



# PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE  
www.panoptikum.pl

Adres do korespondencji:

Redakcja „Panoptikum”  
ul. Wita Stwosza 58/109  
80-952 Gdańsk  
tel. (058) 523 24 50  
info@panoptikum.pl

REDAKCJA:

Grażyna Świątchowska – redaktor naczelna / graz@panoptikum.pl  
Monika Bokinić – mobok@panoptikum.pl  
Julia Gierczak – jgierczak@panoptikum.pl

RADA NAUKOWA:

prof. Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Ewa Mazierska (University of Lancashire, UK), prof. Mirosław Przyłipiak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego, Polska)

RECENZENCI:

- Marcin Adamczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Lucie Česáľková (Masarykova Univerzita, Czechy)
- Konrad Chmielecki (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Polska)
- Agnieszka Gajewska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Małgorzata Jakubowska (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Konrad Klejsa (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Katarzyna Marciniak (Ohio State University, USA)
- Katarzyna Mąka-Malatyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Anna Taszycka - (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Polska)
- Constantin Părvulescu (Universitatea de Vest din Timisoara, Rumunia)
- Balázs Varga (Eötvös Loránd University, Węgry)

*Redakcja językowa, korekta i adiustacja:* Elżbieta Busłowska, Julia Gierczak

*Projekt graficzny okładki, layout i skład:* Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.

*Wydawca:* Uniwersytet Gdański (<http://cwf.ug.edu.pl/ojs/>)

Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator”

© Copyright by Uniwersytet Gdański

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Kopiowanie w całości lub we fragmentach jakkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione.

ISSN 1730-7775

A black and white photograph of a male torso, showing the chest, abdomen, and upper arms. The lighting is dramatic, highlighting the musculature and creating deep shadows. The text is overlaid on the lower right portion of the image.

**Męskie ciała,  
męskie kultury**

# Spis treści

## Od redakcji

Julia Gierczak  
*Męskie ciała, męskie kultury, czyli wokół strategii możliwych i nieobecnych* 6

## I Nadwyżka męskości w kinie głównego nurtu: nadpisywanie nowych reguł

Marta Usiekiewicz  
*No Genre for Old Men: Age and Masculinity in Michael Winner's 1978 „The Big Sleep”* 14

Patrycja Włodek  
*Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała – męskość w klasycznym kinie Hollywood* 30

## II Męskie role od nowa – wokół zmiany paradygmatu

Iga Łomanowska  
*Wokół kategorii macho. O kryzysie mężczyzny i kryzysie męskości w „Bitwie na niebie” Carlosa Reygadasa* 46

Sebastian Jakub Konefał  
*Wizerunki mężczyzny w kinowych adaptacjach prozy Hallgrimura Helgasona* 57

Michał Piepiórka  
*Rozpad i trwanie wspólnoty. Cztery filmy o męskiej przyjaźni w czasach rodzenia się w Polsce kapitalizmu* 76

### **III Inne rejestry męskości: doświadczenie homospołeczne/ciało androgyniczne**

Aleksandra Idczak  
*Awangardowe wizje męskości. Jamesa Broughtona przygody z ciałem* 98

Monika Rawska  
*Między opresją a subwersją – moda jako potencjalna przestrzeń wyrazu  
nienormatywnej cielesności* 111

### **IV Heteromęska codzienność**

Rita Frieske, Ewelina Kamasz  
*Representations of Masculinity in Advertising in Poland and China* 124

Małgorzata Major  
*Duże ciała na małym ekranie. Nienormatywne wizerunki męskości w neoserialach* 136

### **Varia**

Jakub Kłeczek  
*Rytm ludzkie i rytmy świata na festiwalu sztuki mediów Cynetart* 154

*Noty o autorach* 164

# Julia Gierczak

(Uniwersytet Gdański)

## Męskie ciała, męskie kultury, czyli wokół strategii możliwych i nieobecnych

Stanley Kowalski pręży mięśnie. Opięty podkoszulek prawie pęka w szwach. Na ciele odznaczają się kropelki potu. Spojrzenie jest namiętne i tajemnicze. W kąćniku ust majaczy wykałaczka, czyniąc postawę bohatera jeszcze bardziej zapraszającą do erotycznej gry pełnej niepewności i napięcia. Jest stanowczy. Jest agresywny. Widać to w każdym geście. Zdawkowy opis postawy ikony macyzmu, czyli Marlona Brando w roli bohatera kultowego *Tramwaju zwanego pożądaniem* (1951, reż. Elia Kazan), mógłby składać się równie dobrze na teaser lekkiej pornografii gejowskiej. Właśnie na tym opiera się fenomen i aktora, i postaci Tennessee Williamsa: obu rozsadza hiper-męskość, która jednocześnie mieści w sobie tony zaprzeczające jej mainstreamowym kanonom. Czy Kowalski w ujęciu Marlona Brando to swoiste hetero-męskie cliché, czy raczej ucieleśnienie sekretnego gejowskiego kodu sprzed okresu rozkwitu kultury queerowej? Jak zauważa Sebastian Jagielski, wszystkie postaci uniwersum Williamsa – zwłaszcza w przełożeniu na ekran – ucieleśniają fantazmaty pisarza, należy je więc odczytywać w sposób mniej bezpośredni i dosłowny. Dotyczy to w równym stopniu postaci „kobięcych” i „męskich”:

„W filmach opartych na dramatach Tennessee Williamsa nie mamy do czynienia z kobietami, ale z transwestytami. Kobiety są projekcją barokowo transwestyckich fantazji homoseksualnych. (...) Założenie przez Williamsa kobiecej maski pozwala mu masochistycznie zbliżyć się do seksownych brutalni, żigolaków i rozneglizowanych chłopców z plaży: Stanleya Kowalskiego/Brando [czy – JG] Paola/Warrena Beatty”<sup>1</sup>.

Gdyby stworzyć amatorskie found footage w oparciu o fragmenty ról Marlona Brando, bez trudu wyłoniłby się z niego złożony performance męskości: zmysłowej, chłopięcej, maczystowskiej i homoerotycznej (Kowalski, *Dziki Johnny*), niemal laboratoryjnie patriarchalnej (Don Vito Corleone), ale również pograżonej

<sup>1</sup> S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospoleczne w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2013, s. 107-109.

w kryzysie i pustce, na antypodach dawnej, zorganizowanej i mocnej tożsamości (Paul w *Ostatnim tangu w Paryżu*, ale również Maximillian Beard w finałowej *Rozgrywce* aktora)<sup>2</sup>. Dyspozycja kluczowych postaci Brando wyraża się w spojrzeniu jego bohaterów, ale również w otwartości na bycie oglądanym, bycie przedmiotem spojrzenia w ramach voyeurystycznego spektaklu rozgrywanego z udziałem aktywnego widza, niejako na przekór klasycznej koncepcji Laury Mulvey oskarżającej męskiego widza o przyjęcie roli władcy spojrzenia przy założeniu wyraźnych rygorów:

„Aktywno-pasywny heteroseksualny podział pracy obowiązuje też w strukturze narracyjnej. Zgodnie z zasadami panującej ideologii i ukrytych za nią struktur psychicznych postać męska nie może unieść ciężaru uprzedmiotowienia seksualnego. Mężczyzna nie chce patrzeć na swego eks-hibicjonistycznego sobowtóra”<sup>3</sup>.

Brando w swoich najbardziej wyrazistych wcieleniach wyłamuje się z tego konwencjonalnego porządku, a właściwie podlega przekroczeniu, którego dokonuje widz w swojej strategii odbioru, tak naprawdę kluczowej dla odnalezienia i zdefiniowania queerowych tropów omawianych produkcji<sup>4</sup>.

Męskość ekranowych postaci obejmuje zapakowanych szczelnie w lateksowy kostium komiksowych superbohaterów i przechodzącego kryzysy Jamesa Bonda<sup>5</sup>, zwiewnych, ale wciąż dostojnych czarodziejów – od Merlina po Harry’ego Pottera – i przegięte persony w typie Vampire Fairy. Twórcy filmowi opowiadający o mężczyznach, a zarazem zwracający uwagę na płęć postaci, często portretują także głowy rodziny, przy czym mieszczą się tutaj i autorytarny Vito Corleone, i zagubiony Tony Soprano, i niezdarny Peter – kreskówkowy *Family Guy*, czy też wreszcie wymownie nieobecny na ekranie (choć w całym filmie aż nadmiernie „obecny”) ojciec, mąż, brat, pracodawca i kochanek *Ośmiu kobiet* (2002, reż. F. Ozon). Figura ojca okazuje się zresztą jedną z najciekawszych we współczesnym transgresyjnym kinie autorskim, badacze i badaczki zauważają na ekranie ojców nieobecnych i traumatyzujących, rzadziej tych budujących zdrowe, trwałe i głębokie relacje z dziećmi.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Takich fanowskich montaży można zresztą znaleźć dziesiątki na YouTube, choćby to Tribute Video: <https://www.youtube.com/watch?v=BLjOoPp4nFo>, 1.12.2015.

<sup>3</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. K. Klimek, s. 41, [w:] eadem, *Do utraty wzroku*. Wybór tekstów, red. K. Kuc, L. Thompson, Warszawa 2010.

<sup>4</sup> Na szczególne znaczenie queerowego odbioru i potrzebę ukierunkowania praktyki badawczej na doświadczenie widza zwraca uwagę Alexander Doty w swoim tekście zamieszczonym także w jednym z numerów „Panoptikum”. Por. A. Doty, *Teoria queer i kultura popularna*, tłum. R. Kulpa, „Panoptikum”, nr 3(10)/2004, s. 12-15.

<sup>5</sup> Na takie rozumienie postaci Bonda otworzyli się zwłaszcza reżyser *Skyfall* i *Spectre*, Sam Mendes oraz odtwórca roli Bonda w tej części cyklu, Daniel Craig.

<sup>6</sup> Obraz zaburzonego ojcostwa wyłania się np. z pracy doktorskiej Eun-Jee Park: *From Paternal Hegemony to the Ethics of Fraternity: the Place of Absent Fathers in Le Jeune Cinema Francais*, którą badaczka obroniła w 2011 roku na Newcastle University. Sama poświęcam sporo miejsca figurze ojca w swoim doktoracie.

Obszar badawczy men's studies wydaje się nieprzebrany, zwłaszcza że mężczyźni i męskość jako przedmiot zainteresowania badaczy wyodrębnił się z gender studies i studiów interdyscyplinarnych dopiero na przestrzeni ostatnich trzech dekad. Dokonania feministycznych badaczy spotykały się z krytyczną kontrnarracją mówiącą o tym, że rewolucja seksualna i ruchy feministyczne poszły w złą stronę, co owocuje kryzysem męskości i zatarciem lub całkowitą utratą dotychczasowych mocnych paradygmatów męskości – figury dziadka, ojca, mężczyzn potrafiących umierać za ojczyznę<sup>7</sup>. Jednak równolegle do pseudonauki generującej liczne popularnonaukowe „czytała” w rodzaju *Żelaznego Jana. Rzeczy o mężczyźnie* Roberta Bly czy *Boskiego przyrodzenia. Historii penisa* Toma Hickmana oraz potocznej międzyplanetarnej teorii płciowej<sup>8</sup>, rozwijały się od końca lat 80. pogłębione, wielowymiarowe studia nad męskością. Dopiero w późnych latach 80. badacze i badaczki zaczęły stopniowo dostrzegać problem społecznej konstrukcji męskości związany z socjalizacją do ról płciowych. Michael Kimmel postulował:

„Należy włączyć mężczyzn do naszego programu, ponieważ to oni – czy raczej męskość – są niewidocznii!”<sup>9</sup>.

Bartek Lis zwraca uwagę na kwestię strategii tożsamościowych, czyli realizowanie się w męskości jako świadome, celowe, aktywne działanie, osadzanie w męskości lub wyjście poza nią<sup>10</sup>. Studia nad męskością to w dużej mierze domena socjologów i antropologów, w jednej z najgłośniejszych publikacji – fundamentalnej *Męskiej dominacji* Pierre Bourdieu zwraca uwagę, że mężczyźni to ofiary i więźniowie dominujących wyobrażeń kulturowych. Sebastian Jagielski tak rozwija ten trop:

„Męskie przywileje to pułapka, bo wciąż towarzyszy im napięcie i stłumienie, zmuszając mężczyzn do nieustannego, bolesnego potwierdzania własnej męskości”<sup>11</sup>.

Warto odnotować również, że w takim porządku mężczyźni pozostają wciąż ofiarami esencjalizmu biologicznego i kostycznego podziału na role przypisane ludziom w zależności od posiadanych narządów płciowych. Jak zauważają badacze, jest on coraz bardziej anachroniczny przynajmniej w kręgach klasy średniej za-

<sup>7</sup> Virginie Despentes – twórczyni filmowa, pisarka i teoretyczka feminizmu zwraca uwagę na tego rodzaju backlash obecny zwłaszcza we francuskim dyskursie końca XX wieku. Por. V. Despentes, *Teoria King Konga*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2015, s. 19-31.

<sup>8</sup> Autorem pojęcia jest jeden z najważniejszych badaczy obszaru men's studies, Michael Kimmel. Zwraca on uwagę na niezwykle popularność pseudonaukowych teorii, jakoby mężczyźni i kobiety różnili się od siebie tak bardzo, jakby pochodzili z dwóch różnych planet. Kimmel odnotowuje niezwykle nośność takich szkodliwych społecznie koncepcji popularyzowanych przez książki w rodzaju *Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus* Johna Greya oraz *Płeć mózgu. O prawdziwej różnicy między mężczyzną a kobietą* Anne Moir i Davida Jessela. Obie, pomimo wyraźnej pseudonaukowego charakteru, doczekały się licznych wznowień i tłumaczeń także na język polski. Szerzej o tym: M. Kimmel, *Spółczesność genderowe*, tłum. A. Czerniak, A.M. Kłonkowska, Gdańsk 2015.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>10</sup> B. Lis, *Gejowskie (nie)męskości. Normy płciowe a strategie tożsamościowe gejów*, Gdańsk 2015, s. 58-59.

<sup>11</sup> S. Jagielski, op. cit., s. 416.



chodnich społeczeństw<sup>12</sup>, czyli w grupie wciąż w sposób ekspansywny wyznaczającej standardy zachowań i postaw. Franco La Cecla zwraca uwagę, że u podstaw badań nad męskością leży bezustanne poczucie winy, przywołuje studium Daniela Welzera-Langa mówiące o „profeministycznych i niehomofobicznych badaniach nad mężczyzną i męskością”. Według La Cecli inna postawa badawcza wydaje się we współczesnym dyskursie akademickim wręcz wykluczona, ponieważ ciąży nad nią wysoce prawdopodobny zarzut seksizmu, refleksja nad męskością winna być wobec tego pełna zastrzeżeń i ostentacyjnie wyrażanej autocenzury badaczy, podczas gdy rzeczywistym problemem, z którym powinni się w pierwszej kolejności zmierzyć, wydaje się niewidzialna płć mężczyzny<sup>13</sup>. Mężczyzna samookreśla się poprzez negację, nie jest bowiem kobietą, dzieckiem ani homoseksualistą, i to właśnie brak przynależności do którejkolwiek z tych grup świadczy o jego statusie. Stwarza to sytuację pozostawania w ciągłym napięciu<sup>14</sup>. Według Lisa mężczyzna zmuszany jest sprostać wyzwaniu „no sissy stuff” (w luźnym rozumieniu: „nic ciotowatego”), musi więc bezustannie uciekać przed zniewieściałością (ku szorstkości, jakby to określił La Cecla) w kierunku wyznaczanym przez władzę, sukces, rywalizację i bezwzględną nienaruszalność cielesną<sup>15</sup>. Współczesna narracja zrywa z immanentnym doświadczeniem kultury homospołecznej, specyficznym nie tylko dla średniowiecza, ale również epok późniejszych (aż po wiek XX) i odworowanym w większości znanych ludzkości kultur, a szczególnie specyficznym dla kultury Zachodu<sup>16</sup>. Przemoc waloryzująca jedynie właściwe modele męskości i męskich wspólnot usankcjonowała jednak rozwój kodów kulturowych opartych na grze i spektaklu płci, ale szczególnie inspirującej dla rozwoju kultury audiowizualnej androgynii, według rozpoznań Karoliny Kosińskiej sięgającej do rejestrów teatru elżbietańskiego, pantomimy, musicalu czy wzorów dandyzmu – pozornie hiper-męskich, choć w rzeczywistości „mężczyzna-dandys przekracza męskosc, wdzierając się na teren tradycyjnie przyporządkowany kobiecoci”<sup>17</sup>. Studia nad męskością wzmocniły i wciąż wzmacniają przekonanie o niedoreprezentowaniu w kulturze i w dyskursie postaci, które wymykają się binarnym podziałom płciowym. Transgenderowe doświadczenie do dziś często bywa utożsamiane z homoseksualnością, a przekraczanie ram płci biologicznej, w szczególności przez trans-kobiety, bywa redukowane w powszechnej świadomości społecznej do rytuałów drag lub do działania na poziomie cross-dressingu stanowiącego spektakl, nie realność. Stwarza to szansę do negocjacji kulturowych praktyk, ale wciąż pozostają one objęte dyktatem trudnych do przyjęcia, przedemacypacyjnych reguł. Małgorzata Radkiewicz,

<sup>12</sup> A.M. Kłonkowska, K. Bojarska, K. Witek, *O płci od nowa. Własna tożsamość oczami osób transpłciowych*, Gdańsk 2015, s. 51.

<sup>13</sup> Szerzej o tym [w:] F. La Cecla, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, tłum. H. Serkowska, Warszawa 2014.

<sup>14</sup> Na tym wyzwaniu stawianym u podstaw konstruowania męskości koncentruje się E. Badinter, *XY – tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.

<sup>15</sup> Szerzej o tym [w:] B. Lis, op. cit., s. 58-60.

<sup>16</sup> Por. L.G. Tin, *Początki kultury heteroseksualnej w cywilizacji Zachodu*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2013.

<sup>17</sup> K. Kosińska, *Androgyn: tożsamość, tęsknota, pragnienie. Postać androgyniczna w brytyjskiej kulturze popularnej i filmie lat 70*, Warszawa 2014, s. 15.

analizując zarówno kino komercyjne głównego nurtu, jak i niszowe produkcje, konstatuje:

„Motyw pozornej i tymczasowej zmiany płci za pomocą kostiumu jest jednym z najpopularniejszych kinowych rozwiązań przybierających najczęściej formę cross-dressingu. (...) [równocześnie, jak zauważa badaczka – JG] w zamkniętym cyklu przebieranki zaznacza się potencjał krytyczny, pozwalający podważyć binarne kategorie: męskość i kobiecość, ale również „ja” i Inny”<sup>18</sup>.

Perspektywa queerowa pozwala również badaczom punktować słabości filmowych opowieści o postaciach nieheteronormatywnych. Choć *Tajemnica Brokeback Mountain* wpłynęła w sposób ekstremalny na kino głównego nurtu i choć Ang Lee zmierzył się z najbardziej – z pozoru – heterocentrycznym połączeniem gatunków filmowych: melodramatem i westernem, a do dziś film szybuje w rankingach produkcji LGBTQIA+, to badacze zwracają uwagę na jego, poniekąd homofobiczne, nadużycia, choćby przekonanie, że opór społeczny wobec homoseksualności w Stanach Zjednoczonych jednak słabł na przestrzeni dekad, co zupełnie nie znajduje odzwierciedlenia w filmie<sup>19</sup>.

Teksty zgromadzone w niniejszym numerze „Panoptikum” są bardzo różnorodne, ale łączy je nietradycyjne podejście do ekranowej męskości wyrażane poprzez dobór przedmiotu badań lub metodologię, a często oba aspekty równocześnie. W pierwszym rozdziale zatytułowanym *Nadwyżka męskości w kinie głównego nurtu. Nadpisywanie nowych reguł* autorki sięgają po mainstreamowe produkcje filmowe, odnajdując w nich perspektywy dotąd marginalizowane. Patrycja Włodek, odwołując się do tradycji kina klasycznego Hollywood, w tym także noir, rejestruje równocześnie w swoim artykule *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała – męskość w klasycznym kinie Hollywood* zmiany w obrazowaniu męskości w amerykańskiej produkcji. W obowiązującym paradygmacie dostrzega pęknięcia i praktyki emancypacyjne wyrażane m.in. poprzez przypisanie męskim bohaterom roli obiektów spojrzenia. Marta Usiekiewicz w artykule *No Genre for Old Men: Age and Masculinity in Michael Winner’s 1978 The Big Sleep* zwraca uwagę na płycizny patriarchalnego modelu białej heteroseksualnej męskości wyrażane w postawie leciwego bohatera, odnotowując zarazem interesujące implikacje konwencji neo-noir, ich konsekwencję dla konstruowania męskości w powiązaniu z wiekiem bohatera.

Rozdział *Męskie role od nowa – wokół zmiany paradygmatu* rozwija kwestię przełamывania najbardziej przerysowanych szablonów męskości – figur macho i wikinga. Iga Łomanowska w tekście *Wokół kategorii macho. O kryzysie*

<sup>18</sup> M. Radkiewicz, *Oblicza kina queer*, Kraków 2014, s. 199-200.

<sup>19</sup> Taki zarzut rozwija Kylo-Patrick R. Hart [w:] *Queer Males In Contemporary Cinema. Becoming Visible*, Toronto 2013, s. 136. Wydawca nie omieszkał umieścić kadru z filmu *Tajemnica Brokeback Mountain* na okładce książki. Homoseksualni kowboje stali się zresztą bohaterami okładek zasadniczej części anglosaskich publikacji poświęconych queer cinema i twórczości LGBT, nawet tych nastawionych krytycznie do filmu Anga Lee.


mężczyzny i kryzysie męskości w *Bitwie w niebie Carlosa Reygadasa* przygląda się drobnym gestom przekraczania dyscyplinującego wzoru w kulturze zdominowanej przez maczystowską optykę. W kinie islandzkim dostrzega podobny „kryzys” tradycyjnie rozumianej męskości Sebastian Jakub Konefał, zarysowując w artykule *Wizerunki mężczyzn w kinowych adaptacjach prozy Hallgrímura Helgasona* przede wszystkim portrety nieudolnych wiecznych chłopców lub oderwanych od rzeczywistości idealistów. Michał Piepiórka opowiada w ostatnim tekście działu pt. *Rozpad i trwanie wspólnoty. Cztery filmy o męskiej przyjaźni w czasach rodzenia się w Polsce kapitalizmu* o transformacji destruktywnej dla patriarchalnych wzorów męskości zakorzenionych w polskiej tradycji. Jak zauważył Bartek Lis, właśnie zmiany społeczne podyktowane transformacją przyczyniły się do kryzysu tradycyjnie rozumianych męskich ról w polskiej kulturze po roku 1989<sup>20</sup>.

*Inne rejestry męskości* to rozdział dopuszczający do głosu postaci, twórców i metodologię oscylujących poza granicami heteronormatywnej hiper-męskości wyrażanej w głównym nurcie kultury audiowizualnej. Aleksandra Idczak przybliżyła mało znane na polskim gruncie *Awangardowe wizje męskości. Jamesa Broughtona przygody z ciałem*, analizując jego twórcze eksperymenty z dużym naciskiem na świadomość, że „miał silny wpływ na budowanie homospołecznych wspólnot widzów i tworzenie w USA kina emancypacyjnego”. Monika Rawska *Między opresją a subwersją* sytuje figury i wizerunki wykraczające poza normatywne ramy współczesnych przedstawień męskości.

Ostatni segment tomu przybliżyła, rozumianą dość przewrotnie, *Heteromęską codzienność*, proponując studium porównawcze męskich wizerunków w reklamie, jakiego dokonały Ewelina Kamasz i Rita Frieske w tekście *Representations of Masculinity in Advertising in Poland and China*. Ostatni artykuł korespondujący z tematem przewodnim numeru, to znakomita analiza Małgorzaty Major, która opowiadając o *Dużych ciałach na małym ekranie*, po raz kolejny zwraca uwagę na ogromne znaczenie neoseriali w perspektywie współczesnych praktyk kulturowych. Teksty zgromadzone w numerze sygnalizują potencjał tkwiący we współczesnych badaniach nad męskością i wyraźnie postulują potrzebę większego ich powiązania z namysłem nad kulturą audiowizualną, która wymaga pogłębionej, wielopłaszczyznowej rewidacji. Miejmy nadzieję, że stworzy on szansę do dalszych poszukiwań badawczych na tym polu.

<sup>20</sup> Por. B. Lis, op. cit.





**I Nadwyżka męskości  
w kinie głównego nurtu:  
nadpisywanie nowych  
reguł**

# Marta Usiekniewicz

(Uniwersytet Warszawski)

## No Genre for Old Men: Age and Masculinity in Michael Winner's 1978 *The Big Sleep*

*The Expendables, As Good as it Gets, The Bucket List, Gran Torino, Something's Gotta Give, Get Low, Space Cowboys, Red* – the list is just a sample of relatively recent films featuring old men, oftentimes played by actors once known for the macho characters they have created, who now rely on intertextual references to add complexity to the roles of elderly men they portray. Regardless of the genre, the sheer number of these films illustrates how the current film industry is invested in grappling with the aging of its male stars; more than with their female counterparts. This, of course, is not a new phenomenon, and ever since the Hollywood star system collapsed, previously type-casted actors have been resurfacing with any return of a cinematic formula. More often than not, even when they appeared in a familiar genre, they were represented through a more current lens, which often altered the significance of the roles they portrayed. An examination of the consequences of these shifts of representations of masculinities and their legitimizing ideologies may provide insights into both the way masculinity is understood presently and about current narratives of past masculinities, and specifically for this paper: elderly masculinities.

Though it is tempting to select a recent film featuring a former macho star, it is nevertheless interesting to examine movies that eluded both critical and popular attention, never rising to even the least iconic status. I suggest that the failures of some of these films may be attributed, in part, to the way in which the aged masculinity depicted countered the narratives of masculinity that the film, or an entire genre, wanted to present. On the basis of Michael Winner's 1978 adaptation of Raymond Chandler's *The Big Sleep*<sup>1</sup>, I will examine how the aging of the

<sup>1</sup> R. Chandler, *The Big Sleep* (London: Penguin, 2005); *The Big Sleep*, dir. Michael Winner (1978, ITC Entertainment).

character has changed the film's dynamics and has ultimately rendered the film neither a tribute to its antecedent nor an innovation. What is more, the distance from 1970s re-envisioning of 1940s masculinity that the film contains will allow me to trace the constructions of these two distinct masculinities.

Released in 1978, a year that saw the premieres of three blockbusters, *Star Wars*, *Close Encounters of the Third Kind* and *Saturday Night Fever*<sup>2</sup>, incidentally all of which validate youthful characters at the expense of the older ones, Winner's *The Big Sleep* comes at the tail-end of the neo-noir cycle. This "remake noir," a term coined by Schwartz<sup>3</sup>, signals the exhaustion with the genre which may be yet another reason for its failure:

According to Naremore, one of the few critics who did comment on the film, it was shot "in a cloyingly, arty, wide-angle fashion"<sup>4</sup> by John Alonzo, who coincidentally also worked on another "re-make," the 1975 *Farewell, My Lovely*, also starring Robert Mitchum as Philip Marlowe. The cast included Joan Collins and James Stewart, relying on Hollywood's classic premise of engaging known actors to attract viewers. Although set in Great Britain in the 1970s, the film was seen as "heavy with nostalgia, and [its] treatment of history was entirely superficial" and as exhibiting "shallowness and conservatism," using retro elements for marketable appeal, and eventually failing at the box-office<sup>5</sup>.

In Winner's adaptation Philip Marlowe, the iconic noir detective of the 1930s and 40s, is portrayed by then a septuagenarian actor. As a result of the casting choice, the noir detective described by Megan Abbott as "a distinctive literary and cinematic figure... of the solitary white man, hard-bitten, street-savvy, but very much alone amid the chaotic din of the modern city. Generally lower-middle or working-class, heterosexual, and without family or close ties"<sup>6</sup> is transformed into an elderly affluent gentleman. The decision to have Mitchum play Marlowe was an attempt to connect the neo-noir film to its 1940s predecessors, including the 1946 adaptation of the very same text done by Howard Hawks with Humphrey Bogart as the detective<sup>7</sup>. As a failed attempt to outdo its iconic predecessor, Winner's movie offers interesting insights into the representation of aged white masculinity forced to respond to the changes in society and film industry.

Created in an era that followed the Civil Rights Movement, second wave

<sup>2</sup> C.J. Maland, 1978: *Movies and Changing Times*, in: *American Cinema of the 1970s: Themes and Variations*, edited by L.D. Friedman, New Brunswick 2007, p. 206.

<sup>3</sup> R. Schwartz, *Neo Noir: the New Film Noir Style from Psycho to Collateral*, Lanham 2005, p. XII.

<sup>4</sup> J. Naremore, *More than Night*, Berkeley 1998, p. 212.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 258-61.

<sup>6</sup> M.E. Abbott, *The Street Was Mine: White Masculinity in HardBoiled Fiction and Film Noir*, New York 2002, p.2; for the further account of the classic noir masculinity, see C. Breu, *Hard-Boiled Masculinities*, Minneapolis 2005; F. Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, New York 1991.

<sup>7</sup> *The Big Sleep*, dir. Howard Hawks (1946, Warner Bros).

feminism, the Stonewall riots, Korean and Vietnam wars, the film had to re-envision the detective persona without losing the recognizable elements that made both the movie and its hero noir. Differently to Chandler's novel of 1939 and Hawks' film, Winner's *The Big Sleep* had to address changes in cinema including the end of the Hays Code era (1966) and the introduction of the Rating System (1968), which better reflected audience's needs; the collapse of the Hollywood studio system, which resulted in chaos and later the emergence of popular, yet independent, cinema and the rise of the blockbuster paradigm<sup>8</sup>; Hollywood debuts of formerly unknown directors including Coppola, Scorsese, Altman, Spielberg, Lucas, Polański, and Cassavetes, crossing over from independent to mainstream film<sup>9</sup>; popularization of new points of view in cinema<sup>10</sup>, including African American film illustrated by the economic success of Blaxploitation,<sup>11</sup> growth of importance of women's film; inclusion of pornography into the mainstream (*Deep Throat*, released in 1972); and, finally, technological advancements. In the end, the aging of the protagonist combined with a dated plot contributed to the failure of the film. By casting an elderly 1940s icon the film rather than neo became "dated noir," while its depiction of masculinity proved nothing more than a nostalgic cry for an imagined past of hegemonic masculinity conceived prior to the rise of second wave feminism. The failure of the character resulted from the incoherence inherent to the cultural significance of aged masculinity: the tension between the image of power gained with age and infirmity and loss of status also associated with the aging of men.

Mitchum's Marlowe is far removed from both its 1940s predecessor and early 1970s tough heroes. On paper, he remains the outsider, reluctantly helping the society he is not a part of, sometimes working for and sometimes against the system<sup>12</sup>. Mitchum's Marlowe is much closer to heroes of what Lester Friedman calls the post-*Jaws* era that anticipate the later 1980s action heroes known for their "retributive masculinities." Friedman observes that "the difference, then, is between individual characters with a personal sense of morality operating within a particular culture and those driven by the prevailing mores of their environment, despite their obvious social inadequacies"<sup>13</sup>. With his wisdom of years and polished manners, Mitchum's Marlowe appears to be fitting the society rather than opposing it.

<sup>8</sup> R. Sklar, *Movie Made America: A Cultural History of American Movies*, New York 1994, p. 292.

<sup>9</sup> Ibidem, 301-303.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 335.

<sup>11</sup> W. Lyne, *No Accident: From Black Power to Black Box Office*, "African American Review", 34.1/2000, pp. 39-59. Available at: [http://works.bepress.com/william\\_lyne/1](http://works.bepress.com/william_lyne/1); E. Quinn, *Super Fly, Black Politics, and Post Civil Rights Film Enterprise*, "Cinema Journal", 49.2/2010, pp. 86-105; M.A. Reid, *The Black Action Film: The End of the Patiently Enduring Black Hero*, "Film History", 2.1/1988, pp. 25-36. See also E. Lott, *The Whiteness of Film Noir*, in: *Whiteness: A Critical Reader*, edited by M. Hill, pp. 81-101, New York 1997.

<sup>12</sup> R. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton 1985, p. 313.

<sup>13</sup> L. Friedman, *Introduction: Movies and the 1970s*, in: *American Cinema of the 1970s: Themes and Variations*, edited by idem, New Brunswick 2007, p. 22.



The fact that the values he upholds come from the society, rather than from a personalized moral code contradicts the noir hero's infamous inner-direction<sup>14</sup>, which has consequences for his identity. While the 1940s hero was on a quest to find the ideal masculinity<sup>15</sup>, the 1970s hero is looking for himself<sup>16</sup>. Yet, due to his advanced years, Mitchum's Marlowe is not looking for a self. In fact, he seems quite comfortable living the good life he created for himself in London. He needs to wear no masks nor prove his masculinity to anyone. The question remains, however, if his "safe" gender identity comes from the sedimentation of white heterosexual hegemonic masculinity of the patriarch that comes with age, or if it is only superficially fixed, while in fact it is being undone by aging and the feminization and genderlessness of old age.

In Winner's film Marlowe superficially represents the former patriarchal model, yet its impact is unraveled by the suggestion of infirmity and impotence also contained within masculine old age. My aim is to see in what way the easily identifiable building blocks of masculine performance of Mitchum's Marlowe, including his social position, setting, customs, use of violence and sexuality change when examined through the lens of the cultural constructions of old age and in the context of genre's transformation from noir of the two earlier versions of the story and neo-noir of the 1978 film. I argue that though the film attempts to present a very conservative masculinity in which the age of the character is meant as an asset, the complex meaning of aged masculinity in culture makes such a representation impossible, as each of the scenes intended to reaffirm hegemonic masculinity may get a subversive reading undermining that masculinity. I suspect that the coherent masculinity Mitchum's Marlowe establishes through the reiteration of conservative masculine tropes, which connect male old age with heterosexuality, wealth, status and power, yield him not as powerful mature masculinity, but an impotence masquerading as a conservative success.

Cultural interpretations of aging have been polarized into feminist inspired positions that age confers more power onto masculinity, while reducing the status of women even further, and those who note that the feminization of old age based on demographic data according to which men die younger than women, hurts men who depicted as never growing old fail to receive appropriate social recognition and medical care. According to the first perspective, women age, while men mature; within the second framework aged men are stripped of their gendered specificity and thus effeminized as they grow old, which contributes to their image as infirm, impotent and redundant. This tension is present within each representation of aged masculinity and becomes even more pronounced in masculinities that are meant to reinforce hegemo-

<sup>14</sup> See D. Riseman, *In a Lonely Crowd*, New Heaven 2001, pp. 56-86.

<sup>15</sup> See G. Plain, *When Violet Eyes Are Smiling: The Love Stories of Raymond Chandler*, in: *Twentieth Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*, Edinburgh 2001.

<sup>16</sup> J.J. Abrams, *Space, Time, and Subjectivity in Neo Noir Cinema*, in: *The Philosophy of Neo Noir*, edited by M.T. Conrad, Lexington 2007, p. 7.

nies, such as the tough hero of the 1930s and 40s, and albeit differently, in their 1970s revisions complicated by changes in social and cinematic codes.

In *The Double Standard of Aging*, Susan Sontag wrote that “Growing older is mainly an ordeal of the imagination – a moral disease, a social pathology – intrinsic to which is the fact that it affects women much more than men. It is particularly women who experience growing older... with such distaste and even shame”<sup>17</sup>. She observed that due to the patriarchal structure of Western societies aging women lose the qualities for which femininity is praised. She noted that “Femininity is identified with incompetence, helplessness, passivity, noncompetitiveness, being nice. Age does not improve these qualities”<sup>18</sup>, which is different from men whose masculinity relies on traits such as autonomy or self-control that maturity only elevates. Hence, according to Sontag, men enjoy an aging privilege that also translates into their sexual attractiveness, which for women she described as “a humiliating process of gradual sexual disqualification”<sup>19</sup>. She concludes that in the Western culture women’s task is to present as desirable, thus failing as an acceptable object of desire must be penalized. Since old age renders a woman more unacceptable than it would a man<sup>20</sup>, women are disproportionately discriminated against when they age. Sontag adds that men are allowed much more in aging than women, and with the exception of sports, their competences and status only improve with time<sup>21</sup>. Though there is no doubt that Sontag and other feminist thinkers are correct in claiming that age-based oppression is gendered, and that in a patriarchal society women face much harsher treatment, examining the gendered specificity of masculine inflected ageism is crucial in understanding the intersected oppressions and dividends of masculinity, old age and whiteness.

Theoretically, Sontag’s observations fit the masculinity represented by Mitchum’s 1978 Marlowe, albeit without the criticism inherent in her analysis. He relies on the masculinity dividend<sup>22</sup> in his presentation of masculinity as stateliness, affluence, implicit heterosexuality and maturity far removed from the anxious masculinities of Chandler’s novel and Hawks’ film. Yet, the film encompasses also the other side of aged masculinity associated with infirmity, reduced sexuality and powerlessness. In his work on aged masculinity, Edward H. Thompson calls attention to the homogenization and feminization of old age that according to him hurts the way both elderly women and men are perceived and interacted with. He derives his critique of contemporary approaches

<sup>17</sup> S. Sontag, *The Double Standard of Aging*, in: *On the Contrary: Essays by Men and Women*, edited by M. Reinbolt, J. Fletwood, Albany 1984, pp. 99-112.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 108-9.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>22</sup> A term coined by Raewyn Connell to describe the benefits of masculinity in a patriarchal society regardless of other classist or racial oppressions, quoted in: M.S. Kimmel, *Introduction: Toward a Pedagogy of the Oppressor*, in: *Privilege: A Reader*, edited by M.S. Kimmel, L. Ferber, Boulder 2003, p. 6.

to old age from the assumption that privileging femininity in age studies and cultural, political and economic practices feeds into the medical industrial complex and hurts both genders by not providing adequate types of care, emotional support and medical treatment<sup>23</sup>. On the basis of Thompson's diagnosis, it may be argued that when it comes to old age, paradoxically the masculinity dividend hurts men more than it helps them, as for example retired men who need to struggle with the loss of importance conferred by breadwinning, may lash out on family members. In a broader context cultural analyses of age suffer from a serious underrepresentation of masculinity-focused examinations, which furthers the academic invisibility of aged men contrary to their presence in popular culture.

As mentioned earlier, one of the factors contributing to the incoherence of masculinity presented by Mitchum's Marlowe is the fact that the template for the 1940s noir masculinity had to be adapted to the progressive realities of the 1970s neo-noir, and its diverse ideological, cultural and economic tensions, as well as the history of the United States prior to and during the 1970s cycle. The shape of the cycle was affected by the emergence of a new audience, well-versed in Classic Hollywood cinema, for whom 1946's *The Big Sleep* was an iconic film and who recognized generic elements when they saw them. At the same time, towards the end of the cycle, noir suffered from an "exhaustion"<sup>24</sup>, exemplified by the 1978 *The Big Sleep*'s political and cultural void. Although Jerold J. Abrams observed that neo-noirs introduced social issues as the core rather than background element of films' content, depicted social mobility and the decline of the big city, as well as made the self the main issue of neo-noir<sup>25</sup>, post-*Jaws* noirs failed to address these issues other than cursorily. Winner's film failed to address them at all. Lester Friedman argues that while the first half of the decade saw the emergence of a radical, new American author cinema, the second half witnessed a complete shift in the way Hollywood films were made, recalling the earlier studio systems, where riskless blockbusters ensured large profits, yet provided less artistic innovation<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> E.H. Thompson, *Older Men as Invisible Men in Contemporary Society*, in: *Old Men's Lives*, edited by E.H. Thompson, Thousand Oaks 1994, pp. 1-22. See also idem, *Gender Matters: Aging Men's Health*, "Generations 32", 1/2008, pp. 5-8.

<sup>24</sup> R. Arnett, *Eighties Noir: The Dissenting Voice in Regan's America*, "Journal of Popular Film and Television", 2007, p. 124.

<sup>25</sup> J. J. Abrams, op. cit., pp. 8-9.

<sup>26</sup> L. Friedman, op. cit., pp. 20-21. The critic lists the following features of the pre-*Jaws* films: "driven by character rather than plot (*Five Easy Pieces*, 1970), critical of American society (*The Godfather*, 1972), revisionist rather than derivative genre constructions (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971), dominated by anti-heroes and social outcasts (*Klute*, 1971), exploring the dark side of human nature (*Chinatown*, 1974), distrustful of political institutions (*The Parallax View*, 1974), hostile toward authority figures (*M\*A\*S\*H*, 1970), more sexually explicit (*Last Tango in Paris*, 1972), showcasing palpable violence (*A Clockwork Orange*, 1971), dealing overtly with race (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, 1971) and ethnicity (*Hester Street*, 1975), aesthetically innovative (*Husbands*, 1970), engaged with popular music (*American Graffiti*, 1973), cynical in their worldview (*Carnal Knowledge*, 1971), challenging traditional narrative expectations (*Shampoo*, 1975)."

Despite the retro obsession, the 1970s neo-noir cycle films differed in many aspects from their predecessors visually and ideologically. Jason Holt mentions introduction of color, scarcity of voice-over narration, more explicit sexuality and violence<sup>27</sup>. Robert Arnett adds that neo-noirs revealed the film to be a film<sup>28</sup>, which, the critic suggests, is a feature of progressive cinema and recalls Barbara Klinger's claim that progressive films expose the juxtapositions inherent to ideology: tensions that the dominant ideology tries so hard to hide<sup>29</sup>. Yet, with all this subversive potential, neo-noirs (as well as all progressive films) run the risk of unraveling their own subversive constructs rendering the film ideologically void. Hence Naremore's comment that "most examples of neo-noir are less artistically sophisticated and politically interesting than the films they emulate"<sup>30</sup>. Yet, Steve Macek, who agrees that the 1940s and 1950s noir lost its political potential as it progressively became more mainstream, still argues that even the most self-conscious of the films may and are used to convey political meanings, both conservative and progressive<sup>31</sup>. With all its drawbacks, this theory seems the most applicable in the current discussion as it explains the presence of ideology in movies, but refrains from evaluating its political impact. It also accounts for the incoherence of Winner's film, in which the progressive form is challenged by a retrograde content.

In a way, the waning relevance of neo-noir parallels the waning relevance of the hard-boiled masculinity resurrected in Winner's film and embodied by Mitchum's Marlowe. Rather than capturing the zeitgeist of the 1970s perturbed masculinities as exemplified by Altman's *The Long Goodbye*<sup>32</sup>, Winner's film wanted to capitalize on a mythology of masculinity that relied on very traditional and patriarchal formulations of whiteness, heterosexuality, social status, dominance and austerity. As a result, the film alienated audiences for whom youth, and not maturity, became the leading quality with the rise of the youth culture in the 1980s and 1990s. Inadvertently, the attempt to rehash the older version of hegemonic masculinity with the use of an older actor subverted that very model drawing attention to its datedness and irrelevance. The collusion of contradictory meanings of the masculinity depicted with a nostalgic formula rendered the film made in all sincerity into

<sup>27</sup> J. Holt, *A Darker Shade: Realism in Neo Noir*, in: *The Philosophy of Film Noir*, edited by M.T. Conrad, Lexington 2006, p. 37.

<sup>28</sup> J. Naremore, op. cit., p. 262.

<sup>29</sup> See B. Klinger, *Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Genre*, in: *Film Genre Reader III*, edited by B.K. Grant, pp. 75-91, Austin 2003.

<sup>30</sup> J. Naremore, op. cit., p. 262. It is also worth recalling Klinger's observation about mass camp readings of 1940s classic films, which neo-noirs/progressives either capitalized on by spoofing or avoided by introducing more explicit brutality (quoted in Naremore).

<sup>31</sup> S. Macek, *The Political Uses of the Neo Noir City: Ideology, Genre, and the Urban Landscape in: 8 mm and Strange Days*, "Journal of American & Comparative Cultures", vol. 25, 3-4/2002, p. 377.

<sup>32</sup> *The Long Goodbye*, dir. Robert Altman (1973, United Artists) features Elliott Gould as Marlowe in another adaptation of Chandler's story. He is much more anxious and removed from hegemonic masculinity of Mitchum's Marlowe, and offers the detective as a pastiche of the character rather than its sincere resurrection to a greater critical acclaim.

a parody of itself, one that failed to receive the cult status the “so bad that it is so good” films sometimes receive.

The film inherits from its literary source a complicated plot, which it tries to simplify by providing more exposition, retaining classical noir’s voice-over narration and deciding on some plot points that remained ambiguous in the novel and the 1946 adaptation, such as who killed the Sternwoods’ driver. In brief, the story follows Philip Marlowe, an American detective living in London since the end of the war, who is hired by another American expat, General Sternwood, to trace his younger daughter’s, Camilla’s, blackmailer. On his way out of the Sternwood residence, Marlowe is invited to see Charlotte, the General’s elder daughter. She is sure that the detective was hired to find her husband, Rusty Regan, who is said to have eloped with the wife of a notorious criminal, Eddie Mars. While following the blackmail angle, the detective gets himself involved in various affairs, including the death of a pornographic bookstore owner and the film’s homosexual character, Arthur Gwynn Geiger; consorting with Eddie Mars; pretending to take part in the blackmailing business with Joe Brody and Agnes Lozelle, Geiger’s accomplices; and finally chasing and killing Mars gun for hire, Canino. In the end, Marlowe discovers that Regan’s disappearance was caused by Camilla, who shot him in a fit of jealous rage, while her elder sister asked Mars to help her cover it up.

In the novel Marlowe was thirty-three, in Hawks’ film he was fortyish, around Bogart’s real age, and in 1978 Marlowe is well over seventy, just like Mitchum. The most obvious and immediate consequence of this is that his old age requires everyone else to be older too. The shift in age brings about a confusion around the masculinity Mitchum’s Marlowe is embodying. It seems that the film intends to make the mature Marlowe the symbol of hegemonic masculinity, yet the ambiguity of old age undermines this effect. In the textual analysis that follows, I will show how various elements of Mitchum’s Marlowe construction either contribute to the creation of a coherent powerful masculinity, or forfeit it.

The 1930s and 40s Marlowe was already a nostalgic figure attempting to recuperate a hegemonic masculinity lost due to the postwar emancipation of various minorities, including women and people of color. His attempts to find the perfect hegemonic masculinity described by Gill Plain rendered him gender-wise unstable<sup>33</sup>. It seems that Winner’s film wanted to prevent any such ambiguity by presenting a supposedly unshakable model of masculinity, but in that attempt, the character also lost the qualities that identified his type of masculinity and enabled his patriarchal crusade.

Firstly, the aging of Marlowe minimizes the opposition the novel wanted to create between the detective and General Sternwood. Stewart and Mitchum share a glorious Hollywood macho past, and though they index different Hollywood periods, they do not sufficiently differ in age to maintain the oppo-

<sup>33</sup> See G. Plain, *op. cit.*

sition between the able-bodied Marlowe and incapacitated Sternwood<sup>34</sup>. As a result their similarity rather than conferring ability onto Sternwood, questions Marlowe's strength. In the novel the age and financial gap between the men is bridged by their shared war veteran status, which levels them in terms of experience and a moral code. In the movie rather than representing the two poles of the normative soldiery continuum created in the book, the two men seem a pair of redundant veterans, whose age difference is homogenized into one-dimensional old age.

On the other hand, the narrowing of the age gap, according to Sontag's claims of sexist aging, narrows the wealth and class gaps. Both in Chandler's novel and in Hawks' film, Marlowe's poverty is a crucial element that safeguards his honesty and immunity to corruption. He illustrates this sentiment when he admits to Mrs. Regan: "You can't make much money in this trade, if you're *honest*." The statement rings false when spoken by Mitchum's Marlowe, since he seems much more affluent than any of his predecessors because of his stately deportment associated with age. His higher social position is the effect of the masculinity dividend experienced by aging men. Marlowe is not an outcast, but an expat with all the positive stigmatization this shift has.

If wealth and status are one aspect of hegemonic masculinity acquired with age, than the loss of sexual functions could be its downside. Intertextually, Marlowe's sophistication acquired in the 1978's version is probably a reflection of the gentleman spy formula concurrent with the neo-noir cycle. In the spy formula the highly dandified masculinity is returned to its heterosexuality by having the spy hetero-hyper-sexual. This is not the case with Mitchum's Marlowe, who continues along the celibate path set out by the novel. As I will discuss below, in Winner's film Marlowe's disinterest in sexual activities and austerity are intended to make him impenetrable, yet bearing in mind Thompson's comments about elderly masculinity, it is hard not to question Marlowe's sexual potency.

The detective's affluence is also reflected in the way Mitchum's Marlowe dresses and lives. Gone are the traditional props, trench coats and fedoras. In his navy suit he seems a more literal representation of the Marlowe of the novel, but only to the point when he pushes up his sleeve to reveal a Rolex. He also drives a Mercedes convertible. His flat is very modern, but has some elegant, understated antiques, which is probably how an audience would imagine an upper middle class European apartment. His office is well-furnished and bright, signaling respectability from the doorstep. It is full of books, and he is shown reading newspapers not to check what is going on, but as a leisurely activity of a person with the luxury of time and the cultural capital to enjoy it. With the new money and status, comes a new veneer of education, which is another dividend of aging masculinity.

<sup>34</sup> See C. Rzepka's analysis of the original book scene in: *I'm in the Business too: Gothic Chivalry Private Eyes, and Proxy Sex and Violence in Chandler's The Big Sleep*, "Modern Fiction Studies", vol. 46/2000, pp. 696-720.

His domestic habits also contain a mixture of hegemonic and effeminizing elements. Mitchum's Marlowe cooks and eats breakfast, which sets him apart from the 1930s version in which he eats mostly to feed others – a sign of care associated with femininity. On the other hand, he sleeps naked, which may be a sign of the times he lives in. Paradoxically, these social innovations date the character and turn him into an embodiment of all things retrograde.

He is never in a rush; nothing he does is underlined with anxiety or impatience. He has the pose of cool detachment that the novel Marlowe could never have. All these new qualities contribute to an impression of intellectualism that this character is meant to convey: with age come money and wisdom. Yet, this new quality may threaten with a resurfacing of a sexual ambiguity, since oftentimes in American culture intellectualism is aligned with effeminacy or even homosexuality. This reading is present in the character of Geiger, who is both the story's homosexual character and the owner of a bookstore. Winner's film spares no effort to eradicate any queer reading of Marlowe, making sure that the effect produced by Mitchum's Marlowe is of an educated heterosexual upper middle class gentleman.

At the same time, within the logic of noir masculinity affluence renders a character suspicious. It is as if Mitchum's Marlowe belonged to two masculine orders that cancel each other out: the outsider status crucial for the noir detective design requires youth as its component. Nowhere in this paradigm is there space for elderly respectability that would not be a parody. In a final twist, the very casting of 1940s icons Mitchum and Stewart, which were supposed to transport viewers back into the noir world of anxieties and uncertainties, paradoxically destroys the retro masculinity's ability to be anything other than a representation of the good life<sup>35</sup>.

In congruence with the above rise in respectability, Marlowe is also much less violent. Albeit his use of violence has always been limited, the 1978 version is even more restrained, despite the possibilities that post-code cinema offered<sup>36</sup>. Again, respectability clashes with infirmity. It seems that brutality, which involves strenuous physical activity is inappropriate for a man his age, as in fact many chase scenes involve Marlowe pursuing the fugitive in a car rather than on foot. Thus in the film's two violent scenes, the fight with Alice at Joe Brody's apartment, and the fight with Geiger's boyfriend, Carol Lundgren, reduce Marlowe's exertion.

The one with Alice is choreographed comically and could as easily bring to mind a mildly violent sexual foreplay of the soft porn variety. The impression of a sexual rather than aggressive encounter is enhanced when once Marlowe collects all the guns from the assailants, the camera shows Alice, in a semi-postcoital pose, panting heavily in her ripped shirt and stockings. This fight scene is not the

<sup>35</sup> For more about the changes in pre and postwar noir masculinities, see S. Orr, *Veterans of Noir: Rewriting the Good War with Chester Himes, Dorothy B. Hughes, and John Okada*, in: *idem, Darkly Perfect World: Colonial Adventure, Postmodernism, and American Noir*, Columbus 2010, pp. 106-132.

<sup>36</sup> See note 11 about Blaxploitation cinema.

only example of Marlowe's sex by proxy, since this character had been always read as the most celibate of the noir detectives<sup>37</sup>. The positioning of Alice and its implications aim to confirm Mitchum's Marlowe's heterosexuality and restraint. This confirmation is necessary, since celibacy to some extent threatens male heterosexuality constructed as always pro-sex. The need to establish this heterosexuality is needed also in the context of the other fight scene and its intertextual sexual connotations.

The second scene of violence is very short and the detective outwits rather than beats his opponent. Marlowe drops his gun and when Lundgren bends over to get it, the detective disarms him quickly. This scene seems to self-consciously prevent any homoerotic readings, which did appear with regards to the novel and Hawks' film, by reducing the scenes length and significance. This is yet another instance where the filmmakers take great pains to prevent any homoerotic readings of Marlowe, potentially enabled by his shedding of the working class attire and assuming a sophistication more associated with dandyism.

The peak of the film's "homosexual panic"<sup>38</sup> comes with the remake of the Geiger bookstore scene in which (in the novel and in Hawks' film) Marlowe disguises himself as a homosexual man to visit the premises of the store without raising suspicion. According to Sedgwick, in an effort to prevent any homoerotic readings, male bonding necessary for the perpetuation of patriarchy is desexualized in order to reduce the risk of a homosexual interpretation. This leads to what Sedgwick calls "sexual anesthesia," of which the 1978 film is a good illustration. Winner's *The Big Sleep* prevents any camp reading of the novel or the 1946 film suggested by Klinger, by having Mitchum's Marlowe put on reading glasses rather than sun glasses. As a result he poses for an elderly professor and not a "fairy."

Yet Marlowe's sexual anesthetization could also be a function of his age. Thompson notes that older men are associated with inability to procreate, which he sees as instrumental in their effeminization. The ability to re(produce), physically and in terms of capital are considered the two crucial elements on which masculinity hinges; by reducing the former, the man loses his position in general<sup>39</sup>. Mitchum's Marlowe is meant to function as a constant re-assertion of straightness achieved, paradoxically, via his celibacy, yet his age connotes also the inability to have sex, which undermines male heterosexuality.

Another problem for Marlowe's heterosexuality is his attitude towards women. Mitchum's Marlowe inherits a noir mistrust of women that prevents

<sup>37</sup> See C. Rzepka, op. cit., pp. 700-720.

<sup>38</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley 2008, p. 185. This obsession with making the 1970s Marlowe the "straightest of them all" might be the after-effect of the growing homosexual visibility following the Stonewall Riots and other political and cultural events that to an extent reduced the association of homosexuality with a taboo.

<sup>39</sup> E. Thompson, op. cit., p. 13.



him from becoming romantically or sexually involved, and hence avoids such relations. Yet, the queer readings of his predecessors require him to adopt a different strategy safeguarding his sexual normativity, and it seems that respectability associated with old age is it. Unfortunately, the work of this strategy is undone due to the cultural connotations of old age and lack of sexuality. Thompson disagrees with Sontag's formulations about the sexism present in discussions and depictions of aged sexuality, and observes that popular representation of aged masculinity rely on both effeminization and emasculation of older men. He says: "To many people, aging is a negative of masculinity, and thus older men become effeminate over time"<sup>40</sup>. Though the critic conflates effeminization with emasculation, by which he reveals how steeped in patriarchal ideology his argument is, he does make a point about the extent to which old age strips away some of the positive qualities connected to masculinity. Again, an attempt to fortify a certain white, heterosexual masculinity is both helped and destroyed by an aging protagonist.

The film's obsession with unrealized or stifled sexuality resurfaces also when the geographical shift is considered. Done probably for the sake of credibility, the film does move from 1930s Los Angeles of the novel, to 1970s London. The pornographic plotline might seem rather insubstantial in the post-sexual revolution 1970s America, but to an American audience, it may be argued, a London setting legitimizes porn as crime because due to its geographical and purportedly cultural distance, it may be read as conservative. Thus a crime story organized around pornographic pictures would still ring true in that distant setting associated with tradition. The shift in location enables also a change in season from the summer of classic noirs to autumn easily associated with the British Isles. The season seems as yet another, unintentional, way of emphasizing Mitchum's Marlowe's age and the terminal quality of the film project.

The conservative intentions of the film and masculinity it attempts to depict is even stronger when the sheer incongruity of the film's opening sequences is analyzed. Marlowe arrives at the Sternwood's mansion, which is not a Los Angeles villa of the novel, but an actual castle. In the novel the affluence of the location is juxtaposed to Marlowe's famous hate for the rich. However, by making the family inhabit an actual historical structure dissolves some of the tension because the elderly Marlowe symbolically rather fits the castle to the extent any American does. Entering a rich man's house was a problem for 1930s Marlowe, who comments on that in the voice-over narration. When spoken by Mitchum's Marlowe the transgression rings fake. He is a retro figure representing a retro set of values and investments who is entering a symbolic and real structure representing precisely the same set of values and investments: a castle<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> See C. Rzepka, *op. cit.*, for an analysis of Marlowe's chivalric heritage, p. 706.

The conservative values represented are supposedly countered with the level of sexual titillation enabled by the post-sexual revolution cinema. Onscreen female nudity is presented throughout the film in a typically misogynistic setting of having fully clothed men next to completely naked women. The film's most common naked body is that of Camilla, who later reveals to be the killer and the madwoman drug-addict all in one immature body. The film does not lose the opportunity to provide more nudity by zooming in on the contents of one of Geiger's books, entitled *School Girls*<sup>42</sup>. This in another retro move: the film confirms the Classical Hollywood's male gaze logic of the 1940s and 50s reappearance in the neo-noir cycle. Though misogyny is an element of the hegemonic model of heterosexual masculinity, the fact that the novel uses pornography as one of its visual aids renders that heterosexuality suspect.

It is telling that the particular type of pornographic fantasy reproduced in the film is one associated with pedophilia as opposed to at the time more acceptable mainstream heterosexual pornography. Choosing "school girls" as the porn album's motif emphasizes Mitchum's Marlowe's age. His revulsion at the images makes certain that he would not stoop to this apparent low, which he calls "elaborate smut." The repulsion towards immature femininity is repeated when Marlowe rejects Camilla Sternwood's numerous advances. Within the logic of the film she connotes both youth (immaturity) and criminal madness, which the detective condemns.

Charles J. Maland observes that neither the rating system nor the growing feminist movement, affected the objectification of women in post-1960s Hollywood cinema<sup>43</sup>, and Winner's *The Big Sleep* is no exception. The film portrays three types of women, providing three "suitable" compartments for the different femininities of the 1970s, all of which recall previous patriarchal views of femininity.

First there is the mad woman, embodied by Camilla Sternwood. She is much more unstable than in the previous renditions: after a failed attempt to shoot Marlowe there is foam coming out of her mouth. She functions as the perverted Lolita, recalling the *School Girls* porno album from Geiger's bookstore, she represents murder, madness, unrestrained sexuality and immature disregard for responsibility, all encompassed in her youthful body<sup>44</sup>. No wonder that after throwing her out of his apartment, where she was waiting for him in his bed, naked, Marlowe violently throws away the sheets: eradicating

<sup>42</sup> Christopher observes that neo-noirs in general were more openly presenting nudity and sexuality, and as a result it became much less of a topic in them, in: *Somewhere in the Night*, pp. 242-243.

<sup>43</sup> C.J. Maland, op. cit., p. 216.

<sup>44</sup> Interestingly, this image of a crazy woman has functioned almost unchanged from the times of Victorian literature. See S. M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Heaven 2000.

the evil and rejecting youth<sup>45</sup>. This may be seen as another instance of Marlowe's sex by proxy, but it is more likely that reaction is motivated with disgust Marlowe feels towards Camilla and her rampant sexuality. This interpretation fits well with the patriarchal frame of women becoming crazy over their sexual frustrations, as is the case with Camilla, who kills Rusty Regan because he rejected her advances.

The second type is the liberated woman. In the film she is illustrated by Alice Lozelle and Mrs. Regan. Women's independence is equaled with ruthlessness. To reinforce the undesirability of this type, Mrs. Regan is likened to a lizard, constantly smacking and licking her lips, which is meant to provoke revulsion rather than erotic response. The kiss between Marlowe and Mrs. Regan is only a ploy on his part to get information from her. By remaining completely unaffected, Marlowe only strengthens his position of superiority and detachment. Agnes Lozelle, who is the closest the film has in the shape of a femme fatale<sup>46</sup>, is very businesslike, which again fosters a reading of an independent woman having to always be sexually frigid. These women compliment the respectable elderly Marlowe apart from the fact that they do not help to confirm his heterosexual status at all. Not surprisingly, the only woman who actually does intrigue Marlowe is the only woman embodying traditionally patriarchal conceptions of femininity, Mona Mars. She is the only woman performing during the film, in a very much Classic Hollywood vein, lending herself to objectification by the male gaze. The film deals with the evils of the feminist movement by compartmentalizing and labeling the female experience, a misogynistic move befitting the values of hegemonic masculinity unsuccessfully revived in Mitchum's Marlowe.

As far as the models of other masculinities are concerned, the film does not add much novelty, apart from the gentleman detective poached from another genre, to the set already exhibited in the 1940s. However, there is an attempt to simplify some of the relationships between male protagonists. For example, Canino is incapacitated because his leg is in a cast, which makes it less likely that he will be read as Marlowe's putative evil doppelgänger, as was the case in the 1940s film<sup>47</sup>. Eddie Mars remains the detective's only possible double. Yet his Britishness is used in a traditional American way to vilify and effeminate him thus rendering the doubling impossible. Joe Brody, the only other character who is defined by the spaces he inhabits, is for some reason consistently shown in a nautical context. The nautical props signify leisure, as only a wealthy city man can afford to sail and may be a sign of his class aspirations. It has been a practice of the detective genre to have the detective matched with

<sup>45</sup> Note Chandler's own description of that scene: Marlowe "savagely" tearing away the sheets. Chandler, *The Big Sleep*, p. 173.

<sup>46</sup> Holt argues that neo noirs rarely featured femmes fatales, *idem*, op. cit., p. 26.

<sup>47</sup> However, one could argue that the leg in cast is a symbolic reflection of Marlowe's impotence, asexuality or celibacy.

a masculine archenemy similar to the protagonist. This strategy helped to establish the hero as somebody who could have been evil and decided not to. The doppelgänger's death or imprisonment signaled a rite of passage for the sleuth. Mitchum's Marlowe experiences no such ritual of maturation because it seems redundant for this aged persona: again, the logic of the genre is nullified by the consequences of the protagonist's age.

Rather than a revival of the 1940s and 50s misogynistic ideology, or a revision of it performed in the 1970s progressive cinema, this film is an anticipation of the 1980s anti-feminist backlash, revealing a true hatred of women and a new fear of homosexuality in the post Stonewall era. Winner's adaptation also signals the coming of a Reaganesque period, based on a promise to revive masculinity itself. This promise translated into the cinematic context via protagonists such as Rambo, the vigilante seeking justice in the aftermath of the Vietnam War, and via communal values in films such as *Star Wars* and *Jaws*. These two strategies reinforce the tension at the core of American identity between the masculinity/Americanness coded in individualism and the value of the community, and family especially.

Finally, it is the aging of the character and the cultural signification of aged masculinity that render Mitchum's Marlowe a failed anticipation of the retributive masculinity of later characters' such as Rambo or Rocky, to name just those featuring Sylvester Stallone. The aging of the hero intended as way of fixing his dominant heterosexual masculinity contributed to the undoing of the logic of a genre reliant on a certain degree of voluntary outcasting and anxiety over masculinity. As a result, the film failed ideologically, but also commercially and critically.

Today's attempts to revive the action hero movies of the 1980s and 1990s rely on pastiche rather than the sincerity deployed in Winner's film. Whatever the strategy, however, it seems that a resurgence of cultural representations of aged men and a generic revival signal a new preoccupation of popular culture with the question of aging masculinity. It seems that contemporary resurrections of former starts of retributive masculinity include a level of self-mockery, which were not present in Winner's film. This could suggest that contemporary mainstream cinema has managed to subsume the subversive potential of minoritarian readings into its profit-producing machine.

### **No Genre for Old Men: Age and Masculinity in Winner's 1978 *The Big Sleep***

In the 1978 adaptation of Raymond Chandler's *The Big Sleep*, Philip Marlowe, the iconic noir detective, was portrayed by then seventy years old Robert Mitchum. As a result, the detective figure known for his tough working-class masculinity was transformed into an elderly affluent gentleman. The casting choice was an attempt to connect the neo-noir film to its 1940s predecessors, but even despite famous cast members Winner's movie met with little popular, critical or academic interest. Yet the film serves as a valuable illustration of the challenges of reviving hegemonic masculinity models within genre revivals. My analysis will show how the tension in representations of aged masculinity unravels the logic of neo-noir and masculinity inscribed in the neo-noir hero. Though both noir and neo-noir share an investment in patriarchy, Winner's film renders the attempts to revive its void. By casting an elderly 1940s icon the film rather than neo became "dated noir," while its depiction of masculinity proved nothing more than a nostalgic cry for an imagined past of hegemonic masculinity.

# Patrycja Włodek

(UP im. KEN w Krakowie)

## Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała – męskość w klasycznym kinie Hollywood

### Władcy spojrzenia

Jednym z najczęściej cytowanych, najbardziej znanych i wpływowych esejów w historii filmoznawstwa jest *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laury Mulvey<sup>1</sup>. Autorka odnosi się w nim do sposobów przedstawiania kobiecych ciał i seksualności na ekranach w Hollywood ery klasycznej<sup>2</sup>. Zgodnie z jej słynną tezą „przyjemność spojrzenia dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską”<sup>3</sup>, a władcami spojrzenia są bohaterowie, twórcy i widzowie płci męskiej. Sprawia to, że „pokazana kobieta funkcjonuje tradycyjnie na dwóch płaszczyznach: jako przedmiot erotyczny dla postaci ekranowych i jako przedmiot erotyczny dla widza (...) wzrok widza i mężczyzny z filmu biegną w jednym kierunku”, dzięki czemu mogą oni „rządzić filmową fantazją”<sup>4</sup>. Koncepcja Mulvey została zbudowana na fundamencie teorii psychoanalitycznej, ale w jeszcze większym stopniu na badaniu fabuł i środków filmowych przypisanych kobiecym bohaterkom. Wśród przykładów pojawiają się przede wszystkim „syreny” Hollywood – Marilyn Monroe (*Rzeka bez powrotu*, reż. Otto Preminger, 1954), Lauren Bacall (*Mieć i nie mieć*, reż. Howard Hawks, 1944), Marlena Dietrich (zwłaszcza w filmach Josefa von Sternberga) – ukazywane jako „ekshibicjonistki” wystawiane na erotyczny ogląd. Obserwację Mulvey można jednak z powodzeniem odnieść do całego kina lat 30. i 40., zwłaszcza do *film noir* i fetyszyzowania figury *femme fatale*. Wśród strategii erotyzujących bohaterki należy wymienić: fragmentaryczne ujęcia ciała (np. zbli-

<sup>1</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 95-107.

<sup>2</sup> Okres klasyczny obejmuje czas od wprowadzenia dźwięku (1927) do przemian w systemie produkcji i organizacji, które nastąpiły w latach 60., por. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, Londyn 2005, s. 548-606.

<sup>3</sup> L. Mulvey, op. cit., s. 100.

<sup>4</sup> Ibidem.

żenia na nogi, twarze), technikę POV (ujęcie z punktu widzenia; zapośredniczenie spojrzenia widza przez postać męską), specjalny rodzaj oświetlenia, sugerowanie nagości<sup>5</sup>, fabularne i wizualne łączenie postaci z przedmiotami konotującymi seksualność i/lub perwersję<sup>6</sup>. „Pojawienie się kobiety jest zawsze związane ze strachem. Mężczyzna ma liczne sposoby pozbycia się tego lęku: może (...) niszczyć ją i unieważniać (...) lub (...) uczynić z niej fetysz”<sup>7</sup>, a „fragment rozczłonkowanego ciała niszczy renesansową przestrzeń i charakterystyczną dla niej iluzję głębi, której wymaga tradycyjna narracja; czyni ekran płaskim i odrealnia go, nadając mu cechy wycinka lub ikony”<sup>8</sup>.

Sposób ukazywania kobiet w kinie tamtego okresu faktycznie był bardzo skonwencjonalizowany, ale także – jako wynikający z tej samej ideologii „świata rządzonego przez nierówność płci”<sup>9</sup> – ściśle związany ze strategiami hollywoodzkiego obrazowania cielesności męskiej. „Postać męska nie może unieść ciężaru przedmiotowienia seksualnego. Mężczyzna nie chce patrzeć na swego ekshibicjonistycznego sobowtóra (...) Olsniewające cechy charakterystyczne gwiazdora filmowego nie są więc cechami erotycznego przedmiotu podziwu”<sup>10</sup>.

### Władczynie spojrzenia?

Dlaczego tak się działo i męskość, w opozycji do kobiecości, pozostawała nieseksualna, a kobieta nie mogła być „władczynią spojrzenia”? Laura Mulvey jako przyczynę wskazuje heteronormatywny i patriarchalny charakter klasycznego kina amerykańskiego, wynikający oczywiście z ideologii dominującej w całym społeczeństwie. To była szeroko rozumiana stała, w ramach której następowały liczne zmiany, negocjacje i tarcia zależne od konkretnego momentu w historii XX wieku. Jak wiadomo, była ona dość dynamiczna, także pod względem obyczajowym, dlatego jako źródło wzorów męskości należy wskazać przede wszystkim ewoluujący sposób definiowania oraz rozumienia tej kategorii w kulturze amerykańskiej – poczynając od czasów pionierów i herosów Pogranicza, poprzez dwie wojny światowe i czasy wielkiego kryzysu, aż po okres zimnej wojny. „W każdym momencie dziejowym jakaś forma męskości zostaje kulturowo wywyższona. Hegemoniczną męskość można zdefiniować jako konfigurację praktyk genderowych ucieleśniających aktualną odpowiedź na kwestię podtrzymania systemu patriarchalnego”<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Na tyle, na ile pozwalała hollywoodzka cenzura obowiązująca w latach 1934-1968 (Kodeks Haysa i administracja pilnująca przestrzegania jego zapisów, Production Code Administration – PCA).

<sup>6</sup> Na przykład szminka w *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (reż. Tay Garnett, 1946), łańcuszek na nogę w *Podwójnym ubezpieczeniu* (reż. Billy Wilder, 1944).

<sup>7</sup> W. Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1991, s. 104.

<sup>8</sup> L. Mulvey, op. cit., s. 101.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> S. Cohan, *Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington 1997, s. 35.

Do zakończenia drugiej wojny światowej dominujący i pozytywnie wartościowany wzór był dosyć stabilny, archetypiczny i maskulinistyczny, oparty na wynikających z historii oraz okoliczności indywidualizmie, sile fizycznej i odcięciu od emocji. Doskonale oddaje to nazwa popularnego (i czysto amerykańskiego) nurtu w literaturze, jakim był czarny kryminał, zwany *hard-boiled fiction*. Geneza tej nazwy w języku angielskim jest kulinarna, została bowiem zapożyczona od określenia jajek gotowanych na twardo (właśnie *hard-boiled*) i służyła do określenia – między innymi – zasady „dzikiego” kapitalizmu, zgodnie z którą zakłady pracy zwalniały pracowników w podeszłym wieku. Termin ten konotował zatem zarówno wyeliminowanie tego, co „stare, miękkie, nieostre, delikatne, kobiece, emocjonalne”<sup>12</sup>, jak i konieczność „wykształcenia ochronnej powłoki, która osłaniałaby uczucia bohatera”<sup>13</sup>.

Czas powojennej stabilizacji – ekonomicznej prosperity i *Pax Americana* – był już jednak mniej jednoznaczny, a wzorców męskości przybywało. „Siła narodu zależała od zdolności mocnego, męskiego mężczyzny do przeciwstawienia się komunistycznemu zagrożeniu (...) Według popularnych mądrości tamtych czasów, »normalne« heteroseksualne zachowanie kumulujące się w małżeństwie reprezentowało »dojrzałość« i »odpowiedzialność«<sup>14</sup>. „Dominowało przekonanie, że do pokonania komunizmu najlepiej nadaje się tradycyjna amerykańska rodzina (...) kluczem do potęgi politycznej Stanów Zjednoczonych miała być prężna amerykańska męskość, niezłomny indywidualizm, przedsiębiorczość i umiłowanie wolności”<sup>15</sup>, choć w imię budowania rodziny, zwartej społeczności (np. na przedmieściu) i pracy w korporacji ów indywidualizm musiał być łagodzony i redefiniowany – udomowiony. „Polityczne różnice między Stanami Zjednoczonymi a Związkiem Radzieckim były ujmowane w kategoriach genderowych, zimną wojnę przedstawiano jako bitwę między tym, co męskie a tym, co kobiece”<sup>16</sup>, przy czym pozytywnie waloryzowana była męskość, która łączyła się z władzą i aktywnością. Innymi słowy, skoro kobiecość utożsamiano w dużej mierze z biernością, a kobiety były postrzegane i prezentowane jako obiekty pożądania, to męskość nie mogła nosić podobnych cech – sprowadziłyby one mężczyznę do roli przedmiotu, a nie podmiotu relacji, równoznacznej z pasywnością i słabością. Z drugiej strony jednak to właśnie lata 50. przyniosły wyraźną, przełomową zmianę w sposobach prezentowania mężczyzn na ekranie. Warto jednak zatrzymać się na chwilę na cza-

<sup>12</sup> W. Marling, *The American Roman Noir. Hammett, Cain and Chandler*, The University of Georgia Press, Ateny 1995, s. 224.

<sup>13</sup> G. D. Phillips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington 2000, s. 3; oczywiście nie oznaczało to, że obraz męskości w kinie lat 40. (kiedy najczęściej adaptowano *hard-boiled fiction*) był całkowicie jednoznaczny – wręcz przeciwnie, w *film noir* (filmowym czarnym kryminale) tematyzowana była w dużej mierze męskość w kryzysie. Sam sposób jej obrazowania na ekranie – strategie wizualne – był jednak jednolity i archetypiczny.

<sup>14</sup> S. Cohan, op. cit., s. 6-7.

<sup>15</sup> A. Graff, *Wstęp. Mistyka po amerykańsku, mistyka po polsku*, [w:] B. Friedan, *Mistyka kobiecości*, tłum. A. Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2012, s. 11.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 7.



sach wcześniejszych, pojedyncze odstępstwa potwierdzają bowiem reguły rządzące hollywoodzkim kinem niemym, a także późniejszym – lat 30. i 40. XX wieku. Do wyjątków należy przede wszystkim Rudolf Valentino, pierwszy prawdziwy amant kina, wpisany w *emploi* latynoskiego kochanka. Valentino to oryginalny *great latin lover*<sup>17</sup>, ekranowy fantazmat konstruowany na podobieństwo gwiazd kobiecych (epoki niemej i wczesnej dźwiękowej, tu strategię były raczej statyczne). W świetle teorii Mulvey kluczowy jest przede wszystkim początek jego wielkiej kariery jako najsłynniejszego amanta kina niemej. Zdecydowało o nim bowiem kobiece spojrzenie należące do June Mathis, hollywoodzkiej scenarzystki i montażystki, która do filmu *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (reż. Rex Ingram, 1921) dodała zbędną dla akcji scenę, w której Valentino tańczy erotyczne tango z przypadkową dziewczyną. Podobnie jak fabuły późniejszych, najpopularniejszych filmów z gwiazdorem, czyli *Szejka* (reż. George Melford, 1921<sup>18</sup>) i *Syna szejka* (reż. George Fitzmaurice, 1926), także ten zabieg obliczony był na odwołanie właśnie do kobiet i ich skrywanych pragnień. Valentino opisywano jako ucieleśnienie „fenomenalnej młodości”, a *Szejk* dał nazwę nowemu stylowi młodzieńczej męskości<sup>19</sup> – opartej zarówno na wieku, jak i egzotyce.

Te elementy, połączone ze sposobem filmowania podkreślającym fizyczne piękno Valentino, sprawiły, że stał się on pierwszą erotyzowaną męską gwiazdą przeznaczoną „do patrzenia”, co znalazło wielki oddźwięk (znaczony m.in. filmami dokumentującymi jego pogrzeb i przedstawiającym setki fanek biorących w nim udział). „Stworzony dla kina przez kobiety, Valentino oferował nowy, zupełnie nieamerykański typ męskości (...) a jego wpływ na obie płcie był elektryzujący: do końca 1921 roku otrzymywał już 900 listów od fanek tygodniowo”<sup>20</sup>. Valentino zmarł na sepsę po nieudanej operacji wycięcia wyrostka robaczkowego w wieku zaledwie 31 lat. Oznacza to, że gdy – wraz z *Szejkiem* i *Czterema jeźdźcami Apokalipsy* – zaczęła się jego sława, miał lat 26, co nie pozostaje bez znaczenia (wedle standardów ówczesnego Hollywood był to wiek nadal raczej chłopięcy niż męski). Otwarta seksualność w kulturze amerykańskiej (także popularnej) XX wieku od początku była bowiem wiązana z młodością, która – tym samym – stawała się centralnym obszarem istnienia męskiej seksualności w kinie głównego nurtu. Ponieważ przykłady erotycznego (wizualnego) definiowania mężczyzn i tak były sporadyczne, młody wiek Valentino, a po nim Franka Sinatry (który jednak w kinie zaistniał dopiero w latach 50.), miał szczególne znaczenie. To on, definiując ich obu jako nie-mężczyzn, chłopców w (mniej lub bardziej<sup>21</sup>) męskich ciałach, pozwalał im być obiektami pożądania bez groźby odrzucenia przez większość

<sup>17</sup> Paradoksalnie, aktor miał korzenie włoskie i francuskie.

<sup>18</sup> Adaptacja bestsellerowej powieści Edith M. Hull pod tym samym tytułem.

<sup>19</sup> J. Savage, *Teenage. The Creation of Youth 1875-1945*, Chatto & Windus, Londyn 2007, s. 203.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> W porównaniu z męskimi i hiper-męskimi gwiazdami swoich czasów, takimi jak m.in. Douglas Fairbanks, Charles Farrell (kino nieme) bądź Humphrey Bogart, Robert Mitchum, Burt Lancaster (lata 40.), Valentino i Sinatra mieli sylwetki raczej androginiczne.

konserwatywnych odbiorców. „Podobnie jak Valentino, Sinatra nie był męski w tradycyjnym sensie: został zaprojektowany by pociągać młode kobiety”<sup>22</sup>.

Nie licząc więc absolutnego wyjątku, jakim w kinie niemym stał się Rudolf Valentino – fantazmat definiowany głównie przez swą seksualność – w Hollywood aż do lat 50. po prostu nie ukazywano bohaterów-mężczyzn jako przedmiotów erotycznego oglądu.

### „Mafia chłopców”

Era Eisenhowera, zwana „ostatnią dekadą amerykańskiej niewinności”, była paradoksalna: rozpięta między stłumieniem i obyczajowym konserwatyzmem a ekscysem i postępującym permissywiźmem, który wybuchł zresztą w okresie kontrkultury. Zmieniający się wówczas sposób obrazowania mężczyzn na ekranach był związany z szerszymi przemianami zarówno społecznymi, jak i produkcyjnymi, na każdej płaszczyźnie sprowadzał się natomiast do umiejscowienia prywatności – rodziny („domowej mistyki”<sup>23</sup>), psychologii, seksualności – w centrum zainteresowania.

Wśród czynników, które miały szczególnie znaczący wpływ na dobór tematów w ówczesnym kinie, należy wskazać zimnowojenną atmosferę walki z komunizmem. Działalność Komisji Senackiej do Spraw Działalności Antyamerykańskiej (HUAC), czyli tzw. polowania na czarownice – trwające od 1947 roku poszukiwanie i wpisywanie na czarne listy rzekomych komunistów, w rzeczywistości najczęściej twórców o krytycznym nastawieniu do wielu aspektów życia w Stanach Zjednoczonych – było jednym z pretekstów do porządkowania wewnętrznych spraw przemysłu filmowego. Za pomocą stawiania pracowników sektora filmowego przed HUAC i wpisywania ich na czarne listy zarazem odpowiadano na zapotrzebowanie rządu w Waszyngtonie oraz regulowano kwestie strajków i źle widzianą działalność związków zawodowych w Hollywood. Ma to znaczenie także dlatego, że aktywność HUAC faktycznie przyniosła wiele zmian w krajobrazie filmowym – przede wszystkim przytłumione zostały społeczne zainteresowania Hollywood. Akcent tematyczny został przeniesiony z tak istotnych w latach 40. kwestii zapalnych (rasizm, antysemityzm, skutki wojny) na szeroko rozumianą psychologię, co znalazło odbicie między innymi w cieszących się wówczas szczególną estymą melodramatach rodzinnych oraz adaptacjach sztuk Tennessee Williamsa. Filmy te, np. *Tramwaj zwany pożądaniem* (reż. Elia Kazan, 1951), *Kotka na gorącym, blaszanym dachu* (reż. Richard Brooks, 1958), *Słodki ptak młodości* (reż. Richard Brooks, 1962), miały kluczowy wpływ na definiowanie ekranowej męskości i strategię jej wizualizowania.

Podobny efekt wywarły: rosnąca od lat 40. popularność psychoanalizy – niezwykle silnie wpisanej w amerykańską popkulturę – oraz koncentracja na seksie,

<sup>22</sup> J. Savage, *Teenage. The Creation of Youth 1875-1945*, s. 445.

<sup>23</sup> S. Cohan, op. cit., s. 50.

zarówno wśród badaczy (np. William Masters i Virginia Johnson), jak i twórców filmowych (mimo częściowo prawdziwych opinii o pruderyjności tej epoki). Jak pisała Betty Friedan: „psychoanaliza stała się wygodną ucieczką przed groźbą bomby atomowej, McCarthym, tymi wszystkimi denerwującymi problemami, które mogły zatruć smak steków, przyjemność, jaką daje posiadanie nowego samochodu i kolorowego telewizora oraz basenu na tyłach domu”<sup>24</sup>.

Steven Cohan zauważa, że dominujący typ męskości w latach 50. to życiwieli rodziny – „człowiek w szarym flanelowym garniturze”, mężczyzna realizujący się w pracy korporacyjnej, ale udomowiony, wyznający propagowaną wówczas ideę małżeńskej bliskości (*togetherness*). To jednak nie on zapisał się w kolektywnej wyobraźni, i to mimo mnogości filmów, których był bohaterem<sup>25</sup>. Do masowej publiczności – w dużej mierze składającej się wówczas z nastolatków – przemówił zupełnie inny typ męskości i bohatera, zarówno wpiswanego w określony rodzaj fabuły i relacji między postaciami, jak i w specyficzny sposób wizualizowanego. Obrazowanie ciał mężczyzn w kinie lat 50. zostało najlepiej oddane w dwóch określeniach: „wiek klaty” (*the age of chest*) i „gra w stylu podartego podkoszulka” (*torn t-shirt style of acting*)<sup>26</sup>. Oba trafnie podsumowują typ męskości i gry aktorskiej wiązany z magnetyczną ekranową obecnością Marlona Brando, którego na kinematograficzny piedestał wyniósł Elia Kazan w słynnym *Tramwaju zwanym pożądaniem*. To właśnie młody Brando w roli Stanleya Kowalskiego (którego grał wcześniej na Broadwayu) i w obiektywie Harry’ego Stradlinga unieważnił tezy Mulvey, tak adekwatne do kina poprzednich dekad<sup>27</sup>.

Zdecydowało o tym kilka czynników. Obok Montgomery’ego Clifta, Jamesa Deana, Paula Newmana, a także Sala Mineo, Elvisa Presleya, Anthony’ego Perkinsa i innych, dziś najczęściej zapomnianych (jak John Saxon), Brando stanowił część istotnej zmiany w Hollywood. Należał do pokolenia młodych aktorów – „mafii chłopców”<sup>28</sup> – najczęściej wywodzących się z nowojorskiego Actors Studio, wczesnych antygwiazdorów grywających role zagubionych w życiu neurotyków. Co szczególnie istotne – były to postaci chłopców, a rozumienie tego pojęcia wykraczało poza kwestie metrykalne. Chłopiec był przede wszystkim nie-mężczyzną (i to niezależnie od wieku aktora, Brando i Newman zaczęli poważną karierę przed trzydziestką), a więc „innym”, „obcym”, na podobieństwo kobiet oraz mniejszości rasowych, etnicznych i seksualnych. Kategoria chłopięcości odnosiła się więc

<sup>24</sup> B. Friedan, op. cit., s. 183.

<sup>25</sup> Nazwa „człowiek w szarym flanelowym garniturze” została zaczerpnięta z tytułu książki (Sloan Wilson, 1955) i filmu (*Man In the Gray Flannel Suit*, reż. Nunnally Johnson, 1956), a pierwszego kinowego „mężczyznę w szarym flanelowym garniturze” zagrał Gregory Peck. Filmy o karierze korporacyjnej stanowiły w latach 50. osobny cykl, np. *Patterns*, (reż. Fielder Cook, 1956), *Wszystko na kredyt* (reż. Martin Ritt, 1957). Współcześnie ten typ postaci pojawia się w ramach krytycznego retro, np. w *Drodze do szczęścia* (reż. Sam Mendes, 2008) i serialu *Mad Men* (2007-2015).

<sup>26</sup> Za: S. Cohan, op. cit., s. 191.

<sup>27</sup> Biorąc po uwagę, że pisała swój esej w latach 70., Mulvey zdecydowała się pominąć ten aspekt kina amerykańskiego.

<sup>28</sup> Za: S. Cohan, op. cit., s. 240.

nie tyle do wieku, ile do zestawu cech stereotypowo przypisywanych kobietom. Były to intensywność i emocjonalność (czasem na granicy hysterii<sup>29</sup>), fizyczne piękno nie kamuflowane, lecz właśnie podkreślane środkami filmowym, a niekiedy również androginiczna sylwetka, jak w wypadku Clifta i Perkinsa i w konsekwencji – ambiwalencja seksualna<sup>30</sup>. Były to cechy, które wyraźnie odcinały aktorów od hiperżeńskich, „dorosłych” gwiazdorów starszego pokolenia (takich jak Humphrey Bogart, John Wayne, Robert Mitchum), a zwłaszcza od reprezentowanego przez nich typu mocnej męskości, poddawanego zresztą w kinie lat 50. wyraźnej i konsekwentnej krytyce (np. w melodramatach rodzinnych podważających silną pozycję ojca-patriarchy). „Montgomery Clift i Marlon Brando [i inni – PW] reprezentowali odrzucenie norm genderowych często utożsamianych z latami 50.”<sup>31</sup>.

### „Wiek klaty”

Tak naprawdę pierwszym aktorem w nowym stylu był Montgomery Clift debiutujący w 1949 roku w *Rzece czerwonej*. W słynnym westernie Howarda Hawksa konfrontowane są dwa typy męskości – stary, maczystowski (postać grana przez Johna Wayne’a) z nowym, delikatnym, opiekuńczym i koncyliacyjnym, reprezentowanym przez Clifta. Dla sposobu wizualizowania męskich ciał istotniejszy był jednak Brando – „Valentino pokolenia bopu”<sup>32</sup>, aktor „z twarzą poety i ciałem gladiatora”<sup>33</sup>. Nie tylko pokazywał muskularny tors – nagi lub w mokrym podkoszulku – ale był też filmowany technikami zarezerwowanymi wcześniej dla gwiazd kobiecych. Już w pierwszej scenie, w której się pojawia – i ściąga podkoszulek – jednoznacznie podkreślony zostaje punkt widzenia parzącej na niego Blanche (Vivien Leigh) oraz jego erotyczny charakter. Tym razem to więc nie mężczyzna, lecz bohaterka zapośrednicza spojrzenie publiczności – ona patrzy, on „jest oglądany” – poszerzając adresatów tego obrazu tak na kobiety, jak i nieheteroseksualnych mężczyzn. Podobnie dzieje się w najśłynniejszej scenie filmu, gdy Stanley w podartym podkoszulku przyzywa krzykiem niepotrafiącą mu się oprzeć żonę, Stellę (Kim Hunter). Jednoznacznie czyni to ze Stanleya-Brando seksualny spektakl<sup>34</sup>. Oczywiście, w świetle przebiegu wydarzeń oraz atawistycznej agresji i brutalności bohatera, podszytych infan-

<sup>29</sup> Słynna Metoda nauczana w Actors Studio nakazywała – między innymi – sięgnąć do najgłębszych pokładów własnych emocji i doświadczeń, by w pełni utożsamić się z postacią.

<sup>30</sup> Częstym kodem dla homoseksualizmu bohaterów była właśnie ich młodość (łączona z innymi „niemęskimi” cechami, jak wrażliwość, niechęć do przemocy, otwarta emocjonalność), np. postać „chłopięcego” męża Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem* lub Toma w *Herbacie i sympatii* (reż. Vincente Minnelli, 1956).

<sup>31</sup> K. Hatch, *1951- Movies and the New Faces of Masculinity*, [w:] *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*, red. M. Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick 2005, s. 63.

<sup>32</sup> S. Cohan, op. cit., s. 242.

<sup>33</sup> K. Hatch, op. cit., s. 59.

<sup>34</sup> Spektakl ów został natychmiast dostrzeżony przez urzędników PCA, którzy nakazali przemontowanie sceny tak, aby zniwelować zbyt jawne pożądanie Stelli żywione do Stanleya; por. R. Barton Palmer, W. R. Bray, *Hollywood’s Tennessee. The Williams Films and Postwar America*, op. cit., s. 91.

tylnym pragnieniem dominacji i histerycznym przywiązaniem do Stelli, było to zjawisko wielce dwuznaczne, igrające z tajonymi fantazjami. Doskonale wpisywało się jednak w klimat epoki zafascynowanej Freudem i podkreślającej rolę kobiecej seksualności<sup>35</sup>.

Znaczenie tak ukierunkowanego spojrzenia bardzo często osadzone jest w kontekście biograficznym (homoseksualizmu Williama) i queerowym („jeśli w *Tramwaju zwanym pożądaniem* obecność kobiety staje się kamuflażem dla gejowskiego spojrzenia i identyfikacji, to sztuka może być rozumiana jako prezentowanie mężczyzny-obiektu męskiego pragnienia”<sup>36</sup>). Nawet jeśli jednak przyjmujemy, że owo kobiece spojrzenie jest tak naprawdę męskim, homoseksualnym, to strategie twórców – Kazana i jego następców (np. Richarda Brooksa adaptującego *Kotkę na gorącym, blaszanym dachu* i *Słodkiego ptaka młodości*) – nie były wykluczające, lecz inkluzywne, uwzględniające nie tylko kobiety i gejów, ale też mężczyzn heteroseksualnych. „Znacznie więcej osób (zwłaszcza młodszych, homo i hetero) postrzegają wizerunki Brando w podkoszulku lub Newmana bez koszuli jako wyzwalające”<sup>37</sup>.

Świadomość konwencji podkreślających kobiecie piękno nie tylko była powszechna i silna, ale też automatycznie kojarzona z potencjalnym zdemaskowaniem. Wiele mówiąca jest kwestia Humphreya Bogarta – zdejmującego w *Afrykańskiej królowej* (reż. John Huston, 1951) koszulę – skierowana do operatora, Jacka Cardiffa. „Widzisz moją twarz. Ma wiele linii i zmarszczek, bo kultywowałem je od lat i je lubię. Są częścią mnie, więc nie maskuj ich światłem”. Bogart obawiał się posądzenia o zniewieściałość i podważenia jego męskości<sup>38</sup>. Faktycznie – odsłaniający torsy „męscy” mężczyźni byli filmowani zupełnie inaczej niż „chłopięcy” Brando w filmie Kazana (i jego następcy, zwłaszcza Paul Newman, modelowy przykład hollywoodzkiego piękna). Słynnego przykładu dostarczył w 1934 roku Clark Gable, który rozebrał się do połowy w *Ich nocach* (reż. Frank Capra). Wprowadził zrewolucjonizował wówczas męską modę, ponieważ pod koszulą nie miał podkoszulka, jednak partnerująca mu Claudette Colbert bynajmniej na niego nie patrzyła, raczej uciekała wzrokiem. Mimo że film Capry to komedia, męska cielesność jest tu podskórnie wiązana z zawstydzeniem, ale też obawą (znielowaną dopiero finałowym małżeństwem bohaterów). Podobnie było w filmach przygodowych (np. pirackich; o Tarzanie z Johnnym Weissmullerem) oraz bokserskich (m.in. *Ostatnia runda*, reż. Robert Rossen, 1947; *Zmowa*, reż. Robert Wise, 1949),

<sup>35</sup> Betty Friedan, dająca w *Mistyce kobiecości* przede wszystkim obraz obyczajowości epoki, zwraca uwagę, że ówczesni psychologowie i psychoanalizyści dowodzili nie tylko, że kobiecie z natury przeznaczona jest rola pani domu, ale także, iż tylko podporządkowując się tradycyjnej wizji kobiecości, jest ona w stanie osiągnąć satysfakcję seksualną. Por. B. Friedan, op. cit., s. 266-270.

<sup>36</sup> S. Madison, *Fags, Hags and Queer Sisters. Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, Palgrave-MacMillan, Londyn 2000, s. 16.

<sup>37</sup> M. Paller, *Gentleman Callers. Tennessee Williams, Homosexuality and Mid-Twentieth-Century Drama*, Palgrave-MacMillan, Londyn 2005, s. 181.

<sup>38</sup> K. Hatch, op. cit., s. 58.

gdzie siła i aktywność fizyczna neutralizowały nieodzowną w tych nurtach i gatunkach, ale oderotyzowaną nagość.

Najlepszym przykładem jest jednak film z 1962 roku, czyli z czasu już po omawianej wizualnej rewolucji związanej z męskością. W *Przylądku strachu* (reż. J. Lee Thompson) Robert Mitchum gra psychopatycznego Maxa Cady'ego, człowieka szukającego zemsty i zagrażającego rodzinie protagonisty (Gregory Peck). W dwóch scenach i sekwencji finałowej Mitchum prezentuje muskulaturę – nagi, nader mocarny tors, dominujący w odpowiednio skomponowanym kadrze. W jednej ze scen wyraźnie zostaje podkreślone, że patrzy na niego kobieta, z którą zresztą spędza noc. W jej oczach – inaczej niż w wypadku Blanche i Stelli z *Tramwaju zwanego pożądaniem* – nie ma już jednak pożądania, lecz uzasadniony lęk przed przemocą, co ma pogłębić strach przed Cadyem, zaakcentować brutalność i tkwiące w nim immanentne zło. W finale, gdy Cady rozbiera się do połowy, jest to przygotowanie do zbrodni i agresji, także seksualnej. Z jednej strony rola Mitchuma, podobnie jak innych ikon macyzmu – np. Bogarta w *Pustce* (reż. Nicolas Ray, 1950) i *Godzinach rozpacz* (reż. William Wyler, 1955), Jamesa Cagneya w *Białym żarze* (reż. Raoul Walsh, 1949), Johna Wayne'a w *Poszukiwaczach* (reż. John Ford, 1956) – wpisywała się w trend budowania i pozytywnego waloryzowania nowego typu męskości w kinie lat 50., czyli żywiciela rodziny. Udomowiony mężczyzna przynajmniej częściowo rezygnujący ze swej niezależności na rzecz rodziny i pracy w korporacji zyskiwał w zestawieniu z bohaterem archetypicznie męskim, ale psychopatycznym, często zresztą broniąc przed nim rodziny (jak w *Przylądku strachu* i *Godzinach rozpacz*). Tradycyjny wzorzec – siła fizyczna, indywidualizm, emocjonalna niedostępność – został w podobnych fabułach spatologizowany i skompromitowany. Z drugiej strony takie ukazanie Cady'ego dowodziło, że w latach 50. i 60. można było erotyzować aktora reprezentującego nie typ mężczyzny, lecz chłopca, czyli właśnie Brando, Newmana bądź Presleya<sup>39</sup>. Paradoksalnie, dowodzi tego przykład obsadzenia dojrzałego już (37-letniego) Williama Holdena jako Hala w *Pikniku* (reż. Joshua Logan, 1955), adaptacji sztuki Wiliama Inge'a. Holden gra „ogiera” pożądanego przez wszystkie bohaterki i bezwstydnie wystawianego na ich spojrzenia. Rola była przewidziana dla młodszego aktora<sup>40</sup>, a świadectwa z epoki (i sam film) przypominają, jak niekomfortowo czuł się w niej „męski” Holden, zwłaszcza w ujęciach pokazujących jego nagi tors – uczucie to udzielało się części krytyków<sup>41</sup>. Widać to zresztą na ekranie, szczególnie w scenie, gdy najbardziej rozhysterizowana bohaterka (Rosalind Russell) zdziera z niego ubranie.

<sup>39</sup> Istotnym elementem scenicznej osoby Presleya była trudna do stłumienia seksualność (np. w telewizji był pokazywany tylko od pasa w górę): „Używał gitary jak fetyszu, uderzając w nią biodrami (...) był jak jeden z młodszych chłopców, którzy wiedzą, co robią starsi chłopcy”, A. Dowdy, *The Films of the Fifties: The American State of Mind*, William Morrow and Co., New York 1973, s. 145.

<sup>40</sup> W prapremierze na Broadwayu (1953) Hala grał 33-letni Ralph Meeker, w końcu rolę przejął po nim jednak młodszy o pięć lat Paul Newman. Rolę w filmie najpierw zaproponowano Marlonowi Brando.

<sup>41</sup> Recenzent „Variety” dostrzegł „kamerę gwałcąca męskie ciało” [„camera-rape of male body”]; za: S. Cohan, op. cit., s. 173. Choć strategie filmowania były analogiczne, nie pisywano tak o ekranowej obecności aktorek.

Wiekowe niedopasowanie aktora do roli stało się motywem przewodnim wielu recenzji i analiz *Pikniku*<sup>42</sup>.

Oczywiście od każdej reguły występowały wyjątki. Można tu wskazać chociażby Burta Lancastera w roli Alvara, którego atletyczne ciało jest w *Tatuowanej róży* (reż. Daniel Mann, 1955) przedmiotem zachwyconego spojrzenia Serafiny (Anna Magnani). Film nakręcony na podstawie sztuki Tennessee Williamsa jest jednak komedią. Męskość Alvara zostaje więc „rozbrojona” już niejako w punkcie wyjścia i ma zupełnie inny charakter niż w innych adaptacjach Williamsa bądź melodramatach rodzinnych stawiających w centrum zainteresowania seksualność (a nawet histerię seksualną). Najbardziej pamiętnym występem Lancastera, który nie stronił zresztą od eksponowania imponującej muskulatury (*Kar-mazynowy pirat*, reż. Robert Siodmak, 1952; *Trapez*, reż. Carol Reed, 1956), było jednak *Stąd do wieczności* (reż. Fred Zinnemann, 1953). Mimo że jest to film wojenny, adaptacja powieści Jamesa Jonesa, najstynniejsza scena – uważana w latach 50. za skandalizującą – rozgrywa się na plaży między sierżantem Wardenem (Lancaster) a Karen Holmes (Deborah Kerr). Oboje są w mokrych kostiumach, łączy ich namiętny pocałunek. Co jednak istotne, narracja podkreśla rolę Wardena jako żołnierza, nie kochanka – rezygnuje on z romansu dla służby (w filmie pada kwestia, że jest poślubiony armii).

Inne postacie, które problematyzują omawianą kwestię to – ponownie – Stanley oraz Hud (Paul Newman; *Hud syn farmera*, reż. Martin Ritt, 1963). Z jednej strony środki filmowe i fabuły ustawiają bohaterów w roli „chłopców” i obiektów kobiecego spojrzenia (w *Hudzie* patrzy służąca, Alma [Patricia Neal]). Z drugiej jednak obaj są seksualnymi agresorami. Stanley w finale gwałci Blanche, Hud atakuje Almę. W obu wypadkach można jednak mówić o powszechnym w stosunku do filmów klasycznego Hollywood odczytywaniu wbrew fabule i dydaktycznym ramom, w jakie często były wpisywane. Chodzi o to, że już sama ekranowa obecność i magnetyzm konkretnych aktorów niejako odciągały uwagę od czynów ich postaci<sup>43</sup>. Brando słusznie zauważał, że obsadzenie go w roli Stanleya (w sztuce starszego i dalece mniej atrakcyjnego fizycznie) zmieniało rozkład sympatii między postaciami, na jego korzyść<sup>44</sup>. Jednocześnie agresja Kowalskiego nie jest przecież znakiem siły i męskiego autorytetu, lecz historycznej niedojrzałości, a Blanche nie zostaje ukarana za pożądanie Stanleya – film niedydaktycznie problematyzuje bowiem kwestie inności i odrzucenia<sup>45</sup>. Z kolei Newman w roli Huda wykroczył już poza *emploi* „chłopca do pożądania”, w które wpisywał się w *Kotce na gorącym*

<sup>42</sup> Por. ibidem, s. 178.

<sup>43</sup> Współczesnym przykładem może być obsadzenie Michaela Fassbendera w *Fish Tank* (reż. Andrea Arnold, 2009), gdzie jest to już zresztą świadoma strategia wewnątrztekstowa.

<sup>44</sup> K. Hatch, op. cit., s. 57.

<sup>45</sup> Według Williamsa i Kazana scena gwałtu – eufemizowanego obrazem zbitego lustra – przynosiła główne przesłanie sztuki i filmu: „wszystko, co czułe i delikatne, zostaje zszargane przez dzikie i brutalne wpływy współczesnej kultury”, za: L. J. Leff, J. L. Simmons, *The Dame in the Kimono. Hollywood Censorship and the Production Code*, The University Press of Kentucky, Lexington 2001, s. 179.

*blaszanym dachu, Słodkim ptaku młodości i Długim, gorącym lecie* (reż. Martin Ritt, 1958), luźnej adaptacji prozy Williama Faulknera. Ponadto – w ramach diegezy – jego agresja zostaje użyta instrumentalnie (Hud odpycha od siebie kolejną postać), a także zniwelowana reakcją Almy. Bohaterka wprawdzie wyjeżdża, ale w ostatniej rozmowie przyznaje się do pożądania, stwierdzając, że Hud nie musiałby używać przemocy, ponieważ widok jego ciała niejednokrotnie odrywał ją od pracy.

## Pragnienie Innego

Kolejnym dowodem na to, że system gwiazd i kino lat 50. owszem, „zerwały z tradycyjnym zróżnicowaniem technik filmowania w zależności od płci”<sup>46</sup> (choć dotyczyło to przede wszystkim nie-mężczyzn) było erotyzowanie odmienności etnicznej i rasowej. Jest to kolejna złożona ideologicznie kwestia, przykład, że klasyczne kino hollywoodzkie było polem nieustannych gier z cenzorami, starć i napięć między tym, co oficjalnie akceptowane (i zgodne z Kodeksem Haysa) a subwersją. Podkreślić należy, że w kinie okresu klasycznego odbijał się rasizm społeczeństwa amerykańskiego, choć nie w otwartej niechęci bądź nawoływaniu do nienawiści. Twórcy najczęściej nie wybierali tak bezpośredniej drogi (nie licząc obrazowania rdzennych Amerykanów), a jawna agresja wobec mniejszości stała się dominantą dopiero „Reaganizmu” lat 80. W dekadach wcześniejszych, zwłaszcza w latach 30., 40. i 50., dominowało reprodukowanie rasistowskich stereotypów<sup>47</sup>. Jednym z nich był „czarny brutal” [„black buck”]<sup>48</sup> – typ postaci oparty na lękach przed związkami między reprezentantami różnych ras (zwłaszcza między czarnym mężczyzną a białą kobietą), które zresztą były zakazane przez Kodeks Haysa (w latach 1934-54). Jakakolwiek erotyzacja czarnoskórych mężczyzn na ekranie była więc z definicji wykluczona. Ich obsadzanie w rolach pierwszoplanowych było akceptowane pod warunkiem, że postacie reprezentowały asekualny typ „wuja Toma”, czego najlepszym przykładem był Sidney Poitier, pierwszy czarnoskóry laureat Oscara za główną rolę męską<sup>49</sup> i gwiazdor nie mniejszy od białych aktorów. Poitier był bardzo przystojny i należał do tego samego pokolenia, co Clift, Brando, Dean, jednak nigdy nie był erotyzowany na ekranie, a związki jego bohaterów z białymi kobietami były całkowicie asekualne (aż do 1967 roku, gdy zagrał w *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* w reż. Stanleya Kramera).

Nieco inaczej, choć nie mniej stereotypowo, wyglądało postrzeżenie Azjatów. Ponieważ w Hollywood objętym Kodeksem Haysa nie wolno było pokazywać seksualności w sposób dosłowny, twórcy wypracowali szereg kodów, które ją kamu-

<sup>46</sup> S. Cohan, op. cit., s. 165.

<sup>47</sup> Pamiętać należy, że w Hollywood, które nigdy nie było ani jednolite, ani jednoznaczne, kręcono też filmy problematyzujące kwestie antysemityzmu i rasizmu (np. filmy Elii Kazana – odpowiednio – *Dżentelmeńska umowa*, 1947 i *Pinky*, 1949).

<sup>48</sup> Por. D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, New York 2001.

<sup>49</sup> Pierwszy Oscar, który trafił do rąk czarnoskórej osoby, to ten dla Hattie McDaniel (za drugoplanową rolę Mammy w *Przemieństwo z wiatrem*, 1939, reż. Victor Fleming i inni).



flowały (należały do nich też wspomniane strategie filmowania gwiazd kobiecych). Jednym z nich były nawiązania do Orientu, gdy chciano pokazać – szeroko wówczas rozumianą – perwersję. Postrzegane w duchu kolonialnym kraje azjatyckie kojarzone były ze zmysłowością i seksualnością, także tymi nienormatywnymi. Stąd chociażby przydomek bohaterki granej przez Marlenę Dietrich w filmie *Szanghaj Ekspres* (reż. Josef von Sternberg, 1932) – Szanghaj Lili – bądź osadzenie akcji wielu produkcji w tamtych rejonach (*Kasyno w Szanghaju*, reż. Josef von Sternberg, 1941; *Makao*, reż. reż. Josef von Sternberg, 1952). Tak kodowano też homoseksualizm, czego przykłady można znaleźć w *Sokole maltańskim* (reż. John Huston, 1941), *Laurze* (reż. Otto Preminger, 1944) bądź *Wielkim śnie* (reż. Howard Hawks, 1946). Podobnie jak młodość, także inność – rasowa i etniczna – definiowały bohatera jako nie-męzczyznę. *Emploi* Valentino to wszak *latin lover*, w *Szejku* grał on arabskiego księcia o mieszanym pochodzeniu; Sinatra był Italo-Amerykaninem. W latach 50. pozwalało to być mężczyźni obiektem erotycznego oglądu.

Dobrym przykładem jest urodzony we Władywostoku Yul Brynner<sup>50</sup>, choć nie we wszystkich filmach, najśłynniejszym pozostaje „męski” western *Siedmiu uspaniałych* (reż. John Sturges, 1960). W biblijnym peplum *Dziesięcioro przykazań* (reż. Cecil B. de Mille, 1956) jego ciało zostaje poddane szeregowi estetyzujących – a zarazem poniżających w tej optyce – zabiegów. Przede wszystkim obsadzony w roli Ramzesa aktor często nosi kostiumy odsłaniające tors. Co charakterystyczne – jest on wydepilowany (co cechowało także Brando przygotowującego się do roli Stanleya) – a więc pozbawiony jednej z najistotniejszych cech konotujących silną męskość. Potwierdzeniem tej obserwacji może być zestawienie Brynnera z Charltonem Hestonem grającym Mojżesza, a więc postać już nie egzotyczną, w dodatku patriarchę. Szaty i zbroja zakrywają całe jego ciało ukazywane w kontekście militarnym. Jeśli zaś widać nagi tors, to jest on owłosiony. Obraz ten odwołuje się więc do tradycyjnej męskości, a nie seksualności określanej przez chłoptęcość bądź inność.

Ta ostatnia zaistniała jednak w kinie, stając się może nie hegemonicznym, ale na pewno równoprawnym wzorcem męskości – obok archetypicznie maskulinistycznej i udomowionej. Definicja owego trzeciego wzorca padła z ekranu w 1955 roku w *Buntowniku bez powodu* (reż. Nicolas Ray), jednym z najśłynniejszych dzieł nie tylko tej dekady. Judy (Natalie Wood) mówi w nim do poszukującego męskiej tożsamości Jima (James Dean): „męczyzna może być delikatny i miły, jak ty. Jest kimś, kto nie ucieka, jak ty byłeś przyjacielem Platona, gdy nikt inny go nie lubił. To właśnie jest siła”.

## Dziedzictwo spojrzenia

Jak wiadomo, współczesna popkultura nadal seksualizuje przede wszystkim kobiecość – często technikami znanymi z klasyki kina. Nie zmienia to jednak faktu,

<sup>50</sup> Brynner nigdy nie doprecyzował kwestii swojego pochodzenia, jednak elementem jego gwiazdorskiej legendy była egzotyka – przyznawał się do mongolskich przodków, miał też lekko wschodnie rysy.

że obraz erotyzowanej męskości lat 50. nie okazał się jedynie przejściową modą. Spuścizna Brando, Newmana, Brynnera<sup>51</sup> i innych gwiazdorów tamtego okresu ujawnia się nie tylko w popularności niektórych współczesnych idoli, ale przede wszystkim w sposobie ich ukazywania na ekranie. I to nawet jeśli teoretyczne próby jej zniwelowania nie były rzadkie. W wydanej w 1974 roku książce *From Reverence to Rape* Molly Haskell, analizując obrazy kobiet w kinie, odnosi się także do kwestii spojrzenia w filmach lat 50. Píše, że „kobiety nie reagują na nagość *per se*, czyli wyizolowaną z romantycznych zalet psychologii i z kontekstu ani na fragmentaryczne ukazanie ciała”; dlatego, zdaniem autorki, „taka cielesność, od męskich i kobiecych *pin-ups* aż po magazyny z aktami, jest zaprojektowana dla spojrzenia męskiego – homo i heteroseksualnego – a nie dla kobiet (...) Postać «ogiera» (...) podobnie jak spragnionej seksu kobiety, jest więc fragmentem fantazji homoseksualnej”<sup>52</sup>. Nawet jednak w odniesieniu do lat 50. nie jest to obserwacja uzasadniona, ponieważ – choć Williams był gejem – opisał jednak Stanleya zupełnie inaczej niż zagrał go Brando, a zwizualizowali Kazan i Stradling. „Bohaterowie do patrzenia”, cechujący się przypisywanym wyłącznie kobietom potencjałem „to-be-looked-at-ness”<sup>53</sup>, chwilowo zagrozili więc nie tylko tradycyjnej męskości, ale też pewnej totalności krytyki feministycznej sprzed trzeciej fali feminizmu. Kwestia ta nadal budzi zresztą kontrowersje i dyskusje<sup>54</sup>.

Współczesna kinematografia dowodzi bowiem bezsprzecznie, że spojrzenie kobiety i homoseksualisty na mężczyznę może być wspólne – do historii kina przeszła chociażby scena z *Pokoju z widokiem* (reż. James Ivory, 1982), w której Lucy (Helena Bonham-Carter) podgląda kąpiących się nagich mężczyzn. Film ten „wielokrotnie ukazuje na ekranie aktywne kobiece spojrzenie, które staje się w diegizie centralne dla tematykowania przyjemności kobiecej”<sup>55</sup> (i to nawet jeśli reżyser jest gejem). Wielka kariera Brada Pitta zaczęła się od wykorzystania jego seksualności w *Thelmie i Louise* (reż. Ridley Scott, 1991). Wyraźnie erotyzowani i wystawiani na kobiecy ogląd bywają Daniel Craig – w *Casino Royale* (reż. Martin Campbell, 2006) wynurzający się z morza identycznie jak pierwsza dziewczyna Bonda, Ursula Andress, w głośnej scenie z *Dr. No* (reż. Terence Young, 1962)<sup>56</sup>; Michael Fassbender w *Fish Tank* (reż. Andrea Arnold, 2009) i *Wstydzicie* (*Shame*, reż. Steve McQu-

<sup>51</sup> Yul Brynner zaczynał karierę jako model i jest jednym z bardzo nielicznych męskich gwiazdorów (także współczesnych), którzy mieli nagą sesję ukazującą tzw. *full frontal*.

<sup>52</sup> M. Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Penguin Books Inc., New York 1975, s. 250.

<sup>53</sup> L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, <http://www.jahsonic.com/VPNC.html>, 15.05.2015; w polskim tłumaczeniu pojawia się określenie: „status bycia przedmiotem oglądu”; por. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, op. cit., s. 100.

<sup>54</sup> Koncepcja „odzyskiwania uprzedmiotowienia” przez kobiety [„reclaiming objectification”] budzi kontrowersje, czego dowodzą chociażby dyskusje wokół najnowszej książki Polly Vernion *Hot Feminist*.

<sup>55</sup> C. Monk, *The Heritage Film and Gendered Spectatorship*, <http://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm>, 15.05.2015.

<sup>56</sup> Przed *Casino Royale* scena ta została powtórzona w innym filmie z serii o Bondzie, czyli *Śmierć nadejdzie jutro* (reż. Lee Tamahori, 2002); z morza wynurzała się tu Halle Berry w bikini.

een, 2011); Ryan Gosling – w słynnej już scenie otwierającej *Drugie oblicze* (reż. Derek Cianfrance, 2012) kamera fragmentaryzuje jego umięśnione ciało, pokazując jedynie tors, a potem plecy (bez twarzy); Chris Evans, Liam Hemsworth, Jake Gyllenhaal, Henry Cavill i wielu innych. Kwintesencją postępującego erotycznego równouprawnienia jest Channing Tatum, gwiazda filmów o męskim striptizie: *Magic Mike* (reż. Steven Soderbergh, 2012) i *Magic Mike XXL* (reż. Gregory Jacobs, 2015). Pierwszy z nich był chwalony za obrazowanie zarówno ciała, jak i ambicji oraz emocjonalnego wnętrza bohatera. W wypadku drugiego (typowej produkcji *post-plot*, w której liczy się nie fabuła, lecz atrakcja wizualna) chodzi wyłącznie o pokazywanie i seksualizowanie męskich ciał wystawionych na ogląd kobiet – władczyń spojrzenia – śledzących erotyczny spektakl zarówno w ramach diegezy, jak i na widowni.

### **Female Gaze, Boyish Bodies – Masculinity in Classic Hollywood Cinema**

The concept of masculinity in classic Hollywood Cinema was as strong and strict as in culture itself. As was the division between what is masculine and non-masculine – rooted not only in stories told on screen, but also in cinematic ways in which those stories were told (lighting, camera angles etc.). According to long-standing classic Hollywood rules only femininity could be eroticised – never masculinity. Therefore, as Laura Mulvey insists, popular cinema was designed for a straight male viewer and for his point of view. However, as is widely known, there was (and is) a number of male stars, especially those that entered Hollywood since the '50s, that were defined either mostly, or also by their sexuality. Article shows that widening of the category of “non-masculine” (that in that period included women, boys, homosexuals and non-white males) made it possible also for male bodies to be shown and perceived as sexual spectacles.





**II Męskie role  
od nowa – wokół  
zmiany  
paradygmatu**

# Iga Łomanowska

(Uniwersytet Jagielloński)

## Wokół kategorii *macho*. O kryzysie mężczyzny i kryzysie męskości w *Bitwie w niebie* Carlosa Reygadasa

Kiedy Marcos, bohater *Bitwy w niebie* (2005) meksykańskiego reżysera Carlosa Reygadasa, dowiaduje się, że dziecko, które porwał dla okupu, zmarło, stoi na wielkim placu, obserwując ceremonię wieszania flagi narodowej. W orkiestrowe dźwięki bębnow i trąbek towarzyszące paradnemu przemarszowi żołnierzy wdzie-  
ra się dzwonek jego telefonu, zaburzając powagę chwili. Z początku Marcos go nie słyszy, urzeczony spektaklem, w którym raz w miesiącu, dzięki uprzejmości pew-  
nego generała, sam uczestniczy. Kiedy żona przekazuje mu tragiczną wiadomość, reaguje z właściwym sobie minimum ekspresji werbalno-gestykularnej: cichym, wypranym z emocji głosem mówi „Cholera. Jak to się mogło stać?”<sup>1</sup> i przez chwilę patrzy na powiewającą w tle flagę, której zawieszenie zakłócił, a w końcu prze-  
oczył. Marcos nie jest żołnierzem, a jedyny jego związek z siłami obronnymi kraju polega na tym, że pracuje jako szofer córki wzmiankowanego generała. Jest też, wraz z żoną, sprzedawcą na lichym stoisku ze słodyczami i porywaczem małych dzieci. Scena na placu otwiera historię Meksykanina, wprowadzając widza w sam środek jego życia i jednocześnie ukazując go po raz ostatni takim, jakim był do tej pory. Od tego telefonu świat bohatera zaczyna podlegać powolnej, wewnętrznej destrukcji, by pod koniec filmu runąć pod wpływem erupcji nagromadzonej energii, której źródłem będzie sam – apatyczny, flegmatyczny, pokorny – Marcos.

Źródłem wewnętrznej dynamiki sceny na placu jest zderzenie opozycji. Kona-  
tacje symboliczne ceremonii wojskowej odprawianej wokół narodowej flagi zostają skontrastowane z rzeczywistością, w której żyje bohater i z nim samym. Zasadni-  
cza rozbieżność znaczeń lokuje się na dwóch płaszczyznach: moralno-patriotycznej i kulturowo-płciowej. Bohater przygląda się żołnierskiemu rytuałowi aktualizują-  
cemu wartości patriotyczne związane z emblematem, jakim jest flaga narodowa,

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z filmów podaję we własnym tłumaczeniu.

w kraju słynącym z wysokiej pozycji sił wojskowych. W historii tego regionu, jak i całej Ameryki Łacińskiej, rola armii była niezwykle ważna: jako czynnika stabilizującego sytuację w kraju, jako podstawy reform i dźwigni postępu lub odwrotnie – siły destabilizującej, strażnika władzy oligarchów i rozmaitych samowładnych grup rządzących. Liczne wojny o niepodległość, dyktatury wojskowe oraz figura *caudillo* – wodza, który zdobył władzę dzięki zdolnościom przywódczym i autorytetowi – to elementy, które wytworzyły poczucie istotności sił wojskowych w krajach latynoamerykańskich<sup>2</sup>. Bohater filmu Reygadasa znajduje się zatem wśród ludzi, których powołaniem jest obrona narodu przed siłami destrukcyjnymi, a którzy są zarazem świadomi swojej władzy. Tymczasem obserwator i regularny uczestnik wydarzenia konotującego wartości takie jak: odwaga, honor, prawość stają się siłą niszycielską w swoim własnym kraju. Marcos ma na sumieniu życie dziecka – jednego z wielu, które wyrwał spod opieki rodzicielskiej w tchórzliwym, niskim akcie porwania dla okupu. Dla niego wieszanie flagi jest prawdopodobnie pustym, wycutym z zasadniczej treści ceremoniałem, niepowiązaniem z wartościami moralno-patriotycznymi. Być może jednak uczestnictwo w narodowym obrzędzie posiada dla Meksykanina wartość rytualnej kompensacji zła, które czyni. Tego się jednak nie dowiemy, ponieważ jest to ostatnie wieszanie flagi, w którym Marcos uczestniczy. W tej wzniosłej scenerii niestosowny dźwięk dzwoniącego telefonu zwiastuje rozbicie struktury jego mikrokosmosu, a informacja o śmierci dziecka staje się zapowiedzią jego własnego odejścia.

Poza kontrastem wynikającym ze zderzenia zajęcia bohatera z obszarem symbolicznym nadbudowanym na sytuacji, w której uczestniczy, pojawia się opozycja jeszcze innego rodzaju. Otyły, nieatrakcyjny i ospały Meksykanin zostaje skontrastowany z żywymi wcieleniami kategorii *machismo*, które go otaczają. Dysonans znaczeniowy jest zbudowany poprzez umieszczenie Marcosa wśród mężczyzn stanowiących jego przeciwieństwo i w sytuacji społecznej, której aktorzy prezentują zawsze ultramęski typ wyglądu, dodatkowo w silnie zmaskulinizowanej kulturze kraju, w którym toczy się akcja. Takie rozwiązania prowokują odczytanie sceny w kontekście krytycznej refleksji nad wizerunkiem męskości w Ameryce Łacińskiej. Subtelne znaki tego rodzaju namysłu można odnaleźć w tkance całego utworu. Kryzys egzystencjalny, którego doświadcza bohater, daje się zatem odczytać zarówno w planie jednostkowym jako moment rozpoznania indywidualnej kondycji, jak i w szerszej perspektywie jako metafora załamania się obowiązującego do niedawna w kulturze latynoamerykańskiej paradygmatu męskości<sup>3</sup>. Warto zatem przeanalizować postać Marcosa, umieszczając ją w kilku kontekstach: ideologii *machismo*, międzypłciowej relacji dominacji-podporządkowania oraz problemu banalizacji życia. Kryzys bohatera Reygadasa rozwija się bowiem w odniesieniu do tych trzech płaszczyzn.

<sup>2</sup> R. E. Hryciuk, *Kobiecość, męskość, seksualność. Płeć kulturowa (gender) w badaniach dotyczących Ameryki Łacińskiej* [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. M. F. Gawrycki, PWN, Warszawa 2009, s. 285.

<sup>3</sup> Zob. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014, s. 482.

„*Machismo* jako dominująca ideologia męskości jest uznawana za jedną z najbardziej charakterystycznych cech kultur Ameryki Łacińskiej, fenomen wspólny całemu regionowi<sup>4</sup>. To pojęcie teoretyczne używane do opisu specyfiki tamtejszego modelu męskości, jak również kategoria funkcjonująca w zbiorowej świadomości samych uczestników latynoamerykańskiej kultury – rozpoznawalna lokalnie i będąca w stałym użyciu. Zmaksymalizowane męskie cechy w wyglądzie wraz z zabarwionymi agresją zachowaniami wyrażającymi władczość złożyły się na obowiązujący wzór męskości pierwotnie w kulturze meksykańskiej, w której też do użytku weszło samo słowo *macho*. Po rewolucji meksykańskiej wypromowano wizerunek tzw. prawdziwego mężczyzny, który zespolił się z obrazem Meksykanina<sup>5</sup> i do dziś jest dominujący w tamtejszym dyskursie płci. Kategoria *machismo* definiuje więc obraz „samca”, jednocześnie dewaluując odmienne wizerunki męskości. Badaczka kultury latynoamerykańskiej, Renata Hryciuk, tak ją charakteryzuje:

„*Machismo* jest zatem postawą agresywną, konfrontacyjną, *macho* na każdym kroku dąży do udowodnienia swojej odwagi i władzy zarówno nad kobietami, jak i innymi mężczyznami. *Machismo* to również męskość rozumiana jako potencja seksualna. (...) Należy się nauczyć być mężczyzną i postępować według określonego kanonu zachowań, tak by nie utracić statusu *macho*. (...) Bycie/zostanie mężczyzną jest osiągnięte przez odpowiednie zachowanie i postępowanie godne Meksykanina. Ci, którzy nie są w stanie sprostać oczekiwaniom stawianym przez zmaskulinizowaną kulturę, są postrzegani jako nie tylko niedojrzali, ale nawet zniewieściali”<sup>6</sup>.

Cechy wyglądu, stosunek do świata i kobiet oraz ich sposób uzewnętrzniania, jakie prezentuje Marcos, znajdują się na drugim biegunie wobec tak zdefiniowanej męskiej tożsamości. W zachowaniach bohatera nie ma nic z postawy roszczeniowej, jego relacje z kobietami i generałem cechuje uległość, a fizis wyraża łagodność i gnuśność. Bohater Reygadasa stanowi zatem zaprzeczenie cech składających się na obraz idealnego Meksykanina w optyce *machismo*: otyły i ospały, pozbawiony siły przebiccia i niezdolny do oporu w sytuacjach zagrażających jego godności (jak skopanie przez pasażerkę metra czy wyśmianie przez dzieci) sprawia wrażenie człowieka skrajnie pasywnego, łatwo podporządkowującego się innym i niezdolnego do negocjowania swoich interesów czy potrzeb. Marcos przeżywa swoje życie w stanie wewnętrznej izolacji od rzeczywistości i jego sytuacja psychiczna manifestuje się w niemal permanentnym milczeniu, braku energii w ruchach i otępiłym spojrzeniu w zastygłej w jednym wyrazie twarzy. Akinezja i katatonizm mimiki Meksykanina są tak wyraźne, że sugerują albo paraliż mięśni, albo głęboki emocjonalny letarg.

„Pojęcie twarzy – pisze Erving Goffman w pracy *Rytuał interakcyjny* – można zdefiniować jako pozytywną wartość społeczną przypisywaną osobie w danej

<sup>4</sup> R. E. Hryciuk, op.cit., s. 280.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 282.

<sup>6</sup> R. E. Hryciuk, *Macho versus maricon? O meksykańskich reprezentacjach męskości*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2007, nr 4, s. 55-56.



sytuacji spotkania, gdy inni przyjmą, że trzyma się ona określonej roli<sup>7</sup>. Ponieważ facjata Marcosa w każdym momencie jego życia, który oglądamy, wygląda identycznie, można uznać, że męczyzna utożsamił się z odgrywaną przez siebie w przestrzeni społecznej rolą. Jednak żadne z jego społecznych wcieleń – męża, ojca, szofera, ulicznego sprzedawcy – nie wymaga od niego perfekcyjnego panowania nad swoją ekspresją. W istocie nie wymaga go w ogóle, wystarczy, by jego zachowanie i wygląd mieściły się w ramach powszechnych oczekiwań wobec kontroli nad wymiarem cielesnym jednostki. Bohater Reygadasa nie jest też człowiekiem, który odczuwa potrzebę samokontroli lub kontroli w ogóle, co tłumaczyłoby dbałość o „zachowanie określonego porządku ekspresji”<sup>8</sup>, według określenia Goffmana. Dlaczego więc Marcos w znieruchomieniu twarzy, odrętwieniu ciała i znużeniu gestów przypomina bardziej człowieka martwego niż żywego? Ponieważ Marcos w zasadzie jest martwy.

Na jego codzienność składają się niezmiennie sekwencje zdarzeń i sytuacji: praca z żoną na stoisku, wożenie Any po mieście i załatwianie dla niej drobnych sprawunków, oglądanie ceremonii wieszania flagi, porywanie dzieci dla okupu, spędzanie czasu przed telewizorem. W tym następstwie czynności i spraw budujących tkankę życia Marcosa zwracają uwagę dwie okoliczności: działalność przestępcza oraz brak jakiegokolwiek przeciwwagi – emocjonalnej, duchowej, artystycznej – dla banału codzienności. „Zdarzenia codzienne są ostentacyjnie niezauważalne. Przepływają od istnienia do nieistnienia, w które zapadają, a swą krótką obecnością nie budzą uwagi. Codzienność jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się ku nieistnieniu i przejawia w niezauważalności. Jest przeźroczysta. Nie zostawia śladów<sup>9</sup>, jak pisze Jolanta Brach-Czaina w eseju *Szczeliny istnienia*. Ponieważ w egzystencji bohatera nie ma nic poza codziennością, cała jest „przeźroczysta”, banalna i miałka. Marcos pozwolił jej taką być, ponieważ nie mając wokół siebie modeli alternatywnych, nie potrafił ukształtować jej inaczej. Nie był też w stanie poddać jej krytycznej analizie, bo nie potrafił zdystansować się wobec własnego życia przeżywanego tylko w wymiarze codziennych zadań.

W życiu codziennym rzadko działamy w sposób ściśle racjonalny, wyznaczony przez jasno określone cele i dobór środków. Codziennymi planami życiowymi, zawierającymi motywy »po to, aby« kierują nawyki, obyczaje, rutyny i rytuały, równie dobrze jak impulsy i emocje<sup>10</sup>.

Pod wpływem wstrząsu wywołanego śmiercią porwanego dziecka i konfrontacji z zupełnie odmienną reakcją swojej życiowej partnerki Marcos przeżywa rodzaj egzystencjalnego szoku, który wybudza go z emocjonalnej, moralnej i życiowej stagnacji. Po otrzymaniu tragicznej wiadomości przyjeżdża do żony pracującej na stoisku w przejściu podziemnym i w błysku objawienia widzi swoje życie takim,

<sup>7</sup> E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2006, s. 5.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>9</sup> J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Efka, Kraków 1999, s. 60.

<sup>10</sup> E. Hałas, *Symbole w interakcji*, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2001, s. 213.

jakim ono jest. Sekundy, które materializują się w miarowym tykaniu zegarów wokół nich, wybijają rytm egzystencji przeżywanej w niekończącym się banale codzienności.

Stan zubożenia i alienacji, który uzewnętrznia się w zwolnionej motoryce, ograniczonej ekspresji i milczeniu bohatera, jest więc wynikiem braku w programie jego życia tego, co naprawdę ważne – przejawem banalizacji egzystencji<sup>11</sup>. „Miałka kultura osobista produkuje miałkie dążenia. (...) Skazanie siebie na życie nijakie, żadne, formalne, bez treści, bez czegoś, co byłoby warte cierpień”<sup>12</sup> jest tego efektem. Marcos rozpaczliwie potrzebuje czegoś ważnego w swoim życiu i kryzys uświadomił mu tę potrzebę. Zanim to jednak nastąpi, bohater będzie pozostawał w stanie skrajnego wewnętrznego wyobcowania, które najlepiej oddaje właśnie słowo „rozpacz”. Rozpacz wynika z potrzeby nasycenia życia wartościami dalece wykraczającymi poza tego życia możliwości, z powodu niepełnego uświadamiania sobie tego wielkiego pragnienia i wreszcie z powodu bolesnego rozdzwisku między własnymi nierealizowanymi potrzebami a odczuwanym brakiem takich potrzeb w najbliższych osobach. To, czego doświadcza Marcos, a co znacznie przekracza jego umiejętności diagnostyczne to, by użyć słów Kierkegarda: „rozpacz, że się nie jest świadomym swej osobowości (...), rozpacz, że się nie chce być sobą, rozpacz, że się chce być sobą”<sup>13</sup>.

Marcos uświadamia sobie to wszystko, przyglądając się zza swojego kramu mijającym go przechodniom, których sylwetki co dzień przepływają przed nim w tunelu pod miastem. Zaczyna widzieć tę sytuację z perspektywy śpieszących dokądś ludzi: efemeryczność doznania i nieistotność miejsca. Takim też zaczyna jawić mu się jego własne życie – stanem zawieszenia na obszarze tranzytowym. Jednocześnie ciężar winy za śmierć dziecka osiada mu na barkach i Marcos „odczuwa coraz większe obrzydzenie egzystencją pozbawioną jakichkolwiek moralnych granic”<sup>14</sup>. Powoli też odkrywa, że tragiczne w skutkach porwanie zaburzyło harmonię jego egzystencji, w której działalność przestępcza miała swoje ustalone miejsce. „Ludzie dążą do tego, aby życie codzienne partycypować w formie spójnego świata jako rzeczywistość uporządkowaną”<sup>15</sup> i to „daje im zasadniczo poczucie normalności i osadzenia”<sup>16</sup>. Dopóki więc porwania i żądania okupów mieściły się w strukturze codzienności bohatera, stanowiły dla niego naturalny jej element. „Dopiero zakłócenie codziennego trwania i wywołana tym świadomość refleksyjna kwestionuje ów codzienny ład”<sup>17</sup>, ujawniając Marcosowi jednocześnie moralny upadek i potworny banał własnej egzystencji. Jak pisze filmowiec i krytyk Maximilian Le Cain, od

<sup>11</sup> K. Obuchowski, *Człowiek intencjonalny, czyli jak być sobą*, PWN, Warszawa 1993, s. 147.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, PWN, Łódź 1972, s. 146.

<sup>14</sup> R. Syska, op. cit., s. 472.

<sup>15</sup> D. Mroczkowska, I. Borkowska, *Momenty przelomowe i punkty zwrotne w dynamice codzienności czasu wolnego* [w:] red. D. Mroczkowska, *Czas wolny. Refleksje, dylematy, perspektywy*, Difin, Warszawa 2011, s. 22.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 40.

tego momentu bohater „znajduje się w stanie, w którym musi renegotjować swoją relację ze światem, przepracować uczucia, które nie chcą się wyklarować”<sup>18</sup>. W jego zasklepionej strukturze mentalnej pojawia się szczelina i przez tę szczelinę zaczynają wydostawać się emocje, potrzeby i myśli, rozbijając tkankę dni.

Zaczyna się od czynności, które bohater wykonuje od lat jako kierowca. Marcos odbiera z lotniska córkę generała – Anę. Jedzie z nią tym samym co zawsze samochodem, za takim samym jak zawsze sznurem pojazdów, znanymi na pamięć ulicami... i popełnia błąd. Zatrzymuje się na czerwonym świetle i stoi nadal, kiedy sygnał zmienia się na zielony. Ana jest tak zdumiona roztargnieniem swojego wieloletniego kierowcy, że zafascynowana wpatruje się w niego, nie przerywając mu chwili zadumy. Dla odprężenia proponuje mu wizytę w domu publicznym – Marcos nie bardzo ma ochotę, ale wraca już do swej roli, odpowiadając: „Dobrze, co tylko powiesz, Ana”. Jednak niedługo potem znowu z niej wypada i to w sposób spektakularny, kiedy w odpowiedzi na pytania dziewczyny o przyczynę frasunku mówi jej prawdę. Działając w zgodzie ze swoją emocjonalną potrzebą, popełnia kilka społeczno-kulturowych grzechów jednocześnie: zaburza relację pracodawca-pracownik, ignoruje sferę dystansu emocjonalnego między sobą a rozmówczynią i łamie społeczne konwenanse, których siatka rozpina się między przedstawicielką klasy wyższej a człowiekiem z nizin.

„Spójność ekspresji wymagana przez występ ujawnia istotną rozbieżność między naszym aż nazbyt ludzkim »ja« i »ja« uspołecznionym. (...) Jako postaci sceniczne występujące przed publicznością nie możemy jednak poddawać się zmiennym nastrojom. (...) Oczekuje się od nas niejakię biurokratyzacji ducha po to, byśmy byli w każdej chwili gotowi dać doskonale jednorodne przedstawienie”<sup>19</sup>.

Te konstatacje Ervinga Goffmana z książki *Człowiek w teatrze życia codziennego* tworzą dokładną charakterystykę powinności społecznej Marcosa w jego relacji z Aną – powinności, którą bohater odrzuca, w jej miejsce wybierając szczerłość słów i autentyczność reakcji. Dziewczyna nie chce ani ich, ani wiedzy, którą niosą na temat mężczyzny, którego zna od dziecka. Odrzucony i coraz bardziej osuwający się w siebie bohater wraca więc do domu, w rytuale wieczornego seksu z Berthą szukać ukojenia. Jednak raz rozpoczęte wewnętrzne procesy nie dadzą się zatrzymać – Marcos nie potrafi już odnaleźć poczucia stabilizacji i spójności swojego świata, które zapewniała mu dotąd codzienna obrzędowość. Nie potrafi też wrócić do tego, co było między nim a żoną – bezpiecznego przyzwyczajenia będącego substytutem głębokiej relacji – i już do tego nie wróci, ponieważ rozumie, że uczucia, które żywi do Any, są esencją jego egzystencjalnych potrzeb. Do życia uwięzionego między tykaniem zegarów na straganie a potwornym cynizmem Berthy żalującej pieniędzy z okupu nie ma już powrotu, bo Marcos wie, że kocha Anę.

<sup>18</sup> M. Le Cain, *Battle in Heaven: An Interview with Carlos Reygadas*, „Senses of Cinema”, luty 2006, <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/reygadas/>, 20.05.2014.

<sup>19</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2008, s. 85.

W pierwszej scenie filmu, która jest projekcją marzeń bohatera, ukochana dziewczyna wykonuje mu *fellatio*, jednak nastrój obrazów nie jest romantyczny ani erotyczny. Scena ma charakter uroczysty i pompatyczny, który rozwija się aż poza granicę kiczu, co jest efektem kombinacji lirycznego utworu skrzypcowego, zwolnionego rytmu obrazu oraz zbliżenia twarzy Any, po której spływa łza. Po gwałtownym cięciu montażowym kończącym scenę muzyka nadal jest słyszana i rozwijająca się fraza ilustruje następne obrazy towarzyszące scenie na placu. Dźwięki skrzypiec punktuja kroki żołnierzy i w końcu giną w wojskowych melodiach bębnow i trąbek. Wyobrażony seks z Aną będący momentem niezwyklego wzruszenia i patosu oraz uczestnictwo w podniosłej ceremonii to dwa wydarzenia, które stanowią metonimiczne przedstawienia dwóch wielkich porywów: miłości i patriotyzmu. Ukazują one dwie wzniosłości, o które wciąż ociera się Marcos, ale które nie są mu dostępne w takim wymiarze, jakiego pragnie. Doświadczą ich jedynie poprzez substytut, w żałości małej skali zdarzeń i przeżyć: nadętej ceremonii odprowadzanej w ciemności, bez publiczności i seksu – wyobrażonego z Aną, której pragnie i prawdziwego z niekochaną Berthą.

„Reżysera interesują sytuacje, w których najpełniej eksponowanym tematem staje się ciało (*flesh*), nieredukowalne do swego pierwotnego, cielesnego (*body*) aspektu, lecz wprowadzone w przestrzeń rytuałów, seksualności i śmierci”<sup>20</sup>. Takie jest ciało Marcosa – mechanizm wykonujący sekwencje zautomatyzowanych ruchów, a więc ciało zrytualizowane i odpodmiotowane, które zachowuje te cechy zarówno w sferze uspołecznionej, jak i w przestrzeni intymnego kontaktu. To również ciało nieatrakcyjne, niezadbane, odstręczające jako obiekt wizualny, jako podmiot działający i jako potencjalne źródło seksualnej rozkoszy. Wreszcie to ciało wyzute z energii, spowolnione, na granicy zastoju, a więc śmierci. Przeciwstawione jest mu ciało Any – piękne i witalne w swojej świeżości i niestrudzonej dynamice procesów. Ponadto swobodne i spontaniczne, o nieskrępowanej i bogatej w formy ekspresji. Dlatego kontakt z ciałem Any staje się dla bohatera swoistym momentem przejścia, a ono samo – przestrzenią wyzwolenia podczas seksualnego zbliżenia, do którego naprawdę między nimi dochodzi. Ana uosabia wspaniałość i wzniosłość, swobodę i wolność, których tak desperacko pragnie Marcos, i których doświadcza w jej obecności.

Relacja Marcosa i Any zostaje wyraźnie wpisana w model władzy-podporządkowania, ale realizują oni zachowania przypisane w ideologii *machismo* drugiej płci. Ana podejmuje decyzję o intymnym spotkaniu, które odbywa się w jej mieszkaniu; ona prowadzi samochód w drodze do niego; wreszcie to właśnie ona podczas stosunku znajduje się nad partnerem, co eksplicytnie wyraża jej dominację nad mężczyzną. Ponadto kiedy kochanek usiłuje być bardziej aktywny i zaczyna ją pieścić, kobieta wymusza na nim powrót do nieruchomego leżenia. Zatem w kraju, w którym „wykształciła się koncepcja skrajnej dominacji mężczyzn, wzmocniona

<sup>20</sup> T. de Luca, *Carnal Spirituality: The Films of Carlos Reygadas*, „Senses of Cinema”, lipiec 2010, <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>, za: R. Syska, op. cit., s. 467.

przez patrylinearne prawo dziedziczenia, ideę »udomowienia« kobiet, gloryfikację dziewictwa, wierności i użyteczności kobiet, zapisane w prawodawstwie państwowym i kościelnym<sup>21</sup>, Ana dominuje nad Marcosem. Jej hegemonia nie ogranicza się zresztą tylko do sytuacji intymnego kontaktu, ale definiuje całość ich wzajemnych stosunków.

Scenie zbliżenia towarzyszą orkiestrowe tony przywodzące na myśl majestacyjne wojskowe defilady i obserwowany przez bohatera przemarsz żołnierzy na placu, co sugeruje rodzaj jego doznań. Następne ujęcia ukazują zaś fragment meczu futbolowego, którego obraz okazuje się zapośredniczony przez ekran telewizora. Przed odbiornikiem siedzi Marcos i masturbuje się, a w ścieżce dźwiękowej obecny jest nadal ten sam utwór – wyznacza on jednolitość emocjonalnej tonacji obu scen i wskazuje na tożsamość odczuć bohatera podczas obu aktywności. Kiedy entuzjastyczne krzyki tłumu obwieszczają zwycięstwo jednej z drużyn, bohater dość desperacko próbuje doprowadzić się do orgazmu, jakby licząc na to, że energia i zachwyty po drugiej stronie ekranu mu się udzielą. Jego zachowanie nie powinno tak bardzo dziwić, zważywszy na ogromną popularność piłki nożnej w Meksyku i związane z nią formy kibicowania. Rozwój futbolu w Ameryce Łacińskiej „nałożył się na zjawiska kulturowe odmienne od europejskich, co zaowocowało niezwykłym, spontanicznym sposobem gry (...), jak również wyjątkowo żywiołowymi formami kibicowania<sup>22</sup>. Zarówno sama gra, jak i partycypowanie w kulturze fanowskiej, które posiada wymiar obrzędowy, stanowią bardzo istotny element modelu *machismo*. Jednak Marcos ogląda relację z piłkarskich mistrzostw Meksyku nie z potrzeby uczestnictwa w tym wydarzeniu, ale ze względu na jego komponent ekstatyczny oraz przejawy dumy i zachwyty, które obserwuje na ekranie telewizora. Masturbacja podczas transmisji zwycięstwa piłkarzy i ekspresji radości ich i kibiców to dla Marcosa próba przeniesienia doznań, jakich doświadczył, Kochając się z Aną na sytuację, która kojarzy mu się ze wzniosłością. Powtarza nawet za rozemocjonowanym komentatorem: „To jest sen. (...) Najwspanialsza rzecz”. Następstwo scen i ten sam podkład muzyczny towarzyszący ujęciom seksu, relacji z boiska i obrazu Marcosa wpatrującego się w odbiornik wskazują na podobieństwo tych sytuacji w odbiorze emocjonalnym bohatera, tym bardziej, że przekaz zostaje naznaczony walorem subiektywnym. Bohater Reygadasa usiłuje więc wzbudzić w sobie przeżyte raz epifaniczne doznanie, szukając jego komponentów na obszarze dostępnych mu sensów.

Wszystkie opisane zachowania, reakcje i emocje Marcosa składają się na portret męzczyzny skrajnie introwertycznego, pogrążonego w intelektualnym, emocjonalnym i duchowym marazmie oraz nieustannie się podporządkowującego: biegowi wydarzeń lub działaniom innych ludzi, w tym kobiet. Marcos nie posiada siły kreacji rzeczywistości, mocy decyzyjnej ani władzy nad żadnym aspektem świata, w którym żyje. Podmiotami decyzyjnymi są w jego uniwersum generał i dwie

<sup>21</sup> M. Alfredo, *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture*, University of California at Riverside-Westview Press, Boulder 1997, za: R. E. Hryciuk, *Macho versus...*, op. cit., s. 56.

<sup>22</sup> I. Gawrycka, *Fenomen futbolu latynoamerykańskiego* [w:] *Dzieje kultury...*, op. cit., s. 448.

kobiety: żona i Ana, zatem z jednej strony przedstawiciel grupy społecznej cieszącej się największym poważaniem i posiadającej największą władzę w krajach Ameryki Łacińskiej, z drugiej zaś – marginalizowane i nietraktowane jako równi partnerzy w dialogu społecznym kobiety. Jego sytuację egzystencjalną w kontekście refleksji nad kategorią *machismo* można odczytać jako metaforę rozdarcia mężczyzn między starym (tradycyjnym, znanym, zakorzenionym w świadomości społecznej) a nowym (znajdującym się *in statu nascendi*, nieznanym) modelem społecznym. W pierwszym definiująca męską tożsamość pozostaje kategoria *macho*, w drugim męskość jest renegocjowana w wyniku emancypującej się tożsamości kobiecej.

Zmiany w sytuacji i pozycji kobiet, zmniejszające rolę mężczyzn, zachodzą w krajach Ameryki Łacińskiej już od lat 60. ubiegłego wieku, ale dopiero niedawno uległy dynamizacji. Na przestrzeni ostatnich lat zaczęto zwracać uwagę, że proces ten ma pewne negatywne konsekwencje – w wyniku emancypacji kobiet zachwianiu ulega społeczno-kulturowa homeostaza, w ramach której sztywna i spójna, jak dotąd, męska tożsamość domaga się przewartościowania i zaktualizowania:

„Zmiany te (...) przyniosły wzrost kobiecej autonomii, większą zdolność do negocjowania pomiędzy kobietą a mężczyzną, a tym samym opór wobec wzorców władzy patriarchalnej. Przemiany te doprowadziły do redefinicji dominujących wzorców męskości, procesu interpretowanego jako »kryzys męskiej tożsamości«”<sup>23</sup>.

Reakcje mężczyzn na proces umacniania się pozycji kobiet są dwojakiego rodzaju: wycofanie się w pasywność lub eskalacja zachowań dominacyjnych. Na przemiany w tkance społecznej mężczyźni reagują więc „zachowaniami patologicznymi, określanymi często mianem »ubocznych skutków« współczesnych procesów wzrostu władzy i pozycji kobiet”<sup>24</sup>, które często przyjmują formę biernego oporu poprzez wycofywanie się z relacji i postawę rezygnacyjną. Zatem zależność bohatera Reygadasa od dwóch podmiotów władzy świadczy o zaistnieniu w tamtejszej tkance społecznej pozytywnych procesów. Jego rozdarcie między nimi skutkujące strategiami bierności metaforyzuje natomiast destrukcyjny wpływ tych procesów na męską część społeczeństwa. Zachodzące w obrębie kategorii *machismo* transformacje wywołują wśród mężczyzn niemożność określenia swojego statusu i roli względem kobiet. Kiedy wybieranym przez nich modelem reakcji jest pasywność, dochodzi do całkowitej dekompozycji porządku społecznego, bowiem bierność jest tradycyjnie przypisywana kobietom, w opozycji do aktywności i dynamizmu, które są niezbędnymi komponentami postawy *macho*:

<sup>23</sup> V. G. Martinez, *Los representaciones de los géneros en la construcción de los espacios público y privado* [w:] *Masculinidades Emergentes*, red. R. Montesimos, Mexico 2005, za: R. E. Hryciuk, *Kobiecość, męskość...*, op. cit.

<sup>24</sup> R. E. Hryciuk, *Macho versus...*, op. cit., s. 66.

„Opozycja aktywny-pasywny i związane z nią relacje władzy zajmują centralne miejsce w modelu *machismo*, pasywność jest bowiem w kulturach Ameryki Łacińskiej postrzegana negatywnie. Stanowi wyraz słabości i przypisywana jest kobiecie oraz temu, co kobiece, a w konsekwencji kojarzona jest z homoseksualizmem. (...) *Macho* jest tym wszystkim, czym nie jest zniewieściały, pasywny i pozbawiony władzy homoseksualista”<sup>25</sup>.

Bohater Reygadasa przeżywający egzystencjalny szok i doświadczający utraty poczucia spójni rzeczywistości odczuwa dezintegrację swojej osobowości. Postać ta odczytana w szerszej perspektywie staje się metaforą stanu męskiej tożsamości w krajach latynoamerykańskich. Proces rozpadu wewnętrznej struktury i jego manifestacje na poziomie behawioralnym, które stają się udziałem Marcosa, symbolizują destrukcyjne procesy, którym obecnie podlega konstrukt tożsamościowy *macho*. Waloryzowanie cech ultramęskich, z agresją, dynamicznością i władczością na czele, a nietolerowanie właściwości opozycyjnych w modelu *macho*, doprowadziło do paradoksalnego uzewnętrznienia się w męskiej tożsamości właśnie tego drugiego zbioru. Jednocześnie powolny, ale konsekwentny proces uniezależniania się kobiet w społeczeństwach latynoamerykańskich zaowocował przejmowaniem przez nie cech i zachowań zerwanych dla mężczyzn. Apatyczny Marcos niszczone przez banał własnego życia, niezdolny do wprowadzenia zmiany, a nawet zdiagnozowania swojej kondycji przed momentem wstrząsu może zostać zinterpretowany jako figura męskiej tożsamości w Ameryce Łacińskiej: poddawana procesom destrukcyjnym i autodestrukcyjnym, nieodnajdująca się już w ideologii *machismo*, ale niezdolna do wynegocjowania sobie nowego statusu.

<sup>25</sup> R. Lancaster, *Life is hard. Machismo, Danger and the Intimacy of Power in Nicaragua*, Berkeley, Los Angeles 1992, s. 235 za: R. E. Hryciuk, *Kobiecość, męskość...*, op. cit., s. 281.

### On the Macho Category. Man's Crisis and the Masculinity Crisis in Carlos Reygadas' *Battle in Heaven*

The aim of this article is to analyze the main character of the Carlos Reygadas' movie *Battle in Heaven* contextualizing it in a critical reflection on the image of masculinity in Latin America. The author is placing Marcos' character in three contexts. First is the *machismo* ideology, which the author links with the sociological reflection by Erving Goffman about the meaning of appearance and forms of expression in social life. Second is an intersexual relation of domination-subordination. The author juxtaposes behavior and bodies of Marcos and his lover Ana to show that traditional women and men roles are reversed here. The third context refers to the problem of banalization of life, which the main character suddenly started to feel. In reference to this three phenomena unfolds existential crisis of Reygadas' character. But it can be read both as an individual perspective of a moment of recognition of one's condition and also in larger perspective as a metaphor of collapse of the paradigm of masculinity which was in force until recently in Latin American culture.

The author recounts opinions of researchers of this area about the crisis of the male identity and shows that Marcos' existential situation can be interpreted as a metaphor of men's situation in Latin America. Masculinity and the category of *machismo* are there in a process of redefinition mainly because of the women's emancipation and transformations of feminine identity. This situation causes imbalance in social-cultural life and the model of reaction frequently chosen by men is passivity. But then it causes decomposition of social order, because inactivity is traditionally assigned to women. Not able to take action Marcos can be seen as a figure of male identity in contemporary Latin America.



# Sebastian Jakub Konefał

(Uniwersytet Gdański)

## Wizerunki mężczyzn w kinowych adaptacjach prozy Hallgrímura Helgasona

### Wstęp: Antywikingowie

Współczesne filmy islandzkie do krytyki społecznej wykorzystują między innymi motyw niechęci młodszych pokoleń wobec rodzimej tradycji i historii. Ich bohaterowie swoim nastawieniem do życia często przypominają wręcz osobowościowe rewersy postaci ze świata nordyckich sag. Historia najnowszej kinematografii z ojczyzny Björk i Halldóra Laxnessa jest bowiem w dużym stopniu nieustanną próbą prezentowania widzom portretów protagonistów, których można określić metaforycznie jako antywikingów. Co ciekawe postaci te dzielą wiele cech wspólnych z transnarodowym modelem osobowym związanym ze skażeniem tzw. „genem X”, który stał się w latach 90. XX wieku nośnym schematem fabularnym, wykorzystywanym najpierw przez amerykańskie kino niezależne oraz tamtejszy przemysł muzyczny. Wizerunki „iksów” szybko zagościły także w telewizji, reklamach oraz modzie. Figury „slackerów”<sup>1</sup> zostały również (z lepszym lub gorszym skutkiem) zaadoptowane

<sup>1</sup> Tym mianem zaczęto określać postacie zachowujące się podobnie do bohaterów z obrazu *Slacker* (1991) Richarda Linklatera, który, obok *Seksu, kłamstw i kaset wideo* (1989) Stevena Soderbergha, często uznaje się za dzieło ustanawiające konwencję opowiadania o generacji X. Natomiast literackim głosem „iksów” media ogłosiły książkę Douglasa Couplanda z 1991 roku pt. *Pokolenie X: Opowieści na czas przyspieszającej kultury*. Por. D. Coupland, *Pokolenie X: Opowieści na czasy przyspieszającej kultury*, tłum. J. Rybicki, Warszawa 2008.

w kinematografiach kilku innych krajów europejskich<sup>2</sup>, m.in. dzięki nakładaniu się ich cech na głośnie w tym czasie w mediach (i świecie akademickim)<sup>3</sup> zjawiska związane z erozją tożsamości narodowej oraz kryzysem męskości<sup>4</sup>.

Islandzkich pogrobowców pokolenia X będą zatem charakteryzować, podobnie jak ich „zagranicznych kuzynów” z takich obrazów jak *Trainspotting* (1996) Danny’ego Boyle’a czy *Fight Club* (1999) Davida Finchera<sup>5</sup>, trudne relacje z rodzicami (a zwłaszcza z ojcami), obojętność (lub czasem wręcz wrogość) wobec tradycji i historii własnego kraju<sup>6</sup>, awersja do życiowej stabilizacji oraz problemy z samooceną i związana z nimi niechęć do stałych związków uczuciowych. W kinematografii ponowoczesnej Ultima Thule wszystkie te cechy staną zaś odpowiednio przerysowane, aby kontrastować z zawartymi w sagach

<sup>2</sup> Dowodem takiej tendencji jest m.in. międzynarodowy projekt badawczy *Generation X Goes Global: Mapping A Youth Culture in Motion*, którego rozwój możemy śledzić w Internecie na stronie: <http://www.generationxgoesglobal.com>, 24.03.2015. Wzięli w nim udział akademicy z całego świata, w tym także z Polski i Islandii. Poszerzone analizy tekstów kultury z poszczególnych krajów zawarto zaś w książce o tym samym tytule. Por. *Generation X Goes Global: Mapping A Youth Culture in Motion*, red. Ch. Henseler, Londyn 2012.

<sup>3</sup> Zadaniem tej pracy nie jest dowiedzenie, czy analizowani w niej mężczyźni należą do jakiejś większej, rozpoznawalnej grupy socjologicznej. Badane przeze mnie filmowe obrazy męskości traktuję bowiem jako kinowe reinterpretacje szeregu popularnych modeli osobowych, obecnych w prasie, telewizji i tekstach akademickich. Natomiast postawy „przedstawicieli pokolenia X” analizuje m.in. Zygmunt Bauman w swojej książce *Życie na przemiał*. Autor ten, w przeciwieństwie do wielu innych badaczy (piszących zwłaszcza o filmie i mediach), postrzega generację X jako zjawisko pokoleniowe, a jej przedstawicieli uważa za osoby „społecznie bezdomne”, które, w przeciwieństwie do wcześniejszych pokoleń, „nie zdołały już dogonić wehikułu (*boomu ekonomicznego* – dopisek SJK) i zabrać się w dalszą podróż”. Cyt. za: Z. Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków 2004, s. 26-30.

<sup>4</sup> W Polsce na temat kryzysu męskości pisali m.in. Zbyszko Melosik i Tomasz Szlendak. Natomiast za granicą tym zagadnieniem zajmuje się między innymi Michael Kimmel. Por. np. M. Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, Nowy Jork 1997, Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006, T. Szlendak, *Leniwe maskotki, rekiny na smyczy: w co kultura konsumpcyjna przemieniła mężczyzn i kobiety*, Warszawa 2005.

<sup>5</sup> Najciekawsze monografie analizujące twórczość filmową związaną z antywartościami pokolenia X to: P. Hanson, *The Cinema of Generation X: A Critical Study of Films and Directors*, Jefferson, North Carolina, London 2002 [oraz] Ch. Lee, *Screening Generation X: The Politics and Popular Memory of Youth in Contemporary Cinema*, Austin, Texas 2012. Co ciekawe pierwsza książka zawiera dość szerokie rozumienie tego terminu, bo do twórców łączonych z „genem X” należą zdaniem jej autora nie tylko postacie najczęściej z nim łączone (takie jak Richard Linklater, Kevin Smith czy David Fincher), lecz również osoby niezbyt pasujące do miana autorów narracji o *drifterach* i *slackerach*, m.in. M. Night Shyamalan, Michael Bay czy rodzeństwo Wachowski. Z kolei monografia Christiny Lee nazbyt często używa terminu „pokolenie X” do opisywania zbyt różnych postaw i modeli osobowych z filmów o amerykańskiej młodzieży.

<sup>6</sup> Należy jednak podkreślić fakt, że anglosascy „iksi” opierali swój status na opozycji wobec *yuppies*, a islandzcy „antywikingowie” konstruują go częściej na antagonizmie wobec tradycji i historii – wartościach „pokolenia ojców”, figur znanych między innymi z tamtejszej kinematografii lat 80. XX wieku.



fol. 101 Reykjavík

wzorcami, które zdaniem odpowiedników tamtejszych „iksów” ideologicznie wpisano w światopogląd starszego pokolenia<sup>7</sup>.

### Cierpienia wiecznego chłopca: 101 Reykjavík Baltasara Kormákura

Przedstawiciele postaci inspirowanych amerykańskim „genem X” pojawiają się już w islandzkich obrazach z lat 90. XX wieku. Jednak produkcje z tego okresu, takie jak *Sóðoma Reykjavík* (1992) Óskara Jónassona czy *Veggföður: Erótísk ástarsaga* (1992) Júlíusa Kempa, należą raczej do twórczości mieszczącej się w ramach kinematografii narodowej<sup>8</sup>. Filmem, który jako pierwszy przedstawił syl-

<sup>7</sup> Anne Byrdon w swojej analizie zainteresowania generacją X w Islandii podkreśla, że cechy charakteryzujące ów model w tamtejszych mediach przypisano nieco innemu pokoleniu niż w USA, nadając mu także trochę odmiennie cechy. O ile amerykańscy *drifterzy* to dzieci urodzone pomiędzy końcówką lat 60. a 70. XX wieku przez tzw. *baby boomerów* (kojarzonych ze zjawiskiem wyżu demograficznego i zamianą ideałów hippisowskich na postawy prokonsumpcyjne), to ich narodzone pomiędzy rokiem 1974 a 1982 północne odpowiedniki zostały ironicznie określone na wyspie jako *krúttkynslóðin*, czyli „słodkie” lub „milusińskie” pokolenie. Autorka formułuje m.in. następujące tezy: „W przeciwieństwie do krajów, w których młodzi w latach 80. mierzyli się ze znaczącym spadkiem szans na rynku pracy, w Islandii pokolenie to doświadczało wzrostu oczekiwań, dobrobytu i pozbawionej cynizmu pewności co do własnych zdolności bycia częścią patrzącego w przyszłość społeczeństwa. (...) Komentatorzy medialni, poczynając od 2002 roku, nazywali urodzonych pomiędzy 1976 a 1982 rokiem mianem *krúttkynslóði*: „czarującego pokolenia” lub też „pokolenia rozpieszczonych *stodziaków*”. Jest to określenie mocno niejednoznaczne, może mieć bowiem konotacje negatywne (zepsuci, naiwni, niestosujący się do islandzkiej etyki pracy), pozytywne (twórczy, kosmopolityczni, ekologiczni) lub po prostu zbyt mętne, aby stanowić coś więcej niż zasłona dymna w debacie o pokrzyżowanej moralności”. Cyt. za Anne Brydon, *Generations in Iceland?* [w:] *Generation X Goes Global*, op. cit. s. 180-182.

<sup>8</sup> O obu produkcjach więcej [w:] S.J. Konefał, *W stronę transnarodowej wrażliwości? Strategie kulturowego otwarcia i gatunkowej asymilacji w kinematografii islandzkiej po roku 2000*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 80.

wetki „północnych *slackerów*” w bardziej przystępny dla zagranicznych widzów sposób są zaś *Anioły Wszczęświata* (2000) Friðrika Þóra Friðrikssona. Podejście islandzkich pogrobowców pokolenia X do rzeczywistości i społeczeństwa przypomina tutaj nihilistyczne zachowania z anglosaskich filmów, z tą różnicą, że takie postawy jak branie narkotyków czy fascynacja przemocą zastępują tutaj metaforycznie nacechowana figura choroby psychicznej oraz związane z nią drobne próby kontestowania systemu. Niestety, pomimo interesującej realizacji, ciekawego scenariusza i znakomitego aktorstwa nagrodzony na wielu festiwalach obraz Friðrikssona nie zainteresował zagranicznych dystrybutorów, przez co nie dotarł do szerszego grona odbiorców w Europie.

Uznanie za granicą zyskała natomiast nakręcona w tym samym roku produkcja twórcy, który pierwsze szlify reżyserskie zdobywał, podpatrując pracę na planie Friðrikssona. Wcielający się w główną postać w filmie *Wyspa diabła* (1996) aktor Baltasar Semper Kormákur stworzył bowiem znakomitą adaptację powieści Hallgrímura Helgasona pt. *101 Reykjavík*. Dzieło Kormákura zostało odczytane poza Islandią jako kolejny manifest niepotrafiących wkroczyć w dorosłość pogrobowców generacji X. Przede wszystkim jednak film zapoczątkował modę na „dzikie weekendy w Reykjavíku”, w czasie których zainspirowani rozwiązłym życiem filmowych postaci turyści do dziś upijają się do nieprzytomności w licznych pubach oraz szukają na ulicach stolicy okazji do niezobowiązujących kontaktów seksualnych. Jak słusznie zauważa Włodzimierz Pessel w swojej znakomitej interpretacji książki oraz jej kinowej adaptacji:

„powieściowo-filmowy dublet, będąc dziełem założycielskim, na swój sposób etiologicznym, stał się źródłem mitu Islandii jako eldorado klubowego, obyczajowego i konsumpcyjnego. Uzyskał przy tym bogaty żywot intertekstualny”<sup>9</sup>.

Jak już jednak wspominałem, transnarodowy sukces filmu wiązał się przede wszystkim z faktem, że jego cyniczny główny bohater został w nim wykreowany jako głos pogrążonej w słodkim letargu „nowej tożsamości zglobalizowanego pokolenia” – zainfekowanej popkulturowym szaleństwem, unifikującym Europę za pomocą MTV, Internetu i kreowanych co sezon mód. Islandzkie *credo* Hlynura Björna, wybrzmiewające już na początku projekcji, pasowałoby równie dobrze do charakterystyki postaci z filmów powstałych w tym czasie w Europie oraz (nieco wcześniej) w USA:

„Nazywam się Hlynur Björn Hafsteinsson. Urodziłem się w sobotę. Dzisiaj jest sobota. Życie trwa jeden tydzień. Umieram w każdy weekend. Będę martwy po śmierci...I byłem martwy, zanim się urodziłem. Życie to odpoczynek od śmierci”.

<sup>9</sup> W. K. Pessel, *Islandia dla początkujących? Seans kulturowy* [w:] *Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej*, red. Tadeusz Szczepański, Gdańsk 2015 [tom w druku].

O ile jednak literackie dzieło Helgasona jest przede wszystkim nieco przydługim i czasem nazbyt manierycznym monologiem, w którym zwiedzamy dziwaczne galaktyki wewnętrznego świata protagonisty, to film Kormákura należy raczej uznać za o wiele bardziej ugrzecznioną i uporządkowaną, lecz nader ironiczną dywagację na temat zmieniającej się tożsamości mieszkańców ponowoczesnej Ultima Thule. W kinowej adaptacji powieści obcowanie z niełatwym charakterem Hlynura w większym stopniu przypomina także serię gagów i słownych potyczek, skonstruowanych zgodnie z zasadą – komentarz narratora oraz kontrastująca z nim wizualizacja omawianego problemu. Tak wykorzystane środki stylistyczne sugerują zaś, że islandzki obraz warto potraktować także jako wymowną satyrę, ośmieszającą nie tylko lokalną, lecz również transnarodową fascynację kinowymi obrazami pogrążonych w kryzysie tożsamości mężczyzn. Fakt ten zauważa zresztą także Anne Byrdon w swojej analizie medialnego zainteresowania figurą pokolenia X w Islandii:

„W swojej powieści *101 Reykjavik*, z 1996 roku, Hallgrímur Helgason (ur. 1959) portretuje typowego *krúttkynslóðin* (z isl. *lekkoducha, obiboka*), mieszkającego z matką w centrum miasta, w hipsterskiej dzielnicy 101. Reżyser Baltasar Kormákur (ur. 1966) stworzy na jej podstawie cieszący się międzynarodową sławą film o tym samym tytule. Niektórzy twierdzą jednak, że ów czar pokolenia to maska przywdziewana po to, aby w pewien sposób zakwestionować uproszczone dziennikarskie analizy i kategoryzacje”<sup>10</sup>.

Kim zatem tak naprawdę jest bohater ekranizacji *101 Reykjavik*? W jednej z zabawniejszych scen w filmie niesforny protagonista zapytany przez pochodzącą z Hiszpanii kochankę swojej matki o zawód i zainteresowania odpowiada po angielsku, że „nie robi nic”, co świetnie koresponduje z zachowaniami „iksów” z anglosaskich produkcji oraz postawami bohaterów z kilku wcześniejszych islandzkich tekstów kultury. Gdy zdziwiona tą deklaracją kobieta próbuje nakłonić rozmówcę do sprecyzowania, jakiego rodzaju „nicnierobienie” go zajmuje, trzydziestolatek przyznaje rozbijająco, „że po prostu zwyczajne nic”<sup>11</sup>. Mieszkający z matką<sup>12</sup>, która kupuje mu nawet bieliznę, wieczny chłopiec nie dba bowiem o posiadanie

<sup>10</sup> A. Byrdon, op. cit. s. 181

<sup>11</sup> Ewa Mazierska uważa motyw życia na czyjś koszt (a zwłaszcza pasożytowania na dorobku *yuppies*) za jeden z filmowych wyznaczników światopoglądowej niezgody „iksów” na postfordowską organizację społeczeństwa. Por. E. Mazierska, *Generacja X, czyli nieprawne wnuki Henry'ego Forda*, „Kino” 1998, nr 7/8, s. 40.

<sup>12</sup> Uzależnienie współczesnych mężczyzn od matek analizują m.in. Robert Bly i Elizabeth Badinter. Bly w swojej książce *Żelazny Jan* konstatuje: „Rewolucja przemysłowa, potrzebując rąk roboczych do fabryk i biur, oderwała ojców od ich synów i (...) umieściła tych ostatnich w obowiązkowych szkołach, w których uczyły przeważnie kobiety”. Cyt. za: R. Bly, *Żelazny Jan: rzecz o mężczyznach*, tłum. J. Tittenbrun, Poznań, 2004, s. 31. Natomiast Elisabeth Badinter dodaje: „do syna należy zamordowanie matki i oddanie się pod ojcowską opiekę (...) Nieobecność ojcowskiej uwagi (miłości?) w konsekwencji nie pozwala synowi identyfikować się z ojcem i stworzyć swojej męskiej tożsamości. W rezultacie synowie ci pozostają w sferze wpływów matki, przyciągani tylko przez kobiece wartości”. Cyt. za: E. Badinter, *XY – Tożsamość męczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993, s. 132-133.



foto. 101 Reykjavik

choćby tymczasowego źródła utrzymania, nie marzy też o wielkich podróżach, bo jego zdaniem wszędzie można dotrzeć za pomocą Internetu<sup>13</sup>. Swoją postawę do ojczyzny wyraża natomiast w następującym stwierdzeniu: „jeden powód, dla którego ludzie mieszkają na tej wyspie, to fakt, że się tutaj urodzili”. Co więcej antybohaterowi z Reykjavíku nie zależy również na odnalezieniu kobiety życia ani szukaniu sensu własnej egzystencji. Błędem byłoby jednak uznanie Hlynura za osobę cierpiącą na jakąś chorobę psychiczną. Jest on raczej jednostką, która świadomie wybrała w życiu strategię celebrowania łagodnej odmiany hedonizmu. To kolejna cecha charakteru, jaką islandzki antywiking dzieli między innymi z amerykańskimi *slackerami*, o których Ewa Mazierska pisała: „*prole* pracują dla pieniędzy, *yuppies* dla kariery, reprezentant generacji X najchętniej nie pracuje”<sup>14</sup>. Jednak, zdaniem autorki „żaden (...) filmowy *slacker* nie wypowiada się w imieniu całego pokolenia, lecz jedynie swoim własnym. (...) Generacja X wcale nie jest [bowiem – dopisek SJK] pokoleniem. Przeciwnie, jest zbiorem przypadkowych osób, wyizolowanych, zatrzęsniętych we własnych światach”<sup>15</sup>.

Obraz Kormákura jest właśnie takim zapisem stanu psychicznego jego głównego bohatera. Po kilku zabawnych scenach z mieszkania Hlynura (gdzie bohater co rano celebrował samogwałt przed telewizorem) przenosimy się do prawdziwej „niszy ekologicznej” wyegzaltowanego antywikinga. Jest nią wnętrze pubu, określane takimi oto słowami:

<sup>13</sup> Zbyszko Melosik traktuje uzależnienie od Internetu, gier komputerowych i telewizji jako kolejny z objawów kryzysu męskiej tożsamości. „Symulowane skoki adrenaliny” oraz „roztopianie się w hiperrzeczywistym świecie mediów”, zdaniem autora, „nie zastąpią [jednak – dopisek SJK] realnych wrażeń”, lecz raczej sprzyjają pogłębieniu poczucia zagubienia w życiu. Por. Z. Melosik, op. cit. s. 160, 161. Podobnego zdania jest także Michael Kimmel [w:] idem, *Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men*, Harper Perennial, Nowy Jork 2009, s. 167-168.

<sup>14</sup> Autorka odwołuje się m.in. do orwellowskiej terminologii, której używał w swojej książce *Caste Marks: Style and Status in the USA* Paul Fussler. Por. E. Mazierska, op. cit., s. 41.

<sup>15</sup> E. Mazierska, op. cit.

„Pub – mój drugi dom. 35 metrów kwadratowych wypełnione po brzegi. Jest tak tłoczno i głośno, że nie trzeba ani gadać, ani tańczyć. Sobotnie noce to piątkowe noce część druga. Wszyscy mówią o poprzedniej nocy, jak w *sequelu*. Tyle tylko, że tutaj wszyscy, którzy umarli w części pierwszej, ponownie umierają w drugiej”.

Żyjący od soboty do soboty (lub od orgazmu do kaca) antybohater nie jest zresztą w swoim małym epickim zachowaniu postacią wyjątkową. Również jego pracujący jako śmieciarze koledzy wcale nie czują się spadkobiercami nordyckich ideałów. Gustujący w bahamskich koszulach Thröstur (w tej roli sam Kormákur) to nieokrzesany mizogin, potrafiący zaopiekować się jedynie egzotycznym gadem, a nieodstępujący go na krok otyły Marri (Ólafur Darri Ólafsson) wydaje się tylko „żywym wypełniaczem przestrzeni”.

„Protagonisci *101 Reykjavik* rozliczają się przede wszystkim z *gesta* w sypialni i sprawstwa ciąży” – konstatuje Pessel – „chwałą silnymi samochodami, *subarowaniem się do miasta*, alkoholizują i narkotyzują. (...) Brak [tu – dopisek SJK] elfów, trolli, krajobrazy ograniczono do minimum. Hlynur u Kormákura zostaje wykreowany na bohatera anty-Kiljanowego i anty-tradycyjnego. Jest karykaturą Egila z sagi, ponieważ jego atrybutem, jego toporem okazuje się co najwyżej fallus. Jednocześnie dokonuje anulowania takiego wizerunku Islandczyków, wedle jakiego przyjmują oni za naturalne i oczywiste to, w co kontynentalny Europejczyk nie potrafiłby uwierzyć”<sup>16</sup>.

Nieustanne tworzenie banalnych opowieści ma zaś w dziele Kormákura jawnie antyprzeszłościowy wymiar i wiąże się ze zjawiskiem denarracji. O strategii tej pisze między innymi Blanka Brzozowska w swojej analizie filmowych obrazów amerykańskiego pokolenia X<sup>17</sup>. Douglas Coupland, autor terminu generacja X, definiuje taką postawę następująco: „nasze życie musi być opowiadaniem, narracją. A kiedy nasze opowiadania znikają, czujemy się zagubieni, zagrożeni, niepanujący nad sobą, a przez to bezbronni przed potęgą losu. Denarracja to precyzyjne określenie stanu *nieposiadania własnego życia*”<sup>18</sup>. Specyficzne podejście Hlynura do wielkich tekstów kultury oraz pamięci historycznej najlepiej podsumowuje zaś scena, w której niepełnosprawny umysłowo znajomy bohatera dzieli się z nim małym sekretem. Sympatyczny mężczyzna wyjawia mu, że dzięki złudzeniu optycznemu po zamknięciu jednego oka do-

<sup>16</sup> W. K. Pessel, op. cit.

<sup>17</sup> Blanka Brzozowska strategię „nicnierobienia” kinowych *slackerów* interpretuje raczej jako „powstrzymanie się od działania, niż niezdolność do niego”. Zdaniem autorki „niechęć do działania, do zmiany owocuje *slackerskimi* słowotokami, teoretyzowaniem dla samego teoretyzowania, jakby nieustannym próbowaniem kolejnych projektów, możliwości”. Brzozowska udowadnia też, że „próbując wyrwać się z owej pułapki *lksy* starają się unarracyjniać swoje życie. Czynią to głównie poprzez odwoływanie się do znanych sobie popkulturowych narracji, poprzez manię cytowania oraz przez stwarzanie własnych narracji”. Cyt. za: B. Brzozowska, *Gen X: pokolenie konsumentów*, Kraków 2005, s. 115, 116-117.

<sup>18</sup> D. Coupland, *Polaroidy z koncertu*, tłum. J. Rybicki, Warszawa 1998, s. 179-180.



fol. 101 Reykjavik

strzeżemy, jak obserwowana z pewnego miejsca rzeźba ukazująca króla Danii<sup>19</sup> gwałci analnie stojący nieopodal posąg pierwszego premiera Islandii, wsadzając mu w odbył zrolowany manuskrypt aktu niepodległości<sup>20</sup>. Cyniczna postawa wobec tradycji i historii jest tutaj pierwszym (ale nie ostatnim) elementem łączącym filmową postać antywikinga z figurą wiecznego chłopca. Jak bowiem słusznie zauważa Francesco M. Cataluccio w swoim studium męskiej niedojrzałości:

„kontrast pomiędzy *puer* a *senex* konstytuuje archetyp decydujący o psychologicznym podejściu do problemu historii. (...) Utożsamienie się z jedną bądź z drugą z tych postaci oznacza, że człowiek przyjmuje ściśle określoną postawę wobec historii: *puer* rozmija się z historią, wyrzywa z czasowości i jest w swej niezgodzie czy w swoim buncie ahistoryczny lub antyhistoryczny”<sup>21</sup>.

Inspirowany archetypem „wiecznego chłopca” oraz wizerunkami kinowych „iksów” portret psychologiczny Hlynura dookreślają także dwie inne cechy, łączące go z rzeszą kolejnych bohaterów z islandzkiego kina współczesnego<sup>22</sup>. Pierwszą z nich jest nader powierzchowne podejście do relacji damsko-mę-

<sup>19</sup> Islandia od roku 1397 była związana unią personalną z Danią.

<sup>20</sup> Scenę tą analizuje także Włodzimierz Karol Pessel w swoim tekście o kinowej adaptacji *101 Reykjavik*. Por. W. Pessel, op. cit.

<sup>21</sup> F. M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 2006, s. 43.

<sup>22</sup> Trudne relacje z ojcami oraz chorobliwe uzależnienie od matek to także cechy charakteryzujące bohaterów takich filmów jak *Bjarnfredarson* (2009) Ragnara Bragasona, *Desember* (2009) Hilmara Oddssona, *Kurteist Fólk* (2011) Ólafura Jóhannessona oraz *Rokland* (2011) i *XL* Marteinna Thorssona (2013).



skich. Jest to zresztą element fabuły, który w największym stopniu „ugrzeczniowo” w wersji filmowej. W dziele Helgasona mężczy bohaterowie traktują wszak kobiety jak dobra konsumpcyjne, m.in. oceniając je według przyjętych wspólnie kryteriów. Dziewczyny najbardziej podobne do popkulturowych gwiazd zostają tutaj obdarzone „metkami najwyższej wycenianymi” ich atrakcyjność fizyczną. Natomiast w ekranizacji powieści bardziej podkreślony zostaje wątek przelotnego romansu z Hófi, ponownie ukazujący konsumpcyjne podejście Hlynura do relacji z dziewczynami. Wymownym przykładem takiego zachowania jest scena, w której Hófi przynosi Hlynurowi prezent na Boże Narodzenie, a ten przyjmuje ją w drzwiach i nie odwzajemnia jej gestu. Tak ukazaną powierzchowność kontaktów z pcią piękną można zaś zinterpretować jako przykład ponowoczesnego „niby-spotkania” będącego jednym ze sposobów pozorowanej komunikacji, o których Zygmunt Bauman pisał, że: „ogólnym ich efektem jest pozbawienie partnera interakcji (...) czy też raczej wyłączenie z repertuaru kontaktów takich interakcji, w których toku losy i działania własne i partnera nabrać by mogły znaczenia moralnego”<sup>23</sup>.

I choć obraz Kormákura zaczyna się od dowcipnej wizualnie prezentacji stosunku seksualnego, i kilka razy jeszcze do podobnych wizualizacji powraca, to nietrudno zauważyć, że niepotrafiący zasypiać w towarzystwie kobiet bohater po prostu boi się głębszych relacji z nimi. Taka postawa zostaje zresztą nader humorystycznie dopowiedziana w innym fragmencie filmu. W tym celu do komentarza bohatera: „Nigdy nie miałem szczęścia z pcią przeciwną. Może jestem po prostu upośledzony seksualnie” dołączono bolesną retrospekcję z dzieciństwa, w której mały Hlynur na miejskim basenie zdejmuje pod wodą majtki przypadkowo wybranej kobiecie. Niestety, bohatersko upolowany fetysz okazuje się należeć do otyłej staruszki, która zaczyna zapalczywie ścigać chłopca, krzycząc w niebogłosey. Dowcipnie ukazana dziecięca trauma nie jest jednak jedynym powodem „uczuciowej impotencji” filmowego antywikinga. *Puer aeternus*, „jest [bowiem] na ogół narcystycznym indywidualistą, z trudem dostosowuje się do wymagań życia społecznego i do zbiorowości. Wciąż odkrywa, że kobieta, z którą się wiąże, jest tylko najzwyczajszym człowiekiem”<sup>24</sup>. W dodatku Hlynur żyje zanurzony we własnych fantazmatach, codziennie karmiąc się bylejąkością popkultury<sup>25</sup>. Nic zatem dziwnego, że podobną banalność przypisuje także stosunkom damsko-męskim. Zaburzenia relacji międzypłciowych oraz pro-feministyczną perspektywę zauważa Jan Olszewski w swojej recenzji dla miesięcznika „Kino”:

<sup>23</sup> Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 92.

<sup>24</sup> F. M. Cataluccio, op. cit. s. 42.

<sup>25</sup> Bohaterowie powieści i jej adaptacji często dyskutują na temat transnarodowych gwiazd popkultury. W wielu fragmentach obrazu Kormákura odnajdziemy także intertekstualne odnośniki do historii kina. I tak np. jedna z najzabawniejszych scen w ekranizacji *101 Reykjavík* parodystycznie wykorzystuje konwencje z filmów gore oraz z obrazów gangsterskich. Dochodzi w niej do krwawej masakry, której dokonuje w swojej wyobraźni znudzony świątecznym przyjęciem Hlynur. Ofiarami morderczego szału stają się tutaj najbliżsi członkowie rodziny głównego bohatera.

„Są w filmie znaczące zderzenia montażowe: dziewczyny tańczą flamenco w sali baletowej, faceci w tym samym czasie siedzą przed telewizorem, oglądają filmy pornograficzne i wymieniają obłeśne uwagi. Każdemu według potrzeb? Jeżeli tak to wygląda, może istotnie czas na zmianę warty”<sup>26</sup>.

Istotnie, dzieło Kormákura świetnie portretuje pewną znaczącą zmianę, która nastąpiła w niektórych krajach Zachodu. Wszystkie przedstawione w obrazie kobiety wydają się bowiem intelektualnie i emocjonalnie górować nad mężczyznami<sup>27</sup>. Takie zestawienia sugerowałyby zaś, że także północni potomkowie wikingów nie oparli się feministycznym próbom „zmiękczenia” ich osobowości. Jednak Hlynura oraz innych pograżonych w kryzysie mężczyzn z islandzkiego obrazu trudno wpisać w popularny w tym czasie w mediach model „miękkiego mężczyzny”<sup>28</sup>. Przede wszystkim bowiem aktywny pierwiastek żeński z filmu (i w o wiele większym stopniu z powieści) ma być tutaj ironicznym odnośnikiem do nacjonalistycznego dyskursu związanego ze strategią wzmacniania tożsamości narodowej z XIX wieku. W obu tekstach kultury pojawia się jednak widmo parodystycznego przetworzenia matriarchalnej postaci Kobiety-Góry (z isl. *Fjallkonan*), którą powołali do życia islandzcy romantycy<sup>29</sup>. Jest ono parodystyczne, bo posiada zarówno cechy prostytutki, jaki i dawczyni życia. Zwłaszcza w literackim pierwowzorze antynomiczne nacechowanie kobiecego fantazmatu bywa często nazbyt dosłownie podkreślane:

„Są dwie rzeczy, które w kobietach filam. Kurwa i mama. Pierwsza do seksu, druga do wszystkich pozostałych spraw. Tylko że w Islandii nie ma żadnych kurw. Nigdy nie byłem z kurwą. (...) A może znaleźć sobie kurwomamę? W Hófi nie ma cienia kurwy, ale jest w niej element mamy. Człowiek po prostu władował zbyt wiele różnych dzemów w jednego pączka. Koleżanka, przyjaciółka, narzeczona, współspaczka, dmuchawka, a teraz jeszcze przyjaciółka rodziny i ofiarodawczyni prezentu pod choinkę. To już się za bardzo pomieszało. Smak mamy zanika. Ja chcę czegoś czystego i przejrzystego. Miłości? Miłości, jak tej łyski: podwójną, mocną, bez wody. Nigdy się nie zakocham”<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> J. Olszewski, *Serce lodów*, „Kino” 2001, nr 12, s. 21-23.

<sup>27</sup> Filmowe portrety silnych, niezależnych kobiet są bardzo popularnym zabiegiem fabularnym we współczesnej kinematografii islandzkiej. Por. np. S.J. Konefał, *Female Protagonists in Contemporary Icelandic Cinema*, [w:] „Studia Humanistyczne” 2012, nr 2.

<sup>28</sup> Model ten (choć pochodzi ze Skandynawii) został najszerzej opisany w pracach badawczych należących do tzw. *man studies* w krajach takich jak USA i Wielka Brytania, gdzie w polityce (i powiązanim z nią życiu kulturalnym) promowano typ „żelaznych postaw”. Tym modelem osobowym sprzeciwiały się zaś ugrupowania feministyczne. Por. E. Badinter, op. cit. s. 130.

<sup>29</sup> Por. np. I. D. Björnsdóttir, *The Mountain Woman and the Presidency* [w:] *Images of Contemporary Iceland: Everyday Lives and Global Contexts*, red. G. Pálsson, E. P. Durrenberger, Iowa City 1996, s. 106-111.

<sup>30</sup> H. Helgason, *101 Reykjavík*, tłum. J. Godek, Izabelin 2001 s. 102. Zestawienie postaci matki z ojczyzną powraca także w komentarzu bohatera do noworocznego przemówienia prezydent Islandii: „Vigdís Finnbogadóttir (125 000) po raz ostatni. Czuję ją, choć nie słyszę, co mówi. Dźwięk nie jest włączony. Patrzy mi w oczy. Okej. Jestem Islandczykiem. Patrzy mi w oczy, jak Mama. Mama nas wszystkich”. Cyt. za: H. Helgason, op. cit. s. 117.



fot. 101 Reykjavik

A dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że Hlynur to także przedstawiciel pokolenia „zdradzonych przez ojców”, o którym pisał w naszym kraju m.in. Wojciech Eichelberger<sup>31</sup>. To drugie podobieństwo, łączące islandzkiego protagonistę z postaciami „iksów” z USA i Wielkiej Brytanii (oraz archetypem wiecznego chłopca!), podkreślono w filmie za pomocą edypowej figury brodatego pijaka, którego niesforny bohater napotyka w czasie alkoholowych eskapad. Psychiczne szkody, jakie wyrządziła islandzkiemu antywikingowi zła relacja z głową rodziny, zostają ponownie przedstawione w ekranizacji *101 Reykjavik* za pomocą traumatycznej retrospekcji z dzieciństwa. Widzimy w niej wspomnienie ze świąt Bożego Narodzenia, w czasie których pijany ojciec leży nieprzytomny z głową opartą na stole. Przeżony protagonista szuka bezpiecznego ukrycia w łóżku mamy. I znowu, zgodnie z przyjętą w całej strukturze filmu poetyką, scena ta zostaje skontrastowana z obrazem z dorosłości. Tym razem pijany Hlynur śpi w łóżku z Lolą, lesbijską partnerką matki, z którą właśnie uprawiał seks<sup>32</sup>. Samą zaś „erotyczną nadaktywność” (wprost proporcjonalną do „zawodowej impotencji”) głównego bohatera kolejny raz można wyjaśnić próbą ponownej gry archetypem *puer aeternus*, który „nie chce zostać *senex* (*starcem*)”<sup>33</sup>. Dlatego też „jego erosem włada pożądanie i dlatego ma skłonność do przyjmowania postawy Don Juana i autoerotyzmu”<sup>34</sup>. Taki stan

<sup>31</sup> Por. np. W. Eichelberger, *Zdradzony przez ojca*, Warszawa 1998, s. 21. Co ciekawe Michael Kimmel analizuje kinowe scenariusze zawierające element „leczenia ran po ojcu” (z ang. „healing the father wound”), interpretując m.in. twórczość Stevena Spielberga i George’a Lucasa z lat 70. i 80., nazwaną w Polsce Kinem Nowej Przygody. Wielbicielami tej kinematografii są zaś filmowi „iksi” z USA i Wielkiej Brytanii. Na temat twórczości Spielberga dyskutują także protagoniści z powieści *101 Reykjavik*. Por. M. Kimmel, *Manhood in America*, op. cit. s. 322.

<sup>32</sup> W literackiej wersji tej sceny jeszcze bardziej podkreślono dwuznaczny stosunek głównego bohatera powieści do Loli. Kopulujący z lesbijską Hlynur z trudem powstrzymuje się bowiem przed nazwaniem partnerki „mamą”. Por. H. Helgason, *101 Reykjavik*, op. cit. s. 113-115.

<sup>33</sup> F. M. Cataluccio, op. cit. s. 42.

<sup>34</sup> Ibidem.

„odznacza się [zaś – dopisek SJK] cechami specyficznymi dla przedłużonego okresu dojrzewania, który czasami trwa do wieku czterdziestu lat – a nieraz kończy się samobójczą śmiercią”<sup>35</sup>.

Tymczasem Hlynur konsekwentnie nie chce stać się dojrzałym mężczyzną. Akt targnięcia się na własne życie wydaje się więc tym samym logicznym następstwem jego przekonań. Jednak nawet samobójstwo musi być w przerysowanej poetyce dzieła Kormákura czynem przedstawionym z należytą dozą dystansu i ironii. W powracającej kilkakrotnie w obrazie scenie bohater wspina się na jedno ze zboczy Esji<sup>36</sup>, narodowej góry Islandczyków, po czym kładzie się na ziemi i pozwala opadom śniegu przykryć go białą pierzyną. Filmowa „męska wyprawa” nie może mieć w sobie jednak aspektu rytu przejścia. Zdobycie szczytu nie wiąże się także z celebracją tradycji, ani z „poszukianiem wewnętrznego Dzikiego Mężczyzny”<sup>37</sup>, o którym napiszę w dalszej części tego tekstu. Zabawnie sfilmowana nieudana próba samobójcza jest bowiem po prostu kolejnym przykładem bylejałości, która rządzi egzystencją Hlynura. Topniejący pod wpływem wybuchu gejzeru śnieg nie stanie się więc „metaforycznym zimnym kubłem wody, który wulkaniczno-lodowe bóstwa wylały na głowę niesfornego bohatera”, aby skłonić go do podjęcia decyzji mogącej zmienić jego pograżoną w hibernacji egzystencję. Co prawda pod koniec filmu widzimy, że niedoszły samobójca został ojcem (lub raczej bezmyślnym dawcą nasienia) i podjął się pracy zarobkowej. Jednak niewiele się zmienia w życiu owej „karykatury islandzkiego iksa”. Nieplanowane dziecko wychowują Lola i jego matka, a zajęcie, jakim trudni się antywiking, nadal wymaga od niego minimum zaangażowania. Sam zaś akt parodystycznego „deus ex machina”, który ocalił mu życie, wypada chyba potraktować jako wyraz dowcipnej zemsty matki-Islandii na swoim niesfornym synu – skazującej go na uwięzienie na całe życie na (cytując dialog z filmu) „zadupiu Syberii” i nie pozwalającej mu uciec od banalnej egzystencji w wątląm cieie i niedojrzałym umyśle wiecznego chłopca.

## Ostatni skald? Poszukiwanie zagubionej męskości w *Rokland* Martenna Thorssona

Postacie antywikingów pojawiają się jeszcze w kilku innych filmach nakręconych w Islandii po roku 2000. Do niepotrafiących dorosnąć pogrobowców pokolenia X, którzy swoimi zachowaniami nie przypominają walecznych przodków z sag należą między innymi bohaterowie filmów Roberta I. Douglasa (*Íslenski draumurinn*, 2000, *Maður eins og ég* 2002, *Strákarnir okkar*, 2005) oraz kolejnych produkcji Baltasara Kormákura (*Hafið*, 2002, *Brúðguminn*, 2008), a także posta-

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Narodową górę próbują także zdobyć bohaterowie szkockiego obrazu Danny’ego Boyle’a, którego fabułę oparto na poczytnym tekście Irvina Welsha pt. *Trainspotting*. Na samobójczą wycieczkę po Bieszczadach wyruszają również protagoniści z *Białego kruka* Andrzeja Stasiuka, powieści, którą zekranizował w 1995 roku Jerzy Zalewski w filmie pt. *Gnoje*.

<sup>37</sup> O potrzebie odnalezienia swojego „wewnętrznego Dzikusa” pisze m.in. Robert Bly w *Żelaznym Janie*. Por. R. Bly, op. cit. s. 16-26.

cie z obrazów Valdís Óskarsdóttir (*Sveitabrúðkaup*, 2008, *Kóngavegur*, 2010). Jednak najczywistszym spadkobiercą niektórych cech osobowych Hlynura Björna Hafsteinssona jest bohater powstałego dekadę później obrazu pt. *Rokland* (2011). W tym miejscu warto zauważyć, że ukazany w dziele Marteinna Thorssona mężczyzna wyodrębnia się od przedstawicieli pokolenia X także jedną, ale nader znaczącą różnicą w podejściu do życia. W przeciwieństwie do pogrążonego w słodkiej apatii bohatera z debiutu Kormákura, prawie czterdziestoletni Böddi z kolejnej ekranizacji powieści Hallgrímura Helgasona (w którego tym razem wciela się Ólafur Darri Ólafsson, charyzmatyczny aktor o rozpoznawalnej tuszy) postanawia bowiem wywołać rewolucję. Zanim jednak do tego dojdzie, dowiemy się sporo o wydarzeniach z życia nadwrażliwego protagonisty, które doprowadziły go do podjęcia tak niecodziennej decyzji.

Już na początku filmu<sup>38</sup> nienawidzący establishmentu bohater zostaje zaprezentowany jako mieszkający z matką autor czekającej na publikację książki o związkach sagi o Grettirze „Silnym” z filozofią Friedricha Nietzschego. Miłość Böðvara Steingrímssona do średniowiecznych tradycji wydaje się uzasadniona, bo z herosem ze starej islandzkiej historii łączy go przynajmniej kilka znaczących cech. Podobnie jak Grettir jest on nieco leniwym i nadpobudliwym człowiekiem wychowanym przez nadopiekuńczą kobietę. Bohatera islandzkiej sagi tak oto charakteryzuje jego filmowy wielbiciel:

„Grettir Silny to nasz najbardziej znany bohater. W roku 1000 był najmłodszym człowiekiem na świecie. Był Mikiem Tysonem swoich czasów. I w dodatku poetą. Nie był jakimś chłystkowatym, gładkim bohaterem dla dzisiejszych dzieci. Nie był gwiazdą Reality TV ani żadną filmową pokračką. Był antybohaterem. Popełniał błędy. Za każdym razem, gdy zabijał człowieka, czuł się jak gówno i pisał wiersz o swojej ofierze. (...) Grettir zaczął zabijać jako młody chłopiec, a gdy miał dwadzieścia lat, został po raz pierwszy wyjęty spod prawa. Jego życie było jak *slasher*. Był samotnikiem i okrutnikiem, ale miał serce i duszę. Kiedy Grettir nie zabijał i NIE JADŁ PIZZY, robił heroiczne rzeczy. Przepłynął przez zatokę z pochodnią w rękę, by przynieść ogień. Zaszlachtował sławnego ducha, Glamura, który rzucił na niego klątwę”<sup>39</sup>.

Przywołuję ową (nieco przydługą) przemowę, bo zaprezentowane w niej wydarzenia będą miały swoje odpowiedniki w fabule filmu. Powinowactwa losów obu postaci są bowiem wytworami specyficznego, pełnego ironii humoru Helgasona, ponownie wykorzystującego w swoim dziele literacką zasadę kontrastu. W islandzkiej sadze skazany na banicję za zabójstwo wiking musiał wyjechać z ojczyzny<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> W swojej analizie bazuję na dłuższej wersji filmu, przeznaczonej do projekcji w islandzkich kinach.

<sup>39</sup> Pisownia imienia Mike w cytacie jest zgodna z jego użyciem w przytaczanym artykule. Cyt. za: „*Rokland*”. *Scenariusz* [w:] *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 102-103.

<sup>40</sup> Polskie tłumaczenie sagi autorstwa Jacka Godka można odnaleźć pod adresem: <http://e-sagi.pl/sagi/grettira-saga-silnego-asmundarsona>, 28.03.2015.

Natomiast Böddi spędza dziesięć lat na studiach w Niemczech, gdzie pracuje nad swoim opus magnum, zatytułowanym patetycznie *Grettir i Nietzsche. Na skraju cywilizacji: Zadumy z włóczęgi – Księga pierwsza*. Następnie filmowy bohater wraca do rodzinnej wioski Krókur. Na prowincji zajmuje się pracą w szkole, prowadzeniem bloga, nakłanianiem uczniów do odnalezienia w sobie pierwotnej męskości oraz propagowaniem miłości do dawnych opowieści. Sam zaś waleczny wojownik z przeszłości będzie się także pojawiał w sekwencjach odtwarzających bujny świat wyobraźni otyłego Islandczyka, m.in. dokonując spektakularnych dekapitacji jego wymyślonych wrogów we wplecionych w strukturę filmu animacjach. Jednak obsesja na punkcie literackiego bohatera stanie się przede wszystkim przyczyną wielu kłopotów Böðvara. Pracujący jako nauczyciel antywiking zabiera bowiem młodzież na wyprawę na malowniczą wysepkę Drangey, gdzie zmarł jego ukochany heros. Niestety, w czasie szkolnej wycieczki dochodzi do wypadku. Poszkodowana uczennica musi zostać zabrana do szpitala śmigłowcem. Niesforny pedagog



for. Stormland

nie tylko zostaje obciążony gigantycznymi kosztami powietrznego transportu rannej dziewczyny, lecz również traci pracę. Także dalsze losy filmowego protagonisty okazują się serią gorzkich rozczarowań. Ostatecznie, wzorem swojego herosa, zagubiony w meandrach ponowoczesności bohater wkracza na drogę wojny, zemsty i szaleństwa, stając się mordercą i terrorystą.

Niestety finalny etap życiowej podróży Böddiego jest równocześnie najgorzszym elementem scenariusza. Bazująca na sprawdzonych w *101 Reykjavik* wzorcach transnarodowa formuła filmu zaczyna bowiem wyraźnie szwankować właśnie pod koniec fabuły. O ile wściekłość i bunt głównego bohatera wydają się uzasadnione, to zabicie po drodze własnego brata oraz szaleństwo, które ogarnia go po tym czynie, są po prostu niezrozumiałe dla zagranicznego odbiorcy, nieznającego książki Helgasona ani klasycznej sagi o Grettirze. Po pierwsze, twórcy scenariu-

sza dokonali niepotrzebnej zmiany, bo bohater w powieści atakuje telewizję, a nie szpital położniczy, co jest bliższe jego wymierzonym w establishment poglądom. Po drugie, lepiej zarysowany w książce portret psychologiczny Böðvara skuteczniej przygotowuje czytelników do jego niespodziewanej metamorfozy, a znajomość sagi o Asmundarsonie pozwala łatwiej zrozumieć także inne zachowania filmowego antywikinga. Śmierć jego brata wiąże się bowiem nie tylko z napadem gniewu, wywołanym wiadomością o ciąży jego ukochanej, lecz również z historią ze średniowiecznej opowieści. Grettir Ásmundarson zabija w niej nieumarłego, a ten rzuca na niego kłutwę, przez którą legendarny bohater ponownie staje się banitą. Z sagi dowiadujemy się też, że jedną z przyczyn śmierci wikinga była choroba zesłana na herosa przez wiedźmę. W wypadku filmu trudno zaś dociec, czy ową złowrogą kobietą może być oszukująca Böðvara Dagga (twierdząca, że jest on ojcem jej dziecka) czy też sypiająca z jego bratem Lára. Problemy z odbiorem niektórych wątków zauważyli zresztą sami twórcy ekranizacji tekstu Helgasona, ostatecznie decydując się na wydanie jej w dwóch wersjach – dłuższej, przeznaczonej dla Islandczyków oraz skróconej i przemontowanej<sup>41</sup> edycji międzynarodowej, w której nie dokonano jednak poważniejszych zmian w nieczytelnym zakończeniu.

Warto także zwrócić uwagę, iż trudne relacje z płcią piękną są tutaj nie tylko elementem łączącym filmowego antywikinga z jego średniowiecznym idolem. Elementy te wskazują także na scenariuszowe pokrewieństwa jego charakteru z niesfornym Hlynurem Björnem oraz wieloma innymi kinowymi postaciami wiązаныmi z „zarażeniem genem X”. Jednak w przeciwieństwie do niepotrafiącego na stałe ulokować swoich uczuć bohatera ekranizacji *101 Reykjavík*, protagonista z filmu Thorssona miota się w uczuciowym trójkącie, darząc platoniczną miłością efemeryczną Lárę, lecz w realnym życiu tkwiąc w toksycznym związku z lubiącą erotyczne przygody Dagga. Relacja z tą drugą kobietą stanie się zresztą najbardziej prawdopodobną przyczyną szaleństwa otyłego antywikinga. Rozwścieczony kolejnymi opóźnieniami książki o Grettirze Böddi dowiaduje się bowiem, że nie jest ojcem dziecka „islandzkiej *femme fatale*”. Co gorsza, biologicznym rodzicem zaadaptowanego syna jest Árni Valur<sup>42</sup>, lokalny biznesmen, reprezentujący wszystko, czego nienawidzi bohater *Rokland*. Bunt i szaleństwo Böðvara wynikają zaś przede wszystkim z faktu, że nie akceptuje on ponowoczesności, tęskniąc za utopijnym porządkiem tradycji i przeszłości, których ostatecznym bastionem wydają mu się nordyckie sagi. Dlatego też żyjący w iluzorycznym świecie wyobraźni nieszczęśnik na każdym kroku podkreśla, że jest „poetą” (z islandzkiego *skald*), lecz w nachodzących go napadach złości przypomina raczej wikińskiego berserka.

<sup>41</sup> Film w wersji transnarodowej zaczyna się od ataku terrorystycznego na szpital, w czasie którego Baddi wykrzykuje swoje oskarżenia, po czym następuje retrospekcja, ukazująca, jak doszło do tego zdarzenia. Użyta w nim kłamra fabularna, a także motyw poszukiwania zagubionej męskości oraz szaleństwo głównego bohatera (które skutkuje zamachem na instytucję systemu) to elementy fabuły *Rokland* przywołujące inny ważny tekst kultury związany z krytyką pokolenia X – książkę *Fight Club* Chucka Palahniuka, którą zekranizował w 1999 roku David Fincher.

<sup>42</sup> W tego bohatera wciela się w filmie Hilmir Snær Guðnason – aktor odgrywający wcześniej rolę Hlynura w obrazie Baltasara Kormákura.

Marzenia bohatera filmu o powrocie do wartości z sag można także powiązać ze współczesnymi próbami poszukiwania utraconej męskości, o których pisali w swoich książkach Robert Bly i Sam Keen<sup>43</sup>, i które dokładniej analizuje Michael Kimmel<sup>44</sup>. Autor *Manhood in America* w swoich badaniach nieco ironicznie określa adeptów sztuki rekonstruowania zagubionej tożsamości terminem „weekendowi wojownicy”. Jednak konną wyprawę bohatera *Rokland* z rodzimej wsi do stolicy wypada raczej zinterpretować jako przeciwieństwo postawy, która charakteryzuje kinowych „iksów”, lubiących bezcelowo szwendać się wśród pozbawionych w ponowoczesności znaczeń przestrzeniach „dzikiej” natury<sup>45</sup>. Sama zaś niechęć Böddiego do idei śmierci wielkich narracji (połączona w światopoglądzie filmowego antywikinga z hasłem „zmiernych



for. Stormland

żelaznego mężczyzny”) rodzi potrzebę poszukiwania kozłów ofiarnych, które można obarczyć odpowiedzialnością za własną frustrację. Dlatego właśnie zagubiony pomiędzy fantazją a rzeczywistością bohater tworzy sobie szereg wyimaginowanych antagonistów. W jego staczającym się w objęcia szaleństwa umyśle takimi „wrogimi bytami w skali makro” są znienawidzone media oraz związani z nimi politycy. Natomiast w przestrzeniach rodzimej miejscowości lokalnym rywalem „ostatniego skalda” będzie obnoszący się ze swoim bogac-

<sup>43</sup> Michael Kimmel w swojej książce *Manhood in America* analizuje wpływ obu tekstów na postawy amerykańskich mężczyzn w latach 90. Por. M. Kimmel, *Manhood in America*, op. cit. s. 316-317. Co ciekawe książkę Keena wydano także w Polsce. Por. S. Keen, *Ogień w brzuchu: być mężczyzną*, tłum. J. Majewski, Warszawa 2008.

<sup>44</sup> M. Kimmel, op. cit. s. 309-328.

<sup>45</sup> Reinterpretacje toposu drogi oraz kinowe użycia motywu „szwendania się po pustyni” w filmach związanych z generacją X analizuje w swojej książce Blanka Brzozowska. Por. B. Brzozowska, op. cit. s. 63-65.



twem milioner. W tym miejscu warto także zauważyć, że postać ta została stworzona jako kpina z figur „wikingów finansjery”. Tak nazwano w europejskich mediach osoby odnoszące sukcesy na światowych giełdach papierów wartościowych, które zaledwie kilka lat później przyczyniły się do spektakularnego bankructwa systemu bankowości na wyspie. Jeżdżący ekskluzywnym SUV-em i posiadający własny helikopter bogacz nie tylko nie wstydzi się defraudacji państwowych pieniędzy (i nadal planuje realizację kolejnych podejrzanych projektów, takich jak np. otwarcie Disneylandu w dolinie Þingvellir<sup>46</sup>), lecz również uwielbia upokarzać żyjącego „z dnia na dzień” antywikinga. Właśnie w tym celu, krótko po śmierci matki Böddiego, odkupi jego rodzinny dom, tłumacząc swoje działania stwierdzeniem, że „robi to, bo może”.

Z kolei cechy prześmiewczego *alter ego* Böðvara posiada jego ukochany przez matkę brat – występujący w reklamach telewizyjnych seksoholik, który spłodził piątkę dzieci z czwórką różnych kobiet. Ta przerysowana postać również reprezentuje sobą wszystko, czego nienawidzi rozczarowany życiem buntownik. Pseudo-metroseksualny gwiazdor jest bowiem ironicznym przetworzeniem popularnych w mediach wzorców męskości, które bohater *Rokland* uważa za szkodliwe społecznie. Co gorsza, ulubieniec matki pogardza także romantycznymi wartościami Böddiego, takimi jak wiara w miłość idealną, potrzeba powrotu do źródeł kultury nordyckiej czy „duchowe poszukiwania wewnętrznego wojownika”. Paradoksalnie to właśnie on stanie się jedynym świadkiem przemiany psychicznej ostatniego skalda. On także będzie nagrywał cyfrową kamerą konny przejazd protagonisty do Reykjavíku, po czym nieświadomie zdradzi tajemnice, które wpędzą go w obłąd. Znamienne, że w filmie Thorssona odnajdziemy jeszcze szereg innych postaci odsłaniających moralne bankructwo ponowoczesnych potomków wikingów. Przemądrzały bokser chwalać się, że „jako jedyny przedstawiciel nordyckiej Europy walczył z Muhammadem Alim” okazuje się tutaj ostatecznie tchórzem (i być może po prostu oszustem)<sup>47</sup>, zaś zaprzyjaźniony z Böddim właściciel pubu chełpi się swoim alkoholizmem, a po godzinach pracy zajmuje się „zarządzaniem nierządem”, wspierając nielegalną na wyspie prostytutkę.

Tragikomiczną postacią jest także matka głównego bohatera, spędzająca emeryturę na oglądaniu w telewizji starych, kiczowatych amerykańskich produkcji fantastyczno-naukowych. Jej śmierć przed ukochanym odbiornikiem będzie kolejnym ciosem od życia, spychającym filmowego antywikinga w odmętę szaleństwa. Nieoczekiwany zgon rodzicielki Böddi skwituje słowami znakomicie wyrażającymi jego przekonania oraz stan ducha:

<sup>46</sup> Jest to dolina, która służyła Islandczykom jako protoparlament. Na temat jej symbolicznego znaczenia pisze m.in. Guðmundur Hálfdanarson [w:] idem, *Þingvellir: An Icelandic 'lieu de memoire'* [w:] „History and Memory” 2000, nr 21.

<sup>47</sup> Postać filmowego „siłacza” jest także kpina z innego narodowego bohatera Islandczyków – *strongmana* Jóna Pálła Sigmarssona, który trzykrotnie zdobył tytuł „najsilniejszego człowieka świata”.

„Telewizja zabiła mamę. Od kiedy dostaliśmy kolorowy telewizor w sierpniu 1981 roku, każdej nocy i we wszystkie weekendy oglądała wszystko, co pokazywano. Przez dwadzieścia osiem lat oglądała wiadomości, opery mydlane, występy na żywo, reklamy i losowania totolotka. Trafiła raz czwórkę w lotto, wygrała 2500\$ i kupiła swój obiekt marzeń, wielki telewizor z płaskim ekranem. Powodem śmieci mamy były hollywoodzkie filmy, ze swoimi niestrawnymi scenariuszami, które stopniowo zaciskały pętlę wokół jej szyi, dławiąc ją na śmierć. Dobrej podróży, droga mamo”.

Płonne oskarżenia mediów, społeczeństwa oraz ponowoczesności są zaś ulubionym zajęciem Bøddvara, winiącego wszystkich wokół za odejście od wikingich ideałów. Nic zatem dziwnego, że w momencie, gdy wreszcie uda mu się zdobyć posłuch mediów (szydlerczy przedstawionych w filmie w osobie jednego dziennikarza telewizyjnego), jego pożegnalna przemowa nawiąże do głośnego kryzysu na wyspie.

„To społeczeństwo jest miejscowo znieczulone. Tak bardzo martwicie się o swoje pieniądze, a nie o swoje duchowe bankructwo. Żyliście w kraju, któremu świat zazdrości, ale pozwoliliście kilku bankierom ten fakt zaprzepaścić. Jedyne, o co prosicie polityków, to, aby nie zabierali waszych płaskich telewizorów z domów, na które was nie stać”.

Wypowiedź Bøddiego, analizowana po kilku latach od premiery filmu<sup>48</sup>, staje się także niezamierzonym komentarzem do rozruchów z „roku niebezpiecznych marzeń” – okresu społecznych niepokojów, którym poświęcił swoją książkę Slavoj Žižek. Słoweński myśliciel traktuje je jako wyraz zmęczenia mieszkańców Zachodu postfordowską organizacją życia<sup>49</sup>. W tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że buntujący się w 2011 roku Europejczycy sprzeciwiali się ekonomicznemu porządkowi późnej ponowoczesności, bo czuli się coraz bardziej wykluczani z przywileju konsumpcji<sup>50</sup>. Natomiast bohater *Rokland* marzy o przewrocie społecznym, aby wyrwać swoich pobratymców właśnie z uzależnienia od propagowanych przez media wzorów życia (w tym imperatywu konsumowania). Niestety pomysł kończy się ostatecznie fiaskiem. Pograżonemu w obłądnie Bøddiemu udaje się jedynie sterylizować personel i pacjentki oddziału położniczego oraz nie dopuścić do zabiegu usunięcia ciąży, który chciała wykonać Lára. Dwa trupy i nadal przekonana do de-

<sup>48</sup> Książka stanowiąca podstawę scenariusza ukazała się w roku 2005. W tym samym czasie rozpoczęto też pracę nad jej ekranizacją. Jednak proces tworzenia filmu zajął reżyserowi aż pięć lat. Dzięki temu w strukturę fabuły można było wpleść także aktualne nawiązania do sytuacji w kraju. Islandzka premiera obrazu odbyła się 14 stycznia 2011. Pół roku później życie dopisało do niego swój przewrotny scenariusz. 22 lipca 2011 roku Anders Breivik dokonuje bowiem dwóch krwawych zamachów w Oslo, również powołując się na hasła obrony i odnowy nordyckich wartości. Zbieżność ideologiczna obu zdarzeń wydaje się jednak przypadkowa – szaleństwo bohatera *Rokland* nie było przecież skierowane przeciwko polityce emigracyjnej, ani powściągliwości Zachodu wobec islamu.

<sup>49</sup> S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, tłum. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

<sup>50</sup> W ten sposób traktuje zdarzenia, które zaszły w Europie m.in. Zygmunt Bauman. Por. *Czas bezkrólowia. Z prof. Zygmuntem Baumanem rozmawia Jarosław Makowski*, [w:] „Przekrój”, 27.02.2012, nr 9 (3478), s. 6-10.

czyż o aborcji ukochana – oto suma osiągnięć podsumowująca bezsensowny zryw zmęczonego życiem w konsumpcyjnym społeczeństwie antywikinga. Jak bowiem udowodnia w swojej książce Zygmunt Bauman:

„Rewolucje są opcją atrakcyjną tak długo, jak długo obecność form odmiennych jest nie do zniesienia. Postawa relatywistyczna i pogodzenie się z nieuleczalną wielorakością bytu pozbawia powabu pomysł radykalnego i skondensowanego przewrotu; w rzeczy samej ogołaca rewolucje z sensu. Jeśli nie ma standardów, które zachować można tylko kosztem innych, nie ma także standardów, którym trzeba położyć kres, by zwolnić pole dla innych”<sup>51</sup>.

I prawdopodobnie właśnie dlatego ostatnie słowa z przedśmiertnej przemowy antywikinga nie padają na żyzną glebę, a film nie kończy się nawet najmniejszym przebłyskiem nadziei. Jego postawa nie znajdzie także naśladowców w kolejnych produkcjach z Islandii. Postacie mężczyzn z takich obrazów jak *XL* (2013) Martína Thorssona czy *Fúsi* (2015) Dagura Kári nadal bowiem stawiają czoła różnym formom kryzysu, w niczym nie przypominając walecznych bohaterów z nordyckich sag. Wydaje się wręcz, że w czasach, kiedy zglobalizowana kultura popularna raczy nas coraz nowszymi fantazjami o przygodach komikсового Thora czy telewizyjną epopeją o burzliwych losach *Wikingów* (2013-) z kanału History Channel, współcześni potomkowie Waregów uparcie kontynuują misję przekonywania świata, że życie mężczyzny w późnej ponowoczesności wciąż bywa wyzwaniem, któremu nie wszyscy potrafią stawić czoła.

### Male Images in Cinematic Adaptations of Hallgrímur Helgason's Prose

Icelandic feature films shot in the Twenty-First century often contain an ironic critique of postmodern models of masculinity. The fictional figures that appear in those movies are often at odds with the traditional perception of national identity and suffer so-called “Peter Pan syndrome”. Moreover, many images created in Iceland after the year 2000 also include a witty reinterpretations of the media’s “generation X” model and suggestive commentaries on life in the liquid modernity. All these features of the male film figures can be seen as the personification of the changes taking place in Icelandic culture and the local community. These issues are associated with the processes of the collision of traditional values, linked with the older generation of Icelanders, with the globalized perception of the younger generations who are open to “pop-cultural outlook” on their country and identity.

<sup>51</sup> Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna...*, op. cit. s. 138-139. „Rewolucyjną impotencję” pławiących się w konsumpcji i niechętnych myśleniu o przeszłości mieszkańców bogatych państw Zachodu analizuje także Julia Kristeva w przeprowadzonym z nią „wywiadzie-rzecz”. Por. P. Petit, *Revolt She Said. Julia Kristeva. An Interview by Philippe Petit*, Los Angeles, Columbia, 2002, s. 84-85.

# Michał Piepiórka

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

## Rozpad i trwanie wspólnoty. Cztery filmy o męskiej przyjaźni w czasach rodzenia się w Polsce kapitalizmu

*Psy* (1992) Władysława Pasikowskiego, *Miasto prywatne* (1994) Jacka Skalskiego, *Amok* (1999) Natalii Korynckiej-Gruz i *Pierwszy milion* (2000) Waldemara Dzikiego na pierwszy rzut oka więcej dzieli niż łączy. Dwa pierwsze powstały w pierwszej połowie lat 90., dwa pozostałe na przełomie tysiącleci. Akcja *Psów* i *Miasta prywatnego* toczy się w środowisku gangsterów i policjantów, u Korynckiej-Gruz i Dzikiego przyglądamy się losom młodych, dynamicznych biznesmanów, starających się skorzystać z pierwszej wielkiej hossy na polskiej giełdzie. Posiadają one jednak jedną wspólną, kluczową zarazem cechę. Otóż w każdej z tych czterech produkcji męska przyjaźń staje się dla twórców ważnym punktem odniesienia w ich opowieściach o wczesnym etapie polskiego kapitalizmu. Za każdym razem jest ona wartościowana pozytywnie, a tym, co jej zagraża, są pokusy nowych czasów: pieniądze, prestiż i władza. Męska wspólnota staje się metaforą polskiego społeczeństwa, które znalazło się pod wpływem oddziaływania wolnorynkowej ideologii, przedkładającej skuteczną jednostkę ponad międzyludzką solidarność. Męska przyjaźń jest dla twórców wehikułem, za pomocą którego ukazują swój stosunek do nowych czasów, a w szczególności do rzeczywistości wczesnej fazy transformacji wiążącej się z pośpieszną aplikacją tak zwanej „terapii szokowej” i odrzuceniem etosu „solidarnościowego”, który był oparty na wspólnotowości.

Te cztery filmy tworzą dwie pary, które ze sobą dialogują. Pierwszy „duet” stanowią dwa filmy wywodzące się z tak zwanego „kina bandyckiego”: *Psy* i *Miasto prywatne*. Drugi natomiast współtworzą filmy skupiające się na tym samym zjawisku – polskiej giełdzie – czyli *Amok* i *Pierwszy milion*. Ukazana w tych produkcjach męska przyjaźń nie jest tylko czynnikiem strukturującym fabułę według wzoru „kina kumpłowskiego”, lecz również papierkiem lakmusowym, przy pomocy którego autorzy weryfikują „naturę” polskiego kapitalizmu. Filmy Pasi-

kowskiego i Skalskiego, bardzo krytycznie odnosząc się do nowej rzeczywistości – zarówno politycznej jak i gospodarczej – wyrażają przede wszystkim tęsknotę za zatraconymi po 1989 roku wartościami reprezentowanymi przez „Solidarność”. Równie krytyczny wobec kapitalistycznej rzeczywistości nowej Polski jest *Amok*, który koncentruje się na aksjologicznym zawirowaniu, jakie wywołał, szczególnie w młodym pokoleniu, kapitalizm. Jedynym apologetycznym względem nowego porządku gospodarczego filmem jest *Pierwszy milion*, który również wskazuje na zagrożenia, jakie ten system generuje. Optymizm twórców wybrzmiewa jednak w gorzkim *happy endzie*, wskazującym na siłę męskich więzi, przyczyniających się do akumulacji finansowego kapitału.

### Rozpad wspólnoty, czyli „terapia szokowa”

Wspólnym punktem wyjścia dla przywołanych filmowców są jednak zmiany, jakie zaszły w polskim społeczeństwie pod wpływem transformacji ustrojowej. W Polsce oznaczała ona przejście od politycznego modelu monopartyjnego do wielopartyjnego oraz zastąpienie gospodarki centralnie sterowanej kapitalizmem<sup>1</sup>. Reformy w gospodarce, mające przygotować kraj na wdrożenie rozwiązań wolnorynkowych, rozpoczęły się już w latach 80., natomiast radykalnie przyspieszyły w 1990 roku, wraz z wdrożeniem przez ówczesnego ministra finansów, Leszka Balcerowicza, pakietu ustaw, nazywanych również „terapią szokową”. Miały one na celu radykalne zerwanie z gospodarką centralnie sterowaną i implementację kapitalizmu w stylu zachodnim<sup>2</sup> na rodzimy grunt. W pierwszych latach transformacji, na fali społecznej mobilizacji przedsiębiorczej i ożywienia gospodarczego, zapanowało w społeczeństwie coś na kształt krótkotrwałej euforii. Niestety już wkrótce zamieniła się ona w gorycz rozczarowania, która przyszła wraz z pierwszymi oznakami recesji, spowodowanej wprowadzeniem pakietu ustaw składających się na tak zwany „plan Balcerowicza”<sup>3</sup>. Ten etap polskich przemian, w których dominowało rozczarowanie kapitalizmem i życiem społecznym, głównie za sprawą braku realnych zmian w jakości sprawowania władzy, kompromitacji elit „postso-

<sup>1</sup> Choć, jak pisał Marian Golka, „transformacja systemowa obejmowała przeobrażenia we wszystkich wymiarach i aspektach życia społecznego” (M. Golka, *Transformacja systemowa a kultura w Polsce po 1989 roku. Studia i szkice*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 13), na co wpływ miały jednak dwie wymienione główne zmiany.

<sup>2</sup> Jednym z głównych architektów polskich reform był amerykański ekonomista, zwolennik gospodarki neoliberalnej, Jeffrey Sachs.

<sup>3</sup> Według Jane Hardy „plan Balcerowicza”, nazywany również „terapią szokową”, był dla Polaków raczej szokiem niż terapią (J. Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, tłum. A. Czarnecka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 11). Z dnia na dzień zarządono podniesienie stóp procentowych, drastyczne obniżenie wydatków budżetowych, ścisłą kontrolę emisji pieniądza i zamrożenie płac w sektorze publicznym (tak zwany popiwiek). Reforma doprowadziła do bankructwa wiele firm, co spowodowało gwałtowny wzrost bezrobocia – zjawiska nieznanego przez długie lata PRL-u – redukcję wynagrodzeń i realny spadek dochodów gospodarstw domowych. To wszystko miało swój wpływ na nasilenie się w ludziach frustracji i niezadowolenia, które objawiło się falą strajków. Skalę protestów demonstruje Hardy, wyliczając: „W 1990 r. (...) zaczęły się strajki w transporcie oraz górnictwie węglowym i miedziowym. W 1991 r. strajk ogłosili nauczyciele (...) Z 305 strajków w 1991 r. liczba protestów i akcji protestacyjnych wzrosła do 6322 w 1992 r. i 7443 w 1993 r.” (ibidem, s. 217-218).

lidarnościowych”, braku rozliczenia komunistów, którzy jedynie zamienili władzę polityczną na ekonomiczną<sup>4</sup>, reprezentują filmy Pasikowskiego i Skalskiego. Oba filmy skupiają się na newralgicznym punkcie, w którym stykały się interesy byłej nomenklatury, która dzięki uwłaszczeniu mogła zająć uprzywilejowane miejsce w nowej, kapitalistycznej rzeczywistości, oraz byłej komunistycznej agencji i świata polityki. Filmy Korynckiej-Gruz i Dzikiego skupiają się natomiast na okresie pierwszej wielkiej hossy na polskiej giełdzie, która zapanowała zaraz po jej otwarciu. W tym okresie oboje autorzy doszukali się metafory nowych czasów, w których ludzie gremialnie zapragnęli osiągnąć szybki i spektakularny zarobek. W pościgu za pieniądzem zaginęły jednak wartości, które według przywołanych twórców reprezentuje solidarna męska przyjaźń.

Wspomniana czwórka reżyserów męskiej wspólnocie przeciwstawia przedsiębiorczą jednostkę, która została wylansowana przez zwolenników liberalnej demokracji na bohatera nowych czasów. Nie mogą pogodzić się z tym stanem rzeczy, wszystkie cztery filmy pochylają się nad kryzysem wspólnotowości, w której twórcy widzieli spadek po zapomnianym przez nowe elity polityczne etosie „Solidarności”. Jak pisała Hanna Świada-Ziemba:

„wprowadzony po 1989 roku przez tak zwaną ekipę „Solidarności” liberalizm gospodarczy (wraz z całą swą ideologią) nie nawiązywał w żadnym punkcie do kategorii i idei, w imię których działał przez szereg lat antytotolitarne buntu społeczne. W miejsce wspólnot postawił jako najwyższą wartość jednostkę, która, licząc tylko na siebie, walczy o swój byt i sukces materialny, w miejsce gospodarczej samorządności – bezwzględne reguły ekonomii, w miejsce podmiotowej woli społeczeństwa – niewidzialną rękę rynku, która wszakże – w istniejących warunkach wprowadzania kapitalizmu – uprawia w ruch tak zwana odgórna polityka rządu”<sup>5</sup>.

Porzucenie wspólnoty, związane z zaakceptowaniem nowego porządku gospodarczego, wiąże się również z akceptacją patologii nowego systemu. Twórcy wspomnianych filmów, upominając się o męską przyjaźń, stają w kontrze do zmian, jakie zaszły zarówno w gospodarce, jak i polityce, hierarchiach wartości i zbiorowej mentalności polskiego społeczeństwa.

<sup>4</sup> Propagatorką twierdzenia, że zmiana roku 1989 była tak naprawdę zakamuflowaną ciągłością jest Jadwiga Staniszkis, która w wielu swoich publikacjach pisała o tak zwanej „rewolucji menadżerskiej” i postsocjalistycznym porządku, który zapanował w latach 90. Miał się on charakteryzować tym, że komunistyczna nomenklatura, świadoma w latach 80., że system socjalistyczny jest coraz mniej wydajny, zaczęła przygotowywać się do oddawania władzy politycznej w zamian za otrzymanie władzy ekonomicznej. Korzystając z mechanizmu „uwłaszczania się na państwowym”, PRL-owska nomenklatura gromadziła w latach 80. kapitał, dzięki któremu w następnej dekadzie mogła opanować nowy, kapitalistyczny rynek. Przełom końca lat 80. wiązał się według badaczki jedynie z przejściem „od merkantylizmu do właściwego kapitalizmu politycznego, gdy uwłaszczająca się nomenklatura – pełniąc zgodnie z oczekiwaniem państwa funkcję stabilizacyjną – zaczęła wykorzystywać swoją pozycję w aparacie administracji państwowej dla promowania własnych celów” (J. Staniszkis, *Postkomunizm. Próba opisu, słowo/ obraz terytorium*, Gdańsk 2005, s. 194).

<sup>5</sup> Cyt. za: Z. Krasnodębski, *Demokracja peryferii, słowo/ obraz terytorium*, Gdańsk 2003, s. 93.

## ***Psy*, czyli przeciwko nowym wyznacznikom społecznego prestiżu**

Pierwszym tak bardzo krytycznym wobec post-transformacyjnej rzeczywistości filmem były *Psy*, wielokrotnie będące przedmiotem analizy. Najczęściej zajmowano się ich społecznym i medialnym oddźwiękiem<sup>6</sup>, podawano jako przykład „amerykańskiego kina polskiego”<sup>7</sup>, czyli filmu mającego imitować amerykańskie wzorce gatunkowe<sup>8</sup> oraz odczytywano jako komentarz do społeczno-polityczno-gospodarczych wydarzeń transformującej się Polski. Istnieje w polskim środowisku filmoznawczym konsensus, iż przede wszystkim *Psy*, ale również inne filmy z nurtu „kina bandyckiego”, „stały się – jak pisali Przyłipiak i Szyłak – wyrazicielami bardzo określonych nastrojów i niepokojów społecznych. W tym sensie rzeczywiście zasługują na miano zwierciadła swoich czasów, filmów czasu przełomu politycznego. Nie dlatego, aby rzeczywiście Polska w tym czasie tak wyglądała, lecz dlatego, że filmy te, przy odpowiednim odczytaniu, stanowią doskonałe świadectwo odczuć szerokich kręgów społeczeństwa polskiego”<sup>9</sup>. Nie chciałbym powtarzać już wielokrotnie przytaczanych przez rodzimych (zagranicznych zresztą również) badaczy opinii na temat *Pśów*. Chciałbym natomiast przyrzeć się im poprzez ukazanie wzajemnego stosunku dwóch głównych bohaterów: Franza Maurera i Olo Żwirskiego. Od razu zaznaczę, że nie interesują mnie analizy w kluczu genderowym czy queerowym, które były już wielokrotnie przeprowadzane<sup>10</sup>. Ukazana w filmie męska przyjaźń i jej kryzys interesują mnie jako wyraz rozgoryczenia nową, kapitalistyczną rzeczywistością, która odbiegała od społecznych wyobrażeń snutych przez społeczeństwo przed 1989 na temat kapitalizmu i demokracji.

<sup>6</sup> Zob. G. Stachówna, *My, psy, musimy trzymać się razem: „Psy”*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2007; B. Giza, *Po przełomie 1989. Polska krytyka filmowa wobec „Pśów” Władysława Pasikowskiego*, [w:] *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011.

<sup>7</sup> M. Haltof, *Amerykańskie kino polskie: „Psy”, pozytywna wtórność i polityczny przekaz*, [w:] *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011.

<sup>8</sup> *Psy* stały się dla wielu symptomem niebezpiecznego zachłyśnięcia się przez młodych polskich twórców amerykańską kulturą popularną. Anita Skwara w artykule o znamienym tytule *Film Stars Do Not Shine in the Sky Over Poland: The Absence of Popular Cinema in Poland* poddała gruntownej krytyce pierwsze dzieła mające ambicje stylistycznego naśladownictwa amerykańskiego kina gatunkowego. Pisała w 1992 roku, że „poetyka amerykańskiego gatunku filmowego przeniesiona do Polski okazuje się niefunkcjonalna, obca, zadziwiająco naiwna lub wulgarna i prostacka” (Cyt. za: M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 294). Twierdziła ponadto, że filmy te, pozbawione polskiego kontekstu, nie będą w stanie przyciągnąć do kin polskiej widowni. Pisząc te słowa, pomyliła się dwukrotnie. Czas pokazał, że polskie filmy naśladowujące amerykańskie gatunki zaopatrywały swoje fabuły w wiele rodzimych kontekstów, a widownia gremialnie zalała kina, chcąc je zobaczyć. Jak podaje Haltof, w pierwszej dziesiątce rankingu popularności polskich filmów z lat 90. aż siedem to własnie filmy akcji (ibidem, s. 295).

<sup>9</sup> M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 183.

<sup>10</sup> Zob. B. Keff, *„Psy” Władysława Pasikowskiego, czyli Polska jest twardzielem*, [w:] *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010; S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.

Drugi film w karierze Pasikowskiego<sup>11</sup> opowiada o Franciszku Maurerze – poruczniku Służby Bezpieczeństwa, którego poznajemy podczas posiedzenia komisji weryfikacyjnej, decydującej, czy nadaje się on do przejścia do policji. Po uzyskaniu pozytywnej opinii bohater trafia do oddziału majora Bienia. Jego negatywnie zweryfikowany przyjaciel – Olo Żwirski – niedługo jednak pozostaje na bezrobociu. Szybko po jego usługi zgłasza się porucznik Gross, wciągając w nielegalny narkotykowy interes. Losy Franza i Ola przenikają się. Franz bierze udział w akcji przeciwko nowym mocodawcom Ola. Zasadzka nie udaje się, oddział policji zostaje rozbity, a Franz zwolniony. Olo natomiast otrzymuje „służbowe” mieszkanie i samochód, a narkotykowy interes wydaje się być bardzo dochodowym. Momentem kulminacyjnym jest odkrycie przez Franza, że jego kochanka – Andżela – zdradziła go i odeszła do Ola. Franzowi pozostało jedynie zemścić się na przyjacielu za zniwagę, a przy okazji rozbić nowo powstały mafijny układ.

Takie szkicowe zarysowanie fabuły *Psów* ma za zadanie wyeksponowanie głównego wątku filmu, który zasadza się na odmienności losów Franza i Ola. Jeden, zweryfikowany pozytywnie, może kontynuować swoją pracę w „firmie”, drugi musi odejść i szukać zarobku gdzie indziej, dzięki czemu trafia do nowo powstałego gangu, zyskując na tym finansowo. Jeden jest ostoją wartości, drugi je zdradza i dostosowuje się do nowych, kapitalistycznych okoliczności. Franz z powodu swoich ideałów traci mieszkanie i samochód, a Olo wchodząc na przestępczą drogę, otrzymuje je i dodatkowo „przejmuje” kobietę przyjaciela. Dwóch przyjaciół, którzy w poprzednim systemie współdziałali, na progu nowego zostają rozdzieleni. Ich przyjaźni nie zagraża fakt, że Olo został wydalony z policji, lecz alternatywna droga, jaką obrał. Różnica między wyborami, które podjęli bohaterowie, jest istotna ze względu na wykonywaną przez nich profesję. Byli funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa, zarówno ci, którzy przeszli do czynnej służby w III RP, jak i zweryfikowani negatywnie, posiadający wpływy w nieformalnych układach, często mafijnych, są przywoływani przez badaczy polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej jako główni rozgrywający w polskim państwie w latach 90. Andrzej Zybortowicz w swoich kontrowersyjnych tekstach analizujących wpływ służb specjalnych na polską demokrację i kapitalizm, twierdzi, że stoją one za najważniejszymi politykami i biznesmenami III RP. W jednym ze swoich tekstów pytał retorycznie: „Czy (...) funkcja środowiska służb tajnych – współtworząca przemoc Układu lub/i tysięcy mniejszych układów – służy modernizacji naszego kraju, czy wprost przeciwnie tworzy nieformalny, ale dość trwale zinstytucjonalizowany kontekst społeczny będący kulą u nogi blokującą rozwój Polski?”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Pierwszym był *Kroll* z 1991 roku.

<sup>12</sup> A. Zybortowicz, *Przemoc układu na przykładzie sieci biznesowej Zygmunta Solorza*, [w:] *Transformacja podszyta przemocą. O nieformalnych mechanizmach przemian instytucjonalnych*, red. R. Sojak, A. Zybortowicz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2008, s. 258. Warto nadmienić, że Zybortowicz został oskarżony przez głównego bohatera swojego artykułu – Zygmunta Solorz-Żaka – za stwierdzenie, że ten dzięki współpracy ze służbami wojskowymi miał budować swój niemały majątek. Sprawa zakończyła się ugodą, na mocy której Zybortowicz musiał przeprosić biznesmena i wpłacić 30 tysięcy złotych na rzecz jego fundacji.



Według stworzonej przez Pasikowskiego narracji beneficjentami nowego porządku są osoby, które wywodzą się ze starego systemu, o czym miały zaświadczać słowa odpowiedzi Maurera na pytanie jednego z jego podwładnych: „Panie poruczniku, co teraz będzie?”, „Nic, będzie tak samo albo lepiej”. Okazuje się, że funkcjonariusze znienawidzonych przez społeczeństwo służb zamiast znaleźć się na marginesie życia publicznego, twierdzą, że teraz będzie im jeszcze lepiej. Tak przedstawiona post-transformacyjna Polska zdaje się być bezpośrednim przedłużeniem starego systemu. Nowa rzeczywistość jest miejscem, gdzie stare zależności, znajomości i wpływy nadal są w cenie, a nawet okazują się generować ponadprzeciętny zysk. Taki sposób ukazania „nowych starych” zależności był słusznie interpretowany jako wyraz rozczarowania nową Polską, która wydawała się być miejscem promującym ludzi starego systemu.

U Pasikowskiego głównym wyrazicielem społecznego niezadowolenia stała się postać Maurera, który zwrócił się zarówno przeciwko nowej władzy, jak i starał się walczyć z dawną nomenklaturą, która zaczęła wykorzystywać swoje wpływy do prywatnych, kryminalnych działań<sup>13</sup>. Sympatia, jaką ta postać zyskała wśród widzów, nie wynikała z jej przynależności do starego systemu, jak wielu komentatorów twierdziło, lecz jak się zdaje z faktu bycia niezależnym – zarówno od nowych, jak i starych przełożonych. Jego postać jest nosicielem dość konserwatywnych idei, które zostały przeciwstawione tym postępowym, lansowanym przez nowe władze: indywidualizmowi i przedsiębiorczości. Uosobieniem nowego porządku są skorumpowani politycy i biznesmeni działający na mafijnych zasadach. Ich głównym reprezentantem w filmie jest natomiast Olo, który w pewnym momencie staje się kusicielem, starającym zwieść na stronę zła Maurera: „Myślałeś kiedyś o pieniądzach? O dużych pieniądzach?”. Maurer jest jednak nieuległy i odmawiając przyjacielowi, wskazał na ważne dla niego wartości: „Olo, jeżeli my nie powstrzymamy tych skurwysynów, to okaże się, że naprawdę jesteśmy materiałem odpadowym i nasze miejsce jest na wysypisku śmieci”.

Najbardziej korumpującym szlachetne ideały czynnikiem okazują się w *Psach* pieniądze, czyli ta wartość, która wydawała się największą w pierwszych latach III RP. To właśnie one zaczynają dzielić Oła i Maurera. Strategię przedsiębiorczej zaradności lansowanej przez budowniczych nowej gospodarki przyjęli w filmie gangsterzy, byli esbecy i skorumpowani politycy, a wraz z nimi Żwirski, który nie mogąc kontynuować pracy w „fabryce”, zaciągnął się tam, gdzie oferowali mu pracę i sowity zarobek. Idea solidarnej wspólnotowości, która była reprezentowana przez przyjaźń dwóch esbeków została zabita przez nowe wartości, propagowane przez zwolenników wolnego rynku. Maurer, w przeciwieństwie do „konwertyty” Olego jest bohaterem, który wciąż wierzy w stare ideały. Najbardziej liczą się dla niego lojalność, przyjaźń i zaufanie. Ewa Mazierska, nie mogąc zgodzić się z dość rozpowszechnionym, przynajmniej w momencie premiery, przekonaniem, że *Psy*

<sup>13</sup> Bogusław Linda, odtwórca roli Maurera, tak mówił o swoim bohaterze: „Ludzie mają już dość martyrologii, kombatantstwa, sprzedajności. Są wściekli na to, co się dzieje. Moja rola w *Psach* wzięła się właśnie z wściekłości i nienawiści do nowej rzeczywistości” (cyt. za: M. Haltof, op. cit., s. 184).

są filmem nihilistycznym, negującym jakiegokolwiek zasady, stwierdziła, że główny bohater jest właśnie ostoją wartości, które reprezentował stary system: socjalizmu państwowego, przyjaźni, wspólnotowości i bezpieczeństwa. Z tego względu nazwała *Psy* czołowym filmem „postsocjalistycznego kina moralnego niepokoju”<sup>14</sup>. Nie zgodziłbym się jedynie, że wyznawane przez Maurera wartości posiadają proveniencje socjalistyczne. Są raczej tym, co obiecywała w czasach swojego karnawału „Solidarność”, a co porzuciła zaraz po 1989 roku.

Krytyka polskiej rzeczywistości stworzona w *Psach* składa się z kilku elementów, a jej ostrze wyraźnie oddziela postacie Ola i Maurera. Pierwszym z nich jest poczucie rozgoryczenia kapitalizmem, który z jednej strony wywiera presję, by coraz więcej konsumować, a z drugiej poszerza sferę społecznego rozwarstwienia. Drugim jest zapatrzenie się przez społeczeństwo w ideologię indywidualnej przedsięwziętości, która okazała się mitem, gdyż największe interesy robią zjednoczone siły mafijne, posiadające największy kapitał zarówno społeczny, jak i finansowy. Trzecim i być może najważniejszym, jest dewaluacja wartości, które reprezentowała „Solidarność”. Społeczeństwo poczuło się, jak pisali Przyłipiak i Szyłak, zdradzone<sup>15</sup>. Kompromitacja „solidarnościowych” haseł oraz samej nowej elity politycznej spowodowała daleko idącą depolityzację społeczeństwa, która odwróciła się od rządzących. Przejawiało się to między innymi w używaniu pogardliwych haseł w stylu „biała” i „czerwona nomenklatura”, mających ukazać brak realnych zmian po 1989 roku i różnic między starą i nową polityczną elitą<sup>16</sup>.

Wszystkie trzy problemy zostają ukazane poprzez konflikt Maurer-Żwirski. To Olo, który został zwerbowany przez majora Grossa, byłego esbeka, który ma zamiar przejść narkotykowy interes od Stasi, zaczyna piąć się w społecznej hierarchii, w dużym stopniu w tamtym czasie determinowanej przez posiadane pieniądze. Natomiast bohater pozytywny, walczący z mafią i gangsterskimi układami wewnątrz służb, finansowo traci i spada ze szczebli społecznej drabiny. W tym samym czasie, gdy Olo otrzymuje od mafii wielkie mieszkanie i nowy samochód, Franz musi oddać dom i przesiąść się do swojego starego wozu. Najbardziej widoczną oznaką utraty prestiżu, a także porażki w nowej, kapitalistycznej i zdominowanej przez materialistyczne wartości rzeczywistości jest utrata Andżeli, która odchodzi do Ola. Kobieta jest u Pasikowskiego emanacją sukcesu, niczym myśliwskie trofeum – ten, kto ją posiada, jest nobilitowany. Andżela jest całkowicie uprzedmiotowiona – pojawia się tylko po to, by pokazać nową konfigurację prestiżu, która w post-transformacyjnej Polsce objawia się poprzez posiadanie. Andżela jest dla Ola jedynie dopełnieniem gromadzonych dóbr luksusowych: dużego apartamentu i nowego samochodu. Idzie tam, gdzie mogą zaoferować jej więcej. Konflikt między głównymi bohaterami, którego motorem jest zdrada Andżeli, można interpretować jako niezgodę Maurera na nowe zależności społeczno-gospodarcze, oparte nie na

<sup>14</sup> E. Mazierska, *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*, Peter Lang, Bern 2007, s. 50.

<sup>15</sup> M. Przyłipiak, Jerzy Szyłak, op. cit., s. 185.

<sup>16</sup> P. Śpiewak, *Pamięć po komunizmie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 87.

solidarności, lecz indywidualnym bogaceniu się i rywalizowaniu o prestiż, wynikający z posiadania dóbr.

Oprócz tego, że nowa polityczno-gospodarcza rzeczywistość tworzy nowe konfiguracje społecznej nobilitacji, to według Pasikowskiego osobami, które na tym zyskują, są ci sami, którzy posiadali władzę w poprzednim systemie. Przedstawiona przez niego wizja Polski w czasie głębokich reform koresponduje z narracją na temat transformacji stworzoną przez Zybortowicza, który dzieli politykę na fasadę i kulisy<sup>17</sup>, a za swój cel stawia dotarcie do tego, co skrywa fasada<sup>18</sup>. Badacz, podobnie jak Pasikowski, również posiada ambicje zagładania (w *Psach* to spoglądanie jest jedynie symulowane ze względu na to, że jest to film fabularny, teksty Zybortowicza mają natomiast charakter naukowy) za kulisy potransformacyjnych stosunków polityczno-agenturalnych oraz śledzenie powiązań byłej nomenklatury z polityką i rodzącą się mafią.

Kluczową postacią w zakulisowych grach u Pasikowskiego jest major Gross, były esbek, negatywnie zweryfikowany po 1989 roku, który zwerbował Ola, tym samym przyczyniając się do poróżnienia przyjaciół. Dzięki kontaktowi z innym byłym funkcjonariuszem – Jaworskim, który w PRL-u jeździł służbowo do NRD, co zapewniło mu rozległe kontakty w niemieckim środowisku narkotykowym – mają zamiar przejść narkotykowy interes od funkcjonariuszy Stasi. Gross z funkcjonariusza państwowego zamienia się w pospolitego gangstera – mafiosa chcącego zarobić grube miliony na nielegalnym interesie. Może realizować swój plan dzięki rozległym znajomościom w najwyższych kręgach władzy. Dzięki znajomemu prokuratorowi, wyciągając z więzienia chemika. Ich mocodawcy z Moskwy, działający w branży razem z braćmi Słaby, odpowiedzialnymi za produkcję amfetaminy, posiadają kontakty z senatorem Wenclem, który zasiada w komisji weryfikacyjnej i jest bezpośrednim przełożonym Maurera.

Marcin Adamczak stwierdził, że *Psy* można „dekodować” na co najmniej dwa, wydawałoby się rozłączne, sposoby<sup>19</sup>. Film przez wielu był traktowany jako produkcja wymierzona w nową władzę i rozliczający się z etosem „Solidarności”. Na potwierdzenie tej tezy najczęściej przywoływano obrazoburczą dla wielu scenę wynoszenia pijanego esbeka przez tylko nieco mniej wstawio-

<sup>17</sup> Podział ten został stworzony przez Zdzisława Krasnodębskiego, który wyróżnił transformację jawną i ukrytą: „W Polsce dokonały się (...) dwie transformacje. Jawna, która polegała na przekształceniu struktur komunistycznego państwa i gospodarki w formalne instytucje demokracji parlamentarnej i gospodarki rynkowej, oraz druga – ukryta – którą była lokalna modyfikacja i ukonkretnienie (interpretacja) nowych instytucji i reguł, by jak najlepiej służyły przetransformowanym elitom komunistycznym i dokooptowanym do nich segmentom dawnej elity opozycyjnej” (cyt. za: A. Zybortowicz, *AntyRozwojowe Grupy Interesów: zarys analizy*, [https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1141/A.%20Zybortowicz%2c%20AntyRozwojowe%20Grupy%20Interes%C3%B3w\\_%20zarys%20analizy.pdf?sequence=1](https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1141/A.%20Zybortowicz%2c%20AntyRozwojowe%20Grupy%20Interes%C3%B3w_%20zarys%20analizy.pdf?sequence=1), 4.02.2015).

<sup>18</sup> A. Zybortowicz, *Demokracja jako fasada: przypadek III RP*, [w:] *Utracona dynamika? O niedojrzałości polskiej demokracji*, red. E. Mokrzycki, A. Rychard, A. Zybortowicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2002, s. 178.

<sup>19</sup> M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 287.

nych funkcjonariuszy z pieśnią o Janku Wiśniewskim na ustach. Scena palenia akt na wysypisku posiada natomiast wymowę antylustracyjną (Olo pyta się donoszącego na nich „Nowego”: „Chcesz zagazować 50 tysięcy agentów i informatorów? Krwi ci potrzeba?”), a ludzie nowej władzy zostali przedstawieni jako osoby niekoniecznie rozgarnięte. Natomiast pokazanie wpływu ludzi starego systemu na budowanie nowych biznesowych układów, nakierowuje na interpretację zbieżną z wizją nowego porządku stworzoną przez osoby będące przeciwnikami zdradzieckiego porozumienia dokonanego przy Okrągłym Stole, a tak naprawdę w Magdalence. Adamczak twierdzi, że zaproponowana przez Pasikowskiego wizja nowej Polski może odpowiadać zarówno elektoratowi postkomunistycznemu, tęskniącemu za starym systemem, jak i tym, którzy odrzucili nowy porządek, widząc w nim kontynuację PRL-u.

Te dwie interpretacje zdają się jednak wzajemnie uzupełniać, gdyż film krytykuje zarazem skompromitowane elity „postsolidarnościowe”, które wyparły się swoich wspólnotowych idei, oraz nowe liberalne rozdanie, realizujące się zarazem w polityce, jak i gospodarce. Idea liberalnej demokracji, wybrana do zaaplikowania w 1989 roku, okazała się być rozwiązaniem premiującym najsilniejszych i najbardziej bezwzględnych, którymi okazali się ludzie starego systemu, czyli u Pasikowskiego Olo i Gross. Najlepiej krytykę przedstawionego w filmie porządku wyraził Zdzisław Krasnodębski:

„Projekt ten [liberalnej demokracji – przyp. MP] składał się z paru wyrazistych elementów – z idei pluralizmu moralnego i neutralności państwa (...) z nieufności i niechęci do tradycji narodowej, z zakazu dekomunikacji i tak dalej. Zabrakło w nim nacisku na solidarność, demokratyczną partycypację, na jedność i dobro zbiorowe, zabrakło nawet szacunku dla jednostki i jej praw, praw wobec państwa oraz establishmentu politycznego i kulturowego. Polski liberalizm proponował prywatyzację reguł i norm etycznych (...) Jednocześnie zbyt małą wagę przywiązywał do prawa, do ogólnych, jasnych i bezwyjątkowych reguł”<sup>20</sup>.

Panujące w okresie powstawania filmu społeczne rozgoryczenie w dużej mierze odbiło się na ekipie „postsolidarnościowej”, bo to oni byli do tej pory depozytariuszami społecznych nadziei. Przyjaźń między Olem i Franzem nie mogła być kontynuowana w nowych czasach, gdyż dwóch bohaterów stanęło po przeciwległych stronach barykady. Olo wybrał drogę lansowaną przez zwolenników wolnego rynku. Poszedł ścieżką przedsiębiorczości i moralnej elastyczności – nieistotne, że była to działalność przestępcza. Jak pisał Adamczak, „funkcjonariusze SB z *Psów* zdają się realizować rady twórców polskiej gospodarki wolnorynkowej, nakazujących brać sprawy w swoje ręce i nie czekając na obiecane sto milionów, śmiało próbują zdobyć je na własną rękę”<sup>21</sup>. Franz natomiast jest przywiązany do starych, „solidarnościowych” wartości takich, jak lojalność, wspólnotowość i przyjaźń, a nie

<sup>20</sup> Z. Krasnodębski, op. cit., s. 8.

<sup>21</sup> M. Adamczak, op. cit., s. 286.

pieniądze i prestiż. Nie potrafiąc ich zdobywać, traci, czego najlepiej dostrzegalną oznaką jest odejście od niego Andżeli.

### ***Miasto prywatne, czyli przeciwko nowym elitom politycznym***

W *Mieście prywatnym* Skalskiego Bogusław Linda wciela się w rolę podobną do postaci Franza Maurera odgrywanej w *Psach*. Jego bohater – Ali – jest postacią równie niejednoznaczną. Także nie rezygnuje z przemocy, bywa bezwzględny i znacznie okrutniejszy niż bohater *Psów*, ale przy tym posiada choć odrobinę przyzwoitości, której brakuje jego kompanom z gangu. Jego głównym ideowym oponentem jest przyjaciel z dzieciństwa – Pawik – z którym wspólnie prowadzą przestępcze interesy. Ich wzajemna lojalność zostaje wystawiona na próbę w nowych czasach, gdy zgłaszają się do nich politycy wywodzący się z „postsolidarnościowych” elit, z propozycją udziału w nielegalnych przedsięwzięciach. Pawik widzi w tym szansę wspięcia się na wyższy, bardziej ucywilizowany i znacznie bardziej dochodowy poziom gangsterki. Ali natomiast pogardza politykami i nie ma zamiaru iść z nimi na jakiegokolwiek układy. Konflikt ten dzieli starych przyjaciół, a przy okazji obrazuje stosunek twórców do nowego politycznego rozdania, przekładającego się, podobnie jak u Pasikowskiego, na zakulisowe i przestępcze działania mafijne.

Ali dba o własne interesy, wystarcza mu to, co już posiada. Jest przy tym jednak znacznie bardziej prymitywny (co wyraża przede wszystkim jego strój – kreszowy dres – i zamiłowanie do przemocy) od bardziej „ucywilizowanego” Pawika, któremu marzy się przestępczość, którą mógłby zarządzać z tylnego siedzenia, bez babrania się w krwi i sięgania po pistolet. Zewnętrznie złagodnienie wizerunku (politycy chodzą w garniturach, są elokwentni, pokazują się w telewizji, brzydzą się przemocą, dlatego zlecają ją innym) okazuje się jednak skrywać zakłamanie i obłudę, szczególnie obrzydliwą w kontekście porzucenia szlachetnych, solidarnościowych haseł, dzięki którym uzyskali swój polityczny status. Ideowy spór toczący się pomiędzy bohaterami został skanalizowany, podobnie jak w *Psach*, w potyczce o kobietę. Gdy Ali trafia do więzienia, a jego interesy „na mieście” przejmuje Pawik, wraz z wpływami zabiera również Gochę – żonę Alego, dziewczynę, o którą rywalizowali od dziecka. Kobieta ponownie zostaje sprowadzona do przedmiotu, który ma określać status mężczyzny – jest kimś na kształt zdobyczy wojennej. Gocha, inaczej niż Andżela, staje się jednak emanacją posiadanej władzy, a nie środków materialnych.

*Miasto prywatne* podobnie jak *Psy* główną przyczynę złej sytuacji Polski upatrują w załamaniu się wartości, będących podstawą funkcjonowania „Solidarności” w poprzednim ustroju. Głównymi czarnymi bohaterami *Miasta prywatnego* są politycy wywodzący się z ekipy „postsolidarnościowej” oraz osoby przynależące do spadkobierców opozycyjnego etosu – reprezentowanego tu

przez postać zamieszanego w polityczno-gangsterskie interesy księdza<sup>22</sup>. Gang Alego i Pawika odznacza się szczególnym okrucieństwem i bezwzględnością. Wydaje się, że jego członkowie mogą posunąć się do wszystkiego, by wciąż poszerzać swoją strefę wpływów. Dla podkreślenia ich nikczemności Skalski zamieścił scenę, w której okradając dom anonimowych ludzi, zabijają przypadkową kobietę i oślepiają małego chłopca. Bezwzględność gangu została podkreślona jedynie po to, by wydobyć moralny upadek „postsolidarnościowych” polityków. Choć w *Mieście prywatnym* brakuje tak spektakularnych scen, jak wynoszenie pijanego ubeka w takt pieśni o Janku Wiśniewskim, to poziom krytyki byłej solidarnościowej ekipy jest znacznie wyższy i ukazany zdecydowanie dobitniej i krytyczniej niż w filmie Pasikowskiego. Przy nich Ali, choć najokrutniejszy z całej bandy, wydaje się być ostoją wartości. Szczególnie uczulony jest właśnie na polityków, mówi nawet wprost, że „z kurwami nie tańczę”, gdy Pawik powiadamia go o możliwości podjęcia niezwykle intratnej współpracy. Poróżnienie bohaterów wyrasta wprost z niezgody na przestępcze układy w politycznych grach. Pawik nie zważa na proveniencje nowych elit, nie przeszkadza mu, że sprzeniewierzają się wcześniej deklarowanym wartościom, a przy tym pogrążają kraj w recesji. Wstręt Alego do polityków wydaje się wyrastać z przekonania, że na świecie są pewne normy, których przekroczyć nie można. Według niego nowe elity są gorsze nawet od niego – brutalnego i bezwzględnego gangstera, który bez mrugnienia okiem potrafi zabić niewinną osobę. Choć obaj bohaterowie to pospolici bandyci, to tym, co ich różni, jest niezgoda na zatracenie „solidarnościowych” idei.

Film wyrasta z poczucia zawiedzenia nowym politycznym rozdaniem, które, jak się zdaje, niewiele zmieniło. Anonimowy polityk grany przez Krzysztofa Kiersznowskiego, wykorzystujący gang, by zdobyć „haki” na konkurencję<sup>23</sup> i sprawnie koordynować przerzut „jakiegoś gówna po ruskiej mafii”, pochodzi właśnie z obozu „postsolidarnościowego”. Ten stan rzeczy dosadnie komentuje jeden z członków gangu: „To oni za komuny po to garowali, by z nami interesy robić? Niezłe chujki”. Bez ogródek więc zostaje wskazana palcem frakcja polityczna, która jest odpowiedzialna za złą sytuację gospodarczą, prawną i polityczną w kraju. Z filmu wyziera nie tyle zawód nową rzeczywistością, lecz strach przed nią. *Miasto prywatne* wyrasta z poczucia utraty bezpieczeństwa – zarówno socjalnego, związanego z wejściem w okres indywidualizmu i porzuceniem idei państwa opiekuńczego,

<sup>22</sup> Co znamienne, miejscem spotkań Pawika i skorumpowanego polityka jest kościół, w którym proboszczem jest ksiądz-gangster.

<sup>23</sup> Poszukuje haków u mafii, gdyż wie, że jego polityczni przeciwnicy (ale również „przyjaciele” z jego ugrupowania, na których trzeba „coś mieć” w razie czego) również robili interesy z uczestnikami świata przestępczego. Według Zybortowicza wykorzystywanie „haków” było w polskiej polityce działaniem powszechnym. Co więcej właśnie „umoczenie” miałyby być przepustką na polityczny parnas, gdyż takie osoby są łatwiejsze do kontrolowania przez służby specjalne (A. Zybortowicz, op. cit., s. 188).

akumulacji własności prywatnej<sup>24</sup>, jak i tego najbardziej podstawowego, które powinno zapewniać państwo, korzystając z instytucji policji i sądów. Miastem rządzą bezwzględni bandyci, a krajem ludzie jeszcze bardziej niebezpieczni, noszący zamiast kreszowych dresów garnitury, a swoje przestępcze praktyki nazywający interesami. Szczególnie przerażający jest fakt, że to właśnie oni ustalają prawne zasady gry, dostosowując je do własnych przestępczych praktyk. „Postsolidarnościowy” polityk w głos śmieje się, gdy jeden z bandytów, starając się przed nim bronić, odwołuje się do faktu życia w państwie prawa: „Czego? I kto to mówi. Ja stanowią to prawo, dla takich samych bandytów jak ja”. O ile w *Psach* nadrzędnym uczuciem wyzierającym z przedstawionej rzeczywistości było poczucie bycia zdradzonym, o tyle w *Mieście prywatnym* panuje już jedynie strach przez tymi, którzy „dorwali” się do władzy. Są bezwzględni i bezkarni, a na dodatek roztaczają nad sobą nimb solidarnościowych kombatantów.

### **Amok, czyli przeciwko zatracaniu się w pogoni za sukcesem**

Filmy *Amok* i *Pierwszy milion* opowiadają o wczesnym okresie funkcjonowania polskiej giełdy, o nieco mitycznym okresie, w którym wielu dorobiło się wielkich fortun<sup>25</sup>. Akcja produkcji w reżyserii Waldemara Dzikięgo rozgrywa się u samego początku funkcjonowania GPW, która została założona 16.04.1991 roku, film Natalii Korynckiej-Gruz opowiada natomiast o czasach pierwszej i największej hossy na warszawskiej giełdzie, mającej miejsce w 1993 roku. Choć oba filmy przyglądają się temu fenomenowi z podobnego dystansu czasowego, to dochodzą do całkowicie przeciwstawnych wniosków. Odmiennie oceniają ukazany w obu produkcjach pęd bohaterów do bogacenia się, gdzie indziej widzą zagrożenia płynące z nagłego rozwoju kapitalizmu, którego giełda w obu przypadkach wydaje się być metaforą, inaczej również dokonują jego wartościowania. Natomiast elementem łączącym te dwa obrazy jest zapakowanie opowiedzianych w nich historii w formę filmu kum-

<sup>24</sup> Prywatność – jako centralna kategoria kapitalizmu – zostaje skompromitowana już w tytule filmu Skalskiego. Jeżeli prywatyzuje się państwowe zakłady, zachęca się społeczeństwo do zakładania prywatnych firm, a szczególnie pochwalana jest prywatna inicjatywa, to dlaczego nie zamachnąć się na miasto i nie uczynić z niego własności. Takim – kapitalistycznym – sposobem myślenia charakteryzują się Ali, Pawik, Dziurga, Kaczor i Barnaba. W ich świecie prywatna jest równie święta co w nowym systemie gospodarczym, a jeżeli ktoś chce położyć na niej swoją łapę, to, jak mówi Ali, „należy mu ją uciąć”. Kategoria prywatności zostaje przez twórców skompromitowana, gdyż najefektywniej posługują się nią złodzieje i gangsterzy, którzy własność prywatną zdobywają siłą i rozbojem. Kapitalizm w retoryce tej produkcji jest przestrznią, gdzie najlepiej się wiedzie tym, którzy dysponują największą siłą – choć niekoniecznie kapitału.

<sup>25</sup> Tak o tym okresie pisał uczestnik tamtejszych wydarzeń, a następnie komentator ekonomiczny, Adam Woźniak: „Kto w początkowych latach minionej dekady zainwestował w akcje, mógł upychać pieniądze w walizkach. Żadna inna inwestycja nie dawała takiego zysku. I chociaż hossa nie trwała długo, wiele powstałych wówczas fortun, ułokowanych w różnych papierach wartościowych, stanowi poważną część kapitału, którym obraca się teraz na GPW” (A. Woźniak, *Już w 1993 roku giełda była najatrakcyjniejszym miejscem lokowania pieniędzy*, <http://poznan.naszemiasto.pl/artykul/juz-w-1993-roku-gielda-byla-najbardziej-atrakcyjnym,127605,art,t,id,tm.html>, 14.01.2015).

plowskiego<sup>26</sup> (*buddy movie*). Wątek męskiej przyjaźni wydaje się być w nich kluczowy – poprzez niego właśnie twórcy dokonali wartościowania ukazanego w filmie okresu rodzenia się w Polsce kapitalizmu.

Mroczny i moralizujący *Amok* przedstawił złą stronę giełdy, a co za tym idzie kapitalizmu. Pokazał, w jaki sposób pieniądze korumpują dusze, potrafią zawładnąć osobowością, doprowadzić jednostkę do moralnego upadku. U Korynckiej-Gruz rodząca się męska przyjaźń między młodym Maćkiem, pochodzącym z inteligenckiej rodziny, a jego giełdowym mistrzem Maksem, hazardzistą, byłym złodziejem, zarabiającym na akcjach, by spłacić stary dług, ostatecznie okazuje się sztucznym tworem, elementem większej gry prowadzonej przez bardziej wytrawnego gracza, w której głównym zadaniem jest uzyskanie jak największego zysku. W *Pierwszym milionie* natomiast, utrzymanym w lżejszej, komediowo-obyczajowej konwencji, giełda oraz zarabianie pieniędzy nie zostały przedstawione w tak ciemnych barwach. Co prawda bogacenie się również wydaje się zagrażać męskiej przyjaźni trzech kumpli z jednego praskiego podwórka – Frika, Kurtza i Pikiego – to jednak ostatecznie udaje się im te dwie wartości ze sobą pogodzić. Co więcej to właśnie dzięki zgodnemu współdziałaniu bohaterów udaje im się zarobić okazałą fortunę, a przy tym odkryć prawdę o tym, co w życiu jest najważniejsze.

W obu filmach męska przyjaźń jest znakiem pozytywnie wartościowanych przez twórców postaw. W *Amoku* nie zdaje ona jednak ciężkiego egzaminu – ztraca się w bezwzględnej kapitalistycznej rzeczywistości, w której nie ma miejsca na szlachetne i bezinteresowne postawy. Maciek i Maks poznają się na giełdzie, o której Maciek miał zrobić reportaż dla radia, w którym pracuje jako dziennikarz. Maks doradza mu, by sam spróbował zagrać, gdyż tylko w ten sposób zrozumie, o co w tym chodzi. Osią fabularną filmu jest bardzo szybkie wciąganie się chłopaka, wręcz jego zatrącenie w inwestowaniu. Maciek z pozoru się do tego nie nadaje. Pochodzi z inteligenckiego domu i jest utalentowanym dziennikarzem. Jego przewodnikiem po tym tajemniczym świecie jest właśnie Maks, który wydaje się bezinteresownie uczyć młodego chłopaka gry na giełdzie. Maks odznacza się wyraźnym rysem mefistofelicznym, jest zarazem przewodnikiem i kusicielem. Stawia Maćka przed wyborem: lepiej zarabiać pieniądze czy robić o tym reportaż. Przy okazji uczenia go, czym jest dywersyfikacja portfela i jak interpretować giełdowe wykresy, pokazuje mu także korzyści płynące z kłamania, oszukiwania i niełojalnego kombinowania kosztem innych. Koryncka-Gruza mówiła, że od początku chciała, by postać grana przez Mirosława Bakę była kimś na kształt diabła<sup>27</sup>. Maks to były złodziej, hazardzista, będący dłużny duże pieniądze lokalnemu mafiosowi. Choć niełatwa przeszłość, której jest ofiarą i beznadziejna sytuacja, w której się znalazł, wydają się okolicznościami łagodzącymi, to postać Maksa jednoznacznie odgrywa w ukazanej historii rolę czarnego charakteru.

<sup>26</sup> Zob. S. Jagielski, *Blask męskiego związku*. „Ziemia obiecana” Andrzeja Wajdy jako film kumpelski, „Kwartalnik Filmowy” 2012 nr 77-78.

<sup>27</sup> Z Natalią Koryncką-Gruz rozmawia Małgorzata Sadowska, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, „Kino” 1999 nr 5, s. 24.



Wszystkie negatywne cechy, które posiada ta postać, automatycznie zostały przypisane samej giełdzie. Ojciec ostrzega Maćka przed nadmiernym wciągnięciem w grę, widząc w niej coś na kształt nielegalnego i podejrzanego procederu, przypominającego zwykle złodziejstwo: „Pieniądze bez pracy? To niebezpieczne” – mówi. Ojciec, jako reprezentant starszego pokolenia, przywiązany do inteligentnych wartości, nie potrafi jeszcze tego określić, ale przeczuwa, że w tej nowej finansowej rozgrywce czai się coś niedobrego, co w nieokreślony póki co sposób go niepokoi. Również dziewczyna Maćka nie jest zachwycona nowymi zainteresowaniami swojego partnera. Dostrzega, że wprowadzają w nim negatywne zmiany. Ma dla niej coraz mniej czasu, a coraz częściej przesiaduje z Maksem, obmyślając nowe strategie inwestycyjne. Inną rolę w jego życiu zaczynają też odgrywać pieniądze, które wcześniej były jedynie środkiem, a teraz stały się autonomicznym celem, coraz bardziej zaprzatającym mu głowę. Giełda u Koryckiej-Gruz to miejsce dla ludzi bez moralności – desperatów i oszustów, którzy potrafią posunąć się do najohydniejszych chwytów, byleby uzyskać jak największy zysk. Taki właśnie jest Maks, takim powoli staje się również Maciek, czego pierwszym symptomem jest zdrada, jakiej dopuszcza się z byłą miłością swojego giełdowego mistrza – Julią.

Rzeczywistość *Amoku* jest czarno-biała, co dodatkowo zostało podkreślone namalowanym eksponowaniem światłocieni. Historia jest również klasyczną realizacją motywu psychomachii – walki dobra i zła o duszę Maćka. W filmie wielokrotnie pojawia się symbolika chrześcijańska, często eksponowane są ikony i figury aniołów (zazwyczaj upadających, co również wydaje się być symbolicznym ukazaniem zatracania się bohatera w zło – traceniu niewinności). Przedstawicielami dobra są ojciec głównego bohatera, dziewczyna oraz szef z radia, usilnie namawiający Maćka do powrotu do zawodu. Zło natomiast reprezentuje Maks i inni giełdowi maklerzy. Proponowana przez nich ścieżka jest o wiele bardziej kusząca – prowadzi w stronę nieosiągalnego inną drogą bogactwa, którego ceną jest wyzbycie się dotychczasowych moralnych norm. Każda z frakcji reprezentuje inne wartości. Po stronie dobra twórcy umieścili uczciwą i ciężką pracę, przywiązanie do tradycji, wartości rodzinne, ustatkowanie, wierność, przywiązanie, lojalność i uczciwość. Po stronie zła pojawiają się przede wszystkim pieniądze, które są najwyższą stawką w całej rozgrywce. Według Maksa „pieniądze to wolność, nic bardziej nie upokarza niż brak pieniędzy”. Chcąc je osiągnąć, należy jednak wyzbyć się tego wszystkiego, co zostało zapisane po stronie wartości pozytywnych. Należy zdradzać, konfabulować, oszukiwać, próbować przechytrzyć innego, wykorzystać jego słabości i bez względu na wszystko przeć do celu. Nie ma możliwości pogodzenia tych dwóch ścieżek – jest tylko zbawienie lub zatracenie. Czyściec natomiast jest przewidziany dla tych, którzy w porę się opamiętają, zrobią rachunek sumienia i postarają naprawić wyrządzone szkody. Miejsce dla nawróconych znajduje się jednak poza giełdą, jak mówi Rekin, największy gracz na parkiecie, „nie można być jednocześnie cwany i dobrym”. A bycie cwany jest niezbędną cechą gracza.

Ostatecznie męska przyjaźń między głównymi bohaterami okazuje się być iluzją, czymś co miało zwabić naiwnego Maćka i wodzić go na pokuszenie. Maks

pragnie rozbudzić w młodym zaufanie do siebie, by w najmniej spodziewanym momencie go wykorzystać. Podobnie robi z innymi ludźmi. W ukazanej rzeczywistości nie ma miejsca na lojalność i bezinteresowną przyjaźń, w niej najbardziej liczy się przebiegłość i spryt. Każdy jest sam, pozostawiony z własną obsesją na punkcie mnożenia pieniędzy. Ten konflikt między ideałem przyjaźni, bliskich związków partnerskich i rodzinnych, a sprytem, samotnością i przebiegłością, niezbędną do osiągnięcia sukcesu na giełdzie, zauważyła również Małgorzata Radkiewicz, która pisała w kontekście przedstawionej w *Amoku* polskiej rzeczywistości, że „bliskie stosunki między ludźmi funkcjonują jako swoisty bufor. Stanowią wentyl bezpieczeństwa wobec ekspansywnego rynku, kojąc, łagodząc i korygując jego skutki”<sup>28</sup>. Przyjaźń, która okazała się iluzją, demaskuje również wolnorynkową rzeczywistość, w której każdy jest sam, a łagodząca właściwość bycia razem jedynie przeszkadza w robieniu interesów. Maciek, chcąc być solidarny z Julią, oszukana przez Maksa, traci finansowo na wyjawieniu przekrętu, a także pograża swojego dotychczasowego przyjaciela. Lojalność i zysk nie idą w parze.

*Amok* to nie tylko film o polskiej giełdzie. To również opowieść o porzucających dotychczasową moralność młodych ludziach, przypominających tych z reportaży o „Pokoleniu 2000” z Gazety Wyborczej, publikowanych w tym samym czasie, gdy na ekrany kin wchodził *Amok*. Dla ówczesnej młodzieży, owego „Pokolenia 2000”, najważniejszym wyznacznikiem bycia *cool* jest, jak pisał Wojciech Orliński, posiadanie pieniędzy<sup>29</sup>. Kwestia szybkości i pościgu za najlepszą pozycją w walce o zyski wydaje się być cechą nie tylko dobrze opisującą rzeczywistość dynamicznych młodych, ale służy w filmie za opis całego nowego, kapitalistycznego świata, który dopiero co się pojawił. Maks opowiedział Maćkowi historię, która miała mu uzmysłwić, czym jest giełda i wolnorynkowa rzeczywistość: „Gdy w Afryce odnaleziono złoża diamentów, to urządzono wyścig. Tysiące facetów ustawiono w rzędzie. Kto dopadł pierwszy, ten zajął lepszą pozycję”. Maciek przytomnie zauważył jednak, że wszystko jest „proste dopóki się szybko biega”. Film z tej perspektywy jawi się jako metafora nowej rzeczywistości, ogarniętej szaleństwem zarabiania, który przewartościował dotychczasowe ideały.

Już otwierająca film scena wpisuje produkcję w ramy kina nastawionego na komentowanie nie tyle zjawiska giełdy, lecz szerzej całej ówczesnej rzeczywistości. Przedstawia ona happening odbywający się przed samą siedzibą giełdy, ośmieszający nową rzeczywistość. Kolorowo ubrany mężczyzna na szczydach nawołuje: „Szary człowieku, chodź z nami, nadchodzimy szybkim krokiem biznesmanów. Bystrych, rzutkich, przedsiębiorczych. To my, młodzież nowej epoki. Na sprywatyzowanym niebie załśni sprywatyzowane słońce, a pieniądz odślaniać będzie zachwyconym oczom konkretny wymiar wolności”. Zaraz po tej scenie widzimy pa-

<sup>28</sup> M. Radkiewicz, „Młode wilki” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 108.

<sup>29</sup> W. Orliński, *Dwie strony bejsbola*, [w:] *Młodzi końca wieku. Pokolenie 2000 czy Pokolenie '89; Dzieci Wolnego Rynku czy Blokery – artykuły z „Gazety Wyborczej”*, red. M. Piasecki, Agora, Warszawa 1999, s. 32.

noramę Warszawy. Odbiega ona od tej, do której jesteśmy przyzwyczajeni. Brakuje na niej Pałacu Kultury – symbolu czasu minionego – widzimy jedynie kilka, mało jeszcze efektownych, ale będących już znakami nowej epoki, lśniących wieżowców.

Koryncka-Gruz krytykuje więc przede wszystkim nową moralność, której przygląda się z perspektywy prawie dziesięciu lat. Okres, w którym umieściła czas akcji swojej fabuły, czyli moment wielkiej hossy, był specyficzną chwilą dla polskiej gospodarki. W większym natężeniu objawiło się w nim wszystko to, co emblematyczne dla nowych czasów. Jak wspominał komentator giełdowy, podczas hossy wszystkim rządzi niepohamowana chciwość. Silniejsza jest od strachu i zdrowego rozsądku<sup>30</sup>, silniejsza również od moralności. Właśnie ta rządza pieniądza wydaje się dla reżyserki emblematyczną cechą nowej epoki, co poddała druzgocącej krytyce w tonie moralizującym. Twórczyni nie tylko stwierdziła fakt na temat ówczesnej rzeczywistości, ale również wydała na jej temat wartościujący sąd. Kapitalistyczne realia ciągłej pogoni za zyskiem wydają się w zaproponowanej przez nią optyce zwyczajnie niebezpieczne – zarówno dla osób ogarniętych szałem, jak i dla tych, którzy z nimi egzystują. Jak podaje encyklopedia, amok to „zaburzenie psychiczne; gwałtowny, najczęściej nagły, niezrozumiały, niepohamowany i zwykle niesporowokowany niczym wybuch pobudzenia z wybitnie nasiloną agresją oraz działaniami niszczyielskimi i zabójczymi wobec przypadkowych osób, zwierząt lub przedmiotów”<sup>31</sup>. O jej destrukcyjnej sile mogła przekonać się dziewczyna Maćka, która stała się największą ofiarą całej sytuacji.

### ***Pierwszy milion, czyli bycie razem popłaca***

Całkowicie odmienną narrację na temat giełdowych graczy, a co za tym idzie, polskiego kapitalizmu, zaproponował Dziki w *Pierwszym milionie*. Największa różnica dostrzegalna jest przede wszystkim w stosunkach kumpłowskich między głównymi bohaterami. W tym przypadku ekstatyczne wręcz zarabianie pieniędzy nie przełożyło się na kryzys w stosunkach międzyludzkich. Jest wprost przeciwnie, to właśnie rozbudowany kapitał społeczny jest najważniejszym zasobem, dzięki któremu Frik, Kurtz i Piki mogą się bogacić, choć ich przyjaźń zostaje dwukrotnie wystawiona na próbę. Za pierwszym razem za sprawą rywalizacji o kobietę – ich przyjaciółkę z dzieciństwa, z którą wychowywali się na jednym praskim podwórku – a za drugim za sprawą odmienności zdań na temat sposobów zarządzania pieniędzmi. Frik uważa, że powyżej miliona dolarów każdy jest samotny i finansowe decyzje powinien podejmować samodzielnie, dlatego postanawia odejść z paczki, spłacając zobowiązania wobec kumpli. Kryzys zostaje jednak szybko zażegnany – trójka przyjaciół zaczyna beztrudnie rozrzucać po praskim podwórku pieniądze, które Frik chciał im oddać. Ta finałowa scena, utwierdzająca w przekonaniu, że bohaterowie nigdy nie przedłożą zarobkowania ponad wzajemną przyjaźń, jest

<sup>30</sup> Z Arturem Sierantem rozmawia Włodzimierz Kalicki, *Giełdowa gra narodowa*, [http://niniwa22.cba.pl/kalicki\\_gieldowa\\_gra\\_narodowa.htm](http://niniwa22.cba.pl/kalicki_gieldowa_gra_narodowa.htm), 14.01.2015.

<sup>31</sup> <http://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/amok.html>, 14.01.2015.

puentą filmu, udowadniającego, że choć czasy się zmieniają, to wciąż liczą się najbardziej podstawowe wartości – lojalność, zaufanie i przyjaźń – czyli całkowicie odmiennie niż było to w filmie Korynckiej-Gruz, Pasikowskiego i Skalskiego.

Początki przyjaźni trojga bohaterów sięgają ich dzieciństwa. Razem wychowywali się na Pradze. Już w tamtym czasie lubili jak „złotówka zamienia się w dwa złote”. Szybko pojęli, na czym polega spekulacja, inwestowanie i osiąganie zysków. Ich pierwszym „biznesem” była sprzedaż makulatury za wianki deficytowego papieru toaletowego, które sprzedawali po zawyżonych cenach. Kolejnym krokiem był drobny handel zagraniczny, a punktem docelowym inwestowanie w obligacje i gra na giełdzie, na której dorobili się tytułowego pierwszego miliona. W tej opowieści nie ma żadnego drastycznego przeskoku w polskiej historii, wielkiej zmiany, odcięcia socjalistycznej przeszłości i pochłonięcia w nowych, kapitalistycznych czasach. Symbolem kontynuacji jest budynek giełdy, będący w przeszłości siedzibą Komitetu Centralnego PZPR. Jest w filmie scena, w której jeden z chłopaków, podczas korzystania z pisuaru, mówi reszcie: „Wiecie kto tu sika? Bierut, Gomułka, Jaruzelski, a teraz my”.

Trzej bohaterowie od początku charakteryzowali się przedsiębiorczością, dzisiaj dostali jedynie nowe instrumenty, większe możliwości szybszego i bardziej dochodowego obracania aktywami. To nie transformacja ustrojowa zaszczepiła im nową moralność i chęć bogacenia się. Frik mówi na początku filmu, że „ludzie wierzą w różne rzeczy, ja wierzę w pieniądze. Od dziecka chciałem być najbogatszy w tym kraju”. W filmie prawie niedostrzegalna jest sama transformacja ustrojowa, objawia się ona tylko tym, że w dzieciństwie bohaterowie musieli uważać na milicjantów, ganiących ich za spekulantwo. Polska zmieniła się razem z nimi – gdy byli mali, robili małe interesy, gdy podrośli, Polska dorosła wraz z nimi do większych biznesów. W ten sposób stali się idealnymi reprezentantami pokolenia nowych szans, grupą osób uprzywilejowanych, natrafiających we właściwym czasie na najlepszy moment do korzystania ze swoich przedsiębiorczych umiejętności. Są beneficjentami nowej epoki, choć ich status w filmie nie wybrzmiewa, gdyż twórcy nie skonstrastowali ich bogactwa z biedą osób, którym się nie powiodło. Nawet postawienie luksusowej willi przez Frika pośród starych, zaniedbanych kamienic warszawskiej Pragi nie miało za zadanie wskazywać na zaistniałe w nowych gospodarczych okolicznościach nierówności. Ten dom był jedynie znakiem przywiązania bohatera do przeszłości, symbolem wierności jego przyjaźni i trwałości hierarchii wartości. Wybudowanie willi w środku Pragi miało za zadanie udowodnić, że bohater mimo zmiany swojego statusu materialnego pozostał tą samą osobą – pieniądze go nie zmieniły, nie dokonały spustoszenia w sferze aksjologicznej. Jak sam to ujął: „Co prawda jestem milionerem, ale nic się nie zmienia, ciągle jestem tym samym chłopakiem z Pragi”.

Brak zmian w społeczno-gospodarczej rzeczywistości objawił się w filmie również tym, że bohaterowie wciąż korzystają z tych samych znajomości w celu osiągnięcia zysków. Gdy jako dzieci potrzebowali wziąć kogoś do pomocy przy rozwinięciu makulatury, zgłosili się do okolicznych rozrabiaków, kontakt ten przydał

się im również kilkanaście lat później, gdy musieli przechytrzyć giełdową grubą rybę – Kaizera. Właśnie znajomości są największym kapitałem, którym dysponują. Gdyby nie Fanga, Witek czy Teflon, nie udałyby się im żadne interesy. Inną sprawą jest, że kontakty te wykorzystują dla własnych celów, nie dając nic w zamian, ewentualnie wymieniając się dobrami. Ich relacje ze znajomymi spoza najbliższej paczki nie posiadają charakteru partnerskiego, a czysto interesowny.

Również sposób prowadzenia interesów niewiele się zmienił po zakończeniu PRL-u. Wcześniej, czyli przed 1989 rokiem, by móc prowadzić intratny biznes, byli zmuszeni do obchodzenia prawa, naginania prawdy i działania niekoniernie jawnego. Te nawyki zostały chłopakom w czasach wolnej Polski. Swoją przygodę z obligacjami również zaczynają od oszustwa. Zauważyli, że skupowanie obligacji, którymi firmy wypłacały robotnikom część pensji<sup>32</sup>, to znakomity sposób na zarobek. W tym celu urządzili swoje biuro w taki sposób, by móc manipulować nastrojami swoich kontrahentów. Wpierw udawali, że rozmawiają ze swoimi biznesowymi partnerami z zagranicy, a następnie odbierali fikcyjny telefon od swojego pracownika, który rzekomo ma problemy ze sprzedawaniem obligacji. W ten sposób mogli utargować od robotników lepszą stawkę. Zamiast skupować je po 80% wartości, oferowali na przykład 65%. To oszustwo, dokonane na osobach najmniej uprzywilejowanych w nowych gospodarczych okolicznościach, nie zostało w filmie napiętnowane. Zostało przedstawione jako dowód ich zaradności, niezwykle przydatnej w nowych czasach. Lojalność, poprzez którą twórcy filmu ich scharakteryzowali, tyczy się tylko wąskiego grona ich najbliższej grupy znajomych. Nie przekłada się już na solidarność wobec społeczeństwa. Ich postawę można więc interpretować jako zakamuflowany egoizm i indywidualizm. Wykracza on poza dbanie o interes jednostki, ale nie tyczy się już osób niepowiązanych z nimi bezpośrednimi kontaktami, które w przyszłości mogłyby okazać się im przydatnymi. Sprawiedliwość społeczna nie jest dla nich wartością, wolą zająć się egoistycznym napełnianiem własnych kieszeni na spółkę z kolegami.

*Pierwszy milion* jest podobny do *Amoku* w jednym aspekcie, oba filmy widzą najwyższą wartość w ludzkiej solidarności, realizującej się w najmniejszej, koleżeńkiej komórce – jak na film kumpłowski przystało. Inaczej jednak tę wartość przystawiają do nowej, kapitalistycznej rzeczywistości. Koryncka-Gruz uznała, że w świecie, gdzie króluje pieniądz, nie ma już miejsca na bliższe relacje – ani przyjacielskie, ani partnerskie, gdyż każdy damsko-męski związek ukazany w tym filmie rozpada się tak samo, jak relacja między Maćkiem i Maksem. Film Waldemara Dzikięgo natomiast udowodnił, że przełom 1989 roku za wiele nie zmienił, a już na pewno nie w sferze aksjologicznej. Zmieniły się co najwyżej rynkowe mechanizmy, powstało więcej możliwości bogacenia się, ale zmysł przedsiębiorczości to coś, co wyrasta z ludzkiej natury, a nie przyszło wraz z kapitalizmem. Choć Frik mówi, że „powyżej miliona każdy jest sam”, to ostatecznie rezygnuje z planu odcięcia się

<sup>32</sup> Był to sposób na omijanie przepisów przez zakłady pracy. Na początku transformacji zostały zamrożone płace i każdy pracodawca chcący je podnieść musiał płacić dodatkowy podatek – popiwek. Ograniczenie to nie obejmowało wypłat w obligacjach, z czego skrzętnie pracodawcy korzystali.

od swoich przyjaciół. Chcąc się bogacić, trzeba współpracować z innymi – liczy się zespół, który musi sobie ufać i ściśle ze sobą współpracować. Ostatecznie jednak, to nie pieniądze w ukazanej w filmie męskiej relacji są najważniejsze, wydają się być tylko środkiem do wspólnej świetnej zabawy. Niestety solidarność na poziomie ich paczki nie przekłada się na ogólniejszą wrażliwość społeczną. Ich kumpelski układ można przyrównać do klikki, pielęgnującej własne interesy, wykorzystującej innych do realizowania własnych celów. Film ten można więc czytać jako chyba jednak nie do końca uświadamianą przez twórców narrację na temat rodzenia się w III RP nieformalnych grup interesów, przemieniających się w popularne wśród części politycznych komentatorów „układy” – niejawne związki wzajemnego wsparcia, wykorzystujące do tego rozległych sieci znajomości i nie zawsze legalne i czyste metody, przypominające choćby te z filmu Pasikowskiego. Typ układu, ukazany w *Pierwszym milionie*, może z czasem przemienić się wręcz w organizację przestępczą – mafijną. Świadczy o tym choćby, wyrażona ustami Pkiego, przejęcia nielegalnej działalności Kaizera, lokalnego mafiosa będącego odpowiedzialnym za pranie brudnych pieniędzy osób z pierwszych stron gazet. Frik, Kurtz i Piki, korzystając z własnego społecznego kapitału, również dalecy są od bycia moralnie nieskazitelnymi. Taki wniosek koliduje jednak z optymistyczną wymową filmu, która opiera się na entuzjazmie i solidarności trójki młodych ludzi, potrafiących gonić za własnymi marzeniami w niełatwej rzeczywistości kapitalistycznej Polski.

\*\*\*

W czterech przywołanych filmach przyjaźń między mężczyznami zostaje wystawiona na próbę. Czynnikiem, który doprowadza do konfliktu, jest zawsze nowa, kapitalistyczna rzeczywistość, która rekonfiguruje wartości, społeczne hierarchie, wyznacza odmienne standardy społecznej nobilitacji i uzyskiwania prestiżu. Gospodarka wolnorynkowa lansuje nowy ideał obywatela – przedsiębiorczą jednostkę, zainteresowaną akumulacją kapitału i maksymalizacją zysku – stojącego w sprzeczności z etosem „solidarnościowym” oraz wartościami bliskimi socjalizmowi, czyli wspólnotowością. Okazuje się, że w tej nowej gospodarczo-politycznej rzeczywistości najlepiej odnajdują się ci, którzy korzystają ze starych znajomości i działają solidarnie, lecz nie po to, by twórczo rozwijać przedsiębiorczość i wspólny dobrobyt, lecz by generować prywatne zyski bez względu na prawne, społeczne i aksjologiczne konsekwencje. Pasikowski, Skalski, Koryncka-Gruz krytykują ten fakt i dostrzegają w tym nowym wymiarze wspólnotowości jej własną karykaturę. Przy okazji demaskują fałsz polskiego kapitalizmu, w którym zyski osiąga nie ten, kto uczciwie i pracowicie stara się rozwijać prywatną inicjatywę, lecz osoby o podejrzanym autoramencie, działające na szkodę państwa i jego obywateli. Ten stan rzeczy również pokazuje Dziki, lecz nie stara się go napiętnować. W solidarności swoich bohaterów doszukuje się wartości wychwalanych przez trójkę pozostałych twórców. Okazuje się jednak, że Frik, Kurtz i Piki bardziej przypominają osoby, które Maurer zwalczał, niż z którymi mógłby się solidaryzować. Obraz polskiej rzeczywistości w tych czterech produkcjach jest więc bardzo podobny, różni się


jedynie stosunkiem do niej i innym rozłożeniem akcentów. Pasikowski kładzie nacisk na nowe standardy budowania prestiżu, Skalski na kompromitację nowych, „postsolidarnościowych” elit, Koryncka-Gruz na zatracanie się w pędzie za pieniędzmi, a Dziki na solidarnej przyjaźni, która pomaga w budowaniu finansowego kapitału.

### **The Breakdown and the Lasting of Community. Four Films on Male Friendship in the Age of Early Capitalism in Poland**

In four Polish movies – *Dogs* by Władysław Pasikowski, *Private City* by Jacek Skalski, *Amok* by Natalia Koryncka-Gruz and *First Million* by Waldemar Dziki – male friendship and its crisis was used to describe early phase of Polish capitalism. Each time the solidarity of men was valued positively and was confronted with threats connected with new, capitalist reality. Pasikowski’s movie criticizes new determinants of social prestige, Skalski’s movie expresses the disappointment of new, post-Solidarity political elite, *Amok* shows how young people lose out in the race for easy money, while *First Million* treats male community as a great support for getting rich. Free market economy promotes new ideal of citizen – enterprising individual, who is interested in accumulation of capital and maximization of his profit. This new view of citizen is in conflict with values of Solidarity, which were rather close to ideas of socialism, like being in community. This four films comment on the new reality of Polish economia and ways of impact of free market on lifestyle, state transformation, business and the sphere of axiology.







**III Inne rejestry  
męskości:  
doświadczenie  
homospołeczne/  
ciało  
androgyniczne**

# Aleksandra Idczak

(Uniwersytet Wrocławski)

## Awangardowe wizje męskości. Jamesa Broughtona przygody z ciałem

Laura Mulvey, czołowa feministyczna badaczka kina, w głośnym eseju z lat 70. *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*<sup>1</sup>, demaskowała mechanizmy uprzedmiotawiające obraz kobiet w kinie głównego nurtu i podporządkowujące go wyłącznie męskiej, skopofilicznej satysfakcji<sup>2</sup>. Autorka wykorzystała psychoanalizę jako broń polityczną, za pomocą której wskazywała, że formę filmową ukształtowała nieświadomość patriarchalnego społeczeństwa, proponując zarazem zestaw praktycznych rozwiązań, które odmienić miały zaszyfrowane w obrazie męskie spojrzenie i przywrócić równouprawnienie zarówno na ekranie jak i – co być może istotniejsze – widowni seansu, wystawionej na maskulinizujące procesy identyfikacji. Zdaniem Mulvey pracę należało rozpocząć od „złamania” spojrzenia na dwóch poziomach: spojrzenia kamery, która rejestruje obraz i spojrzenia widza, który ogląda film, za pomocą wprowadzenia takich środków filmowej rejestracji, które przekreśliłyby voyeurystyczną przyjemność bezpośredniego oglądania. Autorka poszukiwała szans na to w kinie eksperymentalnym, które poprzez eksponowanie samego medium, zaburzyć miało przezroczystość obrazu, wprowadzając niezbędny dla krytycznej percepcji dystans:

Pierwszy cios w ów monolityczny blok tradycyjnych konwencji filmowych (cios już zadany przez radykalnych twórców) stanowi uwolnienie spojrzenia kamery, aby mogło wniknąć w żywioł przestrzeni i czasu, oraz spojrzenia widza, by zyskało dialektykę i dystans. Nie ulega wątpliwości, że przekreśli to satysfakcję, przyjemność

<sup>1</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach [w:] eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson, Kraków-Warszawa 2010, s. 33-47; por. W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 58-69.

<sup>2</sup> Por. A. de Baecque, *Ekrany. Ciało w kinie*, [w:] *Historia ciała. Tom 3. Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.J. Courtine, tłum. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 347-367.

i przywileje „niewidzialnego gościa” i ujawni, jak bardzo film zależał od aktywno-pasywnych mechanizmów podglądactwa<sup>3</sup>.

Eksperymenty z formą filmową (Mulvey wraz z Peterem Wollenem w duchu własnych teorii wyreżyserowała szereg filmów awangardowych, m.in. *Zagadki Sfinxi* (1977) i *Krystaliczne spojrzenie* [1982]) wymierzone były przede wszystkim przeciw manipulacji przyjemnością wzrokową, miały ją zdemaskować i ostatecznie zanegować. W kinie głównego nurtu mężczyzna był stroną aktywną, był „władcą spojrzenia”, które rzutował na uprzedmiotowioną kobietę, ustanawiając ją jako obiekt obserwacji. O ile sytuacja męskiego widza była w tej relacji jasno określona (identyfikacja zarówno z samym bohaterem, jak i z jego spojrzeniem), o tyle widzowi płci żeńskiej pozostawał wybór między przedmiotową identyfikacją z kobietą-obrazem a transgresywną fantazją o „maskulinizacji”<sup>4</sup>.

Uwagi Mulvey przytaczam tu ze względu na ich porządkujący charakter, nie tylko łączą bowiem kategorię męskiego spojrzenia z medium filmowym i przedstawieniem w nim kobiecego ciała, ale i pozwalają zadać szereg pytań pochodnych, które nie zaprzętały bezpośrednio głowy badaczki: jaki rodzaj identyfikacji stwarza kino głównego nurtu z męską widownią i jaki obraz mężczyzny buduje? Jak przebiega ta identyfikacja wśród widzów o odrębnej orientacji seksualnej lub niepewnej tożsamości płciowej? Czy, podobnie jak w przypadku kobiety-widza, zachodzi tu swoiste rozszczepienie i identyfikacja kosztem własnej tożsamości? Czy awangardowe „złamanie” spojrzenia działa również w takim wypadku i jaki miałoby wtedy cel? Znaczący wydaje się również ciąg pytań, jaki stawia przed nami sama poetyka awangardowej twórczości filmowej, w której Mulvey widzi emancypacyjną szansę. W jaki sposób męskie ciało funkcjonuje w filmowej awangardzie, czy również w tym przypadku zachodzić może/powinien proces identyfikacji z ciałem przedstawionym na ekranie? Czy ze względu na brak rynkowych i estetycznych blokad ciało to przybiera inną formę? Czy kino jest w stanie zaproponować widzom „homerotyczne spojrzenie”, wolne od heteronormatywnego wpływu? Na czym by ono miało polegać i po której ze stron by się znajdowało – widza czy rejestrującej kamery? A wreszcie, czy spojrzenie nacechowane męskim homoerotyzmem nie dokonuje czasem podobnego przechwycenia kobiecej podmiotowości, jak opisywane przez Mulvey kino głównego nurtu, wymazując ją z fallocentrycznego i mizoginicznego obrazu?

Na wyżej postawioną serię wstępnych pytań nie będziemy szukać odpowiedzi w eseju Mulvey, w którym badaczka zajmowała się przede wszystkim reprezentacją kobiecej podmiotowości. Jednak sam sprzeciw wobec ukonstytuowanej społecznie różnicy płci i ugruntowania jej akceptowalnej formy w filmie pozostanie tu wspólną płaszczyzną.

<sup>3</sup> Mulvey, op. cit., s. 47.

<sup>4</sup> Eadem, *Ponowne refleksje nad Przyjemnością wzrokową a kinem narracyjnym, zainspirowane Pojedynkiem w słońcu Kinga Vidora* (1946), tłum. J. Majmurek, [w:] *Do utraty wzroku...*, op. cit., s. 80, 89.

Podstawową typologię ekranowej cielesności przedstawił Tadeusz Miczka, różniąc za włoskim teoretykiem Gianfranco Bettetininim współistniejącą ze sobą jej trzy typy, z których pierwszy dotyczy próby rozszyfrowania statusu „autora” filmu za pomocą śladów jego materialności, jak choćby głos z offu czy poszczególne środki filmowe, przez które przejawia się styl, drugi to szczególnie przypadek uaktywnienia się w procesie odbioru cielesności samego widza, trzeci zaś dotyczy ekranowej cielesności pozornej, którą widz percypuje w podobny sposób, jak w rzeczywistości<sup>5</sup>. Podkreślić już na wstępie trzeba, że jakakolwiek cielesność wpisana w filmowe medium ma charakter śladowy, trudno uchwytyny, intuicyjny, a niekiedy zależny od statusu samego widza, który zaledwie potencjalnie współdzielić może ekranowe doświadczenie. Wszystkie te trzy płaszczyzny interesować mnie jednak będą w poniższym tekście, jako komplementarne wobec siebie formy, składające się ostatecznie na przełamywanie dominującego spojrzenia.

Sformułowane wcześniej pytania chciałabym odnieść do twórczości Jamesa Broughtona (1913-1999), reżysera i poety, uznawanego za jednego z pionierów amerykańskiej awangardy. Wspólnie z innymi twórcami, skupionymi wokół osobowości Kennetha Rexrotha (m.in.: Robertem Duncanem, Jackiem Spicerem, Madeline Gleason, Helen Adam, Williamem Eversem) współtworzył on ruch San Francisco Renaissance, tak w inspiracjach, jak i stylistyce wyprzedzający Beat Generation<sup>6</sup>. Postać Broughtona zostaje tu wybrana nie bez przyczyny. Po pierwsze, ze względu na jego realizowane z pełną konsekwencją awangardowe filmy, których forma przełamuje spojrzenie w tym znaczeniu, jakie nadała mu Mulvey. Po drugie, ze względu na bezpruderyjnie eksponowaną w nich cielesność, związaną nie tylko z przedstawieniem samego ciała, ale też ze wszystkim tym, co z ciałem związane, a czemu przydajemy status abiektu (krwi, płynów, ekskrementów, spermy)<sup>7</sup>. Po trzecie, ze względu na ich homoerotyczny wydzźwięk i skupianie się na nieklasycznym ukazywaniu męskości. Po czwarte wreszcie, ze względu na silny rys autorski i postać samego Broughtona, który najpierw jako działacz ruchów na rzecz praw gejów, a obecnie jako ich pośmiertny patron<sup>8</sup>, miał silny wpływ na budowanie homospołecznych wspólnot widzów i tworzenie w USA kina emancypacyjnego.

## 1. Konstruowanie spojrzenia

Droga twórczych poszukiwań Broughtona wiodła przez rozmaite ścieżki filmowej ekspresji. Najradykałniejszy formalnie był pierwszy obraz *The Potted Psalm*

<sup>5</sup> T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Panoramy i zbliżenia. Problemy wiedzy o filmie*, red. A. Gwóźdź, Katowice 1999, s. 230.

<sup>6</sup> Zob. W. G. French, *The San Francisco Poetry Renaissance 1955-1960*, Twayne 1991; M. Davidson, *The San Francisco Renaissance. Poetics and Community at Mid-Century*, Cambridge 1989.

<sup>7</sup> Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2002.

<sup>8</sup> B. Young, D. Vera, *Preface*, [w:] *ALL: A James Broughton Reader*, red. J. Foley, Nowy Jork 2007, wersja Kindle, s. 44.

(wyreżyserowany wspólnie z Sidneyem Petersonem), powstały jeszcze pod wyraźnym wpływem europejskiej awangardy. Pierwsze samodzielne dzieło – *Mother's Day* (1948) – to z kolei film, będący kluczem do zrozumienia początkowej fazy twórczości reżysera. Broughton rozlicza się w nim ze swojego dzieciństwa i trudnej relacji z apodyktyczną matką, która usiłowała ujarzmić wszystko, co odbiegało od przyjętej społecznie normy. Warto tu zwrócić uwagę na dwie kwestie. Pierwszą z nich jest obsadzenie w rolach dzieci dorosłych aktorów, podkreślających seksualne nacechowanie dziecięcych zabaw (frywolne obrazki, erotyczna kamasutra maskotek), drugą zaś heteronormatywne, represjonujące i karzące spojrzenie monumentalnie ukazwanej matki.

Pierwszy samodzielny film Broughtona traktować można jako twórczą opowieść o procesie indywiduacji (trop ten zaproponował w swoim *Wprowadzeniu* do twórczości reżysera John Foley<sup>9</sup>). Co ciekawsze jednak, w filmie zachodzą charakterystyczne dla surrealizmu, nagłe, cielesne metamorfozy. W pewnym momencie matka, zamiast własnego odbicia, widzi w lustrze twarz brodatego mężczyzny – jak możemy się domyślić, jej męża. Pod koniec filmu despotyczna kobieta przejmuje od męża jego atrybut męskości (brodę) – zarost „wędruje” tu podobnie jak owłosienie w *Psie andaluzyjskim* – by chwilę później ubrać się w kompletny, męski strój i zająć dominującą pozycję społeczną. Daje tu o sobie znać fascynacja Broughtona ideą androginii, którą zainicjowało niepokojące odkrycie fizyczności matki, opisane w książce *The Androgyne Journal*<sup>10</sup>, ale i wyraźna potrzeba zanegowania społecznych oczekiwań wobec ról płciowych.

W kolejnym filmie *The Adventures of Jimmy* (1950) reżyser w lekki, prześmiewczy sposób rozliczył się ze swoich młodzieńczych prób potwierdzenia narzuconej mu heteronormatywnej tożsamości. Autor wcielił się w postać tytułowego bohatera, prowadzonego wierszowaną narracją przez kolejne fragmenty opowieści o „przygodach Jimmyego”, młodego mężczyzny, szukającego idealnej partnerki. W tym zaledwie 11-minutowym filmie kluczową kwestią jest konstruowanie spojrzenia bohatera. Jimmy najpierw przegląda zdjęcia, które uświadamiają mu istnienie różnicy płciowej i ustanawiają kobietę jako nieosiągalny obiekt (bohater żyje początkowo osamotniony w lesie i nie ma kontaktu z ludźmi). Po długich poszukiwaniach, namierza wreszcie przedstawicielki płci żeńskiej, opalające się na łódce, ale jego wzrok, wspomagany przez lunetę (najbardziej falliczne z możliwych urządzeń widzenia), najpierw niejako „myli się” i namierza na wpół rozebranych mężczyzn na rybackim kutrze. Kiedy Jimmy trafia wreszcie do miasta, nie jest zainteresowany jawnie manifestowaną kobietą seksualnością: ucieka przed prostytutkami, na erotyczny taniec kobiety w klubie (wykadrowanej bez twarzy, bo centralne miejsce w kadrze zajmuje jej biust) reaguje wpieryw z ciekawością (bynajmniej nie erotyczną, raczej równą zainteresowaniu eksponatem w gabinecie osobliwości), a później pośpiesznie wychyla kieliszek alkoholu.

<sup>9</sup> J. Foley, *Introduction to All: A James Broughton Reader*, [w:] *ALL...*, op. cit., s. 169-170.

<sup>10</sup> J. Broughton, *The Androgyne Journal*, [w:] *ALL...*, op. cit., s. 1106-1107.



Broughton przemycił do filmu dwie bardzo krótkie i niespodziewane sceny o podtekście wyraźnie homoerotycznym: przez chwilę widzimy dwóch młodych mężczyzn, wspólnie trzymających drążek od miotły (a potem siłujących się o nią), w innej zaś prężących muskuły w saunie. Dość to klasyczne – jeśli wziąć pod uwagę homoerotyczny kod, obowiązujący przez wieki w zachodniej kulturze<sup>11</sup> – próby pokazania męskiego zbliżenia. Sceny te kontrastują z wyrachowanym i wyłącznym interesownym, jak się później okaże, szukaniem partnerki, zakończonym

wprowadzeniem do domu całego haremów sprzątających i usługujących Jimmy'emu kobiet. Zdaje się, że w tym groteskowym filmie, będącym żartem z dorastania w błędnym przekonaniu o własnej orientacji seksualnej, twórca po raz pierwszy przedstawił fascynację homoerotyczną jako przeciwwagę dla usankcjonowanej społecznie relacji heteroseksualnej, podtrzymującej porządek produkcji poprzez sublimację napięcia w pracę.



Nie sposób jednak potraktować tego przedstawienia całkowicie poważnie. Doświadczenie erotycznej fascynacji homoseksualnej kontrastuje z groteskowym, mizoginicznym ujęciem relacji damsko-męskiej, sprowadzonej wyłącznie do porządku funkcjonującego niejako „obok” seksualności. Wydaje się, że *The Adventures of Jimmy* jest filmem wymierzonym przeciwko przyjętym normom, ale sprzeciw ten wyrażony zostaje nie przez ich otwartą negację, a przez nad-utożsamienie się z nimi. Przesadna identyfikacja uwypukla absurd całej sytuacji i unieważnia w ten sposób (hetero)normatywny

porządek, przynajmniej na użytek widza, który identyfikacji tej nie może przejść wspólnie z bohaterem filmu. Warto jednak zauważyć, że już w tak wczesnym dla Broughtona filmie, pojawia się główny problem, jaki wiąże się z platońską z gruntu ideą wspólnoty homoseksualnej, która konstytuowała homoerotyczny kanon Zachodu, a której Broughton stał się patronem w późniejszych latach: jej wykluczający, opresyjny i mizoginiczny charakter<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Zob. E. Cooper, *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Londyn 1986.

<sup>12</sup> Zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Nowy Jork 1992; M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstępem opatrzył T. Komendant, Gdańsk 2010.

## 2. Ciało uświęcone w androginii

*Had my soul tottered off to sleep  
taking my potency with it?*<sup>13</sup>

Po nagrodzonym na festiwalu w Cannes *The Pleasure Garden* (1953), Broughton przez trzynaście lat nie zrealizował żadnego filmu. Stało się tak prawdopodobnie dlatego, że z Europy (film był kręcony w Wielkiej Brytanii) poeta powrócił do kraju ogarniętego gorączką ruchu Beat Generation, którego czuł się niedocenionym prekursorem. Dopiero w roku 1968, za namową Jacques'a Ledoux, Broughton zdecydował się zrealizować swój odważny pomysł na kolejny film. Podczas gdy inni awangardowi twórcy, jak Andy Warhol czy Jack Smith, eksplorowali w tym czasie voyeurystyczny wariant spojrzenia<sup>14</sup>, Broughton zafascynowany był wizją sfilmowania ludzkiego ciała w nieskrępowanej, panseksualnej wspólnocie erotycznego doświadczenia. *The Bed* to spektakularna afirmacja ludzkiego erotyzmu, który przyjmuje tu wyzwoloną i nieskrępowaną formę roztańczonego korowodu. Zmieniające się jak w kalejdoskopie postaci reprezentują różnorodne i, co ważne, równorzędne formy aktywności seksualnej, bez waloryzowania żadnej z nich. Jest to kolejny film, w którym Broughton znalazł się po drugiej stronie obiektywu i wystąpił obok innych rozneglizowanych aktorów. Ze względu na jawne epatowanie nagością film napotkał problemy z dystrybucją i został wydany w niszowej pornograficznej wytwórni. Trudno jednak doszukać się w nim próby przekroczenia granic obyczajowych na miarę chociażby filmów Warhola. Widzimy jedynie choreograficzną sugestię seksualnego zbliżenia, którą w ruchu i permutacji zachodzących zmian obrazuje odczytywany z pozadiegetycznej przestrzeni poemat. W efekcie całość dotyczy raczej somatocentrycznej wizji ludzkiej egzystencji (jej afirmatywnego ufundowania w cielesności<sup>15</sup>), a sposób przedstawienia kieruje uwagę widza głównie na wspólnotowy wymiar.



<sup>13</sup> J. Broughton, *Wondrous the Merge*, [w:] *Ectasies* (1983), Cyt. za: *ALL...*, op. cit., s. 204-205.

<sup>14</sup> Zob. M. Kosińska, *Ciało filmu Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012, s. 116-118.

<sup>15</sup> Zob. J. Canan, *James Broughton, The Love Guru*, [w:] *Thus Spake the Corpse: An Exquisite Corpse Reader 1988-1998*, t. I, red. A. Codrescu i L. Rosenthal, Black Sparow Press, Santa Rosa 1999, s. 208-221.

Postulat dzielenia się (własnym) ciałem w rytualnej komunii, w arkadyjskiej stylizacji prowadzi w filmie do osiągnięcia mitycznej pełni w ciele łączącym cechy obu przeciwstawnych płci (w filmie widzimy kobietę i mężczyznę „zsztyt” razem w jednej koszuli nocnej)<sup>16</sup>. Broughtonowska idea androginii stała się szczególnie wyraźna w tym okresie twórczości, w którym wszedł on w związek małżeński z Suzanną Hart i pozostawał pod silnym wpływem jungowskiej psychoanalizy. To etap szczególnie: milkną jawnie homoerotyczne fascynacje autora, ustępują na rzecz mistycznej idei uświęconej wewnętrznej jedności, jaką symbolizuje połączenie się pierwiastka męskiego z żeńskim pod postacią „Bogini Androgyne”.

Co charakterystyczne, „spojrzenie kamery” jest w *The Bed*, jak i w późniejszym filmie *The Golden Positions* (1971) statyczne, zdystansowane i jawnie niez zaangażowane w to, co dzieje się przed nią. Taką drogę zapowiedział Broughton już w swoich notatkach dotyczących *Mother's Day*, jednak dopiero teraz konsekwentnie do niej powrócił:

„Od początku uznałem ostrość i dokładność oka kamery raczej za walor, niż ograniczenie. Wyzwaniem, jakie kamera stawia przed poetą, jest konieczność uczynienia obrazów tak oczywistymi, jak to tylko możliwe: magii jego postaci, krajobrazów i działań, obywatycznych się w pozornej rzeczywistości. W tym momencie musi pojawić się coś przybliżającego choreografię: umiejętność odnalezienia znaczącego gestu i ruchu. I od początku zdecydowałem, żeby rzeczy działały się na wprost, w obrębie kadru, bez niejasności, bez sztuczek kamery, tak jakby to, że sceny mają miejsce przed obiektywem, a następnie to, w jaki sposób zostają ułożone w procesie montażu, mogło przywołać świat, który chciałem zgłębiać<sup>17</sup>.”

Jak na film awangardowy z lat 70., oszczędność w środkach jest wręcz wywrotowa, przesadnie ograniczona i wierna Bazinowskiej wizji rejestracji obrazu. Co jeszcze ciekawsze, dochodzi tu do „złamania” spojrzenia, o którym pisała Mulvey, ale nie przez posługiwanie się nieoczekiwanymi zabiegami formalnymi, a przez rezygnację z większości z nich. Paradoksalnie, trudno o lepszy przykład kastracji filmowego spojrzenia, niż filmy Broughtona z czasów seksualnej rewolucji. Identyfikacja z niez zaangażowanym spojrzeniem jest niemożliwa, więc na ludzkie ciała spoglądamy jak na nagie muzealne eksponaty, z dystansem, uczoną ciekawością, nieusytuowani i nieobecni, z pozycji transcendentnej (niczym Bóg). Frywolny erotyzm filmów takich jak *Loony Tom* czy *The Pleasure Garden* zostaje zastąpiony patetycznym, religijnym sublimatem. Prowadzi to np. Bru-

<sup>16</sup> Znamienne, że to właśnie owa pełnia stała się argumentem, który w starożytnej Grecji zaczął wypierać i represjonować relacje homoerotyczne: „W stosunku do owego relacyjnego modelu [kobieta-mężczyzna, przyp. AI] praktyka chłopięca, z silnie zaznaczonym podziałem na miłośnika i oblubienicę, z dylematem pasywności, z nieuniknioną kruchością granicą wieku, jest całkowicie nieadekwatna. Brakuje jej podwójnej i symetrycznej aktywności kochania, a tym samym brakuje jej wewnętrznej regulacji i stabilności pary. Pozbawiona jest owej »łaski«, pozwalającej na połączenie *aphrodisia* z przyjaźnią, aby stworzyć pełną i doskonałą formę Erosa” (Foucault, op. cit., s. 419).

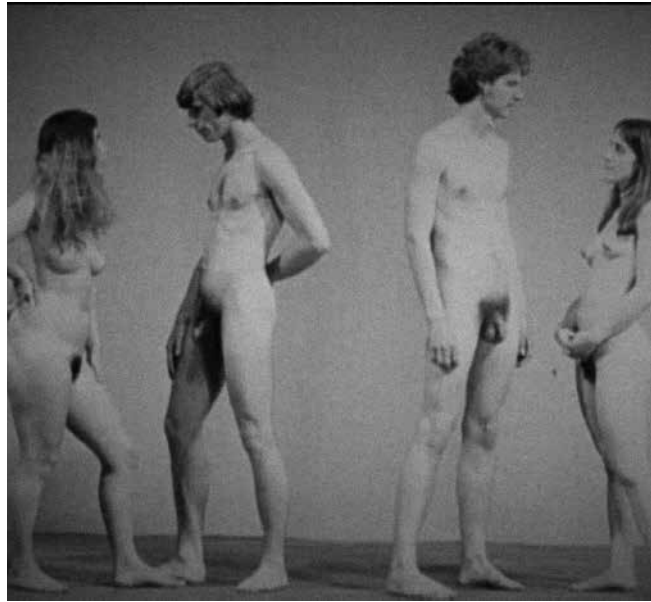
<sup>17</sup> J. Broughton, *Two Notes on Mother's Day* [w:] *ALL...*, op. cit., s. 2202-2203.



ce'a Eldera, a przed nim George'a Granta i Jonasa Mekasa do uznania rytualnego, misteryjnego wręcz charakteru filmowych reprezentacji u Broughtona:

Musimy otworzyć się na świat, który pokazuje nam Broughton i odbierać jego piękno w ciszy i bez osądzania. Tylko ten stan, bliski temu, co Heidegger nazywał „Gelassenheit”, udziela aktom z filmów Broughtona katolickiego zbioru form, wymiarów i umacnia ich autonomiczność. Tego domaga się sprawiedliwość, bo sprawiedliwość polega na udzielaniu bytom tego, co im przynależne, a uświęconemu przedmiotowi należna jest całkowita autonomia<sup>18</sup>.

Film *The Golden Positions* rozpoczyna centralne zbliżenie na męski pępek. Nie mamy tu jednak do czynienia z rozparcelowaniem ludzkiego ciała, jak we wczesnym awangardowym *The Geography of the Body* Williarda Maasa. Ciało mężczyzny wpisane jest w kwadraturę kadru i tworzy doskonałą pełnię – widzimy to w momencie oddalenia kamery – przypominając szkic Leonarda da Vinci. Głos reżysera deklamuje hymn o ciele i jego trzech idealnych pozycjach: staniu, siedzeniu i leżeniu, jednak kolejne ciała, które obrazują poszczególne z nich, dalekie są od renesansowego ideału. Ciała aktorów rozebranych przed kamerą garbią się, kurczą, marszczą, są nadmiernie lub dziwnie owłosione i odbiegają od antycznych standardów. Reżyser przedstawił nagość w statycznej formie „żywych obrazów” (*tableaux vivants*), wobec których spojrzenie kamery utworzyło nienaturalny i kłopotliwy dystans, rejestrujący naturalistyczną anatomię i fizjologię postaci. Poemat odczytywany i wyśpiewywany z offu przez chór uwzniośla jednak to przedstawienie i nobilituje nagie ludzkie ciało, przydając mu estetyzujące kulturowe przybranie i wpisując w znany skądinąd i dobrze rozpoznany porządek symboliczny. Opozycja między estetyką aktu a nagością ciała tworzy w filmie napięcie. Ciała uświęconego nie powinno się pożądać i nie można go już używać, jako towaru lub obiektu, zaspokajającego naszą fantazję<sup>19</sup>. Możemy tu więc mówić o dość kontrowersyjnym „złamaniu” fetyszującego/reifikującego spojrzenia i ujarzmieniu go w sakralnej, asekualnej afirmacji.



<sup>18</sup> B. Elder, *A Body of Vision. Representations of the Body in Recent Film and Poetry*, Waterloo 1998, s. 83.

<sup>19</sup> Por. G. Agamben, *Pochwała profanacji*, [w:] idem, *Profanacje*, tłum. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 93-116.

### 3. Homoerotyczna mitopeja

*I am in love with all things erect.*<sup>20</sup>

W roku 1976 powstaje obraz zatytułowany *Erogeny*, w którym Broughton posługuje się zupełnie innymi środkami filmowego wyrazu. Jest to rok przełomowy dla reżysera. Opuszcza on swoją rodzinę i w wieku 63 lat wchodzi w związek małżeński z 25-letnim studentem Joelem Singerem, z którym przeżyje kolejne lata i wspólnie z nim będzie tworzył filmy. „Joel przyniósł mi prawdziwą »psychiczną całość«, dając mi brakującą rzeczywistość mnie samego – pisał Broughton w *Coming Unbuttoned* – Nareszcie mogłem być w pełni własnym typem człowieka, oddając się w tym samym stopniu, co wyzwalając. Ożywiony, byłem gotów zacząć życie od nowa”<sup>21</sup>.

*Erogeny* jest filmową pochwałą miłości zmysłowej (Erosa). Radykalnej zmianie podlega tu dystans do filmowanego obiektu. Represjonowane w poprzednich filmach pragnienie daje o sobie znać w bezpośredniej ciekawości i zaangażowaniu w filmowe podglądactwo. Ciało pokazywane jest w dużych zbliżeniach, bezpośrednio skupiających się na fakturze skóry, sferach erogennych i genitaliach, które w poszczególnych ujęciach wypełniają całą przestrzeń kadru. Pomiedzy kolejnymi ujęciami następuje przedłużone ściemnienie – ciała kochanków wydobywają się z ciemności, rozświetlone zostają jasnym tłem i miękkim światłem, tworzącymi wokół nich odrealnioną przestrzeń. W kołyszącym rytmie poszczególnych rozświetleń zamiera wszelka czasowość. Dystans zostaje zastąpiony zmysłowym współodczuwaniem. Tak wydestylowane z otaczającego świata ciała w chwili erotycznego zbliżenia stają się reprezentacją całego ludzkiego gatunku, wszystkich możliwych form erotycznego zaspokojenia, uniwersalizującą afirmacją cielesności, uzupełnioną poprzez odczytany głosem reżysera poemat.

Krokiem dalej w kierunku konstruowania innego spojrzenia jest film *Song of the Godbody* (1977). Kamera skupia się na niedoskonałym, starzejącym się Broughtonie, towarzysząc mu w seksualnej stymulacji i śledząc zmiany, zachodzące w tym czasie na jego ciele. Ukazanie w zbliżeniach znamion, brodawek, zmarszczek, odbytu i siwych włosów łonowych, na których w końcu pojawia się ślad nasienia, przełamuje przynajmniej kilka społecznych zakazów, w tym tabu autoerotyzmu starszych ludzi i tabu analne. Afirmacja niedoskonałości pozwala wyłamać się poza obowiązujące kanony męskiego ciała. Powstaje pytanie, co dzieje się w momencie „złamania” spojrzenia, będącego wyrazem przyjętych w społeczeństwie norm i obostrzeń? *Song of the Godbody* pokazuje, że stwarza to szansę ukonstytuowania się innego spojrzenia i zupełnie

<sup>20</sup> Cyt. za.: ALL, op. cit., s. 342.

<sup>21</sup> J. Foley, op. cit., s. 237.

odmiennej wspólnoty patrzących. Film można tu rozumieć za Mayą Deren<sup>22</sup> jako rodzaj rytuału, wywołującego wspólnotę doświadczeń, potencjalnie prowadzącą do zmiany – zmiany spojrzenia właśnie.

Niczym innym, jak czystą afirmacją, jest *Hermes Bird* (1979), w którym w jednostajnym ruchu wznoszącym się przed kamerą penisa dostrzec można triumf samego Broughtona-twórcy, który po okresie małżeńskiej impotencji<sup>23</sup> celebrytuje swoje ponowne odrodzenie się w nowym związku. By wyrazić zachwyt męską cielesnością, Broughton i Singer filmują erekcję za pomocą kamery używanej do rejestracji prób nuklearnych, która pozwala zarejestrować im obraz w *slow motion*, ukazując triumfalny, pulsacyjny ruch powiększającego się z podniecenia członka. Męskie przyrodzenie nie funkcjonuje tu jako fetysz, nie podlega uprzedmiotowieniu, jak rozparcelowane w zbliżeniach ciało kobiety w kinie głównego nurtu, opisane przez Mulvey.

Różnica polega znów na identyfikacji. Broughton przedstawia fragment męskiego ciała i skupia na nim spojrzenie widza, jednak penis nie może stać się tu wyłącznie obiektem pragnienia. Funkcjonuje równocześnie jako podmiotowe „he”, którego dotyczy odczytywany z offu poemat. Penis w *Hermes Bird* nie jest więc fallusem, uosabiającym patriarchalną władzę, organem pacyfikującym i sygnującym w ten sposób męską dominację. Broughton przedstawia go jako coś wspólnotowego i zarazem tożsamościowego, tworząc symboliczną egzemplifikację gejowskiej społeczności, niezwykle delikatnej, „rozmiękczonej” przez odczytywaną sennym głosem autora poezję oraz zamierzone podobieństwo do wznoszącej się ku słońcu roślinie.

*Devotions* (1983) to z kolei film, który składa się z kilkunastu krótkich scen, obrazujących życie gejowskich par, włączając w to sferę erotyczną, ale i spędzanie wolnego czasu czy wspólne wychowywanie dzieci. Wiele z nich estetycz-



<sup>22</sup> Por. *Ritual in Transfigured Time*, reż. M. Deren, USA, 1946.

<sup>23</sup> J. Foley, op. cit., s. 216.



nie ociera się o kampf (jak np. zabawa pokrytym srebrną folią modelem fal-lusa z przyczepionymi do niego ruchomymi skrzydełkami), ale film przede wszystkim w pogodny i zabawny sposób obrazuje gejowską wspólnotę, mityzując jej odrębność na tle reszty społeczeństwa. Warto zauważyć, że w *Devotions* nie pojawia się ani jedna kobieta (choć obecni są tu transwestyci); film wyraźnie wyklucza je z kręgu męskiej społeczności.

O ile *Song of the Godbody* i *Hermes Bird* mogliśmy postrzegać jako gesty mityzujące, założycielskie, mające na celu ukonstytuowanie pewnej wspólnoty społecznej (opartej na tożsamości gejów) oraz wspólnoty patrzenia, w którą włączeni zostaną również widzowie, o tyle *Devotions* gestów tych już nie potrzebuje. Broughton patrzy tu niejako „obok” heteronormatywnego porządku, a wszystko, co ujmuje w kadrze, wydaje się naturalnie pasować do przedstawionego świata. Spojrzenie kamery nie jest już wymierzone przeciwko jakiemuś

kanonowi, nie musi zawłaszczać ani pokazywać zawłaszczania. Opowiada raczej o spełnionej utopii, w której doszło do całkowitego porozumienia. Zauważmy, że *Devotions* to „akty oddania (się)”, tak w miłosnym uniesieniu, jak i po prostu: poświęceniu się dla drugiego człowieka, bliźniego, ukochanej osoby. Ciało, które eksploruje tu Broughton, nie jest przedmiotem, ale pośrednikiem w komunikacji, która odzyskuje tu swój religijny sens w postaci komunii.

Jak pisali we wstępie do *Readera* wydawcy z White Crane Institute Bo Young i Dan Vera:

„istnieje rozróżnienie, które może i powinno być stosowane: na tych, którzy byli (i są) „artystami gejami” oraz na tych, którzy tworzą „gejowską” sztukę. James jest, w pełnym tego słowa znaczeniu, tym drugim. Nigdzie czysta, gejowska żywiołowość nie została pokazana bardziej klarownie, niż w twórczości i pisarstwie Jamesa Broughtona. Nigdzie radość życia nie została ogłoszona z większym zapałem i niemalże boską nieświadomością jakiegokolwiek formy wstydu. Głębia i mitologia gejow-

skiej miłości nigdy nie była celebrowana bardziej niewinnie i hałaśliwie; dumne odzyskiwanie „queeru” możemy zapewne przypisać właśnie Broughtonowi. Nikt nie zgłębiał pełni wymiarów pulsującego energią Erosa wspanialej, niż on w każdym napisanym słowie, w każdej klatce filmowej... w każdej chwili swojego życia. Jeśli poezja jest językiem duszy, Broughton miał w niej niezrównaną płynność. Jeśli film jest jednym z prawdziwych wkładów Amerykanów w kulturę światową, to Broughton był jego gejowskim ambasadorem<sup>24</sup>.

Broughton konsekwentnie konstruował gejowską wspólnotę patrzenia, co czyni z niego jednego z patronów ruchu emancypacyjnego, mimo że jego awangardowej twórczości daleko do poetyki kina gejowskiego. W filmach reżysera *Mother's Day* próżno szukać uprzedmiotowionego obiektu seksualnej fantazji, nawet w postaci ciał męskich. Pożądana jest tu raczej sama cielesność, która staje się płaszczyzną dla afirmacji wyzwolonej, nieskrępowanej seksualności, a tym samym witalizmu i energii życiowej (podczas gdy mechanizmy ustanawiania „obektu spojrzenia” energię tę wstrzymują i włączają ją w ogólną ekonomię). Spojrzenie Broughtona jest w tym sensie subwersywne, wywrotowe również w stosunku do „przełamania”, które miała ma myśli Mulvey. Autor buduje bowiem nową wspólnotę patrzących, która nie skupia się już na tym, by skonstruować ciało jako przedmiot władzy. Nie staje się ono towarem ani fetyszem, ale pośredniczy we wspólnotowym akcie komunikacji – w odróżnieniu od biernego i uprzedmiotowionego ciała, jako źródła autoerotycznej kompensacji.

<sup>24</sup> B. Young, op. cit., s 39-44.

## **The Avant-Garde Visions of Masculinity. James Broughton's Adventures of Body**

The aim of the paper is to describe the representations of masculinity in the works of James Broughton, an American avant-garde filmmaker and a poet, connected to the San Francisco Renaissance group. He has also played an active role in a gay movement since the '50s and became one of its icons. While analyzing Broughton's movies the paper refers to Laura Mulvey's concept of breaking the visual pleasure. The main goal of the paper is to trace changes occurring in the creation of a hero and narrator's view in relation to their hetero- or non-heteronormativity. The author concentrates on the selected films from different periods of Broughton's career, e.g.: *The Adventures of Jimmy*, *The Bed*, *The Golden Positions*, *Song of the Godbody*, *Hermes Bird*, *Devotions*. The paper argues that in Broughton's works a viewer can find a shift from the creation of a male body as a constructed object of desire, through an attempt to deal with the theme of androgyny, to the affirmation of a non-canonical male body, which becomes the basis of the gay community.

# Monika Rawska

(Uniwersytet Łódzki)

## Między opresją a subwersją – moda jako potencjalna przestrzeń wyrazu nienormatywnej cielesności

Przyglądając się dominującym w danym momencie trendom w modzie (które przychodzą i odchodzą, często zresztą zataczając koło), kampaniom reklamowym oraz personom aktualnych trendsetterów i supermodelek, można wyciągnąć wiele wniosków na temat kondycji społeczeństwa. Choć nazwanie mody jako całościowego zjawiska zwierciadłem, w którym odbija się ludzkość, byłoby stanowczą przesadą, nie sposób nie dostrzec jej twórczego potencjału. Wpływa na tworzenie pewnych nastrojów, a nie tylko odzwierciedla aktualnie panujące tendencje. Jednak wbrew temu, jak chcieliby ją widzieć niektórzy – zwłaszcza jej najwięksi apologetci, fashioniści oraz dziennikarze mody – podążanie za trendami, odgórnie przecież wyznaczanymi i w konkretny, nieprzypadkowy a starannie przemyślany i zaplanowany sposób prezentowanymi, wydaje się wykluczać ekspresję indywidualnej osobowości jej odbiorców. Warto jednak zastanowić się nad potencjałem rewolucyjnym tkwiącym w modzie – czy faktycznie istnieje?

### W poszukiwaniu człowieka doskonałego

Gdy Platon w *Uczcie* ustami Arystofanesa opowiadał mit o Androgyne, służyło to nie tylko wyjaśnieniu przyczyny, dla której człowiek tak usilnie poszukuje uczucia pełni utożsamianej z miłością, ale także dla podkreślenia różnicy między kobietą a mężczyzną. Jak zwraca uwagę Karolina Kosińska w książce *Androgin: Tożsamość, tęsknota, pragnienie*, mimo iż mit ten został już wyeksploatowany, wciąż postać opisana przez filozofa w potocznym rozumieniu istniała, niejako wyprzedzając pojawienie się kobiety i mężczyzny. Tymczasem autorka podkreśla, że był to byt równorzędny z dwiema płciami. Nie był jednością a „podwójnością, połączeniem dwóch istot, ze wszystkimi

konsekwencjami takiej sytuacji”<sup>1</sup>. Badaczka zauważa, że androgyn tworzy, czy też kontynuuje binarność opozycji zrosniętych w nim płci, to aberracja – „jest sam w sobie gotowy do rozcięcia, dwie kryjące się w nim istoty są już uformowane, nawet jeśli istnieje między nimi bardzo silny związek”<sup>2</sup>. Powrót do stanu androgynicznego, poczucie pełni, może dać jedynie odnalezienie oderwanej połówki, choć wydaje się, że warunek różnopłciowości nie jest konieczny, co zatem powodowałoby pęknięcie w definicjach mówiących, że androgyn to istota złożona z dwóch odmiennych płci<sup>3</sup>.

Przyjmując interpretację Platona, możemy założyć, że androgynia jest pełnią, a powrót do tego stanu jest niemożliwy, jednak w odniesieniu do Owidiuszowskiego Hermafrodyty, dwupłciowość byłaby raczej przekleństwem, przejawem nienaturalności owego złączenia płci, źródłem cierpienia<sup>4</sup>. Podwójność tej postaci jest jednak redukująca – choć w opowieści zrastają się ze sobą ciało nimfy Salmacis i pięknego młodzieńca Hermafrodyta, jak zauważa Kosińska, jedynie jego imię pozostaje. Kobiecość, którą zyskuje nowe, zrosnięte ciało nie jest jednak w żaden sposób określona, rozpuszcza się, a przy tym męskość chłopca zostaje rozbita, nie zostaje dopełniona poprzez kobiecość, będącą tutaj „brakiem, który w osobie Hermafrodyta czyni jedynie spustoszenie. Mamy podwójność [choć w zasadzie fikcyjną – przyp. MR], dwukształtność, ale jednocześnie redukcję tego, co istniało wcześniej”<sup>5</sup>. Hermafrodytyzm niesie więc ze sobą cierpienie wynikające z utracenia jednorodnej, zintegrowanej tożsamości. Przy czym – jak podkreśla badaczka – cierpienie stoi jedynie po stronie młodzieńca, co wynika z „jego wiary w naturalną, esencjalną, integralną męskość”, nimfa po zespoleniu właściwie zupełnie znika. „W ten sposób Hermafrodyta, jako pewien konstrukt historyczny, okazuje się diametralnie różny od konstruktu, jakim jest androgyn. Ich podobieństwo, rzekomo wynikające z połączenia w jednej istocie dwóch płci, jest jedynie iluzją”<sup>6</sup>. Już zatem u mitycznych umocowań pojęcia ujawnia się ambiwalencja i definicyjne trudności. Kosińska zauważa, że wynika to z faktu, iż dychotomia płci jest jedną z podstawowych zasad rządzących kulturą Zachodu. Niemożliwe okazuje się również stworzenie definicji wykraczającej poza tę dychotomię.

Dylemat jest tym poważniejszy, że androgynia, jako pewna sytuacja czy koncepcja, funkcjonuje na wielu obszarach: można ją odnaleźć w filozofii, biologii, psychologii, socjologii, estetyce. Tym samym przestaje być prostym konceptem połączenia dwóch płci, a staje się metaforą przełamania dychotomii w ogóle<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> K. Kosińska, *Androgyn: Tożsamość, tęsknota, pragnienie*, Warszawa 2014, s. 74.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Zob. ibidem, s. 75.

<sup>4</sup> Zob. ibidem, s. 72.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 70.



Autorka wskazuje, że być może jedynymi stałymi cechami androgyniczności są „niedokończenie, niespełnienie i pragnienie”, które przejawiają się w powracających w kulturze wyobrażeniach. Za sprawą rozwijających się badań z zakresu *gender* i *queer studies* wraz z refleksją „nad charakterem binarności płci i jej statusem w porządku heteronormatywnym” współczesna androgynia zyskiwałaby raczej charakter subwersywny i nie byłaby próbą wcielenia „jakiegoś ideału (choć z tęsknoty za nim nigdy do końca nie rezygnuje)”<sup>8</sup>. Płeć bowiem przestała być kwestią oczywistą i jednorodną. A teorie wyrastające z postmodernizmu spowodują zmianę w postrzeganiu postaci androgyna – „dualna natura archaicznego modelu tej figury zostanie zanegowana, zmieniając diametralnie jej status i strukturę”, choć „pozostanie tęsknota za przekroczeniem ludzkiej kondycji, za ideałem, za czymś niewyobraźnym”<sup>9</sup>.

Feministyczne badaczki wykazały, że istnieje istotna różnica między płcią, z jaką się rodzimy, a tą, jaką nabywamy w drodze socjalizacji, oraz, „że gender nie wynika bezpośrednio z płci biologicznej”<sup>10</sup>. Już Ann Oakley zauważyła, że:

„Męskość i kobiecość nie wiążą się z biologią, lecz z licznymi społecznymi, kulturowymi i psychologicznymi cechami, które człowiek nabywa, stając się mężczyzną lub kobietą w konkretnym społeczeństwie i konkretnej epoce”<sup>11</sup>.

Judith Butler idzie dalej w swoich rozważaniach, dochodząc do wniosku, że również płęć biologiczna jest konstruktem kulturowym. Zarówno płęć, jak i *gender* powstają na drodze praktyk dyskursywnych i poza-dyskursywnych. Jej zdaniem „ciało nie posiada żadnej z góry określonej płci”<sup>12</sup>, *nie jest znaczące*. Ciało staje się ciałem określonego rodzaju (płci) poprzez nieustanne zachowania przypisywane danej kategorii *gender* (*performance of gender*). Stąd też *gender* jest nie tyle wewnętrznym składnikiem naszej istoty, ile raczej naszego działania; być kobietą to zachowywać się jak kobieta<sup>13</sup>.

Na podstawie rozważań o *drag queen*, parodii, która ujawnia sztuczność i arbitralność swojego pierwowzoru, za Esther Newton Butler stwierdza, „że przebieranie się (*drag*) nie jest imitacją czy kopią jakiejś uprzednio istniejącej i prawdziwej płci kulturowej (...), przebieranie się powołuje do życia strukturę symulacji (*impersonation*), dzięki której jakakolwiek płęć kulturowa jest w ogóle możliwa”<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>10</sup> S. Jackson, *Gender a seksualność z punktu widzenia teorii*, tłum. M. Loska, [w:] *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Kraków 2001, s.13.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>14</sup> J. Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. E. Majewska, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2008, s. 177.

Oznacza to, że to imitacja sama funduje swój oryginał, „te ontologiczne utrwalone fantazmaty «mężczyzny» i «kobiety» są teatralnie wytwarzanymi skutkami, które jedynie udają podstawy, korzenie, normatywne określenia tego, co rzeczywiste”<sup>15</sup>. Butler w swojej teorii odwołuje się do pojęcia „performatywności” Johna Austina – performatywy to takie zdania, które stwarzają realne skutki<sup>16</sup>.

Według Butler płeć materializuje się poprzez zespół takich właśnie cytowanych praktyk (zachowań), mających zarówno normatywny, jak i regulacyjny charakter, a więc przymusowy i ograniczający<sup>17</sup>. Chodzi tutaj o odwoływanie się do istniejących już w kulturze konwencji i norm społecznie uznanych, zatem ponownie – o istotną, również dla moich rozważań, kategorię odtwarzania. Kobiecość i męskość są wtórnie stwarzane poprzez swoje imitacje/odtworzenia, postać Androgyne wydaje się być zatem punktem negocjacji między tymi kulturowymi konstruktami, a poprzez to staje się przestrzenią wolności od narzucanych norm oraz aktem subwersji wobec nich. Jest ciałem niemalże doskonałym – wymykającym się prostej klasyfikacji, znajdującym się pomiędzy opozycjami binarnymi. Ciałem nierealnym, przekraczającym, tak jak transgresja, której uosobieniem się wydaje, „daje dostęp do świata leżącego poza przestrzeganymi zwykle granicami, ale te granice zachowuje”<sup>18</sup>.

## Wywrotowe odgrywanie?

Uniseks i androgynia w modzie wydają się przeżywać renesans. Nie jest to wprawdzie żadna rewolucja, bo „już w latach 30. skandal wywołała Marlena Dietrich, nosząc garnitury w męskim stylu”<sup>19</sup>, jednak skala, jaką osiąga dziś to zjawisko, jest czymś wcześniej niespotykanym, tym bardziej, że dotyczy się głównie mody męskiej. W 2011 roku zapoczątkowali je *blogerzy*, a pierwszym z nich był Bryanboy, nastolatek z Filipin, który „każdą nowo zakupioną parę szpilek lub torebek, najczęściej od Chanel lub Marca Jacobsa, wkładał sam, robił zdjęcie, a następnie publikował je na blogu”<sup>20</sup>. Jego popularność skutkowałą nie tylko zainteresowaniem projektantów, którzy zaczęli chętnie zapraszać go na swoje pokazy, ale również pojawieniem się rzeszy naśladowców, wśród których wyróżnia się szczególnie redakcja internetowego magazynu o modzie *Mykromag*: Sonny Groo, Jean Paul Paula oraz Charles Guislain (wypromowany przez dziennikarkę mody Diane Pernet – można go było zobaczyć m.in. w jednej z sesji zdjęciowych włoskiego „Vogue’a”). Zarówno Bryanboy, jak i Jean Paul Paula zapytani przez Elizabeth Spiridakis, dziennikarkę działu mody „New York Timesa” o swoje pierwsze doświadczenia z przejmowaniem elementów damskiej garderoby przyznają, że było to

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Najczęściej podawanym przykładem jest tutaj „Ogłaszam was mężem i żoną” wygłaszane przez księży i urzędników stanu cywilnego podczas ślubów.

<sup>17</sup> S. Jackson, op.cit., s. 21.

<sup>18</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 72.

<sup>19</sup> M. Świderek, *Oto ono*, „Fashion Magazine”, marzec 2011, s. 57.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 54.

spowodowane w dużej mierze pragmatyzmem – obaj są filigranowi i mieli problem z kupieniem ubrań w odpowiednich rozmiarach, a konfekcje męskie nie zadowalały ich gustów ani nie spełniały oczekiwań, jak mówią – były po prostu nudne. „Gender nie ma znaczenia, jeśli tylko coś mi się podoba” – mówi Bryanboy<sup>21</sup>. Jednak ani on, ani żaden z pozostałych *blogerów* nie wspomina nic o politycznym podglebiu swoich wyborów odzieżowych ani o zaangażowaniu w równościową filozofię *gender* czy *queer*. Bez wątplenia poszerzają tradycyjne rozumienie mody, ale czy swoimi praktykami chcą też osiągnąć coś więcej niż tylko bycie oryginalnymi, poszerzając społeczną świadomość? Czy więc ich zachowanie można postrzegać w kategoriach subwersji wobec dominujących wzorców kobiecości i męskości?

Pokaz mody jesień/zima 2011/2012 Anouki Bicholla otworzyła czwórka tancerzy na niebotycznie wysokich szpilkach. Nagranie z ich występu szybko przekroczyło pięć milionów wyświetleń na kanale YouTube, a sam zespół – Kazaky – stał się prawdziwym ogólnoswiatowym fenomenem. Grupa określa się „kolejną fazą kulturowego procesu”, sugerując tym samym, że za ich anturazem stoi coś więcej. Skojarzenia stylistyczne z Lady Gagą są zresztą dość powszechne – Tim Blanks z portalu Style.com określił ich (nieco zjadliwie) jako „post-Gagowskich”<sup>22</sup>. Polskiej publiczności mogą być znani jako tancerze z teledysku *Girl Gone Wild*, do udziału w którym zaprosiła ich sama Madonna. Członkowie zespołu pojawili się również na zakończeniu pokazu marki Dsquared2 oraz w licznych modowych sesjach zdjęciowych. Co interesujące grupa planowała również stworzenie wspólnie ze swoją stylistką linii ubrań, a w światową trasę koncertową wyruszyła jeszcze przed wydaniem swojej debiutanckiej płyty, mając na koncie raptem parę singli. Oficjalna strona internetowa zespołu jest dość uboga w treści i nie znajdziemy na niej żadnych szczegółowych informacji – tym bardziej żadnego manifestu. Niemniej jednak o zespole pisze się zwykle w kontekście subwersywnych gier z płcią kulturową, głównie za sprawą łączenia atrybutów męskich i kobiecych (osławione buty na wysokich obcasach)<sup>23</sup>. Tymczasem sami członkowie wyznali w rozmowie z „V Magazine”, że wszystko zaczęło się od żartu. Chcieli sprawdzić, czy w takich butach da się tańczyć, gdy okazało się, że tak, stwierdzili, że będzie to coś, co ich wyróżni. „Nie stajemy się bardziej kobiecy, zakładając je, czujemy się wręcz bardziej mężczyznami. Wciąż jesteśmy mężczyźni”<sup>24</sup>. Można o nich przeczytać, że reprezentują niemalże mityczną męskość zseksualizowaną do granic możliwości, a ich występy nie były pozbawione kontrowersji. Jeden z ich koncertów w Rosji został odwołany ze względu na wystosowane pod adresem zespołu i publiczności groźby, co jedynie wzmocniło „kultowy status nowicjuszy”<sup>25</sup>. O ich scenicznych kreacjach, upodobaniu dla świata mody i specyficznej strony wizualnej ich wideoklipów

<sup>21</sup> <http://tmmagazine.blogs.nytimes.com/2009/02/05/the-next-level-boys-with-birkins/#more-3239>, 22.05.2011.

<sup>22</sup> [http://www.nytimes.com/2012/08/02/fashion/kazaky-a-boy-band-is-everywhere.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/08/02/fashion/kazaky-a-boy-band-is-everywhere.html?pagewanted=all&_r=0), 27.05.2015.

<sup>23</sup> Por. <http://itsallaboutkazaky.blogspot.it/p/bio.html>, 27.05.2015.

<sup>24</sup> <http://www.vmagazine.com/site/content/129/kazaky-horror-picture-show>, 27.05.2015.

<sup>25</sup> Zob. <http://depesha.com/arts-culture/culture/kazaky>, 27.05.2015.

mówi się, podkreślając przesadę, wręcz kumpowość, która wyjaśniałaby fakt, że stali się ikonami dla społeczności gejowskich i pojawili się na kilku okładkach gejowskich magazynów. Można odnieść wrażenie, że część piszących o fenomenie zespołu dziennikarzy wyjątkowo mocno chce widzieć w nich zagrożenie dla *status quo* oraz oznakę społecznej zmiany.

## Moda nie ma płci<sup>26</sup>?

Wydawałoby się, że postać Lei T. – pierwszej transseksualnej modelki – była w 2010 roku faktycznym przełomem w świecie mody. Jej pojawienie się na okładce francuskiego „Vogue’a” (Lea pozuje nago, jedną ręką zasłaniając biust, drugą – genitalia) wywołało niebywałe kontrowersje. Wszystko to za sprawą redaktor naczelnej magazynu Carine Roitfeld, która „od lat bierze udział w publicznych dyskusjach na temat ludzkiej seksualności i jest jedyną naczelną, która nie boi się łamania konwenansów”<sup>27</sup>. obrońcy praw mniejszości seksualnych uznają tę sesję zdjęciową, jak i kampanię reklamową Givenchy, w której pojawia się modelka, za niebywałe istotną w walce ze społecznym wykluczeniem. Według La Roche, jednego z trzech transseksualnych polityków na świecie, „zdjęciami z udziałem [Lei – MR] udało się pokazać, że transseksualiści nie są skazani tylko na bycie prostytutkami lub w najlepszym przypadku fryzjerami”<sup>28</sup>. Sama Lea w wywiadach opowiada o tym, jak trudną drogę musiała przebyć w poszukiwaniu swojej tożsamości:

„My, transseksualiści rodzimy się i umieramy w samotności. Co prawda po operacji rodzimy się ponownie, ale znowu z tym ogromnym poczuciem samotności. I tak też umieramy. To cena, którą trzeba zapłacić za bycie sobą”<sup>29</sup>.

Przyznaje również, że bycie uznaną za ambasadorkę transseksualistów jest dla niej zaszczytną rolą, nie ukrywa jednak, „że za drzwiami nadal kryje się wstyd i poczucie, że wszystko, co najpiękniejsze na świecie, np. miłość i akceptacja, to tematy nie dla odmienców”<sup>30</sup>.

Na przykładzie transseksualnych modelek doskonale ujawnia się opisane przez Ervinga Goffmana zarządzanie piętnem powstającym w wyniku społecznych negocjacji oraz w ramach interakcji – przynależność do danej grupy normalsów lub napiętnowanych stanowi istotny element kształtowania się tożsamości jednostki. Marginalizacja ma przy tym charakter otwarty i dynamiczny – każdy w danym momencie może nosić piętno, a role te nie są określone raz na zawsze<sup>31</sup>. Powołującą

<sup>26</sup> Śródtytuł zaczerpnięty z: M. Świderek, op. cit.

<sup>27</sup> [http://kobieta.gazeta.pl/kobieta/1,107881,8231617,Lea\\_T\\_\\_Pierwsza\\_transseksualna\\_modelka\\_w\\_reklamie.html](http://kobieta.gazeta.pl/kobieta/1,107881,8231617,Lea_T__Pierwsza_transseksualna_modelka_w_reklamie.html), 22.05.2011.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Zob. E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005.

się na analizy badacza Anna Wieczorkiewicz zauważa, że piętno wiąże się zarówno ze wstydem, jak również z estetyzacją i może być pielęgnowane. Analizując pokazy osobliwości, zauważa, że może ono stanowić szczególnie kapitał<sup>32</sup>. *Freak*, odmieniec – takim mianem od zawsze określało się osoby, które w jakiś sposób nie przystawały do podstawowych kategorii, opozycji binarnych, na których fundowana jest kultura. Czy kariera Lei T. stanowi gest włączenia osób uprzednio z niej wykluczonych, czy jest krokiem milowym w równouprawnieniu mniejszości, czy też potwierdza tylko ich wykluczenie? Medialny szum minął i choć w lutym 2015 roku Lea znalazła się w dwunastce kobiet, które zdaniem magazynu „Forbes” zmieniły włoską modę, trudno nie odnieść wrażenia, że była przelotną sensacją we *freak show* ufundowanym przez świat mody, regularnie „produkujący” nowe gwiazdy i nowe sensacje.

Andrej Pejic, australijski model, który w finale pokazu *haute couture* Jeana Paula Gaultiera wystąpił jako panna młoda, wywołał prawdziwe poruszenie. Nikt nie podejrzewał, że piękna modelka jest tak naprawdę mężczyzną. Portal Lula.pl, mając na myśli fakt, że Pejic występuje w pokazach i sesjach zdjęciowych zarówno mody damskiej, jak i męskiej nazwał go „uniwersalnym modelem przyszłości”<sup>33</sup>, co wydaje mi się o tyle interesujące, że słowo „model” można interpretować na różne sposoby. Poza oczywistym znaczeniem, w *Słowniku języka polskiego* można znaleźć również inne. Przywołałam tutaj te, które są szczególnie ciekawe w tym kontekście: model – „typowy dla jakiegoś okresu, miejsca lub jakiejś grupy i potem naśladowany sposób realizacji czegoś oraz próbny egzemplarz jakiejś serii wyrobów technicznych”<sup>34</sup>. Te dwa odmienne sposoby rozumienia słowa „model” stanowią tak naprawdę istotę zagadnienia.

„Czyżby był to znak naszych czasów? **Role się zmieniają** - kobiety stają się bardziej męskie, a mężczyźni kobiecy, to **może i uroda powinna również się zmienić**? A może to po prostu odpowiedź na zwykle **poszukiwanie piękna**?”<sup>35</sup>.

Dość naiwnie pytają autorzy artykułu. Analogiczne pytanie o uniwersalny wzór piękna zadaje Marcin Świderek, cytowany już dziennikarz „Fashion Magazine”. Czy jednak da się jeszcze znaleźć odpowiedź na pytanie o to, co jest kobiece, a co męskie? Wydaje się, że moda skutecznie przekracza nasze rozumienie tych pojęć. Jakie są jednak motywacje przekraczania granic między tradycyjnym rozumieniem atrybutów danej płci? Jedną z odpowiedzi wydaje się tkwić w samych pytaniach postawionych przez dziennikarzy. Zarówno redakcja Lula.pl, jak i Marcin Świderek używają tego samego sformułowania – uniwersalny wzór piękna. Czy w czasach, kiedy tak wiele mówi się o tolerancji

<sup>32</sup> Zob. A. Wieczorkiewicz, *Monstrarium*, Gdańsk 2009.

<sup>33</sup> [http://lula.pl/lula/1,94040,9019227,Andrej\\_Pejic\\_\\_\\_uniwersalny\\_model\\_przyszlosci\\_.html](http://lula.pl/lula/1,94040,9019227,Andrej_Pejic___uniwersalny_model_przyszlosci_.html), 22.05.2011.

<sup>34</sup> <http://sjp.pwn.pl/szukaj/model>, 22.05.2011.

<sup>35</sup> [http://lula.pl/lula/1,94040,9019227,Andrej\\_Pejic\\_\\_\\_uniwersalny\\_model\\_przyszlosci\\_.html](http://lula.pl/lula/1,94040,9019227,Andrej_Pejic___uniwersalny_model_przyszlosci_.html), 22.05.2011. Wszystkie podkreślenia należą do autorów artykułu, zachowano oryginalną pisownię.

i różnorodności, poszukiwanie czegoś, co byłoby uniwersalnym wzorem, nie ma przypadkiem posmaku nie tylko regresu w myśleniu, ale także opresji?

Interesujący wydaje się jednak fakt, że Adrej Pejic, który w wywiadzie dla „Telegraph” na pytanie o to, czy zmieniłby płeć, opowiedział: „Tak, gdyby zaproponowano mi kontrakt Victoria’s Secret”<sup>36</sup>, dziś jest już kobietą. W 2014 roku model przeszedł operację zmiany płci i przyjął imię Andreja, w licznych wywiadach opowiadając o tym, że chciał to zrobić już, gdy kończył liceum, ale zdecydował się odłożyć ten proces w czasie, również ze względu na rozwijającą się karierę modela, która zapewniła środki finansowe dla kosztownego zabiegu. W maju 2015 roku Andreja pojawiła się na okładce amerykańskiego „Vogue’a” jako pierwsza otwarcie transgenderowa modelka. W artykule zatytułowanym *Czy przemysł mody osiągnął transgenderowy punkt zwrotny*<sup>37</sup> mamy do czynienia z dość osobliwym zestawianiem informacji. Pod zdjęciem pięknej modelki znajduje się cytata z jej intymnej wypowiedzi: „Myślałam: «Spróbuj być chłopcem, spróbuj być normalna», oraz (jeszcze w tym samym wersie) informację, że ma na sobie treneczka Ralphi Lauren, top Michaela Korsy, spodnie Chloé i pierścionek Lary Melchior. Powaga wypowiedzi zostaje rozbita przekazem reklamowym. „Sukces Pejic doskonale zbiegł się – oraz ucieleśnia – wejście transgenderowej tożsamości do społecznego i politycznego mainstreamu”<sup>38</sup>, twierdzi Alice Gregory, autorka artykułu przywołując jednocześnie cytowane przez modelkę wypowiedzi osób martwiących się o jej karierę („Stracisz to, co było w tobie wyjątkowe. Nie będziesz już interesująca. Jest tyle ładnych dziewczyn.”) oraz jednego z agentów, który stwierdził, że lepiej być androgynicznym mężczyzną niż *transsem*. Modelce chodziło natomiast o udowodnienie, że zmiana płci to coś więcej niż tylko chwyt. Przywołana zostaje również wypowiedź Gene’a Kogana z DNA Model Management: „Andreja miała przed sobą wyjątkową karierę jako model, często prezentujący damską odzież; zrezygnowała z tego. Otworzyła tym samym oczy wielu osobom, dzięki niej zyskali nową perspektywę. Jej wpływ będzie widoczny jeszcze przez wiele lat”. Wypowiedź ta jest o tyle interesująca, że właściwie trudno ją jednoznacznie zinterpretować.

Tendencja, by na pokazach mody damskiej ubrania prezentowali mężczyźni, a męskiej kobiety była wyraźna w 2014 roku – należy przywołać pokazy Gucciego, Chanel, Givenchy, Moschino czy Saint Laurent. Dyrektor kreatywny domu mody Gucci, Alessandro Michele, powiedział, że wybór modeli do damskiego pokazu był „zapisem tego, co dzieje się wokół nas: afirmacją wolności ponad kategoryzowaniem i szufladkowaniem”<sup>39</sup>. Podobnego zdania jest również LadyFag, nowojorska performerka i pisarka, która zwróciła uwagę na to, że tak jak bycie „czarnym nie jest trendem” tak „bycie *transsem* nie jest trendem”. Przywołana w artykule Gregory projektantka Proenza Schouler twierdzi, że nikt nie przejmuje się już płcią,

<sup>36</sup> [http://lula.pl/lula/1,111791,9232597,Andrej\\_Pejic\\_jest\\_gotowy\\_zmienic\\_plec.html](http://lula.pl/lula/1,111791,9232597,Andrej_Pejic_jest_gotowy_zmienic_plec.html), 22.05.2011.

<sup>37</sup> A. Gregory, *Has the Fashion Industry Reached a Transgender Turning Point?* <http://www.vogue.com/13253741/andreja-pejic-transgender-model/>, 27.05.2015.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

która – przynajmniej w wymiarze estetycznym – przestała mieć już znaczenie i zanika. „Jako projektant odzwierciedlasz kulturę, a to jest teraz istotny aspekt naszej kultury” – powiedziała. Praktyki te, choć nie można ich porównywać do transseksualności, miałyby świadczyć o społecznej akceptacji i tolerancji. W świecie mody poza Leą i Andreją funkcjonują jeszcze dwie transseksualne modelki – Ines Rau i Arisce Wenzer, która w jednym z wywiadów zwróciła uwagę na istotny fakt, stojący niejako w kontrze do poprzednich, równościowych wypowiedzi. „Przemysł mody jest kapryśny. Po prostu ma cię gdzieś. Jeśli coś nie jest teraz *trendy*, jest dla nich martwe. Zwykle słyszysz: «Już mamy transa. Już mamy czarną dziewczynę. (...) Będzie trudno wcisnąć jeszcze jednego z was»<sup>40</sup>. Przyjaciel oraz ojciec chrzestny sukcesu Lei T. Riccardo Tisci powiedział natomiast: „Chciałem również wysłać wiadomość do świata, że poza tym, że jest [Lea – MR] transgenderowa, jest również po prostu człowiekiem. Mogła być bankierem, farmaceutką, kimkolwiek. Tak się złożyło, że jest modelką<sup>41</sup>. Wymienianie zawodu modelki w jednej linii z zawodami „codziennymi”, wymagającymi przy tym kontaktu z klientem wydaje się jednak jedynie retorycznym chwytym. Świat mody rządzi się bowiem zupełnie innymi prawami niż zawody bardziej „przeciętne”. Wskazywałyby również na to cytowane powyżej wypowiedzi Wenzer. Moda jest wielką machiną przemysłową i o jakichkolwiek szlachetnych celach nie zapewnialiby projektanci oraz redaktorzy magazynów jej poświęconych, jest nastawiona na cele stricte przemysłowe. Prześciganie się w oryginalności projektów może być wynikiem artystycznych i twórczych ambicji, ale przede wszystkim jest obietnicą lepszej sprzedaży. Kontrowersje, przełamywanie społecznego tabu oraz łamanie wszelkich reguł zawsze były najlepszymi kampaniami reklamowymi, a jeśli powodowały przy tym zmiany w sposobie myślenia o świecie, był to zwykle efekt uboczny. Nie chcę w ten sposób odmówić modzie jakichkolwiek szlachetnych pobudek – może ona wywierać pozytywny wpływ, może angażować się w akcje społeczne (jak choćby kampania sklepów H&M *Fashion against AIDS*), takie działania sprzyjają przy tym pozytywnemu wizerunkowi firmy, czego konsekwencje są już oczywiste – pierwszą i podstawową motywacją będzie zawsze sprzedaż. Dlatego należałoby z pewnym przymrużeniem oka traktować wypowiedzi takie, jak ta Bruce’a Webera, fotografa, który wykonał w 2014 sesję zdjęciową dla Barneys’a – stwierdził on, że kampania reklamowa, to nie były jedynie zdjęcia – udało się opowiedzieć historię siedemnastu transseksualnych modelek i modeli, które wzięły w niej udział przy pomocy broszury, która została przy okazji wydana. „Historie nie były zafiksowane jedynie na wymiarze komercyjnym. To były oczywiste fakty. Nie sposób nie obdarzyć olbrzymim szacunkiem ich [modelek – MR] odwagi<sup>42</sup>. Alice Gregory wypunktowuje zmiany, jakie nastąpiły w postrzeganiu osób transgenderowych, zauważa między innymi, że Barack Obama jako pierwszy z amerykańskich prezydentów publicznie użył słowa „transgenderowy”, a osoby transseksualne przestały być dyskryminowane

<sup>40</sup> <http://thehairpin.com/2013/09/interview-with-a-high-fashion-model-who-is-also-transgender/>, 27.05.2015.

<sup>41</sup> <http://www.vogue.com/13253741/andreja-pejic-transgender-model/>, 30.05.2015.

<sup>42</sup> Ibidem.

w programie opieki zdrowotnej – sześćdziesiąt dwa amerykańskie uniwersytety (w tym Harvard) zapewniają kuracje hormonalne oraz wspierają operacje zmiany płci. Warto tutaj również wspomnieć o zmianie nomenklatury – tego typu zabiegi są określane mianem *gender-confirmation* w opozycji do wcześniejszej nazwy *gender-reassignment*<sup>43</sup>. Ciekawe, że autorka podkreślając fakt, iż społeczeństwo wciąż ma problemy ze swobodnym rozmawianiem na tematy płci kulturowej i transseksualizmu z obawy przed skomplikowaną terminologią oraz możliwością urażenia czyichś uczuć, zdaje się jednocześnie podkreślać, że świat mody jest znacznie bardziej liberalny – mówi się tam po prostu o ludziach, płęć niejako zostawiając na marginesie. „Jesteśmy bardzo otwarci na kwestie nienormatywne, ale to nie jest tak, że mówimy: «Och, tu będzie nam chodziło o transseksualną tożsamość»” – cytuje parę projektantów Mike’a Eckhausa i Zoe Latte. Inny dizajner, Shayne Oliver, wyjaśnia, że myśli o swoich projektach jako o stworzonych dla „nowej generacji”, która traktuje kwestię płci bardziej elastycznie<sup>44</sup>.

Być może „moda na androgyniczność” oraz otworzenie się na transseksualność jest faktycznie zapowiedzią zmian, które powoli zaczynają zachodzić w kulturze. Prawdopodobne jest jednak też, że odbija po prostu „modę na *gender studies*”. Zaskakuje jednak częstotliwość, z jaką dziennikarze piszący o modzie w 2011 roku posługiwali się określeniem „wzór piękna”, dodając do tego sformułowania zazwyczaj jeszcze dwa przymiotniki: „nowy” oraz „uniwersalny”, a przecież ów wzór chyba aż tak bardzo się nie zmienił. O Andreju Pejicu, mówiło się, że jest piękniejszy od wielu kobiet. Jako mężczyzna pojawiający się w sesjach zdjęciowych i pokazach mody damskiej był chyba idealną ilustracją opresyjnego mechanizmu mody, która od paru dobrych dziesięcioleci promuje bardzo szczupłą i wydłużoną chłopięcą sylwetkę, jako niedościgniony wzór kobiecego piękna. Nawet postać Lei T., której obecność w świecie mody dała nadzieję ma włączenie do społeczeństwa i oficjalnego dyskursu mniejszości seksualnych, naznaczona jest rodzajem ambiwalencji spowodowanej faktem przynależności do dominującego wzorca. Tego faktu jednak nikt nie wydaje się zauważać. Dodatkowo jej miejsce w dyskursie medialnym zajęła teraz Andreja Pejic, o której – w ramach sensacji – rozpisywały się nawet polskie media głównego nurtu<sup>45</sup>. Warto również zauważyć, że Andreja pojawiła się wtedy, kiedy międzynarodowa popularność Lei nieco przycichła i zaiste trudno nie postrzegać tego w kategoriach podsycającego powszechnego zainteresowania światem mody. W 2014 roku, mimo dużo rzetelniejszego podejścia do problemu i zwrócenia uwagi, na fakt, że osoby transseksualne wciąż postrzegane są w kategoriach ciekawostki, by nie powiedzieć – kuriozum, autorzy artykułów w czasopiśmie modowych nie są w stanie powściągnąć entuzjazmu dla swojego – nieco hermetycznego – świata, który w ich przekonaniu, w imieniu społeczeństwa, zrobił pierwszy milowy krok dla równouprawnienia.

<sup>43</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>44</sup> Zob. *ibidem*.

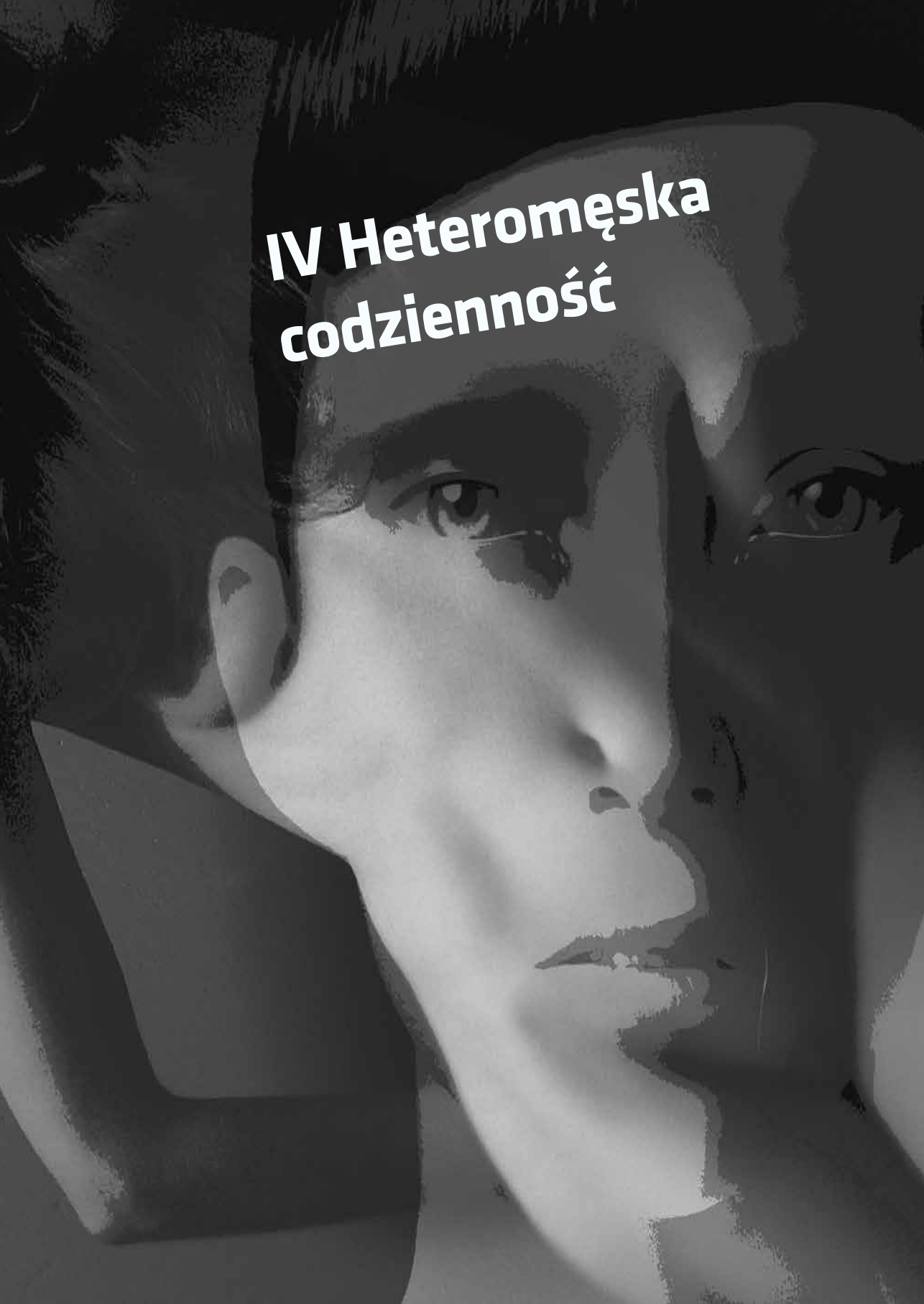
<sup>45</sup> Zob. <http://www.tvn24.pl/kultura-styl,8/andrej-pejic-teraz-jest-kobieta-wreszcie-poczulam-sie-soba,453195.html>, 30.05.2015.



### **Between Oppression and Subversion. Fashion as the Potential Branch to Express Non-Normative Corporeality**

The author analyses the presence of androgyny and transsexuality mainly in fashion industry which fashion journalists and commentators like to see as a milestone in the fight for equality, stressing the ambivalence of marketing techniques and arguing that – similarly to Erving Goffman's category of stigma – apart from having subversive potential it can also have an oppressive downside.





**IV Heteromęska  
codzienność**

# Ewelina Kamasz

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

# Rita Frieske

(Uniwersytet Warszawski)

## Representations of Masculinity in Advertising in Poland and China

### Introduction

Contemporary culture is an individualistic one highly focused on body, appearance and attractiveness. Postmodern body is essentially different from modern body. The postmodern body gives pleasure and helps to experience it. If a person cannot fully embrace new sensations, his body is thought to be crippled. In contrast, the modern body was supposed to serve a person to fulfill his duties as a worker, or a soldier. One was supposed to nourish it and sustain all bodily functions – other actions concerning body care were thought to be excessive and useless<sup>1</sup>.

Nowadays we can observe the growing cult of the body<sup>2</sup>. This cult takes the whole universe<sup>3</sup> and shrinks it down to the size and shape of one's body. This new religion has got its followers (ordinary people all around the world), saints (celebrities in the magazines, films, on television and internet), priests (personal trainers and surgeons), temples (gyms, runways, red carpets), and holy books (on how to lose 20 kilos in a month).

---

<sup>1</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, in: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, edited by M. Szpakowska, Warszawa 2008, pp. 95-102.

<sup>2</sup> D. Czaja, *Ciało w kilku odstonach*, in: *Metamorfozy ciała. Świadcstwa i interpretacje*, Warszawa 1999, edited by idem, p. 7.

<sup>3</sup> W. Małecki, *Somatoestetyka a normy ciała*, „Kultura Współczesna”, 1/2009.

Advertising and marketing agencies tend to use Photoshopped images that will help to sell their products. A lot of commercials tend to exploit models and objectify both women's and men's bodies. Lots of these images reinforce harmful stereotypes about gender. To be frank, there are not many ads that do not include either an image of a young, half-naked women/men acting as a sex object or a woman busy doing housework while her husband is enjoying his leisure time.

### Physical attractiveness and male body in Western culture and Poland

Physical attractiveness is beneficial in many aspects of life – it can help you to find a partner, avoid getting a speeding ticket or to get a job over a less attractive candidate. Every culture and society has its own beauty standards. According to the social expectation theory, physical attractiveness is a highly valued asset that can moderate social interactions. A person's attractiveness has been found to produce a halo effect, in which an observer's overall impression of a person influences their thoughts about person's character<sup>4</sup>. Physical attractiveness is the one positive aspect of a perceived person that makes us think of them in a positive way<sup>5</sup>, e.g. if she is beautiful, she must be also moral, intelligent and good-natured. We are more willing to mingle with attractive people because we assume they are competent, nice, kind, generous, even-tempered, strong, happy, socially active and sexually satisfied<sup>6</sup>. By contrast, the devil effect occurs when people allow a negative trait to influence their evaluation of other traits<sup>7</sup>.

Heavily exploited in media, beauty is also connected with success, fame, and money<sup>8</sup>. Beauty standards set by media are unattainably high and difficult to meet. An internalized image of a perfect body is one of the reasons of lower self-esteem, and eventually, worse life quality<sup>9</sup>. Self-esteem is crucial for our happiness and life satisfaction<sup>10</sup>, it is also inevitably influenced by social approval and one's age. People with higher self-esteem perceive themselves as more socially attractive and more likable<sup>11</sup>. They also have fewer psychosomatic afflictions than individuals with the lower self-esteem<sup>12</sup>.

<sup>4</sup> W. Wosińska, *Psychologia życia społecznego*, Gdańsk 2004.

<sup>5</sup> B. Wojciszke, *Człowiek wśród ludzi. Zarys psychologii społecznej*, Warszawa 2006.

<sup>6</sup> E. Mandal, *Miłość, władza i manipulacja w bliskich związkach*, Warszawa 2008.

<sup>7</sup> A. Głębocka, *Niezadowolenie z wyglądu a rozpaczliwa kontrola wagi*, Kraków 2009.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> A. Brytek-Matera, *Obraz ciała – obraz siebie. Wizerunek własnego ciała w ujęciu psychospołecznym*, Warszawa 2008.

<sup>10</sup> C.D Ryff, B. Singer, *Paradoksy kondycji ludzkiej. Dobrostan i zdrowie na drodze ku śmierci*, edited by J. Czapiński, *Psychologia pozytywna. Nauka o szczęściu, zdrowiu, sile i cnotach człowieka*, edited by J. Czapiński, Warszawa 2004, pp. 147-162.

<sup>11</sup> V. Battistich, D. Solomon, K. Delucchi, *Interaction Processes and Student Outcomes in Cooperative Learning Groups*, "The Elementary School Journal", 94/1993, pp. 19–32.

<sup>12</sup> M. Łąguna, K. Lachowicz-Tabaczek, I. Dzwonkowska, *Skala samoocen SES Morrisa Rosenberga – polska adaptacja metody*, „Psychologia Społeczna”, 2/2007, pp. 164-176.

Aesthetic medicine hand in hand with pharmaceutical industry pelts us with promises of enhancing our appearance<sup>13</sup>. Women feel obliged to stay fit, while men want to bulk up. According to the American Society for Aesthetic Plastic Surgery and the American Society of Plastic Surgeons buttock augmentation surgery is getting more popular. With more than 10 million cosmetic procedures performed in 2014, those that showed the largest growth in volume on a year-over-year basis included buttock augmentation (up 86%), labiaplasty (up 49%), and nonsurgical fat reduction (up 42%). Additionally, more men are turning to aesthetic cosmetic procedures, with dramatic increases seen in both surgical and nonsurgical options over the past 5 years and a 43% increase overall<sup>14</sup>. The fast-growing interest in aesthetic medicine indicates a worrying tendency to improve one's look regardless of the consequences and money<sup>15</sup>.

The obsession with body building and body modifications is not only limited to women's lifestyle magazines but is also presented in magazines addressed to men. In "Men's Health"<sup>16</sup> we can read that perfect shoulders, flat stomach and muscular arms are essential to get woman's attention and make every man happy.

Contemporary men face the unattainable goal of being well-educated machos with no hair on their chests<sup>17</sup>. Arcimowicz has conducted research in which he has tested if mass media present three male body types equally (mesomorphic – having a muscular body build, ectomorphic – having a light body build, endomorphic – having a heavy rounded body build with a tendency to become overweight)<sup>18</sup>. After analyzing male beauty icons of the last twenty years he has stated that the most popular actors (e.g. playing James Bond) are mesomorphic. Mesomorphic body type was also the most prominent and most frequent body type in "People's" rankings of the most handsome men of 2013 and 2014.

## Masculinity in Western culture

In 1976 David and Brannon published their paper on four themes crucial for the male sex-role: *no sissy stuff* (men should not display any feminine, emotional behaviors), *the big wheel* (men should be successful and rule the others), *the sturdy oak*

<sup>13</sup> W. Strzelecki, M. Cybulski, M. Strzelecka, A. Dolczewska-Samela, *Zmiana wizerunku medialnego kobiety a zaburzenia odżywiania we współczesnym świecie*, „Nowiny Lekarskie”, 2(76)/2007, pp. 173-181.

<sup>14</sup> American Society for Aesthetic Plastic Surgery <http://www.surgery.org/media/news-releases/the-american-society-for-aesthetic-plastic-surgery-reports-americans-spent-more-than-12-billion-in-2014--pro>, 28.05.2015.

<sup>15</sup> M. Čiarbič, L. Pokrywka, *Piękno ciała*, Warszawa 2010.

<sup>16</sup> „Men's Health” <http://www.menshealth.pl/>, 15.04.2015.

<sup>17</sup> T. Szlendak, *Leniwe maskotki, rekiny na smyczy. W co kultura konsumpcyjna przemieniła mężczyzn i kobiety*, Warszawa 2005.

<sup>18</sup> K. Arcimowicz, *Ciało męskie w kulturze współczesnej*, in: *Corpus delicti – rozkoszne ciało. Szkice nie tylko z socjologii ciała*, edited by E. Banaszak, P. Czajkowski, Warszawa 2010, pp. 125-127.

(men should rely on themselves), *giv'em hell* (men should be daring and aggressive)<sup>19</sup> Thompson and Pleck conducted research on 400 young males and created a three-dimensional model of the male sex-role consisting of three elements: status, toughness and anti-femininity<sup>20</sup>. Kimmel believes that we equate manhood with being strong, successful, capable, reliable and in control<sup>21</sup>. Courtenay emphasizes that men must suppress their physical and emotional pain, neglect their health in order to control the pain and exert power<sup>22</sup>. As a result a lot of men avoid visiting doctors because the traditional male role does not include admitting one's weakness.

### Cultural representation of masculinity in China

Idealized image of masculinity is being shaped by many factors including fashion, changing male roles, historical and economic conditions<sup>23</sup>. During the Tang dynasty Chinese men cultivated "a virile, even martial appearance. They liked thick beards, whiskers and strong moustaches and admired bodily strength"<sup>24</sup>. Ideal lover of the Qing dynasty "is described as delicate, hyper-sensitive youngster with pale face and narrow shoulders, passing the greater part of his time dreaming among his books and flowers, and who falls ill at the slightest disappointment"<sup>25</sup>. The above description refers to two different historical contexts that were primarily shaped by the political situation in China. It is absolutely understandable that during warring the Tang dynasty martial look was more popular. The Qing dynasty on the other side was established by Manchus, to prevent rebellions martial arts were restricted only for the ruling ethnic group, therefore Chinese men from the Han majority started despising the barbarian art of war, and thus the intellectual style came into fashion<sup>26</sup>.

Kam Louie notices that Western image of masculinity is dominant in the field of men's studies. Masculinity in the West exposes itself in courage, individualism, physical rather than verbal form of expression and callous attitude towards sexual relations. Because of the cultural domination of this specific image, masculinity models created in other cultures are often shown in the opposition. And so, because masculinity in China operates with another set of values, Chinese men are perceived as girlish, too delicate, not manly enough. Louie claims that models of masculinity from cultures other than Western should be analyzed within their

<sup>19</sup> D.S. David, &R. Brannon, *The Forty Nine Percent Majority: The Male Sex Role*, Reading 1976.

<sup>20</sup> E.H. Thompson, J.H. Pleck, *The Structure of Male Role Norms*, "American Behavioral Scientist", nr 29/1986, pp. 531-543.

<sup>21</sup> M. Kimmel, *Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity*, in: *Theorizing Masculinities*, Newbury Park 1994.

<sup>22</sup> W. Courtenay, *Theorising Masculinity and Men's Health*, in: *Men's Health: Body, Identity and Social Context*, Chichester 2009.

<sup>23</sup> K. Louie, *Theorising Chinese Masculinity. Society and Gender in China*, Cambridge 2002.

<sup>24</sup> R. H. Van Gulik, *Sexual Life in Ancient China*, Leiden 1974.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> K. Louie, op. cit.

own context. He suggests that traditional notion of manliness in China consists of two elements: cultural *wen* (文) and martial *wu* (武). Due to examination system for government officials, men from every social class of Chinese society could obtain high status and wealth. Because of this both elements, cultural and martial, could be possibly applied to almost every man in China. Of course, the situation in which one element was prevailing was the most common (for instance men from higher social circles were more likely to cultivate their cultural side), but the ideal man would possess them both. It is worth mentioning, that martial aspect of masculinity differs from that known in Western cultures. It is marked not only physical strength and love of fight – reason, self control and virtue are important parts of this trait<sup>27</sup>. One could compare it to martial approach represented by goddess of rightful war Athena rather than love of fight itself represented by god Ares. As we already mentioned men could possess only one of these traits, nevertheless, great Chinese political leaders should combine two merits. Annals mention Qing emperor Kangxi as versed both in *wen* and *wu* skills, and respectful both towards literati, as well as military officers. Military and political leaders were often depicted with some attributes of cultured officials. Example from recent history of the XX century, Mao Zedong, was praised for his skills in calligraphy. Term *wen* appears early in Chinese history. It was praised above *wu* by Confucius and consequently we find numerous descriptions of *junzi* (君子): virtuous man, exemplary man, man of noble character in Confucian canon. *Junzi* can live in poverty. *Junzi* does more, speaks less. He is loyal, obedient and knowledgeable. He practices self-cultivation and measures himself according to rigorous standards. “The superior man, extensively studying all learning, and keeping himself under the restraint of the rules of propriety, may thus likewise not overstep what is right”<sup>28</sup>.

## Representations of men in advertising in Western culture and Poland

Advertisement is an important part of the Western culture. The contemporary society forms their citizens to be perfect consumers, buying more and more commodities. Shudson believes that advertising gives us an insight into an economic system and the whole of a society's structure<sup>29</sup>. It provides us valuable information on the transformations of culture and stereotypes underlying other person's perception.

Edward Bernays believed that advertising is a tool that might be powered by personal fears and desires, a notion he had learned from his famous uncle – Sigmund Freud<sup>30</sup>. Claimed father of public relations and modern advertising, Ber-

<sup>27</sup> K. Louie, L. Edwards, *Chinese Masculinity: Theorising Wen and Wu*. *East Asian History*, 8/2004, pp. 135-148.

<sup>28</sup> *Confucian Analects, the Great Learning, and the Doctrine of the Mean*, trans. J. Legge, The Chinese Classics I, London 1861, Trübner Revised second edition 1893, Oxford Clarendon Press, reprinted by Cosimo in 2006.

<sup>29</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, in: *Antropologia ciała*, op. cit., pp. 95-102.

<sup>30</sup> M. Shudson, *The Uneasy Persuasion: its Dubious Impact on American Society*, New York 1984.



nays, applied this rule in practice while making numerous campaigns. One of his ideas was to implement messages of high social status, power and sex to car industry campaigns while working with General Motors. Bond between cars and these desires has ever since been, used in industry commercials aimed on male audiences.

According to Bernays<sup>31</sup>, advertisements describe everyday life, social order and rituals in social life. Ad makers do not create stereotypes, they simply use already existing ones to sell their products. Gender displays are used heavily in advertising in order to establish the role of one gender in relation to the other. Advertisements create a distorted reflection of the real world, in which some things are emphasized and others are de-emphasized<sup>32</sup>. Advertisements reflect gender stereotypes and try to show them in the most attractive ways<sup>33</sup>.

Since the 1980s men's bodies have started appearing more frequently in advertising. Men have been shown more often as sex objects<sup>34</sup> with hard abdominal muscles, massive chests and inflated shoulders<sup>35</sup>. As a result, men are getting more interested in their looks<sup>36</sup>, some of them are developing Adonis complex and eating disorders due to prolonged exposure to idealized male bodies in advertising<sup>37</sup>. Men have to face exploitation and objectification in the same way as women have had to for years. Hopefully, advertisements can not only transmit stereotypes but they can also show new representations of masculinity that could affect people's behaviours.

A considerable amount of literature in consumer research has studied the use of representations of the female and male image in advertising. Dziedzic has deconstructed the message of television advertisement in Poland and the UK. Commercials tend to show women three times more than men in both countries. Men in Polish commercials are depicted as professionals (in stereotypically female and male areas of expertise), they do sports and rarely do household chores or take care of children<sup>38</sup>. Men have all the power and prestige in advertisements, they are able to play many prestigious social roles whereas women are deprived of these chances. Men are also shown as more intelligent, self-sufficient and creative<sup>39</sup>.

<sup>31</sup> E. Bernays, M. Miller, *Propaganda*. New York 2005.

<sup>32</sup> E. Goffman, *Gender Advertisements*, New York 1976.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> J. Bator, *Wizerunek kobiety w reklamie telewizyjnej*, Warszawa 1998.

<sup>35</sup> A.J. Kimmel, E. Tissier-Desbordes, *Males, Masculinity, and Consumption: An Exploratory Investigation*, "European Advances in Consumer Research", 4/1999, pp. 243-251.

<sup>36</sup> H.G. Pope, Jr., K.A. Phillips, R. Olivardia, *The Adonis complex: The Secret Crisis of Male Body Obsession*, New York 2000.

<sup>37</sup> D. Barthelme, *When Men Put on Appearances: Advertising and the Social Construction of Masculinity*, in: *Men, Masculinity and the Media*, edited by S. Craig, London 1992.

<sup>38</sup> H.G. Pope, op. cit.

<sup>39</sup> K. Dziedzic, *Wizerunek kobiety i mężczyzny w reklamie telewizyjnej w Polsce i w Wielkiej Brytanii*, in: *Portrety kobiet i mężczyzn w środkach masowego przekazu oraz podręcznikach szkolnych*, Warszawa 1997, pp. 89-94.

The cosmetic industry turned its eye to men in the 1980s. All of a sudden men could see commercials of cosmetics designed especially for them. They were required to focus more on their looks and their bodies were instantly objectified and subjugated, just like female bodies had been objectified and subjugated earlier<sup>40</sup>. However, Twardowska and Olczyk claim that male bodies are treated in a kinder way than the female ones in Polish commercials. The authors hold firm, saying that consumers do not focus on men's beauty, wrinkled skin or weight. In their opinion Polish men are not expected to look flawless<sup>41</sup>. Arcimowicz has analyzed different representations of men in Polish commercials. He has described 8 men's types shown on television advertisements: *professionals, chiefs, husbands, family men, lovers, babysitters, gentlemen* and *men doing household chores*<sup>42</sup>.

Professionals in the ad world give women pieces of advice about cooking, cleaning, washing up, doing laundry. They are usually middle-aged, reliable men that are not afraid of anything, plan ahead, manage their time wisely, travel around the world and are sophisticated. They are businessmen, bankers, lawyers, architects, mechanics cooks, bartenders. These men lecture women on how they should run their households, take care of their children and themselves. In commercials men are very often chiefs and women are their subordinates. Bosses give orders and display their power. The team's poor play is being blamed on the ineptitude of female staff<sup>43</sup>.

In traditional families husbands make money while their wives take care of children and create a joyful home atmosphere. Kaschak has described a traditional female role as a mother of her children and her husband's wife (like Jocasta) fulfilling emotional and physical needs of her relatives, whereas a male role is a mixture of being a husband and a privileged child with special needs (like Oedipus)<sup>44</sup>. In Polish commercials women cook, serve food, wash clothes while men sit on the couch, read newspapers or watch television. Husbands usually do not want to listen to their wives' tales and flee to pubs. They are not interested in doing their share of chores but once they are forced to do them, they magically find the most effective cleaner available on the market and clean much more effectively than their dumb, inept wives<sup>45</sup>. Generally, men are not supposed to do household chores, this kind of work is beneath them even in commercials<sup>46</sup> and if they actually engage in cleaning, it is meant to be a joke<sup>47</sup>. Family men in advertisements have to take all the hard decisions that will influence lives of their families – they are the ones

<sup>40</sup> **Od** *kobiety do mężczyzny i z powrotem: rozważania o płci w kulturze*, edited by J. Brach Czaina, Białystok 1997.

<sup>41</sup> S. Craig *Men, Masculinity and the Media*, London 1992, pp. 137-153.

<sup>42</sup> A. Twardowska, E. Olczyk, *Kobiety w mediach*, in: *Kobiety w Polsce w latach 90.: raport Centrum Praw Kobiet*, edited by B. Gadomska, M. Korzeniewska, U. Nowakowska, Warszawa 2000, pp. 257-267.

<sup>43</sup> K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda. Fałsz. Stereotyp*, Sopot 2003.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> E. Kaschak, *Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne*, Gdańsk 2001.

<sup>46</sup> K. Arcimowicz, *op. cit.*

<sup>47</sup> E. Goffman, *Gender Advertisements*, New York 1976.

who decide whether their family needs a new car or a life insurance. They should also think about their family's economic situation, budget and future. They are not supposed to look after their kids because it is a purely feminine task<sup>48</sup>.

Men are often depicted as lovers in cosmetics' commercials. Some men find themselves disturbed by the idea of being a target of cosmetics' campaigns as they can feel that using too many creams, lotions, fragrances or balms could make them look effeminate or homosexual in the eyes of the society. One of the coaxing strategies is concentrating on the model's muscular body in commercials. This body is supposed to symbolize male power and dominance. Another way to make the campaigns more appealing is to introduce female models that are supposed to prove that using these cosmetics will make men more desirable for women. Ad men will also hire popular sportsmen or macho actors to sell their products<sup>49</sup>. Labels are also very important in this business – deodorants, shower gels or fragrances names are connected with authority and strength and the colours used on containers will be also carefully chosen (usually it is gold, brown and black)<sup>50</sup>.

Babysitters and gentlemen are the rare representations of breaking gender stereotypes. Men are allowed to enjoy looking after their children instead of taking care of business in commercials including these types of men. They can wash kids, change their diapers, dress babies or go for a walk with babies in prams. They can also look unattractive and androgynous in their light-coloured sweaters and glasses and talk about their families, friends or happiness achieved out of quiet, private life instead of work and rivalry<sup>51</sup>.

Research of a male body image performed in Taiwan shows that Chinese Taiwanese are less dissatisfied with their body image than their Western counterparts. Among several reasons for such an outcome researchers point out decline of traditional male roles in the West the reason that leads to greater exposure of a male body as a measure of masculinity. They prove that the image of naked male body is shown more often in Western media whereas men in Taiwanese commercials are rarely portrayed undressed. Western tradition is said to be attributing masculinity to a muscular and fit body image<sup>52</sup>.

### **Comparative analysis of chosen commercials**

Representations of men as well as symbols of manhood differ according to various cultural contexts. In this work we concentrate on Polish and Chinese images in commercials. These two examples combine common features of Western and East-Asian cultures with more distinctive, local characteristics.

<sup>48</sup> J. Bator, *Wizerunek kobiety w reklamie telewizyjnej*, Warszawa 1998.

<sup>49</sup> K. Arcimowicz, op. cit.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> D. Barthel, op.cit.

<sup>52</sup> K. Arcimowicz, op. cit.

In order to find a common platform for the analyzed images, we compared commercials of international brands, which were localized to aim at men in different geographical regions. It is worth mentioning, that international commercials, even though try to adapt to local markets, still maintain core brand values, therefore cannot mingle in the culture so well as commercials of products focused solely on local markets (i.e. Chinese medicine or typical Polish snacks).

Among products typical for male consumers, like e. g: shaving products, cars, men's wear, men's cosmetics, some financial products, sport's brands, we've chosen few brands available in Poland and in China. Gillette, Axe/Lynx for cosmetic brands, Honda and Nissan for cars, Adidas as a sport's brand. In most cases products were tailored according to market needs, and so we decided to choose closest and most adequate products in both markets within the same brand. Polish commercials could be watched on YouTube, Chinese were taken from local equivalent of YouTube, YouKu, former being blocked by Chinese censorship.

Chinese commercial 1,2,3 Hey!<sup>53</sup> shows three men during their morning ablutions. 1,2,3 in the commercial title refers to the three stages of shaving. Portrayed men are handsome, each one in a different stage of life – youngest looks like a teenager, oldest is probably in his mid-thirties. It is not difficult to observe that ethnic Chinese have less hairy appearance than their Western counterparts. Only the oldest man has visible stubble, he is also the only muscular one. According to the above example, body of a physically attractive Chinese man balances between slender, boyish figure, and more masculine posture.

Analogical commercial in Poland is a part of the FirstReal campaign. Whole set of clips show mature men who have already pasted the first excitements of awkward youth, men who are self-confident and calm<sup>54</sup>. Analyzed video shows youngster during his first clumsy training concentrating on results, and later the same already grown up man doing training for the pure pleasure of it. Man shown in the video is far from muscular or model-attractive. Portrayed man is middle aged, of a medium-slim/medium-muscular posture, with a haircut that doesn't hide the first signs of aging well enough, regular, average-handsome face and visible wrinkles. What makes him attractive is his self confidence, calmness and his focus on the training. As in many commercials of a kind, image of a woman shown as a reward is also implemented in the clip.

Comparing beauty canons from both cultural backgrounds, one might get the impression that while on the Polish side male attractiveness is careless, the Chinese commercial shows male bodies that are clearly cared for. The actor in the Polish example has visible wrinkles and imperfections, the Chinese men on the

<sup>53</sup> C. J. Yang, P. Gray, H. G. Pope, *Male Body Image in Taiwan Versus the West: Yanggang Zhiqi Meets the Adonis Complex*, "The American Journal of Psychiatry", vol. 162, 2/2005, pp. 263-269.

<sup>54</sup> Youtube Gillette FirstReal/training <https://www.youtube.com/watch?v=Laxyx7G0d-c&index=6&list=PLIV0JMVfOzkXWNeahJmtHPducM0yw2FJW>, 24.05.15.

contrary have smooth, fair complexion regardless of their age. It is worth mentioning that fair, white skin is considered more attractive both to the Chinese men and women, in opposition to Western glorification of tanned bodies.

Axe, in some countries known as Lynx, is a brand of shower cosmetics, deodorants and perfumes. It is well known for its aggressive, sexist communications aimed at male audiences. Both in Polish and Chinese commercial mechanism is simple – after man uses Axe/Lynx, women inevitably become attracted to him.

The Chinese commercial of Axe portrays a young man, who, already equipped in his Axe halo, goes to the coffee shop where young attractive lady serves him a sandwich with her number written on it<sup>55</sup>. Both male and female shown in the clip have facial features characteristic to Chinese and Caucasian race, to the extent that their ethnicity is not actually clear, and we can only figure it out from the context rather than by looking at them.

Another Chinese commercial of Lynx shower gel, shows the body of a young man of delicate regular features and fair skin<sup>56</sup>. Camera takes us to the laboratory where a group of female scientist test shower gel on a man and his ‘little brother’ (in commercial portrayed as a miniature clone of a main character). Commercial is sexually explicit as expression “little brother” (小兄弟) in Chinese refers to a penis.

In the Polish commercial, an average-attractive middle aged man (a famous Polish actor) walks through the city catching female looks. Every time he achieves his goal he uses a simple counting device, clicker, to measure the lustful peeps of his prey. In the last scene he stands in the elevator with a janitor who also plays the game of clicking. After comparing the results they discover that janitor’s result (of course thanks to Axe) is much higher than actor’s<sup>57</sup>. Analogically to Gillette’s commercial, the physical attractiveness of male in a Polish commercial wasn’t the most important factor. Portrayed man is average by means of appearance, his body is not well shaped, his hair shows signs of aging, but yet due to self confidence he seemed attractive to all the women.

Chinese commercial of Honda CRV shows middle aged muscular man. His work out in a gym builds an analogy to a working car<sup>58</sup>. In the Polish ad of Honda Civic male silhouette appears only for a glimpse<sup>59</sup>. Men in both commercials are of a similar age, better off (wearing suits rather than leisure clothes), both live up to Western standards of masculinity, to the extent that no special cultural dimorphism can be observed. Commercials of Chinese Nissan

<sup>55</sup> YouKu Axe [http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMTQ1ODc5NTQ0.html](http://v.youku.com/v_show/id_XMTQ1ODc5NTQ0.html), 24.05.15.

<sup>56</sup> YouKu Lynx 凌仕广告 [http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XNDEyNTUxNDQw.html?from=s1.8-1-1.2](http://v.youku.com/v_show/id_XNDEyNTUxNDQw.html?from=s1.8-1-1.2), 24.05.15.

<sup>57</sup> YouTube Axe Borys Szyc Klikasz? <https://www.youtube.com/watch?v=wqpZVN6SXik>, 24.05.15.

<sup>58</sup> YouKu Honda CRV [http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMzYyODExMjA=.html](http://v.youku.com/v_show/id_XMzYyODExMjA=.html), 24.05.15.

<sup>59</sup> YouTube Honda Civic <https://www.youtube.com/watch?v=OZoPWYh6FU4>, 24.05.15.

Sylphy<sup>60</sup> and Polish Nissan Qashqai<sup>61</sup> are further examples of internationalization of certain male depictions. The only visible difference is ethnicity of men appearing in the clip. Again we can see that ad is targeted to better off, middle aged, successful men, in the Chinese version notion reinforced by presence of an attractive woman. The analyzed Adidas commercials also present unified, international image of masculinity – muscular, fit sportsman. Image based on a Western canon of beauty<sup>62 63</sup>.

Examples of global brands show that they are more likely to reinforce model of masculinity that can be applied in various contexts. Differences in male beauty canons are clearer in cosmetic ads, simply because they have to be much more concentrated on the appearance of individual. We can notice that masculinity in commercials is shown by two different methods – either by exposing physical image of a man or by reinforcing message of his status. And so in car commercials the representation of a man is universal to many countries – the most important message is his power and success. Symbols of success being the car itself, suit which indicates stable, well paid job, and a beautiful woman on a passenger's seat.

As for physical image cultural differences are more visible. Figure of a physically attractive Chinese man balances between slender and mesomorphic. Recently the muscular type, originally attributed to the western male depiction, is being implemented in many Chinese commercials, the tendency that can influence Chinese self-image in the nearest future.

## Conclusion

Advertising industry uses similar mechanisms to attract potential customers, mainly desires, fears and stereotypes. Differences in commercials watched all over the world arise not from their geographical origin, but from varying content of those feelings. Cultural value characteristics to male representations in patriarchal societies regardless to culture is power. In the West this power is depicted more straightforward than in China, it is literally embodied in a muscular figure of a Western man. In Chinese image of masculinity power is more of an inner virtue, it is associated with intelligence and self-cultivation, thus male body is much slimmer and more delicate.

Masculinity archetypes shown in commercials put Western culture visibly in favor. Foreign representations of masculinity were brought to China along with international brands. Nowadays traditional Chinese image of masculinity starts to mingle with the Western one. In the nearest future this hybrid will be most likely

<sup>60</sup> YouKu Nissan Sylphy [http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMTQ5MDcyMjA=.html](http://v.youku.com/v_show/id_XMTQ5MDcyMjA=.html), 24.05.15.

<sup>61</sup> YouTube Nissan Qashqai <https://www.youtube.com/watch?v=yFC9WpA9NYgc>, 24.05.15. cc

<sup>62</sup> YouKu Adidas任我释放|林书豪助阵adidas climachill冰风系列全新广告 [http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XOTE5NTMzNzg4.html?from=s1.8-1-1.2](http://v.youku.com/v_show/id_XOTE5NTMzNzg4.html?from=s1.8-1-1.2), 24.05.15.

<sup>63</sup> YouTube Adidas is all in <https://www.youtube.com/watch?v=tTK1ujh2Zs0>, 24.05.15.

shaping a self-image of today's teenagers. Tendency towards internationalization of a male image is visible also on the Polish ground, though, due to cultural similarities the process seems more natural.

As men's studies are relatively new field of research developed in the West, it is very important to raise awareness of dangers in perception that come with attempts to look at masculinity from different cultures, solely from the Western perspective. Therefore one must not forget to evaluate these phenomena with connection to their cultural context.

### **Representations of Masculinity in Advertising in Poland and China**

The below article explores how the physical attributes of the ideal man vary between Western culture (Poland) and Eastern Asian Culture (China). We have analyzed how popular culture, media and commercials have changed our views on the ideal male beauty. The study also briefly shows men's reactions to the representation of male bodies in advertising, particularly when men are portrayed in a sexual, objectified, exploitative manner. In this work we have focused on Polish and Chinese representations of men and male bodies in commercials that hold common features of Western and Eastern Asian cultures as well as distinctive characteristics of these two countries.

# Małgorzata Major

(Uniwersytet Gdański)

## Duże ciała na małym ekranie. Nienormatywne wizerunki męskości<sup>1</sup> w neoserialach

*Człowiek wybitny musi być tłusty.*<sup>2</sup>

Kryzys męskości ogłaszany jest w debacie publicznej regularnie, jednakże w ostatnich latach alarm medialny przybrał na sile. Rozważania na temat tego, co to znaczy być mężczyzną, jakie zobowiązania i role społeczne wpisać należy w definicję męskości hegemonicznej, prowadzone są także w polskim dyskursie publicznym. Częściowo mają związek z działaniami publicystów ogłaszających regularnie nastanie epoki metroseksualności, spornoseksualności, hummerseksualności<sup>3</sup>, a po części sprowokowane są „odkryciem” teorii gender, która począwszy od 2014 roku stała się wygodnym narzędziem w rękach politycznych demagogów<sup>4</sup>. Częstokroć

<sup>1</sup> Męskość w tym wypadku rozumiem jako kategorię z obszaru studiów dotyczących mężczyzn, a nie jako rodzaj kodu społecznego i kulturowego, kwestię tę szerzej omówię w artykule.

<sup>2</sup> Cyt. za: G. Vigarello, *Historia otyłości*, Warszawa 2012, s. 257.

<sup>3</sup> Por. A. Kruk, *Metro-snoby vs. retro-klony* [w:] *Pomiędzy retro a retromanią*, red. M. Major, P. Włodek, Gdańsk 2015 (w druku).

<sup>4</sup> W styczniu 2014 większość dzienników i tygodników opinii publikowała artykuły definiujące, czym jest teoria (albo – wedle prawicowych mediów – ideologia) gender, czy polskie społeczeństwo jest zaznajomione z jej funkcjonowaniem, a także czy jej potrzebuje, wystarczy wspomnieć choćby najpoczytniejsze tytuły medialne:

1) <http://kulturaliberalna.pl/2014/01/23/wlasciwie-dzender-maly-sloownik-genderowozdezorientowanych/>, 25.05.2015.

2) <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1569413,1,jak-publicysty-o-gender-dyskutowali.read>, 25.05.2015.

3) <http://www.naszdziennik.pl/wiara-kosciol-w-polsce/63743,gender-destrukcyjna-utopia.html>, 25.05.2015.

4) [http://wyborcza.pl/1,75968,17362790,Okreslenie\\_\\_neomarksistowska\\_ideologia\\_gender\\_\\_nie.html](http://wyborcza.pl/1,75968,17362790,Okreslenie__neomarksistowska_ideologia_gender__nie.html), 25.05.2015.



jej błędne definiowanie (także w obrębie głównonurtowych mediów) powodowało, że samozwańczy obrońcy męskości zmaskulinizowanej i tradycyjnej prowadzili dyskusję na temat konieczności obrony kodów społecznych i kulturowych rozumianych jako hegemoniczna męskość i kobiecość, każdej z nich przypisując stereotypowe przymioty i powinności, budując kolejną binarną opozycję. Paradigmat męskości hegemonicznej jako wymagający ochrony i zagrożony „ideologią gender” wydaje się wartością, dla polskiej opinii publicznej, nadrzędną. Nie znaczy to jednak, że alternatywne męskości nie znajdują swojej reprezentacji medialnej. Powoli przebijają się do świadomości społecznej, jednak etykieta męskości wyłamującej się z patriarchalnego modelu wzbudza podejrzliwość, dlatego ich przedstawiciele najczęściej przedostają się do obiegu głównonurtowego z obszaru kultury popularnej (artyści, muzycy, aktorzy, osobowości telewizyjne o nieheteronormatywnej tożsamości seksualnej, o innym pochodzeniu etnicznym, spoza kręgu uprzywilejowanych grup społecznych), która mniej restrykcyjnie, niż nakazuje to praktyka społeczna, kategoryzuje tożsamości płciowe i seksualne. Marcin Filipowicz, autor definicji pojęcia studiów nad męskością, opublikowanej w *Encyklopedii gender. Płeć w kulturze*, nazywa te męskości – zmarginalizowanymi. Wskazuje również, że:

„Męskość może być (...) rozumiana jako męska tożsamość i odnosić się do wszystkiego, co myślą i robią mężczyźni, lub jako status i oznaczać wszystko, co mężczyźni robią lub powinni robić, żeby w danej społeczności być uznanymi za osobników płci przeciwnej.”

Charakterystyczne jest, że w wielu kulturach męskość jest niepewna siebie i wymaga ciągłego potwierdzania, wiele zaś społeczeństw, w tym również zachodnie, buduje wizerunek męskości jako czegoś wyjątkowego, do czego dochodzi się po przebyciu odpowiedniej drogi<sup>5</sup>.

Z perspektywy kulturoznawczej równie interesująca jest zarówno walka o „ostatni” bastion męskości, wywiedzionej z patriarchalnego modelu co analiza medialnego kryzysu męskości egzemplifikowanego wizerunkami męskości patriarchalnej, będącej konwencją modowo-lifestylową (stylizacja „na maczo”, „na drwala” itp.). Od czasu, kiedy Mark Simpson<sup>6</sup> ogłosił narodziny metroseksualności, minęło już dwadzieścia lat, ale wciąż zarówno definicja metroseksualności, jak i uberseksualności czy kolejnych modyfikacji tożsamości współczesnego mężczyzny wzbudza wiele emocji.

W związku z powyższym, w swoich dalszych rozważaniach chciałabym skupić się na męskim ciele (pozornie) niewpisującym się w wizerunkowe mody i kanyony, a tym samym zmuszonym do działań prowadzących do legitymizowania jego nieunormowanego społecznym przyzwoleniem wizerunku. Skupiając się na

<sup>5</sup> M. Filipowicz, *Men's studies / masculinity studies* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Warszawa 2014, s. 306.

<sup>6</sup> Autor następujących książek: *Male Impersonators, It's a Queer World, The Queen is Dead, Anti-Gay, Sex Terror, Saint Morrissy*.

ciele nadmiarowym, otyłym, nienormalnym będę chciała przeanalizować jego funkcjonowanie w określonej klasie społecznej, grupie zawodowej, subkulturze. Do tego celu posłużą popularne amerykańskie seriale, z których każdy skierowany jest docelowo do innej grupy odbiorczej: *Louie* (2010-), *Spojrzenia* (2014-2015), *Broad City* (2014-).

Przy tej okazji warto wspomnieć, że nienormalne kobiece ciało wciąż wzbudza silne (na ogół negatywne) emocje niezależnie od kontekstu jego upublicznienia. Pojawienie się w 2012 roku w serialu Leny Dunham, zatytułowanym *Dziewczyny* (2012-) bohaterki Hannah Horvath spowodowało ogromne poruszenie widzów i krytyków w związku z jej niekanoniczną urodą i eksponowaniem nagiego ciała nie tylko w sytuacjach bezwzględnie „uzasadnionych”. Dlatego też spojrzenie na męskie, nadmiarowe ciała i ich odbiór społeczny wydaje się bezwzględnie konieczne. Jednym z seriali, którym przyglądam się z uwagą, jest *Louie* – oparty o formułę *stand up comedy*. Jest to serial o dojrzałym mężczyźnie po 40tce, który z jednej strony chętnie podkreśla codzienne problemy wynikające z jego rozległej cielesności (przytyki byłej żony, kompromitujące jego powierzchowność uwagi partnerki, trudność z poznawaniem kobiet), z drugiej – w świecie, w którym heteroseksualnych mężczyzn w wieku 45+ nie pyta się o wagę, czuje się dobrze i pewnie. Jako kluczowy dla motywu cielesności pobłażliwie określanej mianem XXL uznać należy odcinek 3, sezonu 4, zatytułowany *So Did the Fat Lady*, w którym w starciu nienormalnej cielesności kobiet i mężczyzn, to kobiety ostatecznie ponoszą klęskę. Okazuje się bowiem, że otyły mężczyzna w wieku 45+ jedynie w ramach heroicznego gestu może zawrzeć platoniczną relację z kobietą z nadwagą. Odnosząc się nie tylko do tego odcinka, ale całego serialu – postaram się wskazać, na ile „szczerść” męskich i kobiecych ciał daje odmienne rezultaty w zetknięciu ze społeczną oceną.

Serial *Spojrzenia* śmiało eksponując ciała (na ogół) młodych homoseksualnych mężczyzn, odchodzi od wizerunku geja, którym karmiły polskich widzów media od czasów pojawienia się Stevena w *Dynastii* (1981-1989), czyli młodego, urodziwego, dobrze sytuowanego mężczyzny nieheteronormalnego. Chciałabym wskazać nie tylko, jakie wizerunki męskiego ciała prezentuje serial i czy pojawienie się na drugim planie ważnej postaci o tzw. nienormalnym wizerunku (Eddie) miało szansę wpłynąć na widownię. Czy było jedynie listkiem figowym, wywalczonym „parytetem” dla męskich rozmiarów XXL, czy też głębiej przemyślaną strategią twórców serialu.

Chciałabym także przedstawić heteroseksualnego młodego mężczyznę z serialu *Broad City*, który poniekąd pełni rolę blondynki z dowcipów – kompromituje się swoim nieporadnym ciałem, pochłania olbrzymie ilości jedzenia, swoją życiową aktywność ogranicza do siedzenia na kanapie. Twórczyni serialu odwróciły dobrze znane nam tradycyjne i społeczne role – skazały męskiego bohatera na pełnienie roli nieudacznika, który nie panując nad swoim życiem, nie panuje tym samym nad ciałem, stanowiącym źródło serialowego komizmu.

I ponownie pojawia się pytanie, czy to jedynie pastwienie się nad męską niedoskonałą, niekanoniczną cielesnością, czy dobrze przemyślana strategia. Postaram się wykazać, że zamierzeniem twórczyni było coś więcej niż wyśmianie zarozumiałego „grubasa”.

Zorientowanie się w telewizyjnym pejzażu, sprawdzenie, czy jako widzowie odchodzimy od kanonów i wzorców narzucających jedyną właściwą wersję naszego ciała, będzie moim podstawowym celem.

### **Samiec alfa w pułapce ponowoczesności. Przypadek Louisa CK**

„Kontrola zdaje się (...) być wartością najwyższą, celem samym w sobie. Zdobycie kontroli jest czymś na kształt ponowoczesnej wersji protestanckiego zbawienia: wymaga równie ciężkiej, systematycznej pracy i narzucenia sobie bezwzględnej diety. W dodatku jest to kontrola częściowa, wybiórcza i ograniczona. Mężczyzna według „Men’s Health” nie kształtuje już historii, nie odciska swego piętna na rzeczywistości, polityką się nie interesuje, pracę ma, lecz wie, że jutro może nie mieć; większy wpływ ma na niego dziecko („depresja poporodowa (...) coraz częściej zdarza się u młodych ojców”) niż on na nie. Nawet kobieta wyrwała się spod jego, niegdyś wszechwładnej/pełnej/nieograniczonej kontroli i ma własne zdanie („staralem się i byłem z siebie bardzo dumny. Do chwili, kiedy ona rozczarowana westchnęła »Ło! To już wszystko?» ”). Jedyna forma kontroli, która mężczyźnie pozostała – dlatego też bezcenna – to samokontrola: władza sprawowana nad własnym ciałem i, choć w mniejszym stopniu, nad emocjami. Ale ta kontrola nie jest łatwa do osiągnięcia. Nie jest dana raz na zawsze. Wymaga ciągłych starań i wyczerpującej pracy nad sobą. „By w końcu wyrzeźbić brzuch, powinieneś połączyć trzy elementy: właściwie się odżywiać (wiemy, że to nudne, ale nikt nie mówił, że będzie łatwo i przyjemnie), skorzystać z planu i dodać do niego ćwiczenia. Nie odpuszczaj. Gdy podróżujesz albo jesteś w delegacji, nie rób sobie taryfy ulgowej. Wymaga także przestrzegania zasad”<sup>7</sup>.

Autorka artykułu poświęconego nowemu wizerunkowi mężczyzny, który projektowany jest przez redakcję czasopisma lifestylowego „Men’s Health”, wskazuje, że ekspertyza i kontrola każdej sfery życia pozwoli mu osiągnąć pełną satysfakcję. Szczególnie żmudnym i dotkliwym reżimom poddawane jest ciało. Mężczyzna musi ćwiczyć, eksponować tężyznę fizyczną niepozostawiającą wątpliwości, że ma nad nią pełną władzę. Wykładnię czasopisma z pewnością rozumieją mężczyźni z roczników 70., 80. i 90., którzy od dzieciństwa szkoleni byli do dbania o powierzchowność także w ramach męskości alternatywnych, które od lat 80. próbują przebić się do mainstreamu. Inaczej jest w przypadku starszych roczników, które wychowywane były w szacunku do tradycji męskości hegemonicznej, pozwalającej mężczyźnie na dużą nonszalancję w kwestii

<sup>7</sup> K. Wężyk, *Mężczyzna - projekt pod kontrolą* [w:] „Kultura Popularna” 4 (18) 2006, s. 82.

wizerunku, nieprzykładanie wagi do swojej powierzchowności. Louie, tytułowy bohater przywołanego serialu, jest mężczyzną żyjącym na granicy światów: hołubiącego męskość hegemoniczną i przeciwnego, z furtką do męskości tzw. marginalizowanych. Louis CK, odtwórca roli, ale także pomysłodawca, reżyser i scenarzysta serialu, wcielając się w swojego bohatera częstokroć poprzez scenariusz, jak i liczne wtręty autotematyczne, daje do zrozumienia widzowi, że ten ma do czynienia z prywatnymi doświadczeniami aktora i komika, a może nawet ze swoistym alter ego. Co najważniejsze, Louis CK przede wszystkim oddaje bohaterowi swoje ciało. Ciało nierealizujące trendów dotyczących współcześnie wyśrubowanych reżimów żywieniowych i treningowych.

Louie jest otyłym, 47-letnim wielbicielem siedzącego trybu życia, zwolennikiem przysypiania na kanapie podczas oglądania telewizji, fanem tzw. *comfort food* (jedzenia na pocieszenie – o czym będzie jeszcze mowa poniżej), chętnie odwiedzającym nowojorskie restauracje oferujące dania włoskie, ale także jadłodajnie z *fast foodem*, cukiernie wypełnione po brzegi amerykańską wersją pączków, czyli *donutami*. Louie uwielbia jedzenie, stanowi ono ważną część jego życia. Można by rzec, że jest hedonistą. W serialu często widzimy go w sklepach z delikatesową żywnością, gdzie długo i z namysłem przygląda się produktom, które zamierza kupić. Jako że w tym samym wymiarze czasu, co jego była żona, zajmuje się wspólnymi córkami – często przygotowuje dla nich posiłki, zabiera na obiady do restauracji, gotuje dla nich i ich przyjaciółek. Z uwagi na specyfikę swojej pracy (wieczorne i wyjazdowe występy w klubach komediowych) ma elastyczny grafik pozwalający mu spędzać sporo czasu w domu, przygotowując posiłki.

Louie wokół jedzenia zbudował wiele rytuałów. Niektóre z nich realizuje ze swoim bratem. Gdy któregoś z nich spotyka w życiu trudna sytuacja, umawiają się na gargantuicznych rozmiarów, tzw. wielkie żarcie w restauracjach. Start maratonu żywieniowego wyznaczany jest przed jedną z ulubionych knajp, po czym bohaterowie rozpoczynają wędrówkę trasą kilku jadłodajni, gdzie zjadają olbrzymie ilości jedzenia. Przystają dopiero przy silnych bólach brzucha niepozwalających na zjedzenie czegokolwiek więcej. Zwykle kończy się to poważnymi konsekwencjami zdrowotnymi, jednak nie rezygnują z tego zwyczaju, reaktwowanego przy kolejnym życiowym niepowodzeniu. W czasie tych spotkań nie chodzi o to, żeby delektować się smakiem, a o to, aby zjeść jak najwięcej.

Louie to postać, którą oglądamy w dwóch wykluczających się nawzajem odsłonach – jedna to mężczyzna z trudem układający sobie życie po rozwodzie, ojciec dwóch córek, człowiek miewający problemy w licznych sytuacjach wymagających kontaktu z otoczeniem (niezręczności podczas zakupów, wizyt u lekarza, podróży, załatwiania spraw urzędowych, popełniający błędy w relacjach z rodzicami przyjaciół jego córek), druga to komik co wieczór dający występ w klubie komediowym. Louie podczas występu jest pewnym siebie, zabawnym mężczyzną, błyskotliwie komentującym nie tylko swoje życiowe niepowodzenia, ale i codzienne sytuacje, które przypadają w udziale jemu albo

jego znajomym. Dobrze wyczuwa oczekiwania publiczności i świetnie radzi sobie z panowaniem nad show, które zwieńcza swoim finalnym występem. Zastanawiające, że problemy z otyłością i wynikająca z tego nieatrakcyjność ciała na co dzień stanowi dlań poważny problem, a gdy mówi o niej w czasie swoich występów, doskonale wykpiwa własne wady, stawia trafne diagnozy, których następnego dnia nie wciela w życie. Louie jest człowiekiem wrzuconym w czasy, które najtrudniej zrozumieć mężczyznom większość życia (zwłaszcza okres dzieciństwa i wczesnej młodości) spędzającym w zgodzie z patriarchalnym modelem męskości. Jednak Louie sporą część swojego dzieciństwa spędził z matką i być może właśnie wychowanie zdominowane żeńskim pierwiastkiem spowodowało, że próbuje czerpać z nowych wizerunków męskości, nieobarczony poczuciem winy albo zdrady wobec niewyemancypowanej męskości. Pozwala mu to uczestniczyć w procesie wychowania dzieci, wykonywać prace dotychczas etykietowane jako „przeznaczone dla kobiet”, a także realizować się w działalności niekojarzonej z mężczyznami. Louie w czasie wolnym chętnie wyszywa i wykonuje hafty, warto dodać że wspomniane czynności nie stanowią źródła serialowego komizmu chociaż można by sądzić, że w tym celu przydzielono tego rodzaju hobby głównemu bohaterowi. Widzowie jednak z łatwością dostrzegają, że czynność ta po prostu pełni rolę antidotum na stres i najpewniej działa tak samo skutecznie w przypadku mężczyzn, jak i kobiet.

Kontrola opisywana przez Katarzynę Wężyk, przy okazji analizy profilu mężczyzny wedle redakcji „Men’s Health” nazywanego wzorcowym, okazuje się jedyną drogą do wprowadzenia korekty w te nieliczne sfery życia, w których współczesny mężczyzna może się realizować. Gdy spojrzeć na Louiego, okaże się że kontrola jest mu obca. Mimo że stara się dążyć do wzorca współczesnego empatycznego mężczyzny, co z pewnością udaje mu się, jeśli chodzi o jego ojcowskie obowiązki, ponosi klęskę w kwestii kontroli swego ciała. Podejmuje próby zdrowego odżywiania, odwiedza siłownię, w której rozpoczyna treningi, ale najwyraźniej brak mu motywacji, tak ważnej i określanej jako kluczowa przez specjalistów od *coachingu*. Wizyty w siłowni powodują, że Louie czuje się sfrustrowany, nieszczęśliwy, skłócony ze swoim codziennym rytmem funkcjonowania. Z jednej strony wie, że dbałość o ciało to obowiązek rodzica, który powinien pozostać w dobrym zdrowiu dla swoich dzieci, a przy okazji także dzięki poprawie wizerunku miałby szansę na poznanie kobiet niezainteresowanych randkami z łysiejącymi, otyłymi mężczyznami przed 50-tką. Louie wszystko to doskonale wie, ale mimo wszystko przegrywa walkę z reżimami żywieniowymi i trudami treningów siłowych. Podejmuje rozmaite próby poprawy wyglądu swojego ciała, ale większość kończy się niepowodzeniem. Wyżej ceni sobie rozkosz „jedzenia na pocieszenie” i zapas lodów w zamrażalce, chętnie zjadanych podczas nocnego oglądania telewizji, niż wizję iluzorycznego, majaczącego na horyzoncie związku z kobietą, wykazującą zainteresowanie nim głównie dlatego, że schudł kilka albo kilkanaście kilogramów.

Ciało Louiego ogranicza go w różnych sytuacjach, czasem staje się powodem publicznych upokorzeń<sup>8</sup>, ale uwidacznia także w ciekawy sposób cechy osobowości bohatera. Poprzez ciało i fakt, jak bywa oceniane, wykazuje się on wachlarzem zachowań w stereotypie zarezerwowanych dla kobiet (jak na przykład poczucie odrzucenia i niezadowolenia związane z tym, że jego nowa partnerka nie chce, aby kiedykolwiek razem zamieszkali, rezygnuje z relacji „tylko na wyłączność” na rzecz związku otwartego, nie planuje powtórnego ślubu ani nie wybiega w przyszłość, robiąc wspólne plany). Louie częstokroć zachowuje się jak bohaterki melodramatów manifestujące swoją rozpacz w związku z zachowaniami partnera, które nie wpisują się w ich oczekiwania. Pamela dysponuje zbiorem cech dotychczas zarezerwowanych dla męskich postaci – jest niezależna, samodzielna, niezainteresowana nieustannym byciem razem. Louie czasem przypomina także męskich bohaterów oper mydlanych: w równym stopniu co bohaterki kobiece są wrażliwi na sferę emocjonalną, poświęcają czas na zajmowanie się domowym ogniskiem, uszczęśliwianiem kobiet, z którymi się wiążą i często cierpią z powodu odrzucenia, gdy nowo poznana partnerka nie planuje ich wspólnej przyszłości.

Warto jednakże wskazać także hipokryzję bohatera i podwójne standardy stosowane wobec kobiet i mężczyzn, uwidocznione w jednym z bardziej popularnych odcinków serialu (doczekał się on licznych komentarzy zarówno publicystów, jak i środowisk feministycznych), pt. *So Did The Fat Lady*<sup>9</sup>. Louie w związku ze swoimi występami w nowojorskim klubie komediowym, jak i podczas częstych wyjazdów zawodowych, poznaje wiele nowych osób. Pewnego wieczoru w klubie spotkał kobietę, która komplementowała jego występ, a także chwilę z nim rozmawiała. Natknął się na nią także następnego wieczoru i kolejnego. Louie mimo tego, że na co dzień korzysta z każdej nadarzającej się okazji, aby poznawać kobiety, tym razem wykazał daleko posuniętą ostrożność. Mimo kilku okazji, aby umówić się na randkę, poprzestał na zdawkowej rozmowie. Odmówił spotkania, które zaproponowała mu Vanessa, wymawiając się brakiem czasu, obowiązkami. Gdy po kilku odmowach doszło do spotkania, ponieważ niezręcznie było mu rozczarować nieznaną po raz kolejny, dystansował się i starał możliwie szybko zakończyć

<sup>8</sup> Czego doskonały przykład stanowi scena otwierająca drugi odcinek piątego sezonu serialu, zatytułowany *A La Carte*. Louie wraz z córkami przebywa w dużym sklepie spożywczym, gdzie zamierzają dokonać zakupów żywieniowych na dłuższy okres. Gdy dochodzą już do kasy z całym koszykiem wypełnionym licznymi artykułami spożywczymi, Louie pospiesza kasjerkę i rezygnuje z części zakupów, ponieważ jak trafnie domyślają się jego córki i obwieszczają to dosyć głośno w sklepie, musi skorzystać z toalety. Szybki marsz do domu wypełniony jest licznymi przeszkodami (jak bezowocna wizyta w pobliskim sklepie z desperacko wygłoszoną prośbą o możliwość skorzystania z prywatnej toalety personelu, która spotyka się ze stanowczą odmową, a także zdeterminowane wołanie o pomoc najmłodszej córki skierowane do policjanta zajmującego się kierowaniem ruchem). Gdy droga do domu niemiłosiernie wydłuża się, Louie wyrzuca torby z zakupami do pobliskiego kosza, a po pewnym czasie oznajmia córkom, że nie uda mu się dobiec do domu (domyślamy się, że proces defekacji właśnie się odbył). Córki załamane ruszają do domu, ale poczucie upokorzenia i porażki towarzyszy im w stopniu większym niż samemu bohaterowi, który przyzwyczajony jest do tego, że kompromitujące sytuacje przypadają mu w udziale znacznie częściej niż jego kolegom albo nowemu partnerowi byleż żony.

<sup>9</sup> Jest to odcinek trzeciego sezonu czwartego wyemitowany premierowo w stacji FOX dnia 12.05.2014 roku.

rozmowę. Spacer z Vanessą stał się wstępem do jednej z ciekawszych rozmów na temat statusu otyłych mężczyzn i kobiet w przestrzeni publicznej i ich widoczności w życiu społecznym. Vanessa nieco żartobliwie przyznała, że dopiero gdy jesteś otyłą trzydziestokilkulatką w Nowym Jorku, możesz zrozumieć, jak trudno jest umówić się na randkę. Na co Louie odpowiedział: „ale ty przecież nie jesteś gruba”. Bohaterka stwierdziła, że zaprzeczanie oczywistości jest bardziej upokarzające niż pogodzenie się z trudnym faktem. Dodała, że Louie nigdy nie był zainteresowany znajomością z nią, ponieważ mimo że jej zdaniem pasują do siebie, on uważa że dla jego męskości związek z otyłą kobietą stanowi poważne niebezpieczeństwo. Mimo że sam jest otyły, nie chce być widywany z otyłą kobietą, ponieważ stanowiłoby to zagrożenie dla nadwątlonego poziomu testosteronu. Wspomniała także, że przystojni mężczyźni często z nią flirtują i nie czują zagrożenia dla własnej tożsamości, ale w przypadku Louiego jest inaczej. Za bardzo obawia się tego, że ktoś wytknie mu braki w męskości (pojmowanej tradycyjnie wedle patriarchalnego modelu) i że jego wizerunek niewyemancypowanego „prawdziwego mężczyzny” zostanie podważony, poddany w wątpliwość.

Ostatecznie Louie kontynuował spacer i szedł z dziewczyną, trzymając ją za rękę, co było jej jedynym życzeniem, ale ten pozornie szczęśliwy finał stał się iluzoryczną zasłoną dla faktów, które rozmowa między bohaterami uwydatniła<sup>10</sup>. Louie mimo swojej nadmiarowej cielesności, niejednokrotnego poczucia zażenowania własnym ciałem, a także pragnienia (często w desperacki sposób manifestowanego) związania się z kimś na stałe, wszelkimi sposobami bronił się przed spotkaniem z bohaterką, której jedyną „winą” była nadwaga. Mimo że sam w sposób natarczywy zwykł nagabywać obce kobiety, gdy sytuacja odwróciła się, bronił się wszelkimi sposobami i czuł rosnące przerażenie, gdy okazało się, że będzie zmuszony do zwerbalizowania swojej niechęci do związku z otyłą dziewczyną.

Ta niezwykle ciekawa sytuacja pokazuje, jak różnie odbierana jest w społeczeństwie nadwaga kobiet i mężczyzn. Mężczyźni tacy jak Louie zawsze mogą wejść w rolę patriarchalnej głowy rodziny, która nie musi zajmować się swoją powierzchownością, bo priorytetowe staje się utrzymanie rodziny i zadbanie o jej bezpieczeństwo. Bohater męski mimo przełamywania wielu konwenansów, w przeszłości kształtujących społecznie rozpoznawalny wizerunek „prawdziwego mężczyzny”, tym razem rezygnuje ze swojej współczesnej wersji „nowego mężczyzny” z całym wachlarzem empatycznych zachowań. W tym konkretnym, ale jakże znamionym przypadku decyduje się wykazać maczystowską postawą sugerującą, że kobieta jest ozdobą wizerunku każdego mężczyzny, a otyła kobieta w żadnym kanonie jako ozdoba dotychczas nie funkcjonowała. Uwidoczniona została „przewaga” męskiej

<sup>10</sup> Można by rzec, że widzowie serialu mieli okazję obejrzyć uwspółcześioną wersję opowiadania Marka Hłaski pt. *Pierwszy krok w chmurach*. Tam związek młodych kochanków został skażony przez wulgarnie podglądactwo kłoszardów, którzy zrujnowali parze ich pierwszy raz. W tym wypadku ewentualny związek Louiego i Vanessy zrujnował nie moment konfrontacji, którą zainicjowała Vanessa, ale zbyt długi moment wahania zanim Louie zdecydował się wziąć dziewczynę za rękę. Mimo kontynuowania spotkania oczywiste było, że Louie upokorzył Vanessę zapewnieniem: „ale przecież nie jesteś gruba”, „jesteś piękna” i wahaniem, które chwilę później zastąpił jedynie konwenans.

nadmiarowości ciał nad kobiecymi – te pierwsze pod pewnymi warunkami bywają akceptowane w przestrzeni społecznej, te drugie powinny dążyć do zmiany jeśli chcą w niej funkcjonować.

Upokarzanie dużych ciał w przestrzeni publicznej jest jednym z ważniejszych wątków serialu. Wart uwagi jest również moment, w którym Louie wykazał się fizyczną słabością własnego ciała. Zmuszony do konfrontacji przez grupę nastoletnich chuliganów, nie podejmuje wyzwania. Podczas pierwszej randki z nowo poznaną kobietą spędza czas w cukierni, gdzie hałaśliwie zachowuje się grupa młodzieży. Gdy Louie prosi ich o zachowanie ciszy, młodzi chuligani wyzywają go na pojedynek. Louie odmawia, upokarza się, prosząc o to, aby dali im spokój, młodzieńcy oddalają się, ale niesmak i poczucie zażenowania zostaje. Towarzyszka bohatera twierdzi, że rozumie jego racjonalną decyzję, ale dodaje że nigdy już nie mogłaby czuć się w jego towarzystwie bezpiecznie, a mimo że – jak twierdzi – jest nowoczesną kobietą, to jednak ten aspekt w związku jest dla niej ważny. Louie zostaje sam i po raz kolejny okazuje się, że wykorzystał niewłaściwy obszar swojej męskości, zachował się dojrzałe, gdy oczekiwane było epatowanie maczystowską i prymitywną siłą, którą być może bohater nie dysponował<sup>11</sup>.

Zrezygnował z konfrontacji z grupą młodych wyrostków, chcąc dowieść swojej dojrzałości, ale równocześnie podczas spotkania z Pamelą, kobietą o względy której zabiegał długo, usiłował wymóc na niej stosunek seksualny. Mimo wyraźnego sprzeciwu, pocałował ją w sposób wysoce dla niej nieprzyjemny, dowodząc swoim zachowaniem tego, co Pamela zdawała się mu wskazywać wcześniej – Louie wciąż balansując między myśleniem o sobie jako nowoczesnym inteligentnym mężczyźnie rozumiejącym zmieniające się role społeczne i zwolennikiem wyzwolenie kobiet spod patriarchalnego jarzma, ale równocześnie tkwi w nim prymitywizm nakazujący wskazywać kobietom ich miejsce w szeregu. Jednakże na ogół udaje mu się na czas zdusić w sobie patriarchalne pragnienie dominacji nad kobietami, co jednak nie zawsze się udaje, ale sam fakt, że to pragnienie tkwi w nim głęboko i co jakiś czas daje o sobie znać, powinno być dla niego niepokojącym sygnałem.

Ciało rządzi życiem Louiego i ma wpływ na większość podejmowanym przezeń decyzji. Duże, często nieporadne ciało mężczyzny w średnim wieku, który zwykł żartować, że jest w połowie martwy, jest wbrew pozorom wyjątkowo żywe. Reaguje impulsywnie, decyduje za niego, dominuje jego życiowe plany. Spontaniczne pragnienia ciała nie pozwalają mu podejmować decyzji, które w dłuższej perspektywie byłyby dla niego właściwe. Nieumiarkowanie w pożądlwym pragnieniu związania się z kolejną kobietą powoduje, że wiele z nich spogląda na bohatera z zażenowaniem, politowaniem, a nawet niesmakiem. Louis CK swoim serialem otworzył dyskusję na temat kondycji współczesnego mężczyzny i wiele wskazuje na

<sup>11</sup> Zażenowanie partnerki Louiego i jej wyjście po wygłoszeniu komentarza na temat poczucia bezpieczeństwa wydaje się kolejną współczesną wersją rozbicia związku przez łączące parę poczucie wstydu, które wspomniałam już wcześniej, przywołując odległą analogię z opowiadaniem Marka Hłaski.



to, że wysnuwane przez niego wnioski ciekawiej definiują problemy współczesnych męskości niż redakcja czasopisma „Men’s Health”.

### **Pokaż swoje ciało, a powiem kim jesteś. *Spojrzenia***

Serial *Spojrzenia* stworzony przez Andrew Haigha, scenarzystę *Zupełnie innego weekendu* (2011) doskonale wpasował się w niedzielne wieczorne pasmo stacji HBO, w którym poza nim, emitowano wspomniane już *Dziewczyny*, a także serial *Bliskość* (2015-) pomyślany jako opowieść dla młodych ludzi w stałych związkach, których dopadają pierwsze kryzysy zawodowe i rodzinne. Warto jednak podkreślić, że *Spojrzenia* wymieniane w jednym rzędzie z *Queer as Folk* (2000-2005) są serialem zgoła odmiennym. Co prawda akcja rozgrywa się w ważnym dla społeczności gejowskich San Francisco, a większość bohaterów to homoseksualni mężczyźni, jednak ich problemy nie wiążą się jedynie z tożsamością seksualną. Dotyczą kwestii uniwersalnych, jak wchodzenie w nowe związki, dojrzewanie do kluczowych decyzji na polu zawodowym czy prywatnym. Fakt homoseksualności bohaterów nie jest czynnikiem, który podawany jest jako kluczowy dla przebiegu fabularnego. Owszem, Patrick, Agustin i Dom uczestniczą w życiu i współtworzeniu lokalnej społeczności, ale nie utożsamiają się z nią jako jedynym możliwym punktem odniesienia. Więcej problemów niż dawno już dokonany *coming out* przysparzają trudności na rynku pracy (w przypadku Agustina niesatysfakcjonująca i niemożliwa do skapitalizowania działalność artystyczna), kryzys wieku średniego i rozliczenia dotychczasowego dorobku życiowego (Dominick w wieku 40. lat postanawia porzucić posadę kelnera i otwiera własną restaurację) albo różnice społeczne trudne do zniwelowania w związkach (uprzywilejowany i dobrze sytuowany Patrick, twórca gier komputerowych i fryzjer latynoskiego pochodzenia, Richie).

Ciała bohaterów eksponowane są często, ale nie stanowią rodzaju manifestu programowego, albo bannerów z kolejną kampanią społeczną mającą na celu emancypowanie społeczności. Większość postaci to wysportowani i dbający o tężyznę fizyczną mężczyźni, pozostali są po prostu szczupli i pracują mniej lub bardziej starannie nad swoim wizerunkiem. Główny bohater przykłada najmniej uwagi do swojego wizerunku. Patrick nie ma wyrazistego stylu ubierania się, zazwyczaj nosi dzinsy i t-shirty albo bluzy<sup>12</sup>. Nie wyróżnia się strojem, fryzurą<sup>13</sup> ani ekscentrycznym stylem bycia. Dominick nosi wąsy, ale poza tym wkłada na siebie standardowe ubranie mężczyzny w średnim wieku. Jedynie Agustin wyróżnia się nonszalancką stylizacją „na drwała” dopełnioną skórzanymi ubraniami. Bohaterowie nie współ-

<sup>12</sup> W odcinku ósmym sezonu drugiego pt. *Looking For Glory* zakłada charakterystyczny sweter swojego chłopaka, który równocześnie jest jego szefem – chce w ten sposób zmanifestować ich wspólny początek i przekazać całemu światu informację, że są razem. Powoduje to nieco zamieszania w pracy, Patrick i Kevin rozważają, czy zostaną zwolnieni, ale koniec końców ich związek okazuje się jedynie kolejną nowinką wśród kolegów z pracy.

<sup>13</sup> We własnych oczach Patrick ma na tyle nieinteresujący wizerunek, że w ostatnim odcinku drugiego sezonu stwierdza, że jego fryzura przypomina wzorcowe uczesanie lesbijki w średnim wieku i w końcu decyduje się na radykalne cięcie włosów (być może jest to powiązane z kolejną zmianą w życiu, ale ta kwestia pozostaje otwarta).

tworzą żadnej subkultury, nie szukają okazji do manifestowania swoich poglądów strojem czy uczesaniem. Jedyne zarzut, jaki można wysunąć wobec bohatera zbiorowego, czyli społeczności homoseksualnej San Francisco to fakt, że protagoniści dość często przebywają jedynie wśród białych przedstawicieli klasy średniej.

Pośród szczupłych i dobrze wyglądających mężczyzn pojawiających się w świecie bohaterów serialu brakuje osób otyłych, niepełnosprawnych, albo w jakikolwiek inny sposób „niepasujących”. W drugim sezonie serialu (emitowanym premierowo w okresie między 11 stycznia a 22 marca 2015r.) pojawia się Eddie, otyły mężczyzna i równocześnie nosiciel wirusa HIV<sup>14</sup>. Eddie jest młodym mężczyzną, którego bohaterowie spotykają podczas weekendowego wyjazdu zaplanowanego jako ucieczka przed problemami wielkomiejskiego życia. Patrick, Dom i Agustin uczestniczą w tej samej imprezie co on i tym sposobem Eddie poznaje Agustina, swojego przyszłego partnera. Ma on dobrze przemyślany, nieco nonszalancki wizerunek łączący stroje sportowe z akcesoriami przywodzącymi na myśl fana rapu i kultury hip-hopowej. Jest wysokim, postawnym mężczyzną z widoczną nadwagą, która jednak jest przez niego skutecznie „obezwładniana” odpowiednio dobranym strojem, odwracającym uwagę od pewnych mankamentów wizerunków. W przeciwieństwie do Louiego, noszącego jedynie swetry, bluzy i t-shirty do dżinsowych spodni, które częstokroć uwydatniały nadmiarowość brzucha, Eddie ma dobrze przemyślany wizerunek, z którym czuje się komfortowo. Warto w tym miejscu wspomnieć, że zarówno Louie jak i Eddie pojawiają się w omawianych serialach nago<sup>15</sup>, z tymże ciało Louiego prezentowane jest w sposób nieusiłujący wskazywać, że wygląda lepiej niż w rzeczywistości. Z kolei ciało Eddiego jest estetyzowane – w odcinku ósmym sezonu drugiego widzimy go nagiego, w planie amerykańskim, opartego o futrynę drzwi. Mężczyzna, który wypełnia przestrzeń ekranu, z całą pewnością nie wygląda na życiowego nieudacznika, za którego częstokroć uchodzi Louie. Stanowi doskonałą mieszankę tradycyjnej męskości (rozumianej jako siła charakteru, ale i tężyzna fizyczna, gwarancja bezpieczeństwa i zaufania) i obietnicę rozbudowanej sfery emocjonalnej. Jego nadwaga nie przywodzi na myśl niezbornego i rozlewającego się ciasta, a raczej panowanie nad własną niedoskonałą cielesnością i zwalczanie jej ograniczeń.

<sup>14</sup> Można odnieść wrażenie, że twórcy serialu chcieli „hurtowo” wprowadzić niewyeksponowane wcześniej wątki i skupić je w życiorysie jednej postaci. Takie rozwiązanie może budzić w widzu wątpliwości odnośnie gwałtowności takiej decyzji, wbrew swoim intencjom twórcy mogli przyczynić się do tego, że Eddie stałby się typem (zamiast bohaterem), kumulującym liczne bolączki homoseksualnych społeczności.

<sup>15</sup> Louie w odcinku finałowym sezonu czwartego, zatytułowanym *Pamela 3*, postanawia wziąć kąpiel ze swoją partnerką, co staje się wstępem do kolejnego upokorzenia. Pamela zachęca go do porzucenia wstydu i wejścia do wanny co stanowić ma dowód jego dojrzałości i pogodzenia z niedoskonałą fizycznością. Zaplanowana jako romantyczna kąpiel, okazuje się niepowodzeniem, ponieważ Louie wchodząc do wanny wychłapuje większość wody. Twórca serialu kolejny raz zwrócił uwagę na mnogość nieuwidoczniionych, ignorowanych problemów osób o nienormatywnym wyglądzie. Przy tej okazji wskazuje, że bohaterowie filmów gatunkowych typu komedia romantyczna prawie nigdy nie są otyli, najpewniej z uwagi na tego rodzaju niezręczności fabularne, producenci nie chcą pokazywać widowni grubasa, który nie potrafi wejść do wanny bez robienia galimatiasu. Czyż nie to usiłuje powiedzieć nam Louis CK? Trudno oprzeć się słuszności jego spostrzeżeń.

Wizualność Eddiego nie stanowi problemu dla jego otoczenia. Większą przeszkodą niż jego waga okazuje się dla Agustina kwestia nosicielstwa HIV, która z kolei jest w pełni rozumiana przez ich znajomych podkreślających, że w 2015 istnieje wiele środków zapobiegającym sytuacjom zwiększonego ryzyka i nie widzą problemu w zawieraniu znajomości z nosicielami wirusa.

Warto w tym miejscu przytoczyć jako kontekst kolejne wydarzenia z ósmego odcinka drugiego sezonu, który nie tylko w dużej mierze skupia się na cielesności bohaterów, ale i oskarża ich o korzystanie ze swojej uprzywilejowanej pozycji i stereotypizowanie społeczności gejowskiej. Patrick wraz ze swoim chłopakiem Kevinem biorą udział w konwencie dla wielbicieli gier i aplikacji dla użytkowników nieheteronormatywnych GaymerX, w czasie którego chcą zaprezentować zaprojektowaną przez siebie grę towarzyską *One Up Him*. Gdy jednak zaczynają o niej opowiadać innym wystawiającym swoje propozycje uczestnikom konwentu, słyszą same negatywne opinie. Gra, w której bohaterowie posługują się określonymi cechami i wizerunkami zewnętrznymi zostaje oceniona jako pogłębiająca stereotypy i szkodliwa dla potencjalnych użytkowników. Chłopak, który stworzył sieć społecznościową *Glorified* (jak sam mówi – „dla lubiących oralne przygody”), mającą za cel informowanie użytkowników o tym, że w pobliżu znajdują się chętni na seks oralny, ocenia Patricka dosyć surowo, wskazując że zarówno on, jak i Kevin wyglądają jak bracia – biali, dobrze wyglądający, zdrowi młodzi mężczyźni z klasy średniej. On sam porusza się na wózku inwalidzkim i mimo że nie powołuje się na argument ograniczeń własnego ciała, to ewidentnie manifestuje brak możliwości porozumienia między nim a Patrickiem i Kevinem. W gruncie rzeczy sam antagonizuje ich potencjalną znajomość, która wcale nie musiała przebiegać tak negatywnie. Ostatecznie Patrick próbuje zainteresować innych uczestników grą, ale słyszy, że jest ona dosyć przestarzała (ktoś sugeruje, że sprawia wrażenie jakby została zaprojektowana w 2009 roku) i nie jest w pełni funkcjonalna (wciąż trwają prace nad wersją ostateczną), co zniechęca potencjalnych użytkowników. Na zakończenie dnia Patrick i Kevin otrzymują pierwszą recenzję – ich gra zostaje oceniona na jedną gwiazdkę, podejrzewają że autorem recenzji jest chłopak, który od początku złośliwie komentował ich rzekome podobieństwo fizyczne i doskonały wygląd.

Niezależnie od intencji prawiących im drobne złośliwości, które tego wieczora usłyszeli, widz może uznać, że po części były one zasadne. W końcu jako jedyni na wieczorną imprezę, stanowiącą wariant balu maturalnego dla uczestników konwentu, założyli garnitury. Podczas gdy pozostali projektanci i wielbiciele gier przywdziali najrozmaitsze kostiumy, przebrania, Patrick i Kevin wyglądali jak królowie licealnego balu. Nawet jeśli ich garnitury pełniły rolę kostiumu, przebrania – były wielce wymowne – mówiły, że mamy do czynienia z egzemplifikacją nie tylko męskiej urody, ale i poczucia spełnienia w wielu sferach życia. Fakt, że bohaterowie przeżywali (mimo porażki ich wspólnego projektu) najszczęśliwszy okres powodował, że różnice między nimi a resztą uczestników przybierały na sile.

Doskonałość ciał Patricka i Kevina ciekawie skonstrastowana została z sytuacją Eddiego i jego chłopaka Agustina. Jedyne bohater w rozmiarze XXL, a przy tym także nosiciel wirusa HIV stawiany był w sytuacjach, wymagających wykazania się odpowiedzialnością i poczuciem obowiązku (sytuacja, w której Agustin obawia się zarażenia wirusem HIV na skutek kontaktu ze spermą chłopaka). W odcinku finałowym drugiej serii na imprezie świątecznej pojawia się w stroju św. Mikołaja, dobrze korespondującym z jego pracą wychowawcy w schronisku dla transseksualnych nastolatków. Jest głową rodziny, odpowiada za swoich podopiecznych, czuje się odpowiedzialny za zdrowie Agustina, pomaga znaleźć mu pracę, nie podejmuje nierozsądnych i głupich decyzji. Jest pozytywną postacią, manifestującą różnorodność i wielobarwność męskości i homoseksualności, wskazując jej kolejne oblicza. Dowodzi, że może być realizowana w różnym rozmiarze, a także pokazuje, że nadmiarowość ciała nie stoi na przeszkodzie jego seksualizacji (prezentowanie nagiego bohatera w planie amerykańskim miało za zadanie eksponowanie jego seksownej męskości w opozycji do telewizyjnego stereotypu asekualnego grubasa z komedii ślapsticowej).

### ***Broad City*. Miasto przejmują dziewczyny, otyły chłopaku!**

Popularne seriale dziewczynskie<sup>16</sup> przechwyciły uwagę widzów, którzy obecnie chętniej przyglądają się problemom dziewczyn niż młodych mężczyzn (dowodem na to może być choćby niska oglądalność serialu *Spojrzenia*, którego realizacja została zakończona z uwagi na niewielką widownię, podczas gdy sąsiadujące w ramówce *Dziewczyny* otrzymały zamówienie na kolejny sezon). Bohaterki seriali nazywanych dziewczynskimi są śmiałe, pewne siebie, zaaferowane własnymi sprawami. Takie właśnie są także Ilana i Abbi, bohaterki serialu *Broad City* (2014-), wyrosłego z amatorskich filmów umieszczanych w serwisie YouTube. Ilana i Abbi to młode mieszkanki Nowego Jorku, spędzające ze sobą wiele czasu podczas wędrówek ulicami ulubionego Brooklynu, uważające przy tym, aby nie dotrzeć na Manhattan, uznawany przez nie za jeden z kręgów piekielnych opisywanych przez Dantego. Młode pokolenie nowojorskich singielek pogrzebało Manhattan Carrie Bradshaw jako kolebkę kobiecej szczęśliwości, można by rzec, że Brooklyn to aktualnie nowa czerń Nowego Jorku. Bohaterki niewiele czasu spędzają w swoich mieszkaniach, ale gdy pojawiają się w apartamencie Abbi, natrafiają na przeszkodę, która przypomina im dlaczego wyżej od siedzenia w domu cenią eksplorowanie brooklyńskich zakątków. Tę przeszkodę stanowi Bevers, chłopak współlokatorki Abbi całą dobę spędzający na kanapie w jej salonie. Co warte wspomnienia, Bevers nie mieszka z Abbi, ale nieustannie okupuje jej salon. W zasadzie trudno stwierdzić, czy mieszka gdziekolwiek, skoro tak wiele wysiłku wkłada w to, żeby Abbi zastała go na swojej kanapie kiedykolwiek wróci do mieszkania.

Bevers jest otyłym i niedbającym o higienę ciała chłopakiem, spędzającym dni na oglądaniu telewizji i opróżnianiu zawartości cudzej lodówki (łączenie ze zjada-

<sup>16</sup> O których szerzej w artykule: M. Major, *Vogue kontra dude* [w:] „Ekrany” 2(24) 2015, s. 74-78.

niem posiłków z pudełek, które podpisane są imieniem bohaterki). Bevers to uparty grubas nieszanujący własności prywatnej, prawa do intymności, a także przestrzeni cudzego pokoju. Wielką satysfakcję sprawia mu zjadanie podkradanych posiłków, bałaganienie nieswojego salonu, a także spanie w łóżku dziewczyny podczas gdy ona znajduje się w pracy. Można odnieść wrażenie, że złośliwiec za cel swojego życia postawił sobie utrudnienie jej życia, co często przynosi spodziewany sukces. Bevers, mimo że związany jest ze współlokatorką Abbi (której nie widzimy w świecie przedstawionym serialu w ogóle), całą swoją energię skupia na czerpaniu przyjemności z cierpienia Abbi. Jego działalność można przyrównać do misji złośliwego gнома, albo ducha zamieszkującego dom celem niepokojenia jego mieszkańców. Tylko że ten konkretny gnom rozrósł się do potężnych rozmiarów, zabierających i tak niewielką przestrzeń wynajmowanego mieszkania. Pasożytniczy tryb życia Beversa osiąga kolejne poziomy, gdy chłopak postanawia schudnąć i odwiedza siłownię, w której pracuje Abbi. Co prawda jest ona osobą zasilającą zespół sprzątający, ale marzy o pracy trenerki i w dniu, gdy jej przełożony obiecuje bohaterce angaż na okres próbny, pojawia się właśnie on. Ciało Beversa jest olbrzymią, rozlewającą się kulą, nad którą trudno zapanować. Abbi zobowiązana jest do układania jego ciała tak, aby mógł poprawnie wykonywać kolejne ćwiczenia, a następnie musi wyczyścić wszystkie sprzęty, z których skorzystał.

Pozornie można by sądzić, że to chłopak odnosi zwycięstwo w walce o przestrzeń salonu. Jednak wiele cierpienia przysparza mu fakt, że dziewczyny nie spędzają zbyt wiele czasu w mieszkaniu, ponieważ ilekroć wyjdą na ulicę, za rogiem czeka na nie przygoda, i to właśnie one w pogoni za najbardziej nawet absurdalnymi wrażeniami zwyciężają Beversa, którego stać jedynie na utrudnianie komuś życia swoją obecnością. Oczywiście cały spór rozgrywa się w konwencji komediowej, zatem niejednokrotnie dochodzi do rozmaitych, niecodziennych wydarzeń, trudnych do interpretacji w kategoriach prawdopodobieństwa psychologicznego. Chłopak z uwagi na fakt, że całe dni spędza w cudzym mieszkaniu, podejmuje za jego lokatorki dziwne decyzje, na przykład przygarnia gromadę kociąt, których obecność po pewnym czasie zostaje zdemaskowana albo zaprasza gości i organizuje imprezy, o których nie wiedzą mieszkanki.

Sytuacja fabularna serialu przywodzi na myśl odwrócenie konwencji filmu Judas Apatowa pt. *Supersamiec* (2007). W filmie wyprodukowanym przez Apatowa to dwóch licealistów kończących szkołę, spędzając razem czas, przeżywa mnogość przygód przynoszących im wiele radości, ale i kłopotów. W serialu *Broad City* to właśnie Abbi i Ilana stanowią duet dopraszający się kłopotów (co znamienne, zupełnie jak bohaterowie *Supersamca*, zwracają się do siebie per *dude*). Bohaterki ruszają w pościgi za złodziejami własnych zakupów i telefonów, tropią sprzedawców chińskich podróbek, imprezują z przypadkowo poznanymi osobami, wplątują się w najdziwniejsze awantury i trafiają na ekscentrycznych mieszkańców Nowego Jorku. Zajmują się czynnościami, które dotychczas kino i telewizja rezerwowały dla nastoletnich chłopców albo młodych mężczyzn. Podczas gdy dziewczyny przeżywają przygody w mieście, Bevers konstruuje kolejne misterne intrygi salonowe.

Nie znaczy to jednak, że jest postacią całkowicie negatywną. Zdarza mu się czasem zniknąć z mieszkania i wykonać jakiś drobny gest uprzejmości wobec Abbi, ale na ogół korzysta z okazji, aby przestraszyć ją swoją abnegacją albo obnażonym ciałem, stanowiącym rodzaj broni w przypadku, gdy konieczne jest pokonanie dziewczyny jednym ciosem.

Wbrew pozorom, celem wprowadzenia tej postaci do świata serialu nie była chęć zakpienia z otyłych mężczyzn. To zdecydowanie zbyt powierzchowna interpretacja. W gruncie rzeczy uniwersum *Broad City* podważa większość konwencji telewizyjnych, z którymi jesteśmy zaznajomieni. Twórcynie serialu wcieliły w życie projekt posyłający do lamusa tradycyjne rozumienie kategorii kobiecości i męskości. Zburzyły dotychczasowy podział na to, co zarezerwowane było dla postaci męskich i kobiecych w serialu komediowym. Wprowadziły wiele strategii, które mogą dziwić a nawet oburzać widzów przywiązanych do tradycyjnego amerykańskiego sitcomu. W serialu nie brakuje nagości zarówno mężczyzn, jak i kobiet. Pojawia się wiele kontrowersyjnych tematów, jak niestandardowe i przemilczane w serialach telewizyjnych praktyki seksualne, omawiane są damskie i męskie fantazje seksualne. W świecie bohaterek ważną rolę odgrywają technologie, pojawia się więc cyberseks, seks przez Skype'a, rozmowy na Skypie podczas uprawiania seksu, a także wiele innych sytuacji, które w telewizji ogólnodostępnej nie mogłyby zaistnieć.

Postać Beversa jest pewnego rodzaju pstryczkiem w nos dla męskiej widowni, która przez lata dopieszczana była mnogością bohaterów stanowiących ich reprezentację w kinie gatunkowym. Abbi i Ilana nie aspirują do miana superbohatek, ale skutecznie zapełniają lukę po kobiecych postaciach w filmach inicjacyjnych, pomyślanych zwykle jako rozrywka dla młodych mężczyzn. Bevers został więc wykpiony wraz ze swoim narcyzmem, zakochaniem we własnym odbiciu, uporem i poczuciem źle zagospodarowanej męskości. Równocześnie twórcynie pozwoliły męskiemu bohaterowi na beczynność, która w serialach telewizyjnych na ogół charakteryzuje bohaterów z marginesów społecznych albo kobiety. Tym razem to mężczyzna tkwi na kanapie bez pomysłu na siebie, ale za to ze sporą dawką samozadowolenia. Bevers mimo spontanicznego planu odchudzania jest zadowolony ze swojego wyglądu, nie ma problemu z własną powierzchownością wręcz z dumą ją prezentuje.

Warto jednak podkreślić, że zarówno on, jak i bohaterki serialu w ogóle nie mają problemu ze swoją cielesnością, co stanowi ciekawy punkt odniesienia do serialu, który wylał fundament popularności seriali kobiecych. W *Seksie w wielkim mieście* (1998-2004) główna bohaterka mimo ogłoszenia epoki nie-niewinności była dużo bardziej powściągliwa w eksponowaniu własnego ciała, co może dziwić, gdy spoglądamy na spadkobierczynię jej spuścizny. Jednakże warto przypomnieć, że od premiery *Seksu w wielkim mieście* minęło już 17 lat, w czasie których zdarzyło się wiele, jeśli chodzi o sferę emancypacyjną, zarówno w telewizji jak i na ulicy, co nie powinno dziwić, bo te światy nieustannie się przenikają.

## Podsumowanie

Przedstawione powyżej seriale wykorzystują figurę otyłego mężczyzny, aby wyeksponować przy jej udziale określone problemy. Louis CK, skupiając się na trudnościach dojrzałych mężczyzn, wskazuje także nieomawianą i konsekwentnie przemilczaną sytuację otyłych kobiet<sup>17</sup>, stanowiących niewygodną i niewdzięczną dla kultury popularnej egzemplifikację tzw. niekanonicznej kobiecości. Z pewnością w ramach telewizyjnych brakuje serialu, który w równie bezceremonialny sposób co *Louie* przedstawiałby życie dojrzałych kobiet z nadwagą przed 50. rokiem życia.

Otyli młodzi mężczyźni w serialach dotychczas byli typami, a nie bohaterami. Status wesołego kolegi głównego bohatera albo nieudacznika który stanowi główne źródło scenariuszowego komizmu był chętnie nadawany postaciom z nadwagą. W przypadku *Spojrzeń* i *Broad City* te funkcje uległy znacznej modyfikacji i dzięki temu możemy obserwować postaci, które wzbudzają nasze zainteresowanie (bądź nie), sympatię (bądź nie), odrazę (bądź nie) z innych powodów niż ich wizualność. Przekucie otyłości w jedną z licznych cech ludzkiego wyglądu zamiast budowania na niej charakteru danej postaci świadczyć może o emancypującym charakterze omawianych seriali. Louis CK pokazuje, że otyły mężczyzna wchodzący do wanny może wzbudzać w niektórych widzach poczucie niesmaku, ale czy to znaczy, że nie należy tego pokazywać? Nie przez przypadek wszystkie omawiane wyżej seriale emitowane są w stacjach kablowych – FOX, HBO i Comedy Central wciąż mogą pozwolić sobie na większe eksperymenty formalne i treściowe niż stacje ogólnodostępne, ale nie znaczy to, że inne kanały telewizyjne mogą zrezygnować z wprowadzania wątków ważnych społecznie tylko dlatego, że serial realizowany z myślą o masowym odbiorcy mógłby wzbudzić w widzu mieszane uczucia. Może właśnie o to chodzi? Póki co, wciąż stacje kablowe pełnią swoją często paradoksalną i brawurową, ale jednak – misję społeczną.

### Large Bodies on the Small Screen. Non-normative Images of Masculinity of the New Generation TV Series

In my paper I described the bodies of male characters from popular American TV series (*Louie*, *Looking*, *Broad City*) and analyzed the relationship between large body and other people, work culture and society.

In what way did feminism change our understanding of what is “female” and what is “male”? The social stereotype still considers that “doing something like a man” means doing it right, while “doing something like a girl” means doing it clumsily, wrongly or sloppily. In my paper I would like to focus primarily on the aspect of male body and what it means to be “looking like a man”. Is there such a thing as feminist political correctness regarding sexuality and the male body?

<sup>17</sup> Poza serialami *Roseanne* (1988-1997) i *Super Fun Night* (2013-2014) otyłe kobiety nie pojawiają się zbyt często na pierwszym planie popularnego serialu telewizyjnego.







**Varia**

# Jakub Kłeczek

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

## Rytmy ludzkie i rytmy świata na festiwalu sztuki mediów *Cynetart*

*Cynetart* jest festiwalem, który od ponad 19 lat rozwija społeczność wymiany wiedzy i umiejętności skupiając artystów, nauczycieli i teoretyków szeroko rozumianej sztuki mediów. Organizator, Trans-Media-Akademie Hellerau w Dreźnie zajmuje się wieloaspektowymi związkami sztuki, nauki i technologii. Trans-Media-Akademie (TMA) specjalizuje się jednak głównie w praktykach artystyczno-badawczych eksplorujących zagadnienie ciała i jego ekspresji wobec relacji z technologiami komunikacyjnymi. Działania wspierane i inicjowane przez twórców i dydaktyków z TMA cechuje inter- i transdyscyplinarne nastawienie do badań i działalności artystycznej oraz ich międzynarodowy wymiar. Drezdeńska instytucja organizuje liczne warsztaty, kursy, projekty badawcze i artystyczne dotyczące wpływu technologii informacyjnych, cyfryzacji i sieci na naturę i kulturę człowieka. Praktyka rodząca się na przecięciu sztuki i nauki ma swój wymiar zarówno materialny, jak i teoretyczny. TMA tworzy prototypy aplikacji oraz wydaje publikacje dotyczące prowadzonej przez siebie działalności. Nie ogranicza się do jednej specjalności, zachowując niespotykaną rozległość podejmowanych zagadnień, oddziałując równocześnie na estetykę, społeczeństwo, kulturę, gospodarkę i politykę.

Festiwal organizowany przez Trans-Media-Akademie Hellerau w Dreźnie rozgrywa się w posiadającym długą historię budynku Festspielhaus. Jednym z patronów działalności niemieckiego ośrodka jest Émile Jaques-Dalcroze, który już na początku zeszłego wieku stworzył w Hellrau swoiste „laboratorium rytmu”. Swoją działalnością dydaktyczną, pracą artystyczną i badawczą wyrażał głębokie przekonanie o konieczności holistycznego rozwoju człowieka poprzez rytmikę. Szwajcarski kompozytor rozwijał swój ośrodek i koncepcję gimnastyki rytmicznej przez intensywne cztery lata poszukiwań badawczych i artystycznych (1910-1914) w Hellrau. Pracował także w budynku Festspielhaus, tym samym, w którym aktualnie działa TMA. Artysta ten uważał, że rytm muzyczny bierze swój początek w naturalnej

ekspresji ludzkiego ciała – nie jest więc czymś, czego można nauczyć się, pominiawszy gimnastykę ciała. W swojej koncepcji nauczania rytmiki przeciwstawiał się wcześniejszemu jej paradygmatowi, który próbował ją uabstrakcyjnić i przysposabiać młodym muzykom za pomocą żmudnych ćwiczeń instrumentalnych. Dalcroze proponował inną drogę – holistycznego poznania rytmu, rozumianego nie tylko w sensie fizycznym, lecz także filozoficznym. Choć nie podał jednoznacznej jego definicji, uważał go za zasadę warunkującą jedność natury, kosmosu i ducha oraz ciała człowieka. Filozofia ta była wcielana w życie i praktykowana przez społeczność szkoły w Hellrau. Tak jak w dawnych społecznościach rytm pełnił tam rolę łącznika między pracą, zabawą i sztuką<sup>1</sup>. Zdaniem Dalcroze'a powinien on stawać się drogą do samopoznania człowieka i przywrócenia mu zatraconego w procesie industrializacji poczucia rytmu, jako pierwotnej siły koordynującej władze cielesne i duchowe. Szwajcarski kompozytor twierdził, że „rytmika jest w istocie siłą analogiczną do elektryczności, czy też wielkich naturalnych sił chemicznych i fizycznych. Jest ona energią, ożywczą substancją, która ma przywrócić nam samych oraz uświadomić istnienie sił tkwiących zarówno w nas, jak i w innych – sił ludzkości”<sup>2</sup>. Jednym z najważniejszych osiągnięć ośrodka w Hellrau było wystawienie *Orfeusza i Eurydyki* Christopa Willibalda Glucka w 1912 i 1913 roku, według koncepcji Dalcroze'a oraz innego reformatora sztuk przedstawiających początku XX stulecia, Adolphe'a Appii. Pod pewnymi względami była to inscenizacja przełomowa. Stanowiła efekt połączenia dwóch ważnych (dla wspomnianych reformatorów ekspresji scenicznej) koncepcji: światła elektrycznego jako budulca rzeczywistości scenicznej (Appia) oraz możliwości nadania kształtu muzycznym rytmom (Dalcroze). Appia twierdził bowiem, że: „jako pośrednik pomiędzy aktorem z jednej, a przestrzenią sceniczną z drugiej strony, światło stanowi najważniejszy element jednolitości w inscenizacji”<sup>3</sup>. Synergia eksperymentów opartych na materialności i interdyscyplinarnych poszukiwaniach artystycznych, doprowadziła w inscenizacjach *Orfeusza i Eurydyki* do efektu, o jakim szwajcarski inscenizator Ryszarda Wagnera pisał w swoim *Dziele sztuki żywej*: „Kiedy muzyka osiąga najszlachetniejszą moc staje się kształtem w przestrzeni”<sup>4</sup>. W opisanym przez szwajcarskiego inscenizatora procesie niebanalną rolę odgrywa praca z materia i techniką.

Z tradycji poszukiwań artystycznych opisanych wyżej korzystają twórcy i dydaktycy TMA, którzy w 2007 roku, podczas festiwalu *Cynetart* zainscenizowali występ *Meeting Places*, nawiązujący do projektów oświetleniowych i scenograficznych Appii oraz technik pracy z ciałem i rytmem Dalcroze'a<sup>5</sup>. Można zatem odnieść wrażenie, że *Cynetart* i TMA kontynuują ten rodzaj eksperymentu w sztukach scenicznych. W ostatnich latach omawiani tu kuratorzy i artyści występujący na festiwalu zajmowali się weryfikacją, jak idee rytmiki i pracy z ciałem odnoszą

<sup>1</sup> Por. M. Leyko, *Hellerau – laboratorium rytmu*, [w:] eadem, *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.

<sup>2</sup> E. Jacques-Dalcroze, *Rytmika, solfeż, improwizacja*, tłum. M. Bogdan, [w:] *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992, s.40–41, cyt. za M. Leyko, ibidem, s. 131.

<sup>3</sup> A. Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, tłum. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974, s. 47.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 95, cyt. za, M. Leyko, op. cit, s. 150.

<sup>5</sup> *Adolphe Appia*, <http://t-m-a.de/cynetart/archive/f2011/a-p-p-i-a-lab/adolphe-appia>, 01.12.2015.

się do nowej przestrzeni budowanej przez media. Nie przez światło elektryczne (jak u Appii), ale przez tzw. „nowe media”, w szczególności: mapping 3D, hologram, gry komputerowe, wirtualne światy (np. Second Life) i różnego rodzaju skanery ruchu (urządzenia przechwytyjące i transformujące gest do postaci cyfrowej, np. kontroler Kinect). Działalność *Cynetart* zadaje ważne dla sztuk scenicznych pytania: jak działa ciało tancerza lub innego performerera wyrażające gesty w cyberprzestrzeniach generowanych przez komputer? Co zmienia się w ekspresji ciała, które wchodzi dziś za pomocą wspomnianych narzędzi w wielowymiarowe związki z cyfrowymi środkami przekazu? Od kilku lat na to pytanie starali się w różny sposób odpowiedzieć tancerze, choreografowie, muzycy, twórcy muzyki elektronicznej i animacji komputerowej, a także teoretycy sztuki. W efekcie ich działań powstały interesujące prototypy mediów ekspresji scenicznej, publikacje naukowe oraz często zaskakujące widowiskowością, hybrydyczne, intermedialne przedstawienia łączące eksperyment choreograficzny, muzyczny i medialny.

Tegoroczna edycja festiwalu *Cynetart*, nie była jednak ściśle związana z dotychczasowymi eksperymentami, polegającymi na przechwytywaniu i „ucieleśnianiu” zmediatyzowanych rytmów zawierających się w ludzkiej ekspresji. Artyści, tacy jak William Forsythe, Jamie del Val, występujący na poprzednich edycjach *Cynetart*<sup>6</sup> zadawali pytanie, na ile rytmy ludzkie mogą zostać transkodowane do sfer cyfrowych ekspresji? Tematem tegorocznego festiwalu stał się jednak nie tyle człowiek jako centrum ekspresji, ale jego środowisko. Posługując się kategoriami Dalcroze’a, można powiedzieć, że podczas tegorocznej edycji znacznie częściej pytano nie o rytmy ludzkie, ale o rytmy świata. Twórcy pokazali, że technologia nie tylko może być przestrzenią odgrywania nowych rytmów poprzez ekspresję ciała, lecz także staje się narzędziem, które pozwala odkryć niepoznawalne wcześniej rytmy natury. Właśnie tego w znacznej mierze dotyczyły prace zaprezentowane w tym roku. Zadano interesujące pytanie: co o rytmice i jej konkretyzacjach można powiedzieć w perspektywie posthumanistycznej? Jak sztuka nowych mediów może pozwolić nam odkryć i przedstawić nie tylko rytmy człowieka, ale i rytmy świata?

Choć festiwal nie posiadał wyraźnego sprecyzowanego idiomu, wyróżniał się w nim blok nazwany *Instruments of nature*, poświęcony aktualnym tendencjom w sztukach wykonawczych, muzyce elektronicznej i sztuce dźwięku, związanym z wykorzystywaniem procesów biologicznych jako materii tworzenia muzyki oraz dźwięku. Eksperymenty artystów występujących w ramach wspomnianego bloku wykorzystywały naturalną audiosferę, materię, kształty, akustykę i wizualność przyrody. Twórcy próbowali zrozumieć i w dialogujący, empatyczny sposób włączyć się we „wszechobejmujący, olbrzymi krąg przyrody, gdzie nie istnieje żaden początek i koniec i wszystkie rzeczy naturalne krążą w rytm niezmiennego, nieśmiertelnego powtarzania się”<sup>7</sup>. To holistyczne myślenie o rytmie przyświecało

<sup>6</sup> Jeden z najważniejszych choreografów ostatnich dziesięcioleci eksperymentował w Hellerau z oprogramowaniem, jako narzędziem projektowania notacji choreograficznej (np. w *Synchronous object*). Z kolei Jamie del Val badał i prezentował zagadnienie mocnych i ostrych przybliżeń kamery transmitujących „mikrochoreografię” skóry tancerza podczas występów (np. w *Microsexes*).

<sup>7</sup> H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 107. cyt. za. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2015, s. 10.

muzykom i performerom rozpoznającym sfery natury jako partnera działalności twórczej. Artyści ukazali tym samym, że przyroda posiada wiele nieodkrytych i interesujących, z punktu widzenia sztuki, rytmów.

Podczas audiowizualnego performansu *Plectrum* argentyńskiego twórcy bio i sound artu Kaui Schena i gitarzysty Auriela podstawowym, najbardziej wyeksponowanym i usytuowanym w centrum sceny instrumentem była niepełna kolonia mrówek umieszczona w wibrującym i zaopatrzonym w czułe mikrofony „terrarium-instrumentcie”. W niecodziennym, audiowizualnym występie współgrali: twórca koncepcji performansu, operujący wieloma instrumentami wirtualnymi i elektronicznymi, muzyk grający na poddanej różnym efektom wyjściowym gitarze elektrycznej oraz mrówki umieszczone we wnętrzu specyficznego, skonstruowanego specjalnie w tym celu terrarium. Tytuł performansu to jednocześnie mniej potoczna nazwa „piórka” bądź „kostki” służącej do szarpania instrumentów strunowych, w tym gitary.

Kuai Shen poświęcił wiele lat pracy artystycznej i badawczej na poznanie zachowań i sposobów komunikacji mrówek. Jego zdaniem nie tylko człowiek używa „plektrum”. Inne zwierzęta społeczne, takie jak występujące w performansie mrówki parasolowe, także potrafią je wykorzystywać do tworzenia dźwięków używanych do komunikowania się. Wytwarzane przez owady vibracje nazywane są strydulacją – służy ona do wydawania sygnałów i porozumiewania się między członkami kolonii. *Plectrum* jest przede wszystkim pokazem współgrania muzyków z urządzeniami i mrówkami – połączeniem przechwytywanych i na bieżąco miksowanych bio-aktystycznych vibracji z vibracjami muzyki elektronicznej oraz dźwiękami gitary. Z tyłu sceny wyświetlano projekcję będącą generowanym na bieżąco kolażem, ukazującym zachowania społeczne mrówek w mocnym przybliżeniu.

Performans Auriela i Kaui Shena, jak przyznają twórcy, był także pewną manifestacją posthumanistyczną, ukazującą wciąż niecodzienne w nauce i sztuce podejście do świata zwierząt – nastawienie na dialog i uwrażliwienie widzów na pewne procesy, które ze względu m.in. na makroskalę nie są dostępne poznaniu większości ludzi. Artyści badają i ukazują te rytmiczne procesy komunikacyjne.

Belgijski dramaturg i poeta, Maurice Maeterlinck, w swoim przyrodniczo-filozoficznym dziele *Życie mrówek* interpretował kolonię jako jeden organizm, kolektywne ciało złożone z wielu „komórek” – pojedynczych mrówek. Pisał: „społeczeństwo mrówcze należy moim zdaniem rozpatrywać jako organizm, złożony z jednostek – komórek niepołączonych w jedną całość jak te sześćdziesiąt trylionów, które wchodzi w skład naszego organizmu, lecz rozluźnionych, zdysocjowanych, pozostających w pewnej dalszej od siebie odległości, a jednak pomimo tej pozornej niezależności podległych jednemu ośrodkowi kierującemu”<sup>8</sup>. Metaforę organizmu Maeterlinck argumentuje tym, że wśród wielu gatunków mrówek potrzeby np. głodu i pragnienia czuje cała społeczność, a zaspokaja je jeden obszar kolonii – podobnie dzieje się w ciele człowieka. Biorące udział w performansie kolektywne „ciało” mrówczej kolonii posiada swój własny rytm, wytwarza dźwięki i generuje coś, co

<sup>8</sup> M. Maeterlinck, *Życie mrówek*, tłum. A. i M. Czartkowsky, Warszawa 1992, s. 20.

Kuai Shen nazywa „cybernetycznym bio-instrumentem”. Koncert stanowi pokaz, podczas którego zachodzą reakcje zwrotne między mrówkami, stymulowane generowanym przez komputer dźwiękiem oraz przestrzenią terrarium. Wibracje, jakie wytwarzają fale dźwiękowe, powodują wydzielanie feromonów, które prowokują u mrówek określone wzory zachowań – w tym wypadku „muzykę mrówek”, dźwięk tworzony za pomocą swoście rozumianego „plektrum”. Instrumentalista jest tu jednocześnie taktykiem, planującym zachowania owadów, i osobą w pewien sposób komunikującą się z mrówkami za pomocą wibracji. Muzyka stanowi w twórczości Kaua Shena płaszczyznę dialogu z systemem mrowiska. Jednocześnie twórca włącza ten ostatni w szersze spektrum systemów dźwiękowych i przestrzennych interpretowanych przez człowieka.

*Plectrum* miało z pewnością interesujące walory wykonawcze i przedstawiające, trudno jednak stwierdzić, by posiadało „dramaturgię” – swój konstrukcyjny przebieg, który został zaplanowany przed wydarzeniem. Z drugiej strony, nie można powiedzieć, że był to występ w całości improwizowany. Swoistą jego podstawę performansu stanowiła tu wiedza artysty o zachowaniach stworzeń oraz znajomość właściwości dźwięków, jakie wydają owady. Warstwy wizualna i dźwiękowa występu wytwarzane były w procesie komunikacji człowiek – mrówki. (Dys)harmonia powstała w ten sposób stanowi kluczowy element widowiska. Z perspektywy komunikacji można powiedzieć, że występ to pokaz związków wibracyjnych między człowiekiem a owadami.

Wróćmy raz jeszcze do jednego z najbardziej „literackich” dzieł o mrówkach cytowanego już belgijskiego poety. Maeterlinck, posługując się metaforą mrowiska-ciała, wykorzystuje ją następnie do filozoficznego opisu materialnej złożoności człowieka. Píše: „Każdy z nas jest istotą złożoną, zbiorowiskiem komórek, kolonią komórek żyjących społecznie. I nie wiemy, kto rozkazuje i rządzi, kto kieruje niezwykle złożonymi czynnościami naszego organizmu, gdzie jest podstawa istnienia, którego przejawy świadome, intelektualne są zjawiskami dodatkowymi, bo występują późno i przemijają”<sup>9</sup>. *Plectrum* podobnie jak *Życie mrówek* przekonuje, że poprzez poznanie przyrody możemy poznać także siebie. Słynny symbolista dokonuje tu także częściowego odrzucenia wartościującego podziału na podmiot ludzki i zwierzęcy.

Myśl posthumanistyczna pozwalająca wyeksponować ekologiczną wartość takich dzieł jak *Plectrum* jeszcze bardziej rozbija dychotomię człowiek-zwierzę. Jak zauważa Rosi Braidotti, współczesne zwierzęta uwikłane są w różne mechanizmy techno-naukowe, które w pewnej mierze są efektem ich statusu kulturowego<sup>10</sup>. Subwersywna strategia opisanych artystów zaprezentowanych w ramach cyklu *Instruments of nature*, polega na tym, że stosując narzędzia techno-naukowe nie wykorzystują ich w celu np. genetycznych badań przesiewowych, regulacji zdrowotnych i higienicznych, czy też działań „pielęgnacyjnych” (te praktyki zdecydowanie dominują w badaniach nad fauną i florą). Wręcz przeciwnie, proponują zbudowanie sfery dialogu, poznanie i „zgranie się” z rytmami przyrody poprzez wykorzystanie alternatywnych mediów i technologii. Omówieni twórcy, zgodnie z myślą Braidot-

<sup>9</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>10</sup> Por. R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2015, s.152-154.

ti, chcą wobec przyrody „przejsć do nowego rodzaju relacji”<sup>11</sup>, ponieważ „zwierzęta nie są już systemem znaczeń, który wspiera ludzkie autoprojekcje i moralne aspiracje. Musimy podejść do zwierząt w neo-dosłowny sposób, z uwzględnieniem ich własnego systemu kodów”<sup>12</sup>. Jednym z pomysłów na tworzenie nowych systemów relacji uwzględniających kod komunikacji mrówek są właśnie badawcze i artystyczne dokonania Kuai Shena. *Plectrum* natomiast jest ich widowiskowym pokazem<sup>13</sup>.

W podobnym duchu próby utworzenia nowych sfer relacji ze zwierzętami, powstała inna praca prezentowana podczas festiwalu – instalacja *Dancing with Daphia* Smin Kima i Minsoo Hwang, dająca możliwość wchodzenia w interakcję z małymi wodnymi stawonogami, popularnie nazywanymi rozwieltkami. Podobnie jak *Plectrum* instalacja ta jest próbą rozpoznania systemu komunikacyjnego swoistego dla danego gatunku. Uczestnicy instalacji mogą, posługując się kartkami o różnych barwach, zmieniać kolor oświetlający akwaria z dafniami. Kartka jest skanowana przez kamerę, a jej kolor rozpoznawany przez oprogramowanie i przesyłany do mikrokontrolera. Ten ostatni zmienia folię przed lampą i rozświetla akwarium w barwie danej kartki. Różne sygnały świetlne sprawiają, że dafnie bądź to uciekają, bądź skupiają się wokół źródła światła. Podczas instalacji mogą być narażone na zbyt dużą ilość bodźców i w konsekwencji umrzeć, dlatego co pół godziny muszą odpocząć co najmniej przez dziesięć minut. Obserwacja tego faktu znacząco zmienia podejście do interakcji z dafniami, wzbudzając bardziej empatyczne podejście do komunikacji z nimi, i jak stwierdzają sami twórcy, swoistego „tańca”. Także w tym przypadku, dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu technologii, artystom udało się zaproponować niecodzienny system komunikacji ze zwierzętami, oparty na rozpoznaniu ich sposobu porozumiewania się z otoczeniem.

Zdaniem niektórych artystów, występujących podczas festiwalu, „rytmy świata” obejmują jednak nie tylko podmioty fauny i flory, lecz także krajobrazy Ziemi.

Gilem Delindro i Delią Glebą – twórcami performansu *Eternal Cave* – kierowało przekonanie, że drgania są źródłem wszelkich reakcji fizycznych występujących w przyrodzie. Duet performerki i multidyscyplinarnego twórcy, pracującego

<sup>11</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Praktyka artystyczna Kuai Shena polskiemu odbiorcy sztuki mediów może kojarzyć się z nagrodzoną na WRO Biennale w 2015 roku (nagrodą Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej) pracą *Symbiotyczność tworzenia* Elvina Flamingo (aka Jarka Czarneckiego). Instalację polskiego artysty stanowi sześć inkubatorów, w których hodowanych jest kilka rodzajów mrówek. Projekt posiada bogatą dokumentację i wymiar konceptualny. Jak zauważa Aleksandra Hirszfelf, *Symbiotyczność tworzenia* jest „niekończącym się aktem bycia w procesie, bardziej funkcjonowaniem, dynamiką w indywidualności, realizującą się w nieustannej niedookreślonej, w której ów proces, bieg, ciągle nieskończone, wygrywa z ideą dzieła ukończonego, dzieła które można oddać na rynek i sprzedać”. Zob. A. Hirszfelf, *Zanurzony w procesie. O „Symbiotyczności tworzenia” Jarka Czarneckiego*, [www.artandsciencemeeting.pl/?page\\_id=2286&lang=en](http://www.artandsciencemeeting.pl/?page_id=2286&lang=en), 01.12.2015. Artysta skupia się tu jednak na instalacji i, jak przekonuje dalej Hirszfelf, angażowaniu w nią we własnej codzienności. O ile zatem *Symbiotyczność tworzenia* jest materializacją procesu, o tyle *Plectrum* jest widowiskowym aranżowaniem procesów – czy ściślej, wywodzeniem z procesu artystycznego sytuacji posthumanistycznej komunikacji człowiek-mrówka. Dla obu artystów komunikacja jest jednak ważną kwestią. Obaj chcą doprowadzić do sytuacji, w której nastąpi „rozmycie i dyslokacje antropocentrycznych przeświadczeń o pozycji i sprawczości człowieka względem swoistej racjonalności nie-ludzkiej”.

z dźwiękami przyrody, zaprezentował występ przedstawiający skondensowaną sferę doświadczenia rytmów, drgań, jakie poznał i zarejestrował Delindro podczas rocznego stypendium artystycznego na terenie Sahary. Co ciekawe, artysta sztuki dźwięku, pracował do tej pory przede wszystkim z dźwiękami związanymi z wodą. Nagrywając i remiksując dźwięki pary wodnej lub roztopiającego się lodu, czynił je częścią swoich dźwiękowych performansów (m.in. *Voidness of Touch*, 2014). Delindro podkreśla, że nie traktuje swojej pracy z dźwiękiem jak muzyk, widzi ją raczej jako niemal fizyczną materię rzeźbiarską. Co oczywiste, podczas pracy nad badaniem dźwiękowego krajobrazu Sahary, miał do czynienia ze skrajnie odmienną audiosferą niż ta, z którą pracował w poprzednich performansach i instalacjach. Spotkał się z materią skał, która wpływa na dźwięk poprzez swoją statyczność, a nie na dynamikę procesów fizycznych, jak np. zmiany skupienia wody. Badania, jakie prowadził, nagrywając audiosferę pustyni, pozwoliły mu lepiej zrozumieć wpływ statyczności materii skał na pejzaż dźwiękowy.

Według zamieszkujących Saharę nomadów, piaski pustyni stanowiły niegdyś dno oceanu, a skały o niespotykanych kształtach przypominają te złobione przez prądy morskie na dnach mórz. Częścią religijnych przekonań mieszkańców Sahary jest również animistyczna wiara w „dusze” gór, które mogą przemówić do Beduina. Artysta postanowił rozpoznać to zagadnienie z perspektywy dźwięku. Nagrania pozornie jednakowych skał ukazały, że każdy pustynny obiekt zawiera w sobie inne dźwięki. Zdaniem Delindri pustynna skała też może wywołać „żywy” dźwięk, podobny do tych, jakie wydają „mokre” istoty. Zdaniem artysty każdy pustynny kamień jest inny, ponieważ zawsze ma inny rezonans. Poprzez swoją praktykę artystyczno-badawczą Delindri udało się spojrzeć na zagadnienie animizmu nomadów Sahary z perspektywy fizycznej materii dźwięku, która do tej pory była „jedynie” religijnym przecuciem.

Dźwiękowy performans, *Eternal Cave*, był prezentacją audiosfery pustyni, podczas którego performerka wywoływała dźwięki, poruszając piaskiem, pustynnymi kamieniami oraz wysuszonym masywnym kijem na platformie zaopatrzonej w czułe mikrofony. Z boku sceny Delindro kontrolował wydawane przez performerkę dźwięki, miksując je w trakcie występu oraz równoległe tworząc je, przy użyciu stojących przed nim rekwizytów, m.in. misy z wodą i mikrofonów. Doświadczenie krajobrazu pustyni twórcy zdecydowali się oddać także poprzez zadymienie sceny i widowni oraz specyficzny kostium performerki, która na głowie nosiła zasłaniający jej twarz kubik złożony z luster. Dzięki niemu, poruszając głową, oślepiła widzów światłem reflektora scenicznego, odbitego od luster. Tak jak postać widziana z daleka na pustyni, która staje się niemożliwa do zobaczenia przez oślepiające słońce, kiedy znajduje się w ruchu.

Dźwiękowy performans o doświadczeniu audiosfery pustyni daje się odczytać przez pryzmat dorobku kanadyjskiego teoretyka i kompozytora muzyki współczesnej – Raymonda Murraya Schafera. Jedną z głównych, popularyzowanych przez niego myśli jest spostrzeżenie, że analogicznie do krajobrazu przestrzennego (*landscape*) istnieje także „dźwiękowy pejzaż świata” (*soundscape*). W ramach proponowanej przez Kanadyjczyka „ekologii akustycznej” jako uczestnicy kultury powinniśmy



poświęcić szczególną uwagę audiosferze współczesnego człowieka. Zdaniem kompozytora jest ona bowiem „skażona”. Badania nad dźwiękiem powinny koncentrować się zatem na pełnym poznaniu środowiska akustycznego, które „umożliwi nam poprawienie dźwiękowego brzmienia świata”<sup>14</sup>. Pełne poznanie audiosfery bierze się natomiast z „wyostrzonego słyszenia”, które w czasach dominacji zmysłu wzroku nad słuchem stało się umiejętnością nieco zapomnianą. By zobrazować pozytywnie i negatywnie oddziałujące na człowieka pejzaże dźwiękowe, badacz korzysta z metafor technologicznych: „mianem hi-fi określamy system o korzystnym stosunku sygnału do zakłóceń. Zatem w obszarze dźwiękowym hi-fi niski poziom otaczających zakłóceń pozwala wyraźnie słyszeć poszczególne dźwięki. Na ogół w obszarze dźwiękowym hi-fi mieszczą się bardziej odgłosy wsi niż miasta, nocy bardziej niż dnia, czasów dawnych raczej niż dzisiejszych. W pejzażu dźwiękowym hi-fi nawet najmniejsze zakłócenie może oznaczać ciekawą lub ważną informację. (...) W zatłoczonym obszarze dźwiękowym lo-fi pojedyncze sygnały akustyczne są niewyraźne. Określony dźwięk – krok na śniegu, gwizd dalekiego pociągu lub dzwon kościelny po drugiej stronie doliny – przytłumiony jest szerokopasmowym szumem. (...) Głosy krzyżują się we wszystkich kanałach i aby usłyszeć najzwyczajniejsze dźwięki, trzeba je monstrualnie wzmocnić”<sup>15</sup>. Co ciekawe twórcy *Eternal Cave* posłużyli się monstrualnymi wzmocnieniami po to, by odkrywać nowe jakości dźwiękowe audialnych pejzaży w skali mikro. Delindro za pomocą technologii „wzmocniaczy”, które Schaffer obarczył za „skażenie” audiosfery, ukazuje jakości dźwiękowe uznane przez Kanadyjczyka za dźwięki hi-fi. Technologia pozwala w tym wypadku na pełniejsze poznanie audiosfery, która bez jej użycia pozostałaby jedynie przeczuciem, a nie doświadczalną materią audialną, jaką przedstawiono podczas *Eternal Cave*. Ponadto sama świadomość istnienia ukazanych w pracach Delindri dźwięków, takich jak rezonowanie skał czy roztapiający się lód, zwraca uwagę na Schaferowskie „wytężone słyszenie”. Choć według pioniera ekologii dźwięków „wzmocniacz jest (...) wynalazkiem imperialisty, gdyż odpowiada on instynktowi panowania za pomocą dźwięku”<sup>16</sup>, można wykorzystać go w subwersywny sposób. Nie jak „imperialista”, ale jak ekolog audiosfery, oddający głos wciąż niepoznanej przyrodzie, do której dotrzeć i którą usłyszeć możemy poprzez współczesne technologie audialne.

Zdaniem Schaffera misją ekologów audiosfery powinno być m.in. „wzornictwo akustyczne”, tworzone w zgodzie z naturalną audiosferą. Ważną zasadą tego wzornictwa jest „pozwolenie naturze, by mówiła własnym głosem”<sup>17</sup>. Performans *Eternal Cave* był tworzony zgodnie z tą zasadą – wywiódł i przywołał dźwiękowy pejzaż Sahary, dzięki chęci zrozumienia dźwięków zawierających się w głębokiej ciszy jej mikropejzaży dźwiękowych.

Innym projektem, również skłaniającym do uważnego słuchania i świadomego istnienia człowieka w audiosferze, jest *Jymming* będący w równej mierze instalacją

<sup>14</sup> R.M. Schaffer, *Muzyka środowiska*, tłum. D. Gwizdalanka, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 53.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>17</sup> Ibidem.

artystyczną, co przedłużeniem działalności naukowej Thomasa Fritza. Instalacja stała się jednocześnie niestandardową formą popularyzacji odkrycia badacza – kognitywistycznego dowodu na relację wysiłku fizycznego z ekspresją gry na instrumencie i pracą mięśni. *Jymming* pozwala także przeżyć (bardziej niż w typowym salonie fitness) wspólnotowe i efektywne doświadczenie sytuacji korzystania z siłowni, poprzez muzykę.

Artysta podczas swoich interdyscyplinarnych badań z pogranicza antropologii i muzykologii, prowadzonych w pewnej afrykańskiej wiosce, zauważył zależność pomiędzy wysiłkiem fizycznym włożonym w grę na instrumencie a wspólnotowym transem uczestników rytuałów. Toporne, wymagające olbrzymiej „siły w płucach” proste instrumenty dęte, wykorzystywane w transowych rytuałach przez obserwowane plemię, skłoniły artystę-naukowca do badań kognitywnych nad tą kwestią. Fritz udowodnił istnienie zależności pomiędzy pracą mięśni człowieka a recepcją wytwarzanej w ten sposób muzyki<sup>18</sup>. Jego ilościowe badania ukazały, że słuchając muzyki odtwarzanej lub granej przez kogoś innego, zapominamy o zmęczeniu ciała. Jednak efekt ten jest znacznie silniejszy, gdy muzykę wytwarzamy poprzez ruch, pracę układu mięśniowego. Twórca uznał zarazem, że opisana zależność posiada na tyle dobroczynne skutki w promowaniu aktywności fizycznej i motywowaniu do niej, że byłoby ogromną szkodą pozostawić to doświadczenie jedynie osobom uzdolnionym muzycznie. Stworzył zatem instalację interaktywną *Jymming*. Jej nazwa jest grą słów „jam” oraz „gym” i zgodnie ze znaczeniem swoich składowych jest siłownią, która pozwala na grupową improwizację muzyczną. Znałe z salonów fitness urządzenia, takie jak atlas, stepper czy ławka rzymska, zostały tu zamienione w instrumenty muzyczne. Za pomocą oprogramowania do muzyki elektronicznej skorelowano skalę ruchu urządzenia z dyskotekowym bitem, który pod wpływem ćwiczeń zmieniał swój ton, szybkość i głośność w zależności od tego, jak korzystano z urządzenia. Podczas *Cynetart*, w zaaranżowanej do „jymmingu” sali udostępnione zostały trzy maszyny do ćwiczeń, każda operująca innym tonem i dźwiękiem. Uczestnicy instalacji odegrali kilka „jamów” z użyciem tych nietypowych instrumentów. Interaktywny charakter prezentacji „wynalazku” Fritza, pozwolił na uczestnictwo nie tylko w tworzonej kolektywnie instalacji, lecz także na zrozumienie bądź spopularyzowanie jego naukowych teorii poprzez bezpośrednie, zmysłowe doświadczenie.

Jeśli zdaniem Dalcroze’a rytmika „powołana jest do tego, by dzięki doświadczeniu wynikłemu z tworzenia się ścisłych relacji pomiędzy sferami mózgowymi i nerwowymi zjednoczyć – w odległej jeszcze przyszłości – wszystkie życiowe siły człowieka”<sup>19</sup>, to współczesnym artystom, eksperymentującym z rytmem i jego kształtem w przestrzeni, udaje się po części zrealizować założoną przez kompozytora wizję. Opisani twórcy eksplorują rejony ekspresji, które (w nawiązaniu do etyki i estetyki posthumanistycznej) można by nazwać post-rytmiką. Post-rytmikę

<sup>18</sup> Szczegółowo i specjalistycznie Fritz oraz inni naukowcy przedstawili wyniki swoich badań m.in. [w:] T. H. Fritz, J. Halfpaap [et.al], *Musical Feedback During Exercise Machine Workout Enhances Mood*, „Frontiers in Psychology” 2013, nr 4.

<sup>19</sup> E. Dalcroze, op. cit., cyt. za, M. Leyko, op. cit., s. 132.

należałoby w tym kontekście rozumieć jako rytmikę nie tylko biorącą swój początek w organizmie człowieka i jego relacji do natury<sup>20</sup>, lecz także w środowisku ludzi – w materii, która determinuje przestrzenie naszej audiosfery. Post-rytmika przyznawałaby w „neo-dosłowny” sposób, że rytm zawiera się nie tylko w ludzkim ciele i jego stosunku do przestrzeni. Jego bogate przestrzenie odkryć możemy poprzez pozbawione antropocentryzmu badanie i „współgranie” z przyrodą. Ważnym elementem post-rytmicznej praktyki byłyby eksperymenty medialne – nie tylko te komputerowe, lecz także biologiczne, fizyczne i inne artystyczne działania „laboratoryjne”, pozwalające doprecyzować i wyrazić dotąd nieznaną przestrzeń rytmicznych relacji.

Co najmniej od czasów antycznych istnieje filozoficzne przekonanie o istnieniu rytmów świata i rytmów ludzkich, które wzajemnie się przenikają. Duży udział w tej myśli ma filozofia Wschodu. Nie bez powodu, w centrum trójkątnego szczytu fasady budynku Festspielhaus umieszczono taoistyczny diagram Tajjitu. Holistyczne myślenie o byciu człowieka w świecie przyświeca bowiem twórcom pracującym w Hellerau po dziś dzień. Wyrazem tego są praktyki ukazujące, że technologia i wykonawcza praktyka artystyczna mogą stać się narzędziem zespalającym doświadczenie współistnienia człowieka i środowiska.

Tym, co spaja opisane przykłady działań, jest postawa ekologiczna (posthumanizm, ekologia audiosfery) i wzmożona świadomość bycia częścią środowiska, z którym wchodzimy w rozmaite relacje. Twórczość prezentowana w Hellerau pozwala stwierdzić, że poprzez ruch, muzykę, technikę i badania jesteśmy w stanie lepiej zrozumieć nie tylko rytmy naturalne wywodzące się z naszych ciał, lecz także rytmy świata w których, dzięki artystom twórczo wykorzystującym technologie, uczestniczyć możemy nieco pełniej i świadomiej niż robimy to zazwyczaj.

### **Rhythm of Human and Rhythm of Nature in the Media Art Festival *Cynetart***

The article describes the festival of computer-based art *Cynetart* as a place of artistic experiments with ‚rhythm of nature’. Artists which took part in the festival in 2015 were using matter of nature as an instrument of artistic expression. According to the author, performances and interactive installation which were presented in the festival are specific form of a continuation of Émile Jaques-Dalcroze’s and Adolphe Appia’s artistic experiments. Eurythmics and performance practice (which started in 1910 in the same place – Festspielhaus in Hellrau) invoke to eurythmics of Dalcroze and Appia’s conception of light in performing arts. Performances: *Jymming* by Tom Fritz, *Eternal Cave* by Gil Delindro and *Plectrum* by Kuai Shen, were also interpreted as a form of posthuman and ecological aesthetics.

<sup>20</sup> Dalcroze pisał, że zasada rytmu „nadaje strukturę wszystkim ruchom i zjawiskom natury i dzieli ich przebieg na uporządkowane cykle (...). Ujawnia regularność ruchów organicznych, w których wszystkie istniejące antagonizmy – fizjologiczne, mentalne, ideowe – harmonijnie się łączą” (cyt. za, ibidem). Przy dużej otwartości na przyrodę orientował on jednak rytm odnosząc go do ludzkiego ruchu, opisani artyści występujący podczas *Cynetart* przekraczają tę perspektywę.

# Noty o autorach

**Rita Frieske** – założycielka i dyrektor Frieske & Spark, zlokalizowanej w Hongkongu agencji tłumaczeniowej specjalizującej się w języku chińskim. Od 2010 roku mieszka i pracuje w Chinach oraz Hongkongu. Absolwentka dziennikarstwa i sinologii na Uniwersytecie Warszawskim.

**Julia Gierczak** – osoba z otwartym (na Uniwersytecie Gdańskim) przewodem doktorskim, kończąca nie od dziś monograficzną rozprawę poświęconą twórczości Francois Ozona. Filmoznawczyni, filolożka i feministka. Autorka szeregu artykułów dotyczących kina współczesnego i kultury queer, członkini redakcji „Panoptikum” oraz zespołu Krytyki Politycznej, związana także z Trójmiejską Akcją Kobięć i Tolerado. W czasie wolnym nastawiona głównie na naukę języków obcych i amatorskie muzykowanie.

**Aleksandra Idczak** – doktorantka na Wydziale Filologicznym w Zakładzie Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych Uniwersytetu Wrocławskiego. W ramach dysertacji zajmuje się historią polskiego kina po roku 1989 w perspektywie studiów nad pamięcią. Publikowała m.in. w „Studiach Filmoznawczych”.

**Ewelina Kamasz** – psycholożka, absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego, doktorantka Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Jej zainteresowania badawcze obejmują psychologię społeczną i poznawczą, seksuologię i gender studies. Prywatnie interesuje się muzyką, literaturą fantastyczną, serialami, filmami i podróżami.

**Jakub Kłeczek** – absolwent wiedzy o teatrze, obecnie doktorant w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się związkami nowych mediów ze sztukami performatywnymi, cyberkulturą i historią środków przekazu. Jest jednym ze współautorów książki *Współczesny teatr i film wobec wyzwania nowych mediów*. Publikował m.in. w czasopiśmie: „Didaskalia”, „Halart” i „Teatr Lalek”.

**Sebastian Jakub Konefał** – adiunkt w Katedrze Wiedzy o Filmie i Kulturze Audiowizualnej Uniwersytetu Gdańskiego. Publikował w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”, „Panoptikum” i „Studiach Humanistycznych” oraz antologiach tekstów naukowych. Obecnie zajmuje się projektami dotyczącymi kina science fiction oraz kinematografii islandzkiej.

**Iga Łomanowka** – doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Uniwersytecie Jagiellońskim i studentka religioznawstwa tegoż uniwersytetu. Bada europejskie kino modernistyczne w kontekście subiektywizacji przekazu i zagadnienia duchowości. Publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze Popularnej”, monografii *Początek*. Redaktor tematyczna serii nauk humanistycznych „Zeszytów Naukowych TD UJ”.

**Małgorzata Major** – badaczka popkultury, w tym zwłaszcza amerykańskich seriali, autorka licznych publikacji (m.in. w tomie *Czas seriali*, w „Ekranach” czy „Panoptikum”), w tym również artykułów online (Dwutygodnik.com, Popmoderna.pl), redaktorka tomów zbiorowych (*Władcy torrentów*). Absolwentka UMK, doktorantka UG.

**Michał Piepiórka** – doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Publikował m. in. w „Kinie”, „Kulturze i Historii”, „Panoptikum”, „Człowieku i Społeczeństwie”, „Tematach z Szewskiej”, „Images”. Zajmuje się filmem dokumentalnym we współczesnej kulturze audiowizualnej, przemianami w kinie współczesnym oraz filmowymi obrazami polskiej transformacji ustrojowej. Redaktor naczelny czasopisma naukowego „Perspektywy Kulturoznawcze”. Autor bloga filmowego „Blżej Ekranu”.

**Monika Rawska** – absolwentka kulturoznawstwa ze specjalizacją filmoznawczą Uniwersytetu Łódzkiego, doktorantka w Zakładzie Teorii Kultury UŁ. Interesuje się m.in. teorią i antropologią kultury, kulturą popularną, współczesnym kinem gatunków oraz twórczością Christophera Nolana.

**Marta Usiekiewicz** – amerykanistka, doktorantka na Wydziale „Artes Liberales” UW. Zajmuje się literaturą i kulturą popularną, w tym twórczością gatunkową, studiami nad białą męskością, jedzeniem i urasowionym grubym męskim ciałem.

**Patrycja Włodek** – doktor nauk o sztuce, absolwentka socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, adiunkt na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. Autorka książki *Świat był przemoczoną pustką. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* oraz licznych tekstów o tematyce filmowej i serialowej publikowanych w tomach zbiorowych i czasopismach naukowych. W kręgu zainteresowań autorki znajdują się zagadnienia z zakresu historii kina, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii amerykańskiej i neoseriali.

# Contents

## Editorial

Julia Gierczak  
*Male Bodies, Male Culture(s) – a Few Words on Possible Strategies* 6

## I The Excess of Masculinity in the Mainstream Cinema: Setting on New Rules

Marta Usiekiewicz  
*No Genre for Old Men: Age and Masculinity in Michael Winner's 1978 „The Big Sleep”* 14

Patrycja Włodek  
*Female Gaze, Boyish Bodies – Masculinity in Classic Hollywood Cinema* 30

## II Male Roles Once Again

Iga Łomanowska  
*On the Macho Category, Man's Crisis and the Masculinity Crisis  
in Carlos Reygadas „Battle in Heaven”* 46

Sebastian Jakub Konefał  
*Male Images in Cinematic Adaptations of Hallgrímur Helgason's Prose* 57

Michał Piepiórka  
*The Breakdown and the Lasting of Community. Four Films on Male Friendship  
in the Age of Early Capitalism in Poland* 76

### **III Other Manhood: the Homosocial Experience/the Androgynous Body**

Aleksandra Idczak  
*The Avant-Garde Visions of Masculinity. James Broughton's Adventures of Body* 98

Monika Rawska  
*Between Oppression and Subversion. Fashion as the Potential Branch to Express Non-Normative Corporeality* 111

### **IV Straight Male Mundane Reality**

Rita Frieske, Ewelina Kamasz  
*Representations of Masculinity in Advertising in Poland and China* 124

Małgorzata Major  
*Large Bodies on the Small Screen. Non-normative Images of Masculinity of the New Generation TV Series* 136

### **Varia**

Jakub Kłeczek  
*Rhythm of Human and Rhythm of Nature in the Media Art Festival Cynetart* 154

About Authors 164

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

[www.panoptikum.pl](http://www.panoptikum.pl)