

Grzegorz Ojcewicz
Instytut Neofilologii
UWM w Olsztynie

SWASTYKA I SEKSUALNOŚĆ FASZYZMU W KONCEPCJI JAROSŁAWA MOGUTINA

Oto dość popularne graffiti wykonane techniką serii, uschematyzowane, czarne. W prostokątną ramę wpisane kształty i napisy: w dolnym lewym rogu spory kosz na śmieci, po prawej stronie ludzka sylwetka. Wyciągniętą prawą ręką trzyma nad pojemnikiem swastykę. Znak jest wyraźny i nie pozostawia żadnych złudzeń. Za chwilę dołączy do innych odpadów historii. Pierwsza część memento umieszczonego nad ludzką głową brzmi TAM NA, a druga, znajdująca się w dolnym prawym rogu tuż przed symbolem anarchistów – literą A wpisaną w okrąg – WIEKI. TAM NA WIEKI: zaimek z przysłówkiem, oszczędne instrumentarium. I nietrudno się domyślić, że chodzi o nazistowski znak.

Wszystko jest tutaj niby jasne, a nadawca potwierdzony pieczęcią. Niby pełna ideologiczna poprawność, bo zachowująca zgodność ze stanowiskiem oficjalnym kultury: nie kochamy faszyzmu, jego miejsce powinno być wśród rzeczy politycznie i społecznie zbędnych. Wszystko jest niby jasne dlatego, że swastyka, czyli znak krzyża o równych ramionach, ale załamanych w jedną stronę pod kątem prostym, to magiczny symbol solarny. Zwana także „wirującym krzyżem” albo „krzyżykiem niespodzianym” zgodnie ze swym sanskryckim rodowodem (rdzeń *svasti*) oznacza pomyślność¹. Ten jeden z najstarszych motywów ornamentalnych znanych już w czasach prehistorycznych jako *crux gammata* był świętym grafem w Europie, Azji, Afryce i Ameryce². W epoce

¹ Na przykład Hindusi znali dwie swastyki. W jednej ramiona były zakrzywione w lewo i symbolizowały jesienne słońce, w drugiej – w prawo, co oznaczało zdrowie i pomyślność. Tę właśnie wersję graficzną i semantyczną wybrali hitlerowcy. Swastyka to także jeden z symboli Buddy, który wskazuje na serce. Chrześcijan zaś miała chronić przed szatanem. Zob. np.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987; tenże, *Słownik symboli*, Warszawa 1991; G. Radziszewski, *Historia i symbolika znaku krzyża, mpis*, Łódź 1991.

² O historii rozwoju krzyża *gammata*, patrz: Архимандрит Гавриил, *Руководство по литургике, или наука о Православном Богослужении, для Духовных Семинарий*. Тасрь 1886. Zob. także: Крест „гамматический”, на Западе „crux gammata”, [w:] <http://www.lib.eparhia-saratov.ru/books/noauthor/crosses/36.html>.

starosłowiańskiej symbolizował ogień (życie) i ciepło (słońce). Po pierwszej wojnie światowej swastyka stała się odznaką wielu stowarzyszeń antysemitycznych, a hitlerowcy, czyniąc z niej w 1924 roku godło haniebnej organizacji politycznej, słynnej NSDAP (Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotniczej), ostatecznie zmienili jej sens na zdecydowanie negatywny, tłumiąc wszelkie wcześniejsze pozytywne asocjacje. Dlatego pokutuje ona w najnowszej świadomości europejskiej jako groźne ostrzeżenie przed faszyzmem. Wracając do graffiti: nie wiadomo zatem, czy do kosza na śmieci wpadnie nazistowskie godło czy też szlachetne sanskryckie przesłanie.

Dwuznaczność interpretacyjna przywołanego graffiti sprawia, że wraz z nią powraca złożona kwestia kontekstu społecznego i indywidualnej wiedzy odbiorcy na temat symboli. W recepcji powierzchownej nadawca liczy na automatyczne odczytanie komunikatu, zgodnie z którym odsyła się do lamusa faszyzm. W recepcji pogłębionej anarchiści jako zwolennicy chaosu rugują ze sceny socjalnej wielowiekowy semantyczny stempel: pomyślność, ogień i ciepło. Anarchiści prowadzą zatem podwójną grę z adresatem: wobec jednych – opowiadają się za likwidacją faszyzmu, wobec innych – przekreślają wartości uniwersalne. Odsłaniają i zakrywają karty, uprawiając swego rodzaju ideologiczną dwugrę.

Nie ma natomiast żadnej dwuznaczności interpretacyjnej, gdy chodzi o status magicznego symbolu w wierszu Jarosława Mogutina pod tytułem *Свастика*³, napisanym 3 stycznia 1999 roku w San Francisco. Swastyka jest tu panatrybutem współczesności: wszechobecna, zadomowiona, syta wrażeń i zadowolona z życia. Dysponuje wieloma barwami w skali od modernistycznej bieli po czystą czerń albo granatową czerń czarnej jagody. Mieni się czerwienią i kolorami z nią spokrewnionymi – różem, ceglastym, rudym, wiśniowym, malinowym, rubinowym, liliowym. Czerpie z pomarańczy, rokitnika i fistaszków. Bierze z brązów i kasztanów. Pochłania zieleni natury i błękit nieba. Syci się złotem, żółcią, chną, khaki. Wchodzi w kontrastowe lub zharmonizowane kolorystycznie mariaże, by podkreślić niemałe zdolności dostosowawcze:

*белая свастика на чёрном и
чёрная свастика на белом
красная свастика на зелёном
розовая свастика на голубом
жёлтая свастика на коричневом
кирпичная свастика на фисташковом
черничная свастика на облепиховом*

³ Я. Могу́тин, *Свастика*, [w:] Я. Могу́тин, *СуперМогу́тин. Сверхчеловеческие Superтексты: Суперкнига о сексе, насилии и смерти*, Nowy Jork 2000, s. 210–212; <http://www.mitin.com/people/mogutin/ss/swast.shtml>.

*оранжевая свастика на рыжем
свастика цвета хны на хаки
каштановая свастика на вишневом
малиновая свастика на лиловом*

Swastyka wykazuje nadzwyczajną mobilność geograficzną, potrafi się bez trudu przemieszczać, aby zajmować eksponowane miejsca na dobrach kultury, za nic mając jakiekolwiek świętości czy dobre obyczaje. Drwi z tradycji, szydzi ze współczesności, implikuje koszmarną przyszłość. Z Wieży Zbawiciela przeskakuje na Mauzoleum Lenina. Z gałązek jałowca układa swój wzór na tle kremłowskich świerków. Rzuca cień na grób nieznanego żołnierza na Placu Czerwonym. Rozsiada się wygodnie na krawacie prezydenta. Rozpycha na skafandrze pierwszego pośląńca Ziemi w Kosmos. Wcisną się do uścisku dłoni. Jest obecna w posiłku. W migracjach po świecie i ludzkich umysłach swastyce nie przeszkadza brak talentu, intelektualną ułomność nadrabia bowiem blichtrzem, pozorną świetnością pozbawioną rzeczowywistej elegancji.

Mogutinowska swastyka bez przerwy stoi nad duszą i zagląda przez ramię. Wkrada się do elementarza dziadka, ojca, syna i wnuka. Przeszywa sztukę. Zagnieżdża się w środowisku twórczych intelektualistów, nietwórczych chłopów oraz nietwórczych robotników. Staje się oportunistką lub totalną nonkonformistką. Koncertuje. Kręci filmy. Podszycia się pod kontrowersyjnych autorów. Staje się częścią krzykliwej bohemy, kształtującej oblicze najnowszej kultury:

*свастика-интеллектуалка читающая запоем ницше маяковского маринетти габриэле д'аннунцио эзру паунда аркадия гайдара серафимовича alexandra фадеева кнута гамсуна густава майринка отто вайнненгера кьеркегора и весьма туманные сочинения блаватской и гурджиева в которых она ничего не понимает но делает вид что это очень близко ее свастикиному сердцу
богемная свастика обожающая фильмы эйзенштейна alexandrova и лени рифеншталь работы дейнеки кузьмы петрова-водкина вучетича мухиной арно брокера готтфрида хелнвейна и аттилы ричарда лукакса музыку вагнера laibacheinsturzende neubauten coil rammstein и marylin manson*

W polowaniu na wszystko i wszystkich swastyka anektuje chore miejsca: udaje debila, by pełzać bez spodni po ogrodzeniu domu dla obłąkanych z zastygłą w rozmarzeniu twarzą; to swastyka-inwalidka. Obecna w tłumie: najpospolitsza, od której można zwariować, albo zupełnie przeciętna, która nie wywołuje żadnego zainteresowania. Taka, za którą można oddać życie bez wahania lub poskąpić nawet złamanego szeląga. Pełna perwersyjnego erotyzmu. Żądna potomstwa. Samowystarczalna i wypełniona nienawiścią do mężczyzn:

*свастика у которой я отсасывал по московским подворотням зная что
отсасываю у свастики
свастика-лесбиянка зачавшая с помощью искусственного оплодотворения
и родившая еще одну свастику-лесбиянку подав тем самым пример своим
подругам-свастикам-мужененавистницам
несовершеннолетняя свастика на полосатом матрасике разнузданно
распластавшаяся перед похотливым свастико видным фотографом*

Mogutinowska swastyka zwraca ramiona ku górze. Wschodzi na niebie w tę noc, gdy święty Mikołaj został ukrzyżowany za grzechy „partyjnych towarzyszy”. Przechodzi ewolucję, rozpoczynając od gwiazdy Dawida. Imituje prawdziwe ciała niebieskie. A gdy braknie jej obiektów na firmamencie, rzuca się na człowieka i gubi go, jak trzy Japonki, swastyki-turystki, które wynająły pokój w hotelu „Astoria” i popełniły samobójstwo, gdy się okazało, że nie mają czym zapłacić za pobyt. Przeszywa ciało lub je rozrywa od wewnątrz. Powiększa kolekcję odznaczeń i orderów. Ma swoich laureatów. Oddaje się sztuce wojennej, rażąc z wody i powietrza. Niektóre specjalizują się w osiąganiu celów strategicznych. Wreszcie – drapieżna, nieprzyzwoita, całkowicie fizjologiczna postać swastyki, będąca biograficzną własnością samego Mogutina. Przeerotyzowana, miejscami wulgarna, przepełniona potęgą bezużytecznej prokreacji:

*свастики в моих расширенных обкуренных зрачках [...]
длина сырых свастик съеденных мною сегодня за ужином в японском ресторане
[...]
гигантская шевелящаяся свастика молодых голых тел
миллионы микроскопических свастик в сперме моих любовников впрыснутой в меня
в разведывательно-диверсионных целях
миллионы микроскопических свастик мучительно высираемых мной каждое утро
и безжалостно спускаемых в унитазе как прощание с тягостными воспоминаниями
о прошлой жизни
миллионы беззащитных новорожденных свастик умирающих в песке или пожираемых
безмозглыми крабами под утро после грандиозного ночного шторма как расплата за
глупые иллюзии и беспочвенные надежды
свастика свисающая мутной каплей с кончика моего натруженного хуя как
напоминание о грядущих свершеньях и рubeжах*

Tę niepokorną swastykę, dyszącą ogniem w sercu poety i czytelnika, odzianą w kaftan bezpieczeństwa czeka ostatecznie grób. I cisza połączona z brakiem autentycznego żalu po jej niechlubnym końcu. Wiersz Mogutina *Swastyka* stanowi doskonały wstęp do jego eseju o seksualności faszyzmu. Wydobywa bowiem te treści, których nie ma wyrażonych wprost w szkicu. Pozwala także na pełniejszą interpretację stanowiska pisarza wobec złożonego zjawiska, jakim był i jakim jeszcze jest faszyzm. Dlatego też ostrzeżenie, które poprzedza właściwą część eseju Jarosława Mogutina

*Сексуальность фашизма*⁴, nie jest żadnym chwytem reklamowym, ukłonem grzecznościowym w kierunku ówczesnych decydentów czy grą prowadzoną z czytelnikiem, ale bardzo serio potraktowanym minimanifestem, mającym ochronić autora przed atakami krytyki i niesprawiedliwymi zarzutami o pochwałę faszyzmu.

Słowna garda Mogutina jest w pełni zrozumiała, odślania on bowiem jeden z najbardziej ekscytujących obrazów dwudziestowiecznego ruchu politycznego w hitlerowskich Niemczech: wybiera i komentuje rzadko podejmowany temat tabu, eksponuje seksualność faszyzmu, zwracając szczególną uwagę na jego atrybuty – umundurowanie, kolorystykę, sadomasochistyczną perwersję. Zastanawia się ponadto nad źródłami jego popularności wiele lat po wojnie. Wiąże renesans faszyzmu z naturą popędu płciowego człowieka. Krótki prolog jest więc aktem obronnym przez zderzenie z potencjalną reakcją kultury, polityki, ideologii. „Zdaję sobie sprawę – powiedziałby Mogutin po polsku – że podobny temat mógłby wywołać niezdrową reakcję właśnie teraz, gdy słowo faszyzm stale przewija się w gazetach i wypowiedziach telewizyjnych, pozbawione swojego pierwotnego sakralnego znaczenia i w ogóle jakiegokolwiek konkretnego sensu, przekształcając się w potoczne wyzwisko, sztampę. Niniejszy materiał nie dotyczy ani polityki, ani ideologii, ani zdomowionych stereotypów. Traktuje wyłącznie o estetycznej stronie zagadnienia, które znalazło odbicie we wszystkich kulturach świata, które zajmowało i wciąż zajmuje wielu zachodnich intelektualistów. Seksualność faszyzmu przerodziła się z tabu w jeden z najbardziej popularnych, modnych i komercyjnych tematów naszych czasów” – konstatuje eseista. W dwunastu podrozdziałach, jak w kolejnych dwunastu uderzeniach estetyczno-kulturowego zegara historii przewijają się postacie ze świecznika przeszłości dalszej i bliższej. Prym wiodą politycy, aktorzy i reżyserzy. Towarzyszy im nietuzinkowa postać literata, sympatyka faszyzmu – Jeana Geneta (1910–1986).

Godzina pierwsza: Niemcy w przededniu „Nocy długich noży”. *Magnus Hirschfeld. Ernst Röhm.* Mogutin twierdzi, że zanim Hitler doszedł do władzy, w Niemczech panowała niezwykła swoboda obyczajów, a niemiecki dekadentyzm przypominał Rosję z czasów NEP-u do momentu wprowadzenia komunizmu wojennego. W Berlinie funkcjonowały dziesiątki legalnych wydawnictw homoseksualnych, barów i klubów. Z pewnością pozytywny wpływ na tę sytuację wywarł Germański Ruch na rzecz Równouprawnienia, którym sterował ówczesny psychiatra i seksuolog niemiecki, założyciel Instytutu Wiedzy Seksualnej, Magnus Hirschfeld (1868–1935),

⁴ Я. Могутин, *Сексуальность фашизма*, [w:] „Ом” 1996, nr 4; <http://www.mitin.com/people/mogutin/fashism.shtml>; <http://gay.ru/science/history/nazi01.htm>; <http://www.apagay.com/analitika/history/2002/2002008.php>.

zwany Einsteinem seksu⁵. Głosił on, że homoseksualizm jest problemem medycznym i dlatego jako orientacja płciowa nie może podlegać karze. Podjął starania instytucjonalne, by usunąć z pruskiego kodeksu karnego artykuł 175 represjonujący homoseksualistów⁶. Petycję w tej sprawie podpisało ponad dwa tysiące osób, wśród nich znakomitości świata nauki i kultury, jak, na przykład Albert Einstein, Lew Tołstoj, Emil Zola, Hermann Hesse, bracia Henryk i Tomasz Mann czy Reiner Maria Rilke. Skandal obyczajowy, który wybuchł w roku 1907 z powodu zdemaskowania homoseksualnego otoczenia cesarza Wilhelma II, przerwał starania prawne dotyczące wspomnianego artykułu i skierował wysiłki Hirschfelda ku propagowaniu za pomocą druku oraz filmu istoty homoseksualizmu. W formie nieocenzurowanej obraz pod nazwą *Prawa miłości* ukazał się dopiero w roku 1927, tj. po ośmiu latach od chwili powstania.

Trzeba pamiętać, że ruch zainicjowany przez Hirschfelda liczył sobie w 1923 roku sto trzydzieści tysięcy członków. Wzorowane na jego organizacji towarzystwa, jak chociażby stowarzyszenie Benedykta Friedländera, wtapiały homoseksualizm w narodową tradycję, kulturę ciała, nudyzm. Naziści skorzystali z wielu idei tego właśnie ruchu. Lecz już po dwóch miesiącach po dojściu Hitlera do władzy, 6 maja 1933 roku, fanatyczni studenci-naziści spalili całą „antyniemiecką” literaturę, niszczenie rozpoczynając od księgozbioru Instytutu Wiedzy Seksualnej. Mogutin uważa, że przyczyny tak zdeterminowanego działania leżą w jakości przechowywanych w Instytucie teczek, wśród których znajdowały się również kompromitujące materiały, dotyczące życia intymnego niektórych liderów NSDAP. Po książkach przyszedł tragiczny czas na samych homoseksualistów: niszczone ich tak samo, jak komunistów oraz Żydów. Homoseksualizm napiętnowano przez utożsamienie go z degeneracją i przestępstwem politycznym. W obozach koncentracyjnych nazistowscy lekarze przeprowadzali zaś wyrafinowane

⁵ Zob. np.: Magnus Hirschfeld, the „Einstein of Sex”, was the most important pioneer of sexology, mostly because of his energy and organizational ability. As a young physician in Berlin he founded the first „gay rights organization”, the Scientific Humanitarian Committee (1897). In 1908, he published the first Journal for Sexology, and, in 1913, he co-founded the first sexological organization, the Medical Society for Sexology and Eugenics. In 1919, he opened the first Institute for Sexology, and in 1921, he organized the first international sexological congress. In 1928, he co-founded a World League for Sexual Reform with himself, Havelock Ellis, and Auguste Forel as presidents. Hirschfeld also wrote the first comprehensive textbook of sexology: „Geschlechtskunde”, (Sexual Knowledge, 5 vols., 1926–1930). From 1930/1932 he travelled around the world, introducing the new science of sexology in public lectures from New York and San Francisco to Tokyo, Shanghai, Manila, Dżakarta, Calcutta, Cairo, Tel Aviv, and Athens. In 1933, the Nazis plundered and closed his institute and burned his books. Unable to return to Germany, he died in French exile in Nice. W: <http://www.sexology.cjb.net/>.

⁶ Mogutin podaje, że Hirschfeld założył w roku 1867 Naukowy Komitet Humanitarny, którego celem było zniesienie artykułu 175. To oczywisty błąd drukarski, jeśli chodzi o datę, ponieważ Hirschfeld urodził się w roku 1868 i nie mógł niczego uczynić wcześniej. Wspomniany komitet powstał trzydzieści lat później, w roku 1897.

eksperymenty na homoseksualistach w poszukiwaniu szczepionki na... antyhomoseksualizm.

Nic więc dziwnego, że w poprawnym moralnie Związku Radzieckim sowiecka propaganda pracowała nad niepoprawnym moralnie obrazem niemieckiego faszyzmu. Kampania skierowana przeciwko ludziom o odmiennej orientacji seksualnej przebiegała paralelnie w Niemczech i ZSRR. W świadomości Rosjanina szybko przyjął się stereotyp, zgodnie z którym za ojczyznę homoseksualizmu uznano kraj Hitlera, a faszyzm – za dziecko homoseksualizmu. Idea ta znalazła odzwierciedlenie w znanym artykule Maksyma Gorkiego z 23 maja 1934 roku zatytułowanym *Пролетарский гуманизм* i najdonioślejszych wówczas nośnikach partyjnej tuby, tj. w gazetach „Правда” oraz „Известия”. Gorki, mając, być może, na myśli skomplikowany los swojego przybranego syna, pisał:

Не десятки, а сотни фактов говорят о разрушительном, разлагающем влиянии фашизма на молодёжь Европы. Перечислять факты противно, да и память отказывается загружаться грязью, которую всё более усердно и обильно фабрикует буржуазия. Укажу однако, что в стране, где мужественно и успешно хозяйствует пролетариат, гомосексуализм, развращающий молодёжь, признан социально преступным и наказуем, а в «культурной стране» великих философов, учёных, музыкантов он действует свободно и безнаказанно. Уже сложилась саркастическая поговорка: «Уничтожьте гомосексуализм фашизм исчезнет!» [podkr. G.O.]⁷.

Gorki był, oczywiście, w błędzie, stawiając znak równości pomiędzy faszyzmem i homoseksualizmem. Zwrócił jednak uwagę na rzecz bardzo istotną: fałszywie pojmowaną czystość życia seksualnego oraz gotowość państwa do społecznego potępienia, uznania za przestępstwo i srogiej penalizacji zachowań seksualnych innych od oficjalnie przyjętych za normalne. Dziejowej zemsty dokonał na Stalinie, aparaczykach i Gorkim skandalista Władimir Sorokin w książce *Голубое сало*, zmuszając zniewieściałego generalissimusa do namiętnej kopulacji z Chruszczowem, a jego córkę – do cielesnej perwersji z wodzem III Rzeszy. Noc długich noży jest faktem historycznym⁸. Do zbrodni doszło w nocy z 29 na 30, a nie jak podaje Mogutin – 28 czerwca 1934 roku. Wówczas to specjalne oddziały SS (Schutzstaffeln) wymordowały na rozkaz Hitlera jego potencjalnych rywali z SA (Sturmabteilungen der NSDAP). Zginął wówczas między innymi przywódca SA, jawny homoseksualista Ernst Röhm, zbyt popularny i zbyt niebezpieczny, by pozwolić mu żyć.

⁷ Я. Могутин, *Сексуальность фашизма...*, wersja elektroniczna.

⁸ Japoński klasyk Yukio Mishima (właśc. Hiraoka Kimitake, 1925–1970) poświęcił stunkom Hitlera i Röhma w przededniu czerwcowej rzezi książkę *Мój przyjaciel Hitler*. Warto wiedzieć, że Mishima żywo interesował się nacjonalizmem i szowinizmem. Pragnął odrodzenia kultu cesarza i tradycyjnych wartości japońskich. Rozgoryczony inną od oczekiwanej drogi rozwoju własnego kraju popadał w coraz głębszą depresję, w końcu zaś popełnił samobójstwo.

Godzina druga: „Mój słodziutki Adi”. *Seksualny image Führera*. W ocenie Mogutina Hitler był obiektem pożądania wielu niemieckich kobiet⁹. Panny marzyły o zajęciu miejsca Ewy Braun, pragnęły uszczęśliwić wodza, dając mu liczne aryjskie potomstwo. Ponieważ każdy mężczyzna w mundurze nazisty stanowił mniej lub bardziej udaną kopię kanclerza, członkowie NSDAP mogli liczyć na nieograniczoną swobodę seksualną. W nazistowskiej Germanii obowiązywał kodeks, sankcjonujący poczynanie nieślubnych dzieci, których ojcami stawiali się żołnierze, zwłaszcza zaś – oficerowie SS. Te biologiczne „podarki dla führera” miały status dzieci Hitlera.

Mogutin zwraca naszą uwagę na pewną historyczną prawidłowość. Za-uważa bowiem, że każdy kult jednostki osadza się na seksualnej charyzmie wodza. To ona zapewnia światowym tyranom – Leninowi, Stalinowi, Mao – pozycję pop-idola, supergwiazdy, międzynarodowego baśniowego bohatera w dziejach ludzkości. Eseiista twierdzi, że obraz „ohydneho bożyszczka” już dawno wszedł do każdego domu i prześladowuje nas od chwili narodzin. Osobowość Hitlera przyciąga jak magnes. Poświęca się mu nowe rozprawy naukowe i popularnonaukowe. Dla Ericha Fromma szef nazistów był klinicznym przypadkiem nekrofilii. W niczym to jednak nie przeszkadza, by współcześnie kręcić o nim filmy¹⁰.

Walenty Prussakow, uważany za pierwszego rosyjskiego hitleroznawcę, autor książki *Адольф Гитлер: импульс к порпеме*, przybliżyła postać wodza III Rzeszy. Przynajmniej na podstawie rysowania jego portret. Sporo w nim miejsca na twierdzenia o homoseksualnej naturze Hitlera i jego intymnych więziach z Rudolfem Hessem, o skrywanej impotencji, rozwiniętych skłonnościach masochistycznych, umiłowaniu perwersji. Z kolei Charles Chaplin w filmie *Dyktator* (1940) przedstawił führera jako histeryka pozbawionego wiary w siebie, cierpiącego na manię wielkości oraz narcyzm. Był to wizerunek karykaturalny, podobny do wizji Kukryniksów z czasów II wojny światowej: Hitler pod postacią staruch albo ciotek nie emanował ani męstwem, ani cechami męskimi. W satyrycznym obrazie führera z ogonem sygnalizowano wewnętrzną brzydotę wodza i dowodząco patologicznych skłonności seksualnych.

⁹ Porcelanowa figurka Hitlera, jeśli wierzyć autobiograficznemu tekstowi Mogutina, stoi na jego biurku. Zob.: „[...] фарфоровый бюст гитлера на моём письменном столе”. W: Я. Могутин, *Моя жизнь, моя борьба (premature autobiography)*, [w:] <http://www.mitin.com/people/mogutin/ss/auto.shtml>.

¹⁰ Całe Niemcy na krótko przed 65. rocznicą wybuchu II wojny światowej mówią o najnowszym filmie *Upadek*, ukazującym dwanaście ostatnich dni z życia Hitlera. Przedstawia dramat, jaki rozegrał się w berlińskim bunkrze w momencie wkraczania wojsk radzieckich do stolicy III Rzeszy. Scenariusz filmu oparto na wspomnieniach sekretarki wodza, Traudl Junge, oraz książce historyka Joachima Festa. Widzowie są zszokowani, ponieważ na taśmie utrwalono ludzkie oblicze barbarzyńcy wszech czasów. Wątpliwe, by któryś z polskich dystrybutorów odważył się rozpowszechnić tę superprodukcję w naszym kraju. Antyfaszystowskie ciśnienie w rodzimej kulturze jest przeogromne i presji tej nie sposób nie uwzględnić przed podjęciem decyzji o demonstrowaniu kontrowersyjnego obrazu. Zob. także: „Super Express” 2004, nr 198 (4045) z 24 sierpnia, s. 67.

Także po śmierci Hitlera snuto domysły na temat jego płciowości. Gdy po raz kolejny ogłoszono, że wódz dożył sędziwego wieku i zmarł w super-tajnej willi w Ameryce Łacińskiej, nie tyle fakt zgonu zbrodniarza zachwycił prasę bulwarową, ile zamieszczone przy tej okazji „aktualne” zdjęcie fuhre-ra. Z fotografii miało bowiem wynikać, iż szef nazistów był hermafrodytą. Mogutin komentuje ten niewiarygodny fakt z humorem:

Не важно, была ли это очередная газетная „утка”, спекуляция на популярной фашистско-гитлеровской теме или правда чистой воды, и Гитлер действительно чудесным образом и от Штирлица ушёл, и от Нюрнберга ушёл, решив отдохнуть на старости лет от забот и тягот суровой диктаторской судьбины. Интересно то, что в сознании миллионов сексуальный имидж Фюрера способен претерпевать самые странные и неожиданные метаморфозы¹¹.

Godzina trzecia: Styl faszystowski. Marlene Dietrich: „Ktoś przebra-ny za kobietę”. Zdaniem Mogutina ogromny udział w kształtowaniu seksualnego wizerunku faszyzmu miała i ma sztuka filmowa. Być może właśnie dlatego po przybliżeniu sylwetki wodza III Rzeszy zajął się postacią pierwszej damy filmu niemieckiego lat 30. XX wieku, kobietą-wampem Marleną Dietrich (1901–1992). Eseista zwraca uwagę na żywotność tradycji. Gdy w latach 90. Roman Wiktiuk przygotowywał spektakl *Адский сад*¹², zdecydował się na wykorzystanie w nim pieśni Dietrich, przeczuwając, być może, to, co później napisze życzliwy mu recenzent:

Марлен Дитрих это заповедная для нас территория и запретная зона, это подтяжки на голое тело и впившиеся в ладонь осколки стекла в «Ночном Портъе» Кавани, это инцест, педофилия и гомосексуализм в «Гибели Богов» Висконти, это копрофагия в «Сало, или 120 Днях Содома» Пазолини, это Фассбиндер, это...¹³.

Publiczność została pokonana. „Otruta” nieznaną, obcą jej estetyką. Chłoneła rozwijające się asocjacje podbudowywane ekspresywną muzyką, sadyzmem, chłodną okrutną erotyką, wyrafinowaną perwersyjną uczucio-wością, skuszona i oczarowana przez zło, urzeczona tragizmem, poetyką zbrodni, rozpadu i demoralizacji, zaniepokojona wszechobecnością śmierci.

Nawet wtedy, gdy w 1930 roku Dietrich na zawsze opuściła Niemcy i udała się do Hollywood, nie przestała być Niemką i antyfaszystką. Nie zerwała także ze stylem śpiewania nasyconym faszystowską ekspresją. Ocean zrobił swoje: geograficzna odległość umożliwiła obiektywne sprawdzenie walorów oferty muzycznej, wolnej teraz od uproszczonych ocen typu poprawne–niepoprawne, dobre–złe, normalne–nienormalne, polityczne–nie-polityczne.

¹¹ Я. Могутин, *Сексуальность фашизма...*

¹² Zob. recenzję tego spektaklu napisaną przez Mogutina: „Независимая газета” z 5 stycznia 1994.

¹³ Я. Могутин, *Сексуальность фашизма...*

Dietrich była, jak Hitler, symbolem tamtych czasów, chociaż opanowali odmienne terytoria i posługiwali się innymi narzędziami. Artystycznym atrybutem pieśniarki stały się smoking, cylinder, monokl, laska i papieros, inicjujące przewrotną grę w przebieranki o podłożu transwestytycznym i dwuznaczne role seksualne. Nieprzypadkowo przecież po sukcesach odniesionych dzięki filmom Josefa Sternberga *Maroko* (1930) i *Blond Venus* (1932) aktorka personifikowała więzi lesbijskie. Prawdę powiedziawszy, małżeństwo z Rudolfem Sieberem nie przeszkadzało jej w utrzymywaniu bardzo bliskich stosunków z kobietami, wśród których znalazły się między innymi Edith Piaf i Sidonie Colette.

Dietrich zapoznała publiczność amerykańską z europejską tradycją pieśniarską w stylu *la garçonne*, popularną w Paryżu i Berlinie w latach 20.–30. XX wieku. Jej pomysł na zaistnienie w kulturze znalazł naśladowców: Liza Minnelli, Julie Andrews czy Annie Lennox podtrzymują jej wokalny oraz sceniczny *image*. Cytując krytyka Kennetha Tinana, Mogutin pisze: „В сексуальном мире Марлен нет ни мужчин, ни женщин. У неё есть пол, но нет определённого рода. Её маскулинность привлекательна и для женщин, и для мужчин... Она mistress и мать для каждого мужчины, любовница и тётя для каждой женщины...”¹⁴.

Godzina czwarta: Sztuka propagandy III Rzeszy. „Triumf woli” i „Olimpia” Leni Riefenstahl. O tym, że usługowość w sztuce jest niekiedy zgubna dla artysty i potrafi skutecznie przyćmić obiektywne walory jego nowatorskiego warsztatu świadczy dobitnie przykład Leni Riefenstahl. Była rówieśniczką i konkurentką Marleny Dietrich, urodziła się bowiem w roku 1902, a zmarła przeżywszy sto jeden lat (2003). Pozostaje postacią niezwykle bez względu na jej uwikłania polityczne w okresie hitleryzmu, za które musiała potem drogo płacić przez całe swe artystyczne i nieartystyczne życie. Kontrowersyjna niemiecka aktorka, reżyser i producent. U początków kariery – gwiazda górskich filmów Arnolda Fancka. Pisarka¹⁵. Sławę zyskała jako bardzo sprawna realizatorka filmu *Triumf woli*, nakręconego, na jej nieszczęście, na zamówienie NSDAP, utrwalającego na celuloidzie zjazd partii i będącego jednocześnie apologią hitleryzmu (1935). Faszyzm niemiecki przeminął, a film jako dzieło sztuki ciągle uchodzi za arcydzieło sztuki montażowej. Drugim zaś najbardziej znanym filmem Riefenstahl była dwuseryjna *Olimpiada* z 1936 roku (premiera w 1938), ukazująca przebieg letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie. Widza urzekł techniczny rozmach i wizualna siła obrazu. Film nie pozostawiał cienia wątpliwości: w zdrowym ciele miał się ukrywać zdrowy duch. Była to wszakże, jak wkrótce dowiedzie wojenna historia, teza przewrotna, chociaż obiektywnie uzasadniona już przez starożytnych: *In corpore sano mens sana*.

¹⁴ Я. Могутин, *Сексуальность фашизма...*

¹⁵ Zob. np. konfesje: L. Riefenstahl, *Pamiętniki*, Warszawa 2003.

Riefenstahl przypomina nam o roli i potędze propagandy jako narzędzia formowania świadomości społecznej. Jak słusznie podkreśla Mogutin, agitacja pogładowa była postawiona przez faszystów na niebywale wysokim poziomie. Wzmacniały ją wielotysięczne parady, pochody z pochodniami, równiutkie szeregi żołnierzy tworzące w marszu gigantyczną swastykę, powiewające czerwono-czarne sztandary. Tę właśnie złowieszczą siłę utrwaliła dla potomnych autorka *Triumfu woli*. Jej dokument przypomina superspektakl muzyczny, jakim stało się w hitlerowskich Niemczech wystawienie opery Wagnera.

Z kolei na *Olimpiadę* nałożono inny doniosły obowiązek, miała ona bowiem zgodnie z niehumanitarnym założeniem nazistów dowieść wyższości rasy aryjskiej nad pozostałymi rasami, co, jak wiadomo z historii sportu, się nie powiodło: wodza wielce zasmucił fakt, że pośród zwycięzców znaleźli się także Murzyni. Film Riefenstahl został zapełniony ideami Nietzschego, z każdego kadru wyziera nadczłowiek i superman. Kult nagiego męskiego ciała charakteryzował nie tylko obraz filmowy, lecz był typowy dla oficjalnej sztuki nazistowskiej. Nagromadzenie mięśni i mięsa – komentuje sarkastycznie Mogutin – oznaczało kumulację siły i agresji. Świadczyło zarazem o gigantomanii faszyzmu. Jego wersję kinową Riefenstahl nie tylko zapisywała na kilometrach taśmy, lecz – co ważniejsze – wkraplała totalitaryzm do zasobów kultury europejskiej. I niczego, co uczyniła, nigdy się nie wyparła. Tak geniusz i nikczemność dziwnym sposobem zajęły jedno ciało i jeden umysł.

Godzina piąta: *Faszyzm jako show-biznes. Seksualny entourage faszyzmu.* „*Siedemnaście mgnień wiosny*”. Atrakcyjność faszyzmu nie skrywa się w jego zawartości, lecz formie – uważa Mogutin. Całe jego zewnątrz, urzekająca, kusząca, kabaretowo-karnawałowa oprawa i świąteczny wystrój z łatwością przekształca ją w seksualny fetysz, rozpalający żądze milionów i wyzwalaający najpodlejsze instynkty tłumu. Faszyzm – twierdzi eseista – jest nie tyle nawet doktryną polityczną, ile rodzajem show-biznesu, wielkiego widowiska, łączącego w sobie ingerencję w świadomość widza z karmieniem oczu. Ten właśnie aspekt nazizmu został zaprezentowany na przykład w filmie niemieckiego reżysera, scenarzysty, aktora i producenta w jednej osobie, tragicznie zmarłego Rainera Fassbindera (1946–1982) – *Lili Marlen* z 1980 roku oraz takich obrazach czołowego przedstawiciela węgierskiej szkoły filmowej, Istvána Szabó (1938), jak tryptyk poświęcony postawie konformistycznej *Mefisto* (1980), *Pułkownik Redl* (1985) i *Hanusen* (1988).

Na gruncie sowieckim oszałamiającą karierę zrobiło *Siedemnaście mgnień wiosny* z Wiaczesławem Tichonowem-Stirlitzem w roli głównej. Źródeł sukcesu tego obrazu należy się doszukiwać nie tyle nawet w świetnej grze aktorów, ile w nowości zaoferowanej widzowi radzieckiemu wizji faszyzmu i faszystów. Ideolodzy z Kremla postanowili po raz pierwszy zary-

zykować i pokazać wielomilionowej publiczności magnetyzm oraz czarujące piękno nazistowskich rekwizytów. Był to pierwszy radziecki film, w którym odstępiono od stereotypu: nazista nie wygląda i nie zachowuje się jak pijana świniokształtna postać, jak idiota i maniak, lecz elegancki i mordujący z zimną krwią zabójca. Tylko mundur czyni Stirlitza Stirlitzem, faszystę zaś faszystą – twierdzi Mogutin i dodaje:

Кажется, что нацистская униформа, безупречная по стилю и дизайну, была создана не для устрашения, а для разного рода шоу, спектаклей, кинофильмов, водевилей, карнавалов и кабаре, не для войны, а для праздника и сексуальных игр. Она слишком красива и театральна, она почти непристойна и порнографична. Однако нацистская униформа, подчёркивающая, выпячивающая мужественность и сексуальность, как это ни странно, заставляет усомниться в мужских достоинствах её обладателя. Вспоминается персонаж из александровского фильма *Цирк* напомаженный холёный немец, накачивающий перед выходом на арену надутую мускулатуру юмористический, карикатурный образ фашиста¹⁶.

Godzina szósta: „*Degeneracja nazizmu*” na wielkim ekranie. „*Zmierzch bogów*” Viscontiego i „*Konformista*” Bertolucciego. W ocenie Mogutina temat seksualnej patologii faszyzmu został zainicjowany *Zmierzchem bogów* Luchino Viscontiego (1906–1976), kolorowym obrazem z roku 1969. U tego reżysera i scenarzysty faszyzm kojarzy się z kazirodztwem, pedofilią, transwestytyzmem, sadyzmem i homoseksualizmem. Zresztą sam Visconti nie skrywał swej homoseksualnej orientacji. Temat demoralizacji i upadku starego, znakomitego niemieckiego rodu Essenbecków, jawnych sponsorów nazistów, stał się okazją do przedstawienia przejmującej artystycznej wizji śmierci kultury i jej żywej części, czyli człowieka. Nie mały, jeśli nie decydujący wpływ na przemianę wewnętrzną bohaterów ma faszyzm i jego ideologiczne zaplecze.

Problematyka psychoseksopatologii faszyzmu była także obecna w filmie innego Włocha, Bernarda Bertolucciego (1941). *Konformista*, dzieło z roku 1970 powstałe na podstawie powieści Alberto Moravii, przyniósł mu światowy sukces. Jak słusznie zauważa Mogutin, był to pierwszy film Bertolucciego, nakręcony wkrótce po wstąpieniu przez niego do włoskiej partii komunistycznej. W tym filmie, jak i we wspomnianym obrazie Viscontiego, przebija stereotyp upowszechniany przez komunistyczną propagandę, zgodnie z którym faszyści byli zbrodźcami seksualnymi i latentnymi homoseksualistami. O głównym bohaterze *Konformisty*, Marcello, eseista napisze, że padłszy ofiarą pedofilii, wykorzystuje faszyzm do uśmierzenia swoich kompleksów. Model przeciwny do danego odnajdziemy zaś w innym filmie Bertolucciego zatytułowanym *Wiek XX* (1976). To faszyzm stwarza okazję do zaspokojenia wszelkich seksualnych ambicji i fantazji, nie wyłączając z katalogu perwersji dotkliwej psychicznie pedofilii.

¹⁶ Я. Могутин, *Сексуальность фашизма...*

Godzina siódma: *Manifest sadomasochizmu. „Nocny portier” Cavani.* Gdy w radzieckich kinach pojawił się film uczennicy Viscontiego, Lillian Cavani, *Nocny portier*, Mogutin, jak sam przyznaje, nie mógł uwierzyć własnym oczom i uszom. Dramatyczna historia wzajemnych intymnych stosunków kata, byłego oficera SS Maksa i jego ofiary, Żydówki, która przeszła przez cały koszmar obozów koncentracyjnych, okazał się jednym z najjaskrawszych obrazów seksualności faszystowskiej. Esesman Maks nie interesował się ideologią nacjonalistów. Skorzystał w sposób wyrachowany z faszyzmu, by zrealizować najperfidniejsze i najbardziej wyrafinowane marzenia erotyczne zdominowane przez sadyzm. Bohaterowie filmu karmią się wspomnieniami przeszłości. W ich świecie fantazji im gorzej oznaczało tym lepiej. Tu namiętność nie jest możliwa bez cierpienia, bólu, przerażenia, a każdy akt płciowy imituje zabójstwo. Tu miłość równa się nienawiści, a nienawiść karmi miłość. Tu ofiara kocha swego prześladowcę, a kat – męczennicę z wyboru. Do pełnego „szczęścia” kochankowie potrzebowali jeszcze dokonania wyboru: umrzeć z głodu w otoczonym przez byłych nazistów domu czy umrzeć od faszystowskich kul. Zgodnie decydują się na śmierć. Po raz ostatni ubierają się w seksualne fetysze: on – w galowy mundur nazisty, ona – w koszulę przypominającą pierwsze zgwałcenie. Wychodzą z pomieszczenia wprost pod grad pocisków.

Godzina ósma: *„Saló, czyli 120 dni Sodomy”. Komunista Pasolini i sadysta de Sade.* W najgłośniejszym i zarazem ostatnim filmie włoskiego reżysera, scenarzysty, filozofa, pisarza, romanisty, historyka sztuki i teoretyka filmu, człowieka z ducha renesansowego, Piera Paola Pasoliniego (1922–1975) pod tytułem *Saló, czyli 120 dni Sodomy* (1975) dewiacyjna natura faszyzmu została drastycznie zdemaskowana, pokazana z drapieżną szczerością, której kino jeszcze nie znało. Ta swobodna adaptacja powieści markiza Donatiena de Sade’a o czterech rozpustnych arystokratkach końca XVIII wieku, a w filmie o wodzach marionetkowego państwa Saló położonego w Północnych Włoszech, czyli Księżciu, Biskupie, Bankierze i Sędzi, zaskoczyła nawet wytrawnego widza: tak bardzo przeraziła przemoc, okrucieństwo, ryzyko, stałe zagrożenie życia i totalna bezsilność ofiar. Film miał symbolizować umysłowość społeczeństwa europejskiego w nieludzkim czasie – zwłaszcza zaś jego konformizm i pasywność. Na trzy tygodnie przed premierą filmu Pasolini został zamordowany. Uniknął w ten sposób nagonki, którą starannie zaplanowały już media.

Jak zawsze odważnie, Pasolini stawia kontrowersyjną tezę, w myśl której faszyści sięgnęli po władzę po to wyłącznie, by zaspokoić swoje perwersyjne zachcianki. Od dawna – twierdzi Mogutin – nosili w sobie niegodziwe seksualne fantazje i czekali tylko na odpowiedni moment, aby je zrealizować, posługując się urodzonymi chłopcami i dziewczętami. W filmie ofiary muszą przejść przez trzy kręgi poniżających, wyczerpujących, bezsensownych doświadczeń-męczarni, przypominających dantejskie sceny: Krag Manii, Krag Ekskrementów i Krag Krwi.

Krąg pierwszy stał się metaforą europejskiego dekadentyzmu, epoki romantycznej, która dokonała transformacji i przерodziła się w faszyzm. Zamkowi strażnicy nadzwyczaj gorliwie pilnujący więźniów, nakładają im obroże, prowadzają na smyczach, każą naśladować psy, biegać na czworakach, czekać, jeść z podłogi. Przesłanie tego ostrego obrazu różni się znacznie od „pieskiego życia” w wersji zaprezentowanej Amerykanom przez Olega Kulika pod postacią zoofrenii. Niewiele, niestety, odbiega od wstrząsających relacji o traktowaniu irackich więźniów przez żołnierzy amerykańskich w roku 2004.

Krąg drugi – Ekskrementów – jest pokazem karaniam przez zmuszanie ofiar do zjadania odchodów. Pasolini przekonuje, że faszyści zlikwidowali ostatnią z możliwych granic odróżniających człowieka od zwierzęcia. Seksualna apatia katów-faszystów jest wynikiem zlekceważenia wszelkich i wszystkich tabu:

Они пресытились, перепробовали всё и всех, реализовали все свои сексуальные фантазии и желания. Им нечего и некого больше хотеть, они не способны уже возбудиться ни при каких обстоятельствах, им остаётся только бессильная ненависть и злоба. Их последний аргумент, последнее желание, точка в череде бессмысленных и жестоких пыток, знаменующая их полное сексуальное бессилие, сексуальную беспомощность это убийство жертв, последняя близость палача и жертвы¹⁷.

W Kręgu Krwi Eros przemienia się w Tanatos. Ofiary giną, lecz zanim się to stanie, zostają zgwałcone po raz ostatni. Faszyści wyłupują im następnie oczy, odcinają genitalia, przypalają rozległe rany rozżarzonymi prętami, zdejmują skalpy. Wydaje się, że inne metody mordy, jak wieszanie, rozstrzeliwanie czy krzesło elektryczne w zestawieniu z wyliczonymi sposobami eksterminacji mogą być paradoksalnie uznane za w pełni humanitarne... Pasolini przekroczył zakazaną linię między życiem i sztuką, realizmem a realnością – twierdzi Mogutin. Konsekwencje były oczywiste: niewiarygodny naturalizm filmu pozbawił widza komfortu wrażeń, albowiem sto siedemnaście minut koszmaru zburzyło najświętsze kanony etyczne i obyczajowe. Spowodowało estetyczny hiperwstrząs:

Сало... это жутчайшая смесь садизма, мазохизма, извращений и патологий, когда-либо виденных в кино”, сообщалось в итальянской „Coggiere della sera”. После показа *Сало...* на 15-м Нью-Йоркском кинофестивале в октябре 1977 года „New York Daily News” охарактеризовала фильм как „...подлый и тошнотворный кусок отбросов, который мог бы вызвать отвращение даже у завсегдатаев 42-й Стрит (Район Нью-Йорка, где сосредоточены многочисленные порнозаведения. – Я.М.)¹⁸.

¹⁷ Я. Могутин, *Сексуальность фашизма...*

¹⁸ Ibidem.

Dostało się Pasoliniemu nawet po tragicznej śmierci. Ogłoszono go wrogiem publicznym numer jeden. Uznano totalnym gorszycielem. Obwinięto o zło całego świata. Dowodzone, że propaguje przemoc i pochwała seksualną patologię. Sugerowano publicznie, że oparł film na własnym wyuzdanym życiu, pełnym ekstremalnych fantazji erotycznych.... Księżę, Biskup, Bankier i Sędzia mieli być tylko czterema wcieleniami zdeprawowanego reżysera. Front jedności antypasolinowskiej okazał się najzwyczajszą gwałtowną reakcją odbiorcy na stan kultury, na poziom recepcji dzieł spoza kanonu. Włoski skandalista zaproponował bowiem ten rodzaj estetycznej wrażliwości, do której widz lat 70. zdecydowanie jeszcze nie dorósł, której nie oswoił, której nie mógł zaakceptować, mając, być może, jeszcze w pamięci rzeczywiste dokonania zwyrodniałych faszystów. Trzydzieści lat później, w nowym tysiącleciu, drastyczna wizja arcyłubieżności nie wywołałaby zapewne wyprawy krzyżowej Europy przeciwko filmowemu wizjonerowi.

Godzina dziewiąta: Koniec tabu: „Złota faszystowska żyła”. „Obozy miłości” i antyfaszystowskie burdele. Filmowe biografie Viscontiego, Bertolucciego, Pasoliniego, Cavani czy Liny Wertmüller (1928) świadczą bezsprzecznie o nośności tematu, jakim jest faszyzm i jego seksualne oblicze. Rzucony na szeroki ekran kultury może być punktem odniesienia, wskazującym na ewolucję kultury europejskiej w okresie modernizmu i zaraz po nim. Dla seksuologii stwarza doskonałe warunki do badań nad granicami normy i patologii. Daje do myślenia etyce, a przed widzem nowego tysiąclecia wciąż stawia trudne pytania. W ocenie Mogutina reżyserzy-kontynuatorzy włoskiej linii nie muszą już demonstrować swojej politycznej poprawności i za każdym razem deklarować w kadrze antyfaszystowskich postaw. Tworzą bowiem półpornograficzną produkcję, w której prawda historyczna schodzi na plan drugi, a na pierwszy wysuwają się fantazje tego, kto kręci film. Trudno w takich filmach doszukać się psychologicznych głębin. Schematyzm oddala zdecydowanie nowe faszystowskie obrazy od nowatorstwa, choćby bluźnierczego, na przykład w stylu Pasoliniego.

Liczne „nazistowskie” thrillery nazywa Mogutin spekulacjami na temat faszystowskiej seksualności, przy czym ich fabuły nie są wcale ani gorsze, ani straszniejsze od produkcji poświęconej średniowiecznej inkwizycji, znanym maniakom seksualnym, sadystom, zabójcom czy gwałtcielowi. Aby udokumentować swoją tezę, eseista odwołuje się do takich na przykład dzieł, jak *Salon Kitty* Tinto Brass (1976), *Miłość i anarchia* Liny Wertmüller (1973) oraz jej *Siedem piękności* (1976), *Dziewczyny SS* (bez żadnych danych o autorstwie, aktorach i roku wydania), *Obóz miłości nr 7* (jak wyżej), *Ilza wilczyca SS* Dona Edmondsa (1974), *Ostatnia orgia gestapo* Cesare Canevariego (1976), *W szklanej klatce* Augustina Villaronga (1986). Mogutin zauważa, że filmy, w których główne role grają kobiety-nazistki, przełamują stereotyp jakoby faszyzm był wyłącznie dyktaturą mężczyzn nastawioną na realizację tylko samczych sadystycznych zapędów.

Tylko przewrażliwionego i nieprzygotowanego widza mogą wymienione filmy i ich mutacje wprowadzić w zakłopotanie, a w każdym nocnym portierze czy lekarzu widzieć byłego faszystowskiego zwyrodnialca. Lecz zachodnich podrostków nie sposób ani poruszyć, ani tym bardziej nastraszyć sfabularyzowanymi opowieściami o perwersyjnych poczynaniach nazistów. Kultura zrobiła swoje: z podręczników historii zdobyli już podstawy wiedzy o faszyzmie i potrafią odróżnić ziarno od plew. Zdarza się, nie tak znowu rzadko, że w wideotekach z kasetami dedykowanymi NAZI, stoją inne z obyczajowego i estetycznego marginesu – o nekrofilii i kanibalizmie. W ten sposób różne postacie śmierci, zaopatrzone w nie tożsame atrybuty i poprzedzone odmiennymi rytuałami spotykają się na skutek ludzkiej pochopnej (a może jednak wyrafinowanej) decyzji. Popyt rodzi podaż – konkluduje Mogutin i dodaje: seksualność faszyzmu przekształciła się z tabu w opłacalną komercję. Faszyzm pozostaje show-biznesem.

Godzina dziesiąta: Seksualność nazizmu w literaturze. „*Samowładni kaci i lubieżne ofiary*” Jeana Geneta. W tej części eseju Mogutin zacytował fragment własnego szkicu o Genecie, w którym nakreślił także jego stosunek do faszyzmu i faszystów¹⁹. Zaakcentował fakt, że Genet nie był antyfaszystą. Francuski dramaturg musiał mieć świadomość niepopularności własnego stanowiska, pisał przecież z nieskrywany zachwytem o seksualności faszyzmu, jego charyzmie płciowej, podtrzymywanej i uzasadnianej przez najstraszniejsze przestępstwa. Hitlerowcy byli dla Geneta nosicielami absolutnego Zła i Siły Wyższej, posiadali najważniejszą dla niego cechę, tj. autokratyzm. Mogutin, wykorzystując mowę pozornie zależną, zdaje się wyręczać Geneta, gdy pisze, że tylko faszyci:

[...] решительно и грубо реализуют свою миссию, функцию, исполняя роль активного сексуального партнёра, самца, хищника, master'a (используя садо-мазохистскую терминологию). Их власть, правота, величие, красота в их силе-насилии, делающем их подобными мифологическим античным героям, ожившим статуям, богам. И их сила в их красоте и величии. Внешние же обстоятельства война, агрессия, оккупация арена этих сексуальных игр, возбуждающий антураж...²⁰.

Stanowisko autora *Murzynów* nie wpisywało się w obowiązujące nie tylko we Francji konteksty ideologiczne: faszyzm uznano bowiem za zło totalne, dla którego nie ma i być nie może najmniejszej nawet aprobaty. Genet nie zgodził się z oficjalną interpretacją nazizmu i rozpoczął samotniczą walkę za indywidualne jego rozumienie. Nawet tak tragiczne wydarzenie, jak śmierć kochanka z rąk hitlerowca w czasie walk o wyzwolenie

¹⁹ Я. Могутин, *Великий Вор Жан Жене в России и на Западе*, [w:] „Риск” 1995, nr 1, s. 72–78; <http://www.vmt.com/gayrussia/culture8.html>; <http://www.vavilon.ru/metatext/risk1/index.html>; <http://www.mitin.com/people/genet/mogutin.shtml>.

²⁰ Я. Могутин: *Великий Вор Жан Жене...*

Paryża, nie zmieniła estetycznej pozycji twórcy *Parawanów*. Gdy znacznie później popierał stacjonowanie wojsk sowieckich we Wschodniej Europie, dostrzegał w owym fakcie ten sam „seksualny aspekt”, który podniecał go w odniesieniu do nazistów.

Zrozumiałe, że zwłaszcza intelektualiści zachodni nie byli skłonni tolerować podobnych niezależnych myśli i mimo fascynacji twórczością Geneta pojawił się wobec niego opór. Mogutin z kolei przywołuje bez oporu losy wybitnego poety amerykańskiego, ilustrujące reakcję „progresywnej społeczności” na jawną pochwałę faszystów:

Достаточно вспомнить участь Эзры Паунда, величайшего американского поэта, поплатившегося 12 годами „психушки” за поддержку фашизма, искалеченного морально и физически. Пример Паунда и немногих других писателей, сколь бы известными и талантливыми они ни были, симпатизировавших нацистам, показывает жестокость, с которой западная „прогрессивная общественность” расправлялась с нарушителями общепринятых идеологических норм²¹.

Bezsprzecznie, Mogutin napisał te słowa pod wpływem intuicji, w przecuciu zawilości recepcyjnych związanych z jego własną koncepcją faszystów. Decydując się na druk eseju o seksualności nazizmu, musiał uwzględnić najgroźniejsze niebezpieczeństwa, podobne w swej istocie do tych, których doświadczył już sam Genet oraz jego bliżsi i dalsi kontynuatorzy.

Godzina jedenasta: Faszystowska mitologia homoseksualizmu. Tom of Finland. Faszyci byli najbardziej seksualnymi mężczyznami, których kiedykolwiek widziałem w życiu – tak powiedziałby po polsku fiński artysta Touko Laaksonen (1920–1991), znany znacznie bardziej jako Tom of Finland. Swoją sadomasochistyczną mitologię oraz symbolikę, które złożyły się na autorską, łatwo rozpoznawalną wizję relacji homoseksualnych, prezentował w komiksach i samodzielnych rysunkach. Z supermanami wszech czasów, specyficznymi odzianymi, przyjmującymi wyzywające pozy i eksponującymi górę mięśni oraz hipergenitalia zapoznał Laaksonen społeczeństwo Zachodu pod koniec lat 60. ubiegłego wieku. Nie obyło się, oczywiście, bez skandalu i represji wobec autora oskarżanego o sympatyzowanie z faszystami i rozpowszechnianie pornografii.

Tom of Finland jako zakochany niewolnik faszystowskiego *entourage* (przez co upodobił się do Jeana Geneta) odważnie eksperymentował graficznie z faszystami, fantazjując na temat seksu z ich udziałem. W kolorowych rysunkach pojawiają się oficerowie SS w pełnym umundurowaniu, by gwałcić, pastwić się, zadawać ból. Do najbardziej poruszających motywów w kolekcji fińskiego twórcy zalicza Mogutin scenę miłości francuskiej na tle ogromnego sztandaru ze swastyką, wypełniająca połowę ilustracji. Wszystko

²¹ Я. Могутин: *Великий Вор Жан Женá...*

jest wielkie u Laaksonena, kojarząc się wprost z neoklasycyzmem uznanym w III Rzeszy za jej oficjalny styl, który idealnie współgrał z manią wielkości samego Hitlera.

Laaksonen nieświadomie wszedł w konflikt z kulturą. Ideologiczny kontekst nazizmu, jego symbolika i umundurowanie nie miały dla niego żadnego znaczenia, lecz nie były absolutnie obojętne widzom, którzy żywo reagowali na zaproponowaną estetykę przesyconą męskim seksem. Nie jeden raz autor kontrowersyjnych rysunków musiał zapewniać o swojej politycznej poprawności, stwierdzając na przykład, że cała filozofia nazizmu oparta na rasizmie jest mu obca, a nawet więcej – nienawidzi jej, że rysował nazistów wyłącznie ze względu na seksualność ich munduru. Establishment i rządowi esteci nie przyjęli jednak wyjaśnień grafika, skazując go tym samym na izolację od oficjalnej sztuki. Stan ten nie przeszkadza jednak wcale Laaksonenowi być pierwszą gwiazdą kultury gejowskiej na całym świecie nawet piętnaście lat po śmierci.

Tom of Finland stoczył bój ze stereotypami. Zweryfikował zdolność widza do oderwania się od utrwalonych przez politykę i kulturę przyzwyczajęń recepcyjnych. Poniósł klęskę, gdyż siła odbiorczej sztampy przeważała nad nowym spojrzeniem. Artysta, szukając przyczyn tego stanu rzeczy, doszedł do ryzykownego wniosku, zgodnie z którym naziści żyją w każdym z nas. Lata 60.–70. XX wieku nie sprzyjały propagowaniu atrybutów nazizmu, dlatego też Tom of Finland musiał ostatecznie skapitulować i odstąpić od posługiwania się faszystowskim *entourage'em*. W jego pracach pojawili się abstrakcyjni młodzieńcy, będący umiędzionymi seksmaszynami gotowymi do niekończącego się spółkowania. Policjanci, marynarze, żołnierze. Murzyni obok punków. Chłopcy w obcisłych dżinsach. Motocykliści w opiętych czarnych skórkach. A nawet biznesmeni w garniturach i pod krawatem. Wszyscy prowadzą grę w zamianę ról: ofiara staje się prześladowcą, prześladowca – ofiarą. Lecz, co ważne i co odróżnia Laaksonena od jego naśladowców, w rysunkach Toma of Finland, nawet tych najbardziej „brutalnych”, jest obecny humor, który lokuje ilustrację w poetyce karykatury i groteski przez co wydatnie zmiękcza jej sadomasochistyczny wydzźwięk. Pornografia przestaje być pornografią, przemoc – przemocą, faszyzm – faszyzmem, przekształcając się w grę, karnawał, farsę – kończy wywód Mogutin.

Wybiła dwunasta: *Faszyzm umarł. Niech żyje sadyzm! Renesans faszystowskiego stylu.* Zdaniem francuskiego filozofa i eseisty Michela Foucaulta (1926–1984), uznanego teoretyka oraz praktyka w dziedzinie S&M, sadomasochizm nie jest ani modą, ani kaprysem, lecz jedną ze współczesnych form seksualności. Na Zachodzie eksperymenty z S&M przestały dziwić już w latach 70. XX wieku. Pobyt w sklepie z akcesoriami seksualnymi jest dla Mogutina równoznaczny z obecnością w muzeum stylu z okresu faszyzmu. To swoista rekwizytornia wypełniona czapkami z wysokimi główkami, plecionkami i knutami, obrożami i klatkami, łańcuchami i rzemienia-

mi, kajdankami i pałkami, narzędziami tortur i przypominająca specjalistyczny „osprzęt” wykorzystywany w filmach faszystowskich o „obozach miłości”. Również wyszukany seks, jak na przykład *fistfucking*, *spanking*, *bandage*, *piercing*, naśladuje rzeczywiste lub zmyślane męczarnie ofiar hitleryzmu.

W opinii Mogutina, gdyby w historii ludzkości nie było faszyzmu, zwolennicy praktyk S&M zrodziliby go w swoich erotycznych fantazjach. Krag się zamyka: umysł zrodził nazizm, a nazizm zrewanżował się zawiązką tej części umysłu, która odpowiada za wyrafinowane doznania seksualne. I nie są to wcale doznania żywcem zaczerpnięte z Apokalipsy. Jest więc odrobina nadziei, pozostawiono bowiem człowiekowi furtkę, przez którą można jeszcze zawrócić...

Summary

The swastika and sexuality of fascism in Yaroslav Mogutin's conception

The article features Yaroslav Mogutin's (1974) conception of fascist sexuality, in which fascist attributes are very important, particularly swastika and S&M homosexual experience. Mogutin says that if there was no fascism in history, followers of S&M would invent it in their „politically incorrect” fantasies. The post-war fascist culture continues to shock decent citizens in modern times producing in their frightened bourgeois consciousness the apocalyptic visions of the end of the world. Mogutin accentuates the special place and considerable implications of the fascist theme for works of authors recognized in the world of contemporary literature.