

„Kwartalnik Filmowy” nr 115 (2021)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.851>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Grzegorz Piotrowski**

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0001-6488-2661>

# Radosne związki formy i treści (*Chłopcy na piasku* Wakefielda Poole’a)

## Słowa kluczowe:

Wakefield Poole;  
pornografia;  
kino gejowskie

## Abstrakt

Opozycja treści i formy jest jednym z fundamentów (i złu-dzeń) klasycznej estetyki. Pojęcia te nie tylko funkcjonują jako przeciwieństwa i korelaty, ale bywają też „wymazywane” – jak w filmowej pornografii, czyli kinie mechanicznie replikowanej formy, kinie bez treści lub z treścią schematyczną i pretekstową. W historii filmu porno szczególne miejsce zajmują jednak *Chłopcy na piasku* Wakefielda Poole’a (1971). Film ten neguje formalne schematy pornografii, które reżyser zastępuje formą autorską, odsyłającą do tradycji modernizmu i sztuki gejowskiej oraz dialogującą z różnymi nurtami kina. Dzięki specyficznej organizacji czasu, lirycznej tonacji i wizualnej jednolitości *Chłopcy...* są więc filmem formy, ale *à rebours*; forma ta generuje treść. Dzieło Poole’a ma bowiem wymowę emancypacyjną i transgresyjną. Jego wartość artystyczna polega zaś na tym, że cielesność i seksualność są przepisywane na autorski język filmowy, metaforyzowane i kontekstualizowane w polu skojarzeń kulturowych.

Opozycja treści i formy jest jednym z fundamentów (i złudzeń) klasycznej estetyki. Oba pojęcia (z wariantami znaczenia, sensu, przesłania czy komunikatu jako synonimami treści) od starożytności funkcjonują w estetyce zachodniej jako przeciwieństwa i korelaty<sup>1</sup>, chociaż w różnych formacjach historycznych ich współzależność bądź rozdziew były ujmowane rozmaicie. Punktem zwrotnym w dziejach interesującej nas opozycji stało się jednak – zdaniem Władysława Tatarkiewicza – przekroczenie granic literatury i poetyki, które dokonało się w wieku XIX, przy czym literaturę wyprzedziła teoria muzyki, a nieco później dołączyła tu także teoria sztuk plastycznych<sup>2</sup>. Rzeczywiście, w 1854 r. Eduard Hanslick opublikował komentowaną do tej pory rozprawę *Vom Musikalisch-Schönen*<sup>3</sup>, w której sformułował autonomiczną koncepcję znaczenia muzycznego, opartego wyłącznie na układach struktur dźwiękowych rozwijających się w czasie. Muzyka – z pominięciem w sumie niewielkiego obszaru tak zwanej muzyki programowej, zaopatrzonej w semantyczną protezę literackiego tytułu lub programu – miała być grą formy i swoistych reguł dźwiękowych. Pozamuzyczną treść Hanslick zanegował.

Ta formalistyczna koncepcja – może nawet wbrew intencji autora – niesła jednak możliwość paradoksalnego z punktu widzenia tradycyjnych ujęć estetycznych splotu pojęć formy i treści, a raczej przemieszczenia ich znaczeń, które niekiedy się zająbiają. Eksperymenty awangardy i moderny potwierdziły bowiem później, że treść może się konstytuować także jako projekcja czystej – wydawałoby się – formy, znosząc w istocie opozycję. Na przykład muzyczny neoklasycyzm, konstruktywistyczny, wskrzeszający dawne techniki kompozytorskie w kontekście nowego tworzywa dźwiękowego, wchodził, chcąc nie chcąc, w dyskurs z tradycją i dziedzictwem kultury, wchłaniając ich treść i emanując nią, nawet jeśli czynił to ironicznie. Również forma – jak się okazało – może materializować się tam, gdzie właściwie być jej nie powinno, gdzie winna triumfować amorficzna treść. Dobrze ilustrują to takie zjawiska i techniki artystyczne modernizmu, jak strumień świadomości, *nouveau roman* czy – w malarstwie – amerykański ekspresjonizm abstrakcyjny.

Co jednak z tymi zjawiskami, które z założenia chcą być zero-jedynkowe (i tak się jawią), a więc eliminują, ograniczają, wymazują treść? Zwłaszcza treść, gdyż ta w kulturze zachodniej wydaje się jednak pierwotna i jakby ważniejsza. W twórczości filmowej przykładem takich zjawisk byłaby pornografia. Film porno to przecież film mechanicznie replikowanej formy, film bez treści lub z treścią schematyczną i pretekstową, która nawet pod pozorem takich czy innych komplikacji fabularnych, tematycznych bądź związanych z kształtowaniem postaci sprowadza się właśnie do układu zero-jedynkowego: jest zestandaryzowanym bodźcem i nie wymaga dekodowania.

Steven Ziplow w podręczniku *The Film Maker's Guide to Pornography* z okresu intensywnego rozwoju tzw. *porno chic*<sup>4</sup> wskazywał na obowiązkowe „fabularne” ogniwa filmu porno, jak masturbacja, *straight sex*, czyli stosunek waginalny w różnych pozycjach, szczegółowo przez autora zalecanych, sceny lesbijskie oraz seks oralny, zarówno w wariacie *fellatio*, jak i *cunnilingus* (trudniejszym do pokazania na ekranie), a także *ménage à trois*, seks grupowy (orgia) i analny<sup>5</sup>. Rządzą nimi zasady maksymalnej widoczności (genitaliów i akcji erotycznej), fragmentaryzacji i fetyszyzacji ciała oraz ilościowej i jakościowej przewagi „numerów” nad szcztatkową fabułą<sup>6</sup>, traktowaną jako pretekst do pokazania kolejnych scen seksu. Obowiązkowym elementem jest też *cum* lub *money shot*, czyli ujęcie bądź ujęcia

wytrysku, będące zdaniem Lindy Williams *rażąco nierzeczywistymi próbami przedstawienia wzajemnej seksualnej rozkoszy, okropnie jednostronnymi*<sup>7</sup>. Oczywiście badaczka ma rację, kiedy pisze o przerywaniu bliskości i oddalaniu partnerów, które powodują, że wielostronna, interaktywna radość z seksu zostaje zastąpiona jednostronną przyjemnością wzrokową, aczkolwiek nie zauważa, że wytrysk jako jedyny niefałszyfikowalny objaw orgazmu – przynajmniej w rozumieniu potocznym (bo wiadomo, że seksuologia zna przypadki szczytowania bez przyjemności, chociażby na podłożu zaburzeń hormonalnych), niemożliwy do zagrania – jest warunkiem swobodnego realizmu ontologicznego kina porno. Realizm ten zaś w wypadku odmiany *hardcore* niewątpliwie zwiększa voyeurystyczną przyjemność widza. *Money shot* ostatecznie potwierdza też patriarchalną perspektywę filmów porno, przynajmniej klasycznych, które koncentrują się na satysfakcji mężczyzny (bohatera i widza), a satysfakcję kobiety traktują instrumentalnie. Na obszarze diegezy jest ona przede wszystkim potwierdzeniem męskości kochanka i jego umiejętności erotycznych.

Zrealizowany w 1971 r. przez Wakefielda Poole'a film *Chłopcy na piasku* (*Boys in the Sand*) należy do wczesnej fazy *porno chic*, której okrzemem flagowym było oczywiście nieco późniejsze *Głębokie gardło* (*Deep Throat*, reż. Gerard Damiano, 1972)<sup>8</sup>. Reżyser wyjaśniał po latach, że w 1970 r. obejrzał gejowski film *Highway Hustler*, który był tak marny i niepodniecający, że sprowokował go do próby realizacji dobrego pornosa<sup>9</sup>. Dziś film Poole'a jest uznawany nie tylko za ważną wypowiedź emancypacyjną, swego rodzaju manifest będący pokłosiem wydarzeń w nowojorskim klubie Stonewall Inn w czerwcu 1969 r., ale też jedno z dzieł rewolucjonizujących i legitymizujących filmową pornografię<sup>10</sup>. Dzięki wyrazistej aluzji może być też traktowany jako odpowiedź na sztukę *Chłopcy z paczki* (*The Boys in the Band*, 1968) Marta Crowleya, a właściwie na jej filmową adaptację (reż. William Friedkin, 1970), oskarżaną o silne uwikłanie w stereotypy<sup>11</sup>. Mnie jednak film Poole'a będzie interesował tutaj jako próba ustanowienia specyficznych relacji między formą i treścią – relacji partnerskich, bliskich, w znacznym stopniu kwestionujących czy modyfikujących pornograficzne reguły gry.

*Chłopcy na piasku* mają strukturę nowelową, odpowiadającą istocie filmu pornograficznego, w którym – jak wspomniałem – scena seksu jest podstawową jednostką fabuły i główną jednostką znaczenia. Struktura ta w wypadku *Chłopców...* była jednak zdeterminowana głównie dynamiką produkcji, bowiem film realizowano etapami. Owładnięty pragnieniem stworzenia ambitnego porno reżyser testował zamysł, realizując najpierw *Bayside* – ostatecznie pierwszą część filmu<sup>12</sup>. Dwie kolejne powstały później. *Chłopcy...* mieli premierę jak zwyczajny film w kinie 55 Street Playhouse w Nowym Jorku; dzieło było reklamowane w prasie codziennej między *Ostatnim seansem filmowym* (*The Last Picture Show*, reż. Peter Bogdanovich, 1971) i przebojowym „Bondem” *Diamenty są wieczne* (*Diamonds Are Forever*, reż. Guy Hamilton, 1971)<sup>13</sup>, a jego recenzje – po raz pierwszy w historii pornografii filmowej – ukazały się w „Variety” (które określiło ten film mianem *cinéma-vérité*<sup>14</sup>) i „The New York Times”. Zatem również i z tego powodu film Poole'a należy uznać za przełomowy.

Zrealizowano go w plenerach Fire Island w pobliżu Nowego Jorku, znanej jako letnia oaza mniejszości seksualnych. Gejowską sławę tego miejsca ugruntował nie tylko poeta Frank O'Hara (w poemacie *Biotherm*), który zresztą zginął w wy-

padku na wyspie latem 1966 r., ale także artyści wizualni – zwłaszcza grupa PaJaMa, utworzona w 1937 r. przez trójkę malarzy: Paula Cadmusa, jego kochanka Jareda Frencha i żonę Frencha, Margaret (grupa została nazwana akronimem od pierwszych sylab imion artystów, w tej właśnie kolejności). Przez wiele lat na Fire Island (gdzie Frenchowie wynajmowali dom letni w miejscowości Saltaire<sup>15</sup>) i w innych lokalizacjach nadmorskich PaJaMa wykonywała prace fotograficzne w stylu realizmu poetyckiego, które krążyły tylko wśród wtajemniczonych<sup>16</sup>. Często pokazują one pary lub grupy nagich mężczyzn – niekiedy z udziałem Margaret French – rozlokowane w pustej, wręcz księżycowej (później została zabudowana) scenerii wyspy, na plaży. Grupy te, oświetlone mocno rozproszonym światłem, jakby przymglone, tworzą konstelacje oparte na ścisłej dyscyplinie kompozycyjnej, nierzadko z dominantą umarłych, wypolerowanych przez wodę konarów albo charakterystycznych plażowych podestów; układ ciał względem siebie, gesty i spojrzenia wydają się wyrażać samotność, pragnienie komunikacji – czasem metonimicznie zaznaczone „łowiącą” drugie ciało siecią czy sznurem – bądź przeciwnie, zatopienie w sobie, odcięcie. Tylko niekiedy mężczyźni są razem<sup>17</sup>, ale nawet wtedy jeden z nich lub obaj uciekają wzrokiem ku jakiejś innej rzeczywistości poza kadrem.

PaJaMa pozostawali w artystycznej, przyjacielskiej i erotycznej relacji z George'em Plattem Lynesem, jednym z najwybitniejszych twórców męskiego aktu w fotografii, pracującym – w odróżnieniu od Cadmusa i Frenchów – wyłącznie w atelier. Styl tych artystów wykazuje jednak liczne podobieństwa. Po latach – tematycznie i formalnie – odrodzi się on w *Chłopcach na piasku*.

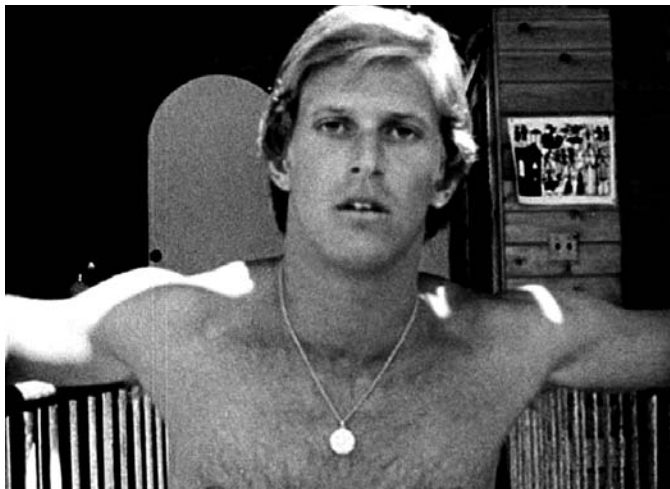
W *Bayside* obserwujemy młodego, brodatego mężczyznę (Peter Fisk), który wędruje na dziką plażę, najpierw po drewnianych, falujących podestach (znanych jeszcze ze zdjęć PaJaMa), a później zagłębia się w las. Kamera obserwuje bohatera z różnych perspektyw, nie zachowując ścisłej wizualnej ciągłości – kolejne etapy wędrówki znaczą, na zasadzie przeskoków, twarde cięcia montażowe, a także zmieniające się warunki ekspozycji, jakby jedność akcji nie oznaczała automatycznie pełnej jedności czasu i miejsca. Ukazana w ten sposób wędrówka Fiska zostaje nacechowana jakimś niemalże rytualnym „zawsze, cyklicznie”, zwłaszcza że tajemniczo rozedrgany światłocieniem zagęszczający się las i odludność plaży – tytułowej zatoki będącej celem bohatera – czynią z nich pole transgresji. Filmowy kształt wędrówki bohatera i percypowanej przez niego przestrzeni – a może i relacja między kamerą a obiektami jej obserwacji – przypomina mowę pozornie zależną: jesteśmy świadkiem systemu wciąż heterogenicznego, dalekiego od równowagi i pokazuje – jak pisze Gilles Deleuze za Pierem Paolem Pasolinim – rozdwojenie, oscylację, bycie z<sup>18</sup>. *Tkwimy w korelacji między obrazem-percepcją a świadomością-kamerą, która ją przekształca, przekraczamy obiektywność i subiektywność w stronę czystej Formy*<sup>19</sup>. Odczucie formy i zarazem ataku metafizyki oraz tajemniczość wzmacnia wszechobecna w *Bayside* modernistyczna muzyka Claude'a Debussy'ego (*Nocturnes*), która przy braku jakichkolwiek dźwięków diegetycznych prowadzi do odrealnienia i tak umownej opowieści. Sekwencja wędrówki bohatera rozbrzmiewa tajemniczo i niepokojąco muzyką *Nuages* – pierwszego ogniwa cyklu; wykorzystane dalej, w scenie seksu, ekstatyczne *Sirènes* (część trzecia *Nokturnów*) są już bardziej oczywiste, także z uwagi na akwaticzną scenografię i symbolikę kuszenia.

Modernistyczne uwikłania i symbole – przeoczone przez Williams, skądinąd bardzo wnikliwą interpretatorkę dzieła Poole’a – są w nim istotne. W *Bayside* rozbieranie się Fiska na plaży – obserwowane przez kamerę z zupełnie niepornograficzną bezinteresownością – zmontowano z obrazem falującej wody, tak istotnym dla modernistycznej symboliki homoerotyzmu<sup>20</sup>. To właśnie z wody wyłoni się oczekiwany kochanek, jak w archetypicznych scenach literackich, choćby wielokrotnie u Jarosława Iwaszkiewicza. Zanim to jednak nastąpi, nagi Fisk zastyga w pozie młodzieńca z obrazu Hippolyte’a Flandrina *Jeune homme nu assis au bord de la mer* (1837), reinterpretowanej na przełomie XIX i XX w. na fotografiach Wilhelma von Gloedena<sup>21</sup> i F. Hollanda Daya (później także przez Roberta Mapplethorpe’a). Zmienność morza, w które wpatruje się bohater *Bayside* – pokazywany w półzblizeniach od przodu i tyłu – oraz płynąca woda stają się czymś na kształt uzewnętrznionego krajobrazu pragnień, odsyłając do bogatej tradycji filmowej z *Człowiekiem otwartych przestrzeni* (*L’homme du large*, reż. Marcel L’Herbier, 1920), *Atalantą* (*L’Atalante*, reż. Jean Vigo, 1934) i *Images pour Debussy* (reż. Jean Mitry, 1951) na czele. Drugi mężczyzna – Casey Donovan, wkrótce gwiazda porno – zjawia się niczym fantom. *Mityczność (wynurzanie się z wody) łączy się tu z erotyczną immanencją (nagość), a w oglądającym równoważą się pożądanie i spojrzenie estetyczne. Homoseksualny obraz ciała ma charakter epifanii. Jego pojawienie się jest nagłe. Wielokrotnie podkreślana jest obcość i zarazem absolutność. Tworzy to zwarty, zamknięty obraz, który nie daje się transponować w epickość* – moglibyśmy powtórzyć słowa Germana Ritza wypowiedziane przy innej okazji<sup>22</sup>. Poole wprowadza jednak do modernistycznego obrazu emancypacyjną korektę: obraz daje się transponować, ale stopniowo i bardziej w poetyckość niż epickość.

Sama fantazmatyczność złościstego ciała Donovanana zostaje potwierdzona, ale i zakwestionowana. Donovan nie jest bowiem idealnym młodzieńcem z homoerotycznej idylli Iwaszkiewicza – to mężczyzna, na dodatek *gejowsko wyzwolony* Robert Redford, *amerykański mężczyzna w każdym calu*<sup>23</sup>. Kamera zaś fragmentaryzuje jego nagość, ukazując brzuch i tors z dłonią, niemalże jak w filmie baletowym, w którym tancerz przygotowuje się do *grand jeté*. *Fellatio* – ze stojącym Donovanem – jest celebrowane, rytualne: białe pośladki aktora, kontrastujące z opalenizną (w epoce zabudowanych kąpielówek i braku obaw przed promieniowaniem UV), są jak ornament. Poole naśladuje tu zresztą układ postaci z fotografii Lynesa, przedstawiającej Mela Filliniego i Teda Starkowskiego (1954)<sup>24</sup>, na której muskularne pośladki i nogi stojącego wyżej modela są jak cyrkiel, z centralnie umiejscowioną, uniesioną twarzą mężczyzny gotowego – zdaje się – dawać rozkosz<sup>25</sup>.

Bohater grany przez Donovanana odchodzi jednak w głąb lasu, przyzywając kochanka spojrzeniem, jakby akt nie mógł się dopełnić „w pełnym słońcu” (zatem czy i z tego powodu musiał pozostać niedopowiedziany w dziele René Clémenta?)<sup>26</sup>, co twórcy filmu łączą – raczej tautologicznie, jak wspominałem – ze śpiewem Debussy’owskich syren i drzeniem liści na wietrze. Williams w tej retardacji dostrzega *rozciągnięty w czasie taniec flirtu*, który jej zdaniem jest ważną strategią gatunku, bez odpowiednika w pornografii heteroseksualnej<sup>27</sup>. Niewątpliwie tak, aczkolwiek punktem odniesienia jest tu gejowski *cruising*, a więc zjawisko kulturowe i jak najbardziej społeczne.

W ukryciu Donovan kontynuuje spektakl spoglądania: przesuwa wzrokiem po niewidocznym jeszcze dla nas Fisku i uśmiecha się aprobująco. W ujęciach po-



*Chłopcy na piasku*, reż. Wakefield Poole (1971)

całunku kochanków przeskokami montażowe łączą plan wielki (twarze, usta) ze średnim, celowo opóźniając przejście do strefy intymnej. Następuje zmiana ról przy *fellatio*, przy czym Donovan używa skórzanej, nabijanej ćwiekami bransoletki Fiska (będącej rekwizytem nie tylko punków, ale i pewnych odłamów społeczności gejowskiej) jako pierścienia na penis, podtrzymującego erekcję. Sam również nosi stalowy ring. Przez chwilę otrzymujemy kolejny ornament – dwa penisy złączone równolegle, być może gest porównania rozmiaru organów, lecz przede wszystkim znak zjednoczenia, *seksualnego podobieństwa*<sup>28</sup>. Sam brak erekcji, ostentacyjne użycie wspomagających ją gadżetów i naturalne owłosienie są zaś typowe dla tego etapu rozwoju pornografii, na którym męskie ciało – naturalne i atrakcyjne, choć niedoskonałe – nie podlega jeszcze przesadnej estetyzacji, a od aktorów niekoniecznie wymaga się niezawodności i mechanicznej gotowości do seksu.

Półamatorskie okoliczności realizacji są tu świadomie sfunkcjonalizowane estetycznie i erotycznie: części intymne mężczyzn toną chwilami w głębokim cieniu, a ciała pokrywa ornament jasnych i ciemnych wzorów, neutralizujący dosadność. Ale też sam akt nie jest ani mechaniczny, ani wulgarny. To raczej seks partnerski, zaangażowany, nawet czuły i zdecydowanie bez ucieleśniania stereotypowych opozycji: uległość – dominacja, męskie – żeńskie, aktywne – pasywne, dawca – biorca. To także seks niepozbawiony metafizyki, sugerowanej grą i reakcjami aktorów, ich naturalnością, bezpośredniością, zaangażowaniem i intensywnym kontaktem jak gdyby unieważniającym obecność kamery. W kadrowaniu Poole nie unika przypadkowości; kiedy postaci lub fragmenty ciał wymykają się z pola widzenia (lub wręcz trzeba się zastanowić, co właśnie widzimy), podobnie postępuje z głębią ostrości, a rozedrgana tkanka wizualna staje się w efekcie skuteczną metonimią zmysłów. Kolejne etapy aktu (*rimming*, seks analny, orgazm) w ogóle nie są celebrowane jak w standardowej pornografii, reżyser tnie je raczej na krótko, z wyraźną dbałością o rytm filmu, a nie o *kliniczną dosadność*<sup>29</sup>. Jak zauważa Williams, *Chłopcom... się nie spieszy*<sup>30</sup>, ale i – dodajmy – z niczym nie zwlekają. Jest to nie tylko kwestia stylu, lecz także rea-

lizmu i – chciałoby się powiedzieć – *ars amandi*: akt seksualny trwa tyle, ile trzeba, bez typowego dla filmów porno przedłużania. Czas i dynamika seksu w całym filmie Poole'a są więc realistyczne i zarazem jakby muzyczne. *Chłopcy na piasku* – podobnie do muzyki<sup>31</sup> – sprawiają wrażenie czasu wcielonego i ucieleśnionego przez konkret, co pozwala na oderwanie się od czasu fizykalnego i psychicznego. Niewątpliwie takie odczuwanie czasu wzmacnia brak dialogów i muzyka niediegetyczna. W *Bayside* jej działanie jest wysoce specyficzne, gdyż konpozycje Debussy'ego – z uwagi na harmonikę – można postrzegać jako statyczne i pozaczasowe<sup>32</sup>, ale i w pozostałych dwóch nowelach muzyka psychodeliczna, transowa modeluje czas w szczególny sposób.

Wiąże się z tym inna jeszcze osobliwość *Chłopców...* ta mianowicie, że równoważą „przyjemność swędzenia” i „przyjemność drapania”, a więc znoszą opisaną przez Leo Bersaniego opozycję eskalacji podniecenia seksualnego do granic i – *a contrario* – jego rozładowania<sup>33</sup>. Williams rozpoznaje obie te przyjemności – rozdzielone – w *Ostatnim tangu w Paryżu* (*Ultimo tango a Parigi*, reż. Bernardo Bertolucci, 1972) i *Głębokim gardle*, czyli w kluczowych filmach liberalizujących – jej zdaniem – ekranowy seks na początku lat 70. XX w. Wcześniejsi *Chłopcy...* idą dalej – wzmagają napięcie, ale nie ponad miarę wytrzymałości kochanków i widzów, kiedy zaś następuje rozładowanie, gra miłosna się nie kończy, pożądanie nie znika. W *Bayside* wykonywane Fiskowi przez Donovana *fellatio* powtarza – na zasadzie symetrii i zmiany ról – pierwsze erotyczne zetknięcie obu mężczyzn, a częściowym obiektem pożądania jest tyleż penis Fiska ileż blond czupryna jego partnera. Przed wytryskiem Poole stosuje swego rodzaju montaż atrakcji – kalejdoskop migawek z całego aktu, będący jego streszczeniem w ułamku sekundy, ale i wizualizacją szaleństwa wyobraźni bohatera, który wspomaga orgazm tym gestem eskapizmu, oderwania od rzeczywistości ku jej fantazmatycznemu wzmocnieniu. Bardziej spektakularnie pomysł ten wykorzystują twórcy *Głębokiego gardła*, ale tam efekt jest nieco kampowy, podczas gdy *Bayside* trzyma się tonacji poetyckiego realizmu. Poole kończy nowelę na zasadzie lustrzanego odbicia: Fisk znika w wodzie, a jedynym śladem jest bransoletka-ring, którą zapiął na nadgarstku Donovana, odchodzącego w ubraniu partnera. Cykl się zamknął, rytuał – dopełnił<sup>34</sup>.

Film Poole'a w ogóle jest opowieścią o cyklu intymnego życia homoseksualisty. O ile *Bayside* wydaje się jeszcze spojrzeniem wstecz – na etap homoerotycznej sublimacji i „niewypowiedzianego pożądania”, które jednak zostaje ostatecznie (choć jeszcze w ukryciu) spełnione – o tyle *Poolside* i *Inside*, kolejne nowele *Chłopców...* są już wyraźnie współczesne. W *Poolside* Donovan spaceruje po wyspie z gejowskim czasopiśmie w dłoni, później przegląda je przy basenie, kamera zaś pokazuje tytuł obszernego artykułu o atakach policji na kluby gejowskie. Bohater, masturbując się, odpisuje na ogłoszenie z czasopisma, a ten sposób komunikacji i poszukiwania partnera był przez lata ważnym elementem funkcjonowania subkultury gejowskiej przed nastaniem, stosunkowo niedawno, internetowych portali i aplikacji randkowych. Ponownie zastanawia tu – opisany przez Williams – brak pośpiechu i dosadności, a także bezpretensjonalność języka filmowego. Oczywiście kamera fetyszyzuje fizyczność Donovana – jego twarz i włosy, skórę, pośladki opięte białymi spodniami, a później – kiedy mężczyzna je zdejmie (można by powiedzieć, że jest, podobnie jak Clark Gable w *Ich nocach*<sup>35</sup>, przeciwnikiem bielizny,

tyle że chodzi akurat o majtki) – także fragmenty intymne, ukazywane jednak w sposób nieobsesyjny, jakby Poole, lekceważąc zasadę maksymalnej widoczności, po prostu ufał wyobraźni widzów. Aluzją do kina klasycznego – z przymrużeniem oka – są płonące na piasku kartki z kalendarza, pokazujące upływ czasu, gdy bohater czeka na odpowiedź; ujęcie to Poole montuje ze skokiem Donovana do basenu, w *slow motion* i ze zmianą *easy listening music* na pop-rock, przypominając z kolei o *Absolwencie* Mike’a Nicholasa (*The Graduate*, 1967)<sup>36</sup>. Te intertekstualne aluzje wybrzmiewają niezobowiązująco w sekwencji montażowej, przedstawiającej zabawy bohatera z jasnowłosym chartem (są jak dwa piękne, bliźniacze zwierzęta?) i efektowne ujęcia zachodzącego słońca, jak z dawnych folderów reklamowych. Przestrzeń, czas, życie, przyroda, wolność, seks – wszystko to jest w utopii Poole’a do dyspozycji.

Powraca tu leitmotyw wody. Donovan w odpowiedzi na ogłoszenie otrzymuje tabletkę, którą wrzuca do basenu i w ten sposób powoduje kolejne „narodziny Wenus”, tym razem przyjmującej kształt i seksualność bruneta Danny’ego Di Cioccio. Scena forsownego seksu, z podkładem psychodelicznej muzyki, kończy się jednak znowu gestami czułości, a objęci partnerzy wyruszają na spacer, wymieniając spojrzenia z Fiskiem czytającym gejowskie czasopismo. Trzeba więc zgodzić się z Williams, że *Poolside* jest opowieścią gloryfikującą *coming-out*<sup>37</sup>.

Co do tej układanki wnosi *Inside*, finałowe ogniwo *Chłopców*...? W montażu równoległym, na tle transowej muzyki hinduskiej, Poole zestawia poranek budzącego się Donovana i pracę serwisanta sieci telefonicznej – Afroamerykanina (Tommy Moore), wyposażonego w niezbędne atrybuty swojej profesji. A więc na koniec reżyser serwuje widzom zapowiedź seksu z mężczyzną o innym kolorze skóry, seksu – jak by powiedziano w tamtej epoce – międzyrasowego, czyli fantazji „perwersyjnej” i w 1971 r. wciąż jeszcze wywrotowej. Chodzi przy tym także o seks międzyklasowy, bo Donovan, zajmujący bungalow z basenem i wiodący życie raczej próżniacze, niewątpliwie jest przedstawicielem innej grupy społecznej niż Moore<sup>38</sup>. Afroamerykanin okazuje się fantazmatem do potęgi, nie tylko ze względu na przekroczenie silnego tabu, ale i sposób rozegrania tej historii erotycznej, w której synekdochą ciemnoskórego bohatera staje się czarne dildo. Jak podsumowuje to Williams, mężczyźni Poole’a łamią normy w atmosferze radości i wspólnoty, w której nikt nie „udziela lekcji”, nikt nie „leczy”, nikt nie przeprowadza seksualnej „inicjacji”<sup>39</sup>. *There are no more closets!*<sup>40</sup>

W historii filmowej pornografii, nie tylko zresztą gejowskiej, *Chłopcy na piasku* pozostają dziełem osobnym. Wciąż mogą podniecać i uwodzić, nie tylko w kategorii *vintage* porno. Jednocześnie film Poole’a neguje formalne schematy kina pornograficznego, które reżyser zdekonstruował i zastąpił formą autorską – odsyłającą do tradycji modernizmu i sztuki gejowskiej, przekornie lub serio dialogującą z różnymi nurtami kina mainstreamowego bądź awangardowego<sup>41</sup>. Film nie jest jednak postmodernistycznym kolażem, przeciwnie – jest zaskakująco spójny i nosi autorską pieczęć. Decyduje o tym operowanie czasem i rytmem, tonacja liryczna, jednolity styl wizualny oraz jedność miejsca i w pewnym sensie – za sprawą Donovana oraz wariacji na temat gejowskiego seksu i losu – akcji. *Chłopcy*... są więc filmem formy, ale nie tej, której byśmy schematycznie oczekiwali. Co więcej, forma ta generuje kolejne ogniwa i warstwy treści. Dzieło Poole’a



jest bowiem nie tylko pornotopią<sup>42</sup>, ale ma też wyraźną wymowę emancypacyjną i transgresyjną, uwalnia od piętna odmienności i związanego z tym piętnem wstydu<sup>43</sup>. Do *Chłopców...* można też odnieść, parafrazując, opinię Bersaniego o Stéphanie Mallarmém i jego *Popołudniu fauna*: że filmowa (szerzej: artystyczna) sublimacja jest tu bardziej zintensyfikowaniem i rozwinięciem pożądanego niż jego tautologicznym substytutem czy symptomem<sup>44</sup>. Ze strefy pornografii przechodzimy więc płynnie do sfery sztuki. Cieleśność i seksualność, zostają w filmie Poole'a przepisane na język autorski, zmetaforyzowane i skontekstualizowane w całkiem obszernym polu kulturowych skojarzeń. Reżyser robi to swobodnie, bez pretensji widocznych w wielu innych filmach porno aspirujących do miana artystycznych, jak choćby – z tego samego okresu – *L.A. Plays Itself* (reż. Fred Halsted, 1972), w którym forma, przypominająca między innymi eksperymenty Kennetha Angera, wydaje się doczepiona do w sumie konwencjonalnej pornografii. Film Poole'a pozostał jednak odosobniony<sup>45</sup> – ten *chic* w pornografii miał się już nie objawić.

<sup>1</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, wyd. 3, PWN, Warszawa 1982, s. 258, 268.

<sup>2</sup> Tamże, s. 270-271.

<sup>3</sup> E. Hanslick, *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, tłum. J. Giel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017.

<sup>4</sup> Pojęcie to wprowadził Ralph Blumenthal. Zob. tegoż, *Porno Chic*, „The New York Times Magazine”, 21.01.1973, s. 28-34.

<sup>5</sup> S. Ziplow, *The Film Maker's Guide to Pornography*, Drake Publishers, New York 1977, s. 31-32.

<sup>6</sup> Zasady rządzące kinem porno komentuje Linda Williams w klasycznej pracy *Seks na ekranie*, tłum. M. Wojtyła, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 149-151.

<sup>7</sup> Tamże, s. 150.

<sup>8</sup> Jak podaje Jerry Yung-Ching Chang, w ciągu zaledwie dwóch tygodni od premiery film Poole'a zarobił ponad 44 tys. dolarów i ułokował się na 46. pozycji 50 Top Grossing Films magazynu „Variety”. Zob. tegoż, *The Porn ethnography of „Boys in the Sand”: Fetishisms of Race and Class in the 1970s Gay Fire Island Pines*, „Women's Studies Quarterly” 2015, nr 3-4, s. 102.

<sup>9</sup> Por. komentarz Poole'a na płycie DVD: *The Early Films of Wakefield Poole*, Vinegar Syndrome VS 041, 2014.

<sup>10</sup> K. McCool, *A Pornographic Avant-Garde: „Boys in the Sand”, „LA Plays Itself”, and the Construction of a Gay Masculinity*, Temple University.

Libraries, Philadelphia 2011, s. 1. [https://scholarshare.temple.edu/bitstream/handle/20.500.12613/427/p15037coll12\\_816.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://scholarshare.temple.edu/bitstream/handle/20.500.12613/427/p15037coll12_816.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (dostęp: 14.07.2021).

<sup>11</sup> Por. tamże, s. 6.

<sup>12</sup> Por. komentarz Poole'a...

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Cyt. za: K. Clarke, *Porn from Andy Warhol to X-Tube*, Bruno Gmünder Verlag, Berlin 2011, s. 56.

<sup>15</sup> K. Carmack, *PaJaMa*, w: *The Young and Evil. Queer Modernism in New York, 1930-1955*, red. J. Earnest, David Zwirner Books, New York 2019, s. 141.

<sup>16</sup> D. Leddick, *The Male Nude*, Taschen, Köln 1998, s. 258-259.

<sup>17</sup> Por. dwa zdjęcia *Chuck and Ted* i *Ted and Chuck* z 1953 r. Tamże, s. 286-287.

<sup>18</sup> G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 85-86.

<sup>19</sup> Tamże, s. 86.

<sup>20</sup> Także u Lynesa wyobraźnia akwatywna odgrywała pewną rolę. Na przykład na aktach Herberta Blissa z 1950 r. artysta ułożył modela na folii „falującej” pod wpływem światła i rzucającej „wodne” refleksy na ciało, natomiast na zdjęciach Demusa z 1937 r. posłużył się w ogóle morską „fototapetą” (lub tylną projekcją). Zob. *George Platt Lynes. The Male Nudes*, red. S. Haas, przedmowa G. P. Lynes II, posłowie A. Ellenzeig, Rizzoli, New York 2011, s. 122-123, 145.

<sup>21</sup> *Wilhelm von Gloeden. Fotografie. Nudi, paesaggi, scene di genere*, kurator I. Zannier, Alinari 24 Ore, Firenze 2008, s. 81.

- <sup>22</sup> G. Ritz, *Między histerią a masochizmem: utopijne koncepcje ciała mężczyzny*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 152.
- <sup>23</sup> J. Escoffier, *Bigger than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*, Running Press Book Publishers, Philadelphia 2009, s. 123.
- <sup>24</sup> D. Leddick, dz. cyt., s. 294.
- <sup>25</sup> Linda Williams zauważa, że *widok ten (...)* zbliża kamerę do centralnej dla gejowskiego porno sfery analnej (dz. cyt., s. 166).
- <sup>26</sup> W *pełnym słońcu* (Plein soleil, 1960). Platon w słynnej koncepcji rozciętych przez Zeusa połówek wiązał pochodzenie pierwotnych, podwójnych ludzi rodzaju męskiego, późniejszych – w naszym systemie pojęciowym – homoseksualistów, ze słońcem. Zob. Platon, *Uczta*, w: tegoż, *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*, tłum., wstęp, objaśnienia, il. W. Witwicki, wyd. 3, PWN, Warszawa 1984, s. 80.
- <sup>27</sup> L. Williams, dz. cyt., s. 168.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> Tamże.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 166.
- <sup>31</sup> G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, t. 1, *La forme sonore et la forme rythmique*, Presses Universitaires de France, Paris 1949, s. 33.
- <sup>32</sup> R. Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford – New York 2010, s. 66.
- <sup>33</sup> L. Bersani, *Receptive Bodies*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2018, s. 49.
- <sup>34</sup> W pierwotnej wersji *Bayside* Poole również zastosował tę kompozycyjną ramę, ale w wodzie zniknął fantazmatyczny kochanek Fiska.
- <sup>35</sup> *It Happened One Night*, reż. Frank Capra, 1934.
- <sup>36</sup> McCool dostrzega tu aluzję do malarstwa Davida Hockneya, K. McCool, dz. cyt., s. 5.
- <sup>37</sup> L. Williams, dz. cyt., s. 172.
- <sup>38</sup> Więcej na ten temat w: J. Yung-Ching Chang, dz. cyt., s. 104-109.
- <sup>39</sup> L. Williams, dz. cyt., s. 174.
- <sup>40</sup> W. Poole, *Dirty Poole. The Autobiography of a Gay Porn Pioneer*, Alyson Books, Los Angeles 2000, s. 165.
- <sup>41</sup> O związkach Poole'a z awangardą pisze McCool.
- <sup>42</sup> Pojęcie pornotopii wprowadził Steven Marcus w sławnej i zarazem kontrowersyjnej pracy *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, Basic Books, New York 1966. Oznacza ono utopię erotycznego nadmiaru, fantazję o nieograniczonej dostępności seksu, apetytu nań i seksualnej gotowości.
- <sup>43</sup> P. Pappas, *Wakefield Poole Discusses His Films with Peter Pappas*, „Gaysweek” 1977, nr 33, s. 17. Polityczny, społeczny i kulturowy potencjał *Chłopców...* interpretuje Cindy Patton. Zob. „L.A. Plays Itself”/„Boys in the Sand”. *A Queer Film Classic*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2014.
- <sup>44</sup> L. Bersani, *Sexuality and Aesthetics*, „October. Art, Theory, Criticism, Politics” 1984, nr 28, s. 37, <https://doi.org/10.2307/778462> (dostęp: 4.08.2021).
- <sup>45</sup> Późniejsza twórczość reżysera, choćby *Bijou* (1972), zasługuje na uwagę i uznanie, ale ciąży na niej pragnienie powtórzenia sukcesu erotycznie i estetycznie bezinteresownych *Chłopców...*

**Grzegorz  
Piotrowski**

Dr hab. nauk o sztuce, profesor Uniwersytetu Gdańskiego, dyrektor Instytutu Badań nad Kulturą. Jest także wykładowcą Akademii Muzycznej w Gdańsku i Collegium Civitas w Warszawie. Ostatnio opublikował książkę *Syndrom Pogorelicia. Muzyka – opera – performatywność* (2020).

## Bibliografia

- Bersani, L.** (1984). Sexuality and Aesthetics. *October. Art, Theory, Criticism, Politics*, (28), ss. 27-42. <https://doi.org/10.2307/778462>
- Bersani, L.** (2018). *Receptive Bodies*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Blumenthal, R.** (1973, 21 stycznia). Porno Chic. *The New York Times Magazine*, ss. 28-34.
- Brelet, G.** (1949). *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Carmack, K.** (2019). PaJaMa. W: J. Earnest (red.), *The Young and Evil: Queer Modernism in New York, 1930-1955* (ss. 141-142). New York: David Zwirner Books.
- Clarke, K.** (2011). *Porn from Andy Warhol to X-Tube*. Berlin: Bruno Gmünder Verlag.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Escoffier, J.** (2009). *Bigger than Life: The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*. Philadelphia: Running Press Book Publishers.
- Haas, S.** (red.). (2011). *George Platt Lynes. The Male Nudes*, New York: Rizzoli.
- Hanslick, E.** (2017). *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków* (tłum. J. Giel). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Leddick, D.** (1998). *The Male Nude*. Köln: Taschen.
- Marcus, S.** (1966). *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New York: Basic Books.
- McCool, K.** (2011). *A Pornographic Avant-Garde: „Boys in the Sand”, „LA Plays Itself”, and the Construction of a Gay Masculinity*. Philadelphia: Temple University. <http://dx.doi.org/10.34944/dspace/409>
- Pappas, P.** (1977). Wakefield Poole Discusses His Films with Peter Pappas. *Gaysweek*, (33), ss. 15-17, 24.
- Patton, C.** (2014). *„L.A. Plays Itself”/„Boys in the Sand”: A Queer Film Classic*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Platon** (1984). *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon* (tłum. W. Witwicki, wyd. 3). Warszawa: PWN.
- Poole, W.** (2000). *Dirty Poole: The Autobiography of a Gay Porn Pioneer*. Los Angeles: Alyson Books.
- Ritz, G.** (2002). Między histerią a masochizmem: utopijne koncepcje ciała mężczyzny (tłum. K. Krzemieniowa). W: H. Gosk (red.), *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku* (ss. 147-156). Izabelin: Świat Literacki.
- Taruskin, R.** (2010). *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Tatarkiewicz, W.** (1982). *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne* (wyd. 3). Warszawa: PWN.
- Williams, L.** (2013). *Seks na ekranie* (tłum. M. Wojtyna). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Yung-Ching Chang, J.** (2015). The Pornoethnography of „Boys in the Sand”: Fetishisms of Race and Class in the 1970s Gay Fire Island Pines. *Women's Studies Quarterly*, (3-4), ss. 101-115.

- Zannier, I.** (2008). L'archeologica, casta fotografia di von Gloeden. Archaeology, von Gloeden's Chaste Photography. W: I. Zannier (red.), *Wilhelm von Gloeden. Fotografie. Nudi, paesaggi, scene di genere* (ss. 9–19). Firenze: Alinari 24 Ore.
- Ziplow, S.** (1977). *The Film Maker's Guide to Pornography*. New York: Drake Publishers.

**Keywords:**

Wakefield Poole;  
pornography;  
gay cinema

**Abstract**

Grzegorz Piotrowski

**Joyful Liaisons of Form and Content (Wakefield Poole's *Boys in the Sand*)**

The opposition between content and form is one of the foundations (and illusions) of classical aesthetics. These concepts not only function as opposites and correlates, but sometimes they are 'erased' – as in pornographic films of a mechanically replicated form, with no content or with schematic and pretext content. However, Wakefield Poole's *Boys in the Sand* (1971) occupies a special place in the history of porn. This film negates the formal patterns of pornography, which the director replaces with an authorial form, referring to the traditions of modernism and gay art, and dialoguing with various trends in cinema. Due to the specific organization of time, lyrical tonality and visual uniformity, *Boys...* are therefore a film of form, but *à rebours*, and this form generates content, both emancipatory and transgressive. Its artistic value lies in the fact that corporeality and sexuality are rewritten into the original film language, metaphorized and contextualized in the field of cultural associations.