Na miejscu

Alicji

Nam niebo pozwoli

Rabid

Andrzej Pitrus

Nam niebo pozwoli

O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa

Kraków 2004

Wydanie I

Wydawca
Rabid
30-348 Kraków, ul. Kobierzyńska 101/2
tel. 0601 413365, tel./fax (12) 2662549
rabid@autocom.pl
www.ha.art.pl/RABID

Druk PAZAX
Projekt okładki: Monika Pitrus

Recenzje naukowe:
prof. dr hab. Alicja Helman
prof. dr hab. Grażyna Stachówna

ISBN 83-88668-77-3

Kraków 2004
rabid

SPIS TREŚCI

OD AUTORA

Todd Haynes nie jest zbyt dobrze znany polskiej publiczności, choć jest on bez wątpienia jednym z najciekawszych reżyserów amerykańskich młodego pokolenia, debiutującego na przełomie lat 80. i 90. XX w. Jego twórczość jest niezwykłym zjawiskiem nawet na tle kina niezależnego: Haynes wydaje się kontynuatorem europejskiej tradycji autorskiej i wyraźnie „nie pasuje" do wizerunku filmu Stanów Zjednoczonych ostatnich lat. Kino tego artysty jest bowiem przejawem sztuki erudycyjnej, sięgającej do licznych tropów literackich, kulturowych czy filmowych. W jego dokonaniach równie ważne są odniesienia do sfery kultury wysokiej, jak i popularnej.

Wyjątkowość autora *Trucizny* polega także na jego przynależności do obszaru kina środowiskowego, która jednak nie odcięła go od ogółu publiczności zainteresowanej niezależnymi produkcjami. Haynes podejmuje w swoich filmach tematykę homoseksualną; często utożsamiany jest z obszarem tak zwanego „new queer cinema", będącego artystycznym przedłużeniem postawy „queer" – zakładającej nie tylko ujawnienie tożsamości seksualnej, ale także opierającej się na eksploracji marginesu i reinterpretacji centrum, zresztą nie tylko w kontekście homoseksualizmu.

Znaczenia filmów Todda Haynesa wykraczają jednak daleko poza problematykę poruszaną przez reżyserów-działaczy, domagając się od odbiorcy erudycji i aktywności. Książka „Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa" przybliża twórczość reżysera w serii kontekstowych analiz poświęconych jego filmom pełnometrażowym i krótkometrażowym.

Dziękuję pierwszym czytelniczkom mojej pracy. Były nimi: Alicja Helman, która zachęciła mnie do podjęcia problematyki poruszonej w tomie i wsparła wieloma dyskusjami o filmach Haynesa i kolejnych rozdziałach pracy, Monika Pitrus i Grażyna Stachówna. Ich życzliwe uwagi w znacznym stopniu przyczyniły się do udoskonalenia tej publikacji. Wdzięczny jestem także mojej mamie – Eli, która przeczytała uważnie moją książkę tuż przed oddaniem jej do drukarni.

Andrzej Pitrus

Queer, afirmacja inności u jej źródła, w blasku reflektorów, duma z bycia Innym, wchodząca na miejsce lękliwego ujawnienia, wskazująca na uniwersalną wyjątkowość kondycji ludzkiej, odbiera przywileje kolonizatorom i podglądaczom. Inność fascynowała zawsze, przypomnijmy sobie antropologiczne opowieści Bronisława Malinowskiego i *Smutek tropików* Claude'a Lévi-Straussa. Wyprawa na obcy ląd była wyprawą do samego siebie, szukaniem bliźniaka, lustra, okruchów podświadomości, niebezpiecznego zakamarka „ja". „Inny" był delegatem dzikich wysp mieszkającym w cywilizowanym mieście naszej osoby. Jeśli w dodatku ujawniał się skromnie, z dramatyczną opowieścią o stłumieniu i nieszczęściu, o „oblężonej twierdzy" i „studni cierpienia", jaką była dla niego jego własna identyfikacja wobec rodziny, szkoły, społeczeństwa – przeżywał za nas lęk i wstyd, dawał nam poczucie przewagi. Ruch gejowski odebrał nam przywilej bezpiecznego igrania z niebezpieczeństwem, mówiąc: oto jest nasza ziemia, niczego nie załatwicie naszymi rękami; złudzeniem było samopoczucie konkwistadorów, jakim cieszył się liberalny obywatel metropolii fallogocentryzmu. Duma jest nasza, tożsamość jest nasza, ekstaza jest nasza. Wymyślcie sobie własną, pamiętając, że sama zasada różnorodności odbiera powagę hierarchii, której ufaliście dotąd*.

* Inga Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2004, ss. 91-92.

PIERWSZE SYMPTOMY CHOROBY

W stronę „queer cinema"

Przełom lat 80. i 90. przyniósł istotne zmiany w traktowaniu problematyki homoseksualnej w kinie amerykańskim. Choć temat ten był wcześniej oczywiście obecny, to właśnie w tym momencie pojawiło się tak zwane „queer cinema", będące nową odmianą filmu homoseksualnego, charakteryzującą się pewnego rodzaju programowością przesłania. Określenia tego nie należy przy tym postrzegać jako wartościującego. Programowość utożsamiana jest tu bowiem z otwartością pozycji zajmowanych przez autora, nie tylko **mówiącego** o homoseksualizmie, ale także **deklarującego** swoją przynależność do tej mniejszości seksualnej.

Wcześniejsze realizacje często nie zawierały swoistego zaprogramowania odbioru, kierującego uwagę widza w stronę określonych treści. Zdarzało się także, iż podtekst homoseksualny mógł być zrekonstruowany jedynie przez zainteresowanych widzów, poszukujących ukrytych śladów w filmach, niezawierających w swej powierzchniowej strukturze żadnych odniesień, ani nawet aluzji do problematyki mniejszościowej. Wynikało to najczęściej z ograniczeń cenzuralnych, sprawiających iż „zakazane" tematy przenikały do kina w formie nieraz bardzo mocno zawoalowanej. Wspomina o tym między innymi Marty Roth[1], posługujący się terminami „homosexual coding" i „cross-writing" dla określenia operacji polegającej na ukazaniu relacji homoseksualnych w sposób, który byłby łatwiejszy do zaakceptowania dla szerokiej – w większości heteroseksualnej – publiczności.

Znakomitym przykładem jest film Davida Leana pod tytułem *Spotkanie* (*Brief Encounter*, 1945), który nie zawiera żadnych elementów pozwalających przypisać go do nurtu kina gejowskiego. Jednocześnie utwór ten w środowisku homoseksualnym cieszy się kultowym statusem i jest odbierany jako opowieść o zakazanej – czytaj: homoseksualnej – miłości[2]. Ten wyrafinowany melodramat, nakręcony według scenariusza Noëla Cowarda, opowiada o niespełnionym uczuciu dojrzałych bohaterów, pozostających w małżeńskich związkach, do pewnego stopnia zresztą udanych.

Podtekst homoseksualny wynika w tym przypadku z przesunięcia znaczeniowego, dokonywanego raczej przez publiczność, niż sugerowanego przez jakiekolwiek elementy wewnątrztekstowe. Wskazówką dla widzów były tu jedynie orientacja seksualna słynnego dramaturga oraz przedstawiona w filmie sytuacja, w której bohaterowie angażują się w związek wykraczający poza akceptowane społecznie schematy. Co więcej: niespodziewane uczucie zostaje przez nich odrzucone, właśnie z powodu braku akceptacji dla nieznanych wcześniej emocji. Wszystkie te elementy sprawiają, że „homoseksualne odczytanie filmu" jako utworu odzwierciedlającego rozterki człowieka odkrywającego swoją odmienność[3] nie wydaje się niewłaściwe, choć – w pewnym sensie – pozostaje ono sprzeczne z jawnym sensem utworu.

Co ciekawe, remake *Spotkania* – nakręcone w 1984 roku przez Ulu Grosbarda *Zakochać się* (*Falling in Love*) – pozbawił opowiedzianą przez Davida Leana historię jakichkolwiek odniesień do homoseksualizmu[4]. Powodem tej zmiany jest – jak się wydaje – inny kontekst społeczny. W latach 40. związek pozamałżeński wydawał się czymś nieakceptowanym, a w latach 80. zmiana partnera nie była już niczym niezwykłym. Grosbard zmodyfikował także niektóre inne wątki fabularne, odzierając romans „spóźnionych kochanków" z atmosfery niemożliwości i niespełnienia, dominującej w filmie zrealizowanym tuż po wojnie. Jego film jest po prostu historią o miłości dojrzałych ludzi, którzy nie spodziewali się, iż w ich życiu nastąpi jakakolwiek emocjonalna rewolucja.

Andrew Ross podkreśla także, że „homoseksualne odczytanie" tekstu niezawierającego jawnych wskazówek w tym kierunku jest zawsze kwestią wyboru, dokonywanego przez publiczność. Stąd też możliwe jest także włączenie w obszar kultury „queer" postaci lub utworów spoza kręgu definiowanego jako homoseksualny. Posługując się terminem Stuarta Halla możemy mówić w takim przypadku o odczytaniu sprzecznym, lub – inaczej – o radykalnej reinterpretacji. Ross pisze:

> nie ma gwarancji, że to, co zostało zakodowane w scenariuszu filmowym zostanie odczytane w ten sam sposób przez różne grupy społeczne, wykazujące różne orientacje seksualne. Doskonale widać to na przykładzie dobrze rozwiniętej subkultury gejowskiej, zafascynowanej klasycznym kinem

hollywoodzkim, a w szczególności jego gwiazdami takimi jak Judy Garland, Bette Davis, Mae West, Greta Garbo, Marlena Dietrich, Joan Crawford oraz piosenkarkami Barbrą Streisand, Dianą Ross, Bette Midler[5].

„Queer cinema" przełomu lat 80. i 90. przyjmuje nową strategię. Reinterpretacja, dokonywana wcześniej przez widzów, staje się strategią wewnątrztekstową. Filmy tego nurtu są nie tylko deklaracją ich autorów, swoistym artystycznym „coming out"[6], ale także próbą reinterpretacji w kontekście subkulturowym wielu wątków kultury, postrzeganych wcześniej jako należące do obszaru dominującego.

W licznych utworach tego nurtu znajdziemy potwierdzenie koncepcji Rossa. Na przykład Cecelia Barriga w pracy *Spotkanie dwóch królowych* (*The Meeting of Two Queens*, 1991), posługując się strategią filmu montażowego, zderza ze sobą sceny z udziałem dwóch aktorek – Grety Garbo i Marleny Dietrich. Dokonana przez nią oczywista manipulacja sugeruje, iż artystki te angażują się w rodzaj „filmowego romansu". Ukazane przez reżyserkę „sceny miłosne" nie odzwierciedlają oczywiście jakiegokolwiek porządku rzeczywistości, są one raczej komentarzem odnoszącym się do specyficznego użycia obrazów przez społeczność homoseksualną. Reinterpretację znanego tekstu przynosi także *Bądź potępiona, jeśli tego nie uczynisz* (*Damned if You Don't*, 1987) Su Friedrich. Tym razem nowemu odczytaniu poddany został słynny *Czarny Narcyz* (*Black Narcissus*, 1946) Micheala Powella, a film „dopowiada" pewne wątki historii zakonnic, będących bohaterkami filmu brytyjskiego reżysera. Friedrich przywraca nieobecny w utworze z połowy lat 40. motyw seksualnej represji, jakiej poddane zostały bohaterki *Narcyza.*

Najciekawszym utworem w kontekście przemian, jakie przyniosło „new queer cinema" jest jednak krótkometrażówka Richarda Kwietniowskiego *Płomienie miłości* (*Flames of Passion*, 1989). Nawiązuje ona w sposób bezpośredni do wspomnianego wcześniej *Spotkania* Leana. Kwietniowski po raz kolejny opowiada historię przypadkowego romansu pary bohaterów. Jego film zawiera liczne odwołania do utworu z 1945 roku, upewniające, że zbieżności pomiędzy dziełami Leana i Kwietniowskiego nie są przypadkowe. Najważniejsze z nich dotyczą warstwy fabularnej oraz cha-

rakterystycznej scenerii – bohaterowie *Płomieni miłości*, podobnie jak ci, których znamy z filmu Leana, spotykają się na kolejowym dworcu. Ich miłość rodzi się w „przelocie", w podróży, w przerwach codziennego życia. Kwietniowski rezygnuje jednak z umowności *Spotkania*; związek ukazany w jego filmie ma charakter homoseksualny, przy czym jeden z bohaterów nie uświadamia sobie swojej orientacji.

Film młodego reżysera może zostać potraktowany jako modelowy przykład strategii nowego kina „queer". Kwietniowski nie tylko w sposób otwarty mówi o miłości homoseksualnej, ale także wyraźnie posługuje się strategią reinterpretacji istniejących tropów. Co ciekawe – twórca pozostanie wierny tej strategii także później. Jego *Miłość i śmierć na Long Island* (*Love and Death on Long Island*, 1997) jest bowiem wariacją na temat *Śmierci w Wenecji* (*Morte a Venezia*, 1971) Luchina Viscontiego. Kwietniowski i tym razem przenosi motywy oryginału na poziom dyskursu kultury „queer". Homoseksualne treści filmu włoskiego reżysera nie wpisują się bowiem w obszar kina gejowskiego. Opowieść o Gustavie von Aschenbachu i jego fascynacji Tadziem nie jest bowiem, w sensie dosłownym, historią homoseksualnej miłości. W tym przypadku ważniejsze są wątki związane z zauroczeniem dojrzałego mężczyzny sferą niedojrzałości, niewinności, młodości. W filmie Kwietniowskiego jest inaczej: bohater przeniesiony ze świata bliskiego *Śmierci w Wenecji* zostaje skonfrontowany z kulturą młodzieżową, co dodatkowo podkreśla udział Jasona Priestleya – gwiazdy młodzieżowego serialu *Beverly Hills, 90210* (1990-1998, różni twórcy).

Supergwiazda Todd Haynes

Todd Haynes postrzegany jest przez krytykę jako najważniejszy twórca nowego kina gejowskiego. Pozycję tę zapewniają mu nie tylko walory samych jego filmów, ale także efektowny początek kariery, znaczony z jednej strony skandalami, z drugiej zaś niemal natychmiastowym uznaniem publiczności i środowiska filmowego. Jego pierwszy film pełnometrażowy *Trucizna* (*Poison*, 1991) odniósł spektakularny sukces otrzymując Wielką Nagrodę Jury na poświęconym produkcjom niezależnym festiwalu w Sundance. Jednocześnie wzbudził protesty środowisk konserwatyw-

nych. Chrześcijańskie organizacje pod wodzą Donalda Wildmonda i Pata Robertsona protestowały przeciwko polityce National Endowment for the Arts[7] – organizacji, która przyznała młodemu artyście grant w wysokości dwudziestu pięciu tysięcy dolarów na dokończenie filmu, którego finansowanie rozpoczęto z wykorzystaniem prywatnych funduszy. Protest przerodził się w kampanię na rzecz likwidacji NEA, która jednak na szczęście nie zakończyła się powodzeniem. *Trucizna* zaś miała premierę w dwustu miastach, co jest znakomitym wynikiem, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, iż była to niskobudżetowa produkcja niemal nieznanego reżysera.

Jeszcze większy skandal towarzyszył wcześniejszemu filmowi Haynesa – debiutanckiej hybrydzie fabuły i dokumentu zatytułowanej *Supergwiazda: Historia Karen Carpenter* (*Superstar: The Karen Carpenter Story*, 1987)[8].

Todd Haynes zainteresował się historią Karen Carpenter – połową rodzinnego duetu The Carpenters, znanego w latach 70. z sentymentalnych piosenek, opartych na prostych pomysłach melodycznych. Wokalistka ta, obdarzona zresztą sporym talentem, była pierwszą w kręgach showbiznesu ofiarą anoreksji. Wizerunek rodziny Karen przedstawiony przez Haynesa, zwłaszcza zaś jej brata Richarda, okazał się na tyle niepochlebny, iż krewni piosenkarki postanowili uczynić wszystko, by nie dopuścić do rozpowszechniania filmu. W rezultacie reżyserowi wytoczono proces o naruszenie praw autorskich – Haynes wykorzystał bowiem w filmie piosenki duetu, nie troszcząc się o pozwolenie, którego zresztą z całą pewnością i tak by nie uzyskał, z uwagi na oskarżycielski ton filmu. Wyrok, obowiązujący do dziś, nakazywał zniszczenie kopii filmu i jednoznacznie zabraniał jakiejkolwiek jego dystrybucji, także niekomercyjnej. *Supergwiazda* dostępna jest więc jedynie na pirackich nośnikach, sprzedawanych przez witryny internetowe i udostępnianych bezpłatnie przez entuzjastów filmu i idei wolności wypowiedzi.

W ciągu kilkunastu ostatnich lat wielokrotnie podejmowano próby przywrócenia krótkometrażówki do rozpowszechniania. Sam reżyser zwrócił się do Richarda Carpentera z prośbą o zgodę na pokazywanie jej w ośrodkach zajmujących się leczeniem anoreksji, z jednoczesnym zapewnieniem, iż wszystkie wpływy z wyświetlania *Supergwiazdy* zostaną przeznaczone na walkę z tą choro-

Lalki Barbie i Ken grają główne role w filmie *Supergwiazda: Historia Karen Carpenter*

bą. Carpenter zdecydowanie odmówił. Na łamach pisma „Entertainment Weekly" pojawił się apel krytyków, którzy domagali się zniesienia zakazu. Także ten głos nie przyniósł zmiany stanowiska rodziny Carpenterów.

Problemy związane z naruszeniem dóbr spadkobierców Karen nie były jedynymi, z jakimi borykał się reżyser. W swoim filmie Haynes posłużył się lalkami Barbie – które „występują" w sekwencjach fabularyzowanych – co wzbudziło zdecydowany protest firmy Mattel, znanego producenta zabawek, w tym wspomnianych lalek. Prawnicy Mattel zagrozili, iż jeśli film, mimo zakazu uzyskanego przez Carpenterów, zostanie publicznie pokazany, wytoczą twórcy sprawę o obrazę i zszarganie wizerunku Barbie, reprezentującej – zdaniem koncernu – wartości rodzinne i patriotyczne.

Supergwiazda to film niezwykle pomysłowy i złożony, mimo krótkiego czasu projekcji. Haynes zdecydował się bowiem na zderzenie kilku formuł gatunkowych – od fabuły, przez interwencyjny dokument (potraktowany zresztą w sposób ironiczny) aż po konwencję filmu animowanego. Pierwsza scena filmu przywodzi zaś na myśl telewizyjną formułę tak zwanego *crime show*, którego główną atrakcją są rekonstrukcje zbrodni i śledztw, mających na celu wykrycie sprawców przestępstwa. Została ona, aby dodatkowo podkreślić telewizyjne zakorzenienie tego fragmentu, opatrzona podpisem „dramatyzacja". Sam charakter pierwszych ujęć odbiega jednak od przyzwyczajeń, mogących wynikać z kompetencji widza. Scena została bowiem nakręcona z perspektywy subiektywnej, przywodzącej na myśl formułę „stalker movie"[9], mającej jednocześnie wzmacniać zaangażowanie widza w wydarzenia świata przedstawionego. Początek *Supergwiazdy* przynosi ze sobą spory ładunek emocji – w pierwszych minutach jesteśmy bowiem świadkami odkrycia zwłok Karen, która zmarła na skutek przedawkowania leków wspomagających odchudzanie. Dramatyzm inicjalnej sceny zostaje jednak niemal natychmiast skonfrontowany z ironicznym komentarzem rodem z „interwencyjnego reportażu" oraz z wypowiedzianym zza kadru w podniosłym tonie pytaniem : „Dlaczego Karen musiała zginąć tak młodo?"

W kolejnej scenie filmu Haynes porzuca „żywy plan". Postaci Karen, Richarda, rodziców i inne odgrywane są przez lalki umieszczone w miniaturowych dekoracjach i animowane w najprostszy

z możliwych sposobów, dający widzowi poczucie całkowitej umowności i sztuczności świata przedstawionego. Także ta scena opatrzona zostaje podpisem – rozwijającym wspomniany wcześniej pomysł odwołujący film do tradycji telewizyjnej. Słowo „dramatyzacja" zostaje jednak zastąpione podpisem „symulacja". Określenie to pojawia się w momencie, kiedy Karen decyduje się podjąć współpracę z bratem i wkrótce potem podpisuje kontrakt z wytwórnią płytową.

W warstwie fabularnej film Haynesa koncentruje się na przebiegu kariery piosenkarki, zmuszanej przez rodzinę, a przede wszystkim brata, do intensywnej pracy, a jednocześnie pogrążającej się w chorobie, doprowadzającej ją w końcu do całkowitego wycieńczenia, zwieńczonego omdleniem podczas koncertu i koniecznością odbycia w szpitalu ratującej życie kuracji. Haynes wprowadza jednak kilka motywów pobocznych. Wykorzystanie formuły „fałszywego dokumentu" pozwala mu na równoległe prowadzenie wątku anoreksji jako takiej (w oderwaniu od historii Karen) – utwór zawiera fragmenty stylizowane na film edukacyjny, ostrzegający o konsekwencjach, jakie mogą wynikać ze zbyt surowej diety. *Supergwiazda* wykorzystuje także elementy dokumentu politycznego. Działalność grupy The Carpenters wpisana bowiem zostaje w obszar konserwatywnej ideologii: w jednej ze scen wspomniany zostaje koncert grupy na zaproszenie prezydenta Nixona. Traktujące najczęściej o miłości piosenki duetu zostały tym samym ukazane jako reakcyjna kontrpropozycja dla muzyki tego okresu, wyrastającej z tradycji kontestacji i ruchu hippisowskiego.

O ile rodzina bohaterki zostaje przedstawiona w zdecydowanie negatywnym świetle, o tyle ona sama ukazana jest z pewną dozą sympatii. Karen jest bowiem ofiarą przemysłu rozgrywkowego i presji kultu zgrabnego ciała. Jest jednak także osobą, pragnącą zachować kontrolę nad samą sobą. Paradoksalnie jej choroba nie wynika z bezpośredniego nacisku ze strony brata czy rodziców. Wręcz przeciwnie, wszyscy oni zachęcają piosenkarkę, by przestała się głodzić. Presja, którą na nią wywierają, ma inną naturę: Karen ma za wszelką cenę odnieść sukces, utrzymać wysoką pozycję i pracować ponad siły. Anoreksja jest tu więc ukazana nie jako prosta pochodna mody na szczupłe, zgrabne ciało. Haynes dociera do istoty tej choroby, będącej często wynikiem

obsesyjnego dążenia do samokontroli[10]. Kiedy więc następuje przełom i Karen podejmuje decyzję o leczeniu, nie mamy do czynienia z radykalną zmianą. Bohaterka nadal pragnie kontroli, uświadamiając sobie, że takie postępowanie doprowadzi ją do ubezwłasnowolnia, którego częściowo doświadczyła podczas pobytu w szpitalu.

Niezwykle interesujące jest także zakończenie filmu. Karen, po kuracji, dla której przeprowadzenia musiała zawiesić karierę muzyczną, ponownie musi stawić czoła chorobie. Powrót na scenę staje się powrotem do starych nawyków. Ostatnia scena przedstawia ją w momencie, kiedy sięga po zabójczą – jak się wkrótce okaże – dawkę preparatu powodującego wymioty o nazwie IPECAC. Sytuacja ta ukazana jest ponownie z perspektywy subiektywnej. Tym razem jednak to nie Karen jest w kadrze. To jej oczami widzimy obrazy wypełniające końcowe klatki filmu. Domyka się klamra, ale jednocześnie wprowadzone zostaje kolejne możliwe odczytanie: jesteśmy obserwatorami i niejednokrotnie mimowolnymi sprawcami tragedii, ale sami możemy tej tragedii doświadczyć.

Tematyka utworu i jego zakorzenienie w prawdziwej, dramatycznej historii mogłoby sprawić, iż film Haynesa będzie miał nieco publicystyczny charakter. Opowiada on bowiem o sprawach, które w sposób żywy interesowały opinię publiczną: anoreksji, kulcie gwiazd popkultury, ciemnych stronach showbiznesu, a także o amerykańskich wartościach, ukazanych tu w wykrzywiony i groteskowy sposób. Znaczenia filmu są jednak znacznie bogatsze.

Do ich poszukiwania zachęcają sygnały zawarte w samym tekście. W początkowych partiach reżyser dokonuje dekonstrukcji formuł, z których w pewnym sensie wywodzi się jego dzieło. Przejście od „dramatyzacji" do „symulacji" jest zdecydowanym podkreśleniem umowności filmu, powołaniem do życia świata nie prawdziwego, lecz symulowanego właśnie. Określenie historii Karen mianem symulacji może być odczytane jako próba zaznaczenia sztuczności świata masowej rozrywki. Może być jednak także przywołaniem strategii reinterpretacyjnej, znanej z innych filmów „new queer cinema". Bowiem także w filmach Toma Kalina, Kwietniowskiego i innych mamy do czynienia ze strategią znaczącego wykorzenienia – historia wywiedziona z innego tekstu czy wręcz z rzeczywistości zostaje wpisana w kontekst, pozwalający uwypuklić

te aspekty poruszanego w filmie problemu, które podlegały wcześniej represji. Haynes stosuje jednak wspomnianą strategię w sposób zdecydowanie odmienny. Inni twórcy koncentrowali się bowiem na treściach odwołujących się w sposób bezpośredni do homoseksualizmu. Haynes natomiast przejmuje od nich samą zasadę, uciekając jednocześnie od dosłowności tematyki mniejszościowej. Choć w zdecydowanej większości jego filmów występują wątki fabularne tego rodzaju, reżyser zawsze dokonuje niezwykłego ich przesunięcia, pozwalającego wznieść się na poziom metadyskursu. Haynes realizuje więc nie tyle filmy o homoseksualizmie i homoseksualistach, co o obrazach homoseksualizmu, jego kontekstach i mitologiach. W tym sensie *Supergwiazda: Historia Karen Carpenter* jest wyraźną zapowiedzią późniejszych, bardziej złożonych i dojrzałych filmów reżysera.

Czytanie z marginesu

Burdette[11] postrzega Todda Haynesa jako twórcę już od pierwszych filmów wpisującego się w nurt „new queer cinema", choć tematyka homoseksualna w dosłownym rozumieniu pojawiła się dopiero w pełnometrażowym debiucie artysty. Przyporządkowanie *Supergwiazdy* do tego nurtu oparł on na inspiracji pracą Richarda Dyera „Heavenly Bodies: Film Stars and Society"[12], której autor dokonuje analizy sposobu, w jaki z perspektywy homoseksualnej poddano reinterpretacji postać Judy Garland. Dyer utrzymuje, że włączenie aktorki w obszar wyobrażeń sfery „queer" nastąpiło za sprawą rozdźwięku, jaki można było zaobserwować pomiędzy sferą prywatną a publicznym wizerunkiem Garland. Aktorka ta była bowiem postrzegana w obrębie kultury dominującej jako uosobienie „zwyczajności" – co zostało zresztą precyzyjnie zaprogramowane jako element publicznej „osobowości" tej postaci. Jej życie prywatne, pełne traumatycznych doświadczeń, odbiegało w sposób zdecydowany od wizerunku zbudowanego na potrzeby ekranu. Ta „szczelina" między wyobrażeniem a prawdziwą personą pozwoliła zbudować odniesienie do tożsamości homoseksualnej, uwarunkowanej koniecznością – w czasach, o których mowa – ukrywania orientacji seksualnej. Przypadek Karen jest bardzo podobny.

Piosenkarka została bowiem wpisana przez menadżerów przemysłu muzycznego w schemat odwołujący się do tradycyjnych wartości rodzinnych. Miała stać się uosobieniem konserwatywnej Ameryki – określano ją jako „goody-goody", „fresh", „clean", „sweet", prezydent Nixon zaś nazwał grupę The Carpenters „najlepszym, co może zaproponować amerykańska młodzież". Karen nie czuła się jednak dobrze w narzuconej jej roli, pragnęła niezależności i prawa do decydowania o sobie, którego jednak ciągle jej odmawiano. W wieku 25 lat nadal była zmuszona mieszkać z rodzicami.

Interesujące jest, że – mimo iż film został zrealizowany przez twórcę-homoseksualistę – reżyser nie identyfikuje się w żaden sposób z jedyną homoseksualną postacią świata przedstawionego. W jednej z ostatnich scen pojawia się sugestia, że Richard jest homoseksualistą, a więc także nie mieści się w wykreowanym dla niego przez wytwórnię płytową wizerunku „chłopaka z sąsiedztwa", reprezentującego heteroseksualny porządek wartości. Logika „queer" przejawia się tu nie w sposób dosłowny; Haynes poszukuje raczej metafory, zdolnej ukazać sytuację jednostki poddanej presji świata zewnętrznego i nie godzącej się z narzuconą jej rolą. *Supergwiazda* jest więc filmem z kręgu „queer cinema" w rozumieniu, które proponuje Constantine Giannaris:

> film nie musi opowiadać o związkach homoseksualnych, ani w ogóle dotyczyć seksualności by należeć do obszaru „queer". Ważniejsze jest podejmowanie tematów tabu, wypowiadanie niewypowiedzianego – bycie „queer" na tym właśnie, moim zdaniem, polega[13].

Choroba jako metafora

Szczególna wartość wszystkich dzieł Todda Haynesa, w tym także *Supergwiazdy*, polega na możliwości ich odczytania także poza obszarem związanym z „new queer cinema". Choć problematyka charakterystyczna dla tego nurtu jest obecna w każdym filmie artysty, przypisanie prac autora *Trucizny* do kina środowiskowego byłoby nieporozumieniem. Jego filmy nie tylko wzbudzają zainteresowanie publiczności heteroseksualnej, ale także zawie-

rają znaczenia wykraczające poza kwestie związane z tożsamością seksualną.

Także *Supergwiazda* pozwala na odczytanie na bardziej uniwersalnym poziomie. Haynes, podkreślający „symulacyjność" świata przedstawionego sam zresztą do takiego odczytania zachęca – film opowiada o konkretnej osobie, ale jednocześnie traktuje jej historię jako punkt wyjścia do pewnego uogólnienia.

Choroba Karen przedstawiona jest bowiem w sposób, który neguje podejrzenia o interwencyjny charakter filmu. Tam, gdzie mówi się o anoreksji, zwykle Haynes przyjmuje pozycję ironisty. Choć trudno podejrzewać go o bagatelizowanie problemu, wyraźnie podkreśla, że choroba Karen jest metaforą, a nie po prostu konkretnym przypadkiem.

Anoreksja zyskuje przy tym wymiar metaforyczny na nieco innym poziomie niż ten, który przywołuje Susan Sontag. Autorka „Choroby jako metafory" koncentruje się bowiem na strategiach, jakie mają służyć „oswojeniu" choroby – raka, a w późniejszym eseju AIDS:

> Przypadek raka jest zwykle postrzegany jako zawiniony przez chorego, który oddawał się „niebezpiecznym" praktykom – przez alkoholika chorego na nowotwór wątroby, palacza cierpiącego na raka płuc. Choroba jest karą za niezdrowy tryb życia (...).
> Niebezpieczne praktyki, które prowadzą do AIDS są postrzegane jako coś więcej niż tylko wynik słabości. Polegają one bowiem na uzależnieniu od zakazanych substancji czy też oddawaniu się praktykom seksualnym postrzeganym jako dewiacyjne[14].

Potrzeba oswajania raka i AIDS wynika z przekonania o fatalnym i nieuniknionym charakterze obydwu schorzeń. Zespół metafor zbudowanych wokół nich służy kreowaniu przekonania, że zagrożeni są jedynie ci, którzy sami prowokują rozwój choroby. Ci zaś, którzy zachowają czystość mogą czuć się bezpieczni.

Anoreksja postrzegana jest inaczej. Choć przypadki wyleczenia są bardzo rzadkie (mówi się o tym w filmie), przypadłość, na którą zapadła Karen, zwykle nie zyskuje statusu „prawdziwej choroby". Jest ona w powszechnej świadomości nie tyle jednostką

chorobową, co rodzajem niefortunnego przyzwyczajenia – tak zresztą traktują problem Karen jej rodzice, przekonani, że będą zdolni nakłonić córkę do jedzenia i odstawienia leków odchudzających. Oczywiście taki wizerunek anoreksji nie odzwierciedla faktycznego charakteru tego schorzenia.

Haynes odnalazł w chorobie Karen metaforę innego rodzaju. Potraktował on jej słabość jako wykrzywiony symptom pseudowartości społeczeństwa konsumpcyjnego, które narzuca kobiecie określoną wizję cielesności. Ma ona zrealizować ideał szczupłego ciała, a jednocześnie wypełnić ideał matki-żywicielki. Anoreksja wydaje się doskonale odzwierciedlać tę sprzeczność – choroba, dotykająca niemal w stu procentach kobiety, przejawia się z jednej strony obsesją związaną z przygotowywaniem żywności (dla innych), z drugiej zaś narzucaniem sobie rygorystycznej diety prowadzącej do wyniszczenia organizmu, a w konsekwencji do śmierci. Taka wizja kobiecości opiera się na sprzeczności – żywicielka odmawia sobie pożywienia. Zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym.

Twórca *Supergwiazdy* odnajduje w chorobie odwzorowanie kondycji społeczeństwa, którego wytworem była grupa The Carpenters. Kondycja ta była wynikiem przywiązania do ideologii patriarchalnej, a jednocześnie przekonania, że ideologia ta nie służy spełnieniu celów konsumpcjonizmu. Kobiety są przecież – co potwierdzają badania marketingowe – doskonałymi konsumentami, podejmującymi współcześnie zdecydowaną większość decyzji o zakupie, także odnoszących się do produktów przeznaczonych dla mężczyzn.

Susan Bordo pisze:

> Ideał szczupłego ciała (...) oferuje iluzję spotkania – poprzez ciało – sprzecznych wyznaczników współczesnej ideologii kobiecości. (...) Dążenie do zachowania szczupłej sylwetki i odrzucenie łaknienia sprawia, iż tradycyjnie pojmowana kobiecość zostaje zderzona z „męskimi" wartościami sfery publicznej. Anorektyczka ucieleśnia to zderzenie, tę podwójność, w szczególnie bolesny sposób[15].

Odmowa jedzenia, co podkreślałem wcześniej, jest więc nie tylko bezpośrednią pochodną pragnienia zrealizowania ideału szczupłego kobiecego ciała – anorektyczki doprowadzają się przecież do stanu, w którym ich ciało traci cechy kobiece, powracając do wyglądu i funkcji sprzed okresu dojrzałości płciowej. Sprawia to, iż ich kobiecość zostaje przekreślona i zaprzeczona. Anoreksja jest w pewnym sensie także manifestacją pragnienia zdolności do decydowania o sobie, przejawiającą się w kontroli nad własnym ciałem. Oczywiście jest to kontrola doprowadzona do absurdu, wiodąca w konsekwencji do samozniszczenia.

Susan Orbach traktuje wręcz anoreksję jako rodzaj nieświadomego buntu, przeprowadzonego z pozycji feministycznych[16]. Jej zdaniem ciało wyraża to, czego kobieta nie może wypowiedzieć w sensie dosłownym. Zrepresjonowane potrzeby (apetyty) są przyczyną wstydu i w konsekwencji pragnienia zapanowania nad sobą. Kontrola, jaką uzyskuje anorektyczka, jest przy tym paradoksalnie zgodą na narzucony wizerunek i jednocześnie demonstracją siły. Kontrola jest przecież jej przejawem.

Anoreksja związana jest także ze sferą seksualności. Choć pragnienia kontroli nie należy utożsamiać jedynie z tym obszarem, ostatecznym efektem diety stosowanej przez anorektyczki jest swoiste uwstecznienie tych wymiarów cielesności, które wiążą się z erotyzmem. W wielu wypowiedziach pacjentek powraca chęć zaprzeczenia własnej seksualności. Wątek ten znajdziemy na przykład w książce byłej anorektyczki Aimee Liu[17], która wspomina, iż w trakcie trwania choroby za wszelką cenę chciała pozbyć się piersi, gotowa była wręcz usunąć je operacyjnie.

Ten wymiar anoreksji odsyła nas z powrotem do motywu represjonowanej seksualności. Historia Karen Carpenter, opowiedziana w filmie Todda Haynesa, po raz kolejny wydaje się odzwierciedlać problematykę poruszaną także w innych filmach nurtu „new queer cinema". Jednak twórca, nie odrzucając takiej interpretacji, otwiera się także na inne możliwości. „Jeśli w moich filmach występuje jakiś uniwersalny temat, jest nim choroba"[18] – mówi w jednym z wywiadów. Chorobą tą nie jest ani AIDS, ani nawet homoseksualizm, jest nią przede wszystkim inność. Potwierdzi to kolejny film – pełnometrażowa *Trucizna*.

Przypisy

[1] Marty Roth, *Homosexual Expression and Homophobic Censorship: The Situation of the Text* [w:] David Bergman (red.), *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, Amherst: University of Massachusetts Press 1993, ss. 268-281.

[2] Por. np. K. Burdette, *Queer Readings/Queer Cinema: An Examination of the Early Works of Todd Haynes*, „The Velvet Light Trap" 1998, nr 41, s. 68.

[3] Analizę filmu w tym kontekście przeprowadza Andy Medhurst, *That Special Thrill: Brief Encounter, Homosexuality and Authorship*, „Screen" 1991, nr 32, s. 2.

[4] Odczytania w tym kontekście nie doczekał się także nieco wcześniejszy remake filmu, Leana – zrealizowany w 1974 roku przez Alana Bridgesa dla telewizji pod takim samym tytułem jak oryginał. Mimo świetnej obsady – Sophia Loren i Richard Burton – film nie zbliżył się jednak do poziomu pierwowzoru.

[5] Andrew Ross, *The Uses of Camp* [w:] David Bergman, op. cit., s. 70.

[6] Hasło oznaczające ujawnienie własnych preferencji seksualnych i przyjęcie otwarcie homoseksualnego stylu życia.

[7] National Endowment for the Arts jest federalną organizacją powołaną do życia w 1965 roku w celu wspierania artystycznych projektów z różnych dziedzin, ze szczególnym uwzględnieniem działalności młodych i debiutujących artystów.

[8] Wcześniej Haynes nakręcił jedynie amatorską etiudę zatytułowaną *Zabójcy: film o Rimbaud* (*Assassins: a Film Concerning Rimbaud*, 1985). Film, trwający nieco ponad 40 minut, jest opowieścią o związku Rimbauda i Verlaine'a. Nie zachowuje on walorów typowego utworu biograficznego, jest raczej impresją osadzoną w rzeczywistości oderwanej od historycznego konkretu. W ścieżce dźwiękowej wykorzystano współczesne utwory, autorstwa m.in. Iggy'ego Popa i Johna Cage'a. Film zawiera także odniesienia do postaci artystów-homoseksualistów, np. Rainera Wernera Fassbindera. Ten szkolny utwór jest także w pewnym sensie zapowiedzią *Idola* (*The Velvet Goldmine*, 1998), będącego świadectwem fascynacji Haynesa związanych z subkulturą „glam".

[9] Odmiana filmu grozy z seryjnym zabójcą w roli głównej, charakteryzująca się użyciem perspektywy subiektywnej, mającej stawiać widza w kłopotliwej sytuacji odbiorczej. Perspektywa ta jest bowiem w filmach tego nurtu przypisywana równie często ofierze, co zabójcy. W obydwu przypadkach identyfikacja ze spojrzeniem prowadzi do uczucia dyskomfortu.

[10] Takie rozumienie tej choroby znajdziemy między innymi w: Sharlene Hesse-Biber, *Am I Thin Enough Yet? The Cult of Thinnes and the Commercialization of Identity*, New York: Oxford University Press 1997.

[11] Por. K. Burdette, op. cit., s. 71.

[12] Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York: St. Martin's Press 1986.

[13] Wypowiedź w: Cherry Smyth, *Queer Questions*, „Sight and Sound" 1992, nr 35.

[14] Susan Sontag, *AIDS and Its Metaphors*, London: Penguin Books 1990, s. 25. Wydanie polskie w: *Susan Sontag, Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Warszawa: PIW 1991.

[15] Susan Bordo, *The Body and the Reproduction of Femininity* [w:] Katie Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanbury (red.), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, New York: Columbia University Press 1997.

[16] Por. Susan Orbach, *Hunger Strike: The Anorectic's Struggle as a Metaphor for our Age*, London: Faber & Faber 1986.

[17] Aimee Liu, *Solitaire*, New York: Harper and Row 1979.

[18] Michael William Saunders, *Imps of the Perverse: Gay Monsters in Film*, Westport: Praeger Publishers 1998, s. 134.

ZATRUTE SERCA

Trzy opowieści

Eksperymentalne zacięcie *Supergwiazdy* – filmu, będącego hybrydą różnych formuł – zapowiadało, że Todd Haynes stanie się twórcą poszukującym. Jego pełnometrażowy debiut okazał się jednak dziełem znacznie bardziej radykalnym, niż można się było spodziewać. Reżyser dokonał w nim bowiem zderzenia kina gatunków, formuły dokumentalnej oraz kina autorskiego. *Trucizna* jest filmem nowelowym, składającym się z trzech odrębnych opowieści, przy czym każda z nich zachowuje całkowitą autonomię stylistyczną. Co więcej, także tematyka trzech filmów wydaje się nie mieć związku.

W czołówce zamieszczono informację, że scenariusz filmu zainspirowany został przez utwory Jeana Geneta – „Dziennik złodzieja", „Matkę Boską Kwietną", „Ceremonie pogrzebowe" oraz „Cud róży". Bezpośrednie nawiązania do dzieł pisarza odnajdujemy jednak przede wszystkim w noweli zatytułowanej „Homo", będącej w pewnym sensie adaptacją „Dziennika złodzieja". W pewnym sensie, ponieważ Haynes ograniczył się do wybranych wątków powieści, potraktowanych zresztą w sposób dość swobodny. Śladem obecności Geneta są także bezpośrednie cytaty, występujące tu w formie plansz z tekstem, zaczerpniętym z czterech wspomnianych utworów.

Ale Haynes sięga do inspiracji Genetem także na innym poziomie. Jego dzieło w sposób wyraźny podkreśla sztuczność „języka filmu". Jean Paul Sartre[1] pisał o użyciu języka przez Geneta, odnosząc strategie używane przez twórcę „Dziennika złodzieja" do dokonań surrealistów, którzy próbowali dotrzeć do pierwotnych znaczeń języka, używając go w sposób perwersyjny. Wierzyli przy tym w istnienie naturalnego porządku poetyckiego realizmu. Dla Geneta słowo, a co za tym idzie także literatura, były obszarami działalności, którą porównać można do poczynań złodzieja. Język Jeana Geneta jest zawsze skradziony, zawsze pojawia się w „niewłaściwym" kontekście, kłamie i nie odnosi się do jakiejkolwiek rzeczywistości. Pisarz ostrzega zresztą czytelnika wielokrotnie, że to, co znajdzie na kartach jego książek, jest fałszer-

stwem. Jednocześnie wiemy, że twórczość Geneta to rodzaj autobiografii – artysty-złodzieja, artysty występnego. W „Matce Boskiej Kwietnej" czytamy:

> Możliwe, iż historia ta nie wyda się wam całkiem sztuczna i że wbrew mojej woli posłyszycie w niej zew krwi: otóż zdarza mi się podczas nocy uderzać czołem w jakieś ciężkie drzwi, aby uwolnić niepokojące wspomnienie, które prześladuje mnie od początku świata. Wybaczcie. Książka ta chce być jedynie małą cząstką mojego życia wewnętrznego[2].

Podobne napięcie znajdziemy w *Truciźnie*. Haynes zdaje sobie sprawę, że film będzie odczytywany jako manifest postawy homoseksualnej. Jednocześnie czyni wszystko, by podkreślić, że jego film jest kreacją, zabawą, mową kina.

Sztuczność filmu Haynesa wynika zresztą nie tylko z zestawienia różnych formuł, mających dowodzić, że reżyser zdolny jest zakładać maski i przemawiać w skradzionych językach. Wynika ona także ze szczególnego ustrukturowania poszczególnych elementów dzieła. Twórca zdecydował się bowiem zrezygnować z rozwiązań zwykle stosowanych w filmie nowelowym. Poszczególne części – „Horror", „Homo" i „Hero" – nie następują bowiem po sobie, ale przeplatają się przez cały czas projekcji. Niejednokrotnie poszczególne fragmenty są na tyle krótkie, iż widz nie uzyskuje szansy wpisania się w świat przedstawiony danego segmentu. To w sposób oczywisty pogłębia dystans i przekonanie, że mamy do czynienia ze światem wykreowanym, niebędącym w sposób bezpośredni reprezentacją rzeczywistości. Sztuczność podkreślana jest zresztą także w niektórych scenach – np. w pierwszym ujęciu filmu, które jawnie nawiązuje do wcześniejszej *Supergwiazdy*. Podobnie bowiem, jak w filmie o Karen Carpenter, także w tym przypadku Haynes zaczyna opowieść od ujęcia zrealizowanego w trybie subiektywnym – ukazuje ono wtargnięcie policji do mieszkania Nancy Olson – jednej z bohaterek noweli „Horror".

Następne ujęcia należą do noweli zatytułowanej „Hero". Jej – nieobecnym zresztą – bohaterem jest Richard Beacon – nastolatek, który zamordował swojego ojca po czym... wyleciał – jak ptak – przez okno. „Homo" to nawiązanie do „Dziennika złodzieja" –

historia miłości skazańca Johna Brooma do jego współwięźnia Jacka Boltona. „Horror" natomiast opowiada o niefortunnym przypadku doktora Thomasa Gravesa – naukowca, któremu udało się wyizolować popęd płciowy w formie płynnego serum.

Stylistyka „Hero" odwołuje się do dokumentu, a ściślej do formuły określanej mianem „testimonial". Historię dramatu, jaki rozegrał się w miasteczku Glenville, poznajemy w serii rozmów z nauczycielami, kolegami, wreszcie matką Richarda. Z kolejnych wypowiedzi wyłania się obraz zagubionego dziecka, odrzuconego przez szkolnych kolegów, dziecka „innego". Jeden z rówieśników określa Richarda jako kogoś, kto nie bronił się, nazbyt łatwo poddawał się przemocy. Inni świadkowie dostarczają informacji, iż chłopiec był świadkiem rozpadu rodziny, obserwatorem aktów przemocy, a także ich obiektem.

W finale Richard jest świadkiem seksualnego zbliżenia rodziców. To właśnie wtedy sięga po broń ojca i strzela do niego. Ostatnie ujęcia noweli, zrealizowane ponownie z perspektywy subiektywnej, ukazują Richarda wylatującego przez okno.

„Homo" nie oferuje rozbudowanej fabuły. Nowela ta jest raczej impresyjnym zapisem związku dwóch mężczyzn, którzy spotykają się po raz pierwszy w domu poprawczym dla nieletnich, by później trafić do tego samego więzienia. Ich związek ukazany jest zgodnie z duchem pisarstwa Geneta – fascynacja męskim homoseksualizmem podszyta jest tu upodobaniem do „złego seksu". Erotyzm zawsze powiązany jest z dominacją, przemocą. Jednocześnie obrazy tej noweli charakteryzują się największym wysmakowaniem plastycznym. Nasycone kolory, utrzymane w retrospekcjach w tonacjach żółci, zaś w scenach nocnych w odcieniach granatu, podkreślają, że mamy do czynienia raczej z zapisem fantazji, niż próbą stworzenia wiarygodnego i realistycznego świata. Nowela nie zawiera żadnych elementów łączących ją bezpośrednio z „Hero", ani też z kolejną opowieścią zatytułowaną „Horror". Można jednak doszukiwać się korespondencji pomiędzy bohaterem „Hero" – ukazanym jako ofiara, a Jackiem z „Homo", upokarzanym już w poprawczaku. Scena, w której grupa wychowanków ośrodka pastwi się nad Jackiem, urządzając zawody w pluciu do otwartych ust chłopca, ilustruje wspomnianą już opinię

Na kolejnych stronach kadry pochodzące z nowel: „Horror", „Homo" i „Hero"















jednego ze szkolnych kolegów bohatera „Hero": Richard poddawał się przemocy, przyjmując razy z pokorą, prowokującą oprawców do jeszcze większego okrucieństwa. Richard jest więc „młodszym" wariantem Jacka – choć w „Hero" nie ma mowy o homoseksualnej tożsamości protagonisty[3].

Najbardziej rozbudowana nowelą jest „Horror". W części tej Haynes nawiązuje do stylistyki fantastycznego filmu lat 50. z pogranicza science fiction i horroru. Nawiązania te dotyczą zarówno warstwy wizualnej, jak i fabularnej. Interesujące wydaje się przy tym, że konwencja sprzed kilkudziesięciu lat nie została zrealizowana w pełni konsekwentnie. Czarno-białe zdjęcia, elementy charakteryzacji i rozwiązania formalne charakterystyczne dla kina okresu zimnej wojny zderzone są ze współczesnymi elementami scenograficznymi. W warstwie fabularnej zaś wykorzystano motyw szalonego naukowca, którego źródeł możemy szukać wcześniej – w klasycznym kinie grozy. W filmie obecny jest też wątek romansowy: główną oś wydarzeń przedstawionych stanowi bowiem historia związku naukowca Thomasa Gravesa i zakochanej w nim asystentki, Nancy Olson. Bohaterów poznajemy w momencie fatalnego wypadku – Graves, podczas pierwszego spotkania z przyszłą asystentką, wypija wyizolowane przez siebie serum. Wkrótce zauważa, że jego ciało zaczyna zmieniać się, ulegając rozkładowi. Choroba okazuje się zaraźliwa i naukowiec nieświadomie powoduje epidemię. Jego pierwszą ofiarą staje się spotkana w barze prostytutka, na której twarzy, tuż po tym jak całuje Gravesa, pojawiają się charakterystyczne owrzodzenia. Nancy, mimo odrażających objawów choroby, zakochuje się w nim, okazuje mu czułość i wspiera go. Thomas stara się zachować dystans, ale jednocześnie nie przyznaje się, że choroba jest zakaźna. Wreszcie Nancy całuje go i – dopiero potem – dowiaduje się, jaki jest prawdziwy charakter zarazy zapoczątkowanej przez naukowca. Dziewczyna także staje się jej ofiarą, Graves zaś zostaje osaczony przez policję, która poszukuje go za spowodowanie zarazy. Otoczony przez uzbrojonych funkcjonariuszy i rozwścieczony tłum, pragnący linczu, wyskakuje przez okno.

Podobnie jak w przypadku wcześniej wspomnianych nowel, „Horror" nie nawiązuje w sposób bezpośredni do pozostałych segmentów filmu. Jedynym ogniwem łączącym „Horror" z „Hero" jest scena, w której Thomas wyskakuje w finale z wysokiego piętra

kamienicy. Przywołuje to sytuację, kiedy Richard wylatuje przez okno. Skok chorego naukowca kończy się jednak upadkiem na ulicę przed budynkiem. Ponownie – tak jak w przypadku delikatnie zarysowanej relacji pomiędzy „Hero" i „Homo" – Haynes oferuje sugestię, iż obydwie opowieści są ze sobą połączone znaczeniowo, jednocześnie uciekając od dosłowności i budowania prostych efektów semantycznych pomiędzy tekstami poszczególnych nowel.

Homotekst

Brak bezpośrednich związków pomiędzy fabułami poszczególnych segmentów a także ich zróżnicowanie stylistyczne nie powodują u odbiorcy wrażenia, iż ma do czynienia z całkowicie odrębnymi jednostkami. Odrębność opowieści, z których składa się *Trucizna,* prowokuje raczej do zastanowienia nad znaczeniem strategii przyjętej przez autora. Z jednej strony – o czym wspomniałem wcześniej – służy ona budowaniu efektu sztuczności, z drugiej mamy wrażenie, że niekonwencjonalny sposób opowiadania kryje w sobie dodatkową intencję.

Haynes do pewnego stopnia sam udziela wskazówek co do zrozumienia jego zamierzenia. W jednym z wywiadów mówi:

> Heteroseksualność jest – moim zdaniem – w takim stopniu strukturą, jak i jej wypełnieniem. Jest ona narzuconą strukturą, towarzyszącą dominującemu systemowi patriarchalnemu, który ogranicza i definiuje społeczeństwo[4].

Heteroseksualność jest też zasadą – zdaniem np. Laury Mulvey[5] – przyświecającą konstrukcji klasycznej narracji. Związane jest to ze szczególnym rozkładem akcentów ról pełnionych przez postaci męskie i kobiece w klasycznych filmach narracyjnych, które odzwierciedlają tradycyjnie przypisywane płciom role społeczne. Mulvey dokonuje wyodrębnienia ról pasywnych – kobiecych i aktywnych – męskich. Pierwsze związane są z przypisaniem kobiet do sfery spektaklu. Kobiety w klasycznych narracjach filmowych nie są czynnikiem sprawczym, są jedynie obiektem spojrzenia, co odzwierciedla ich funkcję w heteroseksualnym układzie, w którym zarezerwowana jest dla nich rola bierna. Doskonałym przykładem takiej postaci jest Madeleine Elster/Judy Barton z fil-

mu Alfreda Hitchcocka *Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958) grana przez Kim Novak[6]. Postać ta jest w sposób podwójny wpisana w rolę obiektu przeznaczonego do oglądania – po raz pierwszy przez męża Madelaine, który „pokazuje" Johnny'emu swoją żonę i jej dublerkę, mającą dopomóc mu w popełnieniu morderstwa i uczynieniu bohatera świadkiem rzekomego samobójstwa. Po raz drugi – już jako Judy – przez samego Johnny'ego, który postanawia ukształtować ją na podobieństwo utraconej kochanki, zmieniając jej fryzurę, kolor włosów, ubranie. *Zawrót głowy* dostarcza także przykładu postaci męskiej kontrolującej przebieg narracji. Działania protagonisty, zwłaszcza w drugiej części filmu, przypominają obmyślanie i realizowanie niemal filmowego scenariusza. Judy jest w nim marionetką, skazaną na wykonywanie poleceń i spełnianie fantazji mężczyzny. Odnajduje się zresztą w tej roli znakomicie; aż do sceny finałowej, w której wypada z wieży.

Zawrót głowy można postrzegać jako rodzaj fantazji o niemal nekrofilicznym charakterze. Johnny, którego męskość zostaje podważona przez lęk wysokości (z tego właśnie powodu bohater nie sprawdza się w roli narzucanej mu przez wykonywany zawód i przyczynia się do śmierci swego kolegi), poszukuje z jednej strony możliwości odbudowania swej podmiotowości, z drugiej zaś stara się zbudować rodzaj idealnego związku z kobietą, opartego na całkowitym jej podporządkowaniu. Kobieta z fantazji bohatera jest... martwa, całkowicie pozbawiona własnej podmiotowości i poddana jego woli.

Mulvey podkreśla, że mechanizmy opisane na przykładzie filmu Hitchcocka nie ograniczają się jedynie do elementów świata przedstawionego. Autorka „Visual and Other Pleasures" pisze:

> Mężczyzna kontroluje filmową fantazję i staje się uosobieniem siły także na innym poziomie: jako nosiciel spojrzenia odbiorcy (...). Możliwe jest to dzięki procesowi uruchomionemu przez umieszczenie postaci kontrolującej dyskurs w centrum tak, by widz mógł się z tą postacią identyfikować. Skoro zaś widz identyfikuje się z główną postacią męską, dokonuje jednocześnie projekcji własnego spojrzenia na to, które przypisane jest jego ekranowemu zamiennikowi, tak by władza męskiego bohatera nad wydarzeniami korespondowała z władzą jego erotycznego spojrzenia (...)[7].

Charakterystyczna logika klasycznego filmu narracyjnego przejawia się nie tylko w opisanym przez Mulvey rozkładzie sił w tekście. Zakłada ona również istnienie wrażenia ciągłości i analogiczności diegezy filmu wobec rzeczywistego świata:

> Funkcją filmu jest reprodukowanie w sposób tak doskonały, jak to możliwe, tak zwanych naturalnych warunków ludzkiej percepcji. Techniczne możliwości kamery (przede wszystkim chodzi tu o głębię ostrości) oraz jej ruchy (określane przez działania bohatera) w połączeniu z przezroczystym montażem (wymaganym przez realizm) sprawiają, że ramy przestrzeni filmowej ulegają zatarciu. Męski bohater ma swobodę kształtowania sceny, sceny przestrzennej iluzji, w której to on artykułuje spojrzenie i kreuje działania[8].

Ciągłość świata przedstawionego klasycznego filmu narracyjnego daje widzowi nie tylko poczucie władzy. Daje także przyjemność, odzwierciedlającą porządek patriarchalnego świata. Jest ona jednak nierozerwalnie związana ze sferą ideologii dominującej, którą podważyć można – zdaniem Laury Mulvey – jedynie przez... zanegowanie przyjemności w rozumieniu związanym z kinem hollywoodzkim:

> Jako rozwinięty system reprezentacji kino skłania do postawienia pytań o to, w jaki sposób podświadomość (uformowana przez dominujący porządek) strukturuje widzenie i determinuje przyjemności, wynikające z patrzenia. Kino jednak zmieniło się w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Nie jest już monolitycznym systemem opartym na wielkim kapitale, jaki znamy z Hollywoodu lat 30., 40. i 50. Nowe rozwiązania techniczne (np. taśma 16 mm) zmieniły warunki ekonomiczne produkcji filmowej, które mogą dziś być zarówno kapitalistyczne, jak i „rzemieślnicze". Stąd też pojawiły się możliwości tworzenia kina alternatywnego. (...) Kino tego rodzaju dostarcza przestrzeni dla narodzin filmu radykalnego zarówno w rozumieniu politycznym, jak i estetycznym, stanowiącego prawdziwe wyzwanie dla podstawowych założeń kina mainstreamowego[9].

Haynes wydaje się doskonale wpisywać w proponowany przez cytowaną autorkę model radykalnego kina. Jego dzieło nie dość, że powstało poza dominującym systemem produkcji, to jeszcze charakteryzuje się zarówno radykalną treścią, jak i formą. Niesie ze sobą marginesowe przesłanie przywołujące porządek homoseksualny, pozostający w opozycji do dominującego porządku heteroseksulanego. Jego forma zaś opiera się na daleko idącym przeformułowaniu klasycznych rozwiązań. Haynes nie buduje jednak swojego dzieła w całkowitym oderwaniu od tradycji. Jego film zdaje się realizować mechanizm, o którym wspomina Mulvey:

> Alternatywne kino daje nam ekscytację płynącą z pozostawienia przeszłości za nami, a nie z jej prostego odrzucenia, oraz z transcendowania zużytych i opresywnych form po to, by móc zerwać z oczekiwaniami na temat przyjemności i zbudować nowy język pożądania[10].

Haynes podąża taką właśnie ścieżką. Jego film odwołuje się bowiem wprost do oczekiwań widza, przede wszystkim do tych, które opierają się na jego kompetencji, rozumianej zresztą bardzo szeroko – od kompetencji gatunkowej począwszy, a na wyobrażeniach na temat „prawdziwości" świata przedstawionego filmu skończywszy. Wydaje się więc, że nieprzypadkowo na początku filmu pojawia się perspektywa subiektywna. Tworzy ona nie tylko efekt echa pomiędzy *Trucizną* i *Supergwiazdą*, ale także ustanawia opisywane przez Mulvey utożsamienie spojrzenia wewnątrztekstowego i spojrzenia widza. Utożsamienie to zostaje jednak szybko zdekonstruowane. Nie tylko dlatego, że Haynes porzuca tę perspektywę[11], ale także dlatego, że żadne z opowiadań stanowiących treść filmu nie zostaje opowiedziane w sposób ciągły. *Trucizna* realizuje więc w sposób doskonały postulat filmu zwróconego przeciwko tradycyjnie pojmowanej przyjemności. Nieciągłość utworu buduje bowiem raczej krytyczny dystans niż emocjonalne zaangażowanie w rozumieniu związanym z filmem hollywoodzkim.

Reżyser podkreśla zresztą, że jednym ze źródeł pomysłu polegającego na równoległym opowiadaniu trzech historii było pragnienie zachęcenia publiczności do nieustannego interpretowania filmu. W przypadku rozdzielenia wszystkich opowieści i przed-

stawieniu ich w formie trzech odrębnych, zamkniętych całości, widz skłaniałby się ku „zamykaniu" znaczeń filmu, budowanych dopiero w kontekście całości. W formie przyjętej przez reżysera *Trucizna* jawi się jako dzieło całkowicie otwarte, które nieustannie kończy się i zaczyna, dodatkowo tworząc nieoczekiwane i trudne do jednoznacznego zinterpretowania efekty znaczeniowe pomiędzy poszczególnymi segmentami. Haynes podkreśla zresztą, że i oryginalny scenariusz filmu nie dawał aktorom możliwości kontaktu ze zlinearyzowanymi wersjami trzech historii. Także więc aktorzy zmuszeni byli do nieustannego konstruowania znaczeń, budowania własnych ról ze strzępów[12].

Fragmentaryczna struktura *Trucizny* związana jest także z obszarem, w którym zdekonstruowaniu podlega przyjemność widza. Haynes wykracza przy tym poza rozumienie obecne w cytowanym artykule Laury Mulvey. Przyjemność nie ogranicza się tu bowiem do sfery *plaisir*, lecz odnosi się także do *juissance*. Innymi słowy, reżyser poddaje rewaloryzacji także ten poziom, który obecny jest w filmach określanych mianem progresywnych. *Juissance* bowiem to obszar przyjemności związany z rozpoznawaniem praw tekstu, czy też jego interpretacją. *Trucizna*, swym rozbiciem i fragmentarycznością, rozprasza nie tylko przyjemność patrzenia i bycia w świecie przedstawionym filmu, ale także przyjemność interpretacji. Często bowiem pozostawia widza bezradnym; liczne fragmenty – choćby z uwagi na krótki czas ich trwania – sprawiają wrażenie, iż „nie posuwają filmu do przodu", ani w sensie narracyjnym, ani znaczeniowym.

Haynes podkreśla także we wspomnianym już wywiadzie, iż zależało mu na zbudowaniu relacji pomiędzy poszczególnymi nowelami na zasadzie formalnego ich zestrojenia tak, by wydawało się, iż stanowią jedność, podczas gdy w istocie – na płaszczyźnie fabularnej – nie mają one ze sobą związku. Rozwiązanie takie sprzyja zastawianiu interpretacyjnych pułapek, niejednokrotnie bowiem zderzenia montażowe poszczególnych fragmentów wynikają z przesłanek formalnych, a ich znaczeniowe relacje ulegają przemieszczeniu. Tak dzieje się już w początkowych partiach filmu. W pierwszym fragmencie należącym do noweli „Hero" dowiadujemy się o zaistniałych wydarzeniach – morderstwie popełnionym przez Richarda i jego tajemniczym zniknięciu. Kolejna scena ukazuje rękę dziecka przetrząsającego komodę w po-

szukiwaniu – jak się potem okazuje – cennych przedmiotów. Widz jednak uzyskuje zachętę do połączenia obydwu scen – możliwa jest sytuacja, w której potraktujemy ujęcie należące w istocie do noweli „Homo" jako część innego segmentu.

W *Truciźnie* znajdziemy także fragmenty, które w pewnym sensie „wyprzedzają" interpretacyjną aktywność widza. Efekt ten uzyskiwany jest w momentach, w których pewne mechanizmy odbioru dzieła filmowego, warunkujące pozycję widza i sposób rekonstruowania znaczeń, zostają ujawnione poprzez wpisanie ich w formie metaforycznej w świat przedstawiony. W noweli „Horror" znajdziemy na przykład fragment, w którym Thomas zostaje skonfrontowany ze swoim lustrzanym odbiciem, w którym widzi początkowo „innego siebie" – bez blizn i wrzodów na twarzy – a następnie scenę namiętnego pocałunku z Nancy. Scena ta na wielu poziomach odnosi się do mechanizmów opisywanych w pracach teoretyków, starających się rozpoznać prawa spektaklu kinematograficznego. Mamy tu oczywiście do czynienia z przywołaniem – obecnej na przykład w artykule Laury Mulvey – metafory lustra, a także procesu polegającego na projektowaniu samego siebie w przestrzeń kadru filmowego w poszukiwaniu wyidealizowanego ekranowego *alter ego*. Thomas nie widzi bowiem swojego odbicia, lecz życzeniowy obraz własnego ciała – pełnego witalności, zdrowego, tchnącego erotyzmem. Jednocześnie homoseksualna wymiana spojrzeń z własnym ekranowym odbiciem zostaje zderzona z ujęciem, w którym następuje heteroseksualne ukierunkowanie pragnienia. Intencja Haynesa nie jest do końca jasna. Zestawienie takie może być bowiem postrzegane jako odwołanie się do strategii „cross-writing", ale jednocześnie może być znakiem represjonowania treści homoseksualnych przez kino gatunkowe – „Horror" jest bowiem między innymi próbą zmierzenia się z konwencją gatunkową. W scenie tej znajdziemy także odwołanie do narcystycznego wymiaru kina. Spojrzenie w lustro jest tu aktem autoerotycznym, a jednocześnie momentem ustanowienia ego w sensie Lacanowskim. Thomas odgrywa bowiem scenariusz fazy zwierciadła, w której dziecko dostrzega swoje odbicie w lustrze i przygotowuje grunt dla późniejszych identyfikacji z Innymi. Chcąc poszukiwać odniesień do sfery związanej z homoseksualizmem, mamy do czynienia z bardzo czytelną metaforą „stawania się homoseksualistą". Należy jednak nadal pamię-

tać, że jest to metafora „podwójna", jakby zdublowana. Zachowuje ona wymiar metafilmowy, nawet odniesiona do sfery tożsamości seksualnej.

Bogactwo znaczeniowe tej krótkiej sceny kreuje efekt nawarstwienia, rodzaj znaczeniowego nadmiaru. Z tej nadwyżki widz może wybrać to, co wydaje się mu najciekawsze. Może także zagubić się w wielopoziomowym tekście dzieła. Podobny charakter ma fragment należący do noweli „Hero", w którym Richard podgląda matkę i ojca w sytuacji intymnej. Choć składa się on zaledwie z kilku ujęć, twórca realizuje tu wyrafinowany i złożony pomysł. W pierwszym ujęciu widzimy Richarda wchodzącego do pokoju rodziców. Obraz ukazujący ich zbliżenie nie należy do tej samej przestrzeni, co obraz ukazujący Richarda.

Zostały one połączone dopiero na stole montażowym. Daje to wrażenie, że chłopiec nie tyle podgląda swoich rodziców, ile jest widzem pornograficznego spektaklu kinowego. Już podczas trwania tego ujęcia zza kadru słyszymy głos matki, komentującej uczucia, jakie towarzyszyły jej w momencie, gdy zdała sobie sprawę, iż syn jest obserwatorem jej dość gwałtownego zbliżenia z mężem. Porównuje je ona do sytuacji, w której to ona była obserwatorką kary wymierzonej Richardowi przez jej męża. Przez chwilę oglądamy na ekranie obraz przywracający dominującą w filmie stylistykę „testimonial documentary". Felicia Beacon kontynuuje swoją wypowiedź, zwracając się bezpośrednio do kamery. W chwilę później powraca stylistyka wprowadzona w pierwszym ujęciu fragmentu. Ponownie obraz składa się z dwóch autonomicznych elementów. Jednak teraz to matka patrzy na chłopca, który jest bity przez ojca.

We fragmencie tym mamy ponownie do czynienia z przywołaniem kilku wymiarów definiujących sposób istnienia dzieła filmowego. Haynes dokonuje tu obnażenia spektaklu – postać należąca do świata przedstawionego staje się już nie tylko przedłużeniem spojrzenia widza, ale samym widzem. Innymi słowy, wydarzenia, w których uczestniczy, ukazane są jako spektakl wpisany w inny spektakl. Interesujące jest też przywołanie podstawowej figury montażowej definiującej przestrzeń klasycznego filmu narracyjnego. Figura ta służy często zobrazowaniu tak zwanej „wymiany spojrzeń" w scenach, w których dochodzi do emocjonalnej interakcji między postaciami świata przedstawionego. Choć niewątpliwie

mamy tu do czynienia ze sceną emocjonalnej interakcji, wymiana spojrzeń odbywa się w sposób ujawniający konwencjonalność rozwiązań montażowych stosowanych w filmach hollywoodzkich. W omawianym fragmencie „Hero" dochodzi bowiem do sytuacji, w której spoglądają na siebie nie dwie osoby, ale dwa „spektakle", tym bardziej „atrakcyjne" dla widza, iż przekraczające barierę intymności. Podobnie jak w przypadku „Horroru", także tu na metaforę kierującą uwagę widza w stronę wątków autotematycznych zostaje nałożona ta, którą możemy odczytywać w kontekście przynależności *Trucizny* do nurtu „new queer cinema". Haynes, konstruując efekt lustrzanego odbicia, w którym najpierw syn patrzy na matkę uprawiającą seks z jego ojcem, później zaś Felicia spogląda na chłopca upokarzanego przez małżonka, stawia w pewnym sensie znak równości między tymi sytuacjami. W obydwu przypadkachspotykamy się z opresją – wynikającą ze źle zrozumianej władzy rodzicielskiej oraz z patriarchalnego/heteroseksualnego modelu rodziny. Haynes nie krytykuje przy tym heteroseksualizmu pojętego jako nakierowanie pragnienia na osoby płci przeciwnej. Heteroseksualizm jest w tym przypadku powiązany z modelem opartym na dominacji i nierówności – wcześniej bowiem widz otrzymuje wskazówki, że rodzina Richarda jest patologiczna, że występuje w niej przemoc i brakuje miłości.

Ciekawe jest, że sceny o jawnie autotematycznym wymiarze występują tylko w dwóch nowelach. Burzy to z jednej strony spodziewaną symetrię dzieła (która nie zostaje zachowana także na innych poziomach), ale jednocześnie prowokuje do zastanowienia. Wydaje się jednak, że rezygnacja z analogicznej sceny w „Homo" jest uzasadniona. To właśnie ta nowela, jako jedyna, mówi o homoseksualizmie. I choć nie ona przede wszystkim przyciąga uwagę widza, w pewnym sensie stanowi oś, z której wyrastają „Hero" i „Horror" – segmenty oparte na logice symbolicznej, wywiedzionej w przewrotny sposób z rozpoznawanych przez widza formuł kina.

Analiza struktury narracyjnej i rozwiązań formalnych stosowanych przez Haynesa nie pozostawia wątpliwości, iż mamy do czynienia z próbą stworzenia alternatywnego modelu kina. Idąc za propozycją Laury Mulvey, zgodnie z którą klasyczna narracja jest rodzajem ucieleśnienia heteroseksualnego porządku, można byłoby zaryzykować twierdzenie, że twórca *Trucizny* proponuje wi-

dzowi homoseksualną alternatywę narracyjną. Interpretacja taka mogłaby budzić wątpliwości, gdyby warstwa fabularna nie ukierunkowywała odczytania filmu. W przypadku jednak gdy i na tym poziomie znajdujemy jasne odniesienia do sfery tożsamości seksualnej, wydaje się, że można posłużyć się pojęciem „homotekstu" jako nowej struktury odzwierciedlającej wrażliwość homoseksualną. „Homo" to także „podobny", a właśnie do szukania podobieństw, odbić, echa zachęca reżyser filmu.

Genet raz jeszcze

Wyjaśnienia struktury *Trucizny* możemy poszukiwać także gdzie indziej – w kolejnym odniesieniu do twórczości Geneta. Haynes już w czołówce podkreśla, że film odwołuje się nie tylko do „Dziennika złodzieja", z którego zaczerpnięto wątki noweli „Homo", ale także do „Matki Boskiej Kwietnej" „Ceremonii pogrzebowych" i „Cudu róży". „Dziennik złodzieja" dostarczył przede wszystkim motywów fabularnych, pozostałe utwory – same fragmentaryczne w konstrukcji – przede wszystkim struktury. Haynes potwierdza to we wspomnianym już wywiadzie, w którym powołuje się także na inspiracje innym wymiarem twórczości Geneta[13]. Odniesieniem dla filmu Haynesa jest bowiem także jedyny film pisarza.

Pieśń miłości (*Un chant d'amour*, 1950) jest amatorską realizacją nakręconą bez użycia dźwięku. Określenie „amatorski" odnosi się jednak wyłącznie do sposobu produkcji oraz faktu, iż film pierwotnie nie trafił do dystrybucji, zwracając uwagę dopiero po wielu latach od momentu powstania. Walory artystyczne utworu są natomiast dowodem, że jego twórca – choć nie miał odpowiedniego przygotowania – wykazywał się niezwykłą intuicją, pozwalającą mu stworzyć wyrafinowane dzieło o przemyślanej konstrukcji.

Istotą *Pieśni miłości* jest struktura, nadająca pozornie banalnej treści nowe znaczenie. W warstwie czysto fabularnej, film Geneta jest niejako przedłużeniem fantazji zawartych w utworach literackich autora „Dziennika złodzieja". Bohaterami są więźniowie, a uwaga reżysera koncentruje się na ukazywaniu seksualności w kontekście przemocy i okrucieństwa. To jednak sposób zestawienia poszczególnych elementów sprawia, że utwór zasługuje na szczególną uwagę.

Warto w tym momencie przywołać dokładną analizę, jakiej poddał *Pieśń miłości* Richard Dyer w książce zatytułowanej „Now You See It. Studies on Lesbian and Gay Film"[14]. Autor wyodrębnia cztery wymiary filmu wchodzące ze sobą we wzajemne relacje. Pierwszym z nich jest sekwencja więzienna, w której strażnik podgląda masturbujących się więźniów, komunikujących się ze sobą przez ścianę oddzielającą sąsiadujące ze sobą cele. W pewnym momencie wkracza on do jednej z cel i upokarza arabskiego więźnia, grożąc mu odbezpieczonym pistoletem, który wkłada mu do ust. Druga sekwencja jest w pewnym sensie zawarta w pierwszej – ujęcia ukazujące kwiaty za oknem celi, chwytane raz po raz ręką przestępcy, należą bowiem do porządku „więziennego", ale jednocześnie, poprzez powtórzenie, tworzą autonomiczny „refren" rytmizujący całość utworu. Trzecim elementem są ujęcia ukazujące fizyczne zbliżenia mężczyzn – więźniów, ale także strażnika. W czwartej przestrzeni ponownie widzimy dwóch mężczyzn z pierwszego z wymienionych segmentów. Tym razem są oni jednak ukazani w innej scenerii – nie w celi, lecz w lesie podczas zabawy, będącej preludium miłosnych uniesień.

Każdy z wyodrębnionych przez Dyera elementów zawiera w sobie tropy narracyjne, choć czasami są one bardzo ograniczone. Nie do końca jasna wydaje się jednak relacja pomiędzy poszczególnymi fragmentami. Można bowiem wyobrazić sobie sytuację, w której cały film skupiony jest wokół postaci strażnika fantazjującego na temat zbliżenia z więźniami, ale także na temat ich wzajemnych relacji. Sceny rozgrywające się w plenerze mogą zostać jednak przypisane także jednemu z przestępców, zwłaszcza, że często są one połączone z sekwencjami więziennymi przy pomocy ściemnienia/rozjaśnienia, co może sugerować ich oniryczny charakter oraz przyporządkowanie do określonej perspektywy. W zrozumieniu struktury utworu może też pomóc tytuł sugerujący paramuzyczną organizację materiału. Richard Dyer uważa, że poszczególne elementy tworzą rodzaj piramidy, w której układ segmentów determinowany jest przez organizację formalną. Co ciekawe, układ stworzony przez Geneta nie cechuje się pełną konsekwencją – jest to więc rodzaj uszkodzonej struktury, w której klasyczne piękno odbite w symetrii i harmonii zostaje zakłócone przez „niepasujący" do reszty element – ujęcie, w którym bohater próbujący dosięgnąć kwiatów za oknem w końcu

chwyta je i wciąga do wnętrza celi. Autor analizy podkreśla także, że konstrukcja utworu przywołuje rozwiązania stosowane w utworach poetyckich Geneta pochodzących przede wszystkim z pierwszej połowy lat 40. Dotyczą one jednak nie tyle treści – choć paradoksalnie jeden z wierszy z 1948 roku nosi identyczny tytuł – co szczególnej organizacji formalnej i sposobu jej zderzenia z treścią. W swych utworach poetyckich Genet używa wyrafinowanych struktur, nasyca je typem formalizmu zarezerwowanym dla tematów wzniosłych. Jednocześnie zderza te struktury z problematyką związaną z degradacją człowieczeństwa, perwersją, doprowadzając do „uszkodzenia formy", podobnego do tego, które znamy z filmu.

Richard Dyer postrzega *Pieśń miłości* jako pewnego rodzaju wzorzec dla filmów określanych przez niego mianem „homophile", czyli takich obrazów o tematyce homoseksualnej, które można uznać za zapowiedź „new queer cinema". Autor „Now You See It" ma tu bowiem na myśli utwory nie tyle przedstawiające problem homoseksualizmu z dystansu, co będące deklaracją homoseksualnej tożsamości i postawy. Echa filmu Jeana Geneta w istocie znajdziemy na przykład w twórczości Jeana Cocteau, z którym zresztą autor współpracował na planie swej krótkometrażówki. Bezpośrednie zapożyczenia występują natomiast w *Opętaniu skazańca* (*Possession du condamné*, 1967) belgijskiego reżysera Alberta-André L'Heureux, w którym przywołano obrazy zainspirowane *Pieśnią miłości* (np. w scenie wdychania dymu z palonego przez innego mężczyznę papierosa), a także posłużono się wielopoziomową strukturą budującą nie do końca oczywiste zależności znaczeniowe.

Haynes wydaje się kontynuatorem tradycji „homophile movie". Pozycja, którą zajmuje, bliższa jest jednak w *Truciźnie*, a także w późniejszych filmach, „poetyckiemu" podejściu autora „Dziennika złodzieja", niż temu, które prezentował Rainer Werner Fassbinder w *Querelle* (1982), zrealizowanym również według powieści Jeana Geneta. Fassbinder wpisuje bowiem problematykę homoseksualną w kontekst polityczny: seks jest w jego ostatnim filmie przede wszystkim zamiennikiem władzy, co wydaje się pewnym przewartościowaniem w stosunku do wymowy pierwowzoru literackiego. Twórca *Trucizny* sam zresztą wskazuje na *Pieśń miłości* jako na ważne, obok utworów literackich, źródło inspiracji,

jednocześnie podkreślając, że równie duży wpływ miał na niego film Kennetha Angera *Sztuczne ognie* (*Fireworks*, 1947). Interesujące jest, że między filmem Geneta a wcześniejszym o trzy lata krótkometrażowym eksperymentem amerykańskiego reżysera istnieją wyraźne analogie na poziomie strukturowania materiału. *Sztuczne ognie* to bowiem również film niejednorodny, wielopoziomowy, mieszający porządek realistyczny z onirycznym w sposób zbliżony do tego, który opisał Dyer na przykładzie *Pieśni miłości*.

Haynes odwołał się więc do dwóch zrealizowanych niezależnie projektów „new queer cinema". Jego film jest także układem składającym się z trzech odrębnych elementów. Choć wydaje się, że w tym przypadku nawiązanie nie jest dokładne (ponieważ w filmie Geneta występują cztery), być może iż Haynes wcale nie zamierzał odchodzić od podstawowego wyznacznika struktury *Pieśni miłości*. Należy bowiem pamiętać, iż wyróżnione przez Dyera cztery elementy w istocie przypisane są do trzech światów. Ujęcia kwiatów chwytanych ręką skazańca należą bowiem do poziomu opowieści więziennej i zostały wyodrębnione przez Dyera tylko z uwagi na ich specyficzne wpisanie w całość filmu.

Połączenie poszczególnych elementów w *Truciźnie* odbywa się na podstawie przesłanek formalnych. Reżyser unika bowiem sytuacji, w których poszczególne opowieści mogłyby w bezpośredni sposób „komentować się nawzajem". Jedną z zasad rządzących światem filmu jest więc formalizm, konfrontowany tu, po pierwsze, z tematyką wywiedzioną wprost z twórczości Geneta, po drugie zaś z „niskimi" gatunkami – tanim horrorem i akcentującym sensację dokumentem (wątek tajemniczego zniknięcia Richarda). Nakierowanie na formę podkreślone zostaje również w momentach, w których coraz krótsze sekwencje ujęć, należące do poszczególnych segmentów, nie budują autonomicznego znaczenia, są cząstkami wyrwanymi z większej całości, impresjami. Widoczne jest to zwłaszcza w końcowych partiach filmu, w których kolejne fragmenty nowel stają się coraz krótsze, przywołując – znany z *Pieśni miłości* – „efekt piramidy".

Trucizna jest więc także pieśnią, apoteozą Genetowskiej „złej miłości", krańcowego doświadczenia „wyśpiewanego" w serii gwałtownych obrazów. Warto przy tym raz jeszcze podkreślić, że są to często obrazy poetyckie w tym sensie, że ich znaczenia są otwar-

te, podatne na różne interpretacje. Wspomniana wcześniej wielopoziomowość, a co za tym idzie pewna programowa niejasność znaczeń uaktywnianych przez Haynesa dobrze koresponduje z Genetowską symboliką, charakteryzującą się – jak chce Dyer – dwoma cechami: wieloznacznością i skłonnością do przeciwstawiania się utartym schematom, zakorzenionym w wyobraźni poetyckiej, literaturze i stereotypach życia codziennego.

Centrum

Specyficzna struktura *Trucizny* musi prowokować pytanie o centrum: która z nowel jest najważniejsza, która zawiera w sobie właściwe przesłanie filmu? W sensie ilościowym akcenty rozłożone są dość równomiernie. Nowele „Horror" i „Homo" powracają jedenastokrotnie, „Hero" dziesięciokrotnie. Film zaczyna się obrazem należącym do „Horroru", kończy fragmentem „Hero".

Uwaga widza skupia się jednak przede wszystkim na noweli zatytułowanej „Horror". Dzieje się tak dlatego, że jest ona w największym stopniu wyposażona w rozwiązania zaczerpnięte z filmu narracyjnego. „Horror" opowiada spójną, rozwijającą się linearnie historię. W centrum stawia bohaterów, którzy mogą budzić zaangażowanie emocjonalne, nieco tylko osłabione przez ich wyraźną przynależność do gatunkowego metapoziomu. Ani „Hero", ani „Homo" nie oferują widzowi możliwości tak daleko idącego zaangażowania: „Hero" z uwagi na stylizację na kino dokumentalne i – co za tym idzie – bardziej rozproszoną, antyfabularną formę, „Homo" zaś z uwagi na poetycki i impresyjny charakter tej części. Także na wyjątkową wątłość fabuły.

„Horror" – pomimo tytułu – nie jest nawiązaniem tylko do konwencji filmu grozy. Haynes sięga tu raczej do rozwiązań z określonego momentu w historii rozwoju gatunku, w którym bardzo często dochodziło do skrzyżowania formuł science fiction i horroru właśnie. Nowela przywołuje bowiem w sposób jawny stylistykę kina popularnego lat 50., ulubionego zresztą okresu reżysera, do którego nawiąże w kolejnym filmie – *Dottie dostaje lanie* (*Dottie Gets Spanked*, 1993) – a przede wszystkim w *Daleko od nieba* (*Far From Heaven*, 2002). Zresztą i wątki fabularne zaczerpnięte są nie z jednego, ale z dwóch gatunków. Motyw monstru-

alnej przemiany kojarzy się oczywiście z horrorem, jest on jednak spowodowany nie przez czynniki należące do porządku fantastycznego, lecz przez niefortunne działanie człowieka. Transformacja doktora Gravesa nie ma w sobie nic ze znanej z wielu wersji opowieści o wilkołaku – człowieku stającym się wilkiem w świetle pełni księżyca. Monstrualność naukowca została zawiniona przez niego samego. Przypomina to raczej sytuację znaną z filmów fantystycznonaukowych, w których mamy do czynienia z racjonalnym wyjaśnieniem niewiarygodnych wydarzeń. Oczywiście wyjaśnienie to odbywa się często na planie „nauki fantastycznej" – jak np. w filmie *Mucha* (*The Fly* 1958, reż. Kurt Neumann), w którym połączenie owada i człowieka następuje na skutek błędu podczas użycia wynalazku. Choć wiemy, że teleportacja nie jest możliwa przy dzisiejszym stanie rozwoju nauki i techniki, wierzymy, iż mogło tak się stać w obrębie logiki świata przedstawionego filmu. Podobnie jest w fantastycznej noweli z *Trucizny*: Graves sam jest sprawcą swojej choroby.

Fakt, iż „Horror" skupia na sobie najwięcej uwagi widza nie daje gwarancji, iż to właśnie w tej noweli należy szukać najważniejszych znaczeń filmu. Są one tu zresztą do pewnego stopnia ukryte. Użycie „nieaktualnej", wyrwanej z kontekstu konwencji każe bowiem widzowi traktować znaczenia zawarte w tekście z pewnym dystansem. Poziom znaczeń referencyjnych i eksplicytnych[15] jest skonwencjonalizowany w stopniu znacznie większym niż w przypadku „oryginalnych" utworów z fascynującego Haynesa okresu. Co za tym idzie – widz nie znajduje zbyt wielu możliwości skonstruowania znaczeń symptomatycznych, ma bowiem do czynienia z tekstem wykorzenionym, pozbawionym właściwego kontekstu, ironicznym. Wydaje się jednak, że Haynesowi nie zależało na zachęceniu widza do poszukiwania w noweli złożonej metafory, lecz raczej na przywołaniu logiki symbolicznej fantastycznego kina lat 50. „Horror" może być wprawdzie odczytywany jako metafora AIDS, ale należy zwrócić uwagę, iż metafora ta – jeśli oderwać ją od kontekstu pozostałych elementów filmu – jest zaskakująco „uboga". Reżyserowi zależało jednak raczej na odwołaniu się do znaczeniotwórczego mechanizmu fantastycznego kina lat 50., polegającego na budowaniu bardzo czytelnej zależności pomiędzy kinem gatunków a rzeczywistością. Podobnie jak wcześniej w przypadku kina gangsterskiego, twórcy filmowi

tego okresu uczynili z filmu popularnego rodzaj kodu pozwalającego metaforyzować treści związane z życiem społecznym. O ile jednak w przypadku kina gangsterskiego mieliśmy do czynienia z nieco „nieostrym" odzwierciedleniem frustracji związanych z kryzysem gospodarczym, o tyle amerykańskie kino fantastyczne piątej dekady XX wieku odwoływało się do lęków bardzo konkretnych – ukazywało w metaforyczny sposób poczucie zagrożenia ze strony ZSRR. Należy przy tym pamiętać, że to właśnie wtedy nastąpiło największe w całej historii science fiction i horroru zbliżenie obydwu formuł, które – choć wydają się bliskie – różnią się w sposób znaczący: pierwsza metaforyzuje bowiem przede wszystkim problemy związane z życiem społecznym, druga zaś lęki jednostkowe, egzystencjalne. Właśnie to zbliżenie mogło wydać się interesujące twórcy *Trucizny*. Wpisane w strukturę głęboką utworu odniesienia do AIDS dotykają bowiem obydwu obszarów – choroba ta jest bowiem z jednej strony doświadczeniem jednostki, z drugiej zaś – szczególnym społecznym wyzwaniem.

Przywołanie opisanego mechanizmu znaczeniotwórczego z jednoczesnym wypełnieniem starej – pustej już – przestrzeni metafory nową treścią wydaje się tym ciekawsze, że science fiction i horror nie są w istocie jedynymi gatunkami filmowymi przywołanymi w noweli „Horror". W warstwie fabularnej dominują motywy nawiązujące do melodramatu, nie tylko zresztą w sensie, w jakim o tym gatunku wypowiadał się Thomas Schatz uważający, że wspomniany gatunek jest elementem obecnym we wszystkich formułach kina popularnego[16]. Pierwszoplanowym, realizującym jeden z podstawowych wzorców narracyjnych filmu melodramatycznego, wątkiem jest tu bowiem historia uczucia Nancy do chorego naukowca.

Przywołanie melodramatu pełni inną funkcję niż aktualizacja konwencji science fiction i horroru. Gatunek ten nie jest bowiem w takim stopniu nakierowany na sferę symboliczną. Jego specyfika polega raczej na nastawieniu na emocje i – co za tym idzie – tak zwaną stylistykę afektywną[17]. Haynes dokonuje także zderzenia gatunków męskich z formułą kina przeznaczonego dla kobiet, a więc posługującego się inną strategią wyznaczania przestrzeni dla odbiorcy. Przywołuje ona w ten sposób problem poruszany przez Laurę Mulvey w artykule będącym pewnego rodzaju uzupełnieniem tekstu wspomnianego wcześniej. W „Afterthoughts

on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'"[18] autorka pisze o szczególnym przypadku, w którym melodramat, będący przecież produktem dominującego modelu kina, zwraca się przede wszystkim do odbiorcy kobiecego, a niejednokrotnie także stawia postać kobiecą w centrum opowiadania.

Mulvey podkreśla, że filmy kierowane do widza-kobiety lub też po prostu oglądane z pozycji żeńskiej kreują szczególną sytuację, w której kobieta oglądająca film zajmuje pozycję niejako nie dla niej przeznaczoną. Zmuszona jest do maskulinizacji, przywołania – jak to określa to Mulvey – „siebie w fazie aktywnej"[19]. Można więc uznać, że kino modelu dominującego represjonuje kobiety w sposób zdwojony.

Haynes zdaje się nawiązywać do tej koncepcji[20]. „Horror" kreuje w sposób świadomy sytuację odbiorczego dyskomfortu. Dokonuje tego na skutek zderzenia różnych konwencji gatunkowych, a także manipulacji identyfikacją. Wydaje się także, że zależy mu na uzyskaniu efektu przesunięcia seksualnej tożsamości pozwalającej na symboliczne przywołanie tematyki homoseksualnej. Warto przy tym zaznaczyć, że jego wizja nie jest pozbawiona ironii. Postać Nancy przedstawiona jest tu jako „aktywna kobieta", zabiegająca o względy Gravesa. On zaś zostaje sprowadzony do roli spektaklu, który jednak odnosi się do kategorii stworzonych przez Laurę Mulvey nie w sposób bezpośredni. Niefortunny naukowiec jest bowiem spektaklem wynaturzonym i odrażającym. Rozkład jego ciała budzi ciekawość, ale i wstręt. Budzi też początkowo pożądanie Nancy, jednak tylko do momentu, w którym przekonuje się ona, że choroba Thomasa jest zaraźliwa. Nie jest to więc proste odwrócenie ról, lecz pewnego rodzaju gra przesunięć, wprowadzająca temat seksualnej odmienności.

Margines

„Horror" jest nowelą, w której homoseksualizm obecny jest jedynie na poziomie głębokiej struktury tekstu. Co więcej odczytanie opowieści o dezintegracji ciała naukowca i jego związku z młodą asystentką jako opowieści o homoseksualizmie i AIDS jest jedynie możliwością, zwłaszcza gdybyśmy potraktowali ten segment filmu jako odrębną zamkniętą całość.

Nowela ta nie jest jednak ani odrębna, ani zamknięta. Sposób jej wpisania w strukturę *Trucizny* w sposób jasny sugeruje, iż znaczeń powinniśmy szukać także pomiędzy poszczególnymi segmentami.

„Hero" i „Homo" wydają się – z powodów wspomnianych wcześniej – elementami uzupełniającymi. Ale „Homo" jest też jedyną nowelą, w której tematyka homoseksualna ukazana zostaje w sposób dosłowny, przy czym Haynes także w tym przypadku ucieka od jednoznaczności.

„Homo" to rodzaj „fantazji na temat fantazji". Reżyser przywołuje bowiem obrazy przywodzące na myśl „Dziennik złodzieja", a także inne utwory Geneta, nie dokonując jednak dosłownej adaptacji żadnego z nich. „Dziennik złodzieja" zaś jest fantazją właśnie – fałszywą autobiografią, która pozwala autorowi dostąpić szczytów rozkoszy i jednocześnie krańcowego upokorzenia:

> Podobno atmosfera planety Uran jest tak ciężka, że paprocie wloką się po ziemi, zwierzęta przytłoczone są ciężarem gazu. Chciałbym przyłączyć się do tych upokorzonych, pełzających na brzuchu. Jeżeli metempsychoza przydzieli mi jakieś nowe lokum, chciałbym, by była to owa przeklęta planeta, bym mieszkał na niej z katorżnikami swojej rasy. Szukam śmierci wiecznej, nędznej, w mroku, pośród straszliwych gadów, gdzie liście są czarne, a woda w bagnach gęsta i zimna. Niech mi odbiorą prawo do snu. Z coraz jaśniejszym umysłem uznam powoli plugawe braterstwo uśmiechniętych aligatorów[21].

Wizja Geneta jest niezwykle sugestywna. Przekonanie o zakorzenieniu literatury pisarza w sferze własnych doświadczeń – znane są bowiem jego konflikty z prawem – czyni ją jeszcze bardziej wyrazistą. Z drugiej strony przytoczony fragment wyraźnie wprowadza „efekt zmyślenia", konfrontując dodatkową literacką fikcję ze sferą doświadczenia. Genet przypomina jednak raz po raz czytelnikowi, iż mamy do czynienia ze strukturą w pełni podlegającą władzy autora:

> Dziennik, który piszę, nie jest literackim wytchnieniem. Im dalej się posuwam, porządkując to, co znajduję w przeszłym

życiu, im bardziej trzymam się rygorów kompozycji – rozdziały, zdania, cała książka – tym silniejsze jest we mnie postanowienie, by moim minionym nieszczęściom kazać wystąpić w roli cnót[22].

Zanurzenie się w występku jest więc nie tyle przywołaniem własnych doświadczeń, co artystycznym projektem, zamysłem, polegającym na świadomej transgresji dokonanej w tekście. Imaginacyjny charakter „Dziennika złodzieja" podkreślają zresztą fragmenty, które ujawniają samoświadomość dzieła i jego autora. Przykładem może być przypis:

Czytając na nowo ten tekst, zauważyłem, że scenę, która rozegrała się w Kadyksie, umieściłem w Barcelonie. Przypomniało mi o tym zdanie „samotny pośród Oceanu". Popełniłem więc błąd umieszczając rzecz w Barcelonie, ale do tekstu wśliznął się jeden szczegół, który pozwala mi umieścić wszystko z powrotem we właściwym mieście[23].

Haynes rekonstruuje strategię Geneta. Nowela charakteryzuje się szczątkową fabułą, a wydarzenia połączone są ze sobą zgodnie z logiką wyobraźni i pamięci. Reżyser poszukuje zresztą w kinie „poetyckiego" języka, pozwalającego mu wykreować rzeczywistość na pograniczu świata onirycznego[24]. Więzienie jest tu po prostu więzieniem, nie konkretnym miejscem. Jego mieszkańcy angażują się zaś w symboliczne rytuały adoracji i upokorzenia. Świat „Homo" jest więc, podobnie jak świat „Dziennika złodzieja", obszarem zmyślenia. Osiąga ona zresztą poziom metafikcji – Haynes dokonuje bowiem nie tyle kompilacji tropów pamięci – choć w nowej pojawiają się retrospekcje i wspomnienia – ale zestawienia tropów literackich. Strzępy odniesień do „Dziennika złodzieja" zostają zderzone z rozbudowanym cytatem z „Cudu róży" – sceną, w której chłopcy z domu poprawczego opluwają jednego z współwychowanków, tak że zostaje on cały przemoczony ich plwocinami. Kiedy indziej bezpośredni cytat z „Matki Boskiej Kwietnej" komentuje sytuację zainspirowaną innym utworem. Pojawia się on w filmie w formie planszy z napisem pointującym scenę, w której John uwodzi Jacka we śnie.

Twórca *Trucizny* przejmuje od Geneta jego specyficzną wizję homoseksualnego erotyzmu, obecną w najpełniejszej formie w scenie upokorzenia oplutego chłopca. Poniżenie prowadzi tu do adoracji, upadek jest drogą do spełnienia. Ale to nie jedyne i być może nie najważniejsze odniesienie. Haynesowi zależy raczej na zrekonstruowaniu strategii transgresyjnego tekstu, którego autor dokonuje nie tylko przekroczenia ram obyczajowej normy, ale i tekstu jako takiego. Znaczenia, które buduje ocierają się o strategię rebusu. Tak jest w przypadku nazwiska bohatera noweli. W filmie nazywa się on John Broom, wiadomo zaś, że „Dziennik złodzieja" to powieść, w której bohaterem jest sam Genet. Broom to jednak Genet, imię i nazwisko bohatera są bowiem tłumaczeniem na angielski imienia pisarza i bohatera „Dziennika" oraz pseudonimu nadanego mu przez Jeana Cocteau – genet d'Espagne. Pseudonim ten opiera się oczywiście na brzmieniowym podobieństwie słowa genet do nazwiska pisarza. Znaczy jednak także janowiec (inna nazwa: żarnowiec) – jest to roślina rosnąca na nadmorskich wydmach (ang. – broom). Genet w „Dzienniku złodzieja" zachęca do dalszej gry ze słowami:

> Kiedy wypatrzę na wrzosowisku wątłe kwiatki janowca, zwłaszcza o zmierzchu po powrocie z ruin Tiffauges, gdzie żył Gilles de Rais – odczuwam do nich głęboką sympatię. Przyglądam im się z powagą i czułością. Cała natura wydaje się źródłem mojego niepokoju. Jestem sam na świecie i nawet nie mogę być pewny, czy nie jestem królem albo na przykład wróżką tych kwiatów. Gdy przechodzę, składają mi hołd, pochylają głowy, nie pochylając ich wcale, z pewnością jednak rozpoznają mnie. Wiedzą, że jestem ich żywym przedstawicielem, ruchomym, zwinnym, zwycięzcą wiatru.

W przypisie zaś wyjaśnia:

> W dniu kiedy mnie spotkał, Jean Cocteau nazwał mnie „mon genet d'Espagne" (gra słów: genet znaczy również – od hiszp. joinette – koń, nieduży, lecz mocny i szlachetnej rasy – przyp. red.) Nie wiedział, co ten kraj ze mnie zrobił.

Haynes, tłumacząc pseudonim Geneta na angielski, sprawia, że gra słów toczy się dalej...

Najbardziej marginesową pozycję w *Truciźnie* zajmuje nowela „Hero". Nie znajdziemy w niej bezpośrednich odniesień do homoseksualizmu. Ma ona charakter afabularny i składa się przede wszystkim z wypowiedzi, pozwalających zrekonstruować historię małego Richarda. Oczywiście obecny jest w niej wątek inności, odmienności, który mógłby być odczytany zgodnie z logiką „new queer cinema". „Hero" w dużej mierze przypomina wcześniejszą *Supergwiazdę* – stylistycznie i w sposobie budowania metafory homoseksualizmu.

Tym razem jednak reżyserowi zależało przede wszystkim na przywołaniu konwencji dokumentu wraz z oczekiwaniami, jakie ona budzi. Choć w historii kina zmieniały się sposoby definiowania kina dokumentalnego, dość wcześnie ustalił się pogląd, że dokument jest nie tyle zapisem rzeczywistości (w tym przypadku można mówić raczej o kinie dokumentacyjnym), co próbą interpretacji rzeczywistości. Pogląd taki znajdziemy między innymi w tekstach Paula Rothy[25] czy Johna Griersona[26]. „Hero" dokonuje tej interpretacji, jednocześnie podważając walor „rzeczywistości", którą interpretuje. Richard, wydający się po prostu chłopcem doświadczającym przemocy w rodzinie i szkole, okazuje się postacią, w którą przestajemy „wierzyć" – w finale bowiem chłopiec wylatuje przez okno jak ptak i znika. Dokumentalna formuła ponownie zostaje zderzona z fikcją, która staje się jedynie artystycznym konstruktem, kolejną metaforą. Richard jest zaś figurą – choć jednocześnie reprezentuje siebie – chłopca ukazanego być może w momencie narodzin jego seksualnej samoświadomości.

Poszukiwanie metafory

Jeden z najważniejszych momentów w noweli „Homo" – opisana wcześniej scena zaczerpnięta z „Cudu róży" – został zestawiony z fragmentami wszystkich trzech nowel, w których występują wątki sugerujące pewne analogie pomiędzy bohaterami poszczególnych segmentów. Każdy z nich zostaje napiętnowany przez śmierć, będącą konsekwencją seksualnej transgresji. Jack Bolton zostaje zabity podczas próby ucieczki z więzienia, Richard

wylatuje przez okno i znika bez śladu, Graves ginie w podobnych okolicznościach. Śmierć nie jest tu jednak w sposób jednoznaczny karą, jest też rodzajem ostatecznej przemiany, zawierającej w sobie spełnienie i upokorzenie. To dlatego scena poniżenia Boltona w poprawczaku staje się zapowiedzią finału wszystkich splatających się w filmie wątków.

Trucizna, podobnie jak *Supergwiazda*, jest filmem o „dyskursie homoseksualizmu". Głównym wątkiem staje się tu poszukiwanie metafory dla ukazania interesującej Haynesa tematyki. A także refleksja nad tym, jak postrzegamy własne emocje – to z kolei wymiar filmu, który dostępny jest z perspektywy homoseksualnej. Reżyser przyjmuje taką postawę w sposób świadomy, odrzucając system oparty na emocjonalnej identyfikacji w klasycznym rozumieniu, związanym z hollywoodzkim modelem kina:

> Co stałoby się, gdyby proces ten (identyfikacji, przyp. A.P.) został zakłócony, gdyby narracyjne rozwiązania służące identyfikacji zostały w sposób subtelny ujawnione? Czy pozbawienie ich przezroczystości sprawiłoby, że przestaniemy czuć łączność emocjonalną z filmem? A może nasza potrzeba emocji jest tak duża, że pozwala nam nawet dostrzec, **jak** (podkreślenie: Todd Haynes) czujemy to, co czujemy – właśnie w momencie kiedy czujemy[27].

Haynes w sposób wyraźny zwraca się także do odbiorcy heteroseksualnego, ponownie podążając ścieżką wyznaczoną przez Geneta, o którego dziele tak napisał Jan Prokop:

> „Dziennik złodzieja" adresowany jest explicite do czytelnika z normalnego świata „ludzi porządnych". Autor często zwraca się wprost do owego odbiorcy z zewnątrz. Nie jest to więc autobiografia dla siebie samego czy dla kumpli z własnego kręgu, ale tekst pisany pod włos, na przekór, jako wyzwanie. Sytuuje się też na antypodach nie tylko wszelkich panujących przyzwoitości, ale i obowiązujących w społeczeństwie (określonym historycznie?...) pojęć moralnych. Proponuje nam czystą negatywność, antywartość, radykalną konsekwencję w odwrotnym niż uznawany przez społeczność kierunku, swoistą podróż do kresu upadku, poni-

żenia, upokorzenia, upodlenia, zdrady i hańby. Z tego samozniszczenia rodzi się hymn najwyższego szczęścia[28].

Postawa Haynesa jest identyczna. Choć sam reprezentuje środowisko homoseksualne, dzieli świat na normalny i monstrualny, paradoksalnie przypisując monstrualność homoseksualistom. Bohaterowie *Trucizny* są – jak zauważył cytowany już Saunders – potworami. Nie są jednak nimi z urodzenia. To społeczność „normalnych" czyni z nich monstra. Film stara się zaś ukazać „jak społeczeństwo wlewa w nas (homoseksualistów, przyp. A.P.) truciznę niezależnie od tego, jak bardzo będziemy się starać dostosować do obowiązujących w nim zasad"[29] – komentował swoje dzieła reżyser.

Przypisy

[1] Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, Actor and Martyr*, translated by Bernard Frechtman, New York: G. Braziller 1963, s. 513.

[2] Jean Genet, *Matka Boska Kwietna*, przeł. Krzysztof Zabłocki, Warszawa: Tenten 1994, s. 10.

[3] Podobną optykę znajdziemy w kolejnym krótkim filmie Haynesa – *Dottie dostaje lanie* (*Dottie Gets Spanked*, 1993). Jego bohaterem jest dziecko starające się zachować własną tożsamość. Utwór można odczytać jako historię „przyszłego homoseksualisty", znajdującego się jednak w okresie utajenia.

[4] Justin Wyatt, *Cinematic/Sexual Transgression: An Interview with Todd Haynes*, „Film Quarterly" 1993, nr 46, s. 8.

[5] Por. np. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [w:] tejże, *Visual and Other Pleasures*, London: The Macmillan Press 1989. W podobnym tonie wypowiada się Marilyn Farwell, *Heterosexual Plots and Lesbian Subtexts* [w:] Karla Jay, Joanne Glasgow (red.), *Lesbian Texts and Contexts*, New York: New York University Press 1990.

[6] Należy oczywiście zaznaczyć, że – choć *Zawrót głowy* nie jest filmem realizującym model progresywny (krytyczny wobec dominującego nurtu kina) – Hitchcock dokonuje pewnego rodzaju amplifikacji konwencji, wynikającej z samoświadomości twórcy i skłonności do gry z wykorzystywaną formułą.

[7] Laura Mulvey, op. cit., s. 20. Ten i kolejny fragment w tłumaczeniu autora. W języku polskim dostępny jest też przekład Jolanty Mach zatytułowany *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* [w:] Alicja Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków: Universitas 1992, ss. 95-108.

[8] Ibidem, s. 20.

[9] Ibidem, s. 15.

[10] Ibidem, s. 16.

[11] Należy pamiętać, że w kinie klasycznym perspektywa subiektywna stosowana jest w ograniczonym zakresie. Doświadczenia Roberta Montgomery'ego – autora filmu *Dama z jeziora* (*Lady in the Lake*, 1947), zrealizowanego w całości z wykorzystaniem subiektywnego widzenia z perspektywy głównego bohatera – potwierdziły, że widzowie łatwiej identyfikują się z konwencją, niż z, wydawałoby się, bardziej naturalną perspektywą postrzegania rzeczywistości.

[12] Por. Michael William Saunders, *Appendix: An Interview with Todd Haynes* [w:] tegoż, *Imps of the Perverse: Gay Monsters in Film*, Westport: Praeger Publishers 1998, s. 133.

[13] Ibidem.

[14] Richard Dyer, *Now You See It. Studies on Lesbian and Gay Film*, London and New York: Routledge1990.

[15] Wykorzystuję tu rozróżnienia zaproponowane przez Davida Bordwella: *Tworzenie znaczenia*, przeł. Wiesław Godzic [w:] Wiesław Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Kraków: Universitas 1993.

[16] Thomas G. Schatz, *The Family Melodrama* [w:] tegoż, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York: McGraw-Hill 1981.

[17] Charles Affron, *Cinema and Sentiment*, Chicago: University of Chicago Press 1982. Terminy te Affron zaczerpnął z pracy Stanleya E. Fisha: *Literature in the Reader: Affective Stylistics* [w:] tegoż, *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Berkeley: Duquesne University Press 1972.

[18] Laura Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's „Duel in the Sun"* (1946) [w:] tejże, *Visual and Other Pleasures*, op. cit.

[19] Odnosi się to do Freudowskiej koncepcji formowania się tożsamości kobiecej, postrzeganej jako wynik represji pierwiastków męskich.

[20] Nie sugeruję, że reżyser znał prace Laury Mulvey, choć jest to prawdopodobne. Świadczy o tym ton jego wypowiedzi we wstępie do tomu scenariuszy, gdzie powołuje się na tekst teoretyczno-analityczny autorstwa Mary Ann Doane poświęcony jego filmom, co sygnalizuje, iż twórca *Trucizny* jest reżyserem zainteresowanym także sferą akademickiej refleksji o kinie. Por. Todd Haynes, *Far From Heaven, Safe, and Superstar: The Karen Carpenter Story*, New York: Grove Press 2003.

[21] Jean Genet, *Dziennik złodzieja*, przeł. Piotr Kamiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1984, s. 38.

[22] Ibidem, s. 54.

[23] Ibidem, s. 61.

[24] Michael William Saunders zauważa tu odniesienia do stylu wizualnego *Querelle* Fassbindera, por. tegoż, op. cit., s. 86

[25] Paul Rotha, *Some Principles of Documentary* [w:] Richard Meran Barsam (red.), *Nonfiction Film Theory and Criticism*, New York: E.P. Dutton and Company, Inc. 1976.

[26] John Grierson, *First Principles of Documentary* [w:] Richard Meran Barsam (red.), op. cit.

[27] Todd Haynes, op. cit., s. ix.

[28] Jan Prokop, *Posłowie* [w:] Jean Genet, *Dziennik złodzieja*, s. 256.

[29] John Anderson, *The Final Cut* (recenzja *Trucizny*), „New York Newsday" z 04.04.1991, s. 73.

PRZYJACIEL DOROTKI

Lucy, Mary, Dottie i Steven

Po sukcesie, ale i kontrowersyjnym przyjęciu *Trucizny* przez kręgi konserwatywne, Haynes powrócił do formuły filmu krótkometrażowego. Jego *Dottie dostaje lanie* trwa zaledwie trzydzieści minut, oferuje jednak złożone znaczenia, zakorzenione w licznych kontekstach pozafilmowych. Film nakręcony został z myślą o telewizji; Haynes nie zdecydował się jednak na współpracę z żadną z dużych sieci. Produkcją zajęła się instytucja pod nazwą Independent Television Service, powołana do życia w 1991 roku, celem promowania wartościowych programów telewizyjnych. W ciągu pierwszego roku działalności około 6 milionów dolarów trafiło za jej pośrednictwem do rąk niezależnych producentów. Reżyser, współpracując z instytucją o unikalnym charakterze, miał całkowitą swobodę twórczą, co pozwoliło mu w sposób zdecydowany przekroczyć artystyczne ramy formuły telewizyjnego krótkiego metrażu. Z drugiej strony Haynes nie potraktował nowego medium w sposób czysto instrumentalny; jego film w dużej mierze opowiada bowiem o telewizji, zwłaszcza zaś o tym, jak publiczność określa się przez to, co ogląda.

Warstwa fabularna filmu nie jest skomplikowana. Bohaterem jest sześciolatek Steven Gale, zafascynowany telewizyjnym sitcomem „The Dottie Show". Serial, adresowany przede wszystkim do kobiet i dziewcząt, staje się jego obsesją, co zdecydowanie nie podoba się ojcu chłopca, pragnącemu by syn oglądał wspólnie z nim rozgrywki futbolowe. Zainteresowania Stevena stają się także przyczyną kąśliwych uwag ze strony rówieśników, uważających, że ich kolega jest zniewieściały i fascynuje się programami „dla dziewczynek". Najważniejszym wydarzeniem jest wycieczka na plan zdjęciowy, którą Steve wygrał w konkursie organizowanym przez stację telewizyjną. Możliwość zobaczenia Dottie na żywo bardzo ekscytuje chłopca. Jednak spotkanie z gwiazdą nie spełnia jego oczekiwań. Prawda okazuje się mniej idealna niż fikcja znana z telewizyjnego ekranu. Rozczarowany Steve dokonuje symbolicznego rozstania z dziecięcymi fascynacjami. W ostatniej scenie grzebie w ogródku rysunek przedstawiający Dottie.

„The Dottie Show" to program fikcyjny, wymyślony przez Haynesa. W filmie można jednak doszukiwać się odniesień do znanych sitcomów z lat 50., 60. i 70. Główna bohaterka wzorowana jest między innymi na gwieździe *The Mary Tyler Moore Show* – serialu emitowanego w latach 70. przez CBS. Haynes nawiązuje jednak przede wszystkim do legendarnego *Kocham Lucy* (*I Love Lucy*), wyemitowanego po raz pierwszy na początku lat 50. i obecnego na ekranach amerykańskich telewizorów przez ponad pięćdziesiąt lat, w którym wystąpili Lucille Ball i Desi Arnaz – nie tylko grający małżeństwo, ale faktycznie stanowiący parę w życiu prywatnym. Reżyser ukrył w tekście wskazówkę, która potwierdza źródło inspiracji: jedna z postaci serialu z *Dottie dostaje lanie* nosi nazwisko aktora, występującego w *The Lucille Ball Show*, będącym kontynuacją *Kocham Lucy* w latach 60. Wskazówka ta jest o tyle ważna, że serial jest jednym z podstawowych kluczy interpretacyjnych filmu.

Lucy udaje chorobę

Kocham Lucy to realizacja opierająca się na stale powtarzanym schemacie fabularnym. Wzorcem dla późniejszych odcinków stał się pilot, wyprodukowany w 1951, choć wyemitowany dopiero w 1991 roku. Zawiera on wiele przywoływanych później elementów. Treścią filmu są starania Lucy o to, by wziąć udział w show męża – dyrygenta i wokalisty zespołu, grającego muzykę latynoską. Bohaterka wykorzystuje niedyspozycję klauna i, nie informując o tym wcześniej Ricky'ego (ekranowe imię Desiego Arnaza), niespodziewanie pojawia się w klubie, gdzie „improwizuje" zabawny numer o nieco „autotematycznym" charakterze: Lucy przybywa bowiem na koncert w przebraniu trampa z rozpadającą się wiolonczelą pod pachą, który marzy o tym, by stać się członkiem zespołu. Choć jej występ wszystkim się podoba, w finale Lucy wraca do roli żony, w której najchętniej widzi ją Ricky.

Podobnie jest w innych epizodach serii z początkowego okresu emisji serialu. W „Diet" na przykład Lucy stosuje morderczą dietę, by móc włożyć kostium piosenkarki, która zrezygnowała z udziału w show. Występ dochodzi do skutku, później jednak następuje powrót do punktu wyjścia – Lucy ponownie staje się „kurą domową". Schemat jest zawsze ten sam – Lucy przekracza narzuconą jej rolę, by w rezultacie wrócić do niej i – przynaj-

mniej na jakiś czas – zaakceptować. Transgresja odbywa się zaś najczęściej na poziomie, który możemy bez większych wątpliwości uznać za symboliczny. W każdym odcinku dochodzi bowiem do, tak czy inaczej, umotywowanej przebieranki, pozwalającej bohaterce na chwilową wyprawę na obszar wolności.

Serial *Kocham Lucy* doczekał się wielu interpretacji. Po pierwsze dlatego, że stał się on modelem dla wielu późniejszych realizacji gatunku, po drugie zaś – z powodu jego szczególnej dwoistości. Bohaterka programu była bowiem z jednej strony ucieleśnieniem stereotypowego wzorca kobiety-żony obowiązującego w latach 50., z drugiej zaś stwarzała możliwość podważenia stereotypu, jego zdekonstruowania. Szczególny charakter programu wynikał też z faktu, że aktorzy w nim występujący związani byli ze sobą także w życiu prywatnym. *Kocham Lucy* można więc odczytywać jako rodzaj samoświadomej reprezentacji charakterystycznych dla połowy XX w. napięć związanych ze sferą genderową, a także etniczną – partner Lucy jest bowiem kubańskiego pochodzenia.

Samoświadomość jest zresztą strategią wewnątrztekstową serialu. Wielokrotnie wykorzystywano w nim rozwiązania podkreślające umowność scenerii i relacji między bohaterami. W pilocie zapowiadającym serię widzimy rękę, która w sposób dosłowny „odsłania" przestrzeń, w której rozgrywają się wydarzenia przedstawione. Natomiast w odcinkach zrealizowanych w okresie, kiedy Lucille Ball opiekowała się nowo narodzonym dzieckiem, posłużono się strategią rekombinacji, pozwalającą ponownie wyemitować nakręcone wcześniej odcinki. Jedyną nowością był w tym okresie prolog, w którym Desi opowiadał o rozwoju dziecka i wspominał „dawne czasy", które „materializowały" się jako rodzaj retrospekcji, będącej w istocie jednym ze starszych epizodów serii.

Mary Desjardins[1] przywołuje kilka segmentów serialu, które – jej zdaniem – są świadectwem jego negocjacyjnego charakteru. Lucy – na przykład w odcinku, w którym, symulując chorobę psychiczną, stara się wymusić na Rickym, by zaangażował ją do swojego nowego show – posługuje się strategią maskarady. Bohaterka bez trudu zmienia tożsamość, sugerując, że każde jej wcielenie jest jedynie maską stworzoną na użytek programu. Być może maską jest także Lucy jako taka, która nie tyle **jest** sobą na ekranie, co **gra** siebie, występując przeciwko roli narzucanej jej przez

patriarchalny porządek świata. Patricia Mellencamp doszukuje się w serialu reprezentacji oporu wobec „symbolicznej kastracji" kobiety w tekstach wytwarzanych przez zorientowaną patriarchalnie popkulturę[2].

Ekranowe życie Lucy i Desiego nie ograniczało się zresztą tylko do serialu. Para ta wystąpiła także w programie Eda Sulivana, do którego zaproszono ich jako „aktorów" znanych z ekranu. Jednocześnie ich pojawienie się w popularnym talk show było przedłużeniem świata fikcji ich własnego serialu. Granice między prawdą a przedstawieniem wielokrotnie zacierano także na planie kolejnych odcinków *Kocham Lucy*, odwołujących się do wydarzeń z życia prywatnego aktorów-bohaterów. Doskonałym przykładem mogą być odcinki, których tematem jest macierzyństwo Lucy: powstały one w okresie kiedy Lucille Ball w istocie została matką, co oczywiście było ulubionym tematem prasy brukowej. Życie Lucy i Desi'ego stało się „tekstem" obejmującym także film – w 1956 roku wytwórnia Zanra (Arnaz czytane od końca!) wyprodukowała obraz zatytułowany *Forever, Darling*, do którego z kolei aktorzy parokrotnie nawiązywali w emitowanych po jego premierze odcinkach.

Kocham Lucy obrazuje mechanizm pozwalający włączać treści represjonowane w obrębie dominującego modelu kultury w obszar, który bylibyśmy raczej skłonni uznać właśnie za przestrzeń represji. Serial zawiera odniesienia do sfer „nieobecności" – ukazuje on bowiem postać reprezentującą etniczną mniejszość, która jednocześnie odnosi sukces, oraz prezentuje kobietę zdolną zdystansować się do narzucanej jej przez patriarchat roli. Paradoks polega zaś na tym, że bohaterowie, wyłamując się z przewidzianych dla nich pozycji, grają role utwierdzające stereotyp rodziny opartej na modelu, w którym mężczyzna jest stroną aktywną zawodowo, zaś kobieta przypisana zostaje do sfery związanej z domem i macierzyństwem.

Negocjuj z nim!

Podwójność *Kocham Lucy* jest niewątpliwie jednym z tych wymiarów serialu, który w sposób naturalny wpisuje się w obszar zainteresowań Todda Haynesa. Już w *Supergwieździe* wątek „podwójnego życia" posłużył mu jako materiał budujący metaforę odmienności seksualnej. *Dottie dostaje lanie* nie jest jednak

Różne wcielenia serialowej Lucy

prostym powrotem do raz wykorzystanej strategii. Reżyser uzupełnił bowiem rozwiązania znane z historii o Karen Carpenter o pomysły nawiązujące do charakterystycznej dla „new queer cinema" postawy zakładającej potrzebę reinterpretacji. Wydaje się, że serial *Kocham Lucy* stał się wzorcem dla *Dottie* także z tego powodu, iż – odczytany z pewnej perspektywy – jest on prefiguracją stylu „queer", opartego w dużej mierze na eksponowaniu sztuczności, przebierankach, transgresji, zmianie płci. Wszystkie te elementy obecne są przecież w produkcji Ball i Arnaza – choć oczywiście nie występują tu w kontekście homoseksualizmu.

Krótkometrażówka Haynesa odwołuje się do pojęcia reinterpretacji w szczególny sposób: twórca zawęża pole zainteresowania do obszaru popkultury, a jednocześnie buduje rodzaj piętrowej konstrukcji – po pierwsze, nawiązuje do tekstu, opartego na strategii reinterpretacji, po drugie zaś – sam dokonuje ponownego odczytania serialu, stanowiącego podstawową inspirację jego dzieła.

Wątki popkulturowe obecne były także we wcześniejszych filmach reżysera. Bohaterką *Supergwiazdy* była przecież popularna piosenkarka, w *Truciźnie* natomiast pojawiają się wyraźne nawiązania do kina gatunków, będącego przejawem i wytworem kultury popularnej. To jednak w *Dottie dostaje lanie* Haynes po raz pierwszy dogłębnie analizuje mechanizmy kultury popularnej jako takiej. W filmie o Karen Carpenter reżyser skupił się przede wszystkim na postaci bohaterki, traktując jej przynależność do świata show-biznesu jako temat drugoplanowy, *Trucizna* natomiast nie przynosi analizy sposobu funkcjonowania kina gatunków. W tym przypadku reżyser wykorzystał specyficzną dynamikę znaczeniową kina fantastycznego lat 50. dla zbudowania znaczenia swego dzieła. To nie dotarcie do specyfiki horroru czy science fiction było jego celem. *Dottie* natomiast jest próbą spojrzenia na relację między sferą przemysłu kulturowego, wytwarzającą teksty kultury masowej, a sferą subkulturową, utożsamianą z mniejszością – także, ale nie wyłącznie seksualną. Jednocześnie Haynes nie rezygnuje z perspektywy jednostkowej, po raz pierwszy oferując widzowi bohatera, z którym możemy się utożsamić. Steven jest bowiem postacią wiarygodną i „prawdziwą".

Wizja popkultury, którą proponuje Haynes, doskonale koresponduje z przytoczonymi obserwacjami na temat serialu *Kocham Lucy*.

Rekonstrukcja formuły serialu sprzed lat w *Dottie dostaje lanie*

Twórcy show dokonują z jednej strony reinterpretacji ról genderowych i etnicznych, wprowadzając do tekstu elementy transgresyjne, z drugiej zaś dokonują „oswojenia" treści, obrazujących potrzebę wykroczenia poza obszar dozwolony przez wartości patriarchalnego społeczeństwa. Haynes podąża tym tropem, rekonstruując *Kocham Lucy* jako fikcyjny serial „The Dottie Show" i ukazując możliwe konteksty „użycia" tekstu kultury popularnej jako obszaru, pozwalającego zamanifestować przynależność do mniejszości. Dla Stevena nie jest bowiem ważne to, co zostało zaprogramowane przez twórców jego ulubionego programu, lecz to, co on sam potrafi „wynegocjować" z tekstem. Serial, który nie jest przeznaczony dla niego („The Dottie Show" adresowany jest do dziewcząt i kobiet), daje mu możliwość zamanifestowania inności i odrębności. Bohater dokonuje rodzaju odczytania z marginesu, odnajdując w tekście kultury dominującej potencjał, pozwalający na włączenie go w sferę, w której buduje on swoją tożsamość.

Strategia bohatera filmu odzwierciedla jeden z podstawowych mechanizmów kultury popularnej, polegający na zespoleniu w jej obrębie pierwiastków utwierdzających istniejący porządek i elementów, dokonujących przekroczenia ograniczeń tego porządku. Obrazuje też jedną z głównych cech kontrkultury opierającej się na reinterpretacji kultury głównego nurtu. Kultura popularna i kontrkultura są w pewnym sensie swoimi lustrzanymi odbiciami, żywią się sobą wzajemnie w procesie negocjacji znaczenia. Niejednokrotnie też przenikają się w sposób utrudniający wyznaczenie granicy pomiędzy obydwoma obszarami.

John Fiske[3] wyjaśnia ten fenomen na przykładzie Madonny – postaci, mającej zresztą szczególne znaczenie dla środowiska gejowskiego. Popularna piosenkarka, choć jest w dużej mierze wytworem przemysłu kulturowego, nie czyni swoich odbiorców „ofiarami kulturowymi" (termin Stuarta Halla). Znaczenia jej przypisywane jesteśmy zdolni bowiem odczytywać zarówno w kontekście analizy semiotycznej, jak i etnograficznej. Innymi słowy – można postrzegać Madonnę jako tekst funkcjonujący zawsze w pewnym kontekście, można też potraktować ją jako „pustą kartę", zachęcającą do wpisania nań własnych znaczeń. Postać piosenkarki zachęca do takiego odczytania przede wszystkim ze względu na dużą

Świat dziecięcych fantazji bohatera *Dottie dostaje lanie*

liczbę sprzeczności, zawartych w tekstach jej piosenek, teledyskach i publicznych wypowiedziach.

Choć Madonna nawiązuje do wizerunków, będących wytworem kultury patriarchalnej, nie akceptuje ich w sposób bezkrytyczny. Obserwujemy to na przykładzie relacji między piosenkarką a Marilyn Monroe. Artystka komentuje ją w następujący sposób:

> Nie postrzegam siebie jako Marilyn Monroe, bawię się po prostu jej obrazem, obracając się wokół niego. Nie twierdzę, że ją znam i ledwo potrafię uwierzyć w większość tego, co o niej napisano. Mam wrażenie, że ona nie znała swojej siły, ponieważ nie wiedziała, w jaki sposób ją wychowano[4].

Madonna w istocie dokonuje reinterpretacji dyskursu Monroe. Fiske ukazuje to porównując teledysk *Material Girl* ze sceną z filmu *Mężczyźni wolą blondynki* (*Gentlemen Prefer Blondes*, USA 1953, reż. Howard Hawks), będącą jego bezpośrednią inspiracją. W filmie Hawksa Lorelei Lee (postać grana przez Monore) odzwierciedla pozycję kobiety w porządku patriarchalnym, poddającą się władzy mężczyzn. Madonna zrywa z tym układem, ukazując graną przez siebie postać jako dominującą. Sprzeczności jest tu zresztą więcej. Fiske podsumowuje:

> (...) nawet materialistyczne odczytanie wideoklipu jest sprzeczne, ponieważ przedstawienie to osadzono w narracji, w której bohaterka odrzuca bogatego adoratora i przyjmuje biednego. W końcu wideoklipu widzimy ją odjeżdżającą z nim w starej furgonetce, w której kochają się podczas ulewy. Materialna dziewczyna zwróciła się w stronę niematerialnych wartości – przede wszystkim miłości. Przedstawienie piosenki w tej formie narracji może wydawać się niczym więcej poza sprzeciwem; poza tym, podstawą narracji jest konwencjonalny romans, w którym biedny, wrażliwy mężczyzna okazuje się ostatecznie bardziej atrakcyjny od bogatego. „Prawdziwa miłość", która triumfuje, stanowi część patriarchalnego kapitalizmu, podobnie jak materializm, jaki przezwycięża. Ale ta sprzeczność nie działa samotnie – podpierają ją parodia, kalambury oraz świadomość Ma-

donny, w jaki sposób tworzy swój obraz, a nie to, czym on jest[5].

Haynes posługuje się zbliżoną strategią, budując ją jednak w sposób piętrowy. Zachętę do dekonstruowania dyskursu patriarchalnego znajdziemy już w samym serialu *Kocham Lucy*, a także w tekstach pobocznych, będących znaczeniowymi „satelitami" programu. Przykładem może być zrealizowany przez NBC w 1993 roku *Lucy i Desi: prywatne taśmy* (*Lucy and Desi: A Home Movie*), w którym bohaterowie serialu dyskutują o swoich problemach rodzinnych i relacją pomiędzy fikcją i rzeczywistością.

Twórca *Dottie dostaje lanie* nie poprzestaje jednak na odwołaniu się do serialu, będącego rodzajem telewizyjnego metatekstu. Podobnie jak w przypadku *Supergwiazdy* wykorzystuje tu dynamikę znaczeniotwórczą, opartą na swoistym zdwojeniu, wynikającym z konfrontacji prywatnego i publicznego (wewnątrztekstowego w przypadku *Dottie*) wizerunku postaci należącej z jednej strony do porządku rzeczywistości, z drugiej zaś – fikcji, wytworzonej w obrębie przemysłu kulturowego. Dynamika ta pozwala mu ponownie przywołać temat obcości, który może być interpretowany w kontekście homoseksualizmu. Mamy więc do czynienia z tekstem programowo otwierającym się na interpretacje zgodnie z formułą „cross-reading". Należy bowiem pamiętać, że *Dottie* nie zawiera treści w sposób jawny odwołujących się do problematyki mniejszościowej.

Strategia Haynesa obejmuje także inne możliwości wynikające z nawiązania do *Kocham Lucy*. Serial ten nie został bowiem przywołany w sposób dosłowny, stał się jedynie inspiracją dla fikcyjnego „tekstu w tekście" – „The Dottie Show".

Fabuła filmu w sposób interesujący ukazuje trzy wymiary znaczenia telewizji, o których wspomina Fiske:

> Analiza kulturowa telewizji wymaga (...) badania trzech poziomów „tekstów" oraz relacji między nimi. Po pierwsze, badania pierwotnego tekstu na ekranie telewizyjnym, produkowanego przez przemysł kulturowy, który należy postrzegać w kontekście szerszej produkcji przemysłowej. Po drugie, podporządkowanemu pierwszemu poziomowi pod-

The Dottie Show: fascynacja i rozczarowanie młodego bohatera filmu Haynesa

poziomu tekstów, także produkowanych przez przemysł kulturowy, choć przez inną jego część. Na tym poziomie analiza kulturowa zajmuje się analizą publiczności studyjnej, badaniami oraz komentarzami dotyczącymi telewizji, artykułami o widowiskach i gwiazdach, kolumnami w gazetach przeznaczonymi na plotki, magazynami dla fanów itd. Ukazują one, w jaki sposób rozmaite grupy publiczności bądź subkultury uaktywniają potencjalne znaczenia tekstu podstawowego. Na trzecim poziomie tekstualności znajdują się teksty, które widzowie sami produkują: ich rozmowy o telewizji, listy do czasopism i magazynów, przejmowanie zaczerpniętych z telewizji stylów ubierania się, mówienia, zachowań czy nawet całego stylu życia.

Te trzy poziomy przenikają się wzajemnie. Niektóre wtórne teksty na przykład teksty publiczności studyjnej, wiążą się z tekstami podstawowymi; inne, takie jak niezależna krytyka i uwagi, usiłują „przemawiać" do trzeciego poziomu. Jeżeli obejmiemy je łącznie, możemy – jak myślę – dostrzec oralną kulturę popularną, przejmującą rolę wcześniejszej kultury oralnej w obrębie masowego społeczeństwa[6].

W filmie Haynesa przedstawiono wszystkie trzy wymiary funkcjonowania tekstu telewizyjnego. Jest on wpisany w rzeczywistość przedstawioną filmu – bohaterowie oglądają „The Dottie Show" w telewizji. Drugi poziom odzwierciedla wątek konkursu dla widzów, który ma dodatkowo obudować serial zewnętrznymi znaczeniami, wytworzonymi jednak w sposób systemowy przez przemysł kulturowy. Haynes podkreśla wyraźnie, że postać Dottie wykracza poza świat telewizji – bohater dowiaduje się o konkursie z kolorowego magazynu, w którym został zamieszczony kupon, uprawniający do wysłania zgłoszenia. „The Dottie Show" jest jednak także włączany w sferę prywatności bohaterów – ten wymiar dla reżysera jest zresztą najbardziej interesujący.

W pierwszych scenach filmu oglądamy Stevena przed telewizorem. Jednak nie jest on przedstawiony jako bierny widz, który po prostu ogląda program. Chłopiec rysuje portret swej ulubionej bohaterki, co można uznać za odwzorowanie opisanej przez Fiska strategii, polegającej na włączeniu elementów dyskursu telewizyjnego w obszar pozatekstowy, związany ze sferą życia co-

dziennego. Steven określa się poprzez ulubiony program, a jednocześnie jest określany. Co ciekawe – w obydwu przypadkach serialowi przypisywane są różne znaczenia. W pierwszej scenie, w której widzimy bohatera przed odbiornikiem, słyszymy także komentarz matki chłopca, podkreślającej, że serial przeznaczony jest dla dziewcząt. Określa to Stevena jako kogoś, kto nie spełnia oczekiwań wobec chłopców. Stanowisko takie zajmuje również ojciec, ukazany przed telewizorem, w którym ogląda rozgrywki futbolowe. Sam Steven natomiast traktuje świat telewizyjnej fikcji jako obszar ucieczki przed represjami ze strony ojca. We fragmencie obrazującym sen, rzeczywistość serialu zostaje zderzona ze sceną ukazującą w sposób symboliczny jego lęki. Steven bity jest w niej przez ojca. Bohater fantazjuje na temat serialu, znajdując w nim możliwość sprzeciwienia się porządkowi patriarchalnemu, reprezentowanemu przez rodzinę – ukazaną tu w sposób stereotypowy i umowny. Co ciekawe – jego fantazje opierają się na figurach podporządkowania i dominacji, przynależnych do patriarchalnego dyskursu. Zostają one jedynie przesunięte – w fantazji Stevena, on sam gra rolę króla i podporządkowuje sobie Dottie, choć w rzeczywistości to właśnie bohaterka serialu, jako postać należąca do dyskursu dominującego porządku, ma nad nim władzę.

Kluczowe znaczenie dla zrozumienia filmu ma scena wycieczki na plan „The Dottie Show". Steven staje się w niej częścią opisywanej przez Fiske'a „publiczności studyjnej". Jest widzem, który jednak zatraca własną tożsamość i zostaje włączony w obręb dyskursu wytwarzanego przez przemysł kulturowy. Ta „zmiana skóry" zostaje zresztą podkreślona w poprzedniej scenie, w której widzimy przygotowania do wycieczki – Steven otrzymuje eleganckie ubranie, stanowiące rodzaj „przebrania" sprawiającego, że przestaje być sobą. To właśnie uczestnicząc w rejestracji kolejnego odcinka „The Dottie Show" chłopiec uświadamia sobie, że ucieczka w świat telewizyjnej ułudy nie przyniesie mu prawdziwego wyzwolenia. W scenie serialu, której realizacji się przygląda, to Dottie zostaje ukarana tytułowym laniem przez swojego męża. Kara spotyka ją za zmianę tożsamości – mąż zastaje ją podczas rozmowy telefonicznej, w której Dottie udaje Francuzkę. Jednak relacje już za chwilę ulegają odwróceniu. Dottie zajmuje tu bowiem w istocie pozycję dominującą jako gwiazda programu. Wykorzystuje ją zresztą, przerywając nagranie, by móc spojrzeć na kręconą właśnie scenę z pozycji kamery – w chwili tej

zastępuje ją dublerka. Rozczarowanie Stevena wynika więc nie tyle z rozminięcia się ekranowego wizerunku ulubionej postaci z rzeczywistością, co z odkrycia, że telewizyjny świat nie ma charakteru naturalnego, lecz jest skonstruowany. Odkrycie to można odnieść także do dyskursu patriarchalnego, którego serial jest wyrazicielem – także ten porządek zostaje ukazany jako wytwór przemysłu kulturowego. Wycieczka na plan „The Dottie Show" pozwala więc Stevenowi na podważenie sfery ideologii przez rozpoznanie mechanizmów spektaklu. Role grane przez postaci fikcyjnego świata są bowiem tylko rolami. Dottie zaś, kontrolując w istocie świat serialu, w którym występuje, jednocześnie przyczynia się do utwierdzenia porządku, w którym kobieta pozbawiona zostaje władzy spojrzenia i poddana jest woli i dominacji mężczyzny.

W drugiej scenie snu Steven uczestniczy w wydarzeniach, które w symboliczny sposób potwierdzają odkrycie, jakiego dokonał. Widzi w niej swego martwego ojca i zostaje obciążony winą za jego śmierć. Ponownie otrzymuje razy – teraz jednak w świecie, który wcześniej był dla niego ucieczką. Przekonuje się, że jest „kulturową ofiarą".

Być może uświadomienie widzom, że i oni są ofiarami, jest jednym z celów filmu. Haynes bowiem – co jest charakterystyczne dla tego twórcy – ponownie buduje piętrową konstrukcję znaczeniową. Film dokonuje bowiem reinterpretacji prawdziwego tekstu kultury popularnej za pośrednictwem tekstu „przedstawionego". Jednocześnie reżyser stawia rodzaj znaku równości między tymi sferami a swym własnym dziełem. Nie tylko dlatego, że *Dottie dostaje lanie* to film telewizyjny. Podkreśla to również w czołówce, która jest jednocześnie początkiem jego filmu, jak i wprowadza widza w świat „tekstu w tekście" – w rzeczywistość „The Dottie Show". Ważne jest przy tym to, że czołówka jest przeglądem ról Dottie, zmieniającej kostiumy i charakteryzację. Podobnie bowiem jak w *Kocham Lucy*, w „The Dottie Show" jesteśmy świadkami nieustannej modyfikacji wizerunku bohaterki, ciągłego kreowania fikcji.

Somewhere Over the Rainbow

Drugim ważnym odniesieniem filmu Haynesa jest *Czarnoksiężnik z krainy Oz* (*The Wizard of Oz*, USA 1939, reż. Victor Fleming). Nawiązania intertekstualne mają jednak zdecydowanie bar-

dziej skomplikowany charakter. Ponownie, tak jak w przypadku relacji z *Kocham Lucy*, twórca daje odbiorcy wyraźny sygnał, każący szukać znaczących powiązań między tekstami. Bohater filmu nosi nazwisko Gale. Tak też nazywa się bohaterka słynnego filmu o przygodach Dorotki.

Relacje między *Dottie dostaje lanie* a *Czarnoksiężnikiem z krainy Oz* dotyczą dwóch poziomów. Jeden realizuje się w związku z osobą Judy Garland – odtwarzającą główną rolę w filmie Fleminga – drugi zaś w powiązaniu z samym filmem.

W ostatnim przypadku niewiele jest nawiązań bezpośrednich. O ile bowiem *Dottie* „cytuje" wprost rozwiązania znane z *Kocham Lucy*, o tyle odniesienia do *Czarnoksiężnika* dotyczą raczej samej konstrukcji świata przedstawionego i sposobu budowania relacji między bohaterami, a nie konkretnych rozwiązań fabularnych i stylistycznych. Analogii między Stevenem a Dorotką można poszukiwać na poziomie relacji rodzinnych. Zarówno bowiem w jednym, jak i w drugim przypadku postać dziecka skonfrontowana jest z obszarem rodziny, nie dającej oparcia, lecz będącej przestrzenią represji. Dorotka, mieszkająca z ciotką i wujem, szuka ucieczki w świecie fantazji, Steven zaś pragnie schronić się w „telewizyjnym śnie" ulubionego serialu. W obydwu filmach obszar fantastyczny przynosi odzwierciedlenie porządku rzeczywistości: W *Czarnoksiężniku* postaci parobków stają się towarzyszami podróży Dorotki, w *Dottie* lęki chłopca zostają zmetaforyzowane w snach, skomponowanych z elementów realnych i wątków serialu. Charakterystyczna jest też sama konstrukcja świata przedstawionego, rozpadającego się na dwie sfery – „realistyczną" i fantastyczną. W utworze Haynesa rzeczywistość fantastyczna ma jednak bardziej złożony charakter: jest nie tylko projekcją fantazji chłopca, ale także projekcją fantazji „zinstytucjonalizowanej", proponującej widzowi serię ideologicznych ofert, dających konsumentowi kultury popularnej pewną, wyraźnie jednak ograniczoną, wolność semiotyczną[7]. Wynika to z innego usytuowania obydwu filmów w kontekście tradycji kultury popularnej. Film Fleminga realizuje bowiem mechanizm kina gatunków, krótkometrażówka Haynesa należy zaś zdecydowanie do tradycji krytycznej wobec dominującego nurtu. W *Czarnoksiężniku z krainy Oz* mamy do czynienia z mechanizmem znoszenia opozycji między sferą represji i przyjemności: Dorotka ucieka tu przed światem, w któ-

rym rządzą wartości rodziny, prawa i porządku społecznego po to, by w finale wrócić do niego i zaakceptować jego reguły. Haynes demaskuje natomiast sposób działania kina popularnego i ukazuje, że jego transgresyjna przyjemność jest przyjemnością powierzchowną lub wręcz pozorną. Twórca *Dottie* dokonuje przy okazji jeszcze jednego przewartościowania: zarówno film Fleminga jak i jego własną telewizyjną realizację można bowiem nazwać opowieściami o poszukiwaniu i odkrywaniu własnej tożsamości. W *Czarnoksiężniku* swoje „prawdziwe ja" odkrywają lew, drwal i strach na wróble towarzyszący Dorotce, w *Dottie* robi to Steven, po raz pierwszy dostrzegający swoją odmienność. Film z 1939 roku zachęca jednak do odkrycia „ja" w obrębie dominującego porządku, utwór Haynesa odnosi się natomiast wprost do sfery, która nie mieści się w obszarze wolności oferowanym przez porządek dominujący.

Różnica ta koresponduje także z kolejnym poziomem odniesień pomiędzy omawianymi dziełami, związanym nie ze światem przedstawionym, lecz z osobą grającej w filmie aktorki, a także ze sprzecznymi z intencją twórców odczytaniami opowieści o Dorotce.

Choć utwór Fleminga kończy się słynną kwestią „wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej" (there's no place like home), będącą potwierdzeniem konserwatywnego nastawienia *Czarnoksiężnika*, film ten stał się jednym z tych produktów Hollywoodu, które zyskały sobie szczególne uznanie środowiska homoseksualnego. Historia poszukiwania rozumu, serca i odwagi, zakończona afirmacją tego, co jest naturalną cechą człowieka odczytywana była – w ramach szczególnej semiotycznej partyzantki – jako wskazanie, że także w sferze tożsamości seksualnej należy kierować się rozpoznaniem własnego „ja". Film stał się zresztą rodzajem „skarbnicy metafor" – w słowniku mniejszości homoseksualnej istnieje na przykład określenie „coming out", odwołujące się do piosenki śpiewanej przez Wiedźmę z północy, zachęcającej Munczkinów – małych „odmieńców" zamieszkujących fantastyczną krainę – do wyjścia z ukrycia. W nowym kontekście oznacza ono ujawnienie seksualnych preferencji i prowadzenie jawnie homoseksualnego stylu życia. Jeszcze większe znaczenie dla środowiska miała piosenka „Somewhere Over the Rainbow", która stała się rodzajem gejowskiego hymnu[8], odnoszącego się – w obrębie nowych

Dorotka, bohaterka *Czarnoksiężnika z Oz*, wyrusza z Kansas do fantastycznej krainy, w której spotyka Munczkinów – odmieńców ukrywających się przed światem.

znaczeń – do lepszego świata bez uprzedzeń i homofobii. Piosenka ta, po raz pierwszy wykonana w filmie, stała się też swoistą sygnaturą Judy Garland – aktorki, która zasłużyła sobie na szczególne uznanie środowiska homoseksualnego wieloma przyjaznymi gestami wykonanymi pod adresem gejów. Melodia z *Czarnoksiężnika z krainy Oz* wielokrotnie rozbrzmiewała w działających półlegalnie klubach dla homoseksualistów, a określenie „przyjaciel Dorotki" stało się eufemistycznym zamiennikiem słowa „homoseksualista".

Niewątpliwie mamy tu do czynienia z przemieszaniem porządków. Judy Garland, znana z sympatii dla gejów, stała się ulubienicą środowiska, wielbioną tym bardziej, że jej „podwójne życie"[9] w pewnym sensie odzwierciedlało sytuację wielu homoseksualistów, zmuszonych ukrywać swą tożsamość. Popularność aktorki została przeniesiona na upodobanie do filmów z jej udziałem. W konsekwencji fikcyjne postaci „zaludniły" świat homoseksualnej wyobraźni. Film Haynesa odzwierciedla ten ciąg: nazwisko fikcyjnego bohatera odwołuje się do wymyślonej postaci z innego filmu. W istocie chodzi jednak o przywołanie prawdziwej postaci aktorki i jej biografii, ukrywającej się za, mającą pozornie niewiele wspólnego z problematyką gejowską, baśnią o fantastycznej podróży dziewczynki z Kansas.

Będę gejem

Steven z *Dottie dostaje lanie* jest „młodszym bratem" Dorotki/Judy. Film został zaś uznany za opowieść o rodzącej się tożsamości homoseksualnej[10]. Ale można doszukiwać się w nim także znaczeń o szerszym zakresie. *Dottie* jawi się bowiem również jako historia o specyficznym „użyciu" tekstów kultury popularnej. Użycie to można określić mianem subkulturowego, co niekoniecznie musi odnosić się wyłącznie do mniejszości homoseksualnej. Haynes w pewnym sensie nawiązuje do rozumienia subkulturowości, które upowszechniło się na gruncie brytyjskiego kulturoznawstwa:

> Kultura jest procesem nadawania znaczeń, w którym ludzie biorą aktywny udział; nie stanowi ona ukształtowanego wcześniej zestawu znaczeń podsuwanych i oferowanych ludziom. Oczywiście nasza „wolność" tworzenia znaczeń, które od-

„Wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej"
– konserwatywna wymowa *Czarnoksiężnika z Oz*

powiadają naszym interesom, jest równie ograniczona jak nasza „wolność" w społeczeństwie. Tekst masowy produkują i rozpowszechniają instytucje kapitalistyczne dla zysku ekonomicznego, zostaje on zatem nieuchronnie wpisany w ideologię kapitalistyczną. Tekst produkowany masowo może być jedynie przekształcony w tekst **popularny** przez ludzi – takie właśnie przekształcenia pojawiają się wtedy, kiedy różne subkultury mogą uaktywniać rozmaite znaczenia i wpisywać je w swoje codzienne doświadczenie kulturowe. Wykorzystują oni masowo produkowane signifiés i dzięki procesowi „ekskorporacji" używają ich do artykułowania i rozpowszechniania znaczeń subkulturowych[11].

Propozycja zawarta w *Dottie dostaje lanie* jest potwierdzeniem opisanego mechanizmu, a także próbą jego uruchomienia. Gra skojarzeń obejmująca serial *Kocham Lucy* i *Czarnoksiężnika z krainy Oz* w sposób jednoznaczny aktualizuje proces „ekskorporacji". Wizja Haynesa daleka jest jednak od optymizmu: wymiana znaczeń trwa nadal, ale czy przynosi spełnienie? Jak bowiem rozumieć zakończenie filmu? Steven, grzebiąc w ogrodzie rysunek przedstawiający Dottie karaną klapsem przez jej męża, rozstaje się z tekstem kultury popularnej, który pozwolił mu określić siebie. Odrzuca wpisaną weń ideologię. Jednocześnie jednak traci złudzenia, zostaje samotny. Haynes pozostawia widzów w niepewności, co do dalszych losów chłopca – w pewnym sensie do roku 1998, kiedy na ekranach pojawił się film *Idol* (*The Velvet Goldmine*) podejmujący niektóre wątki zasygnalizowane w *Dottie*.

Przypisy

1 Mary Desjardins, *Lucy and Desi. Sexuality, Ethnicity, and TV's First Family* [w:] Mary Beth Haralovich, Lauren Rabinovitz (red.) *Television, History, and American Culture: Feminist Critical Essays*, Durham: Duke University Press 1999.

2 Patricia Mellencamp, *Situation Comedy, Feminism and Freud: Discourses of Gracie and Lucy* [w:] Tania Modleski (red.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington: Indiana University Press 1986.

3 John Fiske, *Brytyjskie badania kulturowe* [w:] Robert C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, przeł. Edyta Stawowczyk, Kielce: Wydawnictwo Szumacher 1998.

4 „Star" 7 V 1991, s. 7, cyt. za: John Fiske, op. cit.

5 John Fiske, op. cit., s. 288.

6 Ibidem, ss. 298-299.

[7] Problem ten porusza np. Tony Bennett, *The Bond Phenomenon: Theorizing a Popular Hero*, „Southern Review" 1983, nr 2, ss. 195-225.

[8] Por. np. Gerald L. Davis, *Somewhere Over the Rainbow. Judy Garland in Neverland*, „Journal of American Folklore" 1996, vol. 109, nr 432, s. 127.

[9] Por. np. Al LaValley, *The Great Escape* [w:] Corey K. Creekmur, Alexander Doty (red.), *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, Durham: Duke University Press 1995, s. 62.

[10] Por. np. Peter Bowen, *Biennial: Film and Video*, „Artforum International" 1995, vol. 33, nr 10, s. 102.

[11] John Fiske, op. cit., ss. 297-298.

PISANE BIAŁYM ATRAMENTEM

Obce spojrzenie

Bezpieczna (*Safe*, 1995) jest filmem, w którym Haynes odchodzi wyraźnie od rozwiązań zastosowanych w *Truciźnie* i krótkometrażówce *Dottie dostaje lanie*. Dotyczy to zarówno jego formalnego wymiaru, jak i tematyki. Wcześniejsze utwory amerykańskiego artysty zawsze charakteryzowały się szczególnym zatomizowaniem, były także ukierunkowane na sferę intertekstualną, realizując jednocześnie w oryginalny sposób strategię reinterpretacji, niezwykle istotną także dla innych twórców z kręgu „new queer cinema". Drugi pełnometrażowy film reżysera wydaje się w ogóle nie należeć do tego obszaru – po pierwsze nie dotyczy w sposób bezpośredni homoseksualizmu, po drugie jest utworem „samowystarczalnym", w którym na pozór trudno doszukać się reinterpretacji wcześniej istniejących tekstów literackich, filmowych czy też kulturowych.

Jednak krytyka, pamiętając o wcześniejszych realizacjach artysty, spodziewała się w utworze ukrytych odniesień i metafor, związanych z homoseksualizmem. Sam twórca komentował zaś swój film w sposób dokumentujący jego rozdarcie pomiędzy poczuciem, że wypowiada się z obcych sobie pozycji, a jednocześnie wyraźnie utożsamia się ze stworzonym przez siebie światem:

> *Bezpieczna* nie należy do mojego świata, jest raczej próbą skonstruowania świata obcego. *Supergwiazda* i *Bezpieczna* są konceptualnymi projektami, z którymi początkowo nie identyfikowałem się, ale w których odnalazłem się podczas realizacji. Całkowicie utożsamiłem się z anoreksją Karen, choć nigdy nie miałem podobnych problemów. W pełni rozumiem też stosunek Carol do tożsamości, narzuconej jej przez świat oraz jej potrzebą bycia zaakceptowaną przez społeczeństwo, którym na poziomie intelektualnym gardzi[1].

Wielu krytyków doszukiwało się w filmie metafory AIDS, co wydawało się o tyle uzasadnione, że bohaterka *Bezpiecznej* cierpi na rodzaj alergii, czyniącej ją bezbronną wobec wszelkich nie-

sprzyjających czynników zewnętrznych. Mechanizm jej choroby w dużym stopniu przypomina sposób działania wirusa HIV. Haynes także w tym przypadku komentuje swoje dzieło w niejednoznaczny sposób twierdząc, że w istocie bez epidemii AIDS nie byłoby jego dwóch pierwszych filmów, z drugiej zaś strony – zdecydowanie odcina się od interpretacji, która ograniczałaby ich znaczenia do obszaru związanego ze wspomnianą chorobą[2]. W podobny sposób odnosi się to też do odczytań zwracających uwagę na obecność polemiki z New Age, zawartej zwłaszcza w drugiej części filmu. Reżyser podkreśla, że nie zależało mu na prostej krytyce idei utożsamianych z tym zjawiskiem.

Wymijające komentarze Haynesa dotyczące *Bezpiecznej* paradoksalnie mogą stać się kluczem do zrozumienia filmu, który w wielu swoich wymiarach opiera się na zestawieniu pozornie bardzo odległych tropów.

Zaskoczeniem dla publiczności i krytyki była także forma filmu – zdecydowanie bliższa tradycji kina narracyjnego. Inaczej niż w filmach krótkometrażowych oraz *Truciźnie*, Haynes buduje tu linearną narrację i opowiada stosunkowo prostą i jednowątkową historię. W sposób naturalny udaje mu się osiągnąć efekt, pozwalający widzom na większe zaangażowanie emocjonalne, choć i tym razem nie rezygnuje z charakterystycznego chłodu, wspartego zresztą dyskretną stylizacją. Mimo iż wydarzenia przedstawione w *Bezpiecznej* rozgrywają się współcześnie, twórca daje wyraz swojej niesłabnącej fascynacji estetyką lat pięćdziesiątych. Film, oglądany już po premierze *Daleko od nieba*, ujawnia bardzo delikatne nawiązania do twórczości Douglasa Sirka. Choć nie ma tu jeszcze mowy o rekonstrukcji formuły melodramatu sprzed pięćdziesięciu lat, sposób budowania przestrzeni, opierający się na nakładaniu na siebie różnego rodzaju wewnątrzkadrowych ram, w sposób wyraźny przywołuje dokonania twórcy *Imitacji życia* (*Imitation of Life*, 1959). Należy jednak pamiętać, że fascynacja kinem schyłkowego okresu klasycznej ery Hollywoodu nie jest tylko wynikiem powierzchownego zauroczenia formą, poddawaną zresztą przez Haynesa daleko idącej dekontekstualizacji, ale stanowi także wyraz chęci odwołania się do specyficznego „kodu" gatunkowego kina obrazującego zawieszenie człowieka między sferą pożądania i stłumienia.

Pani White niedomaga

Wspomniana „skradziona" dynamika znaczeniowa klasycznego kina gatunkowego zostaje przywołana już w jednej z pierwszych scen filmu, w której oglądamy bohaterkę podczas zbliżenia z mężem. Carol (Julianne Moore) jest pasywna, seks jest dla niej raczej spełnieniem małżeńskiego obowiązku, niż realizacją potrzeb sfery zmysłowej. Pani White jest żoną wyjętą w pewnym sensie z rodzinnych filmów lat 50., pełni rolę społeczną, represjonującą jednocześnie sferę przyjemności. Film nie ogranicza się jednak do problematyki związanej tylko z tym obszarem.

Bezpieczna zaczyna się charakterystycznym dla Haynesa ujęciem. Podobnie jak w pierwszych scenach *Supergwiazdy* i *Trucizny,* reżyser ustanawia perspektywę subiektywną, podkreślając, że to właśnie Carol będzie obiektem jego zainteresowania, a jednocześnie „wymuszając" na widzu identyfikację z postacią. W kontekście wcześniejszych prac artysty, można założyć, że nie będzie to identyfikacja łatwa.

Tak jest w istocie. Reżyser ukazuje bohaterkę w sposób, który z całą pewnością nie sprzyja emocjonalnemu zaangażowaniu. Choć historia przedstawiona w filmie ma linearny przebieg, Haynes celowo pozbawia narrację punktów zwrotnych – film, opowiedziany jest w „zimny" sposób, a jego struktura dodatkowo podkreśla alienację bohaterki, a w konsekwencji także widza.

Dramat Haynesa rozpada się na dwie części. Pierwsza jest zapisem rozwoju choroby Carol White i składa się z luźno powiązanych scen, w których bohaterka określana jest przez różnego rodzaju czynniki zewnętrzne. Widzimy ją w luksusowym domu podczas wybierania nowej sofy do pokoju dziennego, w trakcie zajęć aerobiku w centrum sportowym. Jesteśmy świadkami jej rozmów z przyjaciółkami, z których jedna wydaje się mieć szczególne znaczenie – Linda, koleżanka pani White, opowiada w niej o zmarłym bracie w sposób sugerujący, iż był on homoseksualistą i stał się ofiarą AIDS. Haynes unika jednak jakiejkolwiek dosłowności. W części tej jeszcze tylko raz pojawia się odniesienie do choroby; ponownie w sposób spychający problem na margines: w jednym z fragmentów, słyszymy głos dobiegający z telewizora, komentujący rozprzestrzenianie się epidemii.

Carol definiowana jest przede wszystkim przez miejsca. Zostaje przypisana do przestrzeni domu i ról z domem związanych. Nie pracuje regularnie zawodowo, zajmując się w „wolnym czasie" – jak sama mówi – projektowaniem wnętrz. Co ciekawe – w początkowych partiach filmu jej rodzina jest niemal nieobecna. Wiemy, że ma męża i syna – jak się później okazuje, niebędącego jej biologicznym potomkiem – prawie ich jednak nie widzimy. Reżyser stara się, dzięki temu interesującemu zabiegowi, odejść od konkretu, zastępując go rodzajem konceptu. Carol nie jest postacią z krwi i kości, podobnie jak jej mąż i adoptowany syn; wydaje się raczej figurą gospodyni domowej.

Greg i Rory grają nieco większą rolę w następujących później fragmentach – już po pierwszym ataku choroby, która ujawnia się podczas jazdy samochodem: Carol stoi w ulicznym korku za ciężarówką, a spaliny wydobywające się z pojazdu sprawiają, że musi zjechać na parking, gdzie częściowo udaje jej się odzyskać siły. Obecność postaci męża i syna nie powoduje jednak, że widz dowiaduje się o nich czegokolwiek istotnego. Greg pojawia się kilkakrotnie w scenach, ukazujących Carol jako osobę, która utraciła zainteresowanie sferą seksualności. Reaguje ze złością i zniecierpliwieniem, żądając wyjaśnień na temat dziwnych dolegliwości żony. Rory zaś jest ukazany jako postać całkowicie pasywna – po prostu jest, dopełniając figurę rodziny. Haynes nie stara się go jednak charakteryzować w sposób pozwalający widzowi określić jego relację z macochą.

Po pierwszym ataku choroby dolegliwości Carol nasilają się. Kolejne sceny są zapisem ataków: pani White przekonana jest, że przyczyną jej niemocy są substancje chemiczne, z którymi się styka. W najmniej oczekiwanych momentach jej ciało buntuje się: Carol omdlewa, wymiotuje, wreszcie trafia do szpitala z silnym krwotokiem, wywołanym – jak przypuszcza – przez kontakt ze środkami owadobójczymi rozpylonymi w pralni chemicznej.

Carol jest jednak nie tylko ofiarą dziwnej alergii. Ukazana jest też jako osoba znajdująca się „pod presją", podlegająca kontroli różnego rodzaju nacisków. Za namową koleżanki narzuca sobie dietę, pozwalającą jej jeść wyłącznie owoce; oglądamy ją podczas nieudanych prób seksualnego spełnienia, w gabinetach lekarzy, rozkładających bezradnie ręce, wreszcie podczas spotka-

Bezpieczna: alergia na rzeczywistość

nia z psychiatrą. Także pozornie neutralna znaczeniowo scena w zakładzie kosmetyczno-fryzjerskim prezentuje ją jako osobę poddaną kształtowaniu: Haynes posługuje się tu niemal wyłącznie zbliżeniami, ukazującymi „technologie cielesnego piękna". I w tym przypadku ciało Carol buntuje się – substancje użyte podczas układania fryzury powodują krwotok.

Pierwsza część filmu kończy się wizytą w gabinecie alergologicznym. Testy nie potwierdzają uczulenia na jakąkolwiek konkretną substancję, Carol reaguje jednak dusznością na mleko. Haynes nadaje temu symboliczne znaczenie. Wcześniej bowiem Carol deklaruje się jako „mlekoholiczka", jej nazwisko również budzi wyraźne skojarzenia z mlekiem. W pewnym sensie – Carol White jest uczulona na samą siebie.

W drugim segmencie filmu Carol szuka pomocy w ośrodku założonym przez Petera Dunninga – mężczyznę chorego na AIDS, cierpiącego także na chorobę podobną do przypadłości bohaterki. O istnieniu Wrenwood dowiaduje się ona z programu telewizyjnego, który ogląda odpoczywając po zakończonym krwotokiem ataku. Postanawia udać się tam i poddać terapii proponowanej przez Dunninga.

Wewnętrzna struktura drugiej części nie różni się od znanej z wcześniejszych partii filmu. Także podczas pobytu w Wrenwood nie dochodzi do spektakularnych wydarzeń, a poszczególne sceny obrazują drogę bohaterki do całkowitej izolacji, mającej zapewnić jej „bezpieczeństwo". Postać Dunninga, założyciela ośrodka i jednego z jego terapeutów, reprezentuje postawę zbliżoną do New Age, a zajęcia, mające pomóc zwalczyć chorobę, przywodzą na myśl praktyki religijne. Jest to jednak religia bez Boga, uczestnicy warsztatów odmawiają „świeckie" mantry i śpiewają pieśni będące pochwałą miłości. Wrenwood nie jest jednak oazą wolności, nowo przybyli już na pierwszym spotkaniu z personelem dowiadują się o zakazach i nakazach tam obowiązujących. Jednym z nich jest wykluczenie jakiejkolwiek aktywności seksualnej.

Haynes ukazuje Dunninga i reprezentowane przez niego wartości. W jednej ze scen oglądamy wspaniałą posiadłość, w której mieszka, co sugeruje, że prowadzenie terapii jest dla niego doskonałym interesem. Reżyser unika jednak przerysowania, zachowując dystans i wypracowane w pierwszej części leniwe tempo

Zmagania z chorobą. Po serii ataków Carol trafia do eksperymentalnego ośrodka, w którym ma pozbyć się dolegliwości.

utworu. Finał filmu przynosi najbardziej przerażający obraz: Carol zamieszkuje w czymś na kształt metalowego igloo, w którym odcięta zostaje od jakichkolwiek czynników mogących narazić ją na kontakt z alergenami. W ostatnim ujęciu stoi przed lustrem i, spoglądając na swą pokrytą plamami twarz (przypomina to niektóre objawy AIDS) mówi: „Kocham cię!". Jej wyznanie jest powtórzeniem scenariusza zrealizowanego przez inną pacjentkę, Claire. Także ona odrzuciła wszystko, co miała – również w sensie materialnym – by pokochać siebie, a przede wszystkim swoją chorobę.

Biała pustynia

Todd Haynes jest reżyserem odwołującym się często do twórczości innych artystów. Odniesienia występujące w jego filmach nie sytuują go jednak wśród twórców uprawiających kino cytatu w ramach strategii postmodernizmu. Skojarzenia proponowane przez twórcę dotykają często głębokich struktur formalnych i znaczeniowych utworów, na które się powołuje. Tak jest w przypadku *Trucizny* – dzieła nawiązującego do *Pieśni miłości* Jeana Geneta. Podobną strategię realizuje w późniejszych pracach – *Idolu* i *Daleko od nieba*. Co ciekawe, w żadnym z wymienionych Haynes nie korzysta ze swoiście pojętych zacytowań tylko w celu użycia gotowych struktur znaczeniowych, ale zawsze podejmuje się ich rozwinięcia, angażuje się w dyskusję prowadzącą nie tylko do wzbogacenia jego własnego dzieła, ale także kreującą nowe konteksty odczytania utworów oryginalnych. Postawa Haynesa przypomina tę, którą prezentował Rainer Werner Fassbinder, odwołujący się zresztą częściowo do podobnych inspiracji. Dla Fassbindera najważniejszy był bowiem efekt „echa" sprawiający, że odczytanie jego własnych filmów możliwe było nie tylko w kontekście źródeł cytatów, ale także w obrębie wielopoziomowych konstrukcji, obejmujących także inne jego filmy – niekoniecznie zresztą zrealizowane wcześniej! Można to prześledzić na przykładzie relacji między filmami *Amerykański żołnierz* (*Der amerikanische Soldat*, 1970), *Strach zżerać duszę* (*Angst essen Seele auf*, 1974) oraz *Wszystko, na co niebo pozwoli* (*All That Heaven Allows*, 1955) Douglasa Sirka.

W jednej ze scen *Amerykańskiego żołnierza* oglądamy bohatera – drobnego gangstera – który zaprasza do swojego pokoju

w hotelu prostytutkę. Świadkiem schadzki jest zafascynowana nim pokojówka. Wchodzi ona do apartamentu nie po to, aby podjąć jakąkolwiek interakcję z obecnymi tam osobami. Zachowuje się tak, jakby w pokoju nikogo nie było, siada na brzegu łóżka i zwraca się bezpośrednio do widza. Opowiada historię Emmi – sześćdziesięcioletniej sprzątaczki z Hamburga, która poznaje młodszego o trzydzieści lat mężczyznę – emigranta z Turcji. Rodzi się uczucie, Emmi postanawia, wbrew naciskowi środowiska, poślubić Alego. Są szczęśliwi. Ich związek kończy się jednak tragicznie. Pewnego dnia kobieta zostaje zamordowana, a podejrzenie pada na najprawdopodobniej niewinnego męża.

Ta niezwykła scena pełni oczywiście funkcję dystansującą. W opowiadanej przez siebie historii dziewczyna odnajduje odniesienie do własnej sytuacji. Tak jak kochankowie, o których mówi, jest nieszczęśliwa, jej uczucie nie znajduje odwzajemnienia. Fikcja i opowiadanie stają się dla niej lekarstwem na własne niespełnienie. Ale nie tylko. Oglądana z dzisiejszej perspektywy scena ujawnia dodatkowe znaczenie. Okazuje się bowiem, że zawiera projekt utworu, który został zrealizowany ponad trzy lata po premierze *Amerykańskiego żołnierza*. Filmem tym jest *Strach zżerać duszę*.

Historia opowiedziana w filmie z 1974 roku bardzo przypomina opowieść pokojówki z *Amerykańskiego żołnierza*. Różni się jednak zakończeniem. Emmi nie zostaje zamordowana, film kończy się – jako jeden z nielicznych w dorobku Fassbindera – w sposób optymistyczny. Zaskakujący cytat z nieistniejącego jeszcze filmu okazuje się niedokładny.

Zrozumienie, dlaczego Fassbinder przedstawia widzom dwie różne wersje opowieści o miłości Emmi, wymaga sięgnięcia do źródeł inspiracji *Strach zżerać duszę*, czyli do filmu *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Struktura fabularna filmu Sirka opiera się na historii o wdowie po bogatym przemysłowcu zakochanej w znacznie młodszym od niej ogrodniku. Oczywiście niemiecki twórca dokonuje daleko idącej adaptacji wątków dzieła Sirka. Jego film wyraźniej wpisuje się w nurt kina krytyki społecznej – to dlatego Emmi spotyka człowieka, który znajduje się jeszcze niżej w hierarchii społecznej. Sirk mówi o niesprawiedliwości, zasłaniając się konwencją, Fassbinder realizmem i przenikliwą obserwacją otaczającej go rzeczywistości „rozmywa" konwencję melodramatu. Relacja pomiędzy *Amerykańskim żołnierzem* a *Strach zżerać*

duszę potwierdza przypuszczenie o konieczności nielinearnego odczytywania dzieł Fassbindera.

Podobnego potraktowania domagają się dzieła Haynesa. Choć *Bezpieczna* wydaje się zawierać stosunkowo mało tropów intertekstualnych, także i w tym dziele są one obecne. Film z jednej strony przywołuje stylistykę i problematykę prac innych autorów, z drugiej zaś – jest pewnego rodzaju projektem *Daleko od nieba*, w którym Julianne Moore powtarza rolę gospodyni domowej uwikłanej w niezwykłe relacje emocjonalne. Co więcej – na dzisiejsze odczytanie filmu Haynesa może mieć wpływ wizerunek odtwórczyni głównej roli, która do typu postaci stworzonej w *Bezpiecznej* nawiązała nie tylko w późniejszym filmie Haynesa, ale także w *Końcu romansu* (*The End of the Affair*, 1999, reż. Neil Jordan) i *Godzinach* (*The Hours*, 2002, reż. Roger Daldry). Oczywiście Haynes nie mógł założyć, jaki charakter będą miały wszystkie późniejsze kreacje jego ulubionej aktorki. Wiedział jedynie, że Moore powróci w jednym z następnych filmów, wiedział też, że zrealizuje film inspirowany twórczością Douglasa Sirka.

Wśród źródeł inspiracji należy przywołać przede wszystkim dwa filmy, z których jeden wydaje się dość bliski utworowi amerykańskiego artysty, drugi natomiast pozornie należy do dosyć odległego obszaru kina. Mniej oczywistą inspiracją jest *Mechaniczna pomarańcza* (*Clockwork Orange*, 1971) Stanleya Kubricka[3], z której reżyser przejął rozwiązania scenograficzne. Natchnieniem dla dekoracji wykorzystanych w domu państwa White były porażające chłodem projekty „wnętrz przyszłości" z filmu Kubricka. Haynes powoływał się także na specyficzną koncepcję gatunkową widoczną w *Mechanicznej pomarańczy*. *Bezpieczna* została bowiem pomyślana jako „futurystyczny thriller" pozbawiony – podobnie jak Kubrickowska adaptacja słynnej książki Anthony'ego Burgessa – typowych elementów futurystycznych. Haynes swoim zwyczajem umieścił w filmie element będący rodzajem ukrytej wskazówki, na podobieństwo tych, które znajdziemy na przykład w *Dottie dostaje lanie*. W *Bezpiecznej* tropem tym jest mleko – ulubiony napój Alexa z *Mechanicznej pomarańczy*.

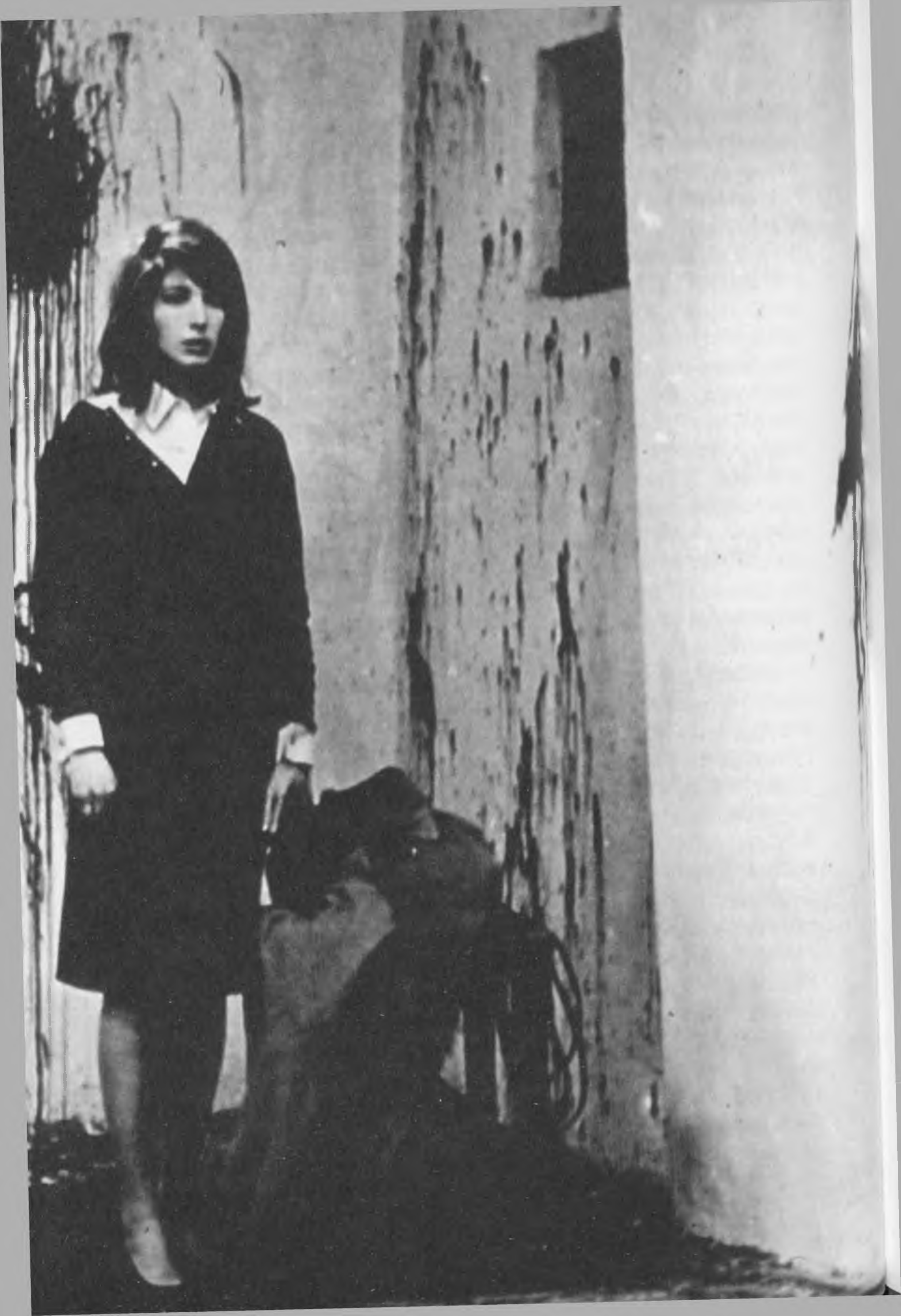
Nawiązania do twórczości Kubricka, zwłaszcza zaś do *Mechanicznej pomarańczy*, powracają z większym nasileniem w *Idolu*. *Bezpieczna* zaś domaga się wręcz porównania z *Czerwoną pustynią* (*Il deserto rosso*, 1964, reż. Michelangelo Antonioni). Na

podobieństwa pomiędzy filmem Haynesa a twórczością Antonioniego zwraca uwagę Jonathan Rosenbaum[4]. Nie rozwija jednak swego spostrzeżenia.

Relacje między filmem Amerykanina a klasycznym obrazem europejskiego kina autorskiego są dwojakiego rodzaju. Przebiegają one zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i znaczeniowej. Wizualna strona filmu Haynesa wydaje się w istocie nawiązywać także do filmu Antonioniego. Choć projekty wnętrz więcej zawdzięczają antyutopii Kubricka, uwagę zwraca specyficzny sposób wykorzystania form geometrycznych w *Czerwonej pustyni* i *Bezpiecznej*. W obydwu przypadkach twórcy zdecydowali się na zredukowanie elementów scenograficznych w sposób sprawiający, iż mamy do czynienia z przestrzenią obcą, jakby „niezamieszkałą", a z całą pewnością nieprzyjazną człowiekowi. Różnica polega zaś na tym, że Haynes umieszcza swoją bohaterkę przede wszystkim we wnętrzach, podczas gdy Antonioni bardzo chętnie korzysta z niezwykłych plenerów. W obydwu jednak przypadkach mamy do czynienia ze szczególnym wykorzystaniem przestrzeni przedstawionej – jest ona zawsze symboliczną reprezentacją „wewnętrznego pejzażu".

Można także odnieść wrażenie, że i ścieżka dźwiękowa *Bezpiecznej* wiele zawdzięcza pomysłom Antonioniego. W obydwu przypadkach jest ona bowiem tak skonstruowana, by podkreślić i pogłębić uczucie osaczenia, dotyczące nie tylko bohaterek, ale także widza, będącego świadkiem ich cierpienia.

W filmie Haynesa odnajdziemy również liczne pokrewieństwa z *Czerwoną pustynią* związane z warstwą fabularną i znaczeniową. Dzieło Antonioniego jest zapisem kryzysu psychicznego Giuliany, granej przez Monikę Vitti. Antonioni wydaje się bardziej radykalny niż Haynes. O ile bowiem w filmie Amerykanina możemy mówić o względnie obiektywnym/realistycznym obrazowaniu świata, o tyle twórca *Powiększenia* korzysta ze strategii, określanej mianem „kina poetyckiego"[5], opierającej się między innymi na subiektywizacji spojrzenia i – w tym przypadku – na rodzaju utożsamienia widzenia postaci i spojrzenia artysty. Zarówno jednak Haynes, jak i Antonioni koncentrują się na kryzysie psychicznym jako takim – zewnętrze jego manifestacje są jedynie symptomami całkowitego krachu. W filmie Antonioniego możemy odnaleźć wątki polityczne, możemy też doszukiwać się w *Czerwonej*



pustyni tematyki ekologicznej. W istocie jednak zatruty, industrialny pejzaż Rawenny jest tylko do pewnego stopnia przyczyną problemów Giuliany. Jeśli spojrzymy nań z innej perspektywy, staje się on raczej projekcją wewnętrznych stanów bohaterki, która sama konstruuje swoje „piekło”[6]. Doskonale widoczne jest to w scenie, w której Valerio – syn bohaterki – zdradza objawy polio. Choć początkowo wydaje się, że nie jest ona kolejną projekcją lęków Giuliany, wkrótce reżyser umieszcza w kadrze sygnał, pozwalający na takie właśnie odczytanie: przez moment kamera pokazuje leżący na stoliku magazyn medyczny, w którym zamieszczone zostały zdjęcia dzieci okaleczonych przez chorobę, której symptomy bohaterka zauważa u swojego syna. Podejrzenia co do nierzeczywistego charakteru niemocy synka stają się tym bardziej uzasadnione, kiedy chłopiec nagle i niespodziewanie odzyskuje władzę w nogach.

Analogiczny schemat realizuje Haynes – także w jego filmie nie należy szukać „przyczyn” niemocy bohaterki w zatrutym środowisku. Przyczyna słabości znajduje się w niej samej, choć impulsem poprzedzającym pojawienie się pierwszych symptomów choroby Carol jest kontakt ze spalinami wydobywającymi się z jadącej przed samochodem bohaterki ciężarówki. To jednak fałszywy trop – wkrótce bowiem okazuje się, że niemożliwe jest jednoznaczne określenie czynników powodujących alergiczną reakcję. Carol jest w pewnym sensie uczulona na wszystko. Szkodzi jej nawet to, co kocha. Podobnie jest w przypadku Giuliany – w jednej ze scen mówi: „Bolą mnie włosy, oczy, usta, gardło”. Kiedy indziej: „Boję się ulicy, fabryk, ludzi, kolorów, nieba, wszystkiego”. Jej choroba jest totalna.

Filmy realizują nieco odmienny schemat fabularny. W *Czerwonej pustyni* bohaterka nie znajduje w sposób dosłowny przestrzeni, w której mogłaby ukryć się przed zagrażającym jej światem. Inaczej jest w *Bezpiecznej* – Carol jest przekonana, że ośrodek, do którego trafia, da jej schronienie przed wszystkim, co jej szkodzi. W istocie jednak obydwie bohaterki szukają ucieczki w wyidealizowanym świecie natury. Stworzona przez Dunninga enklawa to miejsce, do którego cywilizacja nie ma dostępu: kiedy kierowca taksówki próbuje wjechać na terem Wrenwood, jedna

Na sąsiedniej stronie bohaterka *Czerwonej pustyni* Antonioniego

z pensjonariuszek wpada w histerię. Giuliana z filmu Antonioniego marzy natomiast – w scenie, w której opowiada synowi rodzaj baśni, mającej pocieszyć go w chorobie – o powrocie do idyllicznego świata pozbawionego jakichkolwiek śladów obecności człowieka. Obszary ucieczki mają zarówno w *Bezpiecznej*, jak i w *Czerwonej pustyni* wymiar symboliczny, choć Haynes z całą pewnością w większym stopniu konkretyzuje tę przestrzeń, wpisując ją w podstawowy poziom opowiadania filmowego. Należy pamiętać jednak, że i u Antonioniego, i u Haynesa miejsca te nie są po prostu enklawami pozbawionymi „trucizn". To także przestrzenie, w których zanegowana zostaje wszelka fizyczność – Carol i Giuliana uciekają do światów pozbawionych zmysłowości. Dziewczyna z opowieści/wizji bohaterki *Czerwonej pustyni* jest piękna, lecz aseksualna, niewinna. Carol natomiast tuż po przyjeździe do ośrodka dowiaduje się, że podczas pobytu w nim należy powstrzymać się od wszelkiej aktywności seksualnej. Nakaz czystości nie powoduje jej sprzeciwu; wydaje się wręcz, że przyjmuje go z ulgą.

Podobieństwa znajdziemy także w zakończeniach obu filmów. Haynes ukazuje swoją bohaterkę w sytuacji, w której ukrywa się ona przed światem w metalowym domku. Strategią obrony staje się dla niej wycofanie: nie próbuje walczyć z chorobą, jest bierna. Giuliana także przyjmuje taką postawę, dodatkowo przekazując ją synowi. *Czerwona pustynia* kończy się następującym dialogiem:

> Valerio: Dlaczego ten dym jest żółty?
> Giuliana: Ponieważ jest zatruty.
> Valerio: Więc jeśli jakiś ptak tamtędy przeleci, zginie.
> Giuliana: Tak, ale ptaki nauczyły się już, aby tamtędy nie latać[7].

Całkowity zanik odporności

Bezpieczna w pewnym sensie konkretyzuje problematykę filmu Antonioniego, umieszczając historię bohaterki w szczególnym kontekście. Haynes nie neguje wpływu dyskusji wokół AIDS na swoje dzieło. Warto więc przyjrzeć się i temu jego wymiarowi, pamiętając, że zgodnie z intencją reżysera wątek należy potraktować jako jeden z elementów całości, prowadzący do możliwego, choć nie jedynego, odczytania filmu.

Zarówno w tradycji kina niezależnego – także z obszaru „new queer cinema" – jak i na obszarze produkcji hollywoodzkiej, obserwujemy dwie tendencje w obrazowaniu AIDS. Pierwsza, pełniąca nieco publicystyczną rolę, dąży do realistycznego ukazania problemów związanych z chorobą i jej społecznym funkcjonowaniem. Reprezentantami tego nurtu są i niskobudżetowy *Długoletni przyjaciel* (*Longtime Companion*, 1990, reż. Norman René), i zrealizowana z udziałem znacznych środków i ze sporym rozmachem *Filadelfia* (*Philadelphia*, 1993, reż. Jonathan Demme), uważana za pierwszy film nakręcony w Hollywoodzie, który w sposób otwarty podejmuje problematykę związaną z AIDS. Druga tendencja obejmuje utwory, w których o AIDS nie mówi się dosłownie – zawierają one jednak mniej lub bardziej czytelne metafory odnoszące się do różnych wymiarów choroby. Także w tym przypadku spotykamy się z produkcjami z obszaru kina dominującego, jak i niezależnymi. Metafory, które znajdziemy w filmach o tej tematyce realizowanych w latach 80. i 90., mają bardzo zróżnicowany charakter. Często twórcy sięgają po rozwiązania zaczerpnięte z gatunków fantastycznych. Strategię tę realizuje na przykład *Mucha* (*The Fly*, 1986, reż. David Cronenberg), w której reżyser dokonał interesującej reinterpretacji klasycznego utworu science fiction, wpisującego się w „zimnowojenny" nurt kina popularnego. Bliski rozwiązaniom Cronenberga jest też Abel Ferrara, korzystający w *Uzależnieniu* (*The Addiction*, 1995) z kostiumu filmu wampirycznego. Wśród wielu filmów metaforyzujących AIDS znajdziemy jednak również realizacje posługujące się w sposób wyraźny „kodami realizmu". Tak jest na przykład w *Amerykańskim żigolo* (*American Gigolo*, 1980, reż. Paul Schrader), będącym zresztą przykładem filmu o nastawieniu wyraźnie antyhomoseksualnym[8].

Film Todda Haynesa, jeśli zdecydujemy się interpretować go w tym kontekście, sytuuje się zdecydowanie pośród dzieł należących do drugiego nurtu. AIDS nie jest w nim bowiem problemem pierwszoplanowym – nie dotyczy przecież głównej bohaterki. W filmie występuje wprawdzie postać człowieka cierpiącego na tę chorobę. Należy ona jednak do drugiego planu, a znaczenia, które wnosi, mają raczej charakter uzupełniający. Jednocześnie Haynes nie nawiązuje wprost do żadnej z tradycji nurtu metaforyzującego AIDS – jego film nie portretuje bowiem środowi-

ska homoseksualnego, nie jest też przejawem neokonserwatywnej tendencji ukazującej gejów jako zagrożenie dla moralnego ładu.

Reżyser zdecydował się na przedziwną kombinację. Z jednej strony bowiem choroba Carol jest w dużej mierze odzwierciedleniem przebiegu AIDS. Z drugiej zaś – bohaterka należy do świata, który znajduje się poza obszarem kojarzonym stereotypowo z tym schorzeniem. AIDS wiązano bowiem długo z obszarem seksualności, początkowo zaś ściśle z homoseksualizmem. Środowisko gejowskie było zaś oficjalnie uważane za sferę podwyższonego ryzyka z uwagi na przekonanie o zwiększonym poziomie „rozwiązłości" tam występującym. Carol nie tylko nie należy do tego świata, ale także w ogóle go nie zna. Jest ona ukazana jako element systemu, w którym seksualność zostaje sprowadzona do funkcji czysto społecznych – zostaje to wyraźnie zasygnalizowane w opisanej wcześniej początkowej scenie.

Haynes portretuje rodzaj utopii, którą można uznać za zaprzeczenie tej, którą zawarł w *Truciźnie*. We wcześniejszym filmie, zwłaszcza zaś w noweli „Homo", odwoływał się do genetowskiego modelu homoseksualnego spełnienia, w którym akt seksualny był jedynie elementem „strategii wykroczenia". Dla Geneta, a także w pewnym sensie dla Haynesa, bycie homoseksualistą oznacza jednocześnie bycie wyrzutkiem, niezgodę na uczestnictwo w świecie heteroseksualnym. W *Bezpiecznej* Haynes odwołuje się do innej utopii – heteroseksualnej. Carol jest bowiem postacią idealnej żony – żony zachowującej czystość poprzez odrzucenie zmysłowości.

To zaskakujące zestawienie można tłumaczyć jako próbę ironicznego spojrzenia na postrzeganie AIDS jako rodzaju „kary" spadającej na tych, którzy niewłaściwym – czytaj: rozwiązłym – trybem życia „zasłużyli" sobie na nią. Carol White choruje, choć jest czysta (jej nazwisko wydaje się znaczące w tym kontekście, choć kolor biały może także budzić inne skojarzenia). Haynes nie poprzestaje jednak na tym, umieszczając wątek AIDS w znacznie szerszym kontekście.

Jego film próbuje się zmierzyć z różnymi metaforami, jakie zostały zbudowane wokół AIDS w latach 80. i 90. Z jednej strony bliski jest mu styl myślenia Susan Sontag, zawarty we wspomnianej już wcześniej książce „AIDS i jego metafory", z drugiej – odwołuje się do wątków zawartych w opracowaniach, jakie powstały

wewnątrz środowiska gejowskiego, które przynosiły z jednej strony próbę „zrozumienia choroby", z drugiej zaś często zawierały wskazówki „jak żyć" z AIDS.

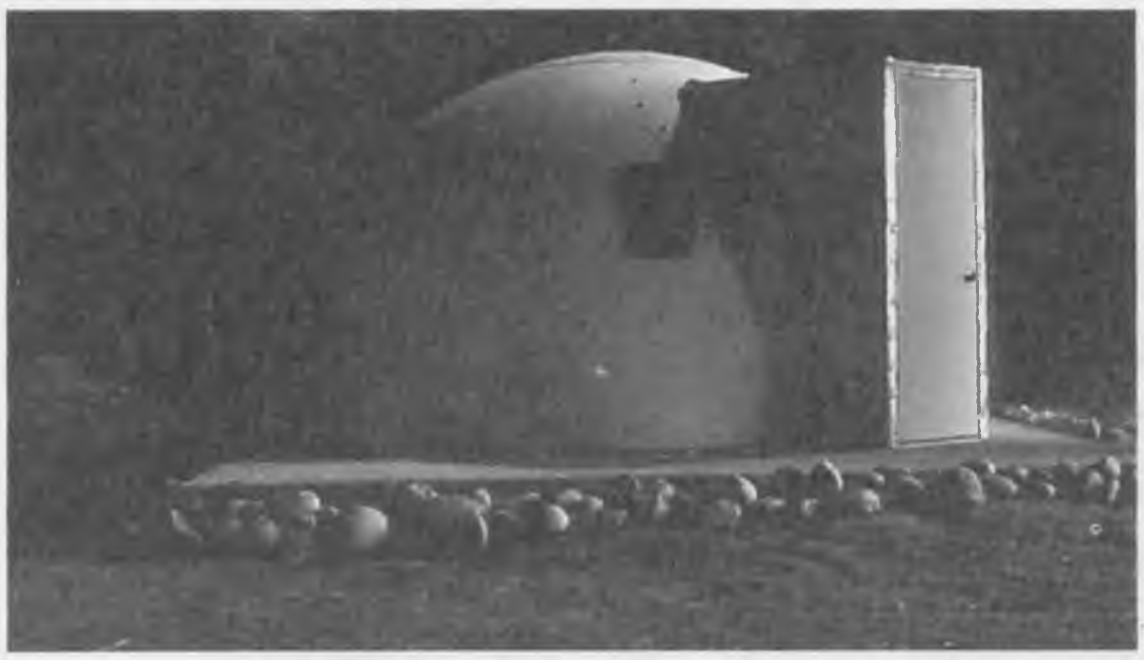
Książka Sontag opisuje AIDS jako chorobę „postmodernistyczną"[9], polegającą na ogólnej katastrofie systemu immunologicznego, doprowadzającej w konsekwencji do śmierci na skutek schorzeń, które jedynie towarzyszą AIDS. Jej rozumienie odzwierciedla właściwy charakter schorzenia, a jednocześnie obejmuje obszar podlegający metaforyzacji. Skoro bowiem AIDS nie jest chorobą składającą się z konkretnych objawów, można ją uznać za rodzaj choroby tożsamości. AIDS nie ma własnej twarzy, ale także zabiera tożsamość choremu, który pozbawiony zostaje nie tyle sprawności konkretnego organu, co odporności na jakąkolwiek inwazję z zewnątrz.

Choroba Carol ma taki właśnie przebieg. Bohaterka przekonuje się, że szkodzi jej właściwie wszystko. Jedynym lekarstwem dla niej może być całkowita izolacja, która jednak staje się pewnego rodzaju zaprzeczeniem życia. Nie ma tu bowiem miejsca dla drugiego człowieka, dla wszystkiego, co może nieść radość. Tak moglibyśmy wyobrazić sobie rodzaj idealnego lekarstwa na AIDS – lekarstwa, po które jednak nikt nie sięga.

Haynes spogląda jednak na AIDS także z innej perspektywy. Reżyser odwołuje się do obszaru tak zwanego „positive thinking", w obrębie którego przedstawiano chorobę nie jako dezintegrację, lecz jako wartość definiującą chorego w sposób pozytywny.

Thomas E. Yingling pisze we wstępie do tomu swoich esejów poświęconych AIDS:

> Mniej więcej miesiąc przed pojawieniem się pierwszego mięsaka Kaposiego miałem sen, w którym odwiedził mnie pewien człowiek. Nie przynosił odkupienia, jak w *Parting Glances*[10]. W istocie został do mnie przysłany z wiedzą. Zaistniał między nami pewien szczególny rodzaj komunikacji, choć on nie umiał mówić. Mężczyzna ten przeżył Holocaust – miał właśnie wsiąść do pociągu śmierci: miliony zamordowanych, z których nikt nie był winny. (...) Później, kiedy czytałem Wittgensteina, przyszła mi na myśl taka oto idea: „Spójrz na tę narośl jako na normalną część twojego ciała" – bo co to w końcu jest normalna część ciała?[11]



Zaakceptować chorobę: Carol w całkowitej izolacji od zewnętrznego świata

Yingling wyraźnie nawiązuje do tradycji zapoczątkowanej książką „The AIDS Book" Louise Hay[12], której autorka zachęca – w duchu New Age – do zaakceptowania choroby i wykreowania pozytywnego nastawienia, które pozwoli się z nią uporać. Haynes komentuje tę publikację w następujący sposób:

> W połowie lat 80. Hay zyskała wielu zwolenników wśród gejów żyjących z AIDS. Co jednak sprawia, że ludzie chcą czytać książkę, w której napisano: Zachorowałeś, ponieważ nie dość kochałeś siebie. Teraz skoro już jesteś chory, naucz się kochać siebie bardziej, a zostaniesz uzdrowiony. To stawia chorych w niemożliwej sytuacji, w której nigdy nie będą zdolni pokonać choroby, ponieważ nigdy nie pokochają siebie wystarczająco mocno. Myślę, że postanowiłem, iż Peter (terapeuta, którego Carol spotyka w ośrodku, przy. A.P.) będzie chory na AIDS nie tylko dlatego, że i Carol cierpi z powodu braku odporności (...), ale dlatego, że chciałem przywołać w moim filmie historię myślenia o AIDS w kategoriach New Age[13].

Wśród publikacji adresowanych do chorych znajdziemy oczywiście wiele cennych prac, pozwalających uporać się z objawami choroby, przynoszących ulgę i pocieszenie w cierpieniu. Haynes jednak zwraca uwagę na ten wymiar homoseksualnego dyskursu o AIDS, który związany jest z rodzajem wtórnej ideologii tej choroby, mającej źródło w środowisku homoseksualnym. Metafora AIDS jako źródła dezintegracji tożsamości wzbudziła oczywisty sprzeciw środowiska, które zostało utożsamione z chorobą. Doprowadziło to w konsekwencji do zbudowania swoistego antydyskursu, czy też antyideologii, w których AIDS miało zostać utożsamione z niezasłużonym cierpieniem na podobieństwo ofiar Holocaustu czy też Chrystusa[14].

Znoszące się wzajemnie dyskursy o AIDS nie wyjaśniają choroby, ani nie dają wskazówek, jak z nią walczyć. Postrzeganie AIDS jako choroby tożsamości doprowadziło bowiem w konsekwencji do dalszego umocnienia homofobii. Zachwianie tożsamości zostało zaś przypisane homoseksualistom w ogóle, nie tylko chorym. Traktowanie choroby w kategoriach stygmatu niosącego cierpienie, ale i poczucie bycia wyróżnionym osłabiało zaś wolę walki

o przetrwanie. Walki, którą można przecież prowadzić, kierując się rozumem.

Todd Haynes odwołuje się w swoim filmie do jeszcze jednego obszaru dyskursu AIDS. Jest nim idea tak zwanego „bezpiecznego seksu", pojawiająca się w kontekście dyskusji o epidemii HIV. Idea ta związana jest nie tyle z powrotem do wartości konserwatywnych sprzed okresu rewolucji seksualnej, ile z działaniami, które doprowadziły do nadania sferze seksualności wymiaru publicznego, niemal politycznego. Uprawianie „bezpiecznego seksu" – niezależnie od rozumienia tego dość niejasnego terminu, mogącego oznaczać z jednej strony korzystanie ze środków zapobiegających rozprzestrzenianiu się choroby, a z drugiej zaś ideę wierności jednemu partnerowi – stało się znakiem nowoczesności, czy też afirmatywnego stosunku do życia. Jednocześnie doprowadziło do zamknięcia aktywności seksualnej w zestawie formuł określających to, co jest akceptowane i pożądane, i to, czego należy się wystrzegać. Hasło „bezpieczny seks" stało się w ten sposób kolejnym instrumentem represji, tym razem jednak prowadzonej w aurze „widzialności"[15].

„Bezpieczny seks" opiera się w dużej mierze na estetyzacji sfery erotycznej, na oderwaniu jej od fizyczności kontaktu z drugim człowiekiem. W podręcznikach wychowania seksualnego, zgodnych z ideologią „bezpiecznego seksu", zachęca się czytelników do uprawiania form seksualności mających więcej wspólnego z autoerotyzmem, niż erotyzmem jako takim. Partner zawsze niesie ze sobą niebezpieczeństwo choroby. Stąd też idealnym partnerem dla wyznawcy nowej ideologii jest... on sam. Haynes odwołuje się do takiego rozumienia „bezpiecznego seksu" w scenie, w której Carol, stoi przed lustrem i „wyznaje sobie miłość", realizując absurdalny postulat Louise Hay.

Zbudować bezpieczną przestrzeń

Bezpieczna to film dający możliwość odczytania poza wąsko rozumianym kontekstem „queer cinema", ale jednocześnie nawiązujący do korzeni zjawiska. Za jedno ze źródeł kina tego nurtu uważa się niezależne kino kobiece, niekoniecznie podejmujące tematykę homoseksulaną. Opinię taką znajdziemy między innymi w cytowanej już pracy Richarda Dyera[16]. Zdaniem autora „Now

You See It" modelowym przykładem takiego kina są filmy Mayi Deren – uznawanej jednocześnie za postać, której dokonania stały się wzorcem dla późniejszego kina undergroundowego i niezależnego. Autorka *Sieci popołudniowych* (*Meshes of the Afternoon*, 1943) nie podejmowała w sposób otwarty problematyki związanej z seksualnością, a jednocześnie w centrum swojej twórczości umieszczała wątki związane z samopoznaniem. Dagmara Rode komentuje twórczość artystki w następujący sposób:

> Zmultiplikowanie obrazu siebie samej, kolejny raz pojawiające się w pracach Mayi Deren, to nie „schizofreniczne zaburzenie albo psychoanalityczna interpretacja, ale raczej bardzo oryginalny środek prowadzący ku sampoznaniu". Podkreśla ono, tym razem, wielość tożsamości, jakie przyjmujemy, aby funkcjonować w świecie zewnętrznym. W *Meshes of the Afternoon* pokazywało, że rozpoznając siebie, nawiązując relację z nieświadomą częścią psychiki, możemy natrafić na najrozmaitsze aspekty siebie, nieznane dotąd i trudne (niekiedy niemal niemożliwe) do zaakceptowania. Do poznania siebie, konieczna jest integracja zarówno zewnętrznego pośrednika między Ego a światem i Duszą. Z istnienia obu sfer nierzadko nie zdajemy sobie sprawy; uświadomienie ich obecności jest wstępnym warunkiem jakiegokolwiek rozwoju[17].

Także Dyer podkreśla, że w twórczości Mayi Deren trudno doszukiwać się treści jawnie homoseksualnych, a jedynym dziełem, upoważniającym do rozpatrywania tego typu kontekstów jest być może *Na lądzie* (*At Land*, 1944), w którym występuje fragment mogący uchodzić za symboliczne określenie kobiecej seksualności. W sekwencji tej bohaterka kradnie figurę szachową innej kobiecie, dokonując jednocześnie jej symbolicznego uwiedzenia. Dyer przedstawia następującą interpretację:

> To jedyna sekwencja w pracach Deren, która może uchodzić za lesbijską. Zapowiada ona sporą grupę filmów homoerotycznych, które pojawią się dopiero dwadzieścia pięć lat później. Podobnie jak te prace, *Na lądzie* odnosi zmysłowość kobiety do jej alienacji w świecie definiowanym

przez mężczyzn, a także do głęboko zakorzenionych wyobrażeń na temat kobiecości. Figury szachowe wydają się symbolizować stosunek Deren, czy też kobiet do świata. Bohaterka znajduje pierwszą figurę na końcu bankietowego stołu, wzdłuż którego musi się czołgać, niezauważona przez siedzące przy nim osoby (...)[18].

Film Deren można jednak także rozumieć w szerszym kontekście. Przestrzeń kobiecości nie musi bowiem być tożsama z przestrzenią doświadczenia seksualnego. Filmy amerykańskiej eksperymentatorki ukazują kobiecość, która definiowana jest także poprzez sztukę. Transgresja wpisana w jej dzieła to nie tylko wkroczenie na obszar erotycznego spełnienia, ale po prostu odkrycie własnego ja, sfery, w której może nastąpić samorealizacja. Sfera ta jest znacznie szersza niż obszar seksualności, a sprowadzanie jej jedynie do tego wymiaru byłoby daleko idącym uproszczeniem znaczeń oferowanych przez prace Deren.

Todd Haynes nawiązuje do tak rozumianego kina kobiecego – choć w sposób oczywisty wzorca tego nie realizuje w pełni. Bohaterka *Bezpiecznej* jest, także na tym poziomie, projektem postaci granej przez Moore w *Daleko od nieba*. Jest kobietą poszukującą własnej, bezpiecznej przestrzeni.

Od Mayi Deren Haynes przejmuje przekonanie, że określenie się może, między innymi, nastąpić w geście tworzenia. Najbezpieczniejszą przestrzenią ucieczki od represjonującego systemu jest sztuka. Haynes jest jednak mniejszym optymistą niż Deren. Filmy autorki *Sieci popołudniowych* są bowiem świadectwem spełnionej artystycznej transgresji – nie tylko wpisanej w tkankę samych filmów, ale jednocześnie zrealizowanej przez samą reżyserkę. Haynes ukazuje ten wątek czasem w formie karykaturalnej, jak choćby w jednej ze scen rozgrywających się w ośrodku terapeutycznym, w której jesteśmy świadkami wątpliwej jakości popisów wokalnych pacjentek. Wcześniej natomiast mamy do czynienia ze sceną, w której Carol postanawia napisać list. Jej wysiłki nie zostają uwieńczone sukcesem, nie udaje się jej wyrazić chwili, zatrzymać przeżywanych emocji.

Haynes nawiązuje tu wyraźnie do postawy Virginii Woolf, traktującej pisanie jako rodzaj ucieczki od upokorzenia i przymusu milczenia, narzuconego przez świat, w którym to mężczyźnie przy-

pisane jest prawo głosu. Dla autorki „Fal" jest to – mimo jej spełnienia się w pisaniu – raczej postulat niż droga, którą można po prostu wybrać:

> W swoim pisarstwie Woolf przedstawia i przywołuje wydarzenia i uczucia, odsuwa od siebie pokawałkowane ja, by stworzyć bardziej całościową wizję samej siebie w konkretnym czasie i kontekście społecznym, umieszcza seksualne wykorzystywanie, jakiemu podlegała w dzieciństwie i młodości, w stale rozwijającej się narracji, wyjaśniającej jego skutki dla rozwoju psychicznego, dystansuje się i krytykuje sprawców tego wykorzystywania, a także umieszcza to, co się wydarzyło w kontekście feministycznej analizy rodziny i społecznych ról płciowych. Ale historia, którą opowiada pozostaje rozproszona i niekompletna. Wydarzenia nie są w niej ani przywołane w sposób wyczerpujący, ani nie tworzą ciągłej narracji; różne wspomnienia stanowią fragmenty opowiadania. Wydarzenia i emocje są często zamaskowane lub zaprezentowane przy pomocy kodu, czy też aluzji wpisanych w fikcję literacką i wspomnienia. Bezpośrednie i dosłowne odzwierciedlenie wykorzystywania seksualnego często podlega cenzurze, pomiędzy pierwszą wersją tekstu, a tą, która zostanie opublikowana[19].

Niespełnienie Virginii Woolf ma jednak inny charakter niż to, które staje się udziałem Carol White:

> Z jednej strony użycie kodów i brak dosłowności pozwala jej (Virginii Woolf, dop. A.P.) przywoływać doświadczenia i analizować z dystansu kazirodztwo, o którym z pewnością nie chciała mówić w sposób otwarty (...). Niedosłowność ta pozwala także czytelnikowi, który nie oczekuje takich treści, pominąć wybrane wątki, podczas, gdy ktoś inny, poszukujący ich, bez trudu tam je odnajdzie. W ten sposób autorka buduje bezpieczną przestrzeń zarówno dla siebie, jak i dla czytelnika[20].

Woolf czyni ze swego zagubienia w świecie część strategii pisarskiej. Przed Carol White leży jedynie niezapisana kartka. Co ciekawe w 2002 roku na ekranach pojawił się film, który dopisał

niezwykle interesujący kontekst do *Bezpiecznej*. Kontekst, którego Todd Haynes oczywiście nie mógł przewidzieć. W *Godzinach*, nakręconych na podstawie powieści Michaela Cunninghama inspirowanej twórczością Virginii Woolf, zderzone zostają losy trzech kobiet. Jedną z nich jest autorka „Pani Dalloway", przeżycia dwóch pozostałych w pewien sposób odzwierciedlają doświadczenia Virginii Woolf. Nie w sposób dosłowny, raczej na zasadzie dalekiego echa. Julianne Moore gra w filmie Daldry'ego postać przeciętnej gospodyni domowej, wykonującej desperacki gest niezgody na świat, który nie daje jej możliwości samorealizacji. Laura Brown z *Godzin* jest w istocie bardzo podobna do Carol White – kobiety te po omacku szukają możliwości spełnienia.

Biała

Carol White – podobnie zresztą jak Laura Brown[21] – nosi symboliczne nazwisko, budzące skojarzenia przywołane już wcześniej. Zyskuje ono jednak dodatkowy wymiar w finałowych partiach filmu, kiedy widzimy bohaterkę zamkniętą w jej „bezpiecznej przestrzeni". Nie jest to jednak przestrzeń autoekspresji, lecz wyrwany z otaczającego świata sztuczny azyl, który nie tyle daje bohaterce możliwość ucieczki „w siebie", co prowadzi do jej całkowitego zatracenia. „Biała" Carol całkowicie stapia się z tłem równie białych ścian sterylnego igloo.

Diagnoza Haynesa wydaje się następująca: chorobą współczesności jest zanik tożsamości. Represji podlega nie tylko sfera kobiecości, czy tożsamość homoseksualna, ale po prostu wszelka tożsamość. Utopia New Age daje jedynie iluzję duchowego spełnienia. Carol nie uda się napisać listu. Jej pióro zawiera biały atrament.

Przypisy

[1] Collier Schorr, *Diary of a Sad Housewife*, „Artforum International" 1995, vol. 33, nr 10, s. 86.
[2] Ibidem.
[3] Por. np. http://shadows.wall.net/features/sw-todd3.htm.
[4] Jonathan Rosenbaum, *Safe and Sorry*, „Artforum International" 1995, vol. 34, nr 4.
[5] Termin Piera Paola Pasoliniego, który uważał zresztą film Antonioniego za znakomity przykład tej formuły kina.
[6] P. Adams Sitney proponuje ciekawe odczytanie filmu, zgodnie z którym Antonioni wykorzystuje w *Czerwonej pustyni* struktury dostarczane przez „Piekło" Dantego – napisane zresztą w znacznej części właśnie w Rawennie. Por. P. Adams Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, Austin: University of Texas Press 1995, ss. 213-217.

[7] Sitney wskazuje tu na kolejne nawiązania do Dantego. Tym razem Antonioni odwołuje się do „Czyśćca". Por. P. Adams Sitney, op. cit., s. 217.

[8] O filmach tego rodzaju pisze m.in. Vito Russo, *The Celuloid Closet. Homosexuality in the Movies*, New York: Harper and Row 1987, ss. 238-239. Uważa on, iż film Schradera ukazuje rodzaj wynaturzonej seksualności. Bohater reprezentuje typ homoseksualnej męskości, a jednocześnie sprzedaje swoje usługi starszym kobietom.

[9] Ten styl myślenia znajdziemy także w innych pracach, niekoniecznie dotyczących przede wszystkim AIDS. Bill Nichols uważa na przykład, że AIDS jest chorobą schyłkowego kapitalizmu – czy też tak zwanego kapitalizmu multinarodowego – charakteryzującą się załamaniem systemu immunologicznego i odzwierciedlającą podatność samego systemu na załamanie. Por. Bill Nichols, *Dzieło kultury w epoce systemów cybernetycznych*, przeł. Edyta Stawowczyk [w:] Andrzej Gwóźdź, *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, Kraków: Universitas 2001, s. 87.

[10] Niskobudżetowy film gejowski Billa Sherwooda z 1986 roku (przyp. A.P.).

[11] Thomas E. Yingling (edited by Robyn Wiegman), *AIDS and the National Body: Essays by Thomas E. Yingling*, Durham: Duke University Press 1997, s. v.

[12] Louise L. Hay, *The AIDS Book: Creating a Positive Approach*, Brighton Le Sands: Hay House 1986.

[13] Collier Schorr, op. cit.

[14] Propozycję taką znajdziemy na przykład w filmie *Ogród* Dereka Jarmana (*The Garden*, 1990). W utworze tym reżyser w bardzo osobistym tonie rozlicza się ze swoją chorobą. Obecność wielu religijnych odniesień doprowadziła – zdaniem krytyków – do utożsamienia cierpienia chorego na AIDS z ofiarą Chrystusa. Stało się to powodem ataków na film.

[15] O problemie tym pisze między innymi Cindy Patton, *Fatal Advice: How Safe-Sex Education Went Wrong*, Durham: Duke University Press 1996.

[16] Richard Dyer, op. cit., ss. 174-175.

[17] Dagmara Rode, *Sztuka jako samopoznanie. Rytualne formy Mayi Deren* [w:] Katarzyna Kuropatwa, Dagmara Rode (red.), *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, Kraków: Rabid 2003, s. 253.

[18] Richard Dyer, *Now You See It. Studies on Lesbian and Gay Film*, London and New York: Routledge 1990, s. 174.

[19] Diana L. Swanson, *Safe Space or Danger Zone? Incest and the Paradox of Writing in Woolf's Life* [w:] Tomoko Kuribayashi, Julie Tharp (red.), *Creating Safe Space. Violence and Women's Writing*, Albany: State University of New York Press 1998, s. 95.

[20] Ibidem.

[21] „Brown" może w języku potocznym oznaczać coś nieudanego.

WYGLĄDAĆ JAK IDOL

Velvet Goldmine, you stroke me like the rain
Snake it, take it, panther princess you must stay
Velvet Goldmine, naked on your chain
I'll be your king volcano right for you again and again
My Velvet Goldmine

David Bowie, *Velvet Goldmine*

David, Brian, Curt i Iggy

Idol (*The Velvet Goldmine*, 1998) zajmuje w dorobku Haynesa wyjątkowe miejsce. Po raz pierwszy bowiem reżyser odwołał się w filmie pełnometrażowym do wydarzeń zakorzenionych w rzeczywistości, miast – jak to było w *Truciźnie* i *Bezpiecznej* – budować świat, który nie dość, że jest całkowicie fikcyjny, to dodatkowo wydaje się sztucznym konstruktem, nieodzwierciedlającym jakiejkolwiek prawdopodobnej scenerii. W kolejnym filmie Haynes porzucił charakterystyczne dla wcześniejszych prac strategie, co więcej – zrealizował film osadzony w realiach obcych, odwołujący się do najnowszej „kulturowej historii" Wielkiej Brytanii.

Odczytywanie *Idola* tylko jako zapisu przemian kulturowych byłoby jednak po pierwsze zawężeniem znaczeń filmu, po drugie zaś kłóciłoby się z intencją autora w pewnym sensie wyrażoną w napisie pojawiającym się na początku projekcji: „Choć to, co zobaczycie na ekranie, jest fikcją, film należy oglądać z maksymalną głośnością". Określa on – choć z pewnością nie jest to czytelne dla wszystkich widzów – ustanowiony przez autora specyficzny rodzaj relacji pomiędzy fikcją a rzeczywistością, polegający na ciągłym przeplataniu elementów reprezentujących „porządek rzeczywistości" i tych, które są wynikiem znanej z wcześniejszych dzieł spekulacji reżysera. Napis ten jest wyraźnym nawiązaniem do adnotacji[1] zamieszczonej na okładce legendarnej płyty „Ziggy Stardust and the Spiders From Mars", której twórcą był David Bowie – legenda muzyki pop, artysta-kameleon, współtwórca kierunku zwanego „glam rock", a jednocześnie człowiek, który przyczynił się do jego upadku. Oryginalny tytuł filmu (w tłumaczeniu na język polski: *Aksamitna kopalnia złota*) – zmieniony przez polskie-

go dystrybutora – jest zaś jednocześnie tytułem utworu Bowiego, pochodzącego ze strony B singla towarzyszącego wydaniu wspomnianego albumu. Postać muzyka niewątpliwie była również inspiracją dla jednego z bohaterów – Briana Slade'a, podobnie jak pierwowzorem Curta Wilda – amerykańskiego artysty i kochanka Slade'a – był Iggy Pop, piosenkarz związany pierwotnie z grupą The Stooges, później kontynuujący karierę już jako solista.

Związki z biografiami znanych artystów zostały dostrzeżone przez wielu krytyków. Także sami zainteresowani odnaleźli swoje odbicie w scenariuszu filmu, zwykle zresztą demonstrując niezadowolenie z zawartego w dziele Amerykanina wizerunku. *Idol* nie jest jednak ani biografią Bowiego, ani nawet próbą analizy fenomenu „glam rocka". Pisze o tym między innymi Charles Darwent:

> *Idola* należy postrzegać jako fantazję, która (...) na pierwszy rzut oka wydaje się cudownie powierzchowna, by dopiero później ujawnić ukryte pokłady znaczeń i odniesień. Film wykorzystuje historię Bowiego tak, jak Slade – obrazy historii. To po prostu sen fana o historii popu, przeniesiony na ekran przez reżysera, który był zbyt młody, by w pełni w niej uczestniczyć. Choć *Idola* prezentowano jako film brytyjski z uwagi na udział Film on Four w produkcji, jest on też fantazją Amerykanina na temat tego, co z ducha angielskie (...).
>
> Reżyser zawarł (w *Idolu*, przyp. A.P.) aluzję do swej wczesnej krótkometrażowki pod tytułem *Supergwiazda* (...). Dziewczynka bawi się w filmie przypominającymi Briana i Curta lalkami, które wyznają sobie miłość. (...) W ten sposób Haynes przypomina nam, czym jest w istocie fantazja – sposobem zawłaszczania idoli poprzez sprowadzanie ich do roli zabawek. Gwiazdy są tu jak lalki, animowane przez media, publiczność i inne gwiazdy. W tym kontekście nie mogą one ujawniać żadnej „głębi". Dlatego w czasie jednej z konferencji prasowych wszystkie filozoficzne riposty Slade'a okazują się cytatami z Oscara Wilde'a odczytywanymi z podsuwanych mu kartek[2].

Oczywiście fantazja Haynesa doskonale potwierdza obserwację Darwenta – pierwsze wrażenie, jakie odnosi widz filmu, upew-

Idol jako fantazja: mieszanie porządków czasowych i znaczeniowych

nia go, że ma do czynienia z dziełem fana, z hołdem dla ukochanego idola. Dokładniejsza analiza filmu sprawia jednak, że odnajdujemy w nim treści doskonale wpisujące się w problematykę poruszaną przez artystę zarówno we wcześniejszych, jak i następnym – jak do tej pory ostatnim – utworze.

Oscar Wilde w dyskotece

Idol, którego akcja rozgrywa się w dwóch płaszczyznach czasowych – na początku lat 70. i w roku 1986, rozpoczyna się prologiem osadzonym mniej więcej sto lat przed narodzinami większości bohaterów filmu. Pierwsze kadry przynoszą obraz rozgwieżdżonego nieba i pozaziemskiego pojazdu – latającego spodka. W kolejnych ujęciach, przed drzwiami jednego z dublińskich domów zostaje znalezione dziecko – Oscar Wilde, późniejszy pisarz, uważany za jednego z patronów środowiska gejowskiego, często postrzegany jako prototyp artysty-homoseksualisty. Chłopca oglądamy także w scenie obrazującej wydarzenia o kilka lat późniejsze: Oscar jest uczniem szkoły podstawowej. Zapytany o marzenia i plany na przyszłość z pewnością w głosie odpowiada: „chcę zostać gwiazdą popkultury".

Prolog filmu nie tylko wprowadza elementy, mające istotne znaczenia dla odczytania filmu, ale także ustanawia specyficzną logikę opowiadania, opartą na dużej swobodzie w korzystaniu ze środków wyrazu oraz mieszaniu różnych porządków. Współistnienie dwóch płaszczyzn czasowych jest wprawdzie umotywowane przez konstrukcję opowiadania, opartą na schemacie „śledztwa" wywiedzionym w sposób wyraźny z *Obywatela Kane'a* Orsona Wellesa (*Citizen Kane*, USA 1941), ale już porządek znaczeniowy, a także spójność diegezy filmowej podlegają różnego rodzaju manipulacjom, będącym efektem arbitralnych i często zaskakujących decyzji reżysera. Prolog zawiera także scenę z dzieciństwa jednego z głównych bohaterów – Briana Slade'a, kończy się natomiast fragmentem, w którym dorosły już Slade, odnoszący ogromne sukcesy jako piosenkarz, zostaje zastrzelony podczas koncertu przez nieznanego zamachowca. Wśród publiczności kamera wychwytuje nastoletniego fana Slade'a – Arthura Stuarta.

Właściwy poziom opowiadania zostaje ustanowiony po napisach czołówki. Starszy o dziesięć lat Stuart mieszka w Stanach

Arthur w poszukiwaniu tożsamości

Zjednoczonych. Jest dziennikarzem, który otrzymuje zadanie wyjaśnienia zagadki zniknięcia piosenkarza. Istnieje bowiem przypuszczenie, że śmierć na scenie została zaaranżowana, a gwiazdor chciał po prostu wycofać się z życia artystycznego. Wyjazd do Wielkiej Brytanii jest dla bohatera okazją powrotu do lat młodości – okresu formowania się jego tożsamości, gustów i fascynacji: w retrospekcjach oglądamy go w szkole, w domu, w czasie wyprawy do sklepu muzycznego, w którym – narażając się na drwiny sprzedawcy i innych klientów, uważających idola młodego człowieka za „ciotę" – zdobywa pierwszy w swej kolekcji album Slade'a.

Arthur postanawia dotrzeć do informacji na temat zaginionego piosenkarza przy pomocy osób, które kiedyś się z nim zetknęły. Pierwszym rozmówcą dziennikarza jest Cecil, menedżer, który odkrył Slade'a podczas występów muzyka w jednym z londyńskich pubów. Jego opowiadanie jest punktem wyjścia retrospekcji, przynoszącej informacje o początkach kariery Briana, jego niepowodzeniach, pierwszym kontakcie z Curtem Wildem – późniejszym przyjacielem muzyka, jego kochankiem i, odrzuconym w końcu, duchowym przewodnikiem. Opowieść Cecila kończy się w momencie spotkania z Jerrym Devine'em – kolejnym menedżerem Slade'a, postanawiającym uczynić z niego gwiazdę wielkiego formatu.

Historia błyskotliwej kariery muzyka, wykreowanego przez Devine'a na androgynicznego Demona Maxwella, także opowiedziana zostaje z perspektywy bliskiej mu osoby. Jest nią Mandy Slade – żona piosenkarza. Przywoływane przez nią fakty związane są przede wszystkim z karierą estradową bohatera filmu: Brian poznaje Jacka Ferry – postać wzorowaną na Brianie Ferry, znanym w czasach eksplozji „glam rocka" jako lider grupy Roxy Music, oraz na Brianie Eno, także związanym ze wspomnianą grupą. Powodzenie Slade'a w Wielkiej Brytanii owocuje amerykańskim kontraktem i w konsekwencji wyjazdem do Stanów Zjednoczonych, będącym doskonałą sposobnością osobistego spotkania z Curtem Wildem. Związek z amerykańskim muzykiem szybko przeradza się w erotyczną fascynację. Zaniedbana Mandy wręcza mężowi pozew rozwodowy i zrywa z nim kontakty. W tym momencie jej opowieść się kończy.

Wydaje się, że dalsze losy Briana Slade powinny zostać przedstawione z perspektywy Curta Wilda, który po rozstaniu gwiaz-

dora z żoną stał się najbliższą mu osobą, choć związek muzyków nie był pozbawiony licznych sytuacji kryzysowych. Arthur w istocie wybiera Curta na kolejnego narratora. Ten jednak nie chce mu pomóc... Opowieść zaś zostaje niespodziewanie dokończona przez samego dziennikarza. Odmowa współpracy ze strony amerykańskiego rockmena zbiega się bowiem z odwołaniem zlecenia przez szefów Arthura. Śledztwo, które prowadzi staje się jego prywatną sprawą – chce się dowiedzieć, jak potoczyły się losy Slade'a, chce jednak także rozliczyć się z własną przeszłością.

Ostatnia część filmu jest zdecydowanie najciekawsza pod względem konstrukcji świata przedstawionego. Choć w *Idolu* mamy nieustannie do czynienia z elementami rozbijającymi diegezę, którymi są na przykład inscenizowane „teledyski" Briana, to dopiero w tym segmencie porządki filmowego opowiadania przeplatają się w sposób najciekawszy. Znajduje to zresztą istotne uzasadnienie – Arthur był bowiem nie tyle uczestnikiem wydarzeń, które wspomina, co ich obserwatorem. Stąd w jego opowieści znajduje się scena schadzki z Wildem, mająca jednoznacznie imaginacyjny charakter. Zakończenie przynosi zaś rodzaj podwójnego rozwiązania wątków filmu. Z jednej strony Arthurowi udaje się ustalić, co stało się ze Slade'em – odnajduje go w postaci Tonny'ego Stone'a – który jest rodzajem „skomercjalizowanego" wariantu Demona sprzed dziesięciu lat[3]. Z drugiej zaś – kończy się jego prywatna historia: w finale udaje mu się naprawdę spotkać Curta Wilda, który ofiaruje mu broszkę należącą niegdyś do Oscara Wilde'a. Arthur nie chce jej przyjąć, wiedząc, że nie jest „prawdziwym spadkobiercą" słynnego dandysa. Curt podstępem jednak sprawia, iż musi zaakceptować prezent. On wie, że „maska" Arthura jest tak samo prawdziwa i jednocześnie tak samo nieprawdziwa, jak kreacje jego idoli.

Hitler był supergwiazdą

Ta deklaracja, wygłoszona w jednym z wywiadów[4] przez Davida Bowiego, w sposób dobitny wyraża postawę uczestników subkultury „glam". Piosenkarz bynajmniej nie zawarł w niej jakiejkolwiek oceny konkretnej postaci, ani też własnego do niej stosunku. Bowiego interesowała powierzchnia, maska, czysta ze-

wnętrzność. W swoich kreacjach, artysta z jednej strony redukował własną osobę do samej powierzchni, z drugiej – traktował całego siebie jako kostium – jego ciało, będące przecież znakiem porządku natury, stawało się przestrzenią nieustannej kreacji i destrukcji:

> Żaden z makijaży nie staje się (...) na dłużej oficjalną twarzą tego artysty. Przeciwnie, ich tymczasowość i ciągła gotowość Bowiego do zmieniania ich jest stale sygnalizowana. Teledysk *Boys Keep Swinging* (1979) przedstawia postać na wybiegu dla modelek ostentacyjnie ścierającą kolejno dwie namalowane twarze gwałtownym ruchem dłoni, by za chwilę pojawić się z nową, którą czeka wkrótce ten sam los. Jest to gest wyznaczający kres ich istnienia, ich nagłą śmierć[5].

Strategia maski i maskarady, konsekwentnie stosowana przez Bowiego, jest kluczem do zrozumienia subkultury „glam". Zdaniem Dicka Hebdige'a, była ona kontrpropozycją wobec silnie zantagonizowanych formacji odzwierciedlających potrzeby młodzieży o etnicznym rodowodzie i białych nastolatków, określających się często poprzez zanegowanie wartości propagowanych przez coraz bardziej ekspansywną subkulturę czarnoskórych nastolatków. Początek lat 70. to okres ścierania się propozycji z kręgu, popularnego w środowiskach imigrantów, magazynu „Black Music" i skrajnych ruchów młodzieżowych nawiązujących niejednokrotnie do ideologii nazistowskiej. „Glam" to subkultura białych, która kłóci się wyraźnie z ideologią skinheadów, jednocześnie nie będąc dla tego ugrupowania bezpośrednią opozycją. „Glam" przeciwstawiał bowiem subkulturom zaangażowanym w sprawy społeczne demonstracyjne zerwanie z wszelkim aktywizmem, ukazując powierzchnię, pod którą nie kryło się żadne przesłanie.

David Bowie, który stał się w pewnym sensie ideologiem nowej subkultury, wpisał się we wzorzec narzucany młodym ludziom przez konsumpcjonizm. W jego ramach młodzież stała się istotnym segmentem rynku. Choć niejednokrotnie nie dysponowała własnymi pieniędzmi, stanowiła konsumencką awangardę, przejawiając duże i zdywersyfikowane potrzeby. Wejście w dorosłość dla uczestników kultury „glam" nie odbywało się poprzez negację wartości wyznawanych przez pokolenie rodziców, ale przez rodzaj

konsumpcyjnego niepohamowania, dającego iluzję wolności. Dick Hebdige[6] podkreśla, że Bowie proponował swoim fanom przede wszystkim ucieczkę – od pojęcia klasy, osobowości, przynależności etnicznej, a przede wszystkim od własnej tożsamości seksualnej. Wyzwolenie od represji, zawsze będące treścią subkultury, miało w tym przypadku charakter ambiwalentny[7]. Przejawem wolności była bowiem transgresja, mająca wymiar czysto estetyczny. Koniecznym warunkiem, pozwalającym jej dostąpić, była zgoda na uczestnictwo w świecie definiowanym przez wartości wyznawane przez „starych".

Pustka pełna znaków

Dick Hebdige we wspomnianej już książce zakłada, że subkultura zawsze opiera się na reinterpretacji. Mechanizm ten jest szczególnie wyraźny w przypadku „glamu". Uczestnicy tej formacji dokonywali bowiem swoistej żonglerki znaczeniami, zestawiając nie tylko treści kultury wysokiej i niskiej, ale ciągle dokonując dekontekstualizacji pozwalającej np. Bowiemu stworzyć jedno ze swoich bardziej kontrowersyjnych wcieleń – blond führera[8]. Pojęcie subkultury jest też w nierozerwalny sposób połączone z kwestią tożsamości. Uczestnictwo w alternatywnym porządku świata, jaki powstaje w obrębie subkultury, jest podyktowane chęcią określenia się przez przynależność do grupy definiującej się nie tylko dzięki wyznawanym ideom, ale także przez wygląd czy rodzaj słuchanej muzyki. I w tym przypadku „glam" jest zjawiskiem szczególnym. Jego specyfika polega na zredukowaniu całego jej przesłania do sfery powierzchniowej. O ile więc agrafka w uchu punka była znakiem niezgody na zastany porządek świata, kolejnym sposobem zamanifestowania postawy zawartej w haśle „no future", o tyle cekiny i pióra wyznawcy „glamu" nie zawierały w sobie przesłania, które sięgałoby poza wspomniane cekiny i pióra.

Z jednej więc strony elementy budujące tożsamość zostały w obrębie „glamu" wzmocnione, z drugiej jednak – tożsamość w tej subkulturze została poważnie zachwiana. Na koncerty Davida Bowiego przychodziły setki młodych ludzi ubranych tak, jak ich idol. Każdy z nich swym wyglądem potwierdzał przynależność do grupy, jednocześnie manifestując zachwianie tożsamości, jakby chciał powiedzieć: „Nie wiem, kim jestem".

Portret subkultury: Brian Slade i Curt Wild

To właśnie ten wymiar „glamu" wydaje się szczególnie interesujący dla Todda Haynesa, opowiadającego przecież nie tylko o idolach subkultury, ale także o Arthurze – młodym człowieku poszukującym możliwości zdefiniowania samego siebie. Działania bohatera są jednak zredukowane, jego uczestnictwo w subkulturze sprowadza się do obserwacji i imitowania. W jednej ze scen widzimy go, jak dumnie kroczy ulicami Londynu w pierwszym – wykonanym własnoręcznie – „glamowym" kostiumie. Samookreślenie Arthura odbywa się na obszarze stylu, który staje się treścią jego rebelii.

Hebdige proponuje odrzucenie klasycznych narzędzi wywiedzionych z tradycji semiotycznej. Jego zdaniem subkultura nie jest, w sensie dosłownym, komunikatem i domaga się raczej opisu procesu sygnifikacyjnego niż rozpoznania jej jednoznacznego przesłania. Uczestnicy subkultury tworzą coś w rodzaju systemu, do którego dostęp mają jedynie wtajemniczeni, co pozwala rozpoznać i wyeliminować „fałszywych punków" czy „weekendowych hippisów", których przynależność do danej grupy sprowadza się do przejęcia powierzchownych wyróżników danej subkultury.

„Glam" mieści się w ramach zaproponowanych przez brytyjskiego autora. Z jednym jednak zastrzeżeniem: w tym przypadku strategia redefiniowania wątków dominującej kultury nie powstaje w pełni spontanicznie, lecz jest od początku rodzajem produktu dostępnego dla wszystkich chętnych. W przypadku np. subkultury „dzieci-kwiatów" można mówić o wtórnym przejęciu pewnych elementów jej stylu przez przemysł kulturowy, „glam" jest natomiast przezeń ufundowany.

Bricolage, gra znaczeń, wykorzenienie, dekontekstualizacja to pojęcia opisujące „glam", ale także i inne subkultury. Wyjątkowość „glamu" łatwiej zaobserwować, analizując relację trzech pojęć: doświadczenia, ekspresji i sygnifikacji. Zdaniem Hebdige'a wzajemne ich usytuowanie wobec siebie pozwala na rozpoznanie specyfiki danej subkultury, a także poziomu jej „progresywności", czyli – innymi słowy – odrębności wobec dominującego wzorca kultury. „Glam" jako bodaj jedyna subkultura[9] dokonuje praktycznie całkowitego zrównania wszystkich wspomnianych pojęć. Jej odniesieniem i źródłem jest świat tekstu, jej wyrazem i znaczeniem – forma.

Szczególny charakter „glamu" wydał się Haynesowi niezwykle pociągający. Nietrudno bowiem zaobserwować analogie między szeroko rozumianą subkulturowością a strategiami „new queer cinema", postrzeganego przecież jako manifestacja postawy mniejszościowej, uważanej często za... subkulturową. Należy jednak pamiętać, że nawet jeśli zgodzimy się na istnienie subkultury gejowskiej, jej charakter wyda nam się krańcowo odmienny od „glamu". Reinterpretacje wpisane w „new queer cinema" okażą się zaś ukierunkowane całkowicie inaczej. „Glam" jest bowiem subkulturą maski, dla uczestników ruchu gejowskiego zaś podstawowym hasłem było zrywanie i odrzucanie masek. Paradoksalnie jednak wyobrażenia wywiedzione z „glam rocka" zostały włączone w orbitę zainteresowań gejów, walczących o uznanie ich prawa do jawnego realizowania własnego stylu życia.

Dorian Gray szuka ramy

Idol jest w pewnym wymiarze portretem subkultury „glam". Trudno temu zaprzeczyć – Haynes nie rezygnuje przecież z odniesień do wydarzeń rzeczywistych, a nawet sugeruje, że jego dzieło jest rodzajem filmu z kluczem, w którym można odnaleźć wizerunki wielu znanych postaci popkultury. Jednocześnie nie jest to tylko i wyłącznie portret, zwłaszcza że wielu bohaterów fikcyjnego świata filmu łączy w sobie cechy kilku postaci rzeczywistych. Co więcej, na przykład w przypadku Curta, mamy do czynienia z rozwiązaniem potwierdzającym, iż *Idol* jest raczej fantazją na temat „glam rocka", niż rekonstrukcją faktów. Postać amerykańskiego muzyka wzorowana jest przede wszystkim na wspomnianym już Iggym Popie, który w istocie przyjaźnił się z Davidem Bowiem, a prasa plotkowała o erotycznym charakterze ich znajomości. Ale nie tylko – Curt Wild to także do pewnego stopnia Kurt Cobain – znacznie młodszy artysta, który w latach 70. nie mógł spotkać się z Bowiem[10].

Fantazja Haynesa nie jest też jedynie próbą opowiedzenia „prywatnej" historii subkultury, mającej niewątpliwy wpływ – co potwierdza sam reżyser – na kształtowanie się gustów i upodobań amerykańskiego filmowca. *Idol* to kolejna wypowiedź osadzona w tradycji homoseksualnej. Podobnie jak w *Truciźnie*, także i w tym filmie Haynes odwołuje się do określonej koncepcji sztuki,

będącej częścią „gejowskiej spuścizny" – tak przecież ważnej dla autora *Daleko od nieba*. W swym pierwszym filmie pełnometrażowym reżyser odwołał się do propozycji zawartych w utworach Jeana Geneta, w *Idolu* zaś kieruje uwagę widza w stronę twórczości Oscara Wilde'a.

Nawiązania do dorobku pisarza nie ograniczają się do wprowadzenia jego postaci do prologu filmu – w szczególny zresztą sposób sugerującego, iż Haynes „fantazjuje" nie tylko na temat subkultury, ale także Wilde'a. Film zawiera wyraźne nawiązania do Wilde'owskich koncepcji sztuki, wyrażanych zarówno *explicite*, jak i poprzez ekranową fikcję. W tym przypadku podstawowym punktem odniesienia jest „Portret Doriana Graya", będący bodaj najlepiej znanym utworem pierwszego dandysa literatury.

Powieść ta jest rodzajem manifestu postawy twórczej Wilde'a. Pisarz poprzedził zresztą właściwy jej tekst przedmową, którą w czytelny sposób ukierunkowuje lekturę. Czytamy w niej:

> Artysta jest twórcą piękna.
> Objawiać sztukę, ukrywać artystę – oto cel sztuki[11].

Słowa pisarza w niemal dosłownej formie zostają przywołane w zakończeniu *Idola*. Curt Wild, cytując autora „Portretu", podsumowuje karierę Briana Slade'a i własną. Wie, że artysta ujawnia się przez własną kreację, jednocześnie przechodząc drogę samopoznania, którego efekt nie jest jednak dostępny postronnym. Nawiązania do książki Wilde'a nie ograniczają się przy tym do obszaru bezpośrednich cytatów i zapożyczeń (obecnych także w przywołanej gdzie indziej scenie konferencji prasowej). Historia opowiedziana w filmie jest bowiem pewnego rodzaju trawestacją losów Doriana Graya.

Wilde opowiada o człowieku dopuszczającym się niegodziwości, człowieku złym, ale jednocześnie będącym w pewnym sensie figurą artysty:

> „Portret Doriana Graya" to powieść o sztuce, sztuce pojmowanej na sposób modernistyczny – jako wartość najwyższa, stojąca ponad moralnością, religią, normami i konwencjami społecznymi. Tytułowy bohater nie jest co prawda artystą w potocznym sensie tego słowa – nie praktykuje wszak

żadnej z tradycyjnych dziedzin sztuki, ale swoje życie kształtuje na wzór dzieła sztuki. Używając terminologii Kierkegaarda, można powiedzieć, iż Dorian Gray reprezentuje życie estetyczne (oprócz niego duński filozof wyróżnił jeszcze życie etyczne i religijne). Jego głównym celem jest doświadczanie różnorodnych przeżyć, rozkoszowanie się Pięknem. Przy czym pojmowanie Piękna odbiega od klasycznych wyobrażeń, łączących piękno z harmonią i doskonałością. Bohater powieści Wilde'a w pogoni za przeżyciami i doświadczeniami, które by poruszały jego wysublimowaną duszę, nurza się w potwornościach, opisach zbrodni i różnorodnych okropieństw. (...)
Życie Doriana Graya obrazuje amoralność wyznawanej przezeń koncepcji sztuki. Ma ona jednak także aspekt, który można nazwać pozytywnym – a mianowicie to, że w niej sztuce przypisuje się zdolność do odsłaniania prawdy o ludzkiej duszy. Ta prawda może być nieprzyjemna lub zgoła przerażająca, jak to jest w przypadku tytułowego portretu, na którym bohater może zobaczyć prawdziwy obraz swojej nikczemności i upadku, niemniej jednak pozostaje prawdą. Ale portret, odsłaniając przed bohaterem jego duszę, jednocześnie zasłania ją przed innymi ludźmi, dzięki niemu wszak Dorian Gray zachowuje swój młodzieńczo-niewinny wygląd. Tak więc sztuka ma jakby dwa aspekty: obnażający i zakrywający. Sięgając do najmroczniejszych zakamarków ludzkiej duszy, kształtuje ich obraz w ten sposób, aby wywołać przeżycie estetyczne, a nie wstrząs moralny[12].

Bohater „Portretu" zachowuje niewinność, tkwiące w nim zło zostaje zaś sprowadzone do poziomu estetycznego gestu. To obraz „starzeje się", to obraz przejmuje na siebie odpowiedzialność za odrażające czyny Doriana. Jednak Wilde nie oddziela do końca sfery etycznej od estetycznej:

Gdy weszli, zobaczyli na ścianie cudny portret swego pana, jakim go znali do ostatniej chwili, w całej krasie młodości i wdzięku. Na podłodze leżał trup w stroju wieczorowym z nożem wbitym w pierś. Twarz miał zwiędłą, pomarszczoną, wstrętną. Poznali go dopiero po pierścionkach[13].

Gray ponosi w końcu odpowiedzialność za swe czyny. Doświadczenie – choćby było to jedynie doświadczenie w sferze sztuki – pozostawia ślad. Mówi o tym także Curt w zakończeniu *Idola*:

> Prawdziwy artysta tworzy sztukę, nie umieszczając w niej jednocześnie nic z siebie[14].

Słowa te są niemal dosłownym przytoczeniem cytowanego wcześniej początku przedmowy Wilde'a do „Portretu Doriana Graya". Curt dodaje jednak natychmiast:

> Chcieliśmy zmienić świat. Ale to tylko my się zmieniliśmy.

Podobnie jak dla Wilde'a, tak i dla Haynesa sztuka jest nie tylko obszarem estetycznej transgresji, ale także obszarem doświadczenia. Bohaterowie filmu – zarówno ci, którzy współtworzą subkulturę, jak i ci, którzy są tylko jej obserwatorami, „fanami" – zrastają się ze swoimi maskami, nasiąkają modami, stylami myślenia, światopoglądami. Reżyser ukazuje uczestnictwo w subkulturze jako doświadczenie alternatywnego świata kształtującego młodego człowieka, pozwalającego mu dokonać samookreślenia. Subkultura jest obszarem, w którym maska staje się twarzą.

Warto tu przytoczyć fragment biograficznej książki Jana Parandowskiego, której bohaterem jest właśnie Oscar Wilde:

> Książka („Portret Doriana Graya", przyp. A.P.) pojawiła się w kwietniu 1891 r. i wywołała zgorszenie. Oskar uczynił wszystko, aby je jak najsilniej rozżarzyć. W klubach, teatrach, na spacerach widywano go w towarzystwie młodego człowieka o czarującej powierzchowności, o którym mówiono, że ma wielki talent poetycki. Nazywał się John Gray. Oskar poznał go w miesiąc po napisaniu swej powieści i wziął ten niezwykły przypadek za nieomylny wynik swej teorii o naśladowaniu sztuki przez życie.
> Wystarczy stworzyć piękne dzieło sztuki, aby życie natychmiast je skopiowało. John Gray zapewne istniał przed Dorianem, posiada niewątpliwie metrykę, którą może to udowodnić, ale przecież nikt nie zaprzeczy, że stał się kimś do-

piero w chwili, gdy go lord Wotton odkrył w pracowni Bazylego Hallwarda[15].

Mieszanie fikcji i rzeczywistości, porządku estetycznego i etycznego – to niewątpliwe dziedzictwo Oscara Wilde'a, które Haynes – zgodnie zresztą z duchem twórczości autora „Doriana Graya" – zdekontekstualizował, wpisując w rzeczywistość brytyjską pierwszej połowy lat 70. Ale *Idol* jest nie tylko wykładem poglądów Wilde'a na sztukę i jej relacje z obszarem codziennego doświadczenia. Reżyser, podobnie jak w przypadku *Trucizny*, podejmuje grę z twórczością pisarza, „fantazjuje" na temat Wilde'a. W *Idolu* możemy wręcz mówić o wykorzenieniu Wilde'owskiego uniwersum. O ile bowiem *Trucizna* przynosiła pieczołowitą rekonstrukcję strategii twórczych Jeana Geneta, o tyle historia Briana Slade'a zawiera w sobie nieoczekiwane akcenty polemiczne. Haynes niewątpliwie traktuje autora „Salome" jako jednego z patronów swej własnej artystycznej drogi. Nie może jednak w pełni zaakceptować koncepcji sztuki, jaką przynosi „Portret Doriana Graya". Nie dlatego, że koncepcja ta budzi jego sprzeciw, lecz dlatego, że pozycja sztuki i artysty zmieniła się w sposób uniemożliwiający realizację utopii Wilde'a.

Idol opowiada o artystach, opowiada jednak także o przemyśle rozrywkowym, który był nieodłączną częścią subkultury „glam". Bowie i inni artyści związani z tą formacją nigdy nie kontestowali show-biznesu, przemysłu kulturowego, masowości i powtarzalności przekazu. Co więcej – fascynowali się tym, co masowe i powtarzalne, plastikowe i jednorazowe. „Glam" akceptował mechanizmy kultury popularnej, podnosząc do rangi sztuki to, co jeszcze niedawno wydawało się tandetą i kiczem.

Bohaterowie filmu Haynesa są więc jednocześnie artystami i produktami. Prawdziwa kariera Slade'a zaczyna się przecież dopiero w momencie, kiedy nowy menedżer „wymyśla" jego sceniczny wizerunek. Wcześniej piosenki Briana budzą jedynie drwiny. Kreacje Slade'a i Curta Wilda są więc tylko pozornie nowym wariantem Wilde'owskiego dandyzmu. Wilde mógł być prowokatorem, gdyż w pełni odpowiadał za swoją sztukę, był twórcą wpisującym się we wzorzec artysty stojącego poza, a może nawet ponad społeczeństwem. Dla muzyków z filmu Haynesa kreacja sprowadza się do zaakceptowania maski narzucanej im przez show-biznes.

Wilde przywoływany jest przez Haynesa jeszcze z innego powodu. Reżyser, nieustannie oscylujący wokół tematów i strategii „new queer cinema", dostrzega w twórczości irlandzkiego pisarza prefigurację rozwiązań stosowanych przez homoseksualnych filmowców debiutujących w ostatniej dekadzie XX wieku. Wilde jest dla niego „artystą gejowskim". Nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, z uwagi na orientację seksualną autora „Doriana Graya". Ważniejsze wydaje się innego rodzaju pokrewieństwo – dandyzm Wilde'a i jego upodobanie do reinterpretacji i wykorzenienia – praktyk jakże często stosowanych w utworach kina gejowskiego.

Dandyzm to przy tym nie tylko postawa wobec codzienności, ale także przekonanie o konieczności transgresji w sferze artystycznej. Transgresji, która – choć jest manifestacją tego, co wewnętrzne – nie przestaje być grą, zabawą, maskaradą. Postawa Wilde'a jest zaś uznawana[16] za punkt wyjścia dla strategii z obszaru „queer", polegających na „powierzchniowym" wkroczeniu na obszary zakazane[17].

Wilde był także artystą z upodobaniem sięgającym po rozwiązania pozwalające mu dokonywać ponownego odczytania znanych tekstów. Choć jego reinterpretacje nie mogły w sposób oczywisty mieć charakteru, który cechuje prace artystów z kręgu „new queer", już sama ich obecność akcentowała marginesowość, czy też chęć zmierzenia się z dominującym sposobem odczytywania.

Strategię tę odnajdujemy na przykład w dramatach pisarza – w największym nasyceniu w „Tragedii florenckiej" i „Salome". W pierwszym przypadku zamysł Wilde'a wydaje się prostszy. Jego dzieło jest bowiem pastiszem tropów szekspirowskich. W przypadku „Salome" możemy jednak mówić o wielopoziomowej konstrukcji, polegającej na „czytaniu" znanego tekstu kultury poprzez zewnętrzne konteksty i arbitralnie zderzone z tekstem „obce" formuły, czy poetyki.

Antoni Libera tak opisuje strategię dramaturga:

> Wilde długo obmyślał tę sztukę („Salome", przyp. A.P.). Wywiódł ją głównie z opowieści biblijnej, jednakże nie bez wpływu poetyki Maeterlincka oraz słynnej noweli Flauberta „Herodiada". W efekcie powstało dzieło najzupełniej swoiste. Jego estetyczną istotą jest szeroko pojęta muzyczność

– różnorakie odniesienia do jakości właściwych muzyce. Przede wszystkim chodzi o brzmienie samego tekstu, napisanego rytmizowaną prozą, imitującą rapsodyczny lub inkantacyjny język biblijny, a ponadto o przeniesienie na grunt literatury takich technik kompozytorskich, jak kontrapunkt, rozwijanie i przetwarzanie tematu lub frazy, a wreszcie zasada refrenu i echa[18].

„Salome" jawi się więc jako utwór programowo rozproszony, którego poszczególne elementy nie tyle przenikają się nawzajem, co ujawniają znaczenia na tle innych.

Można powiedzieć, że w „Salome" mamy do czynienia z dwoma rodzajami akcji: „fabularną", czyli z rozwijającym się na scenie pewnym zdarzeniem prowadzącym do określonego finału, i „abstrakcyjną", czyli z rozwijającą się w czasie pewną strukturą werbalną, którą rządzą prawa samoistne, niezależne od związków przyczynowo-skutkowych. Utwór ten znaczy nie tylko zawartą w sobie treścią (przedstawioną historią, jej sensem itp.), ale i nadaną mu formą. Forma ta ma znaczenie autonomiczne[19].

Oscar Wilde poruszał się przede wszystkim w obszarze kultury wysokiej. Haynesowi bliższa jest popkultura: muzyka rockowa, moda, kino, subkulturowość. Strategia reżysera zawiera jednak w sobie ten sam ekstrawagancki rys, pozwalający ujawniać ukryte pokłady znaczeniowe znanych tekstów dzięki zderzeniu ich z nowymi kontekstami. To właśnie tego rodzaju efektom znaczeniowym służy wykorzystanie „struktury śledztwa" odnoszącej film Haynesa do *Obywatela Kane'a*.

Creekmur i Doty uważają tego rodzaju strategie za rozwiązania z kręgu kampu, którego podstawową intencją jest ukazanie w nowym świetle oswojonych tropów, należących do kultury dominującej. Kamp jest także doskonałym narzędziem dla ujawniania ukrytych homoseksualnych motywów wpisanych w utwory o heteroseksualnym z pozoru charakterze, lub też „nadpisywania" tychże treści w dziełach poddawanych reinterpretacji i rekontekstualizacji.

Na przykład krytyk filmowy Parker Tyler pisał w okresie od lat 50. do wczesnych 70. w stylu, który można określić jako cudownie kampowy. Choć nigdy nie mówił niczego wprost, nawet najbardziej nierozgarnięci czytelnicy doskonale rozumieli, o co chodzi – że mają do czynienia z autorem, którego homoseksualizm w sposób bezpośredni wpływa na jego oceny oraz styl pisania. (...) Tak więc kamp jest z jednej strony – jak chce Philip Core – „Kłamstwem, które mówi prawdę", z drugiej zaś – przez długi czas był zawoalowaną manifestacją „miłości, która nie śmie wypowiedzieć swojego imienia" (...).[20]

Dla Haynesa odwołania do strategii Wilde'a i kampu paradoksalnie nie są jedynie możliwością „nazwania nienazwanego". Należy bowiem pamiętać, że film powstał w okresie, kiedy otwarte deklarowanie homoseksualnego stylu życia stało się praktyką dość powszechną. Reżyser idzie wspomnianym tropem w innym celu, budując kolejną złożoną konstrukcję znaczeniową. Punktem wyjścia jest w niej idea maski, czy też zasłony ukrywającej tożsamość homoseksualną. W istocie jednak film dotyczy innego problemu. Maski, jakie zakładają bohaterowie, są bowiem „maskami homoseksualizmu". Bycie gejem jest dla nich zasłoną skrywającą prawdziwą tożsamość, jest wyborem.

Chcę być gejem

Subkultura „glam" miała niewątpliwie pasożytniczy charakter, co wynikało z jej programowego eklektyzmu i skłonności do łączenia skrajnych, często silnie skontrastowanych estetyk. Jednym z jej źródeł była niewątpliwie gejowska kultura klubowa początku lat 70., która rozkwitała od początku w Stanach Zjednoczonych. Na fali euforii, jaka nastąpiła po wydarzeniach 1969 roku określanych mianem Stonewall Rebellion[21], zaczęły powstawać liczne dyskoteki i bary w sposób otwarty deklarujące się jako miejsca spotkań gejów. Jednym z pierwszych klubów tanecznych tego rodzaju był lokal założony przy pomocy Gay Activists Alliance w starej remizie strażackiej w nowojorskim SoHo. W Wielkiej Brytanii lokale przeznaczone dla gejów nie mogły działać w sposób całkowicie jawny. Stąd też sfera homoseksualnej rozrywki pod-

legała pewnego rodzaju przesunięciom, estetyzacji odbierającej nieco powagi deklaracjom przynależności do świata gejów. Taki charakter miało także publiczne przyznanie się Davida Bowiego do skłonności homoseksualnych, a ściślej biseksualnych, wynikające – jak się dziś uważa[22] – z jego fascynacji Warholowskim wariantem kampu[23], nakierowanym na przekraczanie tabu i transgresję związaną także ze sferą seksualności.

Stąd też, z jednej strony gest Bowiego odbierany był bardziej jako artystyczna prowokacja niż szczere określenie charakteru własnej seksualności, z drugiej jednak – wielu gejów postrzegało twórcę Ziggy'ego Stardusta jako idola, będącego rodzajem ambasadora środowiska w sferze publicznej. Podobnie niejednoznacznie oceniano subkulturę „glam", uznawaną często za rodzaj manifestacji postawy pseudogejowskiej[24], choć jednocześnie nawet przeciwnicy Bowiego, Glittera czy Roxy Music przyznawali, że popularność gwiazd muzyki pop w pewnym sensie oswaja publiczność z problemami środowiska gejowskiego[25]. W konsekwencji jednak estetyzacja homoseksualizmu doprowadziła do pewnego rodzaju unieważnienia problemu – dla muzyków, takich jak Boy George czy Prince, zawdzięczających z całą pewnością wiele estetyce „glamowej", homoseksualizm stał się jedynie kostiumem, odrzucanym tuż po zejściu ze sceny. Być może także postawa charakterystyczna dla subkultury „glam" doprowadziła do zatarcia różnicy pomiędzy tym, co otwarte na potrzeby środowiska homoseksualnego, a tym, co w sposób jawny homofobiczne. Zdaniem niektórych autorów[26] jej konsekwencją jest między innymi niejasne przesłanie muzycznej stacji MTV, w której z jednej strony prezentowane są utwory artystów-homoseksualistów, często zawierające treści związane z orientacją ich twórców, z drugiej zaś z anteny tej samej stacji rapper-skandalista wykrzykuje: My words are like a dagger with a jagged edge / That'll stab you in the head / Whether you're a fag or a lez / Or the homosex, hermaph or a trans-a-vest / Pants or dress / Hate Fags? The answer's yes". Jednocześnie przesłanie Eminema nie jest prostą deklaracją poglądów muzyka, lecz kolejną prowokacją, będącą w pewnym sensie negatywem wspomnianej wcześniej deklaracji Davida Bowiego.

„Glam rock" był zjawiskiem bardzo silnie powiązanym z komercyjnym wymiarem masowej rozrywki. Oczywiście każdy artysta z kręgu muzyki popularnej obecny w świadomości szerokie-

go grona odbiorców jest w pewnym sensie wytworem, czy wręcz produktem przemysłu kulturowego. W przypadku „glam rocka" samoświadomość komercyjnego wymiaru własnej twórczości była jednak dla wielu artystów impulsem do włączenia tego aspektu w sferę estetyczną. David Bowie wymyślał dla siebie kolejne wcielenia na zasadzie, którą stosuje się dla wprowadzenia na rynek nowej marki. Zmieniał tożsamości, kreował je w sposób bardzo przemyślany tylko po to, by w spektakularny sposób je odrzucać w chwili, kiedy nudziły się samemu piosenkarzowi oraz publiczności.

Można więc postrzegać interesujące Haynesa zjawisko jako pierwszy wyraźny sygnał zmian w relacjach pomiędzy tym, co masowe i tym, co subkulturowe. „Glam" jest subkulturą, a jednocześnie zjawiskiem pozbawionym przesłania, sprowadzającym często to, co przedstawiciele innych subkultur byliby skłonni wypisać na transparentach, do poziomu powierzchni, gry, zabawy znaczeniami. Oswojenie homoseksualizmu nie było więc w żadnym razie „wielkim celem" formacji, lecz wynikało z postawy, polegającej w dużej mierze na unieważnieniu różnego rodzaju ideologii. W konsekwencji elementy tożsamości homoseksualnej zostały udostępnione szerokiej publiczności, która powoli przestawała traktować je jako obce, lub przynajmniej – w mniejszym stopniu obce. Subkultura „glam" dała też początek szerszej tendencji objawiającej się włączaniem elementów „homoseksualnej estetyki" w obszar zarezerwowany wcześniej dla heteroseksualistów. Realizowała się ona między innymi na obszarze kultury disco, co znalazło także odzwierciedlenie w utworach filmowych, np. w *Gorączce sobotniej nocy* (*Saturday Night Fev*er, USA 1977, reż. John Badham).

Haynes odwołuje się do „glamu", poszukując nośnego kontekstu dla kolejnej dyskusji o różnych wymiarach homoseksualizmu. Nie porzucając problematyki poszukiwania tożsamości i określania się poprzez orientację seksualną, reżyser zwraca się także w stronę dyskusji o naturze homoseksualizmu, przyjmując w niej zresztą dość zaskakującą pozycję.

Pochodzenie homoseksualizmu do dziś budzi wiele wątpliwości, zarówno w sferze publicznych dyskusji, jak i refleksji naukowej. Zresztą i ten obszar nie jest wolny od kontrowersji. Edward Stein znajduje liczne argumenty, że badania dotyczące uwarun-

kowań związanych z orientacją homoseksualną często obciążone są homofobicznymi założeniami.

> Wiele opracowań, zarówno współczesnych jaki i dawniejszych, zakłada – często *implicite* – że opis seksualnych zachowań człowieka sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, dlaczego niektórzy ludzie to lesbijki czy też geje. Przyjmują one, iż heteroseksualizm nie wymaga wyjaśnienia[27].

Nawet jeśli uznamy, że Stein być może zbyt pochopnie oskarża o homofobię autorów, wychodzących z założenia, że heteroseksulizm jest po prostu orientacją większościową i dlatego bardziej „zrozumiałą", nie sposób nie zauważyć, że w niektórych rozprawach dla opisu homoseksualizmu używa się nadal określeń w rodzaju „choroba", „dysfunkcja" , „nienormalny rozwój mózgu", wskazujących wyraźnie, że jest on „odstępstwem od normy", co więcej – odstępstwem, które należy zwalczać (np. traktowanie homoseksualizmu jako choroby, z którą można walczyć)[28].

Edward Stein, autor najbardziej wyczerpującego opracowania poświęconego dyskusji wokół źródeł orientacji seksualnej, dokonuje podstawowego rozróżnienia koncepcji zakładających, iż homoseksualizm jest wrodzony, i tych, które opierają się na przekonaniu o możliwości warunkowania orientacji seksualnej, a nawet dokonywania jej wyboru. Zwolennicy dwóch poglądów powołują się na różne argumenty. Wyznawcy teorii konstrukcjonistycznej[29], zgodnie z którą orientacja seksualna jest wyborem, odwołują się do argumentów wywiedzionych z obserwacji sposobów, w jaki tożsamość homoseksualna manifestuje się w różnych kulturach. Zdaniem wielu autorów z tego kręgu, zróżnicowanie pojmowania kategorii orientacji seksualnej jest wskazówką, że homoseksualizm nie ma charakteru wrodzonego, lecz wynika z wyboru. Inni, przyjmując pozycje antyrealistyczne, zakładają, że w istocie człowiek nie zostaje określony przez jakiekolwiek obiektywne prawa natury i w całości konstruuje swoją tożsamość, zarówno w wymiarze seksualnym, jak i każdym innym. Esencjonaliści opierają się natomiast na obserwacjach związanych z faktem, że homoseksualizm nie zawsze jest akceptowany przez osobę przejawiającą taką właśnie orientację. Za wrodzonym charakterem homoseksualizmu przemawia też fakt, że występuje on w różnych kulturach,

choć w istocie jest często inaczej postrzegany. Przywołuje się także pogląd, iż popęd seksualny ma charakter naturalny, a jego zaspokajanie nie wymaga wiedzy, lecz opiera się na mechanizmach wrodzonych. Dotyczy to zarówno orientacji heteroseksualnej, jak i homoseksualnej. Argument ten jest najczęściej podważany, gdyż o ile można dowodzić, że potrzeby seksualne są niejako przypisane każdemu człowiekowi, o tyle trudno znaleźć dowody, że sposób ich realizacji jest powodowany czynnikami wrodzonymi. Przeciwnicy tego stylu myślenia twierdzą na przykład, że skłonność do osób tej samej płci – na poziomie warunkowania – nie różni się w sposób zasadniczy od upodobania do określonych typów urody.

Aktywiści gejowscy jednoznacznie opowiedzieli się po stronie koncepcji esencjonalistycznych. Przekonanie o naturalnym charakterze homoseksualizmu stało się dla nich podstawą występowania o przyznanie mniejszości takich samych praw, jakimi cieszą się heteroseksualiści. Haynes w swoich wcześniejszych filmach dał wyraz przywiązania do opcji esencjonalistycznej. W *Idolu* ukazuje natomiast homoseksualizm z innej perspektywy. Z faktu, iż jego bohaterowie dokonują wyboru realizowanej (w opozycji do naturalnej) orientacji seksualnej, nie wynika jednak, iżby twórca *Trucizny* zmienił poglądy. Reżyser dostrzega jedynie zmianę pozycji homoseksualizmu w świadomości społecznej, zwraca też uwagę na to, jak problem tożsamości seksualnej został włączony w procesy sygnifikacyjne generowane przez subkulturę. Deklarowanie homoseksualizmu było bowiem dla uczestników subkultury „glam" gestem zwracającym się przeciwko obowiązującym normom – w tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera scena konferencji prasowej, w czasie której Slade – idąc za przykładem Bowiego – przyznaje, że interesuje go seks zarówno z mężczyznami, jak i kobietami. Wtóruje mu żona, która – miast urządzać sceny zazdrości – podkreśla otwarty charakter ich związku. Brian i Mandy nie tylko deklarują chęć transgresji na obszary zakazane, ale także podkreślają krytyczny stosunek do tradycyjnie pojmowanej instytucji małżeństwa.

Wybór opcji homoseksualnej nie zawsze odzwierciedlał potrzeby konkretnego człowieka. Często był jedynie znakiem chęci samookreślenia się w ogóle, także poza sferą związaną z erotyzmem.

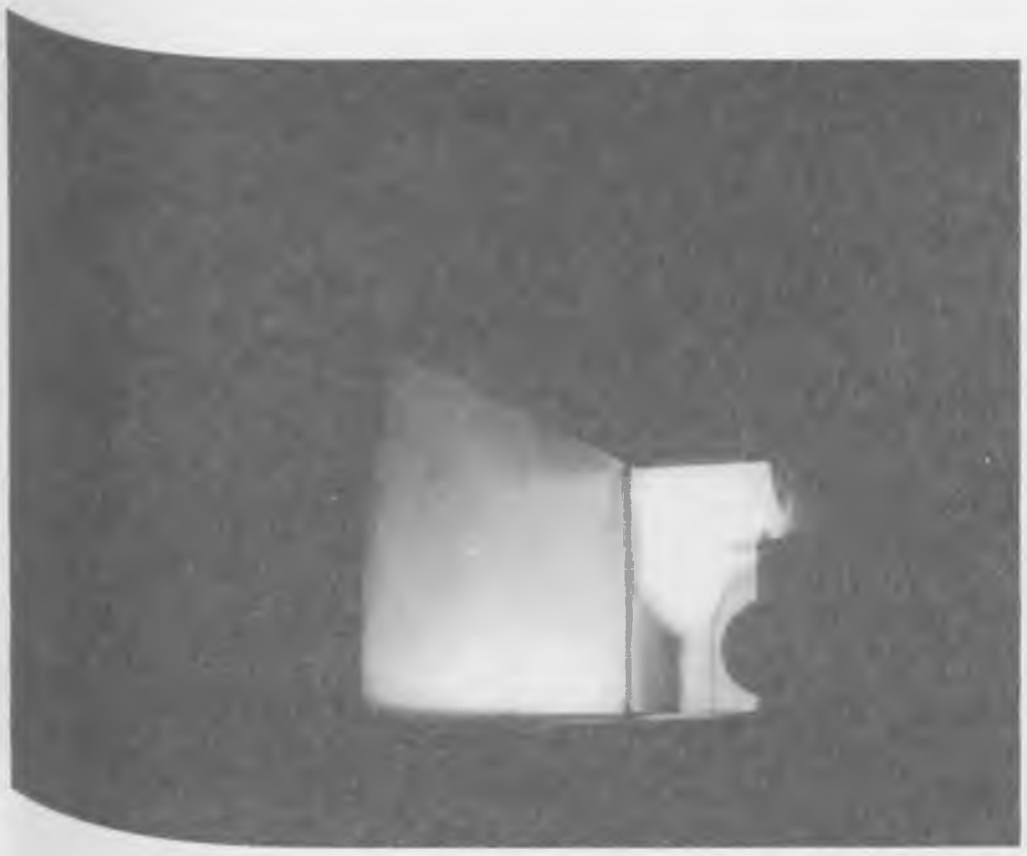
Subkultura „glam" przyczyniła się zaś do upowszechnienia przekonania, że bycie homoseksualistą wiąże się z koniecznością szczególnie wyraźnego ustanowienia własnej tożsamości.

Różyczka

Z problemem tożsamości wiąże się także intertekstualna warstwa filmu. Choć w *Idolu* można doszukiwać się wielu odniesień[30], podstawową filmową matrycą filmu był bez wątpienia *Obywatel Kane*. Film Orsona Wellesa należy do utworów często cytowanych, zwykle jednak w sposób przypominający wykorzystanie słynnej sceny z *Psychozy* (*Psycho*, 1960), w której Marion Crane, kąpiąca się pod prysznicem, zostaje zamordowana przez przebranego za własną matkę Normana Batesa. *Obywatel Kane* jest kopalnią cytatów wykorzenionych, pojawiających się często w kontekście ironicznym, a czasem wręcz bez poważniejszego uzasadnienia.

Haynes odwołuje się do filmu Wellesa w sposób bardziej wyrafinowany oraz – co ważniejsze – uzasadniony treścią i problematyką jego dzieła. *Obywatel Kane* jest przywoływany na dwóch poziomach. Po pierwsze, twórca konstruuje strukturę utworu w oparciu o rozwiązania Wellesa. Po drugie zaś, cytuje dwie sceny w sposób bezpośredni identyfikujące pierwowzór. Znaczenie pomysłu Haynesa rodzi się na styku obydwu poziomów. Dosłowne przywołanie fragmentów do złudzenia przypominających te, które miłośnicy kina pamiętają z klasycznego dzieła z 1941 roku służy upewnieniu widza, iż ma do czynienia z pewnego rodzaju powtórzeniem. Powtórzenie to jednak okazuje się niedokładne – struktura filmu, którą początkowo rozpoznajemy także jako opartą na *Obywatelu Kane*, nie zostaje bowiem domknięta. W pewnym momencie konstrukcja rozpada się, ujawniając polemiczną postawę reżysera.

Haynes cytuje dosłownie *Obywatela Kane'a* w dwóch scenach, jednak także w innych fragmentach można doszukiwać się inspiracji arcydziełem Wellesa. Scena spotkania z pierwszym agentem Slade'a może na przykład kojarzyć się z otwarciem segmentu, rozpoczynającego się rozmową z Bernsteinem. Są jednak w *Idolu* momenty niebudzące żadnych wątpliwości. Powtórzona została scena, w której dziennikarz otrzymuje zadanie rozwikłania zagadki. W jednym i w drugim przypadku zagadka sprowa-



Obywatel Kane: zaczyna się śledztwo

Obywatel Kane: spotkanie z Susan Alexander

dza się ona do „rozpoznania" człowieka, którego życie prywatne ukryte jest przed światem. W sferze publicznej zarówno Kane, jak i Slade są postaciami zmitologizowanymi, niejednokrotnie zresztą na skutek świadomie przez nich podejmowanych działań. Haynes korzysta z klucza oświetleniowego, przywodzącego na myśl słynny „teatr cieni" – scenę, w której Thompson – niemal bezcielesny bohater *Obywatela Kane'a* – otrzymuje zlecenie. Zarówno Thompson, jak i Arthur ukazani są tu jako postaci istniejące tylko dzięki „światłu odbitemu".

Kolejny fragment zainscenizowany tak, by w sposób nie budzący wątpliwości przywoływać film Wellesa, ukazuje rozmowę z Mandy – żoną piosenkarza. Haynes sugeruje, iż mamy do czynienia z powtórzeniem sceny spotkania z Susan Alexander – postacią pełniącą w strukturze *Obywatela Kane'a* rolę zbliżoną do tej, która przypada Mandy w *Idolu*. Podobne jest zorganizowanie przestrzeni, nawet ruch kamery na początku sceny sugeruje wyraźne pokrewieństwo obu filmów.

Korespondencje *Idola* i *Obywatela Kane'a* nie sprawiają jednak, iż mamy wrażenie kalki. Haynes wyraźnie odróżnia strukturę swojego filmu od tej, którą znamy z filmu Wellesa. Należy bowiem pamiętać, iż nakręcony w 1941 roku obraz jest niezwykle precyzyjnym mechanizmem, w którym otwartość znaczenia paradoksalnie wieńczy bardzo zwarty układ[31]. *Obywatel Kane* buduje strukturę odzwierciedlającą śledztwo prowadzone przez Thompsona. Fiasko metody przyjętej przez bohatera jest wynikiem przekonania, że złożoną naturę człowieka można opisać posługując się zewnętrzną strukturą poznawczą. Ostatnie obrazy filmu, ukazujące płonące saneczki z napisem „Różyczka", są z jednej strony ujawnieniem najważniejszego śladu prowadzącego do poznania, a jednocześnie unieważnieniem, zatarciem tego śladu. *Obywatel Kane* buduje swoje znaczenia wokół tożsamości jednostki, do której nie ma dostępu.

W *Idolu* nie ma „różyczki". Śledztwo prowadzone przez Arthura kończy się zresztą przedwcześnie. Nie dlatego, że dziennikarz wyczerpał wszystkie możliwości, czy wkroczył na fałszywy trop. Powód jest banalny – brak zainteresowania czytelników. Szef Arthura stwierdza po prostu, że temat był aktualny wczoraj; dziś są już kolejne, związane z innym „tu i teraz". To właśnie z tego po-

Haynes cytuje *Obywatela Kane'a*

wodu struktura zaczerpnięta z *Obywatela Kane'a* ulega niejako uszkodzeniu. Curt Wild, który miał być kolejnym rozmówcą Arthura, odmawia spotkania. Szef dziennikarza odwołuje zlecenie. Bohater zostaje sam ze swoim śledztwem, które próbuje dokończyć na własna rękę, powodowany ciekawością i chęcią dowiedzenia się czegoś o sobie. I taki jest też finał jego poszukiwań – Arthur odkrywa, że Slade zmienił tożsamość i stał się popularnym idolem śpiewającym łatwo wpadające w ucho piosenki. Z wiedzy, którą uzyskuje, nic jednak nie wynika. Cenniejsze jest to, czego dowiaduje się o sobie. Jeśli rzeczywiście dowiaduje się czegokolwiek...

Istotna różnica pomiędzy *Obywatelem Kane'em* a *Idolem* polega na odmiennym rozłożeniu akcentów. Film Orsona Wellesa to opowieść o wybitnej jednostce, pragnącej za wszelką cenę zachować prywatność, odciąć się od świata, fantazja Haynesa traktuje postać idola jako pretekst do ukazania człowieka z tłumu poszukującego własnej tożsamości nie tyle w cieniu gwiazdy, co w obszarze subkultury, dającej mu obietnicę samookreślenia. Arthur Stuart wraca po dziesięciu latach do świata swojej młodości. Odnajduje tropy i ślady przeszłości. Jednak ta podróż w czasie jest tylko odświętnym nostalgicznym seansem. Bohater celebruje „stare dobre czasy", o których najpewniej już wkrótce zapomni.

Finał filmu przynosi nie tylko zamknięcie wątku Arthura. Haynes ukazuje także „rocznicowy" koncert, podczas którego na moment wraca pamięć o Demonie Maxwellu. W ostatnim kadrze widzimy zaś radioodbiornik stojący w pubie, z którego dobiegają stłumione dźwięki piosenki Slade'a. Stają się elementem tła. Nie tylko – na poziomie dosłowności – tła dźwiękowego, ale także kulturowego.

Dorotka wraca do domu

Idol jest filmem szczególnym. Z jednej strony to najbardziej rozbudowany utwór Haynesa, z wieloma wątkami, licznymi – często bardzo interesującymi – postaciami. Z drugiej zaś – to dzieło, któremu niewątpliwie brakuje konceptualnej zwartości *Trucizny*. Jego wartość wzrasta jednak, kiedy umieścimy go w kontekście twórczości autora. Niewątpliwie stanowi nieodłączny element większej całości – reżyser po raz kolejny podejmuje w nim tematykę homoseksualną, znajduje także nowy punkt widzenia, odnosi się do

Nowe wcielenie idola: Tonny Stone

kolejnego kontekstu – tym razem wyznaczanego przez dyskusję o uwarunkowaniach homoseksualizmu. Jednocześnie udaje mu się wykroczyć poza tematykę środowiskową. Fantazja Haynesa może bowiem stać się fantazją wielu widzów, dla których zetknięcie z subkulturą – niekoniecznie zresztą z subkulturą „glam" – było doświadczeniem konstytuującym tożsamość okresu przejścia od lat młodzieńczych do dorosłości.

Osobista, czy też raczej jednostkowa perspektywa, jaką przyjmuje Haynes nie wyklucza jednak możliwości odczytania filmu na poziomie nieco bardziej ogólnym. *Idol*, podobnie jak wcześniejsze filmy reżysera, zawiera w sobie komentarz dotyczący sfery recepcji homoseksualizmu. Tu diagnoza Haynesa wydaje się bardzo interesująca i jednocześnie odmienna od tej, którą znajdziemy na przykład w *Truciźnie*. O ile bowiem w debiutanckim filmie twórca rozpoznawał postawę polegającą na nadawaniu homoseksualistom cech monstrualnych, w *Idolu* wskazuje na inny wymiar opresji. Sfera doświadczenia mniejszości homoseksualnej jest tu ukazana nie tylko jako bardziej oswojona. Zostaje ona również włączona w obszar popkultury czy nawet przemysłu kulturowego.

Okazuje się bowiem, że kultura dominująca często odzwierciedla dynamikę marginesowych zjawisk – na przykład subkultur i mniejszości. Haynes z jednej strony przyjmuje bliską Hebdige'owi wizję subkultur opartą na przeświadczeniu o ich reinterpretacyjnym charakterze. Z drugiej zaś dostrzega, że – podobnie jak subkultury dokonują przemieszczenia i przetworzenia wątków należących do głównego nurtu – masowa kultura popularna, zwłaszcza w jej najbardziej komercyjnym wymiarze, dokonuje zawłaszczenia marginesów.

Ostatnie lata przyniosły wiele przykładów potwierdzających tezę o zwrotności relacji między centrum i marginesami kultury. Dość przypomnieć karierę grupy Nirvana, której liderem był zmarły tragicznie Kurt Cobain[32] – jeden z pierwowzorów postaci Curta Wilda. Ten zespół, wywodzący się z Seattle, zaczynał karierę w niezależnych klubach, by z dnia na dzień stać się gwiazdą okupującą pierwsze miejsca list przebojów. I to nie dzięki artystycznym kompromisom, ale przy zachowaniu pierwotnej stylistyki „grunge music".

Finałowe spotkanie Arthura i Curta: w rzeczywistości i w świecie fantazji

Wspomniane zawłaszczenie dotyczy także homoseksualnego marginesu. Wątki mniejszościowe przenikają do sfery popularnej ikonografii. Także kino z kręgu „new queer" traci swoją wyjątkowość. Wraz z pojawieniem się na ekranach *Filadelfii* nastąpiło kolejne spotkanie konserwatywnej formy i radykalnego przesłania. Tym razem nie była jednak potrzebna „wywrotowa" lektura, z którą mieliśmy do czynienia w przypadku *Spotkania* i *Czarnoksiężnika z krainy Oz*. Kultura masowa oswoiła monstrum.

Przypisy

[1] Adnotacja zachęcała do głośnego słuchania płyty słowami: „To be played at a maximum volume".
[2] Charles Darwent, *Throwing Light on Darkness*, „New Statesman" 1998, vol. 127, nr 4408, s. 34.
[3] David Bowie, który był inspiracją dla postaci Slade'a, w latach 80. istotnie zmienił wizerunek, nagrywając kilka albumów łatwiejszych w odbiorze, choć niejednokrotnie także wartościowych pod względem artystycznym.
[4] Wywiad został udzielony pismu „Temporary Hoarding", będącym ukazującym się nieregularnie biuletynem organizacji Rock Against Racism. Por. Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, London–New York: Routledge 1987, s. 61.
[5] Paulina Pawlak, *Maska, ciało, tożsamość. Ziggy Stardust – glamour dandys* [w:] Wiesław Godzic (red.), *Kultura popularna. Graffiti na ekranie*, Kraków: Rabid 2002, ss. 154-155.
[6] Dick Hebdige, op. cit., s. 61.
[7] Por. Angela Carter, *The Message in the Spiked Heel*, „Spare Rib" 1976, 16 Sept.
[8] Postać ta w oczywisty sposób wzorowana była na Adolfie Hitlerze. Bowie jednak nie wykorzystywał żadnych elementów ideologii nazistowskiej, poprzestając na zapożyczeniach o czysto estetycznym charakterze.
[9] Hebdige nie analizuje subkultury „glam" w tym kontekście, skupiając się na punku.
[10] Cobain urodził się w 1967 roku. Kiedy David Bowie nagrywał „Ziggy'ego Stardusta", był dzieckiem.
[11] Oscar Wilde, *Przedmowa* [w:] tegoż, *Portret Doriana Graya*, przeł. Maria Feldmanowa, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa 2003, s. 3.
[12] Agnieszka Pałac, Mariusz Czaja, *Posłowie* [w:] Oscar Wilde, op. cit., s. 176.
[13] Oscar Wilde, op. cit., s. 172.
[14] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu w tłumaczeniu autora.
[15] Jan Parandowski, *Król życia*, Warszawa: Cytelnik 1971, s. 64.
[16] Por. np. Corey K. Creekmur and Alexander Doty, *Introduction* [w:] tychże (red.), *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, Durham: Duke University Press 1995, s. 2.
[17] Mam na myśli na przykład transgresyjność „drag queens", dokonujących rodzaju powierzchownej zmiany płci, lub po prostu zanegowania różnicy płciowej.
[18] Antoni Libera, *Słowo wstępne* [w:] Oscar Wilde, *Dwie sceny miłosne. Salome. Tragedia florencka*, przeł. Antoni Libera, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2003, ss. 6-7.
[19] Tamże, s. 8.
[20] Corey K. Creekmur and Alexander Doty, op. cit., s. 3.
[21] Chodzi o wydarzenia, które rozegrały się w Nowym Jorku w barze Stonewall Inn przy Christopher Street. Zorganizowano tam protest przeciwko dyskryminacji z powodu orientacji seksualnej po tym, jak policja wkroczyła do lokalu pod pretekstem kontroli licencji na sprzedaż alkoholu.
[22] Por. np. Chris Roberts, *Gimme Your Hands*, „Uncut" 2003, nr 70, s. 56.
[23] Doskonałym przykładem tej postawy są filmy produkowane przez Andy'ego Warhola, a reżyserowane przez Paula Morisseya, w których dokonywano reinterpretacji klasycznych wątków kina hollywoodzkiego, np. *Krew dla Draculi* (*Blood for Dracula*, USA 1974) i *Ciało dla Frankensteina* (*Flesh for Frankenstein*, USA 1974).
[24] Larry Gross, *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*, New York: Columbia University Press 2001, s. 196.

[25] Por. np. John Gill, *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1995.
[26] Larry Gross, op. cit., s. 198.
[27] Edward Stein. *The Mismeasure of Desire. The Science, Theory, and Ethics of Sexual Orientation*, Oxford and New York: Oxford University Press 1999, s. 331.
[28] Gunter Doerner, *Hormone-Dependet Brain Devolopment and Neuroendocrine Prophylaxis*, „Experimental and Clinical Endocrinology" 1989, nr 94, ss. 4-22.
[29] Szczegółowy opis różnych koncepcji w: Edward Stein, op. cit., ss. 106-115.
[30] W poprzednim rozdziale wspomniałem już o związkach *Idola* z *Mechaniczną pomarańczą*.
[31] Wyczerpująco opisuje go na przykład Łukasz Plesnar w artykule *Organizacja struktury fabularnej „Obywatela Kane" Orsona Wellesa* [w:] Alicja Helman (red.), *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*, Katowice: Uniwersytet Śląski 1986, ss. 44-64.
[32] Muzyk popełnił samobójstwo w 1994 roku. Miał zaledwie 27 lat.

MIŁOŚĆ TRZEBA NAZYWAĆ NAJPROŚCIEJ

White, Brown, Whitaker

Po zrealizowanym ze sporym rozmachem *Idolu*, Todd Haynes zdecydował się na projekt nieco bardziej kameralny, będący w pewnym sensie przedłużeniem wcześniejszej *Bezpiecznej*. Skojarzenia z tym filmem wydają się o tyle oczywiste, że reżyser zaprosił do współpracy aktorkę, która zachwyciła go na planie jego dzieła z 1995 roku. Julianne Moore zresztą nie tylko ponownie pojawia się na ekranie, ale kreuje postać w dużej mierze przypominającą Carol White. Także w filmie *Daleko od nieba* jest żoną i matką, także w tym przypadku jej związek jest zagrożony – nie tylko przez poczucie emocjonalnego niespełnienia, ale i przez romans, w który angażuje się jej mąż. Reżyser sugeruje zresztą związek pomiędzy postaciami, nadając Cathy z *Daleko od nieba* nazwisko, będące wariacją na temat tego, które nosi gospodyni domowa z *Bezpiecznej*. Po raz kolejny uruchomiona zostaje gra rezonujących tekstów[1].

Intertekstualność filmu nie ogranicza się jednak do sugerowania związków z wcześniejszymi realizacjami artysty. *Daleko od nieba* to bowiem utwór w dorobku Haynesa szczególny – jest on bowiem przykładem dzieła programowo niesamodzielnego, które staje się w pełni czytelne dopiero w kontekście utworów, będących jego inspiracją. Amerykański reżyser już wcześniej w sposób konsekwentny stosował strategię opierającą się na reinterpretacji. Jego prace zachowywały jednak walor autonomiczności, pozwalającej odczytywać dzieło także tym widzom, którzy nie wykazywali oczekiwanej przez autora kompetencji. W przypadku *Daleko od nieba* jest nieco inaczej – choć film można rozumieć jako prostą historię o małżeńskim kryzysie, jego zanurzenie w sieci odniesień jest tak wyraźne i znaczące, iż bez znajomości kontekstu widz zostaje pozbawiony nie tylko przyjemności obcowania z dziełem, ale także możliwości jego interpretowania w sposób, który korespondowałby z zamierzeniami reżysera[2]. *Daleko*

od nieba to przykład zastosowania strategii rekreacji – powtórzenia formuły, która została wyrwana z pierwotnego kontekstu. Pomysł ten Haynes wykorzystał do pewnego stopnia w noweli „Horror", będącej elementem składowym *Trucizny*. W tamtym jednak przypadku Haynes przywołał „martwą" formułę kina fantastycznego lat 50., nie odwołując się przy tym ani do konkretnych utworów, ani do stylistyki któregokolwiek reżysera reprezentującego interesujący go nurt. Tu zaś mamy do czynienia nie tylko z nawiązaniem do rozpoznawalnej konwencji, ale i ze wskrzeszeniem strategii typowych dla twórczości Douglasa Sirka – mistrza filmowego melodramatu – uzupełnionym o nawiązania do dokonań Maxa Ophülsa, także związanego ze wspomnianym gatunkiem.

Daleko od nieba nie jest jednak ani klasycznym remakiem, ani też postmodernistyczną „powtórką", której przykładem może być niefortunny *Psychol* (*Psycho*, USA 1998) Gusa Van Santa, powtarzający ujęcie po ujęciu – z niewielkimi, acz w założeniu bardzo znaczącymi zmianami – arcydzieło Alfreda Hitchcocka. W pewnym sensie film Haynesa mógłby być kolejnym filmem Douglasa Sirka. Przy założeniu oczywiście, że treści, jakie proponuje reżyser, zostałyby zaakceptowane przez producentów Hollywoodu lat 50., unikających kontrowersyjnych tematów, zwłaszcza zaś tych związanych z homoseksualizmem.

Dlaczego melodramat?

Filmy Todda Haynesa trudno uznać za przejaw klasycznie pojmowanej popkultury. Choć znajdziemy w nich odniesienia do sfery masowej rozrywki, zawsze zderzone są one z nawiązaniami do obszarów kultury wysokiej czy wręcz elitarnej. Co ciekawe – wcześniejsze filmy artysty w zasadzie unikały odwołań do gatunków filmowych, z wyjątkiem wspomnianej już noweli pod tytułem „Horror". W *Daleko od nieba* twórca nie tylko wprost sięga do konwencji i wciela je w życie, lecz także podnosi do rangi sztuki gatunek postrzegany często jako „niski", pozbawiony wartości.

Pozycja melodramatu pośród innych formuł kina popularnego jest szczególna. Z jednej bowiem strony krytycy częściej doszukują się wartości w filmach gangsterskich, westernach czy nawet horrorach, z drugiej zaś – melodramat postrzegany bywa jako rodzaj matrycy gatunkowej, na której opierają się także inne formu-

ły. Odrębność tego gatunku polega na braku jasno zdefiniowanych cech wyróżniających, nie występuje w nim stały zestaw motywów statycznych i dynamicznych[3]. Zdaniem Thomasa Schatza[4] każdy film hollywoodzki jest na swój sposób melodramatyczny. Sięgając natomiast do znaczenia samego terminu, można z drugiej strony podważyć zasadność określenia „melodramat" w stosunku do filmu w ogóle[5].

Todd Haynes, uzasadniając wybór tematu i konwencji swojego filmu[6], powołuje się na Thomasa Elsaessera, który podkreśla, że melodramat opiera się na mechanizmie pozwalającym odzwierciedlać na płaszczyźnie emocjonalnej zmiany zachodzące w życiu społecznym. Gatunki filmowe, podobnie jak i cała kultura popularna, mają bowiem charakter pierwotnie konserwatywny, reakcyjny. Tym samym nie mogą problematyzować w sposób dialektyczny treści, stanowiących zagrożenie dla dominującego modelu kultury i systemu społecznego przezeń reprezentowanego. Mogą zaś, miast refleksji, proponować odbiorcy przeżycie.

Twórca *Daleko od nieba* akceptuje ten pogląd. Podkreśla przy tym, że uwznioślenie, jakie oferuje melodramat, nie musi oznaczać jedynie tanich wzruszeń. W melodramacie nie jest bowiem ważne to, co bezpośrednio ukazane na ekranie, lecz raczej to, co dzieje się pomiędzy dziełem i odbiorcą. Melodramat jest możliwością pozwalającą widzowi dotknąć sfer zakazanych: najlepszym dowodem wydają się przywoływane już wcześniej realizacje Rainera Wernera Fassbindera, które w paradoksalny sposób łączą zaangażowane, radykalne kino społeczne z konwencją wywiedzioną z dominującego obszaru kultury.

Żaden inny gatunek nie daje widzowi tak wielkich możliwości nasycania swojego przekazu zindywidualizowanymi treściami. Szczególna podatność melodramatu na tego typu „użycie" wynika z jego nadmiarowości, a także ze specyficznej sztuczności jego świata. Haynes pisze:

> (...) Poczucie przynależności do świata przedstawionego – tak ważne dla zaistnienia identyfikacji – nie jest tym, co pociąga nas w melodramacie. Bohaterki Douglasa Sirka nie odwzajemniają naszego spojrzenia; kamera stoi obok nich. Klasyczna identyfikacja zostaje zastąpiona przez świadomość, rozpoznanie – zdarza się, że bardzo emocjonalne –

określonej dynamiki społecznej, która jest tu ukazana w działaniu. To dlatego w *Daleko od nieba* miłość i ból ukazane są tak, iż wydaje się, że jedna postać nie będzie ich w stanie pomieścić. To dlatego emocje te przenoszą się na muzykę, kostiumy, dekoracje, kolory i grę świateł i cieni. Styl pozwala im zaistnieć w tych obszarach, które nie potrzebują słów[7].

W podobnym tonie pisze o interesującym nas gatunku Mary Ann Doane. Jej zdaniem „mise-en-scène, muzyka i światło przejmują (w melodramacie, przyp. A.P.) funkcję znaczącej interioryzacji"[8]. Innymi słowy – forma staje się obszarem sublimacji treści wywiedzionych bezpośrednio z doświadczenia odbiorcy, odnajdującego w sztucznym świecie przedstawionym filmu gatunkowego rodzaj zakotwiczenia dla swoich najgłębiej przeżywanych emocji. Choć zwykle historie kochanków, będących bohaterami melodramatu, rażą schematycznością i ukazane są w sposób bliski kiczu, uczucia widza, projektowane na ekran, są często autentyczne i głębokie.

Tak zdefiniowana forma w sposób naturalny wkroczyła w obszar zainteresowań Todda Haynesa. Jego wcześniejsze filmy dotyczyły przecież bardzo często sposobu „użycia" określonych tropów kultury – zarówno wysokiej jak i niskiej. Problem ten znajduje się w centrum *Dottie dostaje lanie*, powraca jednak również w innych filmach. *Daleko od nieba*, choć jest kontynuacją tropów obecnych w innych dziełach reżysera, przynosi jednak znaczące przesunięcie. Do tej pory bowiem Haynes bardzo wyraźnie podkreślał dystans wobec opisywanych procesów. Raczej opisywał strategie wykorzystania dostępnych tropów, niż udostępniał je odbiorcy. W przypadku jego ostatniego filmu jest inaczej: *Daleko od nieba* to bowiem w pełni ukształtowany melodramat, który oczywiście można odczytywać w kluczu „kina krytycznego". Można jednak po prostu poddać się przeżyciu.

Uzasadniając wybór gatunkowej konwencji, Haynes przywołuje opinie Fassbindera – twórcy zafascynowanego Sirkiem, a jednocześnie będącego jednym z patronów twórczości Amerykanina. Autor *Strach zżerać duszę*, choć był artystą zaangażowanym w problematykę społeczną i polityczną, podkreślał często, że rewolucja powinna odbywać się w rzeczywistości, a nie w kinie.

Miał też świadomość, że ludzie, którzy mogliby stać się bohaterami jego społecznych dramatów, rzadko zwracali się w stronę sztuki rewolucyjnej, wybierając raczej „reakcyjne" wytwory kultury masowej. A jednak Fassbinder był przekonany, że „publiczność dysponuje ogromną siłą: potrafi nadawać realny kształt cieniom wyświetlanym na ścianie"[9].

Film o miłości?

Poglądy Fassbindera w dużej mierze pokrywają się ze spostrzeżeniami teoretyków, analizujących melodramat w kontekście gatunkowym. W ich rozumieniu melodramat nie jest – jak zwykło się potocznie uważać – po prostu filmem o miłości. Melodramat to w pewnym sensie coś więcej, w pewnym też – nieco mniej. Mniej dlatego, że melodramaty rzadko odzwierciedlają miłość w całej jej złożoności, zadowalając się powierzchniową sublimacją. Więcej – gdyż nie każdy film, który „deklaruje" miłość jako główny temat jest częścią interesującego nas gatunku. Ten bowiem definiowany jest nie tylko przez obecność określonych motywów fabularnych, lecz także poprzez funkcję.

Melodramat jest gatunkiem, który nie do końca poddaje się opisowi w kategoriach semantyczno-syntaktycznych. Wynika to z zasygnalizowanego już wcześniej faktu, iż z jednej strony stoi on ponad wszystkimi gatunkami, z drugiej zaś korzysta z motywów statycznych i dynamicznych, które jednocześnie mogą być definiujące dla innych formuł. Możemy sobie wyobrazić melodramat, będący jednocześnie w pełni funkcjonalnym westernem czy nawet filmem science fiction. Związki z pewnymi formacjami gatunkowymi są wręcz oczywiste – na przykład znaczna część musicali realizuje także wzorce melodramatu. A jednak zastanawiając się na istotą filmu melodramatycznego można skorzystać z pewnego wątku koncepcji Charlesa Altmana. Autor ten bowiem dużą wagę przywiązuje do roli widza w aktualizacji stworzonej przez niego koncepcji:

> Reakcja widza, jak sądzę, jest silnie uwarunkowana przez wybór elementów semantycznych i atmosferę, ponieważ dana semantyka, wykorzystana w specyficznej sytuacji kulturowej, będzie przywoływać na użytek rzeczywistej inter-

pretacyjnej zbiorowości szczególną składnię, z którą tę semantykę tradycyjnie wiązano w innych tekstach. Temu syntaktycznemu oczekiwaniu, ustanowionemu przez semantyczny sygnał, będzie odpowiadać równoległa tendencja do oczekiwania specyficznych syntaktycznych sygnałów, prowadzących do predeterminowanych pól semantycznych (na przykład w tekstach westernu regularna alternacja między postaciami męskimi i kobiecymi tworzy oczekiwanie elementów semantycznych implikowanych przez romans, podczas gdy – przynajmniej do niedawna – alternacja między dwoma postaciami męskimi w tekście implikuje konfrontację i semantykę pojedynku). Ta interpretacja semantyki i syntaktyki poprzez działanie odbiorcy w oczywisty sposób wymaga dalszych studiów. Teraz wystarczy powiedzieć, że znaczenia lingwistyczne (i tym samym wprowadzenie elementów semantycznych) są w dużej mierze derywowane ze znaczeń tekstualnych tekstów wcześniejszych. Istnieje zatem stała cyrkulacja w obu kierunkach między semantycznym i syntaktycznym, między lingwistycznym i tekstualnym[10].

Propozycja Altmana zakłada, że gatunek jest wprawdzie oparty na zestawie określonych cech, ale jednocześnie jest zjawiskiem dynamicznym, istniejącym w kontekście historycznym, podlegającym zmianie, stale aktualizowanym przez widza, który przecież „wie najlepiej", co to jest na przykład musical. I doskonale odróżnia „prawdziwy musical" od „filmu z Elvisem Presleyem" – choć w obu przypadkach mamy do czynienia z bardzo podobną kombinacją elementów semantycznych i syntaktycznych. W innym tekście Altman[11] wyróżnia cechy określające tożsamość filmu gatunkowego[12].

1) **Dualizm.** Ta cecha kina gatunków wyrasta wprost z systemu praca/rozrywka, którego elementem jest kino popularne. Komponenty kulturowe i kontrkulturowe są tu stale przeciwstawiane, ale i współgrają ze sobą, tworzą nierozerwalną całość. Bohater pozytywny staje naprzeciw negatywnego. W finale dobro tryumfuje nad złem, a antagoniści godzą się ze sobą, ustalając płaszczyznę porozumienia. Jednym z najważniejszych wymiarów dynamiki filmu gatunkowego jest jego zdolność do znoszenia opo-

zycji, co w konsekwencji pozwala kinu popularnemu pełnić funkcję kompensacyjną, dostarczać zastępczego spełnienia na obszarach, które obwarowane są kulturowymi zakazami.

2) **Powtarzalność.** Kino gatunków opiera się na jednej ogólnej strukturze oraz na możliwym do przewidzenia zestawie motywów statycznych i dynamicznych. Powtarzalność w największym stopniu umożliwia rozróżnienie poszczególnych gatunków. Jest ona jednak także cechą pojawiającą się na płaszczyźnie wewnątrztekstowej oraz intertekstualnej. Wiele filmów wykorzystuje powtórzenie jako element występujący w obrębie jednego tekstu. Pamiętamy też, że na przykład Roger Corman bardzo chętnie używał tych samych ujęć w różnych filmach. Miało to oczywiście na celu przede wszystkim minimalizację kosztów (powtarzane ujęcia ukazywały najczęściej sytuacje kosztowne w realizacji, np. pożary), ale niejako przy okazji przyczyniło się do ukonstytuowania kolejnego wariantu powtarzalności w obrębie kina gatunkowego.

3) **Kumulacyjność**. Tekst filmu gatunkowego nie jest zamkniętą, linearną strukturą, lecz sekwencją tematów i obrazów. Pojedyncze filmy gatunkowe rzadko aktualizują wszystkie treści, które budują ich znaczenie. Innymi słowy zrozumienie filmu należącego do gatunku wymaga włączenia w sferę interpretacji także tych doświadczeń, które zostały wyniesione z lektury innych tekstów danej formuły. Poszczególne gatunki aktualizują na przykład określone schematy mitologiczne. Czynią to jednak w specyficzny sposób – tak jakby każdy z tekstów, tworzył tylko element większej całości, która staje się czytelna dopiero w szerszym kontekście.

4) **Przewidywalność**. Cecha ta wynika z dwóch poprzednich. Oglądając film gatunkowy możemy w sposób dość precyzyjny przewidzieć jego zakończenie. Oczywiście nie musi dotyczyć to konkretnego rozwiązania fabularnego, które często okazuje się zaskakujące, ale ogólnego sensu. W filmie gatunkowym najczęściej „dobro triumfuje nad złem", co w sposób oczywisty buduje określone oczekiwania związane z rozwojem wypadków w historii opowiedzianej w danym dziele. Cecha ta ma ścisły związek z przyjemnościowym charakterem kina gatunkowego. Przyjemność nie polega tu na zaspokajaniu ciekawości i syceniu się nowo-

ścią, lecz raczej na reafirmacji tego, co dobrze znamy. Stąd też gatunki bardzo często zdobywają wierną publiczność, grupę widzów, która będzie skłonna oglądać na przykład wszystkie filmy grozy, ale konsekwentnie będzie odrzucała musicale czy komedie romantyczne.

5) **Nostalgiczność**. Podstawowym punktem odniesienia kina gatunków jest przeszłość kultury postrzegana jako czas, kiedy wszystko było doskonalsze i lepsze. Cecha ta, widoczna szczególnie w najbardziej klasycznych realizacjach, każe nam postrzegać gatunki filmowe jako współczesny wariant mitu, którego funkcją było między innymi porządkowanie rzeczywistości. Gatunki filmowe ukazują świat wyidealizowany, w którym obowiązują relacje pozwalające w prosty sposób odróżnić to, co dobre, od tego, co złe.

6) **Symboliczność**. Każdy z gatunków filmowych stara się nasycać swój świat przedstawiony znaczeniami symbolicznymi. W wielu przypadkach mamy do czynienia z zestawem symbolicznych znaczeń, które przypisane są określonym motywom statycznym niejako na stałe. Umożliwia to skonstruowanie zrębu „gatunkowego sennika", pozwalającego odczytywać ukryte sensy.

7) **Funkcjonalność**. Rozrywka oferowana przez kino gatunków nie jest wartością niewinną, zawiera w sobie rodzaj intencji, sprawiającej, że widz filmu popularnego zawiera z dominującym obszarem kultury transakcję, w ramach której otrzymuje „coś za coś". „Kino gatunków stawia pytania i rozwiązuje zagadnienia (lub przynajmniej takie sprawia wrażenie), które społeczeństwo pozostawiło na uboczu dlatego, że je odrzuca, albo dlatego, że jest niezdolne je podjąć"[13].

Melodramat doskonale mieści się w schemacie zaproponowanym przez Altmana. Należy jednak pamiętać, że jest to schemat ogólny. Każdy zaś z gatunków wypełnia go w sobie właściwy sposób. Oczywiście wszystkie formuły spotykają się na obszarze najważniejszych treści dominującego modelu kultury, jednocześnie jednak każda z nich odpowiada niejako za ściśle określony obszar. I tak na przykład – film grozy i science fiction, choć wyda-

ją się sobie bardzo bliskie, zagospodarowują nieco inne sfery. Choć obydwa gatunki służą oswojeniu lęku, pierwszy z nich realizuje się przede wszystkim w sferze egzystencjalnej, odnosząc się do jednostkowego doświadczenia, drugi zaś obłaskawia niepokoje związane ze sferą publiczną, a więc z istnieniem w obszarze życia społecznego, czy też politycznego.

W języku polskim dostępna jest monografia, która w wyczerpujący sposób określa obszar przynależny melodramatowi. Grażyna Stachówna, autorka pracy pod tytułem „Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych", proponuje widzenie melodramatu jako nośnika ideologii:

> Melodramat może więc być traktowany jako komunikat, za którego pomocą wypowiada się zbiorowa, społeczna nieświadomość. W historie miłosne pokazywane w filmach wpisywane są ważne przekazy kulturowe dotyczące sposobu egzystencji w danych społecznościach. Gatunek staje się wtedy wehikułem ideologii. Na powierzchni tekstu filmowego znajduje się jawny przekaz poświęcony miłosnym perypetiom kochanków, a pod nim ukrywa się ten drugi przekaz, niejawny, lecz łatwy do odczytania, inspirowany obowiązującymi w danej społeczności systemami ideologicznymi[14].

Autorka zauważa, że treści melodramatu filmowego pojawiły się już w realizacjach teatralnych, zwiastujących nadejście późniejszej formuły:

> Widzowie dowiadywali się z melodramatów granych na Boulevard du Crime, że dla dobra ogólnego należy restaurować zasady *ancien régime'u*: wiarę katolicką i jej przykazania, hierarchię społeczną uniemożliwiającą awans klasowy, autorytarną władzę króla, rodzinę patriarchalną z jej niezłomnymi zasadami moralnymi, tradycyjny system wartości. Była to ideologia wyraźnie reakcyjna, ale bardzo pożądana naówczas przez widzów[15].

I dalej:

Ideologię melodramatów filmowych zaczęto badać dopiero na początku lat siedemdziesiątych. Pierwsze ustalenia – pozostające pod wpływem marksizmu i psychoanalizy – wskazywały, że istnieje w nich dokładnie te sama tendencja, co w dziewiętnastowiecznych melodramatach teatralnych: konserwatywna chęć zachowania uświęconego porządku społecznego. W klasycznych już tekstach Thomas Elsaesser , Chuck Kleinhaus i Geoffrey Nowell-Smith przedstawili, jak w melodramatach hollywoodzkich odbija się ideologia kapitalistyczna poprzez gloryfikowanie rodziny, akceptację podziałów społecznych i klasowy wyzysk seksualny[16].

Melodramat okazuje się więc tylko pozornie „gatunkiem kobiecym". Pomimo faktu, że filmy tej formuły w istocie często kierowane były do żeńskiej części publiczności, wizja świata, którą utwierdzały, stawia w centrum uwagi mężczyznę:

> Uprzedmiotowienie kobiet w melodramatach służy pomniejszeniu ich społecznego znaczenia jako osób samodzielnych i odpowiedzialnych, np. żon, matek, córek, pracownic, działaczek, pań domu. W centrum filmowego świata znajduje się zawsze mężczyzna, natomiast kobieta, istota społeczna i reprezentantka swej płci, przedstawiana jest na ekranie jako osoba podległa i uzależniona. Melodramaty pouczają bowiem, że kobiety nie mogą realizować się poza mężczyznami, to oni nadają sens ich życiu, narzucają wymagania, ale zapewniają także społeczny prestiż i bezpieczeństwo.
>
> Filmowa fetyszyzacja ciała kobiety służy wyeliminowaniu odwiecznego męskiego lęku przed seksualnością kobiet. Kino zastąpiło teologów, lekarzy, prawników, pisarzy i malarzy, którzy przez całe wieki z wielkim nakładem sił i środków udowadniali przyrodzone zło kobiet i konieczność ich absolutnego podporządkowania mężczyznom. Ujawniali przy tym, ukryte pod maską agresji, obsesyjny lęk, frustrację i bezradność[17].
>
> (...)

Paradoksem jest, że w melodramatach pewien stopień podmiotowości, a więc samodzielności i niezależności, której odmówiono narzeczonym, żonom, matkom i matronom, uzyskują kobiety tzw. upadłe, czyli mniej lub bardziej eleganckie prostytutki. Ladacznice zachowują w filmach pewną niezależność wobec mężczyzn, dlatego że potrafią manipulować rolą przedmiotu erotycznego – jaką narzucił im system patriarchalny – służą mężczyźnie, ale za pieniądze, chłodno sterują jego pożądaniem i zawsze mogą powiedzieć „nie". Jednak za tę wątpliwą niezależność wymierzana im bywa surowa kara: brak szacunku społecznego, strata ukochanego, choroba, brzydota, śmierć (...)[18].

W rozważaniach Grażyny Stachówny, osadzonych zresztą wyraźnie w bogatej tradycji literatury poświęconej temu gatunkowi, melodramat jawi się jako kierunek konserwatywny, którego funkcją jest utwierdzanie patriarchalnego porządku świata. Jednak autorka zauważa, niejako w nawiązaniu do obserwacji Altmana, że formuła po pierwsze podlega przemianom, po drugie zaś, że każdy tekst – nawet należący do obszaru dominującego – może ujawnić nieoczekiwane „drugie dno", wymiar dostępny być może nie wszystkim widzom, ale jednak potencjalnie ważny, potwierdzający, że kultura popularna jest nie tylko elementem – przywołując marksistowskie kategorie – przemysłu kulturowego i instrumentem nacisku i represji. Paradoksalnie jest przecież ona także obszarem semiotycznej wolności, czy nawet partyzantki:

Tradycyjnie melodramat przedstawia się w kategoriach pejoratywnych. Tragedię i realizm lokuje się po stronie wartości wysokich, podczas gdy melodramat uznaje się za rozrywkę należącą do wartości niskich. Przeciwko melodramatowi przemawiały zawsze jego „ekscesy", czyli manipulowanie uczuciami, oraz zaszeregowanie go do kina kobiecego. W latach siedemdziesiątych zaczęto nieśmiało dostrzegać w melodramatycznych „ekscesach" świadomą ironię, szczególnie w filmach Douglasa Sirka. Krytycy melodramatu rodzinnego lat pięćdziesiątych pisali więc o nim na dwa krańcowe sposoby przedstawiając „zły" melodramat naiwnych, kobie-

cych i manipulowanych emocji oraz „dobry" melodramat ironicznego „ekscesu" nie podatnego na patos i wzruszenie[19].

Przywołane przez autorkę „Niedoli miłowania" filmy Douglasa Sirka, które zainspirowały Todda Haynesa, są w istocie doskonałym przykładem „dobrego melodramatu". Realizują one wzorzec gatunkowy, dokonując wręcz amplifikacji niektórych jego aspektów, ale również zawierają w sobie walory, pozwalające na otwarcie na nieoczekiwane odczytania.

Przypadek Douglasa Sirka

Filmy Douglasa Sirka (właść. Hansa Detlefa Siercka) zajmują szczególne miejsce w historii melodramatu, przy czym bardzo często autorzy o nich piszący skupiają się na realizacjach pochodzących z lat 50., które powstały jako skutek współpracy tego artysty z wytwórnią Universal. Warto jednak pamiętać, że – mimo iż utwory nakręcone we wspomnianym okresie w istocie są wyjątkowe – Sirk to twórca o europejskim rodowodzie, syn Duńczyków, związany początkowo z niemieckim teatrem, a później z niemiecką wytwórnią Ufa, który od początku swojej kariery traktował konwencje kina popularnego w sposób szczególny, zachowując do nich krytyczny dystans. Jego amerykańska kariera zaczęła się wcześniej – na początku lat 40. i związana była z nurtem kina czarnego. W stylistyce tej Sirk nakręcił co najmniej kilka udanych filmów, sytuujących się na pograniczu zjawiska i zdradzających jego zainteresowanie melodramatem.

Utwory z najciekawszego okresu twórczości Sirka zaliczane są przez większość autorów do nurtu melodramatu rodzinnego, przybierającego jednak w tym wypadku specyficzny charakter. W filmach autora *Wszystko, na co niebo pozwoli* mamy bowiem do czynienia z dwoma „nadwyżkami", sprawiającymi, iż wykraczają one daleko poza wyznaczniki zjawiska. Pierwsza z nich związana jest z warstwą znaczeniową – filmy tego reżysera postrzegane były bowiem jako metafory odzwierciedlające napięcia czasów, w których powstały. Obecna w nich wizja Stanów Zjednoczonych miała niewiele wspólnego z „lukrowanym" światem miłosnych konfliktów. Wnikliwy widz mógł odnaleźć w nich pesymistyczne przesłanie o erozji amerykańskiego społeczeństwa, jego wartości i wręcz

o końcu konserwatywnego porządku świata, wpisanego przecież w trwały sposób w kino gatunkowe w ogóle.

Drugi element, zwracający uwagę krytyki – także tej, która zainteresowana była przede wszystkim kinem autorskim, artystycznym – to specyficzny styl, będący rodzajem sublimacji formuły melodramatycznej, doprowadzonej tu do skrajności, co pozornie mogło wydawać się ukłonem w stronę masowej, najmniej wymagającej publiczności, w istocie jednak było pewnego rodzaju deklaracją autorskiego dystansu, manifestowanego przecież niejednokrotnie przez różnego rodzaju strategie amplifikacyjne[20], sprawiające, że granica pomiędzy kiczem a samoświadomym dziełem sztuki zaciera się.

Sirk został odkryty przez francuską krytykę z kręgu „polityki autorskiej", uznającą twórczość reżysera za szczególny przypadek realizacji formuły Hollywoodu, domagający się nadania jej statusu podobnego do tego, który przyznawano Johnowi Fordowi czy Alfredowi Hitchcockowi. Stał on się także inspiracją dla wielu działających później twórców, należących do obszarów innych, niż ten wyznaczany przez kino głównego nurtu. Do fascynacji Sirkiem przyznawał się z jednej strony George Kuchar, należący do obszaru szeroko rozumianego undergroundu, z drugiej zaś Rainer Werner Fassbinder – reprezentant nowego kina niemieckiego, uważany za jednego z odnowicieli sztuki filmowej w Republice Federalnej Niemiec. Także wśród twórców działających współcześnie i należących do pokolenia lat 90. inspiracje Sirkiem są żywe – przed Haynesem do jego dzieł odwoływali się między innymi Allison Anders oraz Amos Poe.

„Podwójność" wpisaną w filmy Sirka dostrzegli także autorzy związani z krytyką ideologiczną oraz – w latach późniejszych – z gender studies. Teza ta obecna jest między innymi w książce Barbary Klinger[21], która zauważa, że szczególne ukształtowanie filmów reżysera, opierających się często na skrajnościach i łączących banał z wyrafinowaniem, zagwarantowało im podatność na odczytania kontekstowe.

Dla producentów z Universalu *Pisane na wietrze* (*Written On the Wind*, 1956) czy *Imitacja życia* (1959) były przede wszystkim produktami przeznaczonymi dla masowej kobiecej publiczności. Dla wnikliwych analityków przynosiły one transgresję, pozwalającą wykroczyć poza obszar patriarchalnego i konserwatywnego po-

rządku i uruchomić mechanizmy krytyki społecznej. Wątki te obecne są w istocie w wielu filmach, choć często wydają się marginesowe. Często również konflikt społeczny ukrywany jest pod „maską" typowych rozwiązań melodramatu.

W filmie *Wszystko, na co niebo pozwoli* w centrum znajduje się problem hierarchii powinności: bohaterka początkowo odrzuca miłość, chcąc wypełnić oczekiwania, jakie stawiają jej dzieci, by dopiero w finale przekonać się, że powinna podjąć decyzję zgodną z własnymi emocjami. Konflikt uczuć jest tu ważniejszy niż różnice klasowe oraz pokoleniowe, jakie występują między zakochanymi. W filmie tym stosunkowo łatwo jednak dostrzeżemy „podtekst" towarzyszący typowym rozwiązaniom melodramatu. Wynika to z faktu, że bohaterowie zmagają się przede wszystkim z brakiem akceptacji środowiska – który z kolei jest pochodną wspomnianych wcześniej barier dzielących kochanków. Nieco bardziej złożona jest sytuacja w *Pisane na wietrze* czy też *Imitacji życia*. Pierwszy film opowiada historię trójkąta, w której kwestia zależności klasowej zepchnięta jest na dalszy plan, drugi zaś tworzy złożoną strukturę, w której osią są relacje klasowe i rasowe – w interesujący sposób „eliminowane" ze struktury powierzchniowej dzieła.

Innego rodzaju „podtekst" odnajduje w filmach Sirka Laura Mulvey. W artykule[22], w którym omawia między innymi *Wspaniałą obsesję* (*Magnificent Obsession*, USA 1954), sięga ona po odniesienia do teorii psychoanalitycznej, by dowodzić, że wątki związane z różnicami klasowymi i pokoleniowymi odzwierciedlają treści związane z kompleksem Edypa. Związek niedojrzałego Merricka ze znacznie starszą od niego partnerką oraz symboliczne uśmiercenie ojca to, zdaniem autorki, elementy wprowadzające do filmu porządek symboliczny, charakterystyczny dla wielu filmów gatunkowych, których funkcją jest przecież kanalizowanie represjonowanego. W innym artykule poświęconym twórczości Sirka Mulvey[23] dostrzega, że analiza *Imitacji życia* powinna opierać się na kategoriach zaczerpniętych z marksizmu – przede wszystkim klasy, ale także spektaklu. Film – w ujęciu tej autorki – jest odwzorowaniem porządku, w którym prawdziwe relacje zostają zastąpione przez prawa przedstawienia. Jest to widowisko społecznej roli, która narzucana jest jednostce przez system czyniący wszystko, by ta uznała przypisaną jej tożsamość za własną.

Wspaniała obsesja jako przykład hipermelodramatu

Laura Mulvey dostrzega także wyjątkowość Sirka w kontekście gatunkowym[24]. Choć jego filmy można odczytywać z użyciem narzędzi, które wielokrotnie potwierdziły swoją przydatność na gruncie klasycznego kina popularnego, należy pamiętać, że Sirk tak kształtował swoje dzieła, by stworzyć rodzaj szczeliny, pozwalającej na interpretację występującą przeciwko wartościom dominującego modelu kultury. Przyczynia się do tego samoświadomość Sirka – której Mulvey nie poświęca uwagi – oraz zmiana na obszarze podmiotowości. W zakończeniu „Notes on Sirk" Mulvey podkreśla, że filmy Sirka nie tylko przywracają podmiotowość kobiecie, ale także odchodzą od klasycznego kompensacyjnego schematu kina gatunkowego. Konkluzją filmów Sirka jest bowiem raczej nie tyle zniesienie inicjalnych opozycji, co podkreślenie sprzeczności.

Haynes czyta Sirka

Zasygnalizowana podatność na interpretacje oraz znaczeniowa otwartość filmów Douglasa Sirka musiała okazać się interesująca dla Todda Haynesa – jego wcześniejsze filmy dowodzą przecież, że jest on artystą w specjalny sposób uwrażliwionym na grę kontekstów, wręcz poszukującym możliwości odczytania dzieł w oderwaniu od pierwotnych sensów intencjonalnie nadanych dziełu. Ale Sirk zaintrygował twórcę *Daleko od nie*ba także z powodu, który sytuuje melodramat Haynesa w kontekście jego pozostałych filmów, reprezentujących przecież szeroko rozumiany krąg „new queer cinema". Twórca nigdy nie rezygnował bowiem z motywów związanych z tożsamością seksualną – choć czasem wydawały się one ukryte lub marginesowe.

Daleko od nieba nie jest wyjątkiem. W filmie pojawia się wątek homoseksualny. Jest on także – wracając do kwestii związków Haynesa i Sirka – w pewien sposób wywiedziony z twórczości autora *Imitacji życia*. Oczywiście w filmach mistrza rodzinnego melodramatu nie pojawiały się żadne treści związane z homoseksualizmem – powstały one w okresie, kiedy problematyka ta nie mogła liczyć na przedstawienie w filmach hollywoodzkich. Duże studia filmowe, nawet po odstąpieniu od przestrzegania kodeksu Haysa[25], obawiały się podejmowania tematów tabu w obawie przed negatywną reakcją dość konserwatywnie na-

stawionej publiczności, a także kiniarzy, chcących przyciągnąć do kina młodzieżową widownię[26]. Wpisanie filmów Sirka w krąg kina homoseksualnego nastąpiło za sprawą odczytań, nałożonych na jego filmy.

Pierwszym artystą, który zwrócił uwagę środowiska homoseksualnego na Sirka był wspomniany wcześniej reformator niemieckiego kina – Rainer Werner Fassbinder. W latach 70. nakręcił on kilka filmów w sposób wyraźny inspirowanych twórczością Sirka, napisał także esej poświęcony jego dokonaniom. Fassbinder nigdy nie ukrywał swojej tożsamości seksualnej i, choć nie we wszystkich filmach dawał jej wyraz, był w sposób jednoznaczny uważany za „głos środowiska". W filmach nawiązujących do twórczości Sirka tylko do pewnego stopnia sięgał po wątki homoseksualne. W najbliższym twórczości Sirka *Strach zżerać duszę* nie występują one w ogóle, w *Handlarzu czterech pór roku* (*Der Händler der vier Jahreszeiten*, 1971) stanowią delikatnie zarysowany motyw poboczny. Wkład niemieckiego reżysera we włączenie twórcy *Imitacji życia* w obszar zainteresowań homoseksualistów jest więc w pewnym sensie niewielki. Polegał on raczej na wskazaniu interesującego twórcy, niż na wyraźnej propozycji reinterpretacji jego twórczości w kontekście mniejszościowym. Fassbindera interesowały bowiem raczej ukryte wątki społeczne zawarte w filmach Douglasa Sirka, niż treści związane ze sferą represji, o których wspominała cytowana wcześniej Laura Mulvey.

Prawdziwe odkrycie Sirka przez środowisko homoseksualne nastąpiło więc nieco później – w latach 80.

Pisze o tym Barbara Klinger:

> W latach 80., kiedy (Rock, dop. A.P.) Hudson ogłosił, że jest chorym na AIDS homoseksualistą, filmy Sirka stały się nośnikiem niejednoznacznych sensów genderowych. Miast potwierdzać wizerunek gwiazdora stworzony w latach 50., media zaczęły ujawniać machinacje przemysłu filmowego. Melodramaty z udziałem Hudsona stały się wyrazem zderzenia między heteroseksualnymi rolami aktora a jego homoseksualnym życiem prywatnym, co oczywiście generowało zainteresowanie samymi filmami, oglądanymi zarówno z perspektywy progresywnej, jak i homofobicznej[27].

Postać Rocka Hudsona stała się kluczem do zrozumienia filmów Sirka, które zaczęto postrzegać jako część kina należącego do obszaru homoseksualnej subkultury. Oczywiście odbywało się to raczej na zasadzie zawłaszczenia. O ile bowiem w przypadku *Spotkania* Leana możemy mówić o ukrytym przesłaniu, wpisanym w scenariusz przez homoseksualnego autora scenariusza, o tyle w przypadku Sirka tego rodzaju intencja nie występowała. Publiczność jednak dokonała zderzenia wątków wpisanych w same dzieła z pozafilmowym kontekstem, wynikającym z tragedii aktora. Filmy Sirka zawierają bowiem niewątpliwie przesłanie o „niemożliwej miłości", która nie może znaleźć spełnienia z uwagi na ograniczenia narzucane przez różnice klasowe, rasowe, czy pokoleniowe. Stąd już tylko krok do kolejnej kategorii „niemożności" – miłości homoseksualnej.

Bardzo interesujące jest, że Haynes nie potraktował tej transgresyjnej strategii odczytania twórczości Sirka jako prostej wskazówki, każącej mu odnaleźć w konwencjach klasycznych melodramatów „treści ukryte". Wydaje się raczej, że reżysera zafascynował nie tyle „sensacyjny" fakt, iż jeden z amantów kina Hollywoodu okazał się gejem, ale sama sytuacja, w której tekst zaczyna żyć własnym życiem, odrywa się od pierwotnego kontekstu i staje się własnością publiczności, gotowej często całkowicie zaprzeczyć jego pierwotnym znaczeniom. Oczywiście trudno nie wziąć pod uwagę tego, że status wizerunku aktora zmienił się. Bohaterowie grani przez Rocka Hudsona nie byli zwykłymi mężczyznami, lecz raczej szczególnego rodzaju fantazmatami – przeznaczonymi dla kobiet. Przy tym nie były to fantazmaty, zaprzeczające idei postaci kobiety-spektaklu, będącej znakiem męskiej przyjemności wpisanej w kino gatunkowe. Rock Hudson – jako postać ekranowa występująca pod zmieniającymi się imionami i ubrana w różne kostiumy – został wygenerowany przez dominujący system kulturowy. Był on więc przeznaczony dla kobiet, ale nie został ukształtowany według ich prawdziwych potrzeb. Hudson był mężczyzną, jakiego właśnie mężczyźni chcieliby zaproponować kobietom jako ucieleśnienie cnót. Choć należy pamiętać, że Sirk wprowadzał do swoich filmów elementy polemiczne, wizerunek gwiazdora zwykle na tym nie cierpiał, a jedynym znakiem, że mamy do czynienia z wygenerowanym przez patriarchat konstruktem, była pewna „nadmiarowość" bohaterów Hudsona. Mężczyźni, których zagrał w filmach Sirka, „kochali za bardzo".

Na tle innych bohaterów kina lat 50. Hudson wydaje się przypadkiem szczególnym. Jego ekranowy wizerunek był bardzo spójny. Hollywood widział w nim „porządnego chłopca", uosobienie męskich cnót i wartości, oddanego kochanka, który jednak spełniał się przede wszystkim poza sferą seksualną, raczej w obszarze roli społecznej, przypisywanej mężczyźnie zakładającemu rodzinę. Zdarzały się wprawdzie filmy, w których zaskakiwał publiczność. Zwykle jednak na krótko: tak jest na przykład we *Wspaniałej obsesji*, w której poznajemy go jako utracjusza i playboya, doprowadzającego do serii nieprawdopodobnych nieszczęść. W finale jednak staje się on cenionym lekarzem, przywracającym wzrok ukochanej.

Upublicznienie homoseksualizmu Hudsona nastąpiło w specyficznych okolicznościach. Prawda wyszła na jaw, kiedy dziennikarze odkryli powód jego pobytu w jednej z francuskich klinik, w której aktor leczył się z powodu dolegliwości związanych z AIDS. Hudson przez dłuższy czas ukrywał swoją chorobę, co wzbudziło zgorszenie opinii publicznej. Rock Hudson stał się ikoną AIDS – nie budząc przy tym powszechnego współczucia. Raczej odrzucenie i wzgardę. Powodem takich reakcji był skandal, który wybuchł w związku z udziałem aktora w serialu *Dynastia*. Zagrał on w dziewięciu epizodach nakręconych w latach 1984-85, czyli wtedy, kiedy był już chory i wiedział o tym. W jednej ze scen serialu Hudson wystąpił w scenie namiętnego pocałunku z Lindą Evans – jedną z gwiazd serii. Aktor nie poinformował partnerki o swojej chorobie, nie zrobił także nic, by skłonić producentów do usunięcia sceny ze scenariusza. Należy przy tym pamiętać, iż w pierwszej połowie lat 80. inna była świadomość związana ze sposobami rozprzestrzeniania się wirusa HIV. Dziś powszechnie uważa się, że pocałunek nie niesie ze sobą znaczącego ryzyka zarażenia, wtedy jednak było inaczej. Rock Hudson nie stał się przykładem człowieka heroicznie zmagającego się ze swoją słabością. Postrzegano go raczej jako kogoś, kto skapitulował przed chorobą, poddał się strachowi. W sposób oczywisty kłóciło się to z jego ekranowym wizerunkiem – szlachetnego, odpowiedzialnego i uczciwego mężczyzny, zdolnego stawić czoło największym wyzwaniom.

Todd Haynes nie proponuje widzowi prostej reinterpretacji melodramatów Sirka w kontekście homoseksualizmu. Interesuje go

raczej uruchomienie gry tekstów, którą buduje przede wszystkim w oparciu o trzy filmy, uważane zresztą za szczytowe osiągnięcia autora *Imitacji życia*.

Co ciekawe Haynes zrezygnował z bezpośrednich odniesień do filmu, w którym Sirk w sposób najbardziej czytelny bawi się konwencją melodramatu, czyli do *Wspaniałej obsesji*, odrzucając tym samem gotowy wzorzec, który mógłby go poprowadzić w stronę postmodernistycznej reinterpretacji gatunku[28]. Bardziej zainteresowały go filmy, które układają się w rodzaj „trylogii represji": *Wszystko, na co niebo pozwoli*, *Pisane na wietrze* oraz *Imitacja życia*. Filmy te są jednocześnie najbardziej charakterystycznymi przykładami stylu wizualnego Sirka: zrealizowane na taśmie barwnej, często z użyciem arbitralnego w kolorystyce oświetlenia, pełne ekspresyjnych ujęć i ulubionych wewnętrznych ram dzielących kadr na mniejsze sektory – najczęściej dzięki pomysłowemu wykorzystaniu elementów scenograficznych, takich jak okna, lustra, a nawet – w jednej ze scen *Wszystko, na co niebo pozwoli* – ekran stylowego odbiornika telewizyjnego.

Filmy, które zaintrygowały Haynesa, opowiadają trzy całkowicie odrębne historie, różnią się także konstrukcją i rozmachem – od kameralnego *Wszystko, na co niebo pozwoli* po wielowątkową *Imitację życia*, będącą bodaj najbardziej złożonym, „autorskim" filmem Sirka. *Wszystko, na co niebo* pozwoli to historia mezaliansu: bohaterka imieniem Cary, wdowa po bogatym przemysłowcu, zakochuje się w ogrodniku, co powoduje sprzeciw jej najbliższego otoczenia. *Pisane na wietrze* wykorzystuje popularny motyw trójkąta, którego uczestnikami są: bogaty przemysłowiec, zatrudniony w jego firmie przyjaciel – ubogi syn farmera, oraz żona tego pierwszego. *Imitacja życia* to historia rodzin, których łączą podwójne więzy. Bohaterka filmu zaprzyjaźnia się z czarnoskórą kobietą samotnie wychowującą córeczkę. Dzieci Lory i Annie dorastają razem. Lora odnosi sukces jako aktorka, Annie zaś przeżywa osobistą tragedię, kiedy jej córka – mająca bardzo jasna skórę – wypiera się swej rasy i próbuje żyć jak biała dziewczyna.

Odmienne pod względem fabularnym i inaczej skonstruowane filmy mają jednak wspólny mianownik – wszystkie w sposób wyraźny akcentują społeczne podziały między bohaterami. Czynią to jednak w różny sposób. *Wszystko, na co niebo pozwoli* to melodramat najczystszy: przeciwieństwa losu zostają w nim po-

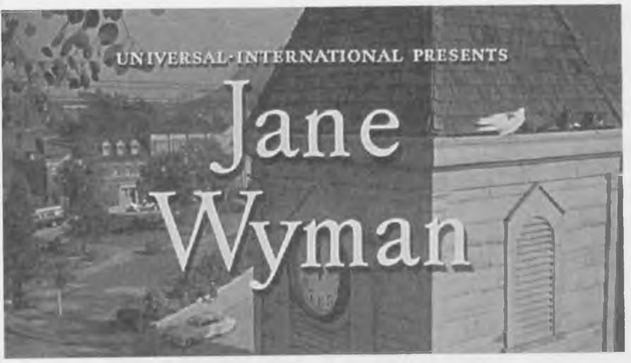
konane, a miłość może zatriumfować. Jednak zakończenie można odczytywać także jako wyraz ironii reżysera. Przesłodzone kadry, w których rodzącemu się szczęściu bohaterów przygląda się przez okno jelonek rodem z kiczowatego obrazka, podkreślają konwencjonalność rozwiązania. Podobnie jest w filmie *Pisane na wietrze.* W książce Grażyny Stachówny czytamy:

> W ostatniej scenie filmu Mitch i Lucy – zdrowi, pozytywni, ubodzy i budzący nadzieję bohaterowie filmu *Pisane na wietrze* – wyjeżdżają razem z posiadłości Hadleyów. Ich miłość jest więcej warta niż naftowa fortuna – zdaje się głosić zakończenie melodramatu – toteż wyjeżdżają, a może uciekają, bez żalu, z wyraźną ulgą. Ten z pozoru szczęśliwy finał ma jednak dziwnie ironiczny wymiar. Pokrzepienie płynące z niego ku widzom usiłuje bowiem zatrzeć wrażenie totalnej klęski wszystkich bohaterów filmu i uśmierzyć lęk przed ciemną sferą ludzkiej psychiki dążącej do samozagłady[29].

Bardziej złożona jest sytuacja w *Imitacji życia*. Film ma bowiem bardziej otwartą strukturę. Zawiera kilka wątków melodramatycznych, a Sirk tym razem zdobywa się na konstrukcję, w której podziały niekoniecznie zarysowane są w sposób tak zdecydowany, jak we wcześniejszych realizacjach. Jedną z ważniejszych postaci jest Sarah – córka czarnoskórej kobiety, której udaje się wejść do świata białych. Skazana jest bowiem na życie jedynie „powierzchnią"; wie na przykład, że nie powinna urodzić dziecka, które mogłoby stać się dowodem jej rasowej przynależności. To właśnie postać „białej Murzynki" skupia w sobie wszystkie konflikty zawarte w filmie Sirka – napięcia pomiędzy tożsamością społeczną a tożsamością rozumianą w wymiarze egzystencjalnym, między rolą, jaką gramy, a pozycją, jaka jest nam przeznaczona.

Imitacja nieba

Todd Haynes, komentując swój film[30], nie unika słowa „imitacja". Zafascynowany Sirkiem, posłużył się daleko idącą stylizacją – zarówno na płaszczyźnie fabularnej, jak i w planie formalnym. Akcja filmu rozgrywa się w latach 50., a realia epoki odtworzo-



Wszystko, na co niebo pozwoli – najważniejsze źródło inspiracji

Wszystko, na co niebo pozwoli – happy end?

Stłumiony erotyzm: *Pisane na wietrze*

Imitacja życia: melodramat rodzinny z delikatnie zarysowanym konfliktem rasowym

ne są w sposób perfekcyjny. Także styl wizualny filmu przypomina do złudzenia nakręcone na taśmie barwnej realizacje Sirka. By wzmóc „autentyzm", twórcy posłużyli się klasycznymi rozwiązaniami. W filmie prawie nie stosowano obróbki komputerowej. Digitalizację wykorzystano jedynie w czołówce, by zintegrować napisy (ręcznie malowane!) z tłem oraz w przypadku jednego łączenia montażowego, dla uzyskania efektu płynnego przejścia między przenikającymi się ujęciami w układzie „match dissolve"[31].

Bohaterka filmu, Cathy, jest gospodynią domową, matką dwójki dzieci i żoną menedżera zatrudnionego w firmie Magnatech, produkującej i sprzedającej odbiorniki telewizyjne. Pani Whitaker postrzegana jest jako „żona idealna" – „Mrs. Magnatech". Taki jej wizerunek przedstawia lokalna gazeta, redagowana przez starszą panią, niespodziewanie odwiedzającą Cathy w jednej z pierwszych scen filmu.

Życie pani Whitaker nie obfituje w dramatyczne wydarzenia. Wolne chwile wypełnia przede wszystkim spotkaniami z przyjaciółkami. Niespodziewanie rutyna zostaje przełamana przez kłopoty męża i nową znajomość Cathy. Początkowo nie wiemy, co przytrafiło się Frankowi – we fragmentach otwierających *Daleko od nieba* bohaterka odbiera telefon z posterunku policji i zostaje poproszona o odebranie małżonka, który popadł w tarapaty. Dopiero później wyjaśnia się, dlaczego często nie wraca on wieczorami do domu. Pewnego razu pani Whitaker, chcąc dostarczyć mężowi kolację, przyłapuje go podczas schadzki... z mężczyzną.

Frank nie akceptuje swojej tożsamości seksualnej. Wspierany przez żonę, decyduje się na leczenie: chce na powrót stać się heteroseksualistą. Małżeństwo Whitakerów przeżywa jednak kryzys, coraz częściej dochodzi do konfliktów, które w końcu prowadzą do fizycznej przemocy. Cathy, szukając wsparcia w trudnej sytuacji, angażuje się w „niewinny" związek z ogrodnikiem, zajmującym się roślinami wokół domu. Kiedy decyduje się zjeść z nim wspólnie obiad, w miasteczku wybucha skandal: Raymond nie tylko należy do niższej klasy społecznej; jest także czarnoskóry. Cathy, która wsparła zdradzającego ją męża, nie może liczyć na zrozumienie Franka, zabraniającego jej spotkań z przyjacielem. Zostaje także wykluczona z małomiasteczkowej społeczności, przyjaciółki odsuwają się od niej, córka zaś zostaje odrzucona przez szkolne koleżanki.

Daleko od nieba: przyjaciółki rozmawiają o seksie

Mrs. Magnatech

Zdrada Franka

Frank decyduje się na leczenie

Zdrada Cathy

Frank ulega pokusie

Związek z Frankiem nie zostaje uratowany. Wspólne wakacje w Miami, które miały na powrót scementować małżeństwo, stają się dla męża Cathy okazją do kolejnej zdrady. Mimo „kuracji" nie jest on w stanie zaprzeczyć swej prawdziwej tożsamości. Po powrocie wyznaje, że jest związany z kimś innym i prosi o rozwód. Także związek z Raymondem nie ma przed sobą przyszłości. Cathy nie ma dość siły, by przeciwstawić się opinii publicznej. Jej przyjaciel zostaje zaś zmuszony do opuszczenia miasteczka po pobiciu jego córki przez trzech białych uczniów, którzy zostają ukarani relegowaniem ze szkoły, co oczywiście sprowadza na Raymonda gniew rasistowsko nastawionych rodziców. Wieczorami jego dom obrzucany jest kamieniami, nikt też nie przychodzi do jego sklepu z roślinami. W ostatniej scenie Cathy żegna się z nim na dworcu. Raymond i jego córka Sarah wyjeżdżają do Baltimore, by tam zacząć wszystko od nowa. „Mrs. Magnatech" zostaje zupełnie sama – w istocie odrzucona przez czarnoskórego ogrodnika, który nie chce, by Cathy towarzyszyła mu w podróży.

Pisane Sirkiem

Sens filmu Todda Haynesa nie zawiera się w samej fabule. Stąd przytaczam tylko pobieżny jej zapis. Ważniejszy jest sposób zorganizowania filmowego opowiadania, a także ukształtowanie świata przedstawionego poprzez odniesienia do wspomnianych wcześniej trzech dzieł Douglasa Sirka. *Daleko od nieba* nie jest bowiem w żadnym razie remakiem jednego filmu, nie jest także prostą kompilacją wątków. Strategia reżysera polega raczej na zderzaniu śladów – nie tylko na płaszczyźnie fabularnej.

Haynes przyznaje, że największy wpływ na ostateczny kształt jego dzieła miał film *Wszystko, na co niebo pozwoli.*

Nawiązanie do historii niemożliwej miłości Cary i Rona widoczne jest już w sekwencji towarzyszącej czołówce. Liternictwo napisów otwierających film jest w sposób wyraźny wzorowane na tym, które znajdziemy u Sirka. Ale także obrazy stanowiące ich tło przywodzą na myśl film z 1955 roku. Melodramat Haynesa zaczyna się bowiem charakterystycznym ujęciem z góry, ukazującym scenerię, w której będą rozgrywały się wydarzenia. Ujęcie to może być odczytywane jako przywołanie charakterystycznego dla kina dominującego stylu montażu analitycznego, może być rów-

Rozstanie Cathy i Raymonda

nież znakiem uogólnienia, z którym często spotykamy się w kinie gatunkowym[32]. Także w warstwie fabularnej odnajdziemy motywy przywodzące na myśl *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Tworzą one oś *Daleko od nieba*. Romans Cathy to echo związku, w który angażuje się Cary – w obydwu filmach mężczyzna należy do niższej klasy społecznej, w obydwu przypadkach wykonuje ten sam zawód. Bez trudu zauważymy jednak różnice – mezalians Rona i Cary polega nie tylko na przynależności do innych klas, ale także na dzielącej kochanków różnicy wieku. W przypadku Cathy i Raymonda ten problem nie występuje. Bohaterowie są natomiast przedstawicielami odmiennych ras. Wątek rasowy, nieobecny we *Wszystko, na co niebo pozwoli*, znajduje się w centrum uwagi w *Imitacji życia*. Haynes sięga po inspiracje obydwoma filmami jednocześnie – nakładając motywy zaczerpnięte z różnych dzieł.

Imitacja życia przywoływana jest także w innych momentach. Relacja między Cathy a jej czarnoskórą służącą opiera się niewątpliwie na tropach z filmu Sirka. Także stosunek bohaterki *Daleko od nieba* do czarnych odzwierciedla relację między Lorą i Annie. Protagonistka *Imitacji życia*, choć mianuje się przyjaciółką czarnoskórej kobiety, traktuje ją protekcjonalnie i nie interesuje się jej kłopotami. Kiedy umierająca Annie prosi ją, by zaprosiła na pogrzeb wszystkich jej przyjaciół, zdumiona Lora odpowiada: „Nie wiedziałam, że ty masz przyjaciół!". W *Daleko od nieba* oglądamy scenę, której funkcja wydaje się podobna: wychodząc z domu, Cathy spotyka w drzwiach przedstawicieli organizacji działającej na rzecz równych szans dla czarnoskórych Amerykanów. Choć związek z Raymondem pozwala jej przekonać się, jak trudno jest żyć w społeczności zdominowanej przez białych, w istocie nie interesuje się tym, co mają do powiedzenia i prosi służącą (czarnoskórą!), by to ona podpisała w jej imieniu petycję, której do końca nie rozumie.

Także postaci *Daleko od nieba* inspirowane są bohaterami filmów Sirka, często łącząc w sobie cechy kilku różnych osób. O ile bowiem Cathy wydaje się być inkarnacją postaci Cary z *Wszystko, na co niebo pozwoli*, Raymond łączy w sobie cechy Rona i... Annie. Podobnie jak służąca z *Imitacji życia* jest czarnoskóry, podobnie jak ona samotnie wychowuje córkę.

Relacje rodzinne ukazane w *Daleko od nieba* również nie odzwierciedlają tych, które znamy z *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Bohaterowie filmu Sirka są wolni. Cary jest matką dwójki dzieci – inaczej jednak niż w przypadku Cathy – są one już dorosłe. Raymond jest samotnym ojcem, Ron nie ma potomstwa. Cathy jest, w odróżnieniu od Cary, mężatką. Postać Franka, niemająca pierwowzoru we *Wszystko, na co niebo pozwoli*, zainspirowana została jednym z bohaterów filmu *Pisane na wietrze*. Frank, podobnie jak Kyle, jest biznesmenem, podobnie jak on popada w alkoholizm, który przynosi nieszczęście jego żonie.

Strategia Haynesa polega na zestawieniu i przesunięciu, na budowaniu częściowych, „niekompletnych" skojarzeń, kreujących znaczenia powstające na styku różnych tropów. Doskonale ilustruje to scena, w której Frank, poszukując przygodnego partnera, trafia do kina, w którym wyświetlane są dwa filmy: *Cud w deszczu* (*Miracle in the Rain*, USA 1956, reż. Rudolph Maté) oraz *Trzy twarze Ewy* (*The Three Faces of Eve*, USA 1957, reż. Nunnally Johnson). Zostały one przywołane nie tylko jako element należący do epoki sportretowanej w filmie, ale także po to, aby wprowadzić znaczenia, powstające na styku obydwu tekstów. Pierwszy z wymienionych jest typowym dla lat 50. melodramatem, w którym główną rolę zagrała Jane Wyman – aktorka wcielająca się również w rolę Cary we *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Drugi z kolei nie kojarzy się bezpośrednio, ani nawet pośrednio z twórczością Sirka – Haynes „cytuje" go, aby wprowadzić wątek „zwielokrotnionej osobowości". Jego bohaterką jest bowiem kobieta cierpiąca na rozdwojenie jaźni. Zwielokrotnienie to związane jest z tożsamością postaci zawieszonych między pożądaniem a rolą społeczną, jaką przyszło im grać. Cary z *Wszystko, na co niebo pozwoli* angażuje się w zakazany związek, przekraczający bariery klasowe i generacyjne, Cathy z *Daleko od nieba* występuje przeciwko roli żony i przekracza granice rasy, Frank zmaga się ze swoją tożsamością seksualną, która nie pozwala mu odnaleźć się w roli męża.

Budynek kina, w którym oglądamy Franka na początku filmu, powraca także w scenie konfrontacji Raymonda i Cathy, będącej pierwszym sygnałem zbliżającego się rozpadu ich związku. Tym razem jednak w repertuarze znajdują się dwa inne filmy: *Śmiały i odważny* (*The Bold and the Brave*, USA 1956, reż. Le-

Tożsamość odbita w lustrze

wis R. Foster) oraz *Hilda Crane* (USA 1956, reż. Philip Dunne). Znaczenie tych tytułów realizuje się ponownie w sposób daleki od semantycznej symetrii. Pierwszy komentuje sytuację rozgrywającą się pomiędzy bohaterami samym brzmieniem tytułu – spodziewamy się, że być może Cathy i Raymond podejmą „śmiałe i odważne decyzje". Nie ma natomiast znaczenia jego fabuła – film Fostera jest bowiem wojennym dramatem, który nie budzi żadnych skojarzeń z dziełem Haynesa i problematyką w nim poruszoną. *Hilda Crane* natomiast to kolejny melodramat opowiadający historię „kobiety po przejściach", która próbuje ułożyć sobie życie po dwóch nieudanych związkach. Fabuła tego filmu jest więc w pewnym sensie projektem przyszłych losów Cathy, z którą rozstajemy się w finale, w momencie, kiedy kończy się jej małżeństwo, a także ledwie rozpoczęty związek z Raymondem.

Haynes żongluje odniesieniami do twórczości Sirka nie tylko na poziomie fabuły. Umieszcza w swoim filmie także elementy w inny sposób przywołujące świat twórcy *Wspaniałej obsesji*. Forma filmu jest próbą rekonstrukcji języka Douglasa Sirka – Haynes w wielu scenach korzysta z charakterystycznych wewnętrznych ram: wielokrotnie widzimy Cathy przeglądającą się w lustrze. Co ciekawe – zawsze w scenach, w których ważą się losy jej tożsamości. Raz ukazana jest wraz z córką, kiedy indziej w zwierciadle oprócz twarzy bohaterki odbija się zarys postaci jej męża. Reżyser zdecydował się także zrekonstruować charakterystyczny dla Sirka sposób kadrowania, pozwalający na zbudowanie niezwykle ekspresyjnych, czy nawet „nadekspresyjnych" kadrów. Haynes, podobnie jak wcześniej Sirk, umieszcza kamerę nieco poniżej lub powyżej linii wzroku, czasem dodatkowo ustawiając ją pod kątem. Unika także dużych zbliżeń, chcąc lepiej wykorzystać scenerię otaczającą bohaterów. Kiedy zaś decyduje się zrezygnować z dominującej w filmie zasady, pojawienie się zbliżenia w skuteczny sposób zwraca uwagę widza, sprawia, iż zostaje ono nasycone znaczeniem. Tak dzieje się na przykład w scenie ostatniej rozmowy z Raymondem – inaczej niż we wcześniejszych fragmentach, Cathy zostaje w niej „sama w kadrze", jej twarz zaś tym skuteczniej skupia w sobie emocje bohaterki i widzów filmu.

W filmie znajdziemy także rozwiązania w sposób bardziej bezpośredni nawiązujący do twórczości Sirka. Haynes zdecydował się na przykład na zastosowanie rozwiązań scenograficznych, opierających się na pomysłach mistrza klasycznego melodramatu. Biuro,

w którym pracuje Frank, wzorowane jest na wnętrzach z filmu *Pisane na wietrze*. W scenie, w której widzimy bohaterkę w samochodzie, w oryginalny sposób zacytowano wspomniany film. Haynes użył klasycznej tylnej projekcji, dzięki której mamy odnieść wrażenie, że pojazd porusza się w realnej przestrzeni. Reżyser nie ukrywa jednak umowności sytuacji, wykorzystując tak zwane „projection plates"[33] zastosowane wcześniej właśnie w melodramacie Sirka.

Daleko od nieba przynosi również nawiązania do innych filmów. Choć to dzieła Sirka znajdują się w centrum uwagi twórcy *Trucizny*, reżyser przywołuje także prace Maxa Ophülsa oraz Rainera Wernera Fassbindera. Ophüls to kolejny Europejczyk, który realizował melodramaty w Hollywoodzie, to także twórca obdarzony wrażliwością zbliżoną do Douglasa Sirka. Również on doskonale rozumiał konwencje melodramatu i – stosując bliskie Sirkowi strategie amplifikacji – dekonstruował je. Haynes przywołał jego film *Szaleńcza chwila* (*The Reckless Moment*, USA 1949) w dwóch fragmentach swojego filmu. Po raz pierwszy we wspomnianej już scenie, w której wykorzystano efekt *match dissolve*, po raz drugi zaś w scenie ukazującej Cathy płaczącą po rozstaniu z Raymondem. Odniesienie do melodramatu Ophülsa nie sprowadza się jednak tylko do wykorzystania efektownych rozwiązań warsztatowych i inscenizacyjnych. Reżyser ponownie buduje pozatekstowy ciąg znaczeniowy, w którym uczestniczy nie tylko melodramat z 1949 roku, ale także jego remake, nakręcony niecałe dwa lata przed *Daleko od nieba*. *Na samym dnie* (*The Deep End*, USA 2001, reż. Scott McGehee, David Siegel) to nowa wersja opowieści z *Szaleńczej chwili*. W filmie Ophülsa jesteśmy świadkami dramatycznej historii kobiety, która ukrywa zwłoki kochanka swojej córki, podejrzewając, iż może ona być sprawczynią zbrodni, staje się ofiarą szantażu i... zakochuje się w szantażyście. McGehee i Siegel dokonują znaczącego przewartościowania – postać córki zostaje zastąpiona przez syna, pozostającego w homoseksualnym związku z mężczyzną, który ginie w tajemniczych okolicznościach.

Haynesa interesuje nie tylko styl Ophülsa. Zwraca uwagę także na fakt, iż dokonana przez niego reinterpretacja jest elementem ciągu, w którym teksty wyzwalają się z pierwotnych kontekstów, zaczynają żyć własnym życiem dzięki twórcom-interpretato-

Strach zżerać duszę R.W. Fassbindera – pierwsza reinterpretacja *Wszystko, na co niebo pozwoli*

rom i publiczności. Właśnie dlatego w *Daleko od nieba* pojawiają się również nawiązania do dokonań Fassbindera – pierwszego twórcy kina artystycznego, który zwrócił uwagę na realizacje autora *Imitacji życia*. Nawiązania te ponownie są niebezpośrednie i opierają się na subtelnej grze znaczeń rozgrywającej się raczej pomiędzy tekstami, niż w nich samych.

Pierwsze skojarzenie z Fassbinderem związane jest z udziałem w filmie Patricii Clarkson grającej rolę Eleanor Fine – jednej z przyjaciółek Cathy. Haynes zainteresował się nią po obejrzeniu *Sztuki wysokiej* (*High Art*, 1998, reż. Lisa Cholodenko), w którym zagrała rolę niemieckiej aktorki, współpracującej niegdyś z Fassbinderem. To właśnie ta kreacja sprawiła, iż reżyser odnalazł w jej osobie Eleanor, postać wzorowaną na Alidzie Anderson – jednej z bohaterek *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Bardziej dosłowny trop znajdziemy natomiast w samym filmie. Haynes przywołuje jedną z kluczowych sytuacji z filmu *Strach zżerać duszę*, w której Ali zaprasza Emmi do tańca. Podobnie jak Emmi w filmie Fassbindera, bohaterka *Daleko od nieba* trafia do „etnicznej restauracji", w której to ona czuje się wyobcowana. Co ciekawe w tej ważnej w *Strach zżerać duszę* scenie – a w istocie w dwóch scenach, bo analogiczna sytuacja pojawia się także pod koniec filmu – niemiecki reżyser zdecydował się nawiązać do kolorystycznych rozwiązań znanych z filmów Sirka. Choć cały film zachowuje neutralną kolorystykę, Emmi i Ali tańczą w świetle kolorowych reflektorów. Podobnie jak Raymond i Cathy.

Powtórzenie

Todd Haynes zawdzięcza Fassbinderowi nie tylko impuls do zainteresowania się twórczością Sirka. Choć reżyser w ograniczonym zakresie cytuje autora *Handlarza czterech pór roku*, korzysta z wypracowanej przez niego strategii, polegającej na uruchomieniu sekwencji zewnętrznych i wewnętrznych powtórzeń. W twórczości Fassbindera te ostatnie były rodzajem echa budującego nieoczekiwane znaczenia pomiędzy poszczególnymi dziełami. Doskonale jest to widoczne w dwóch filmach pochodzących z wczesnego okresu twórczości Niemca.

Bogowie zarazy (*Götter der Pest*, 1970) i *Amerykański żołnierz* przynoszą dwa ujęcia tego samego tematu i opowiadają podobną historię. Bohaterem pierwszego filmu jest gangster wychodzą-

cy z więzienia, w drugim jest nim powracający z USA przestępca. Obydwa filmy realizują narracyjny schemat „starych porachunków", wykorzystywany często w filmach gangsterskich i czarnych kryminałach. Fassbinder konstruuje nakręcone w krótkim odstępie czasu utwory z korespondujących ze sobą segmentów, które, choć nie zawsze występują w tej samej relacji wobec pozostałych elementów, są rozpoznawalne jako odpowiadające sobie części. Reżyser zawsze dokonuje jednak znaczących przesunięć. Widz może odnieść wrażenie, że *Amerykański żołnierz* dokonuje rekonstrukcji formuły „film noir", podczas gdy *Bogowie zarazy* dekonstruują i pierwotny wzorzec, i film do niego nawiązujący. Takie przypuszczenie nie zyskuje jednak potwierdzenia – *Bogowie zarazy* to bowiem film wcześniejszy!

Doskonałym przykładem zastosowania tej strategii[34] są sceny spotkania bohaterów z ich matkami. W *Amerykańskim żołnierzu* Fassbinder udosłownia wątek „nieobecnej rodziny"[35], będący częstym elementem głębokiej struktury filmu czarnego. Bohater filmu podejmuje walkę o względy matki z bratem i przywołuje postać ojca, który – jak sam mówi – „należy do innego świata". W *Bogach zarazy* wspomniany trop zderzony jest ze stereotypem niemieckiej rodziny. Matka Franza jest figurą germańskiej *Mutter*, witającą syna patriotyczną pieśnią w marszowym rytmie, którą odtwarza z płyty.

Fassbinder zachęca do zerwania z linearnym porządkiem odczytywania znaczeń następujących po sobie filmów. *Amerykański żołnierz* powstał po nakręceniu *Bogów zarazy.* Nie oznacza to jednak, iż jest on doskonalszą wersją wcześniejszego dzieła. Jest elementem większej struktury, którą stanowi cały dorobek niemieckiego artysty.

Haynes także korzysta z efektu echa. Czyni to jednak wewnątrz tekstu jednego filmu, rezygnując z obecnych we wcześniejszych realizacjach odniesień do innych własnych dzieł. Wynika to być może z faktu, iż *Daleko od nieba* to film cechujący się wyraźną odrębnością, przede wszystkim stylistyczną. Wewnątrz zauważymy jednak sceny, w których reżyser buduje znaczenie, opierając się na zestrojeniu powtórzenia i przesunięcia. Odzwierciedla to sposób wykorzystania zewnętrznych kontekstów.

Na sąsiedniej stronie: *Handlarz czterech pór roku* R.W. Fassbindera – reinterpretacja twórczości Sirka z delikatnie zarysowanym wątkiem kryzysu tożsamości seksualnej.

Haynes powtarza sytuacje zainscenizowane w podobny sposób – na przykład we fragmentach, ukazujących Cathy zasiadającą przed lustrem i rozgrywającą „dramat tożsamości", w którym uczestniczą jej dzieci i mąż. Korzysta również ze znaczących scenerii; jak we wspomnianych wcześniej scenach, w których ukazano fasadę kina z reklamami wyświetlanych filmów – innych w każdym przypadku. Najciekawszym przykładem posłużenia się efektem wewnątrztekstowego echa jest seria scen, w których wykorzystano charakterystyczne, inne niż w pozostałych partiach filmu, oświetlenie. *Daleko od nieba* to film zdominowany przez niebieskie światło, które – podobnie jak w melodramatach Sirka – rozświetla przestrzeń w sposób arbitralny, bez konieczności szukania jakiegokolwiek uzasadnienia dla jego obecności. W kilku scenach reżyser jednak posługuje się innym kluczem kolorystycznym. Po raz pierwszy ulega on zmianie we fragmencie, w którym Frank trafia do kawiarni[36], będącej nieoficjalnym klubem gejowskim, w którym spotykają się samotni mężczyźni poszukujący partnera. Haynes zdecydował się tu na użycie zestawienia dwóch kolorów – zielonego i fioletowego. Kolory te powracają w późniejszych fragmentach, stając się w pewnym sensie znakiem motywu zdrady. Zielone i fioletowe światło wypełnia przestrzeń restauracji dla czarnych, w której spotykają się Raymond i Cathy, kolory te zostają przywołane również w scenie spaceru pani Whitaker i jej przyjaciela w lesie. Tym razem nie w oświetleniu, lecz w barwach jednej z licznych kreacji Cathy. Haynes nie traktuje jednak motywu w klasyczny sposób. Zdrada, której dopuszcza się Frank, nie jest równa „niewierności" Cathy.

Haynes konsekwentnie stosuje strategię powtórzenia, zarówno w sferze intertekstualnej, jak i wewnątrztekstowej. Jest to jednak powtórzenie szczególnego rodzaju – jest ono nieidentyczne i przemieszczone. Jacques Derrida nazywa je powtórzeniem heideggerowskim, które odróżnia od powtórzenia heglowskiego. Powtórzenie to zawiera w sobie interpretację, której przebieg francuski filozof rekonstruuje w następujący sposób.

> Oto schemat argumentacji: poszukiwanie źródła jakiejś rzeczy jest poszukiwaniem tego, skąd się ona wyłania i przez co jest ona tym, czym jest; chodzi tu zatem o poszukiwanie jej istotowego pochodzenia, które nie jest tym samym,

co jej źródło empiryczne. Mówi się, że dzieło sztuki pochodzi od artysty. Kimże jednak jest artysta? Artysta to ten, kto wytwarza dzieło sztuki. Źródłem artysty jest dzieło sztuki, źródłem dzieła sztuki jest artysta, a „żadnego z nich nie ma bez drugiego" (Heidegger)[37].

Dla Haynesa powtórzenie nie wynika z prostego pragnienia uruchomienia mechanizmów intertekstualnej gry. Nie jest też – zważywszy „zaangażowanie" reżysera w sprawy mniejszości seksualnej – świadectwem przekonania o zerwaniu nici łączącej sztukę z rzeczywistością. Powtórzenie jest interpretacją tekstów, które zainspirowały twórcę, jest również interpretacją lektury tych tekstów, której dokonał Haynes.

Strategia reżysera przywodzi na myśl kategorię wprowadzoną przez Gillesa Deleuzea[38]. Francuski myśliciel wprowadza rozróżnienie na powtórzenie „przed", „podczas" i „potem", Haynes zaś zdaje się realizować wariant drugi, w którym powtarzający staje się podobny a, nawet równy temu, który jest źródłem powtórzenia.

Gatunek

Intencją Todda Haynesa nie było zdekonstruowanie konwencji melodramatu. Jego film jednak istnieje w sieci odniesień kina popularnego. Sam jest zresztą funkcjonalnym melodramatem, różniącym się od klasycznych reprezentantów gatunku przemieszczeniem wpisanym w tekst. *Daleko od nieba* nie realizuje w pełni strategii kina progresywnego, a przynajmniej nie czyni z nich istoty wypowiedzi autora filmu[39]. Dokonuje jednak modyfikacji niektórych cech analizowanych w przywołanym wcześniej artykule Altmana.

Film Haynesa nie jest wytworem systemu zakładającego kompensacyjną funkcję kina popularnego. Stąd dualizm wpisany w *Daleko od nieba* materializuje się na innym poziomie. Klasyczne opozycje zacierają się lub istnieją w postaci śladów. Treści struktury głębokiej, będące w klasycznym wariancie kina gatunkowego symboliczną treścią opozycji obecnych w strukturze powierzchniowej, zostają ujawnione. Dotyczy to przede wszystkim wątku homoseksualnego, należącego do warstwy fabularnej utworu. W filmie nie znajdziemy także opozycji pomiędzy bohaterami – Haynes utrud-

nia wartościowanie, jego bohaterowie są najczęściej wielowymiarowi. Paradoksalnie – jedyną postacią ukazaną w sposób wyidealizowany jest Raymond – czarnoskóry ogrodnik. Jest on zaprzeczeniem stereotypowego wizerunku czarnych, znanego z wielu filmów hollywoodzkich.

Intrygujące przesunięcie zauważymy także, zastanawiając się nad powtarzalnością wpisaną w film Haynesa. Realizuje on bowiem postulat osadzenia w szeregu gatunkowym: jest melodramatem, a także kontynuacją „kina Douglasa Sirka". Powtórzenie – na poziomie międzytekstowym i gatunkowym – nie jest jednak w pełni odbiciem strategii kina klasycznego. Haynes powtarza, ale jednocześnie dekontekstualizuje – stąd jego film nie należy w sposób bezpośredni do tradycji, z której czerpie. Gatunki są bowiem zawsze – w danym momencie swojego rozwoju – bardzo silnie wpisane w rzeczywistość, metaforyzują ją i wyjaśniają. Na tym poziomie film Haynesa wydaje się „pusty", pozbawiony odniesienia do świata zewnątrztekstowego.

Daleko od nieba cechuje się także rodzajem odwróconej kumulacyjności. W wariancie klasycznym mamy bowiem do czynienia z sytuacją, w której tekst pojedynczego dzieła staje się czytelny w kontekście ciągu, jakim jest gatunek. Haynes natomiast tworzy nadmiarową strukturę, dokonującą kumulacji cech gatunkowych, które zwykle rozproszone są w tekstach, będących bezpośrednią inspiracją filmu, a także w tych, będących po prostu reprezentantami interesującej go konwencji. Jednocześnie – rozpoznanie jego strategii możliwe jest tylko pod warunkiem, iż widz dysponuje gatunkową kompetencją.

Melodramat twórcy *Trucizny* nie odchodzi od charakterystycznej dla wybranej konwencji przewidywalności. W płaszczyźnie fabularnej wykorzystane są dobrze znane elementy. Struktura filmu nie jest wprawdzie wypełniona w sposób tradycyjny – reżyser proponuje bowiem treści, stanowiące w okresie klasycznym tabu – ale jednocześnie opowiada typową historię porzucenia i niespełnionej miłości. Przewidywalność *Daleko od nieba* zostaje jednak w pewien sposób podważona – twórca odwołuje się bowiem do „martwej konwencji", sięga po rozwiązania, które nie są dziś aktualizowane przez kino gatunkowe. Stąd też wzmocniony zostaje nostalgiczny wymiar filmu. Twórca przesuwa jednak akcent z obszaru rzeczywistości w świat tekstu. Kino nurtu domi-

nującego mitologizowało przeszłość, świat miniony. Haynes natomiast mitologizuje filmy, poszukując możliwości powrotu do doświadczenia magii kina, zanegowanego – to kolejny paradoks – między innymi za sprawą twórców, związanych z progresywnym nurtem kina popularnego[40].

Najbardziej wyraźne zerwanie z tradycją gatunkową widoczne jest w kontekście dwóch ostatnich cech przywołanych przez Altmana. Film, ponownie za sprawą wyrwania z kontekstu, nie zachowuje funkcjonalności gatunku, czy też – w tym przypadku – melodramatu. Zrywa także z symbolicznością klasycznego kina popularnego, ujawniając to, co wcześniej stanowiło treść struktury głębokiej.

Wszystko na wierzchu

Todd Haynes w komentarzu do *Daleko od nieba* daje wyraz swojej fascynacji nie tylko filmami Sirka, ale także ich... tytułami[41]. W istocie mamy tu do czynienia ze zjawiskiem wyjątkowym – reżyser bowiem zastrzegał sobie prawo do decydowania o ostatecznym tytule i skutecznie przeciwstawiał się zapędom producentów poszukujących taniej sensacji[42].

Daleko od nieba, pomyślane jako rekonstrukcja filmowego świata Sirka, miało przywoływać filmy mistrza już samym tytułem. Haynes zaproponował kilka wersji, między innymi: *Powierzchnia rzeczy* (*The Surface of Things*). Choć ostatecznie zdecydowano się na inny wariant, to właśnie ten, odrzucony przez producentów tytuł, najlepiej oddaje sens dzieła.

Twórca zdecydował się zresztą przywołać go w jednej z kluczowych scen filmu: w dialogu pomiędzy Cathy i Raymondem, którzy dyskutują o ich niespełnionym związku:

> Cathy: Jesteś dla mnie tak dobry. A ja odwdzięczam ci się moją głupotą, wierząc, że...
> Raymond: Że co? Że można zbliżyć się do drugiego człowieka? Starać się go zrozumieć? Że można – tak od razu – zajrzeć pod powierzchnię, pominąć kolor skóry?
> Cathy: Myślisz, że to możliwe. Pominąć to. Zajrzeć pod powierzchnię rzeczy?[43]

„Powierzchnia rzeczy" to nie tylko kolor skóry, choć we wspomnianej scenie Cathy i Raymond przede wszystkim to mają na myśli. Ich związek nie może znaleźć spełnienia, ponieważ dzieli ich bariera rasy. Ale Haynes rozumie powierzchnię także w inny sposób. W jego filmie ważne jest bowiem to, co „znajduje się na powierzchni", co zostaje ujawnione.

Dotyczy to nie tylko „zakazanego" tematu miłości homoerotycznej, który zostaje wpisany w fabułę filmu, udostępniony i udosłowniony. Reżyser, choć należy przecież do obszaru „new queer cinema", marginalizuje wątek homoseksualnej zdrady Franka. W centrum uwagi znajduje się przecież Cathy. Frank jest przedstawiony jako człowiek słaby, zmagający się z odmiennością. Reżyser jednak nie okazuje mu „sympatii", nie kieruje uwagi na jego dramat, po raz kolejny marginalizując temat, znajdujący się w centrum – lub bliżej centrum – we wcześniejszych pracach. Frank **po prostu jest** homoseksualistą. Ujawnieniu ulegają także strategie melodramatu – po pierwsze przez ich dekontekstualizację, po drugie zaś – przez oderwanie „niefunkcjonalnej powierzchni" od „nieobecnej warstwy symbolicznej". *Daleko od nieba*, choć przynosi kontynuację tematów bliskich reżyserowi, jest świadectwem wyraźnego zwrotu w twórczości Haynesa. Film ten opiera się bowiem przede wszystkim na jednym koncepcie – ujawnienia tego, co wcześniej pozostawało w ukryciu.

Filmy Sirka, choć przecież osadzone w rzeczywistości lat 50., były w ostentacyjny sposób sztuczne. Reżyser nie odwoływał się w nich do żadnych wydarzeń ze sfery życia społecznego, kreując świat całkowicie oderwany od codzienności. We *Wszystko, na co niebo pozwoli* wykorzystany zostaje rekwizyt, który w szczególny sposób powróci w dziele Haynesa. Jest nim telewizor, który Cary otrzymuje w prezencie od swoich dzieci. Odbiornik nigdy nie zostanie jednak włączony, na jego ekranie nie pojawi się żaden ślad „tu i teraz" lat 50. Jedyny obraz, który zostanie wpisany w ramę jego ekranu, to odbicie twarzy samotnej bohaterki.

Nie jest przypadkiem, iż Frank z *Daleko od nieba* pracuje w firmie produkującej telewizory. Haynes jednak pozwala bohaterom uruchomić odbiornik. W jednej ze scen na ekranie pojawia się Dwight Eisenhower, co wydaje się wyraźnym zakotwiczeniem filmu w rzeczywistości społecznej czasów, w którym rozgrywa się akcja. A jednak to właśnie filmy Sirka odbijają czasy, w których

powstały. Są świadectwem napięć, przemian i sprzeczności Ameryki stojącej u progu ery konsumpcjonizmu. Film Haynesa odbija nie świat, lecz lekturę tekstu. Jest zdaniem relacji z doświadczenia twórcy, ale jednocześnie obietnicą doświadczenia widza.

Przypisy

[1] Wspominam o tym wątku w rozdziale poświęconym *Bezpiecznej*, w którym zauważam przypadkową, ale w fascynujący sposób znaczącą korespondencję nazwisk bohaterek filmu Haynesa i *Godzin*.

[2] Potwierdzeniem tej tezy może być reakcja polskiej publiczności. Seans podczas festiwalu „Camerimage" podzielił widownię na dwa obozy – widzowie odczytujący odniesienia zawarte w filmie przyjęli go z entuzjazmem. Znaczna część odbiorców opuściła jednak salę projekcyjną, uznając *Daleko od nieba* za przykład bezguścia i anachronicznego kiczu.

[3] Por. Borys Tomaszewski, *Poetyka. Teoria literatury*, przekład zbiorowy, Poznań 1935.

[4] Thomas G. Schatz, *The Family Melodrama* [w:] tegoż, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York: McGraw-Hill 1981.

[5] Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, „Monogram" 1972, nr 4.

[6] Todd Haynes, *Far From Heaven: Director's Statement* [w:] tegoż, *Far From Heaven, Safe, and Superstar: The Karen Carpenter Story. Three Screenplays*, New York: Grove Press 2003, ss. xiii-xiv.

[7] Todd Haynes, *Three Screenplays: An Introduction* [w:] tegoż, *Far From Heaven...*, ibidem, s. xi.

[8] Mary Ann Doane, *Observations on the Cinema of Todd Haynes*, referat wygłoszony w Brown University w kwietniu 2003.

[9] Todd Haynes, *Three Screenplays: An Introduction*, op. cit., s. xii.

[10] Rick Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman [w:] Alicja Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków: Universitas 1992, s. 209.

[11] Autor w różnych swoich pracach używa wymiennie imienia Charles lub zdrobnienia Rick, co wprowadza pewne zamieszanie i może utrudniać identyfikację jego tekstów.

[12] Charles F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino" 1987, nr 6.

[13] Ibidem, s. 22.

[14] Grażyna Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków: Rabid 2001, s. 16.

[15] Ibidem, s. 18.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem, s. 20.

[18] Ibidem, s. 22.

[19] Ibidem, s. 23.

[20] Strategie tego rodzaju odnajdziemy między innymi w filmach, należących do obszaru gatunków progresywnych, czy też tak zwanego kina kultowego. Por. np. Umberto Eco, *„Casablanca": Cult Movies and Intertextual Collage*, „SubStance" 1985, nr 2.

[21] Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press1994.

[22] Laura Mulvey, *„It Will be a Magnificent Obsession". The Melodrama's Role in The Development of Contemporary Film Theory* [w:] Jacky Bratton, Jim Cook, Christine Gledhill, *Melodrama. Stage, Picture, Screen*, London: British Film Institute 1994.

[23] Laura Mulvey, *Social Hieroglyphics: Reflections on Two Films by Douglas Sirk* [w:] tejże, *Fetishism and Curiosity*, London: British Film Institute 1996.

[24] Wprost pisze o tym w: Laura Mulvey, *Notes on Sirk and Melodrama* [w:] Christine Gledhill (red.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI Publishing1987.

[25] Kodeks Haysa, wprowadzony w życie w 1934 roku, zawierał regulacje dotyczące obecności kontrowersyjnych treści w utworach filmowych. W 1952 Sąd Najwyższy uznał, że film podlega regulacjom gwarantującym wolność słowa, gdyż jest formą sztuki, a nie – jak wcześniej uważano –

jedynie produktem przemysłowym. W konsekwencji zniesiono wiele zakazów cenzuralnych, zastępując je systemem kategorii wiekowych, pozwalających adresować filmy do konkretnych grup odbiorców.

[26] W latach 50. nie istniały już typowe monopole. Nawet duże studia filmowe musiały więc liczyć się z opinią niezależnych kiniarzy.

[27] Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning*, op. cit., s. 158.

[28] Do filmu tego odwołał się hongkoński reżyser John Woo, który w filmie *Zabójca* (*Diexue shuang xiong/Killer*, Hongkong 1989) dokonał interesującego połączenia melodramatu i kina akcji, osiągając efekt znaczeniowy, który przede wszystkim dekonstruuje pierwotnie melodramatyczną strukturę kina popularnego.

[29] Grażyna Stachówna, op. cit., s. 176.

[30] Wypowiedź reżysera dołączona do wydania DVD filmu *Daleko od nieba*. Wydawca: Entertainment in Video (Wielka Brytania).

[31] Przenikanie pomiędzy kadrami, między którymi zostaje zachowana ciągłość graficzna i dynamiczna.

[32] Do początkowych ujęć filmu Sirka nawiązuje także Fassbinder, który „odkrył" twórcę *Imitacji życia* dla Haynesa. W *Strach zżerać duszę* miast perspektywy „ptasiej", oglądamy rzeczywistość z bardzo niskiego punktu widzenia. Reżyser przywołuje istotny dla sceny parametr (niediegetyczny punkt widzenia kamery), dokonując jednocześnie jego wyraźnego przewartościowania.

[33] Ujęcia zawierające zdjęcia pleneru, które wykorzystywano jako ruchome tło w scenach, które z przyczyn ekonomicznych i technicznych kręcono w studio, choć wydarzenia w nich przedstawione rozgrywały się w przestrzeni zewnętrznej.

[34] Więcej przykładów przytaczam w moim artykule: *Wszystko, co można powtórzyć. Uwagi o powtórzeniu we wczesnej twórczości Rainera Wernera Fassbindera* [w:] Alicja Kisielewska (red.), *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, Kraków: Rabid 2004.

[35] Por. S. Harvey, *Woman's Place: the Absent Family of Film Noir* [w:] E. Ann Kaplan (red.), *Women in Film Noir*, London: British Film Institute 1989.

[36] Inspiracji dla scenografii dostarczył w tym przypadku film *Advise and Consent* (1962) Otta Premingera.

[37] Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2003, ss. 39-40.

[38] Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Krzysztof Matuszewski, „Colloquia Communia" 1988, nr 1-3.

[39] Kino gatunków progresywnych nastawione jest przede wszystkim na dekonstruowanie konwencji, ujawnianie ich głębokich struktur. Bardzo często posługuje się ono ironią, której nie znajdziemy w filmie Haynesa. O zjawisku tym piszę m.in. w: *Progresywne gatunki filmowe* [w:] Krzysztof Loska (red.), *Kino gatunków – wczoraj i dziś*, Kraków: Rabid 1998, ss. 164-175.

[40] Mam na myśli tych twórców, wprowadzających do filmów opartych na konwencjach gatunkowych elementy dystansu i ironii, które sprawiały, iż widzowie czerpali przyjemność nie tyle z faktu uczestniczenia w świecie przedstawionym filmu, co z faktu „świadomego odbioru", dekonstruowania konwencjonalnego tekstu. Skrajnym przykładem filmu dokonującego radykalnego przesunięcia przyjemności jest *Rocky Horror Picture Show* (1975, reż. Jim Sharman), w którym zaprojektowano elementy zachęcające do zachowań imitacyjnych. Widzowie nocnych seansów w klubach filmowych uczestniczyli w rodzaju happeningu. Śpiewali, tańczyli, oblewali się wodą, miast w skupieniu oglądać film wyświetlany na ekranie. O fenomenie tym piszę w: *Kino kultu*, Kraków: Rabid 1998.

[41] Wypowiedź reżysera dołączona do wydania DVD filmu *Daleko od nieba*. Wydawca: Entertainment in Video (Wielka Brytania).

[42] Film pod tytułem *Wyblakłe anioły* (*Tarnished Angels*, 1957, reż. Douglas Sirk), nakręcony na podstawie powieści Williama Faulknera „Pylon" miał na przykład nazywać się *Sex on Wings*. Reżyser jednak doprowadził do zachowania zaproponowanego przez siebie tytułu.

[43] Tłumaczenie fragmentu na podstawie scenariusza. Todd Haynes, *Far From Heaven* [w:] tegoż, *Far From Heaven...*, op. cit., s. 73. Dialog został zachowany w tym kształcie w przywoływanej scenie filmu.

Filmografia

1985

Zabójcy: film o Rimbaud

Assassins: A Film Concerning Rimbaud

scen. i reż.: Todd Haynes
film amatorski

1987

Supergwiazda: Historia Karen Carpenter

Superstar: The Karen Carpenter Story

prod.: Todd Haynes, Cynthia Schneider, scen.: Todd Haynes, Cynthia Schneider, zdj.: Barry Ellsworth, muzyka: The Carpenters, wyst. (głosy): Rob LaBelle, Gwen Kraus, Bruce Tuthill

1991

Trucizna

Poison

prod.: Brian Greenbaum, James Schamus, Christine Vachon, Lauren Zalaznick, scen.: Todd Haynes, zdj.: Maryse Alberti (zdj. kolorowe), Barry Ellsworth (zdj. czarno-białe), muzyka: James Bennett, wyst.: Scott Renderer (John Broom), James Lyons (Jack Bolton), Chris Singh (Chris), Edward Allen (Fred Beacon), Carlos Jimenez (Jose), Larry Maxwell (Dr. Graves), Susan Norman (Nancy Olsen), Edith Meeks (Felicia Beacon), Millie White (Millie Sklar), Buck Smith (Gregory Lazar), Anne Giotta (Evelyn McAlpert) i inni
Produkcja: Bronze Eye Productions, Poison L.P.

1993

Dottie dostaje lanie

Dottie Gets Spanked

prod.: Craig Paull, James Schamus, Christine Vachon, Lauren Zalaznick, scen.: Todd Haynes, zdj.: Maryse Alberti, muzyka: James Bennett, wyst.: J. Evan Bonifant (Steven Gale), Barbara Garrick (Lorraine Gale), Julie Halston (Dottie Frank), Robert Pall (ojciec Stevena), Harriet Harris (matka Stevena) i inni

Produkcja: Caboose Productions, Independent Television Service (ITVS)

1995

Bezpieczna

Safe

prod.: John Hart, Ted Hope, Ernest Kerns, Lindsay Law, James Schamus, Christine Vachon, Lauren Zalaznick, scen.: Todd Haynes, zdj.: Alex Nepomniaschy, muzyka: Brendan Dolan, Ed Tomney, wyst.: Julianne Moore (Carol White), Peter Friedman (Peter Dunning), Xander Berkeley (Greg White), Susan Norman (Linda), Kate McGregor-Stewart (Claire), Mary Carver (Nell), Steven Gilborn (doktor Hubbard) inni

Produkcja: American Playhouse, Channel Four Films, Chemical Films, Good Machine, Kardana Films

1998

Idol

The Velvet Goldmine

prod.: Christopher Ball, Scott Meek, Olivia Stewart, Michael Stipe, William Tyrer, Christine Vachon, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, scen.: Todd Haynes, zdj.: Maryse Alberti, muzyka: Carter Burwell, Lou Reed, Steve Harley, Thom Yorke, Marc Bolan, Iggy Pop, wyst.: Ewan McGregor (Curt Wild), Jonathan Rhys-Meyers (Brian Slade), Christian Bale (Arthur Stuart), Toni Collette (Mandy Slade), Eddie Izzard (Jerry Devine), Emily Woof (Shannon), Michael Feast (Cecil) i inni

Produkcja: Channel Four Films, Goldwyn Films, Killer Films, Miramax Films, Single Cell Pictures, Zenith

Dystrybucja w Polsce: Solopan

2002

Daleko od nieba

Far From Heaven

prod.: Declan Baldwin, Tracy Brimm, George Clooney, Jean-Charles Levy, Jody Patton, Eric Robison, John Sloss, Steven Soderbergh, Christine Vachon, scen.: Todd Haynes, zdj.: Edward Lachman, muzyka: Elmer Bernstein, wyst.: Julianne Moore (Cathy Whitaker), Dennis Quaid (Frank Whitaker), Dennis Haysbert (Raymond Deagan), Patricia Clarkson (Eleanor Fine), Viola Davis (Sybil), James Rebhorn (doktor Bowman), Bette Henritze (Pani Leacock) i inni

Produkcja: Clear Blue Sky Productions, John Wells Productions, Killer Films, Section 8 Productions Inc., TF1, USA Films, Vulcan Productions

Dystrybucja w Polsce: SPINKA

W produkcji:

I'm Not There: Suppositions on a Film Concerning Dylan
(premiera w 2005 roku)

INDEKS NAZWISK

INDEKS FILMÓW