

Androgyn, który spadł na ziemię

KAROLINA KOSIŃSKA

W 1998 roku, ponad ćwierć wieku po krótkim wzlocie i upadku glam rocka, amerykański reżyser Todd Haynes zrealizował film-hołd dla glamowej popkultury i jej ikon – *Velvet Goldmine* (w Polsce rozpowszechniany był pod niezbyt trafnym tytułem *Idol*)¹. Film Haynesa nie był jednak zwykłą „biografią” danej epoki czy subkultury – był, jak już wspomniałam, hołdem, ale przede wszystkim próbą analizy fenomenu, odnalezienia wszystkich jego konstytutywnych elementów, a w końcu barwną syntezą, która nie miała o glamie opowiadać, ale sama stać się jednym z jego wytworów.

Glam był efektowny i ekstrawagancki, a przez to wydawał się powierzchowny. Do niedawna uważano go jedynie za krótki, kiczowaty i błahy moment w historii muzyki popularnej i rzadko kiedy próbowano wpisywać w szerszy kontekst społeczny czy kulturowy. Owszem, z uznaniem (choć czasem też z przymrużeniem oka) patrzyło się na glamową twórczość najważniejszych artystów tego trendu – Davida Bowie, Lou Reeda, Iggy’ego Popa, Briana Eno czy Bryana Ferry, ale głębsza refleksja nad samym zjawiskiem praktycznie nie istniała. Dopiero kilka ostatnich lat przyniosło publikacje, których autorzy postanowili potraktować analizę owego fenomenu jako równie istotną dla badań nad grupami subkulturowymi (a więc i popkulturowymi) jak analiza socjologiczna grup modsów, hipisów czy punków. Zauważono niezwykle bogactwo znaczeń tego trendu, jego złożoność i intertekstualność, a przede wszystkim subwersyjny potencjał. Rewolucyjny charakter glamu przejawiał się w ogromnie śmiałym (dużo śmielszym, jak się okaże, niż w przypadku ideologii hipisowskiej) podejściu do obyczajowości, seksualności i kwestii tożsamości w ogóle. Proponował bowiem eksperymentowanie z tożsamością płciową, genderową i seksualną, zakładając, że tożsamość jest czymś, co możemy tworzyć sami, że jest kategorią płynną, otwartą i podlegającą manipulacjom. Tym samym próbował zatrzeć granice i różnice między tym, co kobiece i męskie, co hetero- i homoseksualne – negował więc normy społeczne, dotąd bardzo ściśle strzeżone i nienaruszone (nawet przez pozornie tak rewolucyjne idee wolnej miłości, jakie głosili hipisi). Glam zaczęto traktować jako tekst, niezwykle samoświadomy konstrukt, którego każdy element był częścią przemyślanej strategii. Przesadna, przestylizowana estetyka glamu, uważana dotąd za pustą formę, która nie ma ambicji wyrażania czegokolwiek poza sobą i stanowi tylko produkt cynicznie przeznaczony dla konsumpcyjnie nastawionej młodzieży, okazała się kodem, treścią – bynajmniej nie błahą, pełną melancholijnej ironii, która łączyła w sobie ogromną, błyskotliwą subwersyjność, nieograniczony żadnymi normami erotyzm i melancholię,

tęsknotę za tym, co nieosiągalne. Treść ta zawierała się w tym, co powierzchowne, formalne, w tak charakterystycznej dla glamu sztuczności, przesadzie i teatralności. Te kategorie stanowiły przekaz sam w sobie, likwidując tym samym tradycyjny podział na formę i treść.

Glam

Glam rock (w Ameryce zwany też glitter rockiem) ² narodził się w Wielkiej Brytanii na początku lat 70. Oczywiście miał prekursorów i zjawiska, które pod względem ideologicznym, obyczajowym, a zwłaszcza estetycznym, bardzo silnie go inspirowały. W Wielkiej Brytanii była to niewątpliwie subkultura modsów, w USA – środowisko Fabryki Andy’ego Warhola. Od modsów (nazwa jest skrótem od „modernist”) glam zapożyczył podejście do stylu, estetyki, jako wartości nadrzędnej, decydującej o tożsamości i indywidualności. Od bywalców Fabryki i pop-artu zaś wziął zatarcie granic między sztuką a popkulturą, demonstracyjne igranie z własną kreacją i wizerunkiem, a przede wszystkim swobodę seksualną, wyrażającą się w tym, co było dla glamu racją bytu, czyli w zamazywaniu granic pomiędzy płciami (*gender-bending* ³), zaprzeczaniu ich binarności.

Odnalezienie właściwego, konkretnego momentu, w którym glam objawił się jako fenomen w pełni dojrzały, pozostaje kwestią sporną – tak jak i rozstrzygnięcie, kto był jego „prawdziwym” i „oryginalnym” inicjatorem. Dla części krytyków i fanów będzie to pojawienie się zespołu T. Rex w niegdyś kultowym i bardzo wpływowym brytyjskim muzycznym programie telewizyjnym „Top Of The Pops”. Marc Bolan, lider i wokalista grupy, wystąpił wówczas w pełnym makijażu i z ogromną ilością brokatu na powiekach. Dla innych początkiem i końcem glamu, a także niekwestionowanym jego królem pozostaje najpopularniejsza jego gwiazda – David Bowie. W tym wypadku momentem granicznym może być albo jego album *The Man Who Sold The World* (głównie za sprawą kontrowersyjnej okładki, na której długowłose Bowie wyciągnięty na ozdobnej sofie pozuje w jednej ze swoich słynnych „męskich sukni”). Najbardziej jednak spektakularnym wydarzeniem, od którego glam nie tylko zaczął być postrzegany jako w pełni uformowany gatunek (muzyczny) i trend (w modzie i popkulturze), ale który ostatecznie zaważył na całym jego kształcie, było stworzenie przez Bowiego swego alter ego, postaci Ziggy’ego Stardusta – tajemniczego, androgynicznego przybysza z gwiazd, który przybył na Ziemię, by ją ocalić przed zagładą. Swoim nieodpartym, choć zimnym urokiem (o silnie seksualnym charakterze) podbija planetę i hipnotyzuje tłumy. Jednak ostatecznie zatracą się w uwielbieniu fanów, jego narcyzm przejmuje nad nim kontrolę i Ziggy porzuca szlachetną misję, by w swojej fantazji kochać się z własnym ego. By uratować Ziemię i siebie, musi to ego zabić i odejść.

Postać Ziggy’ego okazała się dla glamu szczególnie emblematyczna, nośna, a w końcu także prorocza. Po pierwsze był on realizacją najważniejszego dla całego trendu postulatu – stworzenia persony, całkowicie sztucznej tożsamości, która, choć niezwykle sugestywna, nie będzie ukrywać swojej sztuczności. Ziggy był konstruktem, który wyrastał z fantazji, połączeniem futurystycznej wyobraźni z tęsknotą za przeszłością i niewinnością. Wyrastał z fantazji, a więc nie przynależał do ziemskiego, ludzkiego porządku. Jako konstrukt miał być

w dużej mierze wymierzony w pełną „naturalność” – etos kultury lat 60., hołubiony przez hipisowskich artystów, którzy programowo mieli być autentyczni, prawdziwi, naturalni właśnie. Przez tak wykreowane konstrukty, jak Ziggy glam miał mówić, że „naturalność” jest pełna hipokryzji, co więcej – że właściwie jako taka nie może istnieć. Tożsamość i wizerunek to zawsze tylko kreacje – żadna pierwotna substancja nie istnieje. Jedyne wybory, jakie mamy, to pozwolić się kreować normom i wymogom społecznym (wszystko jedno czy przynależnym do społeczności konserwatywnych, czy tych pozornie progresywnych – jak np. grupy hipisowskie) uzurpującym sobie prawo do słuszności, naturalności i prawdy albo samemu przejąć kontrolę nad własną kreacją. Glam, przekreślając pojęcie naturalności, otworzył drogę dla nieskrępowanej twórczości, której materiałem miałyby być własne ciało, sposób życia, tożsamość. Pytanie o pierwotną naturę i „prawdę” nie miało już sensu – istotna była nieustanna kreacja, płynność kategorii i ich ciągle metamorfozy zamiast zatrzymania i zamrożenia w hermetycznych i nienaruszalnych definicjach. Ziggy (a za nim Bowie) namawiał swoich fanów, by eksperymentowali z własnym wizerunkiem i tożsamością, żeby wykreowali siebie, już nie w opozycji czy w oparciu o jakiegokolwiek normy, ale w zupełnym od nich oderwaniu. Hasło „bądź taki, jaki j e s t e ś” miało zostać wymienione na „bądź taki, jaki c h c e s z być” (podobne sformułowanie – *don't dream it – be it* – można znaleźć w *Rocky Horror Picture Show* w reżyserii Jima Sharmana z 1974 roku. Choć film Sharmana nie był z glamem bezpośrednio związany, to jednak miał z nim wiele cech wspólnych i zarówno pod względem ideologicznym, jak i estetycznym był bardzo w jego duchu). Takie podejście do własnej tożsamości (zwłaszcza seksualnej) stało się programem i częścią strategii i ideologii glamu.

Sam Ziggy był ucieleśnieniem tych postulatów. Kierując się zasadą rezygnacji z binarności gender, płci i seksualności, Bowie wykreował Ziggy'ego jako idealnego biseksualnego androgyna, który nie tyle był połączeniem obu płci, ile ich zaprzeczeniem. Miał istnieć poza nimi, nie wyzbywając się przy tym połączonego potencjału seksualnego. Tym samym stał się wyznacznikiem stylu glamu, mody, która została przezeń wykreowana – wykraczającej poza konwencje tego, co kobiece i męskie, łączącej w bajeczny sposób ogromną liczbę stylistycznych tropów, odniesień, będącej swoistą hybrydą elementów pochodzących z różnych kontekstów kulturowych, zawsze jednak oscylujących wokół ambiwalentnego, ze swej natury nigdy niedookreślonego ideału androgynii. Ziggy miał być typem tajemniczej istoty z gwiazd, połączeniem w bezpłciowym, chłodnym i idealnym cieple, demonicznego, zdehumanizowanego, minimalistycznego futuryzmu i nostalgii za kabaretowym przepychem przełomu wieków XIX i XX oraz lat 20. XX w. Filigranowy, niezwykle szczupły Ziggy-Bowie najczęściej odziany był w maskujący wszelkie znamiona płci lateksowy, błyszczący kostium i wysokie, lśniąco-kolorowe buty na wysokich koturnach. Dopełnieniem był ostry makijaż i wściekle pomarańczowe włosy. Choć Ziggy'ego najczęściej postrzega się w kategoriach biseksualności, w kontekście jego postaci trafniejsze chyba byłoby określenie „panseksualność”. Bo miał nie tyle pożądać, ile być pożądanym, bez względu na płeć czy orientację seksualną. Biseksualność, nawet z nazwy, odwołuje się do binarności – a Ziggy przekraczał, a więc i niwelował samą binarność i jej zasadę. Był przede wszystkim obiektem pragnienia, całą swoją

istotą nawiązywał flirt z fanami. Co więcej, Ziggy od początku do końca funkcjonował jako fantazmat, konglomerat fantazji i pragnień swoich fanów – w żadnym momencie swojego istnienia nie rościł sobie praw do „prawdziwości”, miał być ideą, a nie substancją: miał egzystować w świecie fikcji – nie w świecie faktów. Jego obecność nigdy nie mogła być namacalna, a jego tożsamość rozpoznana, zdiagnozowana i zamknięta w definicji.

Poza Bowiem żaden z artystów glamu nie stworzył tego rodzaju postaci. Pozostali ⁴ – Marc Bolan z T. Rex, Brian Eno i Bryan Ferry z Roxy Music czy też Iggy Pop z The Stooges, Lou Reed z Velvet Underground oraz zespół New York Dolls – operowali raczej własnym wizerunkiem, zawsze jednak poruszając się na obszarze gender-bending i zawsze nawiązując do stylistyki campu. Marc Bolan przypominał bajkowego elfa rodem z powieści J. R. R. Tolkiena połączonego z mocno ucharakteryzowaną drag queen. Brian Eno w kosmicznych, ale i mrocznych kostiumach mógł zaistnieć z powodzeniem w powieści grozy z elementami science fiction. Natomiast styl Bryana Ferry’ego zawierał elegancję gangsterów lat 20., kicz amerykańskich lat 50. i nonszalanę modsów – wszystko to okraszone wyraźną ambiwalencją seksualną. Inaczej rzecz się miała z Iggy Popem i Lou Reedem – ich kreacje wyrastały bowiem z bardzo integralnego środowiska Fabryki Andy Warhola. Lou Reed, jako członek prekursorskiej (pod wszystkimi względami) dla glamu grupy Velvet Underground, miał być przeniesieniem Factory na grunt nowej estetyki, ucieleśnieniem niebezpiecznego i barwnego życia nieograniczonego żadnymi normami, a także zupełnej otwartości w kwestii tożsamości płciowej i seksualnej. Reprezentował też klimat narkotycznej autodestrukcji, dekadencji, tak charakterystycznej dla twórczości Velvet Underground i atmosfery Fabryki, a ostatecznie tak istotnej również dla samego glamu. Skrajnym przykładem tego rodzaju autodestrukcyjnej kreacji był jednak Iggy Pop, określany dzisiaj częściej jako prekursor punk rocka niż jeden z twórców kultury glamu – Pop miał reprezentować element zwierzęcy, seksualność pojmowaną nie jako kreację tworzoną na powierzchni ciała, ale jako czystą, choć jednak transgresyjną naturę. Podczas gdy Lou Reed miał być raczej męską femme-fatale w ciemnym makijażu i z czarnym lakierem na paznokciach, Pop, na scenie, stał się ucieleśnieniem nieobliczalnej i histerycznie seksualnej dzikości – okaleczał się, obnażał, obsypywał brokatem. Teatralność jego występów polegała na ostentacyjnej „naturalności”. „Naturalność” ta jednak bliższa była nieopanowanemu instynktowi niż „autentyczności”, którą chcieli uosabiać hipisi w latach 60. I choć żaden z tych artystów (z wyjątkiem Bowiego, którego jednak trzeba rozpatrywać w oderwaniu od postaci Ziggy’ego) nie zdecydował się na publiczną deklarację homo- czy biseksualności, na otwarte przełamanie heteronormatywnego przymusu, wszyscy go jednak przekraczali i to w sposób bardziej twórczy – ich transgresja polegała raczej na kreowaniu wizerunków niezdefiniowanych (seksualnie), otwartych, pozostawiających zawsze przestrzeń dla niepewności i domysłu. To ambiwalencja, a nie deklaracja, miała się stać jedną z kluczowych zasad glamu. Seksualność miała zostać odarta z definicji, pozostawiona własnemu potencjałowi, nieograniczonemu przez jakiejkolwiek normy czy konwencje społeczne. Seksualność przy tym wyposażona była w kostium, w makijaż, po to, by zaznaczyć, jak umowny i sztuczny jest jej wizerunek, jej zamknięcie w obowiązującej binarności. Skoro więc demonstracji seksualno-

ści zawsze towarzyszy kostium, można go dowolnie zmieniać, kreować na nowo, eksperymentować, przełamując przy tym to, co skonwencjonalizowane.

Camp

W swej istocie i znaczeniu glam był fenomenem bardzo mocno zakorzenionym we wrażliwości campu – nie tylko pod względem estetyki, ale i tego, co można nazwać jego „polityką”. W bardzo dużym stopniu camp glamu pokrywa się z próbą jego opisu (opisania, a nie zdefiniowania – jako że definicja campu z natury rzeczy jest niemożliwa, bo rozpoznanie go jest sprawą czysto intuicyjną) zawartego w słynnym tekście Susan Sontag *Notatki o kampie (Notes on camp)* z 1964 roku⁵. Rzeczywiście, esencją campu byłoby tu umiłowanie tego, co nienaturalne, upodobanie do ekstrawagancji opartej z jednej strony na nadmiarze, a z drugiej na pasji, ambicji stworzenia czegoś bardzo poważnego, co zawodzi, a jednak nie traci przy tym niczego ze swej intensywności, niezafałszowanej przyjemności i zaangażowania (co często może owocować patosem, który przestaje mierzić, a zaczyna bawić). Smak campowy ma skłonność do tego, co czysto dekoracyjne i wizualne, podkreślające fakturę rzeczy, ich zmysłową powierzchnię. Rzecz czy postać campowa pragnie być niezwykłą, zaś niezwykłość ta najczęściej ma się przejawiać w przesadzie i splendorze, w tym, co *glamour*. Camp stara się być arystokratyczny, ale często arystokratyczność ta jest fałszywa, udawana, przypomina plastikowy klejnot, który choć nie jest „prawdziwy”, ale nadal może robić wrażenie. Ponad wszystko jednak camp ma mieć skłonność do teatralności i sztuczności, estetyki, a raczej przeestetyzowania, w którym przestaje obowiązywać rozróżnienie na to co, estetycznie „dobre” i „złe”. Campowy dandys nie będzie stronił od wulgarności, umie wynieść to, co niskie do rangi wysokiego.

Choć opis ten idealnie pasuje do glamu, camp w glamowej postaci często przeczy tezm Sontag. Teoretyczka twierdzi bowiem, że campowe podkreślenie stylu zakłada natychmiast lekceważenie treści, zawartości, która kryje się pod powierzchnią stylu. „Ideologia” glamu pragnie udowodnić, że treścią może być sama powierzchnia i że treść ta nie traci przez to nic z wartości czy powagi. Zlikwidowany zostaje po prostu sam podział na styl i treść, na formę i zawartość.

Sontag jednak odmawia campowi polityczności. A przecież camp sam w sobie, tak jak i jego glamowa „odmiana”, jest przede wszystkim subwersyjny, a więc i polityczny, nigdy nie pozostaje neutralny. Prowokuje, a więc jest zaangażowany w kulturę nienormatywną, zsuwaną na margines, często też społecznie napiętnowaną (nawet jeśli zaangażowanie to przybiera frywolną, niezbyt poważną formę). W tym sensie do glamu bardziej pasują te próby opisu natury campu, które proponują teoretycy starający się rozszerzyć i zmodyfikować kanoniczny tekst Sontag i pogodzić wszystkie te, które go krytykują. Jak pisze David Bergman: *Po pierwsze, każdy zgadza się, że camp jest stylem (kwestią sporną jest, czy dotyczy to samych obiektów, czy tego, jak są one postrzegane) i że faworyzuje wszelką „przesadę”, „sztuczność” i „skrajność”. Po drugie, camp pozostaje w napięciu wobec kultury popularnej, kultury komercyjnej czy też kultury konsumpcyjnej. Po trzecie ten, kto rozpoznaje camp, kto postrzega rzeczy jako campowe albo też kto praktykuje camp, stoi poza głównym nurtem kultury. Po*

czwarte, *camp* przynależy do kultury homoseksualnej, a przynajmniej do samoświadomego erotyzmu, który kwestionuje naturalizację pożądania⁶. Z kolei dla Jacka Babuscio *camp* określają i ustanawiają cztery kluczowe cechy: ironia, estetyzm, teatralność i humor⁷. Ironia odnosić by się miała do kontrastu między daną jednostką (czy przedmiotem) a jej kontekstem⁸. W ten sposób w ironii połączone zostają przeciwieństwa: męski-żeński, cielesne-duchowe, wysokie-niskie, fikcyjne-prawdziwe. Żeby jednak ironia była efektywna, trzeba jej nadać jakiś konkretny, spektakularny kształt – *sztuka campu polega więc w ogromnym stopniu na aranżacji, zorganizowaniu w czasie i na odpowiednim tonie*⁹ – stąd wybujały estetyzm, a nawet przeestetyzowanie. Stąd ogromny nacisk na to, co powierzchowne, na zewnętrzną fakturę rzeczy. Babuscio zaznacza, że styl jest środkiem do autoprojekcji, nośnikiem znaczenia i wyrażaniem emocji; nigdy nie jest „naturalny”, zawsze jest konstruowany, istnieje raczej jako forma świadomości¹⁰. Zawsze też jest subwersyjny, bo nieodmiennie kwestionuje ustalone standardy i uwypukla to, co nieciągle, zestawiając ze sobą rzeczy pozornie przeciwstawne. Tym samym podważa samą zasadę konstruowania takich standardów – obowiązującą zasadę binarności. Choć *camp* często kojarzony jest z kiczem (czasem nawet nazywany świadomym kiczem), te dwa zjawiska dzieli istotna różnica: *camp zakłada żarliwe zaangażowanie – zdolność mocnego utożsamienia się z tym, co postrzega się jako camp. Nie tak jak w przypadku drugiego (kiczu), który jest artystycznie płytki i wulgarny, nastawiony na sensację, sentymalny i powierzchowny*¹¹. Bo istotą *campu* nie jest jego krzykliwa estetyka, ale raczej ukryty w niej kod i jego subwersyjny charakter (kicz świadomie nie bywa subwersyjny). *Camp* nie poprzestaje na samym przedstawieniu – nieustannie zaznacza, że to właśnie z przedstawieniem, umownością mamy do czynienia.

W dyskusjach (mniej lub bardziej teoretycznych) na temat glamu podkreślano zwykle jego wizualny, estetyczny aspekt, pomijając znaczenia, które ta wizualność niesie; poprzestawano na opisie, nie widząc potrzeby analizy przyczyn czy powodów konstruowania właśnie takiej estetyki. Za punkt odniesienia bierze się samą nazwę – *glam (glamour)* – zakładając, że najważniejsza była tu przesadna, pełna przepychu (zwykle sztucznego, przypominającego plastikowe klejnoty) forma. Istotą zjawiska zdaje się jednak co innego. Jak mówił jeden z jego przedstawicieli, Brian Eno: *...myślę, że nie powinno się skupiać na aspekcie glamowym. Dla mnie mniej chodziło tu o „glamour”, a bardziej o ideę zmiany czy stworzenia własnej tożsamości. Czy była ona glamour, czy nie – było właściwie kwestią przypadku*¹². Tak więc sama forma, choć pozornie miała oznaczać tylko samą siebie, wskazywała na ukrytą w niej treść. W istic *campowym* paradoksie treść nie była oddzielona od formy, ale już w niej się zawierała.

Wróćmy jednak na chwilę do tekstu Sontag. Nieustannie podkreślając upodobanie *campu* do sztuczności, zakłada ona, że typowym wizerunkiem dla *campu* jest wizerunek androgyna. Według Sontag *najbardziej wyrafinowana forma atrakcyjności seksualnej (jak również najbardziej wyrafinowana forma przyjemności seksualnej) polega na postępowaniu wbrew własnej płci*¹³. Najpiękniejsze w męskim mężczyźnie jest bowiem to, co kobiece, a w kobiecie to, co męskie. Sontag podkreśla, że *camp jest triumfem stylu androgynicznego (zamienialność „mężczyzny” i „kobiety”, „osoby” i „rzeczy”*¹⁴. Tak więc *każdy styl czyli sztuczność jest dwoista*¹⁵. Glam doskonale rozumiał tę zależność. Styl i sztuczność opierały się

w nim na skrajnie pojętej twórczości, twórczości niezależnej od tego, co nazywamy „naturą”. Tak więc tożsamość, którą każdy kreuje dla siebie, powinna być nie tylko od tej „natury” odwrócona (występować przeciw własnej płci), ale w pełni uniezależniona. Stąd w glamie bardziej popularne jest to, co bezpłciowe, niż to, co dwupłciowe, łączące męskie i kobiece.

Tęsknota i pragnienie

Idol miał być hołdem dla minionej epoki, jej muzyki i ideologii. Nie miał być jednak monografią glamu. Haynes chciał uniknąć jakiegokolwiek dokumentalności. Zależało mu bardziej, by film był glamowy sam w sobie, żeby jego konstrukcja i stylistyka rządziła się takimi samymi prawami jak glamowa twórczość i narracje snute przez glamrockowców. *Idol* jest więc bardziej sennym marzeniem, pełnym nostalgii wspomnieniem kogoś, dla kogo glam stał się momentem granicznym w definiowaniu swojej tożsamości. Dlatego też cała opowieść widziana jest oczami fana, Arthura, który jako dziennikarz po 10 latach ma rozwikłać zagadkę tajemniczego upozorowania zabójstwa niegdysiejszej gwiazdy glamu, Briana Slade’a. Arthur, dziś już dorosły i rozzarowany rzeczywistością, musi więc nie tylko dowiedzieć się, jakie były losy jego młodzieńczej fascynacji, ale też odbyć wewnętrzną podróż i rozliczyć się z własnymi, odrzuconymi pragnieniami i tęsknotami. I chociaż Haynes wykorzystuje strategię konstrukcyjną znaną z *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa – spojrzenie na jedną historię oczami wielu świadków, tak naprawdę odrealniona narracja każe nam jednak myśleć, że to doświadczenie i pamięć Arthura są dla narracji *Idola* kluczowe. Widzimy amalgamat jego wspomnień, wyobrażeń, marzeń, dla których fakty są jedynie inspiracją i nigdy nie dają się zweryfikować. To bardzo przemyślany zabieg – historia, którą obserwujemy, to jedynie konstrukcja złożona z wielu innych, przeplatających się i nakładających na siebie. Żadna z nich nie ma i nie może mieć statusu bardziej autentycznej i wiarygodnej niż inna. Ta sama strategia obecna jest także w każdym przejawie glamowej twórczości – ta sama pojawia się również w teoriach queerowych. To, co uznajemy za fakty – czyjaś historia, tożsamość – to jedynie konstrukcja, a dostęp do tzw. prawdy jest niemożliwy. Esencja rzeczy jako taka nie istnieje, istnieje tylko jej przedstawienie. Nie ma niczego takiego jak pierwotna natura – jest ona dziełem kultury. Dlatego też w *Idolu* nic nie rości sobie prawa do bycia jedyną prawdą, jedynym faktem. Nie znaczy to jednak, że wszystko, co w filmie obserwujemy, to fikcja – reżyser stara się raczej postawić znak równości pomiędzy tymi dwiema kategoriami, zatrzeć między nimi granicę, wyrównać ich status. Fakty, kiedy je nazwiemy, stają się fikcją, a fikcja zawsze może stać się faktem dla kogoś, kto za taką chce ją uznać.

Aby stworzyć kompletną, choć autorską, syntezę glamu, Haynes przeszedł wszelkie ścieżki, które do i od glamu mogłyby prowadzić – to, co mogło stać się dlań inspiracją i to, co sam zainspirował. Co więcej, reżyser określa glam jako najbardziej wypełniony cytatami moment w rock and rollu, *jako ogromny kolaż odniesień*¹⁶. Dlatego też *Idol* jest filmem utkanym z dziesiątków drobnych tekstów, cytatów, odwołań. Przede wszystkim, tropiąc prekursorów glamu, sięga bezpośrednio do Oscara Wilde’a, który w *Idolu* jest przysyłanym z gwiazd magicznym dzieckiem, właścicielem szmaragdu-amuletu. Inspiracje glamu dostrzega

też w hollywoodzkim „splendorze” lat 20. (stąd portret Jean Harlow w biurze managera Slade’a), w XVIII-wiecznych salonach, w dekadentckim kabarecie *fin de siècle*. Intertekstualna siatka jest utkana bardzo misternie – reżyser wykorzystuje nie tylko własne tropy, ale i odniesienia zawarte w twórczości glamrockowców – stąd cytaty z Geneta i międzywojennego kabaretu berlińskiego. Sam trzon narracji, historia Briana Slade’a i Curta Wilda złożona jest z faktów z życia Bowiego, Popa, Reeda, Eno, Ferry’ego, Bolana. Haynes wyławia to, co najbardziej konstytutywne, istotne i tworzy z tego historię glamu samego w sobie, ucieleśnionego w romansie Slade’a i Wilda.

Wszystkie odniesienia *Idola* wskazują na teksty kultury poruszające kwestie nienormatywnych seksualności, a także problematykę konstrukcji tożsamości przez to, co zewnętrzne, estetyczne, wizualne. Haynesa w glamie zainteresowała przede wszystkim ostentacyjna sztuczność jako medium, styl jako środek wyrazu, kreacja, która buduje tożsamość, przełamanie binarności w sferze seksualności i gender. W ten sposób głównym tematem *Idola* staje się glamowy androgyn jako postać subwersyjna i otwierająca nowe możliwości; coś, co pozostaje poza spolaryzowanym porządkiem gender, a więc i obiekt pożądania, który fascynuje dlatego, że pochodzi „nie z tego świata”.

Nie jest to jednak androgyn w wersji platońskiej, przynależny do pierwotnego porządku rzeczy symbol pełni, czystości, pre-seksualności i uniwersalności. Androgyn glamu to androgyn seksualny, wręcz panseksualny. Jak twierdzi Stella Bruzzi, *nieuchwytna, idealnie platoniczna, symboliczna fantazja zawiera zaledwie połowę siły wizerunku androgyna*¹⁷. Drugą połowę stanowiłaby właśnie jego nieodparta, przemożna cielesność i seksualność. Według Bruzzi figura androgyniczna stoi na granicy dwóch sfer – wyobrażonego i realnego. Wieczna, niespełniona tęsknota za ideałem łączyłaby się więc z pożądaniem. Tęsknota kreuje fantazmat, którego siłą jest właśnie jego erotyzm.

Nie znaczy to, że androgyn, w swojej estetyce, musi łączyć cechy kobiecości i męskości. Niekoniecznie ma być połączeniem obu płci, może też być ich zaprzeczeniem, a raczej zaprzeczeniem samego binarnego podziału. Nie będąc ani kobietą, ani mężczyzną, wciąż może posiadać zniewalającą moc erotyczną. Choćby dlatego, że istniejąc poza granicami tego, co znane i zrozumiałe, uosabia tajemnicę, nieobliczalność, to, co nie podlega normom i kategoryzacji. A więc pociąga też za sobą niebezpieczeństwo i ryzyko – budzi pragnienie przekroczenia rzeczywistości, którą znamy, którą możemy poznać, nazwać i której możemy doświadczyć.

Co zaskakujące, taki obraz androgyna bardzo rzadko pojawia się w sztukach wizualnych. Jeśli już twórcy decydują się na konstruowanie postaci, która ma zamazywać bądź przekraczać granice między płciami, to zwykle ograniczają się do skonwencjonalizowanych zjawisk transwestytyzmu, transseksualizmu czy cross-dressingu¹⁸. Tymczasem żadna z tych kategorii nie realizuje koncepcji androgyna, ponieważ wszystkie utrzymują binarny podział płci – nawet jeśli łączą w sobie ich elementy. Jak pisze Stella Bruzzi: *Podczas gdy cross-dressing to kolizja pomiędzy genderami, które jednak pozostają rozpoznawalne, androgynia jest połączeniem, które zawiera tego rodzaju przesunięcia i przemiany. Mimo że ciało cross-dressera sygnalizuje niebezpieczeństwo i transgresję, to nadal wykorzystuje różnicę pomiędzy płciami*¹⁹. Tak więc podstawą pozostaje niezachwia-



na binarność. *Zacieranie granic, które charakteryzuje androgyna, jest dużo bardziej niebezpieczne i destabilizujące, bo zawiera erotyzm*²⁰. Erotyzm ten zaś opiera się na nieustannej niepewności, wątpliwości, na jednoczesnym rozpoznaniu i braku rozpoznania ambiwalencji androgynicznego wizerunku. Widz widzi nieciągłość tożsamości takiej istoty, nie ma złudzeń, że widzi przed sobą kobietę (albo przebranego za nią mężczyznę) czy mężczyznę (albo przebraną za niego kobietę). To właśnie ambiwalencja uwodzi i uwodząc, każe zapomnieć o nieciągłości, każe zakochać się w samej ambiwalencji. Nie można jej sklasyfikować, skategoryzować, bo poza kobiecością i męskością nie ma żadnej jasnej, możliwej do zdefiniowania kategorii. Androgyn nie jest bowiem ani kobiecą męskością, ani męską kobiecością, nie jest ulepszeniem którejś z płci, bo neguje w ogóle zasadę jej istnienia. Jest czymś odrębnym, erotyzmem idealnym, bo uniezależnionym od podziału gender, płci, seksualności. Co więcej, skoro androgynia zakłada zatarcie granic płci, zakłada też zatarcie wytyczonych granic seksualności²¹. Nie znaczy to, że natychmiast implikuje biseksualizm – bo kategoria ta, wraz z tak znaczącym przedrostkiem bi- w nazwie, zostaje również zanegowana. Homo-, hetero- czy biseksualność zastąpione tu zostają przez panseksualność, która obejmuje wszystkie kombinacje i sięga do istoty samej seksualności; istnieje poza wszelką kategoryzacją.

Oczywiście od początku najważniejsza jest tęsknota i pragnienie – tym dwóm kategoriom podporządkowana jest i struktura *Idola*, i jego estetyka. Wszelkie napięcia między postaciami, a więc też i sposób ich ukazywania (zawsze z perspektywy którejś z nich) są zabarwione właśnie tęsknotą i pragnieniem. Najważniejsza dla konstrukcji filmu jest kategoria pamięci; narracja jest oparta na przenikaniu się wspomnień i marzeń, a ich obrazowanie pozostaje odrealnione i przeestetyzowane – po to, by z jednej strony ukazać, a z drugiej obudzić pragnienie. Wykorzystując tę samą zasadę strukturalną, którą znamy z *Obywatela Kane’a*, Haynes oferuje kilka źródeł wspomnień – po kolei słyszymy opowieści postaci, które były niegdyś blisko Briana Slade’a; opowieści zamienione w mit przez tych, którzy zostali przez niego w jakiś sposób zdradzeni. A jednak wizualizacja nie opiera się już tylko na ich głosach – to fantazja Arthura, fana i kolekcjonera tych wspomnień, kreuje obrazy. Historie opowiadane przez Cecila, Mandy i Curta zostają przefiltrowane przez obudzoną nagle pamięć Arthura, nasyconą kiedyś odrzuconą tęsknotą i pragnieniem. Tak więc wszystko, co oglądamy, jest jedynie przetworzeniem rzeczywistości, jest fikcją na niej opartą. Co ważne jednak, owa fikcja ma tu status jedynej naprawdę istniejącej przestrzeni. Fakty są stwarzane, a może raczej odtwarzane, a każda rekonstrukcja jest już tylko fikcją. W *Idolu* naczelną zasadą jest konstrukcja – w sensie zaprzeczenia temu, co naturalne, wrodzone, rzeczywiste i istniejące samo przez się. Tu wszystko jest wytworem – zdarzenia, wspomnienia, a nawet same postacie. Wśród tych ostatnich najbardziej wyrafinowanymi i najlepiej reprezentującymi ideał androgyna są Brian Slade, Curt Wild i Jack Fairy.

Przede wszystkim postacie te są konglomeratem cech konkretnych, „autentycznych” osób – Davida Bowie, Iggy Popa, Lou Reeda, Briana Eno i Bryana Ferry. Cudysłów jest tu szczególnie istotny – wskazuje bowiem na to, że publiczne tożsamości tych twórców, tak jak ich pseudonimy, były kreacją, fikcją; że stworzyli oni sztuczne persony na użytek swojej twórczości i odbiorców (choć

tylko Bowie zdecydował się stworzyć postacie – Ziggy’ego Stardusta, Alladina Sane’a, Thin White Duke’a – które miały być wyraźnie oddzielone od jego osoby jako Davida Bowie). O kolejnym poziomie konstrukcji mają stanowić kreacje samych bohaterów filmowych – Brian Slade staje się Maxwellem Demonem (na wzór Bowiego-Stardusta); Curt – gwiazdorem wychowanym wśród wilków, wcieleniem nieokrzesanego atawizmu; Jack Fairy z kolei, w swoich sukniach i klejnotach, funkcjonuje jako wyrafinowana drag queen (bardziej niż transwestyta) o nieodpartym, aczkolwiek niepokojącym uroku. Każdy z nich przechodzi w kogoś innego, konstruuje dla siebie personę, która staje się manifestem, programem, prowokacją, a co najważniejsze – performanc’em. Na następnym poziomie można by umiejscowić wizerunki poszczególnych postaci, które egzystują w pamięci innych bohaterów, mocno już zmitologizowane i przefiltrowane przez wciąż żywe emocje. Dla Mandy Brian pozostaje słodkim, choć nieustępliwym i bezwzględny w walce o sławę chłopcem, któremu poświęciła młodość. Dla Cecila jest wcieleniem ideału i największym rozczarowaniem (*był elegancją spacerującą ramię w ramię z kłamstwem*). Dla Curta w końcu Brian był ucieleśnieniem jego fantazji, a jednocześnie dopełnieniem samego siebie. Obraz Slade’a, jaki pozostał w pamięci jego bliskich, jest konstrukcją zrodzoną z pragnienia i tęsknoty, a także z cierpienia, że ideał ten nie tylko nie odmienił rzeczywistości, ale został przez nią pokonany i strywalizowany. Pozostaje jeszcze Arthur i jego powrót do nastoletniej fascynacji. Choć opowieści Mandy, Cecila i Curta słyszymy z ich ust, widzimy je oczami Arthura, to on pełni funkcję wizualnego narratora. Jego wizja zaś jest czystą fantazją – opiera się na tej trywialnej i mocno już sfalszowanej (zmitologizowanej najczęściej) wiedzy, jaką na temat swojego idola ma każdy fan. Obraz Briana, jaki zachował, to zlepek faktów wyczytanych z gazet, plakatów i zdjęć, tekstów piosenek, emocji płynących ze słuchania płyt i młodzieńczych fantazji, które miały dopełnić wizerunek gwiazdy. Brian i Curt Arthura to fantazmaty, twory jego wyobraźni, fikcje, które bliższe są pragnieniom samego Arthura niż rzeczywistości.

Dla niniejszych rozważań najistotniejszy wydaje się właśnie ten ostatni rodzaj konstruowania postaci i osobowości, zawierający się w relacji fan – idol, a także proces przechodzenia bohaterów w fikcje, persony, które dla siebie stworzyli. Te dwa typy konstrukcji tożsamości (czy osobowości) w *Idolu* bardzo mocno wiążą się też z kategorią zacierania się granic między płciami, dewaluacji binarności, na której dotąd się opierały. To samo dotyczy pożądania – seksualność w filmie Haynesa przestaje być hetero- czy homoseksualna, tak jak i gender przestaje być męskie czy kobiece. Brian-Maxwell, Curt, Jack czy Arthur – wszyscy oni realizują ideał androgynii, choć każdy na swój, osobny i osobisty sposób.

Sama akcja *Idola* umieszczona jest od początku w baśniowej scenerii. W 1854 roku nad dublińską ulicą ukazuje się statek kosmiczny rozsypujący wokół siebie różowe iskry. Gwiezdny pojazd zostawia na Ziemi, na progu domu państwa Wilde’ów dziecko – przyszłego Oscara, zawiniętego w tkaninę spiętą szmaragdową broszką. Ta broszka okaże się talizmanem, emblematem i nośnikiem pewnej szczególnej wewnętrznej siły i charyzmy, która będzie udziałem każdego następnego właściciela klejnotu. Sto lat później bity i prześladowany przez kolegów 7-letni Jack znajduje na szkolnym podwórku, wciśnięty między kostki bruku szmaragd Oscara. Powraca do domu ścieżką wiodącą przez przesło-

dzony, przeestetyzowany i ostentacyjnie sztuczny i bajkowy krajobraz – symbol mitycznego szczęśliwego dzieciństwa, które nie może być udziałem chłopca. Już jako posiadacz klejnotu staje przed lustrem, przygląda się rozbitej wardze i pozwoli rozsmarowuje krew na ustach jak szminkę – nagle staje się dumny ze swojego odbicia. Stworzył nowego siebie, który jest pewien własnej wartości i który już wie, że jego miejsce jest w świecie poza sztywnymi i brutalnymi normami szkolnego podwórka, w krainie fantazji, *pełnej dziwnych kwiatów i subtelnych perfum, krainie, w której radością wszystkich radości było śnić, krainie, gdzie wszystko było doskonałe... i trujące*²². Ta początkowa sekwencja w połączeniu z tekstem z offu daje wskazówki, że mały Jack jest spadkobiercą nie tylko estetyki Wilde’a, ale i jego sposobu myślenia (zawartego choćby w *Portrecie Doriana Graya*). Przesuwa też punkt ciężkości filmu z konfliktu pomiędzy tym, co stanowi akceptowaną normę (akceptowanych tożsamości) i co znajduje się poza nią na sposób istnienia świata bez norm. Haynes chce przede wszystkim wnikać do świata (jakkolwiek sztucznego) postaci negujących normy. Wykorzystując strukturę i stylistykę przypominającą marzenie senne, pokazuje rzeczywistość pozbawioną spolaryzowanych tożsamości, wartości, kategorii. Swoich bohaterów i rzeczywistość pozostawia niezdefiniowanymi, otwartymi, nie pozwala na ich klasyfikację.

Jack dorosły staje się istotą androgyniczną, „prowadzoną” przez klejnot, którego jest spadkobiercą²³. Androgyniczność Jacka jest jednak realizowana w kategoriach, które przynależą do dyskursu binarności, a więc też są dla otoczenia (uznającego normy) zrozumiałe. Traktowany jest jak potocznie rozumiany transwestyta – mężczyzna, prawdopodobnie homoseksualny, przebierający się za kobietę. Nie budzi jednak śmiechu, nie staje się karykaturą którejkolwiek z płci – a w taki sposób zwykle kino (popularne) pokazywało wszelkich bohaterów transgenderowych. Jack, gdziekolwiek jest, wzbudza podziw, respekt. Żeby posłużyć się rozróżnieniem proponowanym przez teoretyków campu – Jack Fairy należy do high campu, do jego arystokracji, i wszelkie kryteria, które określają low camp, są tu nieobecne. Haynes wielokrotnie zaznacza, że Jack jest źródłem, pierwszym „prawdziwym” w swoim gatunku i że to właśnie z jego magnetyzmu czerpali wszyscy inni.

A jednak to nie on stanowi ośrodek fascynacji wszystkich bohaterów. Największe pragnienie budzi Brian Slade – Maxwell Demon. Co ciekawe, Slade jest ukazany jako swoisty uzurpator, który uwodzi samego Jacka i kradnie klejnot, przejmując tym samym jego moc. A jednak kreacja Briana, Maxwell Demon, jest kimś zupełnie nowym, kto został „przygotowany” i ukształtowany przez wiele doświadczeń i inspiracji Slade’a, ale nigdy nie był jedynie zwykłym ich konglomeratem. Jak opowiada Cecil, Brian w dzieciństwie miał przyjemność dostąpić *czulego wprowadzenia w teatralne podziemie Londynu, co pozostawiło w nim dramatyczny ślad*. Poznał więc półświatek rewiowy (wybitnie low-campowy) pełen podstarzałych transwestytów i homoseksualistów. Inspirowany tym, co zobaczył na deskach owego teatru i za kulisami, mały Brian urządzał dla rodziców występy, podczas których wcielał się w Little Richarda – kolejną ikonę inspirującą twórców glamowych. Potem, jak wielu innych chłopców z przedmieść, wstąpił w szeregi modsów, *pierwszych prawdziwych dandysów popu, którzy gotowi byli dopuścić się każdego głupstwa, jeśli w grę wchodził dobrze skrojony*

garnitur. Filozofia modów miała stać się podstawą również filozofii glamu – najważniejsza jest kreacja, poza, skrajnie wystylizowany wizerunek. Co za tym idzie – tożsamość, osobowość to rzeczy, które możemy zbudować na ciele, nałożyć na nie, nie ulegając presji społecznej. Tak jak w przypadku każdej subkultury modsi rekrutowali się z młodzieży, dla której podstawową zasadą egzystencji jest bunt. Tym razem buntowano się przeciw szarości i nudzie otaczającego świata, purytańskiej mentalności klasy średniej i robotniczemu etosowi klasy robotniczej. Ostentacyjny konsumpcjonizm wyrażał pogardę dla tego, co pospolite, kultowy skuter „Vespa” stawał się symbolem niezależności, a dobrze skrojony garnitur miał być atrybutem perfekcyjnie dopracowanej indywidualności. W tym kontekście oczywiste jest, że w środowisku klasy robotniczej i średniej, z reguły dość konserwatywnej, modsi mogli funkcjonować jako ci „zniewieściali” (w przeciwieństwie do rockersów w skórzanych kurtkach na ciężkich motocyklach). Haynes niewątpliwie wyzyskuje taki stereotyp – jego Brian-mod wykorzystuje swój pedantyczny wizerunek dandysa między innymi po to, by uwodzić innych chłopców o dziewczęcym wyglądzie.

Brian nieustannie obserwuje, podpatruje to, co stanowi o magnetycznej sile innych. Taką właśnie siłę dostrzega u Jacka, a potem u Curta, który stanie się jego jedyną prawdziwą namiętnością, a jednocześnie ucieleśnieniem idealnego kochanka dla postaci Maxwella. Jego relacje najczęściej opierają się na pożądaniu – pragnieniu nie tyle cielesności, ile wizerunku jego kolejnych fascynacji. Brian pragnie budzić ten sam niepokój, te same nieokreślone, ambiwalentne emocje. Pragnie stać się tym, czego pragnie. Tak jak Ziggy Stardust pożąda własnego ego. Nie znaczy to, że Haynes źródło siły Maxwella widzi w czystej uzurpacji, choć wyraźnie daje do zrozumienia, że Brian wśród wszystkich bohaterów jest jedynym, który zdradził i który przegrał z narzucającą się, nieprzyjazną rzeczywistością. Charyzma Briana-Maxwella jest mu po prostu dana – przez tych, którzy uwierzyli w jego wizerunek, którzy nań czekali, za których wyraził to, co sami chcieliby powiedzieć. Choć Brian stworzył Maxwella, ten funkcjonował tylko w wyobraźni fanów jako fantazmat wykreowany przez wielbicieli, za każdym razem inny, na podobieństwo ich najbardziej intymnych i indywidualnych tęsknot. Następuje tu relacja zwrotna – Brian daje innym swój wizerunek, a oni napełniają go znaczeniem i oddają z powrotem. Stąd – skoro przyjmujemy perspektywę Arthura jako centralną w narracji *Idola* – tak silnie zmitologizowane postaci i przestrzeń, obowiązująca struktura snu, tak wyraźnie przeestetyzowanie i zatarcie różnicy między fikcją a faktem, marzeniem a rzeczywistością.

Niewątpliwie zniewalająca moc Briana-Maxwella wyrasta z jego androgyniczności. Jak już wspomniałam, androgyniczność ta nie tyle łączy w sobie obydwie płcie, nie tyle staje się „trzecią”, ile raczej w ogóle zaprzecza istnieniu jakiegokolwiek. Maxwell ma być przybyszem z gwiazd, nie musi więc być człowiekiem. Jego „obca” natura, chociaż odhumanizowana, jest jednak nasycona erotyzmem, który działa na wszystkich, bez względu na płeć, gender i deklarowaną orientację seksualną. Jego erotyzm nie wypływa ze zwiększonych możliwości, które miałyby być atrybutem połączenia kobiety i mężczyzny, ale raczej z tego, że pozostają one tajemnicą. Skoro nikt nie wie, kim jest Maxwell, nikt też nie może określić, jaki charakter ma jego seksualność. To niewiadoma, a nie wzbogacenie, decyduje o jej potędze. Co ciekawe, persona Maxwella, która mia-

ła namawiać swoich fanów do nieustannej zabawy i eksperymentowania z tożsamością, proponowała odrzucenie nie tylko binarności płci i jednoznacznej hetero- (i homo-) seksualności, ale i istnienia jakiejkolwiek zdefiniowanej płci czy orientacji w ogóle. Proces budowania tożsamości miał się odbywać poza tymi kategoriami, miał być od nich w pełni niezależny. Ponieważ jednak nie jesteśmy w stanie poruszać się poza nimi, poza kulturą, która je funduje, taka kreacja jest niemożliwa. Pozostaje żonglowanie atrybutami kobiecości i męskości, zdystansowanie się do nich, zrozumienie ich umowności. Jednocześnie takie eksperymentowanie może dać niezwykle twórcze efekty – możemy wyobrazić sobie jako stabilne tylko dwie płcie; choćby były reprezentowane w niezliczonych wariantach, zawsze jednak będą zamknięte w dwóch „obozach”. Każda reprezentacja, która będzie istnieć gdzieś pomiędzy nimi, będzie jedynie chwilowa. Nie może zostać ustabilizowana, bo nie istnieje zdefiniowana kategoria, która ją unieruchomi. Dlatego też każda postać androgyniczna będzie mieć niepowtarzalny charakter – bo w swoim założeniu nie może zastępnąć i stać się matrycą później powtarzaną.

Queer i performatywny charakter tożsamości

Idol jest filmem queerowym, a jego autor jednym z najważniejszych twórców nurtu zwanego przez krytyków New Queer Cinema ²⁴. Opowiedziana historia glamu, jego „biografia” została „squeerowana”, przepuszczona przez filtr teorii queerowych – choćby powierzchowna ich znajomość może okazać się bardzo ważna w odczycie filmu. Trudno oczywiście zakładać, że twórcy glamu w czasie jego świetności zdawali sobie sprawę z subwersyjnego charakteru trendu – niewątpliwie jednak świadomy tego był reżyser, który włączył fenomen glamu do szeroko pojętej historii kultury queerowej (formułowanej, z konieczności, wstecz) bo odkrył w nim bliźniacze podobieństwo do queerowego spojrzenia na rzeczywistość, seksualność i tożsamość – płynność kategorii, odrzucanie hermetycznych definicji, przewyższanie binarności. Haynes wielokrotnie zaznaczał, że wczesne lata 70. (a glam przede wszystkim) były ostatnim naprawdę bogatym, płodnym i progresywnym czasem, otwartym na nowe, przełamujące tabu idee, zwłaszcza w sferze seksualności. To nie lata 60. przyniosły rewolucję seksualną, ale właśnie 70. Wcześniejsza dekada zakładała wolną miłość, ale ta miała być ograniczona przez wciąż obowiązującą heteroseksualność i binarność płci kulturowej. W tym sensie, paradoksalnie, pozostawała konserwatywna. Lata 70. zaś, a z nimi glam, jak twierdzi reżyser, stanowiły kwintesencję seksualności prawdziwie wyzwolonej. *Najciekawsze w glamie było to, że opierał się na biseksualności, przełamywaniu granic pomiędzy homoseksualizmem i heteroseksualizmem, pomiędzy męskością a kobiecością, na androgynii. Chodziło o przełamywanie barier* ²⁵. W glamie Haynes zobaczył nie tylko soczewkę, w której skupiały się wszystkie te elementy, ale też ogromnie ważne ogniwo w łańcuchu kultury queerowej.

W powszechnym użyciu określenie „queer” funkcjonuje jako pojęcie-parasol zagarniający pod sobą wszystkie tożsamości płciowe i seksualności, które pozostają poza normą binarnego podziału płci oraz heteroseksualizmu. A jednak współcześnie formułowane teorie z dziedziny queer coraz częściej w obręb swoich badań chcą włączać tożsamości, o wyłączeniu których decyduje nie tylko

nienormatywna seksualność czy tożsamość płciowa, ale też klasa społeczna czy rasa. Słowem, kategoria seksualności przestaje być dla queeru jedyna – równie istotna jest każda tożsamość, która z takiego czy innego powodu zostaje przez strzegących norm wykluczona, przesunięta na margines, dyskryminowana czy napiętnowana. Tym samym teorie queer bardziej niż na kwestii seksualności skupiają się na kwestii tożsamości w ogóle; w końcu konstruowanie i postrzeganie norm (a więc i tego, co uznawane za normalne) zależy od tego, jak postrzegamy proces tworzenia się czy też konstruowania, tożsamości właśnie.

Teorie queer przeciwstawiają się samej logice, która funduje dychotomie oparte na tym, co uznamy za zgodne i niezgodne z normą. Zakładają, że bazą każdej opresji jest taki właśnie binarny podział²⁶. Dlatego też sama „queerowość” ma się opierać na niestabilności (czy też ciągłej destabilizacji) tożsamości uznanych za „twarde”, niezmiennie, naturalne. Ma przełamywać podziały, zacierać granice, przeciwstawiać się ich hermetyczności i kostnieniu, a tym samym proponować płynność, elastyczność wszelkich kategorii, dzięki którym zburzony zostaje porządek oparty na dychotomiach, a więc także podstawa ewentualnej opresji. Oczywiście tego typu rozumowanie ma korzenie w myśleniu konstrukcjonistycznym, które zakłada, że wszelkie tożsamości funkcjonujące w porządku społecznym (seksualne, płciowe, rasowe czy klasowe) są jedynie konstrukcją wyprodukowaną właśnie przez ów porządek. Wbrew modelowi esencjalistycznemu model konstrukcjonistyczny neguje wszelkie koncepcje, które głoszą, że tożsamość jest czymś wrodzonym, tkwiącym w psychice każdego człowieka od jego narodzin, czymś „naturalnym”. Tym samym obnażony zostaje sam porządek, który wykorzystuje myślenie esencjalistyczne jako narzędzie społecznej kontroli służące do utrzymania binarności, norm, a więc i samego porządku. Stabilność oznacza unieruchomienie, niestabilność – twórczość i rozwój. Queer opowiada się za tą drugą opcją.

Taki sposób postrzegania kwestii tożsamości w prostej linii prowadzi nas do teorii amerykańskiej filozofki Judith Butler, która w wielu pracach opisała koncepcję performatywności, która dotyczyłaby tożsamości właśnie²⁷. W swoim kanonicznym już tekście *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* Butler pragnie podważyć powszechne myślenie o tożsamości jako esencji, substancji, czymś wewnętrznym i wrodzonym, co jest uprzednie wobec jakichkolwiek dyskursów, relacji czy warunków. W ten sposób krytykuje myślenie właściwe esencjalizmowi, a więc i też „metafizykę substancji”, która jak zaznacza, wciąż pokutuje w myśli filozoficznej i socjologicznej²⁸. Butler przywołuje to pojęcie za Nietzschem, a raczej jego komentatorem, Michelelem Haarem, który twierdzi, że pewna liczba filozoficznych ontologii została schwyta w pułapkę iluzji „bycia” (*being*) i „substancji” (*substance*) zamrożonych przez wiarę, że gramatyczne sformułowanie podmiotu i orzeczenia odzwierciedla uprzednią ontologiczną realność substancji i atrybutu. Te konstrukty konstytuują sztuczne filozoficzne środki, przez które prostota, porządek i tożsamości są skutecznie ustanawiane²⁹. Owa „metafizyka substancji” przenika też myślenie o kategoriach płci – ciało jest postrzegane jako substancja, pole, na którym zapisana zostaje płeć, ściśle jednak z tego ciała (i jego biologii) wynikająca. Ciało z natury nosi w sobie płeć, która z kolei projektować ma bezpośrednio związaną z nią płeć kulturową (*gender*) i pożądanie (w porządku heteronormatywnym ukierun-

owane obowiązkowo na drugą płeć). Dla Butler jednym z najważniejszych działań, które mają podważyć takie myślenie jest rozdzielenie przymusowej triady płeć-gender-seksualność – znaczyłoby to, że kobieta biologiczna wcale nie musi być kobietą kulturową, która z natury pożąda mężczyzn („spójnych” biologicznie i kulturowo). Rozbicie tej triady oznacza też rezygnację z binarności płci, a tym samym otwiera drogę wszystkim tożsamościom, które w owej binarności się nie odnajdują.

Dla naszych rozważań ważniejsze są jednak konsekwencje odrzucenia „metafizyki substancji” – jeśli ona upadnie, wraz z nią tracą rację bytu wszelkie kategorie na niej oparte, wynikające z jej logiki. Skoro substancja i esencja są tylko iluzjami, nie istnieje żaden pierwowzór, na którym ma się opierać płeć kulturowa, nie istnieje żaden „oryginał” kobiety i mężczyzny, który realizowany jest w niezliczonych kopiach, a pojęcie naturalności traci swój sens. Mamy tu do czynienia ze swoistą reifikacją – to, co wydaje się naturalne, wrodzone i pierwotne, predyskursywne, jest jedynie sztucznym tworem, owocem neutralizacji, która sugerując ową naturalność i predyskursywność, utrzymuje stabilność płci, ich binarnego podziału, porządku na nim opartego. Model esencjalistyczny zostaje zastąpiony przez model konstrukcjonistyczny – „oryginał”, czy „ideał” to jedynie konstrukty społeczne. Performatywny charakter tożsamości miałby polegać na ciągłym powtarzaniu tego „oryginału” czy „ideału”, realizowaniu go na ciele przez gesty, zachowania, kreowanie wyglądu zewnętrznego, które to powtarzanie wytwarza iluzję naturalności, stabilności podmiotu i jego tożsamości. Istnieje więc tylko kopia, która niejako stwarza „oryginał”, który – co więcej – *istnieje wyłącznie w sferze symbolicznej, jest fantazmatem kopiowanym wciąż przez poddane socjalizacji-kulturalizacji podmioty*³⁰. Sama Butler pisze w ten sposób: *Płeć kulturowa jest swego rodzaju imitacją, dla której nie istnieje żaden oryginał; w gruncie rzeczy stanowi ona taką imitację, która wytwarza samo pojęcie oryginału jako efektu i konsekwencji imitacji. Innymi słowy, naturalistyczne efekty heteroseksualnych płci kulturowych wyłaniają się dzięki strategiom imitacji; tym zaś, co imitują, jest fantazmatyczny ideał tożsamości heteroseksualnej powstały jako rezultat imitacji. W tym sensie „prawda” tożsamości heteroseksualnych jest performatywnie wytwarzana przez imitowanie, które samo siebie ustanawia jako źródło i podstawę wszelkich imitacji*³¹. Butler twierdzi jednak, że „role”, w które się wcielamy, owe „ideały” nieustannie przez nas imitowane i ucieleśniane, są nam z góry narzucone, a my nie mamy żadnego pola manewru – my, jako podmiot, nie możemy sami wybrać sobie „roli”. Dostajemy ją pod przymusem i nie mamy na nią wpływu; nie możemy jej odrzucić ani przyjąć według własnej woli jakiegś innej, bo nie jesteśmy w stanie działać poza „matrycą zrozumiałości”, zestawem standardów i norm, które określają, jak mamy wyglądać, zachowywać się, a w końcu kim mamy być, by społeczeństwo mogło nas zaakceptować i uznać za jednostki „normalne”. To, co wykracza poza tę matrycę, istoty, których nie obejmują ani definicje, ani normy „spójności” tożsamościowej, zwykle są spychane na margines, piętnowane, wykluczane bądź też lekceważone. W tej sytuacji celowe realizowanie nieciągłości (czyli rozbicie triady płeć-gender-seksualność), np. przez praktykę drag queen, jest strategią subwersji – ma rozbić przymusową ciągłość tożsamościową, by ukazać jej sztuczność, a tym samym obnażyć równie sztuczny charakter jej stabilności. *O ile bowiem jesteśmy w sta-*

*nie zaufać kobiecości kobiety, o tyle niepokój, lęk czy niechęć wywołuje u wielu osób kobiecość mężczyzny. Panika ta wiąże się być może właśnie z niewypowiedzalnym podejrzeniem, że być może kobiecość jest dostępna także mężczyznom? A to oznaczałoby, że nie wynika ona z jakiejś specyfiki kobiecej, jej biologii czy jakkolwiek rozumianej esencji, lecz że jej źródło znajduje się gdzie indziej – poza podmiotem!*³²

Odnosząc te koncepcje do postaci wykreowanych najpierw przez twórców glamu (mniej świadomie), a później przez Todda Haynesa (bardziej świadomie), można zauważyć, że fascynacja, którą budzą, ma to samo podłoże, co wyżej wspomniany lęk i niepokój. Jest jeszcze tak wzmocniona, że postacie te nie tyle podważają stabilność i spójność tożsamościowej triady, ile zupełnie ją ignorują. Androgyniczne istoty glamu nie wykraczają poza matrycę zrozumiałości, one zupełnie ją omijają, tak jak wszystkie standardy dotyczące neutralizowanego „oryginału” czy „ideału”. Androgyn glamu to nie drag queen łącząca kobiecość i męskość w jakimś zjawiskowym melanżu – w takim wypadku nadal moglibyśmy rozpoznać, który z jej elementów przynależy kulturowo do której płci. Androgyn nonszalancko rezygnuje z atrybutów którejkolwiek z nich. Oczywiście pozostaje tu obecna strategia subwersji, a to dlatego, że glam i jego androgyni nieustannie zaznaczają swoją sztuczność, demonstracyjnie przyznają się, że są jedynie kopią, której oryginał nie istnieje. Tyle że kopia ta nie rości sobie pretensji do bycia substancją, esencją, która stoi na początku wszystkiego. Glam wydaje się powtarzać za Butler: nie ma tożsamości gender poza jej ekspresją; tożsamość jest performatywnie ukonstytuowana przez same „ekspresje”, które postrzega się jako jej skutek.

Podczas gdy w życiu codziennym, tak jak zaznacza Butler, niezauważalnie już staramy się neutralizować ową teatralizację (na tym opiera się jej sukces), to glam i bohaterowie Haynesa ową teatralizację świadomie podkreślają, uwypuklają – w ten sposób jednocześnie ją celebrują i rozbijają, dekonstruują. Zaczyna ona być zauważalna, co nie znaczy, że staje się potępiana czy odrzucana. Po prostu zmienia swoje oblicze – Bowie, Bolan, Pop, Reed, Eno czy Ferry, a za nimi Jack Fairy, Brian Slade, Curt Wild nie teatralizują już swojej płci kulturowej, która ma podążać za ich płcią biologiczną i decydować o seksualności, ale teatralizują swoje tożsamości androgyniczne, płci kulturowe, których, paradoksalnie, nie ma – bo nie istnieje żaden „przepis” na prawdziwego androgyna, żadna stabilna matryca. Tym samym takie działanie podkreśla, że ideał czy też pierwotna substancja tak naprawdę nie ma racji bytu – androgyniczne persony wymienionych twórców są tylko chwilowymi realizacjami jakiejś ulotnej fantazji, która nie rości sobie prawa do bycia źródłem i podstawą jakiejkolwiek tożsamości. Owszem, są to fantazmaty, ale nie przynależą one do normy, u podstaw której leży iluzja „twardej” tożsamości, substancji oraz przymusowy, binarny porządek płci-gender-seksualności. To fantazmaty, które mają stać w opozycji do takiego systemu, a co więcej, mają nieustannie być świadome, że nie są niczym więcej niż tylko fantazmatami. *Brian Slade, Curt Wild – to były fikcje!* – mówi w pewnym momencie Arthurowi Mandy – *do których nikt oczywiście nigdy nie mógł dotrzeć*. Dopóki istnieje świadomość „bycia fikcją”, zostaje też zachowana żywotność i kreatywność, a za nimi też subwersyjność. Kiedy ta świadomość znika – nieuniknione staje się zatracenie i przyłączenie do obowiązującego,

heteronormatywnego systemu. Może tym należy tłumaczyć upadek Ziggy'ego, a także przemianę Briana, jego zdradę.

Ta zdrada może mieć jeszcze jedno dość istotne znaczenie dla rozumienia *Idola* – i znowu posłużymy się tu pracą Judith Butler. Przywołuje ona psychoanalityczne teorie dotyczące identyfikacji i pożądania³³. Butler pisze: *Wszelkie intensywne przywiązanie emocjonalne dzieli się wobec tego na pragnienie posiadania kogoś albo na pragnienie bycia tym kimś, ale nigdy te możliwości nie występują jednocześnie. Stwierdzenie, że identyfikacja i pożądanie mogą współwystępować i że mówienie o nich jako o wzajemnie się wykluczających służy matrycy heteroseksualnej, wydaje mi się niezwykle istotne*³⁴. W przypadku bohaterów *Idola* owo wzajemne wykluczanie zostaje przełamane. Arthur p o ż a d a Briana i Curta, między innymi dlatego, że p r a g n ą ł b y być taki jak oni. Ten sam proces zachodzi nie tylko we wszystkich relacjach fani – gwiazdy, ale też w relacjach między gwiazdami, np. Brian – Jack, czy Brian – Curt. Z pewnością duże znaczenie ma tutaj złamanie zasady przymusowego porządku triady płci-gender—seksualności; fakt, że właściwie wszyscy główni bohaterowie, którzy w tych relacjach występują, są mężczyznami (Mandy zostaje tu pominięta, a innych subwersyjnych kobiet, co właściwie znamienne dla całego glamu, po prostu nie ma). Co więcej, mężczyźni ci nie tylko odrzucają heteroseksualność, ale też obowiązuje ich „realizacja” płci biologicznej przez płć kulturową – żaden z nich nie „przedstawia” mężczyzny, nie odgrywa jego roli. Wszyscy natomiast na swoim ciele budują tożsamość nieprzynależącą do porządku którejkolwiek płci kulturowej. Nie „są” mężczyznami, ale też nie „są” kobietami (wątpliwości może tu budzić tylko Jack Fairy) – nie „są” nawet ich połączeniem, co mogłoby jeszcze zostać zrozumiane w paradygmacie binarnego porządku płci. Ich performance sytuuje się zupełnie poza kategoriami. W takim układzie identyfikacja i pożądanie mogą zlać się w jedno, bo nie istnieje binarność, która mogłaby je rozdzielić. Być jak inny nie oznacza kopiowania – naśladownictwo może być tu rozumiane tylko w kategoriach funkcji. Brian nie chce wyglądać jak Jack, nie chce powielać jego kreacji – chce mieć takie samo działanie jak Jack, taką samą moc. A ponieważ rozumie, że moc ta wypływa z nieokreśloności tożsamości, z jej niestabilności – na tym też skupia się pragnienie jego naśladowania.

Androgyn nie może istnieć bez wizerunku. Nie posiada bowiem żadnej substancji, nie istnieje jako istota namacalna, rzeczywista, bo sytuuje się poza tym, co wyobrażalne, co daje się skategoryzować. Istnieć w fizycznej rzeczywistości dnia powszedniego znaczy stosować się do reguł tej rzeczywistości, a więc i do kategorii oraz norm, które podsuwa nam kultura. Sam zestaw tych kategorii jest ściśle określony i regulowany, nawet jeśli ulega nieustannym przemianom. Postać transgenderowa może te kategorie i normy przekraczać bądź negocjować, może się przeciw nim buntować, ale zawsze będzie uzależniona od ich istnienia. Jest uwikłana w określoność „kobiecości” i „męskości” i może nimi tylko żonglować, ale nigdy się od nich nie uwolni. Androgyn zaś taką wolność posiada – ale za to egzystować może jedynie jako idea bądź wizerunek, którego nigdy do końca nie można zbadać. Przeniesienie takiej idei i wizerunku na ekran jest zadaniem tyle subtelnym, ile niezwykle trudnym. Ominięcie tego, co znane i wkroczenie, choćby tylko przez przedstawienie wizualne, na płaszczyznę nie-

znanego, a nawet niepoznawalnego, wydaje się przedsięwzięciem absurdalnym i z góry skazanym na niepowodzenie – jak bowiem pokazać coś, co faktycznie nie istnieje? Co jest jedynie owocem fantazji? Kino może jednak zaoferować fantazmat, a filmowe środki wyrazu mogą nie tyle go nam przedstawić, ile dać poczucie (czy przecucie) jego obecności. Jeśli androgyn może gdziekolwiek zaistnieć – film może mu oddać swą przestrzeń. Byle była podobna do marzenia sennego i nigdy do końca nie dotykała ziemi.

KAROLINA KOSIŃSKA

¹ *Velvet Goldmine* to tytuł jednej z najbardziej skandalizujących piosenek Davida Bowie.

² Nazwa *glam* pochodzi od słowa *glamour*, które oznaczać ma przepych, splendor, a także blask, czar. Amerykańska nazwa *glitter* oznacza po prostu brokat – jeden z najbardziej charakterystycznych elementów glamowego stylu i estetyki.

³ Ponieważ żadne polskie określenie nie oddaje w sposób satysfakcjonujący znaczenia angielskiego terminu *gender bending*, które w dosłownym tłumaczeniu oznaczałoby naginanie płci, ani *gender blurring* (zacieranie granic czy też różnic między płciami), a sam termin *gender* zadomowił się już na polskim gruncie, dalej będę stosować określenia angielskie.

⁴ Pomijam tu drugorzędne, wtórne postacie, takie jak Gary Glitter, Suzi Quattro, zespół Slade czy Sweet.

⁵ S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. Wanda Wertenstein, „Literatura na świecie”, 1979, nr 9, s. 307-323.

⁶ D. Bergman, w: *Camp Grounds. Style and homosexuality*, red. D. Bergman, Massachusetts 1993, s. 4-5.

⁷ J. Babuscio, *Camp and the Gay sensibility*, w: D. Bergman, *Camp Grounds...* dz. cyt., s. 20.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 21.

¹⁰ Tamże, s. 22.

¹¹ Tamże, s. 23.

¹² B. Hoskyns, *Glam! Bowie, Bolan, and the Glitter Rock Revolution*, Londyn 1998.

¹³ S. Sontag, dz. cyt., s. 311.

¹⁴ Tamże, s. 312. Chociaż Wanda Wertenstein w swoim tłumaczeniu użyła określenia „obojnackiego stylu” – zdecydowałam jednak, że właściwsze tu będzie słowo „androgynicznego”. Tłumaczenie pochodzi z roku 1979, a więc słownictwo, którym operuje, w dużym stopniu już się przedawniło i dziś brzmi dość sztucznie.

¹⁵ Tamże. W oryginalnym tekście Sontag używa określenia „androgyniczna” zamiast „dwoista”.

¹⁶ <http://www.theasc.com/magazine/nov98/velvet/index.htm> wywiad dla American Cinematographer.

¹⁷ S. Bruzzi, *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*, London-New York 1997, s. 176.

¹⁸ Termin ten nie ma odpowiednika w języku polskim, który w pełni oddawałby jego znaczenie. Samo określenie *cross-dressing* oznaczałoby tyle co „przebieranie się” w strój kulturowo przypisany drugiej płci. Nie należy tego zjawiska utożsamiać z transwestytyzmem. Podczas gdy przebieranie się ma w transwestytyzmie podtekst raczej erotyczny, *cross-dressing* częściej jest pojęciem szerszym i wykracza poza sferę osobistego doświadczenia. Jako akt społeczny może być narzędziem subwersji. Warto jednak pamiętać, że nie istnieje właściwie jedna, obowiązująca definicja – te, które już istnieją, podlegają nieustannej transformacji i jak to zwykle w takich przypadkach bywa, budzą wiele polemik.

¹⁹ S. Bruzzi, dz. cyt., s. 176.

²⁰ Tamże, s. XX.

²¹ Tamże, s. 175.

²² Cytat z filmu.

²³ Postać Jacka w bardzo luźny sposób, ale jednak jest inspirowana postaciami Briana Eno i Bryana Ferry, członków grupy Roxy Music, uważanej za jedną z najlepszych pod względem artystycznym w obrębie całego glam rocka. Od muzyków Jack zapożycza przede wszystkim nazwisko i niepokojącą, wrodzoną charyzmę, którą przypisuje się często Eno. Eno też w dość wyraźny sposób realizował połączenie dwóch płci przy bardzo mocnym demonstrowaniu cech, które przynależą do stereotypu kobiecości.

²⁴ Zob. K. Kosińska, *Drzwi już otwarte*. *New Queer Cinema*, www.celuloid.pl, nr 1. 1.10.2003.

(http://celuloid.pl/artykuly_cale.html?artyku%3D71efcd0813a93cd&numer=1).

²⁵ <http://www.theavclub.com>

²⁶ Zob. J. Ganson, *Must Identity Movements*, w: *Queer Theory/Sociology*, red. S. Seidman, Cambridge 1996, s. 396.

²⁷ Butler uważa też, że błędem byłoby myśleć, że dyskusja nad ekspresją gender powinna wyprzedzać dyskusję nad tożsamością gender z tego prostego powodu, że „jednostki” mogą być zrozumiałe tylko w kontekście dopasowania swojego gender odpowiednio do rozpoznawalnych standardów zrozumiałości, czytelności (J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London 1990, s. 16.).

²⁸ J. Butler, dz. cyt., s. 20.

²⁹ Tamże.

³⁰ D. K. Balejko, *Teatr ról płciowych. Teorie o performatywnym charakterze tożsamości płciowej w oparciu o film Jennie Livingston Paris Is Burning oraz teksty teoretyczne Judith Butler*, w: *Tender w humanistyce*, red. Małgorzata Radkiewicz, Kraków 2001, s. 136.

³¹ J. Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo*, tłum. E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1 (3), 2003, s. 102.

³² D. K. Balejko, dz. cyt., s. 137.

³³ Dalej Butler porusza również ciekawy problem samej natury tożsamości i procesu jej konstruowania. Najpierw przywołuje Freuda i jego teorię inkorporacji. Potem zestawia ją z pojęciem identyfikacji mimetycznej Mikkeła Borch-Jacobsena i Ruth Leys. Obie są przez nią do pewnego stopnia zaakceptowa-

ne, obie też proponują twierdzenie, że podmiot psychiczny, tożsamość, nigdy nie jest czymś pierwotnym, co wyrasta samo z siebie, jest spójny, tożsamy sam ze sobą. Zawsze bowiem konstruowany jest przez Innych. Według Freuda miałyby tu działać ...inkorporacja – swego rodzaju psychologiczne naśladowanie – jest odpowiedzią na utratę i zarazem odmową jej uznania. Płeć kulturowa, jako siedlisko takiego psychicznego naśladownictwa, jest w związku z tym konstruowana przez różnorako upłciwionych Innych, którzy byli kochani i porzuceni, utrata zaś została zawieszona przez melancholijne i wyobrażeniowe włączenie (i ochronę) tych Innych do duszy (*p s y c h e*). Potem Butler przywołuje Borch-Jacobsena i Leys: identyfikacja, a w szczególności identyfikacyjny mimetyzm, poprzedza „tożsamość” i konstruuje tożsamość jako to, co jest fundamentalnie „inne od siebie”. Pojęcie tego Innego w sobie powoduje, że rozróżnienie na ja-Inny nie jest pierwotnie zewnętrzne (...); ja jest w takim ujęciu od początku w znacznej mierze wyznaczane przez „to, co Inne” (tamże, s. 105). Ostatecznie Butler łączy obie teorie w jedną. Choć mogą one mieć niepośledni wpływ na interpretację relacji między bohaterami i stanowić grunt do dalszych rozważań w kontekście filmu Haynesa, z braku miejsca pomijam je, skupiając się tylko na problemie identyfikacji i pożądania.

³⁴ J. Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, dz. cyt., s. 105.