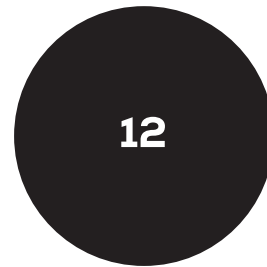




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Zamiast o tym śnić, bądź tym, czym chcesz być*

**autor:**

Anna Taszycka

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 12 (2015)

**odsyłacz:**

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/339/690/>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW  
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

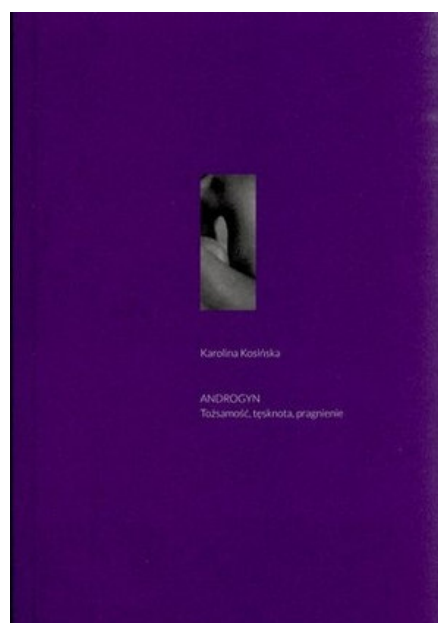
Anna Taszycka

## **Zamiast o tym śnić, bądź tym, czym chcesz być**

**Karolina Kosińska, *Androgyn: tożsamość, tęsknota, pragnienie. Postać androgyniczna w brytyjskiej kulturze popularnej i filmie lat 70.*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014**

*Don't dream it, be it* – pragnienie wyrażone w *The Rocky Horror Picture Show* nie zawsze co prawda jest możliwe do zrealizowania, ale może warto przynajmniej spróbować je zrealizować? Zachęca do tego książka Karoliny Kosińskiej *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie*. Wbrew podtytułowi (*Postać androgyniczna w brytyjskiej kulturze popularnej i filmie lat 70*), książka ta jest czymś więcej niż jedynie panoramą kultury popularnej i filmowej lat 70. XX wieku w Wielkiej Brytanii. Autorka w komplementarny sposób definiuje kategorię androgynii i hermafrodytyzmu, poczynwszy od mitu opisanego w dwojaki sposób przez Platona i Owidiusza; przedstawia różnice i podobieństwa pomiędzy poszczególnymi koncepcjami i teoriami, ukazuje jak zmieniała się ta konstrukcja w czasie – sięga nie tylko do dzieł starożytnych, ale także do epoki elżbietańskiej i wybranych dzieł Shakespeare'a, przywołuje brytyjską tradycję pantomimy i musicalu, rekonstruuje kategorię dandyzmu w całej swej zmienności i istotności. Szuka śladów androgyniczności w pismach Johanna Joachima Winckelmana, Wilhelma von Humboldta, Johanna Christopha Friedricha von Schillera czy Friedricha Schlegla. Porządkując pojęcia związane z kategorią androgyniczności, Kosińska pisze:

Wcielony androgyn nie istnieje. W kulturze zachodniej rozumiany jako pełne, idealne połączenie kobiety i mężczyzny czy kobiecości i męskości, nie może mieć racji bytu, dopóki jedną z podstawowych zasad tej kultury jest dychotomia płci. (...) Ponadto idei androgynii nieustannie towarzyszy niemożność sformułowania jednej, spójnej i uniwersalnej definicji. (...) Podstawowe mityczne opowieści Zachodu, kształtujące pojęcie



zjednoczenia w jednym ciele dwóch płci, przekazane przez Platona (mit androgyna) i Owidiusza (mit Hermafrodyta), pozostają ze sobą sprzeczne, a więc niejako zaświadczają o niemożliwości stworzenia jednej definicji istoty wykraczającej poza dychotomię płci<sup>1</sup>.

Autorka wnikliwie przygląda się także współczesności, odnajdując androgyniczne figury w dwudziestowiecznych młodzieżowych subkulturach, takich jak *teddy boys* i *mods*, opisuje również przemiany brytyjskiej kultury w czasach *swinging London* i możliwości jakie pojawiają się w epoce glam rocka. Ponieważ jednak, co wielokrotnie w książce podkreślane, postać androgyniczną trudno uchwycić, ujarzmić, pozostaje ona migotliwym, pełnym znaczeń konstruktem – enigmą, powracającą ciągle w nowych odsłonach i wcieleniach.

Kosińska odnajduje postać androgyniczną również w literaturze – choćby w prozie Virginii Woolf. Autorka odwołuje się także do teorii o performatywnym charakterze płci autorstwa Judith Butler. Teoria Butler jest co prawda bardzo często przywoływana w kontekście badań nad kulturową tożsamością płci, ale ponieważ sama kategoria *androgyn* rzadko pojawia się w tekstach analitycznych, warto uwypuklić ją także i w tym kontekście.

W postrzeganiu androgyna zaszło współcześnie, jak sądzę, istotne przesunięcie. Nie wynika ono ze zmiany samej jego definicji (o ile w ogóle można o niej mówić), ale raczej z przemiany kontekstów, w jakich się on pojawia. Sprawia ona, że istota taka ma we współczesnej kulturze nieco inną funkcję niż w wieku XIX, a już bardzo daleko odbiega od symboliki archaicznej, znanej z mitów opowiedzianych przez Platona w *Uczcie* czy przez Owidiusza w *Metamorfozach*<sup>2</sup>.

Jako filmoznawczyni autorka szuka postaci androgynicznych również w historii kina. Odnajduje je w kreacjach wielkich diw ekranu, takich jak Marlena Dietrich i Greta Garbo. Nieprzypadkowo pojawia się w książce opis stosunkowo mało znanego u nas nurtu *new queer cinema*, który pojawił się na początku lat 90. na Festiwalu Filmowym w Sundance, przyczyniając się nie tylko do przemiany niszowego kina lat 90., ale również do przeobrażenia światowej kinematografii ostatnich 25 lat. Chodzi przede wszystkim o otwartość w ukazywaniu na ekranie tożsamości homoseksualnych, a także wszelkich identyfikacji niebinarnych, w sposób otwarty, niezakamuflowany, a tym samym politycznie wyrazisty i skuteczny.

Androgyniczność jest tu kategorią ściśle powiązaną z kulturą brytyjską, obecną w tym kręgu kulturowym od wieków i wciąż powracającą. Autorka co prawda opisuje inne, poza Wielką Brytanią, źródła jej pochodzenia, ale jednocześnie podkreśla, że to właśnie w kulturze brytyjskiej figura ta regularnie odżywa i jest stale obecna, także dzisiaj. Kosińską interesuje przede wszystkim androgyniczność czasów współczesnych: płynna, poddana ciągłej kreacji, *stająca się*, ale jednocześnie mocno zakorzeniona we współczesnej kulturze, będąca odpowiedzią na tęsknoty i pragnienia współczesnego człowieka. Autorka przeprowadza w swojej książce wnikliwe i dogłębne analizy filmów, w których androgyniczność bohaterów staje się centralnym punktem odniesienia dla jej badawczych poszukiwań; śledzi zarówno swoistą migotliwość postaci androgynicznej, jej społeczny i kulturowy sposób funkcjonowania, wreszcie możliwe odczytania oraz semantyczne potencjalne znaczenia tej kategorii. Co ciekawe, badaczka dostrzega androgyniczność nie tylko w podejmowanych przez poszczególnych reżyserów tematach i konstrukcji bohaterów, ale także w samej strukturze filmów i sposobie prowadzenia narracji.

Kosińska analizuje cztery tytuły: *Performance* Donalda Cammella i Nicolasa Roega (1970), *Człowiek, który spadł na Ziemię* Roega (1976), *The Rocky Horror Picture Show* Jima Sharmana (1975), czyli filmy, które powstały w latach 70., oraz jako nawiązanie i hołd złożony brytyjskiej kulturze lat 70. – amerykański film *Idol (Velvet Goldmine)*<sup>3</sup> Todda Haynesa (1998). O ile dwa ostatnie z nich są raczej znane (film Sharmana jest często przywoływany w Polsce przy okazji rozmaitych dyskusji o kampie; z kolei *Idol* był u nas pokazywany w regularnej dystrybucji kinowej), o tyle dwa pierwsze pozostają dla szerszej widowni naszego kraju enigmatyczne, dostępne jedynie wybranemu gronu specjalistów (co może oczywiście dziwić, ze względu na obecność w obu produkcjach Micka Jaggera oraz Davida Bowiego). Zestawienie tych właśnie filmów, raczej nieoczywiste, pozwala dostrzec ich wspólny rys właśnie poprzez nadrzędną kategorię androgyniczności, która spaja i przenika świat przedstawiony każdego z nich, przede wszystkim (ale nie wyłącznie) poprzez konstrukcję ich bohaterów.

Autorka nie ogranicza się jedynie do materii samych filmów: jej analizy są osadzone w szerokich kontekstach kulturowych, jednocześnie nie pozostają zamknięte; nie wyczerpują tematu, wskazują jedynie pewien szczególny trop interpretacyjny. I tak, przykładowo, interpretacja *Człowieka, który spadł na Ziemię* nie ogranicza się jedynie do diegezy filmu, ale obejmuje także sceniczną kreację Davida Bowie z epoki

*glamu*, czyli Ziggy'ego Stardusta – postaci wykreowanej przez artystę i przekraczającej ramy binarnego podziału płci. Kosińska wielokrotnie na łamach książki podkreśla, że w konstrukcji postaci androgynicznej, w pogoni za ideałem, często zatrzymujemy się na powierzchni, która w tym przypadku, co szczególnie istotne, zastępuje głębię. Autorka, za Philipem Auslanderem, pisze:

Tożsamość Ziggy'ego (a dla niektórych i Bowiego) niczego nie wyraża, jest kopią pozbawioną oryginału, czystym konstruktem bez odniesienia do „naturalnej” rzeczywistości. Logika *queer* odkrywa arbitralność tego rodzaju pojęć, norm, zasad, odsłaniając mechanizmy ich konstruowania, proces reifikacji, w którym w powszechnej świadomości to, co stworzone przez człowieka, zaczyna funkcjonować jako uprzednie wobec twórcy. Kreacja Bowiego wpisuje się w taką subwersywną praktykę odkrywania. Nie jest ani częścią dyskursu heteroseksualnego, ani homoseksualnego. Działa poza nimi<sup>4</sup>.

W związku z niedawną śmiercią Davida Bowiego, w chwili kiedy jego olbrzymi dorobek muzyczny, ale także kolejne role filmowe i kreacje sceniczne (autorka dodatkowo przypomina jego minirole w teledyskach z tamtego okresu oraz kolejne wcielenia m.in. w filmach *Zagadka nieśmiertelności*, *Wesołych Świąt*, *pułkownika Lawrence* czy *Labirynt*) są ponownie odkrywane i reinterpretowane, książka Kosińskiej wydaje się rzucać świeże, oryginalne spojrzenie na zamkniętą już twórczość brytyjskiego artysty.

Równie nieoczywista i inspirująca wydaje się analiza debiutanckiego filmu Roega i Cammella *Performance*. Ten w gruncie rzeczy dosyć skromny pod względem realizacyjnym obraz staje się dla autorki prawdziwą kopalnią znaczeń i możliwych odczytań, zwłaszcza w konstrukcji jego głównych bohaterów, dla których migotliwa androgyniczność staje się wehikułem przemian tożsamościowych. Porównanie anarchicznego domu zblazowanej gwiazdy rocka (Mick Jagger w roli Turnera) ze skodyfikowanym światem gangsterskiego kodeksu, z którego wyrasta ukrywający się przed prześladowcami Chas (wspaniała kreacja Jamesa Foxa); pokazanie ich obu jako dwóch skrajnie różnych wcieleń tej samej postaci wydaje się niezwykle odkrywcze i inspirujące.

Jak sytuują się względem siebie Chas i Turner? Czy są przeciwieństwami?

Pierwszy jest stereotypowym hipermężczyzną, drugi – istotą

androgyniczną. Pierwszy akceptuje tylko sztywne, wyraźnie zdefiniowane kategorie i jest nieufny wobec wszystkiego, co poza nimi. Drugi żyje w świecie, w którym kategorie nie tyle są płynne czy otwarte, ile w ogóle nie istnieją<sup>5</sup>.

Autorka przedstawia tu jedno z pierwszych filmowych wcieleń Bowiego i Jaggera jako korespondujące z ich wizerunkami scenicznymi. W przypadku Nicolasa Roega, wcześniej wybitnego i oryginalnego operatora (*Z dala od zgiełku*, *Fahrenheit 451*), opisane przez Kosińską filmy należą do początków jego kariery reżyserskiej i ukazują jego autorską strategię pracy z zawodowymi artystami (później także w filmie *Zmysłowa obsesja*, gdzie u boku Theresy Russell pojawił się Art Garfunkel). Wybór tych właśnie tytułów Roega – artyści, dla którego kwestie płci, konstrukcji tożsamości i odgrywania ról w społeczeństwie zawsze zajmowały centralną rolę (także m.in. w inicjacyjnej opowieści *Walkabout*) – podyktowany został niezwykłą konstrukcją ich bohaterów: przekraczających granice, poszukujących, androgynicznych właśnie.

Książka Kosińskiej świetnie wpisuje się w powracającą właśnie modę retro na lata 70., obecną także w obszarze kultury filmowej. Postać młodego Micka Jaggera pojawia się na ekranie w sposób pośredni: artysta został właśnie współproducentem i współscenarzystą serialu *Vinyl*, produkowanego przez stację HBO, który opowiada o przemianach amerykańskiej branży muzycznej w latach 70., do jakich doszło m.in. w związku z pojawieniem się nowych tendencji w kulturze, obyczajowości i estetyce tamtego okresu. Samego Jaggera co prawda nie oglądamy na ekranie, ale w serialu gra jego syn – James.

Z kolei analizowany przez autorkę *The Rocky Horror Picture Show* to film-legenda, dobrze opisany na polskim gruncie przez Andrzeja Pitrusa jako przykład kina kultowego<sup>6</sup>, często przywoływany w kontekście kategorii kampu. W książce Kosińskiej pojawia się jeszcze inne jego odczytanie – staje się on opowieścią o ucieczce od binarności płci, społecznej reifikacji u progu dorosłości. Postać głównego bohatera, Franka N. Furtera (w kreacji Tima Curry'ego), może zostać odczytana jako androgyniczna: nie tylko sama przekracza granice społecznego porządku, ale także uświadamia możliwość kreacji własnej tożsamości, stereotypowej parze głównych bohaterów, Bradowi (Barry Bostwick) oraz Janet (Susan Sarandon). Przekroczenie to staje się w pewnym sensie możliwe także dla

widzów tego filmowego spektaklu, o czym świadczy jego żywiołowy odbiór przez kolejne już pokolenia fanów i fanek.

Będąc filmem na wskroś kempowym, *The Rocky Horror...* od razu przekroczył granice subkultury gejowskiej. Rzecz można ująć inaczej: film Sharmana jest filmem subkulturowym, ale subkulturowość ta dotyczy raczej poczucia wspólnotowości queerowej, związanej z odmiennością, a nie z określoną orientacją seksualną. Słowem, *The Rocky Horror...* nie pokazuje już, w jaki sposób napiętnowana tożsamość homoseksualna czy gejowska może sobie radzić z opresją świata większości, ale raczej jak tożsamość sytuująca się poza matrycą heteronormatywności walczy z opresyjną naturą tej matrycy. W tym sensie *The Rocky Horror...* niejako wyprzedził dyskurs lat 70., doskonale przy tym realizując politykę kampu postulowaną w latach 90. przez zwolenników performatywności płci<sup>7</sup>.

Domknięciem podróży w lata 70. staje się film Haynesa *Idol*. Autorka przedstawia reżysera jako jednego z najważniejszych twórców, który wyrósł z nurtu *new queer cinema*, jednocześnie osiągając największe komercyjne sukcesy.

Haynes wielokrotnie zaznaczał, że wczesne lata 70. (a *glam* przede wszystkim) były ostatnim naprawdę bogatym, płodnym i progresywnym czasem, otwartym na nowe idee przełamujące tabu zwłaszcza w sferze seksualności. To nie lata 60. przyniosły rewolucję seksualną, ale właśnie 70. Postulowana we wcześniejszej dekadzie wolna miłość ograniczała się do obowiązującej heteroseksualności i binarności płci. Zaś lata 70., a z nimi *glam*, stanowiły – jak twierdzi reżyser – kwintesencję seksualności prawdziwie wyzwolonej<sup>8</sup>.

*Tęsknota i pragnienie* to także tytuł rozdziału poświęconego analizie filmu Todda Haynesa. Kosińska pisze, że kategoriom tym podporządkowana jest zarówno struktura, jak i estetyka dzieła. Nadrzędną kategorią staje się także nostalgia za latami 70., będąca udziałem zarówno bohaterów filmu, jak i reżysera, wreszcie widzów.

Androgyn *glamu* to nie *drag queen* łącząca kobiecość i męskość w jakimś zjawiskowym przemieszaniu – w takim wypadku nadal można byłoby rozpoznać, który z jej elementów przynależy kulturowo do danej płci.

Androgyn nonszalancko rezygnuje z atrybutów którejkolwiek z nich. Nadal jest tu obecna strategia subwersji, jako że glam i jego androgyniczne istoty nieustannie zaznaczają swoją sztuczność, demonstrując, że są jedynie kopią, której oryginał nie istnieje<sup>9</sup>.

Czy nie pobrzmiewa w tej konstatacji myśl Jeana Baudrillarda o *symulakrum* jako modelu współczesnej kultury? Film Haynesa staje się więc z jednej strony wehikułem przenoszącym w lata 70., czasy glam rocka, ale jednocześnie wyrasta wprost z lat 90., które to w sposób świadomy podejmują zagadnienia performatywnego charakteru płci, wyrasta w zgodzie z pragnieniami i tęsknotami widzów tamtego okresu, wyrażonymi na początku dekady wraz z powstaniem wyrazistego nurtu *new queer cinema*.

*Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie* to pozycja komplementarna: kulturoznawcze podstawy tej książki mogą stać się punktem wyjścia do analizy nie tylko utworów filmowych, ale także innych tekstów kultury. Autorka, kulturoznawczyni-filmoznawczyni, doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że zawężyła pole swoich badań jedynie do niewielkiego obszaru kultury filmowej. Z tej perspektywy książka ta staje się inspiracją i bazą dla dalszych, samodzielnych poszukiwań, zarówno w obszarze filmu, ale też muzyki, literatury, sztuki. Autorka zaledwie sygnalizuje możliwości, jakie niesie ze sobą badanie postaci androgynicznej w kontekście feministycznym czy transgenderowym. Dostarcza nam użytecznych narzędzi, które te poszukiwania, także w obszarze kultury filmowej, znacznie ułatwią.

Jednakże w wieku XX, zwłaszcza w jego drugiej połowie, androgyn staje się szczególnie figurą polityczną, narzędziem subwersji, która może służyć podważeniu kategorii uznawanych za podstawowe, aksjomatyczne, predyskursywne. W tym sensie androgyn może być idealną metaforą dla wielu koncepcji postmodernistycznych. Tęsknota za pełnią ustępuje miejsca zanegowaniu samej binarności płci, która stanowi podstawową zasadę androgynii archaicznej. Współczesny model androgynii przestaje być połączeniem płci, podwójnością godzącą w siebie przeciwieństwa, a jawi się jako negacja samego istnienia kategorii płci i polaryzacji, jakiej tradycyjnie poddaje się konstrukt tożsamości płciowej<sup>10</sup>.

Jeśli coś można autorce zarzucić, to przede wszystkim to, że nie udało się jej wyjść poza horyzont dwudziestego wieku: teoria Butler powstała na początku lat 90. XX



wieku, a w ciągu ostatnich 25 lat doczekała się zarówno wielu głosów krytycznych, jak i tekstów, które tę teorię uzupełniają o nowe konteksty. Zabrakło tu także refleksji nad tzw. *men's studies*, studiami nad męskością, które być może rzuciłyby nowe światło na potrzebę przekraczania kategorii męskości i zacieranie różnic pomiędzy tym, co męskie i kobiece.

Chociaż książka *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie* porusza się w obrębie zagadnień z obszaru kultury popularnej – co zresztą zapowiada już jej tytuł – to jednak istotnym niedopatrzeniem ze strony autorki jest w zasadzie brak teoretycznego ujęcia i uporządkowania definicji kultury popularnej oraz kultury masowej (którymi to pojęciami autorka posługuje się w swojej książce często, chwilami zamiennie). Zdecydowanie zabrakło tu też historycznego osadzenia obu tych kategorii. Wydaje się to o tyle istotne, że właśnie w obszarze brytyjskich badań naukowych, na gruncie teorii kultury, rozwinęła się słynna szkoła z Birmingham, która przyczyniła się do rozwoju narzędzi służących do badania kultury popularnej w obrębie tzw. brytyjskich studiów kulturowych. Teoretycy związani z Centre for Contemporary Cultural Studies wypracowali metodologię pozwalającą badać relacje między nadawcami a odbiorcami w obrębie kultury popularnej, zwracając przy tym szczególną uwagę na relację pomiędzy kulturą a władzą; interesowały ich także zagadnienia dotyczące kultury młodzieżowej (w tym subkultur), ideologii, gender<sup>11</sup>.

Szczególnie interesujące w tym kontekście wydają się badania Johna Fiske'a dotyczące tworzenia strategii używanych w obrębie kultury popularnej przez grupy podporządkowane, tworzące własną kulturę, w opozycji do dominującego centrum narzucającego swoje odczytania. Właśnie napięcie pomiędzy tym, co w centrum, a marginesem – czemu Fiske przygląda się chociażby w swojej słynnej książce z końca lat 80. *Zrozumieć kulturę popularną*<sup>12</sup> – mogłoby w szerszym świetle ukazać strategię form oporu wobec oficjalnego nurtu stosowane przez użytkowników kultury popularnej (czy to muzycznej, czy też filmowej). W kontekście rozważań o tożsamości i identyfikacji (z naciskiem na procesualność tej kategorii) zabrakło tu teoretycznego ujęcia tematu od tej właśnie strony.

## Przypisy

- 1 Karolina Kosińska, *Androgyn: tożsamość, tęsknota, pragnienie. Postać androgyniczna w brytyjskiej kulturze popularnej i filmie lat 70.*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014, s. 70.
- 2 Ibidem, s. 93.
- 3 Tłumaczenie tytułu tego filmu przez polskiego dystrybutora wydaje się wyjątkowo niefortunne, ponieważ *Idol* to także film Feliksa Falka z 1985 roku.
- 4 Karolina Kosińska, *Androgyn...*, s. 187.
- 5 Ibidem, s. 144.
- 6 Zob. Andrzej Pitrus, *Kino kultu*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 1998.
- 7 Karolina Kosińska, *Androgyn...*, s. 221.
- 8 Ibidem, s. 254.
- 9 Ibidem, s. 266.
- 10 Ibidem, s. 93-94.
- 11 Por. *Kultura i hegemonia. Antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. M. Wróblewski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012. W tomie tym znajduje się m.in. jeden z tekstów z przywołanej przez autorkę książki Dicka Hebdige'a *Subculture: The Meaning of Style*.
- 12 John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.