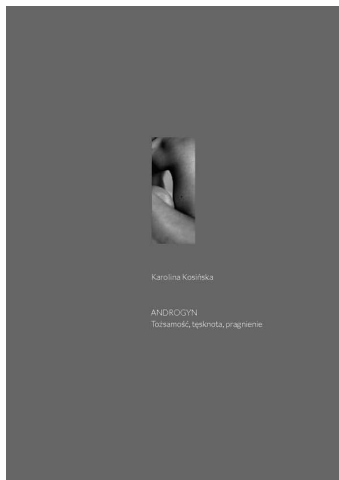


Filmowe obrazy androgynii – androgyniczność obrazu filmowego

PAULINA KWIATKOWSKA



Głównym przedmiotem rozważań Karoliny Kosińskiej w książce *Androgin. Tożsamość, tęsknota, pragnienie*, poświęconej figurze androgyna w kulturze brytyjskiej lat 70., są trzy filmy: *Performance* (1970) Donalda Cammella i Nicolasa Roega, *Człowiek, który spadł na Ziemię* (1976) Nicolasa Roega oraz *The Rocky Horror Picture Show* (1975) Jima Sharmana. Jednakże sugerowana przez taką konstrukcję przejrzystość wywodu jest mocno zwodnicza. Okazuje się bo-

wiem, że każdy z wymienionych tu filmów jest tyleż przedmiotem pozornie stabilizującej analizy, ile pretekstem do mnożenia i wzajemnego splatania często celowo rozchwianych czy nawet sprzecznych tropów interpretacyjnych krążących wokół najważniejszych postaci i węzłowych pojęć androgynicznej kultury epoki *glam rocka*. I tak *Performance* prowadzi nas w stronę scenicznego wizerunku Micka Jaggera skonfrontowanego z dekonstruowanym w filmie stereotypowym bohaterem kina gangsterskiego. *Człowiek, który spadł na Ziemię* jest okazją do szerszego przyjrzenia się twórczości Davida Bowiego i kreowanym przez niego (na scenie, w teledyskach, w filmach) postaciom androgynicznym. Analiza *The Rocky Horror Picture Show* pozwala natomiast autorce zastanowić się nad wieloznacznością i prowokacyjnością strategii kampany rozumianych tutaj już nie jako projekt czysto estetyczny dążący do przeformułowania relacji między sztuką wysoką a kiczem, ale raczej – głęboko emancypacyjny na poziomie konstrukcji tożsamości.

Dopełnieniem rozważań zawartych w głównej części książki jest analiza filmu *Idol* Todda Haynesa (1998), który funkcjonuje tutaj jako rodzaj metakomentarza do strategii badawczej przyjętej przez Karolinę Kosińską. W obu przypadkach mamy do czynienia ze świadomym wykorzystaniem dystansu czasowego i przestrzennego dzielącego reżysera i badaczkę od interesującego ich, a raczej – głęboko fascynującego momentu w historii kultury popularnej. Jak pisze Kosińska: „*Idol*” miał być hołdem dla minionej epoki, jej muzyki oraz „ideologii”. Haynes, w sposób dla niego charakterystyczny, unika jednak dokumentalizmu. Jego film nie jest monografią glamu, ale raczej filmem glamowym, którego konstrukcja i estetyka rządzą się takimi samymi prawami, jak glamowa twórczość i narracje kreowane przez glamrockowców. Tak więc struktura „*Idola*” przypomina strukturę snu, marzenia,

nostalgicznego wspomnienia snutego – co istotne – z perspektywy czasu, w którym wszystkie te marzenia już się rozwiały (s. 255). Wiele z tych uwag można by z powodzeniem odnieść do struktury i estetyki języka omawianej tu książki, podkreślając jej równie nostalgiczny czy – jak woli autorka – „migotliwy” charakter. O ile jednak filmowa rekonstrukcja traktuje kulturę glam jako dziejową efemerydę, pewien osobliwy moment w historii ubiegłego stulecia (choć Haynes odwołuje się także choćby do Oscara Wilde’a czy hollywoodzkiego glamouru lat 30.), o tyle już rekonstrukcja dokonana przez polską filmoznawczynię opiera się na o wiele staranniej przygotowanym gruncie historyczno-kulturowym, dzięki czemu poza fascynacją możliwe staje się też rozumienie omawianego tu fenomenu.

Zanim – w części trzeciej – Kosińska zajmie się kinem, najpierw sformułuje jedną z naczelnych tez całej swej rozprawy, wyrażoną zresztą również na okładce: androgyn to fenomen na wskroś brytyjski. Najpierw więc warto i trzeba sięgnąć w głąb brytyjskiej kultury, by poszukać w niej najwcześniejszych śladów płciowej niestabilności i ambiwalencji.

Część pierwsza książki, *Androgyn w brytyjskiej kulturze popularnej*, przynosi zwięzły i precyzyjny przegląd zjawisk bądź symptomów takiej niestabilności. W epoce elżbietańskiej zwraca naszą uwagę przede wszystkim niejednoznaczność płciowa bohaterów Szekspirowskich, choć Kosińska podkreśla, że większość pojęć, którymi współcześnie określilibyśmy grę tożsamości kobiecej i męskiej w dramatach Szekspira toczącą się *na dwóch poziomach – samej instytucji teatralnej oraz tekstu literackiego* (s. 19), byłyby niezrozumiała w czasach powstania tych utworów. Na początku XVIII w., w ramach popularnych form widowiskowych, jakimi były pantomima i music hall, pojawiają się interesujące w kontekście androgynii figury: *dame* – mężczyzny odgrywającego postać kobiecą oraz *principal boy*, w którego wcielała się aktorka. Popularność tej formy rozrywki, a zarazem tych bohaterów przetrwała w Wielkiej Brytanii aż do połowy XX w., choć oczywiście przeszli oni głęboką ewolucję. Jednak znacznie więcej miejsca w swojej rozprawie Kosińska poświęca zjawiskom charakterystycznym dla XIX i początku XX w., czyli kulturze dandysowskiej. Być może dopiero dandyzm i przede wszystkim Oscar Wilde, który okazuje się jednym z powracających bohaterów książki, otwierają prawdziwie nowoczesny etap funkcjonowania androgynii. Historyczne wprowadzenie dociera do lat 60. XX w. – subkultury *teddy boys* i modów. Swingujący Londyn łagodnie przekształca się w miasto rozchwianej tożsamości i subwersji czasów *glam*.

Krótką historią strategii androgynicznych, mniej lub bardziej skonwencjonalizowanych gier z niestabilnością skłania oczywiście do wielu pytań, które przewijają się w omawianej tu książce – nie zawsze zresztą doczekując się wiążącej odpowiedzi. Pierwsza kwestia, na którą odpowiedzią staje się niejako cała rozprawa, jest związana z pytaniem o brytyjskość fenomenu androgynii. Kosińska przekonująco dowodzi, że w kulturze brytyjskiej, co najmniej od czasów Szekspira, jest przepracowywany i eksponowany motyw gry płci – jest to jednak początkowo wyjaśnienie przede wszystkim historyczne. Wciąż jednak można by dążyć tę kwestię na poziomie bardziej socjologicznym, filozoficznym, a może nawet psychologicznym i zastanawiać się, dlaczego właśnie w Wielkiej Brytanii zjawiska te występowały z taką intensywnością. Również inne pytanie wydaje się – zwłaszcza właśnie w kontekście brytyjskim – warte namysłu: czy w procesie kształtowania się owych

strategii androgynicznych uczestniczyły jakkolwiek kobiety-władczynie? Czy da się wysunąć jakąś nietrywialną hipotezę na temat „androgynicznego” oblicza czasów elzbietańskich bądź wiktoriańskich? Czy popularność wątków transpłciowych może być wynikiem afirmacji figury królowej (jako płciowo ambiwalentnej ze względu na „męski” charakter władzy), czy może właśnie próbą odreagowania lęków społecznych wynikających z tej nieoczywistej sytuacji?

W każdym razie taki sposób problematyzacji byłby, jak mi się zdaje, o tyle uzasadniony, o ile celem Kosińskiej w historycznej części książki nie jest po prostu i tylko rekonstrukcja dziejów (figury) androgyna, lecz refleksja nad możliwością oraz trybami jego istnienia w kulturze – w jakich (i na jakich) warunkach może funkcjonować androgyn? Zdaniem Kosińskiej badanie kolejnych historycznych realizacji motywu androgyna jest niewystarczające, ponieważ – i jest to druga mocna teza autorki – androgyn nie jest jednym z wielu „motywów” obecnych w kulturze, sytuuje się natomiast na samej granicy kultury jako takiej. Fenomen naruszający tożsamość płciową, a zatem i różnicę między płciami, dotyka jednej z naczelnych zasad trwałości struktur społecznych. To samo podejście dominuje zresztą w całej książce – Kosińska, rzecz jasna, snuje opowieść historyczną o pewnym konkretnym zjawisku silnie obecnym w kulturze brytyjskiej lat 70., ale stawka jej namysłu, właściwy cel tej opowieści są szersze i o wiele ambitniejsze. Androgyn to pretekst, choć zarazem też materiał, który ma przed nami odsłonić możliwość pomyślenia jakiegoś miejsca, figury, postawy, ciała poza dychotomią płci. Dzięki niemu zrozumiemy też, być może, co się dzieje – z kulturą i w kulturze – kiedy tak fundamentalny podział zostaje podważony lub przynajmniej podany w wątpliwość i to nie tylko w teorii, lecz wymiarze całkiem praktycznym, bo w obrębie powszechnie dostępnej kultury popularnej.

Te pytania o możliwość androgynii zostają wprost wyartykułowane w drugiej części książki, *Oblicza androgynii*, poświęconej już nie historii, lecz samemu pojęciu androgyna. Trzecia ważna teza książki brzmi: *androgyn wcielony nie istnieje, ale istnieje tęsknota za nim, pragnienie jego uobecnienia* (s. 71). Jej uzasadnienie wydaje się z pozoru dość oczywiste – binarny podział zwyczajnie nie dopuszcza trzeciej płci. Ale, co znacznie ważniejsze, przede wszystkim nie sposób precyzyjnie zdefiniować androgyna. A niepodobna tego uczynić, ponieważ w istocie nie potrafimy też ściśle określić, czym jest męskość i kobiecość. Kosińska – nie ograniczając się do kontekstu brytyjskiego – dokonuje przeglądu stanowisk teoretycznych, jakie pojawiły się w sporze wokół androgynii, a także tekstów kultury, które stawały się często pożywką dla tych sporów. Jednym z zupełnie podstawowych, nierozstrzygalnych ze swej istoty problemów jest status tej osobliwej płci – czy mamy oto do czynienia z płcią pierwszą, czy raczej trzecią? Czy jest ona symbolem utraconej pełni jako źródła pragnienia? Tak przynajmniej głosi mit Platowski – przywoływany przez Kosińską – zgodnie z którym podział płci, rozpad integralnej całości jest przekleństwem, choć przecież jednocześnie istotą ludzkiej kondycji. W konkurencyjnej opowieści Owidiusza o Hermafrodycie to wtargnięcie drugiej płci, zjednoczenie z nią powoduje nieredukowalne cierpienie. Być może jednak – powiada Kosińska – należy za wszelką cenę wykroczyć poza model dwupłciowości, nawet jeśli jest to tak trudne do pomyślenia. W historii kultury zdarzały się zresztą takie wypadki. Jeden z nich – właśnie w kulturze brytyjskiej lat 70. Bohaterowie książki, Mick Jagger czy David Bowie, to postaci

androgyniczne nie na skutek połączenia dwóch płci lub zastąpienia jednej płci („naturalnej”) przez drugą (w tym przypadku „sztuczną”). W większym stopniu zmierzają oni ku bezpłciowości, którą cechuje wszakże intensywna czy wręcz tym intensywniejsza seksualność.

Dwie pierwsze części książki mogłyby sprawiać wrażenie, że ich celem jest precyzyjne uporządkowanie pola historycznego i teoretycznego. Rzeczywiście jest to jedna z ambicji autorki – zresztą bardzo przekonująco zrealizowana. Rozdział poświęcony obliczom androgynii jest pod tym względem szczególnie inspirujący – Kosińska proponuje tu swoisty przegląd znaczeń i obrazów, pojęć teoretycznych i fascynujących wizerunków, które choć nie mogą nam zaferować żadnej spójnej wykładni androgynii, skonfrontować nas z jakąś modelową figurą androgyna, to jednak z całą siłą rozbudzają ową tęsknotę i pragnienie uobecnienia. Taką funkcję pełnią tu zarówno refleksje estetyczne Johanna Joachima Winckelmanna, Wilhelma von Humboldta, Friedricha Schlegla czy performatywna teoria płci Judith Butler oraz teoria *queer*, jak i androgyniczni bohaterowie czy bohaterki klasycznego kina amerykańskiego bądź prozy Virginii Woolf. Jednocześnie jednak, obok tej pracy porządkowania, nieustannie mamy w omawianej książce do czynienia z aktywną interpretacją – mnożeniem wątpliwości, ciągłym powracaniem do tych samych pytań. Jak gdyby Kosińska chciała pisać na miarę badanego fenomenu, który cechuje niestabilność, efemeryczność, zwodniczość.

W podobny sposób jest również skonstruowana trzecia część książki, poświęcona wspomnianym już filmom. Analizy Kosińskiej nie są ani zamknięte, ani przeciążone kontekstami – raczej uparcie krążą wokół obrazów i znaczeń bohaterów androgynicznych, stawiając celowo niepewne tezy, przywołując interpretacje innych badaczy, eksperymentując z kategoriami wypracowanymi na gruncie teorii kultury czy filozofii. Autorka z imponującą swobodą przemieszcza się od poziomu analiz czysto formalnych, skupionych przede wszystkim na kompozycji obrazu oraz konstrukcji postaci i przestrzeni filmowej, do anegdot i kontekstów pozafilmmowych, co sprawia, że te dwie rzeczywistości – ekranowa i kulturowa – wzajemnie rezonują.

Oś rozważań tworzą tu jednak, jak się wydaje, dwa zasadnicze problemy. Po pierwsze, pytanie o odpłciwienie bez deseksualizacji albo – mówiąc inaczej – o seks bez płci. Brytyjska kultura glamrockowa pozbawiła jednoznaczności znaki zwykle przypisywane określonej płci. Bohater filmu *Performance*, Devlin, *rezygnuje z określonej płci, rezygnuje też z określonej seksualności. Binarność jest złamana, pozostaje niedookreślenie* (s. 157). Ziggy Stardust, wykreowany przez Davida Bowiego, *nie był połączeniem kobiety i mężczyzny, był postacią bezpłciową. Jego seksualność, mimo że mocno akcentowana, również była nieokreślona* (s. 171). Frank, bohater *The Rocky Horror Picture Show*, który określa siebie jako *transwestytę z transseksualnej Transylwanii* – jak świetnie pokazuje Kosińska – nie daje się zamknąć w żadnej z kategorii przynależnych transpłciowości, utrudnia jakąkolwiek klasyfikację. *Przestaje być trywialną sumą elementów kobiecych i męskich, a zaczyna tworzyć kategorię samą w sobie, odrębną, wypływającą z nieprzyzystalności, ale ostatecznie tworzącą nową przystawalność – androgyniczną* (s. 231). Intensywnie czerwona szminka na jego ustach tyleż zaciera, ile – paradoksalnie – wydobywa na jaw i wzmacnia jego męskość. Okazuje się ponadto, że staje się on tym samym pociągający zarówno dla kobiet, jak i mężczyzn. Libido

aktywizuje się zatem poza dychotomią płci. Drugie pytanie, powracające z całą mocą zwłaszcza w trzeciej części książki, wynika poniekąd z pierwszego – czy jesteśmy w stanie pomyśleć niemożliwe? Czy androgyn nie jest skazany na to, by pozostać czymś jedynie potencjalnym? Czy skądinąd nie dlatego może być – właśnie jako obietnica – tak pociągający seksualnie? Jego potencjalność byłaby czymś najbardziej rzeczywistym, bo też najsilniej oddziałującym. Być może więc nie należy w androgynie szukać czegoś bardziej „namacalnego”.

Pozbawione jednoznaczności znaki, jakie emituje ku nam pociągający androgyn, nie są przecież pozbawione realności. Przeciwnie, zwykle są wyraziste i dzięki temu tak przemożne. Skąd zatem mimo to silne wrażenie potencjalności? I dlaczego wydaje się ona tak nierozzerwalnie związana z samym fenomenem androgynii? Otóż właśnie dlatego, że androgynia to raczej fenomen niż istota, raczej zjawisko niż substancja. Dla androgynii nieodłączny jest moment teatralny – androgyn to postać sceniczna, wystawiona i wystawiająca się na pokaz. Jej rzeczywistość to rzeczywistość powierzchni, najbardziej zewnętrznej warstwy, dokładnie na tyle nieprzenikliwej, by zatrzymać na sobie spoglądające oko. Bezplciowość nie jest tutaj kwestią operacji gineko-andro-logicznej, lecz w ścisłym sensie plastycznej – wymaga nie tyle chirurgii, ile makijażu. Pod tym względem androgynia zbliża się do samego kina, a kino odsłania swą androgyniczną naturę. Także bowiem film stanowi zawsze pewne opracowanie powierzchni jako migotliwej płaszczyzny emisji znaków – tyleż pozornych, ile w sposób niemal magiczny skutecznych. Kłopot z uchwyceniem natury obrazu filmowego jest poniekąd analogiczny do problemu pomyślenia androgynii jako bez- czy pozapłciowej seksualności. Na pokrewieństwo między medium filmowym o androgyniczną formą bytu – choć pod nieco innym kątem – zwraca uwagę również Kosińska: *Film (...) daje odbiorcom silną iluzję rzeczywistości: oglądany obraz przypomina rzeczywistość, będąc zarazem jedynie fantomem, fantazmatem. Widz ma do czynienia z wizerunkiem rzeczywistości, jej odbiciem, cieniem, ale nie z nią samą. Co więcej, kino posiada umiejętność przetworzenia tego obrazu, jego zmanipulowania i „odrealnienia”* (s. 277).

Na koniec warto się jeszcze zastanowić nad stawką polityczną tego projektu – zarówno androgynicznej kultury *glam* lat 70., jak i poświęconej jej książki Karoliny Kosińskiej. Artystom spod znaku *glam* – podobnie jak wcześniej choćby dandydom – często zarzucano oderwanie od realnych problemów społecznych, brak świadomości ideologicznej czy pozaosobistego zaangażowania i koncentrację jedynie na tym, co najbardziej zewnętrzne. Można to uznać za nieporozumienie o tyle, o ile powierzchowność jest tu właśnie świadomą strategią polityczną. Dandyzm i androgynia pozwalają bowiem przekroczyć kolejne opozycje binarne. Powierzchnia nie jest już ucieczką przed głębią, ale paradoksalnie jej najpełniejszym wyrazem. Marginesy nie są już tym, co funkcjonuje poza centrum, ale właśnie tym, co umieszczone w samym centrum. Na tym polega emancypacyjny potencjał kampu, dający o sobie znać w twórczości i sposobie bycia nie tylko Oscara Wilde’a, ale także innego wielkiego dandysa, który mógłby być kolejnym bohaterem książki Kosińskiej. Ronald Firbank, pisarz i dramaturg żyjący w Wielkiej Brytanii przełomu XIX i XX w., do kilku „odziedziczonych” po autorze *Portretu Doriana Graya* ekscentrycznych zachowań, gestów i właściwości dodał wiele własnych, być może jeszcze bardziej nieoczywistych i trudnych do nazwania przez jemu współczesnych. Jednym z nich było bezzasadne uwielbienie dla kursywy. „Kim u diabła jest

Lady Berkley?” – pisał na przykład w opowiadaniu *Zakochane wdowy*. I znów okazuje się, że tej osobliwej praktyki językowej nie możemy łatwo wpisać w zasady klasycznej poetyki czy retoryki – to gest radykalnie indywidualny, rodzaj mianery, która polega na dosłownym (graficznym) i metaforycznym *przeżegnaniu*. Jak Firbank w języku, tak bohaterowie książki Kosińskiej przede wszystkim w obrazie, ale też w codziennych lub scenicznych gestach nieustannie *przeżegnali* – normy i kody wizualne, seksualne i społeczne.

Wystarczy sięgnąć po książkę *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie*, by wejść na obszar podobnej ambiwalencji. Już sama okładka – jednocześnie welurowa i papierowa, ascetyczna i jaskrawa – zdaje się w *przeżęty* sposób grać z oczekiwaniem czytelnika. Na samym środku fioletowej powierzchni małe okienko, które zwodzi, odsyła do pozornej głębi i rozbudza pragnienie – pragnienie na wskroś seksualne, bowiem to, czego tam (nie) widać, sugeruje obecność nagiego ciała o nieokreślonej płci. Książka Karoliny Kosińskiej jest wspaniałą opowieścią o tym pragnieniu. Traktuję ją również jako wyraz tęsknoty za tym momentem w dziejach kultury, gdy to, co jawnie polityczne, nie było już i jeszcze beczelnie zideologizowane. W czasach coraz powszechniejszej dziś reakcji taka nostalgia może stanowić zapowiedź skrytej siły.

PAULINA KWIATKOWSKA

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