„Kwartalnik Filmowy" nr 126 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
https://doi.org/10.36744/kf.2609
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Robert Dudziński
Uniwersytet Wrocławski
https://orcid.org/0000-0002-8387-4314

Konfiguracje ciał – płciowe i tożsamościowe transgresje w *Przekładańcu* Andrzeja Wajdy

Słowa kluczowe:
Andrzej Wajda;
kamp;
androgynia

Abstrakt
Autor analizuje *Przekładańca* (1968) – produkcję telewizyjną zrealizowaną przez Andrzeja Wajdę według scenariusza Stanisława Lema – w kontekście problematyki odmienności cielesnej i seksualnej. Opisuje, jakie sposoby kodowania inności zostały użyte przez twórców, a przede wszystkim zwraca uwagę na charakterystyczny kampowy styl tej produkcji. Zastosowana przez Wajdę strategia kampowa, bazująca na ekscesie cielesnym oraz ironii, pozwoliła na podkreślenie performatywnego i doraźnego charakteru ról genderowych oraz na zdenaturalizowanie samej koncepcji płci. W artykule została ponadto omówiona – powracająca w tym filmie – figura androgyna, która także dekonstruuje ideę binarności płci. W zakończeniu opracowania wskazano natomiast, w jaki sposób *Przekładaniec* sygnalizuje uwikłanie ciała i płci w różnorodne relacje społeczne i kulturowe.

Wyemitowany w 1968 r. przez Telewizję Polską *Przekładaniec* w reżyserii Andrzeja Wajdy jest filmem o szczególnym statusie. Niewielki metraż, żartobliwy charakter i telewizyjny rodowód czynią z tej adaptacji scenariusza Stanisława Lema[1] zaledwie epizod w bogatej i zróżnicowanej biografii twórczej reżysera – w dodatku taki, który łatwo pominąć, zajmując się kolejnymi doniosłymi artystycznie i ważkimi tematycznie tytułami. Mimo to badacze i badaczki wciąż powracają do *Przekładańca*, wnikliwie mu się przyglądając i udowadniając, do jak zróżnicowanych interpretacji skłania ten krótki film. Karol Jachymek w pracy *Film – ciało – historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych* sytuował *Przekładańca* w kontekście rozwoju naukowego – pod koniec lat 60. za sprawą odkryć w dziedzinie transplantologii po raz kolejny okazało się, że to, co do niedawna było tylko naukową fantazją, stało się realne.

Proces ów prowokował zatem do namysłu nad antropologicznymi i filozoficznymi konsekwencjami postępu i zmuszał do zadania pytania o adekwatność dawnych wyobrażeń na temat jednostki ludzkiej i jej ciała, relacji interpersonalnych i takich fundamentalnych kategorii, jak życie i śmierć[2]. Marta Bryś analizowała film Wajdy w kontekście antysemickiej kampanii rozpętanej w 1968 r. przez rządzących – tak odczytywany *Przekładaniec* w sposób symboliczny szkicował mechanizmy społecznego wykluczenia i dyskursywnego konstruowania Innego[3]. Elżbieta Ostrowska interpretowała natomiast tytułową figurę przekładańca jako alegorię rozmaitych napięć i niespójności charakteryzujących kulturę socjalistyczną (rozdartą między sztuką wysoką i niską), polskie społeczeństwo (heterogeniczne i niejednolite) czy też twórczość samego Wajdy[4]. Z kolei Małgorzata Bugaj dostrzegła w tym tytule ironiczne i autotematyczne podsumowanie dotychczasowej kariery reżysera oraz próbę przezwyciężenia kryzysu twórczego i odnalezienia się w nowej konfiguracji kultury filmowej[5].

Wieloaspektowość i wieloznaczność *Przekładańca* skłaniają więc wciąż do przyglądania się dziełu na nowo. W niniejszym artykule chciałbym spojrzeć na tę produkcję z perspektywy queerowej. Wiele filmów Wajdy analizowano już w analogicznym kluczu, wykorzystując wypracowane na gruncie współczesnej humanistyki narzędzia studiów nad cielesną i seksualną innością – za przykład może posłużyć artykuł Moniki Kwaśniewskiej *…i inni. Homoerotyzm i sentymentalizm jako figury społecznego nieposłuszeństwa w filmie „Piłat i inni" Andrzeja Wajdy*. Jak zauważa badaczka, koniec lat 60. to moment, w którym dokonało się w twórczości reżysera znaczące przesunięcie – w kolejnych filmach, takich jak *Bramy raju* (*Gates to Paradise*, 1967), *Brzezina* (1970) czy *Piłat i inni* (*Pilatus und andere*, 1971), doniosłą rolę zaczynały bowiem grać motywy i tropy homoerotyczne, a produkcje te zachęcają do analizy w kontekście męskiego pożądania[6].

Podobna zmiana – jak dowodzi Sebastian Jagielski, który również przyglądał się filmom Wajdy z perspektywy queerowej – to część znacznie szerszego zjawiska historycznofilmowego i kulturowego, przekraczającego twórczość jednego reżysera. Zdaniem filmoznawcy w latach 1968-1982 powstały liczne dzieła (autorstwa m.in. Wajdy, Andrzeja Żuławskiego, Waleriana Borowczyka czy Jerzego Kawalerowicza), które łączyła estetyka ekscesu i nadmiaru wizualnego oraz emancypacyjna, kontrkulturowa energia. Produkcje te można postrzegać jako symptom rodzącej się wówczas „nowej struktury odczuwania", dystansującej się

zarówno od tradycyjnych norm narodowo-katolickich, jak i od wzorców socjalistycznych: *W pobliżu takich wydarzeń historycznych jak Marzec '68, atak wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację i wydarzenia na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku wyłania się w społeczeństwie polskim nowa struktura odczuwania. (…) Ufundowana była (…) na tym, co prywatne, afektywne, cielesne i seksualne. Tą nową strukturą odczuwania, czego będę starał się dowieść na przykładzie kina polskiego, był eksces (emancypacji). Jeśli angielskie słowo „excess" oznacza przede wszystkim nadmiar, to „eksces" w języku polskim wiąże się niemal wyłącznie z destabilizacją normy. (…) W ujęciu, które tu proponuję, eksces oznacza strategię politycznego oporu. Uwidacznia za sprawą tego, co nadmiernie intensywne, nadmiernie cielesne, szokujące czy prowokujące, różne zerwania i pęknięcia wewnątrz dominujących struktur (ideologicznych, kulturowych, społecznych, politycznych), ujawniając zarazem to, co owe struktury tłumią, ukrywają i wykluczają*[7]. Jak dodaje autor, eksces, wiązany również z pojęciem *queer*, nie tylko opiera się na negacji – służy on bowiem także przekształceniu i transformacji praktyk społecznych.

W przypadku Wajdy, jak uznaje Jagielski, pierwszym filmem, który można traktować jak symptom owej nowej struktury odczuwania, jest *Wszystko na sprzedaż* (1969). Już sam ten fakt prowokuje do przyjrzenia się *Przekładańcowi* w analitycznym kontekście zarysowanym przez badacza – film według scenariusza Stanisława Lema powstawał bowiem właściwie równocześnie ze *Wszystko na sprzedaż*, produkcje te pojawiły się na ekranach w ciągu mniej więcej pięciu miesięcy.

Do tak ukierunkowanej interpretacji skłania jednak nie tylko bliskość premier obu tytułów. W interesujący sposób ze spostrzeżeniami Jagielskiego współbrzmi także recenzja *Przekładańca* opublikowana w 1968 r. na łamach „Ekranu". Jej autor, Andrzej Szczypiorski, odniósł się do filmu bardzo krytycznie, a ton jego wypowiedzi oraz tok argumentacji wydają się znamienne. Recenzent spodziewał się bowiem poważnej refleksji nad konsekwencjami postępu technicznego. Zamiast tego zobaczył jednak na ekranie „cyrk": *Cyrk w stylu Wajdy! A zatem cyrk pełen poezji i zaskakujących point. Ale Wajda prawdziwy też się gdzieś zapodział. W „Popiele i diamencie" ukazuje się nagle na ekranie biały koń. Wchodzi w kadr z pozoru bez żadnej przyczyny, ale przecież Wajda wjechał na jego grzebiecie do annałów filmowej klasyki. Cudowna metafora, olśniewający skrót myślowy, osadzony przy tym w realiach epoki, zdarzeń dziejących się wokół, w konstrukcji fabularnej dzieła. (…) Nie bardzo wiem, o co właściwie w tym filmie chodzi. O race cyrkowego humoru czy o satyrę na współczesne stosunki kapitalistyczne? O kilka monologów Lema, interesujących tylko w lekturze, czy też o kilka ładnych pomysłów Wajdy, jak na przykład scena z pierścieniami na palcach chirurga?*[8]

Szczypiorski podsumowuje recenzję stwierdzeniem, że zobaczył film, w którym przepadły wszystkie cenne wartości typowe dla reżyserii Wajdy, pisarstwa Lema i aktorstwa Bogumiła Kobieli. Postanawia zatem raz jeszcze wrócić do czołowych dzieł tych twórców – deklaruje między innymi ponowne obejrzenie *Kanału* (1957).

Z jednej strony punkt widzenia Szczypiorskiego wydaje się ukształtowany przez paradygmat romantyczny – dlatego porównuje *Przekładańca* do *Kanału* oraz *Popiołu i diamentu* (1958), podkreślając, że w tym zestawieniu najnowszy film Wajdy wypada negatywnie. Z tego też powodu za wzór wizualnej metafory stawia scenę z białym koniem, zaczerpniętym wprost z romantycznego imaginarium. Z drugiej strony światopogląd recenzenta jest również uformowany przez tra-

dycyjne wyobrażenie o artyście jako głosicielu głębokiej, uniwersalnej prawdy – Szczypiorski wprost pyta przecież, o co w tym filmie chodzi, oczekując konkretnej odpowiedzi, i ubolewa, że obraz nie okazał się gorzką refleksją na temat współczesności. Jednak na obu tych polach *Przekładaniec* go zawodzi, nie pozwalając się wpisać w utarte schematy myślenia o sztuce. To w *Popiele i diamencie* można zobaczyć Wajdę „prawdziwego" – tego mierzącego się z problemami historii i tego, którego wyobraźnię wizualną naznaczyła tradycja romantyzmu. W *Przekładańcu* został zaś z tego tylko stylistyczny cyrk, skłonność do popisów wizualnych, a zatem – by przywołać pojęcie używane przez Jagielskiego – eksces. Ten jawi się jednak Szczypiorskiemu jako nieuzasadniony, nieumotywowany i pusty. Jak sądzę, można tę recenzję traktować jak reakcję na radykalne zerwanie paradygmatu oraz poetykę ekscesu cielesnego i afektywnego, która odchodzi od koncepcji sztuki zakorzenionej wówczas w wyobraźni społecznej.

Science fiction – odmienność – kamp

Queerowe spojrzenie na *Przekładańca* wydaje się uzasadnione również dlatego, że telewizyjna produkcja Wajdy opowiada przede wszystkim o nienormatywnym ciele. Główny bohater filmu, kierowca rajdowy Ryszard Fox, nieustannie dokonuje kolejnych cielesnych i płciowych transgresji, a jego tożsamość czy identyfikacja są płynne i trudne do określenia nawet dla niego samego. Jak w *Uwikłanych w płeć* przekonywała Judith Butler, kultura Zachodu wytworzyła mechanizmy generujące iluzję ciągłości i wynikania między płcią biologiczną, płcią kulturową oraz pożądaniem[9]. Dzieje Ryszarda Foxa można natomiast opisać jako proces zrywania tej ciągłości i burzenia stabilności na każdym poziomie – zarówno pod względem biologicznym, jak i kulturowym oraz seksualnym bohater ten wymyka się społecznie usankcjonowanym wzorcom. Obrana przez Wajdę konwencja fantastyki naukowej pozwoliła na uruchomienie fundamentalnej dla *Przekładańca* figury odmieńca, Innego, który przełamuje obowiązujące paradygmaty płci i eksploruje różne możliwości czy konfiguracje ludzkiego ciała. Byłby to zatem przypadek queerowego science fiction, traktującego fantazję na temat przyszłości jak swoiste laboratorium, w którym na wszelakie sposoby można się przyglądać odmienności cielesnej, genderowej i seksualnej[10]. Ten tożsamościowy aspekt filmu zwrócił uwagę kolejnego recenzenta *Przekładańca* – Rafała Marszałka, który w omówieniu dzieła Wajdy tak podsumował kolejne metamorfozy Foxa: *Nasz bohater miota się w tym świecie bezładnie, a po ozdrowieniu każdy tydzień – tydzień kolejnych karamboli – przynosi mu nowe, nader dwuznaczne wcielenia. Zanim jeszcze w finale opowieści przemówi dziarskim – ale nieswoim!* [sic!] *– głosem, będzie skazany na „sąsiedzkie" przeszczepy z współofiar wypadku. Któregoś dnia zmaltretowany Kobiela pojawia się na horyzoncie z batystową chusteczką w dłoni, z przypudrowanym nosem, z kibicią podejrzanie giętką. Oto zaaplikowano mu następny, zbawienny przeszczep – tym razem z ciała kobiety… Polski Blaiberg jest z defektem: „Bogumił mortus est, natus est Bogumiła"*[11].

Warto przyjrzeć się temu fragmentowi bliżej. Marszałek stwierdza, że główny bohater stał się kobietą, choć przecież sam film nie przedstawia tego tak jednoznacznie. Ponadto charakterystyczny pozostaje sposób, w jaki recenzent pisze o tej metamorfozie, podkreślając, że nowe wcielenie protagonisty jest na

swój sposób niepokojące: *dwuznaczne* i *podejrzane* w swojej giętkości. Krytyk sięga bowiem po stereotypowy, charakterystyczny dla tamtego okresu, obraz homoseksualisty – mężczyzny, który dokonał inwersji płciowej, skobieciał i sfeminizował się[12]. Recenzja Marszałka świadczy zatem o tym, że również w momencie premiery widzowie dostrzegali dwuznaczną grę genderową podjętą przez Wajdę w *Przekładańcu* i próbowali ją opisać w znanych sobie kategoriach.

Uwaga krytyka skłania do postawienia jeszcze jednego pytania – jak wskazywał Jagielski, podobna do opisywanej przez Marszałka stereotypowa postać homoseksualisty pojawiała się niekiedy w kinie Polski Ludowej, pełniąc jednak funkcję parodystyczną i groteskową. Odmienność seksualna była więc przeważnie traktowana w kategoriach abiektalnych – jako coś zarazem odrażającego i śmiesznego: *Tym samym jawny homoseksualista w kinie polskim okresu PRL-u przybrał oblicze czyhającej na „heteryka", podstarzałej, wulgarnej i skobieciałej „cioty". Postaci te skonstruowane zostały za sprawą zaledwie kilku natychmiast rozpoznawalnych cech, które nie podlegają zmianie, są stałe i niezmienne: miękkie gesty, „zwiędła dłoń", powłóczyste spojrzenia, wysoki głos, makijaż i wymodelowana fryzura. Rozpoznawalne są one zatem raczej za sprawą inwersji płciowej niż odmiennej tożsamości seksualnej*[13].

Czy zatem Wajda, sięgając po podobny sposób kodowania inności, wyszedł poza ten groteskowy i humorystyczny wzór? Kluczowy wydaje się kontekst, w jakim pojawiały się PRL-owskie postaci homoseksualistów – przeważnie bowiem ich przerysowana odmienność stanowiła kontrast dla „zwyczajności" i „normalności" protagonistów.

Tymczasem Ryszard Fox funkcjonuje na innym tle – w *Przekładańcu* cały świat wydaje się dziwaczny i odmienny, bowiem opracowując koncepcję plastyczną dzieła, Wajda sięgnął po charakterystyczny kod estetyczny. Historia przedstawiona w filmie jest wprawdzie prosta pod względem narracyjnym, jednak nadano jej wyrafinowany, ekscentryczny, wręcz przeestetyzowany kształt. Za przykład tej wizualnej strategii może posłużyć scena, w której Krystyna Fox (Anna Prucnal), bratowa głównego bohatera, pojawia się w gabinecie adwokata, aby wyartykułować swoje żądania względem krewnego. Gdy wzburzona bohaterka krzykiem wyjaśnia swoje stanowisko, uwagę widza przykuwa jej osobliwy strój – przyszła bowiem na wizytę u adwokata ubrana w prostą, krótką sukienkę i boso. Na szyi ma potężną, grubą obręcz, jakoby biżuterię (podobną obręcz, przypominającą okulary bez szkieł czy jakiś element zbroi, założyła też na twarz), zaś na kostce prawej nogi zapięła zegarek. Tak noszony zegarek staje się oczywiście elementem czysto estetycznej i nieco prowokacyjnej gry – jest zupełnie pozbawiony funkcjonalności, łamie wszelkie konwenanse, stanowi rekwizyt prosty i codzienny, ale – za sprawą określonego użycia – wyrafinowany. Podobnych ekscesów, bazujących na niezwykłym inscenizowaniu ludzkiego ciała na ekranie, jest w *Przekładańcu* więcej.

Ta strategia przesady wizualnej, sztuczności i teatralizacji jest na wskroś kampowa. Twórcy wyzyskali tutaj kampowy potencjał konwencji science fiction – ikonografia filmu fantastycznonaukowego opiera się przecież na ekscentryczności, dziwności i niezwykłości. Jak w połowie lat 60. zauważył Stanisław Lem, dla utrzymanych w poważnym tonie fantazji o przyszłości może to stanowić ogromny problem, ponieważ ukazana na ekranie wizja świata zawsze będzie sztuczna

i mało wiarygodna: *Filmy przyszłościowe o tematyce „ziemskiej", choćby w zamierzeniu najbardziej kameralne (…), wymagają ukazania – przynajmniej jako tła – nieistniejącej cywilizacji. Ostateczny kształt utworu literackiego powstaje przy współudziale czytelnika; może on sobie wyobrazić bohaterów w dowolnych strojach. Film musi te stroje pokazać. Jeżeli ubierze bohaterów na modłę dzisiejszą, widz od razu wyczuje fałsz. Jeżeli zacznie się wymyślać coś „pod przyszłość", powstaną np. tuniki, jak w „Roku 2000" (przedwojennym filmie, zrealizowanym według H. G. Wellsa). Ich niezamierzona śmieszność psuje każdy wątek dramatyczny. Modę wymieniłem tylko dla przykładu. Takich kwestii jest tysiące (domy, ich wnętrza, pojazdy, obyczaje, wygląd ulicy itp.)*[14].

Tej sztuczności Wajda nie próbuje jednak unikać, wręcz przeciwnie – buduje na niej całą koncepcję plastyczną filmu i stylistycznego eklektyzmu, łączącego wzorce, które są zarazem bardzo wyraziste i odległe od siebie historycznie. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na projekty kostiumów, za które odpowiadała Barbara Hoff – słynna projektantka i publicystyka pisząca o modzie na łamach „Przekroju". Nieprzypadkowe było zaangażowanie artystki zwykle nietworzącej dla filmu, ale śledzącej globalne trendy modowe, kreującej lokalne gusta i potrafiącej stylizować ludzkie ciała tak, aby były atrakcyjne i przyciągały wzrok[15]. Warto zauważyć, że niektóre projekty Hoff z końca lat 60. igrają z kategoriami genderowymi i operują kampową przesadą. Za przykład mogą tu posłużyć kreacje sfotografowane przez Tadeusza Rolkego w 1967 r. – Lucyna Witkowska oraz Grażyna Hase zapozowały do zdjęć w prostych sukienkach ozdobionych ogromnymi kołnierzami i równie potężnymi, barwnymi krawatami[16].

Do przekraczającej stereotypy płciowe estetyki kampowej i poniekąd fantastycznonaukowej Hoff powróciła, projektując kostium – swoistą kosmiczną zbroję – w którym Halina Frąckowiak wystąpiła na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1970 r.[17] O tej kreacji artystka opowiadała następująco: *Wyszukałam metaloplastyka, świetnego fachowca, i zmusiłam go, żeby wykuł z miedzianej pozłacanej blachy spódniczkę mini, króciutki staniczek, a do tego złote obroże na ręce, na szyję. A wszystko połączone złotymi łańcuszkami. Ona była szalenie zgrabna, więc w tej erotyczno-kosmicznej zbroi wyglądała bosko. Do tego wymyśliłam złote sandały, które miała sznurować złotą tasiemką aż do kolan. (…) Gdy Frąckowiak wyszła na scenę w Opolu, sala zamarła z wrażenia. Fotoreporterzy rzucili się na nią jak wygłodniałe lwy. Telewizja nie pokazywała jej w bliskich planach, żeby kraju nie zdemoralizować*[18].

Barbara Hoff znała ikonograficzne konwencje fantastyki naukowej – już w 1955 r. w przygotowanym wspólnie z Janiną Ipohorską felietonie dla „Przekroju" pisała o tym, jak modę przyszłości widzą różni pisarze science fiction. Podzieliła futurologiczne teksty na cztery grupy: w pierwszej pojawiają się kombinezony, w drugiej stroje są nieokreślone i przypominają ubiór współczesny, w trzeciej bohaterki występują w skąpych, dwuczęściowych, połyskujących metalicznie kostiumach i hełmach, wreszcie w czwartej pisze się o wzorzystych i kolorowych tkaninach z syntetycznego jedwabiu[19].

Na potrzeby *Przekładańca* Hoff przygotowała swoistą mieszankę, w której połączyła wszystkie te rozwiązania, przerysowując ich cechy charakterystyczne. Opracowane przez nią stroje nie tworzą spójnej wizji futurystycznego świata, natomiast godzą rozmaite porządki estetyczne i genderowe – znalazło się tu miejsce między innymi na rokokowe koronki, hippisowskie motywy kwiatowe i wzorzy-

ste tkaniny, futurystyczne, minimalistyczne uniformy oraz współczesne garnitury. Wszystko to tworzy dziwną, wizualnie pociągającą i kampową przestrzeń negującą koncepcję naturalności czy zwyczajności, a zatem taką, w której wyraz mogą znaleźć najrozmaitsze tożsamości queerowe.

Kamp w *Przekładańcu* nie ogranicza się bowiem tylko do zabawy estetycznej – kampuje się tutaj także społeczne style płci, cielesności i seksualności, dlatego inność Ryszarda Foxa nie zostaje sprowadzona do roli kontrastu dla jakiejś normy czy zwyczajności. W związku z tym odczytanie skupione wokół ściśle powiązanych ze sobą kategorii odmienności oraz kampu pozwoli dostrzec, w jaki sposób *Przekładaniec* rozwibrowuje genderowe i seksualne konstrukty społeczne.

Parodia płci

Cielesne transformacje Ryszarda Foxa ujawniają przede wszystkim sztuczność i konwencjonalność wszelkich norm płciowych. Po kolejnych operacjach główny bohater przechodzi z jednej skrajności w drugą – najpierw, gdy przeszczepiono mu organy brata, jest stereotypowo męski, a po kolejnym zabiegu, gdy w jego ciele znalazły się między innymi narządy Salomei Tintel, staje się hiperkobiecy. Finalnie (choć jako widzowie możemy sądzić, że to tylko jeden z wielu kolejnych etapów), po trzecim już wypadku, przemienia się w hipermęskiego Ariego Stevensona. Jednak dla zewnętrznego obserwatora ciało Foxa jest wciąż takie samo, różnica płciowa sprowadza się tu wyłącznie do kwestii czysto zewnętrznych, performatywnych: stroju, rekwizytów, gestów i sposobu mówienia. Męski Fox zaśmiewa się więc w głos, gwałtownie gestykuluje i mówi donośnie, siedzi rozparty w fotelu, wypija szklankę alkoholu jednym haustem, zakłada też podkoszulek z logo swojego zespołu rajdowego. Kobiecy Fox nosi torebkę, ma pomalowane oczy i używa puderniczki, siedzi skromnie, trzymając kolana przy sobie, i mówi miękkim głosem w wybitnie afektowany sposób. Wreszcie jeszcze bardziej męski Stevenson jest obcesowy i niedbały, zakłada skórzaną kurtkę na gołe ciało, na szyi wiesza gruby łańcuch, a na dłoniach ma rękawiczki samochodowe.

Każdy z tych wzorców genderowych jest oczywiście jaskrawo stereotypowy – doprowadzony do absurdu i tak przerysowany, że odsłania swoją sztuczność. Szczególnie wyraźnie widać to wówczas, gdy kobiecy Fox nieporadnie próbuje, niczym aktorki podporządkowane męskiemu oku kamery, inscenizować swoje ciało jak przedmiot seksualny. Po raz pierwszy robi to u mecenasa, gdy rozsiada się na kanapie w dziwnej, niewygodnej pozie, podwijając jedną nogę pod drugą i wyciągając prawą rękę wzdłuż oparcia; po raz drugi, gdy u psychoanalityka kładzie się na skórze białego niedźwiedzia, zadzierając do góry nogi i podpierając brodę rękami. W obu przypadkach starannie upozowuje swoje ciało, na wzór gwiazd z fotosów drukowanych w kolorowych magazynach.

Efekt sztuczności i przerysowania potęguje oczywiście to, że owe kolejne style ciała (określenie Judith Butler[20]) nałożono na ciało Bogumiła Kobieli – niskiego, krępego, „niekształtnego", odbiegającego od typowych kanonów męskiej czy żeńskiej urody. Na tym ciele każdy z płciowych kostiumów leży źle, każde zachowanie wydaje się niezręcznie odgrywaną pozą. Zostaje więc ujawniona kon-

wencjonalność ról genderowych wziętych tutaj w kampowy cudzysłów przesady, sztuczności i niedopasowania.

Znamienne jest jednak, że film zarazem sugeruje, iż wszystkie te zachowania są zupełnie naturalne – że Ryszard Fox niczego nie gra, ale zachowuje się spontanicznie i w zgodzie ze swoją tożsamością. Zapytany o to, od kiedy używa torebki, odpowiada ze wzruszeniem ramion, że od niedawna i że to dużo wygodniejsze od noszenia wszystkiego w kieszeniach. Badany przez psychoanalityka w teście skojarzeniowym, bez zastanowienia wymienia kolejne stereotypowo żeńskie pojęcia, choć jeszcze przed operacją wszystko kojarzyło mu się z motoryzacją.

Można byłoby tu mówić o pewnej niekonsekwencji, ponieważ sugeruje się widzom, że płeć jest tylko kostiumem i rolą oraz że jest głęboko zakorzeniona w fizycznym ciele. Takie łączenie sprzeczności należy jednak uznać za element strategii kampowania – jak dowodziła Judith Butler, rozwibrowanie kategorii płciowych opiera się nie na prostym przerysowaniu stylu cielesnego, ale na grze z takimi kategoriami, jak wnętrze i zewnętrze, tożsamość i zachowanie, esencja i przygodność: *Płcie społeczne nie mogą być ani prawdziwe, ani fałszywe, ani rzeczywiste, ani pozorne, ani pierwotne, ani wtórne. Jeśli jednak są wiarygodnymi nosicielami wszystkich tych atrybutów, to znaczy, że można wykazać, iż są całkowicie i radykalnie n i e w i a r y g o d n e* [21].

Podobny, wewnętrznie sprzeczny status ma w świecie przedstawionym *Przekładańca* także ludzkie ciało. Z jednej strony pozostaje ono jakimś nośnikiem płci kulturowej (to przeszczepione organy Salomei Tintel sprawiają przecież, że Ryszard Fox zaczyna się malować i nosić torebkę), a z drugiej – takie rozwiązanie fabularne wydaje się raczej doprowadzonym do granic absurdu i parodii myśleniem esencjalistycznym. Skoro ciało decyduje o jakichś uniwersalnych zachowaniach kobiecych lub męskich, to jego rozbicie prowokuje do postawienia pytania: który organ jest odpowiedzialny za sposób siadania na kanapie, ubierania się czy intonowania wypowiedzi? W świecie *Przekładańca* nawet przeszczepione zęby czy kolana mogą więc wpływać na chęć stosowania makijażu czy skłonność do afektowanego mówienia. Jest to zatem esencjalizm parodiowany, odgrywany i kampowany.

Warto ponadto zauważyć, że ciało w filmie Wajdy zostało na skutek postępu naukowego zupełnie unieważnione, rozbito iluzję jego integralności i stabilności. Przeszczepy najróżniejszych organów są w świecie przedstawionym na porządku dziennym i nie pociągają za sobą większych komplikacji czy niedogodności fizycznych. Wciąż powstają coraz to nowsze konfiguracje przekładańców i nic nie wskazuje na to, aby proces ich „komponowania" miał się zatrzymać – z czasem złożoność poszczególnych organizmów będzie więc rosła, a ich status ulegnie jeszcze większej komplikacji. Samo ciało utraciło status jednoznacznego i stabilnego punktu odniesienia dla tożsamości – stało się raczej budulcem, który można wciąż przetwarzać na nowe, zaskakujące sposoby. Okazuje się zatem, że pozornie nienaruszalne i naturalne tożsamości można dzielić, mnożyć oraz łączyć, rozbijając ich integralność.

Persona przekładańca łączy więc w sobie niemożliwe do pogodzenia sprzeczności, a ruchomy i płynny, zarazem esencjalistyczny i konstruktywistyczny status ciał przekładańców odsłania pewne kulturowe konwencje myślenia o jednostce ludzkiej i obśmiewa je, prowadząc do zdenaturalizowania samej idei płci.

Przemysław Czapliński, charakteryzując różne kampowe praktyki i sposoby myślenia o kampie, wyróżnia dwie właściwe mu strategie – mniejszościową i odmiennościową. Pierwsza opiera się przede wszystkim na chwytach parodystycznych – przerysowując elementy przyporządkowane stereotypowo różnym płciom oraz łącząc je w zaskakujące, nieprzystające do siebie kombinacje, kamp mniejszościowy obnażałby arbitralność wzorców kulturowych i obśmiewałby normy tożsamościowe narzucane odmieńcom przez dominującą większość. Śmiech byłby więc tutaj taktyką oporu, jednak przy tym wszystkim kamp mniejszościowy jedynie bawiłby się binarnymi podziałami płci, nie proponując wyjścia poza nie. Odsłaniając ich arbitralność i żartując z nich, jednocześnie godziłby się z tym, że przed tą arbitralnością nie ma ucieczki.

Tak rozumianą strategię kampową z pewnością realizuje *Przekładaniec* – opisane powyżej genderowe metamorfozy Ryszarda Foxa stanowią parodię obowiązujących norm płciowych. Film Wajdy można również analizować w kontekście drugiej charakteryzowanej przez Czaplińskiego strategii – kampu odmiennościowego, który nie tylko obnaża arbitralność kulturowych stylów ciała, lecz także szuka dla nich opcji alternatywnej.

Fantazmat androgyna

Przybliżając naturę kampu odmiennościowego, Czapliński zauważał, że w ramach tej strategii kolejne przepisywanie kodów płciowych służy nie tylko zabawie – w ich efekcie ma bowiem w końcu powstać jakaś nowa jakość: *W tej linii interpretacyjnej (…) kamp jest permanentnym procesem repetycji ról płciowych w poszukiwaniu wyjścia poza nie. Narzędziem jest „transgresywna reinskrypcja" kodów płciowych, czyli różnicujące przepisywanie męskiego na kobiece i kobiecego na męskie. Parodia płci, którą posługuje się kamp odmiennościowy, ma jednak charakter sprawczy: nie tylko odsłania samą konstruowalność płci, lecz także w każdym akcie naśladownictwa przemyca jakąś innowację. Powtórzenie jest twórcze, nie odtwórcze. (…) To, co pewne, czyli konkretne reprezentacje płciowe, zostaje zagarnięte, przepisane i powtórzone z różnicą krytyczną. Kamp odmiennościowy kontestuje zatem płciowe wcielenie człowieka, uznając, że ma ono charakter doraźny i przekraczalny. Można wyobrazić sobie ów moment, gdy kolejne przepisanie wytworzy inną, dziś nam jeszcze nieznaną pozapłciową inkarnację człowieka – nie można natomiast wyobrazić sobie owego wcielenia*[22].

Koncepcja ta pozwala spojrzeć na *Przekładańca* z jeszcze innej perspektywy. Kolejne modyfikacje ciała Ryszarda Foxa nie pociągają za sobą wyłącznie modyfikacji roli genderowej, którą główny bohater performuje przed innymi. Momentami wydaje się bowiem, że zmianie ulega również jego tożsamość, która staje się płynna oraz nieokreślona i pozostaje gdzieś poza dualizmem płciowym. Wszak, jak sugeruje się w jednej ze scen, Fox ma żeńskie organy płciowe – od pasa w dół przeszczepiono mu bowiem fragmenty ciała Salomei Tintel. Zmienia się także realizowany przez niego wzorzec pożądania – gdy wspomina o swoim pilocie rajdowym, komplementuje jego urodę. Można zaryzykować stwierdzenie, że Fox staje się androgynem – taką interpretację postaci granej przez Kobielę potwierdzałby szczególnie jeden neologizm, który wypowiada on podczas rozmowy z mecenasem po drugim wypadku samochodowym. W chwili podekscytowania

w trakcie relacjonowania kraksy Fox mimowiednie tworzy nowy rodzaj gramatyczny, rzucając: *I wszedłam w zakręt, siedem tysięcy obrotów i już bym wyprowadził…* W tym *wszedłam* dochodzi na moment do głosu niebinarna i niespolaryzowana tożsamość genderowa, której udaje się przełamać bariery językowe i kulturowe, ograniczające na co dzień możliwości ekspresji płciowej i zmuszające do wpasowania się w społecznie usankcjonowane wzorce.

Zresztą nie tylko ciało Ryszarda Foxa jest niebinarne czy androgyniczne; w świecie przedstawionym *Przekładańca* większość postaci w jakiś sposób przekracza kulturowe granice płci. Za doskonały przykład posłużyć może doktor Burton, chirurg, od którego adwokat dowiaduje się, jak przebiegają operacje transplantologiczne. Warto zwrócić uwagę na pewien charakterystyczny kontrast między tymi dwoma bohaterami granymi przez Jerzego Zelnika (Burton) i Ryszarda Filipskiego (mecenas). W obu wcielają się aktorzy doskonale wpisujący się w męskie kanony urody – wysocy, postawni, wysportowani, o mocnych rysach twarzy – którzy nieprzypadkowo byli wówczas obsadzani w rolach postaci silnych, zdecydowanych i nieustępliwych. W przypadku Zelnika najlepszy przykład stanowi oczywiście rola Ramzesa w *Faraonie* (reż. Jerzy Kawalerowicz, 1966), Filipski grał zaś głównych bohaterów takich filmów sensacyjnych, jak *Tylko umarły odpowie* (reż. Sylwester Chęciński, 1969), *Południk zero* (reż. Waldemar Podgórski, 1971) czy *Brylanty pani Zuzy* (reż. Paweł Komorowski, 1972).

Te dwa męskie ciała zostały jednak zaprezentowane biegunowo odmiennie. Ciało Filipskiego pozostaje w pełni zakryte przez konwencjonalny i całkiem współczesny strój (sweter i marynarka), nadano mu też atrybuty kojarzące się z inteligencją, mądrością i wykształceniem (broda, okulary, fajka). Ekspresja mecenasa wydaje się zaś naturalna i spontaniczna – adwokat krzywi się, gdy widzi doktora Gregory'ego trzymającego jakiś organ wewnętrzny w dłoniach, otwiera szeroko oczy ze zdumienia, gdy słyszy pastora mówiącego damskim głosem, rozchyla usta, gdy w skupieniu słucha wywodów Burtona.

Z kolei ciało Zelnika jest wystylizowane i estetyzowane. Odzienie doktora Burtona sygnalizuje, aby było sygnalizowane połączenie prostoty i wyrafinowania, naturalności i sztuczności oraz męskości i kobiecości. Ma on na sobie minimalistyczny, olśniewająco biały uniform, a rozpięta koszula ujawnia umięśniony tors. Równocześnie ciało to jest przyozdobione ostentacyjną, ciężką biżuterią – ogromny wisior, bransoleta i liczne sygnety tworzą wraz z prostym strojem złożoną kompozycję. Gesty i mimika bohatera również są do pewnego stopnia przesadzone – Burton szeroko się uśmiecha, kłania, przybiera wymyślne pozy, punktuje swoje wypowiedzi zamaszystymi gestami. Raz bawi się narzędziem chirurgicznym jak rewolwerem, celując nim w mecenasa, innym razem niczym postać ze świętej ikony wznosi w górę trzy palce w geście przypominającym błogosławieństwo. Nieustannie zachowuje się tak, jakby pozował do zdjęcia na okładce popularnego magazynu, i tak też traktuje go kamera – w jednym ze zbliżeń pokazywany z półprofilu Zelnik, szeroko się uśmiechając, zerka nawet wprost w obiektyw, przez co całość przypomina raczej fotos bądź plakat niż ujęcie filmowe. Cielesny styl Burtona jest więc stylem gwiazdy, androgynicznego bohatera masowej wyobraźni, który dzięki swojej niejednoznaczności przyciąga wzrok, budzi podziw i pożądanie.

Paradoksalnie zachowanie doktora jest zarazem naturalne i wystudiowane – cała ta salonowa galanteria przychodzi mu z lekkością. O sprawach ważnych i kluczowych mówi lekko i ze swadą, jakby uczestniczył w jakieś kurtuazyjnej pogawędce – żartuje, mnoży paradoksy, rzuca anegdotami i żywo gestykuluje. Tym samym bohater bierze w cudzysłów nie tylko temat przeszczepów i tożsamości przekładańców, lecz także samego siebie. Jego sposób bycia sprawia, że wydaje się on przemyślaną i wystylizowaną figurą.

Ciało Burtona funkcjonuje zatem na nieco innych zasadach niż ciało Ryszarda Foxa. Ten bowiem wraz z każdą operacją zmieniał kostiumy genderowe, stając się bądź hipermęski, bądź hiperkobiecy; zawsze też niespecjalnie pasował do performowanych ról. Burton – jak się wydaje – funkcjonuje natomiast poza takim binarnym rozróżnieniem, jest sam dla siebie punktem odniesienia i swoim własnym uniwersum, w którym w nową konfigurację zostają połączone elementy kulturowe przynależne obu płciom. Przypomina pod tym względem doktora Franka-N-Furtera z późniejszego o kilka lat *The Rocky Horror Picture Show* (reż. Jim Sharman, 1975). O tożsamości tego bohatera szeroko pisała Karolina Kosińska, zwracając uwagę właśnie na to, że lokuje się ona poza spolaryzowanym podziałem płciowym: *Frank utrudnia sklasyfikowanie siebie. Z jednej strony buduje swą personę przez łączenie elementów z różnych porządków, ale z drugiej potrafi zestawić te elementy tak, że granice między owymi porządkami znikają, a raczej że samo rozróżnienie traci rację bytu. Frank przestaje być trywialną sumą elementów kobiecych i męskich, a zaczyna tworzyć kategorię samą w sobie, odrębną, wypływającą z nieprzystawalności, ale ostatecznie tworzącą nową przystawalność – androgyniczną. Rozbicie jednej integralności owocuje stworzeniem nowej, nawet jeśli ta nowa jest tylko jednorazową aktualizacją – tak jak w przypadku istoty androgynicznej, wiecznie płynnej i niedającej się zamknąć w sztywnym modelu*[23].

O ile więc nieporadny Fox budzi w widzach przede wszystkim śmiech, o tyle wyrafinowany, dwuznaczny i przywodzący na myśl gwiazdę filmową Burton przyciąga wzrok jako przedmiot zachwytu i pożądania.

Społeczny wymiar płci

Rozważając film Wajdy w kontekście queerowym, warto zauważyć, że temat społecznej sankcji i kulturowych schematów myślenia o ciele oraz płci stanowi jeden z głównych wątków *Przekładańca*. To nie Ryszard Fox próbuje określić, kim jest i jaka jest jego tożsamość – wydaje się, że nawet nie zauważa on kolejnych zmian, płynnie przechodząc z jednej roli do drugiej. To wielkie instytucje usiłują za wszelką cenę dopasować nieokreśloną tożsamość tytułowego bohatera do odgórnie wyznaczonych kategorii. Prawnicy chcą więc ustalić, kim jest Fox, zastanawiając się, które części ciała są decydujące podczas rozstrzygania o ojcostwie bądź macierzyństwie. Z kolei firma ubezpieczeniowa precyzyjnie dzieli człowieka na ruchomości i prowadzi rejestry ciał na wzór ksiąg wieczystych czy handlowych, ujmujących wszystko w proste zestawienia procentowe. Znamienne, jaki język jest uruchamiany przy okazji tych rozważań – żargon prawny zawiłych definicji i rozróżnień oraz ekonomiczny socjolekt rodem z sądowych rejestrów i decyzji. W tym instytucjonalnym kontekście lokuje się także przypadek pojawiającego się

w szpitalu pastora, który po operacji mówi wysokim, damskim głosem Barbary Krafftówny. Bohater kategorycznie żąda od lekarzy poprawki, odwołuje się jednak nie do jakichś osobistych przekonań czy upodobań, ale do presji społecznej. Ten głos bowiem, jak twierdzi, nie nadaje się do wygłaszania kazań, co grozi załamaniem kariery duchownego.

Potrzeba precyzyjnego określenia tożsamości jednostki jest zatem zewnętrzna względem niej samej – to społeczne, często ściśle zracjonalizowane i zbiurokratyzowane instytucje nie mogą przejść do porządku dziennego nad wymykającą się prostym podziałom konstrukcją przekładańca. Kłopoty Foxa przywodzą na myśl ustalenia Michela Foucaulta, który dowodził, że począwszy od XVIII w. w kulturze Zachodu pojawia się swoista obsesja „prawdziwej płci" – takiej, którą należy odkryć i ustalić dzięki metodom naukowym i postępowaniom prawniczym[24]. Na podobne zagadnienie wskazywał także Jack Halberstam, uznając, że jednym z fundamentów kultury nowoczesnej była idea czytelności – świat miał być z samej swojej natury poznawalny i poddawać się precyzyjnym kategoryzacjom. Te zaś powinny porządkować i wyjaśniać każdą dziedzinę życia (demografię, naukę, ekonomię itd.), w tym również kwestie cielesne, płciowe i seksualne[25].

Fabuła *Przekładańca* unaocznia więc, w jak wielowymiarowe i skomplikowane relacje kulturowe jest uwikłane – z pozoru uniwersalne i niebudzące wątpliwości – ludzkie ciało. Tym samym zamazywanie kulturowej czytelności ciała, wyłamywanie się z prostych i schematycznych podziałów oraz rozbijanie iluzji ciągłości między płcią biologiczną, kulturową i pożądaniem nabiera wymiaru kontrkulturowego. Podważa bowiem fundamenty wielu rozmaitych instytucji życia zbiorowego: tradycyjnej rodziny, prawa, Kościoła, zarazem ujawniając ich opresyjność. Odmienność cielesna, genderowa i seksualna może tu być zatem rozumiana jako forma buntu i zmiany społecznej, jako impuls zmuszający do przemyślenia porządku kulturowego na nowo.

Nieprzypadkowo, jak sądzę, w *Przekładańcu* pojawiają się wizualne nawiązania do podważającego fundamenty kultury nowoczesnej ruchu hippisowskiego oraz do młodzieżowej kultury buntu. Pod szpitalem mecenas spotyka wszak grupę „koników" (jak określa ich Lem w scenariuszu) handlujących częściami ludzkiego ciała – wszyscy są ubrani w niezwykle ekstrawaganckie, wzorzyste i wielobarwne stroje bogato przyozdobione biżuterią. Twarze części z nich pokrywa wyrafinowany makijaż: jeden nosi na niej namalowany kwiat, inny – dodatkowe pary oczu upodobniające go do jakiegoś dalekowschodniego bóstwa. W rolach tych Wajda obsadził członków bigbitowego zespołu Niebiesko-Czarni. Reżyser powiązał w ten sposób opowieści o transgresjach ludzkiej płci z toczącą się właśnie na Zachodzie rewolucją seksualną i przemianą pokoleniową, co lokuje *Przekładańca* w istotnym kontekście społecznym. Tak oglądany film Wajdy staje się śladem zainteresowania realnymi praktykami i koncepcjami, zgodnie z którymi ciało to pole walki społecznej oraz narzędzie indywidualnego wyzwolenia.

Co istotne, ten tożsamościowy, genderowy bunt realizuje się za pośrednictwem subwersywnie używanych kodów kultury codziennej i masowej. Komedię Wajdy często określa się mianem popartowej, gdyż język *Przekładańca* to język mody, kolorowych czasopism, filmowych konwencji gatunkowych, komiksu czy muzyki popularnej. Ten kontekst pozwala spojrzeć na ów film w optyce transna-

rodowej i lokować go wśród innych produkcji kampujących oraz queerujących science fiction (i kulturę masową w ogóle) w duchu kontrkulturowym. Obok wspomnianego już *The Rocky Horror Picture Show* można by tutaj przywołać na przykład *Barbarellę* (reż. Roger Vadim, 1968) lub *Człowieka, który spadł na Ziemię* (*The Man Who Fell to Earth*, reż. Nicolas Roeg, 1976), a także *Flesha Gordona* (reż. Michael Benveniste, Howard Ziehm, 1974). Każda z nich na swój sposób pokazywała nienormatywne ciała i praktyki seksualne, jednocześnie ujawniając performatywny i sztuczny charakter płci[26]; każda sięgała do takiego języka, który w ramach tradycyjnych hierarchii kulturowych uważano za schematyczny, kiczowaty i szmirowaty. Ten specyficzny status dobrze współbrzmiał z wrażliwością queerową, która chętnie szukała środków wyrazu w tym, co powszechnie uważane za tandetne i niewarte uwagi.

Przekładaniec pozwala prześledzić logikę tej strategii, zakładającej grę nienormatywnych tożsamości i kodów kultury masowej. Owa gra pozostaje oczywiście kolejnym świadectwem wpływu kontekstu społecznego na twórczość Wajdy, który dostrzegł zmianę antropologiczną związaną z ekspansją kultury masowej i odchodzeniem w przeszłość dawnego porządku kulturowego. Zmiana pokoleniowa, dokonująca się także w Polsce, zachęcała do poszukiwania takiego języka filmowego, który byłby aktualny, bliski widowni młodzieżowej i zakorzeniony w wyobraźni zbiorowej.

W popartowej estetyce *Przekładańca* chodzi jednak nie tylko o to, aby w sposób adekwatny wyrazić doświadczenie współczesności i dotrzeć do nowego typu odbiorców, lecz także by kontestować dotychczasowe hierarchie kulturowe. Jak częściowo zauważył to w momencie premiery cytowany wyżej Andrzej Szczypiorski, sięgnięcie po popularne kody komunikacji świadczy o aktywnym zerwaniu z kanonem narodowo-romantycznym i poszukiwaniu nowych, alternatywnych sposobów ekspresji.

Takie kontestowanie nie zakłada jednak zastąpienia jednych hierarchii innymi, wszak kultura masowa jest w *Przekładańcu* rozbijana i składana na nowo, przerysowywana i parodiowana, brana w kampowy cudzysłów. Film Wajdy kreuje tym samym złożoną siatkę kolejnych subwersji i negacji, która uwydatnia konwencjonalność naszego funkcjonowania w kulturze i ujawnia konstruowalność wszelkich społecznych pojęć, kategorii i hierarchii. Ta popartowa gra z popularnymi kodami dobrze współbrzmi zatem z opisywaną w niniejszym artykule grą z cielesnością i tożsamościami płciowymi. W obu przypadkach chodzi bowiem przede wszystkim o rozbijanie schematów i naruszanie stereotypów kulturowych. Cytowany wcześniej Szczypiorski widział w *Przekładańcu* „cyrk" i choć w jego recenzji słowo to miało wydźwięk pejoratywny, to w kontekście niniejszego wywodu można wydobyć z niego dodatkowe sensy. Cyrk ma przecież w sobie często pierwiastek karnawałowy, burzący ustalony porządek kulturowy i społeczny dzięki rozmaitym transgresjom cielesnym. Podobnie dzieje się w *Przekładańcu*, w którym kampowe i fantastyczne ciała ujawniają na ekranie swój innościowy, kontestacyjny potencjał. Zaaranżowane i transformowane, w niezwykły sposób pobudzają do podejrzliwego spojrzenia na obowiązujące reżimy kulturowe organizujące wyobrażenia społeczne na temat płci.

---

[1] Historia tekstu Lema oraz jego rozmaitych adaptacji jest dość złożona. Korzenie *Przekładańca* tkwią bowiem w opublikowanym w połowie lat 50. opowiadaniu *Czy pan istnieje, Mr Johns?*, które stało się m.in. kanwą przedstawienia Teatru Telewizji. Szczegółowo losy tekstu Lema opisuje Karol Jachymek (zob. *Film – ciało – historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Naukowe „Katedra", Gdańsk 2016, s. 622-625).

[2] Tamże, s. 618-640.

[3] M. Bryś, *Brak i nadobecność. O obrazie polskiego doświadczenia Marca '68 w filmach Andrzeja Wajdy*, „Didaskalia" 2015, nr 126, s. 32-40.

[4] E. Ostrowska, *„Exquisite cadaver" According to Stanisław Lem and Andrzej Wajda*, „Open Cultural Studies" 2018, nr 2, s. 103-113.

[5] M. Bugaj, *Wajda autoironicznie: Lem i „Przekładaniec"*, „Pleograf" 2018, nr 3, https://pleograf.pl/index.php/wajda-autoironicznie-lem-i-przekladaniec (dostęp: 16.05.2024).

[6] M. Kwaśniewska, *…i inni. Homoerotyzm i sentymentalizm jako figury społecznego nieposłuszeństwa w filmie „Piłat i inni" Andrzeja Wajdy*, „Didaskalia" 2015, nr 126, s. 41-42.

[7] S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2021, s. 25-26.

[8] A. Szczypiorski, *Przekładaniec rozczarowań*, „Ekran" 1968, nr 36, s. 11.

[9] Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 77.

[10] Warto przy tym podkreślić, że ten potencjał gatunku do kreowania alternatywnych wizji idei płci często pozostawał niewykorzystany – naturalizacja koncepcji binarnych podziałów płci i seksualności sprawiała bowiem, że opozycje te wydawały się nienaruszalne i uniwersalne. Nie oznacza to jednak, że fantastyka naukowa nigdy nie podejmowała wątków queerowych – na gruncie literackim historię takich tropów śledziła m.in Wendy Pearson (*Science Fiction and Queer Theory*, w: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 149-160). W tym kontekście warto także zwrócić uwagę na filmy i seriale, w których wykorzystano wątek androidów. Z jednej strony wiele z nich świadczy o przywiązaniu do tradycyjnych podziałów binarnych, z drugiej – zdarzają się produkcje problematyzujące skomplikowane relacje tożsamości i cielesności androidów z kulturowo usankcjonowanymi przyzwyczajeniami. Zob. A. Młyński, *Sex machina. Androidy w pułapce płci*, „Ekrany" 2020, nr 3, s. 30-34.

[11] R. Marszałek, *Polski Blaiberg*, „Współczesność" 1968, nr 19, s. 12.

[12] S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013, s. 248-253.

[13] Tamże, s. 250-251.
[14] S. Lem, *Dlaczego nie ma dobrych filmów fantastycznych*, „Film" 1962, nr 32, s. 6. Pisząc o *Roku 2000*, Lem miał na myśli brytyjski film *Things to Come* (1936) w reżyserii Williama Camerona Menziesa.
[15] Zob. J. Dobkowska-Kubacka, A. Pawłowska, *Barbara Hoff. Królowa kreatywności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 87-143.
[16] Zob. *Barbara Hoff. Polskie projekty, polscy projektanci*, red. J. Friedrich, W. Szerle, Muzeum Miasta Gdynia, Gdynia 2019, s. 122, 126.
[17] Zob. J. Dobkowska-Kubacka, A. Pawłowska, dz. cyt., s. 142-143.
[18] B. Hoff, *Polityczny fason kiecki*, rozm. W. Kalicki, w: *Kobiety, które igrały z PRL-em*, oprac. A. Borowiec, K. Bielas, A. Bikont i in., Wydawnictwo Agora, Warszawa 2012, s. 53.
[19] Lucynka i Paulinka [właśc. B. Hoff, J. Ipohorska], *Co będziemy nosić w roku 2025?*, „Przekrój" 1955, nr 547, s. 12.
[20] Por. J. Butler, *Od „wnętrza" do performatywów płci*, tłum. K. Krasuska, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Universitas, Kraków 2012, s. 498.
[21] Tamże, s. 502.
[22] P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 45-46.
[23] K. Kosińska, *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie. Postać androgyniczna w brytyjskiej kulturze popularnej i filmie lat 70.*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014, s. 231.
[24] Zob. M. Foucault, *Prawdziwa płeć*, tłum. A. Lewańska, w: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999, s. 293-295.
[25] Zob. J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 18-33.
[26] Zob. S. J. Konefał, *„Corpus futuri". Literackie i filmowe wizerunki postludzi w anglosaskiej fantastyce naukowej oraz ich komiksowe i telewizyjne reinterpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 157-159.

Robert Dudziński

Doktor, adiunkt w Zakładzie Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor monografii *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965-1989. Konwencje – motywy – konteksty* (2017) oraz *Od „potwornej szmiry" do „własnego kiczu". Proza popularna w polskiej kulturze literackiej lat 50. XX wieku* (2021). Publikował m.in. na łamach „Images", „Kwartalnika Filmowego" oraz „Literatury i Kultury Popularnej". Jego zainteresowania badawcze obejmują historię literatury popularnej w Polsce, historię filmu polskiego oraz historię i teorię kina gatunków.

Bibliografia

Butler, J. (2012). Od „wnętrza" do performatywów płci (tłum. K. Krasuska). W: P. Czapliński, A. Mizerka (red.), *Kamp. Antologia przekładów* (ss. 491-502). Kraków: Universitas.

Czapliński, P. (2012). Kamp – gry antropologiczne. W: P. Czapliński, A. Mizerka (red.), *Kamp. Antologia przekładów* (ss. 7-48). Kraków: Universitas.

Hoff, B. (2012). Polityczny fason kiecki (rozm. W. Kalicki). W: A. Borowiec, K. Bielas, A. Bikont i in. (oprac.), *Kobiety, które igrały z PRL-em* (s. 53). Warszawa: Wydawnictwo Agora.
Jagielski, S. (2013). *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. Kraków: Universitas.
Jagielski, S. (2021). *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968--1982*. Kraków: Universitas.
Kosińska, K. (2014). *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie. Postać androgyniczna w brytyjskiej kulturze popularnej i filmie lat 70.* Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
Lem, S. (1962). Dlaczego nie ma dobrych filmów fantastycznych. *Film*, (32), ss. 6-7.
Marszałek, R. (1968). Polski Blaiberg. *Współczesność*, (19), s. 12.
Szczypiorski, A. (1968). Przekładaniec rozczarowań. *Ekran*, (36), s. 11.

Keywords:
Andrzej Wajda;
camp;
androgyny

Abstract
Robert Dudziński
Body Configurations: Gender and Identity Transgressions in Andrzej Wajda's *Roly Poly*
The article discusses *Przekładaniec* (*Roly Poly*, 1968) – a television production by Andrzej Wajda, based on the script by Stanisław Lem – in the context of bodily and sexual otherness. The author of the text describes the methods of coding otherness used by the creators, paying attention primarily to the camp style characteristic of the production. Wajda's camp strategy, based on bodily excess and irony, made it possible to emphasize the performative and ad hoc nature of gender roles, and to denaturalize the concept of gender itself. The article also discusses the figure of the androgyne, which recurs in the movie, and which also deconstructs the idea of gender binary. The study concludes by pointing out how *Roly Poly* signals the entanglement of the body and gender in various social and cultural relations.