

Eksperymenty z tożsamością w kinie queer

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

W refleksji poświęconej kinu queer uwzględnia się szeroką definicję pojęcia rozumianego i jako określenie nienormatywnej tożsamości, i czynności „queerowania” dominujących porządków. Drugie z tych znaczeń odnosi się do aktywności dostępnej wszystkim bez względu na orientację (dotyczącą seksualności i tożsamości płciowej), polegającej na nienormatywnym odczytywaniu i interpretacji różnorodnych dyskursów związanych z seksualnością czy gender. Tego rodzaju przeformułowanie oznacza, że w przypadku działalności twórczej *kwestią nie jest bycie queer („being queer”), ale robienie queer („doing queer”)*¹. Zgodnie z takim podejściem zdefiniowanie kina queer nie polega na wyznaczeniu dla niego precyzyjnych ram (historycznych, estetycznych i tematycznych), ale raczej na takim zakreśleniu jego obszaru, by znalazły się w nim wszelkie strategie autorskie, konwencjonalne rozwiązania, cechy stylu, narracji czy samego aktu komunikowania, które zawierają jakiś element „nienormatywności”.

Założeniom tym odpowiada propozycja Boba Nowlana², wskazującego pięć podstawowych wyznaczników filmów queerowych odnoszących się do ich tematyki, formy, a także postaw twórców i sposobów odbioru. Pierwszy wyznacznik wynika bezpośrednio z przyjęcia za podstawę wszelkich reprezentacji tezy o konstruktywności i performatywności tożsamości społecznych (seksualnych i genderowych). Drugi jest związany z dokonywaną w tych filmach dekonstrukcją binarnych opozycji, określających lub/i represjonujących „ja”: normalności – nie-normalności, oswojenia – obcości, włączenia – wyłączenia, dominacji – podporządkowania. Efektem przełamania dualistycznych kodów kulturowych – i kinowych – jest zastąpienie normatywnych wzorców tożsamości konstruktami o charakterze transgresyjnym i hybrydycznym.

Cechy zebrane w grupie trzeciej odnoszą się wprost do estetyki filmów queerowych i obejmują wszelkie zabiegi formalne związane ze stylizacjami i reinterpretacjami zasad (kinowego) obrazowania. Uwzględnia się tu zarówno sposoby przedstawiania, jak i wątki związane z autorefleksyjnością oraz postmodernistyczną poetyką gry: ze znaczeniami kulturowymi, z innymi tekstami, z tradycją kultury wizualnej. Natomiast czwarty wyznacznik filmowej queerowości jest związany z krytyką określonych postaw wobec wszelkiej nienormatywności, wyrażających się w represjonowaniu, marginalizowaniu bądź normatywizacji. Celem twórców jest wywołanie środkami formalnymi – na polu narracji i obrazowania – takich zmian w postawach odbiorczych widzów, by dostrzegli oni wieloznaczność i elastyczność kategorii tożsamości płciowej. W rezultacie tych zabiegów filmy o tematyce queer często są odbierane jako niepokojące lub szokujące, kom-

plikują bowiem kwestie seksualności i wymuszają rewizję heteronormatywnych wzorców. Podobne funkcje pełni ukazywanie trudnych relacji między queerowością a dominującym porządkiem społecznym wraz z jego instytucjami, systemami i regulacjami. Motyw ten stanowi piąty wyznacznik kina queer, burzącego komfortową w odbiorze anonimowość jednostek i grup o tożsamościach nienormatywnych przez akcentowanie ich prawa do performatywności oraz (re)inwencji swojego „ja”.

Kategoryzacja dokonana przez Nolana pozwala uelastyczyć granice queerowych dokonań twórczych w taki sposób, by uwzględnić najciekawsze i najbardziej dla nich znaczące zjawiska filmowe i artystyczne. Zwłaszcza że autor każe je traktować jako rodzaj „mobilnej wrażliwości” (*mobile sensibility*)³, pozwalającej na nowo rozważyć normy dotyczące seksualności, wzorców genderowych i stojących za nimi tradycji. Z tej perspektywy filmy queerowe można zinterpretować jako rodzaj nieustannych eksperymentów z kategoriami seksualności i tożsamości płciowej, ich reprezentacją i rekonstrukcją, w odniesieniu do uwarunkowań społecznych i kulturowych. Zastosowane w nich strategie eksperymentatorskie dają się pogrupować ze względu na ich cel, zmieniający się zależnie od sposobu interpretacji i wizualizacji przez twórców kwestii queerowości. Pierwszym, zasadniczym zadaniem eksperymentowania, dominującym w nurcie New Queer Cinema, jest oddanie na ekranie specyfiki queerowych podmiotowości i doświadczeń. Drugi cel, obecny w wielokulturowym kinie queer, dotyczy różnicowania obrazów nienormatywnych tożsamości przez uwzględnienie ich rasowych i etnicznych aspektów. Trzeci łączy się z motywem transgenderowości i polega na ukazaniu płynnego i transgresyjnego charakteru wszelkich kategorii związanych z seksualnością, płciowością i gender.

Autorskie eksperymenty w New Queer Cinema

Pojęcie New Queer Cinema zostało wprowadzone w 1992 r. przez B. Ruby Rich na określenie grupy filmów festiwalowych⁴ proponujących nowe sposoby obrazowania odmienności płciowej. Ich zróżnicowaną poetykę autorka określiła wspólnym mianem „Homo-Pomo”⁵, gdyż polegała ona na połączeniu różnych estetyk i idei w jedną postmodernistyczną stylistykę podporządkowaną problematyce queer. Obecne w niej elementy pastiszu, ironii, nowych odczytań tradycji (estetycznej czy artystycznej) i historii były, zdaniem Rich, świadectwem odmiennego podejścia do tożsamości. Oznaczało ono odejście od jej esencjonalnych, stałych, niezmiennych wzorców i potraktowanie jako dynamicznej struktury, społecznie konstruowanej, płynnej, pluralnej.

Dla queerowych reżyserów początku lat 90. XX w. najważniejsze było stworzenie rozpoznawalnego stylu pozwalającego oddać złożoność nienormatywnej tożsamości płciowej. Eksperymenty formalne służyły wypracowaniu alternatywnych reprezentacji społeczności LGBT, zwłaszcza że jej wcześniejsze wzorce – nawet te z kina gejowskiego czy lesbijskiego – przestały być adekwatne w kontekście nowych problemów i zagadnień. Zwłaszcza epidemia AIDS i związane z nią dramaty odbiły się echem w queerowej twórczości czy w działaniach w sferze publicznej: edukacyjnych, protestacyjnych i publicystycznych. Dynamika refleksji wokół queer znajduje odzwierciedlenie w pracach artystycznych

i filmowych Dereka Jarmana, manifestującego w nich swoją tożsamość „queerowego artysty”⁶. Choć do nurtu New Queer Cinema zalicza się przede wszystkim *Edwarda II*, którego reżyser nakręcił w 1991 r., to jego autorska estetyka queer najlepiej wyraża się w filmach stanowiących klamrę dla tej adaptacji: *Requiem wojenne* (*The War Requiem*, 1989) i *Blue* (1995). Filmy te są rodzajem katalogu Jarmanowskich eksperymentów, wyrażających bunt wobec marginalizacji, na jaką skazano jego i podobnych mu odmieńców. Zastosowane w nich rozwiązania narracyjne i wizualne odzwierciedlają nieustanne dążenie autora do tego, by w swoich pracach (...) wprowadzić zamiast „oni” formę „Ja”, pokazać, jak to wszystko wygląda w relacji do „Mnie”, z „Mojego” punktu widzenia. Nie chcę mówić o „innych” – „oni” zrobili to, czy „oni” zrobili tamto. Odnalezienie „Ja” było bardzo ważne⁷.

Deklarowana przez Jarmana przynależność do „homo-kultury” przełożyła się na poetykę jego „homo-filmów”, w których, jak w *Caravaggiu* (1986), starał się: *odtworzyć wiele szczegółów z (...) własnego życia, zbudować pomost nad przepaścią pomiędzy stuleciami i kulturami, wymienić pędzel na kamerę*⁸. Motywy autobiograficzne i historyczne spotykają się w filmie *Requiem wojenne* – pierwszym, jaki nakręcił po zdiagnozowaniu u niego AIDS, kiedy postanowił nie ukrywać swojego stanu i jak ironicznie dodawał, przetrwać Margaret Thatcher⁹. Zastosowana w utworze poetyka kompilacji, polegająca na łączeniu różnych sposobów rejestracji obrazu i tekstów wizualnych, pozwoliła mu stworzyć formę bardzo osobistą, adekwatną do zobrazowania śmiertelnej choroby i związanych z nią lęków. Podstawą scenariusza było oratorium Benjamina Brittena oraz poezje Wilfreda Owena, poległego w ostatnim tygodniu I wojny światowej. Eksperyment Jarmana polegał na połączeniu wyreżyserowanej przez siebie opowieści oraz zebranych materiałów archiwalnych – także ze zbiorów rodzinnych – w wielowątkową, wizualno-dźwiękową narrację o zróżnicowanej strukturze i estetyce. Z muzyki, fragmentów wierszy oraz dokumentalnych i fabularnych obrazów filmowych powstał utwór będący mroczną wizją apokaliptycznych czasów wojny, a zarazem metaforą śmierci i zagłady.

Motyw AIDS jest przez wielu badaczy uważany za podstawowy wyznacznik New Queer Cinema, zwłaszcza że zaistniało ono w okresie trwania epidemii oraz najintensywniejszego objawiania się jej skutków. Jak zwraca uwagę Monica B. Pearl¹⁰, pojawienie się wirusa HIV w świecie zachodnim zmieniło sposób funkcjonowania społecznego i indywidualnego, doświadczania, myślenia, wyrażania, zwłaszcza w kwestii tożsamości płciowej i queer. Świadomość destrukcyjnej siły wirusa HIV, ogarniającego w niekontrolowany sposób cały organizm, przełożyła się na strukturę opowieści poświęconych chorobie. Ich formę zaczęła charakteryzować nieciągłość, niestałość, metaforyczność i umowność. Pearl nazywa retrovirus HIV wręcz „wirusem postmodernistycznym”¹¹, gdyż nie podąża on tradycyjną, dającą się zdiagnozować trajektorią infekcji, lecz ekspansywnie rozlewa się po ciele niezdolnym do obrony. Konsekwencją epidemii AIDS w wymiarze kulturowym była destabilizacja kategorii definiowalnego podmiotu, którego jedność i spójność w obliczu choroby okazały się iluzją. Bezpośrednią reakcją na ten stan była zmiana w sposobach reprezentacji „ja”, widoczna także w filmach z kręgu New Queer Cinema. Ich twórcy naruszali reguły narracyjne i schematy gatunkowe, przekraczali granice między stylami i mediami, podkreślając w ten spo-

sób konstruktywistyczną naturę tożsamości i ukazując mechanizmy jej tworzenia, a zarazem destrukcji.

W przypadku *Requiem wojennego AIDS* było dla Jarmana jedynie pretekstem do podjęcia rozważań o śmierci – bezsensownej i nieuzasadnionej niczym innym, jak tylko ustalonymi arbitralnie „wyższymi racjami”. Jednak analiza filmu w kontekście biografii reżysera pozwala dostrzec w wielowątkowej i eklektycznej strukturze odpowiednik stanu wewnętrznego rozbitcia, któremu dał wyraz w stwierdzeniu: *Mój świat jest sfragmentaryzowany, rozbitny na kawałki tak, iż wątpię, że mógłbym je kiedyś poskładać*¹². Świadomość nieuchronnych skutków własnej choroby spowodowała, że zapragnął uporządkować swoje odczucia i przemyślenia o przemijaniu. Wykorzystał do tego opowieści i obrazy związane z problematyką wojenną, jakie odnalazł w poezji, w przekazach historycznych i w utworze Brittena.

W efekcie film jest zarówno wizualizacją stanów wewnętrznych Jarmana, doświadczonego i obserwującego skutki epidemii, jak i komentarzem do napięć panujących we współczesnym świecie. Wizualny eklektyzm i fragmentaryczna narracja służą zburzeniu iluzji widowiskowego spektaklu, w jaki media często przekształcają relacje o konfliktach zbrojnych, pozbawiając je grozy i tragizmu. Reżyser przywraca te cechy wojennym obrazom za pomocą języka poezji, muzyki, biblijnych nawiązań do ofiary Abrahama oraz do męki i zmartwychwstania Chrystusa. Wszystkie te elementy nadają *Requiem wojennemu* charakter alegorycznej przypowieści o prześladowaniu i dyskryminacji, zadedykowanej przez autora wszystkim *wykluczonym z Bożego Królestwa, przyjaciółom, którzy umierają w klimacie moralnym stworzonym przez Kościół pozbawiony współczucia*¹³.

Jarman był świadomy pełnego niechęci i uprzedzeń nastawienia społeczeństwa do AIDS oraz osób queer, dlatego swoją sztuką próbował wzbudzić w nim empatię. Eksperymentując z formą i reprezentacją, budował takie obrazy Inności, by zmienić dominujące sposoby myślenia o kwestiach związanych z byciem (i robieniem) queer. Niejako podsumowaniem tych autorskich działań jest film *Blue*, zainspirowany płótnami Yves’a Kleina, w którym narracji słowno-muzycznej towarzyszy przez cały czas jednolity, błękitny ekran. Wirus HIV jest niewidoczny, podkreślał reżyser, w przeciwieństwie do jego skutków, o których chciał opowiadać bez sentymentalizmu i zbędnych ozdobników. Zabieg formalny, polegający na redukcji warstwy wizualnej do monochromatycznej płaszczyzny, ma dwa uzasadnienia: estetyczne i biograficzne. Pierwsze wiąże się z dążeniami kina queer do zakwestionowania prymarności wizualności i podważenia jej tradycji za pomocą niekonwencjonalnych rozwiązań. Drugie wynikało z kondycji zdrowotnej Jarmana, w ostatnich miesiącach życia stopniowo tracącego wzrok, co uznał za *formę wyzwolenia spod hegemonii wizualności*¹⁴. *Blue*, jak *Requiem wojenne*, to przede wszystkim opowieść o umieraniu oraz związanej z nim utracie, której bezwzględność symbolizują kadry niewypełnione żadnymi przedstawieniami. Jednolita błękitna płaszczyzna to równocześnie metafora braku oraz idealnej, queerowej przestrzeni. Na tym wyimaginowanym, „nienormatywnym” terenie przestają obowiązywać ograniczenia i represje dotyczące zwykle wszelkich odmieńców. W tak wykreowanej „pustce” mógł swobodnie wybrzmieć głos „queerowego artysty” snującego wspomnienia, refleksje o sztuce urozmaicane czytaniem utworów literackich oraz muzyką Simona Fischera Turnera, Erica Satie i Briana Eno.



Gra pozorów, reż. Neil Jordan (1993)

Artystyczne poszukiwania „czarnej queerowości”

W 1989 r. na ekrany wszedł film Isaaca Juliena *Looking for Langston*, którego sukcesy festiwalowe przyczyniły się do rozpropagowania dorobku brytyjskiego reżysera, nadając jednocześnie znaczenie podjętemu przez niego tematowi czarnej społeczności queer. Twórczość Juliena rozwijała się poza nurtem New Queer Cinema, choć wpływały na nią te same czynniki: postmodernizm, postkolonializm, kryzys wywołany AIDS oraz teoretyczne i artystyczne dyskusje wokół queer. Jej oryginalność wynikała od początku z dążenia reżysera do takiego ukazywania tożsamości wielokulturowych i zróżnicowanych rasowo, by uwzględniło ono *doświadczenia diasporyczne albo hybrydyczne*¹⁵. Akcję *Looking for Langston* osadził w nowojorskim Harlemie lat 20. XX w., z jego queerową społecznością i bohema.



Looking for Langston, reż. Isaac Julien (1989)

Chociaż, jak wskazuje tytuł, opowieść skupia się na poszukiwaniach informacji o historii życia Langstona Hughesa – pisarza i poety, to jej prawdziwym bohaterem jest cała wielokulturowa dzielnica. W „szalonej epoce jazzu” przeżywała ona rozkwit nazywany „renesansem Harlemu” (*Harlem Renaissance*), będący czasem odrodzenia tożsamości Afroamerykanów: artystycznej, obywatelskiej, ale także, co akcentuje Julien, queerowej. Konstrukcja fabuły i strony wizualnej filmu jest efektem poszukiwań przez reżysera takich sposobów reprezentacji Czarnych, by jak pisał, *kategoria „Czarny” mogła funkcjonować jako rodzaj politycznej identyfikacji w obrębie zróżnicowanych społeczności mniejszościowych azjatyckiego, afrykańskiego i karaibskiego pochodzenia, a nie jako kategoria biologiczna czy rasowa*¹⁶.

Na początku XX w. w harlemowskich klubach, galeriach i na ulicach krzyżowały się odmienne tradycje kulturowe, tworząc klimat sprzyjający kształtowaniu się i umacnianiu samoświadomości czarnej społeczności. Ponadto w transkulturowej przestrzeni dynamicznego Harlemu nastąpiła swoista de-normatywizacja wzorców seksualnych i genderowych, co pozwoliło osobom homoseksualnym, jak Langston, kreować swoją tożsamość równie swobodnie, jak literaturę, muzykę i sztukę. Film Juliana przedstawia życie afroamerykańskiego twórcy oraz jego dorobek z perspektywy „czarnej queerowości”¹⁷ (*black queerness*), której tradycję stara się odtworzyć sięgając do przeszłości. Termin „czarna queerowość” o tyle przystaje do prac brytyjskiego reżysera, że odwołuje się do tych samych aspektów tożsamości, którymi zajmuje się on w swoich pracach: do odmienności rasowej oraz nienormatywności płciowej i seksualnej. Połączenie w jedno dwóch odrębnych pojęć zmusza do nowego spojrzenia na (post)emigranckie i postkolonialne społeczności, uwzględniającego ich wielorakość i zróżnicowanie wewnętrzne.

Aby oddać złożoność queerowej tożsamości Czarnych, Julien posłużył się formą „dokumentu performatywnego” (*performative documentary*)¹⁸, analogiczną do kategorii performatywnej tożsamości/gender/płci, jaką postulowała teoria oraz kino queer. Taka strategia – formalna i ideologiczna – pozwoliła mu wyłamać się z dys-

cyplinującej logiki historii oficjalnej i skonstruować inną niż dominujące opowieść o „czarnej queerowości”. Kluczowym zabiegiem artystycznym jest wykorzystanie w filmie środków związanych z performance: ekspresji niewerbalnej, tańca, muzyki, gestów i ruchu ciała. Drugą warstwę stanowią fragmenty z utworów Langstona, o którym senegalski poeta Leopold Senghor powiedział: *[jest on] najspontanij­szy jako poeta i najczarniejszy jako poeta, i najczarniejszy w ekspresji*¹⁹.

W swoim eseju *The Negro Artist and the Racial Mountain*, opublikowanym w „The Nation” w 1926 r., Langston dyskutował pozycję Czarnego artysty, wskazując na określające go dwie potrzeby: dumy rasowej oraz niezależności artystycznej. Tekst miał formę manifestu i uczynił z jego autora czołowego przedstawiciela „renesansu Harlemu”. Znaczenie tej wypowiedzi wzmacniał fakt, że nawiązywała ona do dorobku propagatora i guru afroamerykańskiej literatury W.E.B. Du Bois. Podobnie jak on, Langston koncentrował się na tradycji Czarnych, bogactwie ich folkloru oraz dziedzictwa kulturowego, zwracając jednocześnie uwagę na *podwójną świadomość, podwójną duszę, podwójne myśli, podwójne niepowodzenia w jednym ciele*²⁰. Ta podwójność zaznacza się w filmie Juliana na dwóch poziomach: fabularnym i formalnym. Warstwa fabularna jest zbudowana na opozycji normalność-normatywność – nienormalność-nienormatywność, tworzącej punkt odniesienia dla postaci Langstona. Z luźno powiązanych scenek obyczajowych, ujęć dokumentujących zdarzenia artystyczne oraz komentarzy z offu, wyłania się obraz życia queerowego pisarza i poety, który jak inni geje z jego pokolenia znajduje w „renesansowym” klimacie wolność dla swojej nienormatywnej twórczości i egzystencji.

Na poziomie formalnym dwoistość filmu Juliana wynika z połączenia w nim różnych tekstów i obrazów, sposobów ekspozycji i montażu w czarno-białą wizję podporządkowaną idei „czarnej queerowości”. Poczucie płynności i niekonwencjonalności jego struktury wzmacnia przemieszanie tradycyjnych materiałów filmowych z fragmentami utworów literackich, kreatywnych fotografii Roberta Mapplethorpe’a z wycinkami prasowymi, nagraniami z radia i telewizji. Aby zszyć w jedną całość tak różnorodne obrazy i teksty, reżyser posłużył się estetyką „płynnej hybrydyzacji” (*smooth hybridisation*)²¹. Dzięki niej udało mu się zrekonstruować – a zarazem zinterpretować – nastrój, jaki w Harlemie panował za czasów Langstona i innych bywalców legendarnego Cotton Club. Konwencja rekonstrukcji fabularnej pozwoliła reżyserowi wyjść poza ramy dokumentu historycznego i za pomocą muzyki oraz wystylizowanych obrazów nadać filmowi kształt nawiązujący do specyfiki afroamerykańskiej ekspresji. Pisał o niej również Langston, w ironiczny sposób komentując swoją karierę: *Jak zostałem poetą? Przez przypadek. Zostałem wybrany na stanowisko klasowego poety w Clevelands Central High. Byłem Murzynem, Murzyni powinni mieć poczucie rytmu. W Ameryce większość białych myśli, że wszyscy czarni umieją śpiewać, tańczyć, mają wrodzone poczucie rytmu. Moi koledzy z klasy wiedzieli, że wiersz powinien mieć rytm, to zdecydowało, że jednomyślnie wybrali mnie. Nigdy wcześniej nawet nie przyszło mi do głowy być jakimś poetą czy pisarzem...*²²

Innym źródłem wrażenia dwoistości typowej dla tożsamości Czarnych jest sposób kreacji świata przedstawionego, polegający na pomieszaniu przeszłości i teraźniejszości, a także tradycji amerykańskiej i europejskiej. Oto współczesny czarny artysta brytyjski o buntowniczym charakterze wypowiada się o twórcach afroamerykańskich, którzy jako odmienni rasowo i seksualnie walczyli o prawo głosu i o akceptację swojej Inności. Dzieje poszczególnych postaci zostają przez

Juliena przedstawione w poetyce imaginacyjnej. Pozwala ona tworzyć opowieści, które od dokumentalizmu odróżnia niedokończoność, płynność i otwartość na dalszy ciąg czy kolejne przepisania i odczytania. Celem reżysera nie było ani znalezienie jedynej prawdy o życiu Langstona, ani archeologiczne poszukiwania jej śladów. Chciał raczej zaproponować autorski obraz epoki, odpowiadający koncepcji hybrydycznej tożsamości o transkulturowym czy dwukulturowym charakterze. Stworzył więc portret mieszkańców Harlemu funkcjonujących pomiędzy tradycją Czarnych, z której się wywodzą, a białym społeczeństwem, w którym żyją na co dzień; pomiędzy heteronormatywnym porządkiem a nienormatywnością, dzięki której o tożsamości Czarnych – także queer – można mówić w kategoriach *jedności-w-różnorodności* ²³.

Transgenderowość w (re)prezentacjach tożsamości

W tej samej dekadzie, w której narodziło się (i skończyło) New Queer Cinema, zrealizowano wiele filmów podejmujących tematykę transgenderowości, jak *Gra pozorów* (*Crying Game*, reż. Neil Jordan, 1993), *Priscilla, królowa pustyni* (*The Adventures Priscilla, Queen of the Desert*, reż. Stephan Elliott, 1994) czy *Nie czas na lzy* (*Boys Don't Cry*, reż. Kimberly Peirce, 1999). Ich pojawienie się badacze tłumaczą dynamiką końca wieku stymulującą dyskusje wokół tożsamości. Uważa się, że: *przekraczanie podziałów genderowych (nieograniczające się do cross-dressingu) to najbardziej znaczące wyzwanie kulturowe na początku nowego tysiąclecia, głównie dlatego, że nieodłącznie towarzyszy mu redefiniowanie płci oraz seksualności* ²⁴.

Filmy transgenderowe wskazują nowe sposoby określania i przedstawiania nienormatywnej tożsamości płciowej, której ostateczny kształt wyłania się w wyniku indywidualnych negocjacji i reinterpretacji wzorców męskości lub/i kobiecości. W filmach tych nacisk jest położony na ambiwalencję wpisaną w procesy kształtowania się albo zmiany gender, przybierające często formę gry z heteroseksualnymi wzorcami zachowań i reprezentacji.

Z transgenderowością wiąże się kwestia rekonstrukcji „ja” niemieszczącego się w ramach wyznaczonych przez definicję męskości i kobiecości, jaka została poruszona w *Nie czas na lzy*. Film Peirce został zainspirowany sprawą Teeny Brandon, która nie godząc się ze swoim kobiecym gender, funkcjonowała w przestrzeni społecznej jako Brandon Teena. Przybraniu męskiego wizerunku towarzyszyło podjęcie starań o chirurgiczną zmianę płci, jednak nie udało się jej przeprowadzić. Teena/Brandon zginęła bowiem tragicznie w wieku 21 lat, zamordowana przez swoich gwałciocieli, gdy złożył(a) na nich doniesienie na policji. Historia została nagłośniona przez media, wywołując dyskusję na temat tolerancji wobec osób o nienormatywnej tożsamości. Dwa lata po tym zabójstwie powstał dokument *The Brandon Teena Story* (reż. Susan Muska, Gréta Olafsdóttir, 1995), który bezpośrednio zainspirował Peirce. W jej wersji historia Brandona przybiera formę filmu drogi, podporządkowanego motywowi podróży: fizycznej – w przestrzeni geograficznej, oraz społecznej i metaforycznej – w obrębie własnej podmiotowości i tożsamości. Wpisana w utwór mobilność sprawia, że losy bohaterki/bohatera można odczytywać na dwóch poziomach: w warstwie psychologicznej, wskazującej na indywidualne cechy i osobowość postaci oraz w warstwie obyczajowej, dotyczącej sposobu funkcjonowania osoby nienormatywnej w sferze publicznej i w relacjach z innymi ludźmi.

Filmowe dzieje Teeny/Brandona to pasmo ciągłych negocjacji swojej tożsamości, czy chodzi o wizerunek nieustannie poprawiany przed każdym napotkanym lustrem, czy o odgrywanie genderowych ról i zachowań, dobieranych z pełną świadomością zależnie od sytuacji. Fabularna wizja nagłośnionej przez media historii zawiera elementy przekazu reportażowego, a więc podążanie za faktami wyznaczającymi bieg narracji. Widoczny jest w niej również wpływ poetyki kina queer, podporządkowanej myśleniu o tożsamości płciowej w kategoriach spektaklu zakładającego transgresję oraz zmianę. Teena przemieniająca się w Brandona sięga po znane sobie kody kulturowe reprezentacji związane z męskością, wykorzystując je jako narzędzie autokreacji przez kostium, gesty, zachowanie. Można ją scharakteryzować jako osobę transseksualną, gdyż kategoria ta, jak się obecnie przyjmuje, odnosi się do jednostek albo „pre-op”, albo „po-op”, czyli przed albo po operacji, przy czym zaznacza się, że: *Transseksualizm to nie produkt chirurgiczny, ale sfera społeczna, kulturowa i psychologiczna* ²⁵.

Na te aspekty w historii Teeny Brandon zwróciła uwagę i Peirce, i artystka multimedialna Shu Lea Cheang, która w latach 1998-1999 stworzyła i moderowała instalację *Brandon*. W swoim projekcie artystka wykreowała fizyczną i wirtualną przestrzeń zachowań transgenderowych polegających na przelamywaniu granic między płciami i wykraczaniu poza modelowe wzorce genderowe. Wykorzystała do tego celu nowe media, bowiem w tym momencie swojej twórczości definiowała się przede wszystkim jako „cyber-nomadka” (*cyber-nomad*) ²⁶. Powstawaniu pracy towarzyszyły nastroje typowe dla lat 90., kiedy ze światem wirtualnym wiązano wielkie nadzieje łączące się z wiarą, że takie kategorie, jak rasa czy gender, nie będą już w nim miały żadnego znaczenia. Właśnie wówczas artystka natknęła się na kilka artykułów dotyczących postaci o nazwisku Brandon Teena/Teena Brandon. Zwróciły jej uwagę, gdyż od jakiegoś czasu eksperymentowała z przekraczaniem granic między tym, co rzeczywiste i aktualne, a tym co wirtualne i zmienne, realizując swoje projekty w formie performatywnym.

Historia Brandona/Brendy zainspirowała Shu Lea Cheang do stworzenia projektu on-line, trwającego około roku, łączącego niepowiązane ze sobą epizody i wizualny performance, którym miała także towarzyszyć instalacja w przestrzeni realnej. Artystka nadała całości formę równoległej wielowątkowej narracji – nieliniowej, realizowanej za pomocą (i w przestrzeni) kilku odmiennych mediów i instytucji. Obok faktów z życia bohatera/bohaterki odtworzonych na podstawie artykułów prasowych znalazły się tam także materiały z procesu, który odbył się po gwałcie na Teenie/Brandonie. W efekcie *Brandon* to rodzaj puzzla – układanki zaprojektowanej w sposób wymagający samodzielnej nawigacji, bez łatwo identyfikowalnych wskazówek. Różne kompetencje odbiorców projektu, ich zdolność i pomysłowość w prowadzeniu dochodzenia czy umiejętność negocjowania z zawartością strony decydowały o ostatecznej formie projektu, którego częścią stawało się indywidualne doświadczenie odbiorcze.

Artystka zaoferowała przestrzeń do zagospodarowania przez różne narracje i użytkowników. O jej inwariantności decydował również fakt, że oprócz realizacji wirtualnej odbyły się również prezentacje projektu w Guggenheim Soho, w postaci wieloekranowej projekcji ściennej oraz w Theatrum Anatomicum w Amsterdamie, gdzie sfery rzeczywistości i wirtualności przenikały się ze sobą. Jej podejście do tytułowej postaci było zgodne z definicją zaproponowaną przez Stephena Whittle’a, twierdzą-



Nie czas na lzy, reż. Kimberly Peirce (1999)

cego, że: *Jednostki mogą się identyfikować jako transgenderowe, ponieważ czasami przebierają się za drugą płęć, ponieważ przez większość czasu żyją zmieniając gender (...) lub po prostu ich tożsamość czy role genderowe są niekonwencjonalne* ²⁷.

Queer jako perspektywa krytyczna

Cechą wspólną kina queer, łączącą różnorodne realizacje autorskie i mainstreamowe, jest poszukiwanie sposobu reprezentacji tożsamości nienormatywnej w jej wymiarach: seksualnym, genderowym, rasowym, środowiskowym. Podsumowaniem rozważań historyka Richarda Dyera o kinie gejowskim i lesbijskim jest rozdział zatytułowany: *Marginesy i główne nurty* ²⁸. Jego autorka, Julianne Pidduck, skupia się na filmach powstałych po 1980 r., by pokazać różnorodność ich problematyki, zastosowanych w nich rozwiązań oraz stojących za nimi postaw twórczych. Wskazuje przy tym obecność „queerowej perspektywy krytycznej”, pozwalającej wzbogacić *bank historycznych obrazów* ²⁹ o alternatywne reprezentacje nienormatywnych tożsamości i podmiotowości. Zwraca przy tym uwagę na rolę medialnych transgresji oraz przeobrażeń form i gatunków kultury popularnej, umożliwiających sam proces „queerowania” rzeczywistości i modeli twórczości.

O kształcie wizerunków queerowych w omówionych filmach Jarmana i Julienu oraz w projektach, dla których inspiracją była osoba Brandona Teeny, decydują eksperymenty z narracją, materiałem filmowym oraz samym procesem komunikacji. Zaznaczyła się w nich perspektywa krytyczna, która twórcom queerowym służy do podjęcia dyskusji z kategorią tożsamości, stereotypowości, (nie)widzialności. Ten rodzaj polemicznej kreacji wynika z rozumienia pojęcia queer jako strategii politycznej, oznaczającej wyjście z marginesu i sprzeciw wobec mechanizmów normatywizujących tożsamość, dla których szuka się alternatywy.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

Tekst powstał w ramach projektu naukowego *Poetyka kina queer*, realizowanego przez autorkę w latach 2012-2013 w programie OPUS Narodowego Centrum Nauki.

- ¹ B. Nowlan, *Queer Theory, Queer Cinema*, w: *Coming Out to The Mainstream: New Queer Cinema In the 21st Century*, red. J. C. Juett, D. M. Jones, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2010, s. 9.
- ² Tamże, s. 17-19.
- ³ Tamże, s. 14.
- ⁴ Rich opisuje program festiwalu w Sundance, Toronto, Berlinie, Amsterdamie, wymieniając między innymi filmy: *Edward II* (1991) Dereka Jarmana, *Swoon* (1992) Toma Kalina, *The Living End* (1992) Gregga Arakiego oraz krótkometrażowy R.S.V.P. (1992) Lauriego Lynda. Zob.: B. Ruby Rich, *New Queer Cinema*, w: *New Queer Cinema. A Critical Reader*, red. M. Aaron, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, s. 15-22.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ Na obrazie *List do ministra* (1992) Jarman umieścił deklarację: *Drogi Williamie Szekspirze. Mam 14 lat i podobnie jak ty jestem seksualnym odmieńcem. Uczę się sztuki i chcę być takim samym queerowym artystą jak ty. Lubię Leonarda i Michała Anioła, ale najbardziej lubię Francisa Bacona. Czytam Allena Ginsberga, Rimbauda. Uwielbiam Czajkowskiego. Gdybym robił filmy, to tak jak Eisenstein, Murnau, Pasolini, Visconti. Pozdrawiam – Derek.* Zob. M. Radkiewicz, *Derek Jarman. Portret indywidualisty*, Rabid, Kraków 2003, s. 49.
- ⁷ D. Jarman, *Testament świętego*, tłum. J. J. Cegiela, „Easy Rider” 1992, nr 6-7, s. 30.
- ⁸ D. Jarman, *Derek Jarman’s „Caravaggio”*, Thames and Hudson, London 1986, s. 135.
- ⁹ Zob. M. Radkiewicz, dz. cyt., s. 43.
- ¹⁰ M. B. Pearl, *AIDS and New Queer Cinema*, w: *New Queer Cinema. A Critical Reader*, dz. cyt., s. 23.
- ¹¹ Tamże, s. 24.
- ¹² D. Jarman, *The War Requiem*, Faber and Faber, London 1989, s. 35.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Zob. M. Radkiewicz, dz. cyt., s. 43.
- ¹⁵ L. Wallenberg, *New Black Queer Cinema*, w: *New Queer Cinema, A Critical Reader*, dz. cyt., s. 128.
- ¹⁶ I. Julien, K. Mercer, *Introduction: De Margin and De Centre*, „Screen” 1988, nr 4, s. 3.
- ¹⁷ L. Wallenberg, dz. cyt., s. 128.
- ¹⁸ Tamże, s. 131.
- ¹⁹ Cyt. za: A. Lizakowski, *Najczarniejszy poeta białej Ameryki*, „Zeszyty Poetyckie”. Tekst dostępny na stronie: <http://www.zeszytypoetyckie.pl/krytyka/55-adam-lizakowski> (dostęp: 20.03.2013).
- ²⁰ Na problemy te w twórczości Du Bois zwraca uwagę Adam Lizakowski. Zob.: tamże.
- ²¹ L. Wallenberg, dz. cyt., s. 137.
- ²² Wypowiedź zamieszczona w kwartalniku „Literary Imagination” z 1974 r., wydawanym przez Department of English Georgia State University. Cyt. za: A. Lizakowski, dz. cyt.
- ²³ L. Wallenberg, dz. cyt., s. 132.
- ²⁴ J. Phillips, *Transgender on Screen*, Palgrave Macmillan, New York 2006, s. 4.
- ²⁵ M. Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Penguin Books, London, 1993, s. 106.
- ²⁶ <http://rhizome.org/editorial/2012/may/10/shulea-cheang-on-brandon/> (dostęp: 12.03.2013).
- ²⁷ S. Whittle, *The Transgender Debate. The Crisis Surrounding Gender Identity*, South Street Press, Reading 2000, s. 16.
- ²⁸ J. Pidduck, *After 1980: Margines and Mainstreams*, w: *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*, red. R. Dyer, J. Pidduck, Routledge, London – New York 2003, s. 265-294.
- ²⁹ Tamże.