

Kamila Żyto

Instytut Kultury Współczesnej  
Uniwersytet Łódzki

► OMIÓWIENIA I ROZBIORY

## ANDROGYN NIE ISTNIEJE. BRYTYJSKIE PRZYGODY PEWNEGO FANTAZMATU

Karolina Kosińska, *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie. Postać androgyniczna w brytyjskiej kulturze popularnej i filmie lat 70.*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2014, ss. 302.

Wydawany od lat przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, uznany i szanowany periodyk naukowy poświęcony kulturze filmowej rozszerzył właśnie swoją działalność. Tak mogłaby brzmieć informacja prasowa anonsująca nowy cykl wydawniczy, którego patronem jest „Kwartalnik Filmowy”. Jak można przeczytać na stronie internetowej czasopisma, w serii – lakonicznie i bezpretensjonalnie nazwanej Biblioteką Kwartalnika Filmowego – ukazywać się będą „recenzowane prace z zakresu studiów filmoznawczych i medioznawczych”. Prasowa notka zapewne się nie ukáže, a jeśli już, to jedynie w miesięczniku „Kino” bądź innych, nielicznych zresztą, specjalistycznych czy branżowych pismach. O „nowym zjawisku”, tak czy inaczej, dowie się tylko grupa pasjonatów lub osób zawodowo związanych z filmem. Szkoda.

Inicjująca serię książka Karoliny Kosińskiej *Androgyn. Tożsamość, tęsknota,*

*pragnienie* z pewnością powinna trafić do rąk większej liczby czytelników, jest bowiem czymś więcej niż „recenzowaną pracą z zakresu filmoznawstwa”, co po części zdradza dopiero podtytuł: *Postać androgyniczna w brytyjskiej kulturze popularnej i filmie lat 70.* Ponieważ rzeczony podtytuł nie pojawia się na okładce, lecz dopiero na wewnętrznej karcie tytułowej, pozycja może przyciągnąć uwagę potencjalnych poszukiwaczy lektur związanych z nienormatywną cielesnością i seksualnością, wszystkich tych, którym bliskie są teorie feministyczne, genderowe czy *queer*. Na ten trop naprowadza zresztą także zamieszczone na jednolicie fioletowej obwolucie, dyskretnie, acz intrygujące zdjęcie przedstawiające trudne do jednoznacznego zdefiniowania części nagiego ludzkiego ciała/ciał. Wskazany wątek, skądinąd słusznie zasugerowany, nie jest jednak jedynym wartym uwagi. Praca znacznie wykracza poza zakres filmoznawstwa czy też współcześnie znaj-

dujących się w rozkwicie i chętnie przez badaczy oraz artystów różnych dziedzin eksploatowanych koncepcji – ujmując rzecz z konieczności nieprecyzyjnie i ogólnikowo – spod znaku LGBT.

Projekt graficzny okładki i całości (autorstwa Studia Temperówka), któremu warto poświęcić więcej uwagi, doskonale koresponduje z merytoryczną zawartością pozycji. Nazwisko i imię autorki oraz tytuł książki wyeksponowano niewielką, lecz czytelną czcionką na obwolucie, co nie zaburza kompozycji całości, nie przyciąga uwagi krzykliwym krojem, nie definiuje jednoznacznie – jeśli można się tak wyrazić – zakresu tematycznego. Daje jednak poczucie obcowania z tajemnicą, czymś niedookreślonym, wieloznacznym, płynnym. Takimi właśnie terminami Kosińska opisuje w swoim wywodzie figurę androgyna, taki charakter ma też kompozycja książki. Już we wstępie czytamy: „Swoista mozaikowość tej pracy jest uzasadniona przez samą specyfikę omawianego fenomenu: Przywołane tu zjawiska, teksty, koncepcje, choć pozornie luźno ze sobą związane, składają się, jak sądzę, na pewną całość. Całość ta jednak, tak jak i sam androgyn, powinna pozostać otwarta, płynna, migotliwa. Praca ta jest próbą uchwycenia choćby cienia androgynii idealnej, której istnienia możemy się jedynie domyślać” (s. 11). W moim przekonaniu wizualne opracowanie książki podnosi nie tylko jej marketingową, ale i intelektualną wartość. Czy decyzja o ukryciu podtytułu wewnątrz obwoluty była decyzją świadomie podjętą, czy może rozwiązaniem czysto technicznym? Na ile autorka miała wpływ na szatę graficzną? Nie wiem. Bez wątpie-

nia jednak doszło do szczęśliwego konsonansu formy i treści, co w wypadku wydawnictw naukowych wcale nie jest regułą.

Zasługą niezaprzeczalną Karoliny Kosińskiej jest uniknięcie metodologicznej pułapki. Podjęty temat niejako *a priori* domaga się zastosowania metod badawczych z zakresu *queer theory*, które z kolei wywodzą się z myśli feministycznej i genderowej oraz na nich są ufundowane. O ile ich nieprzywołanie byłoby błędem i zaniedbaniem, o tyle zawężenie perspektywy do takiego właśnie ujęcia zubożyłoby wywód, uczyniło go przewidywalnym, a także – w najgorszym razie – „zmanipulowało” ogląd spraw. W wypadku wymienionych teorii łatwo o taki rezultat. Jest ku temu przynajmniej kilka powodów. Po pierwsze, obarczone są one „ideologiczną” nadbudową, gdyż reprezentują punkt widzenia konkretnych – nawet jeśli marginalizowanych, to określonych i posiadających określony interes – grup społecznych. Po drugie, ich siła oddziaływania na naukę jest aktualnie dość duża i coraz trudniejsze staje się zarówno zdystansowanie się, jak i oparcie pokusie niewpisania w tak wpływowy w humanistyce dyskurs, choć – jak każdy dyskurs – nie ma on monopolu na wyczerpujące i całkowite wyjaśnianie zjawisk. Kosińska nie dostrzeka więc genderowej czy queerowej wykładni tam, gdzie jej nie ma (np. w twórczości Szekspira), i próbuje ją uruchomić w kontekstach, w których wydaje się to zasadne, uprawomocnione i pomocne. Jej teoretycznej refleksji zawsze towarzyszy historyczna świadomość kulturowych i obyczajowych przemian. Obecność figury androgyna

w filmie lat 70. wywodzi z tradycji kultury brytyjskiej, uruchamiając tu przede wszystkim trzy konteksty: historii sztuk performatywnych i popkultury (w tym subkultur), historii muzyki oraz filmu, które okazują się wzajemnie przeplatać i warunkować, przy czym – dodajmy – istotne uzupełnienie stanowi historia literatury.

Książka składa się z trzech części poświęconych odpowiednio: historii androgynii odnalezionej czy wyłuskanej z historii brytyjskiej kultury popularnej, obliczom androgynii w myśli teoretycznej i koncepcjach filozoficznych, a wreszcie obecności figury androgyna w brytyjskiej kulturze kluczowych z jej punktu widzenia lat 70. Podział ten jest jednak umowny, w gruncie rzeczy bowiem podejmowane przez autorkę główne wątki przenikają się i wzajemnie uzupełniają, powracają i, gdy to konieczne, bywają rozwijane oraz uzupełniane. Konstrukcja wywodu, mimo jej „migotliwości”, a niekiedy wręcz hybrydyczności, jest czytelna i spójna. Przejścia czy intelektualne wolty od epoki elżbietańskiej i teatru szekspirowskiego do swingującego Londynu lat 60. (część pierwsza) czy mitu androgyna i Hermafrodyta do *Orlanda* Virginii Woolf i Sally Potter (część druga) w lekturze całego tekstu jawią się jako wynik logicznej i naturalnej konsekwencji zjawisk, choć w spisie treści zestawione z sobą mogą zaskakiwać. Jediną zmianą, jaka – w moim przekonaniu – usprawniłaby podążanie za myślą autorki, jest odwrócenie kolejności pierwszych dwóch części. Klarowniejsze i merytorycznie uzasadnione wydaje się rozpoczęcie książki od nakreślenia rozwoju i zmian, jakim podlegała koncepcja

androgyna w światowej myśli teoretycznej i filozoficznej (od Platona i Owidiusza poczynając, a na Judith Butler i *queer theory* kończąc), a następnie dopiero wprowadzenie kontekstu brytyjskiego i nakreślenie tradycji gry płcią i wizerunkiem obecnych w sztukach performatywnych różnych epok (z uwzględnieniem – między innymi – takich zjawisk jak music-hall, pantomima, dandyzm, a wreszcie reakcyjnystycznego charakteru subkultur modsów i *teddy boys*). Tym samym nastąpiłoby przejście od ogółu do szczegółu, od teorii do praktyki. Jednocześnie część trzecia, która zawiera najobszerniejsze partie analityczne i w największej mierze poświęcona jest filmowym wizerunkom androgyna (choć nie tylko), stanowiłaby logiczną kontynuację całości, a czytelnik nie musiałby powracać pamięcią do części pierwszej. Swoistym epilogiem książki Kosińska czyni rozdział czwarty części trzeciej, w którym omawia film *Idol (Velvet Goldmine, 1998)* Todda Haynesa – obraz, który nie powstał w latach 70. i nie został stworzony przez Brytyjczyka, lecz stanowi hołd złożony tamtej epoce i jej nastrojom. W rzeczy samej konieczność jego omówienia jest niezaprzeczalna, jednak i w tym wypadku bardziej trafnym zabiegiem byłoby wyłączenie go z części trzeciej i potraktowanie jako tekstu osobnego (może osobnej części), rodzaju rozbudowanego postscriptum. Jest to uwaga dotycząca kompozycji, a nawet jej czysto technicznego aspektu, nie zaś merytoryczny zarzut. Wydaje się jednak istotna, gdy ma się na uwadze czytelnika nieznanego bliżej kina brytyjskiego. Ten, studiując spis treści, może zostać wprowadzony

w błąd. Jeśli nie dotrze do końcowych partii części trzeciej, będzie mniemał, że *Idol* jest brytyjskim filmem z lat 70.

Choć można mieć pewne uwagi do konstrukcji książki, to jej całościowa lektura rozwiewa wątpliwości i stanowi fascynującą podróż przez zjawiska kulturowe, w których idea androgynii znajduje swój wyraz. Podążając za własnymi uwagami zawartymi w poprzednim akapicie, omówienie książki rozpocznę od jej teoretycznej części drugiej, w której pojawiają się stwierdzenia fundamentalne i która definiuje (o ile to możliwe, a i celowe) zjawisko, a mówiąc precyzyjniej – definiuje je jako niedefiniowalne. Androgyn jest, jak udowadnia autorka książki, fantazmatem, pragnieniem i tęsknotą za zatarciem binarnych opozycji między „kobiecością” i „męskością”, zerwaniem z tą utrwaloną w kulturze Zachodu dychotomią. Podobnie jednak jak wiele innych pragnień, także i to jest trudne do zrealizowania. Rodzą się bowiem pytania i wątpliwości wielorakiej natury. Czy androgyn to jedynie połączenie dwóch płci? Czy może stanowi zakwestionowanie koncepcji płci biologicznej lub kulturowej? Czym jest „kobiecość” i „męskość”? Zespołem cech biologicznych czy psychologicznych? Konstruktem społecznym? A może wrodzoną, biologiczną determinantą nie do usunięcia? Kosińska słusznie odnotowuje: „Dylemat jest tym poważniejszy, że androgynia jako pewna sytuacja czy koncepcja funkcjonuje na wielu obszarach: można ją odnaleźć w filozofii, biologii, psychologii, socjologii, estetyce. (...) Pytania się mnożą: czy androgyn to istota sprzed podziału płci, czy może już po ponownym złączeniu, za którym

tak tęskni człowiek?” (s. 70). Piętrzące się wątpliwości zostają nie tylko wyeksplikowane, ale i zobrazowane poprzez przywołanie odrębnych koncepcji na ten temat wielu myślicieli. W starożytności androgyn pojawia się u Platona i Owidiusza (mit Hermafrodyta). Dla tego pierwszego androgynia jest symbolem i ideałem pełni, ale powstałej w wyniku ponownego połączenia dwóch płci, jest utopią jedności. Dla drugiego połączenie płci stanowi przekleństwo i staje się źródłem cierpienia, Hermafrodyta pragnie rozłączenia, powrotu pierwotnej jednorodności, a pierwiastek kobiecy, który go dopełnił, powoduje tylko osłabienie i roztopia się w jego męskości. Sprzeczność jest jasna. Kosińska jednak czujnie odnotowuje, że w micie androgyna i Hermafrodyta płciowa binarność zostaje podtrzymana i dopiero androgyn postmodernistyczny będzie się starał ją zatrzeć i zrezygnować z koncepcji „połączenia” czy „rozłączenia”. Współczesna androgynia jest próbą ucieczki od płciowych różnic, a przynajmniej, w myśl koncepcji Jacques’a Derridy, rozchwianiem jej dychotomii. Bliski temu sposobowi myślenia o androgyniczności był niemiecki historyk sztuki Johann Joachim Winckelmann, miłośnik greckich posągów, dostrzegający i doceniający ich androgyniczne piękno wynikające właśnie z płciowej niedookreśloności, płynności, migotliwości. Androgyn to w jego ujęciu „byt środka”, czerpiący swoją doskonałość z łączenia w człowieku tego, co najpiękniejsze bez względu na płeć, lecz tak rozumiany pozostaje tylko bytem estetycznym. W neoklasycystycznej myśli Humboldta i Schillera powraca przeciwieństwo płci jako podstawa an-

drogynii, która nadal łączona jest z kategorią piękna i ma być jej uosobieniem. Humboldt i Schiller niedojrzałość i młodość, czyli stan przejściowy w drodze do kobiecości bądź męskości, postrzegają jako fazę bliską boskiej harmonii, jednak sama męskość i kobiecość nie są negowane, podkreśla się raczej moment ich harmonijnego złączenia. Dla romantyka Schlegla androgynia to z kolei nie pełnia i harmonia, lecz chaos i ujmujące, czarujące pomieszczenie manifestujące się fragmentarycznością (ilustruje tę tezę najdobitniej jego powieść *Lucynda*). Różnice płciowe pisarz postrzegał jako historycznie i społecznie uwarunkowane, co zbliża go do współczesnych myślicieli i teoretyków. Tak więc koncepcja androgyna na przestrzeni wieków ewoluowała (Kosińska przywołuje także inne przykłady), dopiero w drugiej połowie XX wieku staje się on figurą polityczną i narzędziem subwersji służącym podważaniu i zanegowaniu dwupłciowości. Androgyn postmodernistyczny, a więc taki, o jakim traktuje książka, jest fantazmatem bezpłciowości, stawiającym pod znakiem zapytania, kwestionującym czy też dekonstruującym polaryzującą kategorię płci. Innymi słowy, androgyn jako pojęcie-klucz stanowi rodzaj wyrwy w dotychczasowym myśleniu, myśleniu ograniczonym ramami dyskursu i narzucanych przezeń homogenizujących świat kategorii, poza które nie umiemy wyjść. W wywodzie Kosińskiej w tej partii książki poczesne miejsce zajmują rozważania Judith Butler oraz Jacques'a Derridy, którego filozofka przywołuje. Ich koncepcje są szeroko znane, więc nie będę ich w tym miejscu szczegółowo referowała. Dla Butler płeć jest tylko

kulturowym performatywem, wynikiem teatralnych zachowań społecznych i seksualnych, a więc rodzajem konstruktów, za którym nie stoi nic pierwotnego, żaden ideał. Płeć zarówno biologiczna, jak i kulturowa jest odgrywana w ramach determinującego nasze zachowania dyskursu opierającego się na binarnych opozycjach, stanowi produkt zapewniający nam zrozumiałość. Kosińska stawia więc ważne pytanie: co w tym kontekście połącząc z androgynią? Czy, co postuluje Derrida, rozbija ona binarne schematy i jest wyjściem poza centrum? Autorka odpowiada: „Skoro płeć kulturowa (...) konstruuje też płeć biologiczną i różnicę płci, to jedynym możliwym pierwotnym i predyskursywnym stanem będzie właśnie androgynia – ciało bez zapisu płci, bez interpretacji kulturowej, pozostające poza wszelką kategorią i dualnością. A jednak androgyn nie istnieje realnie. (...) Jedyne, co pozostaje tym, którzy chcieliby choć trochę podważyć binarny schemat płci i pożądania w naszej kulturze, to działanie przez parodię, szczególnie subwersywne, bo wykorzystujące binarność do walki z nią samą” (s. 103). Owszem, ale warto dodać, że androgynia przyczynia się także do budowania odmiennych binarnych opozycji, takich jak „płciowe”–„bezpłciowe”. Walcząc z dualizmem „męskie”–„żeńskie”, tonie również w grzędawisku dualizmu „swój–Inny” czy „swój–Obcy”, co wyraźnie widać w analizowanych przez badaczkę filmach Nicolasa Roega. Naturalnym zwieńczeniem teoretycznych ustaleń poczynionych przez Kosińską staje się przywołanie teorii *queer*, która jest spadkobierczynią feminizmu, *gender studies*, dyskursu gejowsko-lesbijskiego

i umieszcza w centrum to, co marginalizowane, wszelką „inność”, przez co wytworzony zostaje dystans, a odbiorca praktyk queerowych zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że jest ofiarą własnych przyzwyczajzeń i skłonny jest poza nie wyjść, dostrzec alternatywę. Queerowy charakter mają, zdaniem autorki książki, na przykład działania *drag queen/king*. W części drugiej omówione zostają ciekawe przykłady działań subwersywnych. Marlena Dietrich i Greta Garbo, grając androgynicznym wizerunkiem odpowiednio w filmach *Maroko* (*Morocco*, 1930) i *Królowa Krystyna* (*Queen Christina*, 1933), poprzez swoje kreacje rozmywają pojęcie płciowości i binarności płci, a jednocześnie pozostają erotycznie fascynujące. Rozdział wieńczy, uwzględniająca różnice w strategiach pokazywania androgynii, analiza klasycznej dla tego tematu powieści Virginii Woolf *Orlando* (1929) oraz jej filmowej adaptacji w reżyserii Sally Potter (1992). Teoria znajduje swą egzemplifikację i wybrzmiewa w niebanalnych przykładach tekstowych.

Podróż przez historię androgynii w kulturze brytyjskiej rozpoczyna się w epoce elżbietańskiej, która – co autorka skrupulatnie podkreśla – nie „myślała” kategoriami dyskursu seksualności i tożsamości płciowej wprowadzonymi dopiero przez wiek XIX i – jak dowiódł Foucault – wpisanymi w dyskurs normalności i nienormalności. Choć zatem Szekspir nie znał takich pojęć, jak homoseksualizm, transwestytyzm czy biseksualizm, to jednak w jego sztukach (*Jak wam się podoba* i *Wieczór trzech króli*) „maskarada i niejednoznaczność płci nie tylko napędzają rozwój wyda-

rzeń i zapętłają fabułę, ale stają się tematem samym w sobie” (s. 16). Ponadto sytuacja niejednoznaczności i gry tożsamością w epoce elżbietańskiej związana jest z faktem, iż w owym czasie kobiety nie mogły występować na scenie, a role żeńskie grali mężczyźni. Tym samym do „odgrywania” ról płciowych dochodzi na poziomie teatru jako instytucji i samego tekstu literackiego. Kosińska podkreśla jednak, że choć maskarada obejmuje „zarówno świat przedstawiony komedii, jak i same realia jej wystawiania” (s. 23), to koniec końców porządek zostaje przywrócony, a binarny podział na męskie i żeńskie ocalony. Niejednoznaczność płci i androgyniczność, którą awizuje teatr epoki elżbietańskiej, są tylko chwilowe i przejściowe, poświadczają jednak otwartość brytyjskiego społeczeństwa na tego typu motywy, które wraz z epoką wiktoriańską i jej obyczajowym konserwatyzmem oraz zniesieniem zakazu obecności kobiet na scenie nie znikają, lecz przeżywają swój rozkwit w obrębie brytyjskiej pantomimy czy music-hallu. Autorka książki barwnie opisuje działalność Stelli i Fanny, czyli Thomasa Ernesta Boultona i Fredericka Williama Parka, aktorów, którzy w 1870 roku role kobiece odgrywali nie tylko na teatralnych deskach, ale i poza nimi, stanowiąc rodzaj ówczesnych *drag queens*. Rodzajem *drag* była też figura *dame*, choć odgrywanie ról damskich przez mężczyzn stopniowo traciło na swym subwersywnym potencjale, gdyż stało się domeną komedii, np. burleski. Pantomima operowała zresztą nie tylko figurą *dame*, ale i *principal boy* (postaci chłopców zarezerwowane były dla aktorek), dlatego Piotruś Pan miał cechy androgyniczne.

Z czasem przewędrowała do przeznaczonych dla klasy robotniczej music-halli i stała się reprezentantką tej właśnie klasy – zrędliwą żoną czy wścibską teściową. Dla komików stanowiła aktorskie wyzwanie, nie tylko w pantomimach, ale i w rewiach czy wodewilach, a po I i II wojnie światowej także w odgrywanych niejednokrotnie przez żołnierzy wcielających się w kobiety, pełnych anarchicznego humoru i przesady *concert parties*, objazdowych przedstawieniach zapewniających rozrywkę publiczności i chleb weteranom. *Dames* ewoluowały i z czasem z podstarzałych przedstawicielek klasy robotniczej stały się *glamour girls*. Jednak figura ta zawsze podszyta była – choć w różnym natężeniu – ambiwalencją i seksualnym napięciem, które publiczność w mniejszym lub większym stopniu sobie uświadamiała, a także wskazywała na umowność i ułudę „widocznej” płci. Uzupełnieniem tego historycznego rysu konstruowania tożsamości płciowej w sztukach performatywnych jest wskazanie na zjawisko dandyzmu jako prekursorskie względem androgynii lat 70., bowiem „skupienie się dandysa na powierzchni, na estetyce swojego «ja» w ogromnym stopniu wiąże się z grą płci, z balansowaniem między atrybutami i ciągłym przekraczaniem spolaryzowanych pozycji kobiecości i męskości. W tym sensie dandys (...) może się jawić jako postać androgyniczna, a androgyniczność ta jest z pewnością aktem politycznym, transgresyjnym wobec zasad heteronormatywności” (s. 50). W sposób oczywisty autorka książki przywołuje tu Oscara Wilde’a i *Portret Doriana Graya*, ale – co ciekawsze – wskazuje również na postać George’a Bryana Brummella

zwanego „Beau” jako człowieka, który wyznaczył zasady dandyzmu, będąc ekspertem od stylu na dworze Jerzego IV. Dandyzm narodził się więc w Anglii, potem przywędrował do Francji i powrócił do swojej ojczyzny zmodyfikowany, by dopiero wpłynąć na Wilde’a. Różnice między „arystokratycznym” i „miejskim”, a więc odpowiednio angielskim i francuskim dandyzmem zostają trafnie i klarownie wyeksplikowane, a sam dandyzm, określany przez Kosińską jako rodzaj subkultury, staje się pomostem pozwalającym przejść jej do dandyzmu epoki kultury masowej, czyli zjawisk takich jak *teddy boys* i modsi. Spadkobiercami dandyzmu, stawiającymi na styl, elegancję oraz nonszalancję, a więc formę i kreowanie wizerunku (co za tym idzie – podkreślanie odmienności własnej tożsamości) poprzez dbanie i powierzchowność, stała się młodzież (najpierw proletariacka – *teddy boys*, a potem wywodząca się z klasy średniej – modsi), która w latach 50., czyli w okresie dobrobytu, dysponowała po raz pierwszy siłą nabywczą. Brytyjscy dandysi z przedmieść wyrażali swój bunt poprzez ubiór, nad wyraz androgyniczny. Zaczęli nosić brylantynię, włosy i biżuteria (*teddies*) czy doskonale skrojone garnitury i buty z wysokimi cholewami i czubem (modsi) to tylko niektóre z atrybutów ich wyglądu, do tego dochodziło niekiedy próżnowanie, negowanie trudu pracy, umiłowanie estetyki, dążenie do elitaryzmu, czasem nawet intelektualne fascynacje (np. egzystencjalizmem w wypadku modków). Nic dziwnego, że brytyjskie społeczeństwo traktowało ich z nieufnością jako zagrożenie dla heteronormatywnego ładu: „Ktoś przesadnie

dbający o wygląd, podporządkowujący wszystko wizerunkowi, był bliższy kobiecie niż mężczyźnie (...); a jeszcze bliższy homoseksualiście, a więc «nie-mężczyźnie»” (s. 60). Prymat stylu do brytyjskiej kultury wdarł się na dobre w latach 60., gdy swingujący Londyn (zwłaszcza pierwszej połowy dekady) w dużej mierze zatarł różnice klasowe, a na estetyczne wyrafinowanie stawiali niemal wszyscy. Beatlesi przypominali wyglądem modsów, The Rolling Stones także kładli silny nacisk na swój *image* (był on bardziej libertyński i dekadentcki), stanowiący integralny element ich artystycznych działań. Kosińska podkreśla, że duch dekady wyrażał się przez grę wizerunkiem, sztuczność, estetyzację, zacieranie granic między tym, co męskie i żeńskie. Ku naturalności zwrócili się dopiero hippisi (w drugiej połowie lat 60.). Jednak kluczowe dla autorki książki lata 70. przynoszą nową subkulturę i nurt w muzyce – glam rock, który staje się „momentem krystalizacji”, triumfalnym powrotem androgynicznego wizerunku, a jednocześnie dowodem na to, że płęć (zarówno biologiczna, jak i genderowa) jest tylko konstruktem podlegającym prawom dekonstrukcji, płynnym i zmiennym. Epilog podejmowanych w tej części książki rozważań znajdziemy w jej zakończeniu. Lata 70. nie są ostatnią (choć z pewnością najważniejszą) dekadą rządów androgyna w kulturze popularnej, zwłaszcza w muzyce. Dopowiedzenie wydaje się więc jak najbardziej na miejscu, nawet jeśli wykracza poza czasowe ramy zainteresowań autorki, i świadczy o jej erudycyjności oraz kompleksowej znajomości tematu, a dla czytelnika stanowi rodzaj

drogowskazu na dalszą intelektualną podróż szlakiem androgynii. W zakończeniu słusznie przywołany zostaje więc androgyniczny wokalista The Smiths Morrissey, ale także powstały w latach 90. nurt zwany britpopem. Zespoły takie jak Suede, Blur czy Radiohead niewątpliwie należy uznać za spadkobierców glamrockowej androgynii, choć ich wizerunek był bardziej stonowany, subtelniejszy i dyskretniejszy. Bretta Andersona czy (pominiętego przez Kosińską) wokalistę Placebo Briana Molko<sup>1</sup> cechowała androgyniczna uroda efeba lub adonisa, urodziwego młodzieńca o delikatnych dziewczęcych rysach. Znamienne wydaje się, że w języku polskim adonis stanowi synonim dandysa, a ironicznie oznacza mężczyznę przesadnie dbającego o urodę.

Trzecia najobszerniejsza część książki skupia się wokół filmowych postaci androgynicznych, ale jest też powrotem do figury androgyna wpisanej w historię rozrywkowej muzyki brytyjskiej. Kluczem są lata 70., w których omawiane zjawisko występowało ze szczególnym nasileniem. Omówione zostają dwa filmy Nicolasa Roega – *Kreacja (Performance, 1970)*<sup>2</sup> i *Człowiek, który spadł na Ziemię (The Man Who Fell to Earth, 1976)*, *The Rocky Horror Picture Show (1975)* Jima Sharmana oraz powstały później, ale opowiadający o latach 70. *Idol* Todda Haynesa. W pierwszym z filmów

<sup>1</sup> Warto dodać, że karierę zespołu Placebo umożliwił David Bowie, który zauroczony zespołem zabrał go w trasę koncertową, gdzie grali jako support. Zespół był zresztą nazywany „glamrockową wersją Nirvany”.

<sup>2</sup> Film ten Nicholas Roeg wyreżyserował wspólnie z Donaldem Cammellem.

odtwórcą głównej roli jest Mick Jagger, w drugim David Bowie, trzeci to rodzaj musicalu, czwarty zaś stanowi swoistego rodzaju kronikę glam rocka, co tłumaczy i uzasadnia obecność wątków związanych z muzyką rozrywkową. Jedyнным mankamentem, który można dostrzec w tak precyzyjnie dobranym materiale analitycznym, jest nieobecność, a może raczej brak choćby kontekstowego przywołania filmu *Tor 29* (Track 29, 1988) Nicolasa Roega z Garym Oldmanem w roli androgynicznego przybysza, który zakłóca i wywraca do góry nogami mieszczańskie, małomiasteczkowe życie pary głównych bohaterów, niezbyt udanego – jak się okazuje – małżeństwa. Nie upominam się tutaj o analizę tego filmu, znacząco odbiega on wszak od dzieł, którym uwagę poświęca Kosińska, ale jego wzmiankowanie uzmysłowiłoby czytelnikowi, że Roeg powracał do motywu androgynii, a także chętnie obsadzał w swoich filmach muzyków, czego przykładem główna rola Arta Garfunkela w *Zmysłowej obsesji* (*Bad Timing*, 1980). Warto ponadto w tym miejscu dodać, że Roeg sam był wyrzutkiem kina brytyjskiego, balansującym na granicy między kinem głównego nurtu i kinem awangardowo-eksperymentalnym. Jego twórczość trudno jest jednoznacznie umieścić po jednej ze stron tej upraszczającej binarnej opozycji kategoryjnej. Niemniej każda z zaproponowanych przez Kosińską analiz jest spójna i posiada swój klucz oraz towarzyszący mu kontekst. *Kreacja* opowiada więc o procesie androgynizacji, której zostaje poddany hołdujący machistowskiej męskości gangster, gdy trafia do domu przechodzącego artystyczny kryzys mu-

zyka Turnera. Działania jego oraz mieszkających z nim kobiet doprowadzają do tego, że porzuca swą odgrywaną rolę brutala i twardziela, otwiera się na nowe uniwersum, w którym nie ma podziału na „męskie” i „żeńskie”, a płęć jest tylko czymś odgrywanym. Debiut Roega jest jednak także portretem schyłku swingującego Londynu i stawia pytania o istotę tożsamości. *Człowiekowi, który spadł na Ziemię*, ze względu na obecność Bowiego w filmie, towarzyszy obszerna refleksja na temat glam rocka oraz szczególnie analiza poczynań tego artysty, jego licznych metamorfoz i zmian tożsamości wpisujących się w szerszą strategię gry z wizerunkiem. Rola Bowiego w filmie Roega jest więc jednym z ogniw poczynań artystycznych muzyka. Wcielając się w androgynicznego przybysza z kosmosu, który fascynuje pozostałych bohaterów, Bowie na ekranie staje się obcym, innym, istotą, która wykracza poza normy i kategorie, nie daje się zdefiniować. Jak zauważa autorka: „Kreacja ta odzwierciedla w pewnym sensie także kondycję Bowiego w tamtym czasie. Nie musiał grać obcego, bo w dużym stopniu już nim był: wyizolowany z rzeczywistości, funkcjonujący poza jej porządkiem” (s. 206). Film Roega spleta się z życiem i sztuką muzyka. Temat spotkania dwóch światów podejmuje przerysowany, groteskowy i ironiczny *The Rocky Horror Picture Show*. Androgyniczny główny bohater, Frank N. Furter, przedstawiający się jako transwestyta z odległej, transseksualnej Transylwanii, podejmuje się androgynizacji pary Ziemiaków dokonywanej poprzez seksualną inicjację. W kultowym obrazie Sharmana tożsamość płciowa protagonisty jest niedookreślona,

płynna, odgrywana, niespójna. Choć Frank wygląda jak mężczyzna, okazuje się atrakcyjny seksualnie dla obu płci, czym podważa normy i binarne podziały w nie wpisane oraz uświadamia bohaterom (i widzom), „że płeć i tożsamość płciowa to jedynie misternie wznoszone konstrukcje” (s. 219). Estetyka filmu opiera się na kampie, ale czerpie także ze stylistyki glam rocka i rodzącego się pod koniec lat 70. punk rocka. Hołdem złożonym dekadzie rozkwitu glamu i jego formom wyrazu (np. przesada, teatralność, fasadowość, granie powierzchwnią) jest zamykający tę część książki, należący do nurtu *new queer cinema*<sup>3</sup>, *Idol*. Obraz przepelnia nostalgia za minionym czasem, jego duchem i nastojem. Androgyniczni bohaterowie są konglomeratem

wielu autentycznych glamowych muzyków, a każdy z nich na swój sposób manifestuje własną płciową i tożsamościową niedookreśloność.

*Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie* jest książką, wraz z którą czytelnik wyrusza na poszukiwanie nieistniejącej i subwersywnej figury pozbawionej płci, podważającej binarny układ „męskie”–„żeńskie”. Androgyn w rzeczywistości nie istnieje, może być tylko kreowany, jest sztuczny i stwarzany, pozostaje nieuchwytnym marzeniem o istocie wykraczającej poza normy, reguły, kulturowe kody. Jak wiele innych pragnień także i to potrafi zaspokoić tylko sztuka, w tym wypadku przede wszystkim kino. Dziesiąta muza nie pierwszy raz spełnia marzenia.

<sup>3</sup> Zjawisku *new queer cinema* poświęcona jest wydana niedawno książka Małgorzaty Radkiewicz. Zob. M. Radkiewicz, *Oblicza kina queer*, Korporacja Ha!art, Kraków 2014.