

Sebastian Jagielski

## Teoria *queer* a kino polskie

Odmieńcy seksualni nie okupują już celuloidowych marginesów. Od końca lat 80. mamy do czynienia z dynamicznym wzrostem reprezentacji lesbijek, gejów, biseksualistów, transseksualistów i transwestytów w kinie światowym. Jeszcze w 1982 roku Michael Douglas, Harrison Ford i Richard Gere odrzucili propozycję zagrania w opowiadającym o biseksualnym trójkącie filmie Arthura Hillera *Zakochać się*, dzisiaj natomiast w role lesbijek i gejów wcielają się największe gwiazdy kina i za owe kreacje nierzadko nagradzane są one Oscarami (np. Tom Hanks, Sean Penn czy Philip Seymour Hoffman). Po dziesięcioleciach niewidzialności oraz stereotypowych i piętnujących reprezentacji odmieńcy jawnie, bez masek, zasłon i kamuflaży, trafiają do kina głównego nurtu, czego dowodem jest sukces takich filmów, jak choćby *Tajemnica Brokeback Mountain* (2005, reż. Ang Lee), *Obywatel Milk* (2008, reż. Gus Van Sant) czy *Godziny* (2002, reż. Stephen Daldry). Nie dziwi zatem, że badania poświęcone kinu *queerowemu* – czerpiące swe metodologiczne inspiracje z teorii *queer*, mającej niewątpliwą wpływ na dokonujące się obecnie przeobrażenia rozumienia ludzkiej płciowości i seksualności – rozwijają się na gruncie anglosaskim równie pręźnie. Co intrygujące, głównym przedmiotem zainteresowania badaczy wcale nie jest kino współczesne, ale – klasyczne. Począwszy od filmów z Gretą Garbo i Marleną Dietrich, Judy Garland i Mae West, Rockiem Hudsonem i Montgomerym Cliftem, przez twórczość George’a Cukora i Dorothy Arzner, *Gabinet doktora Caligari* (1919, reż. Robert Wiene) i *Psychozę* (1960, reż. Alfred Hitchcock), *Mężczyźni wolą blondynki* (1953, reż. Howard Hawks) i *Bulwar Zachodzącego Słońca* (1950, reż. Billy Wilder), aż po adaptacje dramatów Tennessee Williamsa i kino *noir*.

Oczywiście, rodzą się tu dwa pytania: po pierwsze, co kino *queerowe* ma wspólnego z kinem polskim i – po drugie – czy zachodnie badania nad kulturą i kinem odmieńców dały nam impuls do prowadzenia podobnych studiów nad kinem rodzimym? Odpowiedź, jak się zdaje, jest jednoznaczna: rodzimi badacze kina polskiego właściwie nie uczynili dotąd przedmiotem swego zainteresowania problematyki związanej z homoseksualizmem, gdyż ponoć nie było ku temu powodów. Czy jednak aby na pewno? Czy problematyka dotycząca odmienności seksualnej istotnie obca jest kinu polskiemu? Co zastanawiające, kwestia ta doczekała się już poważnych opracowań na gruncie polskiego literaturoznawstwa<sup>1</sup>, historii

<sup>1</sup> G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999; *idem, Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002; B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Sic!, Warszawa 2007; W. Śmieja, *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*, Universitas, Kraków 2010; T. Kaliściak, *Katastrofy odmieńców*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

sztuki<sup>2</sup> czy socjologii<sup>3</sup>. Ożywione w ostatnich latach zainteresowanie rzeczoną problematyką nie spotkało się jednak z odzewem ze strony polskich filmoznawców.

Na brak zainteresowania wizerunkami LGBTQ w kinie polskim wpływ miał przede wszystkim stanowczy sprzeciw środowiska krytycznego, akademickiego i filmowego wobec pierwszych prac analizujących rodzime filmy przez pryzmat studiów lesbijsko-gejowskich. Dobrym przykładem jest tu recepcja krytycznego tekstu Małgorzaty Sadowskiej i Bartosza Żurawieckiego dotyczącego homoseksualnych wątków w kinie Krzysztofa Zanussiego<sup>4</sup>, w którym to tekście dopatrzono się przede wszystkim próby demaskacji prominentnego, uchodzącego w środowisku filmowym za moralny autorytet, reżysera. Tadeusz Bradecki – aktor współpracujący swego czasu z Zanussim – pisał na łamach „Dialogu”: „Taktyka autorów była prosta: starannie ważąc słowa, dajemy do zrozumienia, że facet miewa – w swoich filmach, ma się rozumieć, nikt nie mówi o życiu prywatnym – ciągoty homoseksualne. Jeśli się obrazi i poda do sądu, to znaczy, że homofob. Co było do udowodnienia”<sup>5</sup>. Badacze akademicy z kolei zupełnie ów tekst zignorowali. Znakomitym przykładem strategii unieważnienia też stawianych przez autorów jest wypowiedź Marioli Marczak, która w przypisie do swego tekstu o *Zanussim namiętym* pisała:

Uwagi Małgorzaty Sadowskiej i Bartosza Żurawieckiego, dotyczące występowania motywów homoerotycznych w twórczości Krzysztofa Zanussiego, uważam za nadinterpretację. Sygnały związane z cielesnością interpretują oni jednostronnie. Natomiast formułowane tezy wychodzą niejednokrotnie z fałszywych założeń, wypływających z osobistych upodobań<sup>6</sup>.

Autorka nie poddaje owego tekstu rzeczowej polemice, lecz bezpardonowo stwierdza, iż wywody krytyków „wypływały z [ich] osobistych upodobań”, czym ośmiesza nie tylko sam tekst jako przykład pracy skrajnie nienaukowej, subiektywnej i rozmiągającej się z prawdą, ale i dyskretnie ich dyskredytuje, sugerując, że zapewne są homoseksualni. Marczak ignoruje tekst Sadowskiej i Żurawieckiego, zagraża on bowiem jej normatywnemu wyobrażeniu o twórczości reżysera. Żeby więc owo poznawcze *status quo* utrzymać w mocy, należy unieważnić wszelkie głosy o charakterze wywrotowym. Tylko w taki właśnie sposób cel zostanie osiągnięty: krytyka zostanie stłumiona, a całe nierozpoznane dotąd – a tak fascynujące – obszary kina polskiego pozostaną niedostępne naukowej refleksji. „Inna historia” kina polskiego – jak się zdaje – musi zostać przemilczana, wymazana i w końcu zapomniana. Lęk przed zarzutami o interpretacyjne nadużycia, nienaukowość, osobiste upodobania

<sup>2</sup> P. Leszkowicz, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2012.

<sup>3</sup> J. Kochanowski, *Fantazmat różNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004; *idem*, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Wyd. Wschód-Zachód, Łódź 2009; J. Mizieleńska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.

<sup>4</sup> M. Sadowska, B. Żurawiecki, *Barwy ochronne, czyli kino seksualnego niepokoju*, w: *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Universitas, Kraków 2006, s. 153–160.

<sup>5</sup> T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 8, s. 137.

<sup>6</sup> M. Marczak, *Zanussi namiętny*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2008, s. 384, przypis 9.

autorów, które pojawiły się w związku z publikacją tekstu Sadowskiej i Żurawieckiego, skutecznie sznurują usta innym badaczom. Jakkolwiek więc otwartość polskiego literaturoznawstwa na problematykę odmiennego pożądanego zrewidowała i pogłębiła naszą wiedzę o dziełach należących do kanonu literatury polskiej, to już podjęcie analogicznego problemu na gruncie polskiego kina jawi się jako stąpienie po wyjątkowo grząskim gruncie.

Oczywiście, w polskim kinie nigdy nie mieliśmy do czynienia z takimi zjawiskami, jak kino gejowskie czy *New Queer Cinema*. Nie brakuje w nim jednak nieheteroseksualnych bohaterów oraz elementów, motywów i znaków *queerowego* pożądanego, *queerowej* estetyki, *queerowego* spojrzenia etc., które nie tylko domagają się odkrycia, ale i wnikliwej analizy. Brak analitycznych narzędzi umożliwiających naukową refleksję nad reprezentacją odmienców w polskim kinie zrodził prace przede wszystkim przyczynkarskie, które raczej sygnalizują tylko, niż dają pogłębioną lekturę obecności owej problematyki w wybranych tekstach filmowych<sup>7</sup>. Nie ulega zatem wątpliwości, iż winniśmy wypracować takie narzędzia analityczne, stworzyć takie ramy teoretyczne, które pozwolą w bardziej precyzyjny sposób dopuścić do głosu subtelności i niuans sportretowanych w polskich filmach ambiwalentnych nienormatywnych związków. W sukurs przychodzą właśnie teorie spod znaku *queer*, które wyznaczają przestrzeń poza dualistyczną płciowością i seksualnością.

## W stronę teorii *queer*

*Queer* oznacza nienormatywną ekspresję wszystkich odmienców seksualnych (gejów, lesbijek, biseksualistów, transseksualistów, transgenderystów, drags) ponad binarnymi podziałami (hetero/homo), kwestionującą wszelkie działania ufundowane na stabilnej i sztywnej tożsamości, będącej społecznym artefaktem<sup>8</sup>. Kategoria *queer* – zdaniem Harry’ego M. Benshoffa i Seana Griffina – opisuje „każdą seksualność, która nie jest definiowana jako heteroseksualna prokreacyjna monogamia, (...) *queerami* są ci (wliczając w to heteroseksualistów), którzy nie organizują swej seksualności zgodnie z owymi normami”<sup>9</sup>. Tym samym *queer* opiewa różnorodność i wielość seksualności, seksualność płynną, niestabilną, seksualność, która nie sprowadza się do wyboru między hetero- a homoseksualnością, ale

<sup>7</sup> Z ważniejszych prac wymienimy tu artykuły: E. Mazierska, *Od homoseksualisty do geja: konstrukcja „innych seksualności” w polskim kinie okresu PRL-u*, przeł. K. Nowak, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 43–62; K. Kosińska, *Manewry tożsamościowe. Kobieta jako mężczyzna i mężczyzna jako kobieta w przedwojennym polskim kinie komediowym*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim...*, s. 25–41; Ch. Caes, *Widowiska katastroficzne: trauma historyczna i męska podmiotowość we wczesnych filmach Andrzeja Wajdy*, przeł. Ch. Caes, Z. Batko, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Universitas, Kraków 2003, s. 141–178; M. Sadowska, B. Żurawiecki, *Barwy ochronne...*; S. Jagielski, *Patrząc przez peryskop: męskie pragnienie w filmach Andrzeja Barańskiego*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim...*, s. 211–237; *idem*, *Cień ojca. Homoseksualna panika we „Wśród nocnej ciszy” Tadeusza Chmielewskiego*, w: *Spojrzenie – spektakl – występ*, red. J. Potkański, R. Pruszczyński, Elipsa, Warszawa 2011, s. 9–23.

<sup>8</sup> Por. J. Mizielewska, *Płeć, ciało, seksualność...*; J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza...*

<sup>9</sup> H. Benshoff, S. Griffin, *General Introduction*, w: *Queer Cinema. The Film Reader*, red. H. Benshoff, S. Griffin, Routledge, New York–London 2004, s. 1.

stara się wydobyć mnogość ich odcieni. Ellis Hanson zwraca z kolei uwagę, że „samo słowo *queer* zachęca do gorącego, więcej nawet: gniewnego oporu przeciwko normalizacji. Odrzuca obowiązkowe kody męskich heteroseksualnych mężczyzn pożądanymi kobiecych kobiet”<sup>10</sup>. *Queer* wyraża niezgodę na normatywny porządek wszystkich tych, którzy przez ów porządek są marginalizowani i wykluczani, którzy nie są w stanie dopasować się do sztywnych ram normy heteroseksualnej.

Teoria *queer* wyłoniła się w reakcji na poprzedzające ją studia lesbijsko-gejowskie, te z kolei były buntowniczą reakcją na lata represji i milczenia. Studia te stanowiły swego rodzaju podbudowę ruchu walki o wyzwolenie mniejszości seksualnych, o ich polityczne prawa i widoczność w przestrzeni publicznej. Ufundowane zostały na modelu esencjalistycznym, który z kolei opierał się na podzielanej przez wszystkie lesbijki i wszystkich gejów tożsamości homoseksualnej. Owa tożsamość zaś ufundowana jest na pożądanym osobie tej samej płci, które prowadzi do charakterystycznego dla wszystkich lesbijek i gejów doświadczenia społecznej stygmatyzacji i opresji. Polityka tożsamościowa oparta została zatem na grupowej wspólnoty, z czasem jednak wyszły na jaw marginalizacje tych, którzy w tak zaprojektowanym modelu się nie mieścili (czarne lesbijki i geje, osoby biseksualne czy transseksualne). Krytyce poddano także niekonfrontacyjną politykę pozytywnej tożsamości, która zmierzała do zmiany negatywnego nastawienia heteronormatywnego społeczeństwa wobec lesbijek i gejów. Za sprawą wizerunku białego, dobrze sytuowanego geja z klasy średniej dowodowano, że lesbijki i geje nie są potworami, zboczeńcami i zbrodniarzami, że są tak samo „normalni”, uczciwi i monogamiczni jak heteroseksualna większość. Oparcie owych studiów na wspólnej, stabilnej i niepodważalnej tożsamości umożliwiło polityczną aktywność, przyczyniło się do mobilizacji mniejszości seksualnych w walce o równouprawnienie, zarazem na dłuższą metę model ten okazał się nieskuteczny, stabilizował bowiem tylko normatywny porządek społeczny<sup>11</sup>.

Studia te zostały pod koniec lat 80. wyparte przez model konstrukcjonistyczny oparty na założeniu, że płeć i seksualność konstytuowane są przez czynniki społeczno-kulturowe. Pojawienie się aktywizmu AIDS, który przyczynił się do tego, że władze (głównie USA) przestały biernie przyglądać się, jak choroba dziesiątkuje gejowską społeczność, a także krytyka esencjalistycznej polityki tożsamościowej przeprowadzona przez osoby, które w owym modelu nie zostały uwzględnione, doprowadziły najpierw do swobodnego odwrócenia w połowie lat 80. terminu „*queer*”, a następnie wyłonienia się teorii *queer*<sup>12</sup>. Choć teoria ta była nowym zjawiskiem rozwijającym się zarówno wewnątrz, jak i poza murami akademii, to jednak genezy jej szukać należy w wielu teoriach seksualności, które ją poprzedzały. Alexander Doty łączy ją ze studiami lesbijsko-gejowskimi i feminizmem:

<sup>10</sup> E. Hanson, *Introduction. Out Takes*, w: *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film*, red. E. Hanson, Duke University Press, Durham–London 1999, s. 4.

<sup>11</sup> Por. J. Kochanowski, *Fantazmat różNICowany...*, s. 93–128.

<sup>12</sup> Po raz pierwszy, w 1991 r., pojęcia tego użyła Teresa de Lauretis, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, „Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies” 1991, nr 3, s. iii–xviii.

Teoria *queer* (...) dzieli z feminizmem zainteresowanie nie-normatywnymi (...) przejawami płciowości, a ze studiami lesbijsko-gejowskimi i biseksualnymi wiąże ją formy nie-normatywnych (*non-straight*) zachowań płciowych i seksualnych. Niemniej jednak teoria i krytyka filmu i kultury popularnej spod znaku *queer* nie jest tylko rozszerzeniem stanowisk feministycznych czy lesbijsko-gejowskich, ale również rozwinęła się w opozycji do nich<sup>13</sup>.

Ellis Hanson, który genezy teorii *queer* szuka między innymi w dekonstrukcji, feminizmie, psychoanalizie Lacana i dziele Michela Foucaulta, twierdzi, że owa teoria nie tyle zastępuje wcześniejsze teoretyzacje seksualności, ile proponuje ich dekonstrukcję niwelującą ich niektóre ograniczenia<sup>14</sup>.

Genezy teorii *queer* szukać należy w *Historii seksualności* Michela Foucaulta, gdzie pomieszczony został słynny *passus* o narodzinach idei „homoseksualisty”. Pojęcie to – zdaniem Foucaulta – powstało jako element funkcjonowania aparatu władzy/wiedzy, który za sprawą medycyny, nauki i prawa multiplikował dyskursy dotyczące seksu, dążąc tym samym do zwiększenia nadzoru nad zбочeńcami i dewiantami. Takie „urządzenie seksualności” miało na celu dostosowanie seksualności do obowiązujących w społeczeństwie norm, ujarzmienie seksu, by miast kwestionować i podważać, wspierał dominujący porządek<sup>15</sup>. *Queer* ma tym samym destabilizować tożsamości normatywne, dowodząc, iż owe tożsamości są performatywnie konstruowane, produkowane, fabrykowane i wytwarzane przez powtórzenia, rytuały „cielesnych znaków”: gestów, aktów, zachowań. Rozpoznanie to teoria *queer* zawdzięcza pracom Judith Butler, która zwłaszcza swymi dwiema książkami, *Uwikłani w pleć* i *Bodies That Matter*, położyła fundamenty pod rodzącą się właśnie nową teorię seksualności. Butler w obu książkach analizuje wzajemne uwikłanie *gender* i seksualności, które wprawdzie są od siebie odróżnione, ale pozostają w „dynamicznym związku”<sup>16</sup>. Amerykańska filozofka twierdzi, że dominacja kulturowej płci nad seksualnością wspiera „hegemonię heteroseksualności”, stąd destabilizacja *genderu*, który jest „narzędziem chroniącym heteroseksualność”<sup>17</sup>, miałaby doprowadzić do destabilizacji heteronormatywnego porządku. Jeśli normatywna seksualność stabilizuje normatywną pleć, to ci, których seksualność nie mieści się w owych ramach, zostają z płci wydziedziczeni. Dlatego też lesbijki i geje tracą poczucie zakorzenienia w płci (np. geje często postrzegani są jako niemężczyźni). Okupujący marginesy odmienicy są wszelako niezbędni do tego, by sytuująca się w centrum heteroseksualność mogła się w ogóle ukonstytuować. Tym samym odmienicy służą wzmocnieniu granicy między tym, co normatywne, zdrowe i idealne, a tym, co nienormatywne, chore i nieczyste.

<sup>13</sup> A. Doty, *Teoria Queer i kultura popularna*, przeł. R. Kulpa, „Panoptikum” 2004, nr 3, s. 12.

<sup>14</sup> E. Hanson, *Introduction. Out Takes...*, s. 4, 5.

<sup>15</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

<sup>16</sup> J. Butler, *Krytycznie Queer*, przeł. A. Rzepa, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 548.

<sup>17</sup> J. Butler, *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 16.

Teoria *queer* ujawnia niestabilność, niespójność i sztuczność tożsamości seksualnej, będącej produktem społecznych norm. Studia *queerowe* płec i seksualność wiążą z kontekstem, zapytując jak warunki społeczno-kulturowe, dyskurs polityczny, narodowy, rasa i klasa wpływają na kształtowanie i przejawianie się ludzkiej seksualności. Teoria *queer* opisuje mnogość seksualności, wielość jej odcieni, które nie dają się sprowadzić do – kluczowej dla studiów lesbijsko-gejowskich – dychotomii hetero/homo. Analizie kryzysu definicji homo- i heteroseksualności w nowoczesnej kulturze zachodniej poświęciła swą kanoniczną dla teorii *queer* książkę *Epistemology of the Closet* Eve Kosofsky Sedgwick. Ów kryzys nie sprowadza się do antagonizmu między ideologiami homofobicznymi z jednej strony i antyhomofobicznymi z drugiej, lecz jest on głęboko wpisany w heteroseksistowskie i prohomoseksualne definicje homo- i heteroseksualności. Sedgwick, amerykańska krytyczka literacka, analizuje owe kategorie, odwołując się do perspektywy mniejszościującej (*minoritizing*) i uniwersalizującej (*universalizing*), która pozwala jej wyjść poza teoretyczne uwarunkowania esencjalistycznego i konstruktywistycznego rozumienia opozycji hetero/homo. Przyjęcie tej terminologii pozwala na uniknięcie typowego dla konstruktywistów i esencjalistów łączenia dwu kwestii:

z jednej strony tego, co można by nazwać filogenezą: „jak dalece znaczenie i doświadczenie seksualnej aktywności i tożsamości są warunkowane przez ich strukturyzację z innymi historycznie i kulturowo zmiennymi strukturami danego społeczeństwa”; z drugiej zaś tego, co można by nazwać ontogenezą, tj. „co jest przyczyną homo- lub heteroseksualności jednostki?”<sup>18</sup>

Model mniejszościujący/universalizujący pozwala „oddzielić te obszary, w których pytania onto- i filogenetyczne zachodzą na siebie”<sup>19</sup>. Koncepcja mniejszościująca ma swe źródło w wyłonieniu się pod koniec XIX wieku kategorii homoseksualisty jako odrębnego bytu, co doprowadziło do wyodrębnienia mniejszości homoseksualnej, podczas gdy koncepcja uniwersalizująca oznacza, że problem orientacji seksualnej nie dotyczy tylko homoseksualistów, wszak ludzka seksualność tworzy swego rodzaju kontinuum, którego krańce tworzą homo- i heteroseksualiści. Zdaniem Kosofsky Sedgwick, tożsamość homoseksualna ukonstytuowała się wskutek wzajemnego ścierania się obu perspektyw, których nie sposób od siebie oddzielić. Owe problemy definicyjne nie dotyczą wyłącznie mniejszości seksualnych, lecz są przez Sedgwick sytuowane w centrum nowoczesnej kultury zachodniej, której nie sposób – jej zdaniem – zrozumieć bez ich krytycznego rozpoznania.

## **Queerowe studia nad filmem**

Alexander Doty, jeden z najważniejszych teoretyków krytyki *queerowej*, w tekście *Teoria Queer i kultura popularna* omawia różne rozumienia i użycia w praktyce twórczej, teorii i krytyce terminów „queer” i „queerness”. (1) *Queer* początkowo rozumiany był jako syno-

<sup>18</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1990, s. 40.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

nim słowa „gej”, potem używano go jako „określenia parasolowego” (*umbrella term*) obejmującego wszelkie nienormatywne seksualności. Takie rozumienie słowa „queer” wiązano na przykład z tworzonym przez lesbijki i gejów, a ukazującym seksualność „politycznie niepoprawną” i stroniącym od „pozytywnych wizerunków” nieheteroseksualistów nurtem *New Queer Cinema*<sup>20</sup>. (2) *Queer* „miałoby opisywać miejsca przecięcia lub kombinacje kilku ustanowionych form nienormatywnej seksualności lub płciowości, zarówno w tekście, tożsamości czy w odniesieniu do widza/obserwatora”<sup>21</sup>. *Mężczyźni wolą blondynki* czy *Wszystko o Ewie* (1950, reż. Joseph L. Mankiewicz) interpretowane są często z pozycji gejowskich, lesbijskich i biseksualnych, można je więc uznać – zgodnie z „parasolowym” zastosowaniem terminu „queer” – za filmy *queerowe*. Za ikony *queerowe* (nie zaś tylko gejowskie czy tylko lesbijskie) uznaje Doty Marlenę Dietrich i Bette Davis, gdyż inspirują lesbijki, gejów, biseksualistki/biseksualistów itd. (3) Wariacją powyższych podejść jest „użycie *queer* do opisu nienormatywnych przyjemności, pozycji i odczytań ludzi, którzy nie dzielą »orientacji seksualnej« z orientacją prezentowaną w tekstach, które tworzą lub na które odpowiadają”<sup>22</sup>. Istotne jest tu przede wszystkim to, że za *queerowe* mogą zostać uznane wszelkie nienormatywne działania i zachowania kobiet i mężczyzn heteroseksualnych, którzy w tekstach filmowych dają wyraz swojemu zainteresowaniu kulturą nieheteroseksualną. (4) *Queer* wreszcie może być użyte w odniesieniu do tych „filmów i tekstów kultury popularnej, strategii odbiorczych, przyjemności oraz odczytań, które artykułują przestrzeń poza binarnością płciową i seksualną; czy to poza kategoriami heteronormatywnymi, czy poza lesbijsko-gejowskim esencjalizmem w ich rozumieniu”<sup>23</sup>. Idzie tu o zakwestionowanie stabilnych tożsamości płciowych i seksualnych, o refleksję nad tekstami, które nie mieszczą się w obrębie dychotomicznych kategorii płciowych (kobiecość/męskość) i seksualnych (homo- i heteroseksualność), o dzieła, w których mamy do czynienia z pomiśzaniem kategorii płci i seksualności.

Z kolei Harry M. Benshoff i Sean Griffin – którzy twierdzą, iż „teoria *queer* dostarcza narzędzi do opisywania tekstowych (i pozatekstowych) przestrzeni, w których normatywny heteroseksualizm jest zagrożony, krytykowany, rozbity lub gdzie ukazuje się jako niestabilna tożsamość performatywna”<sup>24</sup> – tworzą swoistą mapę motywów, tematów, pojęć i form, które są przedmiotem naukowej refleksji badaczy *queerowych* studiów nad filmem. Studia te, które za przedmiot swego zainteresowania obrały ignorowane i/lub cenzurowane nienormatywne seksualności, koncentrują się – zdaniem badaczy – wokół wizerunków bohaterów filmowych, manifestowanego w dziele autorskiego głosu, a także wokół form i stylów oraz różnych praktyk recepcji. Badania te dotyczą także poszukiwania *queerowych* śladów, kodów i znaków nienormatywnej wrażliwości w tekstach filmowych, których

<sup>20</sup> Doty omawia także głosy polemistów, którzy twierdzili, iż nurt ten był zaledwie „nowym opakowaniem” twórczości lesbijsko-gejowskiej.

<sup>21</sup> A. Doty, *Teoria Queer...*, s. 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>24</sup> H. Benshoff, S. Griffin, *General Introduction...*, s. 2.

twórcy mogą – ale nie muszą – być homoseksualni<sup>25</sup>. Ellis Hanson rozszerza (i uszczegóławia) ów zestaw zagadnień o kamp, *cross-dressing*, refleksję nad homoerotyzmem, który nie ograniczałby się do reprezentacji gejów i lesbijek, o popularne wśród homoseksualnych widzów hollywoodzkie style i gatunki (mimo że brak w nich nienormalnych bohaterów: klasyczny melodramat, musical czy horror), o identyfikację gejów ze spektakularnymi filmowymi gwiazdami (diwami). Zdaniem amerykańskiego badacza, studia te winny koncentrować się wokół takich pojęć, jak pożądanie, identyfikacja, fantazja, reprezentacja, widz, performatywność, *voyeurizm*, sublimacja, seksualność falliczna i fetyszyzm<sup>26</sup>. Tym samym *queerowych* badań nad filmem nie sposób oddzielić od innych ujęć teoretycznych: studiów gejowsko-lesbijskich, *gender studies*, feminizmu, poststrukturalistycznej teorii kultury czy krytyki psychoanalitycznej.

Czy jednak za film *queerowy* może być uznany tylko ten, który zrealizowany został przez twórcę o nieheteroseksualnej tożsamości? Czy heteroseksualny artysta może zrealizować film homoseksualny? Innymi słowy, czy *queerowe* motywy mogą pojawić się tylko w filmie homoseksualnego Michała Waszyńskiego, czy też być może również w dziele heteroseksualnego Andrzeja Wajdy? Doty w swoim tekście *Whose Text Is Anyway? Queer Cultures, Queer Auteurs, and Queer Authorship*<sup>27</sup> wyróżnia cztery kategorie *queerowego* autora filmowego. Może nim być (1) twórca (reżyser, producent, aktor, scenarzysta) o tożsamości nienormalnej, w którego dziele jego odmienna tożsamość i wrażliwość znalazła swój wyraz (George Cukor, Dorothy Arzner, Isaac Julien, Siergiej Eisenstein, Edmund Goulding, Friedrich Wilhelm Murnau, James Whale, Luchino Visconti, Ulrike Ottinger, Barbara Hammer, Kenneth Anger, Rainer Werner Fassbinder); ale także (2) ci, których dzieła są szczególnie cenione przez nieheteroseksualną publiczność (tożsamość seksualna twórcy może, ale wcale nie musi być homoseksualna: Cukor, Vincente Minnelli, Alfred Hitchcock, William Wyler, Josef von Sternberg, Ernst Lubitsch, Max Ophüls, Douglas Sirk, Rouben Mamoulian, Billy Wilder, Joseph L. Mankiewicz, Busby Berkeley); (3) za *queerowego* autora może zostać uznany także, zdaniem Doty'ego, reżyser heteroseksualny, ale tylko wtedy, gdy w jego dziele pojawiają się *queerowe* tematy, motywy, formy, podteksty, kody (Hitchcock, Jacques Rivette, Howard Hawks, Martin Scorsese, Carol Reed, Nicholas Ray, Blake Edwards); wreszcie (4) możliwa jest także *queerowa* lektura każdego tekstu filmowego – bez względu na tożsamość seksualną samego autora – pod warunkiem wszelako, iż tekst ów zaprasza do formułowania pod jego adresem pytań o zawartą w nim strukturę nienormalnego pożądania (klasycznym przykładem filmu, który koncentruje wokół siebie tego rodzaju *queerowe* odczytania, jest *Czarnoksiężnik z krainy Oz*<sup>28</sup>, 1939, reż. Victor Fleming).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> E. Hanson, *Introduction. Out Takes...*, s. 1–19.

<sup>27</sup> A. Doty, *Whose Text Is It Anyway? Queer Cultures, Queer Auteurs, and Queer Authorship*, w: *idem, Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, 2nd Edition, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1997, s. 17–38. Por. też: R. Dyer, *Believing in Fairies. The Author and the Homosexual*, w: *idem, The Culture of Queers*, Routledge, London–New York 2005, s. 31–45.

<sup>28</sup> Dorotka w wyniku tornada nawiedzającego Kansas przenosi się do znajdującej się po drugiej stronie tęczy krainy Oz, gdzie zostaje przyjaciółką odmieńców (Manczkinowie) i tych, którzy nie potrafią przystosować



Toteż *queerowe* analizy więcej uwagi poświęcają praktykom i doświadczeniom kinowego widza niż koncepcji *queerowego* autora. Szybko zauważono, że w klasycznych filmach *queerowych* często powracają wciąż te same formy, gatunki i style, zwłaszcza zaś te, które kreują światy nierzeczywiste, hiperrealistyczne (horror, science fiction, musical), których struktura została oparta na kampie, przesadnym estetyzmie i teatralnym geście, które kontemplują wizualny nadmiar, *glamour* i samo bycie spektakularnej gwiazdy filmowej. *Queerowe* są też wszystkie te formy, które są opozycyjne wobec dominujących narracji głównego nurtu. Jednym słowem, ostentacyjny styl *queerowi* twórcy stawiają ponad formy realistyczne i dokumentalne. Tym samym konstytutywne dla *queerowych* badań nad filmem wydają się zwłaszcza trzy kategorie: spojrzenie, nadmiar i konwencje gatunkowe.

(1) Struktura *queerowego* pragnienia uwidacznia się zwłaszcza za sprawą spojrzenia, które staje się swego rodzaju substytutem mowy. Mamy tu do czynienia z proliferacją pozycji patrzenia, *voyeuryzmem*, konstrukcją podmiotu przez spojrzenie czy podkreśleniem momentów patrzenia. Związane z gender i tożsamością seksualną kategorie wizualności i spojrzenia – wywodzone z tradycji psychoanalitycznej teorii filmu, zwłaszcza z prac Laury Mulvey, Steve’a Neale’a, Mary Ann Doane i Kai Silverman – pozwalają formułować tezy na temat złożonych mechanizmów pragnienia. Mężczyzna patrzący na innego mężczyznę daje, z jednej strony, asumpt do refleksji nad tym, jak konstytuuje się tożsamość mężczyzny, z drugiej zaś nierzadko niesie z sobą wywrotowy homoerotyczny potencjał. Wystawienie męskiego ciała na spojrzenia innych mężczyzn prowadzić może do jego erotyzowania, a tym samym do feminizacji, co wiąże się z działaniem tych filmowych form, które z kobiet czynią zwykle przedmioty erotycznego spojrzenia. Jednym słowem: mężczyzna pojawiający się w tradycyjnie przypisanej kobietom roli obiektu seksualnego destabilizuje i podważa tradycyjne struktury płci<sup>29</sup>.

(2) Z kolei punkty zakłócające narrację świadczą o tym, że kontrola nad narracją i znaczeniem w nią wpisany wydaje się słabnąć. W teorii filmu owe punkty tekstowych pęknięć i szczelin ujęte zostały, zdaniem Brett’a Farmera<sup>30</sup>, w kategorii destrukcyjnego „nadmiaru” – znaku nadwyżki, czyli tego wszystkiego, co przekracza potrzeby narracji filmowej. Heterogeniczność tekstu ujawnia się wtedy, gdy dominujące narracje, reprezentacje i konwencje ulegają destabilizacji, umożliwiając tym samym „eksplozję” nienormatywnych znaczeń. Z filmowym nadmiarem mamy do czynienia wtedy, gdy niektóre sceny, ujęcia czy bohaterowie wydają się czymś zbędnym, ponadprogramowym, nie posiadają bowiem wyraźnej

---

się do świata, w którym żyją (lew, drwal, strach na wróble). *Z Czarnoksiężnika z krainy Oz* pochodzi hymn społeczności LGBTQ – *Somewhere over the Rainbow*, który odnosi się – według nowego odczytania – do lepszego świata bez homofobii. Co więcej, wykonująca ten utwór Judy Garland, która wcieliła się w rolę Dorotki, jest gejowską ikoną; w epoce przedemancypacyjnej określenie „przyjaciół Dorotki” było w Stanach Zjednoczonych synonimem homoseksualisty (por. R. Dyer, *Judy Garland and Gay Men*, w: *Queer Cinema. The Film...*, s. 153–166; A. Doty, “My Beautiful Wickedness”: “The Wizard of Oz” as Lesbian Fantasy, w: *idem, Flaming Classics. Queering the Film Canon*, Routledge, New York–London 2000, s. 49–78).

<sup>29</sup> Por. teksty pomieszczone w tomie *Screening The Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, red. S. Cohan, I. Rea Hark, Routledge, London–New York 1993 (zwłaszcza eseje Stevena Cohana i Steve’a Neale’a).

<sup>30</sup> Pojęcie nadmiaru definiuje za B. Farmerem, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Duke University Press, Durham–London 2000, s. 81.

funkcji narracyjnej i w niewielkim tylko stopniu – jeśli w ogóle – wiążą się z diegetycznym jądrem filmu. Nadmiar ujawnia się często na poziomie samej formy: niekonwencjonalna praca kamery, rzucające się w oczy style, ekstrawagancka *mise-en-scène*. Koncepcja ta pozwala, zdaniem Farmera, skupić się na tych strategiach analizy, które związane są z negocjowaniem<sup>31</sup> tekstu. Nadmiar jest tu pojmowany jako znacząca tekstowa „awaria”, luka lub rozerwanie tkanki dominującej narracji filmowej. Okazuje się to płodnym punktem odniesienia dla tych widzów, którzy są odporni na rekonstrukcję normatywnej dynamiki kina głównego nurtu.

(3) Konwencje gatunkowe – pomimo że w swej powierzchniowej warstwie wyrażają heteroseksualne pożądanie – należą do form mających olbrzymi wpływ na nieheteroseksualnego widza. W rozpoznaniu w melodramacie i musicalu „eskapistycznej rozrywki” należy szukać, zdaniem historyków kina, trwałego związku między owymi gatunkami a *queerową* publicznością. Seksualni odmieńcy za sprawą melodramatów i musicali uciekali zatem do utopijnego świata zastępczego, świata sztucznego i stylizowanego, odległego od tego, z którym mieli do czynienia na co dzień<sup>32</sup>. Z kolei opiewające męską (romantyczną) przyjaźń, męskie wartości i męskie... namiętności *buddy film* odwołują się do podświadomości męskich widzów: wyrażały potrzebę męsko-męskiej miłości, sprawdzając zarazem granice jej poprawności<sup>33</sup>. Natomiast (homoseksualne) kino dziedzictwa – utwory, które zwykle są albo filmowymi adaptacjami klasycznych utworów literackich (np. *Śmierć w Wenecji* wg Tomasza Manna, reż. Luchino Visconti, 1971; *Miłość Swanna* wg Marcela Prousta, reż. Volker Schlöndorff, 1984; *Maurycy* wg E.M. Forstera, reż. James Ivory, 1987; *Orlando* wg Virginii Woolf, reż. Sally Potter, 1992), bądź też kinowymi biografiami homoseksualnych artystów (np. *Calkowite zaćmienie* o związku Arthura Rimbauda i Paula Verlaine’a, reż. Agnieszka Holland, 1995; *Carrington* o związku Lyttona Stracheya i Dory Carrington, reż. Christopher Hampton, 1995; *Love Is the Devil. Szkic do portretu Francisa Bacona*, reż. John Maybury, 1998) – pozwala odzyskać wymazaną z historii „homoseksualną przeszłość”<sup>34</sup>. Co więcej, sposobem wyrażenia swej odmiennej tożsamości w epoce przedemancypacyjnej były takie konwencje stylistyczne, jak *kamp* czy *kultura wysokiego modernizmu*.

<sup>31</sup> „Wartość negocjacji jako pojęcia analitycznego polega na tym, że pozostawia ona miejsce na podmiotowość i tożsamość odbiorców oraz na doznawanie przez nich przyjemności” (Ch. Gledhill, *Negocjacje przyjemności*, przeł. F. Serafimowicz, w: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001, s. 56). I dalej: „Jako model tworzenia znaczenia negocjacje zawierają pojęcie wymiany kulturowej jako krzyżowania procesów produkcji i odbioru, w których działają nakładające się, ale nie pasujące do siebie determinanty. Znaczenie nie jest ani narzucane, ani biernie przyswajane, ale powstaje w wyniku walki lub negocjacji między rywalizującymi ramami odniesień, motywacji i doświadczenia” (*ibidem*, s. 50).

<sup>32</sup> Por. B. Farmer, *Fantasmatic Escapades: Gay Spectatorships and Queer Negotiations of the Hollywood Musical*, w: *idem*, *Spectacular Passions...*, s. 70–109.

<sup>33</sup> Por. R. Wood, *From Buddies to Lovers*, w: *idem*, *Hollywood: from Vietnam to Reagan... and Beyond*, expanded and revised edition, Columbia University Press, New York 2003, s. 198–218.

<sup>34</sup> Por. R. Dyer, *Homosexuality and Heritage*, w: *idem*, *The Culture of Queers*, Routledge, London–New York 2005, s. 204–228.

Co jednak owe rozważania teoretyczne mają wspólnego z kinem polskim? Czy zasadne jest aplikowanie narzędzi wypracowanych na gruncie teorii *queer* – uwzględniając, oczywiście, odmienny kontekst kulturowy – do analizy rodzimych tekstów filmowych? Przyjrzyjmy się dwóm krótkim scenom z pewnego przedwojennego filmu polskiego.

## Bodo i kamp

„A teraz atrakcja naszego wieczoru, nasza urodziwa, krajowego wyrobu Mae West” – tak wprowadzona zostaje na scenę gwiazda. Kotary rozchylają się, a oczom widzów (diegetycznych i niediegetycznych) ukazuje się ona – gwiazda o nadkobiecych atrybutach. Wszystko w jej wizerunku jest nadmierne, nazbyt intensywne i wyraziste. Ubrana jest w wieczorową, obcisłą, uwypuklającą kształty (głównie monstrualnych rozmiarów biust) satynową suknię i długie, czarne, ozdobione cekinami rękawiczki, obwieszona naszyjnikami, bransoletami, kolczykami i pierścieniami, trzyma w ręku wachlarz ze strusich piór. Atrybuty kobiecości uległy tu zatem niesłychanej hiperbolizacji. Nie bez powodu zatem konferansjer, anonsując ów występ, przywołuje nazwisko kontrowersyjnej hollywoodzkiej gwiazdy Mae West, której wizerunek ufundowany został na podobnej amplifikacji kobiecych atrybutów. Androginiczna, ostentacyjnie sztuczna West była tak przesadna w swej kobiecości, że niektórzy sądzili, iż w rzeczywistości była mężczyzną, który kobietę miał tylko imitować. Twórcy komedii *Piętro wyżej* (1937, reż. Leon Trystan) ironicznie do owych spekulacji nawiązują, za hiperboliczną kobiecością „krajowego wyrobu Mae West” ukrywa się bowiem sam Eugeniusz Bodo, specjalista od przemycania na ekran seksualnych podtekstów. Wybór aktorki, na którą Bodo został wystylizowany, nie mógł być jednak przypadkowy, wszak West już wówczas kojarzona była z subkulturą homoseksualną: w gejowskich klubach w Stanach Zjednoczonych, ale i w Berlinie, i w Paryżu popularne były bale maskowe, gdzie uraniści wcielali się w aktorkę, przybierając też jej nazwisko<sup>35</sup>. Oczywiście, homoseksualiści nie bez powodu właśnie z Mae West uczynili swą ikonę, sama aktorka bowiem swój wizerunek oparła na atrybutach i środkach wyrazu, którymi na scenie zwykle posługują się *drag queens*. Sztuczność i hiperbolizacja kobiecości West, kobiecości jako imitacji, fikcji, roli do odegrania, oparte zostały zatem na męskim dragu. Innymi słowy, Mae West to kobieta, która imituje mężczyznę parodiującego kobietę<sup>36</sup>. To w subkulturze gejowskiej szukać należy zatem źródeł nie tylko nadmiernej kobiecości aktorki, ale i jej „męskiej” samowystarczalności. Być może tu właśnie swą genezę mają także przypuszczenia, że West – tak przesadna w swej kobiecości, że aż nieprawdopodobna – kobietą być nie mogła. Jednym słowem,

<sup>35</sup> F. Tamagne, *Era homoseksualizmu, 1870–1940*, przeł. P. Nowakowski, w: *Geje i lesbijki. Życie i kultura*, red. R. Aldrich, Universitas, Kraków 2009, s. 181. Por. też: *eadem, A History of Homosexuality in Europe. Berlin, London, Paris 1919–1939*, Algora Publishing, New York 2004, s. 74. Warto dodać, że na bale urządzone przez paryskich uranistów czy *métaxines* (męskie prostytutki) zapraszany był sam Karol Szymanowski, wieści o nich musiały docierać zatem także do Polski (por. B. Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 139).

<sup>36</sup> P. Robertson, *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*, I.B. Tauris & Co., London–New York 1996.

aktorka stworzyła swój wizerunek, opierając się na występach *drag queens*, ale i sama stała się ulubionym przedmiotem naśladowania i parodystycznego wyolbrzymiania<sup>37</sup>. Czy Bodo, podczas swych peregrynacji po klubach Paryża i Berlina, podpatrzył gdzieś występ *drag queen* wcielającej się w Mae West? U Trystana perfekcyjne przeobrażenie aktora w seks-bombę (imitującą mężczyznę imitującą kobietę, przypomnijmy) ma bowiem miejsce właśnie na balu maskowym (tyle że, oczywiście, nie jest to bal gejowski).

Mogłoby się wydawać, że scena ta pojawiła się w *Piętro wyżej* tylko po to, by rozbawić publiczność i by Bodo mógł zaprezentować nowy szlagier: *Seksapil to nasza broń kobieca*<sup>38</sup>. Ale utwór o władzy, jaką kobiety mają nad mężczyznami, wykonywany przez mężczyznę imitującego kobietę wyposażony jest w zgoła wywrotowy potencjał. Męskość w przeboju tym skojarzona została, zgodnie z płciowymi stereotypami, z pięścią, „twardą dłońią” i „najtwardszym głazem”, podczas gdy kobiecość z brylantami, „pudru puchem” i „pereł sznurem”. Stereotypy te ulegają jednak nieoczekiwanej inwersji: kobiety mają przecież to, co mężczyźni chcieliby mieć, czyli ów tytułowy seksapil („Lecz my mamy coś, co byście wy chcieli mieć”), kobiety z kolei okazują się najsilniejsze i najmocniejsze („Słaba płeć, a jednak najsilniejsza / Słaba płeć, a jednak najmocniejsza”). Scena ta przesycona jest ambiwalentnym erotyzmem, który przekracza granice sztywnych norm płci. W utworze tym swe erotyczne tęsknoty odnaleźć mogą kobiety (co oczywiste), ale i geje fantazjujący o tym, jak swym „wdziękiem, stylem, szarmem, szykiem” uwodzą obiekt swych westchnień. Tym bardziej że Eugeniuszowi Bodo (a właściwie: Henrykowi Pączkowi) sztuka ta świetnie się udaje, rozkochuje bowiem w sobie swego nieświadomego maskarady antagonistę – Hipolita Pączka (Józef Orwid).

W efektownej scenie, w której Bodo jako Mae West wykonuje *Seksapil to nasza broń kobieca*, Iwona Kurz i Karolina Kosińska dostrzegły „kampowy żart”<sup>39</sup>. Istotnie, to bodaj najbardziej kampowa scena w historii kina polskiego. Ale kamp z filmu Leona Trystana nie do końca odpowiada temu, co dzisiaj przez kamp rozumiemy. Susan Sontag w słynnych *Notatkach o kampie* z 1964 roku, pierwszym tekście, który w tak wszechstronny sposób ujmuje ową kategorię, a nade wszystko ją popularyzuje, charakteryzuje kamp jako rodzaj estetyzmu: sposób „widzenia świata jako zjawiska estetycznego”<sup>40</sup>. „Spojrzenie kampowe” nie ujmuje rzeczywistości w kategoriach piękna, a w kategoriach sztuczności, stylizacji, przesady i ekscesu. Sontag ujmuje kamp nie tylko jako „styl percepcyjny”, ale rozpoznaje go także w przedmiotach i zachowaniach ludzi: *Jeziro łabędzie*, opery Belliniego, lampy Tiffany, *Salome* Viscontiego, „damskie ubiory z lat 20. (boa z piór, suknie z frędzlami i koralikami), filmy pornograficzne oglądane bez podniecenia”<sup>41</sup> – tworzą, jej zdaniem, kanon kampu. We wszystkich tych zjawiskach styl, powierzchnia, sama faktura ważniejsza jest niż banalna, nieciekawa treść. Kamp to zatem wszystko to, co teatralne, spektakularne, sztuczne, zma-

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Muzyka: Henryk Wars, słowa: Emanuel Schlechter, Ludwik Starski.

<sup>39</sup> I. Kurz, „*Trędowata*” albo qui pro quo, czyli *cialo* w filmowej kulturze dwudziestolecia międzywojennego, w: *Cialo i seksualność w kinie polskim...*, s. 13–23; K. Kosińska, *op. cit.*

<sup>40</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 308.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 309.

nierowane, ale też płynne, niejednoznaczne, niestabilne, zmienne i ekstrawaganckie. „Jest to miłość do tego, co przesadne, co »się nie mieści« (*off*), do rzeczy-będących-tym-czym-nie-są”<sup>42</sup>. Kamp jest subwersywny, bo ukazuje, że istnieje „dobry smak złego smaku” (podważa zatem dominujące kryteria estetyczne), bo afirmuje kopię, podkopując tym samym wiarę w oryginalność i autentyczność dzieła sztuki. Susan Sontag tak pojmovany kamp wywodzi z subkultury gejowskiej, szybko jednak dodaje, iż „gdyby homoseksualiści nie wymyślili kampu, zrobiłby to kto inny”<sup>43</sup>. Fabio Cleto w świetnym eseju *Międzynarodowa intryga. Szpiedzy pop i szykowne sekrety lat 60.* rozważa, czy „Miss Camp”, jak nazywa Sontag, popularyzując kamp, zdradziła – czy okazała się swego rodzaju szpiegiem, tajnym agentem, zdrajczynią gejowskiego tajnego kodu. Za sprawą kampu, który w latach 60. XX wieku staje się jawną częścią kultury popularnej, subkultura gejowska wnika potajemnie w niczego nieświadome heteronormatywne społeczeństwo. Z jednej strony zatem umasowienie kampu wypaczyło jego istotę i obniżyło jego wartość, z drugiej zaś kamp wciąż niesie z sobą wartość kulturowej rebelii, naruszając stabilność heteroseksualnej kultury. Trudno zatem dzisiaj rozpatrywać kamp jako estetykę będącą wyłącznie emanacją gejowskiej wrażliwości, czyli tym, czym kamp był, zanim autorka *Notatek o kampie* uczyniła go przedmiotem swego wywodu<sup>44</sup>.

Zdaniem Richarda Dyera, „wszystkie obrazy i słowa w dyskursie społecznym wyrażają i potwierdzają słuszność heteroseksualizmu. Kamp jest jedyną rzeczą, w której wyraża się i potwierdza bycie gejem”<sup>45</sup>. Również Michael Bronski pisał, iż kampowe maskarady płci są konstytutywną częścią tożsamości gejowskiej<sup>46</sup> (warto wszelako dodać, że nie wszyscy geje są na kamp wrażliwi). Kamp w tym ujęciu jest zatem „prywatną własnością homoseksualistów”, emanacją ich charakterystycznego stylu życia, opartym na „cenzurze autoekspresji” sposobem przetrwania w epoce przedemancypacyjnej<sup>47</sup>. Cleto zauważył, że w kampie widziano wtedy

homoseksualną „strategię przeżycia”, strategię, która pozwoliła generacjom *queens* stawić czoło przykrej rzeczywistości dzięki iluzji, ekscytacji, rozpoznaniu, identyfikacji i wspólnocie w żywiołowości, wylewności kampowego spektaklu – pokoleniom gejów ukrytym za dobrze zamkniętymi drzwiami, w obskurnych barach, z piętrem, za maską taktyki *passing*<sup>48</sup> (...), udawania „normalnych”<sup>49</sup>.

Również Jack Babuscio twierdzi, że kamp wyraża wrażliwość gejowską lub stanowi jej efekt. Odzwierciedla zatem nie tylko samą homoseksualną tożsamość, ale także normatywne społeczne mechanizmy, które ową gejowską tożsamość kształtują. Autor czyni jednak

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 311.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 322.

<sup>44</sup> F. Cleto, *Międzynarodowa intryga. Szpiedzy pop i szykowne sekrety lat 60.*, przeł. M. Perchuć, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 6–36.

<sup>45</sup> R. Dyer, *It's Being So Camp as Keeps Us Going*, w: *idem, The Culture of Queers*, s. 49.

<sup>46</sup> M. Bronski, *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*, South End Press, Boston 1984, s. 46.

<sup>47</sup> F. Cleto, *Międzynarodowa intryga...*, s. 27.

<sup>48</sup> Tzn. uchodzenie za kogoś innego.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 26.

pewne istotne zastrzeżenie: ludzie obdarzeni kampem (Bette Davis, Mae West, George Arliss) albo ci, którzy odpowiadają za kamp (Busby Berkeley, Josef von Sternberg, Tennessee Williams), niekoniecznie muszą być homoseksualni: „Połączenie z homoseksualizmem pojawia się wówczas, gdy aspekt kampu osoby bądź rzeczy zostaje zidentyfikowany jako taki przez wrażliwość gejowską”<sup>50</sup>. Autor wyróżnia cztery cechy charakteryzujące kamp jako wytwór wrażliwości gejowskiej: ironia (kampowe są niestosowne zestawienia osoby/rzeczy z jej kontekstem/skojarzeniem: męski/żeński, wysokie/niskie, cielesne/duchowe, starość/młodość), estetyzm (kamp to styl, który jest „szokujący” i „zbyt widoczny”, nigdy – realistyczny, to styl, który przesłania treść, kamp ze zwyczajności czyni coś spektakularnego, widowiskowego), teatralność (życie to teatr, a role płciowe są powierzchowne i reżyserowane), humor (gorzki żart, łączenie powagi i zabawy jest reakcją na ostracyzm społeczeństwa, a także próbą budowania pozytywnej tożsamości).

Wszystkie cztery cechy kampu zawierają się w obrazie Bodo imitującego West: pasywna męskość miesza się z aktywną kobiecością (ironia); postać jest przerysowana, przerafinowana, sztuczna i barokowo przesadna (estetyzm); hiperbolizacja kobiecości, brak naturalności podważa normy płci i role seksualne, które sprawiają wrażenie odgrywanych, pozorowanych (teatralność); mężczyzna, wcielając się w kobietę, śpiewa o seksapilu jako kobiecej broni wymierzonej w mężczyzn (humor). Kamp jako tajny kod homoseksualności ujawnia się jednak nie tylko w scenie wykonywania *Seksapilu*, ale także w następującej po niej, w której Henryk Pączek wciąż w sukni i peruce uwodzi Hipolita Pączka mającego na sobie ciężką rycerską zbroję.

Henryk Pączek: Panie Hipciu!

Hipolit Pączek: Pani jest prawdziwym kwiatem, różą pachnącą.

Henryk Pączek: Pan mnie do szału doprowadza, no!

Hipolit Pączek: Czyżby?

Henryk Pączek: No, brzydal! Ja kocham kwiaty, ubóstwiam kwiaty, ja chcę mieć dużo kwiatów, bo jestem taka mała.

Hipolit Pączek: Cały ogród rzucę pod nogi.

Bodo jest w tej scenie zalotnie „przezięty”: miękkie gesty, zwiędła dłoń, kobiece dąsy i mruczenie, zalotne wachlowanie strusimi piórami, które często lądują na twarzy uwodziciela. Kamp rozpoznawalny jest tu przede wszystkim za sprawą zniewieściałego zachowania, które więcej ma wspólnego z gejowską parodią kobiecości niż idealnym wcieleniem się w kobietę. Czy Bodo sygnalizuje tu swą odmienność, swą homoseksualną wrażliwość, czy też tylko świetnie przyswoił sobie subkulturowy, kampowy właśnie, kod homoseksualistów? Seksualność aktora wydaje się niejednoznaczna. Ci, którzy go znali, wspominają, że kochał tylko swoją matkę, z którą ponoć się nie rozstawał i której był zupełnie podporządkowany. „Po matce najbardziej lubił swojego psa” – powie cioteczna siostra aktora, Irena Kuleszyna, która zauważyła także, że parał się wyłącznie niemęskimi zajęciami: „lubił

<sup>50</sup> J. Babuscio, *Kino kampu. Kamp a wrażliwość gejowska*, przeł. M. Łata, w: *Matki, córki i kochanki. Kobiety w dramacie XX wieku*, Kraków 2002, maszynopis powielony.

domowe roboty, m.in. wyszywał z koralików makatki, którymi zawieszał ściany”<sup>51</sup>. Inna krewna, Wiera Rudź, wspomina z kolei, że Eugeniusz Bodo poza planem filmowym miał zwyczaj nosić mocny makijaż (podczas ich spotkań był „uszminowany niesamowicie”, powiada). Także jego związki z kobietami podważają normatywną seksualność „krajowego wyrobu Mae West”: „Był bardzo tajemniczy, zawsze sam”, pomimo że kobiety go uwielbiały. Kuleszyna zauważa, że jeśli w ogóle kochał kobiety, to w sposób „pasywny, krótki i marginesowy”. Nawet jego słynny romans z Reri wyglądał cokolwiek osobliwie. Dwudziestojednoletnia wówczas gwiazda *Tabu* (1931) Murnaua zdecydowała się pozostać z Bodo (wtedy trzydziestotrzyletnim) za pięć tysięcy złotych i futro. Zamieszkali wspólnie z matką aktora, po czym amant – pomimo deklarowanego uczucia (miłość od pierwszego wejrzenia) – przestał się kobietą interesować, co więcej, „zaczął bezceremonialnie wpychać Reri w ramiona innych galopantów, swych koleżków”<sup>52</sup> (przygoda z Bodo zakończyła się dla tahitańskiej piękności uzależnieniem od alkoholu, z którego miała już do końca życia się nie wyleczyć). Fakty te jednoznacznie wskazują, że seksualność Bodo – skierowana ku temu, co w mężczyźnie kobiece – daleka była od heteroseksualnej normy.

Wydaje się, że scena „męsko-męskich” zalotów w filmie Trystana adresowana była tak do widzów wtajemniczonych, którzy w gestach i słowach aktora rozpoznają własny autoportret, jak do niewtajemniczonych większości, która widzi tylko powierzchnię: komediową zabawę, w której mężczyzna w sukience i peruce uwodzi innego mężczyznę, niczego jednak nieświadomego. Odwołanie się do kampowej estetyki pozwoliło zatem, z jednej strony, na manifestację swej odmienności, z drugiej zaś umożliwiło integrację z heteroseksualną większością. Praktyki *cross-dressingu* umożliwiają przemycenie tematu homoseksualnego do kina głównego nurtu, forma ta bowiem za sprawą wzięcia ambiwalentnych relacji między osobami tej samej płci w komediowy nawias może zostać zaakceptowana przez normatywnego widza. Scena z *Piętro wyżej* mimo komediowej ramy niesie z sobą wywrotowy potencjał: Henryk w kobiecej masce, pełen powabu, czaru i splendoru, ośmiesza niczego nieświadomego Hipolita zakleszczonego w konstytuującej jego męskość rycerskiej zbroi. Innymi słowy, mężczyzna w sukni bawi się, kpi i pogardza tym w zbroi, który ślepy jest na rozgrywający się przed jego oczyma performance. Obraz aktora, który posługuje się homoseksualnym kodem, który nie tylko odwołuje się do gejowskiej ikony (Mae West), ale i buduje swój wizerunek na gestach, spojrzeniach i manierach charakterystycznych dla odmieńców, pokpiwa z kwintesencji męskości (mężczyzna w zbroi) – jest w tym nie tylko gejowska ironia, ale i, być może, rewanż. Kamp dostarcza tu narzędzi do podważenia, zakwestionowania mieszczańskiej mentalności z jej obyczajowością, hierarchią i podziałami płciowymi. Co więcej, zachęca do podwójnej gry, która łączy tych, którzy potrafią (i chcą) rozszyfrować ukryty w filmie kod. Kampowy tajny kod, który staje się przepustką do bycia częścią homoseksualnej wspólnoty, który buduje przynależność grupową, który pozwala wyrazić dystans wobec dominujących ról płciowych, jak i obrócić je w (koniecznie: gorzki) żart.

<sup>51</sup> Wszystkie wypowiedzi krewnych aktora podaje za ścieżką dźwiękową filmu *Za winy niepopelnione. Eugeniusz Bodo* (1997) Stanisława Janickiego.

<sup>52</sup> J. Wiewiórski, *Bodo uwiódł i porzucił Reri*, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2010, nr 18, s. 52–57.

Tym samym widzenie w kostiumie Mae West, w kempowym „przejęciu” tylko elementu stabilizującego rzeczywistość społeczną, nie wydaje mi się słuszne. Z dwóch powodów: po pierwsze, kostium Mae West i kempowe „przejęcie” nie pojawiło się znikąd, rozkwit subkultury homoseksualnej w międzywojennej Polsce, o którym pisali – z różnych ideologicznych pozycji – Tadeusz Boy-Żeleński w „Wiadomościach Literackich” i Alfred Łaszowski w „Prosto z Mostu”, nie jest tu bez znaczenia<sup>53</sup>; po drugie, niektórzy krytycy w Bodo noszącym sukienkę, kolczyki, perukę i buty na wysokim obcasie nie zobaczyli przedniego żartu, ale „wartości obyczajowo destruktywne”<sup>54</sup>. Okazuje się zatem, że przebie-ranki płciowe wcale nie były wtedy tak niewinne. Mieczysław T. Hoszowski pisał o *Piętro wyżej* w 1938 roku:

Znaleźli się ludzie, którzy pokazali masom na ekranie bezwstyd i mówili w nie, że to szczyt artystyzmu. Potem określili głupotę jako humor, dowcip lub komizm, a bezkrytyczne masy zgodziły się z tym, bo to odpowiadało ich niskim instynktom. Połączywszy jedno i drugie, stworzyli owi ludzie film rewiiowy i komedię filmową, a za pomocą odpowiedniej reklamy, pozyskali nie tylko masy, ale i – „inteligencję”<sup>55</sup>.

Bodo jako Mae West, oczywiście, został uznany za niewyszukany żart, co nie znaczy, że nie dostrzeżono w nim także „bezwstydny” (który tu – notabene – został połączony z „artyzmem”). Wydaje się zatem, że kempowa maskarada spełniała nie tylko funkcję stabilizacyjną, ale, być może, także emancypacyjną. Bodo jako Mae West sprawia przyjemność (bo bawi), ale i wywołuje oburzenie. Usypia i budzi niesmak zarazem.

## Sebastian Jagielski

### Queer Theory and Polish cinema

There has never been the Polish version of “Gay Cinema” or “New Queer Cinema”. However, in the Polish movies one can easily trace numerous nonstandard characters, elements, and themes permeated with queer desire and rendered in queer aesthetics. They were simply ignored by the research community.

<sup>53</sup> T. Żeleński, *Literatura „mniejszości seksualnych”*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 51–52, s. 2; A. Łaszowski, *Panowie wołają panów*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 2, s. 2.

<sup>54</sup> M.T. Hoszowski, *Film, sztuka, etyka*, Wyd. Księży Jezuitów, Warszawa 1938, s. 39. Cyt. za: Z. Wszyński, *Polska kultura filmowa (1918–1939). (Zarys problematyki)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1980, z. 40, s. 16.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 17. Przykłady można by zresztą mnożyć. Recenzentowi „Prosto z Mostu” film podobał się, ale tylko do czasu, gdy „ukazuje się Bodo przebrany za kobietę, budząc entuzjazm mniej wybrednej publiczności, wówczas ręce złożone do oklasków opadają” (A. Mikułowski, *Tęczowa przyszłość filmu*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 11, s. 7).



The notion of queer, which owes its theorization to Judith Butler and Eve Kosofsky Sedgwick and which is commonly defined as nonnormative expression of the sexual “strangers” beyond binary oppositions, has rapidly gained popularity in film studies. The researchers have begun to focus on neglected and/or censured unstable sexualities, on film characters’ construction, on authorial voice as manifested in the film, and on the different forms and styles of reception. They have looked for queer codes of nonnormative sensibility in the movies of which the authors were or were not homosexuals.

Interpretation of two camp scenes from the movie *Piętro wyżej* (1937, dir. Leon Trystan) demonstrates that the tools which have been developed by queer theory appear helpful when applied to the Polish cinematic texts as well.

---

**Key words:**

queer strategies in Polish cinema, representation of queer identities, perspective of queer theory and Polish cinema studies