

# Performatywne identyfikacje

SEBASTIAN JAGIELSKI

*Ponieważ, jako geje, dorastaliśmy izolowani nie tylko od naszych heteroseksualnych rówieśników, ale także od siebie, zwróciliśmy się w stronę [filmu], by zdobyć informacje i stworzyć wyobrażenie o sobie. (...) Ta izolacja (...) być może sprawiła także, że mieliśmy większą potrzebę ucieczki niż inne grupy społeczne – dlatego też podążyliśmy w stronę kina<sup>1</sup>.*

Richard Dyer

*Zmartwychwstanie martwych jest sprawą bogów i historyków, którzy powinni wiedzieć, co się liczy. Ratowanie odpadków uznanych za kulturowo nieznaczące, żenujące czy niebezpieczne to praca dla Frankensteinów czy śmiesznych, mieszczańskich odmieńców. Dla utracjuszy i marnotrawców – z szerszego, to znaczy dominującego punktu widzenia<sup>2</sup>.*

Mike Perkovich

## Kłopotliwa dedykacja

*Bette Davis, Genie Rowlands, Romy Schneider... Wszystkim aktorkom grającym aktorki. Wszystkim kobietom, które grają. Mężczyznom, którzy grają... i stają się kobietami. Wszystkim, którzy chcą być matkami. Mojej matce.* W dedykacji, która zamyka jeden z klasycznych już filmów queerowych, *Wszystko o mojej matce* (*Todo sobre mi madre*, reż. Pedro Almodóvar, 1999), reżyser pozostawił zaskakujący ślad, który odsyła – choć nie wprost – do kina polskiego. Przyjrzyjmy się bliżej pierwszym wersom owej dedykacji. Aktorki, które grały aktorki: Bette Davis we *Wszystko o Ewie* (*All about Eve*, reż. Joseph L. Mankiewicz, 1950), Gena Rowlands w *Premierze* (*Opening Night*, reż. John Cassavetes, 1977) i Romy Schneider w *Najważniejsze to kochać* (*L'Important c'est d'aimer*, reż. Andrzej Żuławski, 1975), będącym adaptacją powieści Christophera Franka *Noc amerykańska*. Nazwisko Bette Davis nie zaskakuje, bowiem aktorka jest powszechnie kojarzona z kulturą queerową<sup>3</sup>, ale nazwisko Romy Schneider nie jest już wcale tak oczywiste. Tym bardziej że owa dedykacja nie odsyła do jej ról np. u Luchina Viscontiego, lecz właśnie u Andrzeja Żuławskiego, który w swoich filmach raczej rozprawia się z fantomami nieokiełznanej kobiecości niż szyfruje – jak Visconti – homoseksualne podteksty (choć kodowanie treści homoerotycznych także nie było mu zupełnie obce, jak np. w *Diable* /1972/). Pedro Almodóvar za sprawą owej dedykacji (a za

nim François Ozon w *8 kobietach /8 femmes*, 2002/ – w tym filmie z kieszeni Emmanuelle Béart wypada zdjęcie jej kochanki, na którym rozpoznajemy właśnie Schneider) odzyskuje transgresyjną gwiazdę dla kultury queerowej. Co więcej, odzyskuje także niesłusznie dzisiaj zapomniany film Żuławskiego. Znamienne, że reżyser odwołuje się we *Wszystko o mojej matce* niemal wyłącznie do tekstów, które zostały stworzone przez twórców homoseksualnych (*Muzyka dla kameleonów* Trumana Capote, *Krwawe gody* Lorki, *Tramwaj zwany pożądaniem* Tennessee Williamsa), bądź też takich, które przez społeczność gejowską zostały otoczone kultem (*Wszystko o Ewie*, *Tramwaj zwany pożądaniem /A Streetcar Named Desire*, reż. Elia Kazan, 1951/). Odniesienie do filmu Żuławskiego, który nie mieści się w żadnej z przytoczonych kategorii, nie wydaje się jednak przypadkowe. Związki *Najważniejsze to kochać* z kulturą gejowską nie sprowadzają się jednakowoż tylko do motywów otwarcie homoerotycznych – tzn. wątku teatralnego i do tych kilku scen odsłaniających mroczne oblicze Paryża – lecz przede wszystkim wiążą się z niezwykłym performancem kobiecej gwiazdy (diwy).

Oczywiście przejście filmu, jak się zdaje, wybitnie heteronormatywnego przez publiczność queerową może zaskakiwać. Jednak odmienicy przez lata odwoływali się do tekstów, podmiotów, znaków i symboli należących do kultury dominującej, nadając im inne, alternatywne i subkulturowe znaczenia. Za kultowe uchodzą w owym środowisku nie tyle awangardowe, pionierskie filmy gejowskie (np. *Fajerwerki /Fireworks*, reż. Kenneth Anger, 1947/, *Pieśń miłości /Un Chant d'amour*, reż. Jean Genet, 1950/ czy *Różowy narcyz /Pink Narcissus*, reż. James Bidgood, 1971/), ile klasyczne filmy hollywoodzkie, w których brak wątków otwarcie queerowych (np. *Czarnoksiężnik z krainy Oz /The Wizard of Oz*, reż. Victor Fleming, 1939/, *Bulwar Zachodzącego Słońca /Sunset Boulevard*, reż. Billy Wilder, 1950/ czy *Co się zdarzyło Baby Jane? /What Ever Happened to Baby Jane?*, reż. Robert Aldrich, 1962/). Teksty kultury głównego nurtu przez lata dostarczały gejom języka pozwalającego wyrazić ich doświadczenia, snuć własną – odmiennościową – narrację, w centrum której plasuje się spektakularna, olśniewająca, niezależna, ale i – koniecznie – niosąca schronienie oraz wytchnienie gwiazda. Słowem – diwa<sup>4</sup>. Gdy w pierwszych scenach *Najważniejsze to kochać*, rozgrywających się na planie filmu erotycznego, bohaterka grana przez Romy Schneider, Nadine, teatralnie odrzuca głowę w tył i niespiesznie przeczesuje ręką włosy, to wiemy już, że mamy do czynienia z diwą. Pierwsze ujęcia filmu podsuwają nam klucz do rozwiązania zagadki nieoczekiwanego związania gwiazdorstwa Schneider z subkulturą gejowską. Nadine stoi zwrócona w stronę kamery. Głos zza kadru instruuje ją: odwróć się, cofnij. Następnie kamera podąża za kobietą, która – ubrana tylko w halkę – kłęka przed zakrwawionym mężczyzną, któremu ma wyznać miłość. Jest jednak nieautentyczna, reżyserka-kapo, która wraz z ekipą filmową pojawia się w kadrze, przypomina jej o kontrakcie, który podpisała. Aktorka płacze z bezradności, jednak do czasu, gdy dostrzega tajemniczego mężczyznę, który z ukrycia robi jej zdjęcia. Następnie bohaterowie wymieniają znacząco spojrzenia, co oglądamy – jak w klasycznym melodramacie – w zbliżeniach: rozpacz i wstyd kobiety (*Jestem aktorką. Jestem dobra w tym, co robię*) oraz współczucie i miłość mężczyzny. Gorycz, rozczarowanie, cierpienie towarzyszące Nadine – co szczególnie istotne w przypadku gejowskiej recepcji kobiecych gwiazd<sup>5</sup> – odsyła do biografii samej Schneider: pięknej, sławnej i utalentowanej, której życie osobiste było pasmem nieszczęść.

Ową podwójność i maskaradę Żuławski znakomicie wydobywa, zderzając „filmową” twarz aktorki (Nadine na planie filmowym czy w teatrze nosi sztuczne rzęsy i wyrazisty makijaż) z „czystą” twarzą prywatną (sceny rozgrywane się w willi bohaterki). Rozdźwięk między wizerunkiem publicznym (uroczą i piękną „Sissi” wraz z Alainem Delonem tworzyła parę „narzeczonych Europy”) a życiem prywatnym (dwa nieudane małżeństwa, tragiczny wypadek syna, alkoholizm, wreszcie śmierć – samobójcza? – w 1982 r.) koresponduje z doświadczeniem homoseksualistów, którzy byli (wciąż są) zmuszeni do permanentnej maskarady, do egzystowania w „przestrzeni szafy”<sup>6</sup>. Postrzeganie życia w kategoriach roli do odegrania oraz związanie splendoru z rozpaczą w sposób szczególnie przemawia do gejowskiej wrażliwości i wyjaśnia, dlaczego geje fascynują się takimi gwiazdami, jak Judy Garland, Marilyn Monroe czy Dalida.

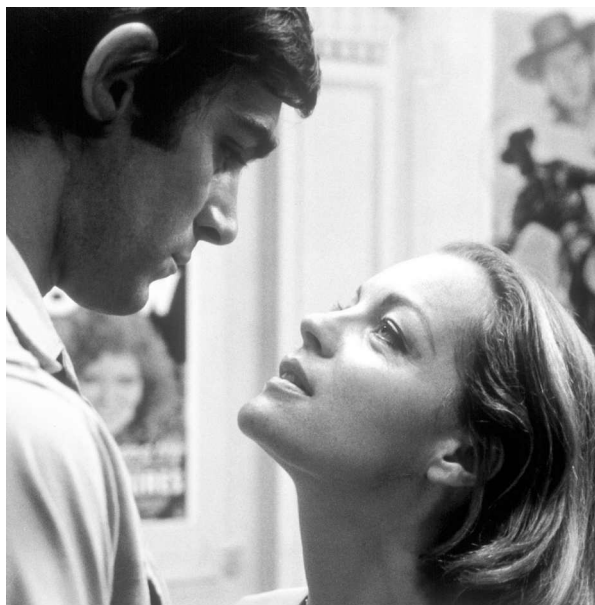
U źródeł gejowskiej adoracji kobiecych gwiazd leży identyfikacja niektórych gejów z pewnymi formami kobiecości, utożsamienie gejowskiego pragnienia z pragnieniem żywionym przez kobiety<sup>7</sup>. Identyfikacja z ekscentrycznymi czy spektakularnymi gwiazdami umożliwia homoseksualistom wprawienie w ruch fantazji, w której romans z męskim symbolem seksu staje się możliwy. Bywa zatem ekranem, na który gejowski widz może rzutować swe pragnienia: identyfikując się z bohaterką Schneider, można bezkarnie pożądać seksownego Fabia Testi, który u Żuławskiego jest nadmiernie erotyzowany (rozchełstana koszula, obcisłe jeansy itd.). Homoseksualny widz pozbawiony – zwłaszcza w epoce przedemancypacyjnej – własnej reprezentacji musiał przystosować się do tych kinowych struktur, które umożliwiały mu identyfikację z filmowymi postaciami (oczywiście niepodzielnymi jego orientacji psychoseksualnej). Tę większą mobilność widza queerowego Pamela Robertson (za Miriam Hansen) opisuje w kategoriach transwestytyzmu, maskarady i podwójnej identyfikacji (odmieniec jest krytyczny wobec heteronormatywnej struktury widowiska filmowego, ale też – chcąc nie chcąc – jest w nią uwikłany)<sup>8</sup>. Diwa okazuje się przestrzenią pozwalającą uchwycić ową sprzeczną i nieciągłą aktywność widza gejowskiego, która wiąże się z podwójnym kodowaniem, performance’em kempowym, przyjemnością czerpaną z rozpoznania, identyfikacji i fantazji<sup>9</sup>. O tej większej mobilności widza gejowskiego, przekraczaniu granic płci, seksualności i tożsamości jest także mowa w przywoływanej już dedykacji wieńczącej *Wszystko o mojej matce*. Znalazło się w niej miejsce nie tylko dla aktorek grających aktorki, nie tylko dla kobiet, które grają (kobiety), ale też dla *mężczyzn, którzy grają... i stają się kobietami*. W tych słowach widziano zwykle odwołanie do tematyki transpłciowości, transseksualizmu i transwestytyzmu: oto *mężczyźni stający się kobietami, nawracający się na bycie kobietą*<sup>10</sup>. Jednak w tej frazie, jak sądzę, można dostrzec coś więcej. Mężczyźni, którzy grają, to także geje, którzy na co dzień zakładają maskę mężczyzny heteroseksualnego, czyli *mężczyźni, którzy grają...* (mężczyzn) *i stają się kobietami* w ciemnej sali kinowej, identyfikując się z kobietami jako wyraziicielkami ich pragnień, tęsknot i doświadczeń – z pełnymi glamouru diwami, dla których życie jest niekończącym się performance’em, spektaklem, w którym zawsze grają główną rolę. Jak Romy Schneider: w jej wizerunku odnajdujemy wszystkie te cechy, które dla gejowskiej diwy okazują się fundamentalne – od nadmiernej emocjonalności, silnej osobowości, przez skłonność do teatralnego gestu i wyniosłości, aż po cierpienie i samotność z dala od blasku fleszy.

Queerowość w filmie Andrzeja Żuławskiego wiąże się jednak nie tylko z kreacją Romy Schneider, ale również z wątkami otwarcie homoerotycznymi i estetyką kempową. Motywy jawnie queerowe reżyser przemycił za sprawą wątku teatralnego oraz inscenizacji pornograficznych sesji zdjęciowych, w których główny bohater, fotograf Servais Mont (Testi), się specjalizuje. W pierwszym mamy do czynienia z romanssem reżysera o ciągłotach transwestyckich, Messali (Guy Mairesse), i biseksualnego aktora, Zimmera (Klaus Kinski), którzy na prośbę zakochanego w Nadine fotografa, w którym Zimmer dyskretnie się podkochuje, angażują ją do roli Lady Anny w *Ryszardzie III*, spektaklu, który okaże się fiaskiem artystycznym i finansowym (ciekawe, że krytyczne recenzje, które Messala przytacza, przywodzą na myśl te z filmów samego Żuławskiego). Bardziej problematyczne (ale nie homofobiczne!) są sceny, w których reżyser inscenizuje gejowskie i lesbijskie sesje porno. Scena, w której naszym oczom ukazuje się mężczyzna o wyglądzie alfonsa z tulipanem w ręku, półnagi czarnoskóry atleta prężący swe mięśnie i delikatny, zblazowany chłopiec leżący w kabaretkach na łóżku, ma niewątpliwie kempowy urok, jednak to nie walory estetyczne – lecz perswazyjne – są tu najważniejsze. Gejowski i lesbijski półświatek symbolizuje rynsztok, z którego fotografa wyciąga dopiero miłość do aktorki. Film ten jest kontaminacją melodramatu i autorskiego stylu Żuławskiego opartego na hysterii, ekscyście i nadmiarze. Owo związanie – melodramatycznej emocjonalności, gwałtownych zmian nastroju z przesadnym, ekstrawaganckim stylem – pozwala uznać film za kempowy. Kemp bowiem dąży do *przekształcenia zwyczajności w coś bardziej widowiskowego: kiedy styl staje się „szokujący” bądź „zbyt widoczny”, pojawia się efekt niezborności: mniej ważne staje się to, czym jest dana rzecz czy osoba, bardziej liczy się to, jak ona wygląda; nie to, co zostało zrobione, lecz jak* <sup>11</sup>. Fabuła filmu (trzeba przyznać, nieszczególnie wyrafinowana) została przesłonięta przez „szokującą” formę. Mamy tu do czynienia z koncentracją na spektaklu kosztem narracji, z odejściem od realizmu w stronę stylizacji. Warto dodać, że sam reżyser pojmował kino w sposób, który kojarzy się z kempem: *witalność kina przebiega (...) przez jego zło, a nie dobre gusty* <sup>12</sup> – mówił. Toteż *Najważniejsze to kochać* to zdecydowanie film, w którym geje mogą „zamieszkać”.

Pedro Almodóvar za sprawą kłopotliwej dedykacji – kłopotliwej, bo sytuującej film polskiego (heteroseksualnego) reżysera w kontekstach queerowych – zaprasza nas do postawienia pytania o relację łączącą polskie kobiece gwiazdy z homoseksualistami. Żeby na to pytanie odpowiedzieć, należy najpierw rozważyć powody, dla których gejowski widz tak chętnie podąża w stronę filmowych obrazów, by następnie przeanalizować rodowód niezwyklej fascynacji homoseksualnego widza diwami oraz wątpliwości, jakie ta afiliacja rodzi.

### Schronienie

*Kino, które nie jest zmysłowe, które nie uwodzi widza* – powiedział Andrzej Żuławski – *dla mnie w ogóle się nie liczy. Inaczej panu powiem, to, co w „Majorze Dundee” jest wspaniałego, to jest ta niesłychana, ja naprawdę nie jestem homoseksualistą, ale ta niesłychana cielesność* <sup>13</sup>. Interesujący to passus, bo uwrażliwienie na estetyczny, zmysłowy, cielesny aspekt kina reżyser kojarzy z homoseksualizmem. Dalej Żuławski precyzuje, że idzie mu o ciało mężczyzny,



*Najważniejsze to kochać*, reż. Andrzej Żuławski (1975)

ciało Charltona Hestona: *to trzeba być kompletnie ślepy i idiotą, żeby tego nie widzieć. I to nie jest kawał mięcha taki, to nie jest Schwarzenegger jakiś, tylko to ma w sobie porywające piękno, jak dobra rzeźba, to jest dzieło sztuki*<sup>14</sup>. Reżyser, mimo że „naprawdę nie jest homoseksualistą”, wydobywa na powierzchnię coś, co przez dziesięciolecia wabiło widzów (zwłaszcza odmińców) do sal kinowych. Ciemna przestrzeń kina, unieruchomione ciała w zamknięciu, symulacje voyeurystycznych procesów percepcyjnych i przyjemność czerpana z projekcji ruchomych obrazów – porywających spektakli cielesności – wszystko to sprawiło, że widzowie tak chętnie podążyli w stronę filmowych obrazów. Zmysłowych obrazów. Kino od swych narodzin było sztuką zmysłową, nawet więcej: było sztuką erotyczną. Zauważył to Żuławski, który postrzega *film jako seksualność, jako formę zmysłową, jako rzecz działającą poprzez zmysły i wciągającą w siebie widownię za pomocą tych zmysłów, to znaczy za pomocą aktorek lub aktorów. Dlaczego istnieją gwiazdy? Kto jest gwiazdą? Na czym to polega? To jest kluczowe dla kina*<sup>15</sup>. Kluczowe jest z pewnością dla gejowskiego widza, który wydaje się szczególnie wrażliwy na estetyczny potencjał filmów. Homoseksualiści – pomimo istnienia homofobicznej cenzury – byli od zawsze integralną częścią kina (kina, które – dodajmy – rodzi się w tym samym czasie, co idea „homoseksualizmu”). Dlaczego jednak geje tak chętnie szukali schronienia przed wrogą rzeczywistością właśnie w salach kinowych? Skąd ten niezwykły urok, jaki kino przed nimi roztaczało? Nie tylko zresztą przed nimi. Miriam Hansen łączy *strukturalnie problematyczną* naturę gejowskiego i lesbijskiego widza z naturą innych zmarginalizowanych podmiotów: kobiet, mniejszości rasowych i etnicznych czy imigrantów. Dla nich wszystkich bowiem kino przez długi czas oznaczało *alternatywny horyzont doświadczenia*, tworząc przestrzeń, gdzie mogli doświadczyć – choć w odmienny sposób – tego, co było dla nich niedostępne w przestrzeni publicznej<sup>16</sup>. Znajomo brzmią w tym kontekście

słowa Żuławskiego charakteryzujące sfeminizowanego męża Nadine, Jacques'a Chevaliera (Jacques Dutronc): (...) *kino funkcjonowało jako azyl, a ilość ludzi żyjących tak jak Dutronc była ogromna. Oni żyli poza rzeczywistością, która im się nie podobała i nie sprzyjała im. Kolekcjonowali fotosy filmowe, znali historię kina tak, że profesor IDHEC-u by się zawstydził*<sup>17</sup>. Jednym słowem, kinofilską pasją jako ucieczka: Chevalier kolekcjonuje fotosy filmowe, zwłaszcza z Marilyn Monroe i Marleną Dietrich, a na ścianach pokoiów willi możemy rozpoznać plakaty z *Na wschód od Edenu* (*East of Eden*, reż. Elia Kazan, 1955), z filmów z Marlonem Brando, Clarą Bow czy Bingiem Crosbym. To postać, która odmieńcom (nie tylko seksualnym) winna być znajoma. Dla grup zmarginalizowanych i wykluczonych z rytuałów społecznych kino zawsze było ważnym narzędziem konstruowania ich podmiotowości, a w przypadku gejów odgrywało rolę zasadniczą. Brett Farmer, który w *Spectacular Passions* docieka przyczyn gejowskiej fascynacji kinem (hollywoodzkim), odwołując się do wypracowanego na gruncie studiów kulturowych pojęcia „negocjacji” oraz psychoanalitycznych teoretyzacji fantazmatu, twierdzi, że ze względu na doświadczenie społecznej marginalizacji i alienacji mężczyźni o gejowskiej tożsamości są szczególnie wrażliwi na eskapistyczny potencjał i fantazmatyczną szczodrość kina<sup>18</sup>.

Dobłą ilustracją owych mechanizmów kompensacyjnych przynoszą wspomnienia Pedra Almodóvara, który powiedział, że w dzieciństwie najchętniej oglądał filmy Billy'ego Wildera, Stanleya Donena, ale też pierwsze obrazy Viscontiego, Pasoliniego i Antonioniego: *Żaden z tych filmów nie opowiadał o moim życiu, ale w przedziwny sposób czulem, że jestem blisko świata, który filmy te mi objawiają. Gdy obejrzałem „Przygodę” Antonioniego, powiedziałem poruszony: „Boże, przecież ten film mówi o mnie”, co było dosyć niedorzeczne, gdyż byłem jeszcze dzieckiem i nie wiedziałem, czym jest mieszczaństwo. Jednakże w filmie była mowa o nudzie, a ja wiedziałem bardzo dobrze, czym ona jest, tam, na tej mojej prowincji. Czulem się dokładnie tak, jak bohaterka grana przez Monicę Vitti (...). Dzisiaj wydaje mi się to reakcją bardzo kiczowatą, być może związaną z moją gejowską wrażliwością, ale była ona szczerą i takie odczucie przenikało mnie do głębi*<sup>19</sup>. Chłopiec ucieka przed rzeczywistością w świat kinowych fantomów, tam bowiem odnajduje prawdę o swej tożsamości. Co więcej, tę pasję kinofilską, silne emocjonalne przeżywanie filmów i szukanie na ekranie siebie (medium jest tu, co istotne, kobieta – Monica Vitti) reżyser kojarzy z *gejowską wrażliwością*. Tym samym filmowe spektakle umożliwiały gejom, po pierwsze, ucieczkę przed samotnością i represyjną rzeczywistością (*zawsze [w dzieciństwie – S. J.] odczuwałem, że jestem wyrzucony poza nawias, że ludzie mnie nienawidzą, (...) nie wywołało to we mnie jakiejś poważnej traumy dzięki temu, że mam pozytywną osobowość, i dzięki schronieniu, jakie dawały lektura i kino, z czego czerpałem ogromną przyjemność*<sup>20</sup>), zaś po drugie – identyfikację z dyskursem gejowskim, będąc źródłem wiedzy o queerowym doświadczeniu, queerowej wrażliwości i queerowej przeszłości (*Mój Boże, a jednak istnieją tacy ludzie jak ja, nie jestem więc całkiem sam!*<sup>21</sup>). Edward R. O'Neill zauważył, że *kultura głównego nurtu socjalizuje nas [gejów] najpierw jako „heteryków” – a to do nas nie przemawia. (...) To jest jak interpelacja przywołująca nas imieniem, które zdecydowanie nie jest nasze. Udajemy, iż je rozpozналиśmy i trwamy w tym przez jakiś czas, ciągle żyjąc ze świadomością, że inne imię, inne miejsce, inne życie na nas czeka. Kolejny etap socjalizacji odbywa się*

dla większości z nas w okresie dojrzewania lub po nim, kiedy to odkrywamy kulturę gejowską i środowisko (...): [to] mity i opowieści wyjaśniają [nam], kim jesteśmy, czym się różnimy od innych oraz w jaki sposób staliśmy się tym, kim jesteśmy<sup>22</sup>. Toteż kino dla widza gejowskiego nie jest tylko eskapistyczną ucieczką przed nieprzyjazną rzeczywistością, ale także przestrzenią odkrywania własnej podmiotowości, miejscem fantazmatycznej integracji z innymi odmieńcami za sprawą alternatywnych sposobów lektury tekstów głównego nurtu. Obydwa te zjawiska spaja homoseksualna recepcja kobiecych gwiazd, fenomen powszechnie znany jako gejowski „kult diw”<sup>23</sup>.

Skąd jednak to uwielbienie mężczyzn pożądanymi innymi mężczyzn dla tych, które – jak mogłoby się zdawać – są wykluczone z homoerotycznego fantazmatu? Skąd to urzeczenie kobiecymi gwiazdami, które są wynoszone na (gejowskie) ołtarze i czczone niczym święte (Alexander Doty twierdzi zresztą, że pierwszą gejowską diwą była Matka Boska<sup>24</sup>)? Geje żyjący w świecie, w którym nie mogli odnaleźć pozytywnie waloryzowanej reprezentacji samych siebie, przez podzielane – przynajmniej do pewnego stopnia – uwielbienie dla diw tworzyli swą fantazmatyczną wspólnotę. Kult ten umożliwiał im wykreowanie własnego świata i określenie własnej tożsamości bez konieczności uwzględnienia projekcji homofobicznych dominujących w kulturze. Znamienne, że autorzy analizujący fenomen gejowskiej recepcji spektakularnych kobiecych gwiazd swe rozważania otwierają zwykle osobistymi opowieściami o coming oucie i odzyskiwaniu siebie. Edward R. O’Neill, który swą homoseksualność odkrywał, ubóstwiając Marlenę Dietrich, pisze, że identyfikacja z diwą – będącą jego zdaniem fallusem, bez którego mężczyzna homoseksualny nie może kształtować swego bycia i swego pragnienia – nie tylko chroni przed kastracją, ale też zapewnia siłę i władzę<sup>25</sup>. Z kolei Brett Farmer, który już w tytule swego eseju przyznaje wprost: *Julie Andrews Make Me Gay*, wspomina, że w dzieciństwie został zdemaskowany jako gej nie za sprawą pragnienia żywionego wobec osoby tej samej płci, lecz przez miłość do filmowej gwiazdy (Andrews)<sup>26</sup>. Rodzi się pytanie, w jaki sposób miłość do kobiecej gwiazdy wyrażona w szkolnym wypracowaniu mogła zostać odczytana jako deklaracja orientacji homoseksualnej (*tylko homo mógłby kochać Julie Andrews!*)? W tym ujęciu diwa okazuje się postacią kluczową w procesie kształtowania się gejowskiej podmiotowości: nastolatek głęboko utożsamia się z obiektami z kręgu kultury wysokiej lub popularnej, żeby zdobyć ważne wiadomości o sobie, jednak nie przypuszcza, co owe informacje w istocie oznaczają i na jakie pytania przyniosą w przyszłości odpowiedź<sup>27</sup>. Diwa spełnia zatem funkcję reparacyjną. Eve Kosofsky Sedgwick, odwołując się do pojęć wypracowanych na gruncie psychoanalizy, praktykę reparacyjną (np. kamp) zestawia z praktyką paranoiczną (destrukcja świata): po katastrofie spowodowanej zazdrością i nienawiścią wobec obiektu następuje odbudowa, która jest motywowana uczuciem miłości i pragnieniem ponownego scalenia rozbitego świata<sup>28</sup>. Tym samym diwa jest swego rodzaju talizmanem, bezpieczną przystanią umożliwiającą przeżycie.

Czy nie o tym właśnie mówi Pedro Almodóvar, snując swe opowieści o fenomenie Marilyn Monroe? *Najważniejsze miejsce na moim prywatnym olimpie zajmują wielkie aktorki z lat 40. i 50. (...) W Hiszpanii stawia się wiele ołtarzy, zwłaszcza w małych wioskach. Na nich umieszcza się zawsze te obrazy, które mają pomóc, które wywierają dobry wpływ, które pozwalają wierzyć w następny dzień*

*i które sprawiają, że czujemy się mniej samotni. Dla mojej matki to obraz Matki Boskiej z Karmelu, a dla mnie to obraz Marilyn, funkcja jednak jest dokładnie taka sama*<sup>29</sup>. Słowa Almodóvara świetnie oddają istotę gejowskiej recepcji kobiecych gwiazd: miejsce diwy (najlepiej hollywoodzkiej gwiazdy z lat 40. i 50.) jest na olimpie, diwę się celebrytuje, kocha i czci jak Matkę Boską, a jej najważniejszą funkcją jest funkcja terapeutyczna, reparatorna. Świat sztuki pełen jest diw, które uczyły gejów, jak żyć: Bette Davis, Mae West, Greta Garbo, Marlena Dietrich, Callas, Marilyn Monroe, Piaf, Garland, Julianne Moore, Meryl Streep, Catherine Deeneuve, Tilda Swinton, Joan Crawford, Cher, Milva, Marianne Faithfull, Annie Lennox, Eartha Kitt, Isabelle Huppert, Dalida, Nina Simone, Elizabeth Taylor, Fanny Ardant... Wszystkie te wewnętrznie silne kobiety swoimi rolami, piosenkami, performance'ami, wreszcie swoim życiem dowodzą, że – pomimo klód rzucanych im przez scenarzystów, reżyserów albo los, jak w gejowskim hymnie Glorii Gaynor – przetrwają. Geje chętnie przepisują dzisiaj te teksty kultury głównego nurtu, które niegdyś służyły im za talizmany w walce z codziennością: Todd Haynes w *Daleko od nieba* (*Far from Heaven*, 2002) reinterpretuje *Wszystko, na co niebo pozwoli* (*All That Heaven Allows*, reż. Douglas Sirk, 1955), Ozon w *8 kobietach* bawi się *Kobietami* (*The Women*, reż. George Cukor, 1939), a Almodóvar we *Wszystko o mojej matce* bierze na warsztat *Wszystko o Ewie* i *Tramwaj zwany pożądaniem*. *Ponieważ wielu gejów – notował O'Neill – odwołuje się do tekstów kultury masowej sprzed lat (epoka pierwotnej socjalizacji normatywnej), by nazwać swoje wspólne doświadczenia, te anachroniczne teksty przyjmują funkcję kultury ludowej – służą jako mity – nawet wtedy, gdy ich interpretacja przypomina odczytania kanoniczne i umiejętną egzegezę kultury wysokiej. Toteż łączenie cech kultury wysokiej i niskiej ma niewiele wspólnego z ironią, natomiast wiele z koniecznością*<sup>30</sup>.

Spektakularne kobiece gwiazdy nie tylko umożliwiają widzowi gejowskiemu symboliczne scalenie tożsamości, lecz także niosą ze sobą transgresyjną moc podważania normatywnych opozycji binarnych, co się wiąże z kampem, który jednakowoż *nie sprowadza się tylko do wrażliwości*, jak chciała Susan Sontag, *lecz jest kodem, stylem lingwistycznym i systemem póź, queerową parodią, ideologiczną lub polityczną strategią symbolicznego rozkładania struktur władzy opartych na podziałach genderowych*<sup>31</sup>. Kamp przeszedł długą drogę: najpierw był ekskluzywnym gejowskim kodem, który umożliwiał homoseksualistom identyfikację w konspiracji jako agentów sekretnej pragnienia, stworzenie poczucia wspólnoty i przynależności w ironicznych zakamarkach języka<sup>32</sup>; następnie – wraz z publikacją tekstu Sontag w 1964 r. – stał się błyszczącą, opartą na nadmiarze i ekscesie, estetyką kultury masowej, która krytyczny i opozycyjny dyskurs homoseksualny pozbawiła potencjału politycznego i wyrotowego; współcześnie kamp wraca do prawowitych właścicieli, stając się częścią rewolucji queerowej. Co istotne, kamp queerowy uprzywilejowuje kobiece gwiazdy, które swoim nadmiernym lub parodystycznym performance'em kobiecości dowodzą, że dominujące fikcje, zwłaszcza te dotyczące płci i seksualności, są kłamstwem<sup>33</sup>. Czy jednak owe kempowe spektakle mają charakter subwersywny? O'Neill zauważa, że występy diw, owszem, są transgresyjne, ale nie uczestniczą w procesie, w którym *transgresja negocjuje symboliczne granice kulturowe. Wspólne pragnienie kobiet i gejów może przekraczać granice kulturowe, utrzymując się zarazem w precyzyjnie określonych granicach dopuszczalności. Stąd też wywodzi się określenie pewnego smaku gejowskiego, który*



można nazwać „ograniczoną transgresją”. Świetnie implikuje ono coś skandalicznego lub – jak o filmie Warhola i Morrisseya powiedział Cukor – „autentyczny zapach dobywający się z rynsztoka”<sup>34</sup>. Gejowska recepcja kobiecych gwiazd oparta na reinterpretacji wytworów kultury dominującej, które – jak mogłoby się zdawać – stabilizują tylko porządek męskiej dominacji, jest problematyczna, bo choć krytyczna wobec dominującego systemu, to jednak kolaboruje z porządkiem, który miała destabilizować.

Moe Meyer zarzuca Richardowi Dyerowi – który w tekście *Judy Garland and gay men* rozważa, dlaczego widz gejowski w epoce przedemancypacyjnej tak chętnie identyfikował się z gwiazdą – że wprawdzie rozpoznaje *Kamp*<sup>35</sup> jako dyskurs gejowski, ale następnie opisuje występy nie-gejowskich gwiazd jako „Kampowe”. Dyer wnikliwie analizuje *Judy Garland* jako postać *Kampową*, ale nie odnosi się do kwestii jej nie-lesbijskiej tożsamości seksualnej i nie analizuje politycznego związku dyskursu homoseksualnego z nie-homoseksualnymi producentami/twórcami *Kampu*<sup>36</sup>. Słowa Meyera łatwo zlekceważyć, zauważając, że diwa wcale nie musi być lesbijką, by stać się częścią kultury queerowej. I *Garland*, oczywiście, może tu służyć za ilustrację<sup>37</sup>. Jednak Meyer, choć nie ma racji, twierdząc, że *odmieńcy nie mają dostępu do dyskursu Kampu*<sup>38</sup>, a jedynie do jego pochodnych tworzonych przez rozmaite akty przywłaszczenia<sup>39</sup>, to celnie wskazuje na problematyczne uwikłanie owego opozycyjnego dyskursu w kulturę dominującą. W istocie mamy tu do czynienia z serią zawłaszczeń. Po pierwsze, producenci i konsumenci kultury popularnej usiłują uczynić gejów niewidzialnymi lub *historycznie zbędnymi*, zamknąć im usta, by móc handlować *kampową estetyką* (po wszechnie myloną z kiczem) bez lęku, że zostanie ona skojarzona z rewolucją queerową<sup>40</sup>. Tym samym kultura normatywna przywłaszcza sobie dyskurs gejowski, nie przyznając zarazem, do kogo on należy: *Odmieńcy chętnie podzielą się kampem z wyznawcami popu i ich potomkami, ale kiedy ci ostatni zorientują się, że im i ich estetyce udało się nabrać znaczenia kulturowego, powinni dygnąć i podziękować maluczkiemu, którym tak wiele zawdzięczają*<sup>41</sup>. Po drugie, odmieńcy są krytykowani za przechwytywanie tekstów kultury głównego nurtu i uczynienie z takiego filmu, jak *Czarnoksiężnik z krainy Oz*, tęczowego manifestu. Klasyczne filmy, które na pierwszy rzut oka nie zawierają żadnych wątków queerowych – *Spotkanie* (*Brief Encounter*, reż. David Lean, 1945), *Pirat* (*The Pirate*, reż. Vincente Minnelli, 1948) czy *Mężczyźni wolą blondynki* (*Gentlemen Prefer Blondes*, reż. Howard Hawks, 1953) – stają się przedmiotem queerowych reinterpretacji<sup>42</sup>, co się spotyka z lekceważącym odzewem krytyków i badaczy, którzy owe odczytania określają jako sprzeczne czy subkulturowe. Po trzecie wreszcie, dyskurs gejowski, przywłaszczając kobiece gwiazdy, bywa przez feministki oskarżany o mizoginię. Pamela Robertson rozważa, czy identyfikacja gejów z diwami ma charakter „wampiryczny”? Czy parodystyczna hiperbolizacja kobiecych wyobrażeń i przejście kobiecego języka, kobiecych stylów i strojów (*drag queens*) ma znamiona mizoginii?<sup>43</sup> Zarzuty te – jak się zdaje – wypływają z błędnego założenia, jakoby kobiecość przynależała w sposób naturalny do kobiet, a męskość do mężczyzn. Tym tropem podąża w swej lekturze wizerunku Mae West jako gejowskiej ikony Brett Farmer, który zauważa, że owe identyfikacje z ekscentrycznymi kobiecymi gwiazdami nie mają nic z mizoginicznej i fallicznej kolonizacji kobiecości, lecz umożliwiają gejom eksplorowanie kobiecego pierwiastka własnej toż-

samości<sup>44</sup>. Z kolei Stephen Maddison, analizując *strukturalną naturę afiliacji między kobietami i gejami*, zauważa, że gejowska adoracja diw wspiera interesy kobiet, a nie używa kobiecości w celach antyfeministycznych. Badacz dostrzega, z jednej strony, trudności, jakie niosą ze sobą takie związki, ale zwraca też uwagę na potencjalną siłę o charakterze wywrotowym, która może zostać wymierzona w system męskiej dominacji<sup>45</sup>.

### Ciało Villas

Wróżka przepowiedziała kiedyś Ewie Kasprzyk, że największe sukcesy będzie odnosić po czterdziestce<sup>46</sup>. Nie dodała jednak, że sukcesy te w dużej mierze będzie zawdzięczać subkulturze gejowskiej, która – po roli zaborczej matki, Elżbiety, w *Bellissime* (reż. Artur Urbański<sup>47</sup>, 2000) i po teatralnej adaptacji opowiadania Pedra Almodóvara o gwiazdzie filmów porno, Patty Diphusie, adaptacji święcącej triumfy najpierw w klubie *gay-friendly* Le Madame, a potem na deskach Teatru Polonia – zobaczy w aktorce swą gwiazdę. *Bellissima*, która wyrwie Kasprzyk z zawodowego niebytu, to uwspółcześniona wariacja na temat *Najpiękniejszej* (*Bellissima*, 1951) Viscontiego<sup>48</sup>. Obrazy te łączy nie tylko tytuł, ale i temat: historia dynamicznej kobiety, która robi wszystko, by jej córka odniosła sukces (u Viscontiego w branży filmowej, u Urbańskiego – w przemyśle modowym), realizując tym samym niespełnione ambicje i marzenia matki. *Bellissima* Viscontiego była z jednej strony neorealisticzną opowieścią o ucieczce zwykłych ludzi w marzenia (rodem z Hollywood), zaś z drugiej – filmem o Annie Magnani, która stworzyła tu jedną ze swych najwybitniejszych kreacji. Inaczej u Urbańskiego: społeczny kontekst schodzi na plan dalszy (za co film był zresztą krytykowany), natomiast w centrum sytuuje się histeryczna i drapieżna matka-monstrum, która została wystylizowana na Violetę Villas (długie do pasa blond włosy, krzykliwy makijaż i kiczowate kostiumy). Gwiazda ta – w oczach Elżbiety – ucieleśnia spełniony sen o sławie<sup>49</sup>; jak mówiła bohaterka o Villas: *Robiła wielką karierę na Zachodzie, którą ponoć zawdzięczała dzianemu koleśowi – willa z basenem, cadillaki i ona dostaje odjazd na Boga, zamknęła się w kaplicy*. I dalej: *Wróciła do Polski: jeździ na motorze do kościoła, mnóstwo zwierząt, jakieś kozy. To jest legenda: charyzma, głos i to wszystko*. W opowieści Elżbiety plotkarskie zmyślenie miesza się z imaginacjami samej wokalistki oraz faktami. Villas (a raczej jej wyobrażenie) symbolizuje tu sukces: sława i bogactwo (cadillaki) łączy się z ekscentryczną osobowością (kaplica, kozy). W końcu Elżbieta, matka traumatyczna, nie tylko upodobni się do Violetty, ale też pójdzie w jej ślady (konwersja religijna). Co istotne, swą pozycję w polskiej kulturze LGBTQ Kasprzyk zawdzięcza właśnie Villas, która jest częścią „ciotowskiego” dziedzictwa, wstydliwym znakiem pikietowej przeszłości i elementem współczesnego folkloru gejowskiego (*drag queens*). Jednym słowem, francuscy geje mają Dalidę, Amerykanie – Judy Garland, a Polacy – Violetę Villas<sup>50</sup>.

Niewielu pamięta jej piosenki (zwykle infantylne i trywialne) czy to, że – obdarzona sopranem koloraturowym o czterech oktawach – była niezwykle utalentowana, za to wszyscy kojarzą jej spektakularny wizerunek. Krój wieczorowych, przesadnie dekoracyjnych i połyskliwych sukni podkreślał jej obfite kształty, poza tym miała zwyczaj nosić sztuczne rzęsy i wyrazisty makijaż, który nie dziwiłby na scenie, ale w supersamie (zob.: *Dzięcioł*, reż. Jerzy Gruza, 1970) – i owszem. Jed-



*Dzięcioł*, reż. Jerzy Gruza (1970)

nak najważniejszym elementem jej wizerunku były gęste, utapirowane, długie blond włosy (pomysł francuskiego stylisty Patricka Valette'a, który w Las Vegas stworzył na jej głowie kaskadę loków), których nigdy nie pozwoliła tknąć, tak jakby obawiała się, że wraz z ich skróceniem utraci swą gwiazdorską moc i talent. Wizerunek Villas w niczym nie przypominał tego, jak w owym czasie nosiły się Polki. Nie dziwi zatem, że wszędzie, gdzie się pojawiała, wzbudzała sensację; zaskakiwać może tylko to, iż wzbudzała ją na długo przedtem, zanim zdobyła sławę i została gwiazdą rewii Casino de Paris w Las Vegas. Charakterystyczne są zwłaszcza dwa wspomnienia z wczesnego okresu jej kariery. *Zapamiętałam Czesię ze szkoły, choć właściwie się nie znałyśmy* – opowiada Alina Baranowska-Liese. – *Już wtedy wyglądała dość ekstrawagancko. To było 50 lat temu, ale do dziś pamiętam, że nosiła wspaniałe, ogromny warkocz. Niesamowity! Natomiast na grzywce miała zrobioną trwałą i wyglądało to na czole jak szczotka. Była zima 1959 roku, siemiężne czasy, a ona wkroczyła do szkoły w fantastycznym futrze. Mało kto miał takie futro. Poza tym uczniowie czegoś takiego nie nosili. I jak ona weszła, to wszystkim opadły szczęki. Poza tym miało się wrażenie, że idąc, zajmuje sobą bardzo dużo miejsca. Tak zamasyżycie się poruszała. Zwracała na siebie uwagę nietuzinkowym sposobem bycia*<sup>51</sup>. I jeszcze wspomnienie Anny Boskiej, pierwszej żony Witolda Fillera, później dyrektora teatru Syrena: *Był potworny upał. Siedziałam na rogu biurka i trzymałam filiżankę z kawą. I w tym upale weszła do pokoju jakaś przedziwna osoba. Była dość okrągłutka i miała na głowie potworną ilość włosów, na które włożyła czarny, filcowy, zimowy kapelusz. A na bosych stopach – złote pantofle na olbrzymich obcasach. Jak to zobaczyłam, to mi ta filiżanka z kawą wyleciała z ręki*<sup>52</sup>. Violetta Villas jawi się w tych wspomnieniach jako monstrum wdzierające się w zastany, oswojony i bezpieczny porządek<sup>53</sup>. Wszystko, co towarzyszy pojawieniu się *przedziwnej osoby*, jest niepokojące (*zajmuje sobą bardzo dużo miejsca, potworna ilość włosów*) i wyjątkowe (*fantastyczne futro, niesamowity warkocz*). Nawet aura jest szczególna (*potworny upał*). Wystarczy na nią tylko spojrzeć, a filiżanki z kawą same wypadają z rąk. Nikt bowiem nie jest przygotowany na obraz, który poraża, szokuje i oślepia. Wszystkiego w jej wizerunku było za dużo: nie tylko włosów, chociaż ich przede wszystkim, ale też ciała, tuszu do rzęs i ceki-



*Dzieciol*, reż. Jerzy Gruza (1970)

nów. To ciało będące karnawałową maskaradą, ekscysem i nadmiarem, którego nie sposób ogarnąć, zaakceptować i przyswoić. Jeśli rację ma Barbara Creed, pisząc, że *każde ludzkie społeczeństwo posiada własną, odrębną koncepcję potwornej kobiecości, tego, co w kobiecie szokujące, przerażające, groźne, abiektalne*<sup>54</sup>, to miano polskiej kobiety potwornej bez wątpienia należy się Villas, która fascynuje, ale też wzbudza grozę, śmiech i wstręt. Słowem, jest Kristevowskim abiektem.

Karnawałowe ciało Villas było czymś sztucznym, zaprojektowanym i odgrywanym. To ciało kampaowe, które staje się potworne, nieprzyzwoite i wstrętne dopiero w zderzeniu z kontekstem (PRL). Kpiono z jej odpustowego gustu, jarmarcznych fryzur, predylekcji do falbanek, tasiemek, koronek i kokardek. Nie mieściła się w ramach (państwa socjalistycznego), potrzebowała przestrzeni (Las Vegas). W owej predylekcji do kiczu (futer, brokatu i cekinów) przypominała swego „rodaka”<sup>55</sup>, amerykańskiego gwiazdora estradowego Liberace. Ameryka sprzyjała takim odmiencom: nie chciała ich nawracać, lecz pomagała rozbudzić ich narcystyczne projekcje. Villas wróciła jednak do Polski i tu chciała być gwiazdą w hollywoodzkim stylu. Najpierw zaczęła jeździć po Warszawie białym mercedesem i nosić (oczywiście białe) futra z norek, potem założyła balowe suknie i szale z piór. Mamy tu do czynienia ze sprzecznością między postacią a ramą, do której owa postać nie jest w stanie się dopasować. Ale czy to postać jest winna? Może winna jest rama? Pytanie o fantazyjne ciało Villas, ciało, które się nie mieści, które zostało wyrzucone poza ramy kultury, jest pytaniem o kontekst, o granice (wewnętrzne/zewnętrzne), o dominujący porządek, który kobieta-monstrum destabilizuje samą swą obecnością. W rzeczywistości państwa socjalistycznego nie było miejsca dla gwiazd. A już na pewno nie dla tak ekscentrycznych jak Villas. Zdaniem Iwony Kurz, gwiazdy w PRL-u wcale nie miały być niezwykle i wyjątkowe, przeciwnie – podkreślano ich swojskość, tutejszość i zwykłość. Fenomen gwiazdora, polegający na przekraczaniu nie tylko ram spektaklu, ale i ram życia codziennego, na *wypełnianiu obu i niemieszczeniu się w nich zarazem*, odsłaniał mimowolnie – pisze dalej Kurz – *lęk przed indywidualnością, przed egzystencją prywatną, oraz lęk*



*Dzieciol*, reż. Jerzy Gruza (1970)

przed tym, że ów żywioł mógłby przyciągnąć i skupić na sobie marzenia i tęsknoty widzów<sup>56</sup>. Kimś takim była właśnie Villas, która ucieleśniała tęsknoty zwykłych ludzi o innym świecie i innym życiu (nieważne, że pułap owych aspiracji wyznaczał biały mercedes i białe norki). Ucieleśniała tęsknotę ludu pracującego za postaciami większymi niż życie, za gwiazdą nie z tego świata. *Zaangażowałem ją* – mówił Jerzy Gruza, który w *Dzieciole* powierzył jej rolę mecenasowej Tylskiej<sup>57</sup> – *bo była w Polsce jedyną gwiazdą. (...) Ludzie (...) wariowali na jej punkcie. Stali w kolejkach do kin od ósmej rano, żeby ją oglądać. A pokaz był dwie godziny później*<sup>58</sup>. Gruza nie tylko uwiecznił Villas tuż po amerykańskiej metamorfozie<sup>59</sup>, ale też wykreował ją na ikonę seksu. Była seksbombą, ale raczej w stylu Mae West niż Marilyn Monroe. Kusila tyleż swą cielesnością, ile kluczami do mercedesa: *bohater (...) traci siły męskie nie tylko wobec bujnych i śmiało eksponowanych wdzięków Violetty Villas, ale na widok ochraniającej ją karoserii mercedesa 280SL*<sup>60</sup> – konstatował krytyk. Violetta u Gruzy jest wizytówką Ameryki (seks i mercedes), to ona będzie ucieleśniać marzenia o amerykańskim śnie w Polsce lat 70. Spróbuje – jak zauważyli biografowie wokalistki – *przeszczepić rewiewe wzorce w państwie, w którym (...) jeździło się „kieszonkowymi” samochodami, bo nie starczyło życia, żeby zarobić na mercedesa. Dla spracowanych robotników i tkaczek Villas uosabiała zachodni dobrobyt, którego nie mogli mieć. Ale chcieli oglądać i snuć marzenia. A kiedy naród marzy – staje się niebezpieczny dla władzy. Dlatego Violetta zacznie uwierać partyjnych kacyków jak niewygodny but*<sup>61</sup>. Dla władzy – pomimo swej osobliwej współpracy z SB – była zagrożeniem, bo promowała zachodni, konsumpcyjny styl życia, z kolei elitarni krytycy drwili z niej, bowiem swym złym gustem skutecznie podkopywała ich zamierzenia wychowywania ludu w duchu kultury wysokiej. Dobrze ilustruje to recepcja *Dzieciola*: *Powstała składanka pomysłów – pisał Mętrak – absolutnie bez stylu, sterująca w kierunku estradowego efekciarstwa, zalatująca na dodatek w kilku miejscach gruboskórnym gustem. (...) Wynajmie się koleżankę Villas, która jest bóstwem barbarzyńskiej Ameryki, ale która nawet w kulturalnej Polsce zadziwi rozmachem złego smaku.*

*Wszystko to sprawia, że film idzie przy akompaniamencie uwagi: „Cesiek, ale bym ją zwyobrać”, „Co za ubaw”*<sup>62</sup>. Interesujący to passus, bo dowodzi, że zły smak Villas ekstrapolowano wówczas na całą *barbarzyńską* kulturę amerykańską.

Villas była niebezpieczna, bo rozbudzała te pragnienia, których władza nie była w stanie zaspokoić. Zdaniem Richarda Dyera rozrywka nie tylko dostarcza ludziom tego, czego od niej oczekują, lecz także kształtuje ich pragnienia. By znaleźć rozwiązanie autentycznych problemów społecznych, władza musi najpierw je rozbudzić. Utopijna kultura masowa igra zatem z ogniem, ale tylko z takim, który władza jest w stanie ugasić<sup>63</sup>. Villas pobudziła wyobraźnię rodaków (zwłaszcza klas pracujących), a tej nie sposób już kontrolować, toteż blokowano odgórnie jej karierę, nie dopuszczając do druku tekstów, które były jednoznacznie pozytywne<sup>64</sup>. Kilka lat wcześniej podobny los spotkał Kalinę Jędrusik. Charakterystyczne, że obie artystki skojarzył ze sobą Andrzej Wajda, proponując im tę samą rolę – rozerotyżowanej *femme fatale* Lucy Zuckerowej – w adaptacji *Ziemi obiecanej* (1974). Reżyser wymarzył sobie do tej roli Villas, ale kaprysy gwiazdy ostudziły jego zapał<sup>65</sup> i rolę tę ostatecznie powierzył Jędrusik, która stworzyła tu bodaj najśłynniejszą kreację w swej karierze. Oczywiście, obie artystki wiele łączyło: ich wizerunki zostały ufundowane na podobnej amplifikacji kobiecych atrybutów, obie inspirowały się kulturą amerykańską (Monroe), wzbudzały pożądanie (mężczyzn) i zawiść (kobiet), wreszcie obie zostały wygnane z sal kinowych i koncertowych, radia i telewizji. Co więcej, w Polsce Ludowej nie mogły rozwinąć skrzydeł: Jędrusik nie zagrała w kinie żadnej dużej, dramatycznej roli, a występowała głównie w epizodach i rolach drugoplanowych, zaś Villas najpierw śpiewała infantylne piosenki (np. *Alo Ala, Figa z makiem* czy *Dzikuska*), a po powrocie z Las Vegas, przekonana o swej genialności, zaczęła – o zgrozo! – sama komponować i pisać teksty piosenek<sup>66</sup>.

Jednak Jędrusik i Villas łączy coś jeszcze: obie są dzisiaj postaciami kultowymi, obie są kempowymi ikonami i gejowskimi diwami. Chętnie też są imitowane przez polskie *drag queens*. Swoją transgresyjną cielesnością dowodziły bowiem, że role genderowe nie są czymś naturalnym, lecz są performatywnie konstruowane, produkowane i wytwarzane przez rytuały *cielesnych znaków*, że pleć jest fikcją, rolą do odegrania czy imitacją imitacji, jak chce Judith Butler<sup>67</sup>. Dobrze ilustruje to występ Villas w *Dzięciole*, a zwłaszcza scena-orgazm, w której brawurowo wykonuje przebój *Oczy czornyje*. Narracja zastyga, a uwaga widzów koncentruje się na diwie. Villas (która jak zwykle przesadziła z ozdobnikami: czerwoną plisowaną suknię obszyła cekinami i piórami) daje z siebie wszystko: ściele się po podłodze, rzuca włosami na wszystkie strony, wzdycha, mruczy, kusi i uwodzi. A szybki montaż i zaskakujące ustawienia kamery dodatkowo dynamizują jej ekstatyczny performance. Piosenkarka odgrywa seksbombę, prowokując pożądanie, ale czyni to z taką przesadą i emfazą, że ów wizerunek ociera się o karykaturę. Innymi słowy, wciela się w ikonę seksu, nie dostrzegając zarazem, że jest oczywistym przekroczeniem tego wizerunku. Dlatego też tak fascynuje *drag queens*. W *Bellissime* jest ciekawa scena, rozgrywająca się już po śmierci głównej bohaterki, w której Kasprzyk – oświetlona jasnym światłem punktowym, jakby stała na scenie w świetle reflektorów – wykonuje jeden z najgłośniejszych przebojów Villas *Do ciebie, mamó*. Jest jednak tak sztuczna i przerysowana („płaszcz z włosów”, teatralny makijaż, cekiny i brokat), że odnosimy wrażenie, iż oglądamy performance *drag*



*Dzięcioł*, reż. Jerzy Gruza (1970)

*queen* parodystycznie imitującej wokalistkę. Zupełnie jakby aktorka odgrywała kobietę wcielającą się w męczyznę imitującego kobietę. Innymi słowy, Kasprzyk wcale nie imituje tu Villas, lecz *drag queen* odgrywającą Villas. Ale w *Bellissime* mamy do czynienia z kampowym dystansem między aktorką i rolą, podczas gdy Violetta śmiertelnie poważnie zanurzyła się w widowisku zwanym Villas (oczywiście dzięki temu była w swej stylizacji tak autentyczna). A tym, co przyciąga gejów do takich gwiazd, jak Villas (czy Jędrusik), jest właśnie uwielbienie dla sztuczności i nieautentyczności, na której tożsamość gejojska została ufundowana. Czesława Cieślak całe życie (przesadnie) grała Violettę Villas, tak jak homoseksualiści (przesadnie) wcielali (wcielają) się w heteroseksualnych mężczyzn. Wszyscy oni – odrzuceni odmieńcy – funkcjonują w fantazmatycznym świecie pozorów, wiedząc doskonale, że życie jest tylko rolą do odegrania, jest teatrem i grą pozorów.

Jeśli geje mają obsesje na punkcie hollywoodzkich gwiazd, to nic dziwnego, że rodzimi homoseksualiści na swe królowe wybrali te, które na hollywoodzkich gwiazdach były wzorowane. Villas chętnie przyznawała, że w Las Vegas nazywano ją *polską Marilyn Monroe z głosem ery atomowej*, ale dzisiaj trudno dostrzec w niej Marilyn. Przypomina raczej dawno zapomnianą gwiazdę kina niemego – Normę Desmond (Gloria Swanson) z *Bulwaru Zachodzącego Słońca*<sup>68</sup>. *Była lunaticzką spacerującą po niebotycznych szczytach minionej sławy. Kompletnie oszalała na jednym punkcie: własnego celuloidowego wizerunku* – w tych słowach przegląda się nie tylko Norma, ale też Violetta. Obie – wyniosłe, niedostępne i szalone – unicestwiały tych, którzy mówili im prawdę. Obie też nigdy nie były zdolne do autoironicznego dystansu. Gdy Bohdan Gadowski, rozmawiając z VV, przytoczył fragment opublikowanej w piśmie „Jazz” krytycznej recenzji z jej płyty, usłyszał: *Po co pan mi to czyta? Znam gorsze opinie swoich wrogów, którym udało się zrujnować mój system nerwowy – wściekła się Villas, po czym – jak relacjonował po latach dziennikarz – rzuciła w niego popielniczką*<sup>69</sup>. Jej gniew, jak gniew Normy Desmond, był ponoć nie do opanowania. Villas zupełnie zatraciła się w projekcjach swej wyobraźni, nawet nie próbując stawić czoła rzeczywistości. Kampowy wizerunek splata się tu z tragiczną biografią: współpraca z SB, narkotyki, alkoholizm,

obsesyjna bigoteria, która sąsiaduje z rozbuchanym erotyzmem<sup>70</sup>, wreszcie destrukcyjny związek z Elżbietą Budzyńską, upadek i śmierć w nędzy. Jak w pio-sence: *Szaloną być, absynt pić, z czekoladką, nie być matką, nie być żoną, być szaloną...*<sup>71</sup>. Narracja Violetty, jak bohaterki filmu Billy'ego Wildera, to tragedia, ale jest to zdecydowanie tragedia kempowa, co przeczy tezie Sontag<sup>72</sup>, że kemp i tragedia nigdy się nie przecinają, ale – jak zauważył Mike Perkovich – *świat jest pełen kempowych tragedii: literackich, teatralnych i filmowych. Świat wypełniają także życiowe „tragedie”, opisane w literaturze, wystawione na scenie albo sfil-mowane, które mogą, ale nie muszą być traktowane jak kemp*<sup>73</sup>.

Zachodni badacze wielokrotnie pytali, do kogo należy kemp? W Polsce win-niśmy raczej rozważyć, do kogo należy Violetta? Czyją królową jest Villas? Ge-jowski publicysta Mariusz Kurc pisał w artykule poświęconym diwom lesbijskim i gejowskim: *Wielką diwą mogłaby być Violetta Villas (wygląd godny ma największych diw), ale jej religijna dewocja i „romansowanie” z ojcem Rydzykiem są zbyt odstręczające*<sup>74</sup>. Z Villas nikomu nie jest po drodze. Nie pasuje do świata wyeman-cypowanych, wielkowiejskich homoseksualistów. Ale niegdyś, jak się zdaje, od-mieńcy rzeczywiście szukali schronienia pod jej „płaszczem włosów”. Wszystkie zdegenerowane „cioty” z *Lubiewa*, te wszystkie Lukrecje, Gizele i Paule, które są głęboko zanurzone w peerelowskiej kulturze popularnej, mogłyby należeć do fan-klubu VV. Nie dla nich bowiem wyrafinowane kompozycje Karola Szymanow-skiego i kultura wysokiego modernizmu. Nie dla nich Bette Davis, Maria Callas i Nina Simone. Kochają to, co niskie, w złym guście, co wyklęte przez kulturę wy-soką. A Villas to kobieta-monstrum, która przez arbitrow dobrej smaku, „konser-watorów kulturowych wartości”<sup>75</sup>, została uznana za odpad, więc tym łatwiej „ciotom-odpadom” przyszło zobaczyć w niej siebie. Michael Moon i Eve Kosofsky Sedgwick<sup>76</sup>, analizując fenomen Divine, queerowej drag, ukuli pojęcie *efekt bo-skości (divinity-effect)* na opisanie skandalicznego zderzenia *abiektu i oporu*, ce-chującego nadmierny i agresywny kempowy styl queerowych wykonawców w rodzaju Divine. Jak gwiazda *Różowych flamingów (Pink Flamingos)*, reż. John Waters, 1972) realizował(a) swoje skandaliczne fantazje, upodabniając swe ciało do nadmiernie wyjaskrawionej kobiecości Mae West czy Jayne Mansfield, tak „Stare Cioty” odwoływały się do diw, by wyartykułować i eksplorować swe prag-nienia seksualne oraz sprzeczności i niestabilności queerowej reprezentacji. Villas w swym wizerunku kobiety-monstrum zderzała to, co abiektalne, potworne, od-stręczające z kempem pojmowanym jako forma oporu, kempem, który podważa dominujące wzorce płci i seksualności przez parodystyczną hiperbolizację. Violettę i „cioty”, które są w polskiej kulturze przykładami ekstremalnej transgresji, łączy miejsce, jakie przyszło im zająć. Poza wszelkimi granicami.

SEBASTIAN JAGIELSKI

<sup>1</sup> R. Dyer, *Introduction*, w: *Gays and Film*, red. R. Dyer, Zoetrope, New York 1984, s. 1.

<sup>2</sup> M. Perkovich, *Michaśki, kemp, pedały i litera-tura amerykańska*, tłum. J. Poltyn, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 43.

<sup>3</sup> Por. np. E. Sikov, *Don't Let's Ask for the Moon – We Have a Star! Bette Davis as Gay Icon*, „Screen” 2008, t. 49, nr 1, s. 86-94.

<sup>4</sup> Genezy homoseksualnego urzeczenia diwami należy szukać w XIX-wiecznej fascynacji



dandysów primadonnami operowymi. Potem – przez cały wiek XX – homoseksualiści oddawali hołd gwiazdom z Fabryki Snów, rozplývając się w hollywoodzkim patosie i glamourze, melodramatycznym ekscyście i teatralnych gestach. Natomiast dzisiaj geje wielbią nie tyle gwiazdy ekranu (np. Julianne Moore czy Tildę Swinton), ile raczej gwiazdy muzyki pop, czyniąc z Madonny i Lady Gagi swe królowe (por. B. Farmer, *The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship*, „Camera Obscura” 2005, t. 20, nr 2, s. 189).

- <sup>5</sup> *Wielu z nas zdaje się umieć identyfikować nasze własne, mocno odczuwane bycie w sytuacji opresji, w przeszłości lub teraźniejszości, z cierpieniem/samotnością/nieszczęściami filmowej gwiazdy na ekranie i poza nim* (J. Babuscio, *Kino kampu. Kamp a wrażliwość gejowska*, tłum. M. Łata, w: *Matki, córki i kochanki. Kobiety w dramacie XX wieku*, Kraków 2002, s. 93, maszynopis powielony).
- <sup>6</sup> Por. R. Dyer, *Judy Garland and Gay Men*, w: tegoż, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Second Edition, Routledge, London – New York 2004, s. 137-191.
- <sup>7</sup> Niektórzy geje identyfikują się z niektórymi obrazami kobiecości, co ma swe źródło w rzeczywistości społecznej, w której to mężczyźni pożądamy kobiet, więc mężczyzna, który pożądamy innych mężczyzn, doświadczamy pragnienia, które zgodnie z normą kulturową zostało przypisane kobietom (por. A. Doty, *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 1997, s. 5).
- <sup>8</sup> P. Robertson, *Jak jest zrobiony feministyczny kamp?*, tłum. P. Sobolczyk, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 116.
- <sup>9</sup> Problem gejskiego widza sytuuję – za Brettem Farmerem – w szerokim kontekście performatywności, by podkreślić jego zmienny, płynny, niestabilny charakter (por. tenże, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Duke University Press, Durham – London 2000). Co więcej, podstawowym pojęciem, którym posługuję się w niniejszym tekście, jest „gej” (słowo to oznaczam męzczyzną, który akceptuje swoją orientację psychoseksualną i ją afirmuje), by zaakcentować wspólnotowy, subkulturowy charakter odbioru tekstów kultury głównego nurtu. Jednak jestem szczególnie ostrożny przy rzutowaniu współczesnych nazw określających odmieńców seksualnych w przeszłość, toteż pisząc o polskiej kulturze okresu PRL-u, odwołuję się przede wszystkim do określenia „homoseksualista”, przy czym pojęcie to nie

określa wyłącznie popędu seksualnego do osób tej samej płci, lecz odrębną tożsamość i wrażliwość.

- <sup>10</sup> T. Basiuk, *Madres Embarazadas? W odmiennym stanie: Pedro Almodóvar, Elia Kazan i Tennessee Williams*, w: *Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie gender / A Queer Mixture. Gender Perspectives on Minority Sexual Identities*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2002, s. 103-104.
- <sup>11</sup> J. Babuscio, dz. cyt., s. 89.
- <sup>12</sup> P. Kletowski, P. Marecki, Żulawski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 202.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 80.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 81.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 82.
- <sup>16</sup> Por. M. Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge – Massachusetts – London 1991, s. 17.
- <sup>17</sup> P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 200.
- <sup>18</sup> B. Farmer, *Spectacular Passions...* dz. cyt., s. 26.
- <sup>19</sup> I dalej: *W tym czasie odrzuciłem religijne wychowanie, wiedziałem bowiem od samego początku, że księża nie mówili o mnie. W filmie Richarda Brooksa „Kotka na gorącym blaszanym dachu” według Tennessee Williamsa, który był dla Kościoła samą kwintesencją zła, także odnajdywałem całego siebie, powtarzając sobie w duchu: „Należę do świata grzechu, degeneracji”. Miałem wtedy dwanaście lat i kiedy ktoś zwracał się do mnie z pytaniem: „Kim ty właściwie jesteś?”, odpowiadałem: „Jestem nihilistą” (F. Strauss, Almodóvar. *Rozmowy*, tłum. O. Hedemann, Świat Literacki, Izabelin 2003, s. 10-11).*
- <sup>20</sup> *Mojego dzieciństwa nie mogę nazwać smutnym, ale radosne także ono nie było, a oczy, które spoglądały na mnie, małego chłopca, wyrażały potępienie, chociaż nie wiedziały, co tak naprawdę ganią – mimo że byłem jedynie dzieckiem, osąd był wszechobecny. (...) Siłą odkryłem w sobie samym. Co zastanawiające, zawsze byłem świadomy tego, co się dzieje; należało tylko być cierpliwym, aż do chwili, kiedy za parę lat mój prawdziwy świat objawi się przede mną* (tamże, s. 14-15).
- <sup>21</sup> *W liceum nie utrzymywałem bliższych kontaktów z rówieśnikami (...). Ze wszystkimi tymi obszarami, które lubilem, zetknąłem się w absolutnej samotności* (tamże, s. 12-13).
- <sup>22</sup> E. R. O’Neill, *The M-m-mama of Us All: Divas and the Cultural Logic of Late Ca(m)pitalism*, „Camera Obscura” 2007, t. 22, nr 2, s. 22.

- <sup>23</sup> Choć przedmiotem mojego zainteresowania są wyłącznie diwy kobiece, to warto zauważyć, że istnieją także diwy płci męskiej. Alexander Doty we wstępie do monograficznego, w całości poświęconego diwom, numeru „Camera Obscura” przywołuje opublikowany na łamach „Time Out: New York” tekst Matta Vincenta, w którym autor daje lekcję, jak być męską diwą. Wyróżnia przy tym sześć typów męskich diw: diwa władca (Napoleon), diwa męczennica (Jezus), diwa artystowska (Arthur Rimbaud), diwa zamaskowana (Jerry Garcia), diwa ladcznica (Oscar Wilde) i diwa intelektualistka (Sigmund Freud) (tenże, *Introduction: There's Something about Mary*, „Camera Obscura” 2007, t. 22, nr 2, s. 4).
- <sup>24</sup> Doty zauważa, że figura Matki Boskiej ma wprawdzie pewne cechy niediwiowskie (np. skromność), ale już jej słynne „powroty” (Guadalupe, Lourdes i Fatima) są całkowicie kempowe (tamże, s. 1-9).
- <sup>25</sup> E. R. O’Neill, dz. cyt., s. 14.
- <sup>26</sup> B. Farmer, *Julie Andrews Make Me Gay*, „Camera Obscura” 2007, t. 22, nr 2, s. 144-153; tenże, *The Fabulous Sublimity...* dz. cyt., s. 166.
- <sup>27</sup> Por. E. Kosofsky Sedwick, *and Reparative Reading, or, You’re, You Probably Think This Essay Is About You*, w: tenże, *Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham – London 2003, s. 123-151.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> F. Strauss, dz. cyt., s. 17.
- <sup>30</sup> E. R. O’Neill, dz. cyt., s. 28.
- <sup>31</sup> M. Perkovich, dz. cyt., s. 38. Pamela Robertson zauważa z kolei, że kemp jest zarówno strategią performatywną, jak i sposobem odbioru: *Kemp winien być rozumiany nie tylko jako narzędzie negocjowania pozycji podmiotowych, lecz również jako socjohistoryczna działalność kulturowa, która negocjuje pomiędzy różnymi pozycjami praktyk kulturowych. (...) Czynność wytwarzania kampu można lokalizować zarówno na poziomie performansu, jak i widzo-stwa – zaś linia pomiędzy obiema czynnościami nie zawsze będzie jasna. Performer może wytwarzać kemp jako strategię estetyczną (...). Równocześnie widz tworzy efekt kempowy, czytając teksty jako kemp niezależnie od tego, czy intencjonalnie one go produkują, czy też nie* (P. Robertson, dz. cyt., s. 116, 121).
- <sup>32</sup> F. Cleto, *Międzynarodowa intryga. Szpiegdy pop i szykowne sekrety lat 60.*, tłum. M. Perchuć, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 28.
- <sup>33</sup> B. Farmer, *Camping under the Stars: Gay Spectatorships, Camp, and the Excessive Fe-*
- male, Star Image*, w: *Spectacular Passions...* dz. cyt., s. 133.
- <sup>34</sup> E. R. O’Neill, dz. cyt., s. 17.
- <sup>35</sup> Warto dodać, że Meyer kemp queerowy oznacza jako „Kamp” (wysoki), podczas gdy kemp normatywny jako „kemp” (niski). Por. M. Meyer, *Dyskurs kampu. Rewindykacja*, tłum. A. Bartosz, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 50-69.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 58.
- <sup>37</sup> W epoce przedemancypacyjnej określenie „przyjaciel Dorotki”, bohaterki *Czarnoksiężnika z krainy Oz*, w którą wcieliła się Judy Garland, było w Stanach Zjednoczonych synonimem homoseksualisty. Amerykańscy geje identyfikowali się z Garland, a raczej: w jej maskaradzie dostrzegli własny autoportret. Co więcej, słynne zamieszki w barze Stonewall Inn w Nowym Jorku z 1969 r., które dały początek zachodniemu ruchowi wyzwolenia mniejszości seksualnych, wybuchły w dniu śmierci gwiazdy. A wykonywana przez nią w *Czarnoksiężniku z krainy Oz* piosenka *Somewhere Over the Rainbow*, która odnosi się – podług nowego odczytania – do lepszego świata bez homofobii, stała się lesbijsko-gejowskim hymnem (por. R. Dyer, *Judy Garland...* dz. cyt.).
- <sup>38</sup> Moe Meyer definiuje Kemp jako *całkowity zbiór praktyk i strategii performatywnych używanych do odegrania tożsamości odmieńca, gdzie odegranie [autor rozumie] jako produkcję widzialności społecznej* (tenże, dz. cyt., s. 56). Te praktyki performatywne, które produkują widzialność odmieńca w praktyce życia codziennego, ale są wytwarzane poza jego samoświadomością, to zaledwie kempowy ślad służący nasyceniu *aurą odmienności tego, co nie jest odmiennościowe* (tamże). Tym samym kemp – zdaniem Meyera – nie jest, jak chciała Sontag, tylko stylem czy wrażliwością, lecz jest krytycznym dyskursem queerowym mającym *wartość polityczną jako krytyka ontologiczna* (tamże, s. 52).
- <sup>39</sup> Tamże, s. 52.
- <sup>40</sup> M. Perkovich, dz. cyt.; M. Meyer, dz. cyt.
- <sup>41</sup> M. Perkovich, dz. cyt., s. 39.
- <sup>42</sup> Por. A. Medhurst, *That Special Thrill: „Brief Encounter”, Homosexuality, and Authorship*, „Screen” 1991, t. 32, nr 2, s. 197-208; B. Farmer, *Fantasmatic Escapades: Gay Spectatorships and Queer Negotiations of the Hollywood Musical*, w: tenże, *Spectacular Passions...* dz. cyt., s. 70-109; A. Doty, *Everyone’s Here for Love: Bisexuality and „Gentlemen Prefer Blondes”*, w: tenże, *Flaming Classics. Queering the Film Canon*,

- Routledge, New York – London 2000, s. 131-153.
- <sup>43</sup> P. Robertson, dz. cyt., s. 106-108.
- <sup>44</sup> B. Farmer, *Camping under the Stars...* dz. cyt., s. 133-150.
- <sup>45</sup> S. Maddison, *Fags, Hags and Queer Sisters. Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, Palgrave, Basingstoke 2000.
- <sup>46</sup> M. Maniewski, *Ewa Kasprzyk. Kolejność przeczuć*, „Film” 2001, nr 12, s. 75.
- <sup>47</sup> Urbański tuż po zakończeniu prac nad *Bellisimą* zagrał geja (w parze z Redbadem Klynstrą) w głośnym spektaklu Teatru Telewizji *Beztenowce* (reż. Łukasz Barczyk, 2001) wg Ingmara Villqista.
- <sup>48</sup> Warto dodać, że fragment *Najpiękniejszej*, którą Urbański wyraźnie się inspirował, za kilka lat pojawi się u Almodóvara – w *Volver* (2006). Twórcy filmów queerowych (Almodóvar) i quasi-queerowych (Urbański) wciąż krążą wokół tych samych – kulturowych dla subkultury LGBTQ – filmów i gwiazd.
- <sup>49</sup> *Jeśli przyjąć, że gaża była miarą sukcesu na scenach Las Vegas, to Violetta była raczej gwiazdką niż gwiazdą pierwszej wielkości. (...) Inaczej wygląda to z polskiej perspektywy. Nie tylko z punktu widzenia ówczesnego przelicznika dolarowego. Sam fakt, że artystka z bloku wschodniego występowała na scenach Las Vegas, był niezwykle (I. Michalewicz, J. Danilewicz, *Villas. Nic przecież nie mam do ukrycia...* Świat Książki, Warszawa 2011, s. 90).*
- <sup>50</sup> Kosmopolityczni geje w *Trzech panach w łóżku, nie licząc kota* Bartosza Żurawieckiego pożyczają sobie płyty Marii Callas i oglądają *8 kobiet. Adam ukląkł* – czytamy w finale. – *Ale jeszcze wstał. Powiódł palcem po grzbietach płyt. Wyciągnął jedną z nich. Marlena Dietrich – ona jest jakimś bożyszczem pedałów? Spojrzał na tytuły utworów, nic mu nie mówiły, nie znalazł niemieckiego. Włączył płytę. „Ich weiss nicht zu wem ich gehöre“... Adam zaczął szorować podłogę (Sic!, Warszawa 2005, s. 140).* Passus ten trafnie pokazuje, że współcześni geje polscy są zapatrzeni w zachodnią kulturę queerową, niewiele wiedząc o istnieniu rodzimej. Spróbujmy zatem wykreślić mapę polskich gejowskich diw, bowiem nie sprowadza się ona tylko do Villas. Pomoćna okaże się typologia przywołana przez Doty’ego: Grażyna Szapołowska (diwa władcza), Katarzyna Figura (diwa męczennica), Nina Andrycz (diwa artystowska), Hanka Ordonówna (diwa zamaskowana: ze *Szpiega w masce* /reż. Mieczysław Krawicz, 1933/ pochodzi jej słynny przebój *Miłość ci wszystko wybaczy*), Kalina Jedrusik (diwa la-
- dacznicza: *Bo we mnie jest seks*) i Krystyna Janda (diwa intelektualistka). Czy ktoś jeszcze? W teatrze diwami są aktorki Lupy z Małgorzatą Hajewską-Krzysztofki na czele (np. *Kalkwerk, Factory 2*) oraz gwiazdy Warlikowskiego (Danuta Stenka, Maja Ostaszewska, Stanisława Celińska). Oczywiście, popularne wokalistki, których przeboje królują w gejowskich klubach i dyskotekach: Danuta Rinn z *Gdzie Ci mężczyźni?* (...prawdziwi tacy, orły, sokoły, herosy!?!), Alicja Majewska z *Być kobietą (...oszukiwać, dręczyć, zdradzać, nawet gdyby komuś miało to przeszkadzać)*, Maryla Rodowicz z całą serią przebojów z lat 70. i 80. (*Nie ma jak pompa, Damą być, Sing-Sing, Dobranoc panowie*), a także Anna Jantar (*Wielka dama tańczy sama*), Alibabki (*Tango złotnie przeleć mnie*), Krystyna Prońko (*Jesteś lekiem na całe zło*), Izabella Skrybant z Tercetu Egzotycznego (*Pamelo, żegnaj*), Kora i Maanam (*Lipstick On The Glass*) i Kayah (*Jak liść, Testosteron, Feniks z popiołu*), która jest znana ze swych gejowskich wypowiedzi: *Nie mam pojęcia, czym sobie muzycznie na to zasłużyłam. Jako człowiek chyba moją otwartością manifestowaną sympatią i tolerancją. Wizerunkowo... nie wiem. Ale faktem jest, że silna część mojej publiczności to homoseksualiści. Może chodzi o pewną wrażliwość i tę tęsknotę za miłością, o której śpiewam, a którą odczuwają inni, szczególnie właśnie w tym środowisku (Nie jestem purytanką, rozm. M. Kurc, „Replika” 2010, nr 3-4, s. 6).* Gdyby rodzimi geje znali polską kulturę popularną tak, jak znają współczesne kino hollywoodzkie (*Mamma Mia!* /reż. Phyllida Lloyd, 2008/ czy *Burleska /Burlesque*, reż. Steve Antin, 2010/), to z queerowymi kontekstami kojarzyłaby się dzisiaj nie tylko Kalina Jedrusik, ale też Maria Górczyńska (*Druga młodość* /reż. Michał Waszyński, 1938/), Barbara Ludwiżanka (*Sublokator* /reż. Janusz Majewski, 1966/), Irena Santor (*Przygoda z piosenką* /reż. Stanisław Bareja, 1968/), Lucyna Winnicka (*Gra* /reż. Jerzy Kawalerowicz, 1968/) czy Ewa Krzyżewska (*Zazdrość i medycyna* /reż. Janusz Majewski, 1973/). Wciąż na (gejowskie) odkrycie czekają *Dziewczynny do wzięcia* (reż. Janusz Kondratiuk, 1972), które moglibyśmy oglądać z *Lubiewem* w rękę, a także *Panny z Wilka* (reż. Andrzej Wajda, 1979) jako polskie *Kobiety* czy *Rewers* (reż. Borys Lankosz, 2009), z którego dialogi winien cytować każdy „ukulturalniony” gej polski (*Lepiej żyć samotnie niż w złym towarzystwie*). Na owej mapie nie powinno też zabraknąć diw płci męskiej: Gombrowicza (*Trans-Atlantyk*) i Michała Witkowskiego (Lu-

- biewo), Tomasza Tyndyka (*Sekret*, reż. Przemysław Wojcieszek, 2012) i Vladka Sheybala (*Zakochane kobiety / Women in Love*, reż. Ken Russell, 1969/), Wiesława Michnikowskiego (*Odrobinę mężczyzn*) i Jerzego Połomskiego (*Bo z dziewczynami*), Eugeniusza Bodo (*Piętro wyżej*, reż. Leon Trystan, 1937) i Czesława Wołłejki (*Zakłęte rewiry*, reż. Janusz Majewski, 1975).
- <sup>51</sup> I. Michalewicz, J. Danilewicz, dz. cyt., s. 39.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 58.
- <sup>53</sup> *Jak wskazuje lacińska etymologia określenia monstrum, potwór pojawia się, objawia, przypomina, ale też ostrzega i gwałtem wdziera w zastany naturalny porządek, nie przestaje wzbudzać trwogi, grozy, zdziwienia, zachwyty czy obrzydzenia, a przy tym dążenia do ogarnięcia rozumem tego, czego ogarnąć się nie da* (A. Kowalcz-Pawlik, *Obietnica potworności*, w: *Teorie wyrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 489).
- <sup>54</sup> B. Creed, *Potworna kobiecość*, tłum. A. Kowalcz-Pawlik, w: *Teorie wyrotowe...* dz. cyt., s. 526.
- <sup>55</sup> Ekscentryczny Władziu Valentino Liberace był pochodzenia polsko-włoskiego (ojciec, Salvatore Liberace, był Włochem, podczas gdy matka, Frances Zuchowski, Polką).
- <sup>56</sup> I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Świat Literacki, Warszawa 2005, s. 130.
- <sup>57</sup> Być może Gruza wpadł na pomysł, by obsadzić Villas w roli mecenasowej Tyłskiej, słysząc jej – wysłane z palca – opowieści o dynamicznie rozwijającej się karierze w Hollywood. *Właśnie w Las Vegas* – powiadała w wywiadzie z 1970 r. – *usłyszał mnie znany amerykański producent filmowy, Joe Pasternak. Nazwał mnie „polską Marilyn Monroe z głosem ery atomowej”. I koniecznie z długimi włosami, których – broń Boże – nie wolno mi było obcinać. Występowałam w filmach muzycznych produkowanych przez Pasternaka, m.in. u boku Judy Garland* (I. Michalewicz, J. Danilewicz, dz. cyt., s. 91). Fabryka Snów poznała się nie tylko na jej wyjątkowym stylu (włosy), ale też i na aktorskim talencie: Villas miała wystąpić w roli francuskiej dziewczyny w *Niebie z pistoletem* w reżyserii... Sandroniego z Glennem Fordem w roli głównej. W komedii *Czy znasz mój śmiech* z Bobem Hopem wcieliła się ponoć w *dziewczynę obdarzoną seksem*, a po powrocie do USA miała zagrać główną rolę w *Dolce vita in Las Vegas*. Konfabulacjom Villas nie było końca.
- W 1969 r. Lee H. Katzin (a nie... „Sandroni”) zrealizował western *Heaven with a gun* z Glennem Fordem w roli głównej, ale – rzecz jasna – bez Villas, której nazwisko nie pojawia się nawet wśród statystów. Pozostałe tytuły są już wymysłem bujnej wyobraźni piosenkarki. Villas, opowiadając o swojej karierze w Las Vegas, często rozmijała się z prawdą, a dziennikarze ślepo jej wierzyli. Rewelacje o znakomicie zapowiadającej się karierze w Hollywood VV uwierzytelniała zdjęciem, na którym pojawia się w towarzystwie Glenna Forda. Jednym słowem, *dolce vita in Las Vegas* (tamże).
- <sup>58</sup> Tamże, s. 138.
- <sup>59</sup> *Świetnie wyglądała* – powiadał Jerzy Gruza – *zupełnie inny człowiek. Włosy, cycki, dupa, noga. Cala była zrobiona. Mówiła do mnie: Zobacz (biorąc się za pierś) – jest cycowo? Jest? No jest! A wcześniej miała naleśniki. Poczula się po tej zmianie lepiej, pewniej. I to było bardzo ludzkie. Mentalnie też się zmieniła. Miała gest, mówiła z obcym akcentem. Amerykanka przyjechała* (tamże, s. 96).
- <sup>60</sup> R. Marszałek, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego, t. VI, 1968-1972*, red. R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994, s. 152.
- <sup>61</sup> I. Michalewicz, J. Danilewicz, dz. cyt., s. 133.
- <sup>62</sup> K. Mętrak, *Dzięcioł puka, licznik stuk*, „Film” 1971, nr 24. Przykłady można mnożyć: *Jest to komediowy potwór; śmiechotwórcza maszyna, do której wrzucono mendel posładków damskich, śpiewy Violetty Villas, ponure miny Golasa, i w ogóle rzeczy jedne od sasa, drugie od lasa w nadziei, że to wszystko jakoś wystrzeli. Niestety, „Dzięcioł” jest kolejnym polskim niewypałem komediowym, ma on wszelkie dane, by stać się najsmutniejszym filmem roku* (J. Z. Stojewski, *Nie do śmiechu*, „Perspektywy” 1971, nr 24). Swoją drogą, zastanawiające, jak często w kontekście Villas pada określenie „potwór”.
- <sup>63</sup> R. Dyer, *Entertainment and utopia*, w: tenże, *Only Entertainment*, Second Edition, Routledge, London – New York 2002, s. 19-35.
- <sup>64</sup> I. Michalewicz, J. Danilewicz, dz. cyt., s. 133.
- <sup>65</sup> *Umawia się [Wajda – S. J.] z nią w kawiarni. Villas przyjeżdża spóźniona białym mercedesem, w białych norkach. Oświadcza, że sama uszyje sobie stroje. Wajda się nie zgadza* (tamże, s. 139). Fanaberie ekscentrycznej gwiazdy (któż odważyłby się stawiać Wajdzie tak absurdalne warunki, któż odważyłby się stawiać Wajdzie jakiegokolwiek warunki?) wcale nie dziwią. Przyjmując propozycję Gruzy, postawiła, jak się zdaje, podobne warunki, bowiem gra we własnych, przywiezio-

nych ze Stanów, strojach (obok białych nerek, które nosi w upalny dzień, znalazło się też miejsce dla białego mercedesa). Potem już nikt nie będzie chciał pracować z kłopotliwą i nieprzewidywalną gwiazdą.

- <sup>66</sup> Wyjątkiem są przede wszystkim te utwory, do których teksty napisała Agnieszka Osiecka (*Szaloną być, Mechaniczna lalka*), ale też przeboje: *Oczy czornyje, Do ciebie, mamo* czy jej ostatni wielki hit: *Kochaj mnie, a będę twoją*, który piosenkarka wykonała w duecie z Kazikiem Staszewskim: 58-letnia VV śpiewa tu niskim i zmysłowym głosem o *beznadziejnej tęsknocie naszych serc*, a napaleni marynarze ścielą się u jej stóp. Kwintesencja kampu.
- <sup>67</sup> Por. J. Butler, *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- <sup>68</sup> Film ten, choć pozbawiony wątków homoerotycznych, należy do klasyki kampu i jest uwielbiany przez publiczność queerową. *Pół wieku po wejściu filmu na ekrany na każdym profesjonalnym balu drag urządzanym z okazji*

*Halloween wśród jego uczestników wciąż można znaleźć przynajmniej jedną „Normę Desmond” – a wielu przebiezańców potrafi cytować z pamięci obszerne kawalki „Bulwaru...”* (M. Perkovich, dz. cyt., s. 46).

- <sup>69</sup> I. Michalewicz, J. Danilewicz, dz. cyt., s. 132.
- <sup>70</sup> *Największa seksbomba polskiej sceny z poczucia odrzucenia i wielkiej życiowej krzywdy będzie chciała niemal zostać mniszką* (tamże, s. 216-217).
- <sup>71</sup> *Szaloną być* (muzyka: A. Kurpiel, słowa: A. Osiecka) Villas nagrała w 1977 r.
- <sup>72</sup> *Kamp i tragedia są antytezami. (...) Udręka jest (...) jedną z kampowych tonacji (...). Ale nigdy, nigdy nie ma tam tragedii* (S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 319).
- <sup>73</sup> M. Perkovich, dz. cyt., s. 45.
- <sup>74</sup> M. Kurc, *Diwy*, „Replika” 2007, nr 1-2, s. 7.
- <sup>75</sup> M. Perkovich, dz. cyt., s. 45.
- <sup>76</sup> M. Moon, E. Kosofsky Sedgwick, *Divinity: A Dossier, A Performance Piece, A Little-Understood Emotion*, w: tejsze, *Tendencies*, Routledge, London 1994, s. 214.



*Dzięcioł*, reż. Jerzy Gruza (1970)