatické úpravy lyrizované prózy]*, w: *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*, Praha 1988, passim).

poematów wizualnych oraz „pieśni młodości i miłości”[28]. Zarzucano przy tym dziełom Krški sentymentalizm, egzaltację i melodramatyzm, werbalny i gestyczny patos, dosłowność i banalność, przeestetyzowanie, dekoratywizm i deklaratywizm, 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 filozoficznych[29].

Niemniej jednak filmy Krški drażniły swoistą suwerennością i tym, że zjawiały się „nie w porę” i były jakby „nie na czasie”[30], nie tylko wtedy, gdy – jak w latach pięćdziesiątych – naruszały zasady wykładni socrealistycznej[31]. Były niespokojne, ekskluzywne i trudno je było zaszeregować – „przeciwieństwo akademickiego chłodu i barrandovskiego praktycyzmu”[32]. 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 swej drogi twórczej – uznaje *Księżyc nad rzeką* za pierwszy czechosłowacki film, w którym wprost ujawniła się osobowość reżysera, a samego Krškę za

---

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

29 J. Dvořák, op. cit., s. 11, 16, 31, 39, 45; L. Ptáček, *Prostor a narativ v díle Václava Krška*, w: *Priestor vo filme. Space in film*, Bratislava 2000, s. 291; M. Hain, *„Pocit neomezené fantazie”: „Housle a sen” a žánr životopisného filmu*, w: *Osudová osamělost. Obrysy filmové a literární tvorby Václava Krška*, Praha 2016, s. 136; O. Sabol, op. cit., s. 75. Jan Žalman 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).

30 Por. A.J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*, Praha 2001, s. 196 (wyd. polskie: *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, tłum. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” 2003, nr 404); M. Cyroň, op. cit., s. 14.

31 H. Bártová, *Proměny novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání poetického filmu Václava Krška*. [Bakalářská diplomová práce], Olomouc 2012, s. 67. Symptomatycznym drobiazgiem, ukazującym ówczesną pozycję i sposób funkcjonowania Krški, było to, że wszyscy zwracali się do niego per „pan”, a nie „towarzysz” – A.J. Liehm, *Ostře sledované filmy…*, s. 198 (idem, *Filmy pod specjalnym nadzorem…*, s. 106).

32 J. Dvořák, op. cit., s. 28. Współcześni krytycy dowartościowują filmy biograficzne Krški z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, zauważając, że reżyser przemycał do nich – zachowując niby socrealistyczne konwencje i wykorzystując socjalistyczne *imaginarium* – swoisty liryzm, bogatą symbolikę i niekonwencjonalne środki stylistyczne (P. Bubeníček, op. cit., s. 75; M. Cyroň, op. cit., s. 17, 21; M. Hain, op. cit., s. 135; Z. Hudec, M. Václavková, *Historický film*, w: *Panorama českého filmu*, sestavil L. Ptáček, Olomouc 2000, s. 318).

pierwszego twórcę w dziejach rodzimej kinematografii, który wypracował indywidualny, osobisty styl, stając się prekursorem kina modernistycznego i poprzednikiem choćby Michelangelo Antonioniego w celnej i pełnej intensywności analizie uczuć[33]. Petr Bubeníček pisze o Kršce wprost jako artyście eksperymentalnym i awangardowym, nastawionym na poszukiwanie nowych środków wyrazu i często idącym na przekór oczekiwaniom odbiorców[34].

Dzieła Krški – poety i liryka – zdradzają przecież jego lwi pazur[35], 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, charaktery i konflikty (często konwencjonalne), jest realistyczna i epicka, druga zaś – zdąża do metaforyzacji rzeczywistości, pracuje z imaginacją i „myślową niedorzecznością"[36]. Ptáček pisze z kolei o dwóch planach narracyjnych i dwóch punktach widzenia (*points-of-view*): jednym „zewnętrznym", respektującym reguły kina klasycznego oraz „większościowy", dominujący punkt widzenia, drugim zaś – „wewnętrznym", stojącym w stosunku do poprzedniego w opozycji, a reprezentującym „mniejszościowy" punkt widzenia i ukrytą tożsamość homoseksualną filmów[37]. W rezultacie „eksplicytna" struktura dzieł Krški rozpada się[38], pojawiają się napięcia i szczeliny prowokujące do „innego" odczytywania, a poszczególne utwory stają się 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

33 W tym duchu wypowiadał się Němec m.in. w serialu dokumentalnym *Złote lata sześćdziesiąte* (*Zlatá šedesátá*, reż. Martin Šulík, 2009); zob. także J. Škvorecký, *All the bright young men*..., s. 114 (*Wszyscy ci wspaniali chłopcy*..., s. 151); P. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, London 2005, s. 167 (wyd. polskie: *Czechosłowacka Nowa Fala*, przeł. J. Burzyńska et al., Gdańsk 2009, s. 214; dalej, z powodu jakości polskiego tłumaczenia, będę się odwoływał jedynie do oryginału); M. Cyroň, op. cit., s. 20; O. Sabol, op. cit., s. 101.

34 P. Bubeníček, op. cit., s. 51–53.

35 J. Dvořák, op. cit., s. 11.

36 Ibidem, s. 10, 52.

37 L. Ptáček, *Prostor a narativ*..., s. 291–293.

38 Ibidem, s. 295.

z intensywną erotyką, a witalizm i młodzieńczość z deziluzją i życiowym rozczarowaniem. Wreszcie, pierwiastki prowincjonalnego rodowodu i ludowych tradycji objawiają się obok artystowskiego estetyzowania, zaś tęsknota za południowoczeskim środowiskiem wiejskim nie przeczy pragnieniu krain egzotycznych i wyimaginowanych[39].



Ilustracja 3. Jana Rybářová i Eduard Cupák w filmie *Srebrny wiatr*

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, „swoiście-gatunkowych”[40], wymykających się społecznym więzom i poddawanych próbom charakteru oraz przykrawaniu do powszechnie akceptowanych rozmiarów. Idealnym

39 J. Dvořák, op. cit., s. 52.

40 Określenie Grzegorza Piotrowskiego: *Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława 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, *Ostře sledované filmy*..., s. 197 [*Filmy pod specjalnym nadzorem*..., s. 105]).

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 miłości[41]. Natomiast idealną aktorską i męską inkarnacją Ratkina oraz bohaterów jemu podobnych stał się Eduard Cupák (1932–1996) – „wieczny chłopak", legenda praskiej komuny homoseksualnej[42]. Współpraca Krški z Cupákiem, 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 zmysłowości[43]. Krška znalazł w Cupáku swego aktora, ale reprezentowany przez niego i przez jego poprzedników czy następców typ mężczyzny, choć mógł stanowić wzór generacyjny, był przeciwieństwem ideologicznych oczekiwań epoki[44] 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 homotekstualności[45].

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*[46].

---

41 P. Bilík, *Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970)*, w: *Panorama českého filmu*, sestavil L. Ptáček, Olomouc 2000, s. 115. Jan Dvořák pisze w tym kontekście o podobieństwach *Srebrnego wiatru* i *Na wschód od Edenu* Elii Kazana (*East of Eden*, USA 1954) oraz postaci stworzonych w tych filmach przez Eduarda Cupáka i Jamesa Deana (op. cit., s. 25).

42 M.C. Putna, *Od Kršky do Trošky*..., s. 456; J. Bodnár, *To tajemství bylo v jeho očích: Eduard Cupák – zrození queer ikony v československé kinematografii 50. let*. [Bakalářská diplomová práce], Brno 2015, s. 29 i nn.; LN [L. Nozar], *Byt Eduarda Cupáka*, w: *Teplá Praha. Průvodce po queer historii hlavního města 1380–2000*, ed. J. Seidl, Praha 2014, s. 29.

43 J. Dvořák, op. cit., s. 20–25.

44 H. Bártová, op. cit., s. 67; S. Přádná, *Poetika postav, typů, (ne)herců*, w: S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 152.

45 Więcej o homotekstualności zob. s. 85–86.

46 L. Nozar, *Momenty života*..., s. 396, 402; zob. także J. Škvorecký, *All the bright young men*..., s. 39 (idem, *Wszyscy ci wspaniali chłopcy*..., s. 68). Krška od r. 1943 aż

Od początku też wątki czy nawet otwarcie homoerotyczna tematyka pojawiały się w jego twórczości – zarówno literackiej (chociażby w powieściach *Klaris i sześćdziesięciu wyznawców* i *Dionizos z różą* lub w tekstach publikowanych w czasopismach „Hlas Sexuální Menšiny" i „Nový Hlas"), jak i teatralnej (na przykład w inscenizacjach *Niezmierzonego szczytu* z 1929 i 1936 roku)[47]. Doszły do głosu również w jego debiucie filmowym, przybierając formę tak wysublimowaną, a zarazem „namacalną" i sugestywną, że na długie dziesięciolecia *Płomienne lato* stało się „najbardziej homoerotycznym" filmem czeskim[48].

Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że w kinie Krški nie występują homoseksualne postaci, 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 miłosne[49]. Uważni widzowie zwrócą jednakże uwagę nie tylko na odważne ukazywanie męskiego seksapilu i nagości, ale też na charakterystyczne sceny i symptomatyczne wątki, demonstrujące niemal wprost – to znaczy bez specjalnego kamuflażu – to, co w owoczesnym kinie wydawało się niemożliwe do pokazania czy nawet wyraźniejszego zasugerowania. Dla przykładu: główny bohater *Płomiennego 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

do śmierci żył w związku z Jaroslavem Beránkiem – scenarzystą i asystentem reżysera (B. Kovaříková, *Trochu jiné lásky. Václav Krška, Jaroslav Beránek, Eduard Cupák, Václav Květ*, w: eadem, *Lásky za oponou. Příběhy plné vášní, citů, radostí i zklamání*, [Praha] 2015, s. 72). Jednakże – jak twierdzi German Ritz – informacje biograficzne mogą być co prawda bodźcem, ale nie celem lektury homoseksualnej i nie stanowią dostatecznej przesłanki do rozstrzygania o istnieniu konstrukcji homoseksualnej (G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, tłum. A. Kopacki, w: *Lektury inności. Antologia*, pod red. M. Dąbrowskiego i R. Pruszczyńskiego, Warszawa 2007, s. 195; zob. także J. Stockinger, *Homotextuality: a proposal*, w: *The gay academic*, ed. L. Crew, Palm Springs 1978, s. 137).

47 Odpowiednio: *Klaris a šedesát věrných* (1932), *Dionysos s růží* (1925) oraz *Nesmírný štít* (1936). L. Nozar, *Momenty života…*, s. 398; idem, *Literát, divadelník a trestanec…*, s. 41–43; J. Černý, *Intimní divadlo…*, s. 36–38. Krška w okresie międzywojennym aktywnie uczestniczył w historycznie pierwszym ruchu emancypacyjnym czeskich homoseksualistów, który w latach 1931–1934 wydawał wspomniane czasopisma literackie „Hlas Sexuální Menšiny" i „Nový Hlas" (M.C. Putna, *Antika v díle Václava Krška…*, s. 150).

48 M.C. Putna, *Od Krška do Trošky…*, s. 455.

49 Por. L. Skupa, *Všechno je krásné (mezi námi kluky). Queer aspekty filmů Václava Krška*, „Cinepur" 2010, č. 71, s. 20.

swoimi odczuciami wyznaje przyjacielowi, że chciałby być taki (heteroseksualny?[50]) 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, zmieszaniem i „cielęcymi" spojrzeniami przez łzy; 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 i „zbędny" epizod, każąc się jedynie domyślać jego dalszego ciągu (ale też związku z charakterem głównego bohatera-*outsidera*)... W podobnie niewypowiedziany (nienazwany) wprost, ale swobodny i niezakłamany sposób umieszczał postacie i motywy homoseksualne w niektórych swoich filmach Čáp, na przykład w *Mgłach na Wrzosowiskach*[51] Václav (Vladimír Salač) jest niedwuznacznie zafascynowany i zakochany w przyjętym przez jego ojca do gospodarstwa Vojcie (Rudolf Hrušínský), przy czym matka Václava martwi się, by parobek nie „zepsuł" (nie *zkazil*) jej syna.

Dopiero w ostatnich latach filmoznawcy i publicyści zaczęli zwracać uwagę na owe homoerotyczne podteksty i konotacje niektórych scen i motywów w filmach Krški[52]. 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 – tłumiły wyraźniejszą korelację między erotyką a sposobem zwracania uwagi na męskość ze względu

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

51 *Mlhy na Blatech* (1943).

52 Na przykład 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 specyficzną atmosferą histerii 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 „dekadencką" stylizacją i nadmiarem – elementy te autorka uznaje za konstytutywne dla estetyki *queerowej* (*Masculinities in Polish, Czech and Slovak cinema. Black Peters and men of marble*, New York – Oxford 2010, s. 188, 198).

na groźbę implikacji homoseksualizmu[53]. Można by więc odnosić do filmowej twórczości Krški rozpoznania dotyczące jego dorobku literackiego[54]: podstawę homotekstualności tworzyłyby wtedy w Krškowym kinie „maska" i „sygnał" – gdyż 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 „jawne" konstrukcje homoseksualne[55] – 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 przemycana[56]. Ponadto na wszystkie utwory Krški możemy rozciągnąć kolejne znamienne określenie Nozara (wypowiedziane przy okazji filmu *Rzeka czaruje*)[57] i stwierdzić, że były one *únikové* – ale nie w tym sensie (choćby przez asocjacje znaczeniowe z językiem polskim), że uciekały przed jakimiś tematami czy unikały jakichś problemów, tylko raczej (ściśle słownikowo[58]), 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"[59], 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 artystycznej i osobistej. Z jednej strony bowiem (a idę tutaj za opozycjami zestawionymi przez Marię Janion[60]) **pracuje**

---

53 L. Skupa, *Všechno je krásné*..., s. 20.

54 L. Nozar, *Literát, divadelník a trestanec*..., s. 41–43.

55 Jako rodzaj wypowiedzi określony przez Ritza (*Literatura w labiryncie pożądania*..., s. 195). Twórczość Krški i Čápa uświadamia jednak, jak niewystarczalne czy nawet dwuznaczne są dla okresu przeddyskursywnego i przedemancypacyjnego kategorie tematyzacji, biografizmu, sublimacji i stylizacji, o których więcej będę pisał przy okazji kina czechosłowackiego lat 60.

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

57 Ibidem, s. 428.

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

59 Cyt. za: J. Kochanowski, op. cit., s. 219, 222.

60 M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*..., s. 187.

Krška z tym, co związane jest z „rzeczywistością", z „wewnątrz" i z „tu" – usiłując, w kompromisie z pewnym porządkiem, przekraczać normy, wykorzystywać konwencje 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 homoseksualnych[61]. 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 odbiorców[62].

Krawiec i książę Václava Krški

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 roku, nakręconych we współpracy z Bułgarią i w tamtejszych plenerach: *Legendzie o miłości* oraz *Krawcu i księciu*, które były pierwszymi po II wojnie światowej przedsięwzięciami koprodukcyjnymi kinematografii czechosłowackiej[63]. *Krawiec i książę* 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 tytułu[64].

Oba dzieła cieszyły się u czechosłowackiej publiczności kinowej dużym powodzeniem: *Krawca i księcia* obejrzało do końca 1995 roku 2 102 800, a *Legendę o miłości* 1 969 388 widzów. *Krawiec i książę* stał

61 J. Kochanowski, op. cit., s. 218–219, 221.

62 Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej…*, s. 172; eadem, *Próba teorii fascynacji filmem*, w: eadem, *Prace wybrane*, t. 3, *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 337.

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

64 Ibidem, s. 30; I. Dvořák, *Legenda o lásce*, „Kino. Filmový Obrázkový Časopis" 1957, č. 19 – Legenda o lásce [teczka z wycinkami prasowymi], Národní Filmový Archiv – Knihovna, Praga, sygn. IIf-1093 – 50011584; idem, *Hauffova pohádka v českém filmu*, „Film a Doba" 1957, č. 3, s. 179.

się tym samym jednym z najchętniej oglądanych utworów w dorobku Krški[65]. Przez krytykę natomiast filmy te zostały po premierze przyjęte bardzo źle. Dla recenzentów mankamentem była ich nadmierna atrakcyjność wizualna oraz wyrazisty, osobisty styl reżysera – „krszkizm" (*krškism*)[66], do rozprawy z którym nawoływano już co najmniej od czasów premiery *Księżyca nad rzeką*[67]. Dostało się zwłaszcza *Legendzie o miłości*, w której – jak twierdził Jiří Plachetka na łamach centralnego organu prasowego Komunistycznej Partii Czechosłowacji „Rudé Právo" – ostentacyjność i krzykliwość środków artystycznych („pompatyczny, nadęty reżyseryzm") przytłoczyły prostotę i wymowę ideową pierwowzoru literackiego[68], czyli sztuki teatralnej autorstwa „romantycznego komunisty", tureckiego pisarza Nazima Hikmeta. Potwierdzał to również Ivan Dvořák, którego zdaniem „socjalistyczny humanizm" kameralnego utworu Hikmeta został wypaczony przez monumentalizm i wyrafinowane kompozycje obrazowe Krški[69]. Filmowi zarzucano brak spójności dramaturgicznej, powierzchowność, taniość efektów oraz skupienie na egzotycznej malowniczości[70]. Generalnie oceniono go jako zły albo w najlepszym razie – jako nudną i pozbawioną siły emocjonalnej porażkę[71].

---

65 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 *Młodzieńcze lata* – 1 931 429 widzów (V. Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*, Praha 1996, passim).

66 L. Ptáček, *Lidmi i bohem opomenutý*..., s. 35; więcej w: M. Cyroň, op. cit., s. 15.

67 A.J. Liehm, *Ostře sledované filmy*..., s. 197 (*Filmy pod specjalnym nadzorem*..., s. 105).

68 J. Plachetka, *Legenda o lasce*, „Rudé Právo" 1957, č. 220 – Legenda o lásce [teczka z wycinkami prasowymi], Národní Filmový Archiv – Knihovna, Praga, sygn. IIf-1093 – 50011584; zob. także P. Skopal, *„Svoboda pod dohledem". Zahájení koprodukčního modelu výroby v kinematografiích socialistických zemí na příkladu Barrandova (1954 až 1960)*, w: *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*, ed. P. Skopal, Praha 2013, s. 118.

69 I. Dvořák, *Legenda o lásce*...

70 (Š), *Legenda o láske vo filme*, „Predvoj", 22.08.1957; (Š), *Na okraj filmu „Legenda o láske"*, „Lud", 17.08.1957; A. Malina, *Legenda o lásce – film nesplněných nadějí*, „Obrana Lidu", 9.08.1957 – wszystkie: Legenda o lásce [teczka z wycinkami prasowymi], Národní Filmový Archiv – Knihovna, Praga, sygn. IIf-1093 – 50011584; J. Hrbas, op. cit., č. 8, s. 406.

71 K. Köcher, *Legenda o lásce*. „Zář", 9.08.1957; *Legenda o lasce (ČSR)*, „Svobodné Slovo", 8.08.1957 – oba: Legenda o lásce [teczka z wycinkami prasowymi], Národní Filmový Archiv – Knihovna, Praga, sygn. IIf-1093 – 50011584.

Z kolei *Krawca i księcia* krytycy uznali za „popis maniery" i najsłabszy jak dotąd film reżysera. Inkryminowali mu niewłaściwą wymowę dydaktyczną oraz sprzeniewierzenie się ludowej tradycji bajek czeskich i słowackich[72]. Wspomniany przed chwilą Ivan Dvořák pytał, czy to jeszcze w ogóle jest bajka, skoro nie wiadomo do końca, czy Labakan jest dobry, czy zły, przesłanie filmu jest niejasne, stan żyjących z pracy swych rąk krawców i rzemieślników zostaje poniżony, a na dodatek wszystko rozgrywa się w atmosferze jakiejś „histerii"[73].

Wszystkie te zarzuty i używane przez recenzentów argumenty oraz ton przywołanych powyżej tekstów uświadamiają, jak bardzo dzieła Krški wykraczały poza socrealistyczne schematy. Niektórzy publicyści pisali, że – o zgrozo! – stosowane przez reżysera taktyki oddziaływania na widzów przypominają strategie używane przez producentów filmów komercyjnych na Zachodzie[74]. Nic więc właściwie dziwnego, że po latach obie baśnie dostąpiły rehabilitacji i dzisiaj zalicza się je zwykle, obok między innymi Krškowego *Srebrnego wiatru* i *Księżyca nad rzeką*, do czołowych dokonań kina czeskiego lat pięćdziesiątych[75]. 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 edukowanie[76]. Zdaniem Liehmów pojawienie się na ekranach w latach 1956–1957 trzech kolejnych dzieł Krški – mianowicie *Srebrnego wiatru* (który miał spóźnioną premierę w listopadzie

72 *Nové filmy v našich kinech*, „Lidová Demokrace", 11.04.1957; *Píseň stare řeky a Labakan*, „Cesta Miru", 26.04.1957 – oba: Labakan [teczka z wycinkami prasowymi], Národní Filmový Archiv – Knihovna, Praga, sygn. IIf-1136 – 50002336.

73 I. Dvořák, *Hauffova pohádka*..., s. 179–181.

74 I. Vlha, *Film, ktorý mal hovoriť o láske. Dekorácie a výprava nestačia na to, aby bol film dobry*, „Večernik", 10.08.1957 – Legenda o lásce [teczka z wycinkami prasowymi], Národní Filmový Archiv – Knihovna, Praga, sygn. IIf-1093 – 50011584.

75 Zob. np. M. Hudec, M. Václavková, op. cit., s. 318.

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

1956 roku), *Krawca i księcia* (w kwietniu 1957) oraz *Legendy o miłości* (w sierpniu 1957) – było sygnałem tego, że czeska kinematografia wkracza w nowy etap i że otwierają się przed nią nowe perspektywy[77].

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* (1826). Za decyzją, by przedmiotem prestiżowego, czechosłowacko-bułgarskiego przedsięwzięcia koprodukcyjnego uczynić właśnie orientalne baśnie, mógł stać między innymi olbrzymi sukces (13 milionów widzów![78]), jaki dopiero co odniosła w Niemieckiej Republice Demokratycznej adaptacja innej opowieści Hauffa – o przygodach małego Mucka, czyli zrealizowane przez Wolfganga Staudtego *Skarby sułtana*[79]. Okazało się, że baśń filmowa – kiedy łączy przygodową akcję z egzotycznym środowiskiem, dodaje do tego pierwiastki komizmu i wykorzystuje w pełni możliwości barwnej taśmy – staje się atrakcyjna nie tylko dla dziecięcej, ale również dla szerokiej, dorosłej widowni[80], 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[81].

---

77 Ibidem, s. 111.

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

79 *Die Geschichte vom kleinen Muck* (NRD 1953).

80 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 przystawały do polityki kulturalnej władz komunistycznych (o związkach NRD-owskich i czechosłowackich bajek z socrealizmem zob. np.: Q. Shen, op. cit., s. 12 i nn.; Ch. Niemeyer, *Between magic and education. The first fairy tale films in the GDR*, w: *Cinema in service of the state. Perspectives on film culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*, ed. by L. Karl and P. Skopal, New York – Oxford 2015, s. 190–191; L. Skupa, *Ze zámku do podzámčí. Kontexty prvních československých filmowych pohádek*, „Cinepur" 2012, č. 1–2, s. 87).

81 Kinematografia czechosłowacka dokonała jeszcze raz – w 1984 r., w koprodukcji z Republiką Federalną Niemiec – ekranizacji *Das Märchen vom falschen Prinzen*. *Fałszywy 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 Goncić i Dušan Vojnović).




Ilustracje 4 i 5. Eduard Cupák w filmie *Krawiec i książę*

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[82]. Pewnego dnia Labakan przymierza wspaniały strój uszyty na zamówienie emira, przegląda się w nim z zachwytem w lustrze, a kiedy potem stwierdza na ulicy z zadowoleniem, że ludzie kłaniają mu się uniżenie jak panu, postanawia wykorzystać nadarzającą się sposobność, ukraść szaty i uciec z miasta. W drodze spotyka młodzieńca, który okazuje 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 ma być rodowy sztylet sułtański. Nocą Labakan kradnie Omarowi sztylet i podąża na miejsce spotkania z sułtanem, który rozpoznaje go i przyjmuje jak syna. Natomiast prawowity książę zostaje po przybyciu na dwór uznany za uzurpatora – obłąkanego czeladnika krawieckiego – i wtrącony do więzienia. Jego matka nie wierzy jednak, że to Labakan jest jej synem i podstępem skłania 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

82 Zdaniem Petry Hanákovej sprytny krawczyk, przebiegły wieśniak bądź zapobiegliwy szewczyk to typowe warianty tego samego wzorca postaci Głupiego Jasia (Hloupý Honza) i Czechaczka, którzy dzięki swej mądrości i zdrowemu rozsądkowi potrafią przechytrzyć zdegenerowanych arystokratów (*Konstrukcja postaci męskich we współczesnym kinie czeskim*, przeł. M. Loska, w: *Czeska myśl filmowa*, t. 2, *Reguły gry*, pod red. A. Gwoździa, Gdańsk 2007, s. 29).

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 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 rozpoznania współczesnych studiów genderowych), która tkwi w zakwestionowaniu 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 Cupákiem a Fialą).

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 ograniczenia[83]. Tym sposobem opowiadana przez Krškę historia z jednej

83 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 (František Hanus), starzejący się w nieszczęśliwym małżeństwie, nieznajdujący satysfakcji w pracy – cudownie młodnieje i rozpoczyna nowe życie po

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 „książęcością" przewyższyć księcia krwi[84].

„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"[85]. 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". 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 być[86].

---

nagiej kąpieli w Sazawie i przebraniu się w łachmany 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. (inne przykłady zob. w: L. Ptáček, *Prostor a narativ*..., s. 292).

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

85 Podobny motyw poszukiwania przez społecznego *outsidera* niezależności i własnego miejsca w świecie jest charakterystyczny nie tylko dla całej twórczości Krški, ale też dla wielu filmów Čápa – *vide* postać Vojty we wspomnianych *Mgłach na Wrzosowiskach* (por. H. Slavíková, *Franz Cap. Průvodce životem a dílem filmového režiséra Františka Čápa*, Brno 2016, s. 93).

86 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 Hercíkovej *Intrygantki* (*Pět holek na krku*, 1966), zamienił „dziewczęcą powieść" w przepełniony gorzkim spojrzeniem dramat moralny o tragicznej grze o życie (zob. J. Žalman, *Umlčený film*..., s. 62).



Ilustracja 6. Eduard Cupák w filmie *Krawiec i książę*

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 mają możliwość 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 rzeczywistości[87], 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 strategie za znamienne dla niemożliwych do zrealizowania i uzewnętrznienia w realnym świecie pragnień homoseksualnych[88].

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

88 J. Kochanowski, op. cit., s. 218–219.

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 niewypowiadalnego pożądania homoseksualnego[89]. 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 zwielokrotnianie 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 niewypowiadalnego pożądania.

Natomiast formę *Krawca i księcia*, podobnie jak siostrzanej *Legendy o miłości*, cechuje (wytykana, jak pamiętamy, przez współczesną krytykę) „zbytnia" wyrazistość i atrakcyjność wizualna, czyli potępiany estetyzm. Krška kreuje (razem 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 zbytkowne, ale i lud ubrany jest odpowiednio wykwintnie i kolorowo. Pałacowe sale i ogrody są okazałe, luksusowe i urządzone z pompą, a scenografii wnętrz 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[90]. Wszystko to razem prezentuje się niezwykle wspaniale na barwnej taśmie Agfacolor – *Krawiec i książę* 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

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

90 Zdjęcia kręcono również m.in. w Płowdiwie i Bałcziku oraz Rodopach, czyli – jak pisano – w „plenerach, o jakich każdy filmowiec marzy" ([„*Labakan*"], „Kino. Filmový Obrázkový Časopis" 1956, č. 19, s. 297).

Kršce „spojrzenie kampowe" – gdyby nie to, że w przeciwieństwie do kampu[91] 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 *queerową*[92]. Tak czy inaczej, zarówno opisane cechy formalno-stylistyczne charakterystyczne dla kampu, jak i powiązane z *glamourem* 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 Janion) „swój walor w innym porządku: ujawnienia życia fantazmatycznego" reżysera[93].

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 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"[94] – prawdziwym przedmiotem i sensem filmu jest (wszech)obecność męskiego ciała oraz określone, specyficzne jego przedstawianie. Baśń orientalna staje się wehikułem przeglądu roznegliżowanych męskich ciał, a fabuła służy za pretekst do aranżowania sytuacji, w których stają się one obiektami wzmożonej obecności i obserwacji.

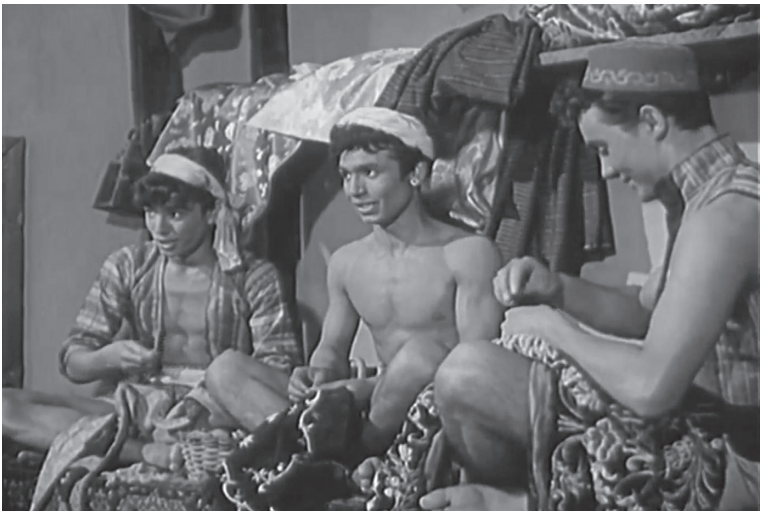
---

91 Por. S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie" 1979, nr 9, s. 319–320.

92 S. Jagielski, op. cit., s. 86.

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

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



Ilustracja 7. Kadr z filmu *Krawiec i książę*

Zbliżone strategie, w tym samym mniej więcej czasie co Krška w *Krawcu i księciu*, stosował również Čáp – w zrealizowanym we Włoszech filmie *Piasek, miłość i sól*[95]. Reżyser eksploatuje w nim w podobny sposób „egzotyczną" (choć w tym wypadku współczesną) scenerię: salin na adriatyckim wybrzeżu, portów, marin i tawern, traktując ją instrumentalnie i pretekstowo jako „bezpieczną" topografię dla niewzbudzającego „podejrzeń" celebrowania i erotyzowania męskiej cielesności. Čáp ukazuje półobnażone, opalone ciała mężczyzn, zwykle młodych, pochodzących z klas niższych, w ruchu – przy pracy w słońcu, połowach, ale też przy letnim wypoczynku i rozrywkach. Idzie tu śladem na przykład Giuseppego De Santisa w *Gorzkim ryżu*[96], tyle że jego strategie odnoszą się do mężczyzn, a nie kobiet. Niby porusza aktualną, społeczną tematykę, niby ukazuje dość realistycznie świat ludzi pracy, niby zawiązuje jakąś intrygę i akcję, ale w gruncie rzeczy chodzi mu o eksponowanie cielesności i o erotykę. O ile jednak dla wszystkich było jasne, że skupianie uwagi na odsłoniętych udach i opiętym bluzkami biuście Silvany Mangano nie jest niewinne, o tyle na analogiczne podejście do mężczyzn w filmach Čápa i Krški nikt nie zwracał publicznie uwagi.

Jak zauważył Grzegorz Piotrowski, baśniową i orientalną (jak zresztą każdą inną wyrazistą, na przykład mitologiczno-symboliczną

95 *La ragazza della salina* / *Salz und Brot* (Włochy – RFN – Jugosławia 1957).
96 *Riso amaro* (Włochy 1949).