

---

## Cięcie Kmicica

---

Sebastian Jagielski

---

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 2, S. 146–161

DOI: 10.18318/td.2023.2.8 | ORCID: 0000-0002-6989-1265

---

### 1.

W listopadzie 2000 roku Daniel Olbrychski wtargnął do Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki na składającą się z fotografii aktorów wcielających się w role hitlerowskich oficerów wystawę „Naziści” Piotra Uklańskiego. Wyjął ukrytą pod płaszczem szablę Kmicica – rekwizyt z *Potopu* (1973-1974) Jerzego Hoffmana – i pociął wiszący na ścianie fotos z filmu *Jedni i drudzy* (*Les uns et les autres*, 1981) Claude’a Lelouche’a, na którym Olbrychski pojawia się w mundurze nazisty. Cięcie to zarejestrowały kamery Telewizji Polskiej. Reporter *Wiadomości* Jacek Balcer relacjonował: „Aktor się spóźnił. Był bardzo wzburzony. Mówił, co myśli o wystawie. Zaczęliśmy to filmować. On naprawdę się zagotował”<sup>1</sup>. Powodem furii Olbrychskiego było użycie jego wizerunku do – jak mu się zdawało – propagowania faszyzmu. Dziwił się, że wystawa nosi nazwę „Naziści”, podczas gdy, jego zdaniem, powinna być

---

### Sebastian Jagielski

– dr hab., adiunkt w Katedrze Historii Filmu Polskiego Instytutu Sztuk Audiowizualnych UJ. Autor książek: *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* (2013) i *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982* (2021, Nagroda im. Bolesława Michałka). Kontakt: sebastian.jagielski@uj.edu.pl

---

1 I. Leończuk, T. Kuzia, *Kmicic porąbał nazistów*, „Super Express” 18-19.11.2000.

zatytułowana „Aktorzy grający nazistów”, ponieważ wykorzystane fotosy pochodzą z filmów antynazistowskich<sup>2</sup>. Performans gwiazdora był szeroko komentowany w mediach: pytano, gdzie kończy się sztuka, a zaczyna propaganda, albo gdzie kończy się happening, a zaczyna marketing. Z jednej strony pisano, że Olbrychski powtarza gest nazistów niszczących awangardowe dzieła uważane przez nich za „sztukę zdegenerowaną”, z drugiej – że symbolicznie unicestwia odwiecznego wroga Polski – Niemcy, w czym upatrywano powszechnej w społeczeństwie akceptacji dla jego działania<sup>3</sup>. Kontrowersje wokół wystawy doprowadziły do jej zamknięcia przez ministra kultury Kazimierza Michała Ujazdowskiego (AWS). Wydaje się, że cięcie w Zachęcie raczej coś ukrywało, niż odsłaniało. Histeryczne odcięcie się Olbrychskiego od własnego, uwodzicielskiego obrazu<sup>4</sup> każe nam zapytać o cięcia innego rodzaju: analne, montażowe, cenzorskie.

Cięcie zawsze wskazuje na to, co niejawne. D.A. Miller w analizie *Sznura* (*Rope*, 1948) Alfreda Hitchcocka kojarzy cięcie z odbytem<sup>5</sup>. Anus – inaczej niż wiązany z polem społecznym fallus – jest głęboko schowany. Analne cięcie oznacza więc miejsce, gdzie przechowywane jest to, co nie może zostać ujawnione i zobaczone. Wskazuje na ukrycie, które jednak nieodmiennie przyciąga uwagę<sup>6</sup>. O tym, co skrywa ufundowany na wartościach narodowych i religijnych dyskurs wspólnotowy – którego Olbrychski z szablą Kmicica

- 2 D. Olbrychski, *Szabla Kmicica*, rozmawiał A. Kropiwnicki, „Wprost” 3.12.2000.
- 3 J. Jakimczyk, *Daniel ikonoklasta*, „Życie” 6.12.2000. W programie TVN *Pod napięciem* z 19 listopada 2000 roku ponad 7000 widzów opowiedziało się po stronie aktora, a tylko niewiele ponad tysiąc – za Zachętą.
- 4 Jak mówił sam Olbrychski: „W programie wystawy można przeczytać, że aktorów uwodzi hitlerowski mundur, że chętnie go wkładają. Jakieś bzdury o fascynacji nazizmem!” (D. Olbrychski, *Zorro, syn Tuha-j-beja?*, rozmawiał B. Maciejewski, „Super Express” 24.11.2000). I podobnie w innym miejscu: „Napisano w programie, że jest coś urzekającego w mundurze nazistowskim, więc uwiedzeni tym artyści przywdziewali go często. Ja bardzo przepraszam – to jakieś bzdury!” (D. Olbrychski, *Nadal jestem nieobliczalny*, rozmawiała M. Puczyłowska, „Przycięcia” 6-12.01.2001). Olbrychski wyraźnie był zaniepokojony (homo)erotyczną aurą – tyleż samego nazistowskiego munduru, co mężczyzn, którzy ten mundur nosili. Swoją drogą, w tym samym czasie grał on w otwarcie gejowskim spektaklu *Schody* według sztuki Charlesa Dyera w reżyserii Piotra Łazarkiewicza. Wraz z Jerzym Radziwiłowiczem tworzyli na scenie gejowską parę.
- 5 D.A. Miller, *Anal „Rope”*, „Representations” 1990, no. 32, s. 114-133. Por. L. Edelman, „Rear Windows” *Glasshole*, w: *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, ed. by E. Hanson, Duke University Press, Durham 1999, s. 72-96.
- 6 Por. K. Bond Stockton, *Beautiful Bottom, Beautiful Shame. Where „Black” Meets „Queer”*, Duke University Press, Durham, NC 2006.

stał się obrońcą – odsłania wideo Tomasza Kozaka *Klasztor Inversus* (2003). Kozak w różnych projektach artystycznych – instalacjach multimedialnych (*Zmurzynienie 1. Krótka historia pewnej metafory*, 2006), filmach *found footage* (*Lekcja Lucyferyczna*, 2006) czy esejach-manifestach (*Późna polskość: pamięć nie/naturalnie trawersująca*, 2017) – odważnie bada granice polskości. Przepisuje te obrazy i narracje, które wydają się w dyskursie publicznym podejrzane, kłopotliwe, skompromitowane, dostrzegając w nich szansę na krytyczne – ironiczne i autoerotyczne – przewyżczenie skostniałej i pustej polskości. Jego strategia – jak Uklańskiego – polega na przechwyceniu i zawłaszczeniu cudzych obrazów: z jednej strony tych najbardziej w społeczeństwie uświęconych, z drugiej – najbardziej potępionych. W *Klasztorze Inversus* zderza on wybrane sceny z PRL-owskich adaptacji Sienkiewiczowskiej *Trylogii* – *Pana Wołodyjowskiego* (1969) i *Potopu*, oba w reżyserii Hoffmana – z gejowskim hardkorowym filmem pornograficznym. Cięcia montażowe pozwalają pokazać to, czego w bogoojczyźnianych adaptacjach Sienkiewicza nie widać, ale co jest tam przecież obecne, co zostało głęboko – w cięciach ciał i cięciach filmów – ukryte. Kozak umożliwia nam – jakby powiedział Godard – patrzeć nie na to, czego nie można zobaczyć.

To złamanie zakazu prowokuje inny rodzaj cięcia – cięcie cenzorskie pozwalające usunąć (czyli ukryć) niecenzuralne, obsceniczne obrazy. Lou Andreas-Salome moment wyrzeczenia się przyjemności analnej nazywa „pierwszym zakazem”, co prowadzi do ukonstytuowania się jednostki jako podmiotu<sup>7</sup>. Zakaz analny wprowadza wyraźne cięcie rozdzielające seksualność genitalną i analną. Uprzywilejowana zostaje ta pierwsza, związana z tym, co widać (penis), przesłaniając jednocześnie to, czego nie można zobaczyć (anus). Z kolei Judith Butler twierdzi, że podmiot zostaje performatywnie wytworzony w wyniku szeregu ukrytych i jawnych norm i zakazów, a proces ten – proces cenzurowania – określa ona jako „pierwotne cięcie”<sup>8</sup>. Kozak wprawia w ruch obrazy, mnoży je i zapętla, a wszystko po to, żeby naruszyć za sprawą, jak sam to ujmuje, „analności sadyczej” trwałe połączenie w kulturze polskiej Boga i Narodu. Analność oznacza w *Klasztorze Inversus* negowanie przymusu reprodukcji tradycyjnych – narodowych, religijnych, patriarchalnych – kodów kultury polskiej, w czym tkwi transformacyjna

7 L. Andreas-Salome, *Anal und Sexual*, „Imago” 1916, no. 4. Cyt. za: S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, w: tegoż, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 79.

8 J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 160.

i wyzwolenicza siła. Analne cięcie staje się więc sposobem na radykalne zerwanie społecznego kontraktu, na którym ufundowana jest wspólnota narodowa, oraz otwarcie się na kreatywne tworzenie innych – nietradycyjnych, niepatriarchalnych i nieheteronormatywnych – praktyk społecznych.

## 2.

Pan Wołodyjowski i Kmicic – główni bohaterowie PRL-owskich ekranizacji Sienkiewicza – stali się w latach siedemdziesiątych figurami identyfikacyjnymi, które odzwierciedlały społeczne nadzieje i pragnienia. Filmy te umacniały obraz narodowej, religijnej i patriarchalnej polskości i odsuwały społeczeństwo od doświadczeń emancypacyjnych. Kilka lat później, w okresie „Solidarności”, przyczynią się one do przywrócenia zakłóconego w wyniku „prześnionej rewolucji” (1939-1956), a ufundowanego na ideologii szlacheckiej kodeksu, na jakim oparta zostanie po 1989 roku tożsamość wspólnoty. Kodeks ten zbudowano z patriotyzmu, katolicyzmu, uświęconej patriarchalnej rodziny, marginalizowania Innych i sarmackiej obyczajowości<sup>9</sup>. Mity o sarmatach, szlachcie i narodowej jedności powrócą ze wzmożoną siłą pod koniec lat dziewięćdziesiątych. W 1999 roku wchodzą na ekrany kin adaptacje *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza w reżyserii Hoffmana i Wajdowska ekranizacja *Pana Tadeusza* Mickiewicza. Odniosły one, jak *Pan Wołodyjowski* i *Potop*, spektakularny sukces kasowy – w roku premiery obejrzało je łącznie ponad 13 milionów widzów. Skąd tak wielka popularność adaptacji lektur szkolnych? Filmy te dobrze realizowały dominującą wówczas w sferze publicznej konserwatywną ideologię i umacniały stereotypowy – bogoojczyźniany – obraz polskości. Skutecznie leczyły – poprzez identyfikację z heroicznymi bohaterami – zbiorowe, poprzelomowe frustracje i kompleksy, wyrażając jednocześnie tęsknotę za tym, co rzekomo trwałe i niezmienne (tradycja szlachecka). Wielka potrzeba patriotycznych i nacjonalistycznych afektów związana była także z lękiem przed rozpląnięciem się polskości w europejskości w związku ze staraniami Polski o przystąpienie do Unii Europejskiej<sup>10</sup>.

9 Por. P. Czaplinski, *Plebjejski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 21-45.

10 Por. M. Haltof, *Narodowe nostalgje. Uwagi o współczesnych adaptacjach klasyki literackiej*, w: *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2011; E. Mazierska, *In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish Heritage Cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2001, vol. 21, no. 2, s. 167-182.

Zaledwie kilka lat po sukcesie *Ogniem i mieczem* Kozak zaproponował w *Klasztorze Inversus* szokującą dekonstrukcję Sienkiewiczowskich wyobrażeń, które od dekad organizowały symboliczne ramy zbiorowości. A przede wszystkim brawurowo obnażył ich perwersyjny potencjał. Za ilustrację mogą służyć dwa fragmenty z dwóch części *Trylogii*: w *Panu Wołodyjowskim* pisarz kojarzy nabijanie Azji Tuhaj-bejowicza na pal z przenikającą ciało skazańca rozkoszą; z kolei w *Potopie* opisuje scenę, w której Kuklinowski – zanim dotknie kwaczem ciała Kmicica – każe go całkowicie obnażyć, tak jakby chciał nie tylko go zawstydzić i poniżyć, ale być może także nasycić się widokiem nagiego, udręczonego męskiego ciała<sup>11</sup>. Tę sadomasochistyczną pornografię Sienkiewicza ujawnia Kozak za sprawą techniki *found footage*. Montaż umożliwia łączenie pokawałkowanych, oddzielonych obrazów, ukazanie tego, czego w pojedynczym kadrze nie można dostrzec. Georges Didi-Huberman, pisząc w *Obrazach mimo wszystko o Historiach kina (Histoire(s) du cinéma, 1988)* Godarda, zauważył, że „to, czego nie można zobaczyć, należy [...] «zmontować». To zaś pozwoli na «poznanie mimo wszystko» tego, czego nie można zobaczyć w pełni, co pozostaje niedostępne jako całość”<sup>12</sup>. Żeby jednak móc zmontować, trzeba najpierw rozciąć.

W *Klasztorze Inversus* obrazy, które nigdy nie miałyby prawa się spotkać, łączą się i wpływają na siebie. W części otwierającej film Kmicic nie broni jasnogórskiego klasztoru, lecz dowodzi jego oblężeniem. „Trzeba napaść na klasztor! Trzeba napaść na Boga!” – bluźni. Pierwsze ujęcie eksponuje odsłanianie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, a kolejne – serię zapętlonych wybuchów obracających klasztor w zgliszcza. Ale to nie klasztor jasnogórski – czczony przez Polaków-katolików – znajduje się w centrum kadrów, lecz mozolnie wtaczane przez mężczyzn na wzgórce falliczne armaty, z których wystrzelona zostanie – niczym męski ejakulat podczas szczytowania – seria pocisków. Kozak konsekwentnie stosuje w filmie te seksualne odniesienia: jeśli symbolem pierwszej części jest fallus, to znakiem drugiej staje się męski anus. W wyniku obrażeń odniesionych podczas ataku na klasztor Kmicic majaczy w gorączce. Śni – a stan ten został wyodrębniony odmienną kolorystyką zdjęć – jak na tropikalnej wyspie obcy mężczyzna wyławia go z morza. Odtąd sadomasochistyczne obrazy z *Potopu* płynnie przenikają się

11 O podszytej perwersyjnym erotyzmem przemocy w *Trylogii* pisze Ryszard Koziołek w książce *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy* (Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 358-378).

12 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 172-173.

z gejowskim hardkorowym porno. Sobowtór Kmicica przypala płonąca pochodnią jego podwieszona na belce ciało, co zostaje zderzone z oglądanymi w wielkich zbliżeniach obrazami penisa wnikaącego w męski odbył. Z kolei obraz symbolizującego kastrację wypalonego oka Azji połączone ze sceną brutalnego analnego *fistingu*. Kozak drwi z koszmarów prawicowego i katolickiego rozumu: seks analny skojarzone tu z ogniem piekielnym, a trudny do zniesienia krzyk nawlekanego na drewniany pal Azji płynnie przenika się z odgłosem dzwonów kościelnych. W trzeciej części filmu, zatytułowanej *Duchu tajemniczy wprowadź mnie do tych bez wyjścia polskich otchłani*, ukazano przemianę Kmicica w Azję. Mamy tu do czynienia z metamorfozą bohatera narodowego w obcego etnicznie antybohatera. Kmicic wraz ze swoimi towarzyszami patrzy w otwór studni, jak w scenie *rimmingu* aktor porno patrzył w otwór anusa. Następnie z punktu widzenia Azji widzimy, jak ostrze pala zanurza się w jego odbyciu. Ten szokujący spektakl cierpienia oglądają otaczający go mężczyźni, tak jakby to dla nich, dla ich przyjemności został on zainscenizowany. W tle słyszymy: „Wasza miłość”, a na ekranie widzimy napis: „Moja miłość”. Kozak podkreśla, że każł ta wprawia Azję w ekstazę, co wiernie ilustruje słowa Sienkiewicza. Pisał on, że nawleknięcie na pal sprawiało Azji ból „tak straszny, że graniczący niemal z potworną rozkoszą”<sup>13</sup>. Przywodzi to na myśl rozważania Freuda na temat przyjemności seksualnej. Jak ujął to Leo Bersani: „Seksualne ujawnia się jako *jouissance* przekroczonych granic, jako ekstatyczne cierpienie, w których nurza się przez moment ludzki organizm, «uciskany» powyżej progu własnej wytrzymałości”<sup>14</sup>. Znaczące, że to, co seksualne, ujawnia się w *Panu Wołodjowskim* nie tylko za sprawą sugestii, że nabijanie na pal sprawiało Azji bolesną rozkosz (*jouissance*), lecz także przez wyraźne połączenie tego aktu, będącego w rzeczywistości karą śmierci, z czynem „przeciwnym naturze”, co zgodnie z religijną doktryną oznacza sodomie.

Kozak eksponuje otwierane zaostrzonym palem, penisem, ręką czy językiem męskie ciało. A ciało to penetrują wyłącznie inni mężczyźni. Naruszenie cielesnych granic męskości w kulturze patriarchalnej postrzegane jest jako najgłębsze zagrożenie dla stabilności płci. Męskie ciało – inaczej niż kobiece – powinno być szczelnie zamknięte, gdyż każda próba wnikaęcia w jego otwory grozi utratą stabilności i koherencji fallicznego (patriarchalnego)

13 H. Sienkiewicz, *Pan Wołodjowski*, Ex Libris – Galeria Polskiej Książki, Warszawa 1999, s. 485-488.

14 L. Bersani, *Czy odbytnica jest grobem?*, przeł. M.A. Pelczar, w: *Teorie wyrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 773.

podmiotu. W rozwoju libido fazę dominacji genitaliów poprzedza organizacja przedgenitalna, w której kluczowe okazują się nie genitalne popędy cząstkowe, lecz popędy sadystyczne i analne. Przywoływana przez Freuda w *Trzech rozprawach z teorii seksualnej* Lou Andreas-Salome zauważyła, że wydarzenie, które decydująco wpływa na nasze wejście w świat jako podmiotów, to nie kompleks kastracyjny, lecz wyrzeczenie się odbytu jako strefy erogennej: „historia pierwszego zakazu, z jakim dziecko ma do czynienia – zakazu zdobywania rozkoszy z aktywności analnej i jej produktów – jest miarodajna dla całego jego rozwoju”. Udziałem dziecka „staje się wówczas przecucie, że środowisko jest wrogiem względem jego pobudek popędowych”, dlatego też musi „dokonać pierwszego «wyparcia» możliwości rozkoszy. To, co «analne», staje się od tej chwili symbolem wszystkiego, co odrażające, wszystkiego, co należy usunąć z życia”<sup>15</sup>. Analność wiązana jest odtąd z tym, co abiektałne, podczas gdy genitalia – z tym, co witalne i życiodajne. Freud dodał w innym miejscu, że dziecko musi zrzec się przyjemności analnej na rzecz swojej „godności socjalnej”<sup>16</sup>. Jeśli jedynym dystrybutorem tożsamości jest fallus, łączony z polem społecznym, to użytek publiczny czyniony z anusa, wiązane go z tym, co prywatne, oznacza niebezpieczeństwo rozpadu szczelnych granic tożsamości. Tak pisał o tym Guy Hocquenghem: homoseksualne pragnienie analne „pozostaje szczególnie związane z wypartym, przedosobowym stanem pragnienia, z którym, przeżywanym wyobrażeniowo, łączy się lęk przed utratą tożsamości”<sup>17</sup>.

To właśnie w analnych impulsach tkwi wywrotowa siła interwencji Kozaka w patriotyczną Sienkiewiczowską fantazję. Wraca on do analności jako źródła rozkoszy, a jednocześnie do pierwszego zakazu, który w tym, co analne, każe zobaczyć to, co odrażające. Pomieszenie obrazów Azji i Kmicica wprawia widzów w konsternację: kto właściwie stoi za destrukcją sarmackiego świata? W finale Kmicic przemieniony w zmartwychwstałego Azję – czyli w to, co wstrętne, co należy usunąć z przestrzeni społecznej – powraca jako etniczny jednooki potwór. Innymi słowy, wykluczona z narodowego ciała inność objawia się pod postacią nieobliczalnego abiekta. Kozak argumentuje, że staje się on „personifikacją transgresji”, która „pochłania, trawi i niszczy

15 L. Andreas-Salome, *Anal und Sexual*.

16 S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 225.

17 G. Hocquenghem, *Pragnienie homoseksualne*, przeł. P. Skalski, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2021, s. 123.

bogoojczyźniany dyskurs” by otworzyć społeczeństwo na zmianę i odnowę<sup>18</sup>. Kmicic-Azja przekształcony w potwora okazuje się podmiotem queerowym: przeciwstawioną „każdej formie społecznej żywotności”<sup>19</sup> figurą popędu śmierci porządku społecznego. Ten trudny do wyartykułowania eksces – jak pisze Lee Edelman – „określa stronę tych, którzy nie «walczą o dzieci», stronę poza konsensusem, zgodnie z którym wszelka polityka potwierdza absolutną wartość reprodukcyjnego futuryzmu”<sup>20</sup>. Zamiast walczyć z wiązaniem queerowych podmiotów z nihilizmem, destrukcją i negatywnością, proponuje on zaakceptować to powinowactwo, dystansując się ostentacyjnie od inwestującej w dziecko „heteroprzyszłościowości”. W podobnym – antywspólnotowym – duchu pisał o swoim filmie Kozak: „Sodomiczna negacja ogólnych norm ma także wymiar emancypacyjny – oznacza uwolnienie jednostki z ograniczeń narzuconych jej przez represyjne instytucje społeczne i kulturowe”<sup>21</sup>. Wyzwolenie to może dokonać się przez zerwanie z „pierwszym zakazem”, a więc za sprawą włączenia wypartej przyjemności analnej w pole społeczne.

Już na początku lat siedemdziesiątych Guy Hocquenghem zauważył, że męska homoseksualność powołuje do życia inny – niehierarchiczny, niefaliczny, niewertykalny – rodzaj społecznej więzi. Te nowe relacje i praktyki społeczne określa on jako „zgrupowanie analne”: „Pragnienie homoseksualne jest pragnieniem grupowym”, przywraca bowiem anusowi „funkcje więzi pragnącej, kolektywnie inwestując weń w kontrze do społeczeństwa, które narzuciło mu rolę wstydliwego sekreciku”<sup>22</sup>. W *Klasztorze Inversus* sadomasochistyczne fantazje analne mieszają się z wyobrażeniami ukrzyżowania. Kmicic wraz ze swoimi towarzyszami patrzy w otwór studni tak, jakby patrzył na ekran projekcyjny, gdzie widzi swojego sobowtóra, Azję, nabijanego na pal. Inni mężczyźni przyglądają się zafascynowani, jak otwory jego ciała – anus i usta – otwierają się pod wpływem bolesnego doznania. Choreografia ta przypomina układ znany z praktyki seksualnej *gangbang*, gdzie wielu

18 T. Kozak, *Jak filozofować szablą (Kmicica)*, w: tegoż, *Wytepić te wszystkie bestie. Rozmowy i eseje*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2010, s. 452.

19 L. Edelman, *Przyszłość to dziecinne mrzonki*, przeł. T. Sikora, w: *Teorie wyrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 684.

20 Tamże, s. 677.

21 T. Kozak, *Jak filozofować szablą (Kmicica)*, s. 449.

22 G. Hocquenghem, *Pragnienie homoseksualne*, s. 132.



partnerów po kolei penetruje jedną osobę. I ten obsceniczny obraz zostaje skojarzony z przybitym do krzyża Chrystusem. Kozak wyraźnie prowokuje te asocjacje: w jednej z wcześniejszych scen widzimy rzeźbę przedstawiającą Jezusa na krzyżu, a zza kadru dobiegają nas słowa: „Ssij moją pierś, dotykaj mnie”. Co więcej, scenę „ukrzyżowania” Azji zderzył on z ujęciem, w którym Zagłoba odmawia chrześcijańską modlitwę *Wieczne odpoczywanie*, a Baśka modli się przed świętym obrazem. Widz odnosi wrażenie, że Azja stał się obiektem kultu. Za sprawą tych szokujących przemieszczeń anus zyskuje symboliczną reprezentację, staje się publiczny, a nie tylko prywatny. Symbolika falliczna i waginalna ma swoją stałą reprezentację w kulturze, podczas gdy ta analna nie jest rozpoznawana i tematyzowana. Kozak w sposób spektakularny wystawia ją w swoim filmie na widok publiczny.

### 3.

Użyta w *Klasztorze Inversus* reguła estetyczna przypomina zastosowaną przez Godarda w *Historiach kina* zasadę skurcz-rozkurcz. Nagłe, wybuchające w przyspieszonym rytmie obrazy – jak wystrzały z armat, odwrócony krzyż czy *fisting* analny – łączą się z oglądanymi w zwolnionym tempie ujęciami gejowskiej utopii (nadzy mężczyźni, rajska wyspa). Akcent przeniesiony zostaje z reprezentacji na afektywne oddziaływanie: Kozak kondensuje i kontrastowo wyostrza obrazy, żeby doprowadzić do ich gwałtownej kolizji i eksplozji spiętrzonej energii. Te obrazy-wybuchy to wizualny eksces. W teorii filmu eksces to znak nadwyżki, czyli wszystko to, co przekracza potrzeby narracji filmowej. To znacząca tekstowa „awaria”, luka lub rozerwanie tkanki narracji filmowej. Koncepcja ekscesu pojawiła się w teorii filmu w latach siedemdziesiątych za sprawą tekstu Rolanda Barthes'a *Trzeci sens*. Badacz analizuje w nim kilka fotogramów z *Iwana Groźnego* (*Iwan Groznyj, pierwsza sierija*, 1944) Siergieja Eisensteina. Trzeci sens – sens otwarty – oznacza to, co nadmierne. Barthes opisuje go poprzez serię rozcięć:

To oczywiście, że sens otwarty jest [...] kontropowiadaniem: rozproszony, odwracalny, przywiązany do własnego trwania może zaoferować [...] tylko pewien odmienny rodzaj rozcięcia. Jest to rozcięcie planów, sekwencji i syntagm [...], rozcięcie nieoczekiwane, przeciwlogiczne i jednocześnie „prawdziwe”<sup>23</sup>.

23 R. Barthes, *Trzeci sens*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 40.

Koncepcję tę Barthes rozwinął później w pracy nad fotograficznym *punctum*, które oznacza „małe przecięcie”, dziurkę, ranę. Autor *Światła obrazu* opisuje to pojęcie tak, jakby pisał o penetracji: „wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie”<sup>24</sup>. *Punctum* to „znak uczyniony przez zaostrzony przedmiot”<sup>25</sup>, niczym zaostrzony pal przesywający czy otwierający ciało Azji. Gest ten powtarza Kozak na filmowym materiale: rozcina filmy Hoffmana i montuje je na nowo. Uwydatnia ich estetyczną, afektywną i cielesną intensywność oraz odsłania podstępnie ukryty w nich – w ciałach filmów – perwersyjny i obrazoburczy charakter kultury narodowej.

Jednak otwarcie tego, co powinno pozostać szczelnie zamknięte, nigdy nie jest bezkarne. W słowie „eksces” słyszymy nie tylko echo trzeciego sensu czy *punctum* z tekstów Barthes’a, lecz także to, co narusza i przekracza normy społeczne. Eksces oznacza zarówno metodę rozbijania struktur narracji filmowej, jak i strategię politycznego oporu. Uwidacznia za sprawą tego, co nadmiernie cielesne, szokujące czy prowokujące, różne zerwania i pęknięcia wewnątrz dominujących struktur ideologicznych, kulturowych, społecznych czy politycznych, ujawniając zarazem to, co owe struktury ukrywają i wykluczają<sup>26</sup>. Nie dziwi zatem, że *Klasztor Inversus* – zanim jeszcze został zaprezentowany widowni – padł ofiarą cenzury. W 2004 roku odbyła się debiutancka wystawa indywidualna Kozaka „Wprowadź mnie do głębszych nocy”, w skład której wchodził również *Klasztor Inversus*. W wyniku sprzeciwu dyrektora CSW ZU Wojciecha Krukowskiego film został pokazany tylko na jej otwarciu. Zgodnie z relacją Kozaka Krukowski mówił, że na włączenie tego utworu do ekspozycji nie pozwala mu jego „katolickie sumienie”<sup>27</sup>. Co więcej, po ponownym przejściu władzy przez Prawo i Sprawiedliwość w 2015 roku, czyli w okresie kolejnego narodo-religijnego wzmoczenia, usunięto film z FilMOTEKI Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie zgromadzono prace Kozaka. Utwory i działania awangardy krytycznej, która eksplorowała napięcie między nacjonalizmem, katolicyzmem i seksualnością, postrzegane były przez skrajnie konserwatywną władzę (Prawo i Sprawiedliwość, Liga Polskich Rodzin) jako atak na świętości narodowe. Trzeba było więc za

24 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 51.

25 Tamże.

26 Szczegółowo piszę o kategorii ekscesu w innym miejscu: S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2021.

27 Z listu Tomasza Kozaka do autora tekstu z 11 października 2021 roku.

wszelką cenę tych „świętości” bronić. Najbardziej emblematycznym przykładem okazał się przypadek Doroty Nieznalskiej, skazanej za instalację *Pasja* w 2003 roku – roku, w którym Kozak zrealizował *Klasztor Inversus* – przez polski sąd na karę sześciu miesięcy ograniczenia wolności. Skazano ją za obrazę uczuć religijnych, a tym, co obraziło wiernych, było kolorowe zdjęcie wielkiego penisa umieszczone na metalowym krzyżu<sup>28</sup>.

Co istotne, otwarte palem ciało Azji budziło niepokój zarówno w kapitalistycznej, jak i komunistycznej Polsce; uwierało nie tylko powołujących się na katolickie sumienie historyków sztuki, lecz także PRL-owskich urzędników. Dowodzą tego reakcje decydentów na scenę analnej penetracji palem podczas kolaudacji *Pana Wołodyjowskiego*. Krytyk filmowy Zbigniew Klaczyński mówił, że *Pan Wołodyjowski* to „film bardzo wartościowy i w naszym interesie jest, aby oglądała go młodzież w wieku szkolnym”, dlatego też nalegał, żeby skrócić scenę nabijania Azji na pal. „Może troszeczkę rezygnacji [...], myślę, że trzeba trochę uważać”<sup>29</sup> – dodawał. Chociaż figura dziecka – o czym przypomina Edelman – służyła i wciąż służy ustanawianiu i stabilizowaniu tradycyjnych i często opresyjnych norm społecznych, to za słowami Klaczyńskiego nie stał tylko – jak się zdaje – lęk przed deprawowaniem młodzieży. Po Marcu '68 partia musiała odwdziżyć się Kościołowi za zachowanie biernej postawy wobec „wydarzeń marcowych”, co pomogło jej ustabilizować napiętą sytuację w kraju. Toteż na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych władza blokowała i cenzurowała już wszystko, co mogłoby rozdrażnić hierarchów Kościoła. Nie tylko zatem filmy otwarcie antykatolickie, lecz także te, które zrywały z purytańskim podejściem do cielesności i seksualności. Cenzorzy

28 Przywiązani do sztuki patriotycznej obrońcy wartości religijnych zaciekle atakowali wtedy dzieła artystów krytycznych odwołujących się do symboli religijnych. Ataki te skatalogował Jakub Dąbrowski w pracy *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka, polityka* (t. 2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014).

29 Z. Klaczyński, *Protokół z posiedzenia kolaudacyjnego filmu „Pan Wołodyjowski” w dniu 31 stycznia 1969 r.*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 455, s. 5. W trakcie kolaudacji pojawiły się jednak również głosy broniące rozszerzonej wersji sceny wbijania Azji na pal. „To była epoka wielkich namiętności i okrucieństwa – mówił dziennikarz Stanisław Kuszewski – To jest prawda historyczna, której nie trzeba lakierować. To jest bardzo funkcjonalna scena i pokazana została bardzo taktownie. Obraz okrucieństwa [...] pozostanie w wyobraźni odbiorcy” (tamże, s. 6). A Wojciech Żukrowski dodawał: „To jest tylko surowa kara wymierzona w tamtym czasie. Przecież palono także na stosie i pokazywano spalanie Joanny d’Arc. Scena wbijania na pal jest zrobiona bardzo dyskretnie, bardzo wygaszona, nie ma jęków, wrzasków itp.” (tamże, s. 9). Żukrowski nie zapamiętał chyba tej sceny zbyt dokładnie, bo w czasie nabijania na pal z szeroko otwartych ust Azji wydobywa się przeraźliwy krzyk.

wprost powoływali się na moralność katolicką, usuwając sceny erotyczne z takich filmów jak *Gra* (1968) Jerzego Kawalerowicza lub definitywnie blokując rozpowszechnianie takich dzieł jak *Przeprowadzka* (1972, premiera 1982) Jerzego Gruzy czy *Diabeł* (1972, premiera 1988) Andrzeja Żuławskiego. Jeśli coś mogło rozdrażnić hierarchów Kościoła w *Panu Wołodyjowskim*, to wyłącznie scena nawleknięcia Azji na pal. Hoffman próbował bronić tej sceny, zauważając – po pierwsze – że publiczność doskonale zna *Trylogię*, więc nie wybaczyłaby mu tego odstępstwa od pierwowzoru literackiego; po drugie scena ta i tak została już „stuszowana”, ponieważ „Sienkiewicz daje całe pole do popisów sadystycznych”, spośród których reżyser wybrał tylko te, które pod względem dramaturgicznym okazały się niezbędne<sup>30</sup>. Ostatecznie jednak Hoffman musiał „przyśpieszyć, skrócić [...] sam moment wbijania [Azji – S.J.] na pal”<sup>31</sup>. To cenzorskie cięcia przewodniczący komisji kołaudacyjnej, wiceminister kultury i sztuki Czesław Wiśniewski, uzasadniał tym, że widok nabijanego na pal Azji wzbudza nasze współczucie, a tortura ta powinna być przecież postrzegana jako sprawiedliwa zemsta wymierzona mu za zamordowanie przyszłego teścia oraz próbę gwałtu na Baśce Wołodyjowskiej. Nie należy więc – kontynuował Wiśniewski – „tak spokojnie i drobiazgowo” eksponować tego drastycznego aktu<sup>32</sup>.

Dlaczego obraz ten dręczył komunistyczne i katolickie sumienia? Dlaczego należało go ukryć albo chociaż przyciąć? Mogłoby się wydawać, że Kozak pokazuje w *Klasztorze Inversus* tylko to, co w utworach Sienkiewicza i Hoffmana i tak – mimo cięć – znajduje się na powierzchni. Niemal każdy uczeń szkoły podstawowej lub liceum, jeśli nawet nie czytał o tym, że nabijanie na pal sprawiło Azji „potworną rozkosz”, to przynajmniej widział na ekranie telewizora czy komputera, jak ostrze pala zanurza się w jego ciele – jak pisał Sienkiewicz – „głębiej i głębiej”<sup>33</sup>. Ciekawe, że ten obraz, tak niepokojący cenzorów i decydentów, okazał się w dyskursie publicznym niewidoczny. Jak gdyby w utworze, który umacniał obraz konserwatywnej polskości i kierował Polaków w stronę wzorców ideologii szlacheckiej, scena ta nie powinna się nigdy pojawić. Nie do zaakceptowania było przypuszczenie, że silna męskość Sienkiewiczowskich bohaterów nawiedzana jest przez popęd analny, który

30 Tamże, s. 17.

31 Tamże, s. 21.

32 Tamże.

33 H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*.

wskazuje na nieświadomą potrzebę ucieczki od patriarchalnego reżimu. Filmy Hoffmana wydobywają – nawet jeśli w sposób niepehny – ten cielesny eksces na powierzchnię, a mimo to pozostaje on nienazwany. Musi taki pozostać, by dyskurs narodowy zachował swoją integralność i stabilność. Jedynym śladem gwałtownego publicznego oddziaływania sceny, w której Azja zostaje nabity na pal, jest afektywna reakcja widowni na pomysł, by grający w *Panu Wołodzyjowskim* Azję Daniel Olbrychski wcielił się kilka lat później, gdy Hoffman przygotowywał ekranizację *Potopu*, w rolę dzielnego Kmicica. Widzowie ślali listy do „Kultury” czy „Życia Warszawy”, prosząc reżysera, żeby wycofał się z tego niefortunnego wyboru. Argumentowano, że skoro aktor zagrał demonicznego Azję w *Panu Wołodzyjowskim*, to nie może teraz być symbolizującym polskość Kmicicem. Widzów – jak się zdaje – uwierało to, że w bohaterze narodowym zobaczą obcego etnicznie, rasowo i kulturowo wroga, który usiłował skazić idealne ciało narodu (próba gwałtu na Baśce Wołodzyjowskiej), albo też że w pięknym Kmicicu zobaczą „gwałconego” analnie Azję. Że męski Kmicic może mieć coś wspólnego z wydziedziczonym z męskości, a tym samym – z władzy, Azją. W kulturze patriarchalnej dominuje bowiem przekonanie, że – jak ujął to Bersani – „pozwoleń się penetrować znaczy zrzec się władzy”<sup>34</sup>. Kozak w *Klasztorze Inversus* idzie za tym irracjonalnym lękiem, doprowadzając go do ekstremum. Sam artysta kojarzy technikę *found footage* – która pozwala mu połączyć bogoojczyźniane utwory Sienkiewicza i Hoffmana z gejowskim porno – z analnością: najpierw tą represyjną, potem – wyzwalającą. „Jeśli charakter analny koncentruje się na lęku przed «wtargnięciem» (Fromm), to *found footage* pozwala przezwyciężyć ten lęk, aranżując różnorodne «wtargnięcia» (ekscytujące, satysfakcjonujące)”<sup>35</sup>. Cięcia montażowe nie tylko więc umożliwiają cenzurowanie obrazów, lecz także – sklejając ujęcia na nowo w zaskakujący sposób – otwierają możliwość tworzenia z nich innych – niepokojących i wyzwalających – konstelacji, form i znaczeń.

#### 4.

Jak przypomina Hocquenghem: „kolektywnie i libidinalnie zainwestować w odbyt to jednocześnie osłabić wielkiego fallicznego Znaczącego”<sup>36</sup>. Warto

34 L. Bersani, *Czy odbytница jest grobem?*, s. 766.

35 Z listu Tomasza Kozaka do autora tekstu z 11 października 2021 roku.

36 G. Hocquenghem, *Pragnienie homoseksualne*, s. 116.

rozważyć, co ta inwestycja może oznaczać w przypadku (seksualności) kina. Kina ujmowanego nie z perspektywy fallicznej, lecz analnej. W słynnym, fundującym feministyczną teorię filmu, tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laura Mulvey pisze, że kobieta w klasycznym kinie narracyjnym jest biernym przedmiotem męskiej kontemplacji, podczas gdy mężczyzna okazuje się wszechmocnym władcą spojrzenia. To męski bohater, z którym identyfikuje się męski widz, rządzi akcją filmu i posuwa narrację do przodu. Władza w kinie narracyjnym, będącym emanacją systemu patriarchalnego, nieuchronnie przysługuje temu, kto działa. A kobieta – zdaniem Mulvey – nie działa. Postać kobieca, będąca erotycznym spektaklem, nie ma dostępu do władzy. Jej moc, ewokująca w mężczyznach lęk kastracyjny, zostaje zneutralizowana przez przekształcenie kobiecych podmiotów w niegroźne, niosące męskiemu bohaterowi ukojenie, fetysze<sup>37</sup>. Tym samym kino analizowane z tej perspektywy okazuje się medium umożliwiającym męskiej (i heteroseksualnej) części widowni zaspokojenie pragnienia panowania nad żeńskim obiektem. Stabilizuje tylko patriarchalną władzę i kontroluje zdominowane Inne.

Gaylyn Studlar pisze z kolei, że tym, co nas przyciąga do filmu, wcale nie jest pragnienie dominacji, lecz masochistyczne pragnienie poddania się Innemu, gdyż to właśnie przededypalne pragnienie masochistyczne, a nie późniejsze aktywne pragnienie władzy, okazuje się dla podmiotu konstytutywne<sup>38</sup>. Jak to ujął Todd McGowan: „Nasze pragnienie przyciąga nie tyle władza czy panowanie (fallus), ale coś dokładnie przeciwnego – punkt, w którym całkowicie tracimy władzę, punkt traumatycznej rozkoszy. Owa rozkosz jest traumatyczna, gdyż pozbawia nas władzy, ale mimo wszystko przykuwa nasze pragnienie”<sup>39</sup>. Atrakcyjność kina tkwi zatem w obietnicy masochistycznej rozkoszy: połączeniu przyjemności zmysłowego i afektywnego doznawania obrazów z bólem utraty kontroli tyleż nad filmowymi obiektami, ile nad własnym ciałem. Jak w przypadku przyjemności seksualnej, gdzie rozkosz nieodwołalnie przenika się z utratą panowania nad własnym Ja (orgazm). Sformułowaną przez Freuda definicję seksualności Bersani ujmuje jako „zdolność do pokonania władzy przez przyjemność, potencjał podmiotu ludzkiego

37 L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!art, Kraków–Warszawa 2010.

38 G. Studlar, *Masochism and the Perverse Pleasure of the Cinema*, w: *Movies and Methods*, vol. 2, ed. by B. Nichols, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1985, s. 616.

39 T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 30.

do *jouissance*, w której podmiot ten jest na chwilę wycofany”<sup>40</sup>. *Jouissance* to, jego zdaniem, masochistyczne „samoroztrzaskanie” (*self-shattering*): „zakłóca ono spójność ego i powoduje rozpad jego granic”<sup>41</sup>.

W *Klasztorze Inversus* dumni mężczyźni wtaczają na jasnogórskie wzgórze ogromne armaty, trzaskają się bardzo, żeby umieścić te „wybuchające fallusy” na szczycie. Pod maską patriarchalnych fantazji o władzy Kozak rozpoznaje wyparte impulsy analne: zrywa z „pierwszym zakazem” i upublicznia sprywatyzowanego dotąd anusa. Zamiast więc przecinających ekran armat-fallusów eksponuje masochistyczne i spazmatyczne obrazy otwieranych męskich ciał oraz proponuje inny sposób doświadczania i przeżywania kina. Widz Kozaka okazuje się – z jednej strony – pasywnym obiektem agresywnego ataku ze strony kina, z drugiej natomiast za sprawą transgresyjnych reprezentacji kino to otwiera go na inne przyjemności i nowe potencjalności, paradoksalnie wzmacniając jego pozycję.

W tekście o *Słodkim życiu* (*La Dolce Vita*, 1960) Federica Felliniego interpretowanym przez pryzmat analnej teorii filmu Filippo Trentin pisze, że pożądanie kina ma swoje źródło w ukrytej potrzebie bycia przenikniętym albo chociaż poruszonym przez ogromne, ukazywane w zbliżeniu obrazy; w stłumionym pragnieniu bycia penetrowanym, pragnieniu, którego heteroseksualna męskość musi się oficjalnie wyrzec, żeby zająć miejsce na szczycie hierarchii społecznej<sup>42</sup>. Genezy pożądania kina, przyjemności czerpanej z oglądania ruchomych i zmysłowych obrazów, szukać powinniśmy zatem w pragnieniu powrotu do przedgenitalnej fazy rozwoju. Jean-Louis Baudry pisał o kinie jako o „powrocie [...] do tego stosunku do rzeczywistości, który można określić jako roztopienie w niej, kiedy to nie ma wyraźnych granic między własnym ciałem a zewnętrznym światem”<sup>43</sup>. Kino w tym ujęciu pobudza albo chociaż pozwala sobie wyobrazić wypartą pamięć ciała o okresie sprzed pierwszego zakazu. Umożliwia powrót do analnego, niezróżnicowanego genderowo strumienia zmysłowych doznań. Tym samym przyjemność kina wiąże się być może nie tyle z popędem genitalnym, ile z cenzurowanym popędem analnym, nie z władzą i dominacją – jak u Mulvey – lecz

40 L. Bersani, *Homos*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London 1995, s. 100.

41 Tamże, s. 101.

42 F. Trentin, *The Queer Underside of „La Dolce Vita”: Towards an „Anal Theory” of Looking*, „Screen” 2020, vol. 61, no. 4, s. 545-567.

43 J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 85.

z ekstatycznym rozmyciem granic własnego Ja, masochistyczną *jouissance*, jak właśnie u Kozaka. Otwarte ciało queerowego potwora, Kmicica-Azji, jest tej bolesnej rozkoszy abiektałnym śladem.

## Abstract

---

### Sebastian Jagielski

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

*Kmicic's Cut*

The author analyzes Tomasz Kozak's video *Klasztor Inversus* (Cloister Inversus; 2003), in which selected scenes from the film adaptation of Sienkiewicz's *The Trilogy* mix with a gay pornographic film. In this way, Kozak exposes the perverse nature of national culture. It is anality that enables one to negate the obligation to reproduce the conservative codes of Polish culture, opening up to the creation of non-traditional, non-patriarchal, and non-heteronormative social practices. Viewing Kozak's video through the prism of various types of cuts – montage, anal, censorial – provokes reflection on cinema as a medium that not so much satisfies the desire for domination but rather promises masochistic *jouissance*.

## Keywords

---

Tomasz Kozak, national culture, queer, *jouissance*, censorship