

Małgorzata Radkiewicz

Oblicza kina *queer*: od *cross-dressingu* do filmów transgenderowych

Lata 90. XX wieku przyniosły rozwój queerowej refleksji, poszerzającej zakres definicji terminu *queer*, tak że stał się on określeniem wszelkich marginalizowanych grup, dopominających się o rozpoznanie i swoje miejsce w społeczeństwie. W rezultacie słowo, które przez dekady było używane jako obraźliwe w stosunku do homoseksualistów, przeniknęło do sfery naukowej oraz do dominującej kultury i zaczęło funkcjonować w jej głównym nurcie. Badacze *queer* zwracają uwagę, że kino powstało w tym samym momencie, gdy w nauce pojawiły się koncepcje heteroseksualizmu i homoseksualizmu. W związku z tym filmy powstające od schyłku XIX wieku można traktować jako historyczny zapis tego, jak ludzka seksualność była rozumiana, interpretowana i przedstawiana w zmieniających się warunkach ideologicznych i kulturowych. Historycy kina, tacy jak Alexander Doty, dokonują oglądu jego tradycji z perspektywy *queer*, poddając reinterpretacji obrazy z okresu, gdy „queerowość” nie była pojęciem stosowanym w refleksji filmowej. Poszukując interesujących przykładów, Doty sięga po pierwsze zarejestrowane scenki, zauważając, że motyw queerowy pojawił się już w 1895 roku w filmie W.K.L. Dicksona, nakręconym dla Thomasa Edisona. Pokazuje on scenę tańca dwóch przytulonych mężczyzn i trudno powiedzieć, czy byli to geje; podejrzewa się, że to raczej pracownicy wytwórni, występujący przed kamerą¹. W swojej interpretacji Doty stwierdza: „jedna rzecz jest pewna – tańcząca para jest *queer*: nie jest to heteroseksualna dwójka mężczyzn, jakiej zwykle oczekujemy”².

Perspektywa *queer* umożliwia studiowanie rozmaitych koncepcji i dyskursów wpływających na tożsamość płciową oraz ich wpływ na jej wyobrażenia i wizerunki kulturowe czy filmowe. Na przykładzie propozycji Doty’ego widać, że po przedefiniowaniu pojęcia *queer* zaczęto stosować zarówno w odniesieniu do zjawisk współczesnego kina, jak i opisu jego przeszłości. Perspektywa *queer* pozwala badać normatywne i nienormatywne rodzaje seksualności, dekonstruować z perspektywy *queer* patriarchalne wzorce – jednostkowe i społeczne – oraz kwestionować ich prymarność. W przypadku filmów o płciowych przebiegach i osobach transgenderowych, zwłaszcza tych, jakie powstały w latach 90.

¹ Co ciekawe, Bartosz Żurawiecki przytacza ten sam przykład w swoim opracowaniu o kinie gejowskim. Pisze on, że: „Za pierwszy film »gejowski« można uznać rzecz wyprodukowaną przez Thomasa Edisona w 1895 r., zatytułowaną »The Gey Brothers«, która przedstawia dwóch mężczyzn tańczących ze sobą walca”. B. Żurawiecki, *Geje i lesbijki w kinie*, w: *Queer Studies. Podręcznik kursu*, red. J. Kochanowski, M. Abramowicz, R. Biedroń, Kampania Przeciw Homofobii, Warszawa 2010, s. 217.

² A. Doty, *Whose Text Is It Anyway? Queer Studies, Queer Auteurs, and Queer Authorship*, w: *Queer Cinema, the Film Reader*, red. H. Benshoff, S. Griffin, Routledge, New York–London 2004, s. 6.

XX wieku, refleksja *queer* staje się niezbędną ramą rozszerzającą analizę wizerunków tożsamości płciowej.

Istotne jest, że problematyka *queer* w historii i teorii kina wykracza poza badanie reprezentacji odmienności seksualnej, generując nowe, subkulturowe sposoby recepcji, związane na przykład z kampem. Tego rodzaju podejście stwarza możliwość dekodowania klasycznych filmów wbrew zamierzonym schematom: heteroseksualnego romansu, „prawdziwej” męskości i kobiecości, odsłaniając ich performatywność, nienaturalność czy właśnie queerowość. Ponadto śledzenie wątków *queer* w kinie pozwala odtworzyć przebieg rewolucji seksualnej, w wyniku której w kolejnych dekadach zmieniały się nie tylko strategie autorskie, ale także profil hollywoodzkich produkcji.

Wraz z rozwojem refleksji wokół *queer* pojawia się pytanie o relację między seksualną orientacją a kulturową kreacją i percepcją. Jak podkreśla z humorem Doty, problem queerowej twórczości ma długą genealogię, związaną ze stale obecnym w kulturze plotkowaniem na temat seksualnych preferencji i tożsamości różnych osób. Snucie tego rodzaju domysłów i związany z tym system przekazywania nieformalnych informacji powodowały, że „wiele gejów, lesbijek, biseksualistów, a nawet niektórych heteroseksualistów rozwinęło własne queerowe formy autorskich analiz, budowanych wokół konkretnych postaci kulturowych”³. Podobnego rodzaju analityczne modele, uwzględniające queerowe aspekty tożsamości, widownia gejojska tworzyła wokół gwiazd kina, włączając do nich obok plotek elementy fantazji i fabularnych opowieści. Interesującym wątkiem jest wykorzystanie teorii *queer* w badaniach nad kulturą popularną i sposobami jej recepcji. Zwłaszcza że wiele z form filmowych uchodzi za queerowe same w sobie, jak na przykład gatunki: horror, musical, film *noir* czy wiele z animacji, które konstruują świat nierealny, napędzany przez queerowe idee.

Tradycja kina *queer*

Równoległe do powstania kanonicznych publikacji z zakresu teorii *queer* wyłonił się nurt *New Queer Cinema*⁴, w którym idee i estetyka postmodernizmu posłużyły do podważenia esencjonalistycznych modeli płciowej tożsamości oraz seksualności. Twórcy tego kina starali się różnymi sposobami pokazać, że słowa „gej” i „lesbijka” oraz stojące za nimi wizerunki są często nieadekwatne, gdy chodzi o oddanie złożoności ludzkich doświadczeń. Używali wobec siebie i swoich poetyk określenia *queer*, gdyż pozwalało im ono nie tylko uwzględnić różne sposoby bycia gejem albo lesbijką, ale także włączyć mniejszości wyrażające swoją inność poprzez transwestytyzm, transseksualizm, transgenderowość. W filmach reżyserów queerowych seksualność była przedstawiana w relacjach do gender, rasy, klasy, wieku po to, by uchwycić, jak inne dyskursy społecznej odmienności wpływają na jej rozumienie i postrzeganie. Dlatego przekraczaniu granic tożsamości płciowej oraz jej

³ *Ibidem*, s. 20.

⁴ Określenie to wprowadziła do obiegu filmoznawczego Ruby B. Rich w swoim krytycznym tekście *New Queer Cinema*, „Sight and Sound” 1992, nr 2.

reprezentacji towarzyszyło wychodzenie poza formuły gatunkowe i stylistyczne, mieszanie poetyk, konwencji, fikcji i dokumentu, kina popularnego i awangardowego.

Samo zjawisko *New Queer Cinema* ograniczyło się do filmów w większości niezależnych twórców, powstałych w określonym czasie (początek lat 90.) i uwarunkowaniach – festiwale filmowe otwarte na problematykę *queer* i dystrybucja w sieci kin studyjnych. Jednak nurt ten swoją różnorodnością i odmiennością w pokazywaniu tożsamości płciowej zainspirował innych reżyserów reprezentujących odmienne kinematografie narodowe i systemy produkcji. Przyczynił się również do zmiany charakteru filmów popularnych w hollywoodzkim stylu, sprawiając, że w heteroseksualnych schematach romansowych czy sensacyjnych zaczęto coraz częściej umieszczać postacie gejowskie i lesbijskie. W produkcjach głównego nurtu wątki queerowe pojawiały się przede wszystkim w fabułach społeczno-obyczajowych. Ukazywały one złożoność międzyludzkich relacji oraz represyjne mechanizmy społeczno-kulturowe wobec inności, związane z homofobią i przemocą. Ponadto liczne adaptacje komiksów oraz utwory z gatunku fantasy pozwoliły bohaterom i tematom queerowym na trwałe zaistnieć w obiegu popularnego kina.

W tej samej dekadzie, w której narodziło się (i skończyło) *New Queer Cinema*, zrealizowano szereg filmów podejmujących tematykę transgenderowości z perspektyw wykraczających poza kwestię (homo)seksualności. Pojawił się w nich motyw narodowej (męskiej) tożsamości – *Gra pozorów* (1992, reż. Neil Jordan), drag i performatywności – *Priscilla, królowa pustyni* (1994, reż. Stephan Elliott) czy samoświadomości podmiotowej i autokreatywności – *Nie czas na łzy* (1999, reż. Kimberly Peirce). Wszystkie te tytuły poruszają kwestię nienormatywności tożsamości płciowej, której ostateczny kształt wyłania się w wyniku negocjacji i reinterpretacji wzorców męskości lub/i kobiecości. Nacisk jest w nich położony na ambiwalencję wpisaną w procesy kształtowania się albo zmiany gender, przy czym nie chodzi tu, jak w przypadku *cross-dressingu* – płciowej przebieranki – o grę z heteroseksualnymi wzorcami. Transgenderowość wykracza tu poza formułę tymczasowej, umownej zabawy. Oznacza bowiem proces rekonstrukcji „ja”, a zarazem krytykę binarnych definicji męskości i kobiecości oraz normalizujących je dyskursów.

Bez względu na tło historyczne i obyczajowe oraz użyte konwencje wszystkie realizacje tematów związanych z płciową transgresją akcentują umowność i niestałość kategorii płciowych. Interesujące jest, że zainteresowanie transgenderowością nie wygasło wraz z końcem dekady lat 90., jak miało to miejsce w przypadku wielu kwestii związanych z *New Queer Cinema*, lecz jest kontynuowane na obszarze kina autorskiego⁵ i – w nieco inny sposób – komercyjnego. Amerykańska wersja australijskiej *Priscilli* powstała już w 1995 roku, a Beeban Kidron obsadził w swoich *Ślicznotkach* (*To Wong Foo, Thanks for Everything!*) prawdziwie męskie gwiazdy: Patricka Swayze i Wesleya Snipesa. Przykładami późniejszych realizacji

⁵ W powyższym tekście nie zajmuję się autorską twórczością reżyserów, którzy jak Pedro Almodóvar konsekwentnie poruszają w swoich filmach temat tożsamości płciowej i jej nienormatywnych realizacji i prezentacji. Niemal każdy z aspektów transseksualizmu i transgenderowości został przez niego poruszony w filmie *Wszystko o mojej matce* (1999) czy wcześniejszych *Wysokich obcasach* (1991) włączających do diegezy spektakl *drag queens*. Również problematykę jego filmu *Skóra, w której żyję* (2011) można określić jako queerową i transgresyjną wobec norm oraz wzorców płciowych, poddanych ingerencji i manipulacji.

transgenderowych są *Transamerica* (2005, reż. Duncan Tucker) czy argentyński *XXY* (2007, reż. Lucía Puenzo), poruszające kwestię nieprzystawalności bohaterów do przypisanych im płciowych wizerunków i tożsamości. W obu zaznaczona jest niejednoznaczność tożsamości płciowej bohaterów, wynikająca z biologicznych (i kulturowych) uwarunkowań – jak w przypadku hermafrodytyzmu bohaterki filmu Puenzo bądź świadomej decyzji o dokonaniu zmiany płci u Tuckera.

Z kina *queer* twórcy transgenderowi przejęli tematy oraz poetykę pozwalające o odmienności – czy szerzej, o nienormatywności – seksualnej mówić w kategoriach rasy, klasy, społeczno-kulturowych i politycznych uwarunkowań. Ponadto w filmach tych widoczna jest świadomość tożsamości płciowej pojmowanej jako performance, powodujący, że odgrywanie gender staje się spektaklem umożliwiającym zmianę kostiumów i ról płciowych. Problematyka transgresji czy też przechodniości genderowej była w kinie obecna od samego początku, ujęta w konwencję *cross-dressing*, czyli płciowej przebieranki.

***Cross-dressing* i kulturowe przebieranki**

Motyw płciowej przebieranki jest jednym z najpopularniejszych motywów w kinie, a jego użycie nasila się wraz z dynamiką zmian kulturowych. Zdaniem Marjorie Garber, *cross-dressing* ma związek z osłabieniem norm genderowych: „Transwestytyzm jest obszarem potencjalnej reorganizacji i podważenia struktur kultury; destabilizującym elementem, który wyraża nie tylko kategorię kryzysu męskości i kobiecości, ale samego kategoryzowania”⁶. W filmowych wizerunkach transwestytów staje się, jej zdaniem, szczególnie widoczny społeczny, kulturowy, a także estetyczny dysonans negujący wzorce „prawdziwej”, stabilnej tożsamości płciowej. Skonwencjonalizowany filmowy *cross-dressing* jest tym rodzajem gry z gender, który ze względu na swoją temporalność i odwracalność może być łatwo zaakceptowany w porządku patriarchalnym. Jak zauważa Garber, „*cross-dressing* może być »zabawny« albo »funkcjonalny« tak długo, jak tylko zajmuje ograniczoną przestrzeń i czas; jednak po zakończeniu tej karnawalizacji (...) oczekuje się, że przebieraniec powróci do życia, jakie on albo ona wcześniej prowadził czy prowadziła, najprawdopodobniej uwzględniając ślad »kobiecości« lub »męskości« w swojej »męskiej« lub »kobiecej« podmiotowości”⁷. Demaskacja jest zwieńczeniem tymczasowej zmiany płci o instrumentalnym charakterze, podporządkowanej konkretnemu celowi. Najczęściej bywa nim zdobycie pracy, swobody działania w sferze artystycznej lub publicznej, ucieczka albo chęć ukrycia się.

Ujęcie Gerber skupia się wyłącznie na fenomenie transwestytyzmu, nie interesuje jej ani transseksualizm, ani erotyczny wymiar płciowych przebieranek. Inni badacze uznali je za zbyt wąskie, redukujące zachowania transwestytów do polityki (płciowej, ekonomicznej etc.) lub wodewilu, z pominięciem jego „niezwykłości i niebezpiecznej magii”⁸. Anali-

⁶ M. Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Penguin Books, London 1993, s. 17.

⁷ *Ibidem*, s. 69–70.

⁸ C. Paglia, *What a Drag: Marjorie Garber's Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, w: *Sex, Art and American Culture Essays*, Penguin, Harmondsworth 1992, s. 96.

zy przeprowadzone przez badaczkę wskazują jednak na najważniejsze aspekty filmowych przebieranek, stwarzając podstawy do interpretacji wykraczających poza binarną wymianę kostiumów i ról płciowych. Podkreśla ona przede wszystkim kulturowy aspekt transwestytyzmu, polegający na destabilizacji binarnych opozycji, choć jednocześnie zaznacza, że większość filmów o *cross-dressingu* jest nieprzekonująca i ideologicznie problematyczna. O ich narracjach pisze ona: „[są one] Nieprzekonujące, gdyż ignorują złożoności i często nieświadomy erotyzm takich autotransformacji i maskarad (...). Problematiczne, ponieważ konsekwentne wpisywanie [w nie] na powrót »męskości« i »kobiecości«, nawet jeśli nacechowane świadomością feministyczną, utwierdza patriarchalną binarność, ignorując to, co rzuca się w oczy: istnienie transwestyty, figury, która destabilizuje i niepokoi”⁹.

Dekadę lat 80. otwierają dwie komedie o *cross-dressingu*, nawiązujące do tradycji wyznaczonej przez *Pół żartem, pół serio* (1959, reż. Billy Wilder). Pierwszą jest *Tootsie* (1982, reż. Sydney Pollack) z Dustinem Hoffmanem w roli aktora, który przed bezrobociem „skrywa się” w kobiecym przebraniu, dzięki czemu zostaje zaangażowany do obsady serialu. Drugą *Victor/Victoria* (1982, reż. Blake Edwards) z Julie Andrews, opowiadająca o aktorce, która chcąc zdobyć rolę, wciela się w rosyjskiego arystokratę występującego na scenie jako kobieta. Równie karkołomne przebieranki pojawiły się w filmach następnego dziesięciolecia, kiedy do genderowej zmiany w *Pani Doubtfire* (1993, reż. Chris Columbus) zostaje zmuszony rozwiedziony mężczyzna. Gotów jest on włożyć fartuszek gospodyni, byle tylko zyskać utracony kontakt ze swoimi dziećmi. We wszystkich tych tytułach *cross-dressing* zostaje podporządkowany narracyjnej zasadzie mistyfikacji/demaskacji, usprawiedliwiającej deregulację wzorców genderowych.

Natomiast w nakręconej przez Nancy Meyers komedii *Czego pragną kobiety?* (2000) główny bohater, odtwarzany przez Mela Gibsona, decyduje się na transwestytyzm po to, aby znaleźć odpowiedź na tytułowe pytanie i zdobyć intratne zlecenie na reklamę. Płciowa przebieranka korporacyjnego asa ma charakter intymny (odbywa się w zaciszu łazienki) i krótkotrwały. Dzięki wypadkowi zyskuje on bowiem niezwykłą zdolność słyszenia myśli kobiet przebywających w jego otoczeniu. Nie musi więc szukać w sobie kobiecych pierwiastków ani dokonywać płciowych transgresji. Samo jednak refleksyjne nastawienie bohatera do tożsamości płciowej, a także jego otwarty stosunek do nienormatywnych orientacji seksualnych świadczą o przeniknięciu do kina głównego nurtu dyskusji związanych z performatywnością płci oraz *queer*.

Badacze osadzają klasyczne kino przebieranek płciowych w trzech głównych kontekstach dramaturgicznych: lęku związanego z transgresją, zakamuflowanego w komediach, flirtu z homoseksualnością oraz przyjemności czerpanej z gry pomiędzy ukryciem swojej płci i jej ujawnieniem. *Cross-dressing* to sposób na uniknięcie konfrontacji z dwuznacznością transgenderowej reprezentacji. Poprzez swoją konwencjonalność i umowność staje się on sposobem skanalizowania społeczno-kulturowych obaw i fascynacji odmiernością, odzwierciedlając i erotyczny pociąg, i obrzydzenie. Mężczyźni w kobiecym przebraniu, a kobiety – co rzadsze – w męskim wykraczają poza obowiązujące normy, wyrażając kulturowe

⁹ M. Garber, *op. cit.*, s. 70.

obsesje i seksualne tabu. Wywołują oni śmiech publiczności, odbierani najczęściej jako parodia drugiej płci, a ich ewentualny aspekt homoseksualny zostaje pominięty bądź stłumiony. Akceptacja transseksualnych figur wynika z powszechnego przekonania, że płciowe przebranie jest jedynie tymczasową grą, a nie trwałą tożsamością, z jaką ma się do czynienia w przypadku transseksualizmu.

Płciowi przebierańcy są więc „komicznie nieadekwatną kopią [drugiej płci], nieudanym symulakrum”¹⁰. Za pomocą konwencji gatunkowych – komedii, horroru, thrillera – dokonuje się kontrolowanej, a więc „bezpiecznej” reprezentacji tabuizowanej seksualnej odmienności. Zostaje ona w kulturze popularnej „zneutralizowana”, budząc śmiech i stając się obiektem dowcipów. W konsekwencji, zwraca uwagę John Phillips, za pośrednictwem *cross-dressingu*, „homofobiczny rechot staje się politycznie poprawny, zostaje bowiem przeniesiony na transwestytyzm, jakby był to bardziej politycznie i etycznie akceptowalny cel”¹¹.

Cross-dressing na ekranie jest częścią schematycznej narracji o tożsamości (genderowej), w której motywacje i uzasadnienie dla działań bohatera/bohaterki zostają wyłożone od razu w scenie lub sekwencji otwierającej. Co ciekawe, mimo że w opowieściach tego rodzaju zawsze pojawiają się wątki romansowe, będące wykładnią normy heteroseksualnego pożądanego, najczęstszą przyczyną przebrania nie są problemy sercowe, lecz społeczne: zawodowe, ekonomiczne. W Wilderowskim *Pół żartem, pół serio* dwaj muzycy „wiedzący za dużo” ukrywają się przed zemstą gangsterów, a przy okazji znajdują pracę, tak cenną w czasach kryzysu. Podobnie dzieje się w najpopularniejszym polskim filmie tego typu *Poszukiwany, poszukiwana* (1973, reż. Stanisław Bareja), w którym dochodzi do genderowej transformacji bohatera, dokonującej się poprzez nałożenie damskiego kostiumu i przejście kobiecych ról. Bezpośrednią przyczyną przemiany bohatera w Marysię jest jego ucieczka przed karą grożącą mu w związku z zaginięciem dzieła sztuki, za które był on odpowiedzialny (i które teraz amatorsko próbuje odtworzyć). Nie bez znaczenia dla całego przedsięwzięcia jest również konieczność znalezienia przez niego alternatywnego źródła zarobku. Nie dość, że łatwiej mu go znaleźć w mało publicznie eksponowanej sferze domowej, to jeszcze funkcja gosposi zapewnia mu, historykowi sztuki, jakby podwójny kamuflaż: płciowy i klasowy.

Z aktywnością zawodową, motywującą płciowe przebieranki, wiąże się także ich aspekt emancypacyjny, jak ma to miejsce w przedwojennej polskiej komedii *Czy Lucyna to dziewczyna?* (1934, reż. Juliusz Gardan). Jadwiga Smosarska wciela się w Julka Kwiatkowskiego, gdyż pragnie realizować się jako aktywny zawodowo inżynier, a nie robić karierę jako żona, jak sugeruje jej rodzina. Zanim jednak zatrudni się ona w roli pomocnika w warsztacie, pojawia się na ekranie jako absolwentka Politechniki Paryskiej, kiedy w swoim kabrioletcie, ubrana w skórzaną czapkę pilotkę, przyjeżdża do rodzinnego domu. Jako wykształcona technicznie kobieta i w dodatku brawurowy kierowca, wydaje się w swoim środowisku z jego obyczajami i normami – zwłaszcza w sferze ról płciowych – dokonywać

¹⁰ J. Phillips, *Transgender on Screen*, Palgrave Macmillan, New York 2006, s. 51.

¹¹ *Ibidem*, s. 52.

większej genderowej transgresji, niż wiąże się to z późniejszym nałożeniem męskiego kostiumu.

Bez względu na formę narracyjną i użyte konwencje niezmiennym warunkiem płciowej przebieranki w filmach klasycznych i w tych z lat 90. jest wpisana w nią konieczność demaskacji. Tylko zdemaskowanie spodziewanej, lecz ukrywanej tożsamości pozwala dopełnić się heteroseksualnemu pożądaniu, które w przeciwnym razie musiałyby się zrealizować – bądź nie – w nienormatywnej relacji. W *Victor/Victoria* oraz w *Tootsie* nakładanie masek odbywa się równocześnie podczas spektaklu – na scenie czy przed kamerą – oraz w rzeczywistości, w której funkcjonują postacie. Obie sfery ich egzystencji zazębiają się i nakładają. W konsekwencji przebieg i efekty przebieranki wymykają się spod kontroli zarówno społecznej – poprzez normy genderowe, jak i indywidualnej – samych przebierańców. Musi więc dojść do demaskacji, aby wyeliminować dwuznaczności i potencjalne transgresje z seksualnych relacji między bohaterami obojga płci, po czym rozegrać je według heteroseksualnego schematu.

Narracyjne funkcje płciowej przebieranki wynikają z jej natury zabawy o nieprzewidywalnym do końca przebiegu, ale czytelnych regułach i, co najważniejsze, o ograniczonym czasie trwania. Filmowy *cross-dressing* kończy się więc powrotem do „prawdziwej płci”. A jedynym śladem po zakończonej transformacji pozostają doświadczenia związane z często zaskakującym odkryciem przez kobiety męskiej, a przez mężczyzn kobiecej strony swojej natury. Tego rodzaju samorozpoznania nie wykraczają jednak poza genderowe wzorce i sprowadzają się do powielania schematów męskości i kobiecości opartych na binarnych opozycjach, przeciwnościach czy komplementarności cech.

Genderowe transgresje

W kinie głównego nurtu przebieranka może być zabawna i erotycznie ekscytująca, pojawiająca się w nim bowiem wszelka subwersja i transformacja – transwestytyzm, drag – ma z założenia charakter tymczasowy. Odmienne odbiera się jednak wszelką stałą zmianę płci lub gender – transseksualizm, hermafrodytyzm – reagując na nią często ze strachem. Stwarza ona bowiem zagrożenie dla opartego na binarności porządku i idei spójności tożsamości. John Phillips¹² odwołuje się w swoich analizach transgenderowości do Bachtinowskich terminów, uznając, że transwestytyzm to rodzaj inwersji, czyli działania niezminiającego binarnego układu, a transseksualność to hybrydyzacja łącząca się z ingerowaniem w zastany układ. Z tego powodu temat i postacie transwestytów pojawiają się częściej w komediach, gdyż swoją dramaturgię opierają one na tymczasowości oraz nietrwałości wszelkich przebieranek. Tymczasem transseksualiści, budzący lęk w świadomości zbiorowej i często demonizowani, pozostają zazwyczaj bohaterami thrillerów, filmów kryminalnych i poli-

¹² *Ibidem*, s. 17.

cyjnych. Poetyka tych gatunków pozwala powiązać ich płciową tożsamość z elementami agresji, przemocy¹³ i wpisać w schemat „bandyckiej” osobowości.

Bez względu na gatunek narracje ukazujące *cross-dressing* opierają się na dwóch kluczowych momentach: mistyfikacji oraz demaskacji. Mistyfikacja w formie przebieranki płciowej stwarza pretekst do zawirowań fabuły, nieporozumień i domniemań, będących źródłem komizmu bądź wytwarzających napięcia i lęki. Efekt zaskoczenia lub szoku sprawdza się w różnych gatunkach, stanowiąc element emocjonującej gry z widownią. Phillips zwraca uwagę, iż tego rodzaju tropy w głównym nurcie kina nie wiążą się z podawaniem w wątpliwość polityki płci. Powiela się w nich esencjonalistyczne, dominujące w kulturze zachodniej przekonanie, że istnieje jakaś jedyna i prawdziwa natura każdej jednostki, którą można odkryć, poznając zarazem to, co daną jednostkę określa i kształtuje. Idea, że każdy ma ostatecznie jedną, prawdziwą płć, powoduje, zdaniem Michela Foucaulta, że „płciowa nieregularność jest postrzegana jako mniej lub bardziej przynależąca do domeny chimer”¹⁴. Zwieńczeniem przebieranki musi więc być demaskacja, po której następuje powrót do „normalności”.

Gra z „prawdą” staje się osią wydarzeń składających się na fabułę popularnych, ale także autorskich filmów transgenderowych. Wielokrotne odsłanianie ukrytego „ja” może być wyłącznie zabiegiem dramaturgicznym, przesuwającym w czasie ostateczną demistyfikację, bądź też elementem polemicznym, związanym z ideą płci/gender konstruowanej kulturowo. Ujawnienie prawdziwej płci przez bohaterów czy bohaterki nie utwierdza obrazów ich prawdziwej natury, ale wręcz przeciwnie, pokazuje, że żadnej esencjonalnej prawdy nie można znaleźć, każdą bowiem można podważyć i zastąpić innym wizerunkiem. Kulturowe kody reprezentacji związane z tożsamością płciową stają się w tego rodzaju realizacjach narzędziem autokreacji balansującej pomiędzy modelami seksualnej aktywności i atrakcyjności, przypisanymi każdej z płci. Widać to zwłaszcza w tych filmach, w których tłem indywidualnej narracji są wydarzenia polityczne czy kwestie społeczne. Dzieje się tak na przykład u Neila Jordana w *Grze pozorów* oraz w *Śniadaniu na Plutonie* (2005), gdzie queerowe opowieści są splecione z wątkami narodowościowymi i problematyką dotyczącą irlandzkich walk o niepodległość.

W studiach nad kinem *queer* i jego kontynuacjami powraca wątek *cross-dressingu*, a kontekstem dla jego analizy staje się teza, że: „przekraczanie podziałów genderowych (nieograniczające się do *cross-dressingu*) to najbardziej znaczące wyzwanie kulturowe na początku nowego tysiąclecia, głównie dlatego, że nieodłącznie towarzyszy mu redefiniowanie płci oraz seksualności”¹⁵. I to właśnie filmy transgenderowe pokazują, zdaniem Phillipsa, możliwości nowych sposobów określania i przedstawiania jednostkowej podmiotowości, zwłaszcza że powstały z ironiczną samoświadomością typową dla postmodernistycznych reprezentacji.

¹³ W filmach tego rodzaju, a także w fabułach więziennych często pojawia się przeciwny wątek, ukazujący osoby *queer* jako ofiary przemocy i agresywnych zachowań.

¹⁴ M. Foucault, H. Barbin, *Being the Recently Discovered Memories of a Nineteenth-century French Hermaphrodite*, The Harvester Press, Brighton 1980, s. x. Cyt. za: J. Phillips, *op. cit.*, s. 20.

¹⁵ J. Phillips, *op. cit.*, s. 4.

Wielu bohaterów filmów transgenderowych, jak miało to miejsce we *Freak Orlando* (1981, reż. Ulrike Ottinger), ale także we wspomnianym już filmie *XXY*, posiada cechy hermafrodytów, osobników posiadających zarówno żeńskie, jak i męskie genitalia. Ponieważ tego rodzaju przypadki są niezwykle rzadkie, wprowadzony został również medyczny termin pseudohermafrodytów, odnoszący się do osób posiadających cechy drugiej płci, lecz w różnym nasileniu. Świadczenia tego rodzaju anatomicznych zmian zostały odnotowane w wielu historycznych opracowaniach, poświadczających obecność tego rodzaju jednostek w każdej kulturze od czasów najdawniejszych. Istnieją również dawne zapiski na temat *cross-dressingu* i transwestytyzmu, chociaż samo pojęcie zostało wprowadzone przez Magnusa Hirschfelda w publikacji z 1910 roku pod tytułem *Die Transvestiten*¹⁶. Po raz pierwszy rozdzielił on transwestytyzm i transgenderowość od homoseksualizmu, zauważając, że większość transwestytów to heteroseksualni mężczyźni, którzy doznają fetyszystycznej przyjemności, przebierając się w kobiece ubrania i bieliznę.

Późniejsi badacze dokonali dalszych kategoryzacji, oddzielając transseksualistów od *drag queen*, czyli męskich aktorów/performerów, którzy nakładają damskie rzeczy podczas występów-ekscesów, często w celu rozbawienia publiczności, niekoniecznie z powodów erotycznych. Natomiast transseksualiści to osoby doświadczające dyskomfortu z powodu nieprzystawalności swojej płci psychologicznej i anatomicznej. Pragną więc dokonać zmiany swojej tożsamości płciowej za pomocą interwencji hormonalnej i chirurgicznej, możliwej wraz z rozwojem nowoczesnej medycyny. Pod koniec XIX wieku odkryto hormony płciowe, a już około 1910 roku pojawiły się publikacje dokumentujące doświadczenia naukowców ze zmianą płci zwierząt. Jednak zagadnienie transseksualności w diagnozach psychologicznych i w medycznych działaniach zaistniało dopiero po drugiej wojnie światowej, a jego proponowane definicje nie ograniczają się do wymiaru anatomicznego czy medycznego. Jak przyjmuje Garber, „transseksualizm opisuje osoby, które są albo ‘pre-op’, albo ‘po-op’ [przed albo po operacji – przyp. M.R.] (...). Transseksualizm to nie produkt chirurgiczny, ale sfera społeczna, kulturowa i psychologiczna”¹⁷.

Jak już zostało wspomniane, w latach 90. zaczęto powszechnie używać pojęcia transgenderowości do opisanego szeregu różnorodnych form nienormatywnych płciowych zachowań i tożsamości. Judith Butler odnosi je do płciowych przebierańców oraz *drag queens*, wykluczając transseksualistów, uwzględnionych za to przez Stephena Whittle’a. W rozważaniach na temat kryzysu tożsamości płciowej zakłada on, że: „Jednostki mogą identyfikować się jako transgenderowe, ponieważ czasami przebierają się za drugą płęć, ponieważ przez większość czasu żyją, zmieniając gender, albo przechodzą genderowy *reassignment* lub po prostu ich tożsamość czy role genderowe są niekonwencjonalne”¹⁸. Tego rodzaju podejście

¹⁶ Wydanie oryginalne: M. Hirschfeld, *Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb mit umfangreichem casuistischen und historischen Material*, Alfred Pulvermacher, Berlin 1910, przedruk w wersji angielskiej: M. Hirschfeld, *Transvestites: The Erotic Drive to Cross Dress*, tłum. M.A. Lombardi-Nash, Prometheus Books, Buffalo, NY 1991.

¹⁷ M. Garber, *op. cit.*, s. 106.

¹⁸ S. Whittle, *The Transgender Debate. The Crisis Surrounding Gender Identity*, South Street Press, Reading 2000, s. 16.

wykorzystują filmoznawcy, używający pojęcia transgenderowości do opisu wszelkiego rodzaju zachowań przełamujących granice między płciami i wykraczających poza modelowe wzorce genderowe. Obojętne, czy odbywają się one czasowo, czy na stałe, za pomocą działań medycznych czy tylko kostiumu.

Kino, zwłaszcza głównego nurtu, wykorzystuje postacie transgenderowe, gdyż przyciągają one uwagę swoją ambiwalencją, ekscytują niejednoznacznym erotyzmem i sposobem zachowania, wymykającym się genderowym schematom. W filmach autorskich wątki transgenderowe pojawiają się często jako wyraz krytycznej postawy, stanowiąc pretekst do podjęcia dyskusji z dominującym systemem, jego normami i wzorcami osobowościowymi.

Małgorzata Radkiewicz

Queer Cinema: From cross-dressing to transgender films

The article offers a general view on queer in cinema, focusing on 1990s, and the New Queer Cinema, and selected transgender films. It addresses the issue of both gender and sexuality, in terms of queer theory and queer film studies. There is a short introduction to the history of representation of queer identity in cinema, including classical and genre films. Meanwhile it is a kind of popularization of film analysis from the queer perspective, as the one represented by Alexander Doty.

The next part of the article examines the tradition of recent queer cinema, including The New Queer Cinema and films of individual authors. It is shown that both in terms of its aesthetics and narration, queer cinema tends to re-imagine and re-create ways of representations, against the conventional fixed models of masculine and feminine, dictated by dominant orders and ideology. There are also two separate parts dedicated to the phenomena of cross-dressing, and to transgender on screen.

Concluding, the article presents different aspects of the issue of queer cinema, exposing some of its common features, such as: an ironic self-awareness associated with post-modern representation; new conceptualization of self as transgender, transsexual, drag; crossings and transgressing of gender and/or sex boundaries, whether temporary or permanent, on the level of representation or anatomically.

Key words:

queer cinema, transgender cinema, crossdressing