



Studia  
Filmoznawcze  
35  
Wrocław 2014

**Marian Bielecki**

Uniwersytet Wrocławski

**MIĘDZY NARCYZMEM A HISTERIĄ.  
RECENZJA KSIĄŻKI  
SEBASTIANA JAGIELSKIEGO:  
MASKARDY MĘSKOŚCI. PRAGNIENIE  
HOMOSPOŁECZNE  
W POLSKIM KINIE FABULARNYM**

Bardzo niestandardowa książka Sebastiana Jagielskiego *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*<sup>1</sup> zaczyna się niby standardowo, bo od wprowadzenia przedstawiającego metodologiczne zaplecze. Niby jest to repetytorium wiedzy oczywistej dla każdego badacza *queer theory*. A jednak przeoczenie tego fragmentu (jakoś prawdopodobne, bo wiadomo, że chyba każdy czytelnik ma takie rzeczy na sumieniu) może być zaniechaniem. Rzecz bowiem w tym, iż — po pierwsze — nie każdy jest badaczem *queer theory*. Wykład Jagielskiego może być bardzo użyteczny dydaktycznie jako wprowadzenie do tego rodzaju problematyki. Autor przedstawia genezę oraz teoretyczne założenia tej teorii, tłumaczy także, dlaczego z takimi problemami pojawia się ona w polskim filmoznawstwie. Po drugie, Jagielski określa swoje metodologiczne stanowisko, które w dużej mierze jest już jego oryginalnym osiągnięciem i które jako skrzynka z narzędziami może stanowić — powiem to już teraz — niezły interpretacyjny punkt wyjścia dla kolejnych badaczy tematu. To chciałbym podkreślić: omawiana książka to praca pionierska. Nie ma wielu rozpraw na temat homoseksualności w polskim filmie. Polscy filmoznawcy

---

<sup>1</sup> S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.

nie wypracowali sobie własnych narzędzi takiej analizy. Zapożyczają się tu i ówdzie, najczęściej bodaj u polonistów, ale nie chciałbym z tego czynić zarzutu, ponieważ pamiętam dobrze całkiem niedawne jeszcze czasy, kiedy i polscy literaturoznawcy byli podobnie bezradni metodologicznie (nie znaczy to zresztą, że już jest zupełnie świetnie, co się tyczy zwłaszcza deficytów *men's studies*). Po rozprawie Jagielskiego badacze filmu mają do dyspozycji zestaw narzędzi sprawdzonych w praktyce, ponieważ książka przynosi również wiele interpretacji, które będą klasyczniały z dnia na dzień. Bo Jagielski jako komentator teorii jest naprawdę niezły, niemniej jednak pełnię swojego talentu pokazuje w interpretacjach filmów.

Jednak jeszcze słówko o założeniach. Zasadniczo rzecz biorąc, metodologiczny punkt wyjścia autora omawianej książki określałyby następujące przeświadczenia i prerogatywy: konstruktywizm; podejrzliwość wobec tego wszystkiego, co wykazuje uroszczenia do bycia naturalnym, uniwersalnym i oczywistym; oraz metoda analizy, którą można by nazwać genealogią (Nietzscheańską) albo dekonstrukcją (Derridańską), bo polega na odkrywaniu różnicy w łonie każdej tożsamości, na rozbijaniu wszelkiej jedności przez rozpoznawanie w niej nieredukowalnej heterogeniczności. Sugeruję konteksty filozoficzne czy teoretycznoliterackie nie bez powodu, bo to horyzont myślenia poststrukturalistycznego określa zarówno punkt wyjścia, jak i dojścia w myśleniu Jagielskiego o interpretacji filmu. Idąc za klasykami *queer theory*, Jagielski w swoich interpretacjach przedstawia stan kryzysu, eksponuje miejsca zawieszenia porządku patriarchalnego, wskazuje na nieusuwalne ambiwalencje dyskursu heteronormatywnego i takie miejsca, w których nie sposób rozstrzygnąć, co jest ciśnieniem homospołecznym, a co homoseksualnym pragnieniem. Z tych wszystkich powodów kategoria *queer* okazuje się wręcz nieodzowna, ponieważ jest zdolna uchwycić wielorakie ambiwalencje bardzo nieoczywistych tożsamości bohaterów zaludniających polskie kino. Szczepko i Tońko, bohaterowie adaptacji utworów Iwaszkiewicza, filmów Zanussiego i Pasikowskiego, nie dają się łatwo wpisać w sztywne definicje, jakimi operuje dyskurs heteronormatywny. Ale queerowi mogą być także reżyserzy, aktorzy, filmy i interpretacje. Wychodzi więc na to, że dosłownie wszystko może być *queer*. Albo że wszystko jest *queer*. I bardzo dobrze. Myślę zresztą, że utrzymywanie po lekcji psychoanalizy i dekonstrukcji, iż jakieś osoby albo rzeczy mogą być tylko sobą, to już nawet nie naiwność czy ignorancja. To niedorzeczność.

Następujący dalej wykład historii polskiego kina queerowego przybiera — co zupełnie zrozumiale — formę prezentacji diachronicznej. Jagielski zaczyna swoją opowieść od prehistorii *queerness* w polskim kinie. Bez żadnej przesady wolno powiedzieć, że jest tu dwóch ojców założycieli. To Eugeniusz Bodo i Michał Waszyński. Bodo przebijający się za kobiety, stylizujący się w filmie *Piętro wyżej* na Mae West (która była najdosłowniej niemożliwie kobieca, to znaczy będąc kobiecym ideałem, jak gdyby nie mogła być kobietą), śpiewający szlagier *Sexapil to nasza broń kobieca*, zainfekowujący dyskurs kina wirusem odmienności i nienormatywności. Jak zwykle w takich wypadkach, kluczowe znaczenie mają ontologiczne konsekwencje tych

przebieranek. Są one imitacją imitacji, w konsekwencji to, co miałyby być oryginałem i źródłem, zostaje odsunięte w niekończącej się grze reprezentacji. Przy okazji dochodzi do odwrócenia tradycyjnej metafizyki płci oraz jej atrybutów (piękno–władza). Jak bardzo parodia oraz humor są zabójcze dla normatywizmu, nieźle pokazuje wspomniała scena z filmu *Piętro wyżej* — scena uwodzenia Hipolita Pączka (Józef Orwid) przez Henryka Pączka (Bodo). Ten pierwszy występuje w ciężkiej rycerskiej zbroi, drugi w kobiecym przebraniu. Oto pokazowa scena kampowego ekscesu: naprzeciw ponurej, przyciężkiej, ślepej męskości — czar, lekkość, humor, maskarada. Najważniejsze jest jednak namiętne spojrzenie zakochanego mężczyzny patrzącego na drugiego mężczyznę, który jest przebrany za kobietę.

I Waszyński ze swoją fascynującą i przejmującą historią maskarad biograficznych i filmowych. Z przebogatego dorobku reżysera nie sposób nie wspomnieć filmu *U kresu drogi*, będącego opowieścią o porzuceniu tożsamości, zawierającą niezwykle silny podtekst autobiograficzny, cyklu ze Szczepkiem i Tońkiem (Kazimierz Wajda i Henryk Vogelfänger), wyczyniających rzeczywiście niebywałe hece, kultowego *Dybuka*, z równie ewidentnym i niejednoznacznym splotem tego, co homospołeczne, i tego, co homoerotyczne, *Drugiej młodości* z pierwszą gejowską diwą Marią Górczyńską. Oto prehistoria polskiego kina queerowego, stojąca pod znakiem estetycznego eskapizmu. Nic ponad czy poza ucieczkę w fantazmat, teatralizację, poetykę *glamour* mieszającą ekstrawagancję, zmysłowość i wyrafinowanie, a opierającą się na konwencjach komedii muzycznej, melodramatu i farsy, po prostu nie było możliwe. A jednak była to estetyka transgresyjna, o czym najwymowniej zaświadczały głosy poruszonych krytyków, broniących nadwerężonych drobnomieszkańskich cnót.

Rozdział drugi poświęcony jest filmowym adaptacjom książek Jarosława Iwaszkiewicza. Dla Jagielskiego wpisują się one w kontekst kina — homoseksualnego — dziedzictwa. Interpretacja jest w tym wypadku odkrywaniem historii, odsłanianiem śladów zapomnianych doświadczeń, uczestnictwem w nostalgicznych powrotach do tego, co utracone. Fantazmat stanowi tu zarówno unik przed opresją i przemocą normatywnej rzeczywistości, jak i element rekonstrukcji homoseksualnej genealogii. W użyciu jest klasyczna, modernistyczna poetyka: splecione figury Erosa i Tanatosa, voyeuryzm, aluzje do homoerotycznej klasyki, topos niewyraźnego pożądania, modernistyczne sublimacje, kampowe rysy estetyki, estetyzacja męskiego ciała, relacje w trójkacie, dekonstrukcja narracji filmowej relatywizowanej dodatkowo przez filmowe środki wyrazu. To było już wiadome z analiz Germana Ritza i idących jego tropami kolejnych komentatorów, ale kontekst filmoznawczy uzupełnia również naszą historycznoliteracką wiedzę na temat tych utworów. Utworów, które zawsze są czymś więcej niż tylko tekstami. Są tekstami w sensie barthes'owskim, to znaczy interpretacja jest sposobem ich poznania i istnienia zarazem. A to znaczy, że po egzegezie Jagielskiego będą czymś zasadniczo różnym od tego, za co są brane jakże często. Wciąż bowiem zdarza się przecież czytać komentarze utworów Iwaszkiewicza zupełnie abstrahujące od homoseksualnego

subtekstu. I co może oczywiste, ale istotne, interpretacje Jagielskiego są interpretacjami interpretacji. Wiedzieć więc trzeba, że niektóre z nich były bardziej radykalne niż standardowy literaturoznawczy dyskurs o prozie Iwaskiewicza. To przypadek filmowej adaptacji *Zygfryda*.

Nielatwym zadaniem jest omawianie relacji tego, co homospołeczne, i tego, co narodowe. W oficjalnym polskim dyskursie kinematograficznym homoseksualność pozostawała nie tylko tabuizowana, lecz także nieświadomiona. W polskim kinie homoseksualista pojawiał się, przemykając niepostrzeżenie gdzieś na drugim planie, nieodmiennie jako postać jednej ze stereotypowych figur „ciot”. Plasowały się one zawsze między groteskową pokracczością a degeneracją moralną i miały albo śmieszyć, albo odstręczać. Filmy Jerzego Gruzy to paradygmat tej banalnej poetyki. To, co homoerotyczne, istniało jednak i w inny sposób — jako subtekst homospołeczny. To się zaczęło już w sztuce socrealistycznej, estetyzującej ponad miarę filisterskiej przyzwoitości męskie ciała. Inny powód to niestabilność męskiej tożsamości, z wielu, między innymi historycznych powodów sfeminizowanej. Mężczyźni polscy byli — jak wiadomo — członkami narodu podbitego i skolonizowanego. Stąd próby konsolidacji męskości i popularność wzorów męskości heroicznej, niezwykłej. Szybko jednak stawały się przeciwieństwem tego, czym miały być, bo popadały w przesadę i groteskę. Były nieporadne i nieprzekonujące, narcystyczne i histeryczne.

Najważniejszym reprezentantem kina narodowego jest, oczywiście, Andrzej Wajda. Zwłaszcza po genialnej rozprawie Christopha Caesa wiadomo, iż poznawczo opłacalna jest psychoanaliza tego kina i Jagielski wybiera taką właśnie drogę. Najpierw pod lupę bierze *Ziemię obiecaną* i dokonuje śmiałej reinterpretacji reinterpretacji pod kątem cech męskiej wspólnoty homospołecznej. Wpisuje ten film w kontekst *buddy film*, filmu kumpelskiego, i znajduje w nim doprawdy niesłychane rzeczy. Subtelna i przenikliwa analiza gry spojrzeń i emocji między trójką głównych bohaterów uwikłanych w homospołeczną strukturę każe w filmie widzieć antyedykalną historię o alternatywnej, ponadnarodowej wspólnotcie mężczyzn. W ogólności *Ziemia obiecana* to element zbiorowej psychoanalizy, a właściwie terapii. Efektem jest Daniel Olbrychski jako owoc zbiorowej wyobraźni — idealne, piękne, męskie ciało, odbite w lustrze zbiorowych pragnień kobiet i mężczyzn, a przeciwstawione antyciału Żyda (Wojciech Pszoniak). Wzbudziło to nawet pewien niepokój komentatorów. Coś najwyraźniej było nie tak. Identyfikowali ten problem jako brak głębi Olbrychskiego, ale w istocie — jak względnie łatwo się można domyślić — chodziło o nazbyt natrętną estetyzację męskiego ciała, o uczynienie z mężczyzny statycznego i biernego obiektu pożądania (a tym może być jedynie kobieta).

Reinterpretacją jest też rozdział poświęcony Krzysztofowi Zanussiemu. Tu autor idzie za pierwszymi egzegezami usiłującymi zerwać z ascetyczną tradycją wykładania tej twórczości, wedle której dotyczy ona (ta twórczość) wyłącznie wzniosłych spraw ducha chrześcijańskiego i takiejże etyki. Zamiast drążenia takich czy innych egzystencjalnych rozterek i dylematów moralnych, rozpoznawania uwarun-

kowań społecznych, piętnowania konformizmów i oportunizmów, osądzania nieautentyczności tożsamości i zakłamania międzyludzkich relacji, czyli tego wszystkiego, co stanowiło o specyfice Kina Moralnego Niepokoju — Jagielski śledzi wątki homoerotyczne. Oznacza to przesunięcie optyki interpretacyjnej z obszaru tego, co publiczne, w sferę tego, co prywatne, acz mocno uwikłaną w to, co publiczne. W przypadku takiej analizy napięć psychicznych w relacjach między mężczyznami konieczna jest wielka doza badawczej subtelności i wnikliwości. U wczesnego Zanussiego wszystko bowiem opiera się na niedopowiedzeniu i wyraża w osobliwej grze utożsamień i zdystansowań, zachęt i zaniechań, pożądań i stłumień, w permanentnej mimikrze i nieustającym ani na chwilę spektaklu uwodzenia. Natomiast późny Zanussi usuwa ze swoich filmów prawie wszystkie ślady homoerotycznego pragnienia i ambiwalencji właściwych temu, co homospołeczne. W przedstawianych światach filmowych chętnie umieszcza osoby jednoznacznie homoseksualne, czyniąc je znakiem moralnej degeneracji i seksualnej dewiacji. Tak czy owak — chciałoby się rzec — cały czas tworzy Kino Seksualnego Niepokoju.

Jagielski wyodrębnia okres schyłkowego PRL-u, stojący pod znakiem agonów męskich. Mobilizacja tego rodzaju — wedle najklasycyjszych recept Hansa Blüchera — owocować ma kreatywnością. Zbiorowy twór jest zawsze większy i lepszy od miotania się zagubionej męskiej jednostki. Daje upojenie poczuciem uczestnictwa w czymś większym i trwalszym od siebie. *Szpital Przemienienia* i scena z Zapasiewiczem i Dejmkiem byłaby paradygmatyczna w swej dwuznaczności. Obietnica jedności mężczyzn, ale i pokusa zachwytu siłą nazistów. Te dwa męskie szeregi zbliżają się do siebie nieprzypadkowo. Nie dlatego, że faszyzm czy nazizm dają się utożsamiać z homoseksualnością (choć nader często zdarzało się tak niektórym myśleć), ale z tego powodu, iż obie te sfery mają fundament w mitologii *Männerbünde* oraz w antyhomoseksualnej histerii.

U schyłku PRL-u polskie kino zrywa z pruderią obowiązującą przez kilka ostatnich dziesięcioleci. Pokazuje seks i ciała natrętnie, czasem wręcz bez powodu i bez sensu. Gorączkowość tego libertynizmu powinna zastanawiać. Jakie były przyczyny takiej zmiany kursu? Wabienie publiczności — to oczywiste. Ale nie tylko to. Kontekst polityczny to jeszcze jeden argument. Tu relacje seksualne, zwłaszcza sadomasochistyczne, były albo alegorią politycznego ucisku, albo strategią manipulacji kina upolitycznionego. Pojawiają się też wątki homoseksualne i znowu działają jak papierek lakmusowy. Nienormatywna seksualność postrzegana była jako siła wywrotowa, nieznajdująca swojego miejsca w autorytarnym systemie. Jagielski pokazuje tę tendencję na trzech przykładach. Film *Wśród nocnej ciszy* przedstawia męską przyjaźń i bunt przeciw ojcowskiej opresji. Homoseksualna panika doprowadza jednak do katastrofy na większą skalę. Dochodzi do kulminacji morderstw i zerwania więzi homospołecznych. *Kornblumenblau* ukazuje ambiwalentne gry z męskimi ciałami ofiar i oprawców, ale jednocześnie jest opowieścią o miłości. *Zakład* przedstawia rzeczywistość poprawczaka, którą regulują podziały czyste-

nieczyste, niecwel–cwel, oraz będąca znakiem władzy i hierarchii rytualna przemoc, stabilizująca męską grupę, pozwalająca też organizować seksualność i dająca seksualną przyjemność. Na marginesie tylko dodałbym, iż wydawało mi się, że to nie konfident Tomek (Paweł Królikowski) scwelił Matłaka (Bartłomiej Topa), lecz idealistyczny wychowawca, gej, Marek (Krzysztof Kolberger). Jeśli mam rację, to nie wykolejałoby to ogólnej wykładni Jagielskiego, lecz tylko nieco ją komplikowało. Kazałoby też nieco zrewidować poczynione w innym miejscu książki uwagi na temat *emploi* Kolbergera (s. 389).

Tego rodzaju męskie niepokoje kulminujące się w homofobicznej histerii przybrały formę prawdziwego paroksyzmu w kinie Władysława Pasikowskiego. Wraz z nim nadchodzi prawdziwa antyhomoseksualna ofensywa. Paradoksalnie jednak, acz nieprzypadkowo, związki tego, co homospołeczne, i tego, co homoerotyczne, tego, co męskie, i tego, co homoseksualne, stają się tak mocne i poplątane jak nigdy dotąd i być może już nigdy potem. Część przyczyn ma charakter najzupełniej zewnętrzny. Transformacja ustrojowa rodzi niepewność i powoduje kryzys męskości. Potrzebne jest remedium i niegdysiejszą rolę Olbrychskiego odgrywa Bogusław Linda, który staje się kompensacyjną figurą pragnień Polaków. Wszyscy Polacy — i mężczyźni, i kobiety, ale przede wszystkim jednak mężczyźni — zaczynają śnić swój erotyczny sen o Lindzie. Franz Mauer — jego wygląd (ten uśmiech i ta skóra!), szorstkie maniery, bombastyczne teksty („Bo to zła kobieta była”, „Nie chce mi się z tobą gadać”). Jego cynizm, brutalność, mizoginia. Jako taki robi oszałamiające wrażenie na wszystkich bez wyjątku. I jeszcze osobliwe prawa świata Pasikowskiego, z których najważniejszy jest mizoginizm, wyrażający się nie tylko w języku na temat kobiet i kobiecości, lecz także w konkretnych regułach relacji damsko-męskich, regułach wymiany, będących w istocie łańcuchem erotycznie łączącym mężczyzn. Według Jagielskiego przyczyną tej mizoginii jest homofobia (s. 446). Ja myślę, że jest odwrotnie. Lęk przed kobiecością, przed niemęskością, narcystyczna rozkosz bycia tylko mężczyzną są tu o wiele ważniejsze. Znamienne, że bliższy od kobiety jest nawet wróg — ideologiczny czy polityczny, który chce zabić albo unicestwić. Przymusowa heteroseksualność wymusza jednak zapomnienie i wyparcie — i naznacza filmy Pasikowskiego aurą melancholijnego smutku. Ta melancholia mówi tu bardzo wiele, nawet jeśli nic nie zostaje w istocie powiedziane. Dobrze też wiadomo, co podpowiada na ten temat interpretacja psychoanalityczna. Tak samo wymowny jest styl tej celebracji męskości. Jest przesadzony, co powoduje, że umęczonymi mężczyźni okazują się — najdosłowniej — przegięci, stają się mimowolną parodią samych siebie. Niby wszystko to się skończyło, bo — jak sugerują krytycy filmowi — formuła tego kina się wyczerpała, jako że potem przyszły słabsze filmy Pasikowskiego, za nimi filmy, które można uznać za parodię obrazów Pasikowskiego, a wreszcie i nieprzeliczone filmy o słabych facetach. Może i tak, niemniej jednak chciałbym znać dane na temat oglądalności przypominanych wciąż filmów Pasikowskiego. Ten złowrogi mit ma się całkiem dobrze, jak przypuszczam.



W polskim kinie pojawia się w końcu bohater homoseksualny. Zrazu wyposażony jeszcze w stereotypowe atrybuty „cioty” z dworca i pikiety. Przykłady to jaskrawo homofobiczny *Urok wszeteczny* — z karykaturą zblazowanego, arystokratycznego „starego pedała”, albo *Weekend* — epatujący dowcipem tak mało wybrednym, tak ordynarnym, jak to tylko możliwe. Inne obrazy przychodzą z takimi filmami, jak *Egoiści*, *Homo Father*, *Senność* i *Sala samobójców* — oddalającymi się mniej albo bardziej stanowczo od dyskursu dewiacji i poetyki karykatury i kreującymi nieśmiało afirmatywną tożsamość gejowską, najczęściej w postaci geja modnego, dobrze sytuowanego, nieźle sprawdzającego się jako najlepszy przyjaciel kobiety.

Tyle w sprawozdawczym i — ze względu na bogactwo książki — wysoce niesprawiedliwym trybie. Na koniec słowo podsumowania. Jagielski przedstawił klarowną i przekonującą historię polskiego kina queerowego. Ewoluowałoby ono od właściwej międzywojniu estetyki kampu i glamouru, wykorzystującej architekturę melodramatów, komedii muzycznych, oraz figurę cross-dressingu. Powojnie zaczyna się od nawiązań do konwencji modernistycznej sublimacji i wówczas homoseksualność stanowi osobliwy inkluz w zgrzebnym PRL-u, odesłany do przeszłości międzywojnia i zatrzymany w dawnej estetyce. Później obraz coraz bardziej się ideologizuje, niemniej jednak przedstawienia homofobiczne z wolna, bo z wolna, ale ustępują mniej czy bardziej zdecydowanym próbom afirmacji.

Czasem słyhać nużące głosy malkontentów niechętnych interpretacjom genderowym i queerowym, powiadających, że są one trywialne czy wręcz wulgarne. Książka Sebastiana Jagielskiego należy do tych prac, które dają skuteczny opór tego rodzaju sugestiom. W zestawieniu z jego wnikliwymi i subtelnymi interpretacjami większość dotychczasowych — czasem klasycznych, nierzadko monograficznych — egzegez wypada słabo. To, co pisze Jagielski, to, co znajduje w tak dobrze wszystkim zdawałoby się znanych filmach, jest tak ewidentne i oczywiste, że chciałoby się mieć pewność, iż każda homofobiczna tępota, każda nie wiadomo jak głęboko zinternalizowana niechęć, muszą ustąpić. Mogłoby się wydawać, że wobec przemożnej siły interpretacyjnych argumentów to, co dla wielu niezrozumiałe i odrażające, wyda się tak oczywiste i naturalne, iż dalsze trwanie przy homofobicznych przyzwyczajeniach wyda się najbardziej ograniczonemu homofobowi czymś bezsensownym. Tyle tylko, że równie dobrze wiadomo, iż sprawa uprzedzeń wobec tego, co inne, i przeświadczeń na temat tego, co najbliższe, to nie jest kwestia, którą można by łatwo rozwiązać na płaszczyźnie racjonalnej i spokojnej debaty.

Książkę Sebastiana Jagielskiego można czytać z wielu powodów i na różne sposoby. Inaczej zapewne będą ją czytać filmoznawcy, inaczej zwykli oglądacze filmów — jak ja na przykład. Przypuszczam, że bodaj wszystkim trudno będzie odrzucić pokusę jej lektury jako opowieści o pewnej obsesji i pewnej mitologii. Narracji o obsesyjnej mitologii męskości. To lektura poniekąd wbrew intencji autora, który już na początku zasugerował, że polskie kino nie miało obsesji na punkcie homoseksualności. Otóż miało, tyle że ów bardzo osobliwy paroksyzm wyrażał się trochę nie wprost, raczej

w nader nieoczywistej formie. Mam na myśli ową dziwną mitologię męskości. Znajduje ona swój wyraz w tej zagadkowej i jakoś nawet fascynującej, niesłychanie intensywnej emocji rodzącej się między mężczyznami i w osobliwym niewymuszonym przymusie identyfikacji i naśladowania samych siebie oraz w praktykach narcystycznej idealizacji i ostentacyjnej estetyzacji. Ten jakiś dziwny rodzaj obscenicznego rozkoszy z przebywania we własnym tylko towarzystwie i narcystycznego uwielbienia samych siebie, połączonego z odnajdywaniem samego siebie w innym — ale takim samym — mężczyźnie. Ekstaza ta ma związek z eksponowaniem zniewalającego piękna męskiego ciała i przemożnej siły męskiej charyzmy. Oba te ideały najpełniej wcieliły kolejne kreacje Olbrychskiego i Lindy. Poetyka ta znajduje swoją kulminację właśnie w filmach Pasikowskiego. Widać bardzo wyraźnie, że neutralne, a więc i heteroseksualne w swej istocie, jak by się zdawało, relacje: pedagogii (Mistrz–Uczeń), rywalizacji mężczyzn o kobietę (kobietę stanowiącą pretekst), gangsterskiej, żołnierskiej albo braterskiej wspólnoty — wszystkie one naznaczone są homoerotycznym pragnieniem, które nie może być — choć bardzo by chciało — zwieńczone seksualnym zbliżeniem. To rodzi histeryczną nerwowość, która wyraża się albo w postaci najbardziej trywialnej i nieprzyjemnej — w formie nienawiści do odmienca lub do kobiety, albo przybiera kształt omalże poetyczny — melancholijnego smutku tak mocno naznaczającego atmosferę męskiego kina. Tak jest, osobliwe to napięcie miewa czasem nieprzyjemne — homofobiczne, mizoginiczne — konsekwencje, niemniej jednak najczęściej poddane zostaje sublimacji i przejmujący ów smutek zostaje oddany z subtelnością omalże równą delikatności przedemancypacyjnej liryki modernistycznej. Jest to żal tego, co niemożliwe do wypowiedzenia, żal tego, co nie może się wydarzyć. Takie jest sekretne źródło owej słodczy ewokowanej przez filmy Pasikowskiego, która nieuchronnie musi mieć gorzki posmak. Wiadomo jednak, że z każdą traumatyczną *jouissance* tak właśnie być musi.

**BETWEEN NARCISSISM AND HYSTERIA.  
REVIEW OF SEBASTIAN JAGIELSKI'S BOOK  
MASKARADY MĘSKOŚCI. PRAGNIENIE HOMOSPOŁECZNE  
W POLSKIM KINIE FABULARNYM**

Summary

The text is a review of Sebastian Jagielski's book *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. According to the reviewer, this book is an original and pioneering use of tools of queer theory to the analysis of Polish cinema. Jagielski uses the terms "queer" and "homosocial desire" to analyze the identity of protagonists of films by, among others, Michał Waszyński, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Władysław Pasikowski. Polish queer cinema has evolved from the modernist conventions (camp, cross-dressing) to postmodern coming out.

*Translated by Marian Bielecki*