23

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Awantura o „Ninę”
autorka:
Renata Lis
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 23
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/awantura-o-nine
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2019.23.1883
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Olga Chajdas; film; queer; kino lesbijskie

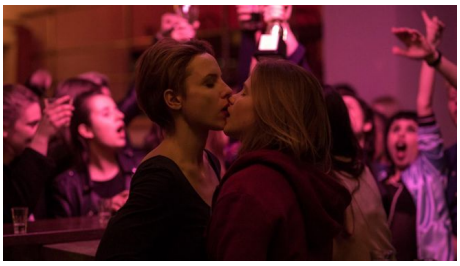
streszczenie:

Krytyczne omówienie filmu Nina w reżyserii Olgi Chajdas.

Renata Lis - Autorka esejów biograficznych Ręka Flauberta (2011), W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu (2013) i Lesbos (2017), za wszystkie nominowana m.in. do Nagrody Literackiej „Nike”. Z języka rosyjskiego przełożyła m.in. esej Leonida Bieżyna Anton Czechow. Droga na wyspę katorżników (2016) i bajkę Jeżyk we mgle Siergieja Kozłowa (2016). Z francuskiego – m.in. Amerykę Jeana Baudrillarda (1998) i dwa opowiadania Gustave'a Flauberta z tomu Trzy baśnie (2009). Publikuje w „Dwutygodniku”, „Polityce” i „Przekroju”.

Awantura o „Ninę”

Nina, **reżyseria Olga Chajdas, scenariusz Marta Konarzewska, Olga Chajdas, zdjęcia Tomasz Naumiuk, montaż Kasia Adamik, muzyka Andrzej Smolik, obsada: Julia Kijowska (Nina), Eliza Rycembel (Magda), Andrzej Konopka (Wojtek), produkcja Film It – Polska, 2018**



Zanim zajmę się *Niną*, wypada poświęcić trochę uwagi „niewidzialności lesbijek”, bo przecież każdy napisany w Polsce tekst dotykający tematu miłości między kobietami musi się tak zaczynać – tego wymaga uświęcona tradycją konwencja. O tej legendarnej niewidzialności słyszę od trzydziestu lat – ma wyjaśniać słabą obecność kobiet kochających kobiety w polskiej literaturze, kinie, mediach i polityce, a nawet w ruchu gejowsko-lesbijskim. Ma ją wyjaśniać wyczerpująco i definitywnie – „niewidzialność lesbijek” często po prostu zamyka dyskusję. Używana jako uniwersalny wytrych, może wkurzać lub śmieszyć, ale nie zmienia to tego, że przechowuje wiedzę o rzeczywistym wykluczeniu kobiet spoza heterosztancy: jako kobiet i jako lesbijek[1]; zarówno w najszerszej kulturze ogólnoludzkiej z jej dyskryminacjami i przemilczeniami, jak i w środowisku tak zwanych seksualnych mniejszości. To wykluczenie jest bezsporne, nawet jeśli nie zawsze da się nim wszystko uzasadnić – lesbijki jeszcze bardziej niż inne kobiety przez wieki nie były uwzględniane w narracjach historii powszechnej, praktycznie nie miały szans opowiedzieć o świecie i o sobie z własnej perspektywy i jeszcze bardziej niż inne kobiety nie zapisały się w kulturze inaczej niż okazjonalnie, na marginesie lub przedmiotowo. W Polsce ten deficyt podmiotowej lesbijskiej narracji i pełnowymiarowej symbolicznej reprezentacji zieje

pustką o wiele dłużej i dotkliwiej niż na Zachodzie, mimo że poza głównym nurtem można przecież wskazać sporo przejawów zarówno lesbijskiej samorefleksji, jak i akademickich prac z zakresu *lesbian studies*: nieregularnik lesbijsko-feministyczny „Furia”, książkę Anny Laszuk *Dziewczyny wyjdźcie z szafy*, studia Joanny Mizielińskiej i Agaty Stasińskiej nad „tęczowymi” (w większości lesbijskimi) rodzinami czy performans kolektywu Czarne Szmaty *Lesbos* (2018).

Nikt nas sobie nie wyobraził

No one has imagined us – napisała Adrienne Rich w wierszu otwierającym tom jej lesbijskich wierszy miłosnych z 1976 roku[2]. W takiej ledwo liźniętej emancypacją heterokulturze jak nasza zdanie to nadal wyraża sedno „lesbijskiej egzystencji” (to też określenie Rich). Znaczy ono mniej więcej tyle: w kulturze, w której się rodzimy, nie znajdujemy swojego odbicia, nic nie pomaga skrystalizować się naszej tożsamości ani jej nie potwierdza, nie istnieją stworzone specjalnie dla nas, społecznie aprobowane wzory osobowe ani życiowe scenariusze, jesteśmy przezroczyste, czujemy się nierzeczywiste, nasze życie toczy się w ogromnej mierze w symbolicznej próżni. Ale też: znajdujemy się w sytuacji, w której musimy same siebie wymyślić, co niekoniecznie jest tylko owocem zatrutego drzewa wykluczenia. Wolność od ról i sprzężona z nią wolność autokreacji mogą być rozumiane jako przywilej, przewaga nad wplątanym w sieć społecznych wyobrażeń istnieniem tak zwanych heteryczek, które oczywiście też mogą siebie wymyślać, ale jednak w odniesieniu do zastanych wzorów, dławiących jak niechciane objęcia. Żyjąc na pełnym nielegalu, lesbijki mają pod tym względem łatwiej, bo są już wyjściowo wolne: od ról, schematów i sztywno zdefiniowanych tożsamości. Właśnie dlatego, że „nikt nas sobie nie wyobraził”.

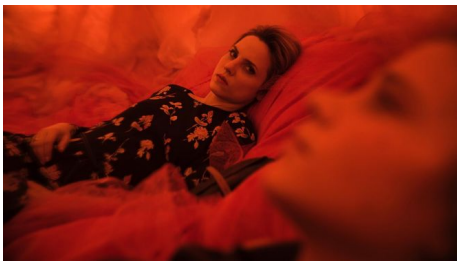
Jednak wolność jest kłopotliwa. Życie w wolności jest jak oddychanie na Mount Evereście – pod pewnymi warunkami da się to zrobić, ale na dłuższą metę nikt tego nie wytrzyma.

Przynajmniej okresowo potrzebujemy twardego gruntu reprezentacji i społeczno-instytucjonalnych ram. Symboliczne reprezentacje to antropologiczna konieczność i lesbijki potrzebują ich w tym samym celu co wszyscy: żeby się u-tożsamić, ale też zbudować swój obraz w cudzych oczach.

W większości kultur zachodnioeuropejskich reprezentacje takie mają długą historię i lesbijki od dawna nie rodzą się tam w symbolicznej próżni, jednak w kulturze polskiej takich przedstawień prawie nie ma, zarówno w życiu społecznym, jak i w sztuce[3]. Jeśli lesbijki w ogóle opowiadały u nas o sobie, to aluzyjnie, nawiasem lub na marginesie, albo zanurzając swój temat w szerszym, bezpieczniejszym kontekście, a przede wszystkim – przynajmniej w moim poczuciu – bez dostatecznej siły artystycznej. Na forach internetowych dla kobiet kochających kobiety odpowiedź na pytanie o polską literaturę lesbijską zwykle brzmi podobnie: „Coś niby jest, Żmichowska, Filipiak, Schilling itd., wątek tu, wątek tam, ale mało i raczej nie porywa, więc lepiej poczytaj przekłady[4]”. Z filmem nie jest lepiej. *Summa summarum* wytworzyła się sytuacja toksyczna – egzystencjalny deficyt, tak trudny do zredukowania, jak wyniesiony z niedobrego domu rodzinnego uczuciowy głód. Nie nasyci się go towarem z importu – czym innym jest bowiem praca ekspresji wykonana w rodzimym języku i kontekście kulturowym, czym innym czytanie po angielsku (albo nawet w przekładzie, niechby i bardzo dobrym) o przeżyciach, które miał ktoś inny za górami, za lasami. To pierwsze jest jak proces przedzierania się przez kanał rodny w kierunku światła; drugie – to lizanie sorbetu przez szybę. Pierwsze włącza do kultury i ją przekształca, drugie jeszcze bardziej z niej wyłącza. Reprezentacje zapożyczone z innych kultur mogą czegoś nauczyć i coś podpowiedzieć (chwała im za to), ale nie nakarmią. Tej organicznej pracy wykuwania języka i formy nic nie zastąpi (myślę, że bez niej nie uda się też emancypacja). Polskie lesbijki, teoretycznie „żelazny elektorat”

filmu *Nina*, pod tym względem znajdują się na razie w stadium głodomora. Oznacza to, że kiedy pojawia się pierwszy pokarm, wygłodniały organizm nie potrafi go przyjąć.

„Zdrada”



Pełnometrażowy debiut Olgi Chajdas wszedł na ekrany kin studyjnych w Polsce jesienią 2018 roku, dobrych kilka miesięcy po światowej premierze i od razu w wieńcu nominacji i nagród, wśród których szczególnie błyszczały: Nagroda Główna 47. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Rotterdamie i Złoty Pazur przywieziony z Gdyni[5]. I stała się rzecz niespodziewana – znaczna część kobiet identyfikujących się jako lesbijki, które komentowały film w mediach społecznościowych (na przykład pod postami o *Ninie* w łączącej osoby LGBT+ grupie „Trzeba wiedzieć” na Facebooku), ze złością odrzuciła *Ninę* bez oglądania, jedynie na podstawie opisów prasowych, wypowiedzi reżyserki i trailera. Oldze Chajdas i Marcie Konarzewskiej, które ze swoich związków z kobietami nie robią tajemnicy, lesbijki miały do zarzucenia coś w rodzaju zdrady. Również te, które *Ninę* widziały, często nie były zadowolone. Dlaczego?

Historia jest taka: oto Nina i Wojtek, małżeństwo pod czterdziestkę, duże miasto w Polsce. Stateczni mieszczanie, klasa średnia, piękne mieszkanie w starej kamienicy, SUV za ponad sto tysięcy, liberalny światopogląd i typowo polskie uwikłanie w zewnętrzne konserwatywne rytuały (rodzina i kościół). Ona jest nauczycielką francuskiego w prywatnej szkole swojej matki, zna się na sztuce współczesnej, kinie i literaturze, czyta z uczniami *Panią Bovary* Flauberta („profilem mentalnym” przypomina zresztą tytułową bohaterkę tej powieści), myśli

o problemach płci i tożsamości, ale też o pogardzie (w nawiązaniu do filmu Godarda, którego w ogóle w *Ninie* dużo). On ma warsztat samochodowy i ciężko chorego ojca, bardzo niewiele samczych odruchów i żadnych uprzedzeń – jest tak zwanym dobrym mężem.

Kiedy ich poznajemy, oboje są już wypaleni – widać, że dojrzeli do zmiany, ale jeszcze tego nie wiedzą, albo boją się do tego przyznać. Od lat bezskutecznie starają się o dziecko i głównie to staranie ich teraz łączy. Przeszli przez *in vitro* i są na etapie szukania surogatki. Nina deklaruje, że starczy jej sił już tylko na jedną, ostatnią próbę. Traf chce, że powoduje stłuczkę, a poszkodowaną okazuje się Magda – młodziutka dziewczyna, o której Nina i Wojtek jeszcze nie wiedzą, że jest lesbijką. Pracuje na lotnisku, jeździ starą renówką, którą pieszczotliwie nazywa „renią”, mieszka w malutkiej kawalerce, a w czasie wolnym wyrusza na łowy do klubów dla lesbijek – jest seksualną drapieżniczką i ma wzięcie (widzimy, jak „wyrywa” mężatki). Wojtek zabiera uszkodzoną „renię” do swojego warsztatu i proponuje Ninie, żeby to Magda została ich surogatką. Jako argument podaje zielone oczy – takie same, jakie ma Nina. Zielonooką dziewczynę zaprasza do domu na kolację. Widać, że jest nią zainteresowany, choć sam niekoniecznie to sobie uświadamia. Wieczór kończy się raczej katastrofą, Magda w zasadzie ucieka, czując mętne intencje pary (ciekawy szczegół obyczajowy, który łatwo przeoczyć: po wyjściu od Niny i Wojtka Magda sika na ulicy na stojąco za pomocą specjalnego silikonowego lejka – praktycznego akcesorium dla kobiet).

Teraz jednak również Nina wciąga się w grę, a raczej w Magdę, coraz bardziej nią zafascynowana. Krok po kroku zaczyna się romans. Nina odkrywa miłość do kobiety i inny seks, pokazany tu w kilku oryginalnych scenach, jakich polskie kino jeszcze nie widziało. Po niezbędnych perturbacjach, spowodowanych między innymi kwestią surogacji, na którą Magda na początku się nie zgadza, kobiety podejmują decyzję o wspólnym życiu. Będzie też

dziecko, bo Magda jednak poświęci się i zajdzie w ciążę – zrobi to dla Niny, a ojcem będzie Wojtek. Pojawia się więc ostatecznie figura trójkąta, choć innego niż ten, na jaki zanosiło się na początku. Zamiast banału dostajemy nietradycyjną rodzinę. Otwarte zakończenie pozwala sobie wyobrazić, że Nina z Magdą będą razem wychowywały dziecko, którego trzecim rodzicem będzie Wojtek.

Takie historie dzieją się od dawna, także w Polsce, ale w sztuce były dotąd niewidoczne. Wydawałoby się, że to dobrze, że ktoś nareszcie zobrazował jedną z nich, a jednak *Nina* ściągnęła na głowę swoich twórczyń lawinę środowiskowych pretensji: dlaczego znowu lesbijka musi się wiązać z heteryczką; dlaczego trójkąt z facetem; dlaczego ta lesbijka pije, pali i zmienia kobiety jak rękawiczki; dlaczego wszystko kręci się wokół dziecka, co to za pomysł z tą surogacją i co to w ogóle jest za seks itp. Na to wszystko nakłada się jeszcze lesbijski ruch emancypacyjny ze swoim dyskursem, który definiuje lesbijską tożsamość i lesbijską kulturę w ścisłym związku z polityką, co pociągnęło za sobą z kolei zarzut niezaangażowania. *Nina* padła więc na grunt jednocześnie wygłodniały reprezentacji i sformatowany przez tradycyjną, przed-*queerową* odmianę dyskursu emancypacyjnego, w którym orientacja seksualna traktowana jako *constans* jest fundamentem – również stałej – tożsamości i opartego na niej ruchu politycznego.

Dygresja: awantura o *Girl* Dhonta

Bardzo podobna przygoda spotkała w Stanach Zjednoczonych debiutancki film belgijskiego reżysera Lukasa Dhonta, *Girl* (2018), nakręcony w tym samym czasie co *Nina* i uhonorowany w Cannes nagrodą Un certain regard (przyznawanej filmom nowatorskim, podobnie jak Złoty Pazur).

> Film zaatakowali amerykańscy aktywiści LGBTQI.

> Transkrytyczka Oliver Whitney napisała w „Hollywood Reporter”, że to najgroźniejszy od lat film o transbohaterze [podkr. R.L.]. „Sadystyczny”, „porno trauma” – oceniała. Dhontowi zarzucano, że skupił się na fizycznej transformacji swojej bohaterki i pokazywał pełne cierpienia sceny związane z genitaliami. Podkreślano również, że to kolejny film o transbohaterze bez transpłciowego aktora w roli głównej. Byłem zaskoczony takim odbiorem

– pisał w „Przekroju” Jan Pelczar[6]. Zapytany, co sądzi o zarzutach, że jego film o transpłciowej dziewczynie został nakręcony „z normatywnego punktu widzenia dla cispubliczności”, Dhont odpowiedział:

> Dyskusja, która przetoczyła się w Stanach Zjednoczonych, zwraca naszą uwagę na to, że musimy zobaczyć jeszcze wiele historii osób transpłciowych, by zyskać szersze spektrum. Filmy z transpłciowymi bohaterami pojawiają się w kinie od niedawna, powinno być ich znacznie więcej, także dlatego, że *Girl* pokazuje tylko jeden z wielu punktów widzenia, nie jest to film reprezentatywny dla całej społeczności. Zależało nam przede wszystkim na artystycznym portrecie konkretnej młodej osoby. Nigdy nie próbowaliśmy stworzyć z niej wzoru do naśladowania, uniwersalnej reprezentantki społeczności. Dlatego bronię *Girl* przed oskarżeniami, bo uważam, że opowiada autentyczną historię i jest trafnym portretem Nory [Nory Monsecour, pierwowzoru filmowej Lary – dop. R.L.][7].

Dodał też, że casting do filmu był „ponadpłciowy”, a tancerz Victor Polster wygrał go, ponieważ najlepiej pasował do roli, mimo że nie jest transpłciową dziewczyną. W rezultacie Dhont zrobił przemawiający do wielu film o bólu społecznego konstruowania płci biologicznej i kulturowej, który oswaja temat tranzycji, otwierając się ku uniwersalnym marzeniom ludzkości (reżyser przywołuje mit Ikara). Olga Chajdas mogłaby powtórzyć

odpowiedź Dhonta na pytanie Pelczara – tak idealnie przylega ona do recepcji *Niny* w Polsce.

Poza safickim schematem



W Polsce nie ma krytyczki filmowej, która byłaby otwartą lesbijką i zarazem miała silną pozycję w głównym nurcie, jednak „branżowe” zarzuty mimo wszystko zabrzmiały też w mainstreamie – na przykład w recenzji Kingi Dunin *Czy je zobaczą?* (tytuł nawiązuje do koordynowanej przez Martę Abramowicz i Roberta Biedronia słynnej akcji Kampanii Przeciw Homofobii z 2008 roku *Niech nas zobaczą*)[8]. Dunin nie jest lesbijką, jednak pisze o lesbijkach i o sobie: „przyjaźnię się z kilkoma, a znam więcej”, i trochę w ich imieniu, a raczej w imieniu interesów polskiego ruchu lesbijskiego występuje. Właśnie z tego punktu widzenia krytyczka ma za złe głównie Marcie Konarzewskiej, że film, który mógł poprawić lesbijkom notowania w naszym silnie heteronormatywnym społeczeństwie, zmniejszyć ich niewidzialność, doreprezentować je i „zareklamować”, wcale tego nie robi. Dzieje się tak z powodu zbyt wielu „artystowskich filtrów” (ciemne zdjęcia i luźny montaż, który nie akcentuje związków przyczynowo-skutkowych) oraz licznych (zdaniem Dunin) mankamentów scenariusza. Wytyka je *Ninie* (z dużą satysfakcją) także Klara Cykorz w recenzji *Pod pierzyną*[9], oprócz tego rozliczając film – podobnie jak Dunin – z ideologicznych uchybień, choć raczej w imieniu ruchu feministycznego niż lesbijskiego. Jej zdaniem twórczynie filmu, oprócz „zbrodni” artystostwa i (podobno) ogólnej niewydolności, niewłaściwie odniosły się w filmie do macierzyństwa, niepłodności i surogacji. Dunin i Cykorz zajmują pozycje strukturalnie podobne (choć pierwsza jest wobec *Niny* o wiele życzliwsza): nakładają na film obowiązki pozaartystyczne, podpierając się nieprzekonującą dla

mnie krytyką scenariusza. Przykłady? Kinga Dunin nie wierzy na przykład w to, że lesbijki wychowujące wspólnie dziecko mówią w przedszkolu prawdę o swojej rodzinie – tymczasem sama znam takie, które mówią. I co teraz? Mamy słowo przeciwko słowu. Kto ma rację? Zdaje się, że mamy ją obie, a *Nina* po prostu nie jest filmem o Polskiej Lesbijce, kimkolwiek by nie była ta baśniowa istota, ani też o wszystkich lesbijkach żyjących w Polsce. To opowieść o pojedynczym losie, który reprezentuje w pierwszym rzędzie sam siebie, a oprócz tego daje się uogólnić co najwyżej do poziomu historii z dużego miasta, opowiadającej o ludziach na ogół nieźle wykształconych i dość zamożnych (Nina jest wykształcona i zamożna bardziej, Magda dużo mniej, ale żadna nie cierpi z powodu niewiedzy czy niedostatku). Natomiast nie jest to – i nie miał być, i nie musi być – film na przykład o lesbijkach z mniejszych miast, wsi albo z fabryk, których sytuacja nie z ich winy różni się nieraz dramatycznie od sytuacji Niny i Magdy. Nie jest to więc film o lesbijkach, które nie mówią w przedszkolu, że ich dziecko ma dwie matki, tylko o takich, które mówią. Nie jest to również film edukacyjny o blaskach i cieniach surogacji, instruktaż na temat najwłaściwszego podejścia do problemu niepłodności ani traktat filozoficzny o roli macierzyństwa w życiu kobiety – to zaledwie, podobnie jak *Girl* Dhonta, pojedyncza historia o konkretnych osobach, które przeżywają swoje życie w indywidualny sposób: ani reprezentatywny, ani wzorcowy. To, że Nina tak bardzo pragnie dziecka, że posiadanie go traktuje jako równoznaczne ze spełnieniem się w związku, jest tylko właściwością tej konkretnej filmowej postaci, a nie ogólnym zaleceniem „tak trzeba żyć” (choć z obserwacji życia wynikałoby, że jest to postawa dość częsta, cokolwiek o niej myślimy). Tymczasem można odnieść wrażenie, jakby Kinga Dunin chciała *soft* agitki – łagodnej wersji propagandowego plakatu z ruchomych obrazów, z modelową bohaterką, reprezentatywnymi problemami i ich słusznym rozwiązaniem. Filmu perswazyjnego, który załatwiłby kilka spraw ważnych dla

lesbijek w Polsce.

Krytyczka nie rozumie też, dlaczego Wojtek i Nina typują na surogatkę ostatniej szansy przypadkowo poznaną dziewczynę, a nie którąś z kobiet ogłaszających się w sieci – jakby sądziła, że ludzie zawsze zachowują się racjonalnie, i nie zauważyła fascynacji Wojtka Magdą. Klara Cykorz z kolei za wszelką scenę stara się wpasować film w schemat „on, ona i ta młodsza”, gdzie cały myk ma polegać na tym, że „ta młodsza” nieoczekiwanie „podrywa facetowi żonę”. W efekcie krytyczce udaje się nie zauważyć sprawy zasadniczej: że to Nina szuka Magdy, a Magda tylko na to odpowiada. Chajdas i Konarzewska ładnie rozmontowały tu saficki schemat, zgodnie z którym starsza i doświadczona lesbijka powinna uwieść kobietę młodszą i niedoświadczoną – tu starsza, ale niedoświadczona mężatka uwodzi młodszą, ale doświadczoną w uczuciach i seksie lesbijkę. Krytyczka zarzuca też filmowi – i to jest zarzut ciekawy – że nie pokazuje polskiej homofobii, która przecież jest rzeczywista, pokazuje za to „nieistniejące kluby lesbijskie”. (Dodam, że oprócz lesbijskich knajp – zdaje się, że rzeczywiście nieistniejących w tak dynamicznej i kwitnącej formie – w *Ninie* pokazany jest też lesbijski klub piłkarski oraz klubokawiarnia, w której spotykają się „tęczowe” matki, a we wszystkich środowiskowych scenach grają w większości lesbijki-naturszczyce, wśród których widać Martę Konarzewską).

Przed i po emancypacji

O ile kwestia „artystostwa” to rzecz gustu i nie ma co się o nią spierać (mnie akurat nie przeszkadza, że *Nina* nie jest psychologiczno-obyczajowym melodramatem w stylu *Tajemnicy Brokeback Mountain* Anga Lee), o tyle zarzut sprzeniewierzenia się prawdzie o lesbijskiej tożsamości i sytuacji społecznej kieruje uwagę na ciekawy problem: perspektywy, z jakiej patrzą twórczynie *Niny*. Sądzę, że perspektywa ta wynika bezpośrednio ze schizofrenicznej sytuacji, w jakiej się w Polsce znajdujemy –

czyli z głębokiego rozziewu między przedemancypacyjną rzeczywistością społeczno-polityczną (można ją nazwać skansenem) i w pełni postemancypacyjną świadomością znacznej grupy zorientowanych lewicowo-liberalnie obywatelek i obywateli, którzy często należą do środowiska tak zwanych mniejszości seksualnych lub z nim sympatyzują, i często tworzą sztukę. Ten rozziew najlepiej widać na przykładzie polskich par jednopłciowych, które wzięły ślub w Anglii czy Niemczech, a w kraju traktowane są przez prawo jak osoby obce[10].

Gdyby *Nina* została napisana i nakręcona z perspektywy przedemancypacyjnej i skupiała się na walce o podstawowe prawa osób nieheteronormatywnych w nieprzyjaznym środowisku, wówczas zakłamałaby duchową rzeczywistość swoich twórczyń. Napisana i nakręcona z perspektywy mentalności postemancypacyjnej, zakłamała z kolei rzeczywistość społeczno-polityczną (a dokładnie jej część instytucjonalno-prawną), czy może raczej ją przeskoczyła – aby znaleźć się od razu w następnej epoce, kiedy również polskie lesbijki będą miały równe prawa, homofobia straci na intensywności i nikt nie będzie czuł potrzeby definiowania swojej tożsamości „na ostro”. Za pośrednictwem magii kina film Olgi Chajdas i Marty Konarzewskiej likwiduje rozziew, dając w zamian przedsmak normalności. Dlatego właśnie nie mówi się w nim o tożsamości i emancypacji, lecz o wolności, która przerasta każdą tożsamość seksualną. Obśmiewane są etykiety „lesbijka” i „biseksualistka”, które ludziom bojącym się uczuć służą do oswajania i jak najszybszej neutralizacji tego, czego nie znają. Bo nazywając czyjeś uczucie „lesbijskim”, łatwo jest pomyśleć: to nie moja sprawa, mnie (czy mojej córki) by to nigdy nie spotkało. Łatwo wtedy nie usłyszeć Niny, która mówi do siostry: „Nie zakochałam się w kobiecie, zakochałam się w osobie. Nie jestem homoseksualna, jestem magdoseksualna”. Filmowa Nina nie jest osobą, która „odkryła”, że „jest lesbijką”, tylko osobą, której przydarzyła się niespodziewana miłość do kobiety – tak jak w *Życiu Adeli*

Kechiche'a czy w *Carol* Haynesa. Nic ostatecznego z tej przygody nie wynika, żadna nowa tożsamość: miłość do Magdy po prostu otwiera Ninę – wyjmuje ją z ramek, w których wcześniej żyła. Uwalnia ją – na dobre i na złe. Przezwyciężając lęk, Nina godzi się na szczęście i ból, akceptuje nieznane z dobrodziejstwem inwentarza – woli to od bezpiecznej stagnacji u boku Wojtka.

> Fajnie, gdybyśmy żyli w świecie, w którym raz zakochujesz się w mężczyźnie, a raz w kobiecie, i dla nikogo to nie ma znaczenia. Ten film pokazuje, że nawet tak diametralna zmiana w życiu nie musi wiązać się z traumą [...] *Nina* nie jest o byciu lesbijką w Polsce. To film o uczuciu, któremu nie można się oprzeć[11]

– mówiła Olga Chajdas w wywiadzie. Właśnie tę wierność wewnętrznej prawdzie i radykalne opowiedzenie się po stronie wolności uważam za największą zaletę *Niny*, która czyni z niej wyjątkowe świadectwo naszego tu i teraz, zresztą bardzo ciekawe w szczegółach. Oto jeden z nich: Magda pracuje w straży granicznej, przy kontroli bezpieczeństwa na lotnisku. Przez ubranie głaszcze ciała podróżujących kobiet, żeby się upewnić, że nie ma na nich niebezpiecznych przedmiotów lub ładunków. W pierwszych scenach filmu widzimy ją właśnie jako funkcjonariuszkę tej istotnej dla bezpieczeństwa służby państwowej, w mundurze strażniczki granicy, a jednocześnie obserwujemy, jak między nią a poddawanymi kontroli kobietami „iskrzy”, w każdym razie z jej strony na pewno. Twórczynie filmu pokazują, jak Magda niemal niedostrzegalnie, samą swoją obecnością w tym wrażliwym miejscu systemu, *queeruje* mundur i bezpłciowe struktury; pilnując granicy przed terroryzmem, przemyca przez nią coś innego (niedozwolone pożądanie), a w najogólniejszej perspektywie uwidacznia, jak dalece polska systemowa heteronorma podminowana jest dzisiaj przez subwersję, buzującą tuż pod skórą i gotową w każdej chwili

zrzucić mundur.

Ta perspektywa, nazwijmy ją społeczno-egzystencjalną, jest dla mnie dużo ważniejsza niż wątek feministyczno-psychoanalityczny, którego wizualnym jądrem jest „grająca” w filmie jedną z głównych ról instalacja Natalii Bażowskiej *Rodzisko* (2012) – podobna do macicy duża forma z czerwonego pluszu, w której Nina chroni się w trudniejszych momentach, kiedy potrzebuje skupienia. Tam też pewnego razu słyszy od Magdy o starożytnym rytuale *ana-suromai*, w którym kobiety publicznie obnażały waginy jako źródła dającej i odbierającej życie kobiecej mocy, budząc strach i szacunek swojej społeczności. Właśnie ten wątek wnosi do filmu silnie introwertyczną perspektywę, która sprowokowała Klarę Cykorz do kąśliwości w recenzji zatytułowanej z tego powodu *Pod pierzyną* – kąśliwości moim zdaniem o tyle niezasłużonych, że *Niny* nie da się z czystym sumieniem umieścić w ciągu lesbijskich dramatów z konieczności rozgrywających się we wnętrzu, ponieważ introwertyczność nie wynika tu z lesbijskiego tematu, tylko, jak można sądzić z rozmaitych publicznych wypowiedzi Marty Konarzewskiej, z całkowicie niezależnego przywiązania autorki scenariusza do psychoanalitycznej perspektywy. Ani ona, ani Olga Chajdas nie są przecież osobami żyjącymi w szafie i niemożność wyobrażenia sobie lesbijek poza rezerwatem własnej intymności z pewnością ich nie dotyczy, choć pewnie szkoda, że bardziej tego nie pokazały. Niezależnie od tego rodzaju drobnych mankamentów *Nina* to mocny debiut i nie da się już bez niej opowiedzieć historii polskiego kina. Skansen natomiast nie zasługuje na to, żeby prosić go o zgodę na przeżywanie własnego życia. *Omnia vincit amor et nos cedamus amori*. Wizualnie *Nina* na ogół balansuje między nieprzyjaznym zewnętrzem – szarymi zimowymi ulicami w trupim, niebieskawym świetle – a przytulnym, ciepłym wnętrzem mieszkań i ulubionych lokali, spuentowanych *Rodziskiem*, najbardziej „wewnętrznym” z filmowych miejsc. *Nina*

wabi do wnętrza, wciąga, angażuje – częsty w niej półmrok i ciepłe, ciemne, naturalne kolory, efekt pożyczony od Nan Goldin, zmusza, żeby się wpatrywać w obraz i aktywnie uzupełniać luki, samej wydobywać to, czego nie widać albo widać słabo, dopowiadać niewypowiedziane. Podobnie skonstruowany jest scenariusz i bohaterowie – trzeba użyć siebie, żeby połączyć fragmenty, trzeba własną wyobraźnią i empatią uzupełnić luki, trzeba stworzyć sobie tę opowieść – jak rysunek „połącz kropki”, ale taki, w którym możliwe jest więcej niż jedno rozwiązanie. Zamiast kropek dostajemy okruchy nieobecnej całości, wieloznaczne punkty oparcia: oprócz scen i sekwencji – zszywanych zawsze luźno, poza żelazną logiką wynikania, raczej w porządku impresji, kapryśnie, subiektywnie – również intymny gest Niny poprawiającej włosy, zbliżenie jej skóry, rozpisany na gesty seks, nagłe cięcie, dialog służący raczej autoprezentacji niż komunikacji, ciszę (jej funkcję pełni czasem muzyka, podkreślająca nieobecność słów). Ogólne sygnały tego, co społeczne i tak dobrze przecież znane – kościół, szkołę, telefon od rodzica z pretensjami o gender na lekcjach francuskiego, banalny do bólu ślub siostry. Sarnę z rozpłatanym brzuchem na ekranie ogromnego „rodzinnego” telewizora, na który nikt nie patrzy, symbol codziennej bezgłośnej masakry, która odbywa się w czterech ścianach zestandaryzowanego, „przyzwoitego” życia mężów, żon i ich dzieci. Całość przepływa przed oczami w klipowej poetyce fragmentu, zasysając emocje patrzących i wypełniając nimi luki, kamera dosłownie siedzi bohaterkom na karku, kadry są ciasne. Nie mam wątpliwości – kto nie pozwoli się *Ninie* wciągnąć do środka i nie podejmie gry, ten odejdzie z niczym. Ja jej uległam – z rozkoszą – na całe dwie godziny z małym hakiem.

Łyżka dziegciu (i jeszcze kropla miodu)

Jeśli coś w *Ninie* pozostawiło we mnie lekki niedosyt, to postać Magdy. Jest to wrażenie czysto subiektywne, a zatem trudne do

obrony, jednak zaryzykuję i wyznam – Eliza Rycembel w roli Magdy nie do końca mnie przekonała. Mój zarzut (o ile to w ogóle jest zarzut) nie odnosi się do warsztatu – Rycembel bardzo dobrze wywiązuje się ze swoich aktorskich zadań (musiała przecież zagrać lesbijkę – i naprawdę ją zagrała). A przecież trudno mi uwierzyć w nią jako czystą energię Erosa, w to, że to właśnie ona swoim pojawieniem się (objawieniem) zdmuchnęła spróchniałą strukturę małżeństwa Wojtka i Niny. Czegoś mi w niej brakuje, nie wiem czego – jakiejś intensywności, gęstości, tej nieokreślonej właściwości, która powoduje, że aktorka lub aktor wypełniają sobą film i wyobraźnię widzów. Mam wrażenie, że filmowa Magda miała być kimś w rodzaju tytułowej bohaterki filmu *Życie Adeli* (2013) Abdellatifa Kechiche'a, zagranej przez Adèle Exarchopoulos, o której Marta Konarzewska napisała kiedyś miłosny tekst *Ciało Adeli*[12]. Zachwycała się tamtą aktorką:

> Jest TOTALNA. To jej totalność, bezgraniczność, dzika cielesność [...] robią ten film. Adèle nie wychodzi z głowy. Targa włosy przed zdziwionym spojrzeniem długo po tym, jak to spojrzenie odklei się od ekranu i ruszy w przestrzeń świata, który, jak sądzi, z Adèle nie ma nic wspólnego. Akurat! Próbujesz czytać – Adèle. Spotykasz się z koleżanką – przypomina ci Adèle (bo jest rozczochrana, a ty nagle nie masz w głowie innych porównań). Zamawiasz makaron – Adèle. Jesz – usta Adèle[13].

Z drugiej strony, jeśli pozostać przy *Życiu Adeli*, trzeba docenić obraz kobieco-kobiecego seksu w *Ninie*, który – podobnie jak u Kechiche'a – bez złudzeń odtwarza patriarchalne stosunki władzy (w scenach seksu Magdy z innymi kobietami), a czasem idzie nawet jeszcze dalej i świadomie je parodiuje (tak odebrałam scenę seksu Niny z Magdą w parku – na stojąco i „od tyłu” – choć to nie wyczerpuje jej sensu). Oryginalne na tle polskiego kina są też w *Ninie* sceny seksu kobieco-męskiego, w których brak jakichkolwiek ukłonów w stronę „męskiego spojrzenia”, a pełną kontrolę nad sytuacją mają kobiety. Podobnie jak mają ją nad

całym filmem.

Warto, jak sądzę, docenić ten zrobiony przez kobiety film o kobietach kochających kobiety – pierwszy w historii polskiego kina – i nie żądać od niego, żeby był tym, czym nie jest. Bo *Nina* Olgi Chajdas to tylko jedna opowieść – pierwsza i, mam nadzieję, nie ostatnia. Oby otworzyła ten zakazany temat dla innych filmowczyń, oby zaowocowała kolejnymi historiami – osadzonymi w innych środowiskach i w innej estetyce, artystycznymi i gatunkowymi, lepszymi i gorszymi, jak najróżniejszymi: dla Kingi Dunin i dla Klary Cykorz, dla lesbijek kultywujących swoją subkulturę, dla tych, które wolą się asymilować, dla tych, które nie uważają się za lesbijki, i dla tych, które i którzy nimi nie są – dla wszystkich. Bo jeden lesbijski film na całą kinematografię to zdecydowanie za mało – powinno być ich tyle, żeby wreszcie można było wybrzydzać.

1 Napisałam w 2018 roku artykuł , w którym wyjaśniam, dlaczego unikam tego słowa albo ujmuję je w cudzysłów. Mówiąc najkrócej, wynika to z dystansu wobec ostro zdefiniowanych, jednorodnych tożsamości i pozostaje w mocy również dzisiaj, jednak na użytek tego tekstu, ze względów ekonomicznych, będę używała wyrażeń „lesbijka” czy „lesbijski” – na zasadzie skrótu myślowego. Zob. *Lesbijka w cudzysłowie,* „Dwutygodnik.com” 2018, nr 230 (luty), https://www.dwutygodnik.com/artykul/7638-lesbijka-w-cudzyslowie.html, dostęp 2 czerwca 2019.

2 Adrienne Rich, *21 Love Poems*, Genius, Emeryville 1976. Wydanie polskie: *21 wierszy miłosnych*, przeł. J. Głuszak, Biuro Literackie, Stronie Śląskie–Wrocław 2016.

3 Ostatnio zaczęło się to zmieniać: jedną z najlepiej widocznych i najbardziej charyzmatycznych aktorek polskiego życia publicznego jest Marta Lempart, liderka „czarnego protestu” i otwarta lesbijka, a w Teatrze Polskim w Poznaniu można oglądać lesbijsko-subwersywny spektakl o związku miłosnym Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki – Jolanta Janiczak, *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi. Bajka dla dorosłych,* reż. Wiktor Rubin, premiera 27 października 2018. Tekst dramatu został opublikowany w „Dialogu” 2019, nr 5.

4 Zob. np. Narcyza Żmichowska, *Poganka* (1846), *Biała Róża* (1858); Izabela Filipiak, *Absolutna amnezja* (1995), opowiadanie *Pershing* z tomu *Niebieska menażeria* (1997); Ewa Schilling, *Lustro* (1998). Można wymienić również inne autorki, w których

twórczości występują wątki lesbijskie: Ewę Sonnenberg, Ingę Iwasiów, Monikę Mostowik – i nadal nie będzie to lista wyczerpująca.

5 Potem *Nina* otrzymała między innymi Główną Nagrodę Festiwalu Camerimage za zdjęcia Tomasza Naumiuka oraz Nagrodę imienia Weroniki Migoń dla najlepszego reżysera obsady aktorskiej dla Pauliny Krajnik.

6 Lukas Dhont, *Dlaczego bronię „Girl”*. Rozmowa Jana Pelczara z reżyserem filmu *Girl* i komentarz autora wywiadu, „Przekrój.pl” z 21 marca 2019 roku, https://przekroj.pl/kultura/lukas-dhont-dlaczego-bronie-girl-jan-pelczar, dostęp 2 czerwca 2019.

7 Ibidem.

8 Kinga Dunin, *Czy je zobaczą?*, „Krytykapolityczna.pl” z 9 października 2018, https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/czy-je-zobacza/, dostęp 2 czerwca 2019.

9 Klara Cykorz, *Pod pierzyną*, „Dwutygodnik.com” 2018, nr 247 (wrzesień), https://www.dwutygodnik.com/artykul/8036-pod-pierzyna.html, dostęp 2 czerwca 2019.

10 Zob. *Dwie zupełnie obce osoby. O byciu w związku i życiu w homofobii*. Z Jackiem Dehnelem i Piotrem Tarczyńskim rozmawia Martyna Bunda, „Polityka” 2019, nr 13. Z kolei Olga Chajdas i Kasia Adamik deklarowały, że jeśli dotąd nie wzięły ślubu, to tylko dlatego, że chcą to zrobić w Polsce.

11 Rozmowa Marty Ciastoch z Olgą Chajdas, „Noizz.pl”, bd., https://noizz.pl/film/nina-film-o-milosci-kobiet-wywiad-z-rezyserka-olga-chajdas/05ry0ds, dostęp 2 czerwca 2019.

12 Marta Konarzewska, *Ciało Adeli*, „Krytykapolityczna.pl” z 18 października 2013, https://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20131018/konarzewska-cialo-adeli, dostęp 2 czerwca 2019.

13 Ibidem.