

# Świat mężczyzn dla mężczyzn



KAROLINA KOSIŃSKA

Książka Sebastiana Jagielskiego *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* to praca monumentalna, pionierska i ważna. Autor podjął się analizy obecności obrazów pragnienia homoseksualnego w polskim kinie od samych jego początków po filmy z ostatnich kilku lat. To praca prześwietlająca kanon i główny nurt rodzimej kinematografii w poszukiwaniu tego, o czym do tej

pory nie mówiło się pełnym głosem, a zarazem wyraziście reprezentująca określona, subiektywną perspektywę autora, ale też zbierająca refleksje pojawiające się w licznych antologiach, monografiach i rozproszonych publikacjach w jedną spójną, a przy tym wielowątkową i wielowarstwową całość. Jagielski wykorzystał bogaty aparat teoretyczny wypracowany przez badaczy zachodnich (głównie anglosaskich), ale nie stał się ich niewolnikiem. To rzecz o kinie polskim w jego jak najbardziej polskim kontekście, zaświadczejaca o rozeznaniu w rodzimych historycznych, politycznych, społecznych i kulturowych uwarunkowaniach. Autor zarysował i uporządkował mapę pewnego kosmosu, który w jego opisie nabral kształtu. Przywołał dziesiątki publikacji zachodnich autorów, przebrnął przez publicystykę, przejrzał archiwa, dotarł do źródeł. W zasadzie więc przedstawił całość totalną. Jednak tematu nie zamknął. Przeciwnie. *Maskarady męskości* przedstawia drogi, którymi Jagielski dochodził do swoich wniosków, ale jednocześnie wskazują, jakie nowe ścieżki badawcze warto wyznaczyć. Jego książka nie stanowi zatem, na szczęście, jakiegoś punktu dojścia, ale raczej staje się punktem wyjścia – autor rewiduje dotychczasowe myślenie o wielu ważnych (reprezentacyjnych i reprezentatywnych) filmach polskich i czasem wkłada kij w mrowisko, zmuszając odbiorcę do nowych refleksji i przewartościowań, a także, co również ma swoją wartość, do dyskusji z autorem.

We *Wprowadzeniu* Jagielski wyraźnie formułuje swoje metodologiczne *credo*. Chce przede wszystkim zająć się: refleksją naukową nad historią funkcjonowania w kinie polskim (ale też i kulturze) męskiej nienormatywnej tożsamości seksualnej, analizą relacji między wspólnotą homospołeczną a odmieńcem, czyli mężczyzną seksualnie nienormatywnym, zbadaniem odbijających się w wybranych filmach mechanizmów kulturowych stabilizujących męskie więzi. Ram teoretycznofilmowych użycza mu refleksja Harry'ego M. Benshoffa i Seana Griffina, wyznaczająca podstawowe kategorie analizy: reprezentacja (czyli w jaki sposób i w jakich konfiguracjach została w tych filmach zakodowana dynamika męsko-męskiego prag-

nienia), autor (jego świadome intencje bądź ich brak, jego queerowa tożsamość bądź jej brak), forma (typowe dla tej optyki gatunki, konwencje i środki filmowego wyrazu, modele narracyjne i zabiegi stylistyczne), widz (kwestie odbioru, identyfikacji). Najmniej uwagi Jagielski poświęca jednak kwestii autorstwa, zachowując zasadę, że tożsamość seksualna twórcy nie jest decydująca, że dzieło filmowe koniec końców funkcjonuje w oderwaniu od jego intencji i może ujawniać treści zupełnie przez autora niezamierzone.

Jednak te wielowątkowe rozważania Jagielskiego oscylują zawsze wokół kwestii dla tej pracy podstawowej: nieustannego, dynamicznego napięcia, jakie tworzy się między pragnieniem homospołecznym a homoseksualnym. Idąc za koncepcją homospołeczności wypracowaną przez Eve Kosofsky Sedgwick, Jagielski stara się ukazać, w jaki sposób męsko-męskie pragnienie oddziałuje na różne wspólnoty homospołeczne – jak je wzmacnia (wspólnoty queerowe) bądź destabilizuje (wspólnoty homofobiczne). Konstatacje Sedgwick, powtarzane przez Jagielskiego, brzmią dość ponuro: *Rzeczywistość społeczną konstytuują (...) głębokie więzi między mężczyznami oraz wykluczenie tych, którzy homeostazie systemu społecznego zagrażają, czyli nieheteroseksualistów oraz kobiet* (s. 32). Zagrożenie jest jednak również siłą wzmacniającą owe męskie wspólnoty. Pragnienie homospołeczne zawsze jest podsyte pragnieniem homoseksualnym, jednak aby to pierwsze pozostało społecznie bezpieczne, musi stale negocjować to drugie, potępiać je i chronić się przed nim. Chyba że jest mowa o wspólnotcie queerowej, ale o niej, w odniesieniu do polskiego kina, nie za wiele da się przecież powiedzieć. Kobiety w tym układzie albo nie istnieją, albo funkcjonują jako przedmiot. I tu autor idzie za tezami Luce Irigaray, według której kobiety stanowią jedynie towar wymieniany przez mężczyzn w celu zniwelowania ewentualnej więzi erotycznej między nimi. Tak więc świat jest światem mężczyzn dla mężczyzn, którzy też kontrolują wszelkie siły rządzące porządkiem społecznym. Ta wizja rzeczywistości jest tłem rozważań o sposobach funkcjonowania pragnienia homoerotycznego i homospołecznego w polskim kinie.

Czy jest to książka subkulturowa? Z jednej strony tak, bo Jagielski konsekwentnie trzyma się optyki gejowskiej (bardziej niż queerowej) i przez swoją pracę realizuje jej strategię: odyskiwania historii i akcentowanie często negowanego, znaczenia kultury gejowskiej w jej rozwoju, naświetlania tych sensów i odczytań, które mają charakter queerowy, a były dotąd negowane czy marginalizowane. Zaś najważniejszym aspektem tych strategii jest przejście w stronę widoczności i afirmacji, złamanie stereotypów, budowanie mocnej, niezależnej tożsamości gejowskiej. Jednak z drugiej strony Jagielski od subkulturowości odchodzi. Jak sam deklaruje, gejowskie czy też queerowe odczytania i odkodowania tekstów filmowych nie mają zastępować tych heteronormatywnych. Mają być propozycjami równoległymi, nie usurpują sobie prawa do jedynej „prawdy”. Autor jednak zaznacza: *Analizy męskiego pragnienia homospołecznego w polskim kinie mają w zamierzeniu nie tylko niwelować niejasności (...), lecz także uzupełniać (...) odczytania wcześniejsze, szczególnie akcentując to, co w poprzednich lekturach pozostało niezauważone, przemilczane bądź opacznie zrozumiane* (s. 50). Przyznaje więc, że swoimi interpretacjami wyjawia coś, co ewidentnie w tych filmach jest, a o czym z jakichś powodów dotąd się nie mówiło, co zostało zafałszowane. Jego rozważania prowokują oczywiście do dyskusji, ale jedna rzecz pozostaje bezsporna: przedstawione analizy to spójne, wiarygodne propozycje badawcze poparte ogromną wie-

dzą i wrażliwością. Do pewnego stopnia są oczywiście ideologiczne, ale takie być muszą, jeśli mają służyć wydobyciu i odzyskaniu queerowego potencjału omawianych filmów, dotąd zwykle konsekwentnie negowanego bądź marginalizowanego.

O wyjściu poza subkulturowość świadczy jeszcze jedna, niebagatelna sprawa: Jagielski we *Wprowadzeniu* krok po kroku wyjaśnia czytelnikowi, czym jest teoria queer, czym różni się od perspektywy gejowskiej/lesbijskiej, klarownie opisuje przejście od myślenia o płci i seksualności w kategoriach esencjalistycznych do modelu konstruktywistycznego, pokazuje, jak zmieniały się i kształtowały same pojęcia „homoseksualności” czy „geja”. W końcu wyklada najważniejsze (z jego perspektywy badawczej) propozycje teoretyczne takich badaczek, jak Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick czy Julia Kristeva. Pisząc o kwestiach dla teorii queer kanonicznych, wskazuje, że kieruje swoją pracę do tych, którzy w studiach gender czy queer nie są zaawansowani. To duża wartość, bo dzięki temu książka ta jest otwarta i zapraszająca, a także, co może najważniejsze – upowszechniająca wiedzę. Nie jest to publikacja wewnątrzśrodowiskowa, nie znajdziemy tu nonszalanckiej i hermetycznej dyskusji subkulturowej. Jagielski w sposób wyważony i zdyscyplinowany prezentuje swoje stanowisko tak, by każdy zainteresowany, otwarty czytelnik mógł wejść z nim w dialog.

W pierwszym rozdziale autor zajmuje się polskim kinem przedwojennym, biorąc na warsztat najpierw te filmy, w których pojawia się motyw kempowej maskarady płci (czego najsłynniejszą egzemplifikacją jest scena z filmu *Piętro wyżej*, w której Eugeniusz Bodo występuje jako polska Mae West), potem kino i samą postać Michała Waszyńskiego (przyglądając się tak różnym filmom, jak *Dybuk* i *Druga młodość*), filmy ze Szczepkiem i Tońkiem, a także filmy ułańskie ucieleśniające męski mit narodowy. Są to odczytania nowe, świeże, nieskrywające dystansu, jaki dzieli nas dziś od tego kina, ale też nieosadzone w próżni. Wykorzystując nowoczesne narzędzia analizy, Jagielski przywołuje całe bogactwo publicystyki z epoki, z uważnością traktuje ówczesne odczytania, zarysowując przy tym szeroki kontekst kulturowy, społeczny i polityczny tamtego czasu. Wychodzi od źródeł i one same również stają się dlań materiałem do analizy.

W drugiej części, zatytułowanej zmiennie *Wspólnota cierpienia i śmierci*, autor zajmuje się adaptacjami tekstów Jarosława Iwaszkiewicza. Tu, pisząc o filmach, koncentruje się na stosowanych i przez pisarza, i przez reżyserów adaptujących jego prozę strategiach kodowania męsko-męskiego pragnienia, które jest przemożne, lecz nie może zostać wypowiedziane. To kino sublimacji, gry spojrzeń, obrazów zastępczych, negocjacji znaczeń, tajnych kodów. W tych analizach Jagielski sięga do pojęć „kina dziedzictwa” czy paradygmatu wysokiego modernizmu, bada osobisty aspekt pisarstwa Iwaszkiewicza i sposoby przenoszenia autobiograficznych treści na tekst filmowy. Bada takie filmy, jak *Wajdowskie Panny z Wilka* czy *Brzezina*, *Stracona noc* Janusza Majewskiego, *Zygfryd* Andrzeja Domalika, *Kochankowie z Marony* Izabelli Cywińskiej, czyli adaptacje *przesiąknięte swoiście iwaszkiewiczowską aurą, modernistyczną mitologią i klimatem prywatnych doświadczeń, to wzór narracji homoerotycznej w polskim kinie powojennym* (s. 241). I znów autor nie poprzestaje na samej analizie – sięga po wspomnienia i teksty źródłowe, by opisać i figurę samego Iwaszkiewicza, i świata, który ten ewokował w swoich tekstach. Ów wykreowany przez pisarza świat stanowi ogromną część polskiej kultury homoseksualnej.

Adaptacje Iwaszkiewicza zostały wyraźnie oddzielone od kina PRL-u, w którym obrazy pragnienia homoerotycznego zostały skutecznie wyrzucone poza granice widoczności. *Homoseksualizm został wykluczony z dyskursu publicznego, zarazem swobodnie przeniknął – właśnie ukryty pod nazwą Nikt – do wnętrza kultury narodowej. Przesłonięta i zneutralizowana inność została włączona w sferę tego, co powszechnie akceptowalne, co swojskie, normatywne i dozwolone. To, co oficjalny dyskurs wykluczył ze swego obszaru, ukryte zostało za jego fasadą, pozostawiając w samych tekstach ślady swej (nie)obecności* (s. 247). Jagielski szuka przyczyn takiego stanu rzeczy w społecznym, politycznym i legislacyjnym kontekście tamtych lat. Przywołuje pokutujący w popularnych komediach lat 70. stereotyp „przeiętej cioty”, pisze o marginalizacji odmieńców seksualnych, symbolicznie spychanych w przestrzeń dworców i szaletów. Podejmuje też kwestię funkcjonowania w kulturze PRL-u samej męskości, która musi wybrać między wymagającym heroizmem a upadającym „udomowieniem”. Pisze tu z jednej strony o *Ziemi obiecanej* Wajdy, będącej swoistą transpozycją filmu kumpelskiego i doskonale ilustrującej niuans napięć między pragnieniem homospołecznym a homoseksualnym, a z drugiej o kinie Krzysztofa Zanussiego, przede wszystkim o *Barwach ochronnych*, w których tak kunsztownie zostało zakamuflowane pożądanie homoseksualne. To niezwykle ważna część całej pracy Jagielskiego, bo chyba najbardziej prowokująca. Być może dlatego, że – zwłaszcza w przypadku Zanussiego – odczytanie autora tak mocno zderza się z deklarowanymi intencjami twórczymi reżysera. Spojrzenie Jagielskiego nie jest szokujące i nie jest też odosobnione, trudno mu więc zarzucać zamiar prowokacji. Skrupulatnie argumentuje swoje tezy, wnikliwie bada zarówno sposoby przedstawiania świata przez Zanussiego, konstrukcję postaci czy stosowane strategie narracyjne. I jasno dowodzi, że reżyser przeszedł długą drogę od bądź co bądź subwersywnego przedstawiania męsko-męskich pragnień, nawet jeśli takie pożądanie jest tu „zakneblowane”, do postawy otwarcie homofobicznej. Co więcej, Jagielski stanowczo stwierdza, że pożądanie homoerotyczne jest *przemilczaną, ale jednak (...) obecną istotą* wczesnych filmów tego reżysera (s. 333).

Pisząc o kinie schyłkowego PRL-u, autor koncentruje się na rytuałach dominacji i na przemocy w relacjach erotycznych, tak chętnie ukazywanych w filmach tego czasu. W latach 80. seks w filmie nierzadko miał stanowić metaforę relacji władzy, a ta przecież zazwyczaj opiera się na swego rodzaju gwałcie. Analizując tak odmienne filmy, jak *Wśród nocnej ciszy* Tadeusza Chmielewskiego, *Kornblumenblau* Leszka Wosiewicza i *Zakład* Teresy Kotlarczyk, Jagielski posługuje się kategorią paniki homoseksualnej, która może stanowić klucz do interpretacji wszystkich trzech tekstów. Autor, zgodnie ze swoją erudycyjną postawą, wychodząc od filmów, naświetla wielopoziomowe konteksty: stereotypowego wiązania homoseksualizmu i nazizmu czy psychoanalizy, która dostarcza narzędzi analizy przemocowego charakteru omawianych relacji.

Po upadku PRL-u męski etos i męskość w ogóle przeżywały bolesny kryzys, w kinie najwyraźniej objawiający się w nurcie „bandyckim”, którego szczególnie reprezentatywnym przykładem są filmy Władysława Pasikowskiego. Tym razem Jagielski nie szuka obrazów przedstawiających pragnienie homoerotyczne, ale zajmuje się tymi skrajnie homofobicznymi. Porzuca też wyważony ton i staje się otwarcie sarkastyczny (co, na szczęście, nie zagraża dyscyplinie wywodu). Łago-

dząc nieco tezy Bożeny Keff, według której homoseksualizm stanowi ukryty nurt filmów Pasikowskiego, autor stwierdza, że fundamentem przedstawień męskości u Pasikowskiego jest nieustanny, paniczny lęk przed posądzeniem o homoseksualizm, a więc i przed wyrugowaniem z męskości. To on napędza bohaterów *Psów*, każąc im potęgować aż do absurdu swoją męskość: *Zakazane i zaprzeczone homoseksualne pragnienie maskuje u Pasikowskiego właśnie owa nadmiernie wyekspozowana męskość, która podkreślana jest tak w samej konstrukcji postaci, jak i na płaszczyźnie inscenizacji i stylu owych filmów* (s. 442).

Ta hiperboliczność (homofobicznej) męskości zniknie w pierwszych latach XXI w., kiedy to przez Polskę będzie przechodzić fala emancypacyjna ruchów LGBT. W ostatniej części książki Jagielski zajmuje się kinem najnowszym, pisząc o filmach tak różnych pod względem artystycznym i gatunkowym, jak *Weekend* Cezarego Pazury, *Egoiści* Mariusza Trelńskiego, *Pora na czarownice* Piotra Łazarkiewicza czy *Sala samobójców* Jana Komasy. Chyba z racji tego, że trudno znaleźć porządkujący dystans do filmów zrealizowanych tak niedawno, ta część pracy Jagielskiego wydaje się dość rozproszona. Na głębszą analizę kina ostatnich kilkunastu lat przyjdzie jeszcze czas, na diagnozę społeczno-kulturową również.

*Maskarady męskości* to książka prowokująca, choć z pewnością nie prowokacyjna. Sebastian Jagielski jest na to badaczem zbyt wysokiej klasy. Nie mniej – prowokuje. Ponieważ rzecz dotyczy spraw wciąż (niestety) raczej kontrowersyjnych i (chyba niepotrzebnie) zideologizowanych. I nie chodzi tu nawet o kontrowersje na linii środowisko przyjazne – grupy nieprzyjazne teorii queer czy studiom gejowsko-lesbijskim; dyskusja wokół książki Jagielskiego może się zrodzić w tym pierwszym kręgu, jak najbardziej „filtrów” queer przyjaznemu. A może dotyczyć nie tyle dychotomii heteronormatywne – nieheteronormatywne, ile podziału na męskie i żeńskie.

Erudycja i kunszt analityczny autora *Maskarad męskości* nie budzą żadnych wątpliwości. Lektura książki jest inspirująca i wciągająca. Jednak w pewnym momencie u czytelniczki – podkreślam tu kwestię płci – może wzbudzić protest. Jagielski w swojej pracy zajmuje się męskością i pragnieniem męsko-męskim. Pisze o świecie mężczyzn i dokonując takiego wyboru, konsekwentnie buduje swój wywód. To jego prawo, taką perspektywę obrał. Problem polega na tym, że pisząc o świecie mężczyzn, w którym kobiety pełnią rolę jakichś niematerialnych fantomów, drugorzędnych rekwizytów, bytów pretekstowych i zastępczych, sam niejako buduje taki świat, wykluczając kobiety i z funkcji odbiorców analizowanych przez siebie filmów, i z samej lektury jego książki. Kobieta-czytelniczka może w toku lektury poczuć, że tak jak opisywane filmy nie są przeznaczone dla jej oka, tak ich interpretacje z założenia nie biorą pod uwagę jej doświadczenia. Zupełnie jakby kobiet nie było nie tylko na ekranie, ale i przed nim. Jakby męskie ciało na ekranie automatycznie ewokowało męskie spojrzenie odbiorcy, a nagość tego ciała automatycznie wskazywała już nie tyle na jego erotyzowanie, ile wręcz homoerotyzowanie. A zatem – jakby kobieta nie miała prawa odczytywać nagości jako erotyzowanej dla jej oka i jakby nagość musiała zawsze wiązać się z erotyzmem. Nawet jeśli główną bohaterką filmu, jak w przypadku *Drugiej młodości* Waszyńskiego, jest kobieta i jej pragnienie, to w analizie Jagielskiego stanowi ona nie autonomiczny byt, a jedynie maskę pozwalającą wyrazić niewypowiedzalne, występne pragnienie homoseksualne. Taka interpretacja *Drugiej młodości* jest fascynująca

i – trzeba to powiedzieć – użytecznie subwersywna. Nie mniej odbiera widzom-kobietom ich podmiotowość. Oczywiście, jak w wielu miejscach zaznacza autor, sytuacja kobiet i homoseksualistów w świecie homofobicznych mężczyzn jest podobna i da się ją przedstawić za pomocą tych samych kodów. Jednak kobieta-widz identyfikująca się z bohaterką filmu Waszyńskiego chciałaby zapewne czuć, że o jej doświadczenie tu chodzi, a nie o zakamuflowane męskie pragnienie. Męski erotyzm zawłaszcza tu pole pragnienia kobiecego.

Pod koniec książki Jagielskiego pojawia się fragment dotyczący przemian w ukazywaniu wizerunków mężczyzn w kinie polskim po 2000 r. i coraz silniejszej (uporczywej, jak pisze autor) obecności męskiej nagości w polskich filmach. Fragment ten jak w soczewce skupia te elementy dyskursu przyjętego przez Jagielskiego, które najmocniej budzą moje wątpliwości: *Obnażenie mężczyzny jest w kinie niebezpieczne zwłaszcza dla męskiego widza. Bo kontemplacja nagiego męskiego ciała rodzi strach przed pojawieniem się niechcianego zakazanego pożądania. Męskie kino nigdy nie pozwoliłoby sobie na rozebranie mężczyzny – na uerotycznienie jego napiętego ciała i owszem, ale nie na negliż, bo wiązałoby się to z feminizacją męskiego bohatera, z pozbawieniem go mocy, czyniłoby z niego mężczyznę wykastrowanego, delikatnego, słabego i wrażliwego. Mężczyzna obnażony to mężczyzna sfeminizowany, bo w kulturze patriarchalnej tylko kobieta oznaczona może być jako przedmiot erotycznego spojrzenia.* (s. 451-452). Czy obnażenie męskiego ciała musi oznaczać jego kontemplację, a co za tym idzie – czy musi wiązać się z erotycznym napięciem (wzdwó obojga płci) i pojawieniem się pożądania? Czy jeśli już nawet przyjmiemy, że to napięcie się rodzi, musi być ono niebezpieczne? Słowem, czy naprawdę polski współczesny widz-mężczyzna musi w momencie pojawienia się na ekranie męskiej nagości reagować strachem? Czy ten strach nie zelżał już nieco, a widz nie stał się nieco bardziej otwarty? W końcu – czy „delikatność”, „słabość” i „wrażliwość” muszą oznaczać „feminizację”? Wedle mojej, nazwijmy to – kobiecej, optyki to chyba jeden z najważniejszych zarzutów wobec książki Jagielskiego. Przy całym swoim wyczuleniu na kwestie odmienności seksualnej i płciowej czy marginalizowania postaci kobiecych w analizowanych filmach autor podtrzymuje jednak pokutujący i chyba już archaiczny podział na to, co kobiece i męskie. Owszem, podkreśla, że ta dychotomia to stereotyp, a kategorie męskości i kobiecości lokuje w cudzysłowie, ale też zaskakująco często ów cudzysłów jakoś znika, aktywna kobieta jest określana jako męska, a pasywny mężczyzna jako sfeminizowany. Być może to problem osobistego odczytania – mnie samej bliższa jest wizja każdej z płci jako spektrum cech, a wrażliwy mężczyzna jest po prostu wrażliwym mężczyzną, a nie mężczyzną kobiecym. Oczywiście można uznać, że Jagielski przyjmuje tu perspektywę obowiązującą w epoce, z której dane filmy pochodzą. Jednak w drugim dziesięcioleciu XXI w. taki dychotomiczny pogląd wydaje mi się raczej archaiczny i podtrzymujący krzywdzące stereotypy noszące piętno esencjalizmu.

Pisząc o płci (męskiej) w polskim kinie, Jagielski przyjmuje perspektywę homoseksualną, a na swój materiał badawczy nakłada „filtr” seksualności. To świat, którego wszystkie reguły są podporządkowane jedynie dwóm siłom – pragnieniu homospołecznemu i pragnieniu homoseksualnemu. Co więcej, to świat, który jest budowany przez mężczyzn i tylko dla nich przeznaczony. Czy naprawdę seksualność i dychotomia płci to siły dominujące we wszystkich relacjach międzyludz-

kich? Przyjmując takie spojrzenie, autor pozyskuje narzędzia, dzięki którym może analizować polskie kino i przedstawione w nim wizerunki relacji między mężczyznami w sposób świeży, nowatorski i często też wywrotowy. Nie zrywa z kanonicznymi odczytaniem, ale proponuje własne, mocne spojrzenie. Musi jednak liczyć się z tym, że taka wizja świata (nawet jeśli budowana na koncepcjach wyrastających z refleksji feministycznych) i taki dyskurs w zasadzie odsuwają kobietę-widza. Żeby znaleźć tu swoje miejsce, musi ona przyjąć męską maskę, próbować rozpoznać się w męsko-męskim pożądaniu, znaleźć dla siebie metaforę, ale nigdy siebie jako podmiot. *Maskarady męskości* to ważna książka dla mężczyzn pozwalająca wytłumaczyć męsko-męskie relacje. A przede wszystkim to praca pozwalająca publiczności homoseksualnej odzyskać swoje miejsce w kulturze polskiego filmu. To pozycja niebagatelna i na polskim gruncie pionierska. Szkoda tylko, że ten męski świat, nawet jeśli nie heteronormatywny, wciąż tak niewiele dba o kobiety. O całą drugą połowę świata.

KAROLINA KOSIŃSKA

Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.