

Dziewczyny, które gryzą

Córki Dancingu jako kino buntu

SEBASTIAN JAGIELSKI

Międzynarodowego (a zwłaszcza amerykańskiego) sukcesu *Córek Dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej – błyszczącej fantazji o drapieżnych i perwersyjnych syrenach – chyba nikt się nie spodziewał. Chociaż film zdobył w 2015 r. nagrody za debiut reżyserski oraz charakteryzację na Festiwalu Filmowym w Gdyni i zebrał na ogół pozytywne recenzje (przypadł do gustu zwłaszcza krytykom młodszego pokolenia¹), to w polskich kinach nikt nie chciał go oglądać, co więcej, rodzimi widzowie przestrzegali się nawzajem na forach internetowych przed pornograficznym horrorem klasy B. I pewnie film Smoczyńskiej przeszedłby do historii kina polskiego jako kosztowna ekstrawagancja niepokornej debiutantki, gdyby nie entuzjastyczny odbiór utworu na Sundance Film Festival i nagroda za „unikatową wizję artystyczną”. *Córki Dancingu* – pod zmienionym tytułem *The Lure* – rok później trafiły do amerykańskich kin i spotkały się z bardzo dobrym odbiorem²: *Wyobraź sobie, że Gaspar Noé i (świętej pamięci) Andrzej Żuławski współpracują przy remake’u „Małej Syrenki”, a będziesz miał blade pojęcie o tym, czego się spodziewać po „The Lure” Agnieszki Smoczyńskiej, cudownie obłąkanym nowym musicalu, który wypełnia lukę między Hansem Christianem Andersenem i Nine Inch Nails* – tymi słowami otwiera swą entuzjastyczną recenzję krytyk „IndieWire”³. Amerykańscy recenzenci docenili błyskotliwą dekonstrukcję mitu małej syrenki, postmodernistyczną zabawę gatunkami, oryginalną, choć nie zawsze spójną formę oraz feministyczne przesłanie. Opowieść o *siostrzeństwie, seksualności i (...) autodestrukcyjnych rzeczach, które ludzie robią z miłości*, wydała się im *seksowna, nieustraszona, dowcipna i bezwstydnie sprośna*⁴. Krytycy wprawdzie zastanawiali się, czy film odsyła do rzeczywistości schyłkowego PRL-u, czy numery musicalowe są parodią polskich teledysków z lat 80., ale i tak głównym punktem odniesienia okazała się dla nich zachodnia kultura popularna: od *Upiora z raju* (*Phantom of the Paradise*, reż. Brian De Palma, 1974), *Dzikich żądź* (*Wild Things*, reż. John McNaughton, 1998) i *Plusku* (*Splash*, reż. Ron Howard, 1984 – krytyk „Film Comment”, który zderzył *Córki Dancingu* z *Pluskiem*, dodał: *Czy możesz sobie wyobrazić jakikolwiek film Rona Howarda, który wzbudzałby pożądanie?*⁵), przez *Divę* (reż. Jean-Jacques Beineix, 1981), *Parking* (reż. Jacques Demy, 1985), *Cal do szczęścia* (*Hedwig and the Angry Inch*, reż. John Cameron Mitchell, 2001) i *Breaking Glass* (Brian Gibson, 1980), aż po Hellboya, z którym skojarzył się Jonathanowi Romneyowi Tryton Marcina Kowalczyka⁶.

A początki wcale nie były obiecujące. Robert Bolesto wpadł na pomysł filmu o spędzonym na dancingach dzieciństwie siostr Wrońskich⁷. Szybko się okazało, że córkami dancingów były nie tylko Zuzanna i Barbara Wrońskie, autorki piosek i muzyki do filmu, których matka, Janina Wrońska, występowała w warszaw-

skiej Adrii, lecz także sama Smoczyńska, której matka prowadziła z kolei dancingi w Szklarskiej Porębie i Kowarach. Barbara Wrońska obawiała się jednak powrotu do przeszłości, bo *dancingi to oprócz cekinów także woda i związane z nią traumy*⁸, toteż Bolesto zastąpił dziewczynki syrenami robiącymi w Adrii chórki i striptazy. Projekt filmu o krwiożerczych syrenach w Warszawie lat 80. XX w. nie wzbudzał początkowo entuzjazmu. Gdy twórcy ruszyli na zebra z „*Córkami Dancingu*” pod pachą, wszyscy – wspomina Smoczyńska – *patrzyli na nas jak na kosmitów. Słyszałam: „Agnieszko, czy wszystko w porządku?” albo „Byłaś taka zdolna, a tu taki pomysł?”*⁹. Projekt przypadł do gustu Włodzimierzowi Niderhausowi, a opiekę artystyczną zdecydowała się objąć nad nim Agnieszka Holland. *Kiedy zadzwonił mój wykładowca z Katowic i krzyknął: „Oszalałaś?!”, wiedziałam, że muszę to zrobić, że trzeba zabić mistrzów i iść po swoje*¹⁰. Słowa Smoczyńskiej przywodzą na myśl postawę Roberta Bolesty. Na początku swojej drogi twórczej zaatakował on w niesławnym manifeście skostniałe, jego zdaniem, środowisko teatralne i starych mistrzów, a następnie w – przypominającym *Teoremat* (*Teorema*, reż. Pier Paolo Pasolini, 1968) czy wymierzone w burżuazję utwory Chabrola z lat 60. i 70. – *Hardkor Disko* (reż. Krzysztof Skonieczny, 2014) opowiedział o mordach dokonanych przez „syna” na mieszczańskich „rodzicach”. Nie dziwi zatem, że Smoczyńska, która – jak mówił Bolesto – *ma zdecydowanie zainteresowania feministyczne* (czemu reżyserka bynajmniej nie zaprzeczała: *Ja mam po prostu zainteresowania kobiece /.../. Lubię pracować z kobietami, opowiadać o kobietach*¹¹), musiała pogrzebać (męskich) mistrzów, skoro ci przez lata mieli jej powtarzać, że kobiety nie powinny parać się reżyserią, gdyż *mają inną wrażliwość* (*Chcesz być drugą Sass?* – pytano)¹². Przyjemność płynąca z zamordowania Ojca wiąże się z wolnością od strachu przed naruszeniem normy. Skoro nie ma Ojca, świat można opowiedzieć po swojemu. Smoczyńska w materiałach promocyjnych – sesjach zdjęciowych (np. do „Wysokich Obcasów”) czy skierowanym do publiczności amerykańskiej krótkim filmie reklamującym *Córki Dancingu* – występowała w syrenim przebraniu. Jak gdyby mówiła: syrena to ja. To, co kiedyś skazywało na margines i nieistnienie, co było uznawane za niskie, niepoważne i w złym guście, bo nazbyt emocjonalne, cielesne, zmysłowe, abiektalne, intymne i wstydlive, dawno już zostało odzyskane przez pozytywnie waloryzowaną *ekonomię recyklingu*¹³, demaskując ukrytą w owych wykluczających i piętnujących opiniach oraz gestach przemoc i dyskryminację.

W *Córkach Dancingu* króluje fantazyjna rzeczywistość spektaklu, która przybiera formę feministycznego i queerowego (odmiennościowego) kontr-kina¹⁴. Smoczyńska łączy tu potworność z przyjemnością, zapomniane oraz marginalne starocie i śmieci ze „wstecznymi uczuciami”, kanibalizm z pożądaniem, a horror z musicale. Ten emancypacyjny dyskurs wiedzie przez nisko waloryzowane przez krytyków i decydentów formy kulturowe: po pierwsze przez kempową estetykę oraz cielesne i abiektalne gatunki, po drugie przez obrazy potwornych, pokawałkowanych ciał, perwersji seksualnych, lesbijskich ekscesów i sadomasochistycznych oraz wampirycznych performance’ów, po trzecie wreszcie przez negatywne afekty – niespełnioną miłość, łzy, zawiedzione zaufanie czy gniew. *Córki Dancingu* – czego będę się starał dowieść w niniejszym tekście – to kino „wielkiej odmowy”, które każe nam spojrzeć na rzeczywistość przez pryzmat potworów i niesie ze sobą obietnicę innego życia, innego porządku i innego pragnienia.

Kamp i inne śmieci

Smoczyńska – jak mówiła Agnieszka Holland – *zrobiła wyzwolone kobiece kino*¹⁵. Zapytana o różnice między recepcją polską a amerykańską, autorka *Córek Dancingu* zauważyła, że *tam szuka się osobistego głosu, alternatywne sposoby opowiadania stanowią wartość samą w sobie. Podczas gdy u nas nadal uważa się je często za przerosł formy nad treścią*¹⁶. Przywołane przez reżyserkę alternatywne sposoby opowiadania przywodzą na myśl teorie, zgodnie z którymi konwencjonalne formy opowiadania filmowego wspierają i stabilizują dominującą (w tym przypadku: patriarchalną, seksistowską i heteronormatywną) ideologię, podczas gdy te alternatywne podają ją w wątpliwość. Już feministki drugiej fali (np. Claire Johnston czy Laura Mulvey¹⁷) zauważyły, że język kina nigdy nie był neutralny. Nie idzie zatem tylko o analizowanie mizoginicznych reprezentacji w kinie głównego nurtu, lecz także o zwrócenie się w stronę formalnych struktur, które uprzedmiotawiają i sprowadzają kobiety do roli widowiskowych ornamentów, oraz o wypracowanie opozycyjnych – wobec dominującego modelu – narracji i kodów stylistycznych. Po pierwsze, głównie za sprawą nieposuwających akcji do przodu numerów muzycznych Smoczyńska odchodzi w *Córkach Dancingu* od – preferującej temat i anegdotę – tradycyjnej, związanej z normatywnym pragnieniem narracji¹⁸, co zresztą wielu krytyków – zarówno polskich, jak i amerykańskich – jej zarzucało¹⁹. Nacisk kładzie za to na spektakl i eksces będący sygnałem anarchicznego zakłócenia dominujących form narracyjnych i struktur pożądania. Po drugie zaś dystansuje się ona od realizmu, co przypomina rozważania Claire Johnston, która w słynnym tekście o kinie kobiet jako kontr-kinie z początku lat 70. zauważyła, że *pragnienie zmiany może dojść do głosu tylko w efekcie odwołania się do fantazji*²⁰. Filmowa fantazja Smoczyńskiej jest paradoksalna, bowiem odsyła do strategii, którymi karmiło się „męskie” kino przyjemności wzrokowej, jednak reżyserce przyświeca zgoła inny cel – nie odwołuje się ona do oferowanych przez dominującą ideologię form, by uprzedmiotowić kobiece ciało, lecz by je przepisać i odzyskać. Brawurowo przywraca ona – jak zauważyła recenzentka „Kina” – podmiotowość *nie tylko żeńskiemu ciału, ale i żeńskiej żądzy, skierowanej zarówno w stronę mężczyzn, jak i kobiet*²¹, ostentacyjnie zwracając się w kierunku gatunków stereotypowo związanych z kobiecym masochizmem, gatunków czyniących z kobiecych postaci cierpiące ofiary oraz/lub seksualne przedmioty do oglądania i podziwiania (horror i melodramat). Innymi słowy, tworzy subwersywny, feministyczny, lesbijski, queerowy i afektywny manifest, nie odrzucając, a radykalnie reinterpretując reprodukujące niegdyś ideologię patriarchalną męskocentryczne konwencje filmowe, włącznie z tymi, które – jak glamour – erotyzowały i fetyszowały kobiece ciało (np. efektowny, doprowadzający filmową widownię do euforii striptiz Boskiego Futra /Magdalena Cielecka/).

Smoczyńska łączy w *Córkach Dancingu* musical w wersji retro-glamour, horror z motywami wampirycznymi i melodramat podszyty perwersyjnym erotyzmem. Wszystkie te gatunki są wybitnie kampowe. Sama reżyserka przyznawała zresztą w wywiadach, że pracując nad filmem, czerpała z kampowego teaurusu²². Polska lat 80. XX w. jest tu oglądana przez pryzmat estetyzmu, nadmiaru, pozy i sztuczności: *zależało nam* – mówiła Smoczyńska – (...) *by nie odtwarzać tamtego okresu, tylko go stylizować – żeby był komiksowy, przerysowany, a tamten świat – modny,*

seksowny²³. *Córki Dancingu* – jak kamp – są królestwem tego, co zmysłowe, ekstrawaganckie, płynne i niestosowne. Dobrze ilustruje to scena zamykająca sekwencję inicjalną – scena, w której liczy się przede wszystkim to, co błyszczy. Najpierw oślepia nas połyskujący błękit dekoracji i ogłusza bit szybko przeradzający się w hipnotyczny, transowy, narastający puls. Puls *I Feel Love*, bo o tym utworze mowa, wyznacza rytm, w którym otwierają się powieki wokalistki Krysi (Kinga Preis) – powieki uginające się od brokatu i sztucznych rzęs. Przesadny glamour tego ujęcia szybko zostaje przełamany obrazem podstarzałego kierownika dancingu (Zygmunt Malanowicz), przemierzającego kolejne pomieszczenia lokalu w poszukiwaniu źródła fetoru. Na swojej drodze spotyka on zakatarzonego łysiejącego ochroniarza z kucykiem, kobietę wykonującą taniec brzucha, panią Rakietę z marchewką w ręku, kelnerów roznoszących posiłki w rytm *I Feel Love* czy starszą panią robiącą na drutach. Glamour i odór, cekiny i marchewka, ekstaza i katar, Donna Summer i pani dziergająca na drutach – jak w gejowskim kampie, który zdaniem Jacka Babuscio, jest oparty między innymi na niestosownych zestawieniach *osoby lub rzeczy z ich kontekstem lub skojarzeniem*²⁴. Wątków łączących ową scenę z kulturą gejowską jest zresztą więcej. Po pierwsze utwór *I Feel Love* zyskał w latach 70. ogromną popularność w gejowskich dyskotekach i miał duży wpływ na ówczesną kulturę queerową; co więcej, Summer szybko zdobyła status gejowskiej ikony (jednak do czasu, gdy w połowie lat 80. przyznała ponoć, że AIDS jest karą, jaką Bóg zesłał na gejów za ich grzeszny tryb życia²⁵). Po drugie Kinga Preis, śpiewając *I Feel Love*, ma na głowie afro-perukę do złudzenia przypominającą fryzurę kempowej gwiazdy, Sylvestra, którego największy hit – *You Make Me Feel* – został zainspirowany właśnie przebojem Donny Summer. Po trzecie aktorka w scenie tej wykonuje osobliwe gesty (jak gdyby pływająca w zwolnionym tempie), co z kolei przywodzi na myśl teledysk do coveru *I Feel Love* Bronski Beat i Marca Almonda (słynących w latach 80. z zaangażowanych antyhomofobicznych utworów), gdzie mężczyźni, surfując po foliowym morzu, wykonywali analogiczne gesty, a barwa owego morza, dodajmy, może się kojarzyć z połyskującym błękitem otwierającym performance Fig i Daktyli.

Kamp – zanim Susan Sontag spopularyzowała go w 1964 r. jako rodzaj estetyzmu, stylu i wrażliwości²⁶ – był emanacją charakterystycznego dla homoseksualistów stylu życia, opartym na *cenzurze autoekspresji* kodem, który umożliwiał im identyfikację i przetrwanie w epoce przedemancypacyjnej²⁷. Jack Babuscio zauważył, że kamp wyraża wrażliwość gejowską. Odzwierciedla tyleż homoseksualną tożsamość, ile normatywne mechanizmy społeczne, które ową tożsamość kształtują²⁸. Co jednak wspólnego ma kamp z kobiecością, a zwłaszcza z feminizmem? Uprzywilejowanie parodystycznie przerysowanych kobiecych wyobrażeń (*drag queen*) przyczyniło się do tego, że gejowski kamp był oskarżany przez feministki o mizoginię. Caryl Flinn, która pisze o związkach kampu z kobiecością, twierdzi, że esencjalna mizoginia kampu wydaje się mało prawdopodobna, ale niepokojąca jest częstotliwość, z jaką eksponuje się w kempowych reprezentacjach groteskowość, rozkład, starość i śmiertelność kobiecych gwiazd (Alexis w *Dynastii* /*Dynasty*, 1981-1989/, Gloria Swanson w *Bulwarze Zachodzącego Słońca* /*Sunset Boulevard*, reż. Billy Wilder, 1950/, Elizabeth Taylor na okładce *Hollywood Babylon II*), podczas gdy męskie ikony kampu cechuje zwykle uroda, młodość i waleczność (Steve Reeves, Sal Mineo, James Dean)²⁹. Smoczyńska – na pierwszy

rzut oka – jest polską Miss Camp, jak Cleto nazywa Sontag, która przechwyciła kamp, wymazując z jego historii subkulturę gejowską. Autorka *Córek Dancingu* każe swoim młodym syrenom pożreć żywcem parę całujących się w parku homoseksualistów (*bardzo byli smaczeni* – doda w jednym z wywiadów³⁰). Gdy geje dogorywali w parku, kamp stał się narzędziem – inaczej niż u Sontag, gdzie dopomógł wprowadzeniu na salony szykownej estetyki pop – do wypowiedzenia feministycznego i – szerzej – odmiennościowego sprzeciwu. Tym samym *Córki Dancingu* są wymierzone w patriariat, seksizm, w heteroseksualnych mężczyzn (niemal każdy ukazany w filmie mężczyzna heteroseksualny – poza Trytonem – okazuje się w końcu nikiem, za co spotyka go kara: albo zostaje pożarty, albo chociaż pozbawiony kciuka). Ale czy są antygejowskie? Pamela Robertson pisała, że choć wymiana między kulturą gejowską a kobietą nie jest symetryczna (homoseksualiści przechwycili kobietą estetykę i kobiece ikony, ale kobiety – lesbijki i heteroseksualne – nie zawłaszczyły w podobny sposób kultury gejowskiej), to jednak nieprawdą jest, iż kobiety nie mają dostępu do kampu, że nie są kampowymi podmiotami. Mae West, Joan Crawford i Madonna służą jej za przykłady gwiazd, które nie tylko są kampowe, ale kreując swe wizerunki, świadomie przejęły pewne aspekty kultury gejowskiej. Za sprawą wyeksponowania mizoginii gejowskich performance'ów Robertson przechwyciła kamp dla celów feministycznych³¹, bowiem oferuje on model krytyki ról płciowych i seksualnych: *skandaliczność i krzykliwość preferowanych przez kamp obrazów jest jego najpotężniejszym narzędziem krytycznym, nie zaś zwykłą afirmacją stereotypowych i opresyjnych wizerunków kobiecych*³². Kamp w tym ujęciu nie sprowadza się tylko do estetyki, stylu i wrażliwości, jak u Sontag, lecz jest strategią polityczną, dyskursem krytycznym, który – jak queer – pozwala tak gejom, jak i heteroseksualnym kobietom, lesbijkom, a może nawet heteroseksualnym mężczyznom na *manifestowanie dyskomfortu i wyobcowania z normatywnych ról płciowych i seksualnych, przypisanych im przez kulturę formalnościową*³³. Analogiczną funkcję pełni kamp (queerowy, a nie tylko gejowski, odmiennościowy, a nie mniejszościowy, by odwołać się do rozróżnienia Przemysława Czaplińskiego³⁴) w *Córkach Dancingu*, filmie, w którym każda Inna i każdy odmieniec mogą się odnaleźć.

Gatunki, do których odwołuje się Smoczyńska, są nie tylko kampowe, lecz także cielesne. W jej filmie mamy do czynienia z – charakterystycznymi dla melodramatu, musicalu, horroru i filmu pornograficznego³⁵ – obrazami zaafektowanych ciał, ciał erotycznych, zakochanych i doznających rozkoszy, ciał przerażonych, krwawiących, konwulsyjnych i pokawałkowanych, ciał ciekających, wymiotujących, płaczących i tańczących³⁶. Wszystkie te obrazy ludzkiej (i nie tylko) cielesności oraz zmysłowości mają wywołać w nas, widzach, tak odmienne reakcje cielesne, jak podniecenie (striptiz Boskiego Futra), lzy (zawiedzione nadzieje Srebrnej), lęk (wygryzanie serc z klatek piersiowych), przyjemność (numery taneczno-muzyczne, jak choćby *Przyszłam do miasta*) czy wstręt (lepkie, węgorzowate, pokryte łuskami ogony syren czy repulsje Mietka). Linda Williams³⁷ argumentowała, że to właśnie obrazy drżących, szlochających, ekspresywnych czy maltretowanych (zwykle kobiecych) ciał przyczyniły się do tego, że gatunki cielesne były (są?) postrzegane jako najbardziej podłe w historii kina. Fatalna reputacja tych konwencji nie wiązała się jednak wyłącznie z koncentracją na pełnych patosu obrazach niepoahamowanych uczuć (melodramat), rodzących strach scenach



Fot. Kino Świat

ukazujących ociekające krwią ciała (horror), sekwencjach pozwalających w zbliżeniu przyjrzeć się rozmaitym praktykom seksualnym (pornografia) czy czerpaniu przyjemności z oglądania atrakcyjnych ciał w dynamicznych numerach muzycznych (musical), lecz również z tym, że w przypadku tych właśnie gatunków ciała widzów często reagują oraz imitują oglądane na ekranie zachowania i postawy: łyzy nierzadko towarzyszą widzom podczas oglądania melodramatów („wyciskacza łyż”), pot i gęsia skórka – w trakcie projekcji horrorów, radość – w przypadku musicalu³⁸, a podniecenie – przy okazji kontaktu z pornografią. Toteż odrzucenie ich przez krytyków czy historyków kina łączyło się z predylekcją owych gatunków do emocjonalnej intensywności, stylistycznego ekscesu, faworyzowania spektaklu kosztem narracji (powszechnie sądzi się, że w przypadku musicalu i filmów pornograficznych fabuła jest tylko *kiepską wymówką dla innych treści (...) że tak naprawdę chodzi w nich o, odpowiednio, śpiew i taniec lub seks*³⁹) czy z destabilizacją estetycznego dystansu, który winien oddzielać widza od dzieła, oraz z naruszaniem fundamentalnego dla kultury Zachodu antagonizmu między podłym ciałem i wysoko waloryzowanym rozumem (duszą).

Niski status gatunków cielesnych odsyła nas – znowu – do kampy. Andrew Ross pisał, że *kamp zakłada ponowne odkrycie śmieci historii, które są dla kempowego oswobodziciela łatwo dostępne w postaci wora z różnościami (...) opromienionego blaskiem zmartwychwstania*. Ów oswobodziciel, odzyskując *wartość dodatkową z zapomnianych form pracy*, przyczynia się do podważenia oficjalnych kanonów smaku⁴⁰. Nie jest pozbawiony znaczenia fakt, że artefakty, w które kamp inwestuje, muszą wyjść z użycia, stać się *passé*, ale nie powinny być – jak dowodzi Flinn – tak stare, by zainteresowali się nimi „poważni” historycy czy antropologowie⁴¹. Smoczyńska zbiera owe *śmieci historii*, wskrzesza odpadki schyłkowego PRL-u – peerelowskie dancingi, zniszczoną Adrię, dom towarowy Sezam (wyburzony tuż po zdjęciach do filmu), dawne przeboje – te bardziej (*Beata z Albatrosa* Janusza Laskowskiego i *Daj mi tę noc* grupy Bolter) i te nieco mniej „obciachowe” (*Bananowy song* zespołu Vox), zapomniane programy telewizyjne (997, *Dziennik Telewizyjny*, *Koncert życzeń*), stare plakaty (np. z *Gorączki sobotniej nocy /Saturday Night Fever*, reż. John Badham, 1977/), meblościanki, kryształ, reklamówki z Peweksu, butelki po coca-coli, niemodne ciuchy i fryzury – ratując je nie tylko, jak sama zauważa, od nieistnienia (*ocalamy i przywołujemy świat, którego za chwilę już nie będzie*⁴²), lecz przede wszystkim od pogardy i lekceważenia.

Odwet potworów

W animowanej scenie otwierającej *Córki Dancingu*, zainspirowanej utworami Aleksandry Waliszewskiej, powolna panorama pionowa każe nam się przyjrzeć dwóm syrenom, które w czasie pełni księżyca krążą wokół Pałacu Kultury i Nauki, ze szczytu którego nieoczekiwanie wystrzelują sztuczne ognie. Równie powolna jazda kamery – tym razem pozioma – ukazuje następnie mroczną grotę wypełnioną mętną wodą, pajakami i stosami ludzkich czaszek. Z wodnych odmetów wynurza się biała syrena, inna tkwi w depresyjnym stuporze, a jeszcze inna właśnie wciąga pod wodę swą (męską) ofiarę. Owe żarłoczne syreny oczywiście nie mają nic wspólnego z Disneyowską małą syrenką, wcieleniem łagodności i dobroci. Przywodzą za to na myśl obrazy syren obecne w starożytnej mitologii: *olbrzymie ptaki*

o kobiecych głowach, wabiące magicznymi pieśniami marynarzy do brzegu, by naprowadzić ich statki na podwodne skały i pożreć swoje bezbronne ofiary⁴³. U Agnieszki Smoczyńskiej syreny – Srebrna (Marta Mazurek) i Złota (Michalina Olszańska) – również wabią mężczyzn: perkusistę (Andrzej Konopka) i basistę Mietka (Jakub Gierszał), którzy wraz z Krysią śpiewają przy ognisku nad rzeką *Beatę z Albatrosa*, prosząc, by wyciągnęli je z wody: *Wyciągnijcie nas, nie bójcie się, przecież was nie zjemy*. Śpiew ten jednak niesie ze sobą złowrogi pogłos: *Przećcież was nie zjemy* szybko zmienia się w *wyjemy*. Scenę tę zamyka przeraźliwy krzyk Kingi Preis będący reakcją na widok przerażających kobiecych potworów – pół kobiet i pół ryb, zgodnie z charakterystyczną dla horroru zasadą, że potwór łączy w sobie sprzeczne kategorie, sytuuje się między tym, co ludzkie i nieludzkie.

Zdaniem Noëla Carrola potwór jest podstawowym wyróżnikiem horrorów ze względu na zdolność wzbudzania takich emocji, jak lęk, przerażenie, obrzydzenie czy wstręt⁴⁴. Co ciekawe, Carroll charakteryzuje potwora tak, jakby był pozbawiony płci. Inaczej: jakby potwór był wyłącznie płci męskiej. Barbara Creed w książce o kobiecych potworach, które analizuje w kluczu psychoanalityczno-feministycznym, przywołuje liczne teksty o monstrach w horrorach, których autorzy (rzecz jasna, płci męskiej) twierdzą, że ważne potwory w kinie są wyłącznie płci męskiej oraz że kobiecie w tych narracjach przypisano tylko rolę ofiary, łupu, atrakcyjnego obiektu pragnienia potwora. Creed wylicza całe mnóstwo potworzyc – wiedźm, wampirzyc, kanibalek, morderczyń – dowodząc, że kobiece potwory nie tylko są stałym elementem filmów grozy, lecz także pełnią w kulturze ważną funkcję⁴⁵. W kulturze zachodniej – pisała Kowalcze-Pawlik – kobiece ciało było postrzegane, przynajmniej od czasów Arystotelesa, jako odstępstwo od normy, czyli pozytywnie waloryzowanego modelu męskiego. *Odbiegające od modelu greckiej (męskiej) harmonii ciało kobiece (...) wskazuje („monstra”) w obrębie zachodniego dyskursu na chorobę, patologię, nieprawidłowość i nieciągłość, a kategoriom opisu podlega zwykle w ramach abnegacji*⁴⁶. Ciało potworne przekracza więc granice tego, co normatywne, jest ciałem niespójnym, hybrydycznym, które stawia opór i nie pozwala się podporządkować.

Smoczyńska bawi się tradycyjnymi narracjami o potworach, zwłaszcza w tych obszarach, które dotyczą seksualności i płci. Horrorzy ukazują nierzadko patologiczną i degradującą reprezentację nienaturalnych, drapieżnych, siejących zarazę odmieńców seksualnych, wzmacniając w sferze publicznej seksistowskie czy homofobiczne lęki⁴⁷. Inaczej jest w przypadku *Córek Dancingu*, będących manifestacją seksualności płynnej, otwartej, zmiennej, która wymyka się każdej stabilnej i sztywnej definicji. Dobrze ilustruje to kapitalna scena lesbijskiego *pas de deux* Złotej (w złowieszczej stylizacji: czarna mini, podarte pończochy i czerwona szrama na policzku) oraz wypalanej poruczniczki MO w brawurowej interpretacji Katarzyny Herman⁴⁸. Dysponująca władzą milicjantka najpierw przygląda się, jak Złota, wykonując *Czary-mary*, głęboko całuje Srebrną w usta, po czym, świadoma niepohamowanego apetytu syreny, uciekając się do szantażu (*Zjadłaś obywatela na mieście*), zwabia ją tańcem i piosenką do swojego mieszkania (*Małeńka chodź do Disneylandu / Pokażę ci, jak płonie Paryż / Albo jak płonie Rzym, albo ja*). Jeśli taniec niemal od samego początku istnienia musicalu był metaforą aktu seksualnego⁴⁹, to Smoczyńska obnaża tę maskaradę, czyniąc z układu tanecznego grę wstępną. W seksualnym uniesieniu milicjantka polewa Złotą wodą i dosiada jej gi-

gantycznego ogona. Przystawia syrenie broń do skroni, jednak nie strzela, lecz wypręża własną szyję, by ta mogła się w nią swobodnie wgryźć. Ten gwałtowny, wampiryczny, sadomasochistyczny i perwersyjny akt ma więcej wspólnego z niepokojącą przyjemnością, falliczną rozkoszą, nihilistyczną *jouissance* niż z brutalną przemocą. Co więcej, w *Córkach Dancingu* koncepcje, zgodnie z którymi całując, zjadamy przedmiot pragnienia, materializują się na naszych oczach.

Creed, analizując fantazmat kobiety jako kastratorki, przywołuje tezę Stephena Neale'a argumentującego, że *to właśnie kobieca seksualność – czyli to, co czyni kobiety godnymi męskiego pożądania, ale też budzi męski strach – stanowi prawdziwy problem przepracowywany przez powstałe w tym celu kino grozy. To kobieca seksualność współtworzy to, co prawdziwie potworne, i jest tym, co prawdziwie potworne*⁵⁰. Potworzyce ucieleśniałyby tym samym męski strach przed kastracją, strach przed tym, czym dla mężczyzny mogłaby się okazać kobieca seksualność. Męski bohater i widz horrorów lęk ów zwykle oswajali, mordując kobiecego potwora w finale filmu. Smoczyńska, po pierwsze wyposaża swoje dorastające bohaterki w rybie ogony i kły, wprost oznaczając ich ciała jako potworne, zarazem ową potworność pozytywnie waloryzując; po drugie każe spojrzeć na świat przedstawiony ich oczami, co sprawia, że nasze, widzów, emocje plasują się bliżej kanibalek niż reprezentantów normatywnego społeczeństwa; po trzecie wreszcie, dziewczyny są wściekle i z zimną krwią biorą odwet na społeczeństwie: Złota pożera w samochodzie nad Wisłą spotkanego w Adrii miłośnika niezobowiązującego seksu, po czym pełźnie do rzeki z wnętrznościami swej ofiary w ustach. Złota i Srebrna są w stanie zrobić z mężczyznami wszystko, co tylko chcą. I nie spotyka ich za to kara. Nie zdążyły tylko – Srebrna nie zdążyła – uodpornić się na ich zaloty.

W scenie rozgrywającej się w łazience Srebrna pyta Mietka, czy ma się stać dla niego dziewczyną. Daje chłopakowi wyrwaną z ogona łuskę (potem odda mu więcej: ogon, głos, siebie). Przyciemnione światło przenosi nas na scenę, gdzie spotykają się oni w romantycznej piosence (*Miej mnie w swojej opiece*). Następnie akcja wraca do łazienki: Mietek zanurza się w wannie, podążając za Srebrną, a my przyglądamy się, jak bohaterowie tańczą pod wodą w uścisku. Jedność przestrzenna – najpierw Srebrna pojawia się w przestrzeni charakterystycznej dla Mietka, potem on w świecie Srebrnej – pełni tu funkcję wyznania miłosnego. Gdy bohaterowie pojawiają się w garderobie, Perkusista mówi do Mietka: *Uważaj, bo ci ogon za chwilę wyrośnie*. Sekwencja miłosnego wyznania sugeruje, że relacja łącząca bohaterów jest symetryczna. Tak jednak nie jest. Wybuch heteroseksualnego pożądania – jak w klasycznej narracji melodramatycznej – burzy ustalony porządek, zatem na drodze kochanków muszą się pojawić przeszkody. Ową przeszkodą jest rybi ogon Srebrnej. Żeby ich miłość mogła się spełnić, Srebrna musi zastąpić ogon ludzkimi nogami, za co będzie zmuszona – niczym mała syrenka Andersena i Disneya – oddać głos. Jak horror łączył się z miłosną ekstazą w sekwencji z Milicjantką, tak melodramat zostaje zderzony z makabrą w scenie operacji. Z lotu ptaka obserwujemy zimną, wyglądającą jak kostnica salę: po lewej stronie leży rozpołowiona dawczyni nóg, po prawej Srebrna przygotowywana do amputacji ogona. Powolna jazda kamery przybliżyła nas do ostrza piły zanurzającego się w rybnym ciele, a krew zalewa obiektyw kamery. Głos Srebrnej zamiera. Smoczyńska eksponuje cały naturalizm przeszczepu – rozbryzgującą się na wszystkie strony krew i igłę zszywającą dwa kawałki mięsa. Scena ta nie ma w sobie nic



Fot. Kino Świat

z nowego początku; jest początkiem końca. W *Małej syrence* czary-mary sprawiały, że Arielka traciła ogon, a zyskiwała ludzkie nogi, po czym bohaterowie żyli długo i szczęśliwie; tymczasem metamorfoza Srebrnej jest przepelniona cierpieniem. Po operacji dziewczyna jest skazana na wózek inwalidzki. W tle nieudanego zbliżenia Mietka i Srebrnej słyszymy *Magnetyzm serc* z wcześniejszej płyty *Ballad i Romansów: Tylko patrzeć, tylko chwila / Uczuć świeczka się zatliła*. Szczęśliwego zakończenia nie będzie – Mietek porzuca Srebrną dla zwykłej dziewczyny, a ich wesele wygląda jak stypa. Syrena przed świtem musi zjeść chłopaka, inaczej zostanie z niej tylko morska piana. Ta jednak zamiast go pożreć, wtula się w jego ramiona. Los Srebrnej przypomina nieszczęśliwego i oszukanego bohatera *W roku trzynastu pełni* (reż. Rainer Werner Fassbinder, 1978), który z miłości zdobył się na podobny gest – Erwin (Volker Spengler) zmienił płeć dla swojego kochanka Antona Seitz, po czym ten go/ją porzucił. Erwin/Elvira jest podobnym potworem, podobną hybrydą jak Srebrna – nie identyfikuje się ani z rolą męską, ani z kobiecą, nie czuje się ani gejem, ani transseksualistą. W scenie otwierającej zostaje poniżony i brutalnie pobity po tym, jak mężczyźni na gejowskiej pikiecie spostrzegają, że wyglądający(a) na mężczyznę bohater(ka) nie ma penisa. Zarówno u Fassbindera, jak i u Smoczyńskiej poświęcenie w imię miłości nie przynosi spełnienia, lecz ból i gorzyc. Erwin/Elvira w ostatniej scenie filmu popełnia samobójstwo – czego antycypacją była niepokojąca początkowa scena rozgrywająca się w rzeźni, w której bohater długo przyglądał się wykrwawiającym się zwierzętom – z kolei po Srebrnej zostaje morska piana. Różnica wszelako polega na tym, że w świecie Fassbindera, inaczej niż u Smoczyńskiej, nie ma miejsca na zemstę i nadzieję.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że wątek Srebrnej powiela charakterystyczną dla klasycznego melodramatu wizję kobiecego masochizmu. Emblematyczne dla melodramatu łyż podtrzymywały normatywne cele gatunku i funkcjonowały jako mechanizm dyscyplinujący ciała, które powinny się dostosować do obowiązujących w społeczeństwie norm. Los przekształconej w ofiarę Srebrnej ma być przestrożą – Inne (syreny, kobiety, lesbijki itd.) nie powinny rezygnować ze swojej odmienności, tym bowiem, co gubi dziewczynę – jak zauważa Adriana Prodeus – jest *wpajane jej przekonanie o własnej niedoskonłości, to podsycana przez kulturę niezgoda na siebie, to mężczyzna, który nie pozwala jej się spełnić*⁵¹. Melodramatyczny masochizm w *Córkach Dancingu* nie powiela zatem dominującej ideologii, lecz obnaża te opresyjne struktury, które skazują kobietę na los ofiary.

Zemsta Złotej na basiście za przekształcenie Srebrnej w ofiarę przesuwając akcent z masochistycznej wiktyimizacji na manifestację kobiecej siły gniewu i solidarnego kobiecego oporu.

Przygoda z ludźmi nie zakończyła się dla Srebrnej i Złotej pomyślnie. Emancypacyjny wydźwięk filmu Smoczyńskiej stanie się dla nas bardziej czytelny, gdy porównamy ramę narracyjną *Córek Dancingu* z ramą narracyjną *Dwóch ludzi z szafą* (1958) Romana Polańskiego. W scenach inicyjalnych u Smoczyńskiej i u Polańskiego bohaterowie wynurzają się z wody. Towarzyszą im atrybuty, które czynią z nich abiekty – oślizgłe tłuste ogony i wampirze kły w *Córkach Dancingu* oraz ogromna szafa u Polańskiego. Wszędzie, gdzie pojawią się mężczyźni z szafą, napotykną wymierzoną w nich agresję i złość. Odrzuceni, nieakceptowani i wyalienowani, wracają tam, skąd przyszli. Mężczyźni z szafą są bierni, podczas gdy syreny to wojowniczkę. Filmy o potworach często pełnią funkcję dyscyplinującą i regulującą – abiektałne ciało musi w finale ponieść karę, by świat na powrót osiągnął homeostazę, by porządek znowu mógł zatriumfować nad światem. Inaczej jest w *Córkach Dancingu* – wprawdzie po Srebrnej zostaje tylko morską pianą, a Złota ucieka, zanurzając się w Wiśle, ale zanurza się – co nie jest pozbawione znaczenia – z wnętrznościami Mietka w ustach. Po wizycie syren świat już nie wróci do swojej dawnej postaci.

Wszyscy smutni jak cholera

Smoczyńska zauważyła, że w *Córkach Dancingu* numery muzyczne *nie streszczają i nie opowiadają akcji, nie popychają jej do przodu – one opowiadają o emocjach bohaterów*⁵². Numery musicalowe pełnią tu funkcję swoistej wizualizacji uczuć. Afektami dominującymi u Smoczyńskiej – jak się początkowo zdaje – są afekty pozytywne, bowiem *Córki Dancingu* to nade wszystko musical, a ten kojarzy się głównie z erupcją energii, eskapizmem, optymizmem, przyjemnością i utopią. Richard Dyer, analizujący na przykładzie klasycznych amerykańskich musicali filmowych z lat 30. utopijną wrażliwość rozrywki⁵³, dowodzi, że gatunek ten oferuje widzom wizję wymarzonego, lepszego świata, do którego można uciec i w którym można się schronić. Amerykańskie musicale z lat 30., zdaniem badacza, pozwoliły milionom widzów uciec przed skutkami Wielkiego Kryzysu w rzeczywistość spektaklu. Bajkowy, zabawny i roztańczony świat musicalu, w którym problemy same się rozwiązują, był rekompensatą ubóstwa, głodu i depresji, z którymi wówczas borykali się Amerykanie. Smoczyńska wielokrotnie powtarzała, że realizując film, trzymała się z dala od polityki schyłkowego PRL-u: *Poczucie beznadziei, które panowało w Polsce po stanie wojennym, znalazło dla siebie miejsce poza dancin-gami*⁵⁴. Zagraniczne hity, neony i brokat miały charakter alternatywny wobec marazmu i niemocy ówczesnej rzeczywistości. Dobrze charakteryzują to sceny występów w Adrii. Jak w klasycznych musicalach, w których numery muzyczne zapraszały widzów do tego, by stali się częścią spektaklu, Smoczyńska każe nam przyjąć punkt widzenia publiczności dancingu. W scenie striptizu Boskiego Futra kamera początkowo zajmuje miejsce wśród widowni, po czym szybko zbliża się do ukrytej za złotymi frędzlami kobiety, która następnie wyłania się zza złotej klatki i rozgląda się pewnie po sali – przez tych kilka chwil władza nad widownią (i nad ekranem) będzie należeć tylko do niej. Natomiast w scenie wykonania elektro-

niczno-tanecznej wersji *Byłaś serca biciem*, w której syreny debiutują w chórkach, mamy do czynienia z przeciwnym ruchem kamery – od półzbliżenia do planu ogólnego. Co jednak istotne, Krysia ani przez chwilę nie traci kontaktu wzrokowego z kamerą-publicznością, patrzy wprost do kamery, a spojrzenie to nie ma na celu obnażenia ram spektaklu (to tylko film) i wzbudzenia w nas, widzach, poczucia alienacji, ale przeciwnie – okazuje się próbą nawiązania intymnego kontaktu między widowiskiem (gwiazdą spektaklu) a widzem⁵⁵.

Szybko staje się jasne, że ucieczka w neonową utopię jest pozorna, że wcale nie idzie tu o nostalgiczną, wyidealizowaną wizję epoki arafatek, kostek Rubika, Limahla i *Policjantów z Miami* (*Miami Vice*, 1984-1989). Zapowiada to już utrzymana w wysokim kluczu oświetleniowym – tak słoneczna i różnokolorowa, jakby została wyjęta ze *Spotkamy się w St. Louis* (*Meet Me in St. Louis*, reż. Vincente Minnelli, 1944) – sekwencja rozgrywająca się w Sezamie oraz Pałacu Kultury i Nauki. Sceny, w których układy taneczne przypominają te z wideoklipu do *It's Oh So Quiet* Björk (ciała przerzucane między półkami sklepowymi z rąk do rąk), są przesycone entuzjazmem, energią i radością – gwiazdy Adrii omijają olbrzymią kolejkę stojącą przed sklepem i wchodzą do królestwa konsumpcji (tylko dla wybranych); ekspedientki dwoją się i troją, by wybrać dla nich odpowiednie buty i w mgnieniu oka tworzą prowizoryczny wybieg z kartonów, by te mogły zaprezentować nowe stylizacje. Sekwencję zamyka jednak zapowiedź porażki – Srebrna wiruje na tarasie Pałacu Kultury i Nauki, a my, widzowie, wraz z nią, aż do chwili, gdy upada, a kamera – wciąż wirując – unosi się w górę i z lotu ptaka przygląda się, jak pomocną dłoń wyciąga w jej stronę basista, co z niepokojem obserwuje Złota, a Krysia śpiewa: *Czarne paznokcie / Od wielu brudnych spraw / Ich zachwyty / Patrząc na to żal*. Początkowe sekwencje musicalowe – dobrze wpisujące się w znaną z klasycznych musicali fantazmatyczną i eskapistyczną rzeczywistość muzycznego spektaklu, w obrębie którego wszelkie ukazane w narracyjnych częściach fabuły konflikty łatwo zostają rozwiązane za sprawą tańca i piosenki – niepostrzeżenie przeobrażają się w *Córkach Dancingu* w korowód afektów negatywnych: gniewu, wściekłości, goryczy, smutku, bezsilności opisujących doświadczenie utraty, niepowodzenia i rozczarowania. Smoczyńska opowiada bowiem nie tylko o potwornych ciałach, „śmieciowych” gatunkach, ale także o „wstecznych” afektach.

A. O. Scott na łamach „The New York Times” zestawia film Smoczyńskiej z *The Love Witch* (2016) Anny Biller opowiadającym o mordującej swych kochanków wiedźmie: *Fantazja Biller o władzy, pożądaniu i zemście jest (...) bardziej gniewna i bardziej figlarna niż bajka pani Smoczyńskiej o złamanym sercu i siost-rzanej solidarności*⁵⁶. Genezy owych różnic autor szuka w różnicach kulturowych. Zdaniem Smoczyńskiej *Córki Dancingu* opowiadają przede wszystkim o samotności, są *mieszanką ironii i melancholii (...) poczucia humoru i smutku, co ma w sobie coś bardzo polskiego*⁵⁷. Kwintesencją depresji po polsku (podszytej poczuciem humoru, w czym zasługa głównie tekstów Zuzanny Wrońskiej) jest oniryczna scena reanimacji bohaterów za sprawą wódki podanej dożylnie. Najpierw członkowie Fig i Daktyli pozbywają się syren, wrzucając je do Wisły, potem dochodzi między nimi do bójk, przywodzącej na myśl te z filmów Żuławskiego (hysteryczne ruchy kamery i hysteryczne ciała rzucane z kąta w kąt). Wszyscy leżą nieprzytomni, a kamera eksponuje ich blade, posiniaczone i zakrwawione ciała.

Na ratunek przybywa im zblazowane, ale pełne gwiazdorskiego czaru Boskie Futro z kroplówkami z wódki w ręku. Powolna jazda kamery ukazuje ponurą, klaustrofobiczną i zagraconą przestrzeń mieszkania: poprzewracane krzesła, porzucane gazety, rozwleczone po podłodze buty i puste butelki na łóżku, co ma symbolizować rozpad, rozkład, gnienie, zapaść i apatię, czyli stan, w którym znajdują się bohaterowie. Celnie oddaje to tekst *Pełni*, który początkowo wykonuje Boskie Futro, wkluwając się w ciała bohaterów, paląc przy tym papierosa za papierosem, a następnie – gdy alkohol rozplywa się już po ich żyłach – sam zespół zmartwychwstający, niczym wampiry, o świcie: *Poison / Z wnętrza / Daje / Ten zapach / A czy to już, czy to już, czy to już / Spacer nie pomaga / Potrzebuję glukozy / Włosy mam z wiskozy / Kto ból ukorzy / A czy to już, czy to już, czy to już*. Gdzie jednak szukać genezy owego stanu? Smoczyńska kładzie nacisk na społeczne elementy depresji (*Wszyscy smutni jak cholera*), ale źródeł kryzysu nie szuka w rozpacz historycznej i politycznej, w stanie wojennym i jego konsekwencjach. Nie dziwi zatem, że broiła się przed włączeniem do filmu sceny, w której syreny obracają w zgłiszcza Pałac Kultury i Nauki⁵⁸. Wszelkie akcenty wymierzone w system komunistyczny sprawiłyby, że film interpretowano by wyłącznie jako opowieść o dwóch dzielnych syrenach, które przybyły do Warszawy, by rozprawić się z komunizmem, podczas gdy rzeczywistym przedmiotem ataku nie jest tu komunizm. Albo inaczej: że *Córki Dancingu* bardziej są o „dzisiaj” niż o „wczoraj”, o „teraz” niż o „wtedy”.

Ciekawe, że to właśnie smutek motywuje syreny do oporu i walki – dziewczyny mordują tylko wtedy, gdy są smutne, a aktom tym zwykle towarzyszą (lub bezpośrednio je poprzedzają) numery muzyczne pełniące funkcję mobilizacji i stymulacji do działania. Zanim Złota pożre w samochodzie swoją pierwszą ofiarę, śpiewa w wannie: *Już dawno nie byłam taka samotna / Wieczorami robię się coraz bardziej głodna*; reakcją na wy(od)rzućnię zawiniętych w dywany syren do Wisły okazuje się konsumpcja pary gejów i kciuka perkusisty; wyssanie krwi Milicjantki następuje po tym, jak dziewczyny w drapieżnej i mrocznej stylizacji wyśpiewują w Adrii: *Miały być frutti di mare, a został balagan po karnawale*; wreszcie po ponownym – tym razem zbiorowym – odśpiewaniu *Muchy*, piosenki o najważniejszym polskim afekcie narodowym (*Bo ja smutna / i ty smutny / on smutny / bo my smutni / i wy smutni / i oni smutni / wszyscy smutni jak cholera*) Złota zagryza Mietka w solidarnym odwecie za śmierć Srebrnej. Smutek rodzi gniew. I, co istotne, afektów tych nie sposób odseparować od przyjemności. Zdaniem Heather Love *wiele złych uczuć (...) użalanie się nad sobą, rozpacz, depresja, samotność, żal – wiąże się w istocie z przyjemnością, a dokładnie z tym rodzajem przyjemności, który jest regularnie ostro potępiany jako sentymentalny, płaczący, nostalgiczny, pobłażliwy i bezużyteczny. Sugerowałabym, że częściową przyczyną tego, że te uczucia-stany wciąż są deprecjonowane, jest to, że są kojarzone z przyjemnością – nawet ekstazą – tak wewnętrzną, że odwracają uwagę od świata zewnętrznego*⁵⁹. Jak wiadomo, kultura polska jest ufundowana na cierpieniu, ale takim, które nie powinno się przenikać z przyjemnością, ta bowiem ma moc – jak sugeruje autorka *Feeling Backward* – dystansowania od tego, co na zewnątrz. Tymczasem negatywne afekty (smutek, żal, utrata, gniew) okazują się u Smoczyńskiej niebezpiecznie satysfakcjonujące, ponieważ z jednej strony są podszyte ekstazą, natomiast z drugiej prowokują do odwetu. Ann Cvetkovich w książce o depresji, będącej próbą analizy *kulturowej polityki życia codziennego*, postuluje nie tylko prze-

dzierzgnięcie smutku w siłę, lecz także dostrzeżenie w nim źródła transformacji⁶⁰. Heather Love pisała z kolei, że *centralnym paradoksem każdej krytyki transformacyjnej jest to, że jej marzenia o przyszłości opierają się na historii cierpienia, stigmatyzacji i przemocy*⁶¹. Innymi słowy, nie sposób wyobrazić sobie polityki transformacyjnej bez takich afektów, jak smutek, żal i rozpacz, które mogą być postrzegane pozytywnie jako załączek zmian w społeczeństwie. Zarazem zarówno Love, jak i Cvetkovich podkreślają, że nie idzie tu o pielęgnowanie nadziei w obliczu rozpacz, o prostą wymianę rozpacz na nadzieję⁶². Zadaniem, które stawia sobie Cvetkovich, jest depatologizacja negatywnych afektów i zwrot w kierunku utopii, co może prowadzić do ujęcia depresji jako siły stymulującej do tworzenia wspólnot, działań politycznych i politycznego aktywizmu⁶³. José Esteban Muñoz, pisząc w *Cruising Utopia* o queerowym utopizmie, kładzie nacisk na nadzieję – kosztem takich łączących ludzi negatywnych afektów, jak wstyd, wstręt czy nienawiść – ponieważ nadzieja *jest emocjonalną modalnością „par excellence”, która strukturyzuje przynależność i otwiera drzwi do przyszłościowości. Wychodząc od wspólnego niezadowolenia – pisze badacz – dojsz możemy do kolektywnej potencjalności*⁶⁴.

Muñoz definiuje pojęcie „utopii” między innymi za Fredrikiem Jamesonem opisującym ją w kategoriach cechujących odszczepieńca czy maniaka: *żyć w ramach heteryckiego czasu, pragnąc i wyobrażać sobie inny czas i miejsce, to przedstawiać i zrealizować pragnienie, które jest zarówno utopijne, jak i odmiennie*⁶⁵. Film Smoczyńskiej w istocie ma niewiele wspólnego z charakterystycznym dla klasycznego musicalu wycofaniem się z rzeczywistości i ucieczką w magiczne światy, natomiast okazuje się – jak prace Warhola i Hodgesa, które dla Muñoz są przykładem utopijnej estetyki queer – manifestacją *wielkiej odmowy zaakceptowania powszechnego dyktatu „tu i teraz”*⁶⁶. W jednej ze scen członkowie Fig i Daktyli zastygają w bezruchu, swobodnie poruszają się tylko syreny. Jakby „tu i teraz” wiązało się z zastojem, stagnacją, marazmem, a ucieleśniona przez syreny przyszłość – z ruchem i działaniem. Syreny samą swoją obecnością naruszają obowiązujący – fallocentryczny i (hetero)normatywny – porządek społeczny, pełnią funkcję swoistego zakłócenia, które niesie ze sobą obietnicę innego życia. Urokowi temu ulega Krysia. Zamykający scenę lesbijskiego romansu Złotej i Milicjantki dźwięk orgazmicznego uniesienia otwiera obraz oglądanej w zbliżeniu twarzy Krysi w ekstazie. Rażąca jasność wypiera dominujący dotąd mrok, a naszym oczom – tym razem w planie ogólnym – ukazuje się wokalistka przemieniona w syrenę, Krysia-syrena, której piersi są Złota i Srebrna. Zostajemy tym samym przeniesieni w inną, zdominowaną przez przyjemność przestrzeń – matczyzna bliskość płynnie przechodzi tu w napięcie erotyczne. Szybko okazuje się, że w rzeczywistości bohaterka uprawia seks z Perkusistą, ale nie to, co realne, lecz to, co wyobrażone okazuje się naprawdę istotne – ujrzenie siebie w innym ciele, innym czasie i w innej roli. Wprawdzie krytyczka „Kina” pisała, że „Córki...” *nie są (...) samotne, łączy je [bowiem] siostrzeństwo, wspólnota z innymi kobietami*⁶⁷, jednak owa wspólnota – jak się zdaje – dopiero majaczy na horyzoncie. Krysia nie protestowała, gdy Mietek i perkusista wyrzucali syreny do Wisły, często też widziała w dziewczynach swe rywalki. Identyfikacja z syrenami (Krysia jako syrena) oraz ich pożądanie (odgłosy rozkoszy i błogi wyraz twarzy) w przywołanej wyżej futurystyczno-onirycznej scenie pozwoliły jej zrozumieć naukę płynącą z wizyty syrenpotworów w Warszawie – rezygnacja z własnej odmienności i bezgraniczne

poświęcenie prowadzi do samounicestwienia, a kobieca siła gniewu ma moc sprawczą. W zamykającej film synth-popowej wariacji na temat *Daj mi tę noc*, będącej swoistym przesłaniem dla przyszłości, Ballady i Romanse śpiewają:

*Baw się do dna, bo będzie żal
Weź już zostaw to, co złe
Otrzyj już cekiny łez
Podmucha wiatru da nam sił
To, co złe, obrócimy w pył
Bądźmy razem, wstaje świt
Na uczucie zginął kwit
Więc zatańczmy jeszcze raz
I nie mówmy nigdy pas.*

Melancholia i trauma łączą się tu z solidarnością, a ukojenie i czułość – z ironią, co oczywiście odsyła nas do kampu. Sontag pisała, że kamp *jest tkliwym uczuciem* ⁶⁸, a Jack Babuscio dopowiadał, iż kamp – prześmiewczy wobec żalu i rozgoryczenia – może niwelować wściekłość i gorycz ⁶⁹. Zatem nie łyż, a przyjemność, ironia, sztuczność i estetyzm są sposobami na przezwycięzenie cierpienia (*Otrzyj już cekiny łez*). Co istotne, „wsteczność” *Córek Dancingu* – kempowa estetyka, potworne ciała, „słabe” uczucia, cielesne gatunki, niemodne artefakty – prowadzi nas w stronę nadziei (*Podmucha wiatru da nam sił*) i przyszłości (*I nie mówmy nigdy pas*). Innymi słowy to, co wsteczne, wstydlive, i śmieciowe *napędza i popycha do przodu, poza fikcje, które przynosi negatywność, i poza trud terażniejszości* ⁷⁰.

Postscriptum – w stronę przyszłości

21 września 2016 roku rozpoczął się w Polsce feminizm ⁷¹ – tymi słowami Ewa Majewska otwiera swój tekst o Czarnym Proteście kobiet w Polsce w 2016 r. Pojęcie „feminizm” nie oznacza tu elitarnego ruchu kobiet z klasy średniej, lecz ogólnokrajową mobilizację kobiet – w różnym wieku i z różnych warstw społecznych – na rzecz ich praw. 22 września 2016 r., w dniu rozpatrywania przez Sejm projektu ustawy zakazującej aborcji oraz skazującej kobiety, które zdecydowałyby się na jej dokonanie, na więzienie do lat pięciu, odbył się pod Sejmem tzw. Czarny Protest. Akcja szybko przeniosła się do Internetu, gdzie zachęcano kobiety i solidaryzujących się z ich postulatami mężczyzn do publikowania selfie w czarnych ubraniach z hasztagiem #czarnyprotest. Kulminacją owych protestów był Ogólnopolski Strajk Kobiet (tzw. czarny poniedziałek), który odbył się 3 października 2016 r. Szybko przekroczył granice geograficzne, klasowe oraz pokoleniowe i doprowadził do porzucenia prac legislacyjnych nad projektem zakazu aborcji. Warto dodać, że strajk został zainicjowany między innymi przez Krystynę Jandę (*Janda wezwwała kobiety do strajku i się zaczęło. Dziesiątki tysięcy osób skrzykują się na Facebooku* ⁷²), której transgresyjna *Agnieszka z Człowieka z marmuru* (reż. Andrzej Wajda, 1976) jest jednym z symboli zrywu politycznego z drugiej połowy lat 70. Co jednak z Czarnym Protestem mają wspólnego *Córki Dancingu*? W manifestacjach oporu, jak pisze Majewska, *sztuka zajmuje poczesne miejsce przede wszystkim jako ten obszar produkcji kulturalnej, który często z wyprzedzeniem diagnozuje i wyraża problemy współczesności, które nie uzyskały jeszcze pełnej politycznej*

formy, masowo komunikowalnej nazwy, postulatów etc. Autorka, by zilustrować swą tezę, odwołuje się do pracy Ewy Partum *Samoidentyfikacja* ze stycznia 1980 r., gdzie nagie ciało artystki wrzucone w depresyjną przestrzeń miasta i usytuowane pośród zmęczonych ludzi wyraża *problem kobiety (...) wykluczonej z pola artystycznego i szerzej – społecznego*, ale przede wszystkim zapowiada *nieuchronność zdarzeń, które przyjdą w sierpniu 1980 roku*⁷³ (od strajków w Stoczni Gdańskiej przez podpisanie Porozumień Sierpniowych aż po wybuch „karnawału Solidarności”). Smoczyńskiej radykalna manifestacja oporu wobec fallocentrycznej rzeczywistości i patriarchalnych hierarchii, demonstracja siostrzanej wspólnoty, niezgody na męskie zarządzanie ciałami dziewcząt (decyzję dotyczącą okaleczenia Srebrnej podejmuje właściwie Mietek), wreszcie wołanie o prawo do odmienności – wszystko to, jak się zdaje, niejako przepowiada wyjście strajkujących kobiet na ulice. Zarówno praca Partum, jak i film Smoczyńskiej nie miały oczywiście bezpośredniego wpływu na mobilizacje społeczne, ale sygnalizowały ich potrzebę, były *dokumentem (...) momentu przełomu, momentu, w którym objawia się i odsłania potrzeba ekspresji i społecznej zmiany*⁷⁴. Jak bowiem podpowiada Muñoz w swoim queerowym manifestie, w którym odmienność *nie jest wyłącznie byciem, ale raczej praktyką dla i ku przyszłości: musimy marzyć, ustanawiać nowe, lepsze rozkosze, inne sposoby bycia w świecie czy wreszcie nowe światy*⁷⁵. Wychylony w stronę przyszłości otwarty finał *Córki Dancingu – Bądźmy razem, wstaje świt* i wpatrzone w dal spojrzenie Krysi – antycypuje, być może, przyszłe relacje społeczne oparte na kobiecej (szerzej: odmiennościowej?) solidarności i bliskości.

SEBASTIAN JAGIELSKI

¹ Krytycy starszego pokolenia zwykle byli zdeorientowani (*Film już tutaj kultowy, najpopularniejszy na Facebooku* – pisał w korespondencji z Festiwalu w Gdyni Tadeusz Sobolewski. I dalej: *Ja nie znalazłem z nim kontaktu /Coś nowego idzie w polskim kinie*, „Gazeta Wyborcza” 2015, nr 219, s. 2/), podczas gdy ci młodszy – jak choćby Jakub Majmurek – zachwyceni: *Film niezwykły, fantastyczny, całkowicie odstawający od polskiego kina, tworzący swój własny, osobny estetycznie i myślowo świat (Drapieżne syreny z Warszawy, „Dziennik Opinii”, 18.09.2015, nr 261, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/drapiezne-syreny-z-warszawy-majmurek-z-gdyni/>; dostęp: 12.11.2017/).*

² Warto dodać, że film został wydany także na DVD w prestiżowej serii arcydzieł kina światowego The Criterion Collection, w której – spośród polskich filmów – znajduje się „trylogia wojenna” Wajdy i filmy Kieślowskiego (por. E. Dłużewska, „Córki Dancingu” w prestiżowej The Criterion Collection, „Gazeta Wyborcza” 2017, nr 166, s. 15).

³ D. Ehrlich, „The Lure” Is The Best Goth Musical About Man-Eating Mermaids Ever Made,

„IndieWire”, 25.07. 2016, <http://www.indiewire.com/2016/07/the-lure-polish-mermaid-musical-review-1201709567/> (dostęp: 12.11.2017). Czy autor mógł wiedzieć, że Robert Bolesto, scenarzysta filmu, był w szkole średniej fanem zespołu Trenta Reznora? (por. R. Bolesto, *Pożytki z niszczenia*, rozm. J. Wróblewski, „Polityka” 2017, nr 17-18, s. 134-136).

⁴ O. Henderson, *Polish Mermaid Musical „The Lure” Gets Joyously Nasty*, „The Village Voice”, 31.01.2017, <https://www.villagevoice.com/2017/01/31/polish-mermaid-musical-the-lure-gets-joyously-nasty/> (dostęp: 12.11.2017).

⁵ J. Romney, *Film of the Week: „The Lure”*, „Film Comment”, 2.02.2017, <https://www.filmcomment.com/blog/film-week-lure/> (dostęp: 12.11.2017).

⁶ Tamże.

⁷ *Śluchaj, urodziłaś już drugie dziecko i pewnie nie będziesz chciała na razie dalej się rozmnażać. Dlatego trzeba zrobić film. Mam nawet świetny tytuł: „Córki Dancingu”. Moje przyjaciółki Zuzka i Baśka wychowały się na dancin-gach. To będzie hit!* – miał rzec Bolesto (A. Smoczyńska, *Mama – syrena, a ojciec –*

- księgowy: *horror, musical, Tarantino i PRL*, rozm. M. Urbaniak, „Wysokie Obcasy”, 2.01.2016, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,19401280,mama-syrena-a-ojciec-ksiegowy.html> (dostęp: 12.11.2017/).
- ⁸ Tamże.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ K. Pasternak, *Krwiożercze syreny znad Wisły*, „Newsweek Polska” 2015, nr 39, s. 119.
- ¹² A. Smoczyńska, *Mama – syrena...* dz. cyt. Smoczyńska często opowiadała w wywiadach o nierównym traktowaniu kobiet w zamaskulini-zowanym środowisku filmowym, zarówno gdy idzie o współpracę z producentami czy szefami pionów, jak i walkę o finansowanie: *Bycie kobietą wciąż zmniejsza szanse na dofinansowanie. Zwłaszcza kiedy w grę wchodzi duże pieniądze. Jeśli reżyser i reżyserka stoją w szranki, możesz być pewna, że to on zgarnie kasę* (A. Smoczyńska, *Polski horror*, rozm. A. Trzebuchowska, „Przekrój”, 25.08.2017, <https://przekroj.pl/kultura/polski-horror-agata-trzebuchowska> (dostęp: 12.11.2017/)).
- ¹³ Por. *Potwory, hybrydy, mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*, red. R. Koziołek, M. Marcelli, O. Knapik, J. Socko, Wyd. FA-art, Katowice 2012.
- ¹⁴ Queerowość oznacza tu nie tyle reprezentację odmieńców seksualnych (choć syreny – z ich płynną i nieokreśloną seksualnością – są zdecydowanie podmiotami queerowymi), ile szeroko pojętą nienormatywność, która ma moc podważania konwencjonalnych struktur ideologicznych, obyczajowych, gatunkowych i naracyjnych, destabilizowania normatywnych praktyk społecznych, uczuciowych czy seksualnych.
- ¹⁵ K. Pasternak, dz. cyt., s. 118.
- ¹⁶ A. Smoczyńska, *Polskie syreny w Ameryce*, rozm. E. Szponar, 3.06.2017, <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/polskie-syreny-w-ameryce-rozмова-z-agnieszka-smoczynska-wywiad/mbx8nq> (dostęp: 12.11.2017/).
- ¹⁷ C. Johnston, *Kino kobiece jako kino buntu*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 13-21; L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: też: *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!Art, Kraków – Warszawa 2010, s. 33-47.
- ¹⁸ Choć musical był uznawany za gatunek zasadniczo heteronormatywny, to współcześni badacze podkreślają, że tkwi w nim – głównie za sprawą trwałego powinowactwa z twórcami i publicznością queerową – potencjał wywrotowy (por. B. Farmer, *Fantasmatic Escapades: Gay Spectatorships and Queer Negotiations of the Hollywood Musical*, w: tegoż, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Duke University Press, Durham – London 2000, s. 70-109).
- ¹⁹ Por. np. L. Bakare, „*The Lure*”: *Mermaid Musical a Splashy Distraction Until Lack of Story Seems Fishy*, „The Guardian”, 24.01.2016, <https://www.theguardian.com/film/2016/jan/24/the-lure-mermaid-musical-a-splashy-distraction-until-lack-of-story-seems-fishy> (dostęp: 12.11.2017/).
- ²⁰ C. Johnston, dz. cyt., s. 18.
- ²¹ A. Prodeus, *Córki Dancingu*, „Kino” 2015, nr 12, s. 67.
- ²² A. Smoczyńska, *Syreny nie chowają zębów – jak trzeba, to zagryzają*, rozm. A. Kiciński, „Magazyn Filmowy SFP” 2015, nr 52, s. 36-37.
- ²³ A. Smoczyńska, *Knajpa jak wyspa*, rozm. D. Bierczyńska, „Kino” 2015, nr 12, s. 23.
- ²⁴ J. Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*, w: *Queer Cinema: The Film Reader*, red. H. Ben-shoff, S. Griffin, Routledge, New York – London 2004, s. 122.
- ²⁵ Warto dodać, że później Summer wielokrotnie zaprzeczała, iż słowa te kiedykolwiek wypowiedziała. Więcej nawet, podawała do sądu gazety, które imputowały jej tę opinię.
- ²⁶ S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czaplński, A. Mizerka, Universitas, Kraków 2012, s. 49-67.
- ²⁷ F. Cleto, *Międzynarodowa intryga. Szpiedzy pop i szykowne sekrety lat 60.*, tłum. M. Perchuc, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 27.
- ²⁸ J. Babuscio, dz. cyt., s. 121-122.
- ²⁹ C. Flinn, *Śmierci kampu*, tłum. M. Jastrzębiec-Mosakowski, w: *Kamp. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 551-595.
- ³⁰ A. Smoczyńska, *Mama – syrena...* dz. cyt. Robert Bolesto podsuwa racjonalne wyjaśnienie obecności tego wątku w filmie: *Najpierw chciałem, aby wypływały na poligonie, na którym lądują spadochroniarze, którzy kojarzyli mi się z meduzami. Odeszliśmy od żołnierzy, bo jakby w PRL-u ktoś zagryzł żołnierza, toby się to nie rozeszło po kościołach. Do tego doszły kwestie finansowe. Produkcja zaproponowała Agnieszce, żeby tę scenę nakręcić w parku. Wiedzieliśmy, że parki były w PRL-u miejscami schadzek. Stąd wzięli się geje* (R. Bolesto, *Ciągnie mnie w nieskrepowaną zabawę*, rozm. P. Gawlik, „Gazeta Wyborcza”, 22.04.2016, <http://warszawa.wybor->

- cza.pl/warszawa/1,150427,19957459,robert-bolesto-ciagnie-mnie-w-nieskrepowana-zabawe-rozmowa.html (dostęp: 12.11.2017/). Dodajmy, że syreny wprawdzie nie zagryzają żołnierzy, ale występującą w 997 milicjantkę już tak.
- ³¹ Koncepcja Robertson często była krytykowana. Przemysław Czapliński trafnie zauważył, że w kampie gejowskim obiektem ironii była kobiecość, podczas gdy w kampie feministycznym wszystkie te kobiety, które nie są białymi heteroseksualistkami z klasy średniej (*Gry antropologiczne*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 35). Z kolei zdaniem Andy'ego Medhursta kampf feministyczny nie istnieje, bo kobiece subwersywne praktyki oparte na ironii i poetyce maskarady *nie zostały utkane z tej samej materii specyficznych doświadczeń subkulturowych* (*Kamp*, tłum. P. Czapliński, w: *Kamp. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 142-143). Medhurst upiera się tym samym, że istnieje wyłącznie kampf gejowski: *Kampf jest nasz, cały nasz, po prostu nasz* (tamże, s. 143).
- ³² P. Robertson, *Jak się robi kampf feministyczny*, tłum. A. Matkowska, w: *Kamp. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 97.
- ³³ Tamże, s. 102.
- ³⁴ P. Czapliński, dz. cyt., s. 7-48.
- ³⁵ Wątpliwości może budzić skojarzenie kampu z pornografią. Susan Sontag upierała się jednak, że filmy pornograficzne są kampfowe, ale tylko te, które są oglądane *bez podniecenia* (dz. cyt., s. 52). Choć Włodzimierz Niderhaus po lekturze scenariusza *Córek Dancingu* miał ponoć rzec: *Albo to będzie coś ekstra, albo chamskie porno* (A. Smoczyńska, *Mama – syrena...* dz. cyt.), a sama Smoczyńska ekspozuje w filmie syreni negligiz i bawi się perwersyjnym erotyzmem, to utwór ten rzeczą jasną filmem pornograficznym nie jest.
- ³⁶ Swoją drogą, jeśli w *Córkach Dancingu* dostrzec film o dorastaniu, to owo dorastanie – jak w *Baby Bump* (2015) Kuby Czekaja, przy którym zresztą Smoczyńska współpracowała – z pewnością nie jest niczym łatwym.
- ³⁷ L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, Excess*, w: *Film and Theory: An Anthology*, red. R. Stam, T. Miller, Blackwell, Malden 2000, s. 207-221.
- ³⁸ Chociaż co najmniej od musicali Boba Fosse'a – *Kabaretu* (*Cabaret*, 1972) i *Calego tego zgiełku* (*All That Jazz*, 1979) – wiemy, że musical może się łączyć z negatywnymi emocjami, to jednak wyróżniające ten gatunek piosenki i tańce były zwykle związane z optymizmem, zabawą, przyjemnością i happy endem.
- ³⁹ L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyła, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 144-145.
- ⁴⁰ A. Ross, *Kampf: sposoby użycia*, tłum. E. Rajewska, w: *Kampf. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 343.
- ⁴¹ C. Flinn, dz. cyt., s. 558.
- ⁴² A. Smoczyńska, *Syreny nie chowają zębów...* dz. cyt.
- ⁴³ B. Creed, *Potworna kobiecość*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 529.
- ⁴⁴ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- ⁴⁵ B. Creed, *Potworna kobiecość*, dz. cyt., s. 525-535.
- ⁴⁶ A. Kowalcze-Pawlik, *Obietnica potworności*, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 492.
- ⁴⁷ Por. A. Weiss, *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*, Penguin, New York 1992; H. M. Benschhoff, *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*, Manchester University Press, Manchester – New York 1997; E. Hanson, *Lesbians Who Bite*, w: *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film*, red. E. Hanson, Duke University Press, Durham – London 1999, s. 183-222.
- ⁴⁸ Katarzyna Herman natychmiast zachwyciła się zaproponowaną jej rolą (*Nie wierzę w to, co czytam – miała rzec po lekturze scenariusza – ale jestem podjarana. Wchodzę w to!*), choć lesbijskiego *pas de deux* z syreną jej odradzano: *Kasia (...) zagrała wspaniale porucznik MO uprawiając seks z syrenim ogonem, choć doradzono jej, żeby nie brała tej roli, bo się skompromituje, a film będzie największą porażką roku* (A. Smoczyńska, *Mama – syrena...* dz. cyt.).
- ⁴⁹ Wiesława Godzica opis sceny wykonywania *Cheek to Cheek* z filmu *Panowie w cylindrach* (*Top Hat*, reż. Mark Sandrich, 1935) daje sugestywną ilustrację owej tezy: *Oto Astaire tańczy z Rogers namiętny taniec (...) śpiewając przy tym, że czuje się, jak gdyby był w niebie, a jego serce bije tak głośno, że nie potrafi wymówić słów. Po tańcu bezsilni partnerzy opadają na sofę – szczególnie charakter tego wysiłku fizycznego nie budzi wątpliwości* (W. Godzic, *Widz-w-świecie musicalu: próba scalenia*, w: tegoż, *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1991, s. 157). Jeśli w musicalu za sprawą piosenki i tańca wszystkie problemy w magiczny sposób zostają roz-

- wiązane, to – idąc za interpretacją Godzica – należałoby przyznać, że owe problemy zostają naprawione w wyniku szczytowania.
- ⁵⁰ S. Neale, *Genre*, British Film Institute, London 1980, s. 61. Cyt. za: B. Creed, *Potworna kobiecość*, dz. cyt., s. 531-532.
- ⁵¹ A. Prodeus, dz. cyt.
- ⁵² A. Smoczyńska, *Syreny nie chowają...* dz. cyt. Por. też: A. Smoczyńska, K. Kijowski, *Zasada niehamowania wyobraźni*, rozm. K. Galuszka, „Pleograf” 2016, nr 2, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/p1/historia-polskiego-filmu/pleograf/kino-plastyka/4/zasada-niehamowania-wyobrazeni-z-agnieszka-smoczynska-i-kuba-kijowskim-rezyserka-i-autorem-zdjec-do-filmu-corki-dancingu-rozmawia-kinga-galuszka/550> (dostęp: 12.11.2017).
- ⁵³ R. Dyer, *Entertainment and Utopia*, w: tegoż, *Only Entertainment*, wyd. II, Routledge, London – New York 2002, s. 19-35.
- ⁵⁴ A. Smoczyńska, *Amerykianie zakochali się w „Córkach Dancingu”*, rozm. A. Bielak, „Dziennik Gazeta Prawna”, 25.12.2015, <http://film.dziennik.pl/news/artykuly/508933,agnieszka-smoczynska-wywiad-amerykanie-zakochali-sie-w-corkach-dancingu.html> (dostęp: 12.11.2017)
- ⁵⁵ Por. np. W. Godzic, dz. cyt., s. 145-159.
- ⁵⁶ A. O. Scott, *2 Mermaids Walk Into a Strip Club (Things Get Weirder)*, „New York Times”, 1.02.2017, s. C6, <https://www.nytimes.com/2017/01/31/movies/the-lure-review.html> (dostęp: 12.11.2017).
- ⁵⁷ A. Smoczyńska, *Polskie syreny w Ameryce*, dz. cyt.
- ⁵⁸ *Sugerowano nam, że syreny mogłyby rozwalić Pałac Kultury i to dodałoby historii kolejną warstwę narracji, ale my nie chcieliśmy iść w ślady Tadeusza Konwickiego* (A. Smoczyńska, *Amerykianie...* dz. cyt.).
- ⁵⁹ H. Love, *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge – Massachusetts – London 2007, s. 147.
- ⁶⁰ A. Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, Duke University Press, Durham – London 2012, s. 3.
- ⁶¹ H. Love, dz. cyt., s. 1.
- ⁶² Tamże, s. 163.
- ⁶³ A. Cvetkovich, dz. cyt., s. 1-3.
- ⁶⁴ J. E. Muñoz, *Uwodząc Utopię*, tłum. M. A. Pelczar, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 809. Książka Muñoz *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* (New York University Press, New York – London 2009) była odpowiedzią na rozwijane w obrębie *queer studies* teorie negatywne i antyrelacyjne, które odrzucały przyszłość i nadzieję na rzecz teraźniejszości, negatywności i *jouissance* (por. zwłaszcza: L. Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham – London 2004; fragment książki Edelmana został przetłumaczony na język polski przez Tomasza Sikorę: *Przyszłość to dziecinne mrzonki*, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 675-711).
- ⁶⁵ J. E. Muñoz, *Uwodząc...* dz. cyt., s. 802.
- ⁶⁶ Tenże, *Jak w niebie. Queerowa sztuka utopijna i wymiar estetyczny*, tłum. J. Burzyński, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 5, s. 6, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/181/288> (12.11.2017).
- ⁶⁷ A. Prodeus, dz. cyt.
- ⁶⁸ S. Sontag, dz. cyt., s. 66.
- ⁶⁹ J. Babuscio, dz. cyt., s. 127-128.
- ⁷⁰ J. E. Muñoz, *Uwodząc...* dz. cyt., s. 798.
- ⁷¹ E. Majewska, *Słaby opór i siła bezsilnych. #Czarnyprotest kobiet w Polsce 2016*, „Praktyka Teoretyczna”, 10.11.2016, <http://www.praktykateoretyczna.pl/ewa-majewska-slaby-opor-i-sila-bezsilnych-czarnyprotest-kobiet-w-polsce-2016/> (dostęp: 12.11.2017).
- ⁷² *Janda wezwwała kobiety do strajku i się zaczęło. Dziesiątki tysięcy osób skrzykują się na Facebooku*, 26.09.2016, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114883,20746998,kobiety-chca-strajkowac-ws-aborcji-wykladowca-uw-napisala.html> (dostęp: 12.11.2017).
- ⁷³ E. Majewska, dz. cyt.
- ⁷⁴ Tamże.
- ⁷⁵ J. E. Muñoz, *Uwodząc...* dz. cyt., s. 798.