

„Homorodzina” w polskich filmach i ich recenzjach prasowych

Analiza kilku wybranych polskich filmów powstałych w latach 2005-2009, w których bohaterami są geje i lesbijki, żyjący lub próbujący żyć w stałych związkach, a tworzący rodziny nienormatywne. Autor przygląda się sposobom prezentacji osób homoseksualnych w tych filmach, ich recepcji w mediach oraz poruszaniu przez nie takich kwestii, jak adopcja dzieci przez gejów i lesbijki. Uwaga zostaje też zwrócona na konserwatywne treści analizowanych filmów oraz ich sposoby walki ze stereotypami.

Słowa kluczowe: homoseksualizm, polskie kino, rodzina nienormatywna

Homo-Family in Polish Films and Their Press Reviews

This text is an analysis of a few Polish films made between 2005 and 2009, in which gay and lesbian characters – as members of non-normative families – create and maintain (or try to do so) stable relationships. The author of this article examines the reception of these cultural texts in the press and Internet reviews as well as how they treat such topics as LGBT adoption, or how homosexual characters are represented in them. In addition, the author points to the conservative contents of the analysed movies and the ways they fight against stereotypes.

Keywords: homosexuality, Polish cinema, non-heteronormative family

W Polsce nadal powstaje niewiele filmów, w których pojawiają się geje i lesbijki, a z tych istniejących jedynie nieliczne pokazują bohaterów jako osoby decydujące się na tworzenie rodzin nienormatywnych. Przyjrzę się dokładniej pięciu filmom – czterem fabułom i jednemu dokumentowi – które są jednymi z niewielu otwarcie podejmujących temat gejowskich i lesbijskich rodzin, czy też (bardziej ogólnie) miejsca homoseksualnych mężczyzn i kobiet w dyskursie dotyczącym współczesnej rodziny. Będą to: *Homo Father* Piotra Matwiejczyka z 2005 roku, *Senność* Magdaleny Piekorz i *Mała wielka miłość* Łukasza Karwowskiego (oba z 2008 roku), *Idealny facet dla mojej dziewczyny* (2009) Tomasza Koneckiego, wreszcie dokument *homo.pl* Roberta Glińskiego (2007). Odwoływać się będę zarówno do recenzji czy szerszej opinii na temat tych filmów, próbując przyrzeć się ich odbiorowi w dyskursie internetowym czy prasowym, jak i m. in. spostrzeżeń poczynionych przez Judith Butler na temat relacji tożsamości seksualnej z płcią kulturową oraz płcią biologiczną (Butler 2008) i funkcjonowania słowa „homoseksualista” w języku homospołeczności (Butler 2010). W toku mojego artykułu przywołane zostaną także nazwiska Laury Mulvey, analizującej miejsce kobiety w klasycznym kinie amerykańskim (Mulvey 2010), Michela Foucault (w kontekście jego uwag poczynionych na temat postrzegania homoseksualności przez dyskurs naukowy; zob. Foucault 2010), dr. hab. Jacka Kochanowskiego, badacza tożsamości gejów (Kochanowski 2004), a w podsumowaniu – Mary McIntosh, zwracającej uwagę na wieloznaczność terminu „homoseksualista” (McIntosh 1998). Nie będę się zajmować analizą tych tekstów teoretycznych i socjologicznych. Zostaną one przywołane (czasem zresztą jedynie w formie krótkiej wzmianki), by rzucić światło na to, co interesuje mnie w moim tekście przede wszystkim: znaczenia w/w tekstów filmowych.

Homo Father

Homo Father promowany był jako „pierwszy gejowski film z Polski”¹. Opowiada historię mieszkającej razem pary homoseksualnej: Roberta (Dawid Antkowiak) i Gabriela (Bodo Kox). Robert to – by użyć „branzowego”² języka – gej „nieprzejęty”³ i „niewzbudzający podejrzeń”. Głowa domu. Pracuje, by utrzymać siebie i Gabriela, który – niczym klasyczny „gospoś domowy” – opiekuje się ich wspólnym mieszkaniem i gotuje partnerowi obiady. Problemy pary spiętrzają się, kiedy Gabriela odwiedza Natalia, która go kiedyś – pijanego – uwiodła i urodziła ich córkę, o czym nie poinformowała go aż do tej chwili. Kobieta zostawia dziecko Gabrielowi, a sama ucieka w poszukiwaniu pracy za granicą.

W taki oto sposób Matwiejczyk próbuje w swoim filmie podjąć nie tylko temat związków homoseksualnych, co samo w sobie stanowiło pewne novum w polskiej kinematografii zaledwie kilka lat temu, ale także zająć się, zaakcentowanym zresztą w tytule, tematem ojcostwa gejów – niewątpliwie jeszcze bardziej kontrowersyjnym i w znacznie mniejszym stopniu istniejącym w publicznym dyskursie dotyczącym równouprawnienia homoseksualistów w Polsce. Reżyser podchodzi do obranej tematyki – prawdopodobnie po to, by łatwiej ją oswoić – z humorem, tworząc raczej komedię niż rodzinny dramat, choć komedię niepozbawioną dramatycznych wydarzeń.

Fabułę *Homo Father* konstruuje Matwiejczyk tak, by pokazać widzom, że miłość dwóch mężczyzn jest w stanie pokonać wszelkie przeciwności; że dwóch gejów może żyć długo i szczęśliwie. Zakończenie filmu (matka dziewczynki powraca i zabiera dziecko do domu) pokazuje jednak, że w swym liberalizmie także on boi się przekraczać pewne granice. Temat ojcostwa gejów służy reżyserowi przede wszystkim do wytworzenia sytuacji napięcia między jego bohaterami-partnerami, nie zajmuje go on natomiast w jego bardziej dosłownym wymiarze, a mianowicie pod kątem podjęcia funkcji rodzicielskich przez dwóch homoseksualistów⁴. Robert i Gabriel nie dostają takiej szansy: dziecko powraca do matki.

Powierzchnowa jest również próba dyskusji ze schematami płciowymi dotyczącymi mężczyzn i kobiet. Gabriel pełni w domu funkcje stereotypowo przypisywane kobietom, ale to on płodzi dziecko. Matwiejczyk nie próbuje jednak wejść głębiej w relacje zachodzące między płcią biologiczną a kulturową, ograniczając się jedynie do stworzenia dość normatywnych portretów gejów – jednego bardziej „męskiego”, a drugiego bardziej „zniewieściałego” – by na tym klarownym kontraście budować jasny przekaz o „różnorodności” gejów⁵.

¹ Odsyłam do niemieckiej wersji plakatu, którą można znaleźć na przykład na stronie: <http://www.filmweb.pl/film/Homo+Father-2005-235756#poster-1-fullscreen>.

² „Branża” to w slangu osób LGBT (ang. *Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender* – lesbijki, geje, osoby biseksualne i transgenderowe/transseksualne) określenie ich społeczności

³ Gej „przejęty” to w slangu osób LGBT homoseksualny mężczyzna, który zachowuje się w sposób przerysowany, egzaltowany, „zniewieściały”. „Przejęty” „wzbudza podejrzania” osób spoza „branży”, że może być homoseksualny, co wynika głównie ze stereotypowego stawiania znaku równości między „>>zniewieściałym<< mężczyzną” a „homoseksualistą”. Gej „nieprzejęty” wygląda i zachowuje się jak „typowy heteroseksualista”.

⁴ Autor, z całą świadomością nieneutralnych konotacji, określenia „homoseksualista” dla opisywania postaci występujących w omawianych serialach używa w swoim tekście ironicznie (przyp. red.).

⁵ W jednym z zamieszczonych tu podrozdziałów, poświęconym *homo.pl*, zajmę się dokładniej kwestią ideologicznych konsekwencji jednostronnej prezentacji homoseksualistów, nawet w filmach im przychylnych. W tym miejscu ograniczę się jedynie do uwagi, że niemożliwe jest oddanie całego zróżnicowania środowiska osób homoseksualnych, zwłaszcza wtedy, gdy kreuje się dwa dość antytetyczne wzorce osobowe, jak to zrobił Matwiejczyk, nie da się bowiem uchwycić *jakiegokolwiek spójnej tożsamości obejmującej wszystkich gejów* (Kochanowski 2004: 138), czy choćby ich części. Tożsamość jest bowiem – jak przekonuje nas perspektywa *queer* – niespójna, zmienna i płynna, i (warto to podkreślić) przede wszystkim zindywidualizowana.

Mała wielka miłość

Mała wielka miłość Karwowskiego jest z kolei komedią romantyczną o parze heteroseksualnej. Oto Joanna (Agnieszka Grochowska), która zaszła w ciążę w trakcie pobytu w Stanach Zjednoczonych, próbuje poinformować ojca dziecka, Iana – młodego i dobrze sytuowanego Amerykanina (Joshua Leonard) – o potomku, a być może nawet odnowić związek.

Joanna ma kolegę-geja, Marcela (w tej roli Marcin Bosak) – przyjaciela, który jej pomaga w trakcie ciąży, a zapewne chętnie pomógłby także w wychowaniu dziecka. Funkcję tej postaci w filmie Karwowskiego następująco komentuje Karolina Zielonka-Serant w recenzji dostępnej na portalu www.kinoskop.pl:

Przerysowany, ale i przy tym zabawny przyjaciel Joanny – gej Marcel (...) stał się siłą napędową niektórych, zwłaszcza końcowych, scen. (Zadziwiające jest to, że znana z amerykańskich produkcji sprawdzona klisza – geja – oddanego przyjaciela głównej bohaterki, dopiero teraz zawitała do naszych filmów) (Zielonka-Serant 2008).

Sprowadzenie roli Marcela do „kliszy” nie pozwala przyrzeć się dokładnie i krytycznie portretowi filmowego bohatera. A ten – choć trzeba przyznać, niezbyt rozbudowany – jest nie tylko wspomnianą „kliszą”, ale także lekką grą z istniejącym w polskiej kulturze stereotypem „męskości”. Marcel jest mężczyzną troskliwym, odpowiedzialnym i zaabsorbowanym ciążą Joanny znacznie bardziej, niż Ian. Nic pewnie zatem dziwnego, że notorycznie jest przez osoby niewtajemniczone w jego relację z Joanną (np. przez pielęgniarki czy taksówkarza, wiozącego go do Joanny w dzień porodu) brany za ojca dziecka, a jego wyjaśnienia, że jest inaczej, są ignorowane. Z drugiej strony – choć oczywiście wszystko to (zgodnie z regułami komedii) obracane jest w żart – w ten sposób udaje się Karwowskiemu wykreować czytelny podtekst: Marcel nie byłby pewnie złym towarzyszem życia Joanny i złym ojcem dla jej dziecka. Idąc dalej tym tropem – w podtekście pojawia się temat bliski Judith Butler: w *Uwikłanych w płęć* zwracała ona uwagę na powiązanie w dyskursie płci z tożsamością:

Kulturowa płęć może oznaczać *jedność* doświadczenia, *jedność* biologicznej płci, kulturowej płci i pragnienia, tylko jeżeli przyjmemy, że biologiczna płęć w jakiś sposób wymusza kulturową – a kulturowa płęć desygnuje tu siebie pod względem psychicznym i/lub kulturowym – oraz pragnienie, przy czym pragnienie jest heteroseksualne i różnicuje się w relacji opozycji do owej innej kulturowej płci, której pragnie (Butler 2008: 100).

Podważenie tego związku – zwrócenie uwagi na możliwość powiązania tożsamości homoseksualnej z tym aspektem „męskiej” płci kulturowej, który każe łączyć „męskości” z ojcostwem – burzy jednocześnie stałość konstruktów, jakim jest płęć rozumiana jako *jedność* płci biologicznej, kulturowej i tożsamości *heteroseksualnej*. Film Karwowskiego – być może nie do końca świadomie – ten związek kilkakrotnie próbuje podważać.

Finał filmu przywraca jednak heteronormatywny porządek: Joanna i Ian zostają ze sobą i żyją razem długo i szczęśliwie, a Marcel pozostaje nikim więcej, jak tylko przyjacielem rodziny. Autocenzura scenarzysty (i jednocześnie reżysera) znajduje wizualny wyraz w jednej z ostatnich scen filmu: Marcel, uszczęśliwiony informacją o udanym porodzie, całuje przyjaciela Iana, a kamera w pośpiechu wykonuje odjazd w bok (jak gdyby twórca chciał nam oszczędzić patrzenia na kontrowersyjną scenę?), by zatrzymać się na pocałunku rodziców Joanny. Jest to bardzo obrazowe przywrócenie tzw. „naturalnego” porządku – wizualna „normalizacja” sceny, która łagodzi wszelkie „wywrotowe” treści z wcześniejszej części filmu.

Senność

Senność Magdaleny Piekorz to jedna z bardzo nielicznych we współczesnym polskim kinie prób stworzenia gejowskiej historii miłosnej od początku do końca „na poważnie”. Romans młodego lekarza, Adama Cieślika (Rafał Maćkowiak) i młodego mężczyzny uprawiającego breakdance, „Bystrego” (Bartosz Obuchowicz), to jedna z trzech przeplatających się w scenariuszu Wojciecha Kuczoka historii, z których dwie pozostałe stanowią opowieści o parach małżeńskich: jedna z żon, Róża (Małgorzata Kożuchowska) cierpi na narkolepsję wywołaną, jak się dowiadujemy, szokiem związanym z odkryciem romansu męża (Michał Żebrowski), a mąż z drugiej pary, Robert Wojnar (Krzysztof Zawadzki), znany pisarz, dowiaduje się, że ma raka, ale nie potrafi i nie chce powiedzieć o tym żonie (Joanna Orleańska), z którą od dawna nic go już nie łączy.

W recenzji filmu *Piekorz*, zamieszczonej w dziesiątym numerze „Kina” z 2008 roku, Krzysztof Świrek pisał:

„W piekle pokazują ci niewykorzystane szanse” – mówi jedna z postaci filmu – i „wszystkie chwile szczęścia, które straciłeś” (...). W każdej wizji piekielnej kary centralne miejsce zajmuje najcięższy grzech, z definicji – postępek czy zaniedbanie nie do wybaczenia. W filmie *Piekorz* tym grzechem jest więc „niewykorzystanie szans”. Z jednej strony ta myśl nadaje działaniom postaci wymiar moralny – rozprawa z tym, co w ich życiu jest powodem niespełnienia, staje się dla nich zobowiązaniem wobec samych siebie. Z drugiej jednak strony – wykorzystanie szans nie może być uznane za uniwersalny moralny imperatyw. Jest to raczej wizja życia, w której centralne miejsce zajmują pojęcia „samorealizacji”, „odkrywania własnego ja” czy „bycia sobą” (Świrek 2008).

Magdalena Michalska zaś pisała w „Dzienniku” następująco:

Trzy historie spotykają się i rozchodzą, by przez punktowe, chwilowe rzucenie światła na problemy tej trójki prowadzić do tego samego wniosku - jeśli nie żyjemy w zgodzie ze sobą, to pozostajemy w letargu, którego nie można nazwać życiem (Michalska 2008).

Z kolei Paweł T. Felis w „Gazecie Wyborczej” komentował:

Wszyscy [bohaterowie filmu – BN] wydają się uwięzieni – w społecznych stereotypach, w chorobie (...). Najciekawsze w filmie okazuje się jednak to, że „więzienie” tylko pozornie przychodzi z zewnątrz – bohaterowie trwają w letargu trochę na własne żądanie. Nie wadzą się ze światem, chcą żyć ostrożnie, ale wtedy właśnie ranią innych – i siebie – najbardziej (Felis 2008).

Konieczność syntezy trzech historii i wyciągnięcia z nich jednego, czytelnego przekazu narzuca forma filmu *Piekorz*, w której historii Wojnara, Cieślika i Róży nieustannie przeplatają się ze sobą i zdają się oddziaływać na siebie wzajemnie różnorodnymi znaczeniami. Wszyscy przytoczeni wyżej krytycy odnajdują łączący wątki filmowe klucz w temacie „samorealizacji”: nawet Felis, który wydaje się być od tego najbardziej daleki, pisze o „więzieniu” pochodzącym od nas samych, a więc – pośrednio – o hamulcach, które przeszkadzają nam w spełnianiu naszych pragnień i o tym, że – jego zdaniem – film *Piekorz* radzi je pokonywać. Jako że dla nas najważniejszy jest tu wątek gejowski, spróbujemy odnieść słowa powyższych recenzji do niego właśnie. Czy Kuczok i Piekorz rzeczywiście przekonują nas, że homoseksualiści mogą być szczęśliwi tylko wtedy, kiedy „zaczną być sobą”, a ich nieszczęście pochodzi przede wszystkim od nich samych?

Tym, co staje na drodze do szczęścia związku Adama i „Bystrego”, jest przede wszystkim przeświadczenie kolegów tego ostatniego, „oprychów” „z ohydneho śląskiego blokowiska” (Michalska), że bycie gejem jest czymś skandalicznie złym. Przynależność „Bystrego” do środowiska

breakdancerów, przedstawionego w filmie jako homofobiczne, nie wynika – a przynajmniej nie mamy powodów, by tak sądzić – z faktu, że boi się on swojej tożsamości i w ten sposób próbuje tłumić homoseksualne pożądanie. Podobnie Adam: co prawda nie wyjawia on rodzicom swojej tożsamości aż do dnia, w którym jego ojciec sam się jej domyśla, zastając w mieszkaniu syna nagiego „Bystrego”, ale jednak otwarcie okazuje „Bystremu” zainteresowanie, a później walczy o swoją miłość, odważnie wystawiając się na ciosy „oprychów”. Właściwie jako jedyny z trojga głównych bohaterów filmu sprawia wrażenie człowieka od początku zdolnego do działania: nie poddaje się woli ojca i nie decyduje się na zamieszkanie na wsi po studiach, lecz wraca do miasta, by wieść życie po swojemu. Bo i rzeczywiście – „życie po swojemu”, przeżywanie życia w zgodzie z własnym ja i własnymi potrzebami – jest w filmie Piekorz wartością nadrzędną. Wydaje mi się jednak, że podkreślając podobieństwa trzech historii pomijają się wyraźne różnice, które pozwalają traktować „wątek gejowski” jako ten, który stanowi realizację postulatów stawianych w obu pozostałych. To, co nie udaje się Róży i Robertowi ze względu na niezdolność do podjęcia działań, które zmieniłyby ich życie na lepsze, przez co trwają w „letargu”, udaje się Adamowi – właśnie dlatego, że zachowuje się inaczej: aktywnie mierzy się z przeciwnościami.

Ciekawe wydaje mi się także zwrócenie uwagi na funkcjonowanie w filmie Piekorz werbalnych określeń powiązanych z tożsamością seksualną. W odniesieniu do homoseksualnych bohaterów *Senności* pojawiają się one niemal⁶ wyłącznie w scenach przemocy, w których bity przez kolegów „Bystrego” Adam zostaje nazwany „ciotą” i „pedałem”. Spróbujmy spojrzeć na ten fakt w kontekście eseju *Słowo zakaźne. Paranoja i „homoseksualizm” w wojsku* autorstwa Judith Butler (Butler 2010: 121-146).

Nawiązując w nim do ogłoszonych przez Pentagon 19 lipca 1993 roku *New Policy Guidelines on Homosexuals in the Military* [Nowe wytyczne dotyczące polityki wobec homoseksualistów w wojsku] i odwołując się do freudowskiej psychoanalizy, ta interdyscyplinarna teoretyczka przekonuje, że armia (która w moim odczuciu może tutaj służyć jako metafora wszelkich *stricte* męskich społeczności), zwalczając „zachowania” homoseksualne wśród żołnierzy, próbuje jednocześnie przywłaszczyć sobie prawo do używania słowa „homoseksualista”, uważając deklarację własnej homoseksualności za przykład homoseksualnego zachowania. Słowo określające tożsamość seksualną, przez paranoiczne zniekształcenie w heteronormatywnym dyskursie, staje się ekspresją pożądania, którym – niczym freudowskim tabu – „zarażona” może zostać osoba, w której towarzystwie zostało ono wypowiedziane. Jednocześnie zaś armia „wytwarza” homoseksualistów w tym przynajmniej sensie, że – tworząc akty prawne wykorzystujące słowo „homoseksualista” – zakłada, że istnieją ludzie, których można zamknąć w słownym konstrukcie tego kilkunastoliterowego określenia (a więc, że można ich tym słowem „dookreślić”).

Punktem wyjścia analiz Butler jest więc próba zrozumienia, dlaczego „deklarację” własnej homoseksualności armia jest skłonna uznać za „zachowanie” homoseksualne. Jako że w filmie Piekorz nie dochodzi do samoidentyfikacji homoseksualistów (Adam i „Bystry” nie nazywają *siebie* ani „gejami”, ani w żaden pokrewny sposób, który mógłby zostać uznany za werbalną „deklarację” ich własnej tożsamości seksualnej), wątpliwe może się wydawać przywoływanie tekstu Butler w celu analizy ich wątku w *Senności*. Wszelkie różnice obu sytuacji wydają mi się jednak pozorne. W scenie, w której Adam zostaje nazwany – czy raczej *przezwany* – „pedałem”, homospołeczność (tzn.

⁶ Jedyny wyjątek stanowi scena, w której „Bystry”, ćwiczący breakdance w towarzystwie swoich kolegów, nazywa obserwującego go Adama „piździuchem”. Nie chcąc się wdawać w głębsze analizy, co dla znaczenia filmu Piekorz może wynikać z faktu, że mówi to on, a nie któryś z jego kolegów (choć dalszy przebieg fabuły zdaje się sugerować, że mógł to powiedzieć ze strachu o Adama), w tym miejscu chciałbym jedynie zwrócić uwagę na to, że w ogólnym zarysie jest to sytuacja podobna do tej, którą staram się w tym miejscu przeanalizować: członek homospołeczności (w tym wypadku: breakdancerów) używa określenia piętnującego homoseksualistę.

społeczność złożona wyłącznie z mężczyzn) tancerzy breakdance używa słowa, którego nie chciałaby nigdy użyć w stosunku do swoich członków. Używa go oczywiście po to, by mężczyznę napiętnować, ale i dookreślić siebie poprzez kontrast do „pedalstwa” „ciot”, które społeczność ta wyklucza. Podkreśla tym samym fakt *istnienia* reguły wykluczenia, która zakazuje *zdeklarowanym* homoseksualistom przynależności do wykluczającej homospołeczności. Nie trzeba chyba dodawać, że gdyby do takiej tożsamościowej deklaracji doszło – wykluczenie byłoby natychmiastowe⁷. Butler przywołuję tutaj zresztą nie po to, żeby wykazywać paralele obu sytuacji, lecz by zwrócić uwagę na spostrzeżenia autorki dotyczące łączenia się owych reguł wykluczenia ze strachem przed pożądaniem, które stanowi zagrożenie dla homospołeczności, a jednocześnie jest wpisane w jej funkcjonowanie, czego dowodem jest spisywanie praw przed nim strzegących. W *Senności* uosobieniem zagrażającego spokojowi homospołeczności pożądania jest postać „Bystrego” – jednocześnie geja i breakdancera.

W polskim filmie takie zburzenie „sielanki” homospołeczności przez wtargnięcie w jej szeregi homoseksualnej napiętności jest ciągle rzadkością, tym więc większe uznanie należy się Piekorz i Kuczokowi, że postanowili je pokazać. Kino światowe zdążyło nas już w ostatnich dwudziestu latach przyzwyczaić do filmów, w których homoseksualistami bywają kowboje (*Tajemnica Brokeback Mountain* [*Brokeback Mountain*, 2005] Anga Lee), żołnierze (*Yossi & Jagger*, 2002 Eytana Foxa), księża (*Ksiądz* [*Priest*, 1994] Antonii Bird), a nawet neonaziści (*Braterstwo* [*Broderskab*, 2009] Nicola Donato). Każdy z tych filmów – i *Senność* nie stanowi tutaj wyjątku – zwraca uwagę na niemożność opisaną jednym słowem różnorodności tożsamości homoseksualnych.

Idealny facet dla mojej dziewczyny

O filmie duetu Tomasz Konecki (reżyser) i Andrzej Saramonowicz (scenarzysta), który wcześniej zrealizował między innymi *Testosteron* (2007) i *Lejdis* (2008), Rafał Świątek pisał w „Rzeczpospolitej”: [*Konwencja miłosnej komedii jest dla nich wybiegiem, by ukazać, jak dwa fundamentalizmy – skrajnie konserwatywny i radykalnie feministyczny – zawłaszczają pojęcie miłości i wyobrażenie o roli kobiety w społeczeństwie* (Świątek). Łukasz Muszyński na portalu Filmweb komentował odmiennie, wyraźnie zde gustowany:

Najbardziej denerwuje mnie jednak obłuda tej rozciągniętej ponad miarę pulpy dla pozornie światłych widzów. Lesbijki mogą się namiętnie całować i trenować brutalne sztuki walki, ale ostatecznie będzie to samo, co zwykle. Kobieta wyjdzie za mąż, urodzi dziecko i zacznie robić kolację. Komedialnie nieobyczajna? Raczej ukryta propaganda nauki kościoła katolickiego ubrana dla niepoznaki w fajną bieliznę (Muszyński 2009);

Michał Burszta na tej samej stronie internetowej zastanawiał się:

Czy naprawdę dwa największe obozy ideologiczne w Polsce to Kościół z jednej, a organizacje kobiece z drugiej strony? Film stawia znak równości między radykalizmami obu stron sporu, co wydaje się, delikatnie mówiąc, dyskusyjne (Burszta 2009).

W *Idealnym facecie dla mojej dziewczyny* feministka-lesbijka zakochuje się w mężczyźnie i układa sobie z nim życie. Zarzuty Muszyńskiego mogą się brać nie tyle z przebiegu fabuły, ile

⁷ Zupełnie jak w amerykańskiej armii tuż po ogłoszeniu *Nowych wytycznych dotyczących polityki wobec homoseksualistów w wojsku*. W ich pierwotnej wersji czytamy: *Orientacja seksualna nie stanowi przeszkody dla służby w wojsku, o ile nie wiąże się z homoseksualnym zachowaniem. Armia będzie **zwalniać ze służby** żołnierzy podejmujących **zachowania homoseksualne, takie jak** stosunek homoseksualny, **deklaracja, że jest się homo- lub biseksualistą (...)*** (Za: Butler 2010: 121; podkreślenie Autora).

z tego, że – mimo rzekomego dokonywania przewrotu w tematyce podejmowanej przez polskie kino i chęci ukazania związku lesbijskiego – sposób jego obrazowania przybliżył go w znacznym stopniu do kina głównego nurtu. W znanym tekście filmoznawczym *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laura Mulvey dowodziła, że sposób pokazywania postaci kobiecych w klasycznym kinie amerykańskim ma służyć przyjemności siedzącego na widowni *voyeura* płci męskiej (Mulvey 2010: 33-47). Ponadto podporządkowanie fabuły działaniu męskiego bohatera (dla którego żeńska bohaterka stanowi jedynie pasywny „dodatek”) sprawia, że procesy projekcji-identyfikacji, zachodzące w trakcie oglądania filmu, również są pochodną męskiej władzy i aktywności. W opublikowanych kilka lat później *Ponownych refleksjach nad „Przyjemnością wzrokową i kinem narracyjnym” zainspirowanych „Pojedynkiem w słońcu” Kinga Vidora (1946)* (Mulvey 2010: 79-89), Mulvey uzupełniła swój wcześniejszy tekst o dodatkowe spostrzeżenia. Tym razem, przyglądając się filmom, w których głównymi bohaterkami bywały kobiety i odwołując się do morfologii bajki Władimira Proppa oraz do psychoanalizy Freuda (a zwłaszcza do jego przekonania, że faza falliczna stanowi element rozwoju „ja” nie tylko mężczyzn, ale i kobiet, a – jak to ujmuje Mulvey – *właściwa droga do kobiecości prowadzi do narastającej represji elementu „aktywnego”* (Mulvey 2010: 82), czyli właśnie fazy fallicznej), Mulvey utrzymywała, że *pozycja (...), którą zajmuje kobieta widz, tymczasowo [w trakcie seansu – BN] akceptując „męski punkt widzenia”, powracając do własnej „aktywnej”, „fallicznej” fazy rozwoju to tylko fantazja o „maskulinizacji”, która pozostaje w ciągłym konflikcie z samą sobą, nie może spokojnie usiedzieć w nałożonym na siebie kostiumie transwestyty* (Mulvey 2010: 89). Dzieje się tak, kiedy bohaterka filmu staje się postacią „aktywną”, a więc zajmuje miejsce, które zwykle zarezerwowane jest (w fabułach i nie tylko) dla mężczyzn. Rozdarcie to może być personifikowane w filmie przez dwie odmienne postaci męskie – jedną buntowniczą, skłóconą z życiem i prawem, a drugą symbolizującą porządek, oferującą bohaterce dom i małżeństwo. Jedna uosabia zatem „fazę falliczną”, pierwiastek męski w kobiecie, a druga – jego redukcję, powrót do kobiecości.

W filmie Koneckiego i Saramonowicza rozdarcie głównej bohaterki Luny (Magdalena Boczarska) również uosabiane jest przez dwie postaci: Kostka (reprezentującego porządek) i Klarę (personifikującą bunt). Pewną alternatywą dla klasycznego schematu może się wydawać fakt, że nie oba stanowiska uosabiane są w *Idealnym facecie dla mojej dziewczyny* przez mężczyzn. Jest to jednak zmiana, która – jak się przekonamy – pozostaje bez wpływu na przekaz filmu.

W kreowaniu tożsamości seksualnej głównej bohaterki Koneckiemu z Saramonowiczem udaje się – przynajmniej na początku – uniknąć zbyt jednej jednoznaczności. Luna, choć należy do feministycznej organizacji i związana jest z Klarą (Izabela Kuna), w przeszłości spotykała się z mężczyznami [między innymi z dziennikarzem Norbertem Plesicą (Tomasz Karolak)]. W rozmowie z inną członkinią organizacji, profesor Ryszardą Katzówną (graną przez Krzysztofa Globisza), przyznaje, że swoją przygodę z feminizmem zaczęła zaledwie półtora roku wcześniej. Jednocześnie trudno ją nazwać „biseksualną”, skoro sama nazywa siebie lesbijką.

Tożsamość płciowa i seksualna postaci drugiego planu również bywa – jak na standardy polskiego kina – zadziwiająco często niejednoznaczna. Wspomniana Katzówna uważa się za kobietę, jest biologicznym ojcem Kostka (Marcin Dorociński), a uroda Luny robi na niej duże wrażenie – w jednej ze scen profesorka podziwia piersi młodej kobiety; być może dlatego, że są one dla niej pociągające (kamera wydaje się sugerować coś podobnego, kiedy pokazuje się nam dekolt grającej Lunę Magdaleny Boczarskiej z punktu widzenia Katzówny), a być może z przyczyn bardziej prozaicznych: być może Katzówna obmyśliła właśnie plan – wprowadzany później w dzieło Koneckiego w życie – zarobienia pieniędzy na tzw. feministycznym filmie pornograficznym i podziwia urodę dziewczyny w sposób zupełnie aseksualny, przyglądając się jej jedynie po to, by ocenić, czy mogłaby zagrać w nim główną rolę. Dalej, w toku fabuły swój biseksualizm odkrywa Kasia Sakowska (Magdalena Rózczyńska), była dziewczyna Kostka. Jego ciotka natomiast, Teresa Wodzień (Danuta Stenka), decyduje się dokonać *coming out* na antenie telewizji. Konecki

z Saramonowiczem kreują Katzównę w sposób przerysowany, ale grającemu ją Globiszowi udaje się okiełznać swoją postać na tyle, że nie sprawia ona wrażenia śmiesznej, a dramat ukrywania przez lata własnej tożsamości seksualnej przez Teresę Wodzień jest potraktowany z większą powagą, niż większość pozostałych wątków. Jednocześnie radykalizm kościelny nie wychodzi z filmu obronną ręką – wuj Kostka, ojciec Leon (Bronisław Wrocławski), będący dyrektorem radia „Zawsze Dziewica”, przedstawiony został w *Idealnym facecie dla mojej dziewczyny* jako cyniczny biznesmen, który jest religijny jedynie na pokaz.

Nienormatywny jest zatem w filmie nie tylko związek, który próbują „na stałe” stworzyć Luna z Klarą, ale także rodzina Kostka (z ojcem, który odkrył w sobie kobietę; ciotką lesbijką; wreszcie – z Luną, dziewczyną, która uważa się za lesbijkę, ale wychodzi za męża za Kostka i rodzi mu dziecko). Dzięki takim motywom dzieło Koneckiego sprawia wrażenie platformy ideologii postępowych i liberalnych. Dopiero dokładniejsze przyjrzenie się filmowi ujawnia, że głębiej wciąż jeszcze tkwią w nim treści konserwatywne. I nie chodzi tutaj bynajmniej (a przynajmniej nie jedynie) o zakończenie filmu, w którym lesbijka wiąże się z mężczyzną, gdyż ono akurat – ze względu na chorobę psychiczną Kostka – naznaczone jest pewną dawką dwuznaczności, skazą, która nie pozwala wnioskować, że bohaterowie z całą pewnością będą żyć od tej pory „długo i szczęśliwie”. Bardziej interesująca jest konstrukcja postaci „buntowniczkii” i „uosobienia prawa” (Klary i Kostka), stanowiąca – jak wspomniałem wyżej – kręgosłup fabuły wielu klasycznie opowiedzianych filmów z kobietami w roli głównej. Ich stosunek do Luny widoczny jest najlepiej w kontekście kręconego przez organizację Klary filmu pornograficznego. Klara obsadza w głównej roli swoją partnerkę, uważając, że cel (ratunek organizacji dzięki pieniądзом, jakie na nakręcenie filmu wyłoży szwedzka grupa feministyczna) uświęca środki; Kostek z kolei – dowiadując się, że Luna, która wcześniej wpadła mu w oko, będzie uprawiać seks przed kamerami – z miłości (!) zgłasza się do zagrania w filmie głównej męskiej roli, którą dostaje. Seksistowskie? Niewątpliwie: seks drogą do zdobycia kobiety. Ważniejsze jednak, że Klara, wybierając Kostka bez wiedzy Luny, wpycha ją w jego ramiona, a z dwojga bohaterów, którzy połączą się na końcu, to Kostek jest postacią aktywną, która walczy o ukochaną (niekoniecznie konwencjonalnymi metodami), podejmuje działania i wygrywa dzięki swojemu uporowi. Pod tym względem film Koneckiego jest nawet bardziej konserwatywny od tradycyjnych historii hollywoodzkich, w których – jeśli główna postać kobieca stawała się centralną bohaterką filmu (jak to się dzieje u Saramonowicza i Koneckiego z Luną) – jej działania miały autentyczny wpływ na przebieg fabuły. Tymczasem Luna – nie licząc sceny, w której bije Kostka, podejrzewając go o to, że nagrywał ją i Plesicę ze swojego okna naprzeciwko mieszkania jej byłego kochanka – biernie poddaje się wpływom ludzi z zewnątrz, pozwalając kierować swoim życiem (np. Klarze i Kostkowi), a fakt, że jest jednocześnie instruktorką sztuk walki, kamufluje jedynie jej autentyczną, fabularną „bierność”.

Podobnym kamuflażem wydaje się być zarówno nastawienie fabuły na – osiągnęte rzekomo dzięki kręconemu filmowi pornograficznemu – wyzwolenie kobiecej seksualności, podobnie jak sugerowanie demokratyzacji medium filmowego (i kreowania obrazu także z myślą o kobietach na widowni) w pierwszych scenach filmu, kiedy na przemian oglądamy nagie ciało Magdaleny Boczarńskiej i Marcina Dorocińskiego. Ale „wyzwalający” film pornograficzny nie powstaje, kobieca seksualność zostaje „uładzona” i wpisana w związek heteroseksualny, który spełnia się w domowym zaciszu, a nie przed kamerami, a i sposób pokazywania nagości Boczarńskiej oraz Dorocińskiego różni się na tyle (ona – w kąpielni, zakładająca seksowną bieliznę, z kamerą eksponującą pośladki i piersi; on – w ciemnym tunelu, na dalszym planie, widoczny wyłącznie od tyłu i oblewany wodą z umocowanych na ścianach i na suficie pryszniców, w swojej nagości zupełnie aseksualny), że wrażenie „demokratyzacji” trzeba uznać jedynie za maskę.

Ideologiczną wymowę filmu dobrze podsumowuje tytuł. *Idealny facet dla mojej dziewczyny* sugeruje eksces (żyjący razem trójką?), a okazuje się być aluzją do zamiany w życiu Luny kobiety na mężczyznę za zgodą jej obecnej partnerki (choć prawdą jest, że ta z kolei nie

jest świadoma konsekwencji swojej zgody na obsadzenie Kostka w głównej roli w filmie pornograficznym). Konserwatyzm miesza się więc w filmie Koneckiego z liberalizmem, ale ostatecznie zwycięża ten pierwszy.

Homo.pl

Dokument Glińskiego został zrealizowany dla polskiego HBO, ale pokazywany był także m.in. na festiwalu Era Nowe Horyzonty w 2008 roku. Gliński wybrał do tej produkcji trzy pary gejowskie i trzy lesbijki. Wypytuje w niej swoich bohaterów o to, jak się poznali, jakie jest ich podejście do ślubów homoseksualnych czy adopcji dzieci. Pyta ich o przeszłość, wykonywany zawód, a jedną z bohaterek – zajmującą się remontami mieszkań – obserwuje zresztą przy pracy. Ciekawi go także stosunek rodzin bohaterów i bohaterek do ich tożsamości seksualnej i wspólnego życia z partnerami i partnerkami.

Osoby homoseksualne wybrane przez Glińskiego niewątpliwie nie pretendują do bycia reprezentatywnymi dla całego polskiego środowiska gejów i lesbijek; mimo to Michał i Artur, Rafał i Krzysiek, Waldek i Krzysiek, Eliza, Dagmara i Sylwia stanowią pewien przekrój, różniąc się wyglądem, sposobem bycia, statusem majątkowym, historią życia i stopniem jego „jawności”. Artur jest fryzjerem, który marzy o otwarciu własnego zakładu. Michał to były student teologii i prawa, który przez jakiś czas *prowadził (...) nabożeństwa, asystował (...) przy ślubie, odprawił (...) pogrzeb, prowadził (...) parafię przez dwa miesiące, głównie w zastępstwie innych księży*, by w końcu rzucić studia teologiczne i zacząć pracować w banku. Rafał jest „menadżerem projektu” w Banku Światowym, a Krzysiek, jego partner, prowadzi zajęcia na Politechnice Warszawskiej. Waldek był w zakonie, by potem zostać pielęgniarzem, a Krzysiek, jego mąż, pracował w piekarni i pralni. Sylwia zajmuje się remontami mieszkań, a Eliza studiowała fotografię w Stanach. Dagmara m. in. pomaga Sylwii w prowadzeniu jej firmy remontowej.

Ich relacje z rodzinami są bardzo różne. Rafał, choć już od pewnego czasu żyje z Krzyśkiem, przyznaje, że nie wyjawiał jeszcze swojej tożsamości rodzicom. Artur opowiada, że jego wujowie i ciotki wciąż nie chcą go zaakceptować, a jedyną osobą w rodzinie, która z otwartością podchodzi do jego związku z Michałem, jest babcia, która go wychowywała. Na potwierdzenie tych słów Gliński pokazuje wspólny posiłek mężczyzn ze starszą kobietą. Rafał podejrzewa, że jeśli powie swoim rodzicom prawdę o sobie, mogą oni wprawdzie pogodzić się z faktem, że ich ukochany syn jest gejem, ale pewnie nie zmienią negatywnego zdania na temat innych osób homoseksualnych. Akceptacja rodziny nie stanowi być może tego momentu w życiu osobistym bohaterów, od którego uzależniają oni swoje szczęście, ale niewątpliwie rodzina (ich własna, ale także rodzina jako instytucja) stanowi dla nich ważny punkt odniesienia. Powszechnie jest na przykład w dokumencie Glińskiego poparcie dla legalizacji związków homoseksualnych (nawet, gdy jedna z bohaterek mówi, że nie chce brać ślubu, to nie wyraża sprzeciwu wobec dążeń swojego środowiska do ich legalizacji). Waldek z Krzyśkiem zawarli związek za granicą, a Rafał mówi:

Jestem za tym, żeby ten ślub był. Jeżeli ludzie się decydują na ślub to oni pokazują, że to nie jest taka zabawa, tak? Że się poznaliśmy w klubie, tak jest nam fajnie to sobie zaimprezujemy, tam sobie zaimprezują, bo jednak ten stereotyp geja, takiego, który, prawda, sypia z kim popadnie, spędza całe życie na imprezach, niczym poważnym się nie zajmuje [pokutuje]. (...) To jest jakiś taki manifest, już mniejsza dla nas, ale dla innych właśnie, że myślimy o sobie bardzo poważnie (Rafał).

Michał z Arturem odprawili sobie swoją własną, prywatną uroczystość w *zmodyfikowanej wersji liturgii ewangelicko-augsburskiej, zmodyfikowanej, bo nie było duchownego, więc partie duchownego musiałem wziąć na siebie* (Artur). Po co to zrobili? *Żeby przypieczętować ten nasz*

związek, że jesteśmy razem, żeby złożyć sobie taką przysięgę przed naszymi przyjaciółmi, no i (...), żeby też innym może w jakiś sposób gejom pokazać, że to można stworzyć jakiś związek, który będzie się opierał na tym, że jesteśmy tylko we dwoje i nikt trzeci nie wchodzi do tego związku i że można być razem (Michał). Dokonali tego w obliczu Boga, ale bez udziału duchownego (Artur). Z drugiej strony podejście filmowych bohaterów-gejów do adopcji dzieci przez pary homoseksualne jest raczej ambiwalentne, bądź wręcz negatywne. Artur w ogóle nie potrafi wyobrazić sobie siebie w roli ojca; Waldek jest przeciwny adopcji ze względu na dobro dziecka, którego życie zostałoby – jego zdaniem – zniszczone przez konserwatystów, w tym katechetów na lekcjach religii, którzy nie omieszkaliby wyśmiewać dziecka za to, że pochodzi z nienormatywnej rodziny. Krzysiek, partner Rafała, sądzi, że mógłby rozważyć adopcję, ale posiadanie dziecka nie stanowi dla niego priorytetu. Reżyser – być może nie mając takich zamierzeń przed realizacją filmu – pokazuje także rozbieżność w podejściu do rodzicielstwa istniejącą pomiędzy gejami a lesbijkami. Bohaterki zamierzają mieć dzieci dzięki sztucznej zapłodnieniu.

Jedyna recenzja tego filmu, na jaką natrafiłem, napisana po pokazie na wspomnianym już festiwalu Era Nowe Horyzonty w 2008 roku, pochodząca od Marcina Szewczyka i zamieszczona na portalu dlastudenta.pl, tak komentuje dokument HBO:

Gliński nie idzie na łatwiznę. Nie pokazuje erotycznych przygód bywalców darkroomów, nie zagląda nikomu do sypialni. W jego filmie nie ujrzymy zmanierowanych „pedałków”, żaden gej nie wymachuje rozkosznie rączkami, nie rzuca powłóczystych spojrzeń. To ani nie bohaterowie *Lubiewa* ani nie przezabawne „ciotki” doskonale znane z polskich *sitcomów* (...). *homo.pl* to film – mimo tematyki – w ogóle nie kontrowersyjny. Nie epatuje seksem, nie rzuca oskarżeń pod adresem homofobicznego społeczeństwa, nie stara się moralizować (Szewczyk 2008).

Choć Glińskiemu niewątpliwie zależało na pokazaniu gejowskiej rzeczywistości inaczej, niż przez pryzmat „bywalców darkroomów”, a cytowany wcześniej fragment wypowiedzi jednego z bohaterów *homo.pl*, Rafała, pokazuje, że przynajmniej część z nich sytuuje się w opozycji do tychże „bywalców”, na marginesie takich działań pojawia się wartościowanie: gej żyjący w stałym związku jest lepszy niż „gej z darkroomu”. Autor recenzji hierarchizuje z kolei w jeszcze inny sposób: stawia gejów z filmu wyżej, niż zmanierowanych „pedałków”, sugerując przy tym, że taka wizja homoseksualnych mężczyzn jest typowa dla „polskich *sitcomów*”, ale już nie dla polskiej rzeczywistości. Podkreśla, że film „nie epatuje seksem”, najwyraźniej uważając to za fakt świadczący na jego korzyść.

Przytoczona recenzja prezentuje bardzo konkretny sposób odbioru *homo.pl*, do którego – trzeba przyznać – film Glińskiego może skłaniać. Pokazując wycinek społeczności, wprowadza (być może w sposób niezamierzony) gradację tolerancji. Bohaterowie dokumentu są niestereotypowi, można powiedzieć – zwyczajni; ale, jako że „zwyczajność” ta staje się kryterium ich doboru, stanowi także wpisana w tekst filmu wartość, która ma prawdopodobnie skłaniać do przewartościowania systemu przekonań niektórych widzów i zwiększenia akceptacji. Choć jest to dążenie słuszne, traci z pola widzenia gejów, którzy „zwyczajni” nie są.

W opublikowanym kilka lat temu *Fantazmacie zróżnicowanym. Socjologicznym studium przemian tożsamości gejów* Jacek Kochanowski zwrócił uwagę m.in. na zróżnicowanie społeczności gejowskiej w Polsce i istniejące wewnątrz niej podziały, wynikające z odmiennego podejścia osób homoseksualnych do takich spraw, jak monogamia/poligamia, religia, biseksualność itp. Oczywiście, nie sposób w krótkim dokumencie przedstawić całego „środowiska”; nie taki był zresztą cel Glińskiego, który niejako z konieczności ogranicza się w niektórych sprawach wyłącznie do jednego punktu widzenia (jego bohaterów). Słyszymy na przykład fragment rozmowy z Rafałem i Krzyskiem, w której pierwszy z mężczyzn opowiada, że nawet, gdy zaczął się spotykać z chłopakami, nie uważał siebie za geja. Wolał mówić, że jest biseksualistą, bo – jak stwierdza z autoironią – *ja to w ogóle*

jestem taki otwarty (...) to jest (...) dwa razy większa szansa na umówienie się na randkę. Wtrącenie Krzyśka jest utrzymane w podobnej tonacji: *Zaraz coś powiem o tym, jak to bardzo często geje na początku mówią: „Absolutnie nie jesteśmy homo, jesteśmy biseksualni” (...) bo to jest dużo łatwiejsze w pewnym sensie. Słyszymy więc wypowiedzi, w których biseksualność jawić się może jako pewnego rodzaju ucieczka przed homoseksualnością. Kochanowski dobrze opisał takie stanowisko jako reakcję gejów na „zagrożenie homoseksualnego fantazmatu” (Kochanowski 2004: 230)⁸. Podobny stosunek do biseksualności nie jest jednak powszechny w środowisku gejowskim; alternatywnego na nią spojrzenia w filmie Glińskiego nie widzimy.*

Takie postawienie sprawy – ograniczanie pola widzenia środowiska osób homoseksualnych do pewnego wybranego wycinka – rodzi (niejako na uboczu słusznych intencji przyświecających zapewne HBO i Glińskiemu) próbę „normalizacji” gejów w duchu tzw. „pozytywnego projektu tożsamości” (ang. *gay identity*), który próbowały stworzyć i realizować „studia gejowsko-lesbijskie”, na przekór negatywnemu wizerunkowi gejów istniejącemu wcześniej w psychologii i przez to także w społecznym dyskursie. Różnorodności jest w tym jednak niewiele.

Podsumowanie

Tak, jak procesy normalizacyjne – bądź raczej wynikające z procesów wiedzy-władzy opisywanie „Innych”, którzy nie wpisywali się w stworzone dla społeczeństwa normy – prowadziły, zdaniem Michela Foucault, m.in. do wytworzenia homoseksualisty jako „gatunku” i tożsamości chorobowej, którą trzeba leczyć, tak powstałe po narodzinach ruchu emancypacyjnego osób homoseksualnych „studia gejowsko-lesbijskie” dążyły do wytworzenia wizerunku pozytywnego, który jednak także stanowił to, co ma być normą. Inaczej podchodzi do tych kwestii perspektywa *queer*. Próbuje ona podkreślać płynność wszelakich tożsamości, a także nietrafność etykietowania terminami „gej”, „biseksualista”, „lesbijka” czy „heteroseksualista”. Zwraca również uwagę na niestabilność płci oraz na złożoną relację pomiędzy płcią biologiczną a kulturą. Polskie filmy – przynajmniej te przeze mnie zanalizowane – zdecydowanie trwają w epoce ruchu gejowsko-lesbijskiego, co w naszej przestrzeni społecznej i tak można uznawać za sukces. Tożsamościowych niedopowiedzeń jest w nich niewiele, a postaci takie, jak Ryszarda Katzówna z *Idealnego faceta dla mojej dziewczyny*, wciąż stanowią wyjątek.

Nieco odważniejsze spojrzenie na możliwość wejścia osoby homoseksualnej w rolę rodzica jest – w takich filmach, jak *Homo Father* czy *Mała wielka miłość* – przekreślane w końcowych scenach: geje i lesbijki może czasem chcieliby wychowywać dzieci, może nawet są ich rodzicami, ale jednak filmowy świat polskich produkcji przekonuje nas, że ich życie może być szczęśliwe i pełne bez dzieci, którymi i tak zawsze mogą się zająć jacyś heteroseksualiści⁹. Rodzina nienormatywna osób homoseksualnych jest w polskim kinie najczęściej rodziną dwuosobową – i to nie tylko dlatego, że nie ma w niej dzieci, ale i dlatego, że – jak ujął to Michał z *homo.pl* – *nikt trzeci* [jako dodatkowy partner] *nie wchodzi do tego związku*. W gruncie rzeczy to samotne pary, których relacja

⁸ Kochanowski rozwija to stwierdzenia następująco (odwołując się do spostrzeżeń Marii Janion (Janion 2001) na temat świata fantazmatycznego, w którym najczęściej przeciwstawia się „ten świat” „innemu światu”, przy czym drugi z nich uważany jest z jakiegoś powodu za lepszy): *Homoseksualny fantazmat „innego świata” i oparta na tym fantazmacie tożsamość oparta jest na założeniu, że homoseksualizm stanowi sam w sobie odrębny świat, którego absolutnie nic nie łączy ze światem heteroseksualnym* (Kochanowski 2004: 230). Tymczasem biseksualność stanowi „łącznik” obu światów i dlatego właśnie zagraża temu fantazmatowi.

⁹ Podobne odsunięcie postaci o nienormatywnej tożsamości płciowej i seksualnej od wychowania dziecka, zachodzące jednak nie „w końcowych scenach” filmu, jak w przytoczonych przykładach, ale długie lata przed rozegraniem się akcji, ma miejsce także w *Idealnym facecie dla mojej dziewczyny* (Ryszarda Katzówna nie wychowuje Kostka, bo ukrywa się przed nią, że jest jego ojcem, nie matką).

opiera się na miłości i wzajemnym przywiązaniu, powielające schematy szczęśliwych bezdzietnych par heteroseksualnych – z tą drobną różnicą, że są „homo”.

Osoby homoseksualne, które nie próbują tworzyć rodzin nienormatywnych, pojawiają się w polskim kinie także „samoistnie” i coraz częściej ich tożsamościowe dylematy stają się tematem polskich filmów – jeśli nie na pierwszym, to przynajmniej na drugim planie. Tak było na przykład w filmie *Lejdis* Koneckiego i Saramonowicza, w którym grany przez Piotra Adamczyka Artur, mąż jednej z bohaterek, ujawnił się jako gej, czy w *Sali samobójców* (2011) Jana Komasy, w której tożsamość seksualna głównego bohatera, Dominika, była – najogólniej mówiąc – niedopowiedziana. Przemysław Wojcieszek w *Sekrecie* (2012) wykorzystał postać geja (a jednocześnie performerę *drag*) Ksawerego, żeby poruszyć temat mordowania Żydów przez Polaków (o to podejrzewany jest filmowy dziadek Ksawerego). Lista ta nie wyczerpuje tytułów polskich filmów powstałych w ostatniej dekadzie, w których pojawiają się osoby nieheteroseksualne (warto wspomnieć także na przykład adaptację prozy Iwaszkiewicza *Kochankowie z Marony* (2005) w reżyserii Izabelli Cywińskiej). Często jednak filmy te w sposób problematyczny obrazują gejów jako ludzi z problemami psychicznymi, łatwo wpadających w stany depresyjne, niestabilnych emocjonalnie. Tak było w *Lejdis* czy *Sali samobójców*. To drugi „wzorzec” homoseksualnego mężczyzny w polskim kinie – obok tego „pozytywnego”, ale równie jednostronnego, kreowanego w takich filmach, jak *Senność* czy *homo.pl*. Nieco inaczej próbował sportretować swojego bohatera Wojcieszek. U niego homoseksualność Ksawerego nie stanowi właściwie tematu filmu, lecz jest raczej elementem charakterystyki postaci, przyjmowanym jako coś oczywistego i niepoddanego fabularnej rozbiórce. To krok w ciekawą – jak na polskie kino – stronę, ale jak dotąd jednostkowy.

Mary McIntosh już w 1968 roku utrzymywała w „The Homosexual Role”, że – jak komentuje Kochanowski:

Kategorie takie jak „homoseksualność” czy „homoseksualista” są kategoriami nieściśłymi, wieloznacznymi (...). Owa wieloznaczność (...) spowodowana jest faktem, iż nie odzwierciedlają one żadnego rzeczywistego opisu osób, których mają dotyczyć, nie są zatem kategoriami opisującymi *faktyczne* cechy tych osób, lecz są wyrazem jedynie społecznych oczekiwań skierowanych pod adresem osób homoseksualnych (Kochanowski 2004: 108).

Polskie kino wciąż jeszcze do takiej wieloznaczności nie dojrzało.

Bibliografia

- Burszta, Michał. 2009. Porno i duszno. <http://www.filmweb.pl/reviews/Porno+i+duszno-8128>, data publikacji w Internecie: 15.06.2009, dostęp: 23.09.2012.
- Butler, Judith. 2008. *Uwikłani w płęć*. Przeł. K. Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Butler, Judith. 2010. *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*. Przeł. A. Ostolski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Felis, Paweł. 2008. *Senność*. <http://film.gazeta.pl/film/1,22535,5817626,Sennosc.html>, data publikacji w Internecie: 17.10.2008, dostęp: 23.09.2012.
- Foucault, Michel. 2010. *Historia seksualności*. Przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Janion Maria. 2001. Projekt krytyki fantazmatycznej. W: M. Janion. *Prace wybrane. Tom 3. Zło i fantazmaty*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Kochanowski, Jacek. 2004. *Fantazmat zróżNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.

- McIntosh Mary. 1998. "Homosexual Role". W: Peter M. Nardi, Beth E. Schneider (red.). *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies: A Reader*. London-New York: Routledge.
- Michalska, Magdalena. 2008. Trzy sceny z życia frustratów.
<http://kultura.dziennik.pl/artykuly/81279,trzy-sceny-z-zycia-frustratow.html>, data publikacji w Internecie: 17.10.2008, dostęp: 23.09.2012.
- Mulvey, Laura. 2010. Do utraty wzroku. Wybór tekstów. Kraków-Warszawa: korporacja ha!art.
- Muszyński, Łukasz. 2009. „Pornosy – tego nigdy dosyć”.
<http://www.filmweb.pl/reviews/%22Pornosy+-+tego+nigdy+dosy%C4%87%22-7498>, data publikacji w Internecie: 30.01.2009, dostęp: 23.09.2012.
- Szewczyk, Marcin. 2008. O gejach. Inaczej.
http://kino.dlastudenta.pl/artykul/O_gejach_Inaczej,24071.html, data publikacji w Internecie: 22.07.2008, dostęp: 23.09.2012.
- Świątek, Rafał. 2009. Zabawna komedia o cynicznym świecie.
http://www.rp.pl/artykul/9146,256098_Zabawna_komedia_o_cynicznym_swiecie.html, data publikacji w Internecie: 30.01.2009, dostęp: 23.09.2012.
- Świrek, Krzysztof. 2012. Senność:
http://www.kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=248&Itemid=1, data publikacji w Internecie: nieznana, dostęp: 23.09.2012.
- Zielonka-Serant, Karolina. 2012. O polsko-amerykańskich uczuciach. Recenzja filmu „Mała wielka miłość”. <http://www.kinoskop.pl/film/mala-wielka-milosc-2008/recenzja>, data publikacji w Internecie: nieznana, dostęp: 23.09.2012.

Filmografia:

- Bird, Antonia. 1994. Ksiądz (*Priest*). Wielka Brytania.
- Cywińska, Izabella. 2005. Kochankowie z Marony. Polska.
- Donato, Nicolo. 2009. Braterstwo (*Broderskab*). Dania.
- Fox, Eytan. 2002. *Yossi & Jagger*. Izrael.
- Gliński, Robert. 2007. homo.pl. Polska.
- Karwowski, Łukasz. 2008. Mała wielka miłość. Polska.
- Komasa, Jan. 2011. Sala samobójców. Polska.
- Konecki, Tomasz. 2009. Idealny facet dla mojej dziewczyny. Polska.
- Konecki, Tomasz. 2008. Lejdis. Polska.
- Konecki, Tomasz. Saramonowicz, Andrzej. 2007. Testosteron. Polska.
- Lee, Ang. 2005. Tajemnica Brokeback Mountain (*Brokeback Mountain*). USA, Kanada.
- Matwiejczyk, Piotr. 2005. *Homo Father*. Polska.
- Piekorz, Magdalena. 2008. Senność. Polska.
- Wojcieszek, Przemysław. 2012. Sekret. Polska.

Bartłomiej Nowak – studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim informatykę i filmoznawstwo. Obecnie stara się pogodzić obowiązki zawodowe programisty z pisaniem doktoratu na kierunku „Nauki o sztuce” na Uniwersytecie Jagiellońskim. Przygotowuje rozprawę o miejscu mniejszości etnicznych we współczesnym kinie brytyjskim. Poza kinem i dyskursem tożsamościowym w naukach humanistycznych interesuje się także sztuką i literaturą, zwłaszcza współczesną.

Bartłomiej Nowak – studied computer science and film studies at Jagiellonian University. Presently he is trying to reconcile his professional duties of a software developer with doctoral studies at Jagiellonian University, where he prepares his PhD thesis about ethnical minorities in the contemporary British cinema. Apart from cinema and identity discourses of the humanities, he is also interested in art and literature, especially modern ones.