

Blask męskiego związku

Ziemia obiecana Andrzeja Wajdy jako film kumpelski

SEBASTIAN JAGIELSKI

Ziemia obiecana (1974) to arcydzieło. Arcydzieło, które przyniosło reżyserowi pierwszą nominację do Oscara i wciąż dzierży palmę pierwszeństwa w rozmaitych plebiscytach na najwybitniejszy polski film wszech czasów. Ale arcydzieło to co-kolwiek kontrowersyjne. Z dwóch powodów: pierwszy dotyczy polskiej, drugi zaś zagranicznej recepcji filmu. W Polsce historyków kina nurtowało przede wszystkim pytanie: czy *Ziemia obiecana* to – inaczej niż pozostałe utwory Wajdy – film schlebający ówczesnej władzy, czy też niejawnie w nią wymierzony? Natomiast na Zachodzie w filmie zaczęto dostrzegać wątki antysemitckie, uniemożliwiając mu tym samym dotarcie do międzynarodowej publiczności¹ (a ponoć także i zdobycie Oscara). Władze rychło spostrzegły, że ów film *ma właściwą wymowę ideową*², ukazuje bowiem *obraz potwornego wyzysku klasy robotniczej, solidarność kapitału, ideały i poświęcenie sprawie przedstawicieli rozwijającego się ruchu robotniczego*³, toteż dzieło należy wykorzystać do celów propagandowych, zwłaszcza że *nazwisko Wajdy jest znaczącą rekomendacją*⁴. Cenzura najpierw wydała zalecenie, by nie dopuszczać do druku krytycznych recenzji filmu, po czym z Wydziału Pracy Ideowo-Wychowawczej KC PZPR nadeszła tajna instrukcja, z której możemy się dowiedzieć, w jaki sposób peerelowskie władze zamierzały wykorzystać fakt, że *Wajda opowiedział się klasowo*⁵, co miało w konsekwencji oddalić reżysera *od środowisk nieżyczliwych sztuce zaangażowanej [i] zbliżyć do naszego zaplecza artystyczno-propagandowego*⁶. Tadeusz Lubelski, który poddał analizie recepcję filmu, zauważył, że *krytycy partyjni bronili dzieła Wajdy przed atakami moczarskich nacjonalistów z „Rzeczywistości” i ówczesnego „Ekranu”, zarzucającymi twórcy tendencyjne, antypolskie nastawienie, z kolei niebędące tubą ideologiczną pisma filmowe koncentrowały się wyłącznie na artystycznych walorach dzieła*⁷.

Polityczna „walka o Wajdę”, która rozgorzała w Polsce, nie miała większego wpływu na odbiór dzieła na Zachodzie, gdzie *Ziemia obiecana* musiała zmierzyć się z zarzutem antysemityzmu. Anna Nehrebecka, która m.in. wraz z Andrzejem Wajdą, Wojciechem Pszoniakiem i Bolesławem Michałkiem uczestniczyła w konferencji prasowej w Los Angeles poprzedzającej galę rozdania Oscarów, tak wspomina tamto wydarzenie: *To, co się tam działo, było dla mnie jednocześnie przerażające i śmieszne*⁸, bo problem antysemityzmu filmu nieoczekiwanie stał się tematem przewodnim spotkania. Krytycy anglosascy w swych recenzjach skupili się przede wszystkim na ukazanej w filmie reprezentacji mniejszości narodowych i etnicznych. Problematiczny okazał się zwłaszcza wizerunek bogatej Żydówki, Lucy Zuckerowej (Kalina Jędrusik), którą krytyczka „New York Timesa” określiła jako *szczególnie odrażającą i żarłoczną*⁹ (czyżby właśnie dlatego w przemontowanej wersji filmu z 2000 roku zabrakło legendarnej sceny erotycznej w sa-

lonce? ¹⁰). Owe interpretacje ¹¹, w których *Ziemia obiecana* jawiła się jako dzieło antysemityczne, sprawiły, że w innych filmach reżysera (bez względu na to, czy były one poświęcone problematyce żydowskiej, czy też nie, patrz: nagonka na *Katyń*, 2007, w prasie francuskiej ¹²) doszukiwano się antyżydowskich treści. Czy *Ziemia obiecana* jest zatem filmem prorządowym (antykapitalistycznym), czy też opozycyjnym (krytykującym w kostiumie konsumpcjonizmu epoki Gierka)? Czy jest filmem antysemitycznym, czy też może antypolskim? Nie zapominając o owych „sprzecznościach” rozsadzających od wewnątrz dzieło Wajdy, przedmiotem analizy chciałbym uczynić problem sportretowanej tu ponadnarodowej męskiej wspólnoty homospołecznej, którą tworzą Żyd Moryc Welt (Wojciech Pszoniak), Niemiec Maks Baum (Andrzej Seweryn) i Polak Karol Borowiecki (Daniel Olbrychski), a którą to wspólnotę w analizach *Ziemi obiecanej* zwykle odsuwano na plan dalszy, koncentrując się na innych aspektach dzieła (adaptacji, inspiracjach malarskich, kontekście politycznym i narodowościowym).

Buddy film

Andrzej Wajda – pisał Tadeusz Lubelski – *musiał w scenariuszu zmasakrować fabułę Reymonta, żeby ocalić przyjaźń trójki bohaterów. (...) W filmie z lat 70. XX wieku podobna fabuła [zdrada męskiej przyjaźni] nie miałaby sensu, nie kontaktowałyby się bowiem z obyczajowością epoki. Była to przecież późna faza czasów kontestacji* ¹³. Że nastrój kontestacji nie był Wajdzie obcy świadczy realizacja w RFN kontrkulturowego z ducha filmu *Pilat i inni* (1971) według *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, ale i amerykańska replika *Biesów* z Meryl Streep i Elżbietą Czyżewską, którą reżyser przygotował tuż po zakończeniu prac nad *Ziemią obiecana*, kładąc szczególny nacisk na konflikt pokoleń, tak, by spektakl mógł być interpretowany właśnie w świetle kontestacji ¹⁴. Gdy Wajda realizował *Ziemię obiecana* zależało mu, by aktorzy wykreowali *trójkę przyjaciół przypominającą ideały kontrkultury* ¹⁵. Zawsze czuły i uważny na przemiany kina najnowszego, reżyser i tym razem dostosował literacki pierwowzór do tego, czym wówczas żyło kino światowe. Inspiracje czerpał przede wszystkim z kina amerykańskiego ¹⁶, którego *głębinowy przekaz* stanowiło wówczas *rozpoznawanie smaku męskiej solidarności* ¹⁷. Słowem, Wajda, by opowiedzieć o męskiej przyjaźni, odwołał się do tych amerykańskich filmów, na których odcisnęła swe piętno kontestacja. Zwłaszcza do utworów spod znaku *buddy film*.

Pojęcie filmu kumpelskiego (*buddy film*) zostało ukute na określenie fali amerykańskich filmów z lat 70., które koncentrowały się przede wszystkim na męskiej (romantycznej) przyjaźni. Filmy kumpelskie są pojmowane przez historyków kina albo jako odrębny gatunek filmowy, albo jako element fabularny innych gatunków. Robin Wood narodziny owego podgatunku datuje na rok 1969, w którym to kinowe premiery miały trzy głośne filmy kumpelskie (*Butch Cassidy i Sundance Kid* George’a Roya Hilla, *Swobodny jeździec* Dennisa Hoppera i *Nocny kowboj* Johna Schlesingera), stanowiące wzór dla późniejszych zrealizowanych według owego schematu filmów (np. *Strach na wróble*, 1973, Jerry’ego Schatzberga; *Piorun i Lekka Stopa*, 1974, Michaela Cimino; *Kalifornijski poker*, 1974, Roberta Altmanna) ¹⁸. Genezę *buddy film* wiązano zwykle z rozwojem feminizmu w latach 70., dostrzegając w owych filmach swego rodzaju kontrreakcję na ruch wyzwolenia kobiet. Zdaniem

Molly Haskell feminizm umożliwił filmowcom wymazanie kobiet z narracji filmowej, która odtąd mogła być poświęcona wyłącznie męskim sprawom, męskim wartościom i męskim... namiętnościom. Nie bez powodu zatem to feministki jako pierwsze podjęły problem znaczenia męskich więzi w filmach kumpelskich, filmach, które – ich zdaniem – utwierdzają tylko władzę męskiej hegemonii¹⁹. Haskell, podążając za zaproponowanym przez Leslie Fiedlera na obszarze literatury pojęciem „systemu kumpelskiego” (*buddy system*), zauważa, iż w ukazanych w filmach amerykańskich męsko-męskich relacjach rzuca się w oczy ich emocjonalna intensywność, której wszelako nie sposób sprowadzić tylko do seksualnego pożądania. *Raczej idzie [tu] o miłość – miłość, w której mężczyźni rozumieją się i wspierają nawzajem, mówią tym samym językiem i ryzykują własne życie, by zdobyć swój szacunek. Ale to złudzenie. Trudności, jakie niesie przygoda, przesłaniają fakt, że jest to najłatwiejsza z miłości: miłość młodzieńcza, preseksualna, skryta, miłość własnego „semblable”, własnego lustrzanego odbicia*²⁰. Wprawdzie Haskell wyraźnie zaznacza, iż w filmach kumpelskich nie idzie o homoseksualizm, ale zauważa też, że są one podszyte homoseksualizmem. Echo tych rozważań odnajdujemy także w książce polskiej krytyczki filmowej, Marii Kornatowskiej, która takie filmy, jak *Butch Cassidy i Sundance Kid*, *Nocny kowboj*, *Strach na wróble* czy *Swobodny jeździec* analizuje w rozdziale poświęconym problematyce homoseksualnej, widząc w owych filmach *parahomoseksualne widzenie świata*²¹. Kornatowska, interpretując owe filmy, wprawdzie nie odwołuje się do określenia *buddy film*, ale jej interpretacja przypomina tę zaproponowaną przez Molly Haskell: *W opowieściach o walce i niezmiernych, swobodnych przestrzeniach nie ma miejsca dla kobiety (...). Bohater jest z reguły wędrowcem, bez domu i rodziny, obcym przybyszem, wiecznym tulaczem, zmierzającym znikąd donikąd. Jedynym towarzyszem jego drogi może być drugi mężczyzna, jakby drugi ja, lustrzane odbicie, ktoś w rodzaju sobowtóra*²².

Richard Dyer²³ ostrzega jednak przed niebezpieczeństwem widzenia w konwencji filmu kumpelskiego wyłącznie zasłony dymnej dla pragnienia homoseksualnego; owszem, konwencja ta korzysta z tych samych strategii, którymi w epoce Kodeksu Haysa posługiwali się reżyserzy, by ukryć homoerotyczny potencjał filmowych narracji, co jednakowoż nie znaczy, że te konwencje w kinie zawsze funkcjonują w ten sam sposób. Dyer, analizując film Franklina J. Schaffnera *Papillon* (1973), wyświeśla te konwencje filmu kumpelskiego, które mają na celu oznaczenie relacji pomiędzy mężczyznami jako miłosnej, ale już, co istotne, niekoniecznie seksualnej: po pierwsze reżyser, opowiadając o miłości pomiędzy Papillonem (Steve McQueen) a Degą (Dustin Hoffman), sięga po te struktury formalne, które w kinie służą zwykle do ukazania miłości heteroseksualnej, po drugie, mężczyźni nigdy nie wypowiadają tu tego, co naprawdę do siebie czują i po trzecie wreszcie, ich miłość zostaje kategorycznie odróżniona od pragnienia homoseksualnego; dlatego też reżyser wprowadza epizodyczną postać homoseksualisty Maturette’a (Robert Deman), by zabezpieczyć się przed przypisaniem Papillonowi i Dedze pragnienia homoseksualnego, by dać nam, widzom, do zrozumienia, czym ich związek z pewnością nie jest²⁴. Jakkolwiek jest fascynujące, że w latach 70. kino amerykańskie głównego nurtu tak niebezpiecznie balansowało na granicy tego, co w relacjach między mężczyznami seksualne i nieseksualne, to jednak błędem byłoby mechaniczne przypisywanie ukrytego pragnienia homoerotycznego każdemu filmowi kumpelskiemu.



Robin Wood, podobnie jak Richard Dyer, twierdzi, iż uznanie filmów kumpelskich za maski filmów gejowskich jest nazbyt łatwe i w istocie mylące. Sugestia, że bohaterowie owych filmów są homoseksualni, lecz filmy nie mogą się do tego przyznać, opiera się na fundamentalnym dla patriarchatu binarnym podziale na hetero/homo. Wood zauważa dalej, a jego argumentacja rozmija się tu już z rozważaniami Dyera, że jeśli męskie pragnienie mężczyzn może być uznane za maskę homoseksualizmu, to ze względu na zabiegi, by centralnemu męskiemu związkowi odmówić charakteru homoerotycznego: reżyserzy czynią to tak usilnie, że taka sugestia staje się wcale możliwa²⁵. Interesująca jest ta sprzeczna ekonomia pragnienia: filmy te tym mocniej sugerują homoerotyczne napięcie w męsko-męskich relacjach, im mocniej się go wypierają. Dlaczego to właśnie w latach 70. – zapytuje dalej Wood – tak wiele filmów kumpelskich zostało zrealizowanych? Dlaczego filmy te odniosły tak duży sukces? I dlaczego ten właśnie rodzaj filmów właściwie zniknął z kin w latach 80.? Filmy kumpelskie, które były realizowane przede wszystkim przez mężczyzn i z myślą o (heteroseksualnych) mężczyznach, odwoływały się, z jednej strony, do wrogości wobec kobiet, co interpretowano zwykle jako męską kontrreakcję na rozwój feminizmu, ale z drugiej strony odwoływały się do podświadomości męskich widzów: wyrażały silną potrzebę męsko-męskiej miłości, testując zarazem jej poprawność. *Jakkolwiek można żałować, że twórcy odwołali się do strategii wyparcia – pisze Robin Wood – to jednak bez niej filmy te nie byłyby w ogóle do pomyślenia: satysfakcję męskiego heteroseksualnego widza szybko zastąpiłaby panika, a rentowność owych filmów natychmiast by spadła*²⁶. Znamienne, że historycy kina eseje poświęcone filmom kumpelskim rozpoczynają zwykle od męskich filmów z lat 70., a kończą je analizą filmów gejowskich z lat 80., twierdząc, iż konwencja filmu kumpelskiego została wchłonięta w owym czasie przez kino gejowskie. Bo filmy kumpelskie, owszem, homoerotyzmem są podszyte, ale filmami gejowskimi bynajmniej nie są. Odróżnia je przede wszystkim to, że męska miłość nie może zostać w filmach kumpelskich skonsurowana, w czym najskuteczniejszą przeszkodą jest śmierć przynajmniej jednego z mężczyzn²⁷. Ciekawie pisał o tym Mark Simpson w eseju *Don't Die on My Buddy: Homoeroticism and Masochism in War Movies* poświęconym wojennym filmom kumpelskim. W filmach tych *śmierć... jest sakramentem: sprawia, że miłość pomiędzy mężczyznami jest wieczna, usuwając ją z męskiego ciała; za sprawą zaprzeczenia na zawsze niebezpieczeństwu konsumpcji, czyni pewnym, że chłopięca miłość jest nieśmiertelna, i że przemieniona w trupa miłość queerowa jest pogrzebana*²⁸.

Ziemia obiecana została zrealizowana w roku 1974, czyli w czasie, gdy filmy kumpelskie święciły największe triumfy. Związek trzech przyjaciół swą emocjonalną intensywnością przypomina męskie związki z filmów amerykańskich. Ale nie tylko męska miłość pozwala nam zaliczać utwór do gatunku *buddy film*. Robin Wood²⁹ wyznaczył sześć kategorii strukturujących wzorcową narrację kumpelską: (1) podróż (zwykle z prowincji do miasta), (2) marginalizacja kobiet, (3) nieobecność domu, (4) męska miłość, (5) figura jawnego homoseksualisty jako sprostowanie, (6) śmierć. W *Ziemi obiecanej* mamy do czynienia z każdą z wyznaczonych przez Wooda kategorii, prócz tej ostatniej (chyba że śmierć rozumieć szerzej, tj. jako katastrofę): (1) pierwsze sceny przenoszą nas z idealizowanego, upoetycznionego prześwieconą fakturą zdjęć, dworku w Kurowie do monstrualnego, diabo-

licznego miasta-molocha; (2) kobiety wykluczone z męskiej wspólnoty nie są tu pełnoprawnymi postaciami, a znakami natychmiast konotującymi określone (anty)wartości: symbolizująca polskość Anka (Anna Nehrebecka) to „czysta” panna z dworku, której rozerotyzowana *femme fatale*, Lucy Zuckerowa, jest w oczywisty sposób zaprzeczeniem; (3) Karol, który ojca (Tadeusz Białoszczyński) nazywa *zmumifikowaną szlachetczyzną*, już w scenie inicjalnej powiada, iż musi się uwolnić od tradycji, bo więzy te krępują go i uwierają; od rodzinnej przeszłości uwalnia się także Maks, a Moryc jest już zupełnie wykorzeniony; (4) męska miłość w zdegradowanym świecie owładniętym pogonią za bogactwem jest jedyną i najcenniejszą wartością: mężczyźni nie tylko są wobec siebie lojalni, nie tylko się wspierają, ale i nie potrafią bez siebie żyć; dla kariery są w stanie poświęcić ojcowiznę, swe narzeczone, swe ideały, ale nie męską miłość, która przetrwa najcięższą próbę; (5) również figura homoseksualisty pojawia się w *Ziemi obiecanej*, lecz w odmiennej funkcji niż w amerykańskich filmach kumpelskich, reżyser bowiem nie tylko nie zaprzecza obecności pierwiastka homoerotycznego w męsko-męskim związku, ale (niemal) wprost przypisuje Morycowi orientację homoseksualną; (6) choć Wajda ocala bohaterów, to zamyka film katastrofą, która zmusza mężczyzn do rozpoczęcia wszystkiego od nowa. Wobec powyższego *Ziemia obiecana* wydaje się zatem filmem kumpelskim *par excellence*.

Anatomia męskiego pragnienia homospołecznego³⁰

Aktorzy, którzy tak znakomicie odegrali przed kamerą męski romans: Daniel Olbrychski i Wojciech Pszoniak, bronili utworu Wajdy przed zarzutami o antysemityzm i antypolskość, powiadając, iż jest to film o czymś innym. O męskiej przyjaźni. *Jest kilku Żydów narysowanych karykaturalną kreską* – powiadał Olbrychski – *jest Polak Wilczek, sukinsyn w stosunku do żydowskiej biedoty, który na początku filmu śpiewa fałszując „O polska krainooo...”*; *jest Borowiecki, zaklinający się na obraz Madonny*; *jest krwio pijca Bucholc*; *jest bęćwał i nuworysz Müller*; *jest inny Niemiec, rozpustnik i deprawator, którego gra Zapasiewicz. (...) A przecież to film przede wszystkim o przyjaźni*; *kluczem do niego jest trzech chłopców, którzy podając sobie ręce, mówią: „Ja nie mam nic, ty nie masz nic, on nie ma nic, więc razem mamy tyle, w sam raz tyle, żeby za rok mieć największą fabrykę w mieście”*. *Ci trzej chłopcy nieprzypadkowo są jeden Żydem, drugi Polakiem, a trzeci Niemcem*³¹. Aktorowi wtóruje Wojciech Pszoniak: *Dla mnie „Ziemia obiecana” była i jest opowieścią o przyjaźni Polaka, Żyda i Niemca w dziewiętnastowiecznej stolicy przemysłu, w świecie wielkiego bogactwa i równie wielkiej nędzy*³². Co wnikliwsi krytycy nie przeoczyli tego, że konstrukcja męskiej przyjaźni jest w filmie Andrzeja Wajdy wyjątkowa. *Ta przyjaźń i solidarność* – pisał Konrad Eberhardt – *jest jakby wyzwaniem rzuconym wilczemu stadu. Trzeba przyznać, że w filmie ten wątek wypiękniał, zwłaszcza na skutek wycienienia postaci Moryca, którego Wojciech Pszoniak obdarzył wdziękiem, ciepłem i łagodnością. (...) blask w „Ziemi obiecanej” od tego niezwykłego, młodzieńczego związku, choć nie może rozproszyć ciemności, stanowi jednak w filmie dodającą otuchy propozycję zhumanizowania wilczych stosunków. Jest to propozycja, rzecz jasna, naiwna – tyle że w świecie, jaki nam pokazuje „Ziemia obiecana”, właśnie naiwność wydaje się czymś bezcennym i ludzkim*³³. Krytyk męską przyjaźń opisuje jako *niezwykły, młodzieńczy*

związek, odmienny zatem od stereotypowych męsko-męskich relacji. Wydaje się, że Eberhardt trafnie odczuł istotę tego „trójkąta”, który na ekranie jawi się jako niczym niezagrożona idylla, marzenie o męskiej solidarności i bliskości, marzenie, w którym lęk przed napiętnowaniem i wykluczeniem nie istnieje.

Rozgrywająca się w Kurowie, majątku ziemskim Borowieckich – gdzie Karol przyjeżdża z Maksem i Morycem, a gdzie mieszka jego ojciec z narzeczoną Karola, Anką – sekwencja inicjalna wprowadza nas w niejednoznaczne relacje pomiędzy bohaterami. Napięcie erotyczne, co intrygujące, nie rodzi się tu, jak moglibyśmy się spodziewać, pomiędzy Karolem i Anką, a zostaje usytuowane poza ramami związku uświęconego tradycją. Gdy Anka wybiega z dworku z kolumnami i zmierza w stronę siedzących w ogrodzie mężczyzn, jest oglądana, owszem, w zachwycie, ale owo urzeczony nią spojrzenie przypisujemy nie Karolowi, lecz Maksowi. By widz nie miał wątpliwości co do charakteru tego spojrzenia, kamera uważnie śledzi jego trajektorię: najpierw wolno przesuwają się w stronę twarzy Maksa, by następnie kadrować ją już w zbliżeniu. Kolejne ujęcie, które ukazuje bohaterów w planie ogólnym, pozwala spostrzec, że mężczyźni przygląda się Moryc, a wyraz jego twarzy nie pozostawia wątpliwości, iż świadomy jest tego, że kolega jest zachwycony narzeczoną polskiego przyjaciela. Welt bežblędnie odgaduje pragnienie Maksa, bo sam nie jest bez winy. Jego pożądanie nie biegnie jednak w stronę Anki, którą ignoruje i na którą nie zwraca uwagi, a w stronę Karola, w którego jest wpatrzony jak w obraz. Tym samym pożądanie w scenie inicjalnej zostało usytuowane nie tam, gdzie byśmy się spodziewali: para polskich narzeczonych jest tu przedmiotem pożądania obcych: Żyda i Niemca³⁴. Owo niebezpieczne pożądanie, pożądanie, które jak mogłoby się zdawać, powinno zagrażać męskiej przyjaźni, destabilizować więzi w grupie homospołecznej, w istocie owe więzi stabilizuje, wzmacnia je i ścieśnia. Dzieje się tak dlatego, iż to pożądanie nigdy nie wybija się na niepodległość. Wciąż oscyluje między ujawnieniem i stłumieniem. Na zawsze musi pozostać niezrealizowane czy, jak chciałby Wood i Simpson, nieskonsumowane. Maks i Moryc nie mogą zdobyć się na nic więcej niż ciche uwielbienie, skrytą miłość, oczywistą, ale niewypowiedzianą. Przyjrzyjmy się bliżej tym scenom otwierającym, w których pożądanie zostaje wprowadzone w ruch: sekwencja teatralna i scena ją poprzedzająca sytuują mężczyzn wobec kobiet i demonstrują ich radykalne od nich oddzielenie, sceny rozgrywające się w ich wspólnym mieszkaniu przynoszą z kolei portret domu mężczyzn strukturą przypominający nie tyle *Männerhaus*, ile kontestacyjną komunę – sceny te sytuują męską wspólnotę wobec ojcowizny i tradycji.

Postaci kobiece w kinie Andrzeja Wajdy, zdaniem Piotra Lisa, *funkcjonują zwykle jako znak pewnej sytuacji, podobnie jak w westernie córka sędziego pokoju jest nie tyle autonomiczną postacią, ile raczej nagrodą, którą bohater otrzyma po pokonaniu bandytów*³⁵. Kobiety we wczesnej twórczości Wajdy nie są zatem pełnoprawnymi postaciami, nie przechodzą na naszych oczach metamorfoz, nie ewoluują w toku akcji. Od pierwszej do ostatniej sceny są unieruchomionymi – niczym piękne owady zatopione w bursztynie – kobietami-symbolami. Dorota z *Pokolenia* (1954) jest *idealną dziewczyną z GL*, Ewa z *Lotnej* (1959) uosabia stereotyp *narzeczonej żołnierza*, Krystyna z *Popiołu i diamentu* (1958) jest tylko katalizatorem działań Maćka³⁶. W *Ziemi obiecanej* – po lekko mizoginistycznym etapie z przełomu lat 60. i 70. (*Polowanie na muchy*, 1969; *Brzezina*, 1970), a jeszcze przed

spotkaniem Krystyny Jandy, która otworzy w karierze Wajdy etap mocnych kobiecych charakterów – powraca on do swych początków. W filmie tym nie ma kobiet, są tylko kobiety-symbole, kobiety-monstra, albo kobiety-przedmioty. Przegląd kobiecych typów przynosi słynna, brawurowa sekwencja teatralna, gdzie mamy do czynienia ze zwielokrotnionym portretem bogatej kobiety miejskiej. W teatrze uwaga widzów wcale nie koncentruje się na programie artystycznym, lecz na lożach, gdzie rozgrywa się właściwy spektakl. Uwaga bohaterów krąży wokół kobiet i pieniędzy. A właściwie: kobiet, które pieniędzmi dysponują. Lustrują oni obwieszane klejnotami nowobogackie, które zostały sportretowane jako brzydkie, kiczowate i wulgarne, pozbawione wdzięku i stylu. Maks spostrzega, że *pachnie tu milionami*, na co Karol przytomnie odpowiada: *raczej cebulą i czosnkiem*. Mężczyźni nie szczędzą więc kobietom złośliwości: jedna wygląda jak *różowa, obskubana gęś*, inna z kolei ma na sobie *cały magazyn jubilerski*. Swoim seksapilem zachwyca tylko Lucy Zuckerowa. Zachwyca Karola i Maksa, bo już nie Moryca, który dostrzega tylko jej brylanty. Jej ponętne ciało dla niego nie istnieje. Bo w kobietach widzi on tylko przedmioty transakcji. O Madzie Müller (Bożena Dykiel), która taksuje się na pięćdziesiąt tysięcy rubli rocznie, powie: *Mocna panna, sam puściłbym się w ten interes*, co Karol skwituje szyderczym uśmiechem. Moryc należy bowiem do tych przedemancypacyjnych homoseksualistów, których pożądanie jest definiowane odrzuceniem kobiety jako obiektu seksualnego. W rozbuchanej sekwencji orgii u Kesslera (Zbigniew Zapasiewicz), którą Wajda dopisał Reymontowi, do pijanego Moryca zbliża się naga kobieta. Nerwowo odrzuca on trzymany w ręku kieliszek. A jego promiennie uśmiechnięta twarz zastyga w grymasie wstrętu. Jakby zbroił się do bitwy, którą przyjdzie mu stoczyć. I rzeczywiście: brutalnie policzkuje kobietę i z pogardą ją odpycha. Welt lęka się zagrażającego mu kobiecego erosa, co sprawia, że staje się wobec kobiet agresywny. Ale Karol i Maks wbrew pozorom wcale nie traktują kobiet lepiej, bo kompletnie je uprzedmiotawiają. W teatrze Polak uwodzi Lucy Zuckerową dopiero wtedy, gdy spostrzega, iż w jej posiadaniu jest tajna depesza, do której dostęp mają tylko potentaci łódzkiej branży włókienniczej. Toteż orgazm mężczyzny w scenie w powozie nie pojawia się w wyniku zaspokojenia seksualnego, a dzięki obietnicy rychłego zysku. Bo dla bohaterów nie kobiety są podniecające, a ich pieniądze. Dlatego Borowiecki nie zawaha się porzucić swej narzeczonej, gdy stanie mu na drodze do bogactwa. Ożeni się dla majątku z bogatą Madą Müller.

Bogate kobiety łódzkie są w *Ziemi obiecanej* kobietami-towarami, podczas gdy Polce powierzono rolę kobiety-symbolu. Anka to idealne ucieleśnienie polskości. Poznajemy ją, gdy wybiega z dworku szlacheckiego, z którym zostaje utożsamiona. Ma blond włosy i niebieskie oczy. Jej młode ciało zostało szczelnie zamknięte w długą, schludną, zapiętą pod szyją suknię. Charakterystyczne, że Anka jest przez Karola kochana tylko wtedy, gdy jej nie ma (a gdy się wreszcie pojawia, ich związek z hukiem się rozpada). Zwykle zatem materializuje się w (męskim) wspomnieniu. Jak w scenie poprzedzającej sekwencję teatralną. Mamy tu do czynienia ze swego rodzaju striptizem Borowieckiego-Olbrychskiego, striptizem, którego jedynym widzom jest inny mężczyzna – Maks. Karol powoli zrzuca z siebie kolejne części garderoby, czytając na głos miłosny list od Anki. Narracja nieoczekiwanie zamiera, a uwaga widza (diegetycznego i kinowego) zostaje zwrócona na ciało mężczyzny. Rozpoczyna się swego rodzaju erotyczna gra między bohaterami. Wy-



daje się, że to męski obserwator ów erotyzm wywołuje i potęguje, że to z myślą o Maksie Borowiecki robi erotyczny spektakl. Dlaczego jednak mężczyzna wystawia swe ciało na pokaz, dodatkowo potęgując erotyczne napięcie miłosnymi frazami? Dlaczego Karol na ów erotyczny spektakl się decyduje? Nie po to przecież, by Maksa uwieść. Raczej by upewnić się, że Niemiec rzeczywiście jest Anką zainteresowany. Maks za każdym razem, gdy Karol na niego spogląda, wyraźnie zawstydzony odwraca wzrok, jakby został przyłapany na gorącym uczynku. Polak, wychodząc z pokoju, celowo zostawia na stole list, po który Maks niezawodnie sięga, co Borowiecki – ku swej satysfakcji – obserwuje z drugiego pokoju. Niemiec zatem połknął przynętę. Zdobyta pewność co do uczuć Maksa nie nadwątlą jednak ich przyjaźni. Dlaczego? Gdy bohater męskim gestem dotyka swego obnażonego torsu, czytając egzaltowane wynurzenia o różach, które otrzymała od niego Anka, erotyzm ujęcia niebezpiecznie się wzmaga. Owo erotyczne spojrzenie zostaje rozładowane za sprawą przerywającej ów spektakl retrospekcji ukazującej w nostalgicznej poświacie Ankę wybiegającą z dworku, męskie ciało bowiem nie może być w kinie tak bezpośrednio oznaczone jako obiekt pożądliwej kontemplacji innego mężczyzny. Erotyzowana męskość oglądana okiem innego mężczyzny zostaje skanalizowana w obrazie właściwego przedmiotu pożądania (kobiety). Tym samym to nie ciało Karola pobudziło pożądanie Maksa, lecz zainicjowane miłosnym listem wspomnienie Anki. Ale wspomnienie dziewczęcej kobiecości szybko pryska i pożądliwy wzrok Maksa zamiast jej ciało omiata obnażone ciało jej narzeczonego³⁷. Wydaje się zatem, że ta skomplikowana, pozornie marginalna scena pojawiła się nie tyle po to, by Karol mógł się upewnić co do uczuć Maksa względem Anki, a po to, by nasycić obraz męskim erotyzmem. Zwłaszcza że scena ta nie niesie ze sobą żadnych konsekwencji fabularnych. Kobieta po raz kolejny okazuje się tylko pretekstem. Jest akuszerką pożądania, które zostaje zamknięte w ramach męskiej wspólnoty. Kobiety zatem spełniają w *Ziemi obiecanej* dwie funkcje: towaru mę-

skiej wymiany (Mada Müller, Lucy Zuckerowa) lub medium męskiego zbliżenia (Anka). Same nie liczą się wcale.

Męskie pragnienie homospołeczne konstituuje się w *Ziemi obiecanej* tyleż wobec kobiet, ile wobec rodziny, ojcowizny i tradycji, problemów uznanych za najważniejsze w twórczości Andrzeja Wajdy, twórczości, której symboliczną funkcją, co reżyser sam często podkreślał, jest uczczenie pamięci poległych ojców. *[P]rzekłada się [to] w pewnym sensie – jak pisał Christopher Caes – na niemożność wyjścia poza swoją rolę syna. Zamiast tego, widowisko (śmierci) ojca (o którym kino syna traktuje) jak gdyby permanentnie przykuwa wzrok syna. Śmierć ojca utrwaliła pokolenie Wajdy w roli synów*³⁸. Amerykański slawista proces ten wiąże z kompleksem Edypa³⁹, tropem tym podąża także Elżbieta Ostrowska: *Skoro (...) „syn” nie może wypowiedzieć posłuszeństwa ojcu, proces stawiania się mężczyzną musi ulec w pewnym sensie odroczeniu. Być może to właśnie tłumaczy, że większość męskich bohaterów w filmach Wajdy to „chłopcy” (...). „Chłopcy”, a więc jeszcze „nie-mężczyźni”, którzy nie mają w pełni ukształtowanej własnej tożsamości, także tej seksualnej, bo wciąż podlegają prawu rodziców, które w warunkach polskich skodyfikowała tradycja romantyczna takimi pojęciami, jak Ojczyzna, honor, wolność, ofiara, obowiązki*⁴⁰. *Ziemia obiecana* jest zatem w twórczości Wajdy filmem szczególnym, bo tu syn wypowiada posłuszeństwo ojcu. Ojciec w płomiennej mowie oskarża syna o porzucenie etosu narodowego: *Wy wszyscy śmiejecie się z przeszłości. Tradycję nazywacie trupem, szlachectwo przesądem, a cnotę – zabobonem. Zaprzedaliście duszę złotemu cielowi*. Nie mamy tu jednak do czynienia wyłącznie z konfliktem: tradycja szlachecka – *złoty cielec*, lecz także, a może przede wszystkim – wspólnota narodowa kontra ponadnarodowa wspólnota męska. Borowiecki odrzuca tradycję rodzinną, czego konsekwencją jest wykluczenie ze wspólnoty narodowej. Wybiera *złotego cielca* i męską wspólnotę. Wdając się w „interes” z Madą Müller w oczywisty sposób się prostytuuje, ale czy właśnie nie dlatego ocala męską miłość? Nie bez powodu Moryc zachęca go, by porzucił Ankę i ożenił się (dla pieniędzy) z Niemką. Wie bowiem, że małżeństwo z Polką położyłoby kres ich męskiemu „trójkątowi”, podczas gdy związek z Madą byłby czystą transakcją. Moryc miałby więc swego ukochanego tylko dla siebie. Borowiecki, jak się zdaje, musiał się sprzedać, by ich miłosny „trójkąt” mógł przetrwać. Niektórzy historycy kina twierdzą jednak, że owa męska wspólnota nie niesie ze sobą żadnych pozytywnych wartości. Zdaniem Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej Wajda *obrazuje faktyczną pustkę ich [Moryca, Karola i Maksa] życia, którym kieruje jedna idea – zdobycie pieniędzy, jedyny mechanizm uruchamiający ich dynamiczną energię*⁴¹. Czy gdyby bohaterom szło tylko o pieniądze, to kierowałiby się lojalnością? Dlaczego Borowiecki nie przyjmuje korzystniejszej propozycji Bucholca (Andrzej Szalawski), a Moryc propozycji Kesslera i Grünspana (Stanisław Igar)? Dlaczego po tym, jak fabryka z winy Karola staje w płomieniach, mężczyźni nie rozstają się skłóceni? Odpowiedzi na te pytania znowu odnajdziemy w scenach, które dla rozwoju akcji mają znaczenie marginalne.

Moryc wchodzi trzymając na swych ramionach Karola do ich wspólnego mieszkania. Gdy przestępuje próg dochodzą ich odgłosy z alkowy Maksa. Mężczyźni zaglądają z ciekawości do pokoju, po czym Moryc – zobaczywszy nagą kobietę w objęciach Niemca – czym prędzej kieruje się z niepokieszonym z tego faktu Karolem w stronę innego pokoju. Borowiecki zapada następnie w krótką drzemkę, a Moryc klęka przed nim, jakby się doń modlił. Unosi ku niemu swą rozmarzoną

twarz, jak czynią to ci, którzy oczekują pocałunku. Kontemplujący ciało Polaka Welt objawia tu swe nowe oblicze – oblicze liryczne⁴². Mężczyźni chwilę potem wypełniają mieszkanie swą uwolnioną cielesnością: Moryc wychyla się nagi z łazienki, Karol z dumą obnosi swój obnażony tors, w końcu, nie widząc w tym nic niestosownego, wchodzi do pokoju wciąż uprawiającego seks Maksa, co wszelako nie spotyka się z jego protestem. Ta swoboda obyczajowa, uwolniona cielesność, wolna miłość i brak jakiegokolwiek skrępowania, są raczej charakterystyczne dla kontestacyjnych komun niż dla pruderyjnej polskiej obyczajowości końca XIX w. Bohaterowie odrzucają normy współżycia międzyludzkiego, wybierając inny styl życia, styl, który oddala ich od rodziny, przeszłości, tradycji. Czy jednak ta jakby wyjęta z filmu kontestacyjnego sekwencja ukazuje pustkę i degrengoladę mężczyzn? Czy można przeoczyć, że ci mężczyźni są zdolni do oddania, czułości, miłości (ale tylko – w rzeczy samej – wobec innych mężczyzn)? Że to podszyty erotyzmem męski związek jest źródłem ich dynamicznej energii?

Rozgrywającą się w ich wspólnym mieszkaniu sekwencję poprzedza scena tuż po orgii u Kesslera. Karol przekazuje pijanemu Morycowi tajną wiadomość o podwyższeniu ceł na bawełnę, wiadomość, która sprawia, że mężczyzna trzeźwieje w mgnieniu oka. Zasypuje Karola pocałunkami i wskakuje nań, obejmując go swymi udami w pasie. *To my – mówi Welt – możemy się teraz pocałować*, jakby szukał tylko sposobności, by się do Polaka zbliżyć. Co ciekawe, Borowiecki tą wyłewną czułością nie wydaje się szczególnie zaniepokojony, przeciwnie – bawi go ona i mu schlebia. Również w innych scenach Karol, ale i Maks, są wobec Moryca zadziwiająco czuli. Na powitanie i pożegnanie całują go w czoło, choć sobie podobnych czułych gestów szczędzą. Owa czułość wobec Moryca wydaje się dla ich męskiego związku decydująca. Bo to właśnie Żyd spaja tę męską grupę homospołeczną. Za nim – w przeciwieństwie do Karola i Maksa – nie stoi wielowiekowa tradycja rodowa. Pochodzi z ubogiej rodziny (wprawdzie wiemy, że jego matka jest spokrewniona z Grünspanem, ale ten w żaden sposób jej nie pomógł, zmuszona była więc handlować na bazarze), z którą zrywa wszelkie kontakty. Jest wykorzeniony. Prócz przyjaźni Maksa i Karola nie ma nic. To właśnie za jego sprawą Niemiec i Polak oddalają się od swych rodzin i wspólnot narodowych i kierują się w stronę (podwójnie) Innego. A Inny zawsze jest poza, z dala od tego, co zbiorowe (bez względu na to, czy chodzi o wspólnotę narodową, etniczną, czy klasową). Znamienne, że Welt czuje się nieswojo zarówno w Kurowie, gdzie musi opędzać się od psów, jak i w Łodzi, gdzie wciąż walczy o utrzymanie się na powierzchni. Łaknie męskiej czułości, bliskości i miłości, którą Karol i Maks mu okazują, sami będąc nią napędzani. *Musiał go ktoś przedtem parę razy przelecieć batem po grzbiecie – mówił o granym przez siebie bohaterze Wojciech Pszoniak – brutalnie odepchnąć jako parszywego Żyda, bo nosi w sobie i ból, i nieufność, a jednocześnie marzy, by było inaczej, chce przekroczyć granicę, chce być postrzegany jako człowiek, ludzkie istnienie, a nie jako typowy egzemplarz grupy etnicznej czy rasy. On kocha Borowieckiego. (...) Byłeś kiedyś w azylu dla bezdomnych psów? One boją się ludzi – a jednocześnie strasznie tęsknią za ludzką miłością. I takiego Welta stworzyłem*⁴³. Moryc pod grubą skórą kryje kruchość, którą przyjaciele nie tylko instynktownie wyczuwają, ale i na nią odpowiadają. Czułością właśnie.

Wątek męskiej wspólnoty podszytej erotyzmem rodzi kolejną sprzeczność, która rozsada od środka filmową narrację narodową. Bo z jednej strony Wajda



idealizuje dwór szlachecki, sceny tam się rozgrywające są przesyczone nostalgią (przeświecone kadry, tęskny walc), z drugiej zaś – być może wbrew intencjom reżysera – niezwykle blask, jak przenikliwie zauważył Eberhardt, bije od męskiego związku przypisanego monstrualnej przestrzeni miejskiej. Świat wiejski jest tak idealny, że aż nieprawdziwy. Bohaterowie sprawiają wrażenie duchów przeszłości, dla których nie ma przyszłości. Życie natomiast tętni w mrocznej i niemoralnej Łodzi-molochu, gdzie Anka i ojciec, których cechuje szczerłość i dobroć, nie będą w stanie się odnaleźć. Sztuczność wątku kurowskiego, będącego swego rodzaju wizualnym skrótem ukazującym mityczny świat, który odszedł w przeszłość, potęguje jeszcze brak autentyzmu w portrecie związku Karola i Anki, wyzutego z emocji, pasji, z życia (kochają się, gdy są osobno).

Film dzieli się zatem na heteroseksualny wątek narodowy i nasycony męsko-męskim erotyzmem wątek homospołeczny. Borowiecki nie mógłby należeć do wspólnoty narodowej, będąc zarazem częścią naznaczonej Innością wielonarodo-

wej wspólnoty homospołecznej, która niesie ze sobą otwartość na odmienność seksualną, a ta nie mieści się w ramach narodowego dyskursu. Wspólnota narodowa, którą uosabia „czysta” panna z dworku i równie cnotliwy (i piękny) Polak, jest niemożliwa – czego świadomy był już Gombrowicz – do pogodzenia z homoseksualizmem, który (ponoć) jest obcy polskiej tożsamości narodowej. Choć wspólnota narodowa jest przez Wajdę idealizowana, to wspólnota homospołeczna bynajmniej nie jawi się tu jako siła groźna, destrukcyjna i zła. Wielonarodowa męska homospołeczność tworzy alternatywę życia rodzinnego i narodowego. Ściera się zatem w *Ziemi obiecanej* odchodzący w przeszłość etos patriotyczny z rodzącą się inną, wychyloną ku przyszłości, będącą swego rodzaju figurą nowoczesności, zbiorowością⁴⁴. Zakończenie filmu sugeruje, że reżyser jednoznacznie opowiada się za wspólnotą narodową: Karol, wybierając męską, a nie narodową wspólnotę, musi ponieść karę za zdradę etosu narodowego. Jednakże to od tętniącego życiem męskiego związku bije blask...

Ciało idealne i anty-ciało

Hayden White w tekście *Ciała i ich fabuły* pisał, iż *chcąc umiejscowić i zidentyfikować ciało mające być przedmiotem „opowiadania”, historia – każda historia i każdy jej rodzaj – musi przynajmniej implicite przyjmować istnienie jakiegoś anty-ciała – ciała-anomalii, pseudo-ciała. Anty-ciało wyznacza granicę czy też horyzont, jakich ciało normatywne nie może przekroczyć w toku rozwoju, ewolucji czy przemiany bez utraty swego statusu i zdegenerowania się do stanu bezcielesności*⁴⁵. W *Ziemi obiecanej* ciałem normatywnym, ciałem idealnym jest ciało Karola, podczas gdy ciało Moryca jest ciałem-anomalią, jest anty-ciałem. Ciało Borowieckiego to ciało zmysłowe i piękne, natomiast ciało Moryca jest ciałem histerycznym. Heteroseksualny Polak o szlacheckich korzeniach uosabia normę, której wykorzeniony homoseksualny Żyd jest zaprzeczeniem. Co ciekawe, męskie pary w amerykańskich filmach kumpelskich są konstruowane na zasadzie podobnych opozycji binarnych. Tworzą je mężczyźni twardzi i (bardziej lub mniej) zniewieściali. Tym męskim był albo John Voight (*Nocny kowboj*), albo Gene Hackman (*Strach na wróble*), albo Steve McQueen (*Papillon*), miękkiem – zwykle Dustin Hoffman (*Nocny kowboj*, *Papillon*) lub Al Pacino (*Strach na wróble*). Analogicznie u Wajdy, gdzie męski jest Olbrychski, a zniewieściał – Pszoniak, z tą wszelako różnicą, że w amerykańskich filmach kumpelskich ci zniewieściali nigdy nie byli, jak ma to miejsce w *Ziemi obiecanej*, oznaczeni jako homoseksualni.

Zdaniem Tadeusza Lubelskiego *aktorska postać Olbrychskiego wyloniła się ze zbiorowej podświadomości Polaków. To był bohater, który powinien był się pojawić w publicznym dyskursie, gdyby zbiorowa psychoterapia zaproponowana przez filmy szkoły polskiej okazała się skuteczna. I fakt, że typ aktorski Olbrychskiego zaistniał, przynajmniej na kilka lat, w pełnym blasku, potwierdzał, że szkoła polska swe zadanie jako psychoterapeuty wypełniła. Potrzebne było przejście przez gorzko-traagiczne doświadczenie przeżycia na nowo klęsk bohaterów „Kanału” i „Eroiki”, żeby mógł wylonić się bohater „Potopu” i „Ziemi obiecanej”; potrzebny był Cybulski, żeby mógł pojawić się Olbrychski*⁴⁶. Olbrychski był zatem aktorem oczekiwanym. Aktywnym, dynamicznym, żywiołowym, posągowo pięknym. Wyzbytym inteligenckiego rozdarcia, refleksyjności czy bólu niepewności. Lubelski w ekr-

nowym wizerunku aktora zobaczył *szlachetnego rycerza, przestrzegającego reguł kodeksu honorowego, gotowego stawać w obronie słabszych i bronić czci Najświętszej Panienki, a zarazem niepopadającego w śmieszność narodowej megalomanii*⁴⁷. *Ziemia obiecana* przynosi rewers owego obrazu polskiego rycerza. Borowiecki to rycerz zdegradowany. Jednak Daniel Olbrychski przed przyjęciem roli nie obawiał się tego, że ma zagrać postać negatywną. Obawiał się czegoś innego – tego, iż postać ta nie jest spektakularna. Rola Borowieckiego pojawiła się w jego karierze tuż po historycznych widowiskach Jerzego Hoffmana: *Panu Wołodyjowski* (1969) i *Potopie* (1974), na planach których aktor zdążył przywyknąć do szerokiego gestu i męskich atrybutów: konia i szabli. A w *Ziemi obiecanej* szabla jest już tylko dekoracją wnętrza szlacheckiego dworku, konno natomiast jeździ się tam niemal wyłącznie na nostalgiczne przejażdżki. Gdy więc Andrzej Wajda zaproponował Olbrychskiemu rolę Borowieckiego, ten miał załamać ręce i rzec bezradny: *Ale ja nie mam co grać. Tutaj nie ma żadnej roli*⁴⁸. Aktor zarazem miał i nie miał racji.

Borowiecki, pomimo że jest niebywale aktywny, dynamiczny, przedsiębiorczy, zorganizowany, choć konsekwentnie dąży do wyznaczonego sobie celu, jest postacią-monolitem. Spektakularność tej postaci nie wiąże się z akcją, narracją, działaniem, a wyłącznie z jej byciem. U Hoffmana Olbrychski był sarmacki i rycerski, u Zanussiego – spętany, u Kutza – idealny. Olśniewająco piękny był wszelako tylko u Wajdy. Szczególnie w *Ziemi obiecanej*, gdzie, jak się zdaje, jest tylko po to, by go kochać. I rzeczywiście – jest kochany, pożądany i podziwiany. Przez kamerę, widzów, wreszcie innych bohaterów filmu (bez względu na ich płeć). Niczym tytułowa Lotna – przedmiot pożądania wszystkich mężczyzn – z innego filmu Wajdy. Oczy mężczyzn i kobiet są lustrem, w którym Karol może się przeglądać. Wszak postać ta to oglądana przez pryzmat pożądania postać-obraz. Ciało Daniela Olbrychskiego funkcjonuje tu jako erotyczny przedmiot. W kinie to zwykle kobiety są ukazywane jako obrazy do oglądania. Piękne i statyczne. W klasycznym już tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laura Mulvey pisze, że *postać męska nie może unieść ciężaru uprzedmiotowienia seksualnego. Mężczyzna nie chce patrzeć na swego ekshibicjonistycznego sobowtóra*⁴⁹. Andrzej Wajda odważnie mierzy się z tą regułą kina głównego nurtu. W *Ziemi obiecanej*, ale i w innych jego filmach (zwłaszcza *Kanale*, 1956; *Lotnej* czy *Człowieku z marmuru*, 1976), wzrok fetyszystyczny, który *jest oczarowany tym, na co patrzy, nie chce wnikać głębiej, zobaczyć więcej ani więcej się dowiedzieć*⁵⁰, oplata męskie ciało. Nigdy kobiecie: zmysłowość filmów Wajdy jest erotyczna, ale jest to erotyzm mężczyzn, a nie kobiet. Przy czym pożądanie rzadko rodzi się tu między męskimi protagonistami, zwykle jest to pożądanie wiążące bohatera męskiego z kontemplującym jego piękno (męskim) widzem⁵¹. Tym samym w *Ziemi obiecanej* (i w kinie Wajdy w ogóle) mężczyźni, owszem, przyglądają się z zachwytem innym mężczyznom (jak na przykład Maks – Karolowi), częściej jednak reżyser stara się wzbudzić podobny zachwyt w (męskim) widzu przyglądającym się męskiemu protagoniście. Ciało Borowieckiego to ciało idealne, które onieśmiela innych mężczyzn (Maks) i pobudza pożądanie tak kobiet (Anka, Zuckerowa, Müllerówna), jak i mężczyzn (Moryc). Sposób funkcjonowania ciała Olbrychskiego w *Ziemi obiecanej* świetnie ilustruje krótka scena rozmowy z Kesslerem-Zapasiewiczem, scena rozgrywająca się podczas orgii w jego ogrodach. Zamknięte w szykowny, świetnie skrojony frak i cylinder ciało Olbrychskiego zostało wystylizowane i zapudrowane, podczas gdy

ciało Zapasiewicza przeciwnie: na jego zmęczonej twarzy widać krople potu. Oświetloną mocnym światłem punktowym twarz Olbrychskiego oglądamy w zbliżeniu, uważnie śledząc każde jej drgnienie. Inaczej Zapasiewicz, który jest widziany w planie amerykańskim, a u jego boku stoi zdeprawowana przez niego nieletnia robotnica z wieńcem na głowie. Gdy Kessler powiada, iż Polaka cechuje szlachetność, kunszt, czytanie, my, widzowie, widzimy, jak ten pięknie w oczach, jak jego uroda staje się coraz bardziej olśniewająca: mruży oczy i uwodzicielsko się uśmiecha. Niemiec dalej mówi jednak, że owa szlachetność i kunszt to tylko frazesy, bo w istocie Borowiecki jest bankrutem. Wówczas Polak szeroko otwiera oczy i pełen wyniosłej dumy, ale wciąż uroczy i uwodzicielski, powiada stanowczo: *Świnia gdyby rozumowała o orle, rozumowałaby podobnie*. Oczywiście, zastosowana tu inscenizacja ma nam to zoologiczne porównanie unaocznić.

Cielesność Olbrychskiego jest tak niezwykła, bo łączy w sobie falliczną siłę i kobiecy wdzięk. Zdaniem Adama Hanuszkiewicza to Daniel Olbrychski zagrał w *Ziemi obiecanej najbardziej filmowo*⁵². „Filmowość” ta – rodem z klasycznego kina hollywoodzkiego – tworzy z Olbrychskiego fetysz idealny. Nieprawdą jest zatem, że kino głównego nurtu nie zdołało wykształcić konwencji, które umożliwiłyby ukazanie męskiego ciała w podobny sposób, jak Sternberg ukazywał ciało Dietrich⁵³. Andrzej Wajda tak właśnie ukazuje ciało Olbrychskiego, które w kinie funkcjonuje w sposób kojarzony zwykle z pięknym kobiecym. Tym samym reżyser, nie po raz pierwszy, całkowicie ignoruje obowiązującą w kinie zasadę, zgodnie z którą męskie ciało nie może być oznaczone jako przedmiot erotycznej kontemplacji (np. scena erotyczna w salonie), nie może też stać się przedmiotem erotycznego spojrzenia innego mężczyzny (np. przeanalizowana wyżej scena męskiego striptizu). Mulvey zauważyła, że kobieta w kinie jest *perfekcyjnym produktem, którego ciało – stylizowane i fragmentaryzowane przez zbliżenia – staje się treścią filmu i skupia na sobie wszelkie spojrzenia widza*⁵⁴. Zarazem autorka niesłusznie odmawia postaci męskiej bycia widowiskowym przedmiotem do oglądania. Taką właśnie postacią jest Borowiecki, który jest *perfekcyjnym produktem*, a jego estetyzowane, stylizowane i fragmentaryzowane ciało jest *treścią filmu*.

Dlatego pewnie krytycy najwięcej zastrzeżeń mieli właśnie do konstrukcji tej postaci, która wydała im się za mało skomplikowana. Aleksander Ledóchowski narzekał, że to *[p]ostać jednowymiarowa, ukierunkowana, w tym znaczeniu niepełna. Może brakuje jej wahań, załamań, konfliktów, desperacji, śladu tragizmu? Albo odwrotnie – brak tego, co by tę postać wyolbrzymiło, demonizowało, dawało nadczłowieczy wymiar*⁵⁵. Piotr Skrzypczak zauważył z kolei, że Borowiecki jest *mówiącym przez ściśnięte szczęki automatem*, a źródeł tego efektu szukał autor w permanentnym tłumieniu *pierwotnej, wrodzonej vitalności i nabytego aktorskiego emploi*⁵⁶. Borowiecki, owszem, jest jednowymiarowy, stateczny (choć w permanentnym ruchu), cechuje go też specyficzny automatyzm, ale to właśnie automatyzm, stateczność i jednowymiarowość charakteryzuje większość filmowych ikon (głównie kobiecych) w klasycznym kinie hollywoodzkim. Tak on, jak i one zostały bowiem sprowadzone do wymiaru fetyszu. Ale bohater Olbrychskiego jest fetyszem szczególnym. To postać – znowu! – wewnętrznie sprzeczna, a właściwie sprzeczna jest jego cielesność, wszak, z jednej strony, co charakterystyczne dla postaci męskich, jest sprawcą wypadków napędzającym filmową narrację, z drugiej zaś – w sposób typowy dla istnienia kobiecych postaci w kinie – został

oznaczony jako widowiskowy przedmiot do oglądania i pożądania. Sprzeczność tę najlepiej wyraża słynna scena erotyczna w salonce, która przynosi obraz męskości fallicznej i pasywnej zarazem. Obnażony Karol leży obojętnie z ręką założoną za głowę, a Lucy Zuckerowa w spazmach je, pije i go całuje. Wajda po raz kolejny odwraca tradycyjny podział na męską aktywność i kobiecą pasywność. Jędrusik jest tu namiętna, wyuzdana i cielesna, a mężczyzna jest piękny i uwodzicielski. Co dodatkowo podkreśla erotyzująca męskie ciało jazda kamery przesuwająca się po obnażonym ciele Karola od pasa (łona) w górę (warto dodać, że spojrzenia tego nie możemy przypisać kochance, co mogłoby usprawiedliwić, zneutralizować jego niebezpieczny charakter). Swoją drogą, analogicznie zostały zbudowane sceny z Morycem. Karol (przedmiot pożądania) jest niewzruszony, falliczny, statyczny, podczas gdy Welt (pragnący) biega wokół swego ukochanego, skacze i płąsa. Dlaczego ciało Borowieckiego bliżej do kobiecego niż męskiego fetysza? Dlaczego jego bycie kojarzy się z estetyzowaną kobiecą pięknnością, a nie surową i szorstką dominującą męskością? Dlatego, jak się wydaje, że Wajda nie ukrywa, jak czynili to reżyserzy amerykańscy, że męskie ciało jest tu erotyzowane, że jest przedmiotem. Zwykle nie stosuje on w *Ziemi obiecanej* trików, które erotyzm męskiego ciała przeinaczałyby, kanalizowały czy zapośredniczały, innymi słowy, rozbrajały jego potencjał subwersywny i czyniły w pełni bezpiecznym. Wajda w sposób odważny tę feminizowaną i fetyszyzowaną, ale paradoksalnie nic nie tracącą ze swej fallicznej siły idealną pięknność męskiego ciała otwarcie niemal demonstruje.

Jeśli Karol Borowiecki jest kwintesencją męskości (ale, dodajmy, nie męskości topornej, samczej, a męskości pełnej wdzięku i seksapilu), to Moryc Welt jest jego prostym odwróceniem. Konrad Eberhardt⁵⁷ w przywołanym wyżej cytacie charakteryzuje Moryca za sprawą określeń, które stereotypowo są związane z kobiecością. *Wdzięk, ciepło i łagodność* nie należą do cech, które zwykle utożsamiamy z męskością. Co interesujące, te kobiece atrybuty Welta są pozytywnie przez krytyka waloryzowane: to właśnie one przyczyniają się do tego, że wątek męskiej przyjaźni *wypiękniał*. Moryc jest seksualnym odmieńcem. Został wyposażony w cechy stereotypowo przypisywane homoseksualistom: zniewieściaość i gadatliwość, nadmierną gestykulację i afektowany sposób bycia, wyrafinowaną elegancję i „dandysowski” styl. Ten portret dopełnia jeszcze niechęć do kobiet i bezgraniczna miłość do Karola. Borowiecki uosabia cielesność idealną, zniewieściao ciało Moryca jawi się natomiast jako ciało nienormatywne. W scenie inicjalnej, gdy bohater zsiada z tandemu, na którym przyjechał do majątku Borowieckich wraz z Karolem (co, oczywiście, nie jest pozbawione znaczenia), biegnie w stronę dworu w sposób zabawnie egzaltowany, miękki, zniewieściao. Cielesność Moryca podważa fundamentalną dla naszej kultury binarną opozycję męskie-żeńskie. *Nie chodzi jednak o to* – twierdzi Tomasz Basiuk – *że zniewieściaość jest tożsama z jakąkolwiek konkretną odmiennością seksualną, lecz że odmienność seksualna, tak jak ją obecnie pojmujemy, wykształciła się w relacji do zniewieściaości. Stało się tak, ponieważ obie kategorie częściowo się na siebie nałożyły, przez co odmienność seksualna stała się rozpoznawalna pod postacią zniewieściaości lub w relacji do niej*⁵⁸. Zniewieściaość zatem zawsze konotuje seksualną inność, przekroczenie norm seksualnych, subwersywność płci, niemożność dopasowania się do dominujących wzorów męskości. U Moryca owa zniewieściaość dodatkowo została spotęgowana przez wyrafinowane stroje, w które przyobleka swe ciało. Jego znakiem rozpoznawczym są



olbrzymie muchy (białe, w kolorowe kropki, czarno-białe kraty itd., itp.) i pierścienie, które zdobią niemal wszystkie palce jego rąk. Tę predylekcję do estetyzmu, przepychu, nadmiaru, który wyraża się już nie tylko w stroju, życzliwie parodiuje Karol, powiadając, iż *Welt lubi te ceremonie, te kolory, te zapachy, te dzwonki, te śpiewy*. Owe atrybuty odróżniają go od przyjaciół: zarówno od męskiego, wyniosłego i fallicznego Karola, jak i ascetycznego i sentymentalnego Maksa.

Ale zniewieściałość wcale nie oznacza, że Moryc jest pozbawiony pewności siebie, zdecydowania czy mocnego charakteru. Jest bowiem w *Ziemi obiecanej* świetna scena, w której bohater nieoczekiwanie przeistacza się w gangstera⁵⁹. Scena, w której zjawia się on u Grünspana, by zakomunikować mu, że nie ma zamiaru oddać mu pożyczonych wcześniej pieniędzy (tak, Moryc oszukuje, ale nie, jak u Reymonta, dla własnych korzyści, ale by ratować wspólny interes⁶⁰). Gdy ten wzywa policję, mężczyzna z nieznaną dotąd stanowczością, a nawet drapieżnością, uświadamia mu, że nie ma żadnego dowodu potwierdzającego pożyczkę. Wciela się więc w rolę hochsztaplera i kłamcy. Co istotne, scenę tę poprzedza obraz Moryca stojącego przed lustrem: czarny prochowiec z podniesionym kołnierzem i czarny kapelusz z szerokim rondem spuszczonego na czoło, które odsyłają nas do amerykańskiego kina gangsterskiego, mają upewnić go w obcej mu dominującej męskości. Po dawnym Morycu nie ma teraz śladu: w rozmowie z Grünspanem na twarzy mężczyzny nawet przez chwilę nie gości nieodłączny dotąd uśmiech. W dawnych kokardach, muchach i pierścieniach byłby za słaby, by zdobyć się na grożące mu więzieniem oszustwo. Zakładając gangsterską maskę, uzbrajając się w męskie atrybuty, staje się bezwzględny przestępcą. Zdumiewająca jest puenta tej sekwencji: Welt wychodzi od bankiera, zrzuca z siebie gangsterską stylizację

i siada na ławce. Kamera kadruje go teraz w zbliżeniu, dzięki czemu dostrzegamy krople potu na jego czole. Nagle Moryc-Pszoniak spogląda nieoczekiwanie wprost do kamery, uśmiecha się i macha do nas, widzów. Scena ta, z jednej strony, potwierdza, że owa męska twarz była zaledwie stylizacją i przebraniem, z drugiej zaś dowodzi, jak bardzo ten męski kostium mu ciążył. Dlaczego jednak reżyser zdecydował się w tej właśnie scenie odsłonić kulisy spektaklu? By dać do zrozumienia, że istnienie Moryca, jak istnienie kina w ogóle, opiera się na udawaniu i pozorze? Że to postać, która jest kluczem do całej opowieści? A może, że to właśnie Moryc, a nie na przykład Karol, jest wysłannikiem reżysera? Warto na marginesie dodać, że Wojciech Pszoniak, który wcześniej współpracował z Wajdą przy wystawianych w krakowskim Starym Teatrze *Biesach*, ale też przy *Piłacie i innych* i *Weselu* (1972), był wówczas ulubionym aktorem reżysera ⁶¹.

Wojciech Pszoniak ⁶² twierdził, że postać Moryca wiele zawdzięcza Parolles'owi, bohaterowi *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Szekspira, w rolę którego wcielił się w 1971 roku, kiedy to Konrad Swinarski wystawił sztukę na deskach Starego Teatru. Wydaje się jednak, że nie tylko jemu. Dwa lata przed realizacją *Ziemi obiecanej* zagrał on bowiem postać zakamuflowanego homoseksualisty, inżyniera Andrzeja, w niesłusznie zapomnianym filmie Jerzego Gruzy *Przeprowadzka*, który światło dzienne ujrzał dopiero dziesięć lat później. Niedopuszczenie filmu do rozpowszechniania w latach 70. najpewniej było spowodowane ukazanymi w nim skutkami propagandy sukcesu i przedstawieniem w krzywym zwierciadle ideologii *dynamicznego rozwoju*. *Ziemia obiecana* i *Przeprowadzka* poruszają zatem ten sam problem: problem konsumpcjonizmu epoki Gierka, z tą wszelako różnicą, iż film Gruzy czyni to otwarcie, a Wajda za sprawą historycznego kostiumu. Zarazem *Przeprowadzka* – jak *Ziemia obiecana* – to wzorcowy przykład filmu kumpelskiego ⁶³, w którym odnajdujemy motywy wprost przeniesione z kina kontestacji ⁶⁴. Co dla nas jednak istotne, Pszoniak tworzy postać Moryca z tych samych gestów, z których wcześniej budował postać Andrzeja, mężczyzny na skraju załamania nerwowego. Krytykowi „Filmu” aktor jawił się w tej roli jako *mysz, która ryknęła* ⁶⁵. Aktorstwo Pszoniaka – zarówno w *Przeprowadzce*, jak i w *Ziemi obiecanej* – jest bowiem podszyte histerią. Cieleśność Borowieckiego jest monolityczna i harmonijna, podczas gdy cieleśność Welta (i Andrzeja) – zdeintegrowana i niespójna. Aktorstwo Pszoniaka jest pełne zamaszystych gestów, min i akrobacji, wygięć, przegieć i podskoków. Aktywna wydaje się każda część jego ciała, ciała niespokojnego, niestabilnego i błazeńskiego, ciała drgającego, afektowanego i gorączkowego. Karol Olbrychskiego był jednolity, stabilny, idealny, Moryc (i Andrzej) przeciwnie: jest zmienny, wrażliwy i kapryśny. Płynnie przechodzi od szerokiego uśmiechu do rozpacz, od radości do płaczu. Owo podszyte histerią aktorstwo Pszoniaka w *Przeprowadzce* tłumaczy się fabularnie, tłumaczy się też i w *Ziemi obiecanej*, ale już nie wprost.

Ciało historyczne to ciało, które mówi. Jaki niewerbalny komunikat przekazuje w *Przeprowadzce*? Film Gruzy otwiera ujęcie blokowiska tworzącego zamkniętą, klaustrofobiczną przestrzeń. Pod jeden z bloków podjeżdża meblowóz. Andrzej, młody inżynier, który wprowadził się z żoną do nowego M-3, właśnie chce się z owego M-3 wyprowadzić. Bez żony jednak. *Czy pan się dobrze czuje?* – zapytuje go kierowca ciężarówki, Staszek (Olgiert Łukaszewicz). Mężczyzna ma bowiem przy sobie tylko jedną walizkę. Podróż, w którą wyrusza, będzie bardziej podróżą

symboliczną niż rzeczywistość: rusza w drogę, ale jakby stał w miejscu, porzuca swą przeszłość, ale wciąż do niej wraca. Celem podróży nie jest podróż sama w sobie, ale jak sam Andrzej przyznaje strach. Czego mężczyzna się boi? Przed czym ucieka? Uderzająca intensywnością jest zwłaszcza jedna ze scen retrospektywnych, scena męskiej hysterii: Andrzej trzyma w ręku wiadro z pomarańczowo-różową farbą, macza w niej palec i na oczach żony demonstracyjnie dotyka nim białej ściany pokoju. Odsłania następnie piersi kobiety i ociekającym farbą palcem uderza w jedną z brodawek, by następnie zalać farbą całe mieszkanie: książki, telewizor, gramofon, firanki, dywany etc. Scena ta, z jednej strony, ukazuje to, czego Andrzej najbardziej nienawidzi (mała stabilizacja, kobieta, przedmioty), z drugiej zaś jest swego rodzaju wyzwoleniem, aktem buntu przeciwko konsumpcyjnej monotonii, histerycznym krzykiem niezgody na życie cudzym życiem. Andrzej w trakcie owej podróży – nie-podróży jest konfrontowany ze swą rodziną: najpierw z ojcem i bratem, Antonim (Antoni Pszoniak), potem z żoną (Krystyna Stankiewicz). Antoni usiłuje naprowadzić go na właściwą drogę: *Co na to twoja rada zakładowa?* – zapytuje, po czym wygłasza tyradę o szczęśliwym życiu w socjalistycznym państwie. Niezgody Andrzeja na świat taki, jaki jest, nie rozumieją inni: brat czy ograniczeni sąsiedzi, którzy w długich włosach mężczyzny upatrują źródła wszelkich jego nieszczęść. Rozmowa z bratem została zderzona z obrazami ludzi skaczących ze spadochronu: *Ja czuję, że spadam. Tak jakby tym w górze nie rozłożył się spadochron. Ale nie spadam potulnie: krzyczę, gadam, wygłupiam się, stroję miny i to ich irytuje. Powinienem wałnąć na murawę bezgłośnie, bez krzyku, aby ich nie pozbawić pewności, że zielone jest zielone, białe jest białe, a czarne – czarnym.* Bohater nie przystaje do wizji jednostki zaprogramowanej przez władze: stawia opór, bo nie zgadza się na ujednolicenie, krzyczy i tupie, bo dusi się w zakłamanym świecie bez wątpliwości, bez autentyczności, przerywa milczenie, bo nie godzi się na rzeczywistość, w której nie może być sobą.

Drugie spotkanie, tym razem z żoną, która w meblowozie pojawia się jako nie-żona, rzuca więcej światła na to, co Andrzeja tak bardzo w życiu uwiera. Żonę poznajemy najpierw za sprawą retrospekcji, w których jawi się jako reinkarnacja bohaterki *Polowania na muchy* – kastrująca modliszka. Przesuwając wiśnię po swoim udzie w zapraszającym geście wyklada Andrzejowi *prawo kondycji ludzkiej (nie można zniweczyć własnej indywidualności)*, w papilotach na głowie uczenie wyjaśnia, na czym polega współistnienie *dwóch istot tak różnych i tak skomplikowanych jak mężczyzna i kobieta*, wreszcie ściągając pończochę w erotycznym geście peroruje o tym, że *sadyzm i masochizm są nieodłącznymi składnikami każdej, nawet najnormalniejszej miłości, stanowią one dwa bieguny walki – posiadać drugiego lub być przez niego posiadany.* W tych tyradach, jak w krzywym zwierciadle, przegląda się życie Andrzeja. Psychicznie zniszczonego, stłamszonego, pożartego i zdegradowanego. Żona jest świadoma swej seksualności, która jednakowoż na Andrzeja wcale nie działa. Jest dla niego czymś odpychającym, czymś, czego się lęka. Gdy żona pojawia się w ciężarówce, bohater zachęca Staszka, by ją uwiódł, co ten czyni. Spotyka go jednak za to kara: Andrzej miażdży mu rękę kołami meblowozu i wraca potulnie do domu. Czyżby był zazdrosny o swą żonę? Zazdrosny, owszem, jest, ale nie o żonę, a o Staszka. Łączy ich ewidentna, choć niewypowiedziana, intymna więź. Staszek karmi Andrzeja gruszkami ze słoika; gdy inżynier spóźnia się, ten robi mu awanturę i go policzkuje; wreszcie Andrzej

pożądliwie przygląda się kierowcy (jak w scenie, w której mężczyzna jest uwodzony przez żonę inżyniera, oczami którego oglądamy erotyzowany odkryty tors kierowcy). W ostatniej sekwencji filmu bohater wraca jednak do żony i do ich wspólnego życia w klaustrofobicznym mieszkaniu. Wydaje się, że zaakceptował swe miejsce w (socjalistycznym) świecie. To jednak tylko pozory. Po tym, jak Staszek i jego pomocnicy odnoszą bagaż Andrzeja, kamera, a my, widzowie, wraz z nią podążamy za nimi. Przyglądamy się meblowozowi, z którego na betonowy chodnik spływa... strużka krwi. Z okna mieszkania Andrzeja widzimy następnie, jak wóz odjeżdża z martwym Andrzejem na dachu. Mężczyzna po raz kolejny ucieka przed stabilizacją i kobietą (a może: stabilizacją, którą niesie z sobą kobieta?) ku męskiej grupie homospołecznej.

Życie z kobietą zostało ukazane w *Przeprowadzce* jako opresyjne, podczas gdy męska grupa oznacza wolność. Również seksualną. W jednej z pierwszych scen filmu ukazuje się mężczyzna malujący sobie paznokcie u nóg czerwonym lakierem. Innym razem ten sam robotnik (Wiesław Dymny) demonstruje swojemu koledze po fachu (Antoni Konarek), na czym polega orgazm. Nie dziwi więc, że Andrzej tylko w męskiej przestrzeni (przestrzeni ciężarówki) czuje się u siebie i tylko tam zdobywa się na szczerość.

Staszek: *Andrzej chciał być kimś innym.*

Żona: *Kim?*

Andrzej: *Kobietą.*

Seksualna odmienność przejawia się w *Przeprowadzce* w ten sam sposób, co w *Ziemi obiecanej*: w zniewieściałości, w niechęci i pogardzie do kobiet w tęsknocie za byciem wśród innych mężczyzn. Symboliczny jest więc sposób, w jaki Andrzej popełnia samobójstwo, skacząc z balkonu mieszkania będącego nienawidzoną przestrzenią kobiety, na ciężarówkę symbolizującą męską przygodę i męską wspólnotę. To właśnie heteronormatywna fikcja, przymusowy heteroseksualizm wpędza bohatera w histerię, by w końcu doprowadzić go do autodestrukcji. Bunt ten jest – jak pisała o buncie historyczki Krystyna Kłosińska – *niczym sztylet wbity we własne ciało* ⁶⁶. Cytowany krytyk „Filmu”, który już na wstępie swej recenzji z *Przeprowadzki* przyznał, iż *jest to film nieudany*, zauważył, że Pszoniak *gra na najwyższych rejestrach, ale jego krzyk i patos mniej mają w sobie z buntu szlachetnego romantyka przeciwko skundlonej przyziemności, a więcej z klinicznych objawów postępującej gwałtownie schizofrenii. A to przecież nie o to chodzi* ⁶⁷. Przeciwnie, w *Przeprowadzce*, jak sądzę, idzie właśnie o to. Paweł Leszkowicz i Tomek Kitliński, analizując prace Freuda poświęcone męskiej histerii, w myśl których za nerwicą historyczną stoi wewnętrzna biseksualność człowieka, zauważają, iż *[h]isteria jest reakcją na wielość seksualności. Homoseksualizm wywołuje spazm, wchodząc jako impuls do wnętrza heteronormatywnego społeczeństwa, czyli objawiając jego nieświadomą wieloraką seksualność, podlegającą tłumieniu* ⁶⁸. Konflikt pragnienia ekspresji własnej indywidualności i seksualności oraz społeczna represja owego pragnienia prowadzi do symptomów historycznych. Chociaż rozpoznaniu temu bliżej do charakterystyki histerii kobiet niż mężczyzn, których histerię szybko odseksualizowano i powiązano z traumą (np. wojenną), to jak sądzę, rozpoznanie to dobrze oddaje status postaci granych przez Pszoniaka.

Symptomy historyczne rodzą się tu wskutek tłumienia, wypierania pożądania, które musi pozostać w ukryciu i nie może zostać wypowiedziane. Stłumione po-

żądanie niezbornie szuka sposobu wypowiedzenia w histerycznym języku ciała. Bo ciało histeryczne mówi. Ciało Moryca jest najbardziej rozchwiane, niespokojne wtedy, gdy pojawia się możliwość zbliżenia do Karola. Jak w scenie, w której Borowiecki odszyfrowuje Morycowi telegram z wiadomością o podwyżce cła, czy w tej, w której bohaterowie wytyczają w brzozowym lesie miejsce pod budowę fabryki. Odblokowane, uwolnione ciało Welta wręcz tańczy wokół Borowieckiego. Moryc całuje przyjaciela, wyskakuje na niego. Jest szczęśliwy, a zarazem wciąż kontroluje pobudzone pożądanie, by nie zostało ujawnione. Mamy tu do czynienia z *cielesnym przystosowaniem*: pożądanie jednocześnie pobudzane i tłumione szuka ujścia w histerycznych symptomach. Jednak zachowanie Moryca jest zaledwie histerią podszytą, podczas gdy bunt Andrzeja przybiera już jawnie histeryczną postać. Moryc należy bowiem do męskiej grupy homospołecznej, gdzie odnajduje męskie wsparcie (np. quasi-ojcowskie pocałunki), rozdźwięk zatem między jego pragnieniami a rzeczywistością nie jest tak dojmujący, jak w przypadku Andrzeja, który został zamknięty w klaustrofobicznej klatce ze swą kastrującą żoną, co prowadzi do przeraźliwej szamotaniny, histerycznych spazmów, dramatycznej walki o realizację swego homospołecznego pragnienia. Bohaterowie Pszoniaka tęsknią za byciem wśród innych mężczyzn. Ale tylko w przypadku Moryca tęsknota ta – do pewnego przynajmniej stopnia – zostaje zaspokojona. Jego rozbita tożsamość zostaje scalona przez samą obecność towarzyszy. Welt nie został zamknięty w klatce z kobietą, nie został też przez męskich przyjaciół odrzucony: jego inność (podwojona: etniczna i seksualna) została przez przyjaciół zaakceptowana. *Ktoś, kto boi się wykluczenia...* – wspominał swą kreację Parolles'a Wojciech Pszoniak – *boi się nazwania, hańbiącego wytknięcia, że jest tylko teatralnym pisarczykiem, blaznem, pedalem, żydkiem, tym, którego łatwo wyszydzić i bezkarnie skrzywdzić... To mi potem pomogło w „Ziemi obiecanej”, w roli Moryca Welta* ⁶⁹. Pszoniak celnie zauważył, że to, czego Moryc – podwójnie inny: jako Żyd i jako homoseksualista – boi się najbardziej, to jest napiętnowanie, wykluczenie i odrzucenie. Znaczące, iż to właśnie aktor wpadł na pomysł, by bohater nosił przy sobie fotografię Karola. Fotografię, która wypada mu z kieszeni płaszcza w jednej ze scen. Podnosi ją z podłogi Maks, który zaskoczony mówi Karolowi o swoim znalezisku. Z twarzy Moryca, który pośpiesznie mu ją odbiera, znika uśmiech, jakby obawiał się, że zostanie zdemaskowany. Ale Borowiecki w żaden sposób – werbalny czy też niewerbalny – nie komentuje zguby przyjaciela. Czyżby żywione wobec niego uczucie było dla niego oczywiste? W tej miłości, jak się zdaje, nie widzi nic, co wymagałoby potępienia. Borowiecki jest narcyzem, który chce być kochany. Chce przeglądać się w spojrzeniach zachwyconych nim kobiet i mężczyzn. Co więcej, miłość Moryca jest dla niego ważniejsza niż miłość Anki, którą zdradza i porzuca, a wobec przyjaciela pozostaje do końca lojalny. Jak zatem jest możliwe, że miłość innego mężczyzny nie rodzi lęku Karola? Przyjrzyjmy się samej genezie idei „homoseksualizmu”, która pozwoli, jak sądzę, zrozumieć otwartość Borowieckiego.

Jak dowiódł tego Michel Foucault w pierwszym tomie *Historii seksualności*, pod koniec XIX wieku została wytworzona specyficzna kategoria homoseksualisty, pojmowanego jako nowy typ osobowości, kategoria, która stając się częścią dyskursu kryminologicznego i medycznego, umożliwiała objęcie „grzesznych sodomitów” społecznym nadzorem ⁷⁰. Odtąd homoseksualistę, którego postrzegano jako chorą, zboczoną i występną jednostkę, można było nie tylko scharakteryzować

i opisać, ale też rozpoznać w społeczeństwie. Zdaniem badaczy spod znaku queer tożsamość homoseksualna – czy szerzej: seksualnego odmieńca – wykrystalizowała się wobec głośnego procesu Oscara Wilde’a z 1895 roku. *Wilde* – pisze Tomasz Basiuk za Moe Meyerem – *zdecydował się na męczeństwo, doprowadzając do zrównania przybranej przez siebie pozy dandysa z tożsamością homoseksualistę, która dotąd była pozbawiona wyrazistego znaku i jako taka pozostawała nieobecna w kulturze, a przez to niedostępna jako możliwość społecznej egzystencji* ⁷¹. Ciało Wilde’a posłużyło zatem za ekran, na którym wypisane zostało miano homoseksualisty ⁷². Autor *Portretu Doriana Graya*, którego estetyzm i poza dandysa były skierowane przeciw wiktoriańskiej męskości, stał się w owej epoce nieledwie synonimem homoseksualizmu. Jego *emblematiczny proces* uczynił z jego pozy czytelny znak homoseksualisty, który stał się rozpoznawalny właśnie pod postacią zniewieściałości. Jeśli zatem od głośnego procesu Wilde’a z 1895 roku datuje się rozpoznawalny przez zachodnie społeczeństwo ⁷³ nowożytny męski homoseksualizm, to nic dziwnego, że w filmie Wajdy rozgrywającym się dziesięć lat wcześniej (informuje nas o tym Stein – Jerzy Zelnik, który donosi Grünspanowi, że dzień wcześniej zmarł Wiktor Hugo) inność Moryca nie zostaje nazwana po imieniu, choć jest wyrażona na wiele sposobów (zniewieściałość, lęk przed kobiecym erosem, miłość do Karola). Bohaterowie nie piętnują Moryca, bo w jego zachowaniu nie widzą niczego niepokojącego (mężczyzna nie realizuje swego pragnienia seksualnego, a wówczas piętnowane – i karane – były wyłącznie akty seksualne).

Ważkie wydaje się w tym kontekście spostrzeżenie Michela Foucault ⁷⁴, dla którego wyłonienie się nowożytnej idei „homoseksualizmu” było przyczyną zrodzenia się podejrzliwości, z jaką traktowano odąd męską przyjaźń. Homofobia – zdaniem Elizabeth Badinter – czyni z mężczyzn *męczenników męskości*, ale też destrukuje męską przyjaźń. *Od czasów Freuda wiemy, że męska przyjaźń jest sublimacją pożądania homoseksualnego i że, z drugiej strony, mężczyźni są bardzo powściągliwi w okazywaniu przywiązania. Z tego powodu wielu z nich unika wzajemnej intymności*. Mężczyźni, by nie zostać posądzonymi o męsko-męskie pragnienie, *podświadomie utrudniają bliższy kontakt wzajemny* ⁷⁵. W *Ziemi obiecanej*, której akcja rozgrywa się przed wyłonieniem się nowożytnej kategorii „homoseksualizmu”, nic podobnego nie ma miejsca. Karol, Maks i Moryc ani nie *unikają wzajemnej intymności*, ani nie *utrudniają bliższego kontaktu wzajemnego*. Przeciwnie: to właśnie odmiennosc Moryca sprawia, że Niemiec i Polak traktują go inaczej niż siebie nawzajem. Jak wyjaśniają sobie tę czułość, te troskliwe pocałunki, to pocieszanie zapłakanego trzydziestoletniego mężczyzny? Czy fakt, że przyjaźń, a właściwie miłość między nimi nie została skażona antyhomoseksualnym lękiem, homofobiczną paranoją, świadczy o tym, że to właśnie narodziny idei „homoseksualizmu” (a tym samym: homofobii) zniszczyły męską przyjaźń? ⁷⁶ Nowożytna męskość jawiłaby się zatem jako męskość naznaczona brakiem, męskość wciąż poszukująca swej pełni poza reżimem binarnych podziałów.

Ziemia obiecana została zrealizowana jednak prawie 80 lat po skandalu i procesie Wilde’a. Na Zachodzie ruch wyzwolenia gejów coraz głośniej walczył wtedy o swe prawa. W kinie wątki gejowskie pojawiały się coraz częściej i były ukazywane w sposób bardziej odważny, by wspomnieć choćby o Oscarowym sukcesie *Kabaretu* (1972) Boba Fosse’a, ale też o filmach Viscontiego, Pasoliniego czy Bertolucciego, a także o serii amerykańskich filmów kumpelskich, ewidentnie podszytych homoe-

rotyzmem. Wajda rzuca (pytanie, na ile świadomie?) wyzwanie męskości fallicznej, stabilnej i jednoznacznej, bo odważnie zaciera granicę między hetero- a homoseksualnością. Ukazuje tożsamości seksualne, które nie znają granic. Wszystko w relacji między Karolem, Maksem a Morycem jest nieoczywiste, wszystko wydaje się problematyczne i ambiwalentne. W amerykańskich filmach kumpelskich figura homoseksualisty służyła odróżnieniu męskiego związku od negatywnie wartościowanego pragnienia homoseksualnego (*Papillon*, *Strach na wróble*), Wajda natomiast ową figurę, pozbawioną jednak negatywnego poloru, czyni jedną z trzech centralnych postaci tworzących męski związek. Ma to oczywiście konsekwencje. Choć *Ziemia obiecana* wydaje się wręcz wzorcowym przykładem filmu kumpelskiego, to przypisując Morycowi tożsamość homoseksualną reżyser konwencję tę rozsądza od środka. Miłość męsko-męska jest tu bardziej niebezpieczna i ryzykowna, co czyni film Wajdy bardziej odważnym, niż się jego egzegetom dotychczas wydawało. Nie stawiając kropki nad „i”, reżyser z jednej strony zasugerował międzynarodowej widowni, że jest twórcą otwartym, idącym z duchem czasu (stąd nie tylko homoseksualizm, ale także odważne naówczas sceny erotyczne, w tym *fellatio* w scenie w powozie), podczas gdy w Polsce, gdzie homoseksualizm wciąż był pełnym tabu, heteroseksualność Moryca mogła nie budzić wątpliwości. Robin Wood twierdzi, że jawne uhomooerotycznienie relacji między mężczyznami w filmach kumpelskich niechybnie wywołałoby wśród męskiej widowni panikę. Moryc Welt jednak nie tylko owej paniki w Polsce nie wywołał ⁷⁷, ale wręcz stał się najbardziej lubianą, także przez mężczyzn, postacią filmu. Bo homoseksualizm Moryca nie został, jak się zdaje, przez polskich widzów, pomimo jednoznacznych sygnałów, rozpoznany. Rzeczona etykieta z ekranu nie pada, nie ma więc powodu do obaw. A jeśli nawet odmienność Welta została zauważona, to ówczesna recepcja filmu bynajmniej tego nie odzwierciedla. Oczywiście, wyczuwa się, że niektórzy krytycy (choćby Eberhardt) są świadomi napięcia erotycznego między Morycem a Karolem, ale go jednak wprost nie werbalizują. Jakby nazwanie miało splugawić tę przyjaźń, napiętnować ją grzechem, co sugeruje Maciej Karpiński w wydanej w 1976 roku monografii Pszoniaka: *warto również zauważyć, z jaką subtelnością, w jak dyskretny sposób ledwie zaznaczył Pszoniak niedopowiedziany wątek skłonności do Borowieckiego, która, być może, jest czymś więcej niż przyjaźnią. Tak samo, jak w całej roli ustrzegł się rodzajowości, tak tu najzupełniej ustrzegł się najbliższej choćby trywialności* ⁷⁸. Karpiński *skłonności do Borowieckiego* także nie chce nazywać po imieniu. Zresztą nie czynią tego także współcześni badacze: Ewelina Nurczyńska-Fidelska ⁷⁹ pisze o *trzech braciach łódzkich* (Moryc jest totumfackim Borowieckiego), a Piotr Skrzypczak ⁸⁰ zauważa, że owa *nieco dwuznaczna* sympatia czyni z Welta *młodszego brata Karola* (na czym dwuznaczność tej sympatii miałaby polegać, tego już się jednak nie dowiadujemy) ⁸¹.

Trudno dociec, czy przemiana Reymontowskiego Moryca z heteroseksualnego zdrajcy w lojalnego homoseksualistę była pomysłem Wajdy czy Pszoniaka (gdyby Moryca zagrał Jerzy Zelnik, który początkowo był typowany przez reżysera do tej roli, Welt zapewne nie byłby homoseksualny). Pewne jest wszelako, że tym razem Andrzej Wajda się przed tym nie cofnął ⁸². Odmienność Welta nie została nazwana, ale została ukazana. Bo dla Wajdy kino zawsze było sztuką obrazu i to za sprawą obrazów właśnie (a nie słów) wyrażał to, co naprawdę istotne ⁸³. Tak konstruował przekaz polityczny, który byłby czytelny tylko dla wtajemniczonych i tak budował

też swój własny język pożądania. Język, który obywateli się bez słów. Ta idealizowana męska miłość (wcale nie taka aseksualna, jak by się początkowo wydawało) jest swego rodzaju marzeniem o męskiej idylli. Bez istnienia homofobii, ale i rozpoznawalnego homoseksualizmu (pożądanie nie jest więc piętnowane, ale nie może też zostać zrealizowane). Pozostaje więc blask niezwyklej męskiej miłości – miłości poza granicami orientacji psychoseksualnej (ale też poza granicami etnicznymi i narodowościowymi). Blask męsko-męskiego pragnienia poza binarnymi podziałami. Pragnienia wieloznacznego, nieskończonego, sprzecznego. W tym zacieraniu granic jest nie tylko coś utopijnego, ale może i nawet rewolucyjnie queerowego.

Naród i seksualność

Ziemi obiecanej na Zachodzie, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, zarzucono antysemityzm. W Polsce z kolei uznano ją za film antypolski i stwierdzono, że najbardziej podłą postacią filmu jest Polak Karol Borowiecki. Czy zasadnie? Wajda, rekonstruując industrialną Łódź końca XIX wieku, zadbał, jak się zdaje, o to, by w równie negatywnym świetle ukazać pazernych, chciwych i obłudnych Polaków, jak i Niemców oraz Żydów. Słynna scena porannej modlitwy, którą odmawiają kolejno Polak Wilczek (Wojciech Siemion), Niemiec Bucholc i Żyd Grünspan, a której przedmiotem jest w istocie *złoty cielec*, sugeruje równość pomiędzy zbiorowymi bohaterami filmu (w powieści do złotego bożka modli się tylko Żyd). U Wajdy reprezentacje narodowo-etniczne w XIX-wiecznej Łodzi nie wydają się więc stronnicze. Polacy to, z jednej strony, szlachetny Trawiński (Andrzej Łapicki), który popełnia samobójstwo, bo nie potrafi kłamać i oszukiwać, ale z drugiej – chciwy lichwiarz Stach Wilczek, bezwzględny wobec łódzkiej biedoty⁸⁴. Z kolei Żydzi są reprezentowani przez chytrę Grünspana, który nie daje kredytu Borowieckiemu, by nie robić sobie konkurencji, czy mściwego Zuckera (Jerzy Nowak), ale też przez wrażliwego, czytane i urodziwego Steina czy zafascynowanego Łodzią, ujmującego Halperna (Włodzimierz Boruński). Zróżnicowane są też wizerunki Niemców: sadystyczny i okrutny Herman Bucholc jest konfrontowany z idealistycznym Hornem (Piotr Fronczewski), a obraz demonicznego erotomana Kesslera został zderzony z portretem pocziwego starego Bauma (Kazimierz Opaliński). Wydaje się zatem, że Wajda nie wyróżnia ani Polaków, ani Niemców, ani Żydów. Przeciwnie: osłabia polonocentryzm i antysemityzm Reymonta, który *Ziemię obiecaną* pisał na zamówienie Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego. Konrad Eberhardt idzie nawet dalej, twierdząc, iż ukazany w filmie męski „trójkąt” przeciwstawia się stereotypom narodowym: *Niemiec, Maks (...) jest tutaj beztroski i pelen fantazji jak Polak; Karol Borowiecki, nakreślony zdecydowanym konturem przez Daniela Olbrychskiego, swoim chłodem, systematycznością i stanowczością przypominałby raczej Niemca; Moryc Welt jest wprawdzie w sposób oczywisty Żydem, ale też Żydem odbitym cokolwiek od swej wspólnoty*⁸⁵.

Problem narodowych i etnicznych reprezentacji staje się bardziej problematyczny, gdy kwestie te zderzymy z tymi dotyczącymi seksualności. Pisała o tym w tekście poświęconym konstrukcji *innych seksualności* w polskim kinie okresu PRL-u Ewa Mazierska: *Poprzez fabułę, inscenizację i obsadę (Karola gra symbol seksu lat 70., Daniel Olbrychski) Wajda buduje swoistą hierarchię seksualną postaci, a także, co za tym idzie, narodów, których są przedstawicielami. I tak Karol stoi na*

jej szczycie: ma całkowicie mu oddaną polską narzeczoną, żydowską kochankę i wreszcie żonę – Niemkę. Niżej w hierarchii znajduje się Maks, pożądający polskiej narzeczonej Karola, której jednak nie udaje się mu uwieść. Na samym dole jest Żyd Moryc, nieszczęśliwie zakochany w Karolu (...). Wajda używa zatem stereotypów seksualnych, by wynieść Polaków ponad inne narody⁸⁶. Heteroseksualny Polak stoi na szczycie hierarchii seksualnej postaci ze względu na swą nieograniczoną potencję, podczas gdy homoseksualny Moryc plasuje się na jej dnie, bo ze swej płodności nie ma zamiaru robić użytku. Swe rozważania konstrukcji wizerunków płci w kontekście ideologii narodowej w *Ziemi obiecanej* poświęciła także Elżbieta Ostrowska, która skoncentrowała się na analizie obrazu postaci kobiecych: Anki, Lucy i Mady, które u Wajdy zostały ze sobą wyraźnie skonstrastowane. *Wszystkie te trzy bohaterki jawią się niczym doskonale, bo aż nadto jednoznaczne, obrazy tzw. charakterów narodowych (...) wraz ze stereotypowo doń przypisywanymi systemami wartości. (...) Kolejne związki Borowieckiego z Anką, Lucy i Madą metaforycznie oznaczają kolejne etapy procesu degradacji moralnej bohatera, która jest rezultatem odrzucenia wartości wpisanych w tradycyjny polski etos szlachecki*⁸⁷. Zwłaszcza postaci Anki i Lucy zostały skonstruowane w oparciu o opozycje binarne. Polka i Żydówka są sobie przeciwstawione przez zakres i rodzaj charakteryzującej je seksualności⁸⁸. Anka jest uosobieniem seksualnej niewinności i „czystości”, podczas gdy Lucy symbolizuje seksualną ekspansywność i zaborczość. Dyskurs narodowy w *Ziemi obiecanej* został zatem skonstruowany w oparciu o uniwersalną narrację dotyczącą narodu, w której „czyste” są „nasze kobiety”, a rozwiąże i złe – te obce. Zdaniem Ostrowskiej reprezentacja Żydówek charakteryzuje się tu *nadmiarem seksualności*, co sprawia, że zostają sprowadzone do roli obiektu seksualnego (Lucy Zuckerowa⁸⁹), podczas gdy reprezentacja Żydów – jej niedomiarem (Zucker jest impotentem, a homoseksualizm czyni z Moryca mężczyznę wybrakowanego, bo jego seksualność nie służy reprodukcji). Inaczej z reprezentacją Polaków: Polki cechuje redukcja seksualności do funkcji prokreacyjnych, podczas gdy Polacy charakteryzują się seksualną siłą i potencją (to Polak Borowiecki daje Lucy dziecko, czego nie był w stanie uczynić Zucker). Polskość konstituuje się zatem wobec figury Innego, którym w polskim dyskursie narodowym jest, zdaniem Ostrowskiej, postać Żyda/Żydówki. Reasumując, kulturową konsekwencją utraty państwowej suwerenności okazała się w Polsce demaskulinizacja mężczyzn, ich symboliczna kastracja, toteż falliczna męskość Borowieckiego, której pozostali przyjaciele są pozbawieni, spełnia przede wszystkim funkcję kompensacyjną.

Hierarchia seksualna postaci, na szczycie której – zdaniem Ewy Mazierskiej i Elżbiety Ostrowskiej – stoi heteroseksualny Polak, a na jej dole homoseksualny Żyd, zostaje zakłócona przez inne elementy dzieła (np. aktorstwo), które burzą jednoznaczność owej hierarchii. Welt, choć jest wyposażony w cechy stereotypowo przypisywane homoseksualistom, to – dzięki kreacji Pszoniaka – nie jest, jak sędzę, postacią stereotypową. Jego nienormatywność nie jest kwalifikowana negatywnie. Został zaakceptowany przez przyjaciół nie dlatego, że wyzbył się specyficznie homoseksualnej wrażliwości, czyli dostosował się do heteroseksualnej normy – co sugeruje w swoim tekście Ewa Mazierska⁹⁰ – lecz to heteroseksualni przyjaciele otworzyli się na jego seksualną odmienność, której wszelako nie byli w stanie zdefiniować. To właśnie lojalny, zakochany i spektakularny Żyd, a nie piękny Polak, okazał się postacią, która wzbudziła wśród widzów *Ziemi obiecanej* największą

sympatię. Karol za sprawą swej olśniewającej piękności jest, owszem, figurą kompensacyjną (Polska i Polacy są tak piękni, jak piękny jest ukazany w filmie Polak), ale jest też postacią negatywnie waloryzowaną: jest piękny, ale i amoralny, uwodzicielski, ale i zły. *Cnotliwym synem Polski* z pewnością nie jest. Oczywiście, ta amoralność jest także fascynująca (i uwodzicielska), ale pochodzi ona spoza dyskursu narodowego opiewającego, jak by chciał Gombrowicz, wyłącznie cnotliwą *narodową piękność*. Tym samym u źródeł *Ziemi obiecanej* leży narracja nacjonalistyczna, którą wszelako reżyser rozbraja, stępia jej ksenofobiczne ostrze.

* * *

Jednym z głównych bohaterów twórczości Andrzeja Wajdy jest męskie pragnienie homospołeczne, pragnienie szczególnie niebezpieczne dla męskich wspólnot narodowych. Zauważył to Christopher Caes w cytowanym już tekście *Widowiska katastroficzne: trauma historyczna i męska podmiotowość we wczesnych filmach Andrzeja Wajdy*, w którym odwołując się do kategorii psychoanalitycznych wyświetlił źródła specyficznej struktury męskiej podmiotowości w twórczości reżysera *Kanału*. Zdaniem amerykańskiego sławisty kino to, będące *kinem męskich związków zabarwionych erotyzmem*⁹¹, stanowi wyzwanie⁹² dla prostych opozycji binarnych: homospołeczny-homoseksualny. Choć struktura męskich wspólnot w jego filmach (np. w *Lotnej*) i struktura nacjonalistycznych związków mężczyzn (np. *Männerbund*) są podsyte tym samym erotycznym pragnieniem, to ostatecznie przybierają one zgoła odmienne kształty. U Wajdy męskie pragnienie homospołeczne nie jest, jak w przypadku narracji nacjonalistycznych, siłą zagrażającą protagonistom owych filmów: reżyser konstruuje bowiem „*ideal męskości*” po to, aby go potem zburzyć i w tym zburzeniu erotyzować zrujnowany ideal⁹³. *Ziemia obiecana* znakomicie ilustruje owo wyzwanie rzucone dychotomii homospołeczny-homoseksualny. Ale nawet nie dlatego, że także tu mamy do czynienia z rozpadem i degradacją pełnej powagi męskości, wszechwładnej i niewzruszonej, ale dlatego, iż wśród grupy homospołecznej reżyser sytuuje figurę odmieńca. Wpisanie homoseksualisty (czy szerzej: seksualnej odmienności) w ramy męskiej wspólnoty i – co gorsza – zaakceptowanie go, nie mieści się w ramach narracji narodowej/nacjonalistycznej, w której gej zawsze jawi się jako wróg narodu (kazus Gombrowiczowskiego Gonzala). Funkcjonowanie nacjonalistycznych męskich formacji opiera się na równoczesnym pobudzaniu i wypieraniu erotyzmu męsko-męskiego, co prowadzi do categorycznego oddzielenia „zdrowych” związków homospołecznych od „skalanych” relacji homoseksualnych. Zakochani w sobie towarzysze mogliby bowiem dojść do wniosku, że ich potrzeba bycia z drugim mężczyzną strukturalnie nie różni się od pragnienia, które żywią względem siebie homoseksualiści. Obawa ta popycha ich do wykluczenia geja z przestrzeni narodowej, do homofobii, która wszelako w kinie Wajdy nigdy się nie pojawia. Tym samym idealne ciało Polaka zostaje przeciwstawione w *Ziemi obiecanej* anty-ciału homoseksualnego Żyda, ale relacje między nimi nie kształtują się podług charakterystycznego dla narodowych narracji antyhomoseksualnego scenariusza.

SEBASTIAN JAGIELSKI

- ¹ Pomimo nominacji do Oscara amerykańscy dystrybutorzy nie zdecydowali się wprowadzić filmu do kin ani w Nowym Jorku, ani w Los Angeles (por. J. Falkowska, *Głosy z zewnątrz. Recepcja filmów Andrzeja Wajdy w krajach anglojęzycznych*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Universitas, Kraków 2003, s. 359-375).
- ² *Zapisy cenzury*, w: *Wajda mówi o sobie: wywiady i teksty*, wybór i oprac. W. Wertenstein, Wyd. Literackie, Kraków 2000, s. 90.
- ³ Tamże, s. 91.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ T. Lubelski, *Dwie ziemie jałowe: 1898 i 1974*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 118-119.
- ⁸ B. Michalak, *Polskie Oscary*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 215.
- ⁹ C. James, *Land of Promise*, „The New York Times Film Reviews”, 5 II 1988. Cyt. za: J. Falkowska, *Andrzej Wajda: History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York-Oxford 2007, s. 151.
- ¹⁰ *Wajda wykazał się wyjątkowym brakiem wyuczucia* – pisał Bartosz Żurawiecki – *nie dość, że ocenzurował jeden z najlepszych fragmentów swojej twórczości, to jeszcze najwyraźniej nie spostrzegł, że aktorka zyskała po śmierci status postaci kultowej (Na falach pruderii, „Dialog” 2009, nr 3, s. 108). Niewykluczone, że kastrując swe dzieło z jednej z najwspanialszych scen Wajdzie wcale nie szło o antysemityzm, a o seks – z filmu usunięto bowiem wszystkie co bardziej odważne obyczajowo sceny (reżyser okroił nie tylko scenę z Jędrusik ale także i scenę orgii w ogrodach Kesslera, w tym ujęcie, w którym Moryc policzkuje i odpycha nagą kobietę, ale i scenę seksu Maksa z przygodnie poznaną kobietą).*
- ¹¹ Najmocniej bodaj grzmiał Claude Lanzmann: *W tym filmie Żydzi łódzcy pokazani zostali w sposób godny karykatur „Stürmera”, antyżydowskiego pisma Juliusa Streichera, najbardziej podlego z kryminalistów* (cyt. za: *Wajda: Filmy*, red. J. Płażewski, t. 2, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996, s. 245).
- ¹² J. L. Douin, „Le Monde”: „*Katyn*” – *przejmujący i bolesny film dla Wajdy*, tłum. J. Kawa, „Gazeta Wyborcza”, 14.04. 2009; por. polemikę A. Michnika, *Narodowość pluszowego misia*, „Gazeta Wyborcza”, 14.04. 2009.
- ¹³ T. Lubelski, *Wajda*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 151.
- ¹⁴ Tamże, s. 156.
- ¹⁵ Tamże, s. 151.
- ¹⁶ *Zawsze chciałem zrobić taki „amerykański” film*, przyznawał reżyser (A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Znak, Kraków 2000, s. 162).
- ¹⁷ T. Lubelski, *Wajda...* dz. cyt., s. 151.
- ¹⁸ R. Wood, *From Buddies to Lovers*, w: tegoż, *Hollywood: From Vietnam to Reagan... and Beyond*, Expanded and Revised Edition, Columbia University Press, New York 2003, s. 203.
- ¹⁹ M. Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, wyd. II, University of Chicago Press, Chicago 1987, s. 23.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ M. Kornatowska, *Eros i film*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Łódź 1986, s. 98.
- ²² Tamże, s. 105.
- ²³ R. Dyer, *The Matter of Images: Essays on Representation*, Routledge, New York 1993.
- ²⁴ Tamże, s. 127.
- ²⁵ R. Wood, dz. cyt., s. 204.
- ²⁶ Tamże, s. 205.
- ²⁷ Tamże, s. 204.
- ²⁸ M. Simpson, *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*, Routledge, New York 1994, s. 228.
- ²⁹ R. Wood, dz. cyt., s. 203-204.
- ³⁰ Pojęcie Eve Kosofsky Sedgwick, *Męskie pragnienie homospoleczne i polityka seksualności*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9-10.
- ³¹ D. Olbrychski, *Anioły wokół głowy*, BGW, Warszawa 1992.
- ³² W. Pszoniak, *Aktor*, w rozmowie z M. Komarem, Wyd. Literackie, Kraków 2009, s. 126.
- ³³ K. Eberhardt, *Świat bez grzechu*, w: tegoż, *O polskich filmach*, wybór i wstęp R. Konieczek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 376-377 (pierw. „Kino” 1974, nr 12, s. 10-15).
- ³⁴ Warto dodać, że Andrzej Wajda eksploruje tu też dwa charakterystyczne dla narracji narodowej motywy, do których rodzimi reżyserzy nader często powracają: Polki (Anka) jako dumnego przedmiotu pożądania obcego mężczyzny (Maks) i nawróconej na polskość obcej kobiety (zacytana w polskiej literaturze Mada Müller) zakochanej w pięknym Polaku (Borowiecki). Pierwszy z motywów zanalizowała E. Ostrowska-Chmura (*Polka – dumny przedmiot pożądania*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 139-153), drugi uczyniłem przedmiotem swego zainteresowania gdzie indziej (*(Melo)dramaty polskości. Naród i płeć w polskim filmie patriotycznym*,

- w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Ha!Art, Kraków 2009, s. 57-83).
- ³⁵ P. Lis, *Liryczny bohater w dramatycznych okolicznościach. O twórczości Andrzeja Wajdy*, w: *W kręgu filmu polskiego XXXV-lecia*, red. J. Trzynałowski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1981, s. 154-155.
- ³⁶ Por. J. Pyszny, *Kobieta w filmach szkoły polskiej*, w: *Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja*, red. J. Trzynałowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
- ³⁷ Mechanizm ten scharakteryzował Christopher Caes, analizując *Lotną: kiedy kobiety zjawiają się w filmie lub gdy jest o nich mowa, służą specyficznej funkcji, mianowicie ich obecność lub samo wspomnienie o nich pobudza męskie pożądanie, lecz wówczas szybko znikają lub też mocno podkreśla się ich nieobecność, pozbawiając pożądanie, teraz już pobudzone, jego tradycyjnego przedmiotu (Widowiska katastroficzne: trauma historyczna i męska podmiotowość we wczesnych filmach Andrzeja Wajdy*, tłum. Ch. Caes, Z. Batko, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitariski, Universitas, Kraków 2003, s. 149). U Wajdy ów mechanizm można rozpoznać nie tylko w *Lotnej*, lecz także w innych filmach, w tym w *Ziemi obiecanej*.
- ³⁸ Tamże, s. 174.
- ³⁹ *Dla pokolenia Wajdy (...) wojna – traumatyczna śmierć ojca i ojczyzny – wydarzyła się (...) w momencie początku dojrzewającej seksualności, przerywając jednocześnie postęp kompleksu Edypa ku jego rozwiązaniu. Kino Wajdy ciągle na nowo opowiada historię nierozwiązania tego kompleksu*, tamże, s. 174.
- ⁴⁰ E. Ostrowska, *Niebezpieczne związki. Dyskurs miłosny, erotyczny i narodowy w filmach Andrzeja Wajdy*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, (red.) E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitariski, Universitas, Kraków 2003, s. 210.
- ⁴¹ E. Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Śląsk, Katowice 1998, s. 156.
- ⁴² Nie dziwi zatem, że Andrzej Wajda tryskającego życiową energią mężczyznę nazwał *lirycznym kapitalistą* (A. Wajda, *O polityce, o sztuce, o sobie*, wstęp, wybór i układ tekstów M. Małatyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 194).
- ⁴³ W. Pszoniak, dz. cyt., s. 126.
- ⁴⁴ Tadeusz Lubelski zauważył, że wszyscy trzej – zerwawszy ze swoimi rodzinami – są w poszukiwaniu jakiegoś nowego wzorca etycznego. Powinien on łączyć skuteczność działania z pewnym idealnym wyobrażeniem o sobie, z którego żaden z nich nie jest w stanie do końca zrezygnować. Może dlatego – popelniając po drodze serię podłości – przynajmniej przyjaźń ocalają (*Dwie ziemie jałowe...* dz. cyt., s. 126).
- ⁴⁵ H. White, *Ciała i ich fabuły*, tłum. M. Wilczyński, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 356.
- ⁴⁶ T. Lubelski, *Daniel Olbrychski: Aktor Wajdy*, w: *Być jak Cybulski?* red. I. Cegielska, Fundacja Kino, Warszawa 2008, s. 13.
- ⁴⁷ Tamże, s. 13-14.
- ⁴⁸ D. Olbrychski, dz. cyt., s. 210.
- ⁴⁹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!Art, Kraków-Warszawa 2010, s. 40.
- ⁵⁰ J. Ellis, *Visible Fictions*, Routledge & Kegan Paul, London 1982, s. 47. Cyt. za: S. Neale, *Męskość jako spektakl*, tłum. M. Radkiewicz, w: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Kraków 2001, s. 41.
- ⁵¹ Por. Ch. Caes, dz. cyt., s. 152, 157.
- ⁵² D. Olbrychski, dz. cyt., s. 212.
- ⁵³ Por. S. Neal, dz. cyt., s. 42.
- ⁵⁴ L. Mulvey, dz. cyt., s. 42.
- ⁵⁵ A. Ledóchowski, *Złoty cieciec*, w: tegoż, *Ulotne obrazy*, Polska Federacja DKF, Warszawa 1998, s. 60 (pierw. „Film” 1975, nr 8, s. 6-7).
- ⁵⁶ P. Skrzypczak, *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2004, s. 139.
- ⁵⁷ K. Eberhardt, dz. cyt.
- ⁵⁸ T. Basiuk, *Casus Wilde’a: homoseksualizm i tożsamość odmienca od końca XIX wieku*, w: *Inny, Inna, Inne. O Inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzales, K. Szczuka Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, s. 324.
- ⁵⁹ Zdaniem Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej (dz. cyt., s. 118-126) cały film został oparty na konwencji filmu sensacyjno-romansowego z elementami filmu gangsterskiego. Autorka rozpoznaje w filmie archetypowych bohaterów owej narracji: gangstera i jego bandę (Karol, Moryc, Maks), lichwiarza (Wilczek), płatnego mordercę (Bum-Bum), *femme fatale* (Lucy Zuckerowa) i liryczną piękność (Anka).
- ⁶⁰ Warto dodać, że w powieści rozmowa ta kończy się porozumieniem z Grünspanem, a tym samym zdradą Borowieckiego.
- ⁶¹ Por. T. Lubelski, *Wajda*, dz. cyt., s. 151. Historyk kina zauważył także, odwołując się do wspomnień reżysera, iż w czasie pracy nad *Biesami*, podczas której Wajda po raz pierwszy współ-

- pracował z Pszoniakiem, aktor okazał się dlań prawdziwym oparciem (tamże, s. 128).
- ⁶² W. Pszoniak, dz. cyt.
- ⁶³ W filmie Gruzcy mamy do czynienia ze wszystkimi sześcioma kategoriami strukturyzującymi narrację kumpelską – od podróży po śmierć.
- ⁶⁴ Zastanawiające, że Konrad Klejsa (*Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat 60. i 70.*, Wyd. Trio, Warszawa 2008, s. 26-27), poszukując w polskim kinie filmów kontestacyjnych, w ogóle nie bierze pod uwagę *Przeprowadzki*. Elementy kontestacyjne przypisuje natomiast filmom, które z kontestacją mają raczej niewiele wspólnego: zainspirowanej francuską i czeską nową falą *Strukturze kryształu* (1969) Zanusiego, czy wywodzącemu się z kina Dreyera *Żywotowi Mateusza* (1967) Leszczyńskiego. Gdyby autor nie ograniczył kwerendy do stu najgłośniejszych polskich filmów, znalazłby przykłady filmowe bardziej adekwatne niż wymienione tytuły.
- ⁶⁵ Cz. Dondziłło, *Zasłużony półkownik?* „Film” 1982, nr 39, s. 7.
- ⁶⁶ K. Kłosińska, *Feministyczne lektury „Dory”*, w: tejże, *Feministyczna krytyka literacka*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 555.
- ⁶⁷ Cz. Dondziłło, dz. cyt.
- ⁶⁸ P. Leszkowicz, T. Kitliński, *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Aureus, Kraków 2005, s. 197. *Symptomy historyczne* – zdaniem interpretujących myśl Freuda Leszkowicza i Kitlińskiego – są wyrazem kompromisu pomiędzy libido a działaniem represji, ale mogą również przedstawiać połączenie dwóch fantazji libidinalnych o przeciwnym charakterze seksualnym. Owe dwie przeciwstawne fantazje wiążą się z wewnętrzną kobiecością i męskością lub heteroseksualizmem i homoseksualizmem jednostki oraz konfliktem między nimi (tamże).
- ⁶⁹ W. Pszoniak, dz. cyt., s. 103.
- ⁷⁰ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- ⁷¹ T. Basiuk, dz. cyt., s. 322.
- ⁷² Tamże, s. 321.
- ⁷³ Także w Polsce pod koniec XIX wieku homoseksualizm został skojarzony z postacią Wilde’a: *charakter publikowanych [w prasie codziennej] wypowiedzi świadczył, że publiczność dobrze orientowała się w przyczynach „smutnej sławy” pisarza, co z kolei wskazuje na istnienie innych, poza oficjalnymi, źródeł informacji. Musiały więc krążyć wieści pokątne, przywiezione przez cudzoziemców i rodaków wracających z zagranicy, rozgłaszane w kawiarniach i wśród „znajomych”* (A. Zawiszewska, „Zostawić całą hańbę”, lecz „zwrócić się przeciw tyranii”. *Poglądy na temat homoseksualizmu w pierwszej połowie XX wieku w Polsce*, w: *Kultura wobec odmienności*, t. 2, *Prasa/Literatura*, red. B. Darska, Fundacja Feminoteka, Warszawa 2009, s. 98).
- ⁷⁴ M. Foucault, *O przyjaźni jako stylu życia*, tłum. T. Basiuk, „Gai Pied” 1981.
- ⁷⁵ E. Badinter, *XY Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Wyd. W.A.B., Warszawa 1993, s. 108-109.
- ⁷⁶ Warto w tym kontekście przywołać realistycznych *Aktorów prowincjonalnych* (1978), w których Agnieszka Holland ukazała losy trudnej przyjaźni aktorów – heteroseksualnego Krzysztofa (Tadeusz Huk) i homoseksualnego Andrzeja (Stefan Burczyk). *Czasami się zastanawiam* – mówi w pewnej chwili Krzysztof – *czy jesteś moim przyjacielem, czy po prostu za-kochanym pedałem*.
- ⁷⁷ Skandal wywołał natomiast erotyzm Kaliny Jędrusik, którą utożsamiono z Lucy Zuckerkową (por. D. Michalski, *Kalina Jędrusik*, Iskry, Warszawa 2010, s. 313-323).
- ⁷⁸ M. Karpiński, *Wojciech Pszoniak*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 52.
- ⁷⁹ E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 118.
- ⁸⁰ P. Skrzypczak, dz. cyt., s. 140.
- ⁸¹ Wyjątkiem są prace Elżbiety Ostrowskiej (*Obcość podwojona: obrazy kobiet żydowskich w polskim kinie powojennym*, w: *Gender-film-media*, red. E. H. Oleksy, E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001) i Ewy Mazierskiej (*Od homoseksualisty do geja: konstrukcja „innych seksualności” w polskim kinie okresu PRL-u*, tłum. K. Nowak, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, (red.) S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009). Również Tadeusz Lubelski zastanawia się nad możliwością przypisania Morycowi tożsamości homoseksualnej. Autor zauważa, że bohater kocha swego polskiego przyjaciela, ale *niewiele ma z geja. To raczej wyrośnięte dziecko, które wprawdzie ma mnóstwo życiowej energii, ale brak mu jakiegokolwiek pomysłu na osiągnięcie męskiej dojrzałości* (T. Lubelski, *Dwie ziemie jałowe...* dz. cyt., s. 126).
- ⁸² Inaczej niż w przypadku Niewinnych czarodziei (1960), na planie których sam Tadeusz Łomnicki zasugerował reżyserowi, by to homoseks-

sualizmem Bazylego wyjaśnił niemożność pożądaną młodziutkiej i roznegliżowanej Pelagii (Krystyna Stypułkowska, por. *Historia filmu polskiego*, t. 4, red. J. Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 166).

⁸³ Por. A. Wajda, *Moment deziluzji. Spotkanie z Andrzejem Wajdą*, rozm. T. Sobolewski, „Kino” 1991, nr 7, s. 2-7.

⁸⁴ Reymont ukazuje polskich kapitalistów jako prawych, uczciwych i szlachetnych, a za upadek polskiego szlachcica odpowiedzialnością obarcza obcych: Żydów i Niemców. Polską tożsamość narodową, niczym w narracjach nacjonalistycznych, konstryuuje zatem zdrada obcych. Kropkę nad „i” stawia zakończenie powieści – naiwne nawrócenie Karola, którego to finału Wajda słusznie się pozbył.

⁸⁵ K. Eberhardt, dz. cyt., s. 376.

⁸⁶ E. Mazierska, dz. cyt., s. 52.

⁸⁷ E. Ostrowska, *Obcość podwojona...* dz. cyt., s. 135.

⁸⁸ Tamże, s. 140.

⁸⁹ Rację ma Elżbieta Ostrowska, pisząc (*Obcość podwojona*, dz. cyt.) że motyw *femme fatale* zostaje wyrzucony poza nawias wspólnoty narodowej, bo Matka Polka nie mogłaby okazać się ani seksualna, ani zła. Sam reżyser negatywnie nadmierną seksualność Lucy wartościuje, o czym świadczy choćby montaż równoległy orgii w salonie z obrazem kopulujących psów, które dziewczę Anka zaciekle usiłuje rozdzielić. Rozpoznanie to potwierdza opinia Kaliny Jędrusik, która w 1979 r. przyznała: *Jest to rola zagrana pod dyktando reżysera. (...) „Żeby ci ułatwić zadanie, powiem*

ci, że to musi być postać jakby z Felliniego. Grubą kreską rysowana”. Nie wiem, dlaczego miała być odrażająca, ale tak chciał reżyser. Musiałam się mu poddać i wtedy się zaczęły ciężkie, trudne dni. Przede wszystkim kazał mi utyć z dziesięć kilo i bardzo się do tego przykładał: podsuwał mi smakołyki, przed kręceniem musiałam jeść duże śniadania – o Jezus, jaka ja byłam strasznie nieszczęśliwa! A on: „Musisz być pulchna, pełnomleczna, bezwzględna. Musisz być osobą, której nikt nie pokochał” (cyt. za: D. Michalski, dz. cyt., s. 315-316). Iwona Kurz twierdzi z kolei, że siłą najbardziej seksualnego obrazu w polskim kinie (...) została wypracowana w poprzednich latach i wcześniejszych filmach Kaliny Jędrusik („*Bo we mnie jest seks*”. Kalina Jędrusik – retuszowana ikona seksbomby, w: *też, Twarze w tłumie, Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Świat Literacki, Warszawa 2005, s. 153,186). Warto dodać, że najbardziej krytyczne są wobec Lucy feministki, które widzą w niej postać wybitnie mizoginiczną, uwielbiana jest natomiast przez środowiska gejowskie (Jędrusik ma status gejowskiej diwy/ikony) – czy aby nie dlatego, że Zuckrowa to kobieta wyzwolona, świadoma swej seksualności, postać, która zawsze dostaje to, czego chce, która nie pozwala, by to mężczyźni decydowali o jej ciele?

⁹⁰ E. Mazierska, dz. cyt., s. 53.

⁹¹ Ch. Caes, dz. cyt., s. 144.

⁹² Tamże, s. 149.

⁹³ Tamże, s. 144.