

Trylogia miłości

Antropologiczne spojrzenie na film gejowski

ROBERT KULPA

Podobno wszystko zaczęło się w 1919 roku. Wtedy to powstał (prawdopodobnie) pierwszy film gejowski – *Anders als die Andern (Inni od innych)*. Wyprodukowany przez Magnusa Hirschfelda, wyreżyserowany przez Richarda Oswalda, z Conradem Veidtem w roli głównej. Opowiadał historię sławnego skrzypka-homoseksualisty, który szantażowany popełnia samobójstwo. Potem były m.in.: *Michael* (1924) Carla T. Dreyera, *Fajerwerki* (1947) Kennetha Angera czy *Pieśń miłości* (1958) Jeana Geneta. Przełom przyszedł wraz z rokiem 1969, bowiem od tej daty liczba filmów poruszających problem homoseksualizmu znacznie się zwiększyła. Rozwój kinematografii gejowskiej należy widzieć raczej jako proces żmudnego, konsekwentnego narastania, niż wiązać z jakimiś „przełomami” w historii kultury. Znacznie późniejsza, w stosunku do produkcji, jest filmowa krytyka lesbijsko-gejowska: *Screening the Sexes* Parkera Tylera, pionierska książka poświęcona homoseksualizmowi w kinie ukazała się dopiero w 1973 r., następna zaś – *The Celluloid Closet* (1981) Vito Russo – prawie dziesięć lat później. Pierwszy lesbijsko-gejowski festiwal filmowy odbył się w 1976 r. w San Francisco. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy jest ważne pytanie: czy można mówić o filmie lesbijskim, gejowskim przed rokiem 1969?¹ Nie jest pewne, czy wcześniej istniała społecznie uświadomiona kategoria kultury lesbijsko-gejowskiej, której przejawem mógłby być film lub literatura. Dopiero współcześnie (z wyklarowaną już myślą teoretyczną) filmy sprzed tej daty, a *posteriori*, ujmujemy w kategoriach „lesbijski”, „gejowski”, w schemat, który ówczesnie nie mógł istnieć.

Jednym z celów tego tekstu jest podjąć dyskusję nad problemem, co to jest „kino gejowskie” i jak je należy rozumieć. Jest to o tyle ważne, że takie określenie (choć nie bez oporów) jest używane bez dookreślenia, co się przez nie rozumie, „na wycucie”. A jest to o tyle istotne, że „kino gejowskie” nie ma ustalonej definicji. Zanim jednak przedstawię własne rozumienie tego terminu, proponuję dokonać najpierw analizy filmu *Trylogia miłości* (1988) Paula Bogarta jako jednego z najbardziej reprezentatywnych, według mnie, filmów gejowskich. Pociąga to niestety za sobą chwilowy przymus operowania kategorią „kina gejowskiego”, jednak nie powinno to znacząco utrudniać płynności analizy.

O gender²

Mówiąc o filmie gejowskim, nieodmiennie konotujemy wiele problemów, sytuacji, zagadnień charakterystycznych i związanych ze społecznym funkcyjono-

waniem homoseksualizmu (jako kategorii). Zagadnienie osób homoseksualnych w heteronormatywnym świecie, w którym żyjemy, rozszcza się na wszelkie możliwe dziedziny penetracji naukowej od literatury, przez nauki społeczne, aż po horyzont ekonomii (w tym chociażby reklamy). Nastąpiło uświadomienie istnienia klasyfikacji, kategorii, w obrębie których funkcjonujemy. Ważną cechą procesu zauważania dotąd niewidocznej społecznej siatki powiązań i hierarchii było dostrzeżenie, że także Inny, Odszczepieniec tworzy te powiązania. Okazało się, że to sam dyskurs (= system), produkuje w swoim obrębie rzekomą dycho-
tomię tego, co w nim i poza nim. Że także Inny jest konstruowany dyskursywnie. Ta mała rewolucja otworzyła pole manewru do podejmowania działań zmierzających wprawdzie do obalenia tego, co zastane, następnie zaś, do prze-formułowania i z-re-konstruowania owego systemu na nowo. Opisywany proces cały czas pozostaje jednak w obrębie kategorii ogólnych i otwartych.

W roku 1949 została opublikowana *Druga płeć* Simone de Beauvoir, gdzie dokonała ona znamienego podziału na płeć biologiczną oraz tożsamość płciową, czyli kulturowo warunkowane wzorce zachowań kobiet i mężczyzn. Zaproponowaną ideę rozdziału najlepiej oddaje sławny cytat: *Nikt nie rodzi się kobietą, tylko się nią staje*. Mężczyzna jest tożsamy z uniwersalnym, pozacielesnym, zaś ciało jest przestrzenią eksterioryzacji Innego – Kobieta³. Myśl de Beauvoir podjęły później aktywistki ruchu feministycznego na skalę tak szeroką, że doprowadziły to powstania *gender studies*. Drugi przełom nastąpił na początku lat 90., kiedy opublikowana została książka Judith Butler *Gender Trouble*. Stanowi ona rozwinięcie z pozoru prostej myśli, że gender to performatywność. Oznacza to tyle, że nasza płeć kulturowa jest ciągłym stawaniem się. „Męskość” i „kobiecość” dzieją się tu i teraz, cały czas, nieustannie. Odgrywanie-tworzenie siebie przez język, gesty, zachowania czy ubiór może być odbierane jako świadome i wolicjonalne działanie – tak nie jest. Zostajemy umieszczeni w dyskursie, który nazywając – stwarza. Praktyka powoduje zaistnienie, nie można mówić o czymś immanentnym, istniejącym obiektywnie. Jednak co to znaczy „jak kobieta”, „jak mężczyzna”? Skąd wiadomo, że właśnie w ten sposób zachowuje się dana płeć? Gdzie jest ideał, wzór, którego jak najwierniejsze odtworzenie miałoby zapewnić poczucie pełnego komfortu w tożsamości?

Nie ma żadnego ideału, pierwotnego *status quo*, na bazie którego mogłaby się wznieść potęga *imitatio*. Przymus ciągłego powtarzania serii zachowań symbolicznych tworzy wyobrażenie stałości. To kopia jest pierwotna w stosunku do wzoru, którego jest „naśladownictwem”. Nieustanna repetycja ma mi przekona-
niem, że odwzorowuje coś, co w relacji do niej jest prymarne. Ideał zatem jest fantasmagorią, ułudą. Kategorię stałości łatwo skojarzyć z oczywistością i naturalnością. Co zaś „naturalne” jest „przedustanowione” i nie podlega negocjacji. Ustanawiając dycho-
tomię natura (bezdyskusyjna prawda) – kultura (artefakty), przyznajemy płci (*sex*) charakter niepodważalny. Należy jednak uświadomić sobie, że „istniejemy w języku”: nie ma nic, o czym moglibyśmy powiedzieć-pomyśleć poza językiem. Skoro więc mówimy o naturze, to tym samym językowo (kulturowo) ją stwarzamy. Nie ma więc żadnej naturalnej pierwotności. To, co uważamy za naturalne, jest takie tylko ze względu na normy, jakie dana kultura kształtuje. Kultura reprodukuje swoją rozdzielną i opozycyjną względem

natury. Więcej, w nią też wpisuje taki binarny schemat, ustanawiając ją w sferze predyskursywnej. Pozwala to samej kulturze na podtrzymanie własnego dyskursu, bowiem to, co jest poza nim i w opozycji do niego, a miałyby to być natura, jest niezmiennie. To instancja naturalności staje się ostateczną wyrocznią, filarem podtrzymującym „niezmienną” porządku świata. W ten sposób odsłania się kolejny punkt zwrotny w koncepcji Butler: płeć jest kształtowana przez (według) gender. Wszystko jest wynikiem dyskursu.

Tu otwiera się pole manewru, w którym autorka *Gender Trouble* dostrzega potencjał zmian, otwartość na nowe konstrukcje i systemy. Koncepcja Butler dotycząca performatywności gender doprowadziła jeszcze do rozbicia podmiotu, zanegowania tożsamości jako stałego porządku, koherentnej całości. Według niej tożsamość konstytuuje się w kulturze przede wszystkim na podstawie płci, gender oraz heteroseksualnego pragnienia. Skoro jednak zanegowaliśmy dotychczasowe rozumienie płci, a gender jawi się jako performatyw, to tym samym nie ma potrzeby utrzymywać kategorii tożsamości w jej dawnych ramach. Jest płynna, a jednak dzięki nieustannej powtarzalności gender sprawia wrażenie stałej. Także tożsamość jest efektem nazywania, normowania, stwarzania. Podmiot ma swoje miejsce w potencjalności dyskursu: oparty na tożsamości, przybiera, tak jak ona, cechy płynności, negocjacji. Podmiot musi znaleźć miejsce wśród płci, gender, pragnienia, przymusu, ale też możliwości.

O tożsamości

Czym jest tożsamość? Szczęśliwie to jedno z tych pytań, na które odpowiedź nigdy nie jest dość wyczerpująca.

Marcel Mauss w szkicu o kształtowaniu się idei „osoby”, „ja” pisze, że w kulturach tradycyjnych, mimo iż istniała swego rodzaju świadomość indywiduum, było ono jednak najczęściej przynależne innym kategoriom⁴. I tak u Zuni, Indian Ameryki Północnej, imię wyznaczało status oraz funkcję i było zmieniane wraz z ich przeobrażeniem. Uważano, że można je zdobywać jako łup wojenny (wraz z pozycją społeczną przynależną temu imieniu), wchodząc w posiadanie „indywidualnego” charakteru osoby ograbionej. U plemion zamieszkujących Australię – Arunta i Loritja, członek społeczności przybiera inną osobowość na czas obrzędu, inną w czasie gry. Zawsze jednak malowanie ciała czy maska, które wiążą się z tymi przeobrażeniami, wyobrażają przodka – plemiona te wierzą bowiem w bardzo precyzyjne (w trzecim i piątym pokoleniu) odradzanie się duchów w klanie. Klasyczne, łacińskie pojęcie *persona*: maska (tragiczna, obrzędowa, przodka) powstało u początków cywilizacji łacińskiej. Jest ono silnie związane (podobnie jak u plemion pierwotnych) z imionami, przywilejami i uprawnieniami. Rzymianin był określany przez *praenomen* – mówiące o porządku narodzin przodków (*primus, secundus...*); *nomen* – uświęcone przez *gens* i *cognomen* – przydomek (Cicero, Naso), który został nawet otoczony prawną ochroną przed zapożyczeniami od cudzej *gens*. Równolegle rozwijała się *persona* – „inne ja”, maska i rola, która została pozbawiona obcości i utożsamiona z osobą, w momencie gdy prawo rzymskie nabrało charakteru osobowego. Prawa do *persony* nie mieli tylko niewolnicy: *Servus non habet personam*, gdyż nie mieli swojego ciała, przodków, nazwiska, dóbr. Omawiane pojęcie ewoluowało dalej

– dzięki stoikom, którzy wnieśli w nie bagaż wolności, odpowiedzialności i niezależności – w stronę osoby moralnej, którą to chrześcijaństwo, łącząc moralność z religijnością, uczynili istotą metafizyczną. Zanim jednak zakończył się proces wyłaniania się „ja” w dzisiejszym rozumieniu, musiało dojść do jeszcze jednej transformacji. Jest ona związana z XVIII-wieczną filozofią i kategorią świadomości. Pierwszym, który je powiązał, był Kant, stawiający *das Ich* jako „ja”. Fichte z kolei stwierdził, że każdy fakt świadomości jest faktem „ja”. To on uznał, że święty charakter osoby ludzkiej jest podstawowym warunkiem nie tylko „ja”, ale też warunkiem świadomości i nauki. Spójrzmy jeszcze, jak na pytanie o tożsamość odpowiada współczesna psychologia.

W teorii osobowości: pojęcie podstawowe, stałe Ja jednostki, wewnętrzne, subiektywne odbieranie siebie jako jednostki, w tym znaczeniu termin ten jest często uściślany za pomocą dodatkowych określeń, np.: tożsamość roli związanej z płcią, tożsamość rasowa. We współczesnej psychologii rozróżnia się także tożsamość osobistą i tożsamość społeczną. Tożsamość osobista to zbiór samookreśleń, za pomocą których jednostka opisuje własną osobę, różnicując między „ja” i „inni ludzie” w kategorii Ja – nie-Ja. Tożsamość społeczna to zbiór samookreśleń, za pomocą których jednostka opisuje własną osobę, różnicując między My a Inni ludzie, w kategoriach My – nie-My (Oni). W kwestii relacji między tożsamością indywidualną a społeczną można wyróżnić trzy stanowiska teoretyczne:

1. *tożsamość społeczna jest instrumentalna wobec osobistej i w niej się zawiera;*
2. *tożsamość społeczna jest wyższą rozwojowo, późniejszą formą tożsamości;*
3. *oba rodzaje tożsamości są równorzędne i pełnią odrębne funkcje* ⁵.

Posługując się rozróżnieniem na tożsamość osobistą i społeczną, spróbujmy spojrzeć na społeczeństwo, które wytwarza taką dychotomię. Można przyjąć, że nasze społeczeństwo jest zorganizowane w sposób kastowy, klasę dominującą stanowią w nim mężczyźni, zaś uciskowi poddane są kobiety oraz mniejszości (rasowe, seksualne...). Biorąc pod uwagę fakt, że tożsamość w znacznej mierze buduje się na podstawie seksualności, a jednym z najsurowiej karanych „odstępstw od normy” jest homoseksualizm, to pojawia się heteroseksizm ⁶, czyli kategoryczna dominacja jednego wzorca zachowań seksualnych, opartych na pragnieniu ukierunkowanym na osobę płci przeciwnej. Słowem kluczowym jest tu pragnienie, które według Judith Butler jest jednym z trzech podstawowych składników naszej tożsamości. Pragnienie heteroseksualne, wraz z nim płeć (biologiczna) oraz gender stanowią podstawowy konstrukt współczesnej osobowości. Pozwalają one utrzymać porządek antagonizmu między płcią żeńską i męską, w istnieniu którego autorka upatruje potęgę heteroseksistowskiego, patriarchalnego świata. Zasady jego działania świetnie odkrywa Michel Foucault, który opisuje, jakim mechanizmom wykluczeń podlegają wyrugowane z oficjalnego dyskursu (czyli języka, kultury i [nie]świadomości) zachowania. Pierwszym sposobem jest zakaz (np. jeden z najsilniejszych w naszej kulturze, zakaz kazirodztwa); drugi to odgraniczenie (marginalizowanie problemu), wyłączenie poza nawias; najokrutniejszym z nich, bo najtrudniejszym do nazwania, zidentyfikowania i określenia, jest antagonizacja prawdy i fałszu, czyli manipulowanie wiedzą. Foucault przytacza przykład greckich polis, gdzie wykładano arytmetykę (nauczanie o stosunkach równości), podczas gdy w oligarchiach nauczano pro-

porcji przez geometrię (stosunki nie-równości). Ale czy „skazanie” jednostki „innej” na wykluczenie w takim systemie jest nieodwracalne? Niekoniecznie. Pomocna w poszukiwaniu może się okazać przedstawiona teoria Butler dotycząca gender. Szansę z-re-definiowania kategorii tożsamości autorka widzi w subwersji, której przykład daje, obserwując drag queens.

Subwersja to dla niej cytowanie norm, wyolbrzymianie ich kategorii aż do ośmieszenia. To możliwość podważania dotąd nienaruszalnych kategorii płci i gender, która doprowadza do ich uwolnienia, dając możliwość nowego określenia, czym lub kim jesteśmy i jakie w związku z takim wyborem zajmujemy miejsce. Może to więc być obszar szczególnie ważny dla osób homoseksualnych, bowiem pojawia się szansa na zrzucenie piętna „odmieńca” i „odszczepieńca”.

O wzorcach i normach

Na początek zdefiniujmy, czym jest „kultura”. Obecnie w antropologii kultury przyjmuje się zgodnie, że jedną z najlepszych definicji zaproponował Stefan Czarnowski. Kultura – to *całościowość zobiektywizowanych elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup i z racji swojej obiektywności ustalonych i zdolnych rozszerzać się przestrzennie*⁷. Wywodzące się od niej pojęcie wzoru kulturowego, jak pisze Ewa Nowicka⁸, rozumiane jest na dwa sposoby: 1. jako mniej lub bardziej ustalony sposób zachowania lub myślenia; 2. określony i szczególnie dla danej zbiorowości układ cech kulturowych.

Pionierem pierwszego rozumienia był Ralph Linton, u którego wzór nie ma charakteru ogólnospołecznego, a związany jest raczej ze statusem członków określonej społeczności. Wśród takiego typu wzorów możemy rozróżnić jeszcze jawne i ukryte: normy świadomie formułowane i respektowane oraz zupełnie nieuświadomione (np. język, jego przejmowanie). Ważny jest także podział wzorów ze względu na charakter, tzn. na normatywne i behawioralne. Drugie rozumienie kategorii wzoru kultury wiąże się z osobą Ruth Benedict i jej *Wzorami kultury*. Autorka traktowała badane przez siebie kultury rdzennych mieszkańców kontynentu północnoamerykańskiego jako konstrukty jednolite, jednorodne (homogeniczne) i uważała, że odpowiada im równie jednolity typ osobowości członków danego społeczeństwa. Dla niej wzór oznacza więc orientację psychologiczną, postawę właściwą społeczeństwu i jednostce. Przykłady przez nią wyróżnione to np.: postawa apollińska vs. dionizyjska czy megalomania. Dzisiaj podejście Benedict uważa się za raczej arbitralną postawę badacza niż za rzeczywisty wynik obserwacji.

Reasumując: *wzór kultury (wzorzec) określa przyjęcie przez osoby (wzór osobowy) zachowania, wytworu lub stosunku do wartości i norm uznawanych w danej kulturze za przedmiot naśladownictwa, stanowiący substytut własnych doświadczeń i własnych wyborów w konkretnych alternatywach życia społecznego*⁹.

Pomocne może okazać się jeszcze przypomnienie klasycznej definicji stereotypu Waltera Lippmanna. Jak pisze Stanisław Kosiński, *według tego amerykańskiego socjologa, stereotyp to obraz w umyśle ludzkim, odnoszący się do jakiegoś faktu lub zjawiska społecznego. Obraz ten jest częściowy, jednostkowy i przede wszystkim schematyczny, stanowiący fikcję pojęcia, a nie adekwatne odbicie jakiegoś faktu czy realnie istniejącego zjawiska*¹⁰.

Analiza

Nowy Jork.

*Arnold! Arnold! Aaaaaaarnooooooooold! ...Arnold?*¹¹

Tak, Arnold, mimo iż przebrany w dziewczęcą sukienkę, z koślawo (choć przez to zabawnie) pomalowanymi ustami, wciąż jeszcze trzymający pomadkę w ręku. I jeszcze spojrzenie matki: zaskoczenie, rozbicie, ciekawość zaraz potem zamaskowana niedowierzaniem. I to absolutne nieporozumienie, jakby chciała powiedzieć: *Jak to? No przecież miałeś jeść zupę! A ty tu siedzisz i malujesz sobie usta!* Cięcie.

Lustra. Bardzo dobrze oświetlone. Wśród nich jedno mniejsze: ktoś maluje sobie rzęsy. Potem pojawiają się usta. Zgrabnym ruchem dłoń trzymająca szminkę wykreśla ich kontur. No i jeszcze ten hipnotyczny ruch warg, jakby przypieczętowujących ich zmysłową czerwień. Czujemy, że dopiero teraz możemy zostać wpuszczeni do tego magicznego świata; wejść wcześniej to tak, jakby wejść bez pukania i zastać naszego gospodarza w negliżu. Kamera się oddala, z detalu przechodzi do zbliżenia. Oto widzimy jedyną i niepowtarzalną, najprawdziwszą z prawdziwych – Arnolda. Tak, tego samego.

Oto początek *Trylogii miłości*. Szminka, mężczyzna przebierający się za (udający? – jak sam to później określi w rozmowie z poznaczonym w barze mężczyzną) kobietę, no i matka – pewnie trochę dominująca (sądząc po tonie okrzyków), nieprzymijająca do wiadomości pewnych faktów.

Tyle przynoszą pierwsze minuty filmu, który cieszy się niebywałą popularnością wśród homoseksualnych mężczyzn. Choć jego kiczowatość wzbudza niesmak, rzadko jest poddawany krytycznej ocenie. Nawet dystansując się do stylistyki i mody lat 80., to balansowanie na granicy kiczu i kampu wydaje się zbyt niebezpieczne. Film nie jest (eufemizując) najlepszy: nudny, cikliwy, dłużyący się, operujący banałem. Jakkolwiek to, co z filmoznauczego punktu widzenia jest najsłabszym ogniwem, w tym tekście nabiera największej wartości i wydaje się najciekawsze dla dalszej analizy.

Jak więc maluje się obraz głównego bohatera w pierwszym momencie, póki jeszcze trwa sekwencja otwierająca? Jest to o tyle ważne, że cały film stanowi jakby egemplifikację trzech motywów otwierających.

Szminka koloru... tak, oczywiście – czerwonego. Bo jaka inna barwa mogłaby być skojarzona z tym wynalazkiem do upiększania urody. Usta przywodzą na myśl kolor czerwieni, purpury, mocnej, intensywnej, delikatnej i zwiewnej – takich doznań zmysłowych mogą nam te czerwone usta dostarczyć. Czerwień (szminki, ust), gdy wiążemy ją z silnymi przeżyciami, przywołuje rozkosz; gdy skojarzymy ją z powabem i kruchością (ust, róży) – jest symbolem miłości i uczucia. Czerwień ust, róży, szminki – to miłość. Czy ta cielesna i zmysłowa, czy ta metafizyczna, rozgrywająca się w naszym sercu (*nota bene*, też czerwonym), a zamknięta w kwiecistym symbolu i opasłych tomach skrywających liryczne wyznania poetów, miłość będzie pierwszym, naczelnym, podporządkowującym sobie wszystkie inne wątki w filmie – tematem.

Mężczyzna przebierający się za kobietę to drugi motyw wyznaczający treści filmowe. Arnold jest gejem, pracuje w rewii jako drag queen, w pewnym momencie odnosi nawet sukces na tyle duży, że ma swoje własne show. Czy mężczyzna homoseksualny zawsze przebiera się i udaje kobietę? Nie, ale... prawie

zawsze. Tak przynajmniej można sądzić po obejrzeniu kilku filmów, bo prawie zawsze występują tam mężczyźni, którzy są zafascynowani światem s-tworzonym przez kobiety do tego stopnia, że chcą go osiąść, zawładnąć nim – najlepiej przez wcielenie się w kobietę. A więc przebieranka. Z taką sytuacją mamy do czynienia m.in. w *Priscilli, królowej pustyni* (Stephen Elliot, 1996), *Słabej płci* (Joe Mantello, 1997), nie wspominając o filmach, które wątek homoseksualizmu wykorzystują jedynie w celu dostarczenia społeczeństwu (w domyśle – heteroseksualnemu) dość niewybrednej rozrywki (*Klatka dla ptaków* Mike’a Nicholasa z 1996 – remake filmu *La Cage aux Folles* Edouarda Molinara). Może jednak wiązanie męskiego homoseksualizmu z tak wyraźną chęcią zmiany (oszukania) płci kulturowej jest zbyt pochopne? Sytuacja ta zwraca uwagę na kwestie poszukiwania własnej tożsamości. Arnold mówi w pewnym momencie, że niełatwo jest być transwestytą. Niewątpliwie we współczesnym społeczeństwie jest to prawdą. Tylko co homoseksualizm ma wspólnego z transwestytyzmem (oprócz tego, że oba zachowania są napiętnowane)? Nic, podobnie zresztą jak główny bohater. Nigdzie później ani w sferze słowa, ani obrazu nie pojawia się nawiązanie do transwestytyzmu. W każdym razie słowo to, mimo że użyte tylko raz i oznaczające zjawisko zupełnie inne niż homoseksualizm, niemające nic wspólnego z drag queen show (oprócz „formy” – mężczyzny przebijającego się w kobiecie ubrania), rzutuje na odbiór filmu. Widz nieświadomie wiąże dwa określenia naukowe, które zbiegając się w postaci bohatera, stają się tożsame. Między homoseksualizmem a transwestytyzmem zostaje postawiony znak równości. Gdyby mówiono o artyście drag, co byłoby właściwsze, taka konotacja nie miałaby miejsca, gdyż oba określenia pochodzą z różnych „porządków ontologicznych”. Homoseksualizm to termin naukowy (i przez to już wywołujący skojarzenia z medycyną, co potocznie może być odbierane negatywnie, przywołując chorobę, której należy unikać), zaś „artysta drag” to po prostu nazwa zawodu. Co więcej, połączenie homoerotyzmu z przebierankami zostaje wzmocnione przez wcześniejsze pokazanie małego chłopca, który zapewne nieświadomy jeszcze swej seksualności, już wtedy wykazywał „takie” skłonności. Przebieranie się miałoby więc doprowadzić go do homoseksualizmu. Ten motyw należy wyeksponować ze względu na jeden ze stereotypów („pedały to przebierańce” – co znajdowałoby potwierdzenie w filmie), a z drugiej strony na bardzo częste i niezwykle popularne w środowisku gejowskim „naturalne” uzasadnienie własnej seksualności, z którą się rodzimy, nie mając na nią żadnego wpływu. Dzięki wprowadzeniu bohatera w taki porządek film *Trylogia miłości* dostarcza argumentów zarówno tym, którzy widzą w homoseksualizmie dewiację, jak i tym, którzy znajdują tam potwierdzenie „naturalności swojej natury”. Motyw zamiany gender uwidacznia również jak istotna jest kwestia tożsamości osoby homoseksualnej, porządku natury-kultury, w który zostaliśmy wpisani.

Matka. To trzeci element zamykający układankę pierwszych kilku minut *Trylogii miłości*. Postać matki jest tu nie do przecenienia, z podobnych zresztą powodów jak zwrócenie uwagi na wrodzoność zachowań homoseksualnych. Mocna, demoniczna kobieta, która dąży do całkowitego podporządkowania sobie świata, zupełnie nieakceptująca jakiegokolwiek innego niż jej własny punktu widzenia – jako przeciwwaga dla głównego bohatera może odegrać w filmie kluczową rolę.

Jej wprowadzenie daje szansę uzupełnienia akcji o wszystkie postawy, poglądy, koncepcje wiążące się ze stanowiskiem konserwatywnym, nieakceptującym homoseksualizmu bądź go nierozumiejącym. Dodatkowo, ponieważ jest to matka, postać ta będzie przywołać wszystkie wartości (lub równie dobrze ich brak), które tradycyjnie wiążemy z rodziną.

Drugą część sekwencji otwierającej stanowi monolog Arnolda – wszystko akurat zajmuje tyle czasu, ile potrzeba na dokończenie makijażu, upięcie włosów, poprawienie sukni tuż przed wyjściem na scenę. Kilka chwil poświęconych miłości, niespełnionemu życiu, miłości raz jeszcze, kilku przygodom, no i na koniec... miłości. Ten kilkuminutowy monolog wypowiedziany „na stronie”, jak to czasami w sztukach teatralnych bywa, a kierowany bezpośrednio w oko kamery – czyli do widza filmowego – jest przesycony pragnieniem tego najszlachetniejszego uczucia. Wyraża się ono werbalnie, literalnie, ale można je też odczytać z nerwowej mimiki i gestykulacji bohatera. Takie absolutne podporządkowanie całego otwarcia jednemu motywowi – pragnieniu uczucia, a co się z tym wiąże także stabilizacji, uporządkowania własnego życia emocjonalnego, skłania do dalszej analizy poczynań bohatera właśnie pod kątem dążenia do realizacji tych potrzeb. Może być też cenną wskazówką w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o tak wielką popularność tego filmu w środowisku gejowskim.

Stud Bar – między konfliktem, seksem a pocieszeniem

Po występach w klubie Arnold wraz z „kolegą z branży” udaje się do baru o nazwie Stud, która dość jasno informuje o charakterze miejsca (ang. *stud* to ogier). Wprawdzie początkowo Arnold nie chce tam iść, protestuje, lecz widz nie ma wątpliwości, że chodzi o czystą kokieterię. Zaraz po przyjeździe rozdzielają się: kolega idzie „za kotarę” – to *dark room*, gdzie uprawia się anonimowy seks. Arnold zaś nieporadnie próbuje znaleźć sobie miejsce w sali barowej. Tam poznaje Eda, z którym spędza noc i... jak się następnie okaże, wiąże się na dłużej. Stud Bar pojawiać się będzie jeszcze kilkakrotnie, za każdym razem w momentach dla głównego bohatera kryzysowych, gdy czuje się rozgoryczony, rozczarowany, zawsze w momencie rozchwiania emocjonalnego. Stud Bar jest więc swego rodzaju przystanią, portem, gdzie w alkoholu lub w ramionach pierwszego lepszego mężczyzny można utopić swoje smutki. Mimo że początkowo bohater był mu niechętny, wybiera to miejsce, by pogrążyć się w rozpacz. Co się stało z awersją, z obiekcjami, jakie mu towarzyszyły?

Motyw baru, gdzie można znaleźć łatwy, darmowy seks, mimo iż epizodyczny, wydaje się dość istotny dla wykreowania pełnego obrazu gejowskiego bohatera filmowego. Nieporadne i niespokojne zachowanie Arnolda można zinterpretować jako rzeczywisty brak umiejętności radzenia sobie w takim miejscu wynikający z braku obycia. Jego ambiwalencja wobec tego miejsca, wyraźnie deklarowana niechęć – mimo że czyni temu przeczą, stawia bohatera w dwuznacznej pozycji i utrudnia nam jego ocenę. Ten brak spójności wewnętrznej może wręcz prowadzić do niższej oceny jego postawy niż w przypadku czynów jednoznacznie negatywnych. Z refleksji nad brakiem konsekwencji w zachowaniu Arnolda można wysunąć wniosek, że bohater nie jest zdolny samodzielnie udźwignąć wszystkich konsekwencji wpływających z wcześniej-

szych jego zobowiązań, relacji z otoczeniem oraz własnego – jako geja – w nim miejsca. Zwraca uwagę brak siły psychicznej, co powoduje chęć ucieczki, uwolnienia się z pęt odpowiedzialności, zrzucenia jej i roztopienia się w doznaniu zmysłowym, które choć na moment uwalnia od balastu świadomości i powinności. Kiedy dochodzi do konfliktu z matką (reprezentacją „wartości ogólnospołecznych”, akceptowanych i wyznaczanych przez heteronormatywne społeczeństwo), kiedy burzy się świat misternie budowany wraz z najbliższym mężczyzną – wtedy właśnie Arnold ugina się pod przygniatającym ciężarem nieustannych zmagania między nim, gejem, a heteroświatem. Bar Stud to punkt graniczny, którego osiągnięcie jest niezbędne, aby odbić się od dna kryzysu i na nowo mierzyć z nieprzychylną rzeczywistością. Ważny jest też rodzaj „zapamiętania się”, któremu można się tu oddać. Swoboda seksualna jest kolejną cechą wyróżniającą naszego bohatera. Zresztą sam jej nie kryje, stwierdzając w pewnym momencie, że w swoim życiu przespał się z większą liczbą mężczyzn niż jest ich wymienionych po imieniu w Biblii. Trudno zgadnąć, czy to powód do dumy; jedynie dalsze stwierdzenie, że żaden z nich nie był tym, który mógł mu powiedzieć „kocham cię”, sugeruje rozgoryczenie i smutek. Z jednej strony ogromne pragnienie trwałego uczucia, z drugiej zaś – bardzo swobodne traktowanie kwestii życia seksualnego; w opozycji do heteronormatywnego nakazu stałego (zalegalizowanego) partnera. Filmowe środowisko gejów realizuje swoje potrzeby seksualne w wolności od nakazów społecznej (i religijnej) etyki. Łatwy seks staje się ucieczką od trosk codzienności, stając się chwilową przeciwwagą dla pełnej obwarowań, nakazów i zakazów etyki społeczeństwa nieakceptującego homoseksualizmu. Jest formą buntu mniejszości wobec większości. W poszukiwaniu odpowiedzi, dlaczego właśnie seks staje się drogą wyrażającą sprzeciw, trzeba spróbować odnaleźć walory, które dla przedstawionych gejów niosą takie zachowania. Pokazany w filmie bar może stanowić substytut bezpieczeństwa: w takim miejscu Arnold wraz z przyjaciółmi nie muszą obawiać się braku akceptacji. Znajdują się pośród innych gejów, „takich jak oni”. Stud Bar wiąże kilka ważnych cech bohatera filmu *Trylogia miłości*. Jest miejscem, które pokazuje stosunek tegoż do potocznej moralności (seks), wskazując jednocześnie jej „gejowski” ekwiwalent. Zwraca uwagę na potrzeby środowiska (akceptacja, bezpieczeństwo) oraz na punkty zapalne z heteroświatem. To w wyniku kryzysu, kiedy bohater czuje się bezwolny i niezdolny do kontynuowania dalszych zmagania, tam właśnie ucieka, aby następnie „odbić się od dna” i... próbować dalej.

Matka jako obraz heteronormatywności dyskursu społecznego

Jednym z powodów, które sprawiły, że Arnold wylądował w Stud Bar, były konflikty z matką. Ich wyraz czy też zapowiedzi pojawiały się kilkakrotnie, natomiast do eskalacji i finalnej konfrontacji dochodzi pod koniec filmu. Charakterystyczna jest scena na cmentarzu żydowskim, gdzie obydwójce się modlą: matka na grobie męża, Arnold pochylony nad tablicą swojego tragicznie zmarłego partnera, Allana. W pewnym momencie kobieta w furii zaczyna wypominać synowi, że obraża ją, jej wieloletnie małżeństwo, kpi sobie z niej i jej wartości. Akt modlitwy homoseksualnego syna jest dla niej wyrazem bezwstydu, brakiem szacunku dla instytucji małżeństwa (heteroseksualnego), tradycji, religii i ustano-

wionego porządku. Gdy w próbie obrony Arnold mówi, że on i Allan też razem przeżyli kilka lat, doprowadza ją do prawdziwej pasji. Kobieta absolutnie nie może zrozumieć, że partnerstwo dwóch mężczyzn może być równie wartościowe jak małżeństwo heteroseksualne (jeśli oczywiście tylko istnieją jakieś inne „wartości” niż związek sam w sobie). Jej postawa wyraża skostnienie norm, w jakich się ona określa, co wskazuje na brak chęci do poszukiwania innych rozwiązań niż te raz już zaakceptowane. Powoduje to brak elastyczności przy nieustannie przecież zmieniających się warunkach społecznych. Nie może ona przyjąć do wiadomości „inności” syna, a tym bardziej uznać jego żądania do posiadania własnej hierarchii wartości niezależnej od jej hierarchii. Jeśli poprowadzimy paralelę między postawą matki a zachowawczą ideologią społeczeństwa, dostrzeżemy w konflikcie między matką a synem sedno relacji pomiędzy dyskursem heteroświata a homoseksualizmem. Przywołując Michela Foucaulta, zwróćmy uwagę na to, które z dyskursywnych mechanizmów społecznych zostały tu przedstawione. Po pierwsze – zakaz: całkowity brak zgody na istnienie takiego zjawiska jak odmienna (od hetero) orientacja seksualna. Matka nie uznaje syna w jego seksualności, nie chce (nie może) się z nią pogodzić, co manifestuje w zachowaniu – jakby ów niechciany element nie istniał, albo werbalnie – nakazując, żądając przemilczenia „tego” aspektu synowskiej osobowości. Drugim sposobem jest rugowanie homoseksualizmu, wyrzucanie go poza obszar oficjalnego języka, kultury, sytuowanie go gdzieś na pograniczu istnienia. To technika piętnowania, naznaczania, stygmatyzacji – co bardzo dobrze pokazano, wprowadzając motyw bójki Davida, adoptowanego syna Arnolda, z jego szkolnym kolegą. Chłopcy pobili się o to, że drugi z nich wyśmiewał się (jak możemy się domyślać) z nieskrywanego homoseksualizmu bohatera. Trzeci sposób opisany przez francuskiego filozofa, mianowicie antagonizacja prawdy i fałszu, jest najmniej widoczny. Ale technika ta jest najbardziej złożona, posługuje się raczej ideologią, w którą stara się wpisać, niż konkretnymi czynami, jak to ma miejsce w dwóch pierwszych przypadkach. Absolutne dążenie matki do podporządkowania sobie życia syna, demoniczne żądanie społeczeństwa, aby wszystkie zachowania jego członków były zgodne tylko i wyłącznie z wzorcami przez nie ustanowionymi powoduje, że Arnold (jako homoseksualista) – odrzuca rzeczywistość. Zamyka się we własnym (homo)świecie, w kręgu barów, przyjaciół-gejów, nie chcąc podejmować żadnych prób nawiązania dialogu. Wielokrotnie mówi, że należy do ludzi, którzy skupiają się na wnętrzu, na ciszy domowego ogniska. Nawet gdy adoptuje syna, nie wyjawia tego matce – z jednej strony czuje się zaszczytowany przez jej ekspansywność, a z drugiej nie chce dzielić się z nią radościami i troskami. To też zarzuca mu matka: najpierw wyrzucił ją ze swego życia, a potem miał pretensje, że jej w nim nie ma. Nie tylko więc społeczeństwo jest opresywne w stosunku do nieakceptowanych przez siebie form zachowań, ale też społeczność gejowska zamyka się w swego rodzaju getcie, nie chcąc otworzyć się na dialog – nie stwarza podstaw do przełamania tego impasu. Pojawia się tu problem stosunku samego środowiska gejowskiego do obowiązujących norm. Niechęć Arnolda na myśl o spotkaniu z matką, zatajanie prawdy o adopcji (dość zaskakujące, bo przecież mógł z faktu przyznania mu takiego prawa uczynić świetną kartę atutową w dyskusji nad „normalnością” swojej seksualności) sygnalizują ogólny brak gotowości do przełamywania stereotypów.

Z drugiej strony własna (homo)seksualność jest jedyną kategorią, przez którą bohater jest w stanie spoglądać na otaczający świat, nie próbując nawet (nie chcąc?) dostrzec innych stanowisk i opcji, w jakich może zostać opisany. Właśnie tę cechę najsilniej wyrzuca Arnoldowi jego matka (społeczeństwo): nieustanne (nad)używanie słowa „gej” jako perspektywy społecznej. Bohater tłumaczy to przykładem *à l'envers*: co uczyniłaby, gdyby cały świat nakazywał jej być homoseksualną, a ona by czuła, że jest to wbrew jej uczuciom i emocjom? Kompulsywna chęć życia zgodnie z własnymi przekonaniem to jeden z powodów, dla których Arnold tak silnie i konsekwentnie opisuje siebie za pomocą tego właśnie aspektu własnego „ja”. Ale jest też i inny, wiążący go z problemem osobowości i tożsamości bohatera filmowego jako osoby homoseksualnej.

Homoseksualista – jednostka w pajęczynie społecznej

Kim jest Arnold? Mężczyzną? Synem? Gejem? A może (po prostu) Człowiekiem? Opisane powyżej zachowanie sugeruje, że na pierwszym miejscu stawia on swoją seksualność, co w jego własnej argumentacji jest przejawem walki o człowieczeństwo. Kim jest Arnold dla społeczeństwa, w którym żyje? Wspomniane zarzuty matki możemy interpretować jako wyraz chęci dostrzeżenia w nim syna, człowieka, a nie geja (jakby bycie gejem wykluczało możliwość bycia człowiekiem). Pozornie więc nic nie stoi na przeszkodzie, aby obie strony zintegrowały swe działania, żegnając w ten sposób istniejący konflikt. Jednak fabuła rozwija się w innym kierunku. Czy rzeczywiście nieustanne podkreślanie przez Arnolda własnej seksualności można odbierać jako wyraz jedynie walki o to, aby nigdy więcej nie zaistniała potrzeba takiej walki? Czy rzeczywiście niechęć matki do synowskiego sposobu samookreślenia jest dążeniem do akceptacji syna pośród innych kategorii? Stałe akcentowanie jednego tylko aspektu osobowości wskazuje na bardzo silne uwewnętrznienie, jednoaspektowość w subiektywnym odbiorze „ja”. Czy można w takim razie nazwać postać Arnolda filmowym przykładem tożsamości homoseksualnej? Należy także spojrzeć na drugą część słownikowej definicji i zastanowić się, czy również tożsamość społeczna bohatera mogłaby zostać tak określona. Tożsamość ta powstaje wszak w wyniku różnicowania „my a inni ludzie”. Takie dychotomiczne podejście cały czas jest widoczne w postawie bohatera, reżyser Paul Bogart cały czas zestawia dwa światy: „my”, czyli środowisko homoseksualistów oraz „oni”, czyli reszta heterospołeczeństwa (a każąc Arnoldowi co pewien czas zwracać się bezpośrednio do widza, interpelując odbiorcę, dodatkowo podkreśla efekt oddzielenia: naszego, filmowego i gejowskiego świata, od ich hetero, i waszego, czyli widzów). Ta silna binarność, w której bohater egzystuje w wyniku przymusu społecznego, ale też i własnej chęci, sprawia, że dokonuje silnego uwewnętrznienia potrzeby takiego rozdziału i przyjmuje go za własny wytwór.

Jest to jeden ze świetnych przykładów ilustrujących potęgę dyskursu społecznego, który swój produkt – normę heteroseksualizmu oraz homoseksualizm jako jego negatywny odpowiednik – ustanawia jako podstawę określenia tożsamości własnej, dopiero co zanegowanej mniejszości seksualnej. Wykluczona seksualność określa się wobec normatywnego systemu przez kategorie, które stworzył on w celu podtrzymania swojej dominacji. Dyskurs, tworząc dychotomie i uży-

wając antagonizacji, sprawia, że środowisko gejowskie (które, co silnie podkreśla Arnold w rozmowie z matką, przecież chce zrzucić piętno „odmieńca”) asymiluje narzędzia własnej opresji, uznając je za własne i konieczne. Film więc wyraziście pokazuje odbicie stosunków i relacji społecznych dominujących w heteroseksistowskim świecie, potrafiąc uchwycić także niuanse i zawiłości. Jednakże niekoniecznie poczynione przeze mnie odniesienie musi być ostatecznym zamknięciem sprawy tożsamości w filmie *Trylogia miłości*. Odnosząc się do wyznaczników zaproponowanych przez Judith Butler, należy spojrzeć wpierw na płeć (biologiczną) Arnolda, co do której sam bohater, a za nim i my, nie ma żadnych wątpliwości – jest mężczyzną. Kolejnym składnikiem tożsamości są kulturowe wyznaczniki płci, przy których pojawiają się już pewne wątpliwości. Arnold przecież pracuje jako drag queen w rewii, a na samym początku określa siebie (dość niefortunnie) jako transwestytę. Kamera konsekwentnie ukazuje Arnolda jako śmiesznego, „zbabiałego”, „przeiętego”¹². Obserwujemy go z ironicznym dystansem, który narzuca spojrzenie kamery. Wyraźnie więc gender, w które reżyser wyposażył bohatera, należy do nienormatywnych. Wreszcie i trzeci filar konstytuujący osobowość bohatera: pragnienie skierowane ku płci przeciwnej, zostaje naruszony. Dwa z trzech filarów zostają zachwiane, więc społeczeństwo nie może zaakceptować Arnolda. Reżyser nie zamyka ostatecznie tematu, bo nakazuje wyjechać matce w momencie, kiedy mogłoby dojść do pojednania z synem. Tym samym nie dopisuje ostatniego aktu w tak obficie i drobiazgowo (re)konstruowanym dramacie, otwierając drogę własnej interpretacji widza. Jedynie ostatnie minuty, poprowadzone z ciepłem i miękkością, mogą sugerować, że reżyser pozostaje optymistą i ma nadzieję na pozytywne zakończenie konfliktu. Butler widzi w niestabilności i nienormatywności szczególnie istotny punkt, który można przekształcić w doświadczenie pozytywne. Chodzi o subwersję. Opisane zachwianie ideału gender u Arnolda można wykorzystać do stworzenia nowego wzorca zachowań przynależnych mężczyznom. Skoro gender jest produktem kultury, to zamiast kurczowo się go trzymać, Butler proponuje stworzyć kolejne, inne, nowe lub tylko zmodyfikowane wzory.

Filmową realizację tego postulatu moglibyśmy znaleźć w scenie, kiedy Arnold przychodzi do szkoły w kapciach. Szybko okazuje się, że był to akt nieświadomy i niezamierzony. Innym razem, przed przyjazdem matki, Arnold wydaje polecenia synowi i Edowi. Pierwszemu nakazuje nie zwracać się do niego per *mamo*, sam ubiera się w garnitur (uznawany przecież za „męskie” ubranie), co należy interpretować raczej jako lęk przed złamaniem kryteriów gender niż próbę ich obalenia czy chociażby ustanowienia nowych. Robi to wtedy, gdy musi konfrontować się z otoczeniem, z dyskursem. Obca jest mu więc postawa subwersywna, a zbliża się do modelu asymilacji w ramach oficjalnie obowiązującej kultury. Chce znaleźć dla siebie miejsce wśród już istniejących reguł, a nie stworzyć nowe, nieopresywne struktury.

Propozycje

Aby w pełni zrozumieć rolę, jaką pełni filmowa postać Arnolda w środowisku gejowskim, chciałbym zaproponować jej odczytywanie przez kategorię „bohatera kulturowego” oraz zastanowić się, czy cechy, w które został wyposażony

Arnold, pozwalają określić tę postać jako bohatera kultury gejowskiej. Jak podaje *Słownik etnologiczny*, bohater kulturowy to *postać mitologiczna, której przypisuje się czyny dawcy i nauczyciela kultury; ze względu na swe cechy i działania pełniąc w mitach rolę mediatora (sytuowana między światem boskim i ludzkim, sferą sacrum i profanum) uosabia podstawowe wartości danej społeczności, a jej czyny mają charakter wzorca*. I dalej: *Ujęcia strukturalno-semiotyczne (C. Lévi-Strauss) traktują postać bohatera kulturowego jako swoistego mitycznego mediatora, przez połączenie w tej postaci symbolicznych cech obu biegunów (sacrum i profanum), działający jako logiczny instrument przewyższania podstawowych antynomii, np. życia i śmierci. (...) Społeczna działalność mitotwórcza jest tym, co tworzy obraz bohatera, selekcionując te jego cechy, które najsilniej przemawiają do społecznej wyobraźni. Ten fakt oraz funkcjonowanie bohatera jako reprezentanta społeczności zbliża bohatera kulturowego do bohatera współczesnej „masowej wyobraźni”. Jednak w przeciwieństwie do bohatera kulturowego, nie jest on postacią mitologiczną (bohaterem mitu, który go sakralizuje), lecz staje się w świadomości społecznej świeckim mitem ze względu na pozytywne wartościowanie jego wybranych czynów*¹³.

Uważam, że można przypisać Arnoldowi miano dawcy i nauczyciela kultury, który uosabia podstawowe wartości społeczności gejowskiej i uznać, że w związku z tym jego czyny mają charakter wzorcowych.

Jestem przekonany, że to oczekiwania tej grupy powołały do życia postać Arnolda, a społeczna działalność mitotwórcza wyselekcjonowała cechy najistotniejsze dla niej samej. Gdy się przyrównuje bohatera gejowskiego do bohatera kulturowego, transformacji ulega jedynie mit – już nie opowieść, jak w kulturach przedpiśmiennych, snuta i przekazywana z pokolenia na pokolenie; funkcję mitotwórczą przejął obecnie m.in. film. To obrazy na ekranie są wyrazem dążeń i pragnień współczesnych widzów, łączą ich i stwarzają jedność. Spróbujmy więc poprowadzić tę paralelę dalej. Modelowe płaszczyzny istnienia w *Trylogii miłości* to patriarchalna, heteronormatywna kultura i homoseksualizm, między którymi nieustannie balansuje bohater, starając się znaleźć takie punkty wspólne, które miałyby jeśli nie godzić, to przynajmniej łagodzić napięcia między nimi. Może z wartościami prezentowanymi przez Arnolda i tymi, do których osiągnięcia dąży, najchętniej utożsamiałyby się osoby homoseksualne (pozwala tak sądzić popularność filmu). Wymienić tutaj należy: bezpieczeństwo, spokój (sumienia, ducha...), międzyludzkie więzi emocjonalne (miłość, przyjaźń), rodzicielstwo, pracę, samodzielność (materialną, ale też duchową, światopoglądową), wolność (negatywną: od stereotypów, jak i pozytywną: do życia w zgodzie ze sobą). Są wśród nich także wartości, którym zwyczajowo przypisujemy status negatywny: swoboda (wolność) moralno-obyczajowa (w tym oczywiście seksualna), bunt wobec hierarchii i struktur, niezgoda na przymus akceptacji powszechnie uznanego systemu społecznego. Arnold, w myśl definicji, nie jest bohaterem mitologicznym, ale też na pewno pełni o wiele ważniejszą funkcję niż tylko pozytywne przewartościowywanie określonych czynów. Czyny bohatera *Trylogii miłości* mają charakter wzorcowych, co pozwala go uznać za nauczyciela kultury. Właśnie tym tłumaczyłbym tak dużą popularność filmu w środowisku gejowskim. Wpisane w fabułę wydarzenia są bez wątpienia dobrze znane gejowskiej społeczności. Jeśli więc film pokazuje także możliwe rozwiązania i alternatywy, to

zrozumiały się staję jego sukces. Odbiorca homoseksualny bardzo łatwo identyfikuje się z postacią Arnolda i jego problemami, więc łatwo też przyjmuje proponowane scenariusze zachowań. Funkcjonowanie tego filmu w kategoriach kulturowego tekstu wzorcowego jest dobrym przykładem idei Alfreda Louisa Kroebera, który uważał, że wzory powinny być na tyle zintegrowane, by mogły oddziaływać w skali międzykulturowej, międzynarodowej. Tak też jest tutaj. Prezentowane modele kształtują się w ścisłym powiązaniu z wartościami prezentowanymi przez Arnolda i jego najbliższych. Do najistotniejszych zachowań wzorcowych na pewno trzeba zaliczyć dążenie do „normalności”. Przejawia się ono wielopłaszczyznowo, w różnych momentach opowiadanej przez Bogarta historii, np. jako synowska chęć osiągnięcia samodzielności poglądów i przekonań (rozmowy, kłótnie z matką) czy równie istotna skwapliwość w materialnym uniezależnianiu się od rodziców (duża rola kabaretu, w którym pracuje). Bardzo intensywnie podkreślany proces indywiduacji (w rozumieniu Ericha Fromma) i indywidualizacji jest początkiem dorastania: przechodzenia od bycia dzieckiem do bycia synem. Kolejny aspekt intensywnie artykułowany to chęć tworzenia „normalnej” rodziny. Stąd też nieustająca próba ułożenia stosunków z matką, unormowania sytuacji i osiągnięcia jakiegokolwiek konsensusu we wciąż drażliwych dla obu stron kwestiach. Następnym krokiem na drodze stabilizowania sytuacji rodzinnej jest pragnienie Arnolda, by znaleźć mężczyznę, z którym mógłby stworzyć stały związek. To osiągnięcie statusu kochanka czy najlepiej męża. Umożliwia mu to związek z Allanem, który też otwiera nowy etap w życiu bohatera – ma to być rodzicielstwo. Obydwaj decydują się na adopcję syna. Przyjęcie roli ojca jest ukoronowaniem procesu „dojrzwiania” Arnolda, zamknięciem symbolicznego koła, a więc osiągnięciem pełni i wiążącej się z nią szczęśliwości i spełnienia. Rys emancypacyjny (w całej wielowymiarowości, bo przecież dorastanie indywidualne bohatera nieustannie wywiera wpływ na ewolucję jego postawy społecznej, skłaniając go raz do buntu, a raz do asymilacji) jest tym samym dominującym i najistotniejszym wzorcem zachowań przemawiającym do widza w obrazie *Trylogia miłości*.

Kino gejowskie

W zależności od tego, który czynnik zostanie silniej zaakcentowany, kino, czy gejowskość, kategorię „kina gejowskiego” można podzielić na dwa sposoby.

1. Pierwszy będzie kładł nacisk na film jako medium artystyczne, sztukę wyrastającą ponad granice państw i języków. Takie podejście wymusza przynajmniej częściowe utożsamienie „kina gejowskiego” z nowym rodzajem estetyki, który związany byłby z homoseksualnością – orientacja seksualna wyznaczałaby granice pewnej wrażliwości.

2. Drugi sposób rozumienia „filmu gejowskiego” wiąże się z socjologiczną analizą środowiska lesbijskiego i gejowskiego oraz społecznym postrzeganiem homoseksualności. Tendencja ta jest ukierunkowana na zakorzenienie filmu w kulturze, ale ponadnarodowej, lesbijsko-gejowskiej, akcentując socjologiczne skutki funkcjonowania i wzajemnych wpływów pomiędzy medium i grupą mniejszościową.

Podejście do „filmu gejowskiego” w perspektywie estetycznej wymusza pojawienie się stereotypu „wrażliwego geja”, co manifestuje się ich większą obec-



Trylogia miłości, reż. Paul Bogart (1988)

nością w środowisku artystycznym. Wynika to z większego zaciekania opinii publicznej prywatnym życiem znanych osób – stąd powstawanie pozoru „tam jest ich więcej”. Jednak i w takim obiegowym stwierdzeniu może być coś słusznego. Rzeczywiście można się zgodzić, że stereotypowy homoseksualny mężczyzna wykazuje większą „wrażliwość” w porównaniu ze stereotypowym mężczyzną heteroseksualnym. Te obiegowy wyobrażenia zakorzenia się w cechach biologicznych, seksualnych osoby, podczas gdy jest zupełnie odwrotnie. Większa wrażliwość jest wynikiem socjalizacji, która skrojona dla osób heteroseksualnych wyraźnie nie przystaje do kształtującej się psychiki osoby nie-heteroseksualnej, powodując szereg komplikacji i generalnie większe wyczulenie na ramy kulturowe naszego społeczeństwa. Teraz można przejść do pytania o „estetykę gejowską”, jakąś szczególną właściwość, która podobnie jak *écriture féminine*, mogłaby być charakterystyczną, łatwo rozpoznawalną cechą. Powstaje jednak pytanie, czy aby wprowadzić taką estetykę, reżyser filmu musi być homoseksualny, czy – skoro taka kategoria została powołana, a więc sformalizowana i przynajmniej częściowo opisana w arbitralnych wartościach – orientacja seksualna pozostaje tutaj obojętna. Dalej, czy może gejowski materiał literacki (jeśli chce się dokonać adaptacji) lub scenariusz są już podstawą obserwowania takiej estetyki? Oczywiście można jeszcze pytać o pozostałe osoby mające wpływ na powstanie filmu, kombinacji może być wiele.

Pewnym wyjściem z labiryntu wielości głosów i możliwości jest wprowadzenie „polityki autorskiej”, już osadzonej i stosunkowo dobrze opracowanej krytycznie w filmoznawstwie. Homoseksualny autor, kierując się wyczuciem artystycznym, indywidualnie oszlifowanym doświadczeniem m.in. homoseksualizmu, konsekwentnie realizowałby swoją wizję artystyczną. Należy jednak dodać, że musi się on sam identyfikować jako „autor homoseksualny”, być tego

świadomym i chcieć rozpatrywać swoją twórczość m.in. w takich kategoriach. Takie precyzowanie uwidoczni duże ograniczenia podejścia, gdyż w zasadzie zamyka się ono do twórców żyjących: bezcelowe wydaje się używanie pewnych narzędzi, jeśli sam autor je odrzuca (np. Chantal Akerman, która pomimo otwartej identyfikacji lesbijskiej, nie chce się określać mianem „artystki lesbijskiej”, uważając ją za zbyt ograniczającą), lub kiedy nie żyje i nie wiadomo, czy chciałby, aby jego twórczość była analizowana pod tym kątem (np. Siergiej Eisenstein). Ze względu na to, że filmy Eisensteina są analizowane przede wszystkim pod kątem stylistycznym, wprowadzenie „estetyki gejowskiej” mogłoby się okazać ciekawe, choć wysoce kontrowersyjne, bo trudno ocenić, co było dla niego bardziej inspirujące: homoseksualizm czy zainteresowanie kierunkami artystycznymi, jak formalizm. Można również wyobrazić sobie inną sytuację: pomimo wyraźnych deklaracji reżysera i sygnałów pod adresem krytyki o potrzebie analizy jego twórczości przez pryzmat „homoseksualizmu”, kwestia „gejowskości” tych filmów nie jest podejmowana. Tak się dzieje np. w przypadku Reinera Wernera Fassbindera, który wielokrotnie wspominał o wpływie homoseksualizmu na swoją twórczość, a mimo to ten wątek jego twórczości jest bagatelizowany przez krytykę eksponującą inne, „ważniejsze” czynniki.

Druga z zaproponowanych przeze mnie możliwości interpretacji „kina gejowskiego” odchodzi od kwestii estetyki filmowej i zwraca się ku celom i funkcjom kina jako zjawiska społecznego, ekonomicznego i kulturowego. Aby wyprowadzić termin „kino gejowskie” z socjologii odbioru, należałoby najpierw zaproponować jakąś spójną definicję „geja” i „lesbijki”, a następnie dopiero ich „kina”. Refleksja taka jest potrzebna, choć zwodnicza, a łatwość dochodzenia do niektórych konkluzji budzi moje zastrzeżenia i opór. Podstawową wątpliwość wywołują generalizacje, które wypaczają obraz i prowadzą do nowych, przekłamanych wyobrażeń. Po pierwsze trudno jest mi się zgodzić co do tego, że pojęcie „geja” jako kategorii kogokolwiek dotyczy. Lub inaczej: dotyczy ona tylko małej grupy, dokładnie białych mężczyzn z klasy średniej, obszaru kultury zachodniej. Sytuacja „geja” nie jest ani porównywalna do sytuacji „lesbijki”, ani też do jakiegokolwiek innego mężczyzny homoseksualnego (nie-białego, wychowanego w innej kulturze, w innych krajach, co najczęściej przekłada się na zmianę statusu ekonomicznego itp.). Mówienie o „kinie gejowskim” jako kinie odzwierciedlającym mikrokosmos (który *de facto* jest makro rozmiarów) „geja” jest dla mnie niemożliwe, ponieważ nie widzę takiej płaszczyzny, na której mogłoby dojść do postawienia znaku równości między wszystkimi homoseksualnymi mężczyznami; jest zbyt wiele czynników (społecznych, kulturowych, ekonomicznych, prawnych) różnicujących nasze doświadczenie życia codziennego, aby je wszystkie ująć i reprezentować w „kinie gejowskim”. Jeśli więc odrzucimy homoseksualność jako podstawowy i jedyny czynnik łączący gejów, to i zbudowanie na min „kina gejowskiego” jest niemożliwe. Trzeba jednak jasno stwierdzić, że reprezentuję tutaj jeden z możliwych światopoglądów w obrębie środowiska lesbijsko-gejowskiego, który wypływa z przekonania o potrzebie odejścia od „etnicznej” polityki tożsamościowej w środowisku lesbijek i gejów. Jest to konstrukcjonistyczne podejście *queer*, które przeciwstawia się esencjonalnemu modelowi tożsamości opartej na wspólnej idei homoseksualności. Największą słabością esencjonalizmu, który w moim odczuciu jest podstawą myślenia o „kinie gejowskim” jako reprezentującym „gejów”, jest

mała wrażliwość na wielość i różnorodność czynników kształtujących tożsamość oraz przykładanie (zbyt?) dużej wagi do kwestii (homo)seksualności jako podstawowej dla identyfikacji. Krytyczne podejście nie oznacza jednak całkowitej negacji takiego podejścia bądź uznania, że jest niepotrzebne (zwłaszcza w kulturze, gdzie homoseksualności w ogóle nie dopuszcza się do głosu).

Wyjaśnienia teraz wymaga brak przymiotnika „lesbijskie”. Jakość artystyczna kina lesbijskiego i podejście do medium filmowego jest zasadniczo różne od kina gejowskiego, które nie jest alternatywne artystycznie, czym charakteryzuje się twórczość kobieca, ale cały czas flirtuje z konwencjonalnym kinem hollywoodzkim, w gruncie rzeczy dążąc do jak największej przezroczystości formalnej. Ten rozdział wpływa też w znaczący sposób na zdecydowanie mniejszą ogólną dostępność filmów lesbijskich. Zbliżanie się kina gejowskiego do głównego nurtu wynika z zadań i funkcji, jakie ma pełnić.

Przede wszystkim kino gejowskie ma prezentować pozytywny wizerunek homoseksualisty. Jest reakcją na sztamkowe prezentowanie lesbijek i gejów w kinie głównego nurtu, konsekwentnie buduje wizerunek „dobrego geja”, chodzącego normalnie do pracy, płacącego normalnie podatki, wyjeżdżającego na normalne wakacje, normalnie się ubierającego i chcącego znaleźć sobie stałego, normalnego partnera. „Kino gejowskie” prezentuje porażająco normalnych ludzi, co wynika z jego wyraźnego zaangażowania w walkę o równouprawnienie osób homoseksualnych. Tak sformułowane cele mogą jednak prowadzić do usztywnienia stanowiska zamiast umożliwiać zmianę w procesie społecznym, cementując opresywne struktury społeczne. Zmiana społeczna dokonana m.in. dzięki „filmom gejowskim” jest ogromnym osiągnięciem, natomiast nie oznacza zmiany całościowej, obejmującej wszystkie osoby homoseksualne. To punkt wyraźnie oddzielający politykę lesbijsko-gejowską od strategii *queer*, kino gejowskie od lesbijskiego, zdecydowanie bardziej swobodnego w podejściu do zadań medium; kino gejowskie od *queer cinema*, które ustawia się bardzo krytycznie w stosunku do swoich poprzedników. Tym, co spaja „kino gejowskie”, jest jednolita polityka tożsamościowa, skupiona wokół homoseksualizmu jako czynnika determinującego podmiotowość i pozycję społeczną lesbijek i gejów (model „etniczny”). Jego zadaniem jest prezentować osoby homoseksualne jako „normalne” (kolejny punkt zapalny: do kogo należy norma? Co powoduje w społeczeństwie, a co wewnątrz grupy normalizowanej i kosztem kogo dokonuje się ów proces normalizacji?), „odczarowywać” przekłamania, podważać stereotypy i budować ich „prawdziwe”, czyli pozytywne odpowiedniki.

Filmy gejowskie zaczęły powstawać na początku lat 70. i stanowią odbicie tamtego światopoglądu obyczajowego społeczności lesbijsko-gejowskiej. Niestety kino gejowskie jest również jednym z przykładów tendencji mało rozwojowych: wprawdzie reaguje na zachodzące zmiany (np. pojawienie się AIDS), ale rezonans ten jest niewielki.

Podobno wszystko zaczęło się 28 czerwca 1969 r. na Christopher Street, w centrum nowojorskiej Greenwich Village. Wtedy narodził się współczesny ruch gejowski. Podobno wszystko zaczęło się w 1919 roku. Wtedy to powstał

(prawdopodobnie) pierwszy film gejowski – *Anders als die Andern* (*Inni od innych*). Od tamtego momentu możemy datować stały rozwój wrażliwości artystycznej na homoerotyzm wśród twórców filmowych czy szerzej – audiowizualnych. Niewątpliwym akceleratorem przemian był ruch feministyczny lat 60. i 70. oraz wszelkie prądy kontrkulturowe. Jednak dopiero w dwóch ostatnich dekadach XX wieku film gejowski mógł zaistnieć w społecznej świadomości. Duża liczba powstających produkcji poruszających wątek gejowski powoli przyczyniała się do tego, że na stałe zagościły one w box office'ach magazynów filmowych. Wspomniany okres to także istotna klauzula dla kina popularnego – jeśli zwrócimy uwagę na filmy, które poruszają wątek gejowski, aby wykorzystać go w celu nadania filmowi posmaku pikanterii. Swoją drogą, to ciekawy przykład, jak heteroseksistowska kultura patriarchalna fascynuje się homoerotyką – widząc w niej coś pikantnego właśnie, kontrowersyjnego, a przez to pociągającego, zmysłowego, jak wszelkie tabu. Jednak fakt, że homoseksualność wydobywa, uwydatnia i podkreśla wszystkie słabe punkty heteronormatywnego systemu społecznego – wymusza represje i próby stłumienia pożądania homoerotycznego w całym jego spektrum ekspresji. Byłoby to także źródłem negatywnej symboliki, która temu, co niechciane, ale zarazem intrygujące, nadaje charakter piekielnej pokusy. Naturalnie obficie czerpie z tego konfliktu produkcja filmowa, która zanurzona w rzeczywistości, siłą rzeczy poszukuje w niej materiału do dalszego przetworzenia; legitymując się zasadą *licentia poetica*, filmowcy kreują swoje fikcyjne światy i wymyślone krainy. Jednakże choćby nie wiadomo za iloma górami, więcej niż siedmioma rzekami i wyjątkowo gęstymi lasami one istniały – kino gejojskie zdradza swoje „ziemskie” pochodzenie.

ROBERT KULPA

¹ Generalizując, współcześnie historycy społeczni widzą powstanie obecnej świadomości gejojskiej w zamieszkach pod nowojorskim klubem Stonewall Inn, które miały miejsce 28.06.1969 r.

² Podrozdział ten w nieco innej formie został po raz pierwszy opublikowany w *Kontekstach*, nr 3-4, 2002.

³ Por. stosunek i zależności: kobieta – mężczyzna do innych, powszechnie funkcjonujących systemów binarnych, jak np.: dusza – ciało, umysł – materia, myślenie emocjonalne – myślenie abstrakcyjne, w końcu kategoria boga.

⁴ M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973, s. 525.

⁵ Za: *Słownik psychologii*, red. I. Kurcz i K. Skarżyńska, Warszawa 2000.

⁶ Seksiszm (od ang. *sex* – płeć biologiczna) oznacza dyskryminację ze względu na płeć osoby. Słowo zostało ukute na wzór słowa rasizm.

⁷ S. Czarnowski, *Kultura*, w: *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1956.

⁸ E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej*, Warszawa 1997.

⁹ *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa – Poznań 1987.

¹⁰ S. Kosiński, *Socjologia ogólna*, Warszawa 1987.

¹¹ Tak zaczyna się film: matka, która nawołuje w poszukiwaniu syna. Ostatnie zapytanie następuje oczywiście w momencie, gdy otwiera drzwi i znajduje Arnolda przed lustrem.

¹² Określenie „przezięty” funkcjonuje w środowisku lesbijsko-gejojskim na określenie mężczyzny, który zachowuje się w sposób bardzo zmanierowany, naśladuje i przejaśkrawia zachowania kobiece, używa form żeńskich języka itp.

¹³ *Słownik etnologiczny*, dz. cyt.