

 <https://orcid.org/0000-0001-9083-4778>**Marta Snoch**

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: martablachowiak91@gmail.com

INNE KOBIETY: *LETHAL LESBIANS* I *LESBIAN CHIC* – OBLICZA I EWOLUCJE WIZERUNKU HOMOSEKSUALNYCH KOBIET W HOLLYWOODZKICH THRILLERACH LAT 90.

Another Women: *Lethal Lesbians* and *Lesbian Chic* – Images and Evolutions of Picturing Homosexual Women in Hollywood Thrillers from the 90s

Abstract: The article showcases different images and aspects of lesbian characters in 1990s, with special focus on the media landscapes and Hollywood neo-noir thrillers. Stereotypical themes like *lethal lesbians* and their impact in American cinema are tied with early 90s trends of media portrayal of *lesbian chic*. The author also highlights the various restrictions of lesbian characters in mainstream cinema, that allows only the visually attractive images of homosexual body to be shown on the screen. Whole article also depicts evolutions of homosexual's images in 90s media and cinema, the role of *male gaze* and society fears after the previous homophobic decade in these cultural constructions.

Keywords: neo-noir, lethal lesbians, lesbian chic, yuppies in peril, lipstick lesbians, thrillers, LGBT

Ann M. Ciasullo, pisząc o ostatniej dekadzie XX wieku i społeczności homoseksualistek, cytuje wypowiedź aktywistki organizacji Lesbian Avengers Ann Northrop, „Lesbians are the hula-hoop of the nineties”¹. Ich wizerunki w mediach w latach 90. stawały się coraz powszechniejsze. Na początku dekady w amerykańskiej społeczności LGBT zaczęło funkcjonować sformułowanie *lethal lesbians* – częściowo ironiczne, częściowo wynikające z oburzenia określenie wizerunków kobiet o orientacji

¹ A.M. Ciasullo, *Making Her Visible: Cultural Representation of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s*, „Feminist Studies” 2001, nr 27, s. 577.

homoseksualnej, które zaczęły pojawiać się w hollywoodzkich produkcjach. B. Ruby Rich definiuje postacie *lethal lesbians* jako antagonistki filmów o tematyce kryminalnej tworzonych przez heteroseksualnych mężczyzn – atrakcyjne, niebezpieczne i o orientacji homoseksualnej². Mairead Sullivan określi zresztą lata 90. jako czas, w którym popkultura szczególnie podsycala w społeczeństwie lęki przed postaciami zbrodniczych homoseksualistek. Badaczka wiąże te medialne obrazy z głośnym na początku dekady procesem oskarżonej o zabicie siedmiu mężczyzn homoseksualnej Aileen Wuornos³.

Lethal lesbian stało się jednym z wielu określeń, które w tamtym okresie zaczęły łączyć kulturę popularną i społeczność LGBT – podobnie jak sformułowania *lesbian chic* (określenie sprowadzające orientację seksualną do roli trendu, stylu życia) czy *lipstick lesbian* (homoseksualistka preferująca wizerunek składający się z elementów stereotypowo uważanych za kobiece)⁴. Wizerunki zarówno *lethal lesbians*, jak i termin *lesbian chic* nieodłącznie związane były z thrillerami erotycznymi popularnymi w amerykańskim kinie tamtego okresu. Jak wskazuje Magdalena Kempna-Pieniążek w książce *Neo-noir: Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, na początku lat 90. naczelnym gatunkiem neo-noir był thriller erotyczny, w którym „najpełniejszy wyraz znalazły przewartościowania, jakich w obrębie prezentowania erotyki i przemocy dokonało nowe kino czarne”⁵.

Lata 90. w Stanach Zjednoczonych pod wieloma względami pozostawały interesującą dekadą, choć niepozbawioną ekonomicznych i społecznych problemów – recesja po czarnym poniedziałku 1987 roku czy zamieszki na tle rasowym po pobicie Rodneya Kinga w 1991 roku. Ale koniec ery Ronalda Reagana przełożył się na większą liberalizację i znaczny wzrost widzialności osób homoseksualnych i tematu AIDS w mediach (w porównaniu z ich milczeniem na temat epidemii AIDS w latach 80.). Dekada ta pozostała też czasem rozkwitu *new queer cinema*, pojawiły się również reżyserki tworzące w nurcie niezależnego kina lesbijskiego, jak Rose Troche czy Cheryl Dunye.

Celem artykułu będzie skupienie się na postaciach *lethal lesbians* oraz obliczach terminu *lesbian chic* w thrillerach erotycznych lat 90. Wizerunki te będą niejednokrotnie pełne stereotypów i klisz, które w historii kina ewoluowały wraz z wzorami zaczerpniętymi z filmu noir, nieraz z kolei będą próbą przełamania pewnych schematów. Ważne jest też wskazanie, że omawiane filmy realizowali mężczyźni na podstawie scenariuszy również tworzonych przez autorów płci męskiej (wyjątkiem będzie scenariusz *Smaku ryzyka* współtworzony przez scenarzystkę Chinę Kong).

² B. Ruby Rich, *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Duke University Press, Durham 2013, s. 117.

³ M. Sullivan, *Lesbian Death: Desire and Danger between Feminist and Queer*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2022, wersja elektroniczna.

⁴ A.M. Ciasullo, *Making Her Visible...*, op. cit., s. 578.

⁵ M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir: Ciemne zwierciadło czasów kryzysów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 78.

Przede wszystkim okażą się odpowiedzią na ogólny *zeitgeist* lat 90. w amerykańskim krajobrazie medialnym.

Neo-noir i homoseksualizm

Wizerunki *lethal lesbians* będą posiadać wiele cech tożsamyh z postaciami *femmes fatales* – atrakcyjność, niezależność, talent do manipulacji otoczeniem, brak skrupułów i skłonność do przemocy⁶. Klasyczny amerykański film noir, pomimo obowiązującego kodeksu Haysa, przedstawiał postacie homoseksualistów, ale wizerunki te ulegały kodowaniu. Homoseksualizm sugerowały cechy mające świadczyć o zniechęcałości mężczyzn (zainteresowanie sztuką, przywiązanie do ubioru, relacje z innymi mężczyznami wykraczające poza zdawkową przyjaźń) czy w przypadku kobiet przejmowanie zachowań uważanych za stereotypowo męskie. Reprezentacje występujące w filmie noir będą negatywne niezależnie od płci: antagonistą Waldo Lydecker (Clifton Webb) w *Laurze* czy środowisko żeńskiego zakładu karnego w *Uwięzionej*⁷. Richard Dyer wskazuje, że lesbijskie relacje w filmie noir są nieodwołalnie związane z tyranią i nadużywaniem władzy ze strony silniejszych lub będących wyżej w hierarchii kobiet (zwykle także starszych – więc wizerunki te będą jednocześnie zarówno homofobiczne i mizoginistyczne, jak i nacechowane ageizmem)⁸.

Thrillery erotyczne nawiązujące do filmu noir w latach 80. będą pozornie pozbawione wizerunków osób homoseksualnych. Brak wykorzystania tych postaci należy jednak rozpatrywać w kategoriach ogólnej tendencji do unikania drażliwego przez konotacje z AIDS tematu w kinie głównego nurtu. Sam początek lat 80. przyniósł trzy chybione reprezentacje: *W przebraniu mordercy*, *Zadanie specjalne* i *Śmiertelną pułapkę*. W filmie *W przebraniu mordercy* pojawia się sylwetka zbrodniarza-transseksualisty, która otwiera galerię kolejnych negatywnych postaci transseksualnych wykorzystywanych w kulturze popularnej (jak Buffalo Bill w *Milczeniu owiec*)⁹. W *Zadaniu specjalnym* policjant prowadzi śledztwo w sprawie morderstw wśród gejowskiej społeczności w Nowym Jorku – film z jednej strony zbierał pochwały za poruszenie odważnego obyczajowo tematu, z drugiej przez środowiska LGBT był i jest nadal krytykowany za utrwalanie szkodliwych stereotypów na temat homoseksualnej społeczności. *Śmiertelna pułapka* przedstawia związek dwóch mężczyzn w zdecydowanie negatywnym świetle – planują zabić bogatą żonę jednego z nich. Wizerunki homoseksualnych kobiet w kinie początku lat 80. były jeszcze rzadsze, a nieliczne

⁶ Według wielu badaczy homoseksualizm jest wręcz wpisany w personę nienawidzącej, niszczącej *femme fatale*, o czym wspomina Jason Holt w tekście *A Darker Shade: Realism in Neo-Noir* [w:] M.T. Conard, R. Porfirio (red.), *The Philosophy of Film Noir*, University Press of Kentucky, Lexington 2006, s. 40.

⁷ J.P. Dennis, *The LGBT Offender* [w:] D. Peterson, V.R. Panfil (red.), *Handbook of LGBT Communities, Crime and Justice*, Springer, New York 2013, s. 91.

⁸ R. Dyer, *Homosexuality and Film Noir*, „Jump Cut” 1977, nr 16, s. 18–21.

⁹ W latach 90. temat transseksualizmu pojawia się w kolejnej kontrowersyjnej wersji w *Barwach nocy*.

reprezentacje również utrzymane były w tonie związanym z tematyką kryminalną. W *Żarze ciała* homoseksualizm bohaterki Matty Walker (Kathleen Turner) sygnalizuje krótka scena, w której odwiedza ją przyjaciółka Mary Ann (Kim Zimmer). Fakt, że obie kobiety może łączyć seksualna relacja, jest zasugerowany przez szereg tropów, które będą też wykorzystywane w ukazywaniu homoseksualnych kobiecych relacji w thrillerach kolejnej dekady. Wizualne podobieństwo obu kobiet, motyw pożądania spletanego z zawłaszczaniem osobowości, wreszcie *femmes fatales*, które wykorzystują swoją atrakcyjność, by manipulować osobami obu płci – w tym przypadku nie tylko protagonistą, lecz także Mary Ann. *Żar ciała* będzie zapowiadać wiele bohaterek późniejszych filmów neo-noir, które w przeciwieństwie do oryginalnego *Podwójnego ubezpieczenia* nie zostaną w zakończeniu filmu ukarane za swoje czyny.

W połowie lat 80. w amerykańskim kinie pojawiają się także sylwetki antagonistów z nurtu *yuppies in peril*, które w dużym stopniu można interpretować jako zawołowane homoseksualne wizerunki. Sam trop filmowy *yuppies in peril* (termin powstały już w XXI wieku, który przypisuje się krytykowi filmowemu Dominicowi Corry'emu¹⁰) łączył cechy thrillerów erotycznych z elementami *home invasion movies*. Większość scenariuszy powieliła różne warianty historii, w których amerykańska para z klasy średniej jest zagrożona przez zaburzoną jednostkę – najpopularniejszym przykładem pozostaje *Fatalne zauroczenie*. Niektóre z tych filmów w wyraźniejszy sposób zaznaczały obecność wątków homoseksualnych – jak *Zły wpływ* z czytelnymi aluzjami do homoseksualnej relacji łączącej bohaterów. Nieprzypadkowo ich popularność zazębiała się z zataczającą coraz szersze kręgi epidemią AIDS. Bohaterowie *yuppies in peril* zwykle w finałowych scenach zostają zaatakowani we własnym domu – co w paranoicznym krajobrazie przekazów medialnych na temat skali epidemii było metaforą choroby mogącej wkraść się do gospodarstw domowych Amerykanów. Jak przywołuje zresztą Leo Bersani, w latach 80. medialny obraz AIDS był skierowany nie do homoseksualnych grup, ale przede wszystkim do rodzin¹¹. Alex Forrest w *Fatalnym zauroczeniu*, Jerry w *Ojczymie*, Carter we *Wzgórzach Pacyfiku* są jednostkami rozbijającymi heteroseksualną parę lub rodzinę. Przedstawiani są jako samotnicy, cierpiący na zaburzenia, odstający od społeczeństwa. To osoby różnej płci, o innym statusie społecznym, wykonujące odmienne zawody, co buduje poczucie paranoi, że potencjalnym zagrożeniem może być każdy – współpracownik, policjant, niania czy sąsiad. W latach 90., na fali popularności motywu *lethal lesbians*, w filmach *yuppies in peril* pojawiają się antagonistki o wyraźnie już podkreślonych cechach homoseksualnych – w *Ręce nad kołyską* czy omówionej poniżej *Sublokatorce*.

¹⁰ T. Wayne, *Tell-Tale Signs of the Modern Day Yuppies*, „The New York Times”, 8.05.2015, <https://www.nytimes.com/2015/05/10/fashion/tell-tale-signs-of-the-modern-day-yuppie.html> (dostęp: 20.01.2024).

¹¹ L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, „AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism” 1987, nr 42, s. 203.

Lethal lesbians i ich ofiary

W pierwszej połowie lat 90. kształtowała się coraz mocniejsza widzialność kobiet o orientacji homoseksualnej w amerykańskiej popkulturze. Od Madonny, która w wywiadach nie omijała aluzji do społeczności LGBT i swojego biseksualizmu (choć sama piosenkarka była oskarżana przez część środowiska o zawłaszczenie w przypadku utworu *Vogue*), po termin *lesbian chic* w prasie przeznaczony dla kobiet. Wszystkie te zjawiska miały znamiona cynicznych prób wyzyskania potencjału nieukazywanej dotychczas w mainstreamowych mediach społeczności. Zdaniem B. Ruby Rich to ujęcie orientacji seksualnej w ramach stylu życia było po części efektem wypełnienia pustego miejsca po narracjach o AIDS¹². Znalazło swoje odzwierciedlenie w Hollywood – w marcu 1992 roku na ekranach kin pojawił się *Nagi instynkt* Paula Verhoevena, a postać Catherine Tramell (Sharon Stone) wywarła spory wpływ na popkulturę i dalsze wizerunki kobiet w thrillerach tamtego czasu. *Nagi instynkt* stał się głównym przykładem konstruowania atrakcyjnej dla męskiego heteroseksualnego odbiorcy narracji o bi- i homoseksualnych kobietach. Magdalena Kempna-Pieniążek przywołuje analizę Foster Hirscha, który o obliczach homoseksualizmu w *Nagim instynkcie* stwierdza, że „to męska wersja lesbijskości, podporządkowana wojerystycznemu spojrzeniu heteroseksualnego widza”¹³. I choć oczywiście Catherine Tramell będzie jedną z postaci najlepiej realizujących stereotyp *lethal lesbian* – stworzona przez scenarzystę Joe Eszterhasa i grana przez młodą, hollywoodzką aktorkę, popularność zawdzięczać będzie nie tylko męskiej widowni. Zestawiona z wizerunkami nielicznych hollywoodzkich reprezentacji homoseksualistek z poprzednich dekad, przykuwa uwagę pewnością siebie, a przede wszystkim brakiem wstydu¹⁴. Po wielu wizerunkach upokarzanych i cierpiących homoseksualistek kalkulująca, sprytna, dystansująca prowadzących śledztwo mężczyzn kobieta zyskuje wręcz emancypacyjny wymiar. Inną kwestią pozostaje fakt, że podobnie jak Matty z *Żaru ciała*, Catherine wydaje się osobą czerpiącą satysfakcję z psychologicznego i seksualnego manipulowania osobami z jej otoczenia, niezależnie od ich płci. Jak podkreśla Lynda Heart, nie ma wątpliwości co do wizerunku Catherine jako osoby biseksualnej, ale jej orientacja powoli traci na znaczeniu, biorąc pod uwagę wyraźne skłonności postaci do psychologicznych gier i szokowania otoczenia, a także kulturowania aury inności¹⁵.

Wszystkie homoseksualne relacje w filmie skupione są wokół Catherine – jej związek z Roxy (Leilani Sarelle), z poprzednią kochanką doktor Garner (Jeanne Tripplehorn) czy sugestia, że znajomość Tramell z morderczynią Hazel (Dorothy Malone) może mieć charakter seksualny. Roxy z jest jedną z pierwszych w świecie

¹² B. Ruby Rich, *New Queer Cinema...*, op. cit., s. 103–105.

¹³ M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir...*, op. cit., s. 79.

¹⁴ B. Ruby Rich, *New Queer Cinema...*, op. cit., s. 109.

¹⁵ L. Hart, *Fatal Women Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, Princeton University Press, Princeton 1994, s. 124–126.

thrillerów lat 90. postaci, które funkcjonują jako spełnienie wyobrażeń heteroseksualnych mężczyzn o lesbijce. Fizycznie przypomina Catherine, ale jest ukazywana głównie w spodniach i obcisłych podkoszulkach. Gdy Catherine i Roxy pojawiają się po raz pierwszy razem na ekranie, kontrastują ze sobą ich stroje: jasny beż dla Catherine i czerń dla Roxy, co odsyła do hollywoodzkiego zabiegu wizualnego obecnego w westernach: biel reprezentująca głównego bohatera i czerń dla antagonisty. W przypadku *Nagiego instynktu* podział ten jest ironiczny – z jednej strony postać Roxy jest przedstawiana negatywnie (zachowuje się agresywnie w stosunku do mężczyzn), z drugiej to właśnie ona po kilkunastu minutach na ekranie padnie kolejną ofiarą mordercy. Podobieństwo Roxy do Catherine jest też odwołaniem do powtarzanego przez Hollywood motywu lustrzanego odbicia – lesbijki, która kocha kobiety podobne do niej albo która upodabnia się do ukochanej wizualnie.

Beth Garner stanowi zupełne przeciwieństwo Catherine: brunetka, ubierająca się w ciemne stroje, nosząca okulary. Łączy ją seksualna i zawodowa relacja z prowadzącym śledztwo w sprawie Tramell Nickiem (Michael Douglas). Beth, jak Roxy, jest kolejną ofiarą Catherine Tramell. Zabija ją jednak sam Nick, wierząc, że to właśnie Beth jest zagrożeniem, *lethal lesbian*, która jest nie tylko morderczynią, lecz także konkurencyjną dla niego postacią: była kochanką Catherine¹⁶. Zakończenie *Nagiego instynktu* jest, jak wskazuje Lynda Hart, interesujące pod względem ambiwalentności wizerunku męskich lęków, niemożności dostrzeżenia i rozpoznania przez protagonistę, która z kobiet stanowi prawdziwe zagrożenie¹⁷.

Kilka lat po sukcesie *Nagiego instynktu* Eszterhas stworzył scenariusz do *Jade* Williama Friedkina. W filmie pojawia się postać prostytutki Patrice (Angie Everhart), która po kilku minutach na ekranie zostaje zamordowana jako niepotrzebny świadek. Patrice w dużym stopniu podsumowuje wizerunki homoseksualnych kobiet w thrillerach erotycznych tamtego okresu. Podobnie jak Roxy musi zginąć, a jej charakterystyka sprowadza się do atrakcyjnej kobiety, która preferuje męskie stroje i swoim zachowaniem naśladuje mężczyzn. Obie stanowią łatwe elementy do usunięcia w scenariuszach, ponieważ ich niedookreślony status (kobieta naśladowująca mężczyznę, więc stanowiąca zagrożenie) niepokoi i zaburza hegemoniczne *status quo*.

W 1992 roku premierę miała także *Sublokatorka* Barbeta Schroedera, film, który prezentował odmienny wizerunek *lethal lesbian*. Niezależna, robiąca karierę Allie (Bridget Fonda) zrywa ze zdradzającym ją narzeczonym i decyduje się poszukać współlokatorki. Nieśmiała Hedy (Jennifer Jason Leigh), która odpowiada na ogłoszenie, wydaje się odpowiednim wyborem. Relacja, jaką tworzą na początku obie kobiety, wygląda na szczęśliwą i harmonijną. Szybko jednak scenariusz ukazuje, że idealne wspólne życie jest jedynie iluzją. Wszystkie pozytywne cechy Hedy zostają odpowiednio przekształcone, by widz nie miał wątpliwości, że kobieta cierpi na

¹⁶ Debatę nad tożsamością mordercy zdecydowanie zamyka kolejna część *Nagiego instynktu* przynależąca już do XXI wieku (w filmie Tramell również łączy homoseksualny związek z jej terapeutką, graną przez Charlotte Rampling).

¹⁷ L. Hart, *Fatal Women...*, op. cit., s. 125.

zaburzenia psychiczne, a jej rosnące przywiązanie do głównej bohaterki jest zło-wrogię. Lynda Hart określa wizerunek Hedy jako obraz patologicznej lesbijki, który zaburza heteroseksualną sielankę – Allie wybaczają niewiernemu partnerowi, ale na drodze ich szczęściu staje właśnie kłopotliwa sublokatorka, której para nie umie skłonić do wyprowadzki¹⁸. W przeciwieństwie do pewnych siebie Roxy z *Nagiego instynktu* czy Patrice z *Jade* Hedy jest przedstawiona jako niepełna istota, ktoś nieposiadający własnej tożsamości. Potrafi jedynie kopiować Allie, jej miłosna fascynacja jest jednoznaczna z zawłaszczeniem osoby kochanej osoby „innego”. Naśladuje styl ubierania się Allie, a także jej fryzurę – w której obie aktorki o androgenicznych figurach wyglądają podobnie. W *Sublokatorce* motyw podwojenia – odbić obu bohaterek w lustrach, błyszczących tacach czy szybach jest wyraźnie zaznaczony. Seksualność Hedy przedstawiona jest w filmie kilkakrotnie i za każdym razem ukazywana jako coś niepokojącego – od widoku jej nagiego ciała, scenę masturbacji czy wizytę w klubie sado-maso. Wyraźnie budzi ona lęk Allie. Jedyny pocałunek między kobietami następuje w finale, gdy Allie próbuje odwrócić uwagę Hedy – całuje ją, przez co kobieta upuszcza nóż. Ellis Hanson pisze, że w *Sublokatorce* kobiece homoseksualne pożądanie jest przedstawione tak, by było tożsamy z przemocą i zdradą – Hedy przebrana za Allie uwodzi i zabija jej partnera¹⁹. Ponieważ Hedy nie spełnia wymogów hollywoodzkiej atrakcyjności jak Catherine Tramell – jej los w zakończeniu filmu wydaje się przesadzony. Martwa Hedy, podobnie jak Roxy i Patrice, zostają ukarane za swoje homoseksualne pragnienia. Nieprzypadkowo także te trzy bohaterki, w przeciwieństwie do kobiet, których pożądają, wywodzą się z wyraźnie niższych klas społecznych. Roxy jest byłą kryminalistką, Patrice pracuje jako prostytutka, Hedy ma niskopłatną i niewymagającą wysokich kwalifikacji pracę w księgarni. Clara Bradbury-Rance podsumowuje wizerunki homoseksualistek w thrillerach lat 90. jako oscylujące między groźną przeciwniczką a budzącą politowanie postacią, *Nagi instynkt* i *Sublokatorka* łączą, zdaniem badaczki, oba te typy²⁰.

Lethal lesbians, jak wskazuje Lynda Hart, wśród mainstreamowych przedstawień homoseksualizmu stały się fenomenem jedynie amerykańskiego kina²¹. Możliwe, że część tych wizerunków stanowiła odpowiedź na ogólny lęk przed homoseksualizmem i seksualnością podsycany przez całe lata 80. przez media w Stanach Zjednoczonych. Kompensacyjna funkcja *lethal lesbian*, która albo zostaje ukarana za swoje zbrodnie (*Sublokatorka*), albo też jest atrakcyjna dla męskiego odbiorcy jak Catherine Tramell, nie jest bez znaczenia w przypadku heteroseksualnych lęków przed innością. Odmienną kwestią pozostaje fakt, że kino lesbijskie w latach 90. nie podjęło

¹⁸ Ibidem, s. 107.

¹⁹ E. Hanson, *Lesbian Who Bite* [w:] E. Hanson (red.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Duke University Press, Durham 1999, s. 192.

²⁰ C. Bradbury-Rance, *Figuring the Lesbian: Queer Feminist Readings of Cinema in the Era of Visible*, University of Manchester, Manchester 2016, s. 15.

²¹ L. Hart, *Fatal Women...*, op. cit., s. 10.

prób polemiki z tym wizerunkiem²². Jeśli chodzi o odbiór *lethal lesbians* w Stanach, część amerykańskiej społeczności LGBT jak GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Discrimination) nie przyjęła *Nagiego instynktu* jako odpowiedniej reprezentacji. Kolektyw aktywistów ACT UP, który od lat 80. próbował wywrzeć nacisk na administrację Reagana, by nagłośnić tragedię chorych na AIDS i polepszyć ich dostęp do leczenia, protestował i nawoływał do bojkotu filmu (podobnie jak wcześniej ACT UP sprzeciwiał się też negatywnym wizerunkom osób transseksualnych w *Milczeniu owiec*²³). Z drugiej strony B. Ruby Rich zwraca uwagę, że równie dużo kobiet ze środowiska LGBT przyjęło pozytywnie film Verhoevena²⁴.

Lesbian chic i subwersja – osvajanie wizerunków

W drugiej połowie lat 90. wizerunki *lethal lesbians* będą w kulturze Stanów Zjednoczonych powoli ulegać metamorfozie. Wystylizowane bohaterki filmów *Smak ryzyka* czy *Brudne pieniądze* będą w inny sposób podchodzić do realizacji ideału *femme fatale*, a wśród obsady tych produkcji znajdą się osoby związane ze społecznością LGBT. *Smak ryzyka* i *Brudne pieniądze* powstaną w momencie, gdy termin *lesbian chic* stanie się szczególnie popularny. Jak wspomina Mairead Sullivan, ukoronowaniem tego trendu w mainstreamowych mediach będzie okładka magazynu „Times” z 10 maja 1993 roku, ze zdjęciem piosenkarki k.d. lang i nagłówkiem *The Bold Brave, New World of Gay Women: Lesbian Chic*²⁵. W tym samym roku magazyn „Rolling Stone” okrzyknął środowisko lesbijskie „najmodniejszą subkulturą”. Protekcyjny sposób, w który traktowano homoseksualną społeczność, jako nowy rynek zbytu dla towarów luksusowych, podkreślały kolejne medialne wizerunki zainteresowanych modą i konsumpcją lesbijek²⁶. Sara Warner wskazuje na fakt, że zwiększona reprezentacja i *lesbian chic* były wynikiem trendu asymilacyjnego wśród samej społeczności homoseksualnej, który badaczka określiła jako homoliberalizm²⁷. W 1997 roku postać grana przez Ellen DeGeneres w sitcomie *Ellen* dokonała (podobnie jak sama aktorka i komiczka) *coming outu*, a pod koniec dekady w jednym z najbardziej wpływowych pod względem prezentowania kulturowych postaw serialu *Seks w wielkim mieście* w odcinku *The Cheating Curve* pojawiły się sylwetki *power lesbians* – dobrze zarabiających, wpływowych, kochających sztukę kobiet o orientacji homoseksualnej.

²² W przeciwieństwie do twórców związanych z *new queer cinema*, którzy po wizerunkach perwersyjnych morderców obecnych w hollywoodzkim kinie postanowili przetworzyć ten motyw na własną modłę – jak Swoon Toma Kalina czy *The Living End* Gregga Arakiego.

²³ R.R. Morusiewicz, *New Queer Cinema...*, op. cit.

²⁴ B. Ruby Rich, *New Queer Cinema...*, op. cit., s. 104–105.

²⁵ M. Sullivan, *Lesbian Death...*, op. cit.

²⁶ Ibidem.

²⁷ S. Warner, *Acts of Gaiety: LGBT Performance and the Politics of Pleasure*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013, wersja elektroniczna.

Smak ryzyka powstał według scenariusza reżysera Donalda Cammela oraz aktorki i scenarzystki Chiny Kong. Nieprzypadkowo też w głównej roli wystąpiła Anne Heche, aktorka, która w tamtym okresie nie ukrywała swojej biseksualności. W świecie filmu nie tylko mieszają się gatunki filmowe i odniesienia do historii kina, lecz także subwersywne przedstawienia bohaterek i innych postaci. Główna bohaterka Alex łączy pracę w banku z prostytutką, by pospłacać długi. W jednej z pierwszych scen filmu ukazana jest w rudej peruce, obcisłej satynowej sukni i długich rękawiczkach – jej strój i fryzura typowe dla lat 40. przywodzą na myśl Ritę Hayworth, archetypową *femme fatale* z filmów *Gilda* czy *Dama z Szanghaju*. Alex zachowuje się niczym ktoś wcielający tradycyjny sex appeal, jakiego wymaga męskie spojrzenie klientów. Ale jej gra jest zdecydowanie przeszarżowana, również oglądający ją mężczyźni mają niejasne wrażenie, że cała sytuacja im jednak nie odpowiada. Bohaterka zakochuje się w Virginii (Joan Chen), żonie gangstera, którego postanawiają okraść. Joan Chen w drugiej połowie lat 90. kojarzona była zwłaszcza z rolą Josie Packard w *Miasteczku Twin Peaks*, które ugruntowało jej reputację jako *femme fatale*; stanowiła rzadko spotykany w hollywoodzkich thrillerach lat 90. przykład aktorki amerykańsko-azjatyckiej, która w dodatku zostaje ukazana jako osoba o orientacji biseksualnej. Symetrycznie do związku obu kobiet ukazane jest też łamanie innego tabu: w filmie prawie dochodzi do sceny męskiego gwałtu – sam fakt, że w hollywoodzkiej produkcji poruszono temat seksualnej przemocy wobec mężczyzn, wskazuje, iż *Smak ryzyka* znacznie wykraczał poza stereotypy i klisze thrillerów tamtego okresu.

Smak ryzyka na przestrzeni dekad popadł w zapomnienie, ale *Brudne pieniądze* braci Wachowskich, film o stosunkowo podobnej fabule (para kobiet postanawia okraść przestępcę), zdobył pozycję jednego z najczęściej badanych z perspektyw feministycznej i homoseksualnej filmów neo-noir. Według Chrisa Straayera *Brudne pieniądze* dekonstruuja wręcz płciową binarność, na której opiera się świat film noir²⁸. Film przeciwstawia mieszaninę gatunków typowo związanych z męską perspektywą (thriller, film gangsterski, *heist movie*) i dwójkę atrakcyjnych aktorek w rolach głównych z wątkami, które wymykają się tradycyjnemu konserwatywnemu odczytaniu. Przy produkcji *Brudnych pieniędzy* została też zatrudniona konsultantka do spraw intymności Susie Bright, aktywistka społeczności LGBT, jedna z założycielek pierwszego w Stanach, prowadzonego przez kobiety czasopisma erotycznego o tematyce homoseksualnej, „On Our Backs”²⁹. W roli Violet, kochanki gangstera Caesara (Joe Pantoliano), wystąpiła Jennifer Tilly, po części przypominająca swoim wizerunkiem Jean Harlow – jedną z eponimicznych dziewczyn gangstera we *Wrogu publicznym*, po części Marilyn Monroe, której także nieobce były role kobiet związanych z mężczyznami z półświatka, jak grana przez nią postać w *Asfaltowej dżungli*. Corky (Gina Gershon) jest z kolei przedstawiana jako chłopczyca (*tomboy*) – wizerunek również

²⁸ Ch. Straayer, *Femme fatale or Lesbian Femme: Bound in Sexual Difference* [w:] E.A. Kaplan (red.), *Women and Film Noir*, Bloomsbury Publishing, London 2019, s. 160.

²⁹ J. Noble, *Bound and Invested: Lesbian Desire and Hollywood Ethnography*, „Film Criticism” 1998, nr 3, s. 14.

w dużej mierze przejęty przez Hollywood, którego najpełniejszym przykładem w latach 50. była Doris Day w filmie *Calamity Jane*. Ale sama społeczność LGBT używa innego określenia: *butch*, oznaczającego kobietę o orientacji homoseksualnej, która przejmując w swoim wizerunku cechy stereotypowo kojarzone z mężczyznami.

Brudne pieniądze zdecydowanie zrywają z podziałem na *butch* i *lipstick lesbian*. Jak wskazuje Straayer, relacja Corky i Violet zdecydowanie podkreśla performatywny charakter płci – zarówno wobec tego, co tradycyjnie uznawane za kobiece lub męskie, jak i stereotypów związanych z rolami płciowymi w związkach homoseksualnych – opozycja *butch* i *lipstick lesbian*, z którą również scenariusz filmu wchodzi w polemikę³⁰. Choć początkowo podział ten wydaje się obowiązywać, to ostatecznie ich wizerunki ulegają przemieszanemu i obie ukazują się jako atrakcyjne, androgeniczne istoty między kobiecością a męskością. Również same kadry przedstawiające obie kobiety nawiązują początkowo do ikonografii klasycznego Hollywood – w scenach miłosnych aktorki wręcz odtwarzają ustawienie heteroseksualnych par. W jednej z późniejszych scen filmu obie w skórzanych kurtkach i okularach splecione w miłosnym uścisku są praktycznie nieodróżnialne, podobnie jak nierozstrzygalna z takiej perspektywy wydaje się ich płęć. Jak w jednej ze scen wspomina Violet, odpowiedź na pytanie, co różni od siebie obie kobiety, brzmi: „absolutnie nic”. Nierozstrzygalna wydaje się kwestia tego, czy Corky i Violet można ostatecznie zakwalifikować jako *femmes fatales*. Jason Holt określa bohaterki jako *would-be femmes fatales*, ich działania bardziej niż niszczeniu mężczyzn służą zabezpieczeniu ich własnych interesów³¹.

Pomimo wielu subwersywnych elementów obecnych w tych filmach bohaterki *Smaku ryzyka* i *Bрудnych pieniędzy* będą uosobieniem *lesbian chic* – atrakcyjnymi wizerunkami homoseksualistek, odpowiednio wystylizowanymi, przygotowanymi specjalnie dla heteroseksualnej publiki. Nie sposób jednak nie postrześć tych postaci także jako pewnego rodzaju kontrnarracji wobec *lethal lesbians*³². Oba filmy celebrować homoseksualne kobiece związki, stawiając je jako alternatywę wobec portretów mającej wszelkie cechy kobiety-potwora *lethal lesbian*. Ann M. Ciasullo wskazuje jednak na ograniczenia tych wizerunków, określając je jako homoseksualne ciała „gotowe do skonsumowania przez komercyjnych odbiorców”. Podkreśla nie tylko ich młodość i konwencjonalną urodę, lecz także brak reprezentacji starszych ciał homoseksualnych kobiet i niewidzialność trudniejszych do sprzedania wizerunków z elementami tożsamości *butch*³³. Dla takich bohaterek w kinie głównego nurtu nie ma miejsca pomimo ich szerokiej reprezentacji wśród realnych amerykańskich

³⁰ Ch. Straayer, *Femme fatale...*, op. cit., s. 158.

³¹ J. Holt, *A Darker Shade...*, op. cit., s. 28.

³² D. Letort, *The Femme Fatale of the 1990s Erotic Thriller: A Post-Feminism Killer?* [w:] D. Roche, C. Maury (red.), *Women Who Kill: Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era*, Bloomsbury Publishing, London 2020, wersja elektroniczna.

³³ A.M. Ciasullo, *Making Her Visible...*, op. cit., s. 579.

środowisk LGBT³⁴. Pozostaną jedynie postacie nacechowane negatywnie i przedstawione jako monstra – wśród wymienionych thrillerów lat 90. jedyną bohaterką nie spełniającą kryteriów atrakcyjności *lesbian chic* będzie Hazel z *Nagiego instynktu*, patologiczna przestępczyni, która zabiła męża i trójkę dzieci.

Ellis Hanson wspomina, że w drugiej połowie lat 90. coraz częściej kontrowersyjne wizerunki osób o orientacji homoseksualnej zastępowały kolejne stereotypy – powstawały filmy starające się wprowadzić przykłady pozytywnych wzorców „dobrych homoseksualistów”. Hanson polemizuje zresztą z pojęciami dobrej i złej reprezentacji, wskazując na wielowymiarowość samej definicji homoseksualizmu i niemożność stworzenia jednego obowiązującego wzorca właściwej reprezentacji homoseksualnych kobiet na ekranie³⁵. B. Ruby Rich zamyka temat *lethal lesbians* konkluzją, że po dekadach milczenia Hollywood na temat kobiecego homoseksualizmu każda reprezentacja może być w jakiś sposób wartościowa i lepsza niż zupełne ignorowanie tematu homoseksualizmu. Samo określenie *lethal lesbian* w pewien sposób zostało odzyskane przez homoseksualną społeczność w 2008 roku, gdy w Tel Awiwie powstał festiwal filmowy o tej nazwie poświęcony lesbijskiemu kinu i kobiecej sztuce.

Koniec lat 90. nie przyniósł w amerykańskim kinie innych wartych uwagi wizerunków *lethal lesbians*. Na początku nowego stulecia tematyka thrillerów związana była najczęściej z przepracowaniem narodowej traumy związanej z wydarzeniami 11 września 2001 roku. Postać *lethal lesbian* nie zniknęła jednak całkowicie. Clara Bradbury-Rance wymienia bohaterki *Mulholland Drive* czy *Chloe* (remake’u francuskiego filmu *Nathalie*)³⁶, a w 2003 roku powstał film biograficzny o Aileen Wuornos, *Monster* z Charlize Theron w roli głównej wyreżyserowany przez Patty Jenkins. Na ekrany powróciła także Catherine Tramell w kolejnej części *Nagiego instynktu* w 2005 roku. Pojawiły się nowe wersje filmów spod znaku *yuppies in peril*. *Sublokator* doczekała się dwóch odsłon: w 2005 roku powstał film *Single White Female 2: The Psycho*, a w 2011 roku rozgrywająca się w akademiku *Współlokator*. Wraz z kolejnymi dekadami XXI wieku zmieniło się jednak medium – wiele tematów i stereotypów z thrillerów erotycznych lat 80. i 90. pojawiło się w filmach oraz w serialach realizowanych przez platformy takie jak Netflix. Jak wskazuje Dominic Corry, elementy postaci *lethal lesbians* można odnaleźć wśród serialowych produkcji jak *Układy*, *Żona idealna* czy *Sposób na morderstwo*³⁷. Kolejnym telewizyjnym tropem przywodzącym na myśl Catherine Tramell i *Nagi instynkt* będą *depraved bisexuals* – wizerunki osób biseksualnych przedstawianych jako socjopatyczni mordercy. Pozostaje także kolejna negatywna strona: amerykańskie produkcje telewizyjne

³⁴ E. Krainitzki, *Exploring the Hypervisibility Paradox: Older Lesbians in Contemporary Mainstream Cinema (1995–2009)*, University of Gloucestershire, Gloucestershire 2011, s. 126–127.

³⁵ Ibidem.

³⁶ C. Bradbury-Rance, *Figuring the Lesbian...*, op. cit., s. 10–13.

³⁷ T. Wayne, *Tell-Tale Signs...*, op. cit.

notorycznie uśmiercają queerowe, zwłaszcza kobiece postacie, zjawisko to jest tak powszechne, że ostatecznie doczekało się określenia *bury you gays*³⁸.

Ze współczesnej perspektywy obrazy *femmes fatales*, zarówno hetero-, jak i homoseksualne w amerykańskim kinie lat 90. są postrzegane w dwójaki sposób. Część badaczek krytykuje je za eksploatawanie i uprzedmiotowianie kobiecej seksualności dla męskiego spojrzenia, część uważa, że wizerunki te mają charakter emancypacyjny i wyzwalający. Delphine Letort wskazuje, że nieprzypadkowo okres powstawania tych filmów przypada na początki postfeminizmu i debaty nad kobiecą seksualnością³⁹. Wszystko zależy od kontekstu, w jakim czytane są te postacie – konserwatywnych lęków czy wizerunków kobiecej siły, Letort jednak przytacza przede wszystkim stanowisko Rosalind Gill i jej słowa o cynicznej retoryce *Nagiego instynktu* i filmów mu podobnych, które przedstawiają „kobiece uprzedmiotowienie opakowane w lśniący nowością post-feministyczny kostium”⁴⁰.

Wizerunki *lethal lesbians* pozostały jako jedna z najbardziej istotnych części kulturowej spuścizny po thrillerach erotycznych lat 90. Niezależnie od charakteru tych obrazów – czy powielają stereotypy, czy zmieniają optykę patrzenia na utarte schematy, zasługują na dokładniejsze spojrzenie. Catherine Tramell czy Violet i Corky funkcjonują na styku post-modernistycznych odniesień i heteroseksualnych wyobrażeń, ale o sile tych postaci świadczy ich niesłabnąca popularność w kulturze, stały się bezdyskusyjnym punktem wyjścia dla kolejnych wizerunków homoseksualnych kobiet w następnych dekadach. Część ich kulturowego dziedzictwa pozostaje problematyczna – filmy tworzone przez heteroseksualnych mężczyzn, podporządkowane *male gaze* i skierowane do męskiej widowni. Atrakcyjne, białe, młode bohaterki, wśród których nie ma miejsca na przedstawienia homoseksualizmu w wersji innej niż starannie wystylizowana. Przy tym każdy z tych filmów zawiera elementy, które do dziś pozytywnie rezonują – sylwetka wyzbytej wstydu Catherine Tramell, możliwość zaistnienia romantycznej relacji w *Sublokatorce*, rosnące zaufanie dwójki kobiet w *Brudnych pieniądzach* czy wreszcie rozsadzający ramy stereotypowego przedstawienia *lesbian chic* film *Smak ryzyka*.

Bibliografia

- Bersani L., *Is the Rectum a Grave?*, „AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism” 1987, nr 42, s. 197–222.
- Bradbury-Rance C., *Figuring the Lesbian: Queer Feminist Readings of Cinema in the Era of Visible*, University of Manchester, Manchester 2016.

³⁸ A. Phillips, *62 Lesbian & Bisexual Female Characters Killed Over Past Two Television Seasons*, „Out”, 11.07.2017, <https://www.out.com/news-opinion/2017/7/11/62-lesbian-bisexual-female-characters-killed-over-past-two-television-seasons> (dostęp: 1.03.2024).

³⁹ D. Letort, *The Femme Fatale of the 1990s...*, op. cit.

⁴⁰ Ibidem.

- Ciasullo A.M., *Making Her Visible: Cultural Representation of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s*, „Feminist Studies” 2001, nr 27, s. 577–608.
- Dennis J.P., *The LGBT Offender* [w:] D. Peterson, V.R. Panfil (red.), *Handbook of LGBT Communities, Crime and Justice*, Springer, New York 2013, s. 87–101.
- Doane M.A., *Femme Fatales: Feminisms, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York 1991.
- Dyer R., *Homosexuality and Film Noir*, „Jump Cut” 1977, nr 16, s. 18–21.
- Hanson E., *Lesbian Who Bite* [w:] E. Hanson (red.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Duke University Press, Durham 1999.
- Hart L., *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, Princeton University Press, Princeton 1994.
- Holt J., *A Darker Shade: Realism in Neo-Noir* [w:] M.T. Conard, R. Porfirio (red.), *The Philosophy of Film Noir*, University Press of Kentucky, Lexington 2006.
- Kempna-Pieniążek M., *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Krainitzki E., *Exploring the Hypervisibility Paradox: Older Lesbians in Contemporary Mainstream Cinema (1995–2009)*, University of Gloucestershire, Gloucestershire 2011.
- Letort D., *The Femme Fatale of the 1990s Erotic Thriller: A Post-Feminism Killer?*, [w:] D. Roche, C. Maury (red.), *Women Who Kill: Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era*, Bloomsbury Publishing, London 2020, wersja elektroniczna.
- Morusiewicz R., *New Queer Cinema – między teoriami queerowymi a rzeczywistością AIDS*, „Academia”, https://www.academia.edu/9995721/New_Queer_Cinema_mi%C4%99dzy_teoriami_queerowymi_a_rzeczywisto%C5%9Bci%C4%85_AIDS (dostęp 1.03.2024).
- Noble J., *Bound and Invested: Lesbian Desire and Hollywood Ethnography*, „Film Criticism” 1998, nr 3, s. 1–21.
- Phillips A., *62 Lesbian & Bisexual Female Characters Killed Over Past Two Television Seasons*, „Out”, 11.07.2017, <https://www.out.com/news-opinion/2017/7/11/62-lesbian-bisexual-female-characters-killed-over-past-two-television-seasons> (dostęp: 1.03.2024).
- Ruby Rich B., *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Duke University Press, Durham 2013.
- Smelik A., *Art Cinema and Murderous Lesbian* [w:] M. Aaron (red.), *New Queer Cinema: A Critical Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, s. 68–79.
- Straayer Ch., *Femme Fatale or Lesbian Femme: Bound in Sexual Difference* [w:] E.A. Kaplan (red.), *Women and Film Noir*, Bloomsbury Publishing, London 2019.
- Sullivan M., *Lesbian Death: Desire and Danger between Feminist and Queer*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2022, wersja elektroniczna.
- Warner S., *Acts of Gaiety: LGBT Performance and the Politics of Pleasure*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013, wersja elektroniczna.
- Wayne T., *Tell-Tale Signs of the Modern Day Yuppies*, „The New York Times”, 8.05.2015, <https://www.nytimes.com/2015/05/10/fashion/tell-tale-signs-of-the-modern-day-yuppie.html> (dostęp: 20.01.2024).