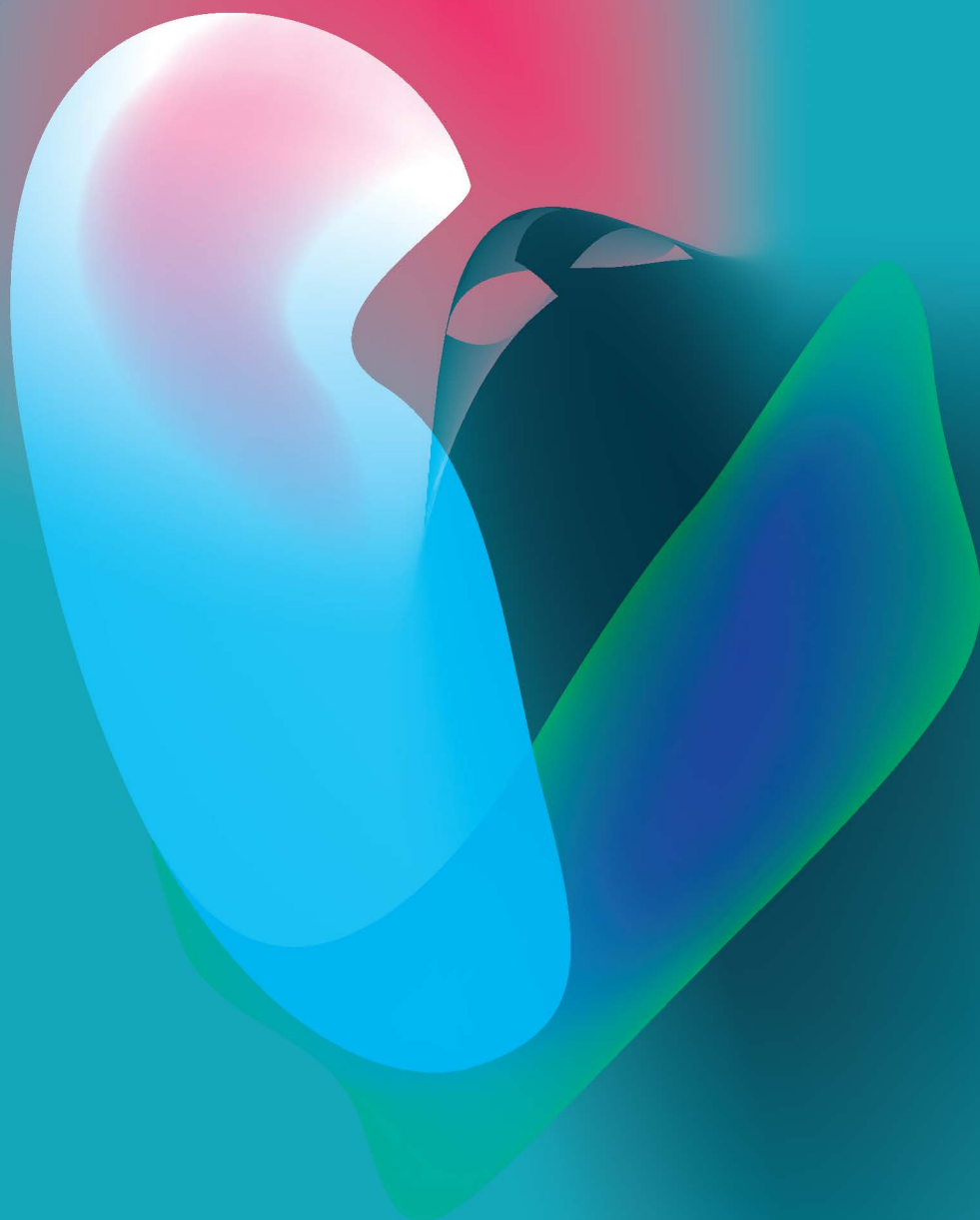


POLITYKA W PIERWSZEJ OSOBIE

TWÓRCZOŚĆ DEREKA JARMANA

Dagmara Rode

SZTUKA/MEDIA/KULTURA



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

POLITYKA W PIERWSZEJ OSOBIE

TWÓRCZOŚĆ DEREKA JARMANA

SZTUKA/MEDIA/KULTURA

seria pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego

Dotychczas opublikowane:

PERSPEKTYWY BADAŃ NAD KULTURĄ

pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Anny Zeidler-Janiszewskiej

Katarzyna Prajzner

TEKST JAKO ŚWIAT I GRA.

Modele narracyjności w kulturze współczesnej

Blanka Brzozowska

SPADKOBIERCY FLÂNEURA.

Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje

Kamila Żyto

STRATEGIE LABIRYNTOWE W FILMIE FIKCJI



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Dagmara Rode

POLITYKA W PIERWSZEJ OSOBIE

TWÓRCZOŚĆ DEREKA JARMANA

Dagmara Rode – Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, Zakład Historii i Teorii Filmu
ul. Franciszkańska 1/5, 91-431 Łódź

RECENZENT

Andrzej Pitrus

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Joanna Balcerak

PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Laszuk

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

Praca niniejsza została zrealizowana w ramach grantu
Ministerstwa Nauki i Informatyzacji nr 1 H01E 032 29

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06255.13.0.C

ISBN 978-83-7969-359-7

<https://doi.org/10.18778/7969-359-7>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział 1: <i>Home movies</i>. Awangardowe konteksty filmów Dereka Jarmana	11
1.1. Światło/materia: film strukturalny i London Filmmakers' Cooperative	12
1.2. Od transu do rytuału: amerykański film wizyjny	19
1.3. Filmowanie codzienności: dziennik filmowy	25
1.4. Nowi Romantycy	30
Rozdział 2: Od świadectwa do wyzwania. Postawa autobiograficzna Dereka Jarmana	33
2.1. Literatura dokumentu osobistego: kilka definicji	34
2.2. Wyzwanie <i>coming out</i>	36
2.3. Między dziennikiem a autobiografią – literackie teksty Dereka Jarmana	40
2.4. Filmy w pierwszej osobie	48
Rozdział 3: <i>At home</i>, czyli w Anglii. Elżbietańska Arkadia i współczesna Apokalipsa	55
3.1. Strategia Amyl Nitrate	55
3.2. Śmierć w ślubnym welonie: inspiracje alchemiczne	58
3.3. <i>Burza</i> i <i>Edward II</i> : świat nie-do-końca kompletny	65
3.4. „I tak oto kończy się świat...”: współczesność jako Apokalipsa	84
3.5. Konserwatysta?	97
Rozdział 4: Stygmaty obcości. Analiza obcości i mechanizmu represji	99
4.1. Nikt nie rodzi się obcym	99
4.2. Wiedza/władza	104
4.3. Ujarmienie w czerni i bieli: scenografia <i>Diabłów</i>	106
4.4. Biografia obcego	111
Rozdział 5: <i>It's a Sin</i>. Kryzys AIDS w twórczości Jarmana	131
5.1. Spektakl AIDS	132
5.2. Mechanizm kozła ofiarnego	138
5.3. Wyoutowana przeszłość, możliwa przyszłość	143
5.4. „Nienawidzili Mnie bez powodu”: figura Chrystusa w <i>The Garden</i>	148

Zakończenie	159
Bibliografia	161
Filmografia Dereka Jarmana	169
Indeks nazwisk	175
Indeks filmów	181

Wstęp

Robił sztukę z wszystkiego, co miał, a wszystko, czego dotknął, stawało się sztuką. [...] Jeśli masz pióro, piszesz; jeśli masz pędzel, malujesz; jeśli masz kamerę, filmujesz; jeśli masz trochę ziemi (lub piasku czy żwiru), uprawiasz ogród.

Sally Potter o Dereku Jarmanie

Derek Jarman kilkakrotnie zmieniał dyspozycje odnośnie do swojego pogrzebu. Jedna z nich jest niezwykle charakterystyczna. Artysta, umierając na AIDS w okresie homofobicznej hysterii wywołanej epidemią, poprosił, by jego ciało spalić. Następnie przyjaciel i współpracownik artysty, Christopher Hobbs, miał wymieszać popiół z czarną farbą i namalować pięć obrazów na uprzednio podpisanych przez Jarmana płótnach. „To będzie moje ostatnie dzieło sztuki”¹ – orzekł reżyser.

W dyspozycji uderza przede wszystkim balansowanie między skojarzeniami związanymi z unicestwieniem grzechu przez oczyszczenie ogniem a obozowymi piecami krematoryjnymi przeznaczonymi niegdyś także dla homoseksualistów, zniszczeniem wirusa a utrwaleniem cielesności artysty w formie dzieła sztuki. Niemal cała aktywność Jarmana zdominowana była osobistym doświadczeniem wykluczenia. Wiele z jego działań miało charakter polityczny, interwencyjny: jeśli nie uczestniczył akurat w akcji *die-in* czy nie brał udziału w dyskusji na temat środowiska LGBT², realizował prace, które miały pokazywać możliwość queerowej egzystencji. Owo przenikanie się sfer prywatnej i publicznej jest najistotniejszą bodaj cechą charakteryzującą twórczość Jarmana, stanowiącą zarazem największą trudność interpretacyjną.

Problemy, z jakimi borykają się osoby piszące o Jarmanie, dobrze streszcza opinia Davida Robinsona:

Derek Jarman stał się głębokim szokiem dla oficjalnej kinematografii brytyjskiej. Przede wszystkim dlatego, że pracuje nad filmowym obrazem w kinematografii, która zgodnie z tra-

¹ Derek Jarman, *At Your Own Risk. A Saint's Testament*, ed. Michael Christie, London 1993, s. 118 (cytaty w tekście w niepublikowanym tłumaczeniu Pawła Sołodkiego i autorki pracy). Jeśli nie zaznaczam inaczej, cytaty z prac obcojęzycznych podaję w przekładzie własnym. Za konsultacje podczas tłumaczenia dziękuję Barbarze Gryczan i P. Sołodkiemu.

² Skrót od: Lesbijki, Geje, osoby Biseksualne i Transgenderowe (ang. *Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender*).

dycją jest przede wszystkim literacka. Jarman to poeta, gdy większość jemu współczesnych filmowców – to prozaicy. Jarman jest erudyta, podczas gdy kino brytyjskie odcięło się radykalnie od wszelkiego rodzaju intelektualizmu. Jego filmy, jego dzieła literackie, jego malarstwo wyrażają wrażliwość homoseksualną w społeczeństwie, w którym wrażliwość i seks podlegają generalnie ponurej sublimacji. Jest buntownikiem w kraju prowincjonalnego konformizmu. Jest nieuleczalnie szczerym prorokiem w epoce, kiedy takie właściwości są zarazem cenne i bardzo rzadkie³.

Sytuację komplikuje już fakt, że Jarman był artystą aktywnym w wielu dziedzinach sztuki – przede wszystkim filmie, ale także literaturze, malarstwie, scenografii teatralnej i filmowej, ogrodnictwie wreszcie. Bardzo istotnym obszarem działalności reżysera jest także współpraca z ruchem LGBT/queer, przy czym, jak wspominałam, jednym z narzędzi specyficznie rozumianej walki politycznej stawała się dla niego sztuka. Dlatego też w książce, która w zamierzeniu jest próbą monografii twórczości filmowej, najbardziej różnorodnej i nowatorskiej z całości dzieła artysty, często odwołuję się do jego aktywności w innych dziedzinach. Dorobek Jarmana jest, mimo ogromnego zróżnicowania, niezwykle spójny i pełen wewnętrznych powiązań, prace realizowane w różnych mediach wzajemnie się uzupełniają, tworzą dla siebie konteksty, niekiedy się wyjaśniają.

Owa spójność wynika ze specyficznej, niemal schizofrenicznej, postawy artysty. Z jednej strony Jarman był szczególnego rodzaju konserwatystą. Nader często manifestował swoje przywiązanie do tradycji, wyraźnie tęsknił do świata, który odszedł w przeszłość, swojej – i angielskiej – „kulturowej Arkadii”⁴. Z drugiej artysta mógłby śmiało stać się wzorem buntownika, wywrotowca podważającego każdy element narzucanego mu normatywizmu, indywidualisty walczącego o swoje prawa. Wielbiciel (i, z uwagi na wykształcenie, znawca) literatury angielskiej, *at home* („w domu”) czuł się bardziej, czytając Shakespeare’a i Marlowe’a, niż oglądając w telewizji przemówienia Margaret Thatcher.

Jarman odczytywał przeszłość na nowo, reinterpretował klasyczne teksty, odnosił się do historycznych zdarzeń i postaci, by odnaleźć elementy queerowe, aby pokazać możliwość egzystencji osób niemieszczących się w sztywnych ramach heteronormy, ale także po to, by postawić diagnozę współczesności, a w pewnym wymiarze także ową współczesność zmieniać. Tu daje o sobie znać szczególna polityczność artystycznego projektu Jarmana.

Bogactwo odniesień, wielość przyjmowanych strategii, różnorodność technik twórczych, jakich Jarman używał, powodują, że każda próba opisanego go niż chronologiczne jest z góry skazana na jakiś rodzaj niekompletności. Taki kształt twórczości w pewnym sensie wymusza także swoisty eklektyzm metodologiczny: w niniejszej pracy pojawia się kontekst badań historyczno- i teoretycznoliterackich, refleksja antropologiczna i z kręgu psychologii głębi, rozważania socjologiczne Zygmunta Baumana i myśl Michela Foucaulta, perspektywa *gender studies*, studia gejowsko-lesbijskie oraz *queer theory*.

³ David Robinson, *Jarman i Anglicy*, przeł. j.pl., „Kino” 1992, nr 10, s. 20.

⁴ Simon Field, Michael O’Pray, *Imaging October, Dr Dee and Other Matters. An Interview with Derek Jarman*, „Afterimage” 1985, Vol. 12, Autumn, s. 49.

W pierwszym rozdziale poddaję analizie twórczość Jarmana w kontekście dokonań awangardy filmowej. Jest to, z jednej strony, oczywisty obszar odniesienia (artysta rozpoczął aktywność filmowca od podziemnych, personalnych realizacji), z drugiej zaś – element pomijany lub zaledwie sygnalizowany w większości opracowań poświęconych twórcy. Tymczasem wydaje się, że to właśnie awangardowe inspiracje ukształtowały poetykę dzieł Jarmana i jego postawę wobec medium filmowego. Równie ważne, jak wpływ Kennetha Angera czy Andy’ego Warhola, jest odrzucenie postaw i strategii strukturalistów filmowych, nurtu, który dominował w undergroundowym środowisku brytyjskim lat siedemdziesiątych, stąd zrekonstruowanie kontekstu awangardy filmowej uważam za jeden z istotnych elementów książki. Staram się także wskazać wpływ, jaki Jarman wywarł na awangardowe realizacje brytyjskie w latach osiemdziesiątych.

Rozdział drugi jest próbą określenia autobiograficznej postawy, jaką przyjmował Jarman. Wszystkie jego prace są w różny sposób i w różnym stopniu autobiograficzne. W tym miejscu poddaję analizie jedynie wybrane, literackie i filmowe, dzieła, które w najpełniejszy sposób eksplikują przejście od postawy świadka do postawy wyzwania. Próbuję również zrekonstruować cel włączania elementów przestrzeni autobiograficznej do dzieł artysty, noszący znamiona politycznej rewolty.

Rozdział trzeci traktuje o obrazach Anglii w twórczości Jarmana. Koncentruję się na wskazaniu pewnej specyficznej strategii – Jarman, wielbiciel kultury i sztuki renesansowej, jeśli mówił o swojej teraźniejszości, zawsze w jakiś sposób odnosił to do przeszłości. Wydobywał podobieństwa, nieoczekiwaną nieraz ciągłość, a niekiedy elementy tradycji traktował jako przeciwieństwo tego, co właśnie pokazywał. Dokładnie to samo dotyczy adaptacji innego tekstu kultury (np. ekranizacje klasycznych dramatów elżbietańskich, pełne zamierzonych anachronizmów i uciekające od iluzyjności, są głosem w dyskusji o współczesności).

Rozdział czwarty zdecydowałam się poświęcić analizie przedstawiania przez Jarmana obcych i obcości oraz represyjnego systemu, jaki twórca dostrzegał we współczesnym sobie państwie brytyjskim, ale także wskazywał w szeregu odniesień do przeszłości i projektował w futurystycznych obrazach. Interesujące zresztą, że właśnie od skonstruowania scenografii do filmu *Diabły* (*The Devils*, 1970) Kena Russella, idealnie odzwierciedlającej aparat represji i wykluczenia, Jarman zaczął swoją pracę w filmie. Śladów obcości szukał w przeszłości, re-konstruując biografie postaci historycznych.

W rozdziale piątym omawiam obrazy kryzysu AIDS w twórczości Jarmana. Najbardziej wyraźna zmiana w jego postawie artystycznej i politycznej dokonała się w momencie, gdy dowiedział się, że jest nosicielem wirusa HIV. Radykalizacja, wynikająca z wściekłości wywołanej bezczynnością instytucji odpowiedzialnych za pomoc chorym i narastającą społeczną histerią, podsycaną przez media i polityków, nie jest jedynym obliczem tej zmiany. Każda wypowiedź Jarmana staje się odtąd autobiograficznym wyzwaniem rzucanym czytelnikowi, który będzie musiał w pewnym sensie „spojrzeć w oczy” umie-

rającemu na AIDS gejowi. Jarman, od początku wykorzystujący utrwalone w kulturze motywy, po diagnozie balansuje na granicy świętokradztwa (dla wielu zapewne ją przekracza), ale również na granicy możliwości percepcyjnych widza. Rozdział ten został zaprojektowany jako ostatni nieprzypadkowo – problem AIDS pojawia się we wszystkich poprzedzających go, dlatego opis obrazów źródła przemian w interesującej mnie twórczości w pewnym sensie podsumowuje pracę.

* * *

Książka niniejsza to w niewielkim stopniu zmieniona praca doktorska *Tra-
dycja i współczesność w twórczości filmowej Dereka Jarmana. Próba monogra-
fii*, którą napisałam pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda W. Kluszczyńskiego i obroniłam w roku 2006. Swój ostateczny kształt zawdzięcza ona niezliczonym rozmowom, za które w tym miejscu pragnę złożyć podziękowania. Słowa wdzięczności kieruję zatem do promotora rozprawy, prof. dr. hab. R. W. Kluszczyńskiego za naukowe inspiracje oraz do recenzentów, którzy wyrazili w swoich ocenach przychylne sugestie zmian w tekście: prof. dr. hab. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej oraz prof. dr. hab. Andrzeja Pitrusa. Gorąco dziękuję za inspiracje, wskazówki, poprawki i wsparcie na różnych etapach przygotowywania tej pracy Patrykowi Sobczakowi, Pawłowi Sołodkiemu, Maciejowi Ożogowi, Barbarze Gryczan, Konradowi Klejsie, Katarzynie Gromadzkiej, Tomaszowi Rachwałdowi i Tomaszowi Majewskiemu. Podziękować chciałabym także studentkom i studentom Uniwersytetu Łódzkiego oraz Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, z którymi miałam przyjemność dyskutować podczas zajęć, poświęconych filmowi awangardowemu i *queer cinema*.

Praca niniejsza została zrealizowana w ramach grantu Ministerstwa Nauki i Informatyzacji nr 1 H01E 032 29. Jej zrealizowanie w finalnej wersji było możliwe dzięki badaniom przeprowadzonym w British Artists' Film and Video Study Collection, Central St Martins College of Arts and Design oraz University of the Arts w Londynie.

Rozdział 1

Home movies. Awangardowe konteksty filmów Dereka Jarmana

*Robię filmy domowe, więc żyję.
Żyję, więc robię filmy domowe.*

Jonas Mekas, *Diaries, Notes and Sketches*

Derek Jarman pracę w filmie rozpoczął przypadkiem. Poznana w pociągu znajoma Kena Russella opowiedziała reżyserowi o spotkaniu i skontaktowała go z młodym scenografem – w rezultacie Jarman, absolwent pracowni scenografii teatralnej w Slade School of Art i autor scenografii do spektakli *Jazz Calendar* (1968, Royal Opera House, Londyn) i *Don Giovanni* (1968, Coliseum Theatre, Londyn), otrzymał zlecenie zaprojektowania scenografii do *Diabłów*¹. *Diabły* Kena Russella są filmem niezwykle ważnym, nie tylko jako pierwsze doświadczenie z pracą w warunkach przemysłu filmowego (tego doświadczenia Jarman starał się w późniejszej aktywności nie powtarzać), lecz także jako jeden z elementów, który ukształtował Jarmana myślenie o kinie². Artysta powtarzał, że Russell był najlepszym reżyserem, od którego można było się uczyć³. Niewątpliwie, obaj twórcy dzielili niechęć do dramatów kostiumowych; w przypadku Jarmana niechęć ta okazała się bardziej zasadniczym odrzuceniem budowania całościowej iluzji. W filmach Jarmana nierzadko – o czym będzie mowa w rozdziale 3. – mamy do czynienia ze światem nie-do-konca kompletnym, skonstruowanym jedynie w takim wymiarze, w jakim jest to niezbędne do zasygnalizowania określonych znaczeń.

Znacznie ważniejsze niż współpraca z Russellem zdają się jednak doświadczenia z kamerą Super 8, którą Jarman pożyczył od jednego z przyjaciół. Pierwszym zrealizowanym filmem był trzyminutowy zapis pracowni, w której mieszkał – *Studio Bankside* (1970–1973). Jak sam pisał, film zapoczątkował

¹ Derek Jarman, *Dancing Ledge*, ed. Shaun Allen, London 1991, s. 87.

² Nieco szerzej o *Diablach* pisać będę w rozdziale 4.

³ Jonathan Haker, David Price, *Take 10. Contemporary British Film Directors*, Oxford–New York 1992, s. 232.

całą serię *home movies*⁴. W kwietniu 1975 r. w aplikacji do Arts Council Jarman dokonał podziału swoich prac na dwa nurty – autobiograficzny i związany z rejestracją inscenizowanych zdarzeń⁵. Tego rodzaju świadomy podział będzie bardzo charakterystyczny dla początków twórczości Jarmana, później ulegnie stopniowemu zatarciu; oba nurty nie tylko przemieszają się ze sobą, lecz także w coraz większym stopniu będą wyrażać protest przeciw sytuacji społeczno-politycznej.

1.1. Światło/materia: film strukturalny i London Filmmakers' Cooperative

Z punktu widzenia analizy postawy twórcy wobec medium filmowego bardzo znaczący jest już sam wybór nośnika, dokonany przez Jarmana, który – jako jeden z pierwszych filmowców – w pełni wykorzystywał możliwości kamery Super 8, czyniąc z niej podstawowe narzędzie swojej twórczości. Kamera Super 8 jest z założenia przeznaczona dla amatorów, idealna do realizacji filmów dokumentujących życie codzienne, *home movies* właśnie: lekka, prosta w obsłudze, z wbudowanym światłomierzem. Umożliwia jednocześnie uzyskanie efektów, których nie sposób osiągnąć za pomocą kamer profesjonalnych, np. charakterystycznej faktury obrazu o widocznym ziarnie, zbliżającej wygląd kadru do obrazu malarskiego. Nie do przecenienia jest też aspekt ekonomiczny – wybór taśmy Super 8 wiązał się z najniższymi możliwymi kosztami, co pozwalało realizować filmy za pieniądze swoje i przyjaciół. Korzystanie z kamery Super 8 nie wymaga też wykształcenia filmowego, a do obróbki taśmy nie są potrzebne skomplikowane – i drogie – procesy laboratoryjne.

Jarman konsekwentnie badał możliwości taśmy, opracował również wiele efektów specjalnie na „domowy” użytek. Jednym z nich było specyficzne zastosowanie rejestracji poklatkowej. Filmował z prędkością 3 do 6 klatek na sekundę, następnie projektował obraz w tym samym tempie i refilmował go z normalną prędkością. Zabieg taki, pozwalający też „rozciągnąć” trzyminutową taśmę do minut dwudziestu, nadał specyficzny charakter filmowi *The Angelic Conversation* (1985), który swój nastrój zawdzięcza spowolnionemu ruchowi, uzyskanemu podczas refilmowania. Refilmowanie było podstawową metodą kopiowania obrazu – Jarman do lat osiemdziesiątych nie używał kopiarki⁶. W niektórych realizacjach, np. w *The Queen Is Dead* (1986), nie stosował tego efektu zwolnienia, ale wykorzystywał typową dla zdjęć poklatkowych drapieżność, niezwykle przyspieszenie obrazu. Artysta często posługiwał się zdjęciami nakładanymi, niekiedy łącząc ze sobą kilka kadrów, czego rezultatem była niemal całkowita nieczytelność obrazu. Filmy Super 8 Jarmana najczęściej charakteryzuje mocno widoczne ziarno i bardzo niska definicja obrazu, będąca wynikiem wielokrotnego kopiowania. Jarman często również (nie

⁴ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 114.

⁵ Zob. Michael O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, s. 72.

⁶ *Ibidem*, s. 65.

tylko, gdy stosował taśmę Super 8) mieszał ze sobą materiały czarno-białe i kolorowe, negatywy z pozytywami, włączał zdjęcia odwrócone, wykorzystywał proces solaryzacji czy barwienie kadru.

W interpretacji dzieła Jarmana istotną rolę odgrywają inspiracje twórczością Andy'ego Warhola i Kennetha Angera, a szerzej – kontekst filmu awangardowego, w którym niewątpliwie trzeba umieścić krótkometrażowe realizacje artysty. Należy też wobec niego usytuować pozostałą część twórczości, włączaną raczej do kina artystycznego. Wydaje się bowiem, że wiele elementów poetyki filmów Jarmana, podobnie jak sposób myślenia o kinie, zostało ukształtowanych właśnie w wyniku namysłu nad fenomenem awangardy filmowej. Warto również w tym miejscu zaznaczyć wyraźnie, że jednoznaczne zaklasyfikowanie Jarmana jako twórcy awangardowego jest niemożliwe – głównie z przyczyn uwikłań instytucjonalnych, ale także, jak podkreśla A. L. Rees, z powodu silnego nasycenia jego twórczości elementami tradycji literackiej, teatralnej i symbolicznej⁷.

Jarman pojawia się w środowisku londyńskiego undergroundu w dość szczególnym okresie. Początek lat siedemdziesiątych XX w. to w kinie awangardowym⁸ moment kulminacyjny tendencji strukturalnej. Film strukturalny (*structural film*) został zapoczątkowany w połowie lat sześćdziesiątych, a szczytowy okres jego rozwoju przypada na kolejną dekadę. Bardzo silnie wiąże się z kontekstem kulturowym i ogólnoartystycznym tego okresu, a ściślej – z przejściem od paradygmatu wyrażania do paradygmatu analitycznego, naukowego (dlatego też film strukturalny bywa traktowany jako odpowiednik nurtu konceptualnego w sztuce). Korzeni filmu strukturalnego badacze szukają w konceptualizmie, działalności Fluxusu, twórczości Andy'ego Warhola, Petera Kubelki, Stana Brakhage'a i Nam June Paika.

Nazwę 'film strukturalny' zaproponował P. Adams Sitney w artykule opublikowanym w 1969 r. w „Film Culture”⁹. Sytuował on rozważany nurt w opozycji do filmu formalnego (tą nazwą obejmował całość dotychczasowych dokonań awangardy). Zauważył, że główną cechą filmu strukturalnego jest koncentracja artysty na naturze medium, jakim się posługuje. Podał cztery wyróżniki tej tendencji: nieruchoma kamera, wykorzystywanie efektu migotania (*flicker effect*), użycie pętli oraz refilmowanie, zastrzegając jednocześnie, że nie każda praca lokowana w obrębie nurtu musi posiadać którąkolwiek z tych cech¹⁰.

Jak podkreśla twórca filmowy i teoretyk Peter Gidal, realizacje te nie są iluzyjne, nie są nastawione na reprezentację¹¹. Film strukturalny w za-

⁷ Zob. A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London 1999, s. 100.

⁸ Nie jest moją intencją definiowanie terminu „awangardowy” ani określanie zakresu tego pojęcia – jak wskazują dotychczasowe próby zdefiniowania pojęcia „awangarda”, jest to zamiar co najmniej problematyczny, zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.

⁹ W dalszej części pracy będę się posługiwała nazwą zaproponowaną przez Sitneya, mimo że kilkakrotnie została ona zakwestionowana, podobnie jak i sama definicja; omówienie całej dyskusji, zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 51–60.

¹⁰ P. Adams Sitney, *Structural Film*, [w:] *Film Culture. An Anthology*, ed. P. A. Sitney, London 1971.

¹¹ Peter Gidal, *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, [w:] *The British Avant-Garde Film 1926 to 1995. An Anthology of Writings*, ed. Michael O'Pray, Luton 1996, s. 145.

mierzeniu pozbawiony jest pierwiastka subiektywnego; oczywiście, można mówić jedynie o pewnej przewadze dyskursu metaartystycznego nad ekspresją¹².

By zakreslić obszar zainteresowań filmu strukturalnego, pożyteczne może się okazać przywołanie w tym miejscu klasyfikacji dokonanej przez Mariellę Nitosłowską. Autorka dzieli realizacje reprezentujące nowe tendencje w filmie awangardowym na:

- prace podejmujące problem materialności taśmy filmowej jako podstawowego czynnika stanowiącego o obrazie, np. *Film in which there appear Sprocket Holes, Edge Letering, Dirt Particles etc.* (1966) George'a Landowa, kontynuujące w jakimś stopniu poszukiwania Man Raya (rayogramy w *Le Retour à la Raison*, 1922), Stana Brakhage'a (w *Mothlight*, 1963, przyklepione bezpośrednio do taśmy strzępki skrzydeł ćmy) czy Nam June Paika (*Zen for Film*, 1962: czysta taśma, na której zbierał się kurz i inne zanieczyszczenia);
- filmy badające możliwości percepcji wzrokowo-słuchowej; tu pomieścić należy wszelkie realizacje wykorzystujące efekt *flicker*, jak *The Flicker* (1966) Tony'ego Conrada czy *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) Paula Sharitsa;
- realizacje zajmujące się możliwościami narzędzia zapisującego – kamery: *Wavelength* Michaela Snowa, badające rejestrowaną przestrzeń, czy tego samego autora *Back and Forth* (1969);
- działania ingerujące w kształt projekcji – wszelkiego rodzaju *performances* filmowe, multiprojekcje, instalacje¹³.

Warto odnotować, że, jak wynika z chronologii zestawionej przez Davida Curtisa¹⁴, prace twórców amerykańskich były w Wielkiej Brytanii pokazywane stosunkowo często. Kilkakrotnie z programami filmowymi przyjeżdżał P. Adams Sitney, autor książki – i koncepcji – która, według Graya Watsona, miała duży wpływ na sposób pracy, jaki przyjął Jarman¹⁵.

Jarman, mimo kilku epizodów, nie podejmował współpracy ze środowiskiem London Filmmakers' Cooperative (LFMC). Podobnie raczej z dystansem podchodził do proponowanego w owym okresie przez londyńską kooperatywę filmową sposobu rozumienia kina, od początku wiążąc praktykę artystyczną z życiem, nadając swoim pracom szczególne piętno personalności.

W ujęciu Gidala, który wprowadza określenie strukturalny/materialistyczny, ma to znaczenie polityczne i związane jest z odrzuceniem reprezentacji, a co za tym idzie – reprodukcji; zob. Nicky Hamlyn, *Structuralist Traces*, [w:] *The British Avant-Garde Film...*, s. 220, zob. też uwagi A. L. Reesa, *op. cit.*, s. 82.

¹² Film strukturalny zmniejszył rolę ekspresji, choć jej nie wyeliminował, bowiem jak dowodzi praktyka realizacyjna, całkowite odpersonalizowanie dzieła nie zostało osiągnięte, co pokazuje na przykład *Wavelength* (1967) Michaela Snowa, zob. R. W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia...*, s. 60–62.

¹³ Mariella Nitosławska, *Nowe tendencje w filmie awangardowym*, [w:] *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Łódź 1989, s. 130–133.

¹⁴ Zob. David Curtis, *English Avant-Garde Film: An Early Chronology*, [w:] *The British Avant-Garde Film...*

¹⁵ Zob. Gray Watson, *An Archeology of Soul*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. Roger Wollen, London 1996, s. 35.

Jednak byłoby sporą nieścisłością uznanie, że Jarman po prostu odrzucił propozycje filmu strukturalnego. Wydaje się, jeśli przyjrzymy się wielu jego radykalnym działaniom z taśmą filmową, że artysta swoje rozumienie medium filmowego buduje już w oparciu o refleksje i doświadczenia strukturalistów. Można dostrzec także konkretne nawiązania. Co charakterystyczne, Jarman przejął w większości rozwiązania wizualne. Przykładem może stać się praca *In the Shadow of the Sun* (1974–1980), w której superimpozycje wykorzystujące wielokrotnie kopiowany materiał o niesamowicie niskiej definicji obrazu w pewnej mierze sięgają granic reprezentacji. Stosowną paralelę wydają się tu poszukiwania Mike'a Dunforda, autora *Silver Surfer* (1972), filmu, w którym poddano analizie referencjalność wielokrotnie powiększonego, zdegradowanego poprzez refilmowanie materiału filmowego.

Jedną z pierwszych realizacji Jarmana, *A Journey to Avebury* (1971), wydaje się dość mocno zakorzeniona w tradycji konceptualnej. W obszarze filmu strukturalnego w Wielkiej Brytanii dużą rolę odgrywał (związany poniekąd z tradycjami w sztukach plastycznych) nurt pejzażowy (*landscape films*)¹⁶. Pojawił się on w momencie, w którym radykalne odrzucenie reprezentacji zdawało się tracić na znaczeniu i łączył wymiar iluzyjny (pejzaż, także dzięki odniesieniom do historii sztuki jest łatwo rozpoznawalny) ze strukturalnym skupieniem na naturze medium, rozpoznawaniem mechanizmów „procesu reprezentacji, który podtrzymuje tę iluzję”¹⁷. I tak też Jarman przedstawia zapis drogi, czy może medytację nad drogą. Zachód słońca nadaje obrazowi specyficzną, rudozłotą tonację, kolejne ujęcia portretują melancholijny, pozbawiony właściwie postaci ludzkich pejzaż¹⁸. Film rozpoczyna się serią krótkich,

¹⁶ Najważniejszymi twórcami tego nurtu są Chris Welsby i William Raban. Jako charakterystyczne przykłady A. L. Rees wymienia *Park Film* (1972) i *Streamline* (1976) Chrisa Welsby'ego, *River Yar* (1972) Williama Rabana i Welsby'ego oraz *Whitchurch Down (Duration)* (1972) Malcolma LeGrice'a i *Clouds* (1969) Petera Gidala; zob. A. L. Rees, *op. cit.*, s. 80. O *landscape film* zob. też: Deke Dusinberre, *British Avant-garde Landscape Films*, „UnderCut” 1983, nr 7/8, Spring; Michael O'Pray, *William Raban's Landscape Films: the Formalist Imagination*, *ibidem*; Michael O'Pray, William Raban, Chris Welsby, *Interview with Chris Welsby, Michael O'Pray and William Raban*, *ibidem*; interesujące komentarze artystów w wywiadach: *The Frame: William Raban*, UK 2003, *The Frame: Chris Welsby*, UK 2005. Szerzej o *landscape film* pisałam w tekście Dagmara Rode, „Landscape film” – o pewnym epizodzie w historii brytyjskiego filmu awangardowego, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70.

¹⁷ D. Dusinberre, *op. cit.*, s. 49.

¹⁸ Ujęciem, w którym pojawiają się ludzie, jest obraz grupki dzieci, pochodzący jednak z nieco innej niż pokazana w pozostałej części filmu przestrzeni. Postaci ludzkie pojawiają się także w jednym z ujęć w planie tak dalekim, że bardzo trudne jest w ogóle ich rozpoznanie, w innym niemal całkowicie zlewają się z tłem. Nie tylko ten aspekt pozwala łączyć tę pracę z malowanymi w tym okresie przez Jarmana melancholijnymi, abstrakcyjnymi, minimalistycznymi pejzażami, jak obrazy z serii *Avebury Series*. Zresztą w twórczości malarskiej Jarmana często dają się odnaleźć echa fascynacji pejzażami (istotne wydają się zwłaszcza inspiracje obrazami Paula Nasha), co więcej, jego zamięślanie do ogrodów i ogrodnictwa również wydaje się z tym związane, zob. *Derek Jarman: A Portrait...* Ogród, który Jarman założył pod koniec życia w Dungeness był dla niego niezwykle ważny – jedna z jego książek to w zasadzie album ze zdjęciami owego ogrodu, uzupełniony literackimi tekstami Jarmana, zob. Derek Jarman, *derek jarman's garden*, photographs by Howard Sooley, London 1995. O ogrodzie Jarmana zob. też Christopher Lloyd, *The Jarman's Garden Experience*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait...*

jakby nerwowych ujęć. Widoczny w nich jest ruch (choćaby falujące trawy), wszystkie wykonane są statyczną kamerą. W dalszej części filmu ujęcia nabierają rytmiczności, coraz mniej w nich ruchu wewnątrz obrazu, uspokajają się, trwają dłużej, skupiamy się na najmniejszym nawet poruszeniu, jak przesuwanie się chmur. Pojawia się też ruch kamery, który niejako odtwarza kierunek zainteresowania patrzącego – jest go jednak bardzo niewiele. Brak w *A Journey to Avebury* typowych dla kina strukturalnego prób analizy filmowej przestrzeni, choć niewątpliwie efekt medytacyjny został zbudowany dzięki skrupulatnemu wykorzystaniu środków filmowych.

Jarman przejmował techniki strukturalne, z jednej strony – jak się zdaje – świadomy uwikłań teoretycznych, jakie im towarzyszyły, z drugiej – równie świadomie wpisując je w dyskurs wracający do założeń, z którymi polemika stanowiła punkt wyjścia filmu strukturalnego. Dobry przykład stanowi też użytek, jaki Jarman czyni z dość istotnej dla filmu strukturalnego praktyki, jaką jest wykorzystanie *found footage* (oczywiście, to nie twórcy interesującego mnie w tym momencie nurtu odkryli materiał znaleziony). Narodziła się ona, jak wskazuje Jay Leyda, autor pierwszego jej systematycznego opisu, gdy operator Lumière'ów, François Doublier, znalazł w 1898 r. sposób, by zaspokoić ciekawość rosyjskiej publiczności w sprawie Dreyfusa, która rozegrała się przed wynalezieniem kinematografu¹⁹. Technikę tę wykorzystywali m.in. reżyserzy filmów dokumentalnych (jak chociażby radziecka filmowczyni Ester Szub), szczególnie często wykorzystywano ją, z oczywistych względów, w okresie drugiej wojny światowej. Przywoływany przez Łukasza Rondudę Paul Arthur podkreśla, że film kompilacyjny (określenie Leydy) zawsze jest „interpretacją historii”; jest też, co ważne dla niezależnych twórców, zwyczajnie tani, a więc łatwiej dostępny²⁰.

Found footage film to praktyka odwracająca ustalone mechanizmy tworzące – nie rozpoczyna się od naświetlenia taśmy, ale od znalezienia materiału w archiwum; jej istotę stanowi wydobywanie ukrytych znaczeń, zmiana kontekstu, podważenie konwencji i utartych systemów znaczeń. Piotr Krajewski pisze:

'Found footage' to kino robione z taśm gotowych, zrealizowanych już przez kogoś innego. Tworzone z obrazów wyrwanych z komunikacyjnego obiegu albo znalezionych na śmietniku czy w archiwum, z wtórnie przerabianych obrazów z odzysku. [...] Kino przemienienia. Formy, intencji, znaczenia. [...] Polega na rozpruciu, zdekonstruowaniu form już stworzonych, wyrwaniu obrazów z ciągów, wypreparowaniu z kontekstów i sensów w jakich funkcjonowały, albo przeciwnie na zgłębianiu, eksplorowaniu i obrabianiu jakiejś sekwencji tak, by wydobyć z niej nowe wyglądy i znaczenia albo intencje podskórne, zawoalowane, umykające²¹.

Praktyka ta, re-definiująca ustalone na podstawie przyjętych konwencji znaczenia, skierowana jest w głównej mierze przeciw oficjalnemu modelowi kinematografii.

Found footage pojawia się w twórczości Jarmana wielokrotnie. Taki status mają obrazy z sekwencji otwierającej *Burzę* (*The Tempest*, 1979), w której

¹⁹ Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 49.

²⁰ *Ibidem*, s. 50.

²¹ Piotr Krajewski, *Found Footage*, [w:] *WRO 99. VII Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów*, red. P. Krajewski, Wrocław 1999, s. 148.

Jarman pokazuje marynarzy walczących z żywiołem²²; także w *War Requiem* (1989) część ujęć to obrazy portretujące wojny z przeszłości, wpisane w autorską wypowiedź Jarmana²³. W pierwszym przypadku dla interpretacji filmu nieistotne jest pochodzenie obrazu, który Jarman odnalazł jako gotowy, niemniej z powodzeniem mógłby zastąpić go ujęciami nakręconymi w momencie realizacji filmu. Aspekt wykorzystania *found footage* nie jest szczególnie podkreślony, Jarman nie obnaża rekontekstualizacji, której dokonuje.

Wykorzystanie obrazów *found footage* w *War Requiem* również nie odwołuje się do rozważań na temat medium filmowego. Niemniej pochodzenie obrazów, to, że Jarman wykorzystuje autentyczne rejestracje ludobójstwa, wydaje się mieć istotne znaczenie.

Podobną realizacją jest wcześniejszy o kilkanaście lat *Broken English* (1979)²⁴ – trzecia część pracy składa się z doskonale znanych widzowi obrazów wojen i protestów. Ramą dla całości filmu jest spacer wokalistki Marianne Faithfull po Londynie. Interesujący mnie w tym miejscu fragment rozpoczyna się w salonie z automatami do gier: Marianne Faithfull wrzuca monetę, rozpoczyna się projekcja. Pierwszym ujęciem jest wybuch bomby atomowej. Później następują obrazy równo maszerującego wojska, portrety Adolfa Hitlera, odsuwanego szlabanu granicznego, pojawia się wątek zamieszek, krwawo tłumionych przez konną policję, samospalenie zestawione z płonącym miastem, Józef Stalin, wreszcie rozpadająca się swastyka. Warto podkreślić tu rolę montażu, precyzyjnie wskazującego kierunek interpretacji. Sam Jarman pisze: „Wykorzystaliśmy stare zdjęcia Stalina i Hitlera, które zmontowaliśmy tak, by uśmiechali się i machali do siebie w balecie zniszczenia”²⁵. Taki zabieg przypomina pojmowanie montażu przez Angera, zwłaszcza w *Scorpio Rising*; skojarzenie to wzmacnia wykorzystanie materiału z kręgu popkultury – obrazów rockandrollowego tańca, ale też trupich czaszek utrzymanych w stylistyce gier elektronicznych.

Obrazom towarzyszy piosenka, w której Marianne Faithfull pyta „zimnego, samotnego purytanina: o co walczysz?, za co umierasz?”. Deklaruje: „nie za moje bezpieczeństwo, to nie jest moja rzeczywistość”. Chce, by „łamaną angielszczyzną” przyznać, że to „nie zimna wojna”, ale wojna zwyczajna, „stara” – taka jak wszystkie poprzednie. Wizualizacja, jakiej dokonuje Jarman, w oczywisty sposób wpisuje tę realizację w nurt politycznego *found footage*. W tym przypadku, jak i w *War Requiem*, nader istotny jest aspekt autentyczności zarejestrowanych obrazów: tak właśnie wygląda wa-

²² Interesujące, że Jarman obrazy te, jak i wszystkie pozostałe przynależne do „innej”, zewnętrznej rzeczywistości, zabarwi na kolor zbliżony do tego, którego użył Anger w *Scorpio Rising* (1964) dla wyróżnienia ujęć *found footage*, które również układają się w ciąg alternatywnej rzeczywistości; szerzej o tym zabiegu w rozdziale 3.

²³ Jarman sięga także po zachowane materiały dźwiękowe, np. przemówienia Hitlera w *The Last of England* (1987).

²⁴ *Broken English* to połączone w film trzy teledyski do piosenek Marianne Faithfull; podobny sposób prezentacji wybrał Jarman dla teledysków zrealizowanych dla grupy The Smiths (*The Queen Is Dead*).

²⁵ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 206.

sza wojna – zdają się apelować Jarman i Faithfull, zderzając tekst i obrazy, z których część w innym sąsiedztwie można by obdarzyć zupełnie innymi znaczeniami. Żadne deklaracje tego nie zmieniają, wojna jest wojną, mimo że zmieniają się ideologie i sprawy, za które się walczy.

Zdecydowanie najciekawsze jest zastosowanie przez Jarmana techniki *found footage*, gdy wpisuje ją w swoje osobiste doświadczenie, tzn. gdy korzysta z taśm swojego ojca i dziadka w *The Last of England*. W tym przypadku pochodzenie materiału jest bardzo znaczące, wpisuje bowiem w opowieść wymiar autobiograficzny, ale też pozwala na zbudowanie czytelnej opozycji między dawno nieistniejącym światem przeszłości, jawiącym się jako rodzaj Arkadii, a tym, co z rzeczywistością dzieje się w czasach Jarmanowi współczesnych. Owa opozycja wydaje się obdarzona szczególnym znaczeniem emocjonalnym właśnie z powodu pochodzenia taśm – obrazy, które Jarman kontrastuje z apokaliptyczną wizją współczesności to obrazy jego szczęśliwego dzieciństwa. Interesujące, że do zbudowania przestrzeni autobiograficznej w swojej pracy Jarman wykorzystuje właśnie materiał znaleziony – oczywiście o specyficznym, bo to *home movies*, charakterze (szerzej o kategorii przestrzeni autobiograficznej w rozdziale 2., o *home movies* w *The Last of England* – w rozdziale 3.).

Charakterystyczne wykorzystanie materiału znalezionego pojawia się też w *In the Shadow of the Sun*, kiedy Jarman przetwarza materiał z *Diabłów* (ujęcia zarejestrowane w kinie podczas projekcji). W tym przypadku również mamy do czynienia z działaniem w dużej mierze autobiograficznym, a przynajmniej zahaczającym o sferę osobistego doświadczenia Jarmana. Artysta podejmuje dialog z obrazami z filmu. Pracę nad nimi wspomina jako, w pewnym sensie, pozbawiającą osobistej wolności. Chce film „przepracować”²⁶, wpisać w kontekst swojej aktywności, niejako oswoić. Rekontekstualizacja, której dokonuje – oparta w końcu na zatarciu najbardziej wyrazistych cech obrazu filmowego – jest równocześnie skierowana przeciw określonemu modelowi produkcji kinematograficznej.

Jarman wykorzystuje wielokrotnie ten sam materiał wizualny, rekontekstualizując go, przetwarzając, inaczej opracowując, włączając całe prace lub ich fragmenty w obręb innych realizacji. Nie wydaje się przywiązywać do ostatecznego kształtu swoich filmów – przygotowując do prezentacji w Institute of Contemporary Art (ICA) wybór dzieł Super 8, nie tylko dogrywa do nich komentarz, lecz także zmienia podkład dźwiękowy. Czasem decyduje się nie my początkowo film pokazać z muzyką, innym razem film prezentowany jest bez pierwotnego dźwięku²⁷. To też ważne, bo świadczy o częstym powracaniu do tych samych wątków, motywów, o skłonności do traktowania twórczości jako ciągle otwartej, niezakończonych, zawsze w procesie, niejako towarzyszącej sytuacji egzystencjalnej – wydaje się, że z doświadczeń awangardy Jarman przejął również skłonność do traktowania sztuki w kategoriach egzystencjalnych²⁸. Podczas realizacji *In the Shadow of the Sun* wykorzystał wiele wcze-

²⁶ Jedną z realizacji Super 8 podejmuje rekontekstualizację, czy też, jak Jarman to ujmie tytułem filmu – *przepracowanie Diabłów*.

²⁷ Pokaz w Institute of Contemporary Art w roku 1984, kopia zestawów prezentowanych w ICA w posiadaniu British Artists' Film and Video Study Collection.

²⁸ W ten sposób, wykorzystując rozważania Jolanty Brach-Czajny, twórczość filmową Jorda-

śniejszych prac Super 8. Wspomniany przetworzony fragment *Diabłów* funkcjonuje przecież także jako samodzielna praca *Reworking The Devils* (1974), a Jarman użył też m.in. *A Journey to Avebury* i *Tarot* (1973). *In the Shadow of the Sun* nabiera charakteru swoistego podsumowania dotychczasowej twórczości. W tym kontekście ciekawe jest, że Jarman zbierał materiał przez kilka lat, kolejne kilka montował pracę, na premierę zaś zdecydował się dopiero, gdy zespół Throbbing Gristle skomponował muzykę do gotowego obrazu. Jak notuje Michael O'Pray, film miał kilka wersji, którym zdarzało się nawiązywać do praktyki kina rozszerzonego²⁹ (projekcje wieloe ekranowe, co również problematyzuje jednoznaczność stosunku Jarmana do nurtu strukturalnego³⁰).

W podejściu do techniki *found footage* widać specyfikę rekapitulacji doświadczeń awangardy filmowej przez Jarmana. Doskonale znając teren poszukiwań wizualnych strukturalistów i sprawnie się po nim poruszając, umieszcza te zabiegi w kontekście doświadczeń osobistych – filmu jak najbardziej wpisującego się w tendencję wizyjną. Wydaje się, że Jarman korzysta z doświadczeń strukturalistów z pełną świadomością ich poszukiwań – wyraźnie zna rozważania na temat natury medium, dwoistości ontologicznej filmu etc. Bardzo ciekawym wątkiem wydaje się to, że Jarman mówiąc o filmie, przekłada niejako ów dualizm ontyczny, tak mocno wyakcentowany w szeregu prac strukturalnych, na kategorie alchemiczne, twierdząc, że „Film to zaślubiny światła i materii – alchemiczne *coniunctio*”³¹. Artysta w ten sposób łączy conceptualną intuicję z alchemicznym przekonaniem o potrzebie wprowadzenia ducha (światło) w materię (taśma filmowa); napiszę o tym nieco więcej w następnym podrozdziale.

1.2. Od transu do rytuału: amerykański film wizyjny

Jarman odwoływał się do tradycji filmu wizyjnego, personalnego, osobistego – mającej swe źródła w doświadczeniach klasycznej awangardy, kulminującej w dokonaniach surrealistów, a rozwiniętej w pracach amerykańskich awangardzistów po drugiej wojnie światowej, twórców takich, jak: Maya De-

na Belsona interpretuje Maciej Ożóg (*Kino egzystencjalne. Analiza twórczości filmowej Jordana Belsona*, [w:] *(Nie)Obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. Katarzyna Kuropatwa, Dagmara Rode, Kraków 2003); w przywołanym tekście interesująca jest również analiza przekroczenia granic między filmem poetyckim a filmem abstrakcyjnym.

²⁹ Kino rozszerzone (*expanded cinema*) to termin, jaki zaproponował Gene Youngblood na określenie prac eksperymentujących z dyspozytywem kina, zob. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, London 1970; Kluszczyński uznaje je za ściśle związane z kinem strukturalnym, zob. R.W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia...*, s. 50–65. Twierdzenie takie, w perspektywie złożoności zjawiska, można jednak uznać, jak argumentuje Maciej Ożóg, za uproszczenie, zob. Maciej Ożóg, *Architektura projekcji – transgresje ekranu. 'Expanded cinema' jako zapowiedź kultury uczestnictwa*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2010.

³⁰ Zob. M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England...*, s. 72–73.

³¹ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 188.

ren, Kenneth Anger, Stan Brakhage czy Jonas Mekas³². Za podstawową cechę, która pozwala mówić o specyfice amerykańskiej awangardy P. Adams Sitney uznaje traktowanie dzieła jako „kinematograficznej reprezentacji ludzkiego umysłu”³³. Film staje się odzwierciedleniem wizji twórcy – badacz ten wielokrotnie akcentuje triumf wyobraźni nad aktualnością, charakteryzujący to zjawisko. Czynniki osobiste podkreśla również w swoich rozważaniach o filmach awangardowych Sheldon Renan, który wskazuje, że filmy personalne³⁴ realizowane są przeważnie przez jedną osobę, dlatego też dają się określić jako „osobista wypowiedź”³⁵ danego artysty³⁶. Warto zasygnalizować, jakie elementy tradycji *visionary film* Jarman przetwarza. Pisząc o ewolucji amerykańskiego filmu awangardowego opieram się na pracy P. Adamsa Sitneya, który proponuje konsekwentną interpretację przemian w obrębie omawianego zjawiska. Przejście to, charakterystyczne dla twórczości wielu ważnych filmowców, według Sitneya dokonało się od nurtu filmu transowego do nurtu filmu mitopoetyckiego.

Film transowy jest, zdaniem Sitneya, pierwszym zjawiskiem ukształtowanym na gruncie amerykańskiej awangardy³⁷. Autor zauważa:

[...] film staje się procesem samorealizacji. Wielu filmowców zdawało się niezdolnymi do projektowania wysoce osobistej dramy, którą filmy te ujawniają, na umysły innych bohaterów. Realizowali tematy swoich filmów przez robienie ich i granie w nich. To były prawdziwe psychodramy³⁸.

Film transowy jawi się jako pierwszy element określania się wobec świata zewnętrznego; jest opowieścią „o doświadczeniu wizyjnym. [...] Jego bohater błądzi po wyrazistym otoczeniu, aż do kulminacyjnej sceny samorealizacji. Etapy rozwoju często zaznaczane są raczej przez to, co widzi na swojej drodze, niż przez to, co robi. [...] Podstawową cechą filmu transowego jest to, że bohater pozostaje wyizolowany z tego, w czym uczestniczy; interakcja między postaciami jest niemożliwa”³⁹. Sitney podaje także takie cechy filmu transowego,

³² Istotnymi inspiracjami dla Jarmana były także realizacje europejskie, takie jak filmy Jeana Cocteau czy *Un Chant d'Amour* Jeana Geneta (1950).

³³ P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde*, New York 1974, s. 408.

³⁴ Pojęcie używane przez Renana wymiennie z pojęciem film podziemny; Renan podkreśla aspekt ekonomiczny, awangardowi filmowcy po prostu nie mieli pieniędzy, by pracować w innych warunkach, niemniej rezultatem była swoboda w kształtowaniu filmu w zgodzie z założeniem autorskim w stopniu niemającym odpowiednika w kinematografii profesjonalnej, zob. Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, New York 1967, s. 17.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ O dalszym rozwoju pojęcia filmu personalnego, zob. Maciej Ożóg, *Film personalny w perspektywie fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Principia”, t. XXVI: *Studia z filozofii filmu*, red. Andrzej Zalewski, Kraków 2000.

³⁷ Sitney podaje następujące przykłady realizacji *trance film* w jego najbardziej wyrazistej postaci: *Fireworks* (1947) Kennetha Angera, *At Land* (1944) Mayi Deren, *Fragments of Seeking* (1946) i *Picnic* (1948) Curtisa Harringtona, *Swain* (1950) Gregory'ego Markopoulou, *The Way to Shadow Garden* (1955) Stana Brakhage'a.

³⁸ P. Adams Sitney, *Visionary Film...*, s. 17.

³⁹ *Ibidem*, s. 21.

jak: obecność jednego bohatera (inne postaci sprowadzone zostają do roli tła), rozwój linearny, rozpoznawanie relacji „ja”–świat jako typowy temat oraz często eksplicytnie wykorzystanie figury snu. Ważnym wyróżnikiem jest również eksponowanie motywu inicjacji seksualnej.

Analizując przemiany w awangardowym kinie amerykańskim, Sitney podkreśla jego ewolucyjny charakter. Stwierdza:

[...] przejście od filmu transowego do filmu mitopoetyckiego może być rozpatrywane jako przejście od kina zakorzenionego w psychologii freudowskiej do kina związanego z Jungiem. Nie mam przez to na myśli, że wszyscy filmowcy czytali w tamtym czasie Freuda, a potem przeczytali Junga i zmienili swoje filmy. Zwrot od koncentracji na snach i erotycznym poszukiwaniu siebie do mitopoei, rozleglejszego zainteresowania nieświadomością kolektywną, daje się dostrzec w filmach wielu artystów niezależnych. Film mitopoetycki nie musi ewokować klasycznego mitu ani zestawiać różnych mitów, choć może robić jedno z nich lub oba. Mitopoeia jest stwarzaniem nowego mitu lub reinterpretacją starych. W świecie mitu, który dzieli wszystkie te filmy, wyobraźnia triumfuje nad aktualnością; wyobraźnia ta nie jest wyznaczana granicą snu czy złudzenia, tak jak dzieje się to w przypadku filmu transowego⁴⁰.

Oprócz przyjętego w niniejszej pracy określenia film mitopoetycki, Sitney używa też nazw mityczny, mitograficzny, rytualny bądź architektoniczny⁴¹. Odnoszą się one do różnych cech omawianego zjawiska, wskazując na częste nawiązania do elementów mitologicznych oraz poszukiwanie ich odpowiedników we współczesności, na dążenie do wykreowania filmowego rytuału, który odwoływałby się zarówno do specyficznych treści symbolicznych (mitologicznych), jak i do możliwości samego medium filmowego, a także na duże skomplikowanie formalne prac.

Charakteryzując film mitopoetycki trzeba wskazać, że realizacje do tego nurtu zaliczane posługują się złożoną strukturą, zarówno w skali całego dzieła, jak i na poziomie kompozycji poszczególnych kadrów i ujęć. Twórcy często wykorzystują skomplikowane zabiegi konstrukcyjne, których zestawienie staje się zarazem wyliczeniem wypracowanych przez awangardę filmową środków wyrazu. Odnajdziemy tu zatem bardzo gwałtowny i nieliczący się z możliwościami percepcyjnymi widza montaż, stosowanie zdjęć o bardzo niskiej definicji obrazu, łączenie różnorodnego materiału, np. zdjęć kolorowych i czarno-białych, nakładanie na siebie kilku obrazów, barwienie kadrów, malowanie na taśmie, używanie obrazów negatywowych, obrazów niestabilnych, fragmentarycznych, filmowanych kamerą z ręki, nierzadko nieprawidłowo oświetlonych (w odniesieniu do norm filmu komercyjnego), włączanie materiału znalezionej – fragmentów innych filmów lub piosenek pop⁴², etc. W tym sensie autorzy filmu mitopoetyckiego tworzyli szczególną, holistyczną formę

⁴⁰ *Ibidem*, s. 153.

⁴¹ Przykładami tej poetyki, według Sitneya, są późne filmy Angera: *Scorpio Rising*, *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954–1956), *Invocation of My Demon Brother* (1969) i *Lucifer Rising* (1980), *The Very Eye of Night* (1959) Mayi Deren, *Dog Star Man* (1961–1964) Stana Brakhage’a, *Twice a Man* (1963) i *The Illiac Passion* (1968) Gregory’ego Markopoulou oraz *Heaven and Earth Magic* (ok. 1950–1960) Harry’ego Smitha.

⁴² W tym przypadku technika *found footage*, dzięki montażowi pionowemu, daje efekt wielo-poziomowości znaczenia, ale też zwiększa złożoność formalną pracy.

filmową, wykorzystującą wszystkie dostępne i już wypracowane środki wyrazu. Prace charakteryzuje mnogość użytych – zapewne świadomie – transkulturowych symboli. Film mitopoetycki eksploatuje uniwersalną symbolikę, zaczerpniętą z różnych wyobrażeń mitologicznych (a także okultystycznych, alchemicznych, etc.)⁴³.

Podsumowując, Sitney widzi ewolucję filmu awangardowego jako przejście od koncentracji na „ja” (psychice autora) do zainteresowania wymiarem uniwersalnym – mitologicznym. Kiedy Jarman zaczynał realizować swoje prace, Anger w swojej twórczości (na jej przykładzie można w znakomity sposób ową ewolucję prześledzić) podjął już większość istotnych problemów, a sposób odtwarzania czy też tworzenia mitologii wydawał się dokładnie rozpoznany. Być może dlatego Jarman zaczął właśnie od filmów eksplorujących owo zainteresowanie mitologicznymi, rytualnymi aspektami kultury. Bardzo dokładnie oddzielał twórczość o charakterze autobiograficznym – nieprzypadkowo dzielił swoje realizacje na prace autobiograficzne i prace inscenizowane⁴⁴. Te ostatnie to w dużej mierze realizacje podejmujące zagadnienia rytuału.

Jarman zdaje się pojmować rytuał podobnie jak Anger, którego praca *Inauguration of the Pleasure Dome*, w opinii Nöela Carrolla, zestawia różne historie mityczne, choć w zasadzie nie jest ważne, jaki mit zostaje przywołany, bowiem istotne jest odtworzenie schematu. Carroll pisze:

Eklektyczność opisów Angera, zarówno w kategoriach tradycji religijnych, które łączy ze sobą, jak i różnych wersji *Who's Who*, wskazuje, że film nie składa się z jednego, historycznego mitu, ale struktury mitycznej, na której można zaszcześcić więcej niż jeden zestaw postaci. Współbrzmi z tym fakt, że można uchwycić ową strukturę mityczną – kiedy jest rytualnie odtwarzana – bez uprzedniej znajomości imion postaci⁴⁵.

Jarman posuwa się o krok dalej: zdarza mu się nie podawać właściwie żadnych wskazówek, o jaki konkretnie rytuał mogłoby chodzić, a samo to, że możemy mieć do czynienia z czynnością o charakterze rytualnym komunikuje raczej rozwiązaniami filmowymi (w tym inscenizacyjnymi) niż odtwarzanymi działaniami. Michael O'Pray, wskazując na różnice w pojmowaniu rytuału przez Angera i Jarmana dochodzi wręcz do wniosku, że ten ostatni wykorzystywał symbole i rytuały do kreacji nastroju i emocji⁴⁶.

Jako przykład może tu posłużyć film *The Art of Mirrors* (1973), który eksploatuje często obecny w pracach Jarmana motyw błyskania lusterkiem w kamerę. Odbite w ręcznym lusterku światło słońca, którego promienie tworzą trójkąt pojawia się też m.in. w *Broken English*, w *In the Shadow of the Sun* oraz w *The Angelic Conversation*. Gray Watson zwraca uwagę na możliwość

⁴³ Szczegółową analizę należących do omawianych nurtów filmów Mayi Deren i Kennetha Angera przedstawiłam w tekstach: Dagmara Rode, *Lucyferiańskie kino Kennetha Angera*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42; eadem, *Sztuka jako samopoznanie. Rytualne formy Mayi Deren*, [w:] (Nie)Obecne granice...

⁴⁴ M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 72.

⁴⁵ Noël Carroll, *Identity and Difference: From Ritual Symbolism to Condensation in 'Inauguration of the Pleasure Dome'*, „Millenium Film Journal” 1980, No. 6, s. 37.

⁴⁶ M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 77.

interpretacji tego gestu w kategoriach alchemicznych, co – biorąc pod uwagę zainteresowanie Jarmana alchemią oraz intensywne poszukiwania, jakie czynił w latach siedemdziesiątych, a jednocześnie częstotliwość występowania tego obrazu i wagę, jaką twórca wydawał się do niego przykładać – należy uznać za trafne twierdzenie. Światło zostaje skierowane w obiektyw kamery w taki sposób, w jaki alchemik kierował ducha w materię (którą tu byłaby dosłownie taśma filmowa)⁴⁷. Badacz przywiązuje do tego gestu dość duże znaczenie, wywodząc z niego także spostrzeżenia dotyczące rozumienia przez Jarmana roli artysty. Jego zdaniem: „Jarman [...] kładł szczególny nacisk na aktywną rolę artysty-maga-alchemika, początkowo niszczącego, ostatecznie transformującego”⁴⁸.

The Art of Mirrors rozpoczyna się obrazem płonących papierów czy też szmat. Reszta filmu rozgrywa się na tle muru. Obraz, jak często dzieje się w realizacjach Super 8, jest mocno zdegradowany, szczegóły – nieczytelne. Warto zaznaczyć, że, według Jarmana, była to pierwsza praca, która wykorzystywała specyficzne możliwości kamery Super 8. O ile poprzednie realizacje były jeszcze bliskie formalnie poetyce ukształtowanej w doświadczeniach z taśmą 16 mm, o tyle *The Art of Mirrors* to „coś, co mogło zostać zrobione jedynie za pomocą kamery Super 8, z jej wbudowanym światłomierzem i efektami”⁴⁹. Podkreślmy też, że ów celebrowany gest dawał efekt abstrakcji wywołanej materiałem lub też, mówiąc inaczej, charakterem nośnika.

Na tle muru poruszają się trzy postaci – mężczyzna w masce (częsty u Jarmana rekwizyt), mężczyzna w garniturze i makijażu, kobieta w wieczorowej sukni i kapeluszu. Postaci nie odgrywają żadnych ról, nie są nawet obdarzone imionami – ich jedynym zadaniem jest pokonać precyzyjnie wymierzoną trasę, przejąć okrągłe lustro i wykonać gest błysnięcia w kamerę. Jarman pokazuje postaci w zwolnieniu, co w połączeniu z niską definicją obrazu zdecydowanie odrealnia ich działania; dodatkowo istotny wydaje się aspekt przerysowania gestów, swoistej teatralizacji, celebracji gestu, który wykonują. I właśnie te elementy przede wszystkim zdają się decydować o tym, że film ten, jak inne podobne realizacje Jarmana, można interpretować w kontekście przemian filmu rytualnego.

Ważny jest także inny film, *Garden of Luxor* (1972), zdecydowanie bardziej skomplikowany formalnie – przede wszystkim z uwagi na zdjęcia nakładane, które utrudniają percepcję, powodując (w połączeniu z mocnym wyeksponowaniem ziarna) nieomal nieczytelność niektórych obrazów. Widz zostaje pozbawiony pewności, że potrafi dokładnie określić, co zobaczył – tożsamość osób i przedmiotów bywa trudno uchwytna właśnie z powodu wielu płaszczyzn obrazu, czasem zlewają się w całość tak sugestywnie, że wręcz nie dają się oddzielić.

Obrazy pojawiające się w tym filmie można podzielić na trzy wątki – pierwszy z nich określe jako niepokojące postaci. Nie wiemy, kim są ludzie pojawia-

⁴⁷ G. Watson, *op. cit.*, s. 39–43.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 43.

⁴⁹ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 124.

jący się przed kamerą, nie potrafimy też zrozumieć ich działań – pierwsza z postaci to mężczyzna w garniturze rytmicznie wymachujący batem, jakby chłostał kogoś, kto znajduje się poza kadrem. Postaci tej towarzyszy monstrualny wręcz cień na ścianie. W filmie pojawia się też dandys w białym ubraniu, półnagi mężczyzna, wkładająca coś do ust postać przypominająca kobietę, mężczyzna w lśniącym gorsecie, wreszcie postać pozbawiona nosa. Niektóre postaci wykonują celebrowane gesty, których jednoznaczne odczytanie – nawet nie interpretacja – wydają się niemożliwe. Drugim wątkiem będą obrazy piramid i Sfinksa, wykorzystujące zdjęcie pocztówki z Luxoru (ujęcie Sfinksa zresztą kończy film) – tu Jarman daje znać o swoich fascynacjach egipskich⁵⁰, które powrócą też w niezrealizowanym scenariuszu *Echnaton*, a które zdaje się dzielić z Angerem (zob. jego *Lucifer Rising*). Trzeci wątek zaś to materiał *found footage* – ludzie w zbrojach na koniach, jakieś nieokreślone grupy jeźdźców, ale także kobieta leżąca na kanapie. Elementy archiwalne Jarman łączy z ujęciami zarejestrowanymi dla potrzeb tej pracy, czasem nakłada na siebie różne obrazy znalezione. W filmie pojawia się niezwykle bogaty w znaczenia symbol – jajo świata, również na tle piramid.

Także w tym przypadku, wobec braku jakichkolwiek wskazówek, które pozwalałyby odnieść film do konkretnego mitu, musimy poprzestać na stwierdzeniu, że tworzy rytuał, bowiem wymiar rytualny wydaje się mimo wszystko dość czytelny. Niemniej, warto podkreślić, że Jarman nie dążył do precyzyjnego odtworzenia mitów, podobnie jak nie był zainteresowany praktykowaniem mistycyzmu czy magii. To zdecydowanie różni go od Angera⁵¹, który stanowił dlań inspirację i punkt odniesienia – Jarman wykorzystywał symbole alchemiczne (i nie tylko alchemiczne), żonglował nimi, budował z nich znaczenia, jednak nie zajmował się alchemią praktycznie. Traktował alchemię nie jako żywy i użyteczny system mistyczny, ale jako potencjalne źródło symboli, jako specyficzny kod kulturowy (którego pojawienie się, nawet dla niego samego, było wszakże w pewnym momencie niespodzianką – Jarman opisuje, jak po lekturze prac Junga dotarło do niego znaczenie symboli, których użył)⁵².

W późniejszej twórczości Jarmana często będą się pojawiać odniesienia do konkretnych elementów opowieści mitologicznych. Co więcej, filmy te będą zdecydowanie bliższe formalnie filmowi mitopoetyckiemu niż taśmy Super 8 z lat siedemdziesiątych. Elementem mitologicznym będzie chociażby dokonana w *War Requiem* ofiara Abrahama lub figura Chrystusa użyta do mówienia

⁵⁰ Szerzej o nich w: Roger Wollen, *Introduction*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait...*, s. 19–21.

⁵¹ David E. James kino Angera określa mianem lucyferiańskiego – bowiem „Lucyfer zamieszkuje kino Angera, zarówno jako figura jego mitologii i jego podstawa, jak i formalna praktyka i materialne zdarzenie. Jako agent Lucyfera, Anger dokumentuje magię, a jego praktyka sama w sobie jest magią; słowem jego życia jest MAGIJA, kinematograf jest jego Bronią Magiczną, a jego filmy są Cyklem Magicznej Latarni, wszystkie iluminujące Lucyfera i iluminowane przez niego” (David E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989, s. 150). W podobny sposób komentuje twórczość Angera William C. Wees, jako stopniowe przechodzenie od „implicitnej ekspresji wizyjnych mocy światła do eksplicytnej ilustracji mitologii światła, której Lucyfer jest panującym bóstwem” (William C. Wees, *Light Moving in Time. Studies in Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1992, s. 108).

⁵² Próbe analizy alchemicznych odniesień Jarmana proponuję w rozdziale 3.

o problemie homofobii w *The Garden* (1990). Są to, jak wskazują przykłady, bardzo precyzyjnie dobrane motywy. Co więcej, zostają wpisane w projekty o charakterze politycznym, stają się więc po prostu kolejnym narzędziem w walce, którą toczył Jarman. Warto podkreślić tę zasadniczą różnicę, wynikającą z przemiany w stosunku Jarmana do mitologii – w końcowym okresie twórczości stała się ona rodzajem użytecznego słownika, z którego można było czerpać elementy umożliwiające skuteczne prowadzenie działalności politycznej. Zdecydowanie jest to postawa różna od tego, co prezentowali twórcy filmu mitopoetyckiego.

1.3. Filmowanie codzienności: dziennik filmowy

Podobną ewolucję przechodzi stosunek Jarmana do autobiografizmu filmowego. Pierwszy film dokumentuje pracownię artysty. *Studio Bankside* zawiera też obrazy zarejestrowane na spacerze po Bankside, które lada chwila miało zostać zupełnie przebudowane, z dzielnicy artystów stać się modnym, ekskluzywnym punktem miasta. *Gerald's Film* (1976) powstał podczas wycieczki do lasu – Jarman i jego ówczesny partner natrafili na rozpadający się, wiktoriański dom. Film pokazuje poznawanie tego domu, ujęcia przedstawiające Geralda mieszącą się ze zbliżeniami fragmentów świata ulegającego destrukcji. Kamera towarzyszyła Jarmanowi także podczas przyjęć (*Ula's Fete*, 1974), ślubów przyjaciół (*Jordan's Wedding*, 1981), wyjazdów zagranicznych (*Pontormo & Punks at Santa Croce*, 1982). Wiele z jego filmów portretuje środowisko artystyczne, w jakim się obracał – *Duggie Fields* (1974) to szczególnie dokumentacja pracowni malarza, w której kadry pokazujące obrazy mieszącą się ze starannie wystylizowanymi ujęciami samego pomieszczenia.

Ważnym źródłem inspiracji dla Jarmana była twórczość Andy'ego Warhola. Deklarował:

[...] pojawił się sposób robienia filmów, który wydaje się zbliżonym do tego, co każdy może zrobić samodzielnie. On [Warhol] po prostu brał kamerę i filmował życie, nie dbając o ostrość. Zachwycił mnie tym. To było dla mnie ekscytujące i świeże podejście, zwłaszcza, że bałem się kamery, tych wszystkich skomplikowanych światłomierzy i tak dalej. Dzięki jego filmom zrozumiałem, że nie jest wcale ważne, czy zastosujesz się do wszystkich technicznych wymagań i zasad. Uważam, że jego filmy doskonale odzwierciedlały bezbarwność codziennego życia⁵³.

Pojawia się zatem fascynacja możliwością rejestrowania codzienności, ale także odrzucenie norm profesjonalnej kinematografii. Oba te elementy odegrają istotną rolę w ukształtowaniu rozumienia medium filmowego przez Jarmana.

Oczywistym obszarem odniesienia, jeśli mówimy o filmowej diarystyce, powinna stać się także aktywność Jonasa Mekasa. W twórczości tego ostatnie-

⁵³ J. Haker, D. Price, *op. cit.*, s. 248–249.

go w latach sześćdziesiątych ukonstytuowała się forma dziennika filmowego, która wcześniej pojawiła się w pracach Marie Menken⁵⁴; później podejmowało ją wielu twórców⁵⁵. Warto zaznaczyć, że w Wielkiej Brytanii formy dziennikowe nie miały naśladowców, przynajmniej w styczniu roku 1970⁵⁶.

Renata Śukajtytę tak określa metodę filmowania Jonasa Mekasa:

[...] kamera spontanicznie, fragmentarycznie utrwała wszystko, co się dzieje wokół niej, rejestruje najmniejsze, lecz najważniejsze chwile egzystencji. Tworzy sekwencje filmowe połączone z kilkusekundowych obrazów ludzi i scenerii utraconych w niespodziewanych momentach. Mekas filmuje bez żadnego planu czy przygotowania (nigdy nie pisze scenariuszy). Najważniejsze są uczucia i reakcje artysty na filmowany obiekt. Od lat 50. wędruje z Bolexem (przenośną kamerą), bezpośrednio reagując na otoczenie: sytuacje, przyjaciół, przyrodę, miasto, zdarzenia z życia osobistego i kulturalnego. Czasami udaje mu się nakręcić dziesięć ujęć, czasami zaś dziesięć minut, kiedy indziej dziesięć sekund albo zupełnie nic. Filmy Mekasa to tylko on, jego kamera i życie wokół niego. Stanowią one swoistą formę dziennika filmowego, zawierającego krótkie 'notatki' z życia twórcy oraz pozwalającą 'fantazjować' i eksperymentować. Dziennik filmowy wymaga natychmiastowej reakcji, filmowania tu i teraz, gdyż obserwowanych chwil nie można powtórzyć, tak jak nie można powrócić do tych samych uczuć⁵⁷.

Dzienniki filmowe Mekasa składają się zatem z zarejestrowanych podczas codziennych czynności i zdarzeń elementów; owe diariuszowe notki zawierają reakcję twórcy na filmowane zdarzenie – w tym sensie dziennik filmowy jest

⁵⁴ Marjorie Keller podkreśla związek dziennika filmowego Mekasa z autobiograficznym piarstwem kobiet, wskazując, że w obu przypadkach rozmywa się granica między autobiografią a dziennikiem. Filmy Mekasa, jak notuje Keller, to „retrospektywna kompilacja zebranego materiału, połączona komentarzem, narracją lub napisem” (Marjorie Keller, *The Apron Strings of Jonas Mekas*, [w:] *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, ed. David E. James, Princeton 1992, s. 83). Keller wskazuje też na szereg aspektów formalnych i tematycznych prac Mekasa, świadczących o tego rodzaju związkach.

⁵⁵ Takich jak Chantal Akerman, Storm de Hirsch, Sue Friedrich, Howard Guttenplan, Robert Hout, Marjorie Keller, Andrew Norren, Ed Pincus, Yvonne Rainer, Amelie Rothschild, Carolee Schneemann, Claudia Weil (David E. James, *Film Diary/Diary Film: Practise and Product in 'Walden'*, [w:] *To Free the Cinema...*, s. 151).

⁵⁶ Zob. David Curtis, *English Avant-Garde Film: An Early Chronology*, [w:] *The British Avant-Garde Film...*, s. 112. W roku 1969 swoje *Super 8 films diaries* zaczyna tworzyć Jeff Keen, uznając taśmę Super 8 za medium idealne do prowadzenia filmowego notatnika; tworzył je do roku 1979. Filmy te prezentował w formie projekcji wieloe ekranowych, co pozwalało skompresować materiał, wprowadzało nowy wymiar montażu, ale także element przypadku, który pozostawał poza kontrolą artysty. Filmowiec podkreślał też, że to, co trafiało do *film diaries* nie mogło zostać wykorzystane w *Mad Love* (1972–1978), cyklu skoncentrowanym na parodystycznym przepisywaniu historii filmu (Keen zresztą jest autorem w głównej mierze collage'owych prac odnoszących się do kultury popularnej), zob. *Jeff Keen Films*, reż. Margaret Williams, An Arbor International Production For Channel 4 and Arts Council of Great Britain, Channel 4, AcoGB 1983. Od lat pięćdziesiątych swoje personalne filmy, *poezję filmową*, jak mówiła, realizowała też Margaret Tait; część z nich można uznać za rodzaj diariusza, część to portrety przyjaciół, zob. *Margaret Tait, Film Maker*, reż. Margaret Williams, An Arbor International Production for Channel 4 and Arts Council. Zarówno prace Keena, jak Tait odbiegają jednak od nurtu ukształtowanego przez Mekasa.

⁵⁷ Renata Śukajtytę, *O 'zamrożonych klatkach filmowych' Jonasa Mekasa*, [w:] *(Nie)Obecne granice...*, s. 199–200.

zapisem percepcji autora. Piszący o twórczości Mekasa podkreślają, że podobnie traktował swoje dzienniki literackie i filmowe – zmieniały się tylko narzędzia, służące do zapisu zdarzeń⁵⁸.

Jak wskazuje David E. James, istotnym momentem w twórczości Mekasa było przejście od filmowego notatnika (*film diary*) do dziennika filmowego (*diary film*). Filmowy notatnik był w pewnym sensie odpowiednikiem notatnika literackiego, w którym można zapisać wrażenia i zdarzenia. Zapis ten jest jednak realizowany, w przeciwieństwie do dziennika literackiego, w momencie dziania się zdarzenia. Dlatego też dużą rolę odgrywa późniejsze uporządkowanie materiału – złożenie owych notek w całość. Selekcja, montaż, dodanie komentarza czy napisu nadaje przypadkowym i spontanicznym notatkom charakter całości podporządkowanej określonej celowi. W ten sposób realizowanie notatek diariuszowych i późniejsze ich przetwarzanie staje się zasadniczą praktyką twórczą Mekasa, już nie jest rodzajem wprawki czy formą zastępczą wobec głównej twórczości⁵⁹. Notatka z dziennika intymnego przekształca się tym samym w formę skierowaną ku publiczności. Marjorie Keller określa dziennik filmowy jako „publiczny dokument”⁶⁰, odnosząc się do charakterystycznego paradoksu ekspresji intymnej, o którym szerzej w rozdziale następnym: filmy Mekasa, mimo że posługują się formą typową dla dziennika, są realizowane z myślą o pokazie publicznym, są zatem konstrukcją przeznaczoną dla widza: „Balansują z wielką gracją między formą dziennika a ustrukturuowaną ekspresją wrażliwości artystycznej”⁶¹.

Jeffrey K. Ruoff wskazuje na związki dziennika filmowego z *home movies*, filmami domowymi rozumianymi jako swoisty kod komunikacji wizualnej. Podkreśla odmienne sposoby produkcji i dystrybucji, ale też szereg zabiegów formalnych, typowych dla *home movies*. Ważnym elementem staje się narracja prowadzona z off-u, w której Mekas występuje w roli autora komentującego film dla publiczności⁶². Istotne są też określone rozwiązania formalne, takie jak np. niepoprawna ekspozycja, zdjęcia nieostre, brak ujęć ustanawiających, *jump cuts*, kamera z ręki, nagłe zmiany czasu i przestrzeni, nietypowe ustawienia kamery i jej ruchy. Ruoff podkreśla, że *home movies* z reguły posługują się montażem w kamerze, oraz, że znaczenia nabierają dopiero w kontekście wiedzy o życiu ich autora⁶³. Również Mekas dodawał określone informacje, przy czym, jak wskazuje Ruoff, jego filmy „są realizowane przez awangardową wspólnotę, dla niej i o niej; dokumentują nie domowe lub rodzinne życie artysty, ale nowojorski świat sztuki”⁶⁴.

⁵⁸ M. Keller, *The Apron Strings...*

⁵⁹ D. E. James, *Film Diary...*, s. 147.

⁶⁰ M. Keller, *The Apron Strings...*, s. 94.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Jeffrey K. Ruoff, *Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World*, [w:] *To Free the Cinema...*, s. 295.

⁶³ *Ibidem*, s. 297.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 295. James przyjmuje nieco odmienne stanowisko, wskazując, że między dziennikiem filmowym a filmem domowym zachodzi szereg istotnych różnic, jeśli chodzi o autorstwo i dystrybucję, zob. D. E. James, *Film Diary...*, s. 151.

Warta przywołania jest również twórczość Stana Brakhage'a, która – jeśli przyjąć typologię Sitneya – w pewnym momencie przeszła podobną ewolucję, co twórczość Angera: od filmu transowego do mitopoetyckiego⁶⁵. Zaznaczyć trzeba jednak wyraźnie, że twórczość Brakhage'a cechuje ogromna różnorodność i niezwykle bogactwo przyjmowanych rozwiązań formalnych, nie daje się ona w żadnej mierze w powyższym podziale zamknąć⁶⁶. W kontekście prac Jarmana istotny jest autobiograficzny wymiar twórczości Brakhage'a, który również rejestrował ważne zdarzenia swego życia – przykładem mogą być choćby filmy dokumentujące narodziny jego dzieci, jak *Window Water Baby Moving* (1959). Brakhage realizował krótkie filmy, które dałoby się określić jako dziennikowe, ale także wykorzystywał elementy swojej przestrzeni autobiograficznej w kreacji filmów mitopoetyckich – przykładem może stać się tu *Dog Star Man*.

Brakhage wprowadza do swoich prac wiele skomplikowanych rozwiązań formalnych, realizując dzieła niezwykle złożone, takie jak *Dog Star Man*. Nieco inaczej niż Mekas (kładący nacisk na rzeczywistość zewnętrzną, przefiltrowaną przez emocje i uczucia filmującego), Brakhage wprowadza elementy wizyjne. W swej pracy teoretycznej *Metaphors on Vision*⁶⁷ wskazuje, że pragnie pokazać świat od nowa, w sposób wolny od nawyków percepcyjnych. Pragnie przywrócić spojrzeniu niewinność sprzed momentu nazwania świata, poprzedzającą przyswojenie wyuczonego widzenia. Brakhage'a interesuje nie tylko widok świata zewnętrznego, lecz także możliwość oddania tzw. wizji zamkniętego oka, znacząco rozszerzająca zakres poszukiwań wizualnych.

Z Brakhagem łączy Jarmana, jak w wielu innych przypadkach, liczne rozwiązania czysto formalne. Przywoływany wielokrotnie film *In the Shadow of the Sun*, posługujący się nakładaniem kadrów, unieczystniający obraz do granic percepcji wydaje się także w pewnym sensie kontynuować poszukiwania Brakhage'a i jego idee *closed eye vision*.

Przyjrzyjmy się teraz realizacjom dziennika filmowego w twórczości Jarmana⁶⁸, który w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wykonywał notatki diariuszowe – podobnie zresztą Mekas, który czasem pokazywał fragment późniejszej całości jako oddzielną pracę (choćby *Notes on the Circus*, 1966, które stały się później częścią *Diaries, Notes and Sketches*, 1970). Charakterystycznym elementem jest to, że od początku filmy te były ową główną praktyką filmową, co więcej – nie miały one zostać przetworzone w uorganizowaną całość. Nie przechodziły ewolucji w stronę dziennika filmowego, formy ukształ-

⁶⁵ W przypadku Brakhage'a pomiędzy tymi dwoma fazami pojawi się film liryczny – czyli koncentracja na postrzeganiu świata, uwolnienie kamery, odrzucenie uwarunkowań percepcyjnych (zob. P. Adams Sitney, *Imagism in four Avant-Garde Films*, [w:] *Film Culture...*); u Angera Sitney wskazuje na film imagistyczny (*imagist film*), wystylizowany, koncentrujący się wokół jednego obrazu (*ibidem*).

⁶⁶ Spora część twórczości Brakhage'a to abstrakcyjne filmy, malowane bezpośrednio na taśmie.

⁶⁷ Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, "Film Culture" 1963, nr 30.

⁶⁸ Z uwagi na to, że kwestie autobiografizmu będę szczegółowo analizowała w kolejnym rozdziale, tu zasygnalizuję jedynie najważniejsze kwestie związane z kontekstem awangardy filmowej.

towanej, celowej, skoncentrowanej wokół jakiegoś problemu czy aspektu życia (jak chociażby *Reminiscences of the Journey to Lithuania*, 1972, odnoszące się do podróży Mekasa na rodzinną Litwę). W twórczości filmowej Jarmana brak tego namysłu nad życiem, który cechuje jego teksty literackie. Rejestrował zdarzenia ze swojego życia, pokazywał swoje mieszkania, przyjaciół, imprezy, które wspólnie urządzali (zob. uwagi o *Sloane Square*, 1975 w następnym rozdziale), życie środowiska artystycznego – jednak nie przeprowadzał później żadnej syntezy. Jeśli czasem włączał fragmenty już zrealizowanych filmów w obręb innych prac, czynił to nie w celu zbudowania opowieści o swoim życiu. To dokumentowanie codzienności było głównym celem Jarmana – nie zaś tworzenie retrospektywnej, autobiograficznej opowieści. Traktował te notatki jak zapiski w dziennikach – skądinąd, pierwszy tekst autobiograficzny opublikował dopiero w latach osiemdziesiątych.

Owa charakterystyczna niechęć do syntezy, czy może lepiej – pracowywania wizualnych rejestracji codzienności, odcisnęła się też na kształcie ukończonego już po śmierci artysty filmu *Glitterbug* (1994). Można go uznać za swoisty odpowiednik *In the Shadow of the Sun*, podsumowanie diarystycznej części twórczości Jarmana, zostały w nim bowiem zestawione kolejne realizacje Super 8, czasem zmontowane ze sobą, niekiedy odtworzone w innym niż początkowo tempie. Towarzyszy im hipnotyczna muzyka Briana Eno, brakuje natomiast jakiegokolwiek komentarza czy napisu, które pomogłyby widzowi nieznanemu kontekstu powstania prac zorientować się, co dokładnie ogląda.

Zmiana przychodzi, jak zresztą w wielu aspektach, wraz z pojawieniem się kryzysu AIDS. Wtedy w pracach operujących elementami fikcjonalnymi – jak *The Last of England* czy *The Garden* – pojawiają się elementy wyraźnie świadczące o wymiarze autobiograficznym. Wstawki w *The Garden* pokazują Jarmana przy pracy, czytającego, piszącego, w jego własnym domu. Właśnie ten wątek kazał Tony’emu Raynsowi określić *The Garden* jako obraz odwołujący się do filmu psychodramowego – tę kategorię badacz proponuje zastąpić nieco szerszym (aczkolwiek mocno rozmywającym się) pojęciem *I-Movie*⁶⁹. Wydaje się to pewnym uproszczeniem, bo wprowadzenie wątku autobiograficznego służy raczej podkreśleniu wymiaru politycznego filmu, a nie poszukiwaniom duchowym autora. Sadzę, że trafniejsze jest tu mówienie o nawiązaniu do formy dziennika filmowego, które pełni w filmie istotną rolę – pozwala na wprowadzenie przestrzeni autobiograficznej, a wraz z nią postawy wyzwania, tak ważnej dla późnej twórczości Jarmana.

Także najbardziej radykalny eksperyment Jarmana będzie miał miejsce w obrębie prac diariuszowych. Ukształtowanie projektu *Blue* (1993), który operuje jednolicie niebieskim ekranem, może wydać się dziwne w kontekście dorobku twórcy tak mocno jak Jarman skoncentrowanego na obrazie. Skrajnością odrzucenia wszelkich form filmowych przypomina raczej poszukiwania strukturalistów. Niemniej, to właśnie w tym momencie daje o sobie znać impuls autobiograficzny – artysta, nie mogąc wskutek postępującej ślepoty związanej z AIDS zrealizować filmu inaczej, zdecydował się zastąpić skonwen-

⁶⁹ Tony Rayns, *Derek Jarman and the "I-Movie"*, "Triangle" 1991, February/April.

cjonalizowane formy uobecniania postaci autora⁷⁰ takim właśnie zabiegiem diariuszowym. Interesujące jest zresztą, że Jarman posługiwał się wszystkimi strategiami zaznaczania osoby autora wymienionymi przez Maureen Turim, która wylicza bycie filmowanym przez innych, symbolizowanie swojej osoby w niebezpośredni sposób i zaznaczenie autorskiej „obecności w procesie filmowania poprzez nieobecność”⁷¹.

Kontekst awangardowy ukształtował nie tylko kwestie produkcyjne i dystrybucyjne (spora część filmów Jarmana powstała poza ramami artystycznych instytucji filmowych), lecz także kwestie poetyki i rozumienie medium filmowego przez twórcę. Jeśli chodzi o problemy poetyki, wskazać tu należy odrzucenie obowiązujących konwencji filmowych, tak samo jak podziałów rodzajowych i gatunkowych, rezygnację z budowania konwencjonalnie pojętej fabuły i świata przedstawionego czy też radykalizm w kształtowaniu obrazu filmowego. Gdy mówimy o wpływie na sposób rozumienia medium filmowego, zaznaczyć trzeba personalny charakter wypowiedzi filmowej, jej wizyjność i koncentrację na obrazie filmowym, także eksperymentalizm w dziedzinie środków filmowych. Przypomnieć warto, że inspiracje czerpane z twórczości awangardowej mocno ewoluowały w pracach Jarmana – od zupełnie oddzielnego traktowania dziennikowych notatek filmowych i filmów inscenizowanych na początku lat siedemdziesiątych po połączenie wymiaru autobiograficznego i mitologicznego w pracach rozumianych jako narzędzie walki politycznej.

1.4. Nowi Romantycy

Na zakończenie podkreślić wypada, że twórczość Jarmana miała ogromny wpływ na kształt awangardy filmowej w Wielkiej Brytanii lat osiemdziesiątych. Jak podkreśla Nicky Hamlyn, to właśnie z powodu pojawienia się grupy filmowców, jak Cerith Wynn Evans czy John Maybury, którzy powrócili do inspiracji tradycją wizyjną, skoncentrowali się na obrazie, tendencja strukturalna została w dużej mierze zminimalizowana⁷². Michael O’Pray, przygotowujący przegląd dla Tate Gallery w kwietniu 1985 r., oprócz zdecydowanego powrotu do koncentracji na obrazie, podkreśla też pluralizm brytyjskiego filmu i wideo pierwszej połowy lat osiemdziesiątych⁷³. Przemiany w brytyjskim kinie awangardowym A. L. Rees streszcza w następujący sposób:

Pierwszy był nurt ‘scratch’, który powrócił do politycznego collage’u i rozpoczął eksperymentowanie z systemami wideo o niższych rozdzielczościach, które następnie miały zastąpić kamery bolex 16 mm. Drugim były niskobudżetowe wideoklipy, przywracające do życia niemal

⁷⁰ D. James, *Film Diary...*, s. 154.

⁷¹ Maureen Turim, ‘Reminiscences’, *Subjectivities, Truths*, [w:] *To Free the Cinema...*, s. 194.

⁷² Nicky Hamlyn, *Structuralist Traces*, [w:] *The British Avant-Garde Film...*, s. 233.

⁷³ Michael O’Pray, *British Film and Video 1980–1985. The New Pluralism*, [w:] *British Film and Video 1980–1985. The New Pluralism*, selected by Tina Kean & Michael O’Pray, katalog wystawy w Tate Gallery, London, bns.

zapomniany surrealizm i wprowadzające nową formę hybrydycznego montażu materiału filmowego w technologii wideo. Ta grupa zlewała się z trzecim nurtem, w większości posługujących się kamerą Super 8 campowych filmowców z kręgu *New Romantics*⁷⁴.

Jeśli brać pod uwagę wpływy Jarmana, należy przede wszystkim podkreślić związki z ostatnią grupą, reprezentowaną przez wspomnianych już Evansa czy Maybury'ego, bardzo często z nim współpracujących. Realizowali oni personalne, wizyjne prace, często posługiwali się taśmą Super 8, która jako narzędzie twórcze była dość konsekwentnie eksploatowana⁷⁵, ale także odnosiła się do problematyki politycznej, podejmując kwestie mniejszości gejowskiej. Doskonałym przykładem może stać się tu składający się z czterech części film *Dream Machine* (1984), zrealizowany wspólnie przez Jarmana, Evansa, Maybury'ego i Michaela Kostiffa.

Istotnym polem oddziaływania wydają się także realizowane przez Jarmana teledyski. Rees podkreśla, że ważne dla awangardy lat osiemdziesiątych były związki z *music video*, których źródeł upatruje w twórczości Bruce'a Connera, Angera i Jarmana właśnie⁷⁶. Jarman stworzył wiele teledysków raczej przeciętnych – pracę nad nimi traktował jako sposób zarabiania na życie. Jak sam przyznaje, nie koncentrował się na technice, której nie chciał rozumieć, i konwencjach rządzących gatunkiem, ale na tym, by ludzie w nich występujący byli uśmiechnięci i zrelaksowani – bowiem interesują go ludzie i ich występ⁷⁷.

Niektóre wideoklipy miał jednak zwyczaj pokazywać na festiwalach filmowych, niekiedy – jak w przypadku analizowanego nieco wyżej *Broken English* czy wspomnianego *The Queen Is Dead* – łącząc kilka miniatur w jeden film. Wybór teledysków zaprezentował też podczas retrospektywy w ICA w roku 1988, co podkreśla ważność tego obszaru aktywności dla interpretacji całej twórczości Jarmana⁷⁸. W *The Queen Is Dead*, sfilmowanym na taśmie Super 8, a zmontowanym w technologii wideo (również dość charakterystyczny zabieg dla awangardy lat osiemdziesiątych), przywołując wiele swoich obsesji – dramatyczne przeświadczenie o upadku kultury, wyobrażenia alchemiczne, dwuznaczność płci, etc. – Jarman posługuje się charakterystyczną formą, wypracowaną w eksperymentach z taśmą Super 8. Wśród zabiegów użytych w teledyskach odnajdziemy rejestrację poklatkową, również z charakterystycznym zwolnieniem ruchu, nakładanie obrazów, włączanie zdjęć negatywowych, wykorzystanie solaryzacji, kamerę z ręki, materiał o bardzo niskiej definicji obrazu, etc. Zabiegi takie nie dziwią w pracy dokumentującej występ zespołu Throbbing Gristle (*TG Psychic Rally in Heaven*, 1981) – obraz w filmie wydaje się sprowadzony do barwnych plam, w których przeważają kolory

⁷⁴ A. L. Rees, *op. cit.*, s. 97–98.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 97.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 100.

⁷⁷ Michael O'Pray, *News from home: Super 8 video and home movies: Derek Jarman discusses the "real" filmmaking with Michael O'Pray*, "Monthly Film Bulletin", June 1984, s. 189.

⁷⁸ Mike Jones, *The Flower of Romance*, "Independent Media", Issue 78, June 1988.

ognia wskutek połączenia zdjęć zdegradowanych wielokrotnym kopiowaniem z zabiegiem zwalniania ruchu, uzyskanym manipulacją czasem projekcji podczas refilemowania materiału zarejestrowanego poklatkowo. W wideoklipach dla popularnej grupy The Smiths, emitowanych w telewizjach muzycznych, tak radykalne kształtowanie obrazu filmowego może być odrobinę zaskakujące. Także wiele innych *music videos* zrealizowanych przez Jarmana ujawnia stale obsesje artysty i wykorzystuje charakterystyczne elementy poetyki, jak choćby nawiązujące do estetyki *Burzy* *Dance with me* (1983) dla Lords of the New Church czy przepełnione obrazami kojarzącymi się z portretami natury w *The Garden – So Young* (1993) dla Suede.

W kontekście kultury popularnej niezwykle ciekawa jest współpraca twórcy z popową grupą Pet Shop Boys – Jarman zrealizował dwa teledyski dla zespołu (*It's a Sin* i *Rent*, oba 1987) oraz opracował projekcje na potrzeby trasy koncertowej. Zaangażowany w walkę o zniesienie Clause 28 duet szybko dołączył do grona przyjaciół Jarmana. W *It's a Sin* odnajdziemy nie tylko wpływ poetyki Angerowskiej, lecz także aktualnie absorbujące twórcę tematy. Klip, czytany przez pryzmat epidemii AIDS, wydaje się mieć wydźwięk przede wszystkim polityczny (o czym szczegółowo będę pisać w ostatnim rozdziale), również *Rent* nie jest wolne od elementów świadczących o społecznym zaangażowaniu (choć tu krytyka dotyczy już innych dziedzin). Także *Projections*, prezentowane podczas trasy koncertowej zespołu, wydane następnie na kasecie wideo, naznaczone są rozpoznawalnym stylem Jarmana.

We wszystkich filmach odnajdujemy te same obsesje i strategie, są one obecne również w pracach realizowanych w innych dziedzinach sztuki. Dominujące tematy płynnie przechodzą z literatury do filmu czy malarstwa, stąd niemożność odczytania twórczości filmowej Jarmana bez uwzględnienia pozostałych rejonów aktywności. Kolejny rozdział zestawiać będzie twórczość literacką i filmową pod kątem przyjętych postaw autobiograficznych, bez takiego porównania nie da się bowiem wydobyć wszystkich ich aspektów.

Rozdział 2

Od świadectwa do wyzwania. Postawa autobiograficzna Dereka Jarmana¹

*Dlaczego ludzie piszą o sobie i o tym, co przeżyli, dla-
czego inni ludzie tak koniecznie chcą to czytać? Co stało się
z fikcją, fabułą, czyli historią zmyśloną, baśnią, powieścią?
Odpowiedzi mogą być różne: głód autentyzmu, ciekawość
cudzego życia, zmęczenie dawną formą powieści, znudze-
nie nową. Może potrzeba kontaktu z osobą zamiast słucha-
nia anonimowego głosu?*

Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść,
czyli pisarz i jego postacie*

Pisanie o twórczości Jarmana to ciągle pisanie o biografii artysty. Każde dzieło związane jest z jakimś zdarzeniem z życia twórcy, częstokroć zostaje też wpisane w dzieje grupy, z którą Jarman się identyfikuje. Związany z redakcją „Gay Times” James Cary Parkes zauważa, że w pewnym sensie twórczość ta odzwierciedla kolejne etapy rozwoju ruchu gejowskiego/queer: pokazuje lata sześćdziesiąte – przed liberalizacją, lata siedemdziesiąte – po liberalizacji i okres AIDS, od lat osiemdziesiątych². Z powodu silnego zaangażowania w sprawy społeczne trudno dokładnie odseparować to, co prywatne, od tego, co publiczne. Działalność w ruchu gejowskim wydaje się kształtować autobiograficzny wymiar twórczości Jarmana w tym sensie, że twórca – doskonale świadomy określającej jego tożsamość represji, jakiej podlega grupa, z którą się identyfikuje – decyduje się na wplatanie wątków autobiograficznych w swe prace, by wprowadzić niechciany i tabuizowany temat homoseksualności

¹ Skrócona wersja niniejszego rozdziału została opublikowana w: Dagmara Rode, „Ujaw-
nię swój sekret i przetrwam Margaret Thatcher”. *Postawy autobiograficzne Dereka Jarmana*, [w:]
O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej, red. Dagmara Rode, Paweł Sołodki, War-
szawa 2010.

² James Cary Parkes, *Et in Arkadia... Homo. Sexuality and the Gay Sensibility in the Art
of Derek Jarman*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. Roger Wollen,
London 1996, s. 141.

(o czym niżej) w przestrzeń publiczną. Można pokusić się o stwierdzenie, że wszystkie dzieła Jarmana w jakimś sensie są autobiograficzne, jednak różny sposób obecności elementów zaczerpniętych z życia artysty każe dokonać kilku podstawowych rozróżnień.

2.1. Literatura dokumentu osobistego: kilka definicji

Część prac Jarmana ma charakter jawnie autobiograficzny, w ich przypadku możemy mówić o obowiązującym pakcie autobiograficznym, który, jak twierdzi Phillipe Lejeune, zakłada tożsamość autora, narratora i bohatera wydarzeń³. Sugeruje to czytelnikowi określony sposób lektury tekstu, oparty na pakcie referencjalnym, nie powieściowym. Ściśle autobiograficzny charakter mają zatem literackie dzienniki i próby autobiografii Jarmana oraz część filmów Super 8⁴, „dzienniki filmowe rzeczywistych zdarzeń”⁵ i ostatni ukończony projekt, *Blue*.

W przypadku pozostałych dzieł, by pozostać w obrębie Lejeunowskiej terminologii, należałoby raczej mówić o przestrzeni autobiograficznej, sferze odniesień do własnych doświadczeń, na różne sposoby obecnych w tekstach zarówno niefikcjonalnych, jak fikcjonalnych. Owe odniesienia przybierają rozmaite formy. W *The Garden* będą to nawiązania do dziennika filmowego, sugerujące odczytanie mitologicznej opowieści zarówno przez pryzmat ruchu gejowskiego, jak i osobistej sytuacji Jarmana. W *The Last of England* twórca wykorzysta *home movies* zrealizowane przez swojego ojca i dziadka, kontrastując je z apokaliptycznymi obrazami odnoszącymi się do współczesności. Podobną strategię Jarman zastosuje w książce *Chroma*, w której rozważania o kolorze i cytaty z tekstów artysty bliższych przeplatają się z opowiadaniem o jego życiu. Z kolei publikując scenariusz do *Edwarda II* (1991) Jarman doda różne notatki z planu, uzupełniając niejako tekst o elementy, które zadecydowały o takim właśnie charakterze filmu⁶. Nie pierwszy raz zresztą atmosfera na planie czy sytuacja towarzyska zdeterminowała kształt filmu, co podkreśla sam twórca w *Dancing Ledge*, pisząc o *Burzy czy Sebastianie* (*Sebastiane*, 1976)⁷. W książce *Kicking the Pricks* Jarman wspomina, że powstanie *The Angelic Conversation* było związane z problemami ze zdobyciem pieniędzy na realizację bardziej złożonych projektów:

Aby znaleźć zajęcie przez te wszystkie lata, wróciłem do pracy z kamerą Super 8. Zdecydowałem się rozwijać równoległe kino, bazujące na *home movie*, które uczyniłoby mnie wol-

³ Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, przeł. Wincenty Grajewski, Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda, Regina Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

⁴ Jak pisałam w rozdziale 1., podobnego podziału – na nurt autobiograficzny i nurt związany z rejestracją inscenizowanych zdarzeń – dokonał sam Jarman, zob. Michael O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, s. 72.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Jarman zaznacza także swoje zaangażowanie w ruch queer, umieszczając w książce dużą liczbę aktywistycznych hasel, zob. Derek Jarman, *Queer Edward II*, London 1991.

⁷ Zob. Derek Jarman, *Dancing Ledge*, ed. Shaun Allen, London 1991.

nym. Przestrzeń, w której mógłbym namalować mój ogród. Zacząłem *The Angelic Conversation* i *Imagining October*⁸.

Nieco dalej, w kontekście *The Angelic Conversation*, doda: „kiedy robisz film bez scenariusza, staje się on przedłużeniem twojego życia”⁹.

Ścisłe powiązanie twórczości z życiem nie ogranicza się do improwizacji na planie czy decyzji obsadowych, bardzo wyraźnie daje o sobie znać w przypadku wyboru tematów filmów. Portretowanie osób sytuujących się w jakimś sensie na marginesie społeczeństwa, queerowe odczytywanie historii, ale również filtrowanie biografii innych ludzi przez pryzmat swojego życia, a szczególnie seksualności (zwłaszcza *Caravaggio*, 1986) jest związane ze swoistym pojmowaniem roli autobiografizmu, o którym za moment.

Z uwagi na taki kształt twórczości, nierzadki zresztą w obrębie pisarstwa autobiograficznego, stosowne wydaje się mówienie o autobiografizmie, żywióle autobiograficznym czy też postawie autobiograficznej. Jest to, jak pisze Małgorzata Czermińska, kategoria ponadgatunkowa, w przypadku której „postawa autorska wyraża się przede wszystkim w ukształtowaniu perspektywy narracyjnej i może być modelowana do pewnego stopnia niezależnie od konwencji gatunku”¹⁰, obecna niemal w każdym tekście Jarmana – w przeciwieństwie do paktu autobiograficznego, obowiązującego tylko w przypadku niektórych. Do odczytania nawiązań autobiograficznych niezbędny staje się zatem pewien zasób pozatekstowej wiedzy o autorze. Często sami artyści – w tym Jarman – publikują różne pod względem gatunkowym teksty o charakterze autobiograficznym, które mogą służyć jako źródło potrzebnych informacji¹¹.

Postawa autobiograficzna jest związana z łącznością między rzeczywistym autorem wypowiedzi a podmiotem mówiącym w tekście. Pozwala ona przypisać ów tekst i wszystkie doświadczenia w nim opisywane rzeczywistej postaci, osobie autora. Tekst pisany jest dla odbiorcy, od którego oczekuje się zainteresowania indywidualnością piszącego, jego osobistym doświadczeniem. Píše Czermińska:

Z postawą autobiograficzną mamy do czynienia wówczas, kiedy stworzone zostały wyraźne punkty styczne, zarysowują się wyraźne relacje pomiędzy podmiotem wypowiedzi a podmiotem owego społecznego tekstu biografii, funkcjonującego jako schematyczne minimum wiedzy o rzeczywistym autorze. Sądzę, że istotne jest samo stwierdzenie podobieństwa, a nie jego szczegółowa weryfikacja. [...] Dla postawy autobiograficznej istotna jest zasada ‘sprawdzenia sobą’, zasada osobistego udziału w wypowiedzi, a także osobistej odpowiedzialności za tę wypowiedź. Jest to także potrzeba zakomunikowania siebie jakiemuś Ty. Odpowiedzią odbiorcy jest otwarcie się na kontakt z osobą jak on sam, a nie oczekiwanie na fikcję, właściwe czytelnikowi sięgającemu po powieść nie zawierającą najłżejszych nawet sugestii autobiografizmu¹².

⁸ Derek Jarman, *Kicking the Pricks*, London 1996, s. 90.

⁹ *Ibidem*, s. 140.

¹⁰ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 15.

¹¹ Edward Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm – przemiany – formy – znaczenia*, red. Hanna Gosk, Andrzej Ziemiewicz, Warszawa 2001.

¹² Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 16–17.

Autobiograficzne teksty Jarmana, nie będąc w tym zresztą wyjątkami, bardzo często płynnie przekraczają granice między poszczególnymi gatunkami tego rodzaju pisarstwa, w tym przypadku między dziennikiem a autobiografią¹³. Problematyczne byłoby uznanie *Dancing Ledge* czy *At Your Own Risk* za autobiografię *sensu stricto*. Pierwszego dzieła nie da się zaklasyfikować jako autobiografii przede wszystkim z uwagi na brak uporządkowania, tekst jest zbyt płynny, zbyt otwarty, zwłaszcza że Jarman nie ukrywa, iż tekst ów nie podsumowuje całego życia, tylko pewien jego etap, stanowiący jedynie początek czegoś nowego. W przedmowie do drugiego wydania książki z roku 1991 wyraźnie zaznacza, że otrzymawszy w roku 1986 diagnozę postawił przed sobą cel: „Ujawnię swój sekret i przetrwam Margaret Thatcher”¹⁴. W przypadku drugiego tekstu napotkamy natomiast problem zbyt ścisłego podporządkowania wyłącznie jednemu aspektowi.

2.2. Wyzwanie *coming out*

Jak większość tekstów o charakterze autobiograficznym, czy – by użyć przydatnego w tym miejscu określenia Romana Zimanda – literatury dokumentu osobistego¹⁵, książki Jarmana oscylują między postawą świadectwa (świat), wyznania (ja) i wyzwania (ty – czytelnik). Koncepcja autobiograficznego trójkąta Małgorzaty Czermińskiej, przedstawiona w pracy *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*¹⁶, podkreśla zróżnicowanie interesującego badaczkę obszaru z uwagi na dominację jednego z elementów: po pierwsze, opisywanego przez autora świata – wtedy mamy do czynienia z tekstami będącymi raczej świadectwem określonych zdarzeń; po drugie, przeżyć i emocji, które autor (czytelnikowi) wyznaje – wtedy dominuje sytuacja mniej lub bardziej konfesyjna; po trzecie czytelnika wreszcie, stającego się partnerem dialogu, w którym tekst zdaje się powstawać¹⁷. Postawa wyzwania rzucanego czytelnikowi w największym stopniu zdaje się akcentować

¹³ Na temat wyznaczników dziennika, zob.: Aleksander Milecki, *Forma dziennika w literaturze francuskiej. Z dziejów form artystycznych w literaturze francuskiej*, Kraków 1983; Lidia Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne” 1950, ser. VIII, Wrocław–Łódź; autobiografii: P. Lejeune, *op. cit.*; Georges Gusgorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. Janusz Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

¹⁴ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 7.

¹⁵ Roman Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990. Zimand w swej pracy wskazuje na trudności w wyznaczeniu ścisłych granic między poszczególnymi gatunkami pisarstwa autobiograficznego, uzasadniając to, z jednej strony, zachowaniami czytelników, z drugiej – samych twórców.

¹⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*

¹⁷ Czermińska wskazuje na przełomową rolę dzienników Gombrowicza, pisanych do publikacji w „Kulturze”, które ukierunkowane były na dialog z czytelnikiem. W późniejszych edycjach Gombrowicz umieszczał zmiany owym dialogiem wywołane; dialog ów był zatem rzeczywistą wymianą myśli, nie jedynie figurą retoryczną, zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 34–41.

paradoksalny wymiar pisarstwa autobiograficznego¹⁸: nawet, jeśli piszemy tylko dla siebie, to staramy się, aby pisanie owo nie wpadło w „niepowołane ręce”, co (wprawdzie w formie negatywnej) podkreśla obecność potencjalnego czytelnika¹⁹. Oczywiście, postawy te nie występują w całkowitej izolacji, najczęściej przenikają się wzajemnie i mieszają, niemniej jedna z nich z reguły dominuje. W kontekście tekstów Jarmana, z uwagi na ich zamysł, mówienie o tym, co dotąd nie mogło zostać wyrażone z powodu społecznego tabu, jakie otacza homoseksualizm i AIDS – najistotniejsza wydaje się postawa wyzwania rzucanego czytelnikowi, postawa prowokacji²⁰. Teksty realizujące ją idealnie wręcz podkreślają balansowanie między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, ów tak charakterystyczny dla Jarmana kształt twórczości.

Twierdzenie o dominacji postawy wyzwania jest wszakże ściśle w odniesieniu do twórczości Jarmana dopiero od połowy lat osiemdziesiątych. Cezurę czasową może stanowić pojawienie się epidemii AIDS. Kryzys AIDS dość szybko stał się elementem obecnym i szczególnie akcentowanym w dziele Jarmana, zwłaszcza od momentu, gdy otrzymał pozytywny wynik badania na obecność wirusa HIV pod koniec roku 1986. Wtedy zresztą Jarman decyduje się opublikować teksty *stricte* autobiograficzne – wcześniej czynione przez twórcę notatki znane są czytelnikowi tylko z fragmentów cytowanych w którejś z późniejszych książek. Dzienniki filmowe z lat siedemdziesiątych prezentują raczej postawę świadectwa, stanowią zapisy określonych zdarzeń, ich główną funkcją zdaje się utrwalenie konkretnych miejsc czy wrażeń. Taka postawa pojawiać się będzie również w późniejszych pracach, jednak w tekstach dzienników dotyczyć będzie ona jedynie samego sposobu opisu zdarzeń, już nie kontekstu, w jaki zostają wpisane, który narzuca raczej mówienie o postawie wyzwania. W latach osiemdziesiątych w twórczości (filmowej, literackiej i malarskiej) Jarmana pojawia się zwrot do czytelnika, bądź za pośrednictwem zaimek „my”, gdy mówi do innych przedstawicieli represjonowanych grup, bądź „wy/oni”, gdy mówi do heteroseksualnej większości społeczeństwa. Kolejnymi swoimi pracami Jarman włącza się w walkę z represjami, spotykającymi osoby queer i osoby żyjące z HIV/AIDS. Z jednej strony buduje pewną wspólnotę opartą na podobnym doświadczeniu, z drugiej – prowokując i łamiąc społeczne tabu, zmusza czytelnika nieidentyfikującego się z represjonowanymi grupa-

¹⁸ Paradoks ekspresji intymnej charakteryzuje Czermińska następująco: „Paradoks ten na tym polega, że absolutna poufność możliwa jest tylko w milczeniu. Ekspresja słowna, nawet obwarowana niezliczonymi zastrzeżeniami, z założenia oznacza ryzyko trafienia w obce ręce, a więc jakoś musi odbiorcę uwzględnić” (*ibidem*, s. 16).

¹⁹ Kasperski pisze wręcz, że autobiografia powstaje z zamiarem zakomunikowania czegoś komuś, zob. E. Kasperski, *op. cit.*

²⁰ Czermińska podkreśla, że postawa wyzwania związana jest z tymi tendencjami w sztuce, w obrębie których dzieło rozumiane jest jako całość otwarta, a tym, co istotne i interesujące czyni się nie artefakt, ale kontakt twórcy z odbiorcą (M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 16). Zresztą taki sposób myślenia bliski był samemu Jarmanowi, który w kontekście swojej pracy malarskiej czynił uwagi o roli procesu i zbędności efektu końcowego (D. Jarman, *Kicking...*, s. 40); podobne spostrzeżenia pojawiły się w kontekście *Burzy w Dancing Ledge*, zob. D. Jarman, *Dancing Ledge...*

mi przynajmniej do uświadomienia sobie ich obecności, wprowadza elementy owego stabuizowanego dyskursu w przestrzeń publiczną.

Taka ewolucja postawy autobiograficznej wynika z sytuacji społecznej. Po okresie względnej liberalizacji w latach siedemdziesiątych, w kolejnej dekadzie, wraz z pojawieniem się epidemii AIDS, następuje powrót do społecznego ostracyzmu dotyczącego osoby nieheteronormatywne. Zmianom ulega też ustawodawstwo – w Wielkiej Brytanii uchwalony zostaje Clause 28, którego zniesieniu Jarman zadedykował swoją książkę *Queer Edward II*²¹. *Coming out*, ujawnienie orientacji seksualnej, owo „wyjście z szafy”²², problem szeroko komentowany w latach sześćdziesiątych, pojawia się ponownie, tym razem wobec podwójnej stygmatyzacji, nie tylko z uwagi na orientację seksualną, lecz także na AIDS, która długo wiązana była jedynie z tzw. grupami ryzyka, a w początkowych fazach epidemii nazywana „rakiem gejów”. Z tego też względu zmienia się postawa Jarmana, który nie skupia się już na dokumentowaniu własnego życia, tylko na mówieniu głośno i zdecydowanie w pierwszej osobie o rzeczach, o których „się nie mówi”. Jak pisałam, jest to związane z określonym założeniem, które towarzyszyło powstaniu *Dancing Ledge* i które wydaje się patronować wszystkim kolejnym pracom.

O pomyśle napisania autobiografii (notatki w dziennikach czynił od dawna) Jarman mówi następująco we wstępie do drugiego jej wydania:

Nico powiedział mi kiedyś – czemu tego nie spiszysz? Pewne rzeczy pociągały za sobą następne i to, co miało być pierwotnie książką o frustracji wynikającej z braku dofinansowania, w końcu stało się biografią, spisaną w wieku lat czterdziestu²³.

W książce *Kicking the Pricks* precyzuje:

To dlatego napisałem autobiografię. Wywiady dla „Gay Sunshine” w latach siedemdziesiątych były ważne, to był pierwszy raz, kiedy czytałem wywiady z mężczyznami, mówiącymi o swojej seksualności, bardzo otwarcie w przypadku Allena Ginsberga, co mnie bardzo ekscytowało. [...] W 1982 roku mój przyjaciel Nicholas powiedział mi, żebym wziął się za spisanie tego. Nie istniała wtedy właściwie gejowska autobiografia, kilka niezobowiązujących początków w prasie gejowskiej, ale nikt, z wyjątkiem Toma Driberga nie napisał autobiografii, w której byłby opisany stosunek seksualny, na pewno nikt z mojego pokolenia. To

²¹ W *At Your Own Risk* przytacza treść aktu, który zakazuje promowania homoseksualizmu, publikowania materiałów o takim charakterze oraz nauczania o możliwości zaakceptowania homoseksualizmu jako udawanej relacji rodzinnej (Derek Jarman, *At Your Own Risk. A Saint's Testament*, ed. Michael Christie, London 1993, s. 127–128). Jarman komentuje to rozwiązanie prawne jako podsycające uprzedzenia. W innym miejscu dodaje również, że akt ten dla ruchu queer był wezwaniem do jedności w obliczu nowego celu (Derek Jarman, *Modern Nature*, London 1991, s. 102). Clause 28 Jarman komentuje również w: Minty Clinch, *Positive Direction* (wywiad z Derekiem Jarmanem), „The Observer Magazine”, 13 October 1991.

²² Angielskie *coming out of the closet* na polski bywa tłumaczone jako „wyjście z szafy”, zaś przymusowe milczenie, owo zamknięcie, określane jako „szafa”, zob. Jacek Kochanowski, *Fantazmat zróżNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004, s. 153–157; Błażej Warkocki, *Raport z obłąkanego ciała czyli 'living in the closet'*, [w:] *Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie 'gender'*, red. Tomasz Basiuk, Dominika Ferrens, Tomasz Sikora, Katowice 2002, s. 130–131.

²³ D. Jarman, *Dancing Ledge*..., s. 7.

zdawało się dobrym powodem, by wypełnić puste miejsca, by zacząć mówić 'ja' zamiast 'oni' i by podjąć decyzję w stosunku do owego 'ja', by pokazać, jak mają się rzeczy w stosunku do mnie, tak, bym nie mówił o innych, że *oni* robili to czy *oni* robili tamto²⁴.

Zmiana osoby gramatycznej pociąga za sobą także zmianę umowy z czytelnikiem – w miejsce spodziewanego paktu powieściowego pojawia się pakt autobiograficzny, oparty na odniesieniu do życia konkretnej osoby.

Podkreślenia wymaga owo nastawienie na odbiorcę i leżące u jego podstaw (a wywiedzione z osobistych doświadczeń Jarmana) przeświadczenie, że aby możliwe było określenie się jako osoba o orientacji homoseksualnej w heteronormatywnym świecie, potrzebny jest jakikolwiek istniejący wzorzec, jakiś zewnętrzny punkt odniesienia. Jarman dotyka tu problematyki *coming out*, związanego przecież z mówieniem w języku obowiązującego dyskursu, heteronormatywnego i homofobicznego²⁵. Pierwszym krokiem jest, co Jarman nieustannie podkreśla, wprowadzenie niechcianych problemów w sferę publiczną, a jeszcze bardziej istotne okazuje się wprowadzenie ich „w pierwszej osobie”, podpisanie imieniem i nazwiskiem deklaracji o orientacji seksualnej innej niż heteroseksualna czy fakcie bycia zarażonym wirusem HIV. Dlatego zresztą w interesującym mnie okresie w twórczości Jarmana pojawia się tak wiele prac realizujących pakt autobiograficzny, odnoszący czytelnika do rzeczywistych doświadczeń konkretnej osoby. I chociaż, w klasycznym rozumieniu, autobiografia jest próbą zrozumienia siebie i swojego życia²⁶, w tym momencie istotniejszy staje się odbiorca, do którego Jarman kieruje swoje teksty.

Konstruowanie tożsamości queer jest możliwe jedynie wtedy, gdy istnieje możliwość mówienia o seksualności. W taki też sposób Jarman uzasadnia przesylenie swoich tekstów elementami związanymi z seksem:

Dlatego w tej książce [At Your Own Risk] jest tak wiele seksu – ponieważ nikt nie ma ochoty o tym dyskutować. Dla nas ważne jest mówienie o seksie, określenie się w świecie, który nigdy o nas nie mówił. Jeśli ludzie nie potrafią tego zrozumieć, są bardzo głupi. Kiedy się odzywasz, potwierdzasz że żyjesz. [...] Dlatego zrobiłem *Sebastiana*. Aby młodzi mężczyźni mieli jakąś możliwość: drzwi do innego świata zostały otwarte²⁷.

Swojej twórczości (filmowej i literackiej) Jarman stawia zatem zadanie pokazania innego, możliwego świata, nazwania tego, co – choć spychane na margines – uparcie istnieje.

²⁴ D. Jarman, *Kicking...*, s. 30

²⁵ Zob. uwagi o dwuznaczności *coming out*, które – przywołując Eve Kosofsky Sedwick – czyni Jacek Kochanowski (J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 135).

²⁶ Mieczysław Dąbrowski określa autobiografię jako próbę zbudowania tożsamości ostatecznej, budowanie mitu osobistego (Mieczysław Dąbrowski, *(Auto)-Biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm – przemiany – formy...*); Georges Gusgorf twierdzi, że „autobiografia jest jednym ze środków wiodących do poznania siebie samego dzięki odtworzeniu i odczytaniu całości życia [...] autobiografia jest drugim odczytaniem doświadczenia, prawdziwszym niż pierwsze, ponieważ polega na jego uświadomieniu” (G. Gusgorf, *op. cit.*, s. 269). Podobne spostrzeżenia pojawiają się też w innych, cytowanych w tekście, pracach poświęconych autobiografii.

²⁷ D. Jarman, *At Your Own Risk...*, s. 29.

Tym, co sprowokowało Jarmana do wyboru takiej właśnie postawy było poczucie egzystowania na marginesie społeczeństwa, świadomość nierównych szans i nierównych praw. Swoje życie streszcza w następujący sposób:

Urodziłem się 31 stycznia 1942 o siódmej trzydziści rano w Królewskim Wiktoriańskim Domu Położniczym w Northwood. Przez pierwsze dwadzieścia pięć lat życia żyłem jako kryminalista, a przez następne dwadzieścia pięć jako obywatel drugiej kategorii, pozbawiony równości oraz praw człowieka. Bez prawa do adopcji dzieci – nawet gdybym miał dzieci, mógłbym zostać uznanym za niezdolnego do bycia rodzicem; niezdolny do służby wojskowej; mogący współżyć legalnie od dwudziestego pierwszego roku życia; bez prawa do dziedziczenia; bez prawa dostępu do ukochanego; bez prawa do publicznego okazywania uczuć; bez prawa do pozbawionej uprzedzeń edukacji; bez [możliwości] prawnego zalegalizowania mojego związku i bez prawa do małżeństwa. Te ograniczenia subtelnie pozbawiły mnie wolności. Było nie do pomyślenia, że mogłoby być inaczej, więc pogodziłem się z tym wszyscy²⁸.

I znów, jak natrętny refren powraca rozpoznanie: myśleliśmy, że nie może być inaczej... Aby ktokolwiek z późniejszych pokoleń mógł pomyśleć o innym sposobie funkcjonowania w społeczeństwie, potrzebny był ów wysiłek wprowadzania niechcianego tematu w publiczną przestrzeń.

2.3. Między dziennikiem a autobiografią – literackie teksty Dereka Jarmana

Warto przyjrzeć się kolejnym tekstom Jarmana i sposobom realizowania w nich konkretnych postaw autobiograficznych. Zaczniemy od autobiografii *Dancing Ledge*. Jak sygnalizowałam wcześniej, nie jest to typowa autobiografia, przybiera ona raczej postać dziennika, nie zaś spójnej opowieści o przeszłości autora. Mamy do czynienia ze strzępami notatek z różnych momentów życia, czasem opatrzonych – jak zapis w dzienniku – dokładną datą i/lub miejscem²⁹, innym razem tytułem, przeplatanych wtrąceniami odnoszącymi się do momentu pisania. Co więcej, Jarman zaczyna książkę od określenia punktu, w którym się znajduje: diariuszowa notatka o znajomych, świętach i wyjeździe do Rzymu datowana jest: 20 grudnia 1982, Monteverde, Toskania. Wątkiem dominującym w pierwszym rozdziale są perturbacje związane z realizacją *Caravaggia* – kolejne próby zdobycia pieniędzy, ewoluowanie scenariusza, podróże do Włoch etc. Jednak nawet w obrębie tego wątku Jarman nie zachowuje porządku chronologicznego, opowiada zdarzenia raczej w zgodzie z kolejnymi skojarzeniami³⁰. Czasem nawiązuje do innych wydarzeń, relacjonuje pobyt na festiwalu w Cannes, w pewnym momencie przechodzi do wspomnienia z wczesnego dzieciństwa, znad jeziora Maggiore, innym razem asocjacja prowadzi do opowieści o Nowym Roku w Wenecji w roku 1971.

²⁸ *Ibidem*, s. 4.

²⁹ Zwyczajowe parateksty w dzienniku, zob. wyliczenie wyznaczników formalnych dziennika Michała Głowińskiego, przytoczone przez Aleksandra Mileckiego (A. Milecki, *op. cit.*, s. 17).

³⁰ O zasadzie skojarzeniowej w autobiografii zob.: John Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. Grażyna Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

Dopiero drugi rozdział wydaje się rozpoczynać właściwą część autobiografii, jeśli za autobiografię uznamy retrospektywną opowieść o czymś życiu, prowadzącą do podsumowania dotychczasowych zdarzeń i ich wpływu na kształt teraźniejszości. Rozdział drugi, zatytułowany *Painting it out*, relacjonuje dzieciństwo i czas nauki w szkole. Niejako w zgodzie z wyznacznikami autobiografii zaczyna się od *A Short Family Mythology*, zaraz potem pojawiają się *Other People's Mythologies*. Kolejny zapis dotyczy bardzo fascynującego Jarmana *Czarnoksiężnika z krainy Oz* (*The Wizard of Oz*, reż. Victor Fleming, 1939), później pojawiają się *Diabły*, w których *Czarnoksiężnik* patronuje ostatniej scenie oraz kilka wspomnień z dzieciństwa (opowieść o babci Mimosie, o świątecznym indyku, upieczonym z wielkim trudem, który przed spożyciem uległ destrukcji, o nawiedzonym domu i starej pani Pilkington). Dzieje kolejnych wyjazdów także zbudowane są z anegdot – Jarman opowiada o kucharzu czy o suszeniu fiołków w książce *Gallie Wars* Juliusza Cezara.

Warto zwrócić uwagę na specyficzne budowanie osobistej historii z okrucichów pamięci, z drobiazgów, z których składa się codzienność. Jarman rzadko dokonuje podsumowań, syntez tego, o czym opowiada, raczej wskazuje na określone zdarzenia w swoim życiu, które czasem okazują się momentami przełomowymi, a czasem wprost przeciwnie – stanowią jakiś przypadkowo wyłoniony z przeszłości element. Ten sposób pisania wydaje się kontynuacją dominującej w początkowym okresie twórczości postawy świadectwa – relacjonując swoje życie koncentruje się na zdarzeniach, przywoływanych w najdrobniejszych szczegółach.

W momencie, w którym Jarman zaczyna opisywać okres edukacji, wprowadzone zostają wątki silnie związane z sytuacją gejów w społeczeństwie; wiele wspomnień dotyczy aparatu represji, sposobów kształtowania określonych – pożądaných z punktu widzenia heteronormatywnego społeczeństwa – postaw. Jedna z notatek dotyczy wielokrotnie opowiadanej zresztą przez Jarmana w różnych książkach historii o zdekonspirowaniu niewinnej w gruncie rzeczy relacji między dwoma chłopcami przez żonę dyrektora i jego konsekwencjach³¹.

Dalsza część opowieści o czasach szkolnych często podkreśla niemożność pogodzenia się z własną seksualnością. Okres ten Jarman wspomina jako czas izolacji od otoczenia, jedyną formą samoobrony okazało się malowanie – sposób na jakieś funkcjonowanie w nieprzyjaznej rzeczywistości. Dopiero czas spędzony w uniwersytecie zaowocuje stopniowym otwarciem, mimo iż Jarman pisze: „nie było wtedy społeczności gejskiej, nie miałem pojęcia o istnieniu takich miejsc jak puby czy kluby – nawet gdybym wiedział, byłbym zbyt nieśmiały, żeby zrobić pierwszy ruch”³². Wspomina też o pierwszym zetknięciu z literaturą podejmującą tematykę gejską, tekstami Jeana Cocteau, Jeana Geneta, Williama Burroughsa, Allena Ginsberga. Uwagi te przeplatane są, w zgodzie z ogólnym podporządkowaniem opowieści kolejnym skojarzeniom, historiami z wakacji, uwagami o sztuce brytyjskiej lat sześćdziesiątych, wspomnieniami dotyczącymi decyzji związanymi z dalszą edukacją i sytuacji rodzinnej.

³¹ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 49–50.

³² *Ibidem*, s. 54.

Pozostała część *Dancing Ledge* realizuje ten sam model. Wiele notatek dotyczy spraw związanych z orientacją seksualną Jarmana: opowiada o kolejnych partnerach, o typowych dla środowiska gejowskiego w danym okresie sposobach realizowania swojej seksualności. W *Dancing Ledge* odnajdziemy też wiele przenikliwych uwag odnoszących się do środowiska gejowskiego tamtych czasów. Jako późniejszy bywalec różnych barów i klubów, Jarman opisuje ich specyfikę, wspomina przejścia z policją, opisuje przyjazne relacje w pracowni scenografii teatralnej w Slade School of Art w kontraście do mniej przychylniej osobom homoseksualnym pracowni malarskiej, kolejne alternatywne wybory Miss World organizowane przez Andrew Logana (Jarman sportretuje je też w filmie *Miss World 1973*). Duża część notatek dotyczy realizacji artystycznych – wiele miejsca Jarman poświęca opisom filmów, prac malarskich czy teatralnych. Podobnie jak inne wątki, także i ten składa się z – wydawać by się mogło – banalnych detali. Wiele miejsca poświęca też Jarman swoim przyjaciółom, anegdotom związanym z ich często ekscentrycznym zachowaniem. Opisuje mieszkania, w których mieszkał, sklepy, w których robił zakupy, z anegdotką o kupowaniu damskiego kapelusza włącznie. Oczywiście, intencją, która wydaje się stać za decyzją o włączeniu tej historii do autobiograficznej opowieści jest pokazanie, w jaki sposób działa heteronorma. Przymierzanie przez Jarmana damskiego kapelusza tak zbulwersowało ekspedientkę, że była zdecydowana wyrzucić go ze sklepu. Dopiero interwencja artysty u kierownika i podanie się za współpracownika Kena Russella, który kompletuje kostiumy do planowanego filmu, pomogło w zrealizowaniu zakupu.

Dancing Ledge, pisana jako autobiografia, jakkolwiek może się wydawać chaotyczna, w przeciwieństwie do dzienników charakteryzuje się pewnym uporządkowaniem. Jak przypomina John Sturrock:

Autobiografia pisana bez owego spojrzenia wstecz, tj. złożona z zapisków, robionych przez wiele lat i potem już nie korygowanych, byłaby dokumentem tyleż ciekawym, co przewrotnym. Umowa o autobiografii między pisarzem a czytelnikiem z pewnością zawiera klauzulę stanowiącą, iż punktem, z którego pisarz zwraca się do nas, jest czas pisania, a nie czas zapamiętany. Obowiązkiem autora jest przepracowanie tych dokumentów z przeszłości, które wykorzystuje – w ten sposób posługuje się czasem, zamiast mu się poddawać³³.

Obowiązek ów Jarman wypełnia, oczywiście podporządkowując opowieść interesującym go problemom. Uporządkowanie to nie eliminuje zupełnie wrażenia fragmentaryczności czy wręcz pewnej przypadkowości, które wywołuje zwłaszcza brak podsumowania, autointerpretacji, do której klasyczna autobiografia powinna zmierzać. W jej miejsce Jarman proponuje przewrotne *Inventory*, rozpoczynające się od wyliczenia długów finansowych i w niczym nieprzypominające zwyczajowego obrachunku grzesznika. W tej książce, jak we wszystkich innych, chętnie posługuje się cytataми ze swoich filmów i notatek, a także innych tekstów.

Kolejny utwór, który chciałabym w tym miejscu poddać analizie, *At Your Own Risk*, to również rodzaj autobiografii, co wzmacnia zwłaszcza podtytuł:

³³ J. Sturrock, *op. cit.*, s. 342.

A Saint's Testament. Autobiografia to jednak pisana według określonego klucza, co nie dziwi, skoro jej autorem jest święty kanonizowany przez zakon Sisters of Perpetual Indulgence, gejowski zakon, który zdecydował się uczynić Jarmana swoim „świętym” z uwagi na jego książki, filmy, to, co robi dla ruchu gejowskiego i lesbijskiego oraz dlatego, że „ma bardzo seksowny nos”³⁴. Głównym założeniem Jarmana było pokazanie swojej osobistej historii przez pryzmat ewoluującego ruchu gejowskiego, stąd bardzo wiele odwołań do sytuacji zewnętrznych oraz *appendix*, zawierający teksty przyjaciół Jarmana, zajmujących się walką o prawa obywatelskie. Byłaby to zatem modelowa queer-autobiografia, spełnienie zamierzeń Jarmana. Różni się ona zdecydowanie od *Dancing Ledge*, książki pisanej jeszcze z perspektywy okresu liberalizacji – *At Your Own Risk* powstaje w okresie epidemii AIDS, co odciska się nie tylko na nastroju dzieła, lecz także na znacznie silniejszym skoncentrowaniu na problematyce queer.

Istotnym elementem jest podkreślana wspólnota – określony adresat oraz grupa, do której owa wspólnota ustawia się w kontrze: my – wy. Początek tekstu daje wskazówki, jak należy go czytać. Jarman wymienia pamięć i wyobraźnię, sugerując, że tekst niekoniecznie oferuje ścisły – detalicznie dokładny – opis rzeczywistości, raczej rodzaj mapy, którą tylko członkowie owej wspólnoty będą umieli odczytać. To oczywiście intensyfikuje tylko wrażenie hermetyczności tekstu:

Krajobrazy czasu, pamięci, krajobrazy wyobrażone. *At Your Own Risk* przywołuje te, przed którymi cię ostrzegano: Własność Prywatna, Wstęp Wzbroniony; płot, przez który przeskoczyłeś, mur, na który się wspiałeś, strach oraz radość, stróżujące psy oraz policja w krzakach, boczne uliczki, regulaminy, nakazy i zakazy, Uwaga Niebezpieczeństwo, zagubienie, kraina cienia, ładni chłopcy, miła policja, która wsadziła ich kutasy w twoje usta i przerażonego aresztowała³⁵.

I dalej:

Moja książka jest zbiorem przyczynków do niezakończonych spraw i porządków. Tak jak pamięć, posiada puste pola, amnezję, fragmenty przeszłości, nadłamaną przyszłości. Ci, którzy tego nie przeżyli, mogą zrozumieć to opacznie, ci, którzy w tym żyją, odczytają ową mapę właściwie³⁶.

Tekst *At Your Own Risk* podzielony został na części, odpowiadające kolejnym dekadom, którym Jarman przygląda się pod kątem istnienia i funkcjonowania ruchu gejowskiego. Często opisuje sytuacje zewnętrzne wobec siebie, zdarzenia szczególnie dobrze odzwierciedlające dane zagadnienie, owiane legendą aresztowania czy procesy. W tak zarysowane tło wpisuje swoje własne doświadczenia, pokazuje, w jaki sposób kształtowała się jego seksualność, jego rozumienie seksualności, jego świadomość represji. *At Your Own Risk* składa się ze znanych z innych tekstów fragmentów, dotyczących represyjności szko-

³⁴ D. Jarman, *At Your Own Risk*..., s. 131.

³⁵ *Ibidem*, s. 3.

³⁶ *Ibidem*, s. 5.

ły, klubów, barów, obyczajowości środowiska gejowskiego, zwyczajów związanych z szukaniem możliwości kontaktów seksualnych etc. Całość daje bardzo wyrazisty obraz przemian w ruchu gejowskim, widziany oczami uczestnika kolejnych zdarzeń. Obraz napisany po to, by wesprzeć dążenie do seksualnego wyzwolenia, bowiem „Nadal mam uczucie, iż nie istnieje żadna wolność seksualna, chyba, że jest prywatna. Można się szarpać próbując zrozumieć, kim się jest. Nie ma sensu wstępować do grupy i głosić na forum, kim chciałoby się być, życie należy najpierw przeżyć, a potem się nawracać”³⁷.

Pozostałe książki należałoby raczej nazwać dziennikami, choć przeprowadzenie tak zdecydowanego podziału może wydawać się pewnym nadużyciem. W dalszej części pracy chciałabym skoncentrować się na tych właśnie tekstach.

Jarman pisał dzienniki w zeszytach, które łatwo mógł zmieścić w kieszeni; zapisywał różne, mniej lub bardziej istotne wydarzenia. Jedynie dwa razy poprosił o pomoc, gdy choroba nie pozwalała mu już utrzymać pióra. Ważną uwagę, odnoszącą się do sposobu pisania i redagowania dzienników, zamieścił w przedmowie do *Kicking the Pricks* Keith Collins (partner Jarmana, w dziennikach jako H.B.):

Derek w niezwykłym stopniu przeredagował swój tekst, wyszorował przeszłość, odkrył znaczenie, ciał go bezwzględnie tak, że kiedy strony wracały, broczyły konfliktową krwią czerwonych pisaków – był to proces korekty i ponownego odkrywania, proces charakterystyczny dla jego malarstwa, pisarstwa, montażu filmowego i osobistej historii³⁸.

W ten sam sposób Collins opracował *Smiling in Slow Motion*. Zastosował, jak sam pisze, podobną strategię, co Jarman, redagując poprzednie tomy: „połączył niektóre fragmentaryczne szkice biograficzne, usunął część powtórzeń i z powodów prawnych wyciął kilka fragmentów”³⁹. Przeredagowywanie, spoglądanie z dystansu, jaki daje czas, w którym książka przygotowywana jest do druku, dokonywanie – w przypadku Jarmana niekiedy daleko idących – interpretacji zdarzeń, w większym stopniu jest charakterystyczne dla autobiografii niż dla dziennika, pisanego przecież z dnia na dzień, „na gorąco” i w zasadzie pozbawionego opracowania czy uporządkowania. „Szorowanie przeszłości”, o którym pisze Collins, prócz tego, że mimochodem przypomina, jak bardzo iluzoryczne są granice wyznaczone przez teoretyków, wskazuje także na ciągłą świadomość celu, w jakim tekst ma być opublikowany. W innym miejscu Collins doda, że Jarman miał bardzo ambiwalentny stosunek do publikacji swoich dzienników i wielokrotnie zmieniał decyzję. Skoro zatem zdecydował się na ich wydrukowanie, nadał im także formę stosowną do funkcji, jaką miały pełnić.

Dzienniki charakteryzowało nie tylko wielokrotne przerabianie, poprawianie, redagowanie. Niektóre wydarzenia pojawiały się kilkakrotnie, opisy-

³⁷ *Ibidem*, s. 72.

³⁸ D. Jarman, *Kicking...*, s. 3.

³⁹ *Editor's Preface*, [w:] Derek Jarman, *Smiling in Slow Motion*, ed. Keith Collins, London 2001.

wane w różnych miejscach – myślę tu o wydarzeniach w jakimś sensie dla Jarmana przełomowych, takich jak np. pierwsze zakochanie, doświadczenie represji w szkole, *coming out*, pozytywny wynik testu na HIV. Istotne, że niektóre z tych wydarzeń Jarman za każdym razem opowiadał inaczej.

Przykładem może być sytuacja *coming outu*, której opisy analizuje Matt Cook w swoim tekście „*Words written without any stopping*”: *Derek Jarman's Written Work*:

[...] używane terminy i nacisk na (samo-)określenie zmieniają się. W *Dancing Ledge* pisze: „po tygodniach rozmyślenia nad sobą usiadłem pewnego wieczoru z Rogerem i powiedziałem mu, że jestem homoseksualistą. Byłem przerażony, bałem się, że to wyznanie zniszczy naszą przyjaźń”; zaś w *Modern Nature*: „Zakochałem się w niezwykle czarującym teologu, Rogerze, i kilkakrotnie chodziłem w niedzielę z Russell Square na Bethnal Green, żeby się z nim zobaczyć. W końcu wybałem nad filiżanką herbaty, co mnie męczy, nie powiedziałem mu, że to on jest obiektem mojego pożądania, więc pozostaliśmy przyjaciółmi”; a w *At Your Own Risk*: „Tego roku powiedziałem Rogerowi, jednemu z teologów, że być może jestem Queer⁴⁰. Okazał zrozumienie, ale nie zaproponował żadnego rozwiązania. Nie było o czym dalej mówić”.

Skrupulatnie rozważone wyznanie w *Dancing Ledge* prowadzi do anegdotycznego opisu nieporadnej, niemal komicznej sytuacji w *Modern Nature*. Relacja z Rogerem jest kluczowa w obu przypadkach, a zdarzenie ma znaczenie bardziej osobiste niż polityczne. W *At Your Own Risk* sytuacja jest dokładnie odwrotna, zdarzenie zostało opowiedziane po to, by wyrazić określony pogląd. Jarman jest teraz „Queer” – z wielkiej litery i upolityczniony – a nie klinicznie skategoryzowanym „homoseksualistą”⁴¹.

Te trzy różne w gruncie rzeczy wersje tej samej opowieści – o rozmowie z przyjacielem na temat swojej orientacji seksualnej – wpisują zdarzenie w różne konteksty, zależne, jak się wydaje, w głównej mierze od odbiorcy. Kim innym jest czytelnik autobiografii, kim innym odbiorca *At Your Own Risk*. W zależności od charakteru tekstu, zdarzenie ma znaczenie przede wszystkim osobiste lub polityczne. Zauważmy też, że w ostatnim cytowanym tekście Jarman niejako rzutuje kategorię queer w przeszłość, używając jej w kontekście zdarzenia z czasów, kiedy nie była ona w takim znaczeniu używana. Pojawia się tu oczywiście doskonale znany teoretykom autobiografii problem rozdźwięku między osobą narratora a bohaterem zdarzeń – dystans czasowy, jaki w przypadku autobiografii dzieli opowiadanie o zdarzeniu i samo zdarzenie

⁴⁰ W tłumaczeniu zdecydowałam się pozostawić angielski termin queer, by zachować polityczne znaczenie deklaracji Jarmana; użycie słowa „gej” lub „homoseksualista” ewidentnie fałszowałoby znaczenie. Postulowane przez część badaczy i badaczek tłumaczenie „odmieniec” (zob. np. tom *Odmiany odmienca* i uwagi o tłumaczeniu we wstępie – T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, *Wstęp*, [w:] *Odmiany odmienca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie 'gender'*, Katowice 2002) ma zdecydowanie zbyt szeroki zakres znaczeniowy, a ponadto traci wymiar od-zyskania słowa queer, które jeszcze niedawno było stosowane jako wulgarne określenie homoseksualisty. Jego największą wadą jest jednak to, że nie odsyła do zaplecza teoretycznego i aktywistycznego. Jarman odnosi się do konkretnego ruchu społeczno-politycznego (szerzej w ostatnim rozdziale), a podobne strategie (zwłaszcza odchodzenie od polityki tożsamościowej) w Polsce jak dotąd nie zafunkcjonowały w takim wymiarze i kontekście, jak działo się to na Zachodzie.

⁴¹ Matt Cook, „*Words written without any stopping*”: *Derek Jarman's Written Work*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait...*, s. 106.

powoduje, że osoby te dość znacznie różnią się od siebie. Jak zaznacza Jean Starobinski, „wszelka autobiografia [...] jest autointerpretacją”⁴². Zdarzenia pojawiają się w określonym kontekście, opowiadane przez narratora, relacjonującego swoje życie i nadającego im jedno określone znaczenie, którego pierwotnie wcale nie musiały mieć. W przypadku pisarstwa Jarmana najistotniejszy okazuje się kontekst, modelowany w zależności od odbiorcy. To oczywiście jeden z ważniejszych aspektów tej twórczości, pozwalający na określenie postawy Jarmana jako postawy wyzwania.

Dzienniki Jarmana są bardzo fragmentaryczne, chaotyczne, migawkowe. Wydają się – podobnie jak próby autobiografii – odpowiadać nowym formom ukształtowanym współcześnie (postmodernistycznie), o których wspomina Regina Lubas-Bartoszyńska⁴³. Relacje z planu i uwagi o filmach przeplatają się z opowieściami o leczeniu, pobytach w szpitalu, działaniach organizacji queer etc. Ten ostatni element po raz kolejny kieruje uwagę czytelnika na charakterystyczne skupienie na tym wszystkim, co związane było z tożsamością queer. Wiele miejsca zajmują też fragmenty o rodzinie i dzieciństwie, o ogrodzie – zwłaszcza w *Modern Nature*, pisanej już w Prospect Cottage, o książkach, wizytach przyjaciół, drobnych zdarzeniach z życia codziennego. Jedną z Jarmanowych „obsesji” wydaje się ciągle dzwoniący telefon uzbrojony w automatyczną sekretarkę, na której H.B. zwykł nagrywać odstraszaające dzwoniących wiadomości.

Wydaje się, że można próbować wyznaczyć pewne dominanty tematyczne dzienników. W przypadku *Modern Nature*, dziennika pisanego z myślą o publikacji, niewątpliwie będzie to ogród Jarmana w Dungeness i wszystkie sprawy związane z nowym domem. Twórca był zresztą ogrodnikiem z zamiłowania, z pasją opisuje kwitnące rośliny, cytuje dawne prace na temat ogrodu i uprawiania roślin, przytacza tradycyjne sposoby rozumienia charakteru czy działania danej rośliny etc. Istotnym elementem jest kolejne wspomnienie z dzieciństwa, mianowicie pierwsza książka o ogrodnictwie. Reminiscencji z dzieciństwa jest zresztą bardzo dużo, jakby Jarman chciał uzupełnić autobiografię o nieopublikowane dotąd szczegóły. Późniejsze partie tekstu coraz mocniej akcentują postępy choroby. Ostatnie dzienniki Jarmana, *Smiling in Slow Motion*, przygotowane do druku już przez Keitha Collinsa, przenoszą natomiast akcent na sprawy publiczne, polityczne – oczywiście, jak pisze w innym miejscu Jarman, jest to „polityka w pierwszej osobie”⁴⁴, bowiem to „seksualność barwi moją politykę”⁴⁵. Oprócz tego, pojawia się bardzo wiele drobiazgów związanych z codziennością, codziennością umierania na AIDS, a więc szczegółowe relacje z pobytów w szpitalu, opisy leków, reakcji na kolejne podejmowane terapie etc.

⁴² Jean Starobinski, *Styl autobiografii*, przeł. Władysław Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 308.

⁴³ Regina Lubas-Bartoszyńska, *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*, Katowice 2003, s. 46.

⁴⁴ D. Jarman, *At Your Own Risk...*, s. 121.

⁴⁵ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 241.

Podobnie fragmentaryczny charakter ma książka *Kicking the Pricks* (pierwsze wydanie pod tytułem *The Last of England*), która mogłaby wpisywać się w typ dziennika powstawania dzieła⁴⁶, gdyby nie fakt, że w chaotyczny i (pozornie) przypadkowy sposób zestawia różne wspomnienia, uwagi i refleksje, nie zawsze związane ani z dziełem (czyli *The Last of England*), ani nawet momentem jego powstawania. Duża różnorodność tematyczna połączona zostaje z szeroką gamą form podawczych tekstu – oprócz zapisków diariuszowych, dotyczących kręcenia filmów, ale też zaczerpniętych z innych tomów dzienników (powracający w różnych miejscach fragment o wynikach testu, wspomnienie pierwszego zetknięcia z represją w szkole, wspomnienia z lat sześćdziesiątych – bary i wycieczka do Ameryki), spotkamy też fragmenty wywiadu, wiersze i fragmenty poetyckiej prozy z filmu.

Różnorodność formalna cechuje zresztą także inne teksty Jarmana. Nie dbając o jednolitość, twórca chętnie posługuje się wcześniej opublikowanymi fragmentami, włącza notatki czy dialogi z filmu, posługuje się (zwłaszcza w *At Your Own Risk*) tekstami zaczerpniętymi z gazet – jak chociażby zestaw zjadliwie homofobicznych nagłówków prasowych. Najważniejsze jednak zdaje się włączanie dialogów, w których pytania zadaje nieznamy rozmówca – również na poziomie formy Jarman sygnalizuje, że tekst nie tylko kierowany jest do odbiorcy, lecz także powstaje w dialogu z nim, co jest bardzo istotne w kontekście przyjętej w tych książkach postawy wyzwania.

W *Kicking the Pricks* daje się jednak wskazać *leitmotiv* rozważań, uwagi na temat egzystencji queer, owo natrętnie powtarzane wspomnienie pierwszego upokorzenia, pierwszego lęku, przypominane kolejno etapy doświadczania różnych odcieni bycia queer, w pewnym sensie odzwierciedlające koleje losu ruchu gejowskiego. Zauważmy, że Jarman pokazuje momenty przełomowe, zaznacza zdobywanie świadomości orientacji seksualnej, ale też akcentuje następne etapy, związane z poznawaniem środowiska („zaczęło mi świtać, że muszą być też inni – gdybym tylko wiedział, jak do nich dotrzeć”⁴⁷). Ów dominujący queerowy wątek jest przemieszany ze wspomnieniami z dzieciństwa, które pozwalają znacznie poszerzyć zakres elementów obecnych w filmach, które można zaliczyć do przestrzeni autobiograficznej (np. matka, która śpiewa w kuchni piosenkę użytą w filmie – *Skye Boat Song*). Pod koniec książki pojawia się dramatyczne wyznanie człowieka, który wie, że umiera: „Mój świat jest we fragmentach, rozpadł się na kawałki tak drobne, że nie sędzę, iż kiedykolwiek zdołam je pozbiierać”⁴⁸. To zdanie zdaje się też dobrze oddawać kształt dzienników – i filmów z tego okresu – który w pewnym sensie odzwierciedla charakter choroby⁴⁹.

⁴⁶ Jeden z wyróżnionych przez Łopatyńską przykładów dziennika monotematycznego, zob. L. Łopatyńska, *op. cit.*

⁴⁷ D. Jarman, *Kicking...*, s. 23.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 235.

⁴⁹ O związkach *New Queer Cinema* i AIDS – zob. Monica B. Pearl, *AIDS and New Queer Cinema*, [w:] *New Queer Cinema. A Critical Reader*, ed. Michele Aaron, New Brunswick–New Jersey 2004; temat ten podejmę w części pracy komentującej obrazy kryzysu AIDS w twórczości Jarmana.

2.4. Filmy w pierwszej osobie

Podobną ewolucję – od dominacji postawy świadka do artykułowania postawy wyzwania – przechodzą także filmy Jarmana. Autobiografizm pojawia się na samym początku twórczości artysty, w nurcie filmów Super 8 dokumentujących rzeczywiste zdarzenia z życia twórcy. Sam Jarman napisał o nich:

Filmy Super 8 rejestrują życie na Bankside i Butler's Wharf. Są to *home movies*, przedłużenie pracy mojego ojca i dziadka. Różnica, oczywiście, polega na tym, że nie rejestrują życia rodzinnego. [...] We wszystkich *home movies* pojawia się tęsknota za rajem⁵⁰.

Tematami tych filmów bywały miejsca, ludzie, nieraz banalne zdarzenia. Przypomnijmy: pierwszy film nakręcony kamerą, którą Jarman dostał od przyjaciela, studenta architektury Marca Balleta, portretował Studio Bankside, w którym w tym okresie mieszkał jego autor. *Gerald's Film* to poetycka impresja z udziałem ówczesnego partnera Jarmana, natomiast *Ula's Fete* dokumentuje przyjęcie zorganizowane, by zebrać pieniądze na grzywnę dla przyjaciółki, ukaranej za próbę kradzieży z Harodsa. Wszystkie one w oczywisty sposób nawiązują do odczytania przez Jarmana twórczości Warhola, który fascynował go przede wszystkim jako filmowiec dokumentujący codzienność.

Sloane Square, znane też jako *Removal Party*, potem znacząco przemianowane na *Sloane Square – The Room of One's Own*, daje wyobrażenie o postawie Jarmana wobec codzienności. Początek to jedno ustawienie kamery, które wydaje się inspirowane nieskomplikowanymi rozwiązaniami formalnymi stosowanymi przez Andy'ego Warhola. Rejestracja poklatkowa pokazuje to, co dzieje się w domu Jarmana: ludzie przychodzą, wychodzą, siadają na kanapie, dzwonią, pojawiają się tak nagle jak znikają; zmienia się światło, mijają godziny. Bardzo szybki ruch w obrazie pozostaje w kontraście do raczej melancholijnej muzyki. Nieco później pojawiają się detale, kamera z uwagą przygląda się kolejnym elementom domu, ale też ludziom, pokazując zbliżenia części ich ciał, jakby wyrwanych z całości. Ostatnia część to rejestracja pożegnalnej imprezy (Jarmana zmuszono do wyprowadzenia się z mieszkania):

Zniszczenie Sloane Square zostało dokonane: lustra rozbite, a wszystko, podłoga, ściany, sufit zabazgrane wielokolorowym graffiti. Na oknach wydrapaliśmy diamentem małe zgrabne krzyżyki. Ostatniej nocy wydaliśmy pożegnalną parapetówkę, zachęcając gości do zabierania okablowania, kurków, wszystkiego, co mogli upchać w kieszeń. Tego ranka porozrzucałem po całej podłodze wycinki z gazet z lat dziesięciu, które znalazłem głęboko w rogu ostatniej suflady, a jeden o kłątwe diamentu Hopi przykleiłem do okna w salonie⁵¹.

W późniejszych pracach elementy autobiograficzne będą pojawiać się raczej w związku z postawą wyzwania i owym szczególnym podejściem Jarmana do autobiografizmu. W filmach odnoszących się do epidemii AIDS mają one za zadanie potwierdzić „ja”, wskazać na możliwość czytania wypowiedzi twórcy

⁵⁰ D. Jarman, *Kicking...*, s. 54.

⁵¹ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 162.

przy użyciu paktu autobiograficznego, choć *The Last of England* i *The Garden* nie są filmami autobiograficznymi *sensu stricto*. W *The Last of England*, w którym – w zgodzie z zamierzeniem Jarmana – „element autobiograficzny powinien zostać wyeksponowany”⁵², apokaliptyczne wizje są skontrastowane z *home movies* zrealizowanymi przez ojca i dziadka. W *The Garden* ujęcia pokazujące Jarmana, nawiązujące do formy dziennika filmowego, mają za zadanie połączyć wątek Pasji z jego osobistą historią.

Spora część zdjęć w *The Garden* została zrealizowana w domu Jarmana, na wielu pokazany jest on sam, gdy pracuje w ogrodzie, czyta książki przed domem lub pisze wewnątrz. W całym dziele, zbudowanym na zasadzie kolażu, rozsiane są liczne ujęcia, które – pozostając w luźnym związku z zasadniczą narracją – tworzą impresyjny portret ogrodu i natury (fotografie kwiatów, ptaków, morza, traw...). *The Garden* różni się od np. *The Last of England*, często bowiem pokazuje obrazy natury nienaznaczonej działalnością człowieka, jeszcze niezdegradowanej. Oczywiście, na Prospect Cottage i dom Jarmana w Dungeness, złowrogi cień rzucała stacja nuklearna, z którą sąsiedował – jej zdjęcia także pojawiają się w filmie, niemniej nie dominują nad całością.

Wróćmy jednak do portretów samego Jarmana. To one właśnie sprawiają, że jesteśmy skłonni traktować film jako wypowiedź osobistą, ściśle wiążąc osobę autora z bohaterami, a jego doświadczenia – z historią Chrystusa. Istotne są tu ujęcia pokazujące Jarmana w pracowni, gdy kamera zestawia postać twórcy z krucyfikсами, koncentrując się na stygmatach. William Pencak pisze:

The Garden to medytacja o narodzinach i śmierci – nie ma tu zmartwychwstania – Jezusa. Sam Jarman często się pojawia w filmie. Widzimy go, gdy pisze, otoczony przez symbole Chrystusa. Wprowadzając do filmu samego siebie jako jedną z postaci, Jarman łączy swe własne zmagania i przewidywane męczeństwo z powodu AIDS zarówno z życiem Chrystusa, jak losem gejów w swoim społeczeństwie⁵³.

Bardzo ważną sceną wydaje się ta pokazująca Jarmana śpiącego na stojącym w wodzie łóżku. Nagiego, zwiniętego w kłębek w pozycji przypominającej pozycję płodu artystę okraża pięć półnagich postaci niosących pochodnie. Sugeruje to, że mamy do czynienia z marzeniem sennym, obrazami z pogranicza jawy i snu, a jeśli uwzględnimy częste (w tym przypadku wręcz narzucające się) porównanie snu ze śmiercią – z pogranicza światów. Jest to w pewnym sensie zbieżne z wrażeniami Tildy Swinton, aktorki często współpracującej z Jarmanem, która stwierdziła, że tym razem czuła się, jakby była wewnątrz marzenia sennego twórcy⁵⁴. Także wykorzystana przez reżysera poetyka oniryczna sugeruje określony kierunek interpretacji.

Pierwszy wiersz z filmu może także stanowić istotną wskazówkę. Jarman mówi o pustce, poczuciu porażki; proponuje widzowi podróż pozbawioną kierunku, niepewność, zaznacza, że nie będzie szczęśliwego zakończenia. Motyw wędrówki bez ustalonej z góry trasy znany jest z wielu utworów traktujących

⁵² D. Jarman, *Kicking...*, s. 190.

⁵³ William Pencak, *The Films of Derek Jarman*, North Carolina–London 2002, s. 31.

⁵⁴ D. Jarman, *Modern Nature...*, s. 297.

o budowaniu tożsamości. Intuicje te potwierdza dalsza część wiersza, w której artysta mówi o poszukiwaniu siebie, które rozpoczął, gdy światło gasło. *The Garden*, przynajmniej w pewnym wymiarze, relacjonuje osobiste zmagania z chorobą, próby bycia w świecie nieprzyjaznym osobom zarażonym, zwłaszcza homoseksualnym.

Wpisanie w historię biblijną związku z osobistą historią Jarmana i losami określonej grupy daje się dostrzec także w wierszu zamykającym film. Jak twórca mówi w *The Last of England*, wszyscy jego przyjaciele albo już umarli, albo umierają:

Spaceruję po ogrodzie
trzymając martwych przyjaciół za ręce.
Na moje pokolenie skostniałe
Tak szybko spadła starość,
ziąb, ziąb, ziąb, umierali tak cicho.
Czy zapomniane pokolenia
odchodzą pogrążone w krzyku,
czy w głuchej rezygnacji
bezgłośnie dowodząc niewinności?
Nie mam słów,
a drżenie rąk
nie może wyrazić wściekłości⁵⁵.

W dalszej części wiersza następuje znaczące przejście⁵⁶ – od stwierdzenia, że „oni” umarli, przez „my” umieramy, do „ja” umieram. W ten sposób Jarman jednoznacznie utożsamia swoje doświadczenie z doświadczeniem grupy, z którą się identyfikuje, a której nadaje cechy niewinnie cierpiących męczenników. Podkreślić trzeba, że wspólnota ta – wspólnota represjonowanych homoseksualistów – ma w pewnym sensie charakter transhistoryczny.

W *The Garden* elementy autobiograficzne pojawiają się, by wzmocnić projektowane znaczenie, by nadać mu szczególne piętno osobistego doświadczenia. Wobec kryzysu spowodowanego epidemią AIDS użycie pierwszej osoby wydaje się szczególnie ważne i, w pewnym sensie, oczywiście prowokacyjne. Ten rodzaj wpisania w dzieło przestrzeni autobiograficznej nosi znamiona niemal wyłącznie postawy wyzwania: kontekst, w jakim umieszczone zostały interesujące mnie ujęcia, utrudnia – jeśli wręcz nie uniemożliwia – mówienie o postawie świadectwa.

W przypadku *The Garden* można mówić o nawiązaniu do formy dziennika filmowego, natomiast ostatni ukończony projekt Jarmana można dość jednoznacznie określić jako dziennik. Sprawia on wszakże problem w momencie nazywania go filmem, bowiem w warstwie obrazowej mamy do czynienia z jednolicie niebieskim ekranem. W ścieżce dźwiękowej czytany jest napisany przez Jarmana tekst, *collage* fragmentów z dziennika intymnego twórcy. Jarman wraca więc niejako do formy dziennika filmowego pod koniec życia, przy czym z uwagi na stan zdrowia, „kakofonia dźwięków zajęła miejsce pandemonium

⁵⁵ Fragment wiersza podaje w tłumaczeniu Barbary Gryczan.

⁵⁶ W. Pencak, *op. cit.*, s. 41.

obrazów”⁵⁷: artysta nie jest w stanie zrealizować filmu w inny sposób z powodu postępującej utraty wzroku.

Blue jest transformacją wielu pomysłów dotyczących filmu o Yvie Kleinie, o których Jarman wspominał po raz pierwszy w 1987 r. Stopniowo przekształciły się one w *performance* zatytułowany *Symphonie Monotone*, zaprezentowany podczas specjalnego pokazu *The Garden* na rzecz chorych na AIDS 6 stycznia 1991: Jarman i Tilda Swinton recytowali fragmenty z różnych książek dotyczące koloru niebieskiego, siedząc na scenie i wydobywając dźwięki z kielichów (jak w *The Garden*), na ekranie – „detal z niebieskiego obrazu Yves’a Kleina w Tate Galery”⁵⁸. *Performance*owi towarzyszyła muzyka grana na żywo przez zespół pod kierunkiem Simona Turnera. Dzieło *Symphonie Monotone* w 1993 r. zostało przekształcone w film i słuchowisko radiowe dla Channel Four i BBC Radio 3; film prezentowany był w różnych formach⁵⁹.

Michael O’Pray podkreśla, że „*Blue* jest najbardziej autobiograficznym filmem Jarmana, jego scenariusz składa się w większości z fragmentów dziennika artysty opisującego wizyty w szpitalu i postępy choroby”⁶⁰. Oczywiście, obecność żywiołu autobiograficznego nie ogranicza się jedynie do tekstu dziennika. Niewątpliwie silnie odciska się także na warstwie wizualnej, na wyborze niekonwencjonalnego zabiegu związanego przecież z aktualną sytuacją, w jakiej znalazł się artysta. Twórca postępuje tu niejako wbrew awangardowej tradycji, w której podobne eksperymenty spotkać można raczej w praktyce filmu strukturalnego, związanej z analizą medium filmowego, nie zaś w dziełach tak ściśle wpisanych w intymność autora.

Jarman, cierpiący na stopniową utratę wzroku z powodu AIDS, relacjonuje odbiorcy proces umierania. Opisuje badania, wizyty w szpitalu, kroplówki, wylicza skutki uboczne leku, który przyjmuje, odczytuje treść standardowej ulotki informacyjnej, zastanawia się, co powinien zrobić. Jak w dziennikach publikowanych drukiem, i tu Jarman obraz swojej choroby buduje z drobiazgów, elementów swojej codzienności, składającej się teraz z kroplówek i ulatek, których niedługo nie będzie w stanie odczytać. Opowiada o spotkanych ludziach, których imion nie zna, więc obdarowuje ich własnymi – o pacjencie szpitala St. Bartholomew mówi „Jean Cocteau”, z powodu nagłego skojarzenia z twarzą jednego z najbardziej cenionych przez siebie artystów. Codziennosc Jarmana to także kolejne uwagi o H.B., który wrócił z Newcastle i towarzyszy partnerowi podczas wizyt w szpitalu, o kawie pitej z przyjaciółmi, ale też o osobie, która ową kawę serwuje – młodym uciekinierze z Bośni. W ten sposób przypadkowe zdarzenie, jakim było spotkanie z bośniackim uchodźcą, wiąże nie tylko z kontekstem politycznym, lecz także ze swoją osobistą sytuacją.

Pojawia się również motyw stale obecny w twórczości Jarmana w okresie epidemii AIDS – opowieści o umierających i zmarłych przyjaciółach. Odczytany zostaje wiersz:

⁵⁷ Michael O’Pray, *Derek Jarman: The Art of Films/Films of Art*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait...*, s. 73.

⁵⁸ M. O’Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 201.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 201–202.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 202.

Idę plażą w wyjących podmuchach wiatru
mija kolejny rok
w huku fal
słyszę głosy zmarłych przyjaciół
miłość to życie, które trwa wiecznie
wspomnienia mego serca zwracają się do was
David. Howard. Graham. Terry. Paul...⁶¹

I dalej:

[...] wirus wściekle szaleje. Wszyscy moi przyjaciele są martwi albo umierają. Zaskoczył ich jak błękitny mróz. W pracy, w kinie, na marszach, na plażach. W kościołach na kolanach, w biegu, w locie, w ciszy i wśród głośniejszych protestów. Zaczęło się od pocenia się po nocach i od obrzękniętych gruczołów. Czarny rak ogarnął ich twarze, kiedy walczyli o oddech z zapaleniem płuc, gruźlicą pożerającą ich układ oddechowy, z toksoplazmą w mózgu. Tłoczące się refleksy – pot lejący się wśród włosów jak liany w tropikalnym lesie. Głosy zniekształcone, w końcu milczące na zawsze. Moje pióro podążało przez stronicę za tą historią ciśniętą tu przez burzę...

Przytaczam tak obszerny fragment monologu, by pokazać, jak Jarman opisuje chorobę. Wymienia kolejne objawy AIDS, zaczerpnięte z wstydlivej i stabuizowanej przestrzeni, o jakiej nie mówi się inaczej, niż w sposób medyczny bądź homofobiczny. Widoczna jest tu zatem ciągle ta sama potrzeba zmiany języka, jakim mówi się w sferze publicznej o doświadczeniach grupy poddanej podwójnej stygmatyzacji.

W dalszej części tekstu Jarman pisze, w jaki sposób jego przyjaciele umierali, mówi, że wszyscy kiedyś rozważali samobójstwo, mieli nadzieję na eutanazję, wierzyli, że morfina uśmierzy ból... W ten sposób przedstawia realia życia z HIV/AIDS, kolejne etapy agonii, postępujące infekcje. Z charakterystycznym humorem dodaje, że jego siatkówka, według lekarza, wygląda jak pizza. Zapewne najbardziej poruszające w tej relacji jest to, że cały koszmar opisywany przez Jarmana stanowi po prostu codzienność, codzienność umierania, które „trwa dłużej niż druga wojna światowa”. AIDS zostaje scharakteryzowane w następujący sposób: „Najgorsza w tej chorobie jest niepewność. W każdej godzinie, każdego dnia przez ostatnie sześć lat, w te i z powrotem bezustannie odtwarzam scenariusz”. Blue wypełniają notatki z czekania na śmierć, rozważania, co może się stać i co już się stało, niepewność – może to jest ostatni dzień tego świata? Kolejne fragmenty codzienności – znany z innego tekstu świat we fragmentach, których nie da się poskładać w całość. „Błękit wykracza poza ogólnie uznaną geografie granic ludzkiej wytrzymałości”.

Część tekstu ma charakter poetyckich rozważań, dotyczących głównie śmierci i umierania. Zdarza się, że Jarman wychodzi od jakiejś banalnej sytuacji życiowej, by natychmiast związać ją z umieraniem; wspomina, że zobaczył na wystawie sklepowej buty, które chciał kupić, ale po chwili doszedł do wniosku, że te, które ma, wystarczą, „by wyprowadzić mnie z życia”. Nostalgiczność

⁶¹ Wszystkie cytaty z poetyckiego monologu *Blue* podaję w niepublikowanym tłumaczeniu Barbary Gryczan.

filmu potęgują fragmenty dziennika kończące film:

Ery, stulecia wyszły z pokoju
wybuchły w beczas
nie ma już wejść ani wyjść
niepotrzebne nekrologi ani sądy ostateczne
wiedzieliśmy, że czas się skończy
pojutrze o wschodzie
wyszorowaliśmy podłogi
I pozmywaliśmy
żeby nie dać się zaskoczyć
Pocałuj mnie
W usta
W oczy
Nasze imię zostanie zapomniane
Z czasem
Nikt nie zapamięta naszej pracy
Nasze życie minie jak ślady obłoków
pryśnie jak
mgła ścigana przez
promienie słońca
bo ten czas, to tylko mijanie cieni
a nasze życia przemkną jak
iskry przez ściernisko
kładę ostróżkę. Błękit, na twoim grobie.

Ostatnia fraza filmu to zwrot do nieznanego adresata, odnoszący się do ostróżki – symbolu pamięci. *Blue* zostawia widza z niepewnością: czy Jarman mówi do kogoś z przyjaciół? Czy może odnosi się do własnej przyszłości?

* * *

Teoretycy autobiografizmu podkreślają, że podstawową funkcją tekstów o takim charakterze jest samopoznanie, samookreślenie. Nie inaczej dzieje się w przypadku twórczości Jarmana. Jak sam artysta pisze:

Bardzo ważne jest, by znaleźć 'ja': *ja* czuję to, to zdarzyło się *mnie*, *ja* to zrobiłem. Chciałem o tym czytać. Moja obsesja biografii polega na odnajdywaniu tych 'ja' [...]. Istnieje ogromna autocenzura, ponieważ panicznie boimy się zdradzić samych siebie. Nie chcemy, by ludzie wiedzieli⁶².

Przytoczona wypowiedź wskazuje także na klucz do interpretacji tekstów, zarówno literackich, jak i filmowych, którego obecność, mam nadzieję, udało mi się wystarczająco wyeksplikować: wszystkie elementy autobiograficzne w filmach i książkach pojawiają się z uwagi na szczególny, wywiedziony z osobistego doświadczenia, zamysł artysty. Pierwsza osoba pojawia się w tekstach Jarmana tak często, bowiem konieczne jest, by określone, wykluczone z oficjalnego dyskursu treści, związać z doświadczeniem konkretnej osoby, by pokazać, że społeczne tabu – spychane na margines, pozbawione prawa do ist-

⁶² D. Jarman, *At Your Own Risk...*, s. 30.

nienia – jak najbardziej jest obecne. Ma to umożliwić osobom queer egzystencję w heteronormatywnym świecie, w którym uwiecznione są tak długo, jak długo nie odnajdą swojego „ja”. Jarman sytuację tę określił w następujący sposób:

Uczniak żyjący na opanowanym przez Heterolud świecie. W owym więzieniu każe nam się wierzyć, że nikt nie bierze narkotyków, nikt się nie pieprzy, nikt nie kradnie. Więzienie jest wymarzoną miejscem dla Heteroludu, pustynią jego zawitych ścieżek⁶³.

Deklaracja twórcy i kształt tekstów autobiograficznych pozwalają dzieła powstałe od momentu pojawienia się epidemii AIDS określić jako zdominowane przez postawę wyzwania. W mniejszym stopniu ujawniają one postawę świadectwa, która charakteryzowała wcześniejsze teksty o charakterze autobiograficznym, a w późniejszym okresie twórczości funkcjonowała już tylko jako sposób opisu rzeczywistości. Wspomnieć należy o tekstach pominiętych w niniejszym rozdziale – filmach zdecydowanie fikcyjnych, jak *Sebastian*, *Caravaggio* czy *Edward II*, w których elementy przestrzeni autobiograficznej personalizują dyskurs, pozwalają w pewnym sensie odnaleźć owo (autorskie) „ja”. Oczywiście, nieprzypadkowo Jarman wybiera biografie tak kontrowersyjnych postaci, nie mając bynajmniej ambicji stworzenia historycznie wiarygodnych relacji. Każdorazowo filtruje życie interesującej go postaci przez swoje doświadczenia, tworząc zadziwiające (auto)biografie. W tekstach tych bodaj najsilniej odciska się postawa wyzwania, pozwalająca nadać projektowane znaczenia, pokazać możliwość wyjścia z więzienia. Bo przecież, „Obozy koncentracyjne były w naszych umysłach, nie musiały być rzeczywistością”⁶⁴.

⁶³ *Ibidem*, s. 19.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 34.

Rozdział 3

***At home*, czyli w Anglii. Elżbietańska Arkadia i współczesna Apokalipsa**

Zmysł historyczny wymaga rozumienia przeszłości nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości; zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej od Homera poczynszy i wraz z nią również literatura ojczysta współistnieją i składają się na ład współistniejący.

Thomas Stearns Eliot,
Tradycja i talent indywidualny

Derek Jarman wielokrotnie deklarował, że nie potrafiłby mieszkać w kraju innym niż Wielka Brytania¹. Zakorzenienie w kulturze angielskiej jest doskonale widoczne niemal w każdej z prac Jarmana, podobnie jak wykorzystywanie wszelkiej okazji, by wypowiedzieć się na temat współczesności, bardzo nieprzyjaznej twórcy i wszystkim osobom o innej niż heteroseksualna orientacji. Zaangażowanie w walkę polityczną w dziele artysty przeplata się nieustannie z odwołaniami do historii i kultury angielskiej. Jarman niewątpliwie *at home* czuł się w Anglii, choć niekoniecznie był to kraj pod rządami Margaret Thatcher. Dlatego właśnie tak trudno oddzielić to, co jest reinterpretacją tradycyjnych elżbietańskich tekstów kultury od diagnozy stawianej współczesności. Na początek spróbuję uchwycić specyfikę stosunku do tradycji, prezentowanego przez Jarmana.

3.1. Strategia Amyl Nitrate

Amyl Nitrate, jedna z bohaterek *Jubileusza* (*Jubilee*, 1978), oddaje się zajęciu, które zdaje się idealnie streszczać postawę, jaką sam Jarman przyjmuje: pisze mianowicie podręcznik historii według Amyl Nitrate. W rozpadającym

¹ Zob. np. Rob La Frenais, *Assault of Enjoyment. Out on the ledge with Derek Jarman*, [bmw] 1985.

się, apokaliptycznym świecie *Jubileusza*, w którym, dla przykładu, jedynym kontaktem młodego muzyka z klasykami jest przebywanie obok ich pomników, wydaje się to jeszcze jedną oznaką degrengolady i upadku. Jednak, jeśli spróbujemy się rzeczy przyjrzeć w kontekście innych prac Jarmana, sprawa okazuje się nieco bardziej skomplikowana i znacznie mniej jednoznaczna. Potraktujmy ją zatem jako rodzaj artystycznego *credo*.

Amyl Nitrate historię upraszcza, kompresuje, wskazując na jej niejednoznaczność i podatność na manipulację, Derek Jarman – w szeregu prac, odwołujących się do biografii postaci historycznych – pisze jej alternatywną, odmienną od ogólnie przyjętej wersję. Alternatywność wynika ze zmiany punktu widzenia – artysta wydobywa elementy marginalizowane, wykluczane, próbuje odnaleźć to, co skrupulatnie wymazano, zakłamano. Porusza się w labiryntach odwróconych znaczeń, by odzyskać przynajmniej część przestrzeni, do tej pory brutalnie zawłaszczanej przez patriarchalny², heteronormatywny punkt widzenia. Jarman odszukuje elementy queer, przygląda się biografiiom i relacjom historycznym lub czyta charakterystyki twórców z ich dzieł, czasem (jak w przypadku świętego Sebastiana, Caravaggia, Christophera Marlowe’a i Edwarda II) poszerzając dotychczasową refleksję, innym razem (jak w przypadku Jezusa Chrystusa) – balansując na granicy skandalu czy świętokradztwa.

Jarman swoją twórczością włącza się w prze-pisywanie historii z queerowego punktu widzenia. Jak podkreśla Hans Mayer w pracy poświęconej problemowi odmienności w literaturze, zaiste, jest co prze-pisywać, bowiem historia gejów to niemal wyłącznie kronika mordów i afer. Homoseksualizm pomijano milczeniem, dopóki nie stał się powodem skandalu. Jednak i w momentach, kiedy stanowił powód morderstwa, również był przemilczany jako niegodny wspomnienia i hańbiący pamięć o zmarłym³. W ten sposób zbudowany został heteronormatywny świat, w którym nie ma miejsca na żadną odmienną, nie może ona zostać nazwana, wyartykułowana. Jak podkreślałam w poprzednim rozdziale, Jarman dostrzegał potrzebę mówienia o homoseksualności, by dać innym jakikolwiek punkt odniesienia. W pewnym sensie, zainteresowanie zdarzeniami i postaciami marginalizowanymi lub zafałszowywanymi przez dyskurs historyczny wynika z podobnej potrzeby, która doskonale koresponduje z projektami zestawiania list sławnych gejów⁴.

Jednak Jarman to także – może przede wszystkim – wielbiciel elżbietańskiej Anglii, a szerzej kultury i sztuki renesansowej. Pamiętać trzeba o wykształceniu z zakresu historii, sztuki i literatury angielskiej, jakie odebrał przed rozpoczęciem studiów w Slade School of Art, ale także, dla przykładu,

² Prace Jarmana, jak w niezwykle interesującej interpretacji dowodzi Tracy Biga, odrzucają uwarunkowania kultury patriarchalnej także na poziomie formy, jak dowodzi badaczka, charakteryzowanej przez ‘zasadę nie-narracyjności’, zob. Tracy Biga, *The principle of non-narration in the films of Derek Jarman*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. Chris Lippard, Trowbridge 1996.

³ Zob. Hans Mayer, *Odmieńcy*, przeł. Anna Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 199–213.

⁴ Taką listę budują np. Paweł Leszkowicz i Tomek Kitliński (Paweł Leszkowicz, Tomek Kitliński, *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Kraków 2005).

o wytrwałych studiach nad alchemią, zapoczątkowanych lekturą prac Carla Gustava Junga. Już przywołanie alchemii – niezwykle popularnej w renesansie, niemniej nieoficjalnej, niejako podziemnej praktyki filozoficznej i religijnej, przypomina, że artystę najbardziej interesowało to, co znajdowało się pod powierzchnią tradycyjnego dyskursu.

Elementy tradycji i kultury, nie tylko zresztą angielskiej, dają się odnaleźć w twórczości Jarmana w różnych formach i na różnych poziomach. Częstość cytowania artysty posługuje się cytatem – dla przykładu, obraz Forda Maddoxa Browna w *The Last of England* czy Rembrandta w *Edwardzie II*, piosenka *Skye Boat Song* w *The Last of England*, sonety Shakespeare’a w *The Angelic Conversation*, fragmenty poematów T. S. Eliota (*Ziemia Jałowa* w niezrealizowanym scenariuszu *Sod’em* i *Wydrążeni Ludzie* w *The Last of England*) czy Allena Ginsberga (*Skowyt* w *The Last of England*).

Równie często zajmuje się postaciami historycznymi – tu odnajdziemy bohaterów jego biografii, jak Caravaggio czy Wittgenstein, ale też postaci Elżbiety I i Johna Dee w filmie *Jubileusz* oraz całą galerię wybitnych twórców literatury angielskiej w *Sod’em*. Reinterpretuje nie tylko dzieło Williama Blake’a (*Imagining October*, 1984), ale także elementy folkloru angielskiego (niezrealizowany scenariusz *Bob-Up-A-Down*); posługuje się wątkami zaczerpniętymi z mitu, legendy, wykorzystuje historię biblijną (nie tylko postać Jezusa w *The Garden*, ale też trawestacja ofiary Abrahama w *War Requiem*). Dokonuje wreszcie adaptacji dwóch, co charakterystyczne, klasycznych w literaturze angielskiej dramatów: *Burzy* Shakespeare’a i *Edwarda II* Marlowe’a, opracowuje również requiem Benjamina Brittena *War Requiem* (tam ważną rolę odgrywa także poezja Wilfrieda Owena).

Do tradycji Jarman ma zatem stosunek dwuznaczny – z jednej strony deklaruje uwielbienie dla elżbietańskiej Anglii, owej „kulturowej Arkadii” Anglików⁵, często odwołuje się do historii literatury, sztuki czy idei, z drugiej zaś podchodzi do przekazów historycznych z niesamowitą podejrzliwością, szukając w nich drugiego dna, przewartościowując, wydobywając to, co dotąd skrętnie skrywano, lub w najlepszym razie niechętnie komentowano. Aby nieco ograniczyć bogactwo odniesień, zdecydowałam się przyjrzeć bliżej wykorzystaniu elementów tradycji elżbietańskiej. Podkreślałam już, że okres ten miał dla Jarmana duże znaczenie, co daje się zapewne zauważyć nawet w dość pobieżnym zestawieniu poczynionym wyżej. Ponadto, epoka elżbietańska jest dla Anglików swoistym punktem odniesienia, jak podkreśla w monumentalnej pracy *Anglia w epoce elżbietańskiej* Alfred Leslie Rowse:

Jej [królowej Elżbiety] epoka rzeczywiście otacza nas zewsząd. Jak powiada Elgar o muzyce – jest w powietrzu wokół nas, trzeba tylko sięgnąć po nią i chwycić. Co ważniejsze jednak, te świadectwa epoki nie tylko nas otaczają, ale są w nas samych, stanowią część naszego żywego doświadczenia, należą do świadomej tradycji, przenikają jakimiś tajemniczymi ścieżkami do serca i do krwi⁶.

⁵ Simon Field, Michael O’Pray, *Imagining October, Dr Dee and Other Matters. An Interview with Derek Jarman*, „Afterimage”, Autumn 1985, Vol. 12, s. 49.

⁶ Alfred Leslie Rowse, *Anglia w epoce elżbietańskiej*, przeł. Stefan Amsterdamski, t. 1: *Struktura społeczeństwa*, Warszawa 1976, s. 24.

Pisanie o stosunku Jarmana do tradycji utrudnia, jak pisałam, to, że niemal za każdym razem, gdy odwołuje się do elementów utrwalonych w kulturze, artysta czyni to po to, by odnieść się do sytuacji obecnej. Wielokrotnie już podkreślałam sens zabiegu „odnajdywania” queerowych postaci w historii – twórca odkrywając te znaczenia balansuje między przeszłością a teraźniejszością. Czyni to w różny sposób i z różną intensywnością, niekiedy jednak tak bardzo akcentując współczesny wymiar, że tekst zdaje się traktować głównie o nim.

W pewnym sensie zatem *Jubileusz* jest manifestem: łącząc postaci dwóch królowych, kontrastując arkadyjskość przeszłości i apokaliptyczność teraźniejszości, wskazuje strategię Jarmana. Poniekąd uniemożliwia to oddzielenie tych dwóch płaszczyzn, bowiem podobne historyczne paralele stają się po prostu metodą na mówienie o współczesności.

3.2. Śmierć w ślubnym welonie: inspiracje alchemiczne

Zacznę od interpretacji prac, w których Jarman ożywia istotny element renesansowego dziedzictwa – alchemię⁷, dzieł, które odnosząc się do elżbietańskiej przeszłości, nie odwołują się jednoznacznie do współczesności. W tym miejscu chciałabym poddać analizie dwa filmy, których związki z alchemicznym imaginariem nie wzbudzają wątpliwości, oba zresztą noszą znaczące z tego punktu widzenia tytuły – *In the Shadow of the Sun* oraz *The Angelic Conversation*. Oczywiście, nie wyczerpuje to odniesień do problematyki hermetycznej, z których część sygnalizuję w innych częściach pracy⁸.

Jarman w połowie lat siedemdziesiątych „odkrył” alchemię dla siebie⁹ – lektura pism Junga poświęconych hermetyzmowi wyjaśniła mu wiele z użytych przez niego samego w pracy *In the Shadow of the Sun* symboli, dodatkowo zaznacza: „dodała mi odwagi, żeby pozwolić obrazom ze swoich snów wypłynąć, zderzać się i przypadkowo łączyć ze sobą”¹⁰. Później ikonografii alchemicznej będzie używał bardziej świadomie, traktując tę symbolikę jako rodzaj kodu kulturowego. Jak wspominałam w rozdziale pierwszym, wiele obrazów z filmów Jarmana to obrazy o mniej lub bardziej oczywistym rodowo-

⁷ Odniesienia do alchemii, jakie czynił Jarman, stały się podstawą wyróżnienia szczególnego rodzaju światła – światła alchemicznego – w rozważaniach Konrada Chmieleckiego o specyficznym oświetleniu filmów artysty, zob. Konrad Chmielecki, *Derek Jarman. W cieniu słońca – w świetle błękitu*, [w:] *Autorzy kina europejskiego II*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kraków 2005.

⁸ Nader ciekawy jest też pod tym względem niezrealizowany scenariusz *Nijinsky's Last Dance*, przywołujący wiele elementów alchemicznej przemiany, takich jak rozczłonkowanie ofiary, obmycie, spalenie na popiół i transformacja w złoto, zob. Derek Jarman, *Nijinsky's Last Dance*, „Afterimage”, Autumn 1985, Vol. 12.

⁹ Artysta stanowczo podkreśla odmiennność alchemii na tle praktyk magicznych, jak je nazywa, „hokus-pokus”. W tym samym wywiadzie określa, co ciekawe, film jako działalność magiczną, „chemiczne połączenie światła i materii” (R. La Frenais, *op. cit.*, [b.n.s.]).

¹⁰ Derek Jarman, *Dancing Ledge*, ed. Shaun Allen, London 1991, s. 128.

dzie alchemicznym. Najbardziej charakterystycznym będzie chyba „woda-bę-dąca-ogniem”, przedstawienie ewidentnie merkurialne, pokazujące moment zjednoczenia żywiołów (Jarman barwił obraz wody, fotografował płynącą wodę w specyficznym świetle, etc.).

Jung zinterpretował alchemię w kontekście manifestacji nieświadomości zbiorowej, odkrywając szereg symboli pojawiających się w procesie indywiduacji. Jako jeden z pierwszych podjął próbę zbadania hermetyzmu, czyniąc to z perspektywy psychologii głębi. Alchemia jest także istotnym polem odniesienia literaturoznawstwa, gdyż, jak zauważa Stanton J. Linden, autor pracy *Darke Hieroglyphicks*, w literaturze angielskiej od późnego średniowiecza do restauracji dostrzec można wiele bardzo różnorodnych odniesień do praktyki i symboliki alchemicznej. Literatura tego okresu była wręcz prześiakaną symboliką hermetyczną, traktowaną z powagą bądź satyrycznie¹¹. W epoce elżbietańskiej uderza popularność tych motywów, mimo iż alchemia, choć często uprawiana, była uznawana za kontrowersyjną i stawiana na równi z działaniami magicznymi.

Praktyka mistyczna, jaką niewątpliwie była alchemia, podważała bowiem wiele z zasad nauczania chrześcijańskiego. W tym sensie stanowiła niejako alternatywny system religijny, w którym mieściła się m.in. koncepcja samozbawienia. Warto podkreślić, że poszukiwania alchemiczne miały także wymiar czysto praktyczny – obiegowe twierdzenia o dążeniu do przemiany metali w złoto wywiedzione zostały z alchemicznego instrumentarium oraz symboli i metafor traktatów hermetycznych. Trudno zresztą precyzyjnie oddzielić alchemię praktyczną od filozoficznej, tak samo jak trudno z różnorodności inspiracji oraz wielości traktatów wyłonić jeden spójny system.

Alchemicy opisywali świat za pomocą przeciwieństw – każda rzecz miała swój odpowiednik, przy czym pozbawiali je zwyczajowego wartościowania moralnego. Najważniejszą ideą alchemiczną wydaje się *coniunctio oppositorum*, czyli zjednoczenie przeciwieństw, dokonywane w alchemicznym dziele. Celem *opus alchymicum* było stworzenie lapisu, kamienia filozoficznego, który „zabija i ożywia”¹², czyli łączy w sobie przeciwieństwa. *Coniunctio oppositorum* przedstawiano często jako *hierós gámos* (gr. ἱερός γάμος) – boskie zaślubiny¹³. Stanowiło kulminację procesu, poprzedzoną fazami nieodróżnicowania, rozkładu i przemienienia. Czynnikiem umożliwiającym połączenie przeciwieństw był duch Merkuriusz, obdarzony paradoksalną naturą: „on jest nie tylko wodą, ale i jej przeciwieństwem – ogniem”¹⁴. W traktatach alchemicznych przyjmowane były różne sposoby dzielenia *opus* na fazy; początkowo dominował czwórpo-dział, później, od wieku XVI, jednym z najczęściej występujących był podział

¹¹ Zob. Stanton J. Linden, *Darke Hieroglyphicks. Alchemy in English Literature from Chaucer to Restoration*, Dextington 1996.

¹² Carl Gustav Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1999, s. 97.

¹³ Odwołania do alchemii wprowadzają nie-homoseksualne elementy do prac Jarmana, jak wskazuje Tony Rayns (Tony Rayns, *Submitting to Sodomy. Propositions and Rhetorical Questions about an English Film-maker*, „Afterimage”, Autumn 1985, Vol. 12, s. 64–65), które Jarman stara się wykorzystać również w homoerotycznym filmie *The Angelic Conversation*.

¹⁴ C. G. Jung, *Psychologia...*, s. 275.

na trzy fazy: *nigredo*, *albedo*, *rubedo*¹⁵. Do niego właśnie będę się odwoływać w dalszej części pracy.

In the Shadow of the Sun już w tytule zawiera jedną z idei alchemicznych, mianowicie odnosi się do Cienia Słońca, czyli Sol Niger, przeciwieństwa Sol – Słońca. Każda rzecz, także Słońce, któremu alchemicy przypisywali ogromną rolę, utożsamiając je z „filozoficznym” złotem, ma – według autorów traktatów hermetycznych – swoje przeciwieństwo. Cień Słońca wiązany był ze stanem *nigredo*, kiedy pogrążona w chaosie pierwotnego niezróżnicowania *prima materia* poddawana była rozkładowi. Johann Daniel Mylius w traktacie *Philosophia reformata* pisze: „Słońce zostało zaciemnione w swym wschodzie. I ta czerń jest początkiem Dzieła, oznaką rozkładu i pewnym zaczynem procesu mieszania”¹⁶.

Jarman ze słońca i światła czyni motyw przewodni filmu. Obraz słońca pojawia się zresztą na początku i na końcu filmu, w sekwencji tytułowej dysk jest zabarwiony na charakterystyczny rdzawy kolor, odnoszący się do biblijnej czerwonej ziemi (*adama*), czyli gliny, która dla Boga stwarzającego człowieka stanowiła rodzaj *materia prima*. To skojarzenie z glebą wskazywałoby na ziemski charakter Słońca (Sol Terrenus). Obraz ten również zamyka film, co może sugerować cykliczność procesu rozpadu i regeneracji.

W filmie pojawiają się obrazy i sceny, które można próbować przyporządkować określonemu etapowi procesu alchemicznego. Interpretacja taka jest jednak skazana na fragmentaryczność – nawiązania do symboliki alchemicznej nie układają się w spójny i precyzyjny opis *opus*. Sam Jarman zresztą sugerował, że *In the Shadow of the Sun* nie zostało zrealizowane jako poddająca się jednoznacznej interpretacji całość – akcentował raczej brak ciągłości narracyjnej i zachęcał do oddania się refleksji, nie analizie¹⁷. Stąd też możliwość jedynie zasygnalizowania nawiązań do procesu alchemicznego, jakie dają się w filmie odnaleźć.

W pracy zdecydowanie dominują obrazy *nigredo*, fazy rozkładu. Materia zostaje pozbawiona ducha, przechodzi przez szereg procesów przemian, przygotowujących ją do kolejnych faz. Jednym z wielu wyobrażeń *nigredo* było zabicie króla i złożenie jego ciała do grobu; taką rolę pełniłyby też obrazy świątyń i piramid. Fazę *nigredo* zaznacza w filmie obecność odpadów w postaci trawionych przez ogień szmat czy też papierów. Odpady pozbawione są kształtów, obraz przybiera trupie barwy. Podkreśla to stan nieuformowania pogrążonej w chaosie *materia prima*.

W kontekście wyobrażeń nigredialnych ważna jest sekwencja pokazująca trupy. Jarman filmuje na przemian kobietę z zakrwawioną twarzą¹⁸ i mężczyznę (co przywołuje skojarzenia z *coniunctio oppositorum*), leżących w wyznaczonym kamieniami kwadracie. W tle ściana, z zamurowanymi

¹⁵ *Ibidem*, s. 265–267.

¹⁶ Cyt. za: Carl Gustav Jung, *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw w alchemii*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 2002, s. 135, przyp. 44.

¹⁷ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 129.

¹⁸ Wydaje się, że możliwe jest interpretowanie tego obrazu jako znaku rozczłonkowania, czyli jednego z etapów *nigredo*.

drzwiami i oknem, co dodaje siły sugestii, że mamy do czynienia z rodzajem grobowca. Przeważa kolorystyka sino-szara, w obrazie silnie odseparowano smugi światła, co może oznaczać wyodrębnianie ducha z materii.

Ciekawe jest też zajęcie osoby okrążającej kwadrat – postać ta fotografuje ciało zmarłego. Robienie zdjęcia bywa utożsamiane z kradzieżą duszy – aktywność ta zatem zupełnie nieprzypadkowo pojawia się w fazie *nigredo*, której zadaniem jest oddzielenie ducha od materii, wprowadza interesujący wątek autotematyczny. W tym kontekście ważne zdaje się eksponowanie przez Jarmana materialnego aspektu pracy filmowca poprzez stosowanie szeregu skomplikowanych zabiegów związanych z obróbką taśmy. Wielokrotne kopiowanie, skutkujące degradacją obrazu, widocznym ziarnem przypomina o materialności taśmy filmowej. Paralela artysta-alchemik, przywołana w pierwszym rozdziale, wydaje się tym bardziej kusząca – idee alchemiczne nie dają się przecież odseparować od materialnej podstawy procesu.

Inną ważną sceną jest przedstawienie człowieka czeszącego się przed lustrem. Lustru, podobnie jak aparatowi fotograficznemu, przypisuje się zdolność kradzenia duszy. Wachlarz symboliczny lustra wymienia też takie znaczenia jak fragmentacja i podwójność; w kontekście rozważań alchemicznych (ale i psychologii głębi Junga, w której istotnym pojęciem jest archetyp Cienia) kwestia odbicia jest wyjątkowo ważna. Lustro w filmach Jarmana odbija światło słoneczne, jest narzędziem kierowania ducha w materię w końcowej fazie *opus* (o owym szczególnym geście pisałam w rozdziale pierwszym). Postać celebrycy czesanie się, tak przygotowana nakłada maskę śmierci – w ten sposób Jarman wprowadza kolejny znak *nigredo*, tym razem przyjęty dobrowolnie, jako poddanie się śmierci i rozkładowi.

W dalszej części filmu pojawia się ważny obraz kobiety i mężczyzny tańczących w ogniu. Można tę scenę odczytać jako zapowiedź dalszych etapów procesu, *coniunctio* Królowej i Króla. Piszę o zapowiedzi celowo, bowiem obrazy przywołujące *coniunctio* pojawiają się w kilku miejscach filmu, nie tworząc jednego etapu. Postaciom towarzyszy ogień, żywioł charakterystyczny dla kolejnej fazy dzieła (*albedo*), któremu nie tylko alchemicy przypisują szczególne moce transformacyjne. Podobny charakter mają pojawiające się postaci dwóch mężczyzn: jeden z nich ubrany jest na czarno, na twarzy ma czarną maskę, spod stroju wystaje białe ciało, drugi to jego negatywowe odbicie: w białym stroju i białej masce, spod których wygląda czarna skóra. Za idealną metaforę dokonującego się jednoczenia przeciwieństw można uznać zestawienie mężczyzny w białym stroju, mężczyzny w czarnym stroju i stojącej przed nimi śmierci w ślubnym welonie. Obraz ten doskonale podsumowuje idee alchemicznego procesu: *coniunctio oppositorum*, dokonane po odrodzeniu poprzez śmierć i totalny rozkład. W *In the Shadow of the Sun* pojawia się też obsesyjnie powracające w twórczości Jarmana wyobrażenie – „woda-stająca-się-ogniem”.

Stopniowo ogień zaznacza coraz mocniej swą obecność w filmie. Pojawia się obraz dwóch palących się koszy, przypominających kadzie oczyszczane przez ogień. Znaczenie transformacji przez ogień przynosi także wmontowany fragment wcześniejszego filmu, w którym Jarman prze-robił, prze-pracował

fragmenty *Diabłów*. W *In the Shadow of the Sun* pojawiają się obrazy kończące film Russella, kiedy po spaleniu na stosie Grandiera jego ukochana Magdalena ucieka z miasta, wspinając się na gruzowisko pozostałe po murach. Dość znaczący to wybór, zwłaszcza, że motyw spalenia na stosie przywoła też Jarman w innym momencie, za pomocą charakterystycznego zabiegu nakładania obrazu – na postać stojącą w kojarzącej się jednoznacznie z pozycją skazańca pozie, nałoży obraz płonącego ogniska. W pewnym momencie film staje się zdominowany przez czerwień, co może sygnalizować etap *rubedo*. Jarman, podobnie jak czyni z poprzednim etapem, jedynie zaznacza jego naturę – nie pojawiają się charakterystyczne przedstawienia, poza oczywiście dominantą kolorystyczną.

In the Shadow of the Sun, jak już pisałam, nie tworzy spójnej całości, którą dałoby się interpretować w kategoriach alchemicznych. Jest raczej zbiorem symboli i obrazów, połączonych skojarzeniowo, przeznaczonym do kontemplacji, w czym znakomicie pomaga hipnotyczna muzyka skomponowana przez zespół Throbbing Gristle. Nieco inaczej wygląda kwestia odniesień alchemicznych w *The Angelic Conversation*, filmie, w którym improwizowane, spontanicznie rejestrowane obrazy¹⁹ zderzono z tekstem literackim, również posługującym się metaforą alchemiczną.

The Angelic Conversation zapożycza tytuł od dzieła Johna Dee, nadwornego astrologa i alchemika Elżbiety I. Wykorzystuje także teksty innego protegowanego królowej – wybrane sonety Williama Shakespeare’a. Wybór taki jest oczywiście nieprzypadkowy: osobie adresata, którą (z uwagi na homoerotyczny charakter części wierszy miłosnych) szekspirolodzy bardzo chcieliby poznać, poświęcono wiele miejsca w dociekaniach badawczych²⁰. Jarman, w zjadliwej opinii Tony’ego Raynsa, bliski „homoseksualnej wersji heteroseksualnego kiczu”²¹ koncentruje się na miłości homoseksualnej, przy czym, co niezwykle w twórczości artysty, czyni to w sposób mocno wyidealizowany. *Sonety*, czytane przez Judi Dench, pozostają w dość luźnym związku z filmowym obrazem, raczej uzupełniając go i dorzucając nowe znaczenia, niż komentując czy dostarczając materiał do zilustrowania.

Jak sugeruje sam Jarman, film zbudowany jest wokół serii rytuałów; istotnym kontekstem interpretacyjnym czyni artysta w swojej autoeksplicacji psychologię głębi Junga. Twórca wskazuje m.in. na motyw drogi (w psychologii jungowskiej symbol samopoznania), jaskini, w której dokonuje się analiza, zejścia w ciemności, odnoszącego się do przejścia „na drugą stronę”, rytualnego obmycia²².

Motto filmu, zaczerpnięte z sonetu 151. wskazuje na interpretację miłości jako siły niezależnej od sumienia. W ten sposób Jarman sugeruje odrzucenie kulturowych klisz i norm, definiujących relacje międzyludz-

¹⁹ Zob. S. Field, M. O’Pray, *op. cit.*, s. 52.

²⁰ Obszernie, niemal kpiącym tonem pisze o tym w przedmowie do wydania swojego tłumaczenia *Sonetów* Stanisław Barańczak, zob. S. Barańczak, *Nie igraszka czasu*, [w:] William Shakespeare, *Sonety*, przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Poznań 1996, s. 10–17.

²¹ T. Rayns, *Submitting to Sodomy...*, s. 65.

²² S. Field, M. O’Pray, *op. cit.*, s. 52.

kie, zakłamujących je, czy też, co zapewne najważniejsze, ograniczających. Film zaczyna się obrazami oczekiwania: jeden z bohaterów siedzi w zakratowanym oknie i wypatruje. Zaczyna się też rodzaj komunikacji bez słów, „puszczanie zajączków”, motyw tak często obecny w pracach Jarmana. Dwa pierwsze sonety opisują miłość jako niezależną od świadomego wyboru, od woli, przedstawiają ją jako uzależnienie, a przede wszystkim traktują o rozdzieleniu i tęsknocie.

W następnych sekwencjach bohaterowie udają się w drogę. Nie wiadomo, dokąd podążają, jeden z nich niesie belkę, kojarzącą się z krzyżem, drugi trzyma w rękach beczkę. Chodzą po wysypisku śmieci, co sugeruje etap *nigredo*. Sonet towarzyszący obrazom (90) wzbudza pewien niepokój – traktuje o (auto)prześladowaniu. Wydaje się, że w związku z tym następuje ucieczka w marzenie senne, wizję, a kolejne wydarzenia mają odmienny status ontologiczny. Wrażenie to intensyfikuje trzeci sonet, odwołujący się do wizji zamkniętego oka.

Dalszą część filmu dominują przedstawienia energii merkurialnej – Merkuriusz obecny jest we wszystkim i zaciera granice między przeciwieństwami: niejednolita woda, woda, która nie jest wodą, powietrze (dym), które wygląda jak ogień. Żywioty stają się nierozróżnialne; taki właśnie stan nieodróżnicowania, jak wspominałam wyżej, towarzyszy etapowi *nigredo*. Mocno eksponowanym motywem jest również omawiane już wydobywanie światła z materii za pomocą lusterka.

Nigredialny aspekt wydarzeń, to, że Merkuriusz pozostaje w nieodróżnianej materii, podkreśla metafora grobowca i pustyni, a pojawiający się wątek ofiarniczy koresponduje z symboliką wykorzystywaną w traktatach alchemicznych. Wydobycie Merkuriusza jest bardzo trudne, konieczna jest zatem ofiara – w tym przypadku jest to wejście do grobowca²³, czy też odejście na pustynię (scena odsyłająca widza do rytuału kozła ofiarnego). Obrazom tym towarzyszą bardzo im bliskie tematycznie sonety 43. i 53. W obu pojawia się metafora kochanka jako Merkuriusza. Pierwszy wykorzystuje dychotomię światła i ciemności, którą dekonstruuje postać kochanka – np. jego „jaśniejący ciemnością” cień świeci jaśniej niż światło dnia, rozkładowi ulega też opozycja noc – dzień. Drugi sonet opisuje tajemniczą substancję o nieokreślonej naturze. Jest jak rtęć (klasycznie identyfikowana z Merkurym), która odbija wszystko, może przyjąć dowolny kształt, pozbawiona jest formy, ale i zróżnicowania płciowego (wiersz odwołuje się i do Adonisa, i do Heleny), stanowi więc androgyniczną doskonałość. Prawdziwą naturę owej merkurialnej substancji może rozpoznać jedynie wierne serce. Bardzo charakterystyczne wydaje się to, że wierszowi towarzyszy obraz płomienia przekształcającego się w ujęcie mężczyzny w marynarce, chwilę później skóra zostaje tak sfotografowana, by była od płomienia nieodróżnialna.

W filmie pojawia się znany obraz „wody-stającej-się-ogniem”. Po nim następuje scena zmagania się z własnym cieniem, rzucanym na ścianę. Przedstawienie to jest istotne w kontekście inspiracji jungowskich, do których Jarman

²³ Złożenie w grobowcu ofiary z króla i poddanie go wielodniowej śmierci-transformacji to jedno z najczęstszych przedstawień *nigredo*.

się przyznawał. Ciekawy aspekt stanowi to, że sceny te zostały wyodrębnione z reszty filmu kolorystyką tła i jakością obrazu, przykuwają uwagę widza i – także z tego powodu – zdają się szczególnie ważne.

Sonet 148. podejmuje tematykę widzenia, filtrem stają się zamknięte oczy i łzy. Porównane zostają do chmur, zza których spogląda słońce, co sugerować może internalizację świata. W tekście pojawia się miłość, w filmie natomiast – złota kula, którą trzyma klęczący nad wodą mężczyzna. Złota kula w alchemii symbolizować mogła *lapis*, drogocenny, doskonały i nieskończony. Warto też dodać, że miłość bywała przedstawiana jako droga do stworzenia lapisu²⁴.

Kolejny sonet (126) krystalizuje erotyzm. Towarzyszy mu obraz oczyszczenia czy też uwolnienia – kąpieli w wodzie. Po tym przygotowaniu rozpoczyna się najważniejsza bodaj sekwencja filmu. W pomieszczeniu trzech mężczyzn z namaszczeniem całują kulę. Chwilę później pojawia się człowiek siedzący na tronie, który w ten sposób przywodzi na myśl postać królewską. Jeden z mężczyzn obmywa go ceremonialnie wodą z kamiennej kadzi. Kamera eksponuje przedstawiający kozła tatuaż na piersi mężczyzny, można się spodziewać, że czczony król zostanie złożony w ofierze. Towarzysze wręczają królowi perły i miecz. Jeśli spróbujemy skojarzyć tę królewską naturę postaci z pojawiającym się wcześniej motywem dźwigania belki, dającym się interpretować jako metafora drogi krzyżowej, możemy zaryzykować twierdzenie, że w ten sposób Jarman przywołuje często eksponowaną w traktatach alchemicznych paralelę *lapis* – Chrystus²⁵.

Motyw obmycia jest kontynuowany: mężczyzna obmywa się wodą z muszli²⁶. W tekstach sonetów towarzyszących opisywanym obrazom pojawia się wątek wyrzutka (29), udręczenia (94) i cierpienia spowodowanego nienawiścią płynącą ze świata zewnętrznego (90). Kolejny sonet (30) przywoła element żaloby, którą uśmierza ujrzenie twarzy kochanka w snach. Sonet 55. wykorzystuje motyw *exegi monumentum*, z ważną zmianą – kochanek żyje w twórczości, ale także w oczach ukochanego.

Kolejne sceny pokazują zmagania dwóch pólnagich mężczyzn. Zapasy wkrótce przeradzają się w pieszczoty, sonet (27) wspomina o odpływaniu do kochanka poprzez śnienie. W warstwie obrazowej pojawia się płonąca muszla – *vas hermeticum* również jednoczy żywioły. Innym nader ważnym zabiegiem jest uczynienie z ciała mężczyzny ekranu dla światła. Trzyma on fragment blachy, na który projektowany jest obraz. Tego rodzaju zespolenie tego, co materialne z tym, co niematerialne, połączenie ducha z materią, idealnie

²⁴ W wielu traktatach to właśnie miłość z jej niezwyklejmi właściwościami zespajania skrajności i przewyżczania przeciwności służyła jako metafora energii merkuralnej napędzającej cały proces, ale także, w momencie doskonałego, pełnego zespolenia, stawała się metaforą samego lapisu. Najbardziej reprezentatywnym przykładem jest tu szesnastowieczny traktat *Rosarium Philosophorum*, w którym zarówno w sferze tekstu, jak i grafiki, metafora miłości jest zasadą, wokół której skonstruowano całe dzieło.

²⁵ Zob. C. G. Jung, *Psychologia...*, s. 391–403.

²⁶ Muszla w symbolice alchemicznej uznawana była niekiedy za metaforę *vas hermeticum*, szczególnego naczynia, wewnątrz którego poddawano pierwiastki wszelkim procesom prowadzącym do powstania kamienia filozofów (zob. Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska, *Kino alchemiczne Antoina Artauda*, [w:] *W kręgu zagadnień awangardy III*, red. Grzegorz Gazda, Ryszard W. Kluszczyński, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia scientiae artium et litterarum” 1990, III, s. 68).

odpowiada alchemicznej idei celu *opus*. Dodatkowo, w pewnym stopniu odnosi się do medium, którym Jarman się posługuje, co wzmacnia znaczenie paraleli artysta – alchemik, o której wspominałam.

Warto tu przypomnieć raz jeszcze ideę miłości jako lapisu. Celebrowane dłuższy czas pocałunki bohaterów mogą sugerować, że – jak pisze William Pencak – to właśnie miłość homoseksualna jest rodzajem mistycznego doświadczenia, którego poszukiwał John Dee²⁷. Jednak jeden z mężczyzn nie odwzajemnia pieszczot, drugi z nich jakby patrzył w lustro z zamkniętymi oczami. Być może ów niezaangażowany partner to tylko ułudą, marzenie? Taką interpretację potwierdzałyby też sceny, w których para pokazywana jest w łóżku – jeden z nich śpi.

W następujących sonetach pojawia się motyw cykliczności, konieczności ponawiania aktu *coniunctio oppositorum* (56), ale też nieprzerwalności cyklu natury (104). W obrazie powracają znane motywy – kłęzącego mężczyzny ze złotą kulą, kwiatów, ale też złowrogiego radaru. Przypomnijmy początkowe obrazy wysypiska śmieci, pełnego wraków samochodów: *The Angelic Conversation* podejmuje zatem również inny, często obecny w twórczości Jarmana temat cywilizacji jako zagrożenia dla natury. Michael O'Pray idzie w spostrzeżeniach nieco dalej, wskazując, że Jarman buduje w filmie (bardzo wprawdzie nieprecyzyjnie) kontrast między idylliczną, sielankową przeszłością a teraźniejszością i wszelkimi związanymi z nią zniszczeniami²⁸. Takie przeciwstawienie powróci w wielu filmach, zwłaszcza realizacjach portretujących kryzys cywilizacji.

3.3. *Burza i Edward II: świat nie-do-konca kompletny*

The Angelic Conversation swoim wykorzystaniem sonetów Shakespeare'a wywołuje pytania o specyfikę adaptacji dzieła literackiego. Takie pytania także trzeba postawić podczas analizy dwóch kolejnych tekstów, które są ekranizacjami *sensu stricto*.

Nie zaskakuje, że Jarman zrealizował dwie adaptacje klasycznych pozycji literatury angielskiej: *Burzy* Shakespeare'a i *Edwarda II* Marlowe'a. Filmy dzieli dwanaście lat – Jarman do czasu pracy nad dramatem Marlowe'a zdecydowanie radykalizuje nie tylko poglądy, ale i podejście do tekstu: w tym sensie *Burza* jedynie zapowiada ostentację *Edwarda II*. Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób Jarman adaptuje teksty elżbietańskich dramaturgów, co ujawnia, w jaki sposób prze-pisuje tradycję, przygląda się temu, co ukryte. Interesuje mnie przyjęta przez artystę strategia adaptacji tekstu literackiego, to, na ile jego działanie mieści się jeszcze w kategoriach adaptacji/interpretacji, a kiedy już poza nie wykracza, zmierzając w stronę zawłaszczenia – jednej ze strategii praktykowanych przez kulturę queer, mających na celu przeinterpretowanie, zdekonstruowanie utartego znaczenia, wydobycie lub narzucenie nowego kontekstu etc.

²⁷ William Pencak, *The Films of Derek Jarman*, North Carolina–London 2002, s. 87.

²⁸ Michael O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, s. 136.

* * *

„*Burza* jest sztuką o teatrze. Ale szerzej niż się to zwykle uznaje – o teatrze szeroko i najgłębiej rozumianym. *Burza* jest sztuką o kreacji. I o granicach kreacji. O wolności – wolności twórczej. I o granicach wolności. *Burza* jest sztuką o teatrze, czyli o życiu. O sensie i zasadzie życia – na scenie, w sztuce, i na ziemi. Życia na jawie i życia w snach” – pisze Andrzej Żurowski²⁹, jeden z wielu interpretatorów dzieła Shakespeare’a. *Burza* to szczególnie dramat – w powierzchownym odczytaniu daje się sprowadzić do powiastki o winie i przebaczeniu, dobrotliwym magu-wygnąncu, jego niewdzięcznych sługach, niewinnej córce, pocziwym przyszłym zięciu oraz grupie łotrów sprowadzonych, by przebaczenie mogło się dokonać³⁰.

Jednak, jak dowodzi szereg prac *Burzy* poświęconych, to dramat znacznie bardziej niejednoznaczny i niepoddający się łatwo interpretacji. Ściśle związany z ideologią czasów współczesnych Shakespeare’owi, choć odwołujący się do uniwersalnych wartości – jak twierdzi Sidney Shanker³¹. Przesycony symboliką alchemiczną – jak precyzuje Michael Srigley³². Uwikłany w renesansowe koncepcje przeciwieństw – jak chce Robert Grudin³³. Odzwierciedlający poglądy na sztukę i jej zadania moralne – co wskazuje Robert Egan³⁴. Wreszcie, poświęcony wiecznej relacji między więźniem i tym, który więzi – jak interpretuje dramat Jan Kott: „W tym systemie powtórzeń tych samych sytuacji w ich znakach językowych i teatralnych historia zostaje sprowadzona do elementarnej relacji, przechodniej i wymiennej, między tym, który więzi, i tym, który jest uwięziony”³⁵. W przywołanych analizach pojawia się wiele kontekstów interpretacyjnych dla sztuki Shakespeare’a – od *Biblii* i tradycji mistycznych do współczesnych mu opowieści z nowo poznanych łądów. Które z tych znaczeń

²⁹ Andrzej Żurowski, *Czytając Szekspira*, Warszawa 1996, s. 17.

³⁰ Dla przykładu, dzieje się tak w interpretacji Przemysław Mroczkowskiego: „Książę czarodziej podlega ludzkim wzruszeniom i obawom, a postaci jego sług dużo mówią o napięciu i niebezpieczeństwie w świecie: Kaliban, zwierzęcy półdemon, rozgląda się tylko za okazją do zniszczenia ładu i rozpętania brutalnych instynktów; gdyby dostał w rękę broń nuklearną, nie wahałby się ani chwili z jej użyciem. Warcząc znosi brzemień posług u Prospera. Ale nawet pełny wdzięku duch powietrza Ariel niecierpliwie czeka okazji, by móc przestać służyć” (Przemysław Mroczkowski, *Szekspir elżbietański i żywy*, Kraków 1966, s. 183–184); „Czarodziejstwo Prospera ma na celu stworzenie warunków do odmiany wewnętrznej, ale nie narzuca jej” (*ibidem*, s. 184); „Choćby natura zawierała w sobie tak głębokie moralne rany, jak te, które uwidocznia postępowanie uzurpatora z Mediolanu, Sebastiana i reszty, nie można się całkiem od niej odwrócić. W swoich zdrowych przejawach ma ona rozkwiatać w ludzkim małżeństwie i Prospero, dopóki jeszcze jego czary działają, przywołuje nimi te mityczne personifikacje sił naturalnych, które starożytni czcili pod imieniem Junony lub Cerery” (*ibidem*, s. 186).

³¹ Sidney Shanker, *Shakespeare and the uses of ideology*, The Hague–Paris 1975.

³² Zob. Michael Srigley, *Images of Regeneration: A Study of Shakespeare’s ‘The Tempest’ and Its Cultural Background*, “Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Anglica Upsaliensia” 1985, Vol. 58.

³³ Robert Grudin, *Mighty Opposites. Shakespeare and Renaissance Contrariety*, Berkeley–Los Angeles–London 1979.

³⁴ Robert Egan, *Drama within drama. Shakespeare’s sense of his art in ‘King Lear’, ‘The Winter’s Tale’ and ‘The Tempest’*, New York–London 1975.

³⁵ Jan Kott, *‘Burza’ albo powtórzenie*, [w:] idem, *Pleć Rozalindy. Interpretacje: Marlowe, Szekspir, Webster, Buchner, Gautier*, Kraków 1992, s. 170.

wydawały się szczególnie inspirujące dla Jarmana? Inaczej – o czym jest *Burza* Jarmana?³⁶

Burza fascynowała Jarmana od czasów studiów w Kings. Jak pisze w *Dancing Ledge*:

W Kings głównym tekstem Shakespeare'a była *Burza*, odtąd często ją czytywałem. Na początku zrobiłem projekt wyobrazonego spektaklu w Roundhouse, gdzie cały teatr miałby być zatopiony, publiczność siedziałaby na magicznej wyspie na nadmuchiwanym srebrnym 'kamieniu', trampolinach i wielkich płachtach [...] Potem, w 1975 po raz pierwszy przyciąłem tekst tak, by obłąkany Prospero, słusznie uwięziony przez brata, odgrywał wszystkie role³⁷.

O ile plan włączenia publiczności w przestrzeń sceniczną – a więc zatarcia granicy między światem realnym a światem przedstawionym – wpisuje się w tradycję interpretowania dramatu (zwłaszcza epilogu) jako rozmywającego owe granice³⁸, o tyle przekształcenie postaci Prospera – maga, demiurga, artysty, wygnańca, buntownika... w osobę chorą psychicznie byłoby pewną nowością interpretacyjną. Z pomysłu tego w zrealizowanym filmie zostaną jedynie pewne reminiscencje, jak rozwiązanie sugerujące, że burza rozgrywa się jedynie w marzeniu sennym głównego bohatera. Zresztą kreacja Prospera w filmie Jarmana jest jedną z najważniejszych zmian, jakich dokonał, wokół której koncentrują się wszystkie inne i dzięki której możliwe jest przewartościowanie znaczenia tekstu.

Burza Jarmana to film nawiązujący do poetyki onirycznej już od pierwszej sceny, która sugeruje interpretowanie go właśnie jako *dream film*. Konsekwentne stosowanie określonych rozwiązań inscenizacyjnych, o których niżej, pogłębia to wrażenie. Sam artysta opisuje przestrzenie, które zamierzał stworzyć na potrzeby filmu jako przestrzenie mentalne:

Do *Burzy* potrzebna nam była wyspa myśli, odsłaniająca się tajemniczo jak pozytywka – abstrakcyjny krajobraz, który nie zrujnowałby, jak jakaś błękitna laguna z reklamy Martini, delikatnych treści poetyckich przepelnionych dźwiękiem i słodką aurą. Budżet nie przekraczał 150 000 funtów. Brytania była magiczną wyspą. Odpłynąłem tak daleko od 'tropikalnego realizmu', jak to tylko możliwe³⁹.

Jarman w *Burzy* zdecydowanie położył nacisk na elementy *mise-en-scène*. Celowo zrezygnował z eksperymentów w pracy kamery, uznając, że wywiezione z doświadczeń London Filmmakers' Cooperative zabiegi typowe dla Super 8 mogłyby pełnometrażowemu, onirycznemu filmowi zaszkodzić. Dlatego

³⁶ Zaskakująco trafne wydają się uwagi Collina MacCabe'a, o powodach wyboru *Burzy*. Krytyk wskazuje, że Jarman, akcentujący angielskość i homoseksualność, wybiera sztukę, która mówi o początkach represyjnego państwa, opartego tyleż na restrykcyjnych normach dotyczących seksualności, co na wyrafinowanym aparacie szpiegowskim. Podkreśla także zmianę w przestrzeni reprezentacji, która dokonała się w teatrze czasów Shakespeare'a, odzwierciedlając stopniowo coraz większe poddanie ludzi kontroli władzy (zob. Colin MacCabe, *The Eloquence of the Vulgar. Language, Cinema and the Politics of Culture*, London 1999, s. 110–111).

³⁷ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 183.

³⁸ Zob. R. Egan, *op. cit.*, s. 95, 117.

³⁹ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 186.

też *Burza* przypomina ciąg statycznych, żywych obrazów, sfotografowanych w większości w planie ogólnym, średnim bądź zbliżeniu, z nader oszczędnie stosowanym ruchem kamery⁴⁰.

Przyjrzyjmy się początkowi filmu: śpiący Prospero przewraca się na łóżku, przez sen podaje strzępy tekstu pierwszej sceny – burzy na statku. Zdjęcia Prospera są kolorowe, a fragmenty prezentujące statek – mają niebieską tonację. *Found footage*⁴¹ z oddali pokazuje żaglowiec podczas sztormu, widać jedynie starania marynarzy, by okręt ocalić. Żadna z postaci nie jest zindywidualizowana, nie pojawiają się bohaterowie, których poznajemy u Shakespeare'a – w tekście oryginalnym scena służy także poznaniu bohaterów, których dotyczy swoisty „projekt” Prospera. W dodatku, jeśli przypomnimy kształt sceny z dramatu, w której akcent położono na pokazanie burzy i załogi w działaniu, można pokusić się o stwierdzenie, że zmiana ta jest niezgodna z intencją dramaturga⁴². Będzie miała też znaczące konsekwencje dla dalszego odczytania filmu. Sygnalizuje obecność poetyki onirycznej, która towarzyszyć będzie dalszej lekturze dzieła, w pewnym sensie podając w wątpliwość status ontologiczny wszystkich kolejnych scen. Dodatkowo, wprowadza obecny w całym filmie podział na dwa światy – wewnątrz domu Prospera, pokazany w kolorze, choć w zredukowanej gamie barwnej, i na zewnątrz – następne sceny w plenerze także zachowują niebieską tonację⁴³. Ów podział wydaje się wzmacniać niepokój co do charakteru poszczególnych zdarzeń – być może wszystkie one są jedynie wyobrażeniem Prospera, a świat domu to świat stworzony jego „mocą” – w końcu, jak przypomina wielu piszących o tym dramacie, sztuka Prospera to sztuka tworzenia złudzeń, fikcji.

W tym miejscu dobrze poczynić kilka uwag o autotematyzmie dramatu. Jak zauważa Robert Egan, protagonistą jest artysta, a sztuka to umiejętności magiczne, niemal demiurgiczne. Sztuka jest jednak „oddzielna” od postaci, magiczne moce nie są bohaterowi przyrodzone, tylko nabyte drogą wieloletnich studiów, tkwią w przedmiotach, książkach, ubraniach⁴⁴. Ważne, że „Maga Prospera polega nie tyle na bezpośredniej sile oddziaływania na naturę, co na mistrzowsko opanowanej zdolności naśladowania natury, kreowania

⁴⁰ *Ibidem*, s. 194.

⁴¹ Zob. M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 114.

⁴² Marta Gibińska zauważa, że Bosman wyraźnie kieruje akcją, która ma zostać pokazana, zaś „Akcji towarzyszy ryk sztormu, grzmoty i błyskawice, jak nas informuje didascalium na samym początku, jednocześnie pomijając informację, że jesteśmy na statku. Wyjątkowo staranne i obfite uwagi tekstu pobocznego w tej scenie świadczą o tym, że tekst zawarty w Folio 1623 (innego pierwodruku nie ma) został złożony z rękopisu teatralnego i jest w istocie zapisem odbytego przedstawienia. Tym bardziej więc zyskujemy pewność co do istoty projektu dramatycznego: pierwsza scena miała możliwie realistycznie przedstawiać sztorm” (Marta Gibińska, *Burza*, [w:] *Czytanie Szekspira. Interpretacje*, red. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Ewa Nawrocka, Gdańsk 2004, s. 265).

⁴³ Jarman tłumaczył, że zależało mu na wrażeniu nierealności, dlatego wybrał wydmy w Bamburgh. Były, jak pisał, „pozbawione cech charakterystycznych. Bez drzew czy punktów orientacyjnych, mogły znajdować się gdziekolwiek”. Zamek miał robić wrażenie wycinanki z papieru (D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 203).

⁴⁴ R. Egan, *op. cit.*, s. 93.

i projektowania mimetycznych obrazów, które w swojej fikcyjnej doskonałości mogą rywalizować z rzeczywistością⁴⁵. Poza pierwszym przedstawieniem, burzą zaprojektowaną przez Prospera, a wykonaną przez Ariela⁴⁶, w tekście pojawia się kilka innych spektakli – scena uczty i scena z Harpią, ale także zupełnie teatralna maska. „Sztuka Prospera jest specyficznym dramatycznym zdarzeniem”⁴⁷. Gibińska interpretując *Burzę* wskazuje, że sztuka jest tu pojmowana nie jako „kopiowanie natury, ale tworzenie własnych bytów”⁴⁸. W wielokrotnie w literaturze przedmiotu komentowanym epilogu dokonuje się wręcz przemieszczenie rzeczywistości – Prospero zwraca się do widza ze sceny, jakby zapraszając go do świata przedstawionego.

Jeśli przypomnimy sposób zainscenizowania kluczowej dla wyjaśnienia akcji rozmowy Prospera z Mirandą, dotyczącej przeszłości – ojciec pokazuje córce przeszłość jako magicznie wywołany ruchomy obraz, niczym zapis *home movie* – niewątpliwie napotkamy także trop autotematyczny. Jarman znacząco rozszerza zdolności kreacyjne Prospera. Mag nie tylko tworzy alternatywną rzeczywistość, lecz także narzuca normy, które przyjmują mieszkańcy jego świata w znacznie większym stopniu niż u Shakespeare’a, u którego kluczowe było doprowadzenie do żalu za grzechy. Oczywiście, takie ujęcie problemu związane jest ściśle z poglądami Jarmana.

Zauważmy, że Jarman pomija w całości maskę: część tekstu, życzenia dla Juno, podaje w rozmowie z Mirandą Ariel, Miranda później je powtarza. W miejsce alegorycznej scenki pojawia się kończąca film sekwencja z marynarzami wykonującymi rewiowy numer i Elisabeth Welsch śpiewającą *Stormy Weather*. Ta zamiana wydaje się wręcz konieczna, zwłaszcza z powodu znaczenia, jakie niesie ze sobą maska: „Wenus i Kupidynowi odmówiono należnego im miejsca w panteonie, a twórczy, seksualny impuls, jaki uosabiają, został w całości usunięty ze świata maski”⁴⁹. W rzeczywistości wykreowanej przez Jarmana nie ma miejsca na podobne pouczenia – relacja między Mirandą a Kalibanem nie wydaje się przecież tak jednoznacznie niewinna, jak u Shakespeare’a. Miranda, choć skarży się na zachowującego się odrobinę obscenicznie Kalibana, gdy ojciec go skarci, po prostu pokazuje mu język. Ważna jest też scena kąpieli – Miranda wyrzuca z pokoju Kalibana, chwilę później radośnie chichocze. Relacja między postaciami jest co najmniej dwuznaczna⁵⁰, Kaliban wydaje się po prostu ciekawie dziewczynę, która u Jarmana zachowuje się raczej jak dorosła kobieta.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Nieprzypadkowy jest też wybór leksykalny: burza została *perform’d*. Marta Gibińska zauważa też, w kontekście tego słowa: „W tym miejscu spotykamy się już oko w oko z Prosperem w jego funkcji dramaturga, a nie tylko księcia Mediolanu i maga” (M. Gibińska, *op. cit.*, s. 270). Interpretatorka podkreśla, że nieprzypadkowo burza pojawia się w tekście aż trzy razy – raz jako zdarzenie prezentowane „realistycznie”, drugi – w emocjonalnej relacji Mirandy, trzeci zaś – w sprawozdaniu Ariela, które ma wskazać czytelnikowi znaczenie sceny otwierającej dramat, ale także ewokuje burzę tu i teraz, zob. *ibidem*, s. 269.

⁴⁷ R. Egan, *op. cit.*, s. 94.

⁴⁸ M. Gibińska, *op. cit.*, s. 270.

⁴⁹ R. Egan, *op. cit.*, s. 107.

⁵⁰ Zob. John Collick, *Shakespeare’s cinema and society*, Manchester New York 1989, s. 105.

Obecność sceny rewiowej wydaje się wynikać też z tego, że świat Jarmana jest tworzony wedle norm innych niż obowiązujące w świecie heteronormatywnym. Przypomnijmy, że marynarz to jeden z najbardziej charakterystycznych gejowskich fantazmatów, którego przedstawienie niejako otwiera historię filmu gejowskiego (myślę tu oczywiście o *Fireworks* Angera). Obraz marynarzy wróci też w *Edwardzie II*, już bez żadnych wątpliwości traktowany właśnie w ten sposób. Paweł Sołodki o marynarzach w *Burzy* pisze:

Ubrani w tradycyjny biało-czarny uniform tańczą w kółku, robią węże, podskakują i podrygują w układach rodem z musicalu. Nie ma pięknej kobiety, która w takim wypadku zawsze stanowiła centrum tanecznej sceny. Są tylko oni, nikt więcej zresztą nie jest potrzebny. Miranda na ich widok wypowiada słowa: *brave new world* – nowy wspaniały świat. W ustach osoby, która z łatwowierności i braku refleksji w ramach heteronormatywnej socjalizacji uczy się tego, jak ładnie podrygiwać i być uroczą małżonką, słowa te ocierają się o optymistyczną naiwność. Dla Mirandy owe ucieleśnione homoseksualne fantazmaty są równie oczywiste jak jej własny fantazmat księcia z bajki, w nowym wspaniałym świecie życzenia spełniają się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Jest tutaj nawet miejsce dla Kalibana oraz dwóch zabawowych mężczyzn, z których jeden w ciągu filmu ma na sobie strój marynarski, kostium Bachusa, natomiast na weselu pojawia się jako *drag queen*. Całą trójkę wzbudza śmiech zarówno u Mirandy jak i u marynarzy. Nie jest to śmiech złośliwy, czy wykluczający. Kaliban, przekraczający kategorie gatunkowe, oraz *drag queen*, przekraczająca kategorie płciowości, w finale tego filmu znajdują swoje miejsce w *campowym*, przerysowanym *show*. A kiedy pojawia się Elizabeth Welch ubrana w złotą, bogato zdobioną suknię i zaczyna śpiewać *Stormy Weather*, a marynarze w objęciach kołyszą się w rytm muzyki i uśmiechają się czule do siebie, wiemy, że na chwilę nastał raj, mimo że wyczarowany, przesłodzony, chwilowy... Raj dla każdego⁵¹.

Czy jednak?

Dość ważna wydaje mi się pozbawiona odpowiednika w dramacie scena, w której Miranda „się socjalizuje” – a że z początku spada ze schodów, widać, że proces to bolesny. Dziewczyna ćwiczy dystygnowane schodzenie ze schodów i kłanianie się. Jak wspomniałam, z początku idzie jej nie najlepiej. Podobny wydźwięk mają sceny strojenia przez karlice i wcześniejsze ujęcia, pokazujące Mirandę przed toaletką. Dowodzą, że określone role związane z płcią nie są wrodzone, trzeba się ich nauczyć. Z drugiej strony, socjalizacja do pełnienia tych ról jest niezbędna – a przynajmniej taka się zdaje. Pytanie, skąd Miranda zna te wzorce, skoro nie może ich pamiętać, a dodatkowo nie jest to w żaden sposób wyjaśnione? Tak silnie „wdrukowane” przez kulturę? Czy może narzucone przez Prospera – jak wystrój pokoju z ozdobą na głowę i toaletkę? Prospero byłby zatem nie tylko władcą tego świata, lecz także demiurgiem, jego twórcą, narzucającym przyjęte przez siebie jako naturalne normy odnoszące się do ról społecznych i tożsamości płciowych?

W tym miejscu warto wrócić do wątku dualizmu ontycznego świata przedstawionego. *Burza* zbudowana jest na zasadzie przeciwieństw. Robert Grudin wykazuje działanie tej zasady w płaszczyźnie strukturalnej, ale też w obrębie

⁵¹ Paweł Sołodki, *Do czego można wykorzystać homoseksualne ciało, czyli kulturowe fantazmaty Dereka Jarmana*, <http://www.charlie.pl/index.php?pg=czytelnia&nr=66>.

dyskursu filozoficznego⁵². Jan Kott również podkreśla rozdarcie *Burzy*: „Mit i doświadczenie kolonizatorów nie przemawiają tym samym językiem”⁵³.

Rozwiązanie przyjęte przez Jarmana podkreśla istnienie dwóch odrębnych sfer rzeczywistości. Niemniej, istotne wydaje się takie ukształtowanie przestrzeni, które wzmacnia nasze poczucie, że rzeczywistość, którą oglądamy, jest jedynie snem, rodzajem złudzenia, serwowanego nam przez Prospera – światem nie-do-końca kompletnym. Podział taki podkreśla też, że sfery te są jakoś inne ontologicznie, zewnątrz jest jednowymiarowe, pozbawione przynajmniej części cech, jakich byśmy oczekiwali od świata. Dodatkowo, wybór koloru, jak sugeruje William Pencak, w kontekście późniejszych prac Jarmana, jest bardzo znaczący – i w *Caravaggiu*, i w *Blue* błękit wiązany jest z chorobą, umieraniem i śmiercią⁵⁴. Tymczasem wewnątrz domu⁵⁵ Prospera jest ciepło, często oświetlone naturalnym światłem (ogień kominka, świece, lampy) i pozornie wielobarwne. Pozornie, bowiem gama barwna jest mocno zredukowana do kolorów ciemnych, ciepłych, zdecydowanie niejaskrawych⁵⁶.

Istotną funkcję pełni sposób oświetlenia przestrzeni zamku: światło pada, zgodnie z zasadami malarstwa barokowego, jedynie na fragmenty przestrzeni, reszta kadru jest pogrążona niemal zupełnie w mroku⁵⁷. Zabieg taki wspomaga ów efekt niekompletności świata, ale i emanuje tajemniczością czy grozą. Podobną funkcję pełni całkowity brak powiązań między pomieszczeniami zamku – nie wiadomo, w jakich relacjach przestrzennych pozostają poszczególne pomieszczenia, nierzadko trudno ustalić, skąd postać wchodzi itd. Wrażenie to potęgują wąskie, mroczne korytarze, nie wiadomo dokąd prowadzące. Wydaje się dzięki temu, że dom właściwie jest nieskończony, zbudowany z wielu ścieżek, które nigdzie się nie kończą. Można to też nazwać inaczej – może dom jest zbudowany jedynie z tych fragmentów, które w danej chwili są potrzebne, może korytarze prowadzą donikąd, bo za załomem nie ma już ciągu dalszego? Może iluzja, stworzona przez Prospera, jest niekompletna?

Wrażenie, że mamy do czynienia z iluzją, wykreowaną przez głównego bohatera, pogłębia już to, że w adaptacji Jarmana Prospero mieszka w zaniedbanym nieco, ale zamku. Film nakręcono w gregoriańskim skrzydle Stoneleigh Abbey, plenery zrealizowano w Wielkiej Brytanii. Nie ma to wiele wspólnego z zamysłem dramatycznym, w którym mieszkanie Prospera określone jest jako cała, wyspa zaś ewidentnie jest wyspą tropikalną, której jedynymi miesz-

⁵² R. Grudin, *op. cit.*

⁵³ J. Kott, *'Burza'...*, s. 131.

⁵⁴ W. Pencak, *op. cit.*, s. 102–103.

⁵⁵ Istotnym skojarzeniem może okazać się uwaga Junga, który traktuje dom jako symbol pełni psychicznej, zawierającej także elementy nieświadome, zob. Carl Gustav Jung, *Struktura i dynamika jaźni*, [w:] idem, *Rebis, czyli kamień filozofów*, wyb. i przekł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 411; taka interpretacja podkreśla oniryczny wymiar filmu i dodaje siły sugestii, że wszystko rozgrywa się jedynie w umyśle Prospera.

⁵⁶ William Pencak pisze o możliwości interpretowania kolorystyki domu Prospera za pomocą symboliki alchemicznej: „kolory ziemi (brązy i czerwienie) ulegają transformacji za pomocą ognia w złoto” (W. Pencak, *op. cit.*, s. 102–103).

⁵⁷ Jedynym wyjątkiem jest scena rewii marynarskiej. Także to, że wyróżnia się ona formalnie, powoduje, że trudno byłoby w nią uwierzyć.

kańcami byli Sykoraks i Kaliban. Skąd zatem bierze się mur, wzdłuż którego wędruje nagi Ferdynand? Dodatkowo wspomnijmy, że dom jest umeblowany, wyposażony w żyrandole, kominek, lustra itd. Kanapa sąsiaduje wprawdzie z kupą słomy, gdzieśgdzieś wala się porąbane drewno, ale owa niejednorodność świata przedstawionego potwierdza jedynie, że mamy do czynienia z niekompletną iluzją⁵⁸.

W scenografii dużą rolę odgrywają elementy ikonografii i symboliki alchemicznej. W pracowni Prospera wyrysowane są skomplikowane symbole, korzysta on też z autentycznego traktatu alchemicznego Corneliusa Agrippy (który Jarman nabył w antykwariacie⁵⁹). Jest to oczywiste odniesienie do zajęcia głównego bohatera. Użycie tej symboliki ułatwiło to, że Heathcote Williams, grający Prospera, był doskonale zaznajomiony z „przednaukową perspektywą poznania świata”⁶⁰. Dużo ważniejszą rolę odgrywa, jak się wydaje to, że dominantą scenografii są lustra, tworzące skomplikowany system odbić. Małgorzata Radkiewicz tak komentuje ów zabieg:

Równie zniewalającą funkcję, co kamera, czy ludzkie spojrzenie, mają lustra i szklane powierzchnie, które zwielokrotniają postacie patrzących, wzmacniając siłę ich wzroku. Lustrzane odbicia podkreślają hierarchiczność relacji Prospera z Arielem [...]. Jarman kwestionuje fundamentalną pozycję podmiotu patrzącego, pokazując odbicie Prospera zniekształcone i nieostre, gdyż składają się na nie dwa wizerunki, nałożone na siebie niedokładnie, z niewielkim przesunięciem. Z jednej strony, zdeformowany obraz sugeruje, że obok świata kontrolowanego przez Prospera funkcjonuje inny, alternatywny porządek. Z drugiej, że wykreowany świat jest jedynie optycznym złudzeniem, wytworem aparatu filmowego, efektem świetlnym, który zniknie po zapaleniu światła⁶¹.

Interpretacja Radkiewicz koresponduje z zaproponowanym przeze mnie tropem i wprowadza wątek dyskusji o władzy i hierarchii społecznej, również sygnalizowany wyżej.

Ciekawe rozwiązania inscenizacyjne odnajdziemy także w sposobie zaprojektowania kostiumów. Koncepcją Jarmana było przedstawienie strojów reprezentujących 350 lat istnienia sztuki. Prospero przypomina przywódcę rewolucyjnego, Pencak pisze:

Jarman zamierzał przebrać Prospera w kostium, upodabniający go do Robespierre’a [...], i rzeczywiście, ten niewątpliwie ‘szalony’ naukowiec z rozczochranymi włosami wygląda jak osiemnastowieczny buntownik. [...] Dzięki temu Prospero Jarmana reprezentuje zarówno wiedzę ezoteryczną, jak i wysiłki, by przekształcić świat tak, aby pasował do określonej doktryny.

Pozostałe postaci uosabiają trzy stulecia historii. Miranda i Ferdynand należą do *ancient regime*, jak pozostali arystokraci. Finalnie jednak młoda para identyfikuje się z postępowością Prospera. Komedianci i Kaliban są dziewiętnastowiecznymi robotnikami (Kaliban także wykorzystywanym mieszkańcem kolonii), Ariel i marynarze dwudziestowiecznymi podda-

⁵⁸ O projektowaniu scenografii zob. także Yolanda Sonnabend, *The ‘fabric of this vision’: designing ‘The Tempest’ with Derek Jarman*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. Roger Wollen, London 1996.

⁵⁹ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 188.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 188–190.

⁶¹ Małgorzata Radkiewicz, *Derek Jarman – portret indywidualisty*, Kraków 2003, s. 26–27.

nymi elity. Jarman przykłada wagę do tego, by ubrania, myśli i zachowanie każdej postaci odzwierciedlało jakąś ważną grupę w historii nowoczesności. W ciągu dziewięćdziesięciu minut serwuje nam przyspieszoną wycieczkę po cywilizacji Zachodu od czasów renesansu⁶².

Podkreślmy, że i tym razem Jarman odchodzi od utartych zwyczajów inscenizacyjnych, które w przypadku *Burzy* oscylowały między feerią a alegorią, jednakowo upraszczającymi znaczenie sztuki. Jan Kott przypomina, że Prospero często bywał przebierany w magiczny płaszcz:

Na scenie występuje zazwyczaj w wielkim czarnym płaszczu usianym gwiazdami. W rękę ma czarnoksiężską laskę. Ten kostium unieruchamia aktora, zamienia w św. Mikołaja albo w prestidigitatora, patetyzuje i każe mu celebrować rolę. Prospero staje się uroczysty, zamiast być tragiczny, zamiast być ludzki⁶³.

U Jarmana żadne magiczne stroje nie pojawiają się, sztukę, czyli magię reprezentuje laska Prospera. Reżyser rezygnuje ze sztafażowego kostiumu, opierając kreację postaci raczej na elementach scenografii niż ludycznym stroju. Ważne też, że u Jarmana Prospero jest młody – nie jest starym, sędziwym magiem, który pod koniec życia pragnie pojednania z bratem, jest młodym i władczy mężczyzną, który wydaje się szukać raczej zemsty niż pojednania.

Kostiumy Kalibana i Ariela także odbiegają od przyjętych rozwiązań inscenizacyjnych. Kaliban zwykle kreowany był na hybrydycznego potwora, odmaiwano mu statusu człowieka. Jak zauważa Kott:

Zgodnie z tradycją teatralną, która prawdopodobnie sięga czasów Szekspira, Kaliban nosił kozuch obrócony futrem na wierzch, z niedźwiedzia albo z jakiegoś innego zwierzęcia, i miał długie, zmierzwione włosy. [...] Od przeróbek *Burzy* w okresie Restauracji aż niemal do końca XIX wieku Kaliban był przedstawiany jako 'pierwotny człowiek' albo jako 'pół ryba, pół potwór'⁶⁴.

U Jarmana Kaliban ubrany jest w znoszony surdut, wygląda dość groteskowo, drepcząc w takim stroju za taczka, na której ma przywieźć drewno na opał, niemniej zdecydowanie nie jest pozbawiony wymiaru ludzkiego. Kaliban Jarmana to niewolnik, wykorzystany przez kolonizatora, przemocą pozbawiony prawowitej władzy nad wyspą. Podobną interpretację postaci Kalibana proponuje zresztą Kott, pisząc o ludzkim wymiarze jego dramatu i o tym, że postać ta podlega największej przemianie.

Ariel Jarmana przypomina pracownika „klinicznie sterylnej fabryki” (*dust free factory*)⁶⁵ – biały kombinezon robotniczy nieodmiennie kojarzy się z wyzyskiwanym robotnikiem. Tu także wypada zacytować rozważania Jana Kotta, którego interpretacja postaci sugeruje dość podobne rozwiązanie:

Ariel w historycznym kostiumie staje się częścią rodzajowego widowiska i w najlepszym wydaniu paziem Prospera. Ariel w kostiumie fantastycznym łatwo może się stać podobny do

⁶² W. Pencak, *op. cit.*, s. 101.

⁶³ Jan Kott, *Palczka Prospera*, [w:] idem, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1962, s. 206–207.

⁶⁴ J. Kott, *'Burza'...*, s. 136.

⁶⁵ Zob. D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 196.

laboranta pracującego przy atomowym reaktorze. Ariel w trykotach zamienia się a tancerkę z feerycznego baletu⁶⁶.

Interesującym rozwiązaniem jest też ubiór trójki łotrów. Alonso w stroju królewskim nie budzi wątpliwości, Antonio nosi kostium dostojnika kościelnego, Sebastian – strój wojskowy. Tego rodzaju interpretacja profesji Antonia nie daje się wywieść z tekstu, a stanowi ciekawe uzupełnienie dyskursu o instytucjach władzy, który zdaje się proponować Jarman.

Kostium pełni w tekście Jarmana funkcję definiującą postać, pozwala na nadanie jej tożsamości, określenie roli i miejsca w hierarchii. Taką zresztą interpretację Jarman umieszcza bezpośrednio w filmie w związku z kostiumem – czy też jego brakiem – Ferdynanda. Przypomnijmy: w dramacie Ferdynand wychodzi z wody w kompletnym stroju, co ma między innymi zaświadczać, że w czasie burzy nic mu się nie stało. U Jarmana bohater wyłania się z morza zupełnie nagi, za to z szabelką. Oczywiście, jest to rodzaj mrugnienia okiem do widza homoseksualnego, ów zabieg daje jednak także możliwość dosłownego wskazania znaczenia, o jakim chwilę wcześniej wspomniałam. Ferdynand dociera do domu Prospera, w którym układa się przy kominku i zasypia. Znajdują go mieszkańcy – Miranda, jak w dramacie, zachwyca się nim, niemniej spojrzenie skierowane na nagiego mężczyznę tym bardziej go uprzedmiotawia, jak ujmuje rzecz Radkiewicz, odwraca sytuację z kina klasycznego, w którym to ciało kobiece jest sprowadzone do roli obiektu seksualnego, na który patrzy mężczyzna⁶⁷.

Na tym jednak zabieg Jarmana się nie kończy – sytuacja, w której Ferdynand przychodzi do domu Prospera nagi daje okazję do odziania go, nazwania, zdefiniowania. Scena ta jest pełna przemocy: nagi, przerażony Ferdynand stoi odwrócony do ściany. Jarman wykorzystuje tu to, że człowiek nagi zawsze staje się zależny, podległy człowiekowi ubranemu, tego rodzaju wystawienie na pokaz jest elementem upokarzania. Skojarzenia z więzieniem wcale nie są tak odległe, jakby się wydawało – Jarman w tej scenie zdaje się nawiązywać do sytuacji znanych z filmów, w których relacjonowane jest polewanie więźniów wodą ze szlauchu. Oglądając tę scenę, mam nieodparte wrażenie, że oto trafiliśmy na ostatni moment takiej sytuacji, kiedy strażnicy (w tym przypadku Prospero) rzucają już więźniowi ubranie. Ferdynand pokornie się ubiera w kostium przypominający kombinezon Ariela, przyjmuje nową tożsamość – tożsamość więźnia. Jego zgoda na upokorzenie czy też poddanie się władzy Prospera u Jarmana przybiera nieco inny wymiar, niż u Shakespeare’a – Ferdynand nie tyle akceptuje służbę u Prospera z miłości do Mirandy, ile zostaje po prostu przez Prospera zdefiniowany jako kolejny niewolnik. To także potwierdza spostrzeżenie, że władza stwórcza Prospera, według Jarmana, to przede wszystkim wpływ na przyjmowane przez inne postaci normy, definiujące ich tożsamość. Przypomnijmy tu wątpliwość, jaką rodzi kwestia dotycząca języka, którego został nauczony Kaliban. Jan Kott pyta: „Ale w jakim języku? Dzikusa nauczono mowy czy języka

⁶⁶ J. Kott, *Pałeczka Prospera...*, s. 217.

⁶⁷ Zob. M. Radkiewicz, *op. cit.*, s. 25.

kolonizatorów?”⁶⁸. Innymi słowy, w jakim stopniu został mu narzucony nowy sposób czytania świata?

Zresztą sam Prospero Jarmana niewiele ma wspólnego z dążącym do sprawiedliwości dobrotliwym magiem-wygnańcem. Istotne w tym momencie wydają się zmiany w zakresie przebiegu zdarzeń, których dokonuje Jarman oraz sposób zainscenizowania poszczególnych scen. Podkreślmy, że w całym filmie jest wiele znaczących przekształceń fabularnych, a najbardziej zadziwia to, że Jarmanowi udało się, mimo wszystko, w dużym stopniu zachować porządek zdarzeń. „Forma filmu onirycznego pozwoliła mi na największą możliwą swobodę w obchodzeniu się z tekstem, ociosałem go odcinając martwe drewno (zwłaszcza przestarzałe fragmenty komediowe), tak, żeby wyeksponować najbardziej znaczące kwestie”⁶⁹. Jarman, zachowując prawie wszystkie elementy istotne dla akcji dramatu, uzyskuje wrażenie historii raczej mrocznej i bez happy endu. Dość swobodnie wycina większość wątku komicznego, dla przykładu, pozbywa się dialogu Stefana i Trynkula, gdy spotykają Kalibana. Także monolog Gonzala, odarty z kontekstu, raczej pełni funkcję komentarza do utopijnych marzeń o nowym wspaniałym świecie niż wywodu ku ucieście słuchaczy. Pozostawianie, jak sam Jarman pisze, wyłącznie *great speeches* daje wrażenie niezwyklej kondensacji zdarzeń i nastroju, ale też, jak wspomniałam, pozwala interpretować tekst Shakespeare’a.

Niewinne z pozoru przesunięcie rozmowy Prospera z Mirandą z pierwszej sceny do 30 minuty ma wszakże istotne konsekwencje – nie czytamy już postaci Prospera jako dobrego, acz skrzywdzonego monarchy, ale jako groźnego i nieprzewidywalnego maga. Wyjaśnienie pozornie tylko okrutnej burzy u Shakespeare’a czytelnik otrzymuje w drugiej scenie. Jarman wycina fragment rozmowy z Mirandą. Scena zaczyna się obrazem Prospera, który obudzony się z niepokojącego snu zmierza do pracowni. Charakterystyczne – idzie wąskim korytarzem, kamera filmuje go z dołu, w słabo oświetlonym wnętrzu doskonale widoczny jest monstrualny cień na ścianie, dodający postaci grozy. Prospero słuchając relacji Ariela jest wyraźnie zadowolony, jego mimika zdaje się jednak wskazywać na złośliwą radość z cudzego nieszczęścia. W pierwszej scenie nie poznaliśmy bohaterów – druga nie dopowiada intencji demonicznego maga.

Dorzućmy jeszcze obraz ze sceny, w której poznajemy relacje Kalibana i Prospera. Władca depcze, w wyraźnie sadystyczny sposób, dłoń Kalibana, który zwija się z bólu. Zaznacza to przewagę Prospera, ale też element przemocy, obecny w tej relacji. Kaliban, nawet jeśli miał jakieś nieczne zamiary wobec Mirandy (jak zresztą pisałam, Jarman zdaje się nie rozstrzygać, jak bardzo nieczne w mniemaniu dziewczyny), jawi się jako kompletnie uprzedmiotowiony niewolnik, który służy swojemu panu do tego, by władca mógł się nad nim znęcać. Niewiele lepsza jest zresztą sytuacja Ariela. Gdy, po wielokrotnym przeciwiczeniu prośby-pytania, zadaje je Prosperowi, ten natychmiast, w ramach lekcji pogładowej, więzi go w lustrze. Prospero Shakespeare’a grozi,

⁶⁸ J. Kott, *‘Burza’...*, s. 135.

⁶⁹ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 188.

gdy służba wydaje się wymykać spod kontroli – Prospero Jarmana nie toleruje żadnej niesubordynacji, a każdy jej ślad natychmiast surowo karze. Czasem zresztą, jak w przypadku Kalibana, kara ma raczej charakter prewencyjny, zostaje wykonana, zanim nastąpi jakiekolwiek przewinienie. Dość parodystyczny skądinąd monolog Gonzala o nowym porządku społecznym, w tekście Shakespeare’a mający rozbawić nieco i widza, i postaci, tu, wobec Prospera ewidentnie kreowanego na tyrana, nabiera innego, znacznie mniej komicznego wydźwięku.

W takim kontekście film staje się przede wszystkim wykładem o władzy i relacjach między władzą a ludźmi (Prospero – Kaliban i Ariel), z wątkiem socjalizacyjnym (Pencak pisze wprost o, być może nieświadomym, zilustrowaniu teorii projektu oświeceniowego Foucaulta⁷⁰). Niektórzy krytycy czytają tekst Shakespeare’a zupełnie odmiennie; Sidney Shanker sugeruje, że w dramacie tym wolność ma wypływać z odpowiedzialności, ze służby ideałom wspólnoty⁷¹, zaś wolność osobista winna być zawsze oparta na cnocie i przebaczeniu⁷². Władza „nie może wynikać ze strachu, z przerażającej zemsty, bowiem wtedy niszczy wszelką sprawiedliwość”⁷³. Jarman wydaje się podzielać intuicje Jana Kotta, który – dostrzegając w historii Prospera „historię świata”⁷⁴ – zauważa też, że z dramatu emanuje „gorzyc utraconych nadziei”⁷⁵. Zakończenie, które niejako wraca do punktu wyjścia sztuki, wydaje się badaczowi dowodem uniwersalności opisanego doświadczenia, ale także unicestwienia „całą dotychczasową, romantyczną i idylliczną, interpretację *Burzy* jako dramatu przebaczenia i pogodzenia się ze światem”⁷⁶.

Kott pisze: „Opowiadanie Prospera jest historią walki o władzę, przemocy i spisku. Ale nie jest tylko historią księstwa Mediolanu. Ten sam temat powtórzą dzieje Ariela i Kalibana. Teatr Szekspira jest Theatrum Mundi. Przemoc jako zasada świata pokazana zostanie w kategoriach kosmicznych”⁷⁷. Jarman wydaje się zgadzać z zupełnie nieidyllicznym rozpoznaniem, mówiącym, że Shakespeare’owska historia świata to „walka o władzę, mord, bunt, przemoc”⁷⁸.

* * *

Te same elementy można odnaleźć w dramacie Marlowe’a, który Jarman adaptował dwukrotnie: dokonując ekranizacji sztuki (której uzupełnieniem jest książka *Queer Edward II*) i wykorzystując wątki z elżbietańskiej tragedii w futurystycznym scenariuszu *Sod’em* (o którym pisać będę w rozdziale poświęconym kryzysowi AIDS). Zainteresowania Jarmana nie mogła nie wzbu-

⁷⁰ W. Pencak, *op. cit.*, s. 102.

⁷¹ S. Shanker, *op. cit.*, s. 218.

⁷² *Ibidem*, s. 219.

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ J. Kott, *‘Burza’...*, s. 146.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 147.

⁷⁶ J. Kott, *Pateczka Prospera...*, s. 183.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 191.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 198.

dzić sama postać Christophera Marlowe'a⁷⁹, genialnego poety i dramaturga na usługach tajnych służb Jej Królewskiej Mości (te niejasne powiązania miały mieć wpływ na śmierć Marlowe'a w tajemniczych okolicznościach⁸⁰), wykształconego intelektualisty bezskutecznie próbującego awansować w hierarchii społecznej, cynika i skandalisty, który głosił poglądy do dziś ocierające się o bluźnierstwo. Marlowe był związany z ateistycznym kręgiem Sir Williama Raleigha, inspirował go Machiavelli, posądzano go o m.in. autorstwo traktatu przeciw dogmatowi Świętej Trójcy. Otwarcie proponował rewoltę – przeciw religii, moralności, społeczeństwu.

Jego dramaty zaludniali odmieńcy, jak on sam dotknięci społecznym ostracyzmem. Jak zauważa Mayer, „W swym burzliwym i przedwcześnie zakończonym życiu – prawdopodobnie padł ofiarą zleconego i zaaranżowanego mordu – Marlowe nie tylko praktykował odmienność, ale i swoją sztukę poświęcił losom odmieńców intencjonalnych i egzystencjalnych”⁸¹. Często – dla poszukujących „normalnego seksualnego aspektu miłości”⁸² zbyt często – owa odmienność nosiła homoseksualne znamię. Dalej Mayer: „Marlowe'a fascynowały związki homoseksualne w ogóle, świadczy o tym cała jego twórczość. O jego osobistych preferencjach seksualnych nie wiemy nic”⁸³. Mimo że nie zachowały się materiały, mogące wyjaśnić sprawę orientacji seksualnej samego Marlowe'a, wielu krytyków i biografów skłonnych jest i jemu przypisywać tę „tendencję” (to bodaj najłagodniejsze sformułowanie, jakiego używają). Historia angielskiego króla, o homoseksualności którego większość historyków chciałaby nie wspominać⁸⁴, opisana przez artystę takiego jak Marlowe, zafascynowała Jarmana.

Jasną deklarację artysty przynosi publikacja towarzysząca filmowi. Książka ta to „poprawiona” (*improved*) przez Jarmana wersja sztuki Marlowe'a. W przedmowie autor precyzuje: „Jak zrobić film o homoseksualnym romanse i zostać zaakceptowanym przez komisję? Znaleźć starą, zakurzoną sztukę i ją zgwałcić”. Nieco dalej dodaje: „Marlowe outuje”⁸⁵ przeszłość – dlaczego nie wyoutujemy teraźniejszości? To tak naprawdę jedyne znaczenie, jakie ma ta

⁷⁹ Wykorzystałam informacje biograficzne zawarte w pracach Alfreda Leslie Rowse'a i Michela Poiriera, zob. Alfred Leslie Rowse, *Christopher Marlowe. A Biography*, London 1964; Michel Poirier, *Christopher Marlowe*, London 1951.

⁸⁰ Colin MacCabe spekuluje, że przesłuchanie Marlowe'a, oczekującego na proces w związku z oskarżeniem o bluźnierstwo, mogłoby skończyć się „śmiertelnym outingiem” seksualnych preferencji wysoko postawionych osób, zob. C. MacCabe, *op. cit.*, s. 112.

⁸¹ Hans Mayer, *Odmieńcy*, przeł. Anna Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 16.

⁸² Zob. M. Poirier, *op. cit.*, s. 37. W tekstach poświęconych życiu i twórczości Marlowe'a uderza przede wszystkim ich nieskrywana homofobiczność; znawca elżbietańskiej Anglii, Alfred Leslie Rowse rozdział poświęcony *Edwardowi II*, kończy uwagą o „umęczonym duchu” i „wybra-kowanym człowieczeństwie” (*defective humanity*) autora sztuki, zob. A. L. Rowse, *Christopher Marlowe...*, s. 141.

⁸³ H. Mayer, *op. cit.*, s. 218.

⁸⁴ Derek Jarman, *Queer Edward II*, London 1991, s. 2.

⁸⁵ *Outing* to ujawnianie orientacji seksualnej osób publicznych, zwłaszcza będących u władzy, wbrew ich woli, szczególnie często stosowane, gdy ludzie ci aktywnie wspierają działania homofobiczne. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w brytyjskim ruchu LGBT toczyły się ożywione dyskusje na temat możliwości stosowania tej strategii.

sztuka”⁸⁶. Strategia ta współgra też z założeniem, że współczesne interpretacje tekstów i biografii elżbietańskich często są dokonywane na potrzeby bieżącej ideologii. Wspominając wypowiedź Alfreda Lesliego Rowse’a na temat Skakespeare’a i Marlowe’a, w której przeciwstawiał odmienność i radykalizm Marlowe’a konserwatyzmowi Shakespeare’a, Jarman notuje: „Nienawidzę, gdy elżbietańska przeszłość używana jest do tego, by kastrować naszą tętniącą życiem teraźniejszość”⁸⁷.

Pierwsze sformułowanie może być nieco mylące – Jarman wprawdzie mówi o „zgwałceniu” adaptowanej sztuki, niemniej, jak podkreśla w dalszej części przedmowy, tekst Marlowe’a zawiera niecodzienny ładunek wywrotowości. Jarman odwołuje się tu do intencji, jakie według krytyków towarzyszyły elżbietańskiemu dramaturgowi – przy wyborze tematu w oczywisty sposób zainteresowała go kwestia orientacji seksualnej średniowiecznego króla, nie zaś walki o władzę i zawiłości polityczne jego rządów⁸⁸. Badacze dość zgodnie podkreślają, że Marlowe znacząco zmienił akcenty, wydobyl to, co Holinshed w swoich kronikach starał się ukryć.

Piszący o twórczości Marlowe’a akcentują też nieprzypadkową zbieżność problemu z historią przedstawianą w *Masakrze w Paryżu*, której bohaterem jest francuski król Henryk III. Marlowe’a wszakże nie zajmowało jedynie połączenie mordu i skandalu, jakie niewątpliwie było cechą wspólną losu obu władców. Mayer podkreśla:

Tak było w przypadku zabójstwa Edwarda II, króla Anglii, czy Henryka III, króla Francji, który otoczył się zastępem utrzymanków, *mignons*. [...] Christopher Marlowe, pełen sympatii wobec swego bohatera, udratyzował najpierw życie Henryka III, by później ukazać na elżbietańskiej scenie smutny los Edwarda i jego faworyta. To Marlowe uczynił homoseksualne skłonności i życie homoseksualisty tematem literatury⁸⁹.

Wilbur Sanders uważa za szczególnie ważne w kontekście *Edwarda II*, tekstu niewątpliwie mieszczącego się w gatunkowych ramach kroniki, to, że sztuka ta koncentruje się na Edwardzie II jako człowieku. Sanders określa tę tragedię jako „sztukę o człowieku, któremu zdarzyło się być królem”⁹⁰. Rozdział poświęcony *Edwardowi II* zaczyna zresztą od znamienego stwierdzenia: „mimo że pozornie pod każdym względem wygląda na sztukę o tematyce narodowo-politycznej, sztukę o monarchii, jest to sztuka do głębi osobista, w której sprawy publiczne właściwie nie są poruszane”⁹¹, w dalszej części wskazuje na „niestrudzone wysiłki, by ignorować stronę polityczną”⁹². Zdecydowanie, Edward II interesuje dramaturga jako mężczyzna zakochany w drugim mężczyźnie, sztuka

⁸⁶ D. Jarman, *Queer Edward...*, bns.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 112.

⁸⁸ Zob. prace Rowse’a (*Christopher Marlowe*), Poiriera (*Christopher Marlowe*), Sandersa (*The Dramatist and the Received Idea. Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare*).

⁸⁹ H. Mayer, *op. cit.*, s. 207.

⁹⁰ Wilbur Sanders, *The Dramatist and the Received Idea. Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare*, Cambridge 1968, s. 126.

⁹¹ *Ibidem*, s. 121.

⁹² *Ibidem*, s. 126.

poświęcona jest relacji jego i Gavestona, później jego i Spencera. Rozgrywki polityczne, spory o władzę, w które obfitował okres jego rządów, zdecydowanie schodzą na plan dalszy. Marlowe dokonuje także znaczącej kondensacji zdarzeń, pomija wiele nie tylko epizodów, lecz także całych wątków, redukuje zarówno tło prowadzonych wojen, jak ich przebieg, czasem każe swoim bohaterom zachowywać się niezgodnie z przekazem historycznym (Kent w momencie przejścia do stronnictwa baronów byłby dzieckiem, Mortimer nie brał udziału w jedynej wzmiankowanej przez autora bitwie etc.⁹³). Jedną z najważniejszych zmian wydaje się jednak nadanie dużego znaczenia postaci Gavestona – kochanek króla zostaje zamordowany po pięciu latach od rozpoczęcia rządów przez Edwarda II, który po jego śmierci rządzi jeszcze przez trzynaście lat, co nie znajduje odzwierciedlenia w akcji dramatu. Dodatkowo, jak podkreśla Mayer, to postać bardzo dokładnie scharakteryzowana. „Gaveston został naszkicowany bardzo precyzyjnie: to obcy i odmieniec pod każdym względem. Francuz, niskiego pochodzenia w porównaniu z lordami, poszukiwacz erotycznych przygód”⁹⁴. Jarman zauważa, że bohater ten w literaturze historycznej jest właściwie nieobecny, praktycznie nie istnieje⁹⁵ – stąd znaczenie reinterpretacji postaci Gavestona, zwłaszcza, że również Jarman przywiązuje do niej wielką wagę.

Interpretujący twórczość Jarmana William Pencak proponuje interesujący punkt widzenia na sztukę Marlowe’a. *Edward II*, według niego, to sztuka pisana raczej o teraźniejszości Marlowe’a – tu badacz przypomina m.in. postać Jakuba I (który objął tron po królowej Elżbiecie) i jego homoseksualny romans, ale też to, że przed *Kronikami* Holinsheda właściwie nie ma wzmianek o homoseksualizmie Edwarda II, co Pencak jest skłonny czytać jako niebezpieczny atak na Jakuba I. Śledząc relację Holinsheda i sztukę Marlowe’a, dochodzi do wniosku, że obaj „pisali w rzeczywistości o sytuacji sobie współczesnej i fabrykowali historię”⁹⁶. Pencak nie uwzględnia jednak ani faktu, że Marlowe sięgnął także do innych niż pisma Holinsheda źródeł⁹⁷, ani konsekwentnego zainteresowania tym samym tematem. Wydaje się zatem, że o ile w przypadku Holinsheda może mieć częściowo rację, o tyle przypisywanie podobnych intencji Marlowe’owi, na podstawie anachronizmów, jakie za Holinshedem zdaje się włączać w akcję swojej sztuki, wydaje się już pewnym nadużyciem. Inna rzecz, że sam Pencak poniekąd projektuje współczesne, definiowane dopiero od wieku XIX, kategorie na czasy elżbietańskie. Jego propozycja, by interpretować dramat jako tekst o homofobii, która w dodatku koncentruje się na stereotypowych zachowaniach przypisywanych homoseksualistom, a nie samych homoseksualistach zakrawa o anachronizm.

⁹³ Jeśli chodzi o chronologię zdarzeń i ocenę działań politycznych Edwarda II, zob. np. Jerzy Zdziśław Kędziński, *Dzieje Anglii do roku 1485*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.

⁹⁴ H. Mayer, *op. cit.*, s. 225.

⁹⁵ D. Jarman, *Queer Edward...*, s. 6.

⁹⁶ W. Pencak, *op. cit.*, s. 62.

⁹⁷ Krytycy wymieniają *Annals of England* Stowa (Clifford Leech, *Edward II: Power and Suffering*, [w:] *Critics on Marlowe. Readings in Literary Criticism*, ed. Judith O'Neill, London 1969, s. 77; F. P. Wilson, *Edward II: Ironies of Kingship*, [w:] *ibidem*, s. 66) i Fabyana (M. Poirier, *op. cit.*, s. 174).

Niemniej, niewątpliwie przewrotna materializacja tych stereotypów – zwłaszcza związanych z zamiłowaniem do sztuki – i obnażenie ich kłamliwych podstaw zajmują w adaptacji poczesne miejsce. Kochankowie oglądają tancerzy współczesnych (grupa DV8), w czasie powitania wykonują tango, towarzyszy im kwartet smyczkowy, Annie Lennox śpiewa dla nich szlagier Cole'a Portera, słuchają deklamacji wierszy. Jarman w żaden sposób nie akcentuje negatywnych konotacji związanych z tymi stereotypami, wprost przeciwnie, zdaje się podkreślać dystans, jaki dzieli kochanków oraz Mortimera i lordów, którzy zupełnie nie zwracają na sztukę uwagi.

Jarman dokonał kilku znaczących przekształceń w zakresie akcji dramatu. Pierwszym i bardzo ważnym zabiegiem zdaje się opowiedzenie historii jako retrospekcji uwięzionego Edwarda II. Film zaczyna się sceną w pomieszczeniu, w którym przebywa król i pilnujący go Lightborn. Przyszły oprawca bierze z rąk śpiącego Edwarda kartkę z listem do Gavestona, po chwili król się budzi i przywołuje tekst z pamięci. W kolejnej scenie widzimy już Gavestona, który wchodzi do pokoju z otrzymanym listem. Sceny z więzienia pojawiają się w filmie wielokrotnie, sygnalizując, że mamy do czynienia z historią filtrowaną przez pamięć opowiadającego. Także kilka ujęć o niejasnym statusie (np. wizualizacja czy też wspomnienie losu biskupa) potwierdza to spostrzeżenie. Jarman idzie nieco dalej niż Marlowe – całą opowieść podporządkowuje punktowi widzenia swojego bohatera, siłą rzeczy jest to zatem opowieść subiektywna, fragmentaryczna, niekoniecznie zgodna z historycznym przekazem, takim jaki utrwały kroniki. Która z tych opowieści jest jednak bliższa prawdy? – zdaje się pytać Jarman

Reżysera w jeszcze mniejszym stopniu wydaje się interesować kontekst polityczny zdarzeń. O ile Marlowe wprowadza, choć w niewielkim wymiarze, ów kontekst, o tyle Jarman od początku zdaje się udowadniać tezę, że Edward II został zdetronizowany i zamordowany jedynie ze względu na swą miłość do Gavestona. Dlatego też zupełnie pomija nie tylko szereg pobocznych postaci, lecz także większość scen, które odnoszą się do politycznych działań Edwarda II i jego przeciwników.

Edward II Jarmana przede wszystkim ucieka od formuły filmu kostiumowego, którym twórca (co zaznaczał już podczas współpracy z Russellem przy realizacji *Diabłów*), szczerze pogardzał. Powtórzy to także przy okazji *Edwarda II*: „sfilmowana historia jest zawsze złą interpretacją”⁹⁸. Rezygnuje zatem ze scenografii czy kostiumów odwołujących się do epoki, w której dzieje się akcja, ubierając swoich bohaterów w wystudiowane wprawdzie i nierzadko ekscentryczne, ale raczej współczesne (czy też dwudziestowieczne) stroje. Akcja rozgrywa się w surowych, niewypełnionych meblami przestrzeniach, które mogą – jedyne możliwe odwołanie do średniowiecza – kojarzyć się z kamiennym zamkiem. Z rzadka pojawia się jakiś rekwizyt czy element scenografii, w rodzaju tronu czy łóżka, również współczesny. Bardzo wiele efektów znaczeniowych uzyskiwanych jest światłem. Wydaje się, że – podobnie jak przy realizacji *Diabłów* – chodzi raczej o uzyskanie wrażenia uniwersalności histo-

⁹⁸ D. Jarman, *Queer Edward...*, s. 86.

rii, która – przy tylko nieco zmienionych dekoracjach – mogłaby zdarzyć się gdziekolwiek indziej. Sam Jarman tłumaczy: „scenografia stała się metaforą kraju w pułapce – więzienia naszego życia, ‘zamknięcia naszych serc’, mówiąc słowami Edwarda. Nie dociera tu światło słoneczne, bo znajdujemy się głęboko we wnętrzu ziemi”⁹⁹.

Sposób posługiwania się przestrzenią, w ostentacyjnym odrzuceniu iluzyjności czy też budowania spójnego świata przedstawionego, sprawia wrażenie ekscentrycznego. Scenografia *Edwarda II* przywodzi na myśl oczywiście skojarzenie z umownością teatru, zwłaszcza – z uwagi na adaptowany tekst – teatru elżbietańskiego. Wrażenie umowności intensyfikuje częste zwracanie się postaci wprost do kamery, jakby swój monolog kierowały do widza. Tak sfilmowana została lamentująca nad swym losem królowa, czyniąca z odbiorcy powiernika swej niedoli, ale i Izabela przemawiająca do tłumu. Kamera najczęściej jest statyczna, ujęcia, starannie zakomponowane, sprawiają wrażenie żywych obrazów. Efekt nie-do-konca kompletnego świata pogłębiony jest też ostentacyjnie sztucznym, punktowym oświetleniem, wydobywającym tylko tyle z przestrzeni kadru, ile jest istotne w danym momencie.

Oczywiście, takie dość radykalne rozwiązanie scenograficzne wzmacnia jedynie wrażenie niekompletności świata przedstawionego. Wydaje się, że Jarmanowi w *Edwardzie II* nie zależało w ogóle na zbudowaniu fikcyjnego świata. Interesował go wyłącznie mechanizm zdarzenia, które interpretował.

Sprzyja temu sposób budowania postaci – karykaturalny, przerysowany, acz znów nie tak daleki od psychologicznego prawdopodobieństwa. Izabela w interpretacji Tildy Swinton staje się stopniowo kobietą zimną i cyniczną, wystudiowaną i gotową zrobić wszystko, by osiągnąć zamierzony cel. Przy okazji sceny w łóżku, podczas której Edward II odtrąca kobietę, Jarman w towarzyszącej filmowi książce przytacza też legendę opowiadającą, jakoby Edward II miał na oczach żony, uwielbiającej biżuterię, ofiarować należące do niej szlachetne kamienie swojemu kochankowi¹⁰⁰. Interpretacja reżysera przesuwą zatem akcenty, Edward II nie tyle znęca się nad swą żoną, ile nie potrafi (dłużej?) angażować się w ich małżeństwo. Okrutne upokorzenie Izabeli zostaje pokazane w scenie dialogu z Gavestonem, kiedy to kochanek męża zdaje się uwodzić kobietę. Gdy poddaje się uwodzicielowi, ten wyśmiewa ją. Wprowadza to pewną niejednoznaczność w ocenie postaci Izabeli, która po prostu nie umie znieść upokorzenia, jakie sprawia jej ukochany mężczyzna, czuje się poniżona jako kobieta pełniąca rolę żony i matki. Ale już kiedy prosi lordów o zezwolenie na powrót Gavestona, mimo że czyni to na prośbę męża, argumentuje wprost, że pozwoli to na zabicie kochanka króla. W tym momencie z kobiety próbującej odzyskać ukochanego staje się osobą pragnącą przede wszystkim zemsty. W związku z tym będzie musiała przyjąć zupełnie inną rolę. Przemiana królowej zaznaczona jest zmianą strojów: tak samo dopracowane, są one coraz bardziej ekstrawaganckie, wyrafinowane, w coraz większym stopniu zdają się podkreślać pozycję Izabeli. W pewnym momencie widzimy ją, jak ćwiczy

⁹⁹ M. O'Pray, *'Edward II'...*, s. 11.

¹⁰⁰ D. Jarman, *Queer Edward...*, s. 20.

strzelanie; Izabela zdaje się balansować na granicy stereotypów płciowych, swoją teatralną kobiecością, próbami nawiązania kontaktu z dzieckiem maskując prawdziwą rolę inspiratorki i wykonawczynie zemsty¹⁰¹.

Mortimer, żołnierz i przywódca, ostoja i obrońca tradycyjnej moralności, nie tylko nie boi się uwieść królowej, by sięgnąć po władzę. Widzimy go także w scenie sadomasochistycznego seksu grupowego – partnerki Mortimera całują się, co zwraca uwagę na nierówno rozłożone potępienie homoseksualizmu – seks lesbijski, jak przypomina w komentarzach Jarman, jest akceptowany wtedy, kiedy służy podnieceniu mężczyzny. W ten sposób Jarman wskazuje sztuczny charakter norm, na które powołują się bohaterowie sztuki i współcześni obrońcy moralności. I nawet, gdy para kochanków leży w łóżku jak modelowe mieszczańskie małżeństwo, Izabela z maseczką, Mortimer z książką, nie można uwierzyć, że oto widzimy ideał.

Z postaciami Izabeli i Mortimera kontrastują kreacje króla i jego kochanka. Są po prostu zakochani, nie interesują ich sprawy świata zewnętrznego tak długo, jak nie okazuje się on zagrożeniem dla ich związku. Chcą jedynie, by świat pozwolił trwać ich relacji, są skłonni do poświęceń i wyrzeczeń w imię miłości, której ciągle muszą bronić. Są dla siebie czuli i serdeczni, wspólnie oglądają przedstawienia, tańczą, uprawiają sport. Spędzają czas tak, jak powinna go spędzać tzw. modelowa rodzina. Król wydaje się też nie rozumieć zdarzeń, zdecydowanie nie jest graczem, który w skupieniu rozgrywa partię o władzę. Dopiero w sytuacji ostatecznej zmusza się do odpowiedzi na prześladowania, w jakimś sensie podejmuje grę, którą i tak musi przegrać. Obaj z Gavestonem ostentacyjnie lekceważą zasady homofobicznego świata, który może zaakceptowałby homoseksualnego króla, gdyby ten raczył nie ujawniać w żaden sposób swojego związku, który z powodu pochodzenia kochanka ma też charakter mezaliansu.

Bardzo istotną postacią jest syn króla, Edward III. Chłopczyk podgląda różne sytuacje, jest niemym świadkiem przypatrującym się zasadom rządzącym wydarzeniami. Rozumie znacznie więcej, niż się wydaje. Odrzuca to, co mówi mu o konieczności zaakceptowania Mortimera ze względów bezpieczeństwa matka. Jak w dramacie, jest wykonawcą zemsty na mordercach swojego ojca. Przypomnijmy, Marlowe kończy tragedię wykonaniem wyroku śmierci na Mortimerze i wtrąceniem matki-zdrajczynie do Tower przez Edwarda III, który tym samym dochodzi do władzy. Jarman przedstawia to w nader charakterystyczny sposób: w monsturalnej klatce siedzą nieruchomo, patrząc tępo w przestrzeń, pokryci kurzem, Mortimer i Izabela. Na dachu klatki w rytm muzyki podryguje następca tronu, ubrany w garnitur, buty na obcasie i olbrzymie kolczyki. Edward III w interpretacji Jarmana zdaje się odrzucać nie tylko metody postępowania poprzedników (klatka-więzienie niejako zastępuje klatkę, w której zgodnie ze zwyczajem scenicznym przynoszono głowę

¹⁰¹ Kreacja postaci królowej spowodowała zresztą oskarżenia o mizoginię, zob. np. B. Ruby Rich, *New Queer Cinema*, [w:] *New Queer Cinema. A Critical Reader*, ed. Michele Aaron, New Brunswick–New Jersey 2004.

Mortimera – jeden ze „stałych rekwizytów angielskiego teatru”¹⁰², ale przede wszystkim zasady i normy rządzące prześladowaniami. Odrzucając normatywne kategorie definiujące płeć, jak *drag queen*, wskazuje na ich sztuczność i względność, przez co uniemożliwia ich stosowanie.

Komplikacje w układzie rodzinnym znakomicie korespondują z intencją wyoutowania terażniejszości, deklarowaną przez Jarmana. Tilda Swinton wyjaśnia, że *Edward II* jest rodzajem wypowiedzi w dyskusji na temat współczesnej homofobii. Podkreśla szczególnie wprowadzenie Clause 28, zakazującego uczenia o homoseksualizmie jako „udawanej relacji rodzinnej”. Swinton jako przykłady udawanych relacji rodzinnych wskazuje relacje heteroseksualne w filmie – małżeństwo Edwarda i Izabeli oraz związek Izabeli i Mortimera – które w myśl legislatorów tylko z powodu orientacji seksualnej osób w nie zaangażowanych powinny być prawdziwe¹⁰³.

Jarman wprowadza, oprócz wszystkich elementów współczesnych w scenografii i kostiumach, kontekst ówczesnych dyskusji także poprzez współpracę z organizacją OutRage!, której członkowie wystąpili w charakterze statystów w scenach demonstracji. Taki zabieg inscenizacyjny nie pozostawia wątpliwości. Izabela, niczym polityczka na konferencji prasowej, anonsuje konieczność sprzeciwu wobec króla. W tym samym momencie Edward II przemawia na wiecu aktywistów queer krzyczących: „Święty Jerzy za Anglię i prawa króla”. OutRage! zresztą artysta nazywa „spadkobiercami historii Edwarda II”¹⁰⁴, wiążąc współczesne hasła ruchu queer z wszystkimi przypadkami prześladowanych mniejszości w historii (podobny zabieg zastosuje w filmie *The Garden*, o czym będę pisała w rozdziale poświęconym AIDS).

Mayer określa sztukę Marlowe’a jako „dramat wyznania”: „*Edward II* jest właśnie takim dramatycznym zwierzeniem z homoseksualizmu: męsko-męska erotyka stanowi nie tylko temat, ale i treść tej sztuki”¹⁰⁵. Dokonując adaptacji, Jarman owo wyznanie przekształca w prowokacyjny *outing*. Odnajduje uniwersalny wzór homofobicznych prześladowań, które zawsze oficjalnie motywowane są przyczynami innymi niż prawdziwe, wywodzące się ze stereotypów i lęku przed obcością. Marlowe doskonale wskazuje poszczególne elementy składowe prześladowania, a Jarman dodaje do tego kontekst współczesny, łącząc czasy średniowieczne, elżbietańskie i koniec XX w. w jedną opowieść o prześladowaniach – mechanizm kozła ofiarnego, który *Edward II* ujawnia, poddam analizie w ostatnim rozdziale. O tym zaś, jak sprawnie działa wyparcie, świadczyć może burza, rozpętana przez gazety podczas realizacji filmu i oskarżanie Jarmana o robienie „gejowskiej wersji” sztuki¹⁰⁶. Artysta odnoto-

¹⁰² Jan Kott, *Teatr okrutny Marlowe’a*, [w:] Christopher Marlowe, *Edward II. Burzliwe panowanie i żalonna śmierć króla Anglii z tragicznym upadkiem Mortimera*, przeł. Jerzy Sito, Warszawa 1965, s. 11.

¹⁰³ Suzi Feay, *‘Edward II’ Crimes of Fashion*, „Time Out” 1991, 16.10.

¹⁰⁴ D. Jarman, *Queer Edward...*, s. 146.

¹⁰⁵ H. Mayer, *op. cit.*, s. 220. Autobiograficzną lekturę proponuje również Rowse (A. L. Rowse, *Christopher Marlowe...*).

¹⁰⁶ D. Jarman, *Queer Edward...*, s. 70.

wuje, z ciągle tą samą pasją ujawniania, że oto „Telegraph” i „Express” zrezygnowały z pisania o kręceniu filmu, ponieważ „otwarcie deklarowana seksualność obrażałaby ich czytelników”¹⁰⁷.

3.4. „I tak oto kończy się świat...”: współczesność jako Apokalipsa¹⁰⁸

W *Edwardzie II*, mimo że jest to adaptacja tekstu sprzed czterech stuleci, Jarman koncentruje się na komentowaniu rzeczywistości sobie współczesnej. W tym miejscu chciałabym przyjrzeć się filmom, które, choć nawiązują do elementów tradycji, portretują głównie współczesną brytyjską rzeczywistość i kryzys cywilizacji w ogólności. Zacznę od pracy, która – podobnie jak dwie poprzednie – wykorzystuje obraz Anglii elżbietańskiej, od *Jubileusza*.

Jarman zrealizował *Jubileusz* w roku dwudziestej piątej rocznicy panowania królowej Elżbiety II. Film opowiada o magicznej „wizycie” królowej Elżbiety I w „postmodernistycznej” – jak głosi napis na murze – Wielkiej Brytanii. Przywołany przez nadwornego maga i alchemika Johna Dee anioł Ariel¹⁰⁹ przynosi w czasie jego monarchię i towarzyszącą im dwórkę-karlicę. To, co Elżbieta I zastaje, jest w istocie dość apokaliptyczną wizją niedalekiej przyszłości, jaką serwuje widzom Jarman. Artysta zdaje się wraz z Elżbietą I lamentować: „gdzie trafiłam z mojej słodkiej Anglii?”.

Jubileusz osadzony jest w realiach subkultury punkowej, która pojawiła się pod koniec lat siedemdziesiątych. W filmie pojawiają się najważniejsze hasła i koncepcje nurtu, jak historyczne „No Future” czy **anarchia jako podstawa** (nie)ładu społecznego. Jak sugeruje Michael O’Pray, Jarman odnalazł w punku wiele elementów mu bliskich, jak estetyka campowych przebierańek¹¹⁰. Istotne było też odwołanie do rzeczywistości społecznej: „Punk przeistoczył scenę muzyczną: z dekadenskiej i apolitycznej stała się zakorzeniona we współczesnym angielskim doświadczeniu wysokiego bezrobocia, inflacji i upadku liberalizmu i zamożności lat sześćdziesiątych”¹¹¹. Atrakcyjny mógł być dla Jarmana stylistyczny eklektyzm oraz „estetyka zrób-to-sam”, **radzykalnie** podważająca wartość profesjonalizmu¹¹². Ruch punkowy niewątpliwie w jakimś sensie był Jarmanowi bliski, lecz zdecydowanie nie da się powiedzieć, że artysta zrealizował punkowy film muzyczny.

Sam Jarman wspomina ataki na *Jubileusz*, pojawiające się nie tylko ze strony konserwatywnych widzów i cenzora, którego zgorszyła porcja przemo-

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 104.

¹⁰⁸ Niniejszy fragment w nieco zmienionej wersji został opublikowany w: Dagmara Rode, „I tak oto kończy się świat...”. *‘Jubileusz’, ‘The Last of England’ i współczesność jako apokalipsa*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16).

¹⁰⁹ Dee twierdził, że utrzymuje kontakty z aniołami, jednym z nich był Uriel; oczywiście jest też nawiązanie do postaci Ariela z *Burzy*, który służy Prospero (podobnie jak anioł z *Jubileuszu* – Johnowi Dee).

¹¹⁰ M. O’Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 94.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*, s. 95.

cy, jaką zobaczył, przemocy, jak podkreśla artysta, w żaden sposób nieestetyzowanej¹¹³. Podobnie zresztą pokazał seks i nagość, zdecydowanie odrzucając wszelką erotyzację. Film nie wzbudził entuzjazmu także wewnątrz subkultury punkowej – jak pisze Jarman, „śpiewać o nudzie to jedno, ale pokazać ją to zupełnie inna sprawa”¹¹⁴. *Jubileusz* oferuje widzowi analizę w miejsce akcji, zdecydowanie nie odpowiada wyobrażeniom o punkowym filmie muzycznym, prześmiewczym i pełnym anarchii¹¹⁵.

Jubileusz został pomyślany jako „dokument fantastyczny, sfabrykowany w taki sposób, by formy dokumentalne i fantastyczne mieszały się i zlewały ze sobą”¹¹⁶. Warto podkreślić wielokrotnie wyrażany przez twórcę brak wiary w konwencje dokumentalne i informacyjne. Jarman podkreśla także, że „postępujące przenikanie się filmu i mojej rzeczywistości zostało ukończone”¹¹⁷. Wykorzystał źródła autobiograficzne, zrealizował go z przyjaciółmi, akcja rozgrywa się w miejscach, w których mieszkał przez kilka poprzednich lat: „W *Jubileuszu* nasz świat stał się filmem”¹¹⁸. Oczywiście, jak pisze Michael O’Pray, Jarman nie zamierzał odtwarzać ani w jednym, ani w drugim wątku rzeczywistości historycznej, bliższa mu była forma *bricolage*¹¹⁹.

Film oparty jest na wyrazistym kontraście: z jednej strony idylliczna, sielska i uporządkowana rzeczywistość przeszłości, z drugiej płonący, zrujnowany Londyn. Pierwsza scena rozgrywa się w klasycznie zaprojektowanym ogrodzie – dwórka w elżbietańskim stroju spaceruje z psami wśród starannie wypielegnowanych roślin. Obrazy natury w wątku futurystycznym pojawiają się bardzo rzadko – i jest to za każdym razem natura jakoś skażona, na której cywilizacja zdążyła zaznaczyć swoje piętno. Drastyczną metaforą tego stanu rzeczy jest ogród jednego z bohaterów, składający się wyłącznie ze sztucznych kwiatów. Mężczyzna podlewa ogrodowe krasnale i walczy z żywymi robakami. Apokaliptyczne wizje świata Jarman często zresztą tym kontrastem rozgrywa – także w *The Last of England* i *The Garden* istotną rolę odegra zestawienie niezdegradowanej natury z pejzażami zniszczonymi przez cywilizację.

W drugiej scenie elżbietańskiego wstępu królowa i John Dee rozmawiają, na wezwanie maga przybywa anioł Ariel, który pojawia się w monumentalnej pozie, stojąc między symbolem słońca a księżyca – jak często przedstawiano Merkuriusza w rycinach traktatów alchemicznych¹²⁰. Merkurijska charakterystyka anioła dopełnia się, gdy zostaje określony jako „prawdziwy cień słońca”. Ariel przenosi bohaterów w przyszłość. Kontrast ujawni się, gdy tylko posłuchamy kwestii postaci związanych z wątkiem futurystycznym: Elżbieta I, John Dee i Ariel mówią poezją, w dodatku nienaganną angielszczyzną.

¹¹³ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 170.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 172.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 177.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 176.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ M. O’Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 99.

¹²⁰ Przy okazji reminiscencji alchemicznych, warto również odnotować, że w sekwencji tytułowej Jarman używa obrazu rozbłysku światła, powstającego wskutek odbicia promieni słonecznych w kamerę.

Rzeczywistość Londynu po punkrockowej rewolucji wydaje się ucieleśniać wizję Apokalipsy spełnionej. Już w pierwszych chwilach zostaje nam zdefiniowana ponowoczesność – napis „post modern” na murze, pod którym stoi grupka pozabawionych zajęcia młodych ludzi, towarzyszy ograbianiu zwłok ofiar wypadku z kosztowności. Podążając wzdłuż muru, tuż obok zauważymy pałacy się wózek dziecięcy. Chwilę później poznajemy bohaterki – bezlitośnie katują jakiegoś człowieka. Plenery londyńskie przepełnione są dymem, brudem, gruzami. *Jubileusz* rozgrywa się w miejscach, które śmiało można by nazwać zakazanymi. W tym świecie Bod, nieformalna przywódczyni i *alter ego* królowej Elżbiety¹²¹, zabija królową i przejmując jej koronę, co wzbudza aplauz reszty grupy.

Głównym zajęciem bohaterek są rozboje i morderstwa, niektóre planowane, inne dokonywane z pewną dozą spontaniczności. Przemoc zdaje się ich najlepszą rozrywką, umieszczoną gdzieś między słuchaniem wykładów Amyl Nitrate, graniem w eurobiznes i spotkaniami z Borgia Ginzem. Przemoc wydaje się celem samym w sobie, dostarcza satysfakcji większej niż seks. Crabs morduje niesprawdającego się kochanka, Bod, wyraźnie podniecona, dusi Lounge Lizarda¹²².

Jednak tym, co w *Jubileuszu* uderza bodaj najbardziej, nie jest bezcelowość okrucieństwa bohaterek. Tak samo bowiem okrutni są policjanci. Czasem uśmiechają się z zadowoleniem, przypatrując się rozbojowi na ulicy; czasem w akcie wręcz surrealistycznej przemocy mordują – jak dzieje się z bliźniakami, zastrzelonymi w salonie gier podczas próby aresztowania (zresztą w żaden sposób niewyjaśnionego) po niewinnym komentarzu jednego z nich. Angel i Sfinx nie stawiają oporu, nie robią też niczego, co mogłoby zostać odczytane jako powód do zatrzymania – ot, znaleźli się w złym miejscu w złym czasie, zdaje się komentować Jarman. „Ulice pogrążone są w przemocy, w której rozplywa się policja, niestojąca już ani po stronie prawa, ani porządku”¹²³. *Jubileusz* jednak nie jest ani światem na opak, powstałym po prostym odwróceniu norm, ani też światem bez norm. Rządzą nim przecież normy ustalone przez Borgia Ginzę, władcę absolutnego.

Charakteryczny wydaje się wykład Amyl Nitrate na temat sztuki, która przestała istnieć. Kiedyś marzenia realizowano w sferze fantazji, stąd się wzięła sztuka. Teraz wszystko się po prostu urzeczywistnia, chcesz, to bierzesz, sztuka nie ma już więc prawa bytu. Amyl Nitrate przytacza swoją dewizę: „Nie marz, bądź tym, o czym marzysz”. Hasło reklamowe przeddefiniowało rzeczywistość, opanowaną przez absolutnie destrukcyjny konsumpcjonizm. Pośród marzeń z idealną gracją porusza się jedynie demoniczny impresario, dostarczając ludziom wszystkiego, czego zapragną. A raczej, kreując pragnienia, które właśnie może spełnić.

Kwintesencją swoistego upadku kultury jest imperium Borgii Ginza, którego największe studia mieszczą się nie gdzie indziej, ale w Buckingham

¹²¹ Wskazuje to Michael O'Pray, podkreślając nie tylko fakt, że obie postaci są grane przez jedną aktorkę, ale również cechy charakterologiczne, ewidentne u Bod i przypisywane angielskiej monarchini, zob. M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 109.

¹²² O bohaterkach i bohaterach *Jubileusza* pisać będę również w kolejnym rozdziale.

¹²³ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 179.

Palace. Borgia ma władzę absolutną nad „pokoleniem, które zapomniało, jak żyć”, i którego życie wypełnione jest filmem, serwowanym przez Ginza. Mówiąc o władzy, wymienia kolejne skróty – „BBC, TUC, ATV, ABC, ITV, CIA, CBA, NFT, MGM, KGB, C of E”. Mając w ręku nie tylko media, tworzące „jedyną realność” ludzi, którymi włada, ale też agencje wywiadowcze i instytucje religijne, Ginz może śmiało powiedzieć, że „przearanżował alfabet”, zmienił język opisu świata.

Władza Ginza nie sprowadza się do lansowania nowych *celebrities* i tworzenia telewizyjnej rozrywki. Ginz tworzy też swoje gwiazdy, narzucając im tożsamość. Podczas przesłuchania od razu nadaje nazwę wykonawcom. Jedną z nich jest „Gnój”, nazwa idealnie pasująca do punkrockowego schematu. Jarman zdaje się tym samym komentować komercyjny wymiar anarchistycznego buntu lat siedemdziesiątych, pokazując, że jest on jeszcze jedną marketingową sztuczką, towarem, który można sprzedać, tak samo jak można na niego wytworzyć zapotrzebowanie.

Niektórzy usiłują uciekać przed wpływami Ginza. Do tego namawiają Kida (znamienne, postać grana przez punkowego muzyka Adama Anta) bliźniacy Angel i Sfinx, których chwilę później zabija policja. Artystką, wbrew temu, co mówi o sztuce Amyl Nitrate, jest też Viv, ich przyjaciółka – wszyscy troje pozostają na marginesie, reprezentując najwyraźniej zbyt tradycyjne wartości. Ich trójką emanuje niespotykaną w *Jubileuszu* czułością i troską: przy akompaniamencie tradycyjnej szkockiej piosenki wyznają sobie miłość, często okazują przywiązanie.

Warto też wspomnieć o romantycznych poszukiwaniach Crabs: mimo złośliwych komentarzy Bod i Mad dotyczących potrzeb seksualnych, wydaje się ona cały czas szukać odpowiedniego partnera. Postać ta jest ucieleśnieniem groteskowego wzorca patriarchalnej, heteronormatywnej socjalizacji. Pod koniec filmu można odnieść wrażenie, że spotyka swojego księcia z bajki – w pralni uwodzi policjanta. Po natychmiastowej konsumpcji „związku” Crabs oświadcza się mężczyźnie, on deklaruje, że chce mieć dzieci, następnie pyta, czym dziewczyna się zajmuje. W chwilę później u drzwi policjanta zjawiają się dokonujące zemsty na mordercach bliźniaków koleżanki Crabs, by wrzucić do domu narzeczonego dziewczyny koktajl Mołotowa w gustownej butelce po szampanie. Jarman w żaden sposób nie wyjaśnia, czy spotkanie w pralni było przypadkowe, czy też stanowiło element planu zemsty, jednak w obu przypadkach wniosek jest ten sam: dla miłości, tak samo jak dla wszelkich innych uznanych za tradycyjne wartości, w świecie przedstawionym nie ma miejsca.

Wróćmy do obrazów Anglii. Karykaturalną metaforą brytyjskości jest piosenka, którą wykonuje Amyl Nitrate. W krótkiej koszulce z flagą brytyjską, zielonych pończochach na paskach, butach na obcasie, w antycznym hełmie, dzierżąc trójząb i wachlarz, występuje w układzie choreograficznym towarzyszącym dyskotekowo przearanżowanej *Rule Britannia*. W utwór wmontowane zostały fragmenty przemówienia Hitlera, dźwięki alarmu przeciwlotniczego i okrzyków kibiców. Trójząb zastępuje podczas tańca rurę, w rytm przemówienia Amyl maszeruje wojskowym krokiem. Symbole brytyj-

skości i imperialnych aspiracji zostają w groteskowy sposób sprowadzone, jak i wszelkie inne znaki narodowe, do roli ornamentu w popowym *show*. Najbardziej niepokoi jednak owo eksplicytne, nie jedyne w filmie, odniesienie do totalitaryzmu. Prześmiewcza zmiana aranżacji pojawi się też w scenach w katedrze, przypominającej skrzyżowanie dyskoteki z domem publicznym, kiedy w rytm *Jeruzalem* podrygiwać będą fantazyjnie (m.in. biskup, policjant, Chrystus) poprzebierani uczestnicy imprezy. I te sceny napawają pewnym niepokojem – obrazy zbiorowego seksu, kłębiące się lepkie ciała przypominają przedstawienia Sądu Ostatecznego.

Pod koniec filmu bohaterki wyjeżdżają z miasta do wiejskiej rezydencji Ginz. Przejeżdżają przez przejście graniczne, na którym wisi flaga ZSRR. Spotykają celników, którzy deklarują: „żadnych pedałów i Żydów nie wpuszczamy”. Konfiskują płyty Elvisa, który jest na liście wywrotowców. Bohaterki godzą się na wszystko, przecież to celnicy „chronią nas przed marginesem”.

W rezydencji, oprócz Borgii i dziewcząt siedzi także zdzienniały, zapatrzony w telewizor Adolf Hitler. Mamrocze poniekąd do siebie frazy o złotym wieku i byciu najlepszym artystą. Jego obecność, podobnie jak wykorzystanie sowieckiej flagi, jasno sugeruje intencje Jarmana – władza Borgii jest tak samo totalitarna, tak samo wyklucza wolną wolę i wykroczenie poza ściśle zdefiniowaną normatywność. Ginz staje się niejako następcą Goebbelsa, serwując medialną, propagandową papkę społeczeństwu, które w pełni akceptuje jego wybory i jego normy. Warto tu przypomnieć szczerą niechęć, jaką obdarzał Jarman homofobiczną *yellow press* brytyjską – podobnie jak Ginz, dostarcza ona czytelnikom tego, czego oczekują, równocześnie formując ich pragnienia i wzorce osobowe. Wydaje się, że Jarman krytykuje opresywne, normatywne instytucje, sugerując, że w wykluczaniu innych nie różnią się wiele od totalitaryzmów dwudziestowiecznych.

Przypomnijmy w tym miejscu opowieść o dzieciństwie bliźniaków. Mieszkali zawsze powyżej czternastego piętra i właściwie nie znali innej rzeczywistości, bali się nieznanego, czyli kwiatów, jedynym widokiem im bliskim był świat telewizji, święta Bożego Narodzenia wyznaczała plastikowa choinka, zaś pory roku określał termometr. Ta, wydawać by się mogło, zupełnie abstrakcyjna wizja, jest jedynie rozwinięciem czy też uzupełnieniem koncepcji Borgii Ginz. Ktoś – „planiści społeczni” – określa normy, według których żyje społeczeństwo, definiuje jego potrzeby, ustala wartości. Zauważmy, że Ginz także reglamentuje bunt. Nic nie dzieje się bez kontroli stosownej instytucji, dysponującej wiedzą/władzą. W zasadzie, wszystko sprowadza się do umiejętnie prowadzonego marketingu. Ginz nie ukrywa, że całe jego imperium to wielkie oszustwo, bowiem „tak długo, jak muzyka gra, nie usłyszymy, że spada się świat”.

William Pencak zauważa wzajemne powiązanie wszystkich sportretowanych w filmie elementów represji: „Media, polityczne i religijne instytucje mogą jawić się łatwowiernym obserwatorom jako autonomiczne lub wręcz opozycyjne wobec siebie, ale wspólnie tworzą światowy system, który wymusza

poddanie mu się”¹²⁴. Jarman w *Dancing Ledge* podsumował *Jubileusz* nader pesymistycznie:

Z biegiem czasu film okazał się proroczy. Wizja dr. Dee spełniła się – ulice płonęły w Brixton i Toxteth, Adam wystąpił w *Top of the Pops* i zatrudnił się u Margaret Thatcher, by śpiewać na balu z okazji Falklandów¹²⁵.

* * *

Za kontynuację poszukiwań i diagnoz *Jubileusza* należy uznać o kilka lat późniejszy *The Last of England*. Nie tylko ocena sytuacji, ale i forma collage’u filmowego, nabiera radykalizmu. *The Last of England*, w mojej opinii film zapowiadający nurt *New Queer Cinema*, komunikuje poczucie rozpadu świata na poziomie formy. Jarman w *Kicking the Pricks* podkreśla „Mój świat jest we fragmentach, rozpadł się na kawałki tak drobne, że nie sędzę, iż kiedykolwiek zdołam je pozbierać”¹²⁶. Film dostarcza nader wiele dowodów, że ów stan ducha idealnie przekłada się na kształt formy filmowej.

The Last of England jest collagem¹²⁷ – obrazów, wątków, znaczeń. Jarman wykorzystuje nie tylko materiały nakręcone specjalnie do tego filmu, ale włącza rodzinne dokumenty filmowe. W ścieżce dźwiękowej pojawiają się np. przemówienie Hitlera o aneksji Czechosłowacji, fragmenty programu radiowego, przetworzona piosenka Pet Shop Boys. Artysta wskazuje też szereg odniesień intertekstualnych, już za sprawą tytułu, który odwołuje się do obrazu Forda Maddoxa Browna. Heterogeniczność materiału filmowego akcentuje także różnorodność zabiegów technicznych, jak wykorzystywanie ujęć monochromatycznych czy zdjęć poklatkowych, także eksperymentowanie z oświetleniem czy ostrością. Bardzo gwałtowny niekiedy montaż niezwykle krótkich, niezwiązanych ze sobą w porządku przyczynowo-skutkowym ujęć, silnie zrytmizowany, przywołuje oczywiście na myśl poetykę wideoklipu, gatunku, który jedynie w wyjątkowych przypadkach buduje spójne i powiązane przyczynowo-skutkowo całości¹²⁸.

Poszczególne ujęcia i sceny montowane są skojarzeniowo, nie tworzą spójnej, w sensie fabularnym, opowieści. Wrażenie sfragmentaryzowania, rozbięcia świata intensyfikuje też pojawianie się strzępów fabuły. W poszczególnych

¹²⁴ W. Pencak, *op. cit.*, s. 137.

¹²⁵ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 172.

¹²⁶ Derek Jarman, *Kicking the Pricks*, London 1996, s. 235.

¹²⁷ Warto dodać, że również w twórczości plastycznej Jarmana w latach osiemdziesiątych dominowała forma collage’u.

¹²⁸ Odniesienie do wideoklipu było całkowicie świadome. Jarman mówił wręcz, że jego film przeznaczony jest dla odbiorców wychowanych na tej formie audiowizualnej, przyzwyczajonych do szybkiego tempa i dominującego montażu asocjacyjnego (zob. *The Last of England*, London 1987, s. 7). Bardzo podobne formalnie do *The Last of England* są teledyski zrealizowane dla zespołu The Smiths w roku 1986; Jarman zresztą często zarabiał na życie pracując dla wykonawców pop, stosunek do *music videos* mając raczej dwuznaczny: z jednej strony wydawały mu się jedynym polem poszukiwań w języku filmowym, z drugiej wskazywał, że z reguły realizacje te są płytkie znaczeniowo i obliczone na formalny efekt, zob. D. Jarman, *Kicking...*, s. 12.

wątkach można wskazać sceny czy sekwencje budujące jakieś historie, jak choćby sekwencja wesela, wątek uchodźców, postać Springa. Wszystkie one są jednak tak szybko porzucane, jak się pojawiają, pozostawione bez jakiegokolwiek kontynuacji w późniejszych scenach, z którymi zachowują jedynie asocjacyjny związek.

Film zaczyna się obrazem autobiograficznym: Jarman pisze w swojej pracowni, rozwiązanie sugeruje zatem szczególny, personalny charakter tekstu filmowego (podobny zabieg pojawia się też w *The Garden*, o czym pisałam przy okazji autobiografizmu filmowego). Obraz nasycony jest barwą zimnoniebieską, kontrastuje ze zdominowanymi czerwienią ujęciami Springa, zawiązującego sobie sznurek na ręce. W dalszej części filmu kadry pokazujące artystę pojawiają się kilkakrotnie. Jarman przygotowuje do zasuszenia w książce kwiaty, maluje obraz. Bardzo wyraźnie zaznacza perspektywę, z której mówi, wskazując na osobę nadawcy tekstu, w pewnym sensie zakreślając autobiograficzną przestrzeń tej pracy (o kategorii przestrzeni autobiograficznej pisałam w rozdziale 2.).

Istotnym składnikiem Jarmanowskiego collage'u są *home movies* nakręcone przez ojca i dziadka Jarmana. Przedstawiają świat przeszłości, wyraźnie skontrastowany z apokaliptyczną teraźniejszością: pełne ciepła, czułości, miłości sceny rodzinne, dziecięce zabawy: w wodzie, na trawie w przydomowym ogrodzie, grę w piłkę, piknik na kocu. Pojawia się też rodzinny obiad, scena małżeńska: ojciec wraca do domu, czeka na niego matka, razem wyruszają dokądś samochodem. Jarman wykorzystuje materiały z miejsc, w których służył jego ojciec, pilot RAFu – pojawia się więc kilka akcentów wojskowych, zdjęcia z samolotu. Mimo to, *home movies* tworzą wrażenie świata niezakłóconego przemocą i niezniszczonego cywilizacją. Często pokazują naturę, której tak bardzo brakuje w zdegenerowanej współczesności: pszczoły, kobieta i dzieci z kwiatami skontrastowane są z współczesnymi ruderami, po których bez wyraźnego celu włóczą się anonimowi mężczyźni.

Świat dzieciństwa, świat utraconej przeszłości, to także rodzaj raju, który został bezpowrotnie utracony, a powrót do niego jest możliwy jedynie we wspomnieniach i w filmie. Nostalgicznie zaprezentowana przeszłość kolejny raz w twórczości Jarmana staje się kontrapunktem dla opowieści o współczesnej Apokalipsie. Tym razem przeszłość reprezentują obrazy związane z biografią artysty.

Apokalipsa ma zatem także wymiar osobisty – Jarman czyni wiele uwag o tle politycznym *The Last of England*, ale nie ucieka w komentarzach od zdarzeń z życia prywatnego. Warto przypomnieć, że zdjęcia zostały zrealizowane w gronie przyjaciół (m.in. Michael O'Pray, który był statystą również w *Wittgensteinie*, 1993) i bliskich współpracowników w roku 1986, bez scenariusza czy planu, natomiast montaż nastąpił w roku następnym, już po otrzymaniu przez reżysera pozytywnego wyniku testu na obecność wirusa HIV. Nie bez znaczenia jest to, że w towarzyszącej filmowi książce-dzienniku artysta przytacza opowieść o odbieraniu wyniku badania. Osobista tragedia bardzo ściśle wiąże się z rozpoznaniem kryzysu cywilizacji. Podkreślić tu także trzeba, nie-

wyakcentowany wprowadzie przez Jarmana w komentarzu ani samym filmie wątek dramatycznego wzrostu homofobii w okresie epidemii AIDS, który radykalizował twórczość artysty.

Specyficznym odniesieniem do własnej biografii artystycznej jest scena, w której Spring niszczy kopię obrazu *Ziemska miłość* Caravaggia, namalowaną przez Christophera Hobbsa. Spring nie cierpiał obrazu, jak wspomina Jarman, dlatego też reżyser zdecydował się sfilmować destrukcję obrazu, zakończoną jego „zwałceniem”. Radkiewicz zauważa, że „kopulacyjne ruchy wykonywane przez leżącego chłopaka miały oddać erotyzm zawarty w pracy”¹²⁹, podkreśla także specyficzny charakter relacji na planie. Niemniej najbardziej znaczące wydaje się to, że zniszczeniu ulega szczególnie drogi Jarmanowi obraz, niewątpliwie bardzo istotny dla tradycji malarstwa europejskiego. Współczesne pokolenie zdaje się nie tylko zastępować „wacaniem kleju waszą masońską brandy”, ale również radykalnie odrzucać wszystko, co przynosi przeszłość. Scena ta wygrywa także napięcia między przeszłością a teraźniejszością; jak pisze Pencak, „Homoseksualnie inspirowany renesans potrafił tworzyć piękno, współczesność potrafi jedynie niszczyć”¹³⁰.

Jarman w komentarz z off-u włącza cytaty z „proroczych głosów” Allena Ginsberga i Thomasa Stearnsa Eliota. Przytacza początek poematu *Skowyt*, manifestu Beat Generation, który był dla niego istotną inspiracją: „Widziałem, jak najlepszych z mojego pokolenia zabrało szaleństwo, głodnych, histerycznych, nagich”¹³¹ oraz sposób, w jaki według *Wydrążonych ludzi* „kończy się świat”: „nie hukiem, ale skomleniem”¹³². Wściekła reakcja Beat Generation na masową, radosną konsumpcję i postępującą wraz z nią uniformizację społeczeństwa zostaje zderzona z metafizycznym poczuciem końca świata w wierszu poety, który podkreślał rolę zakorzenienia w tradycji. Oba te tropy dają się odnaleźć w filmie Jarmana, który zdaje się, w intencji twórcy, przedstawiać spełnienie owych profetycznych wizji.

Wątek współczesny rozgrywa się w ruinach, postindustrialne krajobrazy pozbawione są roślinności. Bohaterowie włóczą się po nich bez celu. Czasem coś rozbijają, palą papierosy. Od czasu do czasu widać zamieszki: ludzie na płonącej ulicy, radiowozy. Inne składniki tej rzeczywistości to wybuchy i zawałające się budynki, domy z pozabijanymi oknami, walaące się śmieci, bloki i wieżowce, puste ulice bez śladu życia. Wszystko to jest najczęściej filmowane niestabilną kamerą z ręki, część ujęć zrealizowano poklatkowo, co potęguje wrażenie rozkawałkowania świata. Niektóre ujęcia zabarwione są na czerwono, co wzmacnia poczucie zagrożenia.

Nawet jeśli pojawia się „normalna” ulica, przechodzi po niej tłum niemal jednolicie ubranych ludzi w garniturach, co narzuca myślenie o unifikacji za cenę przynależności do grona niewykluczonych. Jak pisze Radkiewicz:

¹²⁹ M. Radkiewicz, *op. cit.*, s. 77.

¹³⁰ W. Pencak, *op. cit.*, s. 143.

¹³¹ Allen Ginsberg, *Skowyt*, [w:] idem, *Skowyt i inne wiersze*, przeł. Grzegorz Musiał, Bydgoszcz 1984, s. 15.

¹³² Thomas Stearns Eliot, *Wydrążeni ludzie*, przeł. Czesław Miłosz, [w:] idem, *Wybór poezji*, wyb. tekstów Krzysztof Boczkowski, Wanda Rulewicz, Wrocław–Warszawa 1990, s. 161.

W jego subiektywnej ocenie porządek świata ma jedynie fasadowy charakter wyrażony przez zestawienie panoramy luksusowych budynków administracyjnych z ulicami niszczonymi i palonymi podczas zamieszek. Za zewnętrzną atrakcyjnością biurowców kryje się bezduszny system podporządkowujący społeczeństwo interesom politycznym i ekonomicznym. Pozbawione indywidualności jednostki zostają przekształcone w anonimową masę łatwo poddającą się manipulacji¹³³.

Charakterystyczna wydaje się postać grana przez Springa – niemal za każdym razem, gdy go widzimy, obwiązuje sobie rękę, jakby zamierzał wstrzyknąć sobie (domyślamy się) narkotyk. Tak jednak się nie dzieje – i kolejnym razem znów widzimy go ze sznurkiem w dłoniach. Wiecznie trwający głód narkotykowy i nigdy nienastępująca iniekcja doskonale współgrają z uwagami, jakie Jarman zdaje się czynić o konsumpcyjnym charakterze kultury współczesnej.

Jedna ze scen w wątku współczesnym przedstawia nagiego mężczyznę przy płonącym śmietniku. Najpierw coś pije, później je znalezionego kalafiora i za chwilę zaczyna wymiotować. Obrazy te zmontowane są z fragmentami sprawiającymi wrażenie przedstawienia teatralnego – na tle dziwacznej scenografii przebrani ludzie jedzą, wyrzucają jedzenie na siebie. W ścieżce dźwiękowej strzępy programu radiowego. Uderza zwłaszcza kontrastujący z początkowym obrazem fragment, w którym głos zwraca się do słuchaczy: „chcecie zarabiać więcej pieniędzy, oczywiście, wszyscy chcemy”. Później mamy urywki informacji, m.in. o porwanej dziewczynce, rodzaj licytacji czy konkursu, modlitewny śpiew i reklamę karty American Express. Wszystko to, przemieszane w collage’owym szumie informacyjnym, łączy jedno: wyklucza ludzi takich, jak pokazany bohater, zapewne bezdomny, szukający jedzenia na śmietniku. American Express wyznacza możliwość partycypacji w kulturze.

Podobne spostrzeżenia pojawiały się w analizowanym wcześniej *Jubileuszu*; w *The Last of England* rozpoznania te zdają się powracać. W tekście można dostrzec reminiscencje punkowego „No Future” – uwagi o graffiti „odwołującym przyszłość”: „Jutro zostało odwołane z powodu braku zainteresowania. Widzieliście to graffiti lata temu na Euston Road i nie wierzyliście”¹³⁴. Daje się zauważyć pewna ciągłość między zapowiedziami *Jubileusza* a światem *The Last of England*. Jak trafnie wskazuje William Pencak, to, co w filmie o rzeczywistości punkowej rewolucji było jedynie pesymistyczną wizją możliwej przyszłości, w *The Last of England* stało się niejako faktem dokonanym¹³⁵.

Zauważmy też, że Jarman w obu filmach posługuje się podobnymi porównaniami. Warto wspomnieć w tym momencie kilkuminutową scenę tańca demonicznego tancerza w zbliżonej do baletowej spódnicy i ze znakiem półksiężyca na głowie. Rozpoczyna się ona w rytmie wystrzałów z karabinu maszynowego, które płynnie przechodzą w dźwięki muzyki tanecznej. Pod koniec sceny w ścieżce dźwiękowej pojawia się przemówienie Hitlera i komendy wojskowe, już po angielsku. W scenie pojawiają się też ujęcia pokazujące nagie, tańczące postaci, emigrantów, mężczyznę w szpiczastej czapce chodzącego po pustym przemysłowym wnętrzu, kwiat na wodzie i płomienie.

¹³³ M. Radkiewicz, *op. cit.*, s. 72.

¹³⁴ D. Jarman, *Kicking...*, s. 159.

¹³⁵ W. Pencak, *op. cit.*, s. 142.

Jarman zdaje się kontynuować oskarżenia wymierzone w kulturę masową w sposób bardzo podobny do tego, w jaki krytykował władzę absolutną Borgii Ginz: jeden totalitarny system produkcji prawdy został zastąpiony przez drugi. Jarman zresztą podważał wszelkie konwencje przedstawiania „prawdziwej” rzeczywistości. *Jubileusz* był pomyślany jako sfabrykowany dokument, w kontekście *The Last of England* artysta napisze: „Każdy film jest fikcją, także wiadomości, albo, jeśli chcecie to odwrócić, każdy film jest dokumentem. Mój film jest tak samo zgodny z faktami jak wiadomości”¹³⁶. Borgia Ginz jako Joseph Goebbels dyktatorskiego imperium zapowiada koszmar *The Last of England*, ale też podkreśla, że chodzi o generowanie obrazu fikcyjnego świata po to, by stał się on prawdziwy. Lekcja radzieckiego konstrukttywizmu pokazała dokładnie: nowego człowieka można stworzyć, zmieniając strukturę jego potrzeb. Należy więc stworzyć potrzeby adekwatne do rezultatów, jakich się oczekuje. Aktywność Ginz w żaden sposób nie różni się od totalitarnej propagandy, także w tym, że ludzi niepoddających się jej regułom wyklucza ze społeczności.

William Pencak wskazuje na pewne różnice w wykorzystaniu odniesienia do Hitlera w obu filmach, traktując użycie elementów nazistowskich w *The Last of England* jako metaforę współczesnej sytuacji politycznej w Wielkiej Brytanii:

[...] w *Jubileuszu* Hitler pozostawał pasywnym obserwatorem, który pojawia się dopiero na samym końcu, aby uczcić święto ‘sztuki’ 1977. Tu natomiast staje się aktorem, jego wypowiedzi odzwierciedlają rasistowską, antygejowską, skierowaną przeciwko ogólnemu dobrobytowi politykę Thatcher. Zwraca uwagę widza na fakt, że represja stała się zjawiskiem ogólnie przyjętym – nie potrzebuje już wojskowego munduru, i rzadko mówi podniesionym głosem. Kibice dołączyli do norymberskiego towarzystwa, ‘Anglia’ w ich ustach zlewa się z ‘Heil’¹³⁷.

Jeden z wątków *The Last of England* jest związany z emigrantami. Traktowani brutalnie, siedzą na nadbrzeżu w kole, rozgrzewają ręce, czekają na swój nieunikniony los. Pilnują ich zamaskowani, uzbrojeni mężczyźni – przypominają oddział antyterrorystyczny, elitarne jednostki, jak SAS, jednak równie dobrze można byłoby utożsamić ich z terrorystami. Uchodźcy są oczywiście idealną metaforą obcości, cudzoziemskiego brudu, który chce przedostać się do środka. Jako tacy, podlegają represjom.

Ale też interpretację komplikuje tytuł, cytujący obraz Forda Maddoxa Browna, przedstawiający parę angielskich emigrantów. Może zatem stłoczeni, zastraszeni ludzie są tymi, którzy chcą uciec z kraju, który nie daje im nadziei, w którym nie mają żadnej przyszłości, a który uniemożliwia im tę ucieczkę? Sam Jarman podkreśla tę dwuznaczność: „wyjeżdżają do nowego życia, czy jadą na śmierć”?¹³⁸ Zauważmy, że film kończy obraz płynącej łodzi, jedna z po-

¹³⁶ D. Jarman, *Kicking...*, s. 170.

¹³⁷ W. Pencak, *op. cit.*, s. 146.

¹³⁸ D. Jarman, *Kicking...*, s. 208.

staci trzyma pochodnię¹³⁹. Choć nostalgiczny, nie jest to obraz jednoznacznie pesymistyczny, światło pozwala mieć nadzieję.

Podważa ją znacznie wcześniejsza scena, w której zamaskowani żołnierze wykonują egzekucję. Wczesny poranek, śpiew ptaków, wyprowadzają jednego z więźniów. Następuje dłuższe ujęcie z dołu, pod światło, twarz dowódcy (pozostali dwaj członkowie plutonu egzekucyjnego są w kominiarkach), mimo iż odsłonięta, nie jest rozpoznawalna. Skazany pali ostatniego papierosa. Szczęk broni, komenda dowódcy, mężczyzna pada na ziemię. Obok toczy się jakaś doniczka. Zakrwawione ciało skazańca. Po chwili scena zostaje powtórzona: dodane jest zbliżenie na karabin, twarz rozstrzelanego w zwolnieniu, pies, który przychodzi lizać krew. Ścieżka dźwiękowa, w której słychać salwę karabinów, sprawia wrażenie zaciętej płyty. Obrazy egzekucji wróć jeszcze pod koniec filmu. Wykonanie egzekucji jest montowane równolegle z ujęciami przedstawiającymi Tildę Swinton biegnącą po ścieżce między polami, siedzącą na łące. Być może to wspomnienia skazańca – pod koniec filmu pojawia się wątek nowożeńców. Taka interpretacja buduje wyrazisty kontrast między pełną przemocy chwilą obecną a pogodną i szczęśliwą przeszłością.

Pencak wskazuje przyczyny potraktowania postaci jako szczególnie niebezpiecznej (bezdolny narkoman nie jest przedmiotem zainteresowania terrorystów):

[...] młodzieniec, który przegrzebuje ruiny z nadzieją na znalezienie czegoś cennego, który uprawia miłość ze z pozoru martwym żołnierzem rozciągniętym na fładze brytyjskiej (żołnierz ożywa i wydaje się czerpać przyjemność z tego doświadczenia), młodzieniec, który wybiera małżeństwo, a nie udział w wojnie, zostaje rozstrzelany przez pluton egzekucyjny. Dla nikogo, kto próbuje wskrzesić utraconą Anglię, kto przejawia tendencje homoseksualne i sprzeciwia się patriotycznym przedsięwzięciom lat ostatnich nie ma miejsca w nowym porządku¹⁴⁰.

Kolejna scena przedstawia więźniów siedzących dookoła ogniska. Trochę zbliżeń na twarze, trzaski płonącego drewna, obrazowi towarzyszy wykonanie *Skye Boat Song*, tradycyjnej szkockiej piosenki opowiadającej o młodym kandydacie do tronu, Charlesie Edwardzie Stewarcie (Bonnie Prince Charlie), przywódcy ostatniego powstania jakobińskiego, po upadku którego został zmuszony do ucieczki na Isle of Skye. Odniesienie historyczne pogłębia wrażenie dziejącej się niesprawiedliwości i przemocy. Sam rytm piosenki, często śpiewanej jako kołysanka, sugeruje rezygnację, bierność poddanie się okrutnemu obrotowi losu, zaniechanie oporu.

¹³⁹ Kadr ten kojarzy się z obrazem Arnolda Boecklina *The Isle of the Dead*, nawiązanie do którego miało stać się tytułem filmu (*The Dead Sea*), uznano go jednak za zbyt poetycki. Wcześniej Jarman rozważał tytuł *Victorian Values*, później także *GBH* (*Grievous Bodily Harm*). Ostateczny tytuł pojawił się bardzo późno, i nagle, jak pisze Jarman – artysta przypomniał sobie obraz przedstawiający emigrantów i skojarzył go z historią swoich przodków, którzy również opuścili Anglię, co oczywiście także tej decyzji nadaje specyficznie personalny wymiar, zob. D. Jarman, *Kicking...*, s. 190–192. Pencak dostrzega także podobieństwo do jednego z przedstawień zejścia do piekła w *Boskiej Komedii*, zob. W. Pencak, *op. cit.*, s. 144.

¹⁴⁰ W. Pencak, *op. cit.*, s. 149.

Zdecydowanie polityczny wydźwięk ma jedna z kolejnych scen, pokazująca żałobnice. Trzy kobiety wychodzą z mroku, niosą wieniec pogrzebowy. Fragmenty *home movies*, matka i ojciec jadą górską drogą, ujęcia pokazujące samolot, zdjęcia robione z samolotu. W ścieżce dźwiękowej ciągle odgłosy wojny, bombardowania. Zamaskowany, uzbrojony mężczyzna, zapewne wojskowy, najpierw pokazuje, później przeładowuje broń. Rozmawia ze starszą kobietą w woalce, która pyta, czy broń jest naładowana i czy podobały mu się Falklandy. Na oba pytania pada uprzejma odpowiedź: „tak, proszę pani”. Dialog zakończony zostaje kwestią: „pracujcie tak dalej”. Kobieta, niewątpliwie mająca władzę nad żołnierzami, dokonuje przeglądu wojsk; broń wyraźnie ją fascynuje, tak samo jak i zajęcie mężczyzn. W scenę dialogu wmontowane są również kadry z żałobnicami, co sugeruje, że – mimo zadowolenia rządzących – kampanie wojenne zawsze przynoszą dramaty ludzkie.

Wspomniałam wątek portretujący nowożeńców. Warto podkreślić, że w *The Last of England* Jarman, przedstawiając represję, przedstawia postaci heteroseksualne¹⁴¹ – wykluczenie z powodu nienormatywnej orientacji seksualnej przesuwają na dalszy plan, wskazując uchodźców, bezdomnych, narkomanów etc. jako obcych współczesnego świata. Jednak sceny „weselne” pozostawiają szereg wątpliwości – zdecydowanie zaludnione są postaciami nienormatywnymi, które usiłują pozbyć się ograniczeń norm społecznych związanych z gender.

W pustej, zrujnowanej hali odbywa się dziwaczna ceremonia, jak pisze Radkiewicz, „groteskowe przedstawienie”¹⁴². Mężczyźni zakładają suknie druhen, peruki, biorą w dłonie ślubne bukiety. Pomagają pannie młodej, granej przez Swinton, założyć suknię ślubną, następnie, wraz z panem młodym – skazańcem ze sceny egzekucji – pozują do ślubnej fotografii. Towarzyszy im dziecko w wózku, opatulone brukowymi gazetami, których tytuły krzyczą o wojnie o Falklandy. Istotne, że nie jest pokazany ślub, tylko właśnie pozowanie do pamiątkowego zdjęcia. Niezwykłość sytuacji podkreśla to, że w roli druhen występują mężczyźni w dragu, a także nerwowa ucieczka panny młodej.

Kolejne ujęcia pokazują próby uwolnienia się z sukni ślubnej, odrzucenia gorsetu krępującej roli społecznej z jednej strony, ale z drugiej (pamiętamy, że pan młody musi zginąć) – niezgoda na warunki, w których przyszło żyć. Silny wiatr, kobieta wściekle walczy z materiałem, rozcina go, spod sukni wylania się stelaż. Rozpoczyna szaleńczy taniec, przy ognisku i zachodzącym słońcu, przy akompaniamencie wokalizy Diamandy Gallas¹⁴³. Pojawia się też wmontowane ujęcie z egzekucji, obrazy ognia, zapiski Jarmana.

¹⁴¹ Zob. M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 159.

¹⁴² M. Radkiewicz, *op. cit.*, s. 75.

¹⁴³ Pencak podkreśla, że Jarman nieprzypadkowo wybrał fragmenty *The mask of the Red Death, Mass(k) for a Time of Plague*. Gallas „zrealizowała to dzieło, by zwrócić uwagę świata na mordowanie ludzi z AIDS poprzez gorszą opiekę, społeczną obojętność i homofobię, co dzieje się w wielu krajach świata. [...] Jarman włączając fragmenty z tego utworu, zestawia politykę wojny z innymi narodami i wojny z biednymi prowadzoną przez Thatcher i Reagana z odbywającymi się za ich akceptacją prześladowaniami chorych na AIDS i homoseksualistów”, W. Pencak, *op. cit.*, s. 148.

Scena zaślubin nie jest jedyną w filmie odzwierciedlającą niemożność zaistnienia związków emocjonalnych czy erotycznych między ludźmi. Wcześniej w filmie pojawia się scena o dość podobnym wydźwięku. Na łóżku nakrytym flagą państwową leży umundurowana postać, twarz ma zasłoniętą kominiarką – jeden z (anty)terrorystów. Spodziewamy się, że jest to mężczyzna, jednak Jarman w komentarzu zaznacza, że ubiór ukrywa – bardzo szczelnie – kobietę¹⁴⁴. Do pomieszczenia wchodzi drugi mężczyzna, rozbiera się, zaczyna obejmować i pieścić zamaskowaną postać. Rozpaczliwa próba kontaktu seksualnego kończy się fiaskiem, przebicie się przez barierę munduru – narzuconej społecznie roli? – jest zupełnie niewykonalne. Nagi mężczyzna wstaje, zaczyna rozbijać o ścianę puste butelki po wódce. Nie istnieje przestrzeń wolna od opresji, w której można w jakikolwiek sposób wyjść poza role wyznaczone porządkiem instytucji społecznych.

Bardzo podobne rozpoznanie cechuje *War Requiem*. Film, jak i inne analizowane w tym rozdziale prace, odwołuje się do tekstów kultury – oratorium Benjamina Brittena i poezji Wilfrieda Owena, by przedstawić diagnozę, jaką Jarman stawia współczesności. Pokazuje bezsensowność wojny, w której życie ludzkie składane jest w zupełnie pozbawionej celu ofierze (jak spełniona ofiara z Izaaka), podporządkowanej zachciance rządzących. Jarman wykorzystuje w filmie szereg elementów *found footage*, łącząc w ten sposób obrazy różnych wojen w jedną całość – żadna z wojen nie jest bardziej usprawiedliwiona czy sprawiedliwa (podobny wydźwięk miał *Broken English*, o którym pisałam przy okazji awangardowego kontekstu prac Jarmana). Warto tu zaznaczyć, że Jarman nigdy nie przedstawiał się jako przeciwnik wszelkiej wojny. Nie potrafił zakwestionować w całości walki, którą toczył jego ojciec, a za którą cała rodzina zapłaciła ogromną cenę – po powrocie z frontu ojciec odreagowywał wojenny stres w niekontrolowanych wybuchach złości, gdy zestarzał się, zupełnie zdziwaczał i popadł w kleptomanię¹⁴⁵. Jarman nie podważa zatem bohaterstwa ludzi w wojnie uczestniczących, ale jej fundamentalną zasadę oraz to, że zawsze jest ona wynikiem błędów rządzących.

Film ten również ma formę collage'u, choć, w porównaniu z *The Last of England* znacznie bardziej uporządkowanego. Pojawiają się określone wątki – pielęgniarzki, nieznanego żołnierza, etc. – które nadają filmowi strukturę poetyckiej impresji. *War Requiem* jednak, o czym należy pamiętać, zostało również zrealizowane w okresie kryzysu AIDS – i tyle odnosi się do bieżących wydarzeń politycznych, ile do doświadczenia rozpadu świata, doskonale Jarmanowi znanego, doświadczenia wykluczenia i zmarginalizowania w sytuacji śmiertelnego zagrożenia¹⁴⁶. W *War Requiem*, podobnie jak w dwóch poprzednio analizowanych filmach collage'owa forma łączy się z apokaliptyczną wizją współczesności, niejako odzwierciedlając osobisty i społeczny dramat, jaki się rozgrywa.

¹⁴⁴ D. Jarman, *Kicking...*, s. 196.

¹⁴⁵ Zob. *ibidem*, *passim*.

¹⁴⁶ Jarman mówi, że taka interpretacja jest możliwa, film dedykowany jest jego umierającym przyjaciółom, acz nie ogranicza znaczenia filmu do odniesienia do AIDS, pozostawiając jego konstrukcję widzowi, zob. Tim Clark, *War Requiem*, "Time Out", London 1989, [bns].

3.5. Konserwatysta?

„Zmysł historyczny”, przywołując motto niniejszego rozdziału, Jarmana wydaje się szczególnego rodzaju – nastawiony na momenty, w których najwyraźniej zaznacza się odmienność. W jednym z wywiadów podkreśla: „przeszłość nie istnieje, jest tylko to, co interpretujemy”¹⁴⁷. W tym sensie interesują go każdorazowo interpretacje, czynione przez zakłamujących zdarzenia historyków, eliminujących z pola widzenia to, co jest w danym momencie niewygodne lub zakazane; wybory te są zawsze jednakowo arbitralne. Jarman zatem przyjmuje rolę archeologa, odczytując znaki zostawione przez ludzi podobnie jak on represjonowanych, odkrywa przeszłość, aby podtrzymać ciągłość tradycji.

Postawa artysty może wydawać się wewnętrznie sprzeczna. Z jednej strony bowiem z niespożytą energią walczy o prawa człowieka, pragnąc zmienić świat tak, aby nikt nie doświadczał wykluczenia z powodu swej odmienności, z drugiej – ma w sobie coś z konserwatysty, człowieka przywiązanego do świata, który właśnie odchodzi w przeszłość. Sam zresztą określa się właśnie jako konserwatysta, oczywiście, w następnym zdaniu precyzując, że nie ma na myśli jakiegokolwiek kontekstu politycznego.

Swoje filmy tłumaczy nostalgią za tym, co minione, co odchodzi w przeszłość. Owa nostalgia daje znać o sobie już w pierwszym filmie, który miał zarejestrować, zachować w pamięci zbiorowej wyburzaną dzielnicę Bankside, w której obecnie nie da się zauważyć najmniejszych nawet śladów po miejscu, w którym ponad czterdzieści lat temu mieszkał Jarman. Inne realizacje także często wychodzą od pamięci Jarmana, historii jego rodziny, elementów autobiograficznych. Artysta wyjaśnia:

Myślę, że gdy zbliżasz się do czterdziestki, pierwszy raz w życiu stajesz się świadomy znikania rzeczy. Być może znika coś, co naprawdę lubisz – może to być jakiś szczególny róg ulicy, budynek czy drzewo, to może być cokolwiek. Żałujesz go. [...] Mam wrażenie, że są rzeczy warte zachowania, co jest jakąś formą konserwatyzmu. Nie politycznego, ale emocjonalnego¹⁴⁸.

Ów wymiar osobisty łączy się z refleksją nad przeszłością, którą Jarman postrzega w sposób podobny do tego, o którym pisał Eliot. Wielokrotnie podkreśla przywiązanie do Anglii, w której, jak mówi, „są wszystkie moje korzenie”¹⁴⁹, choć bardzo krytycznie podchodzi do poczynań konserwatywnego rządu Margaret Thatcher. Stosunek do przeszłości artysty świetnie określa jego wieloletni współpracownik i przyjaciel Christopher Hobbs: Jarman „uwiela Anglię. Być może Anglię, która nigdy nie istniała. Cudowną Anglię ze snu; i nie może znieść tego, co się z nią teraz dzieje”¹⁵⁰.

¹⁴⁷ S. Field, M. O'Pray, *op. cit.*, s. 50.

¹⁴⁸ R. La Frenais, *op. cit.*

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Cyt. za: film telewizyjny *Derek Jarman: A Portrait*, reż. Mark Kidel, Arena, BBC Television, 1991.

Szczególnie widoczne jest to w Jarmana fascynacji renesansem; do tego okresu odnoszą się przecież i alchemiczne prace artysty, i elżbietańskie adaptacje, i *Jubileusz*, i *Caravaggio*. Artysta tłumaczy:

Dorastałem w czasach, gdy cała tradycja renesansowego humanizmu została zaatakowana przez amerykański konsumpcjonizm. W części modernistyczny, w części związany z późnym kapitalizmem, pozbawia nas naszej przeszłości. Nasze żywopłoty, nasza sztuka, nasz krajobraz – wszystko zostało zniszczone lub zakwestionowane. Dlatego właśnie w moich filmach zawsze jest jakiś renesansowy element¹⁵¹.

Warto podkreślić, że Jarman dokonuje wyboru tradycji, w którą wpisuje swe prace. Laurence Driscoll podkreśla uwikłania artystycznych decyzji Jarmana. Wiąże je z bieżącą sytuacją polityczną, zwłaszcza polityką rządu Margaret Thatcher. Wśród elementów istotnych dla odczytania twórczości Jarmana wymienia między innymi Clause 28, którego skutkiem było również zabronienie bibliotekom publicznym zakupów określonych, należących do kanonu literatury angielskiej, a teraz „nieprawomyślnych” książek. „Jarman zdecydował się występować w imieniu bardzo starej brytyjskiej tradycji”¹⁵² – twierdzi autor tekstu, nurtu „kulturowego krytycyzmu, widocznego w literaturze średniowiecznej, ale także w pracach Shakespeare’a, Blake’a, Ruskina, Larkina”¹⁵³. Właśnie ta tradycja stała się współcześnie obiektem ataku, stąd odrzucenie i modernizmu, i „wirusa” thatcherowskiego rządu.

Współczesności Jarman stawia diagnozy bardzo ostre, radykalne, niekiedy mogące wydawać się histerycznymi. W realizacjach, które analizowałam wyżej, widać to bardzo wyraźnie – podkreśla nie tylko nieludzki wymiar decyzji, które rządzący podejmują w czasach pracy nad filmami, ale i przedstawia apokaliptyczne wizje przyszłości. Zapytany w jednym z wywiadów o apokaliptyczny wymiar swoich filmów odpowiada: „moje życie potencjalnie kończy się apokalipsą”¹⁵⁴, wskazując na dominujący ostatnie lata jego życia i twórczości kryzys AIDS. Z tego właśnie powodu *The Last of England* i *Edward II* robią wrażenie krzyku rozpacz – Jarman wyraża poczucie egzystowania na marginesie, bycia człowiekiem pozbawionym podstawowych praw, niejako skazanym na śmierć przez zaniechanie, dodatkowo zaszczytnym przez homofobiczną histerię. Portretom obcości i obrazom epidemii AIDS poświęcone będą kolejne rozdziały pracy.

¹⁵¹ Cyt. za: Chris Peachment, *Murder Mysteries*, „Time Out” 1986, [bns].

¹⁵² Lawrence Driscoll, „The rose revived”: *Derek Jarman and the British Tradition*, [w:] *By Angels Driven...*, s. 65.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ MAG, *Eastward in Eden*, „Artscribe”, September 1990, s. 61.

Rozdział 4

Stygmaty obcości. Analiza obcości i mechanizmu represji

O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć.

Ludwik Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*

*Dusza – skutek i narzędzie pewnej politycznej ekonomii.
Dusza – więzienie ciała.*

Michel Foucault, *Nadzorować i karać*

Sprawować władzę to tyle, co walczyć z wieloznacznością. Strach przed wieloznacznością towarzyszy władzy od kołyski do grobu. Jest przecież wieloznaczność przecuciem porażki.

Zygmunt Bauman, *Freud, Kafka, Simmel.*
Próba hermetyki socjologicznej

4.1. Nikt nie rodzi się obcym

Pisze Zygmunt Bauman:

Wszystkie społeczeństwa wytwarzają obcych, ale każde wytwarza obcych swoistego dla siebie gatunku i wytwarza ich na swój własny sposób. Jeśli obcy to tacy ludzie, których nie da się umieścić na poznawczej, estetycznej lub moralnej mapie przeżywanego świata – jednej z tych map lub wszystkich naraz; jeśli zatem (już choćby przez to, że się do świata przeżywanego przedostać zdołali) czynią nieprzejrzystym to, co powinno być przezroczyste i komplikują przepisy, które by w działaniu pomagać, powinny być proste i niedwuznaczne; jeśli odsłaniają możliwości, jakich się nie podejrzewało, trując zadowolenie z tego, co jest, a za-trute owoce czyniąc ponętnymi; jeśli rozmazują lub zacierają przez sam fakt swojej obecności granice, które dla oczywistości świata, a więc dla równowagi ducha jego mieszkańców powinny być wyraźne lub dobrze widoczne; jeśli, krótko mówiąc, odbierają ludziom swym widokiem pewność siebie i budzą przykre poczucie zagubienia – to każde społeczeństwo zna takich obcych. Gdy się pilnie rysuje granice i kreśli poznawcze, estetyczne i moralne mapy przeżywanego świata, nie można nie natrafić na ludzi, którzy odmawiają honorowania podziałów decydujących o życiu uporządkowanym, a więc i sensownym, i których przeto obarcza się winą za zakłopotanie i niepewność, z jakimi trudno żyć, a jeszcze trudniej zachować spokój ducha¹.

¹ Zygmunt Bauman, *Jak stać się obcym i jak przestać nim być*, [w:] idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 35–37.

Znamy obcych doskonale: szaleńcy, kalecy, chorzy, homoseksualiści, czarni, kobiety... Lista kategorii analizowanych we współczesnej humanistyce jest o wiele dłuższa. Przy czym, obcy nie jest jednostką, cechy indywidualne są nieistotne – o byciu obcym decyduje jakaś konkretna cecha, przynależność do określonej grupy – mniejszości narodowej, etnicznej, seksualnej, status ekonomiczny etc. Jak wskazuje Georg Simmel, „obcy – to dla nas nie poszczególne jednostki, ale pewna kategoria ludzi o charakterze ogólnym”², których definiujemy za pomocą cechy kwestionującej któryś z elementów naszego ładu³.

W tekście *Jak stać się obcym i jak przestać nim być* Zygmunt Bauman daje znakomity, a jednocześnie niezwykle skrótowy wykład o tym, co czyni ludzi obcymi oraz jakie sposoby radzenia sobie z nimi wykształciły społeczeństwa nowoczesne i ponowoczesne. Wydaje się, że dla interpretacji filmów Jarmana szczególnie istotne jest owo nowoczesne rozumienie obcości, zwłaszcza, że artysta podejmuje temat ciągle odkrywanej i kwestionowanej na nowo (kryzys AIDS) nienormatywności seksualnej.

Jak twierdzi Bauman, obcy przede wszystkim pokazuje nam, jak bardzo złudny jest nasz ład, jak iluzoryczna jest czystość, do której uparcie dążymy. Sama obecność obcego podważa zasadność norm, którymi posługuje się społeczność – przede wszystkim wskazuje na ich sztuczny charakter. Nie bez znaczenia jest fakt, że Bauman zaczyna właśnie od wskazania na względność obcości – to, co w jednym społeczeństwie stanowi najdramatyczniejsze pogwałcenie normy, w innym doskonale się w niej mieści. W *Socjologii* przytacza przykład kolportowanej sekretnie średniowiecznej ryciny, przedstawiającej cztery identyczne czaszki – podpis pytający, która z nich należy do papieża, która do księdza, która do chłopca, a która do żebraka podważał naturalność hierarchii społecznej, definiującej, kto musi zostać wykluczony, postawiony poza normą⁴. Granica, którą rozmazuje obcy jest całkowicie arbitralna, na co wskazuje właśnie obecność obcości – obcy nie tyle przekracza jakieś zasady, ile swoim istnieniem podaje je w wątpliwość. „Obcy kwestionują ważność ustanowionych opozycji. Podważają ich naturalny charakter, odsłaniają ich kru-

² Georg Simmel, *Obcy*, [w:] idem, *Most i drzwi*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 212. Simmel podaje przykład opodatkowania Żydów: „Podczas gdy wysokość opłat ściąganych od obywateli chrześcijańskich zależna była od aktualnego stanu posiadania, podatek ściągany od Żydów byłznaczony raz na zawsze. Przyczyną tego był fakt, że pozycja społeczna Żyda wynikała z tego, że był on Żydem, nie zaś z jego określonej, obiektywnej pozycji w społeczeństwie. Każdy inny obywatel był właścicielem pewnego określonego majątku i podatek mógł być dostosowany do tego majątku. Żyd był zaś w pierwszym rzędzie Żydem, dlatego też jego sytuacja podatkowa nie ulegała zmianie” (*ibidem*).

³ Obcy to kategoria doskonale znana nie tylko socjologii. Utrwalona jest ona także w antropologii kultury jako człon dychotomii swój – obcy, w pewnym sensie przekładającej się na przeciwstawienie ludzie – nieludzie. O antropologicznym rozumieniu obcości zob.: Zbigniew Benedyktowicz, *Portrety „Obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000; Ludwik Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Łódź 2002.

⁴ Zygmunt Bauman, *Socjologia*, przeł. Jerzy Łoziński, Warszawa 1996, s. 63.

chość. Pokazują rzeczywisty charakter podziałów, które można przekroczyć albo pociągnąć zupełnie inaczej”⁵.

Obcy są integralnym składnikiem rzeczywistości, który nauczyliśmy się unieszkodliwiać. Mamy do wyboru dwie drogi rozwiązania problemu: albo obcych pożeramy, ujednolicamy, czynimy tożsamymi z nami samymi, albo wyrzucamy poza nawias społeczeństwa, zamykamy w getcie, wykluczamy, likwidujemy. Obie te strategie nie zapewniają nam pełnego sukcesu, bowiem na miejsce dzisiejszych obcych przyjdą następni, całkowicie czasem różni od swych poprzedników. Jednak *status quo* zostanie zachowane, na moment ład zostanie utrzymany.

Bauman przytacza dwie strategie, nazwane za Claude'm Lévi-Straussem:

Pierwszą była strategia antropofagiczna, polegająca na pożeraniu obcych (dosłownie lub w przenośni) i przeobrażaniu ich, w drodze przemiany materii, w substancję nieodróżnialną od własnej. Kiedyś ponoć strategia antropofagiczna przybierała postać kanibalizmu. W erze nowoczesnej odrodziła się w kształcie *asymilacji* – kanibalizmu kulturowego: czynienia jednakiem tego, co różnym zastano, tępienia odmiennych sposobów życia, odmiennych osądów pamięci czy odmiennych języków, zakazywania wszelkich tradycji i lojalności poza tymi, które służyć miały autorytetowi zaprowadzanego ładu i tłumaczyć obowiązek posłusznego jego przyjmowania oraz stosowania jednej i ślepej na różnice międzyludzkie miary poddańczych cnót i posłuszeństwa. Drugą była strategia *antropoemiczna*, polegająca na ‘wymiotowaniu’ obcych: wyganianiu ich poza granice obszaru objętego ładem lub izolowaniu od wszelkiego kontaktu z tymi, których ład ogarniał i którzy byli przestrzeni uporządkowanej lokatorami pełnoprawnymi. Była to strategia odrzucania i wykluczania; zamykania obcych wewnątrz solidnych murów getta lub niewidzialnych, nie mniej szczelnych ścian murowanych z zakazów *commercium*, *commensalium* i *connumbium*, ‘czystki’ – usuwania obcych poza teren strzeżony przez prawo; lub, gdy wszystkie te posunięcia okazywały się nieskuteczne lub nie na miarę łądotwórczych ambicji – fizycznego obcych wytepienia⁶.

Te dwie strategie⁷ doskonale przekładają się na dwa nowoczesne projekty, o których pisze Bauman – liberalno-demokratyczny (polityczna koncepcja tożsamości, jak sugeruje przywołany przez filozofa Richard Sennett) i nacjonalistyczno-rasistowski (antropologiczna koncepcja tożsamości). Pierwszy kładł nacisk na kulturowe uwarunkowania tożsamości i zakładał, że kształtując pożądane cechy, zwłaszcza rozwijając tożsamość obywatelską, można owe przypadkowe elementy ludzkiej różnorodności usunąć. Drugi projekt, wprost przeciwnie, zakładał, że z góry określonej i nadanej tożsamości zmienić się nie da, „politycznie stanowiona jednolitość może być tylko wyrazem wprzód już jednolitej tożsamości, nie jej autorem”⁸. Jeśli zatem z uwagi na ową daną z góry jednolitość ktoś jest obcy, nie można tego zmienić inaczej, niż poprzez usunięcie go – bowiem „*Obcości* usunąć się nie da, można tylko

⁵ *Ibidem*, s. 62.

⁶ Z. Bauman, *Jak stać się obcym...*, s. 37–38.

⁷ W *Socjologii* Bauman jako strategie radzenia sobie z obcymi wskazuje prześladowania i separację – fizyczną lub duchową, zaś jeśli się nie da jej przeprowadzić – segregację, zob. Z. Bauman, *Socjologia*, s. 37–38.

⁸ Z. Bauman, *Jak stać się obcym...*, s. 39.

usunąć *obcych*, wraz z ich dziwnymi, zatrważającymi, a pewnie i groźnymi osobliwościami”⁹.

Oczywiście, ponowoczesne sposoby konstruowania tożsamości, która nigdy nie jest ukształtowana raz na zawsze, problematyzują status obcego, zmieniają też stosunek społeczności do niego. Bardzo trafnie Bauman podkreśla, że obcy ma charakter *le visquex*¹⁰, której sensem jest „zniewolenie – lub zapowiedź utraty wolności. Zauważmy jednak, że wolność jest stosunkiem – stosunkiem sił. Jestem wolny o tyle, o ile mogę postępować zgodnie ze *swoją* wolą i osiągać zgodne z zamierzeniami rezultaty; znaczy to jednak zarazem, że jacyś inni ludzie będą w swoich wyborach ograniczeni i nie w pełni osiągną to, czego pragną”¹¹. Im bardziej cieszymy się wolnością i pewnością siebie, tym mniej obcych widzimy wokół siebie.

* * *

Jubileusz Jarmana w pewnym sensie ilustruje esej Baumana. Film można śmiało określić rodzajem katalogu obcości wszelakiej, choć najdokładniej portretuje sposoby radzenia sobie z obcymi. Przyjrzyjmy się pokrótce jego bohaterom.

Przywódczyni grupy, wyniosła Bod to zimna, wyrachowana masochistka, ubrana w garnitur i tenisówki. Chłopczyca Mad – króciutko obcięta piromanka w kombinezonie. Amyl Nitrate, nauczycielka w kardiganie, ale z punkową fryzurą i ekscentrycznym makijażem wyklada swoją wersję historii. Crabs – romantyczna nimfomanka, szuka właściwego partnera, ale nie cofa się przed zabiciem kochanka, który nie spełnił jej oczekiwań. Bliźniacy Angel i Sfinx, którzy żyją „w dziwnym związku, ale są mili”, do tego wierzą w sztukę i próbują odwozić Kida od współpracy z Ginzem. Artystka Viv, która zaprzyjaźnia się z bliźniakami i trzyma się na uboczu, ze swoim ciepłem i uwielbieniem dla sztuki wydaje się obca wśród dziewcząt, co podkreśla scena, w której Bod przegania ją ze swojego krzesła. Punkowa gwiazda, narcystyczny i zdziecinniały Lounge Lizard, *drag queen* w makijażu i peruce, kiedy widzi swój utwór w telewizji, zaczyna udawać, że występuje na scenie.

Warto podkreślić, że Jarman w *Jubileuszu* właściwie nie pokazuje ludzi spoza owego „katalogu obcości”. Pojawia się, co prawda, kelnerka, która – choć jest dość antypatyczna – nie zasługuje sobie na tak okrutne potraktowanie, jakie ją spotyka ze strony Bod. W innej scenie dwie starsze panie grają w bingo, rozmawiają o nagrodach – dmuchana lalka dla męża (więc śpią w trójkę!) i zestaw jubileuszowych majtek w trzech kolorach. Zdecydowanie, nie stanowią przeciwwagi dla Crabs czy Bod. Także policjant, uwiedziony przez Crabs w pralni, mógłby wydawać się sympatyczny, gdyby nie to, że zdejmuje koszulę poplamioną krwią jednej z przypadkowych ofiar. W świecie przedstawionym trudno

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Substancja opisana przez Sartre’a, „naraz oślizgła i lepka”, *ibidem*, s. 53.

¹¹ *Ibidem*, s. 54.

znaleźć jakiś punkt odniesienia, jakby zasadą normatywizującą stało się odstępowanie od normy. Niemniej, dość łatwo daje się odnaleźć prawodawcę nowego świata – Borgia Ginz nie tylko sprzedaje muzykę, ale i nowe przykazania.

Spróbujmy zatem przyjrzeć się, jak system, upostaciowiony przez Borgię Ginz, ale też przez policjantów, radzi sobie z nienormatywnością. Najbardziej drastyczną formą jest oczywiście fizyczna eliminacja obcości – i tak Angel i Sfinx, w swoim dziwnym, choć niewątpliwie pełnym miłości i czułości związku, zbyt radykalnie odrzucający normy, zostają zastrzeleni w salonie gier. Ważniejsze jednak zdaje się to, że próbowali namówić Kida do odrzucenia propozycji Ginz. Jeden z bliźniaków żartobliwie zwraca się do policjantów, jakby nie dostrzegając zagrożenia – ci natychmiast odpowiadają strzałami. Z policją żartów nie ma, choć właściwie nie wiadomo, czy to jest zasada, czy jedynie pretekst do wykonania egzekucji. Podobny los spotyka Lounge Lizarda. Do jego domu¹² przychodzą dziewczęta, androgyniczna Bod morduje wokalistę. Scena jest drastyczna, co podkreśla specyficzne czerwone światło. Lounge Lizard także naruszył granice płci – zbyt ostentacyjnie, choć tylko w domowym zaciszu, przybiera cechy kobiece. To Bod, ubierająca się i zachowująca „po męsku” narzuca reguły, i to ona zabija „zniewieściałego” Lounge Lizarda. Poza tym, kariera Lizarda była po prostu nie na rękę dziewczętom. Również Viv, nostalgicznie wracająca do przeszłości, zostaje wykluczona z grona konstruktorów nowego ładu.

Eliminowani obcy naruszają rozsypujący się, dysfunkcyjny (co świetnie widać na przykładzie bohaterów) heteronormatywny ład. Nie jest to jednak jedyny powód, dla którego giną – wszystkie postaci w jakimś sensie podważają porządek, który usiłują zbudować dziewczęta. Heteronorma okazuje się po prostu jednym z jego elementów, pozwala go utrzymać w ryzach.

Znacznie bardziej subtelne jest postępowanie Borgii Ginz, stanowiące formę asymilacji obcości. Impresario potrafi sprzedać wszystko, także bunt. Przerabia więc (tu zapewne zresztą Jarman nawiązuje do historii zespołu Sex Pistols) radykalne pomysły młodych zespołów na nieco łatwiej sprzedające się, odpowiadające potrzebom odbiorcy. Amyl Nitrate, bynajmniej nie w kostiumie nauczycielki, wykona dyskotekową wersję *Rule Britannia*, zespół Kida ochrzczony zostanie „Gnój”, zaś dziewczęta staną się nowymi gwiazdami i razem ze swoim bożyszczem wyjadą do wiejskiej rezydencji, oddając płyty Elvise w zamian za poczucie bezpieczeństwa i ochronę przed brudem i marginesem. Ginz nie likwiduje obcych – Ginz pozbywa się obcości, delikatnie przystosowując „towar”, który ma sprzedać. Pozbawia radykalizmu, ale też w jakimś sensie pozbawia tożsamości, nadaje imię, jakby był akuszerem przy ponownych narodzinach. Oczywiście, wszelkie próby wymknięcia się spod jego kurateli źle się kończą.

W poprzednim rozdziale, analizując *Jubileusz*, podkreślałam szereg elementów represyjnego systemu społecznego, którego istnienie Jarman zdaje się

¹² Miejsce owo jest również dość znamienne, bo wewnątrz stanowi niejako kwintesencję drobnomieszczańskiego designu, co wyraziście kontrastuje z ubraniem i zachowaniem Lounge Lizarda.

w filmie szczególnie akcentować. Także przy okazji elżbietańskich dramatów czyniłam uwagi o sprzeciwie wobec określonego porządku, opartego na konkretnym sposobie produkcji prawdy. Rozważając portrety obcego chciałabym do tego problemu wrócić.

4.2. Wiedza/władza

Sprzeciw Jarmana wobec represyjnej normatywizacji wyrasta z ciągłego doświadczania bycia dyskryminowanym, bycia obcym w ramach obowiązującego systemu. Obcość w tym przypadku spowodowana była nieheteronormatywną orientacją seksualną, świadomość której była źródłem kształującym wiele aspektów postawy artystycznej Jarmana.

Kategoria „homoseksualista” pojawia się w drugiej połowie XIX w. Sta się pojęciem typologicznym; towarzyszy jej określony konstrukt, definicja tożsamości „dewianta”. Moment to niezwykle ważny. Michel Foucault pisze: „Dziewiętnastowieczny homoseksualista zyskał osobowość: posiadał przeszłość, historię i dzieciństwo, charakter, sposób życia, a także morfologię wraz z niewłaściwą anatomią i być może zagadkową fizjologią”¹³. Medyczna kategoria opisująca odstępstwo od normy zastępuje odnoszące się do sodomii pojęcia przestępstwa czy grzechu. Jak podkreśla Jacek Kochanowski, „przed pojawieniem się tej specyficznej wiedzy o seksie wraz z jej klasyfikacjami i typologizacjami homoseksualista nie istniał, nikt nie słyszał o homoseksualiście”¹⁴. Konkretnie zachowania seksualne stają się źródłem tożsamości; określenie, kim się jest wymaga odpowiedzi na pytanie, w jakim stosunku do obowiązującej normy znajduje się nasza seksualność.

Dyskursywizacja seksualności, jaką odtwarza w *Historii seksualności* Michel Foucault, zdecydowanie nie była celem samym w sobie. Wysiłki nauki, by opisać, sklasyfikować wszelkie odstępstwa od normy, podporządkowane były temu, by tę normę stworzyć i podtrzymać, umożliwiając kontrolę nad kolejną sferą ludzkiej aktywności. Niewidoczny system wiedzy/władzy funkcjonuje o tyle, o ile może produkować prawdę o świecie, normy, które służą jako podstawa budowania tożsamości. „Ujarzmić ludzi to znaczy wytworzyć w nich ja”¹⁵. Wiedza i władza są ze sobą ściśle powiązane. Zinternalizowane normy, oparte na prawdzie wiedzy, mają sprawić, że jednostka podporządkuje się wizji człowieka, pożądanej w danym systemie. Jak, relacjonując teorię Foucaulta, pisze Kochanowski: „Aby uczynić z jednostki przedmiot władzy, należy uprzednio ukształtować ją jako przedmiot wiedzy, należy zbudować wielki gmach wiedzy o człowieku”¹⁶.

¹³ Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Warszawa 2000, s. 45.

¹⁴ Jacek Kochanowski, *Fantazmat różNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004, s. 45.

¹⁵ M. Foucault, *Historia seksualności...*, s. 58.

¹⁶ J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 31.

Zasadność tworzenia norm, które Kochanowski, za Foucaultem, określa jako „dominujący w danej kulturze i społecznie, instytucjonalnie usankcjonowany wzorzec postępowania, myślenia, odczuwania, odnoszący się do wszystkich aspektów życia człowieka”¹⁷, podyktowana jest koniecznością poddania kontroli jak największego obszaru egzystencji jednostki. Aby móc skutecznie kontrolować seksualność, należało skonstruować normy, w granicach których będzie ona się poruszać. Wyznacza je heteronorma, zakładająca monogamiczność i reprodukcyjność. Seks, którego celem nie jest reprodukcja, zostaje potępiony – zauważyć na marginesie warto, jak silnie totalitaryzmy dwudziestowieczne akcentowały właśnie niereprodukcyjny aspekt relacji homoseksualnych.

Temu właśnie celowi – utwierdzenia heteronormatywności – służyły studia nad społecznością homoseksualistów, prowadzone w ramach tzw. socjologii dewiacji. Pełne uproszczeń i przekłamań, tendencyjnie sprowadzające problem do starannie wyselekcjonowanych typów, miały przede wszystkim legitymizować normy¹⁸. Odstępstwa od nich karane były więzieniem lub przymusową terapią, mającą wedle jej wyznawców prowadzić do naprawienia dewiacyjnych skłonności seksualnych. W asortymecie środków *reparative therapy* odnajdziemy takie zabiegi, jak lobotomia, elektrowstrząsy, leczenie hormonalne, terapia awersyjna. Wszystkie one miały służyć osiągnięciu jednego celu – „przywrócenia” właściwego, „naturalnego” kierunku popędu płciowego (przekonanie o „nienaturalności”, „sprzeczności z naturą” homoseksualizmu jest również istotną składową homofobicznego myślenia). Obecnie takie formy terapii są uznawane za okrutne i pozbawione naukowego uzasadnienia.

Powstał szereg stereotypowych wyobrażeń homoseksualisty, każdorazowo wywodzonych z badań „naukowych”. Homoseksualista miałby być zniechęcający, cechuje go promiskuityzm, ze swoimi partnerami nie nawiązuje relacji emocjonalnych, bowiem wszelkie kontakty służą jedynie seksualnemu zaspokojeniu, pragnie „zarażać” swoją „chorobą” innych, zwłaszcza młodych chłopców. Obiegowe mity, jak ten o setkach czy tysiącach partnerów seksualnych czy uwielbieniu dla przebierania w damskie ubrania, sprzyjają mechanizmowi wykluczenia i, w mniemaniu ich entuzjastów, usprawiedliwiają rozmaite przejawy indywidualnej i zinstytucjonalizowanej homofobii. Dla analizy twórczości Jarmana ważny jest również aspekt religijny – w wielu doktrynach religijnych, także w dominujących w kulturze Zachodu wyznaniach chrześcijańskich, homoseksualność jest potępiana i represjonowana, zaś Kościół staje się jedną z instytucji, która ową represję w sposób istotny podtrzymuje.

Pojawienie się „po Stonewall”¹⁹ studiów gejowsko-lesbijskich miało w pierwszym rzędzie służyć „przejęciu dyskursu”, opisaniu zjawiska z perspektywy, która nie generuje wykluczenia. Studia *gay & les* wykorzystywały język dominującego dyskursu po to, by dzięki esencjalistycznej polityce tożsa-

¹⁷ *Ibidem*, s. 28.

¹⁸ Ciekawe analizy tekstów z kręgu socjologii dewiacji czyni Kochanowski, zob. J. Kochanowski, *op. cit.*

¹⁹ Zamieszki w klubie Stonewall Inn przy Christopher Street w Nowym Jorku 27 czerwca 1969 r., wywołane standardową kontrolą policyjną, stały się symbolicznym początkiem walki o równouprawnienie gejów i lesbijek.

mościowej stworzyć pozytywny wizerunek geja i lesbijki. Zakładano możliwość zbudowania tożsamości gejowskiej, która ma źródła naturalne (esencjalizm²⁰ wynikający z przekonania o biologicznych uwarunkowaniach homoseksualności) lub jest po prostu użyteczna politycznie (tzw. esencjalizm strategiczny²¹). Oczywiście, powodowało to kolejne wykluczenia w łonie samego ruchu, dotykające m.in. osoby biseksualne i transseksualne²². Homofobia osób homoseksualnych, specyficzne sposoby funkcjonowania homonormy (jak pisze jedna z teoretyczek w tytule swojego szkicu – „przeięte ciotki niemile widziane”²³ doczekały się interpretacji dopiero z pozycji teorii i praktyki queer, która odejście od normatywizującego myślenia tożsamościowego; nieco szerzej piszę o *queer theory* w następnym rozdziale.

4.3. Ujarmienie w czerni i bieli: scenografia *Diabłów*²⁴

Foucault jako przykład idealnego instrumentu sprawowania władzy podaje w *Nadzorować i karać*²⁵ panoptikon, rodzaj więzienia, który czynił niepotrzebnym instytucję strażnika – jego konstrukcja sprawiała, że więźniowie czuli się stale obserwowani, niejako internalizowali więc pożądaną normę. Jarman często wpisywał takie znaczenie w konstrukcję świata przedstawionego. Bardzo charakterystycznym przykładem budowania opresyjnej przestrzeni może być scenografia, jaką zaprojektował do filmu Kena Russella *Diabły*. W tym miejscu chciałabym przede wszystkim poddać analizie ów projekt, wskazując na początku szczególnie cechy pracy Russella, które wydają się mieć wpływ na twórczość Jarmana, zwłaszcza specyficzną strategię adaptacji, o której pisałam w poprzednim rozdziale.

W filmie zostały wykorzystane dwa teksty – książka Aldousa Huxleya *The Devils of Loudun* i sztuka Johna Whitinga *The Devils* – oraz badania reżysera nad sprawą tzw. opętania z Loudun²⁶. Dzieło Russella, ukończone po wielu

²⁰ Problemy z esencjalizmem ma także refleksja feministyczna, o czym pisze Ewa Hyży; zob. Ewa Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.

²¹ Tomasz Basiuk, 'Madres embarazadas'? Wodmiennym stanie: Pedro Almodovar, Elia Kazan i Tennessee Williams, [w:] *Odmiany odmienia. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie 'gender'*, red. Tomasz Basiuk, Dominika Ferens, Tomasz Sikora, Katowice 2002, s. 111.

²² O wykluczeniach w obrębie ruchu gejowskiego i lesbijskiego zob. np.: Monika Baer, *W kręgu wykluczeń. Antropologiczne refleksje nad kategoriami tożsamości w narracjach 'gender studies'*, [w:] *Parametry pożądania. Kultura odmienców wobec homofobii*, red. Tomasz Basiuk, Dominika Ferens, Tomasz Sikora, Kraków 2006; Joanna Mizelińska, "You are not that name...". *The Problem of Exclusion of Male-to-Female Transsexuals from the Lesbian Movement*, [w:] *Odmiany odmienia...*

²³ Zob. Katarzyna Bojarska-Nowaczyk, „Przeięte ciotki niemile widziane” – o homofobii gejów i lesbijek, [w:] *Parametry pożądania...*

²⁴ Niniejszy fragment oparty jest na analizie *Diabłów*; por. Dagmara Rode, „Gwałt w publicznej toalecie”. *Diabły* Kena Russella, [w:] *Miedzy słowem a obrazem*, red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Klys, Bronisława Stolarska, Kraków 2005.

²⁵ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa 1998.

²⁶ Zob. także uwagi Russella w: John Baxter, *An Appalling Talent. Ken Russell*, London 1973, s. 32. Oczywiście, w przypadku tych trzech tekstów mamy do czynienia z trzema różnymi

problemach ze znalezieniem producenta, wywołało skandal. Cenzura zażądała wielu cięć²⁷, także krytyka nie przyjęła z entuzjazmem filmu pomyślanego jako czarna komedia²⁸.

Reżyser deklaruje wierność tekstowi literackiemu i, przede wszystkim, przekazowi historycznemu. Wierność to jednak dość przekorna. Bardziej niż opowiadanie realistycznie rozumianej historii interesują Russella zawarte w książce Huxleya uwagi o mechanizmach politycznych, które można demonstrować na materiale z przeszłości, ale dają się także zaobserwować we współczesnych działaniach. Losy Urbana Grandiera zajmują artystę jako ilustracja pewnego uniwersalnego schematu. Dlatego też nie odnajdziemy w filmie naturalistycznie rozumianych scenografii lub kostiumów, choć, jak wskazuje pierwsza sekwencja, zrealizowana zgodnie z historyczną konwencją, zasadą nie jest również wyłączenie używania anachronizmów. Film Russella, zdaniem Michaela O'Praya, „ukazuje historię jako żywą chwilę, nie zaś jako zwykły dramat kostiumowy”²⁹. Jednym z ważniejszych elementów, za pomocą których Russell wygrywa dwuznaczny charakter opowiadanej historii, jest sposób wypełnienia przestrzeni, w jakiej się ona rozgrywa. Scenografia zaprojektowana przez Dereka Jarmana pełna jest rozmyślnych anachronizmów, bowiem, jak zauważa Joseph A. Gomez, „Film Russella jest o przeszłości, która ostrzega nas przed terażniejszością i możliwą przyszłością”³⁰. Inspirowana niemyimi filmami hollywoodzkimi, jak *Nietolerancja* (*Intolerance*, reż. David Wark Griffith, 1916) i *Ben Hur* (reż. Fred Niblo, 1925)³¹ oraz futurystycznym *Metropolis* (reż. Fritz Lang, 1927)³² miała wyrażać „chłodną opresywność instytucji i racjonalistycznego uporządkowania życia społecznego”³³.

Najbardziej charakterystycznym miejscem jest klasztor sióstr Urszulanek. Wnętrze sprawia wrażenie odpychająco sterylnego – jaskrawy kontrast bieli i czerni (ściany wyłożone białymi kafelkami o aż nadto wyraźne zaznaczonych łączeniach) wzmacnia eksponowana gra światła i cienia oraz czarno-białe habity sióstr. Oprócz stoliczka przełożonej nie widać tu żadnych sprzętów; na okoliczność egzorcyzmów Siostry Joanny przyniesione zostaną metalowe krzesła dla przesłuchujących oraz stół z przedziwnymi narzędziami służącymi podobno do wypędzania demonów. W celi Matki Joanny znajdziemy jeszcze trochę przyrządów do biczowania oraz metalowy krucyfiks i czaszkę

układami zdarzeń; obserwujemy różne zestawy postaci, a czyny i słowa wędrują dość swobodnie między nimi.

²⁷ Zob. James C. Robertson, *The Hidden Cinema. British Film Censorship in Action, 1913–1972*, London–New York 1989, s. 134–143.

²⁸ J. Baxter, *op. cit.*, s. 203.

²⁹ Michael O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, s. 57.

³⁰ Cyt. za: *ibidem*.

³¹ Zob. Peter Snow, *Designing for the Theatre and Cinema*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. Roger Wollen, London 1996, s. 86. Snow sugeruje także wpływ obrazu drogi z Czarnoksiężnika z krainy Oz. Jarman wymienia jako źródła, stanowiące punkt wyjścia, prace takich autorów jak Ledoux, Boullée oraz serie więzienne Piranesiego, zob. Derek Jarman, *Dancing Ledge*, ed. Shaun Allen, London 1991, s. 100.

³² J. Baxter, *op. cit.*, s. 207.

³³ M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 57.

(także tym razem silnie zaakcentowany jest kontrast czerni i bieli). Jedynym wyłamującym się z tego schematu elementem jest ogromna figura Chrystusa na krzyżu, znajdująca się w kaplicy.

Wrażenie obłędnej czystości podkreśla szczególna świetlistość wnętrza (ściany i podłoga odbijają światło) oraz powracający motyw sprzątania, pojawiający się w dialogu (Siostra Joanna wyznacza karę Siostrze Agnieszce) i w zaprezentowanych aktywnościach zakonnic – gdy Siostra Joanna biegnie na spotkanie z nowym przewodnikiem duchowym, mija dwie zakonnice szorujące podłogę. Klasztor od świata zewnętrznego oddziela czarna, metalowa krata, podobna wyznacza granice kaplicy; kraty znajdują się też w oknach.

Również „topografia” klasztoru jest znacząca – okna zostały umieszczone wysoko, zakonnice, by obejrzeć pogrzeb gubernatora, muszą wspiąć się na drabinę, kłócąc się przy tym, oczywiście, o miejsce. Siostra Joanna ma ułatwione zadanie – posiada klucz do niewielkiego pomieszczenia z oknem na poziomie chodnika. Upominając Siostrę Agnieszkę, przełożona w subtelnie erotyczny sposób bawi się kluczami, zaznaczając tym swą przewagę – w klasztorze o władzy świadczy dostęp do sekretnych pomieszczeń, także tych umieszczonych niemal w podziemiu. Zakonnicom pozostaje mozolne wspinanie się po drabinie, tylko przełożonej dostępny jest komfort podglądania świata zewnętrznego w wygodnej pozycji. Podglądanie zdaje się zresztą podstawową aktywnością siostr³⁴.

Zdecydowanie, zamknięty klasztor jest czymś innym niż się wydaje. Jak przełożona z rozbijającą szczerością tłumaczy Magdalenie, nie ma tam wielu kobiet, które złożyły śluby z powołania. Miejsce to służy raczej jako (przymusowy) azyl dla tych, które chcą ukryć rozpustę, brzydotę lub brak posagu. Porównanie z więzieniem wzmacnia obraz sióstr chodzących w kole po „spacerniaku” przed kratą, za którą zasiada kontrolująca (spojrzeniem) zachowanie zakonnic Siostra Joanna. Kryjąc „wygasłe paleniska pełne popiołu”, to szpitalnie czyste, ciągle szorowane miejsce wywołuje fantazje szczególnego rodzaju, które w filmie zilustrowano sekwencjami wizji matki przełożonej³⁵.

³⁴ Scenę masturbacji i samobiczowania Siostry Joanny podglądamy wraz z Siostrą Agnieszką (równocześnie panowie medycy podglądają ceremonię ślubną Grandiera). O zaślubinach Grandiera i Magdaleny de Brou przełożona dowiaduje się, podglądając przedstawienie zainscenizowane dla rozrywki przez zakonnice.

³⁵ Pierwsza z wizji zrealizowana została na taśmie kolorowej, by podkreślić jej romantyczny charakter, druga, jako nawiązanie do niemego filmu Cecila B. DeMille'a (*The King of Kings*, 1927), na taśmie czarno-białej, zob. J. Baxter, *op. cit.*, s. 209. Pierwsza z nich, wywołana obrazem księdza podpatrzonego w trakcie procesji, przedstawia przełożoną jako grzesznicę wycierającą włosami stopy chodzącego po wodzie Grandiera-Chrystusa. Druga fantazja, mająca zdecydowanie bardziej bluźnierczy charakter, podkreśla seksualny charakter marzeń zakonnicy oraz szczególną bliskość bólu i rozkoszy. Podczas odmawiania różańca, przełożona, na klęczkach przesuwająca się między dwoma rzędami modlących się zakonnic, zbliża się do krzyża. Rozważając (w uderzająco zmysłowy sposób) tajemnicę ukrzyżowania, doznaje wizji. Jest świadkiem ukrzyżowania Chrystusa, stoi przed nim z rękami wzniesionymi tak samo, jak uczyniła to chwilę przedtem w kaplicy. Rozkłada je nad głową, Chrystus, teraz o twarzy Grandiera, schodzi do niej z krzyża. Pozwala całować swe rany, obejmują się, turlają wśród tłumu w dół. Zaczynają uprawiać seks. Kiedy Siostra Joanna odzyskuje świadomość, zauważa, że wbiła sobie krzyż różańca w dłoń.

Nic dziwnego, że to nieludzkie miejsce wydaje się generować nie tylko obłąkańcze i bluźniercze wizje, lecz także koszmar, jaki staje się tematem filmu. Jak zaznacza Russell, kluczem do sceny egzorcyzmów Siostry Joanny stało się zdanie Huxleya, w którym przyrównuje on działanie łowcy czarownic do „gwałtu w publicznej toalecie”³⁶. Wyłożona białymi kafelkami kaplica miała przywołać na myśl właśnie publiczną toaletę, co znakomicie intensyfikuje wrażenie skandaliczności, wywołane obnażeniem tego, co winno być ukryte. Gwałt zostaje dokonany także dosłownie. Po tym, jak udało się sprowokować Siostrę Joannę do opowiedzenia wymaginowanej historii wizyty demona i sześciu jego sług, trzeba przeprowadzić badanie i przepędzić moce nieczyste, które opętały dobrą siostrę – nazywając rzeczy po imieniu, panowie medycy dokonują defloracji (aby z zakrwawionymi dłońmi zapewnić: „było małe bara-bara”), a następnie, wraz z resztą specjalistów od spraw duchowych, monstrualną strzykawką aplikują leżającej na ołtarzu zakonniczki irygację z wody święconej, przypominającej gorące błoto. Obraz obnażonych, zakrwawionych nóg w białych skarpetkach, bezsilnie szarpiących się z trzymającymi je oprawcami przeraża dosłownością. A wszystko to w sterylnie czystym wnętrzu kaplicy klasztornej.

Cale miasto zbudowane jest z białego materiału. Kościół św. Piotra to wysoki budynek, biały i surowy, pozbawiony ornamentów. Równie oszczędne są mury otaczające Loudun, tak przecież istotne w całej historii, oraz pozostałe elementy przestrzeni miejskiej³⁷. Derek Jarman wyjaśnia, że zrezygnował z jakichkolwiek detali, chcąc uzyskać dekoracje możliwie największe i oddziałujące tak silnie, jak scenografie niemych filmów³⁸; owa umowność sprawiła zresztą nie lada problem interpretatorom³⁹. Ani Russell, ani Jarman nie chcieli realizować filmu historycznego, pokazującego „prawdziwe” obrazy, zajmował ich współczesny (czy raczej: uniwersalny) wymiar opowiadanych zdarzeń. Russell, szczerze pogardzający filmami historycznymi, następująco tłumaczy decyzje realizatorów:

Z okresem sprzed osiemnastego wieku kojarzą się głównie rozsypujące się ruiny i szare kamienne bloki. Tamta rzeczywistość jest dla nas jak pełne fantastycznych strojów przedstawienie kostiumowe. Chcieliśmy odejść od pajęczyn i szarych głazów, uzyskać wrażenie współczesności. Dla mieszkańców Loudun, którzy tak przejmowali się losami miasta i próbowali je ratować, z pewnością nie było ono muzealnym reliktem. Dla nich było ono nowe i współczesne. Musieliśmy więc uczynić je współczesnym dla dzisiejszego widza⁴⁰.

³⁶ Aldous Huxley, *The Devils of Loudun*, London 1970, s. 132; komentarz Russella: J. Baxter, *op. cit.*, s. 202.

³⁷ Charakterystycznym dla Loudun jest także brak roślinności – z wyjątkiem już uschniętego drzewa, na którym będzie próbowała powiesić się Matka Joanna i kawałka zielonego krzaka w klasztorze. Podkreśla to futurystyczny wymiar, ale także sterylność miejsca. Loudun nieuchronnie zmierza ku śmierci, zdają się w ten sposób sugerować realizatorzy. Otoczenie miasta także stopniowo ulega spustoszeniu, w zakończeniu pokazana jest biała droga pośród czarnych pól z zatknietymi kołami, na których gniją ciała skazańców. W podobnej scenarii poznaliśmy barona de Laubardemonta: taki los widać spotyka każde miejsce, w którym się, niczym zaraza, pojawia.

³⁸ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 100.

³⁹ Zob. np. Andrzej Kołodyński, *100 filmów angielskich*, Warszawa 1975, s. 154.

⁴⁰ J. Baxter, *op. cit.*, s. 206.

Kontynuujemy spacer po Loudun. Wnętrze Kościoła św. Piotra pogrążone jest w półmroku, który roztopia wszelkie detale. Grandier spowiada na krześle, ołtarzem jest prosty stół, otoczony białymi, wysokimi świecami ustawionymi tak, by tworzyły trójkątne, pnące się ku górze, kształty. Świątynię wyposażono równie ascetycznie (i umownie), co klasztor, jednak ascezy tej nie wydobywa tak gwałtownie jaskrawe światło odbijające się od niezdolnie białych ścian. Kontrast z surowością klasztoru jest jeszcze wyraźniej zaznaczony w przypadku domu Grandiera. Mieszkanie wypełniają stylizowane, bardzo zmysłowe posągi i książki – wszystko to ulegnie destrukcji w momencie, gdy wpadnie tam de Laubardemont z żołnierzami. Stoi w nim także prosty krucyfiks, różniący się bardzo od żywo działającej na wyobraźnię figury Chrystusa z kaplicy. Na szarych ścianach domu księdza znajdzie się miejsce na grę światła, układających się w przeróżne wzory, jakby zaznaczających, że jest tu pole dla wątpliwości, niepewności i szukania prawdy, nic nie jest (pozornie) oczywiste. Istotne również, że ruch po tym miejscu odbywa się niejako spiralnie; szczególnie wyraźnie widać to w scenie rozmowy Grandiera i Magdaleny o wstąpieniu do klasztoru. Ksiądz schodzi spiralnym ruchem w dół, co zdaje się stanowić zapowiedź swoistego „zejścia do piekieł” w dalszej części filmu⁴¹.

Czarno-białe, pozbawione zieleni Loudun jest przeciwieństwem kalejdoskopowo kolorowego dworu królewskiego, który, poza pierwszą sekwencją, pojawia się tylko raz: scena rozgrywa się w ogrodzie, wypełnionym barwnie ubranymi dworzanami. Dodajmy jeszcze, że w Loudun nawet mieszkańcy noszą głównie czarno-białe stroje, najwięcej koloru wnosi czerwień ognia w sekwencji epidemii i w scenie egzekucji. Czerwień, wiązana w filmie przede wszystkim z osobą Richelieu, zapowiada zniszczenie, a następnie staje się jego znakiem. Interesujące jest też miejsce, w którym spotykają się kardynał i baron. Przypomina bibliotekę, wyposażoną w metalowe drabinki i urządzenia do wciągania książek. Gigantyczne drzwi z metalowej kraty zamykające to odrobinę kafkowskie archiwum, przyozdobione są, niczym znakiem firmowym, czerwonym krzyżem. Krzyż często się w filmie pojawia – na habitach zakonnic, rękawiczkach egzorcyisty, maskach sędziów, koszuli Grandiera, niezliczoną ilość razy czyniony przez poszczególne postaci, wypalany na drewnianych narzędziach tortur przez panów medyków, namalowany na twarzy siostry wykonującej bluźnierczy taniec w czasie publicznych egzorcyzmów,

⁴¹ Wydaje się, że do dominującego w *Diabłach* ruchu po okręgu nawiązuje Jarman w *It's a Sin*, stąd kilka słów wyjaśnienia. Wrażenie nieuchronności katastrofy i szaleńczej potwarzalności potwornego mechanizmu intensyfikuje wykorzystywanie ruchu po okręgu: oprócz scen w mieszkaniu Grandiera, które taki ruch w pewnym sensie wymusza, uwagę zwraca też zestawienie obrazu błogosławienia trupów, wrzuconych do dołu o owalnym kształcie – Grandier i Ojciec Mignon zataczają wokół niego krag, ze sceną rozmowy Siostry Joanny i Magdaleny, w tle której siostry chodzą również po okręgu. Kształt koła mają maszyny do burzenia murów, które przywozi ze sobą de Laubardemont. W tej scenie znajdziemy jeszcze jeden znaczący szczegół: zdecydowanie zbyt długo wytrzymane ujęcie pokazujące zupełnie zbędny z punktu widzenia rozwoju akcji detal – nogi poruszających mechanizm, uwięzionych w środku ludzi, które kończy się obrazem zakrwawionych stóp. Obraz ten powróci, niejako zataczając koło, w scenie egzekucji Grandiera, któremu zmasakrowane torturami stopy nie pozwolą chodzić – do stosu doczłga się zatem, kilkakrotnie krzycząc z bólu, gdy kopnie go idący za nim Ojciec Barré.

służący do tego, by ogłuszyć Ojca Barré... Wszechobecny, jak logo popularnej firmy, i kompletnie, przez swoją natrętną wszechdobylskość, odarty ze źródłowego znaczenia.

Krzyż zdegradowany do funkcji znaku firmowego, jasno uzmysławia, że w świecie przedstawionym nie ma miejsca na wiarę czy duchowość. Liczą się jedynie doraźne interesy polityczne, a ci, którzy uparcie nie chcą się podporządkować rządzącym, muszą zostać zniszczeni każdą dostępną metodą. Symptomatyczne jest tu źródło zainteresowania reżysera historią z Loudun:

Sprawa Grandiera wydała mi się, gdy się w nią zagłębiłem, pierwszym dobrze udokumentowanym procesem politycznym w historii. Były inne, oczywiście, sięgając aż do Chrystusa, ale ten miał szczególnie współczesny wydźwięk, co mnie uderzyło⁴².

4.4. Biografia obcego

Russell wydobywa polityczny aspekt swojego filmu. To także niewątpliwie łączy go z Jarmanem, który dużą część swoich filmów projektował jako działanie w sferze publicznej. Jak wspominałam kilkakrotnie w poprzednich rozdziałach, twórca jest również autorem queerowych biografii. Pierwszy film pełnometrażowy poświęca reinterpretacji legendy świętego Sebastiana, później realizuje pracę opierającą się na odczytaniu postaci Caravaggia przez jego obrazy, przetwarza historię ewangeliczną, adaptuje dramat Marlowe'a poświęcony angielskiemu królowi, wreszcie realizuje w zamierzeniu bodaj najbardziej konwencjonalną biografię Ludwika Wittgensteina. Wykorzystuje postaci swoich bohaterów, jak wielokrotnie podkreślałam, przede wszystkim do tego, by wskazać, że istnieje queerowa przeszłość, którą trzeba umieć odczytać. Przeszłość zakłamana lub zapomniana. Interpretacja Jarmana zawsze związana jest z przedstawianiem – ujawnieniem – obcości i sposobów jej represjonowania.

W tym miejscu chciałabym poddać analizie trzy z filmowych biografii – *Sebastiana*, *Caravaggia* i *Wittgensteina*, by zrekonstruować opowieść o obcości, jaką snuje Jarman. Filmy te dzieli 17 lat – *Sebastian* jest niezwykle kontrowersyjnym pełnometrażowym (i fabularnym) debiutem Jarmana⁴³, *Caravaggio* – bodaj najbardziej znaną pracą, powstanie której poprzedzone było latami przygotowań i starań o fundusze, zaś *Wittgenstein*, początkowo planowany jako jeden z odcinków telewizyjnej serii – jednym z ostatnich filmów, po którym Jarman zrealizuje tylko szczególny projekt, *Blue*.

Na wstępie rozważań o filmowych analizach obcości dokonanych przez Jarmana, trzeba dodać, że istotną rolę odgrywa w nich, podobnie jak w przypadku filmów analizowanych w poprzednim rozdziale, sposób opowiadania

⁴² J. Baxter, *op. cit.*, s. 205.

⁴³ Jednocześnie, jak twierdzi Michael O'Pray, zmienia się sposób podejścia do twórczości filmowej: z aktywności prywatnej przenosi się ona w sferę publiczną. „Delikatny, campowy erotyzm oraz spersonalizowana mitologia i symbolika Super 8 zostaje zastąpiona agresywną bezpośredniością, która jest zarazem socjo-polityczna i instytucjonalna”, M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 82.

biografii. Można zaryzykować twierdzenie, że Jarman buduje na poziomie formy szczególnie rodzaj *Verfremdungseffekt*.

Najbardziej wyraźne jest to bodaj w *Wittgensteinie*. Artysta, co przekonująco uzasadnia w eseju poświęconym ostatniemu etapowi twórczości Jarmana Richard Porton, już na poziomie formy zaznacza wyraźny dystans wobec konwencjonalnej biografistyki hollywoodzkiej. Co więcej, Porton czyta zabiegi formalne (także w innych późnych filmach Jarmana, jak *Edward II*) jako niosące określone znaczenie polityczne, zaznaczając, że w przypadku Jarmana wymiar polityczny zawsze łączy się z autobiograficznym⁴⁴.

Film stanowi kolejny etap swoistego formalnego minimalizmu Jarmana – reżyser zdecydowanie odchodzi od budowania iluzji na rzecz dyskursu. Scenografia, nie tylko ze względu na oszczędności, została zastąpiona czarnym tłem, na którym budowany jest świat, niekompletny w większym niż w *Edwardzie II* stopniu. Jak podkreśla Chris Darke, pozbawienie filmu głębi, a więc i jakiegokolwiek realistycznej perspektywy sprawia, że praca staje się rodzajem „brechtowskiej parodii konwencji filmu biograficznego”⁴⁵. W poszczególnych scenach widzimy jedynie niezbędne sprzęty, jak krzesło, tablica, łóżko, mające zaznaczyć miejsce akcji. Pojawiają się też momenty wręcz surrealistyczne, gdy opowiadanie o niezrealizowanych planach zawodowych Wittgensteina zilustrowane jest obrazem filozofa z przyczepionymi skrzydłami; w rękach trzyma on węże służące do podlewania ogródków, woda wypływająca z nich tworzy w powietrzu spirale. Czarne tło uwypukla kolory, którymi Jarman operuje – jak w swojej analizie podkreśla William Pencak, można interpretować ten zabieg jako nawiązanie do rozważań Wittgensteina o kolorze⁴⁶, o których Jarman wspomina także w swojej książce kolorowi poświęconej⁴⁷.

Operowanie anachronizmami i budowanie świata nie-do-końca kompletnego wyznaczało także poetykę *Edwarda II* i *Caravaggia*, niemniej właśnie w *Wittgensteinie* jest w największym stopniu zauważalne. W *Caravaggiu*, oprócz bardzo ograniczonej scenografii⁴⁸, zmuszającej do koncentracji na nielicznych sprzętach i dekoracjach oraz wielokrotnie pojawiających się anachronizmów (kalkulator, maszyna do pisania, kolorowe żarówki czy czapeczka z gazety), uderza również sposób prowadzenia narracji – ramą staje się opowieść z off-u, którą snuje umierająca, półprzytomny Caravaggio. Kolejne sceny w obrębie retrospekcji wyznaczają jedynie najważniejsze momenty – oczy-

⁴⁴ Zob. Richard Porton, *Language games and aesthetic attitudes: style and ideology in Jarman's late films*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. Chris Lippard, Trowbridge 1996, s. 135.

⁴⁵ Chris Darke, *Wittgenstein*, „Sight and Sound” 1993, Vol. 3, No. 4, s. 63.

⁴⁶ William Pencak, *The Films of Derek Jarman*, London 2002, s. 110–111.

⁴⁷ Zob. Derek Jarman, *Chroma – A Book of Colour – June '93*, London 1995. Porton podkreśla, że specyficzna kolorystyka, bardzo ograniczone ruchy kamery i równie ograniczony zestaw planów umożliwia skupienie się na życiu wewnętrznym bohatera, zob. R. Porton, *op. cit.*, s. 139.

⁴⁸ Scenografia, podobnie jak w *Burzy*, miała przypominać konstrukcję pozytywki, została też w równie minimalistyczny sposób zaprojektowana. Ważny wydaje się także sposób kreacji kostiumów. Z uwagi na bardzo ograniczony budżet, zostały uwspółcześnione, zaczerpnięte z lat czterdziestych XX w. Źródłem był włoski neorealizm filmowy; warto dodać, że kostiumy „z epoki” w filmie pojawiają się – w scenie balu i w Watykanie, co miało sugerować zrównanie klasy z okresem historycznym – zob. *Caravaggio*, materiały promocyjne BFI, London 1986.

wiecie, nie są to chwile istotne dla „poprawnego” (zgodnego z konwencjami) opowiedzenia historii, ale wspomnień i wizji malarza. Życie artysty Jarman pokazuje poprzez kolejne jego prace, które odsyłają do różnych etapów biografii. Zwróćmy uwagę, że pewien niepokój wprowadza to, że opowieść z off-u nie kończy się w momencie śmierci malarza, zaś ostatnia scena łączy postać małego Michele z dojrzałym Caravaggiem w rzeczywistości snu. W ten sposób Jarman sugeruje podanie w wątpliwość statusu świata przedstawionego – na kolejnym poziomie wskazuje, że film jest subiektywną wizją życia i twórczości innego artysty.

Także najbardziej może konwencjonalny formalnie z filmów Jarmana, *Sebastian*, w podobnym stopniu odbiega od reguł filmów biograficznych, nie tylko ze względu na wyraźne skierowanie do homoseksualnego widza. Aktorzy posługują się łaciną⁴⁹, wszystkie kwestie w filmie musiały zostać przetłumaczone na angielski, co radykalnie intensyfikuje efekt dystansacji. Intensyfikuje, bowiem szereg scen zbędnych z punktu widzenia fabuły, opowiadanych niespiesznie, rozgrywających się w zorganizowanej w niespecjalnie skomplikowany sposób scenerii, wywołuje przede wszystkim wrażenie nudy⁵⁰.

* * *

Pełnometrażowy debiut Jarmana nie mógł nie wywołać kontrowersji; dołąd zresztą nie wiadomo, i zapewne nie będzie wiadomo już nigdy, jak Jarmanowi udało się przemycić w urządzenie cenzorskie sceny uznawane za pornograficzne⁵¹. Film zresztą często bywa klasyfikowany jako erotyczny bądź pornograficzny i przeznaczony tylko dla dorosłych. To spowodowało klępkę w Stanach Zjednoczonych – publiczność oczekująca pornografii *hard core* po prostu się rozczarowała⁵².

Równie interesujące są reakcje publiczności spoza tzw. środowiska. Pokazy *Sebastiana*⁵³ wzbudzają żywe emocje, część widzów wychodzi w trakcie, oburzona zbyt otwarcie manifestowanym homoerotyzmem⁵⁴. Dzieło Jarmana pokazuje ciało mężczyzny jako obiekt pożądania, fragmentaryzując je zbliżeniami, opisując w zwolnionym ruchu, koncentrując się na spływających po nim kroplach wody etc. *Sebastian* pokazuje także sceny niedwuznacznie erotyczne, dodatkowo w sposób doskonale w kinie znany, a jak się okazuje, równie precy-

⁴⁹ Scenariusz został przetłumaczony przez Jacka Welscha na łacinę potoczną.

⁵⁰ Jarman podkreśla także, że film został „raczej zaaranżowany niż wyreżyserowany”, gdyż „wyrastał z sytuacji”, Tony Rayns, *Unblocked Talents* (dyskusja z Derekiem Jarmanem, Howardem Malinem i Jamesem Whaleyem), „Time Out”, November 1976, s. 13.

⁵¹ Alex Cox, *This is indecent*, „The Guardian”, 19 February 2004.

⁵² Peter Culshaw, *Pinewood Babilon* (wywiad z Derekiem Jarmanem), „Undercurrents”, February-March 1981, Vol. 44, s. 24.

⁵³ W tym miejscu warto zaznaczyć pewną wątpliwość przy tłumaczeniu tytułu filmu. W polskim piśmiennictwie używa się raczej tłumaczenia w rodzaju męskim, podczas gdy William Pencak zaznacza, że artysta użył żeńskiej formy imienia, by dodatkowo podkreślić pasywność bohatera, W. Pencak, *op. cit.*, s. 44–45.

⁵⁴ Tak działo się m.in. podczas retrospektywy Jarmana podczas festiwalu Era – Nowe Horyzonty w Cieszylinie w 2003 r. Za tę informację dziękuję Pawłowi Sołodkiemu.

zyjnie zarezerwowany dla scen miłości heteroseksualnej. Tak przedstawienie mężczyzn w sposób zwyczajowo zarezerwowany dla ciała bohaterek kobiecych, jak i zupełnie eksplicytne sceny erotyczne, stanowią zbyt gruntowne, jak się okazało, naruszenie ekranowego tabu.

Jak pisał sam Jarman, „*Sebastian* nie przedstawiał homoseksualności jako problemu, co odróżniało go od wszystkich dotychczas zrealizowanych filmów brytyjskich. Był także homoerotyczny”⁵⁵. Nieco dalej zaznacza również, że praca ta miała szczególne znaczenie, gdyż skierowana była także do publiczności poza ścisłym undergroundem filmowym, nie powstała dla widzów z „getta”, jak określa to w rozmowie z Tonym Raynsem dla „*Time Out*”⁵⁶. I choć, jak wspomniałam, *Sebastian* budził wiele kontrowersji, Jarman przypisywał wielkie znaczenie jego funkcjonowaniu w sferze publicznej.

Film ten nie proponuje wartkiej akcji ani wysublimowanych efektów formalnych. Koncentruje się raczej na zrekonstruowaniu atmosfery panującej w obozie przymusowych wygnańców, żołnierzy rzymskich pozostających na obrzeżach imperium. Oczywiście, i w obozie, i w filmie, dominuje nuda; owa nuda zresztą powoduje znaczącą intensyfikację emocji skazanych na siebie mężczyzn.

W tym miejscu przypomnijmy pokrótce legendę świętego Sebastiana:

Informacji o Sebastianie, męczenniku, dostarcza nam *Opis męczeństwa* nieznanego autora z roku 354 oraz komentarz św. Ambrożego do Psalmu 118. Według tych dokumentów ojciec Sebastiana miał pochodzić ze znakomitej rodziny urzędniczej w Narbonne (Galia), matka zaś miała pochodzić z Mediolanu. Staranne wychowanie i stanowisko ojca miało synowi utworzyć drogę na dwór cesarski. Miał być przywódcą gwardii cesarza Marka Aurelego Probusa (276–282).

Według św. Ambrożego Sebastian miał być dowódcą przybocznej straży samego Dioklecjana. Za to, że mu wypomniał okrucieństwo wobec niewinnych chrześcijan, miał być przeszyty strzałami.

Dioklecjan kazał żołnierzom przywiązać go na środku pola i zabić strzałami z łuków. Tyle strzał tedy utkwilo w nim, że podobny był do jeża, a żołnierze przypuszczając, że już nie żyje, odeszli – zapisał Jakub de Voraigne OP.

Na pól umarłego odnalazła go pewna niewiasta, Irena, i swoją opieką nad nim przywróciła mu zdrowie. Sebastian, gdy tylko powrócił do sił, miał ponownie udać się do cesarza i zwrócić mu uwagę na krzywdę, jaką wyrządzał niewinnym wyznawcom Chrystusa. Wtedy Dioklecjan kazał go zatłuc pałkami, a jego ciało wrzucić do *Cloaca Maxima*. Wydobyła je stamtąd i pochowała z czcią w rzymskich katakumbach niewiasta Lucyna [...] Sebastian jest patronem Niemiec, inwalidów wojennych, kamieniarzy, łuczników, myśliwych, ogrodników, rusznikarzy, strażników, strzelców, rannych i żołnierzy⁵⁷.

Warto dodać, że święty Sebastian był w czasach średniowiecza wiązany z plagami, co w okresie epidemii AIDS zostało mocno wyeksponowane⁵⁸.

⁵⁵ Derek Jarman, *At Your Own Risk. A Saint's Testament*, ed. Michael Christie, London 1993, s. 83.

⁵⁶ T. Rayns, *Unblocked Talents...*, s. 13.

⁵⁷ Internetowa Liturgia Godzin, bdw, <http://www.brewiarz.katolik.pl/czytelnia/swieci/01-20b.php3>.

⁵⁸ Richard A. Kaye, *Losing his religion. Saint Sebastian as a contemporary gay martyr*, [w:] *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*, eds. Peter Horne, Reina Lewis, London–New York 1996, s. 86–96.

Postać świętego jest niezwykle popularnym przedstawieniem w sztuce chrześcijańskiej, szczególnie często wykorzystywanym w renesansie. Kanon nakazuje przedstawiać męczennika jako młodego, prawie nagiego mężczyznę przywiązanego do słupa, ze sterzącymi strzałami⁵⁹. Często na twarzy mężczyzny maluje się niemal erotyczne uniesienie.

Przedstawienia świętego Sebastiana były niewątpliwie okazją do pokazania aktu męskiego. Dlatego też stały się jedną z ikon sztuki gejowskiej⁶⁰. Oczwistym powodem jest tu nieskrywany erotyzm tego przedstawienia i sposób wykonania egzekucji. Píše Richard A. Kaye: „Archetypowy renesansowy obraz świętego, ekstacycznie otwartego na przyjęcie strzał, sugeruje, oczywiście, pragnienie penetracji i w ten sposób wprowadza skojarzenia z męskim homoseksualizmem”⁶¹. Ważny jest także masochistyczny wymiar postaci. Święty Sebastian wydaje się naznaczony pragnieniem śmierci, co, jak podkreśla Kaye, było niezwykle istotne w utrwalonym kulturowo stereotypie odnoszącym się do męskiego homoseksualizmu, podobnie jak pewnie sfeminizowanie postaci. Kaye wskazuje, że homoseksualny eros „jest groźnie narcystyczny i samobójczy”⁶². Wszystko to przywołuje w swoim filmie Jarman, w do-pisanym czy też prze-pisanym fragmencie żywota świętego, prezentujący postać co najmniej ambiwalentną.

Pierwsza scena filmu to orgia podczas uczty. Niemal nagi mężczyzna w mocnym makijażu tańczy wśród grupy mężczyzn z monstualnymi sztucznymi członkami. Naśladują seks zbiorowy, przedstawienie kończy się, gdy na ciało tancerza ścieka biała, imitująca spermę, substancja. Kolejne sceny wprowadzają w akcję – Sebastian, ulubieniec cesarza, przedstawiony z pewną dawką erotyzmu, ujmuje się za chrześcijaninem. Cesarz Dioklecjan nie skazuje go na śmierć, ale wysyła wraz z oddziałem żołnierzy pod dowództwem Severusa na wygnanie. Pencak, pisząc o tej scenie, zwraca uwagę na fakt, że Jarman w pewnym sensie zrównuje starożytnych chrześcijan i homoseksualistów w roli kozłów ofiarnych (podobnie, według Pencaka, dzieje się w *The Garden*)⁶³.

⁵⁹ Przedstawienia nawiązujące do tego wyobrażenia można odnaleźć w twórczości artystów takich jak Albrecht Altdorfer, Angiolillo Arcuccio, Amico Aspertini, Giovanni Baleison, Giovanni Bellini, Pedro González Berruguete, Giovanni del Biondo, Giovanni Antonio Boltraffio, Sandro Botticelli, Vittore Carpaccio, Giambattista Cima da Conegliano, Lorenzo Costa, Carlo Crivelli, Vincenzo Foppa, Bartolomeo di Giovanni, Francesco di Giovanni Botticini, Matteo di Giovanni, Antonello da Messina, Hans Memling, Pietro Perugino, Antonio del Pollaiuolo i Piero del Pollaiuolo, Rafael, Antonello da Saliba, Tycjan.

⁶⁰ O współczesnych realizacjach artystycznych związanych z postacią świętego pisze Richard A. Kaye (R. A. Kaye, *op. cit.*), natomiast interpretację przekształceń tej ikony we współczesnych filmach gejowskich proponuje Paweł Sołodki (*Ikona świętego Sebastiana we współczesnym filmie gejowskim*, [w:] *Kino najnowsze: dialog ze współczesnością*, red. Ewa Ciszeńska, Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2007).

⁶¹ R. A. Kaye, *op. cit.*, s. 89.

⁶² *Ibidem*, s. 87.

⁶³ W. Pencak, *op. cit.*, s. 46. Pencak pisze także, że chrześcijanie uosabiają w filmie odrzucenie pluralistycznej seksualności i, również dzisiaj, stygmatyzują wszelką odmiennność, zob. *ibidem*, s. 45–46. Twierdzi też, że wybór momentu upadku imperium, który zresztą jawi nam się dwuwymiarowo, jak kartonowe tło początku filmu, jest nieprzypadkowy, bowiem „seksualna ekspresja, represja i agresja” były niejako wspólne dla początku chrześcijaństwa i jego prześladowań (*ibidem*, s. 44).

Początek opowieści relacjonowany jest z perspektywy Maximusa, budzącego grozę żołnierza z maską na nos, który odnosi się do Sebastiana z nieskrywaną niechęcią. Maximus, podobnie jak część żołnierzy, pogardza Sebastianem z powodu jego wierności zasadom religijnym, a jednocześnie zdumiewająco dwuznacznego związku z dowódcą.

Sebastian jest chrześcijaninem. W konflikt z Severusem popada, gdy odmawia uczestniczenia w walkach, które są praktycznie jedynym zajęciem wygnańców. Odmawia, ponieważ zabrania mu tego religia. Do końca odrzuca zaloty Severusa, który z jednej strony prześladowuje Sebastiana za naruszenie norm żołnierskich, z drugiej jest nim ewidentnie zafascynowany – co uwyraźnia już pierwsza scena w obozie, kiedy Sebastian kapie się, a z off-u sytuację komentuje właśnie Severus, mówiąc o narodzinach nowego boga.

Kontrapunktem dla wieloznacznej relacji Severusa i Sebastiana jest związek Adriana i Antonia, pary, która nie kryje się ze swoją miłością, kilkakrotnie pokazana jest podczas pieśszot. Współtowarzysze nieco podśmiewają się z nich, gdy wspólnie spędzają czas, prawią im złośliwości, lecz w gruncie rzeczy akceptują ich miłość. Severus, usiłując złamać opór Sebastiana, obserwuje pieśszoty Adriana i Antonia; nieprzypadkowo, kiedy decyduje się ukarać Sebastiana, każe przywiązać go i pozostawić na słońcu właśnie parze kochanków.

Warto zaznaczyć, że w pewnym sensie relacja Adriana i Antonia także pozostaje poza normą przyjętą w tym świecie – kontakty homoseksualne, jak wynika z wypowiedzi Maximusa, dopuszczalne są jedynie jako *ersatz* seksu z kobietami, w sytuacjach, kiedy „normalne” zaspokojenie potrzeb seksualnych jest niemożliwe⁶⁴ (nieprzypadkowo spora część rozmów między bohaterami dotyczy niegdysiejszych orgii, które we współczesnych czasach bardzo podupadły – w przeszłości „mężczyźni byli mężczyznami”⁶⁵). Maximus zapo-

⁶⁴ Jak argumentuje E. Kosofsky Sedwick, męskie homospołeczności (w pewnym sensie w przeciwieństwie do kobiecych) radykalnie zrywają związki z tym, co homoseksualne, „męskie więzi” cechuje „głęboka homofobia, lęk i nienawiść wobec homoseksualności” (Eve Kosofsky Sedwick, *Męskie pragnienia homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 177). Właśnie dlatego tak ważne jest w przypadku grupy żołnierzy niewykraczanie poza ściśle zdefiniowany zakres zaspokajania potrzeb erotycznych. Mężczyźni, którzy pieczołowicie utwierdzają się w swojej heteroseksualności, stygmatyzując „dziwkę” i „nienaprawialnego” (w tłumaczeniu angielskim *unreparant*, co może być nawiązaniem do nazwy terapii) Sebastiana, mogą wykonywać szereg gestów, bardzo niedwuznacznych erotycznie. Gra, jaką prowadzą ze swoją seksualnością, przypomina nieco sytuację na boisku piłkarskim – podczas meczu piłki nożnej zawodnicy okazują sobie czułość, obejmują się całują, przytulają po zdobyciu gola, niemniej odbywa się to w świecie realizującym bardzo sztywne normy patriarchalne i heteroseksistowskie – ujawnienie homoseksualności przez któregoś z graczy uniemożliwiłoby taką sytuację, wprowadziłoby bowiem niepokojący wymiar homoseksualnego pożądania.

⁶⁵ W tym dialogu, co szczegółowo analizuje Pencak, ujawnia się szczególnie wyrażnie zamiłowanie Jarmana do anachronizmów. Padają zwroty odsyłające m.in. do Cecila B. DeMille’a, hollywoodzkiego reżysera niemych filmów biblijnych, aktorki Claudii Cardinale, etc. Pencak uznaje to za element łączący opresywność świata przedstawionego z czasami współczesnymi, zob. W. Pencak, *op. cit.*, s. 47–48. Innym takim zabiegiem jest nazwanie jednego z robaków, uczestniczących w walkach „organizowanych” przez żołnierzy, Maria Domus Alba, czyli Mary Whitehouse (jedna z najsłynniejszych, samozwańczych obrończyni moralności w Wielkiej Brytanii), *ibidem*, s. 52–53.

wiada, że gdy tylko wróci do Rzymu, „przeleci pierwszą dziwkę”, jaką spotka – oczywiście, także słownictwo, według heteronormy, wyraża męskość. W sytuacji wygnania i przymusowej abstynencji zastępcze sposoby zaspokojenia są jak najbardziej właściwe, kiedy natomiast wykraczają poza przypisane normy, mogą stać się powodem złośliwości, szyderstwa czy też prześladowania. To ostatnie skupia się jednak na Sebastianie.

Sebastian narusza normę w dwójnasób. Z jednej strony odmawia walki, nie uczestniczy w „normalnych” męskich rozrywkach. Dystansuje się od grupy, koncentruje na praktykach religijnych i przyjaźni z Justynem. Podkreślany brak uczestnictwa „w gimnastyce”, nie tylko stanowiącej sens pobytu na posterunku żołnierzy, mających w gotowości czekać na wroga, lecz także podstawę tożsamości mężczyzny, który ma być silny i wyćwiczony w walce, stawia go zdecydowanie poza obrębem normy i prowadzi do zakwestionowania obowiązującego wzorca męskości.

Drugim powodem jest jego seksualność, której natury możemy się tylko domyślać. Ważny wydaje się sposób, w jaki relacjonuje swoje wizje Boga, nie wskazując precyzyjnie, o kogo chodzi. Jest on niezwykle cielesny, fizyczny – opisuje skórę, włosy jak promienie słońca, złote ciało etc. Mówi o uderzającym pięknym, lecz pięknym w sposób absolutnie ziemski, mężczyźnie. Justyn zresztą pyta Sebastiana, o kim mówi, jakby nie mógł rozstrzygnąć wątpliwości, czy przyjaciel ma na myśli Jezusa, czy może kogoś innego. Dwuznaczności dodaje także przyjaźń z Justynem, który wydaje się starać o względy Sebastiana, czule zmywając krew z jego pleców etc. Niemniej, tym, co czyni Sebastiana obcym, jest podważenie pluralnej seksualności.

Dowódca wydaje Sebastiana na okrutne tortury – biczuje go, zostawia na słońcu, ale równocześnie pokazuje swą fascynację erotyczną. Proponuje mu seks, który ten odrzuca; po pijanemu wyznaje mu miłość, co Sebastian kwituje śmiechem. Nie tylko wskazuje na pijacką impotencję Severusa, ale porównuje go ze swoim ukochanym, z którego miłością nic się nie może równać. Możemy jedynie domniemywać, że ma na myśli Boga. Jak podkreśla Richard A. Kaye, to, iż Sebastian mówi, że Severus „nie będzie [go] miał”, nie oznacza, iż nie mógłby tego zrobić ktoś inny⁶⁶. Severus w akcie desperacji niszczy pokój i skazuje Sebastiana na śmierć.

Podwójnie ustygmatyizowany odmieniec zostaje przywiązany do słupa, dookoła żołnierze z łukami wymierzający karę. Niezwykle wyraźny jest tu ów kolektywny, typowy dla mechanizmu kozła ofiarnego sposób wykonywania egzekucji, omówiony przez René Girarda (pisać o nim będę szerzej w następnym rozdziale). Michael O'Pray, nie odwołując się bezpośrednio do Girarda, także sugeruje interpretację w kategoriach ofiarniczych. Píše, że „Wskutek seksualnego pożądania, jakie wobec podwładnego żywi dowódca, w plutonie zaczyna panować anarchia i brak dyscypliny. Szacunek, dyscyplina i żołnierskie wartości mogą zostać przywrócone jedynie przez egzekucję Sebastiana”⁶⁷. Justyn,

⁶⁶ R. A. Kaye, *op. cit.*, s. 97.

⁶⁷ M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 86. Girardowskim tropem w interpretacji Sebastiana podąża natomiast Jacek J. Cegielka, zob. Jacek J. Cegielka, *Miłość, cierpienie, śmierć – trzy filmy Dereka Jarmana*, „Easy Rider” 1996, nr 8–9, s. 82–83.

prawie zakatowany przez Maximusa, uczestniczy w kaźni, z pomocą swojego oprawcy posyła, wydaje się, śmiertelną strzałę. Jedynym, który pozostaje na uboczu, jest Severus, który zdaje się nawet nie patrzeć na umierającego męczennika. Film kończy niepokojące ujęcie z punktu widzenia Sebastiana, odrobinę zdeformowane szerokokątnym obiektywem, niejako sugerujące, że prawda ofiary jest zawsze inna niż prawda prześladowców⁶⁸.

Jarman w pewien sposób rysuje paralelę między pierwszą a ostatnią sceną. Otwierająca film orgia i zamykająca go egzekucja mają ze sobą coś wspólnego – specyficzny wymiar pozorowanej penetracji, ewidentny w przedstawieniach świętego Sebastiana. Pożądanie Severusa, które nie może zostać zrealizowane, materializuje się w strzałach, przenikających skórę męczennika. Egzekucję, ową „erotyczną penetrację, odmówioną Severusowi za życia”, Kaye porównuje do gwałtu zbiorowego, który narzuca Sebastianowi homoseksualną tożsamość; podobnie czyta tortury, które potrzebne były jako „niezbędny instrument homoseksualizacji bohatera”⁶⁹. Jarman ma do swojego bohatera stosunek bardzo niejednoznaczny, nie utożsamia się z Sebastianem, postacią, jak zauważa O’Pray, „zbyt bierną i zbyt pustą, by zdobyć nasze współczucie”⁷⁰. W *At Your Own Risk* twórca dość ironicznie pisze:

Sebastian, stuknięty chrześcijanin, który rezygnuje z dobrego pieprzenia, dostaje strzały, na jakie zasłużył. Czy ktoś umie współczuć temu delikwentowi z łacińskiej szafy? Sebek Stygmatyk, który obnosi się ze swoimi ranami na tysiącach ołtarzy jak jakiś debiutant. Wszystkie cioty lecą na naszego Sebastiana⁷¹.

Jarman podkreśla swoją niechęć do postaci, ale jednocześnie akcentuje niezwyczajną popularność, jaką cieszy się święty wśród gejów. Paweł Sołodki pisze:

Święty Sebastian jest ikoną martyrologiczną. Jest ikoną melancholijną, ikoną pasywną, ikoną estetyczną, ikoną sadomasochistyczną. [...] Stanowi ikonę większości stereotypów na temat homoseksualistów. [...] Ikona świętego Sebastiana odnosi się do takiego homoseksualisty, który godzi się z zajmowaną podrzędną funkcją i przyjmuje to z biernym rozmarzeniem⁷².

I choć „Sebastian Jarmana zdobywa się przynajmniej na to, by odwzajemnić spojrzenie”⁷³, nie zmienia to pewnej pogardy, jaką artysta wydaje się żywić dla swojego bohatera. Zupełnie inny stosunek ma do sportretowanego w kolejnym filmie, który chce omówić, Caravaggia, przez wielu uważanego za najwybitniejszego homoseksualnego malarza. W *Caravaggiu* Jarman również będzie prze-pisywał historię, zaś akcent, jak się wydaje, przesunie na pokazanie arbitralnego charakteru norm definiujących seksualność.

⁶⁸ Po raz kolejny trudno nie podkreślić zbieżności z najbardziej bodaj wstrząsającym rozwiązaniem zastosowanym przez Russella w *Diablach*, czyli pokazaniem w scenie egzekucji ujęć z punktu widzenia Grandiera, skontrastowanych z punktem widzenia spoza świata diegetycznego; szerzej pisałam o tym w analizie *Diabłów*, zob. D. Rode, „Gwałt w publicznej toalecie”...

⁶⁹ R. A. Kaye, *op. cit.*, s. 98.

⁷⁰ M. O’Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 84.

⁷¹ Derek Jarman, *Kicking the Pricks*, London 1996, s. 83.

⁷² P. Sołodki, *Ikona świętego Sebastiana...*, s. 162–163.

⁷³ *Ibidem*, s. 163.

Caravaggio zasługuje na uwagę jako queerowa biografia przede wszystkim z uwagi na źródło odczytania historii artysty. Jarman, jak pisze w *Dancing Ledge*, przez pryzmat swoich doświadczeń przypatruje się kolejnym obrazom, by wydobyć z nich zapomniane elementy tożsamości queer⁷⁴. Oczywiście, Jarman dokładnie przestudiował też wszelkie przekazy historyczne odnoszące się do postaci malarza, niemniej są one skąpe, biografowie opierają się w głównej mierze na aktach sądowych dokumentujących liczne wysoki Caravaggia. Stąd decyzja reżysera, by historię malarza „przefiltrować przez swe własne życie”⁷⁵. Przypomnijmy, jaką interpretację sugeruje sposób opowiedzenia historii.

Pierwszym ważnym elementem jest subiektywizacja punktu widzenia, podporządkowanie go nie „obiektywnej” historii, którą budują liczni biografowie, ale pamięci, zawsze naznaczonej emocjami⁷⁶. Zabieg taki, przypomnijmy, pojawi się też w *Edwardzie II*, w którym da pretekst do zreinterpretowania opowieści Marlowe’a. Drugim niezwykle istotnym aspektem tego rodzaju zabiegów narracyjnych jest, deklarowane zresztą przez Jarmana, odczytanie biografii malarza na podstawie jego obrazów – w filmie wszystkie epizody związane są z kolejnymi dziełami, wokół powstania których Jarman snuje swoją opowieść. Bardzo często pokazuje Caravaggia malującego, definiując go w ten sposób jako artystę, który jednocześnie zaprzecza prymatowi sztuki w swoim życiu, mówiąc, że prawdziwe życie nie może być porównywane do „oleju” i „pędzla”.

Małgorzata Radkiewicz interpretuje postawę Caravaggia jako ściśle powiązanie życia prywatnego z aktywnością publiczną, które cechowało również działalność Jarmana⁷⁷. W opowieści o życiu malarza odnaleźć można także inne elementy ujawniające przestrzeń autobiograficzną. Zalicza się do nich niewątpliwie przetworzenie postaci Pasqualone, w interpretacji Jarmana, jedynej wielkiej miłości Caravaggia, o której ten często wspomina w narracji prowadzonej z off-u. Elżbieta Wiącek, pisząc o „niepotwierdzonej historycznie postaci”⁷⁸ Pasqualone, nie uwzględnia faktu, że w biografii Caravaggia pojawia się notariusz o takim nazwisku, którego malarz ranił w bójce, spowodowanej rywalizacją o kobietę (według jednej z wersji prostytutkę Lenę)⁷⁹. Jarman wykorzystuje autentyczną postać do stworzenia bohatera, będącego odbiciem jego własnego zakochania z dzieciństwa. Wątek tajemniczego Pasqualone wyjaśnia się na samym końcu filmu: scena pokazuje dzieciństwo Caravaggia, kilkuletni chłopczyk w przebraniu aniołka i starszy od niego chłopak wchodzą do

⁷⁴ Zob. D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 15.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Michael O’Pray odczytuje ten zabieg jako wprowadzenie wszechwiedzącego i obiektywnego narratora (M. O’Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 149); wydaje mi się jednak, że mamy tu do czynienia raczej z naznaczoną emocjami, subiektywną relacją, niż budowaniem świata przedstawionego w oparciu o instancję obiektywnego narratora.

⁷⁷ Małgorzata Radkiewicz, *Derek Jarman – portret indywidualisty*, Kraków 2003, s. 44.

⁷⁸ Elżbieta Wiącek, *Autoportret z Cieniem*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33, s. 36.

⁷⁹ Desmond Seward, *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*, przeł. Rafał Albert Galos, Wrocław 2003, s. 91.

jakiegoś pomieszczenia i zaczynają się modlić. Przed nimi znajduje się żywy obraz, przedstawiający złożenie do grobu – modelem pozującym jako Chrystus jest dorosły Caravaggio. W ten sposób poznajemy największą miłość malarza, która okazuje się jego fascynacją z dzieciństwa. W tym miejscu nasuwa się skojarzenie z często pojawiającym się we wspomnieniach artysty Davidem, starszym od kilkuletniego Jarmana Włochem, którego poznał, i w którym się zakochał podczas pobytu z rodzicami we Włoszech. Rozwiązanie to podkreśla autobiograficzny wymiar filmu, który, portretując odmienca, czyta jego życie przez pryzmat doświadczeń reżysera⁸⁰.

Caravaggio portretowany jest, skądinąd zgodnie z przekazami historycznymi, jako człowiek porywczy, nieokrzesany, chętnie przebywający w towarzystwie złodziei czy prostytutek⁸¹. Zapamiętano liczne skandale, wywołane profesją modeli, którzy pozwali malarzowi do obrazów o tematyce biblijnej, z których najsłynniejszy bodaj zostaje przywołany w filmie: do przedstawienia Matki Boskiej pozowała prostytutka rzymska, legenda dopowiada, że martwa wyłowiona z Tybru. Jarman wprowadzi tu postać domniemanej kochanki Caravaggia, partnerki Ranuccia, z którym również prawdopodobnie łączy malarza relacja erotyczna.

Rozważaniami o domniemanej homoseksualności Caravaggia zapisano wiele stron, podobnie zresztą jak w przypadku wielu innych twórców sprzed wieków. Wiącek wskazuje, że najnowsze badania odchodzą od takiej interpretacji biografii Caravaggia, bowiem nie uwzględnia ona kodu, przyjętego w sztuce tego okresu⁸². Desmond Seward w biografii malarza zagadnieniu jego orientacji seksualnej poświęca odrębny rozdział, który w staraniach, by udowodnić heteroseksualność Caravaggia przypomina nieco otwartą homofobiczność biografii Marlowe'a. To, że „Caravaggio, uznany za największego malarza o odmiennej orientacji seksualnej, stał się homoseksualną ikoną”⁸³ jest poglądem, który „zależy całkowicie od subiektywnej reakcji na obrazy Michelangela”⁸⁴. Teorię swoją Seward podpiera argumentami o zaginionych aktach kobiecych, które miałby malować Caravaggio oraz niewiarygodnością plotek o męskich kochankach Caravaggia, przy czym plotki o związkach z kobietami uznaje za najzupełniej wy-

⁸⁰ Zob. też M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s.: 151. Innym tego rodzaju zabiegiem jest włożenie w usta krytyka Caravaggia, malarza Baglione fragmentów nieprzychylniej recenzji *Burzy* zamieszczonej w „New York Timesie”, zob. W. Pencak, *op. cit.*, s. 73.

⁸¹ David Gardner proponuje, by interpretować Caravaggia jako jednego z „homoseksualnych bohaterów-kryminalistów”, motywu uchwytne w dziele Jarmana, częstego w filmie gejowskim. Jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów jest oczywiście *Un Chant d'Amour* Jeana Geneta. Tekst Gardniera sugeruje jeszcze jeden interesujący trop, mianowicie to, że Jarman czytał postać Caravaggia także przez pryzmat biografii Pier Paolo Pasoliniego, jednego z twórców, którymi Jarman był zafascynowany, zob. David Gardner, *Perverse Law: Jarman as gay criminal hero*, [w:] *By Angels Driven...* O skazańcu jako gejowskim fantazmacie, analizując m.in. film Geneta, pisał P. Sołodki, zob. Paweł Sołodki, *Nadzorować wyrzutków. Karać zboczeńców. O skazańcu jako gejowskim fantazmacie*, [w:] *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej*, red. Dagmara Rode, Paweł Sołodki, Warszawa 2010.

⁸² Zob. E. Wiącek, *op. cit.*, s. 36–37.

⁸³ D. Seward, *op. cit.*, s. 50.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 54.

starczające dowody na heteroseksualność malarza. Dysponując zatem jawnie uwikłanymi w normatywizujący dyskurs badaniami naukowymi, Jarman postanowił znaleźć alternatywne źródło dla swojego filmu⁸⁵.

Wykorzystując fakt, że ma do czynienia z historią życia człowieka „sprzed” pojawienia się homoseksualisty, celowo nawiązuje do innego sposobu postrzegania seksualności. Wprawdzie artysta w żadnym miejscu nie rozstrzyga o charakterze związku łączącego postaci, można się jednak domyslać ich seksualnego aspektu. Sam Jarman pisze o Caravaggio używając kategorii „homoseksualizmu”, niemniej film wydaje się odchodzić od takiego normatywnego postrzegania kwestii tożsamości seksualnej. Reżyser podkreśla, że w okresie, gdy żył Caravaggio, tak samo jak teraz, akceptacja (bądź jej brak) dla określonych zachowań seksualnych zależały w głównej mierze od pozycji społecznej⁸⁶.

Małgorzata Radkiewicz, używając pojęć „homo-” i „biseksualizmu” w swojej analizie filmu, zdaje się pomijać najważniejszy (i bodaj najbardziej wywrotowy) jego aspekt: Caravaggio nie jest ograniczony żadną normą, która definiowałaby możliwości relacji, wybiera partnerów z różnych powodów, niemniej nie narzuca mu tych wyborów normatywna tożsamość seksualna. Jak sugeruje Pencak, jest też ateistą lub poganinem, więc nie można przypisywać mu motywacji religijnych⁸⁷. Jedyną kategorią, jaka mogła go interesować, było przestępstwo. Tu przypomnijmy, że potępienie sodomii było zdecydowanie względne, zależało od wpływów i pozycji społecznej „grzesznika”.

Queerowość filmu, w moim przekonaniu, polega w dużej mierze na odrzuceniu owych normatywnych, typologicznych konstruktów. Caravaggio, Ranuccio i Lena, zacytujmy *Jubileusz*, „żyją w dziwnym związku, ale są mili”. To wszystko, co o ich tożsamości w związku z seksualnością wydaje się mieć do zakomunikowania Jarman. Bohaterowie, przede wszystkim Caravaggio i Ranuccio, zdają się wymykać normatywizmowi. Warte podkreślenia jest to, że w dialogach Jarman wykorzystuje uznawane za anachroniczne, związane z czasami „przed” homoseksualizmem pojęcie „sodomii” – przywraca więc, jeśli spojrzymy na to z punktu widzenia *Historii seksualności* lub weźmiemy pod uwagę postulaty późniejszego ruchu queer, przekonanie, że seksualność nie jest stałą i niezmienną podstawą tożsamości.

Jarman uczynił punktem wyjścia swoich poszukiwań biograficznych jedynie podpisany przez Caravaggia (zresztą zakonnym imieniem) obraz *Ścięcie Jana Chrzciciela*. Zwraca uwagę na narzędzie, jakim dokonano morderstwa – nóż, a nie leżący obok miecz. To właśnie zasugerowało Jarmanowi, że malarz w istocie przyznaje się do zabicia Ranuccia, którego sportretował w tym właśnie obrazie⁸⁸. Od tego momentu rozwija Jarman swą opowieść o miłości, która nie tyle „ignoruje historyczne szczegóły”⁸⁹, ile przetwarza je, rekonfiguruje, tworząc zupełnie nowe znaczenia⁹⁰.

⁸⁵ Zob. D. Jarman, *Dancing Ledge...*, s. 21.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Zob. W. Pencak, *op. cit.*, s. 72.

⁸⁸ Zob. Caravaggio [bns].

⁸⁹ E. Wiącek, *op. cit.*, s. 31.

⁹⁰ Zob. W. Pencak, *op. cit.*, s. 83.

Pierwowzorem mężczyzny, który Caravaggia fascynuje, jest rzeczywisty Ranuccio Thomasoni, który zginął w bójce z jego ręki. Filmowy Ranuccio to, w interpretacji Jarmana (bliższej najnowszym rezultatom badań niż wynika to z opinii krytyków⁹¹), pospolity złodziej, niestroniący od bójek, spontanicznych i organizowanych dla publiczności. W takiej właśnie sytuacji, którą Caravaggio obserwował z pierwszego rzędu, w skupieniu, proponuje mu współpracę polegającą na pozowaniu. Chciałabym bliżej przyjrzeć się relacjom między Caravaggiem, Ranucciem i Leną, ich niejednoznaczność bowiem, w moim przekonaniu, w największym stopniu decyduje o stworzeniu portretu odmieńca.

Już pierwsza scena pozowania nie pozostawia wątpliwości co do charakteru relacji między mężczyznami, wprowadzając, jak pisze O'Pray, seks, pieniądze⁹² i relacje władzy⁹³. Caravaggio czule i raczej dwuznacznie ustawia swojego modela, wkłada mu następnie w dłoń monetę. Ranuccio bierze ją do ust, tak samo jak kolejne, które malarz mu rzuca. Emocje narastają, „reżyser buduje atmosferę erotycznego napięcia za pomocą szybkiego montażu powtarzających się, coraz krótszych ujęć”⁹⁴. Chwilę później widzimy, jak Ranuccio bawi się pieniędzmi wraz z Leną, swoją kochanką, która z niepokojem przyglądała się całej sytuacji. Dwuznaczna relacja łącząca modela z artystą stanie się zresztą przyczyną konfliktu między kochankami; w scenie kłótni znów zaznaczy się, obecne także w relacji Caravaggia i Ranuccia, balansowanie między czułością a przemocą. Obaj mężczyźni potrafią wykorzystać moment, w którym drugi wierzy, że agresja się skończyła; scena, w której Ranuccio rani Caravaggia nożem⁹⁵ w momencie, w którym ich bójka wydaje się zakończona, odpowiada zdarzeniu z samego początku opowieści. Do młodego malarza, który na ulicy maluje i sprzedaje obrazy, podchodzi elegancko ubrany, starszy mężczyzna. Pyta, czy chłopiec ma w domu więcej obrazów, ten odpowiada, że „to będzie kosztować”. Niezrażony mężczyzna udaje się z chłopcem do jego mieszkania; następne ujęcia pokazują ich, jak kręcą się po pokoju, chłopiec półnagi, mężczyzna w rozchełstanej koszuli i opuszczonych spodniach. Chłopiec żongluje butelką, mężczyzna usiłuje go dotknąć – wtedy Caravaggio wyciąga w stronę swego „klienta” nóż. Udaje mu się zabrać portfel i wypędzić mężczyznę. Jak mówi, jest drogim dziełem sztuki.

Podobieństwo tych scen sugeruje charakter relacji między mężczyznami, choć obaj w żaden sposób nie określają swojej roli. Lena ma wprawdzie pretensje do Ranuccia, jednak szybko zostają one rozwiane. Sama kobieta staje

⁹¹ Radkiewicz podaje, że Ranuccio był malarzem (M. Radkiewicz, *op. cit.*, s. 42), podczas gdy Desmond Seward w biografii Caravaggia twierdzi, że był to pospolity opryszek (D. Seward, *op. cit.*, s. 140).

⁹² Warto też przypomnieć, że swego wiernego towarzysza, niemego Jerusaleme, Caravaggio kupił od jego matki, gdy chłopak był dzieckiem, a relacje z kardynałem del Monte wyznacza pierwsza transakcja – wymiana obrazu na nóż.

⁹³ M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 149.

⁹⁴ E. Wiącek, *op. cit.*, s. 32.

⁹⁵ Ta scena jest również istotna z powodu „braterstwa krwi”, jakie Caravaggio w pewnym sensie narzuca Ranucciowi, bowiem odwołuje się, w dobie kryzysu AIDS, do tabuizowanej krwi, przypominając, że każdy stosunek homoseksualny jest potencjalnym źródłem niebezpieczeństwa, zob. D. Gardner, *op. cit.*, s. 50.

się zresztą elementem gry między mężczyznami, w konsekwencji – wykorzystaną przez wszystkich ofiarą⁹⁶. W pewnym momencie Caravaggio zdaje się ją uwodzić, przed przyjęciem u Scypiona Borgii kupuje dziewczynie suknię i biżuterię. Gdy zakłada jej kolczyki, Lena, szczęśliwa z powodu stroju, daje mu buziaka; patrzą przez chwilę na siebie i zaczynają się całować. Za nimi, pośrodku, siedzi wściekły Ranuccio. Wątek kupowania stroju jest skądinąd dość istotny – Lena, założywszy suknię, przeistacza się z umorusanej chłopczycy w chusteczce na głowie w piękną kobietę – patrząc w lustro, zdejmuje chustę i rozpuszcza włosy. Z rozpuszczonymi włosami zobaczymy ją, gdy będzie pozowała do portretu Marii Magdaleny (po raz kolejny scena niedwuznacznie wskazuje na erotyczną relację między postaciami) i w następnej scenie, w której oznajmia swoim mężczyznom, że odchodzi do trzeciego. Także trup Leny, po wyłowieniu z Tybru, będzie pokazany z rozpuszczonymi włosami – Caravaggio będzie je starannie czesał, zropaczony tym, co się stało.

Prawdziwy konflikt pojawia się, kiedy Lena zachodzi w ciążę i postanawia odejść do Scypiona, który wyraźnie adorował ją podczas przyjęcia. Na pytanie o to, czyje jest dziecko, odpowiada ze śmiechem: „moje”. Tu oczywiście także daje znać o sobie przekroczenie normy – dziecko definiowane jest przecież przede wszystkim przez osobę ojca, otrzymuje jego nazwisko. Dziecko, którego ojciec nie jest znany, naznaczone jest szczególnym stygmatem, związanym z przekroczeniem przez matkę norm monogamicznej, małżeńskiej seksualności. Jarman, jednym wypowiedzianym przez Lenę słowem, po prostu unieważnia patriarchalną normę. Caravaggio przychodzi do Ranuccia, chce porozmawiać, na to wchodzi Lena z dwoma mężczyznami i oświadcza, że odchodzi, gdyż chce, żeby jej dziecko było bogate. Caravaggio dał jej przedsmak luksusu, ona jednak szybko zorientowała się, że nie będzie to dla niej wystarczające.

Lena umiera w niewyjaśnionych okolicznościach, jej zwłoki zostają wyłowione z Tybru. Ranuccio trafia do więzienia, Jarman pokazuje go także w celi, kiedy zropaczony uderza głową w mur. Twierdzi, że jest niewinny, a za wszystko odpowiada Borgia. Caravaggio, który ma namalować portret papieża w zamian za „przymknięcie oka na sodomie”, prosi głowę Kościoła o uwolnienie przyjaciela. Portret spodobał się papieżowi⁹⁷, Ranuccio wraca do artysty. Cwaniacko cieszy się, że udało mu się nabrać wszystkich – dopiero w tym momencie Caravaggio orientuje się, że to Ranuccio zabił Lenę. Wyraz twarzy malarza zmienia się, nie rozumie, co znaczą zapewnienia Ranuccia, że zrobił to

⁹⁶ Zob. M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 152. Lena, niczym Miranda z *Burzy*, pod wpływem Caravaggia zmienia się w „prawdziwą” kobietę. Michael O'Pray proponuje ciekawe porównanie Leny do Mirandy, porównując maskę, jaką prezentuje młodym Prospero do balu, na który zabiera ją, uprzednio ofiarowując stosowną, balową suknię, Caravaggio; O'Pray podkreśla też, że uwiedzenie przez Scypiona ma miejsce podczas balu, „zdegradowanego odbicia lustrzanego studia malarza, gdzie pozuje się, i nic nie jest tym, czym się wydaje” (*ibidem*, s. 153). Porównanie do *Burzy* O'Pray prowadzi nieco dalej, podkreślając, że Jarman zastosował bardzo podobne oświetlenie, a brak scen rozgrywających się na zewnątrz czyni film w zbliżonym stopniu klaustrofobicznym (*ibidem*).

⁹⁷ W tej roli Jack Birkett, który grał także Borgia Ginzę w *Jubileuszu* i Kalibana w *Burzy*, później zaś również Poncjusza Pilata w *The Garden*; zwłaszcza skojarzenie z Borgia (!) sugeruje represyjny charakter instytucji, którą papież reprezentuje.

„dla niego, dla nas, dla miłości”. Podchodzi do swojego byłego modela, wyciąga nóż i podcina mu gardło. Ranuccio umiera, obejmując swego kochanka.

Całą historię komplikuje stosunek do Kościoła, represyjnej instytucji, której normalizującą rolę Jarman wydobywa wielokrotnie. Caravaggio jest protegowanym kardynała Del Monte, który poznaje chłopca w szpitalu. W tej scenie zresztą Jarman również za pomocą inscenizacji podkreśla inność swojego bohatera – Caravaggio jest jedynym pacjentem, który leży w łóżku niezasłoniętym baldachimem, co wydobywa kamera pokazująca coraz większe fragmenty pomieszczenia. Kardynał wykazuje zainteresowanie obrazem Caravaggia i zabiera mu nóż z wygrawerowanym straceńczym mottem: „Bez nadziei, bez strachu”. Po wyzdrowieniu chłopca następuje wymiana – kardynał, w zamian za obraz, oddaje nóż, pojawiający się zresztą w filmie wielokrotnie, niejako określający Caravaggia. Następnie kardynał zajmuje się edukacją młodego malarza – o zażyłych stosunkach świadczy to, że nauka czytania i wykłady kardynała odbywają się w najzupełniej prywatnych apartamentach. Można domniemywać, że są kochankami⁹⁸, a ich relacja stanowi odbicie sytuacji z pierwszych scen filmu.

Stosunki z Kościołem, dla którego Caravaggio, przestępca żyjący w bluźnierczym związku ze swoimi modelami, wykonuje zlecenia malowania świętych obrazów, wyznacza obustronny kompromis. Dostojnicy kościelni, o czym pisałam, z uwagi na chęć posiadania obrazów są skłonni „przymknąć oczy” na grzech sodomii. Sami zresztą naruszają narzucone przez siebie normy, represyjne dla większości wiernych. Rozmowa z papieżem ujawnia zresztą cel: rewolucyjny porwanie malarza ma pomóc utrzymać *status quo*. Jak pisze Wiącek, „na straży spokoju ducha prostego ludu stały zasady *decorum* i *dignitas*”⁹⁹. Rola Kościoła było zachowanie nienaruszonych norm i zasad, także za pomocą określonego systemu reprezentacji. Pencak podkreśla znaczenie sceny balu, podczas którego papież przebrany jest za satyrę, wskazując na dwuznaczność zachowania renesansowych elit. Krytyk wydobywa niekonsekwencję: z jednej strony i religia, i społeczeństwo kryminalizują homoseksualną miłość, z drugiej można ją praktykować tak długo, jak długo fakt ten nie staje się jawny¹⁰⁰. W ten sposób Jarman zdaje się akcentować arbitralny, narzucony charakter zasad, normatywizujących m.in. seksualność. Normy, nakazujące represjonować określone rodzaje pożądania niezależnie od ich źródła, potrafią spowodować kompletne zamknięcie i wyobcowanie ze świata, jak dzieje się w przypadku Wittgensteina.

* * *

Film *Wittgenstein* powstał na zamówienie Channel 4, jako jedna z części planowanego cyklu o wielkich filozofach. Pierwszą wersję scenariusza napisał Terry Eagleton, Jarman zasadniczo ją zmienił, decydując się m.in. na linearną opowiedzenie historii życia filozofa¹⁰¹. Istotne także są radykalne rozwiąza-

⁹⁸ W. Pencak, *op. cit.*, s. 75.

⁹⁹ E. Wiącek, *op. cit.*, s. 34.

¹⁰⁰ W. Pencak, *op. cit.*, s. 76.

¹⁰¹ Scenariusz *Wittgensteina* napisany przez Eagletona i ostateczną wersję Jarmana, wraz z wyjaśnieniami obu i wstępem Colina MacCabe'a, zawiera książka: Terry Eagleton, Derek Jarman, *Wittgenstein. The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film*, London 1993.

nia formalne, o których wspominałam wyżej. Związane są one również z myślą Wittgensteina. Colin MacCabe podkreśla swoisty paradoks filmu: „próby przedstawienia życia myśliciela, który fundamentalnie zakwestionował nasze przekonania o reprezentacji”¹⁰². Nieco dalej uznaje, że właśnie poprzez formę filmową dzieło Jarmana artykułuje „wielkie tematy myśli Wittgensteina: że język nie jest reprezentacją świata, lecz jego częścią, a nasze najbardziej intymne doświadczenia kształtują się w formie publicznej”¹⁰³.

Podobnie jak w przypadku pozostałych biografii, istotnym tropem dla artysty było odczytanie życia Wittgensteina poprzez pryzmat własnych obsesji – Jarman sam wskazuje, że wiele go z filozofem łączy, zaznaczając, że ma na myśli życie, nie sztukę¹⁰⁴. Filmowa biografia kładzie nacisk na odmiennność, queerowość Wittgensteina, na którą, według Jarmana, miało wielki wpływ to, o czym „trzeba milczeć”.

Dlatego też przedstawienie głównego bohatera odbiega zdecydowanie od przyjętej konwencji – jest swoistą grą z biografistyką filmową, jak nawiązując do myśli Wittgensteina interpretuje film Porton¹⁰⁵. Przede wszystkim, Jarman nie usiłuje odnaleźć cech mogących przybliżyć Wittgensteina odbiorcy, sprawić, by wydał się zwykłym i przeciętnym człowiekiem¹⁰⁶. Wprost przeciwnie, wydobywa szereg sytuacji, w których ujawnia się obcość filozofa.

Wyobcowanie Wittgensteina zostaje podkreślone kostiumem – filozof ubrany w koszulę, marynarkę i spodnie kontrastuje z pozostałymi bohaterami, ubieranymi w charakterystyczne, ale i przerysowane stroje – suknia i kapelusz z piór, za każdym razem w innym kolorze, czerwona toga, etc. Szarość i codzienny charakter stroju Wittgensteina znacząco wyróżnia go spośród reszty postaci. Podobnie rzecz się ma z aktorstwem – naturalistyczna gra Karla Johnsona kontrastuje z campowym przerysowaniem reszty aktorów¹⁰⁷. Wszystko to „ewokuje stan podobny do snu, w którym żyje filozof, zawsze wyalienowany i w wiecznej niezgodzie ze światem”¹⁰⁸. Warto wspomnieć o jeszcze innym zabiegu – Jarman wprowadza postać młodego Wittgensteina, chłopca, który rozpoczyna opowieść o dzieciństwie, wprowadzając tym samym dwie perspektywy autobiograficznej narracji, co również udziwnia świat przedstawiony, ale i podkreśla szczególnie charakter perspektywy dorosłego¹⁰⁹.

Jarman wybiera wyraziste zdarzenia, które akcentują inność, samotność czy też wyobcowanie jego bohatera. Aby pisać, Wittgenstein ucieka do Norwe-

¹⁰² Colin MacCabe, *Preface*, [w:] T. Eagleton, D. Jarman, *op. cit.*, s. 2.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 3.

¹⁰⁴ Derek Jarman, *This is Not a Film of Ludwig Wittgenstein*, [w:] T. Eagleton, D. Jarman, *op. cit.*, s. 67. Podobny trop sygnalizuje M. O’Pray, zob. Michael O’Pray, *Philosophical Extras*, “Sight and Sound” 1993, Vol. 3, No. 4, s. 25.

¹⁰⁵ Porton również inne filmy Jarmana określa w podobny sposób – jako odniesienia do konkretnych gier językowych. *Burzę i Edwarda II* czyta w kontekście renesansu, *Jubileusz* ruchu punkowego, zaś *Caravaggia*, podobnie jak *Wittgensteina*, jako przekształcenie konwencjonalnego filmu biograficznego, zob. R. Porton, *op. cit.*, s. 138.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ M. O’Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 198.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

gii; potrzebuje samotności, nie intelektualnej atmosfery Cambridge, do którego kilkakrotnie, zmuszony okolicznościami, powraca. Wielokrotnie powtarza się w filmie kwestia zafascynowania światem „prostych ludzi”, robotników, pracowników fizycznych. Wittgenstein, sam pochodzący z bogatej arystokracji, namawia do porzucenia uniwersytetu swego młodego przyjaciela, urodzonego w biednej, robotniczej rodzinie Johny’ego. W scenie decydującej rozmowy z Bertrendem Russellem Wittgenstein hebluje deskę – nieśmiała próba ucieczki od pracy intelektualnej w stronę „prawdziwego” życia.

W pewnym momencie filozof postanawia wyemigrować do Związku Radzieckiego. Urzędniczka przedstawia mu propozycję pracy – może wybierać między uniwersytetami, na których miałby uczyć. Wittgenstein upiera się, że chce pracować jako robotnik, na co słyszy od zirytowanej Sophie, że akurat „niewykwalifikowanych robotników w Związku Radzieckim nie brakuje”. Urzędniczka radzi mu poczytać Hegla, na co Wittgenstein pogrąża się kompletnie, mówiąc o Trockim – zupełnie przeoczył fakt, że Trocki w tak zwanym międzyczasie przestał być autorem prawomyślnym¹¹⁰.

Oprócz pewnego niezorientowania w kwestiach społeczno-politycznych Wittgensteina, Jarman podkreśla także jego introwertyczną niechęć do kontaktów z innymi – filozof podejmując jedną ze swych niespodziewanych decyzji, podąża na front, w innym momencie postanawia zostać prowincjonalnym nauczycielem, co kończy się niezadowoleniem i wstydem – nie potrafi wytłumaczyć niczego dzieciom, wścieka się, traktuje uczniów brutalnie etc. Na seminariach akademickich jest niewiele lepiej – kiedy już, przekonany perspektywą wycieczki do kina¹¹¹, zwleka się z łóżka, by je poprowadzić, irytuje się każdym pytaniem, które świadczy o minimalnym choć niezrozumieniu jego myśli.

Jarman zmienia pierwotny scenariusz Terry’ego Eagletona i przedstawia życie Wittgensteina od początku: pokazuje rodzinę, przebraną w rzymskie stroje, zaznaczając, że o Helenie, Wittgensteinowym „trupie w szafie”, mówić nie będzie, chwilę później portretuje edukację. Podobnie jak w innych filmach artysty, obraz to zdecydowanie negatywny. Kilka osób szepce coś nad głową siedzącego chłopczyka – szept stopniowo staje się coraz głośniejszy, słowa mamrotane przez poszczególne osoby zlewają się w jednolity szum. Chłopiec nie wytrzymuje, zaciska oczy, zatyka uszy; gwar cichnie, lecz nie całkiem, po prostu schodzi do poziomu początkowego mruczenia (zob. też uwagi O’Praya o represyjnych efektach edukacji¹¹²). W następnej scenie Wittgenstein, stojąc na tle pokrytej żółtymi Gwiazdami Dawida tablicy, „rozstrzela” swoich nauczycieli za pomocą drewnianego wskaźnika.

Tym, co zdeterminowało odmiennosć Wittgensteina było to, co musiało zostać przemilczane – czyli zrepresjonowana orientacja seksualna. Jarman pisze, że filozof „czuł się niekomfortowo ze swoją seksualnością, a jednocze-

¹¹⁰ Wyobcowanie postaci podkreśla też sposób sfilmowania tej sceny, zob. R. Porton, *op. cit.*, s. 146.

¹¹¹ Jak w filmie podkreśla Jarman, Wittgenstein uwielbiał kino, zwłaszcza westerny i musicale, w książce dodając, że był to dla filozofa rodzaj ucieczki, jakim dla artysty jest ogród, D. Jarman, *This is Not a Film...*, s. 67.

¹¹² M. O’Pray, *Derek Jarman: Dreams...*, s. 197.

śnie nie mógł uwierzyć, że nie jest częścią świata”¹¹³. Porton wskazuje też, że Wittgenstein nie przyznawał się do ukrycia swojego żydowskiego pochodzenia w momencie, w którym było ono źródłem prześladowań¹¹⁴. Jarman diagnozuje zwięźle sytuację: „Zaprzeczanie zamknęło Ludwika w więzieniu”¹¹⁵.

Zaprzeczał swojej seksualności, ale też, jak pisze Jarman, poddany represji „odkrył czarną dziurę w słownictwie. Dla tego nie było języka”¹¹⁶. Nie sposób nie zauważyć związku z podstawowym postulatem ruchu LGBT – aby podjąć jakąkolwiek próbę zmiany swojej sytuacji, osoby LGBT muszą najpierw zaistnieć w przestrzeni publicznej, muszą znaleźć dla siebie miejsce w języku. Oczywiście – tu paradoks *coming out*, o którym piszę także w innych miejscach tej pracy – zaistnienie w przestrzeni publicznej wymaga przyjęcia języka, który jednocześnie z tej przestrzeni wyklucza, a który dopiero później można próbować zmieniać. Wittgenstein jednak żył w świecie, w którym nie ma możliwości opisu doświadczenia homoseksualnego: na pytanie „Jaki jest obraz Queer?” Jarman sam sobie odpowiada „Nie ma żadnego”¹¹⁷.

Zarówno Pencak, jak i Porton, przytaczają dłuższy fragment tekstu filmu, co charakterystyczne – wygłoszonego przez Wittgensteina siedzącego w klatce.

Filozofia jest chorobą umysłu. Nie wolno mi zarazić zbyt wielu młodych ludzi. Jak bardzo niezwykle i nie do zastąpienia jest Johny. Ale jak rzadko o tym myślę, gdy z nim jestem. To zawsze był problem. Ale życie w świecie, w którym taka miłość jest nielegalna, i staranie się, by żyć jawnie i uczciwie, jest kompletną sprzecznością. Poznałem Johny’ego trzy razy. Za każdym razem zaczynało się od uczucia, że wszystko jest w porządku. Ale później przychodził wstyd¹¹⁸.

Stąd też wywodzi się, dzielona z Ludwikiem Wittgensteinem, potrzeba publicznej dyskusji, o której pisze Jarman. Aby zniwelować oddziaływanie zinternalizowanych norm, generujących poczucie wstydu (pisze o nich przy okazji *Wittgensteina* Pencak¹¹⁹), trzeba stworzyć język, w którym doświadczenie wykluczonych będzie mogło zostać wypowiedziane, trzeba wypełnić czarną dziurę treścią. W ten sposób rozważania o Wittgensteinie stają się rozważaniami o postawie samego Jarmana: wielokrotnie podkreślałam, że wykorzystuje elementy przestrzeni autobiograficznej w swoich filmach po to, by pokazać, że homoseksualność istnieje, by zmienić, prze-aranżować język, w którym opisuje się seksualność.

¹¹³ D. Jarman, *This is Not a Film...*, s. 64.

¹¹⁴ Zob. R. Porton, *op. cit.*, s. 141. Porton wskazuje również ważny aspekt podobieństwa zachowań homofobicznych do innych uprzedzeń na tle narodowościowym i etnicznym – jednym z elementów „epistemologii szafy” jest właśnie owo podobieństwo do prześladowań np. antysemitkich, zob. *ibidem*, s. 140–141.

¹¹⁵ D. Jarman, *This is Not a Film...*, s. 64.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Ken Butler, Derek Jarman, *Wittgenstein. The Derek Jarman Film*, [w:] T. Eagleton, D. Jarman, *op. cit.*, s. 130–132.

¹¹⁹ W. Pencak, *op. cit.*, s. 115.

Jarman od portretowania masochistycznego chrześcijanina o nieokreślonej seksualności dochodzi do dyskusji nad jednym z najważniejszych postulatów politycznych ruchu LGBT. Realizując każdą kolejną biografię, czyta postać swojego bohatera przez pryzmat własnych obsesji i doświadczeń. Jeśli często w twórczości artysty pojawia się figura obcego, dzieje się tak, bowiem Jarman doświadczał bycia odmieńcem na co dzień, odnajdywał najdrobniejsze znaki opresji, świadczące o wykluczeniu ze społeczeństwa osób niemieszczących się w heteronormie. Chciał je ujawnić, „wyoutować”, jak pisał przy okazji *Edwarda II*.

Twórca portretuje obcych w większości swoich filmów, niejako odtwarzając swoje codzienne doświadczenie. Interesują go mechanizmy, które odpowiadają za stygmatyzowanie odmieńców, normalizujące życie społeczne, dlatego tak często obnaża ich arbitralny, narzucony charakter. Obsesyjnie powraca do problemu nienormatywnych orientacji seksualnych, by wydobyć z przeszłości świadectwo, rodzaj dokumentacji świadczącej o tym, że można mówić o ciągłości nie tylko prześladowań, ale i kultury queer. Podkreślimy raz jeszcze, mówienie o obcości i systemie, w obrębie którego tworzone są opresywne normy, ma w przypadku Jarmana wymiar ściśle polityczny.

Niezależnie od tego, czy czyni to re-konstruując zdarzenia historyczne, czy projektując najbliższą przyszłość, Jarman wyraziście kreśli rysy, które sprawiają, że jego bohaterowie naruszają granice ładu społecznego. Przypomnijmy, za Zygmuntem Baumanem:

Cechą konstytutywną ‘obcych’, tą właśnie, która czyni ich ludźmi ‘stwarzającymi problem’, kłopotliwymi, drażniącymi i niepożądanymi, jest wspólna im wszystkim właściwość rozmazywania linii granicznych, które winny być wyraźnie widoczne¹²⁰.

W realizacjach Jarmana precyzję analizy czasem zastępuje wściekłość aktywisty, czasem reżyser upraszcza lub przerysowuje jakieś zagadnienie. Jednak wręcz obsesyjne drażnienie tego tematu sugeruje jego niezwykłą ważność. Kryzys systemu generującego wykluczenie powoduje, że sięga on po najbardziej drastyczną formę represji, by przywrócić sobie stabilność: obcy staje się kozłem ofiarnym. Dzieje się tak w okresie epidemii AIDS, a Jarman koncentruje się na figurze kozła ofiarnego, której przyjrze się w następnym rozdziale.

Warto raz jeszcze podkreślić charakterystyczną strategię budowania świata przedstawionego. O świecie nie-do-konca kompletnym pisałam już wcześniej, wskazując, że Jarman buduje rzeczywistość filmową tylko w tym wymiarze, w jakim jest to niezbędne dla zasygnalizowania określonych znaczeń. Nie dąży do iluzyjnego przedstawienia rzeczywistości, nie chce jej odtwarzać w szczegółach. Strategia ta w pewnym sensie odwołuje się do Brechtowskiego efektu obcości (w tym sensie Jarman byłby twórcą szczególnego rodzaju kina brechtowskiego) – artysta koncentruje się nie tyle na opowiadaniu historii, ile

¹²⁰ Z. Bauman, *Jak stać się obcym...*, s. 51.

na prowadzeniu dyskursu, jego filmy są wypowiedziami w toczącej się dyskusji o homofobii i tożsamości queer.

Odwoływanie się do klasycznych tekstów literatury angielskiej i biografii znanych postaci jest nieprzypadkowe także z tego powodu, że stosunkowo wyraźne będą wszelkie zmiany, których dokonuje Jarman. W ten sposób podkreśla również ważność przesłania, jakie filmy te mają komunikować, jego prymat nad realistycznie rozumianą opowieścią. Filmy Jarmana, dogłębnie osobiste, przepełnione goryczą rzeczywistych doświadczeń, są traktowane jako narzędzie uprawiania polityki. Polityki w pierwszej osobie, rzecz jasna.

Rozdział 5

It's a Sin.

Kryzys AIDS w twórczości Jarmana¹

*I przejeżdżał bolejący Pan Jezus,
SS-mani go wiedli na męki,
postavili ich oboje pod miedzą,
potem wzięli karabiny do ręki.*

*'Słuchaj, Jezu, słuchaj, Ryfka, sie Juden,
za koronę cierniową, za te włosy rude,
za to, żeście nadzy, za to, żeśmy winni,
obojeście umrzeć powinni'.*

Władysław Broniewski,
Ballady i romanse

Jarman przeczuwał pozytywny wynik testu na obecność wirusa HIV na długo, zanim poddał się badaniu. Wielu jego przyjaciół już zachorowało lub miało zachorować wkrótce², wirus stał się w życiu twórcy natrętnym gościem, który niedługo później fizycznie zaznaczył swoją obecność. Artysta przyjął diagnozę z charakterystycznym humorem, mówiąc lekarce, by się nie martwiła, nigdy nie lubił świąt Bożego Narodzenia³. Mimo iż radzono mu utrzymywać fakt bycia zarażonym w tajemnicy, zaraz po wyjściu ze szpitala podzielił się wiadomością z jednym ze znajomych. Pozytywny wynik badania spowodował, że postawił sobie cel: „ujawnię swój sekret i przetrwam Margaret Thatcher”⁴.

W obliczu antygejowskiej polityki Żelaznej Damy publiczna deklaracja dotycząca nosicielstwa wirusa HIV miała charakter aktu politycznego; tak też rozumiał ją Jarman, dodając wszakże, że jest to „polityka w pierwszej oso-

¹ Rozdział ten powstał na podstawie analizy filmu *The Garden* w kontekście kryzysu AIDS, opublikowanej w: Dagmara Rode, *Queering the Bible. Notatki o 'Ogrodzie' Dereka Jarmana*, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).

² Próby zmierzenia się z doświadczeniem śmierci i żałoby, które towarzyszyło środowisku gejowskiemu od początku epidemii AIDS, wywołując poczucie „wielokrotnej straty” (z którym z kolei wiązała się m.in. fala samobójstw z początku lat dziewięćdziesiątych), relacjonuje Simon Watney, zob. Simon Watney, *These waves of dying friends. Gay men, AIDS and multiple loss*, [w:] *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*, eds. Peter Horne, Reina Lewis, London–New York 1996.

³ Derek Jarman, *At Your Own Risk. A Saint's Testament*, ed. Michael Christie, London 1993, s. 7.

⁴ Derek Jarman, *Dancing Ledge*, ed. Shaun Allen, London 1991, s. 7.

bie”⁵. Dostrzec tu można charakterystyczną nieoddzielalność sfer publicznej i prywatnej, jaka cechuje całe dzieło Jarmana. AIDS zmieniła życie artysty, co znalazło odzwierciedlenie w jego twórczości; jeśli jednak tak się stało, stało się tak dlatego, że Jarman dostrzegał palącą potrzebę mówienia o możliwości życia z HIV/AIDS, wprowadzania tego (niechcianego) problemu w przestrzeń dyskursu publicznego. W podobny sposób komentował zresztą konieczność mówienia o homoseksualności – „Dla nas ważne jest mówienie o seksie, określenie się w świecie, który nigdy o nas nie mówił [...]. Kiedy się odzywasz, potwierdzasz, że żyjesz”⁶.

5.1. Spektakl AIDS

Epidemia AIDS diametralnie zmieniła los mniejszości homoseksualnej, zwłaszcza środowiska gejowskiego⁷. Po okresie liberalizacji lat siedemdziesiątych i możliwości bardziej otwartego mówienia o orientacji seksualnej, wizję nieuniknionej plagi, która z powodu nieczystości mniejszości miała dotknąć niewinną większość, zaczęły legitymizować wprowadzanie antygejowskiego ustawodawstwa (Clause 28) z jednej strony, z drugiej zaś – bezpardonowe ataki w mediach. Uparcie próbowano zapomnieć, że homoseksualiści wcale nie stanowią wszystkich, ani nawet większości zakażonych; że wirus przenosi się także podczas stosunków heteroseksualnych i innymi drogami; że najważniejszą bronią przeciw AIDS jest zapobieganie zakażeniu, co jest możliwe jedynie, jeśli posiada się odpowiednią wiedzę⁸. Oczywiście, wybór homoseksualistów jako grupy szczególnie niebezpiecznej dla „zdrowego” społeczeństwa był nieprzypadkowy i wiązał się z desperacką koniecznością znalezienia „kozła ofiarnego”, któremu można przypisać winę za pojawienie się choroby.

Susan Sontag pisze: „Wygląda na to, że społeczeństwo musi mieć chorobę, która staje się tożsama ze złem oraz obciąża odpowiedzialnością swoje ‘ofiary’”⁹, chorobę obdarzoną zdolnością stygmatyzacji swoich ofiar, zdolnością tworzenia „tożsamości ułomnej”. AIDS, jako choroba niezrozumiała, oporna i epidemiczna, wydaje się do tego szczególnie predestynowana. Co więcej, do-

⁵ D. Jarman, *At Your Own Risk...*, s. 121.

⁶ *Ibidem*, s. 29.

⁷ W mniejszym stopniu dotyczyło to środowiska lesbijskiego, głównie z powodu fałszywego przeświadczenia, że „ich to nie dotyczy”, ale także z powodu „podwójnej niewidzialności” lesbijek – jako kobiet i jako osób o nieheteronormatywnej seksualności.

⁸ Jarman zwracał uwagę, że o ile w przypadku jego pokolenia powodem ulegania zarażeniu był brak wiedzy na temat nieznannej jeszcze choroby, o tyle w przypadku następnych pokoleń problemem jest brak informacji, zob. D. Jarman, *At Your Own Risk...*, s. 126.

⁹ Susan Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Warszawa 1999, s. 103. Epidemia staje się także swoistym zwierciadłem, w którym dojrzeć można wszystko to, co decyduje o charakterze danej epoki; zob. Violetta Wasilewska-Krawczyk, *AIDS. Studium antropologiczne*, Łódź 2000, s. 49. W dalszej części opieram się głównie na rozważaniach Sontag; ciekawą analizę, ujawniającą ukryte – nieświadome – uprzedzenia w tekście Sontag proponuje D. A. Miller, *Sontag's Urbanity*, [w:] *The Lesbian & Gay Studies Reader*, eds. Henry Abelove, Michèle Ann Barle, David M. Halperin, New York–London 1993.

konuje inwazji i, jak syfilis, związana jest z nieczystością. Ważne, że inwazji dokonuje czynnik zewnętrzny, a idąc tropem nieczystości, czyni to niejako na życzenie osoby zarażonej.

Odkrycie faktu bycia zakażonym HIV wiąże się z poczuciem winy, ale także bywa przyczyną skandalu. Więcej nawet:

Zachorować na AIDS oznacza zostać zdemaskowanym – jak dotąd przynajmniej w większości przypadków – jako członek jednej z ‘grup wysokiego ryzyka’, społeczności pariasów. Choroba ujawnia tożsamość, która w innym przypadku pozostałaby może ukryta przed sąsiadami, współpracownikami, rodziną, przyjaciółmi. Również ową tożsamość potwierdza, a wśród grupy zagrożenia najbardziej w Stanach Zjednoczonych dotkniętej tą chorobą, to znaczy wśród mężczyzn-homoseksualistów, okazała się tyleż doświadczeniem tworzącym poczucie wspólnoty, co izolującym i wystawiającym na szykany¹⁰.

W przypadku AIDS, będącej „całkowitym zaprzeczeniem życia i nadziei”¹¹, śmierć społeczna poprzedza śmierć fizyczną. Sam Jarman pisał: „Nie boję się śmierci, ale boję się umierania. Ból można złagodzić morfiną, ale cierpienia wywołanego społecznym ostracyzmem nie da się uśmierzyć”¹². AIDS, jak wskazuje Sontag, nikt nie próbował psychologizować. Przywracała ona przednowoczesne rozumienie choroby, przywołując strach przed degradującym cierpieniem, przed chorobami wstydliwymi czy poniżającymi, odczłowieczającymi lub zaznaczającymi się w widoczny sposób na ciele.

Jak podkreślają Sontag i Wasilewska-Krawczyk, niemal od początku AIDS towarzyszy metafora plagi. Znana z tekstów mitologicznych i biblijnych, plaga to klęska, zbiorowe nieszczęście, moment skrajnego kryzysu społecznego, kara z jednej strony za grzechy jednostki, z drugiej – za rozpustę społeczeństwa. AIDS jawi się jako „kara boska” bądź „zemsta natury”; niekiedy zresztą, jak przypomina Sontag, występują kuriozalne połączenia tych dwóch „koncepcji”. Jest karą za zbrodnie i zagrożeniem dla niewinnych; doskonale to zatem wytłumaczenie nie tylko dla homofobicznych nawoływań, lecz także propagandy ksenofobicznej. AIDS, jak każda plaga, przychodzi „z zewnątrz”, zatem „lęk przed zanieczyszczającymi nas ludźmi”¹³ skierowany zostaje nie tylko wobec osób z tzw. grup ryzyka, ale także wobec cudzoziemców. Pozwala to na zgłaszanie postulatów w rodzaju budowania miejsc odosobnienia dla chorych, nie tylko przez działaczy reprezentujących skrajne środowiska polityczne, jak Jean-Marie Le Pen, ale „zwyczajnych” obywateli¹⁴.

¹⁰ S. Sontag, *op. cit.*, s. 112.

¹¹ *Ibidem*, s. 111.

¹² D. Jarman, *At Your Own Risk...*, s. 113.

¹³ S. Sontag, *op. cit.*, s. 160.

¹⁴ V. Wasilewska-Krawczyk, *op. cit.*, s. 57. Bardzo znaczące wydają się wyniki badań przywoływane przez etnologę w dalszej części książki. Charakterystyczne, że Jarman w swojej twórczości z okresu epidemii AIDS odwołuje się do doświadczeń hitlerizmu, w *The Last of England* używa w ścieżce dźwiękowej przemówień Hitlera, w *The Garden* w przewrotny sposób przypomina „różowy trójkąt” – znak homoseksualistów w obozach zagłady. Plagę cechuje także określony przebieg: „Początek epidemii wiązał się zawsze z minimalizowaniem zjawiska przez zdrową część społeczności, odnoszącej chorobę do obcych, innych, gorszych, pokaranych itd.” (*ibidem*, s. 52). Podkreśliły, że typową reakcją jest między innymi „poszukiwanie ‘kozła ofiarnego’”, „stygmatyzo-

Uderzające, w jak wielkim stopniu istniejące uprzedzenia wobec mniejszości, w tym mniejszości seksualnych, zdominowały publiczne dyskusje o AIDS. Istotne, że takie zorientowanie dyskursu odbyło się w pewnym sensie przy aktywnym udziale władz; charakterystyczna będzie tu wypowiedź Margaret Heckler, dyrektorki Department of Health and Human Services w USA, która w kwietniu 1985 tak skomentowała konieczność walki z AIDS: „Musimy zwyciężyć AIDS zanim dotknie populację heteroseksualną... ogólną populację. W bardzo ważnym społecznym interesie jest zahamowanie AIDS, zanim roznie się poza grupami ryzyka, zanim stanie się przytłaczającym problemem”¹⁵. Oczywiście, przekonanie, że z AIDS należy walczyć dopiero w momencie, gdy zagraża heteroseksualnej (zdrowej?) większości, wyznaczało działania polityki zdrowotnej i społecznej rządu USA, nadawało też kierunek zmianom w prawie.

Piszący o kryzysie AIDS podkreślają, że choroba początkowo wiązana ze środowiskiem gejowskim¹⁶ trafiła na podatny grunt uprzedzeń¹⁷. Jeff Nunokawa dostrzega w ukształtowanym na początku epidemii sposobie mówienia o AIDS po prostu kolejny element historii homoseksualizmu, która często daje się czytać jako kronika pogrzebów – tak często homoseksualizm wiązany był z nieuchronną śmiercią, że teraz bardzo łatwo jest pokazać geja jako „ofiara śmierci w łóżku” (*deathbed victim*¹⁸). Autor wskazuje na jeszcze jeden aspekt, mianowicie „homoseksualizowanie” AIDS, uparte – i zabójcze w skutkach – sprowadzanie jej do problemu odpowiednio ustygmatyzowanych grup ryzyka.

Ellis Hanson, odwołując się do medialnych reprezentacji AIDS, łączących kategorie „gej”, „osoba żyjąca z AIDS” we wspólnej kategorii „grup ryzyka”, posłużył się postacią wampira¹⁹ – szczególnie warte podkreślenia jest tu budowanie przez media przeświadczenia o tym, że osoby seropozytywne w akcie

wanie i izolowanie chorych” (obok, zdecydowanie występującego w mniejszości, ofiarnego niesienia pomocy), chaos i atmosfera paniki i strachu (*ibidem*, s. 53).

¹⁵ Cyt. za: Jeff Nunokawa, *“All the Sad Young Men”: AIDS and the Work of Mourning*, [w:] *Inside Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss, New York–London 1991, s. 311.

¹⁶ Kiedy choroba się pojawiła na początku lat osiemdziesiątych, nazwano ją GRID – Gay-Related Immunodeficiency.

¹⁷ Joanna Mizielińska, w innym nieco kontekście, zauważa: „Seks jest polityczny i upolityczniony, a dysputy na temat seksualnych zachowań bardzo często stanowiły i stanowią sposób rozładowania społecznych napięć w historii” (Joanna Mizielińska, *Nasze życie, nasze rodziny, nasze wartości, czyli jak walczyć z moralną paniką w ponowoczesnych czasach?*, [w:] *Homofobia po polsku*, red. Zbyszek Sypniewski, Błażej Warkocki, Warszawa 2004, s. 116). W dalszej części tekstu Mizielińska powołuje się na rozważania Gayle Rubin, która podkreśla łatwość rozwiązywania kryzysów związanych z „moralną paniką” przez podjęcie dyskusji na temat seksualności oraz wskazuje, że jednym z okresów, kiedy w USA seksualność została wyjątkowo upolityczniona były właśnie lata osiemdziesiąte XX w. Dodaje też, że jednym z rezultatów tego procesu jest wprowadzenie represyjnych rozwiązań prawnych (*ibidem*).

¹⁸ J. Nunokawa, *op. cit.*, s. 312.

¹⁹ Hanson podkreśla specyficzne wykorzystanie postaci osób zarażonych HIV: „Pośród typowych medialnych przedstawień AIDS nie odnajduję ani ludzi, którzy żyją z AIDS, ani ludzi, którzy na AIDS zmarli. Widzę raczej spektakularne obrazy pomiotu (*abject*), trupa, który ma chelność mówić, grzeszyć i przemieszczać się, żywego trupa z AIDS” (Ellis Hanson, *Undead*, [w:] *Inside Out...*, s. 324).

zemsty czy też szaleństwa świadomie zarażają innych²⁰. Jak podkreśla pisząc o popularnych horrorach Paweł Leszkowicz:

[...] homoseksualizm jest idealną monstrualną kondycją, która jako taka może służyć celom politycznym, moralnym, a także rozrywkowym. [...] Niczym wampiry, geje i lesbijki w swej emancypacyjnej działalności, chcą ukąsić, zarazić i upodobnić do siebie cały świat lub skazać wszystkich na śmierć z powodu AIDS, na śmierć za życia²¹.

Nieprzypadkowo, taki wydźwięk ma opowieść dziennikarza Randy'ego Shiltsa o Pacjencie Zero (*And the Band Played On*), pierwszym zdiagnozowanym przypadku zarażenia HIV, której bohater miał podejmować przypadkowe stosunki seksualne, by po ich zakończeniu ujawniać swą chorobę i przekazywać wyrok śmierci²².

Douglas Crimp, analizując opowieść Shiltsa, wiąże propagowane przez nią przeświadczenie o swoistym „wampiryzmie” zarażonych z rozwiązaniami legislacyjnymi opartymi na analogicznym przekonaniu, podkreślając:

Prawo [w tym przypadku uniemożliwiające wjazd na terytorium Stanów Zjednoczonych osoby seropozytywnej] jest oparte na całej serii mitów – że AIDS przenosi się przez dotyk, że ludzie z AIDS to bezwzględni roznosiciele choroby i że, w żadnym przypadku, ludzie nie muszą rutynowo zapobiegać możliwości zarażenia się lub zarażenia innych wirusem HIV²³.

Simon Watney, komentując „spektakl AIDS”, wskazuje na wykluczenie wszystkich, którzy nie mieszczą się w polu wyznaczanym przez tradycyjnie rozumianą rodzinę i instytucję małżeństwa, perspektywie, której został podporządkowany tytułowy spektakl – wykluczenie wrogów rodziny, czyli osób zaliczanych do grup ryzyka pozwala uniknąć mówienia o tragedii czy katastrofie naturalnej. Epidemiologię zastępuje moralna etiologia choroby:

Odczytując AIDS jako zewnętrzny i widoczny znak wyobrażonego zepsucia, komentarz zresztą powraca do przednowoczesnej wizji ciała, zgodnie z którą herezja i grzech miały wyrwać się w rysach twarzy osób dobrowolnie je wybierających poprzez każące i ostrzegające objawy choroby²⁴.

Watney zauważa też ciekawą prawidłowość w medialnych obrazach choroby: pokazuje się powiększony obraz wirusa oraz chorego w okropnym stanie, najlepiej w fazie demencji:

Zasadniczym i poważnym zadaniem tego spektaklu jest upewnienie widza, że podmiot AIDS został 'poprawnie' zidentyfikowany, a wszelka możliwość pozytywnej, współczującej identyfikacji z rzeczywistymi ludźmi z AIDS jest całkowicie usunięta z pola widzenia²⁵.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Paweł Leszkowicz, *Homo-Potwory*, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10), s. 106.

²² Zob. np. Douglas Crimp, *Randy Shilts's Miserable Failure*, [w:] *Queer World. The Center for Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Martin Duberman, New York London 1997.

²³ *Ibidem*, s. 641.

²⁴ Simon Watney, *The Spectacle of AIDS*, [w:] *Lesbian & Gay Studies Reader...*

²⁵ *Ibidem*, s. 206.

AIDS stała się przełomem w dziejach ruchu LGBT. Brak działań władz na początku epidemii i brak reakcji mediów spowodowały, że pojawiły się nowe organizacje, takie jak ACT UP, OutRage!, Queer Nation, których działacze

[...] komunikowali swój gniew, wywołany becznością osób dysponujących środkami, by zaradzić postępującej epidemii. Jednocześnie ten gniew jawił się jako moralnie uzasadniony: beczności nie dało się już dłużej tłumaczyć racjami ekonomicznymi ani nawet moralnymi, ani różnicami światopoglądowymi, ani innymi podobnymi argumentami, których znaczenie musi błędnie w obliczu śmierci tysięcy ludzi, uznanych *de facto* za niewartych ratowania²⁶.

Organizacje queer podejmowały, oprócz niezwykle znaczącej aktywności edukacyjnej, wiele akcji w przestrzeni publicznej, posługując się teatralizacją działań politycznych, niekiedy posuwając się do obywatelskiego nieposłuszeństwa. Ważnym elementem praktyki grup queer była obecność w mediach, by „wykorzystywać je jako tubę dla własnych komunikatów, nie dając się zmanipulować”²⁷. Strategie ruchu queer określa Thomas Yingling:

Imperatywem dla grup jak ACT UP jest zmienianie gry językowej, mówienie, demonstrowanie, wyrażanie żądań w taki sposób, by wydało się niestosownym z punktu widzenia gry, aby gra usunęła mówiących lub wykluczyła z ciągłego przeformułowywania samej siebie²⁸.

Wskażmy jeszcze, że grupy związane z aktywizmem AIDS zorientowały swoją politykę odmiennie niż do tej pory działający ruch gejowski – podważyły dotychczas przyjmowane koncepcje esencjalistyczne, odrzuciły też odwołania do jakiegokolwiek wspólnej, stabilnej tożsamości²⁹.

Przeformułowanie polityki ruchu LGBT na skutek aktywizmu AIDS oraz pojawienie się ruchu i teorii queer³⁰ znalazło odzwierciedlenie również w kulturze audiowizualnej. Początek lat dziewięćdziesiątych zaowocował falą fil-

²⁶ Tomasz Basiuk, *Niech nas usłyszą. Słuszny gniew jako strategia zwalczania homofobii w sferze publicznej*, [w:] *Homofobia...*, s. 192.

²⁷ *Ibidem*, s. 191.

²⁸ Thomas Yingling, *AIDS in America: Postmodern Governance, Identity, and Experience*, [w:] *Inside Out...*, s. 299.

²⁹ O działaniach ACT UP piszą także Catherine Saalfeld i Ray Navarro, zob. Catherine Saalfeld, Ray Navarro, *Shocking Pink Praxis: Race and Gender on the ACT UP Frontlines*, [w:] *Inside Out...* Za podstawy *queer theory* uważa się prace Judith Butler.

³⁰ Określenie queer używane jest niejednoznacznie i w różnych kontekstach. Zastosowania terminu omawia Alexander Doty, wymieniając traktowanie słowa queer jako określenia synonimicznego wobec słowa „gej” (rzadziej „lesbijka”) lub „parasolowego” wobec różnych orientacji seksualnych, używanie go, by „opisywać miejsca przecięcia lub kombinacje kilku ustanowionych form nie-normatywnej seksualności lub płciowości, zarówno w tekście, tożsamości czy w odniesieniu do widza/obserwatora” (Alexander Doty, *Teoria Queer i kultura popularna*, przeł. i oprac. Robert Kulpa, „Panoptikum”, nr 3 [10], s. 13). *Queer według Doty’ego* odnosi się też do „nie-normatywnych przyjemności, pozycji i odczytań ludzi, którzy nie dzielą tej samej ‘orientacji seksualnej’ z orientacją prezentowaną w tekstach” (*ibidem*) oraz tych tekstów, „strategii odbiorczych, przyjemności oraz odczytań, które artykułują przestrzeń poza binarnością płciową i seksualną” (*ibidem*, s. 14).

mów, które badacze określili jako *New Queer Cinema*. Robert Kulpa, próbując uchwycić charakter nurtu, we wprowadzeniu do numeru „Panoptikum” temu zjawisku poświęconemu, pisze:

Queer zatem [...] ma być pojęciem jak najszerszym, do końca niezidentyfikowanym, płynnym i zawsze przeciwstawiającym się jakimkolwiek praktykom normalizacyjnym. [...] *Queer Cinema* ma być na tyle szerokie i do końca niepewne, aby zawsze opisywać i generować Różnorodność, nigdy nie zastygając w śmiertelnej jednoznaczności pojęć³¹.

Filmy z kręgu *New Queer Cinema*, jak podkreśla Michele Aaron, nie mają wielu wspólnych cech, jeśli chcielibyśmy analizować estetykę czy narrację. Łączy je natomiast wspólna postawa, którą Aaron określa mianem buntu, by następnie wymienić różne aspekty tej postawy. Przede wszystkim, *New Queer Cinema* „daje głos marginalizowanym”³², także osobom marginalizowanym w obrębie dyskursu gejowsko-lesbijskiego. Filmy te zdecydowanie odcinają się od kreowania pozytywnych wizerunków mniejszości seksualnych, tak charakterystycznych dla wcześniejszych realizacji – odzwierciedlając przemiany w ruchu queer, odchodzą od dotychczasowej polityki tożsamościowej. Nie gloryfikują przeszłości, zwłaszcza homofobicznej; często starają się odwrócić przyjęte interpretacje zdarzeń. Odrzucają wszelkie konwencje kinematograficzne. Cechuje je także specyficzny stosunek do śmierci³³.

José Arroyo wskazuje, że „nieobecnym centrum” filmów (*Edward II* Jarmana i *My Own Private Idaho* / *Moje własne Idaho* Gusa van Santa, 1991), które zapoczątkowały interesujący mnie nurt, jest AIDS³⁴. Monica B. Pearl stwierdza wręcz:

New Queer Cinema jest kinem AIDS nie tylko dlatego, że filmy [...] wyrastają z czasu AIDS i zainteresowania AIDS, ale dlatego, że ich narracje oraz formalne nieciągłości i zaburzenia są związane z AIDS [*AIDS-related* – sformułowanie stosowane jako określenie infekcji, na które zapadają chorzy na AIDS]³⁵.

Pearl proponuje także, by brak spójnych narracji czy możliwości zaklasyfikowania gatunkowego i charakterystyczne odrzucenie filmowych konwencji interpretować jako „reakcję na naturę retrowirusa”³⁶. Według Pearl, *New*

³¹ Robert Kulpa, *Somewhere Over the Rainbow...*, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10), s. 9.

³² Michele Aaron, *New Queer Cinema: an Introduction*, [w:] *New Queer Cinema. A Critical Reader*, red. M. Aaron, New Brunswick New Jersey 2004, s. 2.

³³ *Ibidem*, s. 2–4.

³⁴ Cyt. za: *ibidem*, s. 6.

³⁵ Monica B. Pearl, *AIDS and New Queer Cinema*, [w:] *New Queer Cinema...*, s. 23.

³⁶ „HIV, jako retrowirus, jest wirusem postmodernistycznym” (*ibidem*, s. 24). Autorka przypomina tu specyfikę wirusa HIV, który atakując system immunologiczny staje się jednocześnie jego częścią, w związku z tym walka z wirusem jest niejako walką z organizmem nosiciela. W ten sposób, jak sugeruje Pearl, HIV nie tylko podważa rozumienie „siebie” jako różnego od wirusa – obcego, który je atakuje, ale także całe dotychczasowe rozumienie choroby (*ibidem*). Krytyczka wskazuje też na związki *New Queer Cinema* z realizowanymi przez organizacje walczące z AIDS pracami wideo (*ibidem*, s. 25–27). O *New Queer Cinema* zob. też: Robert Kulpa, *Obrazy Po(d)miotu Społecznego – New Queer Cinema*, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).

Queer Cinema jest próbą zrozumienia wirusa, zrozumienia AIDS. Filmy te, jak pisze, mają oddawać „doświadczenie fragmentacji, zakłóceń, pozbawionej granic tożsamości, niespójnej narracji i nierozstrzygających zakończeń”³⁷.

5.2. Mechanizm kozła ofiarnego

Zmianę w kształcie twórczości Jarmana od momentu wybuchu epidemii sygnalizowałam już wielokrotnie. Niezwykle ważna jest transformacja autobiograficznej postawy Jarmana, wykorzystywanie pierwszej osoby do kształtowania wypowiedzi *stricte* politycznych. Epidemia AIDS wprowadza jeszcze jeden interesujący aspekt – filmy Jarmana coraz bardziej zdają się zmierzać ku formalnemu rozpadowi. Nader charakterystycznym przykładem będzie tu *The Last of England*, dramatyczny *collage* zmontowany przez Jarmana już po otrzymaniu diagnozy. Także *Blue* można interpretować jako radykalne zerwanie z niemal całą dotychczasową praktyką filmową.

W ostatnim okresie twórczości pojawia się również figura kozła ofiarnego. Mirosława Goszczyńska zauważa:

Mechanizm ów wynika ze skądinąd powszechnie znanego faktu: ludzie mianowicie przejawiają nieuświadomioną skłonność do obciążania winą za wszelkie przeciwności losu, za nękające ich konflikty i nieszczęścia, kogokolwiek – tylko nie siebie samych. Traumatyczne działanie tego mechanizmu polega na ześrodkowaniu całej nienawiści, mimetycznie żywionej przez wszystkich do wszystkich, na jednym indywiduum, oraz na kolektywnym jego zamordowaniu³⁸.

Rozumienie figury kozła ofiarnego przyjmuję za pracę *Kozioł ofiarny* René Girarda³⁹. Francuski badacz, dokonawszy analizy licznych tekstów historycznych i mitologicznych, dostrzega wspólny dla nich wszystkich mechanizm rozwiązywania konfliktów społecznych. W pewnym momencie kryzysu odróżnorodnienia, kiedy dotychczasowa struktura społeczna oparta na określonym systemie różnic zostaje zburzona i nie jest w stanie dłużej pełnić swej roli, wspólnota jednoczy się wobec wytypowanej ofiary. Na ofiarę, którą Girard określa mianem kozła ofiarnego, projektowana jest wina za całe zło, jakie się zdarzyło. Kolektywne zabicie ofiary, o ile znikają równocześnie przyczyny zewnętrzne wywołujące kryzys (jednym z klasycznych przykładów jest oczywiście epidemia), zażegnuje konflikt, przywraca ład społeczny, oparty na nowym już systemie różnic.

„Termin ‘koziół ofiarny’ określa równocześnie niewinność ofiary, kolektywną nienawiść, jaka się na niej skupia, oraz kolektywnie realizowany efekt owej nienawiści”⁴⁰. Girard wskazuje charakterystyczne elementy mechanizmu kozła ofiarnego: kryzys odróżnorodnienia (moment, w którym hierarchia

³⁷ M. B. Pearl, *op. cit.*, s. 33.

³⁸ Mirosława Goszczyńska, *Posłowie* do: René Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991, s. 313.

³⁹ R. Girard, *Kozioł...*

⁴⁰ *Ibidem*, s. 62.

społeczna oparta na czytelnym systemie różnic zostaje zburzona), stereotypy oskarżycielskie (oskarża się o zbrodnie tyleż makabryczne, co nieprawdopodobne; mogą to być np. królobójstwo, ojcobójstwo, dzieciobójstwo, zbrodnie na tle seksualnym, profanacje religijne; wszystkie mają wspólny mianownik – „przekraczane najbardziej rygorystyczne tabu danej kultury”⁴¹), stereotypy prześladowcze (ofiara może być przypadkowa, niemniej częściej jest ona wybierana na podstawie przynależności do „pewnych grup szczególnie narażonych na prześladowania”⁴², kryterium selekcji ofiarniczej może być przynależność do mniejszości religijnej czy etnicznej, kalectwo, choroba, zwłaszcza choroba psychiczna, anomalie społeczne), wreszcie przemoc ofiarnicza.

Trzeba podkreślić – mechanizm kozła ofiarnego jest tak długo skuteczny, jak długo ludzie w nim uczestniczący wierzą o winę ofiary. Ofiara oskarżana jest o najbardziej nieprawdopodobne zbrodnie, Girard twierdzi wręcz, że „Czym [...] oskarżenia są mniej prawdopodobne, tym większe prawdopodobieństwo masakry”⁴³. Paroksyzm kryzysu odróżnorodnienia powoduje, że jednomyślny tłum jest skłonny uwierzyć we wszystko. Jak dowodzi szereg zjawisk historycznych, ważnym elementem staje się także przekonanie ofiary o jej winie – Girard podkreśla, że średniowieczne czarownice, jak i bardziej współcześni więźniowie totalitarnych systemów, sami domagali się surowej kary za swe potworne zbrodnie⁴⁴. Zbrodnie, których w kształcie, o jaki ich oskarżono, niewątpliwie nie popełnili.

Girard wyraźnie podkreśla, że do funkcjonowania interesującego go fenomenu potrzebna jest nieświadomość co do jego natury. „Mechanizm ten, raz ujawniony, przestaje funkcjonować; słabnie nasze przekonanie o winie ofiar, których się domaga”⁴⁵. Takim ujawnieniem jest historia ewangeliczna, która opowiada o całkowicie niewinnej ofierze, do końca swoją niewinność podkreślającej (a więc niewykłanej w mimetyczną współpracę z oprawcami). Girard wskazuje, że to właśnie impuls ewangeliczny pozwala odczytać mechanizm kozła ofiarnego – umożliwia zobaczenie ofiary niewinnej.

* * *

Motywu kozła ofiarnego można się doszukiwać także we wcześniejszej twórczości Jarmana. Za odwołanie do tej figury można uznać *Sebastiana*. Przypomnijmy: ogarnięta obezwładniającą beczynnością grupa żołnierzy zaczyna prześladować Sebastiana, obcego dla nich z dwóch powodów – jest chrześcijaninem i zapewne homoseksualistą – który do tego wielokrotnie narusza normy wyznaczone przez grupę. Szczególnie zwracającym uwagę aspektem będzie sposób wykonania egzekucji na świętym Sebastianie, który, utrwalony tradycją, nosi wszelkie znamiona kolektywnego mordy (zachowanie bezpiecznego

⁴¹ *Ibidem*, s. 25.

⁴² *Ibidem*, s. 28.

⁴³ *Ibidem*, s. 14.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 95–96.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 149.

dystansu od ofiary i niemożność ustalenia winnego śmierci⁴⁶. Jarman zdaje się zresztą przywiązywać do niego specjalną wagę, bowiem charakterystyczną pozę świętego powtarza także w *Jubileuszu*.

Konsekwentne przywoływanie i odtwarzanie schematu ofiarniczego pojawia się dopiero jako reakcja na epidemię AIDS. Figura kozła ofiarnego daje się dostrzec w zrealizowanym w 1987 r. dla zespołu Pet Shop Boys wideoklipie *It's a Sin*. *Evergreen* z drugiej połowy lat osiemdziesiątych, niewątpliwie produkt kultury pop, jeden z niewielu projektów Jarmana, docierający do masowego odbiorcy. W pamięć zapada natrętnie powtarzany przez Pet Shop Boys refren – *It's a Sin*.

Ale... Co właściwie jest grzechem? Warstwa wizualna opowiada o sędzie i karze za grzech, rozgrywa się w mrocznej, pustej przestrzeni, w której uwięziony jest skazany, wyodrębniony strojem, wyraźnie inny od reszty bohaterów. Większość ujęć pokazuje go modlącego się lub wyznającego winę, w kilku scenach przechodzi z miejsca na miejsce, popychany i szarpany. Wideoklip rozpoczyna się trzema obrazami, które w dalszej części będą regularnie powracać. Pierwszy to ujęcie zakapturzonego mnicha wertującego księgę (teledysk rozpoczyna się w momencie przewracania karty, częste powracanie tego motywu wydaje się nadawać mu wymiar symboliczny); mnich sfilmowany jest z dołu, wrażenie grozy potęguje mocne, kontrastowe oświetlenie twarzy. Dalej następuje obraz palącego się stosu – powraca on wielokrotnie, powtórzony w postaci ogniska, przy którym ogrzewają się skazany i jego strażnik. Trzeci z obrazów to, również natrętnie obecny, obraz monstrualnej konstrukcji przyczepionej do pasa strażnika, do której również przytwierdzony jest łańcuch łączący go ze skazanym. Z jednej strony Jarman wskazuje na charakter represjonowanego pożądanego, z drugiej pokazuje masochistyczny w pewnym sensie wymiar miłości homoseksualnej.

Wrażenie represyjności zwiększa nie tylko sceneria – przestrzeń jest mroczna, raczej pusta, gdzieś tam pojawia się ognisko bądź coś na kształt fragmentu ruin, strażnik i więzień nie mają do dyspozycji praktycznie żadnych sprzętów – ale także rekwizyty, co widać zwłaszcza w użytym na początku ujęciu przedstawiającym niewielką klatkę w kształcie walca z uwięzionym w środku człowiekiem.

Akcja toczy się przed sądem złożonym z zakonników ubranych w habity niemal idealnie zlewające się z tłem, którzy w zakończeniu spacerują wokół dopalającego się stosu. Grzech został unicestwiony, dokonało się oczyszczenie przez ogień – jak podkreśla Girard, spalenie na stosie jest tak częstym motywem, bowiem ogień ma „moc najradzykalniej oczyszczającą”⁴⁷. Niemniej, nie wiemy, co grzechem było, bowiem nie ma żadnej wskazówki, o którą z personifikacji grzechów głównych (przywołanych jako wstawki montażowe) mogłoby chodzić⁴⁸. Umieszczenie owych wstawek i stopniowe wprowadzanie coraz

⁴⁶ Zob. *ibidem*, s. 92, 258–259.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 89.

⁴⁸ Owe wstawki montażowe nieodparcie kojarzą się z poetyką *Inauguration of the Pleasure Dome* Angera.

ściślejszego związku ze światem przedstawionym sugeruje, że wszystko, według arbitralnych zasad, może okazać się grzechem – wskazuje na to umieszczenie personifikacji nienasycenia w jedzeniu i picu obok ujęć pokazujących jedzących zakonników, potem skazanego i strażnika. Podobny zabieg pojawia się w przypadku grzechu lenistwa – budzi się nie tylko kobieta mająca uosabiać grzech, ale też bohaterowie teledysku. Wszyscy oni zresztą wykonują podobne gesty – od którego momentu zaczyna się zatem grzech, zdają się pytać realizatorzy? I, odpowiedzmy – kto i dlaczego o tym decyduje?

Oczywiście, nieprzypadkowe jest umiejscowienie akcji w kontekście nawiązującym do Inkwizycji. Ikonografia wyraźnie wskazuje, że chodzi o represyjność instytucji Kościoła. Wychowanie w religii katolickiej, jak tłumaczy wokalista zespołu Neil Tennant, który zna owo wychowanie z doświadczenia, prowadzi do przekonania, że wszystko jest grzechem⁴⁹. Rozważania o grzechu i karze boskiej, jak pamiętamy, często towarzyszyły mówieniu o AIDS, chorobie, za którą winą jednoznacznie została przypisana mniejszości gejo-wskiej.

Zatem – co jest grzechem? Przypomnijmy początek tekstu piosenki:

Spoglądam wstecz na swoje życie
Za każdym razem się go wstydzę
Za wszystko wolno winić mnie
Co chcę? co robię? kto? jak? gdzie?
To wszystko zawsze będzie źle
Bo to, bo to, bo to, bo to grzech
To jest grzech

Wszystko, co robiłem
I wszystko, co zrobię
Wszędzie, gdzie byłem,
I wszędzie, gdzie się pojawię
To jest grzech⁵⁰

It's a Sin zaczyna się niczym testament lub też autobiografia – retrospektywna opowieść o życiu. To, którego dotyczy, przepełnione było wstydem, ale i świadomością bycia kozłem ofiarnym. Powodem represji stawało się, śpiewa Tennant, wszystko, czego pragnie, co robi i czym jest. Samo to, że istnieje, jest wystarczającym nietaktem, grzechem wydaje się sama niezsocjalizowana obecność – wyraźnie wbrew regułom, nie całkiem przyswojonym z nauk Ojca i szkoły, nadal nierozumianym i nieakceptowanym. Najważniejsza jednak jest prośba o wybaczenie:

Ojcze, wybacz, próbowałem się powstrzymać
W twoje nauki nigdy nie wierzyłem
Tyś mnie potępił, bo nic mnie nie obchodziło
I nadal nic nie rozumiem.

⁴⁹ Pet Shop Boys, *Chronology*, <http://www.petshopboys.co.uk/default.asp?whatSection=chronology&bgcolor=3889c9> [bdw].

⁵⁰ Cytaty z piosenki podaję w tłumaczeniu Barbary Gryczan.

Wprawdzie nie rozumie, czemu miał przestrzegać narzuconych reguł, nie rozumie, czemu wszystko, czym jest, zostało uznane za grzech – niemniej prosi o wybaczenie. Przyznaje się do winy, choć nie rozumie, na czym ona polega. Przyjmuje zasady, przyjmuje też na siebie winę. Spełniony został jeden z najistotniejszych warunków procesu ofiarniczego, bez którego nie ma szansy, by zadziałał on skutecznie – ofiara musi wziąć winę na siebie. W piosence pojawia się nieco zmieniona fraza z początku:

Spoglądam wstecz na swoje życie
I już na zawsze się go wstydę
Za wszystko trzeba winić mnie.

Kosmetyczna w gruncie rzeczy zmiana jest potwierdzeniem wzięcia na siebie winy, zaakceptowaniem stanu rzeczy. *It's a Sin* kończy wyznanie winy: „mea maxima culpa”.

Teledysk kończy ujęcie dopalającego się – to wrażenie narzuca pozycja kamery – stosu. Okracają go zakonnicy⁵¹. Ruch po okręgu⁵² sugeruje nie tylko upiorną powtarzalność, ale i niemożność przerywania zakłętą kręgu. Nie ma ucieczki z *hetero-matrix*⁵³?

Analizowanie *It's a Sin* w zestawieniu z innymi pracami Jarmana traktującymi o sytuacji mniejszości seksualnych uważam za stosowne, mimo iż komentarze Pet Shop Boys nie umożliwiają tak jednoznacznej interpretacji⁵⁴. Film, który zrealizował Jarman, zawierający szereg czytelnych aluzji homoerotycznych, wydaje się taką interpretację uprawomocniać, zwłaszcza z uwagi na użycie często przez artystę w tym okresie wykorzystywanej symboliki. Również odniesienia do represyjności Kościoła katolickiego, które dają się odnaleźć także w *War Requiem*⁵⁵ i, w zgodzie z literackim pierwowzorem, w *Edwardzie II*, wydają się dobrane nieprzypadkowo. Stosunek Kościoła do

⁵¹ O kolistych i *quasi*-kulistach układach podczas wykonywania kolektywnych egzekucji pisał Girard, zob. R. Girard, *Kozioł...*, s. 92, 258–259; istotną rolę odegrają też one w *Edwardzie II*, o czym niżej.

⁵² Zarówno podkreślenie roli ruchu po okręgu, jak i wybór odniesień ikonograficznych w oczywisty sposób zdają się kierować uwagę widza w stronę *Diabłów* Kena Russella. Takie odniesienie intertekstualne jest istotne również dlatego, że film Russella podejmuje temat kozła ofiarnego; przypomnijmy, że Grandier nie poddaje się mechanizmowi i do końca poświadcza swoją niewinność, zob. Dagmara Rode, „Gwałt w publicznej toalecie”. *‘Diabły’ Kena Russella*, [w:] *Miedzy słowem a obrazem*, red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska, Kraków 2005. Kilka odniesień do *Diabłów* pojawi się też w późniejszym *The Garden*, co może sugerować, że te realizacje Jarmana są w istocie polemiką z wizją kozła ofiarnego opowiedzianą w historii z Loudun.

⁵³ Posługuję się tu pojęciem, którego użył w tytule swojego tekstu o homofobii Paweł Leszkowicz (Paweł Leszkowicz, *Przełamując hetero-matrix. Wojna seksualna w Polsce i kryzys praw człowieka*, [w:] *Homofobia...*) podkreślając odmienną diagnozę, jaką w Wielkiej Brytanii roku 1987 stawiał problemowi Jarman.

⁵⁴ Warto, być może, wspomnieć, że zespół Pet Shop Boys aktywnie zaangażował się w działania na rzecz zniesienia Clause 28, choć wokalista Neil Tennant na *coming out* zdecydował się dopiero w latach dziewięćdziesiątych (Pet Shop Boys, *op. cit.*).

⁵⁵ Jarman dedykuje ten film wszystkim tym, którzy, jak on, zostali wykluczeni z chrześcijańskiej wspólnoty i przyjaciółom, którzy umierają pozbawieni przez Kościół jakiegokolwiek współczucia – jasne jest oczywiście odniesienie do AIDS.

problemu homoseksualizmu lapidarnie ujęła Kinga Dunin, pisząc: „Wyklęty jest homoseksualizm jako taki, a osoba, którą należy kochać, powinna go w sobie zrepresjonować”⁵⁶. Zdanie to idealnie wręcz wydaje się odzwierciedlać sytuację sportretowaną w utworze.

5.3. Wyoutowana przeszłość, możliwa przyszłość

Do mówienia o sytuacji osób homoseksualnych w czasie kryzysu AIDS Jarman wykorzystuje także dramat Marlowe’a. Chciałabym w tym momencie wrócić do analizowanego już w rozdziale trzecim filmu, by przyjrzeć się przedstawionemu w nim mechanizmowi ofiarńiczemu. Wcześniej zajmę się niezrealizowanym scenariuszem *Sod’em*, również przetwarzającym wątki dramatu.

W *Sod’em* Jarman przedstawia futurystyczną wizję Wielkiej Brytanii ogarniętej histerią homofobii, splatając ją z losem Edwarda II i jego kochanka Gavestona. Z samej sztuki przywołuje jedynie dwa fragmenty – początkowe sceny związane z powrotem Gavestona i scenę egzekucji Edwarda II. Losy postaci zastępuje fikcyjnymi, futurystycznymi zdarzeniami, co potęguje wrażenie uniwersalności opowiadanego schematu – homofobia, jak wszystkie inne prześladowania, posługuje się zasadniczo jednym modelem.

Tekst, jak Jarman podkreśla, wynika z gniewu i wściekłości. Powstał w bardzo krótkim czasie jako reakcja na atmosferę końca lat osiemdziesiątych⁵⁷. W przesycionej emocjami fabule swobodnie łączy wątki polityczne, historyczne, autobiograficzne i związane z kulturą angielską. Z odniesień do przeszłości – średniowiecznej i hitlerowskiej – i teraźniejszości buduje świat przyszłości, w którym prześladowanie jest jedyną zasadą.

Już wprowadzenie do tekstu sygnalizuje główne cechy tego świata. Przywrócono karę śmierci i penalizację homoseksualności, homofobia wywołana pojawieniem się AIDS zyskuje nowy wymiar – obowiązkowe staje się noszenie identyfikatorów z wynikiem badania na obecność przeciwciał HIV. Państwo rządzone jest w sposób określony jako protofaszystowski. Jednak dla amerykańskiego turysty nic się nie zmienia, może poza większym porządkiem, bezpieczeństwem na ulicach, bardziej czytelnymi kryteriami moralnymi dyktowanymi przez Kościół, wszechobecnym dobrobytem. „Śmieci wywieziono. Wraki, narkomani, homoseksualiści i naznaczeni identyfikatorami członkowie Labour Party zostali po cichu usunięci”⁵⁸. *Edward II* Marlowe’a, *Sonety* Shakespeare’a i reszta queerowej literatury zostaje zakazana. Za granie w zakazanych sztukach grozi więzienie. W tym momencie fikcja splata się z rzeczywistością – wprowadzenie Clause 28 skutkowało znaczącymi ograniczeniami w zakresie lektur szkolnych i zakupów do bibliotek publicznych.

⁵⁶ Kinga Dunin, *Fałszywi przyjaciele. Pożądana asymilacja czy asymilacja pożądana*, [w:] *Homofobia...*, s. 9.

⁵⁷ Derek Jarman, *Sod’em*, [w:] idem, *Up in the Air. Collected Film Scripts*, London 1996, s. 185.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 187.

Jarman wprowadza postać Premier Żniwiarz (Prime Minister Reaper), ewidentnie wzorowaną na Margaret Thatcher. Uwielbia niebieski, w makijażu czy stroju nigdy nie jest go za dużo. Żelazną ręką trzyma wszystkie instytucje państwowe i kościelne – w tekście pojawia się wiele sytuacji składania raportu przez rozmaite zmilitaryzowane służby, w tym SAS – ten skrót Jarman rozwija jako *Straight and Sexist (Heterycy i Seksistowscy)*. Arcybiskup Canterbury otrzymuje polecenie napisania nowej, bardziej rygorystycznej, autoryzowanej wersji Biblii. Premier Żniwiarz wprowadza terror, licząc się z rachunkiem strat i zysków – rozważa ekonomiczne skutki przedsięwzięć typu kamienowanie czy publiczne egzekucje. Koronuje się, by podkreślić absolutyzm; ogłasza „tysiąclecie słusznego prowadzenia gospodarstwa domowego”⁵⁹.

Premier Żniwiarz, co charakterystyczne, mówi o sobie używając rodzaju męskiego (*family man*⁶⁰). Spotkanie towarzyskie, z kieliszeczkim sherry, spędza w gronie Tory Ladies, śpiewając piosenkę o „przyfasoleniu” wszystkim, którzy nie pasują do obowiązującego modelu (m.in. „lewaki”, „pedały”, „sowieci” i „czarnuchy”)⁶¹. Kontrastuje to z postacią Pani Bóg – brodatej kobiety w dragu. W niebie towarzyszą jej wybitne postaci kultury angielskiej – Shakespeare, Marlowe, Byron, Wilde. Podział proponowany przez Jarmana jest jasny – wszystko, co w jakikolwiek sposób nieheteronormatywne, zostało wyrzucone z Wielkiej Brytanii rządzonej przez Premier Żniwiarz. Pani Bóg w pewnej chwili czuje się bezsilna, pyta, czy powinna abdykować. Scena, gdy Premier Żniwiarz ostatnia trafia do piekła sugeruje wszakże, że to, co tak frenetycznie tępi, jest jednocześnie wartościowane pozytywnie.

W asortymencie środków stosowanych przez Premier Żniwiarz i jej wierne służby poczesne miejsce zajmują publiczne egzekucje. W jednej ze scen rozważa najbardziej efektywne sposoby ich wykonywania, przywołane zostają średniowieczne tortury, w końcu wybór pada na spalenie przy muzyce. Dobrym sposobem na podsycanie hysterii społecznej, na kierowanie nienawiścią, ale także na sfunkcjonalizowanie mechanizmu kozła ofiarnego jest prowokowanie kamienowania. Z okazji Walentynek odbywa się zatem kamienowanie niewiernych żon – wystarczającym pretekstem jest kartka pocztowa, jaką wysłała Pani Smiths. To ona zostaje zatem ukamienowana przez sąsiadów, najbardziej zaś aktywny okazuje się Mleczarz. Po usunięciu jej zwłok do pracy natychmiast przystępują ogrodnicy. Biskup chwilę później podziękuje Bogu: odbyło się 20 000 kamienowań⁶².

Bardzo realistycznie wyglądają natomiast odniesienia historyczne. Jarman buduje swoją opowieść z obrazów hitlerowskich Niemiec – pojawiają się też odwołania do postaci Stalina. Obrazom Dachau towarzyszy przypomnienie, że Hitler został wybrany w demokratycznych wyborach, a mentalność, która towarzyszyła powstaniu Trzeciej Rzeszy, bynajmniej nie przestała istnieć wraz z nią⁶³. Nieco wcześniej Jarman porównuje Clause 28 do Nocy

⁵⁹ *Ibidem*, s. 222.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 213.

⁶¹ *Ibidem*, s. 204.

⁶² *Ibidem*, s. 198–199.

⁶³ *Ibidem*, s. 194.

Kryształowej czy spalenia Reichstagu, jako punkt zwrotny, szczególnie silnie zapadający w pamięć⁶⁴. W futurystycznej wizji kraj jest rządzony za pomocą strachu – strachu „połączonego z dezinformacją”, „przed utratą pracy”, „przed wydaniem się innym”, „przed wyobrażonym wrogiem”⁶⁵. Twórca dorzuca kilka spostrzeżeń o nagłówkach prasowych, eksploatujących histerię, wywołaną brakiem wiedzy – temat ten wraca w książce *At Your Own Risk*. Przywołuje również słynne zdania pastora Niemoellera: „Przyszli po Żydów i nikt się nie odezwał, przyszli po Cyganów i homoseksualistów, i nikt się nie odezwał, a później przyszli po mnie, i nie było już się komu odezwać”⁶⁶.

Niezwykle często cytowana wypowiedź może wydawać się banalna, kiedy jednak narrator opowiada o dyskusji, w której reżyser Derek Jarman dowiedział się od parlamentarzysty torysów, że jest „chemicznie nie zrównoważony, obrzydliwy” i że należy „wypalić tę infekcję z Narodu”⁶⁷, słowa pastora Niemoellera nabierają nowego sensu. Jak podkreśla Jarman, wystarczyłoby podstawić pod słowo homoseksualista określenie innej mniejszości, by wypowiedź stała się zupełnie nie do przyjęcia⁶⁸. Parlamentarzysta posługuje się mową nienawiści, swą wypowiedź buduje na uprzedzeniach i przesądach, które jednocześnie umiejętnie podsycy. W takiej sytuacji niezbędna jest edukacja – ta jednak została skutecznie ocenzurowana. Zinstytucjonalizowana homofobia może prowadzić do największej tragedii, zdaje się wskazywać Jarman.

Życie homoseksualisty to ciągle bycie kameleonem⁶⁹, który ukrywa przed otoczeniem swoją prawdziwą naturę, znosząc w milczeniu wszystkie obelgi. Chorzy na AIDS również są na nie narażeni – im jednak, jak wspomniałam we wprowadzeniu do tego rozdziału, jako „niemoralnej grupie ryzyka” odmówiono jakiegokolwiek pomocy. Nie mieszczą się w przestrzeni wyznaczanej przez wartości rodzinne. Wizja obozu koncentracyjnego, którego więźniowie, losowo wybierani do roli wolontariuszy, wykorzystywani są jako ruchome cele dla ćwiczeń wojskowych jest dość odległa – należy wszakże pamiętać, że w początkach epidemii AIDS regularnie pojawiały się postulaty budowania miejsc odosobnienia.

W ten sposób Jarman, wykrzykując swoją wściekłość i bezsilność, kreśli wizję dalszego rozwoju homofobicznej histerii. Wstrząsające wrażenie, jakie robi *Sod'em*, bierze się nie tylko ze sprawności w tworzeniu fikcji. Niezwykle istotne jest umiejętne połączenie elementów zaczerpniętych z rzeczywistości współczesnej Jarmanowi ze zdarzeniami i symbolami z przeszłości, w których łatwo można dostrzec kolejny etap prześladowań. Zauważmy raz jeszcze – mechanizmy, rządzące homofobicznymi (a także innymi) prześladowaniami są niezależne od czasu i miejsca. Nieco dokładniej zarysowuje się to w filmie *Edward II*, który również, balansując między przeszłością a teraźniejszością, pokazuje ów uniwersalny schemat.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 190.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 191.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 193.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 192.

W przypadku filmowej adaptacji historii angielskiego króla Jarman po-
dąża tropem autora dramatu – już Marlowe, usuwając znaczące fragmenty
historii (to znaczy polityczne przyczyny buntu przeciw królowi) nakierowuje
nas na czytanie postaci jako naznaczonej stygmatem ofiarniczym. Oskarżenia
o pogrążanie kraju w chaosie nie brzmią u Marlowe'a przekonująco, natomiast
niechęć do homoseksualnego króla i jego kochanka wydaje się jak najbardziej
wyraźna. Jarman, usuwając nawet te nieliczne elementy odwołań do rozgry-
wek politycznych i problemów gospodarczych, przesuwając sugerowane znacze-
nie jeszcze bardziej w stronę procesu ofiarniczego. To pierwszy istotny element
Jarmanowskiej wizji: Edward II został oskarżony o zbrodnie wręcz niepraw-
dopodobne.

Takie odczytanie potęguje jeszcze wprowadzenie punktu widzenia Edwar-
da II jako perspektywy narracyjnej. Zmiana ta jest znacząca, bowiem pozwala
na opowiedzenie historii prześladowania z perspektywy (niedoskiej) ofiary, po-
kazuje jedynie tyle, ile wiedział kozioł ofiarny, który nie rozumie⁷⁰ swojej winy.
W ten sposób można wytłumaczyć pominięcie określonych fragmentów tekstu.
Jednak rola owego filtru subiektywizmu nie ogranicza się do usprawiedliwie-
nia usunięcia części wydarzeń. Wydaje się, że w pewnym sensie obnaża także
fikcyjny, w interpretacji Jarmana, charakter zarzutów. W kapitalny sposób
ilustruje to scena rozmowy z parami, którzy domagają się wygnania Gavesto-
na i powtarzają zarzut słabości Edwarda II, wysnuty z lektury pism historycz-
nych – dialog odbywa się w sali gimnastycznej, gdzie król, jego faworyt i kilku
innych mężczyzn intensywnie ćwiczą⁷¹.

Tym, co naprawdę się liczyło, były znaki selekcji ofiarniczej. Jarman
zdaje się powtarzać to za Marlowem, który, jak wspomniałam w rozdziale 3.,
właśnie z uwagi na homoseksualizm bohatera wybrał historię Edwarda II.
W przypadku króla takim znakiem jest przede wszystkim odmienność seksu-
alna, choć i samo bycie władcą, jak sugeruje Girard, może stać się swoistym
stygmatem. Edward II w oczywisty sposób odbiega od przyjętych norm, przy-
czym, warto dodać, samo posiadanie faworyta jeszcze nie byłoby drastycznym
ich złamaniem. Najbardziej problematyczne jest, jak sugeruje Jarman, to, że
Edward II nie ukrywał swojego związku z Gavestonem, mówiąc dzisiejszym
językiem – był otwartym gejem. W pewnym sensie potwierdza to scena, w któ-
rej masowany przez przystojnego masażystę (sygnał sugerujący dwuznacz-
ność sytuacji) Kent wygłasza monolog, w dramacie przynależny Mortimerowi
Seniorowi, o dawnych władcach i ich kochankach. Takie postawienie sprawy
jest także dość wyraźną aluzją do sytuacji Jarmanowi współczesnej i rozwa-
żań o kwestii coming outu i homoseksualnej szafy. Jak pisze w kontekście
rozumienia homoseksualizmu przez socjologię dewiacji Jacek Kochanowski:

[...] nie jest największym problemem społecznym fakt, że jakieś jednostki podejmują wspól-
życie seksualne z osobami tej samej płci. [...] Faktem domagającym się opisu jest jawność,

⁷⁰ W tym świetle istotne wydaje się wahanie Edwarda II przed zrzeczeniem się korony, które
okazuje się zawołowaną zgodą na przyjęcie na siebie winy. Ważne, że robi to głównie ze względu
na syna.

⁷¹ William Pencak, *The Films of Derek Jarman*, North Carolina–London 2002, s. 63.

otwartość niektórych homoseksualistów, ponieważ w gruncie rzeczy dopiero jawna obecność homoseksualistów w przestrzeni publicznej stanowi naruszenie ładu społecznego⁷².

Także Gaveston, kochanek króla, jest obdarzony cechami predestynującymi go do roli kozła ofiarnego – jest nie tylko homoseksualistą, lecz również – co podkreśla i dramat i filmowa adaptacja – obcokrajowcem⁷³, w dodatku o zdecydowanie niższym statusie społecznym. W tym sensie związek Edwarda z Gavestonem narusza przynajmniej kilka zasad rządzących społeczną hierarchią.

W adaptacji Jarmana doskonale widoczny jest aspekt zarażania się złem. W filmie dominują układy bliźniacze: Edward II – Gaveston, Izabela – Edward, Edward – Mortimer, Izabela – Mortimer, Izabela – Gaveston. Pożądliwość Mortimera skierowana jest na władzę, tę, którą Edward II daje Gavestonowi (a wedle obowiązujących reguł należy się ona arystokratom). Izabela reprezentuje raczej pożądliwość w sensie erotycznym, bardzo mocno wyeksponowaną przez Tildę Swinton. Podkreślmy, że ginie jedynie Gaveston, ale też, dla czytelności relacji między bohaterami, postać Spencera (w dramacie są to dwie osoby) została zmarginalizowana.

Zło, którym można się zarazić, pożądliwość udzielająca się wszystkim uczestnikom są szczególnie wyraźne w scenie podpisywania wyroku banicji dla Gavestona. Kolejni sygnatariusze zaznaczają, jak bardzo pragną już złożyć podpis na owym dokumencie, w pewnym sensie napędzając wzajemnie swą nienawiść. Istotne, że grupa przeciwników króla przedstawiona jest jako jednomyślna i dlatego właściwie niezróżnicowana (jedyne zindywidualizowanymi postaciami są Izabela i Mortimer). Lordowie zostali sportretowani podobnie jak tłum w *Diabłach*, co w pewnym sensie przypomina, że w procesie ofiarniczym nie można zająć pozycji neutralnej.

W tym miejscu niezwykle istotna jest postać Kenta, niejako Poncjusza Piłata, który sam nie wie, czego chce, a najbardziej chyba chciałby stać z boku, co jest niemożliwe⁷⁴. Kent miota się między stronami sporu. W momencie uwięzienia Edwarda II dostrzega lotrostwo, jakie się dokonuje i daje wyraz swoim spostrzeżeniom. W ten sposób odsłania naturę mechanizmu, powoduje, że przestaje on działać – Kent potwierdza niewinność ofiary. W tym momencie Izabela przegryza mu gardło. Bardzo drastyczne rozwiązanie inscenizacyjne zaproponowane przez Jarmana, wyraźne odniesienie do wampiryzmu, można czytać i jako znak mimetycznego pożądania, i jako aluzję do sytuacji współczesnej, w której to gejów pokazuje się właśnie jako wampiry⁷⁵.

Jarman definitywnie rezygnuje z przemocy ofiarniczej. Owszem, ginie zamordowany w okrutny sposób Gaveston; skądinąd już scena wygnania królewskiego faworyta zawiera widoczne odniesienia dla typowych w procesie

⁷² Jacek Kochanowski, *Fantazmat różNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004, s. 103.

⁷³ Jeden z najczęstszych znaków selekcji ofiarniczej. W przypadku kryzysu AIDS motyw obcego pochodzenia epidemii, jak wspominałam, był dość szeroko eksploatowany.

⁷⁴ Zob. R. Girard, *Koziół...*, s. 155–156.

⁷⁵ Zob. też: Martin Quinn-Meyler, *Opposing 'Heterosoc': Jarman's counter-hegemonic activism*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. Chris Lippard, Trowbridge 1996, s. 127–128.

ofiarniczym form egzekucji (szpalery plujących na przechodzącego bohatera, ubranego w kurtkę ewidentnie przynależną współczesnym kontestatorom). Jednak Edward II Jarmana nie zostaje stracony. Tradycja Marlowe'owska wydaje się tu jednak tak silna, że rozwiązanie adaptatora jest początkowo wątpliwe. Owszem, Jarman pokazuje – za Holinshedem – sposób, w jaki Edward II został zamordowany⁷⁶, jednak pokazuje to jako koszmar senny głównego bohatera, niejako zmaterializowanie prośby z dramatu o zademonstrowanie śmiertelnego ciosu. Lightborn Jarmana całuje swoją niedoszłą ofiarę i odrzuca jednocześnie przygotowane narzędzie zbrodni.

Ale też pamiętajmy, że w dramacie przemoc nie kończy się na zamordowaniu Edwarda II. Syn króla przejmuje władzę i nakazuje zabicie uzurpatora Mortimera, zaś matkę wtrąca do więzienia. Jedną z najbardziej makabrycznych scen dramatu jest przyniesienie głowy Mortimera w klatce. Warto więc wspomnieć, że ten właśnie element⁷⁷ wyrzuca z tekstu Jarman, który w zakończeniu wprowadza klatkę, w której tkwią razem Mortimer i Izabela. Edward III tańczy, spoglądając na parę, w damskich butach i z wielkimi kolczykami w uszach. W innej (zewnątrznej?) przestrzeni siedzą demonstranci, wyraźnie queerowi, na coś czekają. Takie zakończenie wskazuje dość jednoznacznie na odrzucenie ostatniego elementu procesu ofiarniczego.

5.4. „Nienawidzili Mnie bez powodu”: figura Chrystusa w *The Garden*

Wyrazistym przedstawieniem kryzysu AIDS i towarzyszącej mu fali homofobii jest *The Garden*. Z uwagi na to, że w filmie odnaleźć można wiele tropów charakterystycznych dla twórczości Jarmana, jak rozumienie represji, subwersywne prze-pisywanie historii, wprowadzanie przestrzeni autobiograficznej, jego całościowa analiza wydaje się w tym miejscu pracy kusząca.

Istotną komplikację wprowadza to, że sposobem na mówienie o AIDS i jej wpływie na egzystencję mniejszości homoseksualnej stała się figura Chrystusa. Jak wskazuje René Girard, wyjątkowość Ewangelii wśród innych wyobrażeń mitologicznych polega na ujawnieniu mechanizmu ofiarniczego, obnażeniu zasad działania przemocy. Jedynie bezwarunkowe – takie jak Jezusa – podporządkowanie się przykazaniu miłości, głoszonej nauce o Królestwie Bożym daje szansę na zahamowanie kryzysu inne niż kolejny mord założycielski, który może zbudować jedynie kulturę opartą na gwałcie. Pojawienie się człowieka

⁷⁶ Sposób ten – wbicie rozżarzonego pręta w odbyt – eksplicytnie nawiązuje do grzechu, za jaki Edward II miał ponieść karę. Jak piszą Paweł Leszkowicz i Tomek Kitliński, karą za stosunki analne, a szerzej seks niespełniający funkcji reprodukcyjnej, były różne rodzaje kární, skoncentrowane na źródle grzesznej przyjemności. Oprócz przykładów inkwizycyjnych muzeów czy właśnie Edwarda II podają oni nazistowskie obozy koncentracyjne, w których podobne tortury stosowano wobec więźniów podejrzewanych o homoseksualizm (zob. Paweł Leszkowicz, Tomek Kitliński, *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Kraków 2005, s. 69–70).

⁷⁷ Element skądinąd zaskakująco zbliżony z historią Jana Chrzcziciela i w ogólności specyficznym traktowaniem głów, co zaznacza Girard – zob. R. Girard, *Koziół...*, s. 199–201.

całkowicie niewinnego, poddającego się owemu mechanizmowi, pokazuje niejawną naturę owych zasad. Ważne jest, co podkreśla Girard, że śmierć Jezusa – śmierć z decyzji tłumu – nie powinna być odczytywana w kategoriach ofiary sakralnej, ale odsłonięcia „rzeczy ukrytych od założenia świata”, obnażenia i w pewnym sensie unieważnienia określonego porządku⁷⁸.

Tak też *The Garden* przede wszystkim demaskuje. Demaskuje rozmaite zabiegi, które potrafi przedsięwziąć homofobiczne społeczeństwo, by pozbyć się niechcianych ludzi, spychając ich na margines, ale także to, co pozwala mu istnieć w określonym kształcie. Wściekłość Jarmana maskowana jest nieco niezwykle nostalgicznością filmu, jednak ostateczne diagnozy, niekiedy cokolwiek uproszczone, cechuje ogromny radykalizm.

O personalnym charakterze filmu pisałam już przy okazji rozważań o autobiografizmie. Przypomnijmy – część materiału została nakręcona w domu Jarmana w Dungeness. Wielokrotnie kamera portretuje artystę podczas codziennych zajęć. Umożliwia to traktowanie filmu jako osobistej wypowiedzi twórcy, wprowadza elementy przestrzeni autobiograficznej. Ale także proponuje ściśle związanie losu Jarmana – czekającego na śmierć z powodu AIDS – z losem Chrystusa.

Figura Chrystusa pojawia się w filmie na kilka sposobów. Przywoływany jest przez pokazywanie rzeźb i obrazów, znajdujących się w pracowni Jarmana, o czym już wspominałam. Jarman czyni też Chrystusa bohaterem swojego filmu, po pierwsze, wprowadzając postać, którą określe jako Chrystusa zmarłychwstałego, po drugie, przedstawiając los pary homoseksualistów odtwarzający schemat Pasji.

Chrystus zmarłychwstały pokazany jest zgodnie z ikonograficzną tradycją: mężczyzna ubrany w biały płaszcz, bosy, często wskazuje na stygmaty. Nie mogę oprzeć się skojarzeniu, że ukazując jego bezsilność, brak wpływu na rzeczywistość, która toczy się swoim trybem, Jarman podąża tropem inspirującego go Kennetha Angera. W kontrowersyjnym (jak chyba wszystkie jego prace, naznaczone w równym stopniu homoseksualizmem ich autora, co praktykowanym przezeń okultyzmem) *Scorpio Rising*, również portretującym moment kryzysu, Anger przywołuje postać Chrystusa, wykorzystując *found footage* z niemego filmu Cecila B. DeMille’a *The King of Kings*. Zestawia ów materiał z rejestracją działań bohaterów-motocyklistów, odnajdując wiele niepokojących podobieństw. Wskazuje także na to, że nie mamy do czynienia z niczym innym, jak tylko z (pop) kulturowymi przetworzeniami mitów, które w ten sposób tracą siłę oddziaływania. Wydaje się, że w taki sposób można także interpretować postać zmarłychwstałego Chrystusa w filmie Jarmana, być może kładąc większy nacisk na fakt, że dla Jezusa raczej zabrakło miejsca w dzisiejszym społeczeństwie.

Postać tę widzimy głównie podczas samotnych wędrówek pustą drogą między dwoma rzędami słupów wysokiego napięcia⁷⁹. Pozbawiona jest jakie-

⁷⁸ Zob. René Girard, *Rzeczy ukryte od założenia świata*, przeł. Mirosława Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1983, nr 12 (149).

⁷⁹ Mimochodem kojarzącą się z obrazem drogi zamykającym *Diabły* Kena Russella. Ciekawe, że Russell z podobną intencją, jak Anger, odwoływał się również do przywołanego filmu DeMille’a,

gokolwiek wpływu na zdarzenia; bywa, że atakują ją ludzie czołgający się u stóp, przypominający nacierające zwierzęta (dotyczy to zwłaszcza mężczyzny z początkowych scen filmu, ubranego w skąpe skórzane ubranie, kojarzące się z mundurem policyjnym i strojem sadomasochistów). Gdy jest świadkiem nieokreślonych bliżej zmagających się nagich chłopców, również nie robi nic poza biernym przyglądaniem się. Kiedy podchodzi zbyt blisko – po prostu opędza się od nich.

Najbardziej wyrazistą sceną, przedstawiającą samotność postaci, jest jedna z kończących film, gdy Chrystus zmartwychwstały spotyka postać Biegacza. Pokazuje mu dłoń z raną po gwoździu – Biegacz puka się w czoło. Następnie bierze do rąk gwizdek i zaczyna wygwizdywać Chrystusa, jasno pokazując, że dla jego przesłania nie ma tu miejsca. Kto bowiem, zdaje się mówić Biegacz, w naszym szczęśliwym świecie, wyposażonym w karty kredytowe, którym patronuje nikt inny tylko Judasz, pozwoliliby się ukrzyżować w imię swoich przekonań? Lub miłości? Każdy z mężczyzn odchodzi w swoją stronę.

W wątku Chrystusa zmartwychwstałego pojawiają się także fotoreporterzy-terroryści. Znaczące, że robią zdjęcia, kiedy całuje go młody mężczyzna; dodatkowo wrażenie represyjności tej sceny wzmacnia widoczne w kadrze ogrodzenia z siatki, z drutem kolczastym na górze. Obecność uzbrojonych w aparaty fotograficzne reporterów, w czapkach-kominiarkach i czarnych, militarnych strojach (postaci te jednoznacznie kojarzą się z *The Last of England*) wprowadza wrażenie terroru, ale także wskazuje istotne źródło represji. Reporterzy-terroryści w jednej z wcześniejszych scen bezpardonowo wdzierają się w życie Matki Boskiej, fotografując ją nie tylko wtedy, gdy im na to pozwala, ale również, gdy przed nimi ucieka; wtedy brutalnie przewracają ją na ziemię i siłą przytrzymują, co wygląda niczym gwałt. Jeśli przypomnimy sobie gorzkie uwagi na temat manipulowania informacjami i chęci znalezienia skandalu, jakie Jarman czynił zwłaszcza w *At Your Own Risk*, jasne wyda się oskarżenie przede wszystkim popularnej telewizji i brukowych gazet, w pogoni za sensacją nader często podsycających nienawiść społeczną do zarażonych. Ponadto warto przypomnieć, że gazety niejednokrotnie podawały mylne informacje na temat HIV/AIDS, które mogły przyczynić się nie tylko do wzrostu uprzedzeń, lecz także wzrostu zachorowań.

Zauważmy też, że w *The Garden* wskazać można wątek autotematyczny. Miejszem akcji bywa upiornie mocno oświetlony (tak, by widać było absolutnie wszystko) plan filmowy, kilkakrotnie słychać dźwięki z planu; sam twórca także pojawia się przed kamerą. Można to, zwłaszcza w kontekście wspomnianego motywu fotoreporterów-terrorystów, interpretować jako wyraz próby przejścia dyskursu. Taką próbą wydaje się film Jarmana, osobista wypowiedź

inscenizując czarno-białą wizję Siostry Joanny. Przypomnijmy też dającą się łatwo wyinterpretować z tekstu filmowego paralelę między głównym bohaterem Urbanem Grandierem, księdzem spalonym na stosie za herezję, a Chrystusem. *Diabły* pokazują moment kryzysu (wywołanego skądinąd epidemią dżumy) i sposoby jego zażegnania, dowodząc, jak łatwo jest to zrobić kosztem człowieka niewinnego wprowadzić, ale swoją odmiennością doskonale predestynowanego do roli ofiary przemocy. Działania Grandiera także mają moc ujawniania mechanizmu, który rządzi działaniami Inkwizycji.

na jeden z bardziej gruntownie zafałszowanych w społecznej świadomości tematów.

Mękę w *The Garden* odtwarzają inni bohaterowie, para grana przez Keitha Collinsa⁸⁰ i jego przyjaciela Johnnynego Millsa. Jarman tłumaczył tę decyzję niemożnością zaangażowania do tej roli Seana Beana z powodu poglądów religijnych jego rodziców (Świadków Jehowy). Wtedy właśnie narodził się pomysł, by postać Chrystusa była dwoista, by wcieliła się w nią gejowska para⁸¹. Jak wiele decyzji Jarmana, i ta została podjęta spontanicznie i przypadkowo wobec trudności realizacyjnych; niesie ona jednak istotne znaczenia. Przede wszystkim jasno określa porównanie homoseksualistów i Chrystusa, wskazując, że ich jedyną „winą” jest miłość – tak, jak jedyną „winą” Chrystusa, wedle Girarda, było podporządkowanie się do końca przykazaniu miłości.

Parę bohaterów poznajemy, gdy na plaży „puszczają kaczki”; widać radość płynącą z zabawy, poczucie beztroski. Chwilę później, siedząc pod łodzią, zaczynają się całować. Nastrój niczym niezmałconego szczęścia zaburza wmontowane w scenę ujęcia pogrążonej w półmroku postaci, oświetlonej migotliwym, ciepłym światłem świecy; na twarzy maluje się zmartwienie, po drugiej części sceny słychać krzyk. Rzuca to cień na pogodny charakter sceny znad morza, antycypując bieg wydarzeń. Ogień, a zwłaszcza świece, będą w dalszej części filmu wiązane ze śmiercią i umieraniem.

W kolejnej scenie z udziałem bohaterów, nadal jeszcze nieokreślonych jako Chrystus, widzimy ich podczas kąpieli w wannie; w tle sceny krajobraz ze skałami, co powoduje wrażenie swoistego wydzielenia tej przestrzeni. Nieco później do kąpieli dołączy dziecko, pojawiające się w różnych momentach filmu. Scena zmontowana jest z ujęciami kąpieli innego mężczyzny, któremu ów chłopczyk pomaga. Tłem muzycznym jest śpiewana przez dzieci piosenka o pożarze Londynu. Oczywiście są tu znaczenia wiązane z rytualnym obmyciem i chrztem; ważniejsze jednak wydaje się to, jakie rozwinięcie znajduje owa sekwencja: w ścieżce dźwiękowej krzyk, muzyka staje się bardziej niepokojąca, mężczyzna zaś wykonuje gest zasłaniania obiektywu ręką, zaczyna uciekać przed najwyraźniej natrętnymi fotoreporterami. Zza szyby przygląda się temu chłopczyk; rzecz dzieje się na planie filmowym. Takie połączenie montażowe potwierdza przywołane wcześniej rozpoznanie, sugeruje, że czułe zachowanie, pocałunki i pieszczoty w wannie mogą spotkać się jedynie z naganą, śledzone i podglądane przez ludzi żadnych sensacji.

Nazwanie pary Chrystusem ma miejsce w scenie, w której bohaterowie otrzymują gałązki palmowe. Znowu portretowani są jako kompletnie bierni, łagodni, delikatni i czuli – po raz kolejny widzimy, jak się całują. Zdecydowanie stanowią zaprzeczenie przemocy, jaką jest przesycony świat obok nich. Wydaje się, że w obronie swojego prawa do miłości poddają się wyrokowi, jaki na nich spada; bez słowa protestu – i bez słowa w ogóle – zgadzają się na wszystko, co ich spotyka. Milczenie bohaterów jest bardzo znaczące – homoseksualistom (i nie tylko im, dotyczy to wszystkich marginalizowanych w dyskursie społecz-

⁸⁰ W obsadzie wymieniony, zgodnie z własnym życzeniem, jako Kevin Collins.

⁸¹ Derek Jarman, *Modern Nature*, London 1991, s. 188.

nym grup) odebrano prawo głosu. Ich doświadczenie nie może zostać wypowiedziane, bowiem jego wypowiedzenie wprowadziłoby je w obręb życia społecznego. Pozostając nienazwanym, pozostaje nieistniejącym. „Wychodząc z szafy” i zabierając głos, ludzie ci jednak zaczynają mówić w języku obowiązującego dyskursu, w tym przypadku – homofobicznego. W *The Garden* milczenie obdarzone jest w pewnym stopniu dobrowolnością, zupełnie jakby bohaterowie świadomie nie podejmowali obrony, wiedząc, że jej podjęcie jest równoznaczne z zaakceptowaniem i potwierdzeniem istnienia reguł gry, jaka umożliwia ich prześladowanie. Wybierają zatem – pełne znaczenia – milczenie.

Dalsza część filmu, po sekwencji *Think Pink!* oraz scenach z wesela – te fragmenty są swoistą dedykacją dla autorów Clause 28 – odwołuje się już w dość oczywisty sposób do zdarzeń ewangelicznych. Interesująca jest sekwencja, w której trzej Święci Mikołajowie podglądają śpiącą parę. Jeden z nich trzyma kamerę wideo, przez moment na ekranie pojawia się czarno-biały obraz, jakby właśnie przez nią zarejestrowany. Odwołuje się to do wątku foto-reporterów, ale także wpisuje w inny ciąg, krytyki popkultury, o którym za moment. Scena ta bezpośrednio poprzedza zdarzenia w łaźni, będące odpowiednikiem sądu nad Jezusem – najważniejszą postacią jest tam demoniczny Poncjusz Piłat, grany przez Jacka Birketta. Wszyscy w łaźni dobrze się bawią, śmieją się, jeden z obecnych wykonuje obłądny taniec z opróżnioną misą, z wściekłością uderzając nią o podłogę. Para kochanków stoi zupełnie biernie, niewzruszenie. Jeden z nich płacze, drugi reaguje otarciem łzy, przytulają się do siebie. Czułość i delikatność tej pary znów drastycznie kontrastuje z miejscem, w jakim się znalazła.

Scena dręczenia rozgrywa się w barze, w rodzaju tych, w jakim czasem bywają policjanci po służbie. Ujawnia to kolejny element, budujący portret represyjnego systemu społecznego. Przypomnijmy tu surrealistyczną przypadkowość okrucieństwa policji w *Jubileuszu*, ale także wszelkie uwagi, jakie pod adresem funkcjonariuszy czynił w swoich dziennikach Jarman, skwapliwie notujący koleje ruchu gejowskiego. Kochankowie zostają przywiązani do krzeseł i, co jest znaczące, także zakneblowani. W tym momencie odebrano im możliwość wypowiedzi, zmuszono do milczenia. Oprawcy smarują ich dżemem, przyczepiają puch z podartej kurtki (znów mimowolne skojarzenie ze *Scorpio Rising*). Zachowują się, jakby wszystko było świetną zabawą, jeden z nich zaczyna śpiewać arie operową, agresja narasta. Jak wskazuje Pencak, scena ta nie jest pozbawiona ładunku erotycznego – gest rozdzierania kurtki jest także gestem obnażania się. W tym sensie mielibyśmy do czynienia z jedną z przestrzeni, w jakich dochodzi do głosu homoerotyczne pożądanie w homofobicznej kulturze⁸². Również scena biczowania posiada walor, nazwijmy go, rozrywkowy. Tym razem oprawcy są ubrani w stroje Mikołajów, ale już bez czapek i bród. Piją coś – alkohol? – i dobrze się bawią. Wrażenie autentyczności cierpienia intensyfikuje użycie w tle sceny obrazu zabarwionej na czerwono wody, przypominającej krew.

⁸² Zob. W. Pencak, *op. cit.*, s. 39.

Droga krzyżowa odbywa się w kompletnej pustce. Kochankowie niosą swój krzyż, pojawiają się dwie zamaskowane postaci, w stroju kojarzącym się z Wielką Inkwizycją, a bardziej współcześnie – z Ku-Klux-Klanem. Jedyną osobą, jaką spotykają, jest transwestyta, który zdejmuje perukę, klęka i całuje stopy Chrystusów. Ów swoisty *coming out* dokonany przez transwestytę, mający charakter gestu solidarności jest znaczący także w kontekście nieco wcześniejszej sceny ataku na osobę naruszającą granice płci.

Oto wzdłuż muru biegnie pochylony mężczyzna w dragu, ucieka przed wściekłością kobiet. Temu napadowi na jawnogrzesznicę, oczywiście, towarzyszą fotoreporterzy, wszystko obserwuje zadowolony mężczyzna w garniturze, który pojawia się też jako Biegacz. Tym zatem, co dziś zasługuje na ukamienowanie (a nikt nie staje w obronie jawnogrzesznicy!) jest obnażenie sztuczności naturalnego charakteru takich kategorii jak płeć⁸³, pokazanie, że można je podważyć, zakwestionować. Scena ta ujawnia także patriarchalny porządek – to kobiety rzucają się na mężczyznę, który w pewnym sensie narusza granice ich świata, władza (spojrzenia), kontrola należy natomiast do mężczyzny.

Wróćmy do wątku Pasji. Ważne wydaje się, że jedyną osobą zdolną do okazania współczucia jest ktoś obdarzony podobnym stygmatem odmienności. Zauważmy też, że solidarność ta związana jest z ujawnieniem się. W kolejnej scenie zobaczymy Chrystusów już martwych, na łóżku. Przychodzą trzy płaczące kobiety, poprawiają zwłoki, prosektoryjnym zwyczajem nakrywają je białym prześcieradłem. W tym świecie po Pasji nie następuje zmartwychwstanie – jak sugeruje Pencak⁸⁴. Czy jednak? Dwie ostatnie sceny nie wydają się umożliwiać tak kategorycznie jednoznacznej odpowiedzi, choć pozostawiają przede wszystkim wątpliwości. Odpowiedź na to pytanie odłożmy jeszcze na chwilę.

Trudno jednoznacznie określić charakter zmartwychwstania w przypadku Chrystusa, na pewno natomiast zmartwychwstaje Judasz, którego główną cechą charakterystyczną jest to, że występuje w reklamie karty kredytowej. Diaboliczny prowadzący spot, odrywający się na moment od swojego motocykla (!), śpiewa wesołą piosenkę, z natrętnie powtarzaną frazą „Thank you, Judas”. Judasz zatem już nie jest zdrajcą, ale patronem nowej karty płatniczej – świątecznej karty płatniczej, dodajmy. Zdaniem Pencaka, scena ta wskazuje, jak „zakupy i wydawanie pieniędzy stało się substytutami religijności i erotyzmu”⁸⁵. To pierwsze, co o masowej kulturze mówi Jarman.

Kolejne sceny odwołują się do Bożego Narodzenia. Spisywaniu historii rodzin Jezusa towarzyszą obrazy świąt takich, jakimi je rozumiemy w kulturze konsumpcjonistycznej – a więc neonów, choinek, kościołów. Pencak pisze

⁸³ Zob. np. uwagi J. Butler o *drag* (Judith Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, przeł. Ewa Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3)) oraz interesujące studium rozumienia transgenderyzmu w wieku XVII (Alicja Kusiak, *Pamiętniki Pani de Sancy przebranej za opata. Transgenderyzm na dworze Ludwika XVI.*, [w:] *Odmiany odmienia...*

⁸⁴ W. Pencak, *op. cit.*, s. 40.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 34.

wprost o „diabolicznym *show* świetlnym”⁸⁶; w tym sensie krajobraz współczesnych światów byłby przede wszystkim tworem i polem działania Lucyfera⁸⁷.

Istotnym uzupełnieniem sceny z Judaszem jest wykonanie piosenki *Think Pink!*⁸⁸, zrealizowane również w charakterystycznej telewizyjnej manierze. Piosenka ta to przebój z roku 1957, błahy utwór o wyższości różu nad innymi kolorami. Zaczyna się znamienną apostrofą do „kobiet Ameryki”, nie, „kobiet całego świata”. Wszystkie kobiety, jeśli chcą być atrakcyjne i spełniać ujednoczone na różowo wymogi piękna, powinny pozbyć się czerni, czerwieni, beżu... i zacząć myśleć na różowo. Wykonująca piosenkę zaczyna od zdjęcia i odrzucenia rękawiczek, powtarzając w ten sposób słynny gest Rity Hayworth. Nie chodzi tu bynajmniej o odrzucenie określonego modelu kobiecości, choć zapewne w ortodoksyjnej wersji *Think Pink!* nie mieści się taka doza samodzielności i samoświadomości, ani nawet erotyzmu, jaką prezentowała bohaterka Hayworth.

Wybór takiej piosenki wskazuje na patriarchalny charakter współczesnej kultury Zachodu, to jasne. Patriarchalne wymogi nie ograniczają się do definiowania miejsca kobiety w społeczeństwie, one także narzucają jedynie słuszną orientację seksualną i jedynie słuszny model rodziny. W scenie tej jednak znajdziemy coś jeszcze – przypomnijmy, że w hitlerowskich obozach zagłady znakiem homoseksualistów był różowy trójkąt, teraz przejęty jako symbol przez ruch queer; obok wykonawczyni w pewnym momencie pojawia się para kochanków, w różowych (w optyce patriarchalnej absolutnie niemęskich – różowy to kolor stosowny dla małych dziewczynek) garniturach, z dzieckiem na ręku. Obrazy przesuwające się w tle sceny to zdjęcia z parady Gay Pride. Zatem, paradoksalnie, scena ta, zawierająca niebezpośredni ładunek rasistowski (zwrot *banish the black* niesie bardzo określone konotacje), staje się wezwaniem do akceptacji odmienności, ale i złowrogim przypomnieniem, do czego każda forma rasizmu prowadzić może.

Wspomnijmy jeszcze, jakim przekształceniom ulega obraz Ostatniej Wierzy. Jako pierwsza pojawia się scena „harmonii szklanej”⁸⁹ – za stołem siedzą ciemno ubrane kobiety w chustach na głowach. Palcami wodząc po szklanych kielichach, wydobywają z nich dźwięki. W kilku momentach pojawia się kobieta, która staje za nimi z rozkrzyżowanymi rękoma. Scena ta powraca w filmie kilkakrotnie, z jakąś niepokojącą powtarzalnością. Daje się zinterpretować w kategoriach prze-pisania znanego motywu – w tym przypadku apostołów za stołem zastąpiły kobiety, po raz kolejny mamy do czynienia z transformacjami związanymi z kategoriami płci. Dodatkowo jednak nie pojawia się ani chleb, ani wino, jedynie puste (?) kielichy, które służą do tego, by na nich

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Znowu zaznaczyć wypada inspirację Angerem, który dedykował swoją twórczość temu, który był „światłem za obiektywem” (William C. Wees, *Light Moving in Time. Studies in Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1992, s. 108).

⁸⁸ Por. analizę tej sceny w: W. Pencak, *op. cit.*, s. 35. Subwersywne wykorzystanie popularnych przebojów, w których można odnaleźć nieoczekiwane sensy, również odnosi nas do *Scorpio Rising*.

⁸⁹ D. Jarman, *Modern Nature...*, s. 199.

grać. Wskazuje to, być może, na utratę nośności przez określone wyobrażenia religijne, ale też, i takie jest chyba główne oddziaływanie tego obrazu – wprowadza wrażenie cykliczności, niemożności przerwania kręgu zdarzeń, a więc nieuchronności tego, co się stać musi.

Innym razem za stołem Ostatniej Wieczerzy siedzą weselnicy, goście na ślubie pary bohaterów. Wesele to „wzbogacone” zostało wszakże w sugestię, jak dokonuje się socjalizacja. Oto starsza kobieta tańczy na stole flamenco, po chwili zaprasza chłopczyka, zaczynają tańczyć razem. Co ciekawe, kiedy Jarman pokaże sprzątaninę po imprezie, sprzątać będą – zgodnie z tradycyjnym podziałem ról – oczywiście kobiety.

Niejako rozwinięciem motywu socjalizacji jest moment, gdy stół Ostatniej Wieczerzy staje się szkołą. Chłopcu, w rytm miarowych uderzeń kijów o stół, udzielane są lekcje – pisania (pisze na tablicy), geografii (wypożyczony jest w globus), historii (mamy też w komplecie antyczny hełm⁹⁰)... Szkoła jest miejscem wpajania norm społecznych, także tych, które nakazują traktować homoseksualizm w kategoriach dewiacji. I choć, jak w analizowanej już *Pet Shop Boys*⁹¹, nie zawsze się to w pełni udaje, szkoła pozostaje miejscem treningu oczekiwanych zachowań. Pencak w odniesieniu do tej sceny przypomina lekcję Foucaulta: „Oficjalnie usankcjonowana wiedza jest nieadekwatna i doszczętnie niewłaściwa, jest usprawiedliwieniem dla nadzorowania i karania ludzi”⁹².

Finalnie obraz Ostatniej Wieczerzy pojawia się prawie na końcu filmu. Para bohaterów, których chwilę wcześniej widzieliśmy na łożu śmierci, przynosi ogień, tym razem mężczyznom siedzącym za stołem. Można by to potraktować jako sugestię, że jednak zmartwychwstanie się dokonało. Bezkonfliktowe przyjęcie takiej interpretacji uniemożliwia nie tylko to, że mężczyźni ci mają na głowie białe chustki i płonące świece, ale przede wszystkim towarzyszący obrazowi wiersz, który wskazuje określenie siedzących jako zmarłych przyjaciół, tych, którzy już odeszli. Jak Jarman mówi w *The Last of England*, wszyscy jego przyjaciele albo już umarli, albo umierają. Przypomnijmy, że także w ostatnim, niezwykle nostalgicznym wierszu wpisuje swoją egzystencję w doświadczenie wspólnoty, z którą się identyfikuje. Scena ta zatem sugeruje raczej ostateczność nieuchronnie zbliżającej się śmierci, za którą nie czeka zmartwychwstanie.

* * *

Ostatni rozdział pracy podejmuje problematykę związaną z ostatnim okresem twórczości Jarmana, bowiem właśnie pod wpływem osobiście do-

⁹⁰ Jarman przywoływał w swoich dziennikach także to, że wiedza o historii starożytnego Rzymu przekazywana w szkołach jest tendencyjnie zakłamywana i niepełna, wskazując na stosunek antyku do homoseksualizmu, zob. *ibidem*, s. 63.

⁹¹ „Zawsze zachowuj czystość synku / W myśli, w mowie i w uczynku – / W szkole tak kiedyś mnie uczyli, / Lecz chyba sobie nie poradzili...” (fragment utworu *It's a Sin*). Warto też przywołać wspomnienia samego Jarmana, który czasy szkolne postrzegał jako ciąg represji, ale, mimo wielu bolesnych momentów, również był przykładem na to, że nie zawsze wszystko się w pełni udaje.

⁹² W. Pencak, *op. cit.*, s. 37.

świadczanego kryzysu AIDS dzieło artysty ulega znaczącej przemianie. Wyrasta ona z jego dotychczasowej praktyki artystycznej, co starałam się wskazywać w poprzednich rozdziałach, zaznaczając moment, w moim przekonaniu, przełomowy.

Coraz wyraźniejsze stają się odniesienia autobiograficzne, Jarman zaczyna publikować teksty przynależne literaturze dokumentu osobistego. Zmiana dokonuje się także w sposobie wykorzystania elementów przestrzeni autobiograficznej, które nabierają charakteru postawy wyzwania, nakierowanej na dialog z czytelnikiem – Jarman chce w pierwszej osobie mówić w imieniu marginalizowanej grupy.

Drugim bardzo istotnym wymiarem jest coraz większe zaangażowanie polityczne. Aktywność Jarmana staje się w sporej części aktywnością polityczną, analizowane dzieła w pewnym stopniu nabierają cech zaangażowanej publicystyki. Z powodu dramatycznych okoliczności, Jarman sięga po coraz drastyczniejsze środki, jak reinterpretowanie ewangelicznej historii, co zapewne większość oglądających będzie skłonna uznać za balansujące na granicy bluźnierstwa. Bardziej otwarcie rezygnuje z odtwarzania historii – w kolejnych pracach przeważa dyskurs.

Warto w tym miejscu dodać, że nader podobny kształt przyjmuje również twórczość malarska Jarmana. Należy wspomnieć o dwóch cyklach obrazów, *Queer* i *Evil Queen*. W pierwszym zwraca uwagę wprowadzanie strzępów rzeczywistości – artysta malował na powiększonych i zwielokrotnionych fotokopiach specyficznych materiałów znalezionych. W pracy *Letter to the Minister* (1992) wykorzystuje pierwszą stronę homofobicznego tabloidu, natomiast w *Sightless* (1993), odnoszącym się do stopniowej utraty wzroku, tłem uczyni zdjęcia siatkówki, dokumentujące postęp choroby. Ważną rolę odgrywa tekst, na który Jarman wydaje się kłaść nacisk przede wszystkim. Ten właśnie element zdominuje *Evil Queen*, stanowiący połączenie abstrakcyjnych plam barwnych z napisami, będącymi jednocześnie tytułami prac, a odnoszącymi się do różnych aspektów życia z AIDS: *Fuck me Blind* (1993), *Do Lalley* (1993), *Infection* (1993) czy *Scream* (1993)⁹³. W ten sposób, także w malarstwie, Jarman łączy wymiar polityczny i autobiograficzny w przejmującą wypowiedź o śmierci – zarówno fizycznej, jak społecznej.

Filmy Jarmana z okresu epidemii AIDS są głosami w dyskusji o homofobii. Niekiedy historycznymi, niekiedy skandalicznymi – zawsze niezwykle emocjonalnymi. W pracach realizowanych pod koniec życia pokazuje, w pewnym sensie, możliwości przerwania upiornego mechanizmu – tak dzieje się w *Edwardzie II*. Jednak, jak pisałam, rozwiązanie to nie jest w pełni przekonujące.

Aby podsumować wizję świata, jaką w ostatnich latach swojego życia kreował Jarman, wróćmy jeszcze do podobnie nieprzekonującego zakończenia filmu *The Garden*. Para bohaterów oraz chłopczyk, starszy mężczyzna i kobieta,

⁹³ O pracach malarskich z ostatniego okresu twórczości Jarmana w interesujący sposób pisze Stuart Morgan, zob. Stuart Morgan, *Borrowed Time*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. Roger Wollen, London 1996.

która wcześniej zbierała kamienie, dzieli się chlebem, w który owe kamienie się zamieniły. Rozwijają go z papierków niczym cukierki, jedzą, po chwili zaczynają się bawić. Na ich twarzach gości uśmiech. Status tej sceny, rozgrywającej się przy zwyczajnym, „rodzinnym” stole, nie monumentalnym stole Ostatniej Wieczerzy, jest mimo wszystko niejasny. Wobec nostalgicznego pesymizmu całego filmu nie wydaje się, aby to właśnie był moment zmartwychwstania, odzyskania nadziei. Raczej jest to fantazja na temat szczęśliwego świata, w którym wszyscy są równi; w całym filmie przeważa bowiem smutne rozpoznanie: „nasz jest wydzielony, równoległy świat pod gwiazdami”⁹⁴.

⁹⁴ D. Jarman, *Modern Nature...*, s. 172.

Zakończenie

Chcę, żeby świat był pełen małych, puszystych kaczuśzek.

Ostatnie słowa Dereka Jarmana

Bardzo charakterystyczne jest, że „The Independent” informując o śmierci Dereka Jarmana, na pierwszej stronie donosi, że artysta zmarł dwa dni przed głosowaniem w sprawie obniżenia *age of consent* – wieku, od którego osoby (w tym przypadku homoseksualne) mogą legalnie współżyć. W lobbowaniu za ustawą uczestniczył nawet ze szpitalnego łóżka, wysyłając kartki z poparciem¹. Ironią losu jest, że parlament obniżył ów wiek bardzo nieznacznie. Niemniej, wydaje się niezwykle znamienne, że wiadomością z pierwszej strony gazety jest śmierć queerowego aktywisty, nie reżysera, malarza, pisarza. Nekrolog portretujący go jako artystę, umieszczono nieco dalej.

Jarman nie określał się jako reprezentant czy rzecznik ruchu LGBT, choć niewątpliwie bywał za takiego uważany. Podkreślał, że tak naprawdę mówił o sobie², opowiadał własne doświadczenia. Był swoistym kronikarzem *gay liberation movement*, poświęcając mu sporą część swoich dzieł literackich. Aktywnie uczestniczył w działaniach organizacji queer, brał udział w paradach, marszach, demonstracjach, jeśli trzeba było, pikietował redakcję „The Guardian”, występował w telewizyjnych debatach z homofobicznymi politykami, udzielał wielu wywiadów na temat homoseksualności i życia z HIV/AIDS³.

Także tworzył sztukę; aktywność Jarmana miała na celu wprowadzanie tabuizowanych problemów w przestrzeń publiczną. Dlatego też artysta tak często wprowadza do swoich prac elementy autobiograficzne, zaznaczając obecność osoby autora, swoją sygnaturą potwierdzając możliwość egzystencji queer. Ważne jest tu skierowanie do odbiorcy, potrzeba pokazania innych niż heteronormatywna orientacji seksualnych. Mówienie w pierwszej osobie było związane z przekonaniem, że wejście w oficjalny dyskurs, a następnie zmieniienie go, to jedyny sposób, by osoby o nieheteronormatywnej orientacji seksualnej mogły zaistnieć w homofobicznym świecie. Tym samym rzucał wyzwanie

¹ Marianne MacDonald, Steven Ward, *Gay champion dies on eve of vote*, „The Independent”, 21 February 1994, s. 1.

² Simon Garfield, *Gay icon whose courage was awesome*, „The Independent”, 21 February 1994, s. 3.

³ Zob. np. Anthony Clare, *Positive Thinking*, „The Listener”, 16 August 1990.

homofobicznemu, patriarchalnemu społeczeństwu, rządzonemu przez normy, które nieustannie podważał, dekonstruował, których arbitralność obnażał.

Swoją wściekłość i poczucie bezradności wobec dyskryminacji, jakiej doświadczał, Jarman komunikował, mieszając elementy współczesne z zaczerpniętymi z przeszłości. Z wielką nieufnością podchodząc do oficjalnie usankcjonowanej wiedzy historycznej, Jarman odkrywał, dokonywał drastycznego i prowokacyjnego outingu tego, co przemilczane, ukryte, zmarginalizowane. Adaptował teksty literackie i realizował queerowe biografie – każdorazowo zwracając uwagę na uwikłania współczesne, filtrując przez swoją wrażliwość i swoje doświadczenia treść elżbietańskich dramatów i biografie historycznych postaci. Subwersywnie przejmował i dekonstruował ikony i mity, odwracał znaczenia, pokazywał zupełnie inną wersję historii, nie pozwalał zapomnieć, że historia – to zawsze mylna interpretacja.

Warto podkreślić, że prace Jarmana, zwłaszcza z ostatniego okresu twórczości, były prekursorskie wobec nurtu *New Queer Cinema*. I Jarman, i twórcy „kina AIDS” podejmowali tę samą, niekiedy milcząco obecną problematykę (epidemia AIDS), ich filmy dzieliły podobną, rozpadającą się, nieciągłą formę, ale także odrzucanie polityki tożsamościowej i odwrót od budowania pozytywnych wizerunków gejów. Mimo iż w latach siedemdziesiątych pozostawał na marginesie londyńskiego filmowego undergroundu, jego twórczość wywarła duży wpływ na artystów z nurtu New Romantics. W pracach Evansa czy Maybury’ego widać doskonale skoncentrowanie na obrazie, triumf wyobraźni, powrót do tradycji poetyckiej, ale także obrazy nieheteronormatywnej seksualności. Były to filmy personalne, wyrastające z osobistego doświadczenia, rejestrowane na możliwie najtańszej taśmie.

Nie da się oddzielić politycznej aktywności Jarmana od osobistej twórczości – sfera prywatna przenika się z publiczną, podobnie jak tradycja i współczesność, kreując dzieło aktualizujące niezwykle różnorodny krąg odniesień. Jest ono przy tym przesiąknięte niezwykle, przejmującym optymizmem – Jarman, niedługo przed śmiercią, w jednym z wywiadów mówił: „Zdołałem wyprodukować wystarczająco dużo filmów, i w tym sensie jestem szczęściarzem”⁴.

⁴ Chris Lippard, *Interview with Derek Jarman*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. C. Lippard, Trowbridge 1996, s. 169.

Bibliografia

- Aaron M. *New Queer Cinema: an Introduction*, [w:] *New Queer Cinema. A Critical Reader*, ed. M. Aaron, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2004.
- Baer M., *W kregu wykluczeń. Antropologiczne refleksje nad kategoriami tożsamości w narracjach 'gender studies'*, [w:] *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Universitas, Kraków 2006.
- Barańczak S., *Nie igraszka czasu*, [w:] W. Shakespeare, *Sonety*, przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Wydawnictwo a5, Poznań 1996.
- Basiuk T., *'Madres embarazadas?' Wodmiennym stanie: Pedro Almodovar, Elia Kazan i Tennessee Williams*, [w:] *Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie 'gender'*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Śląsk, Katowice 2002.
- Basiuk T., *Niech nas usłyszą. Słuszny gniew jako strategia zwalczania homofobii w sferze publicznej*, [w:] *Homofobia po polsku*, red. Z. Sypniewski, B. Warkocki, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004.
- Basiuk T., Ferens D., Sikora T., *Wstęp*, [w:] *Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie 'gender'*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Śląsk, Katowice 2002.
- Bauman Z., *Jak stać się obcym i jak przestać nim być*, [w:] Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Bauman Z., *Socjologia*, przeł. J. Łoziński, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Warszawa 1996.
- Baxter J., *An Appalling Talent. Ken Russell*, Michael Joseph, London 1973.
- Benedyktowicz Z., *Portrety „Obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
- Biga T., *The principle of non-narration in the films of Derek Jarman*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. C. Lippard, Flick Books, Trowbridge 1996.
- Bojarska-Nowaczyk K., *„Przezięte ciotki niemile widziane” – o homofobii gejów i lesbijek*, [w:] *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Universitas, Kraków 2006.
- Brakhage S., *Metaphors on Vision*, „Film Culture” 1963, No. 30.
- Butler J., *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, przeł. E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3).
- Butler K., Jarman D., *Wittgenstein. The Derek Jarman Film*, [w:] T. Eagleton, D. Jarman, *Wittgenstein. The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film*, British Film Institute, London 1993.
- Caravaggio*, 1986, materiały promocyjne BFI (w posiadaniu British Artists' Film and Video Study Collection).
- Carroll N., *Identity and Difference: From Ritual Symbolism to Condensation in Inauguration of the Pleasure Dome*, „Millenium Film Journal” 1980, nr 6.
- Cegiłka J. J., *Miłość, cierpienie, śmierć – trzy filmy Dereka Jarmana*, „Easy Rider” 1996, nr 8–9.
- Chmielecki K., *Derek Jarman. W cieniu słońca — w świetle błękitu*, [w:] *Autorzy kina europejskiego II*, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2005.

- Clare A., *Positive Thinking*, "The Listener", 16.08.1990.
- Clark T., *War Requiem*, "Time Out" 1989 (kopia tekstu bez pełnego adresu bibliograficznego w posiadaniu British Artists' Film and Video Study Collection).
- Clinch M., *Positive Direction* (wywiad z Derekiem Jarmanem), "The Observer Magazine", 13.10.1991.
- Collick J., *Shakespeare's cinema and society*, Manchester University Press, Manchester–New York 1989.
- Cook M., "Words written without any stopping": *Derek Jarman's Written Work*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. R. Wollen, Thames & Hudson & Barbican Art Gallery, London 1996.
- Cox A., *This is indecent*, "The Guardian", 19.02.2004.
- Crimp D., *Randy Shilts's Miserable Failure*, [w:] *Queer World. The Center for Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. M. Duberman, New York University Press, New York–London 1997.
- Culshaw P., *Pinewood Babilon* (wywiad z Derekiem Jarmanem), "Undercurrents" 1981, nr 44, February–March.
- Curtis D., *English Avant-Garde Film: An Early Chronology*, [w:] *The British Avant-Garde Film 1926 to 1995. An Anthology of Writings*, ed. M. O'Pray, John Libbey Media, University of Luton Press, The Arts Council of England, Luton 1996.
- Czermińska M., *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Darke C., *Wittgenstein*, "Sight and Sound" 1993, Vol. 3, No. 4, April.
- Dąbrowski M., *(Auto)-Biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm – przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Ziemiewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2001.
- Doty A., *Teoria Queer i kultura popularna*, przeł. i oprac. R. Kulpa, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).
- Driscoll L., "The rose revived": *Derek Jarman and the British Tradition*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. C. Lippard, Flick Books, Trowbridge 1996.
- Dunin K., *Falszywi przyjaciele. Pożądana asymilacja czy asymilacja pożądania*, [w:] *Homofobia po polsku*, red. Z. Sypniewski, B. Warkocki, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004.
- Dusinberre D., *British Avant-garde Landscape Films*, "UnderCut" 1983, nr 7/8, Spring.
- Eagleton T., Jarman J., *Wittgenstein. The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film*, British Film Institute, London 1993.
- Egan R., *Drama within drama. Shakespeare's sense of his art in 'King Lear', 'The Winter's Tale' and 'The Tempest'*, Columbia University Press, New York–London 1975.
- Eliot T. S., *Wydrążeni ludzie*, przeł. C. Miłosz, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji, wybór tekstów* K. Boczkowski, W. Rulewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Feay S., *'Edward II' Crimes of Fashion*, "Time Out", 16.10.1991.
- Field S., O'Pray M., *Imaging October, Dr Dee and Other Matters. An Interview with Derek Jarman*, "Afterimage" 1985, No. 12, Autumn.
- le Frenais R., *Assault of Enjoyment. Out on the ledge with Derek Jarman*, [bmw] 1985 (kopia tekstu bez pełnego adresu bibliograficznego w posiadaniu British Artists' Film and Video Study Collection).
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.
- Gardner D., *Perverse Law: Jarman as gay criminal hero*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. C. Lippard, Flick Books, Trowbridge 1996.
- Garfield S., *Gay icon whose courage was awesome*, "The Independent", 21.02.1994.
- Gibińska M., *Burza*, [w:] *Czytanie Szekspira. Interpretacje*, red. J. Fabiszak, M. Gibińska, E. Nawrocka, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Gidal P., *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, [w:] *The British Avant-Garde Film 1926 to 1995. An Anthology of Writings*, ed. M. O'Pray, John Libbey Media, University of Luton Press, The Arts Council of England, Luton 1996.

- Ginsberg A., *Skowyt*, [w:] A. Ginsberg, *Skowyt i inne wiersze*, przeł. G. Musiał, Pomorze, Bydgoszcz 1984.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Girard R., *Rzeczy ukryte od założenia świata*, przeł. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1983, nr 12 (149).
- Goszczyńska M., *Postłowie* [do:] R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Grudin R., *Mighty Opposites. Shakespeare and Renaissance Contrariety*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1979.
- Gusgorf G., *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Haker J., Price D., *Take 10. Contemporary British Film Directors*, Oxford University Press, Oxford–New York 1992.
- Hamlyn N., *Structuralist Traces*, [w:] *The British Avant-Garde Film 1926 to 1995. An Anthology of Writings*, ed. M. O’Pray, John Libbey Media, University of Luton Press, The Arts Council of England, Luton 1996.
- Hanson E., *Undead*, [w:] *Inside Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. D. Fuss, Routledge, New York–London 1991.
- Huxley A., *The Devils of Loudun*, Chatto & Windus, London 1970.
- Hyży E., *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2003.
- Internetowa liturgia godzin*, <http://www.brewiarz.katolik.pl/czytelnia/swieci/01-20b.php3>, [bdw].
- James D. E., *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- James D. E., *Film Diary/Diary Film: Practise and Product in ‘Walden’*, [w:] *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, ed. D. E. James, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Jarman D., *At Your Own Risk. A Saint’s Testament*, ed. M. Christie, Vintage, London 1993.
- Jarman D., *Chroma – A Book of Colour – June’93*, Vintage, London 1995.
- Jarman D., *Dancing Ledge*, ed. S. Allen, Quartet Books, London 1991.
- Jarman D., *derek jarman’s garden*, photographs by H. Sooley, Thames and Hudson, London 1995.
- Jarman D., *Kicking the Pricks*, Vintage, London 1996.
- Jarman D., *Modern Nature*, Vintage, London 1991.
- Jarman D., *Nijinsky’s Last Dance*, “Afterimage” 1985, No. 12, Autumn.
- Jarman D., *Queer Edward II*, British Film Institute, London 1991.
- Jarman D., *Smiling in Slow Motion*, ed. K. Collins, Vintage, London 2001.
- Jarman D., *Sod’em*, [w:] D. Jarman, *Up in the Air. Collected Film Scripts*, Vintage, London 1996.
- Jarman D., *This is Not a Film of Ludwig Wittgenstein*, [w:] T. Eagleton, D. Jarman, *Wittgenstein. The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film*, British Film Institute, London 1993.
- Jones M., *The Flower of Romance*, “Independent Media” 1988, Issue 78, June.
- Jung C. G., *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw w alchemii*, przy współpracy M.-L. von Franz, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Jung C. G., *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1999.
- Jung C. G., *Struktura i dynamika jaźni*, [w:] C. G. Jung, *Rebis, czyli kamień filozofów*, wybór i przekł. J. Prokopiuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.
- Kasperski E., *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm – przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Ziemiewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2001.
- Kaye R. A., *Losing his religion. Saint Sebastian as a contemporary gay martyr*, [w:] *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*, eds. P. Horne, R. Lewis, Routledge, London–New York 1996.
- Keller M., *The Apron Strings of Jonas Mekas*, [w:] *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, ed. D. E. James, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Kędzierski J. Z., *Dzieje Anglii do roku 1485*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966.

- Kluszczyński R. W., *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Kluszczyński R. W., *Film. Video. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- Kochanowski J., *Fantazmat różNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004.
- Kołodyński A., *100 filmów angielskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Kosofsky Sedwick E., *Męskie pragnienia homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, jesień-zima.
- Kott J., *‘Burza’ albo powtórzenie*, [w:] J. Kott, *Pleć Rozalindy. Interpretacje: Marlowe, Szekspir, Webster, Buechner, Gautier*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Kott J., *Pałeczka Prospera*, [w:] J. Kott, *Szkice o Szekspirze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
- Kott J., *Teatr okrutny Marlowe’a*, [w:] C. Marlowe, *Edward II. Burzliwe panowanie i żalosna śmierć króla Anglii z tragicznym upadkiem Mortimera*, przeł. J. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Krajewski P., *Found Footage*, [w:] WRO 99. VII Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów (katalog), red. P. Krajewski, Wrocław 1999.
- Kulpa R., *Obrazy Po(d)miotu Społecznego – New Queer Cinema*, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).
- Kulpa R., *Somewhere Over the Rainbow...*, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).
- Kusiak A., *Pamiętniki Pani de Sancy przebranej za opata. Transgenderyzm na dworze Ludwika XVI*, [w:] *Odmiany orientacje seksualne w perspektywie ‘gender’*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Śląsk, Katowice 2002.
- The Last of England*, materiały promocyjne, 1987 (w posiadaniu British Artists’ Film and Video Study Collection).
- Leech C., *Edward II: Power and Suffering*, [w:] *Critics on Marlowe. Readings in Literary Criticism*, ed. J. O’Neill, George Allen and Unwin, London 1969 (przedruk z: C. Leech, *Marlowe’s ‘Edward II’: Power and Suffering*, The Ann Elizabeth Sheble Lecture, Bryn Mawr College, 1958, “The Critical Quarterly” 1959, Vol. 1, No. 3).
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
- Leszkowicz P., *Homo-Potwory*, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).
- Leszkowicz P., *Przełamując hetero-matrix. Wojna seksualna w Polsce i kryzys praw człowieka*, [w:] *Homofobia po polsku*, red. Z. Sypniewski, B. Warkocki, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004.
- Leszkowicz P., Kitliński T., *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2005.
- Linden S. J., *Darke Hieroglyphics. Alchemy in English Literature from Chaucer to Restoration*, The University of Kentucky Press, Lexington 1996.
- Lippard C., *Interview with Derek Jarman*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. C. Lippard, Flick Books, Trowbridge 1996.
- Lloyd C., *The Jarman’s Garden Experience*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. R. Wollen, Thames & Hudson & Barbican Art Gallery, London 1996.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*, Śląsk, Katowice 2003.
- Łopatyńska L., *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne” 1950, seria VIII.
- MacCabe C., *The Eloquence of the Vulgar. Language, Cinema and the Politics of Culture*, British Film Institute, London 1999.
- MacCabe C., *Preface*, [w:] T. Eagleton, D. Jarman, Wittgenstein. *The Terry Eagleton Script. The Derek Jarman Film*, British Film Institute, London 1993.
- MacDonald M., Ward S., *Gay champion dies on eve of vote*, “The Independent”, 21.02.1994.
- MAG, *Eastward in Eden*, “Artscribe” 1990, September.
- Mayer H., *Odmienicy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2005.

- Milecki A., *Forma dziennika w literaturze francuskiej. Z dziejów form artystycznych w literaturze francuskiej*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1983.
- Miller D. A., *Sontag's Urbanity*, [w:] *The Lesbian & Gay Studies Reader*, ed. H. Ablove, M. A. Barle, D. M. Halperin, Routledge, New York–London 1993.
- Mizielińska J., *Nasze życie, nasze rodziny, nasze wartości, czyli jak walczyć z moralną paniką w ponowoczesnych czasach?* [w:] *Homofobia po polsku*, red. Z. Sypniewski, B. Warkocki, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004.
- Mizielińska J., *"You are not that name..." The Problem of Exclusion of Male-to-Female Transsexuals from the Lesbian Movement*, [w:] *Odmiany odmienia. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie 'gender'*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Śląsk, Katowice 2002.
- Morgan S., *Borrowed Time*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. R. Wollen, Thames & Hudson & Barbican Art Gallery, London 1996.
- Mroczkowiak P., *Szekspir elżbietański i żywy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Nitosławska M., *Nowe tendencje w filmie awangardowym*, [w:] *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R. W. Kluszczyński, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989.
- Nunokawa J., *"All the Sad Young Men": AIDS and the Work of Mourning*, [w:] *Inside Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. D. Fuss, Routledge, New York–London 1991.
- O'Pray M., *British Film and Video 1980–1985. The New Pluralism*, [w:] *British Film and Video 1980–1985. The New Pluralism*, selected by T. Kean, M. O'Pray, katalog wystawy w Tate Gallery, London, 11–28 April 1985.
- O'Pray M., *Derek Jarman: The Art of Film/Films of Art*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. R. Wollen, Thames & Hudson & Barbican Art Gallery, London 1996.
- O'Pray M., *Derek Jarman: Dreams of England*, British Film Institute, London 1996.
- O'Pray M., *'Edward II': Damning Desire*, "Sight and Sound" 1991, Vol. 1, No. 6.
- O'Pray M., *News from home: Super 8 video and home movies: Derek Jarman discusses the "real" filmmaking with Michael O'Pray*, "Monthly Film Bulletin" 1984, June.
- O'Pray M., *Philosophical Extras*, "Sight and Sound" 1993, Vol. 3, No. 4, April.
- O'Pray M., *William Raban's Landscape Films: the Formalist Imagination*, "UnderCut" 1983, No. 7/8, Spring.
- O'Pray M., Raban W., Welsby C., *Interview with Chris Welsby, Michael O'Pray and William Raban*, "UnderCut" 1983, No. 7/8, Spring.
- Ozóg M., *Architektura projekcji – transgresje ekranu. 'Expanded cinema' jako zapowiedź kultury uczestnictwa*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Ozóg M., *Film personalny w perspektywie fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Principia”, t. XXVI: *Studia z filozofii filmu*, red. A. Zalewski, Kraków 2000.
- Ozóg M., *Kino egzystencjalne. Analiza twórczości filmowej Jordana Belsona*, [w:] *(Nie)Obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. K. Kuropatwa, D. Rode, Rabid, Kraków 2003.
- Parkes J. C., *Et in Arkadia... Homo. Sexuality and the Gay Sensibility in the Art of Derek Jarman*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. R. Wollen, Thames & Hudson & Barbican Art Gallery, London 1996.
- Peachment C., *Murder Mysteries*, "Time Out" 1986 (kopia tekstu bez pełnego adresu bibliograficznego w posiadaniu British Artists' Film and Video Study Collection).
- Pearl M. B., *AIDS and New Queer Cinema*, [w:], *New Queer Cinema. A Critical Reader*, ed. M. Aaron, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2004.
- Pencak W., *The Films of Derek Jarman*, McFarland, Jefferson, North Carolina, London 2002.
- Pet Shop Boys, *Chronology*, <http://www.petshopboys.co.uk/default.asp?whatSection=chronology&bgco-lor=3889c9>
- Poirier M., *Christopher Marlowe*, Chatto and Windus, London 1951.
- Porton R., *Language games and aesthetic attitudes: style and ideology in Jarman's late films*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. C. Lippard, Flick Books, Trowbridge 1996.
- Quinn-Meyler M., *Opposing "Heterosoc": Jarman's counter-hegemonic activism*, [w:] *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, ed. C. Lippard, Flick Books, Trowbridge 1996.

- Radkiewicz M., *Derek Jarman – portret indywidualisty*, Rabid, Kraków 2003.
- Rayns T., *Derek Jarman and the "I-Movie"*, "Triangle" 1991, February-April.
- Rayns T., *Submitting to Sodomy. Propositions and Rhetorical Questions about an English Film-maker*, "Afterimage" 1985, nr 12, Autumn.
- Rayns T., *Unblocked Talents* (dyskusja z Derekiem Jarmanem, Howardem Malinem i Jamesem Whaleyem), "Time Out", 5.11.1976.
- Rees A. L., *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practise*, BFI Publishing, London 1999.
- Renan S., *An Introduction to the American Underground Film*, E. P. Dutton, New York 1967.
- Rich B. R., *New Queer Cinema*, [w:] *New Queer Cinema. A Critical Reader*, ed. M. Aaron, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2004.
- Robertson J. C., *The Hidden Cinema. British film censorship in action, 1913–1972*, Routledge, London–New York 1989.
- Robinson D., *Jarman i Anglię*, przeł. [j.pl.], „Kino” 1992, nr 10.
- Rode D., *Gwałt w publicznej toalecie. 'Diabły' Kena Russella*, [w:] *Miedzy slowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Klys, B. Stolarska, Rabid, Kraków 2005.
- Rode D., „I tak oto kończy się świat...” „Jubileusz”, *The Last of England* i współczesność jako apokalipsa, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16).
- Rode D., „Landscape film” – o pewnym epizodzie w historii brytyjskiego filmu awangardowego, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70.
- Rode D., *Lucyferiańskie kino Kennetha Angera*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42.
- Rode D., *Queering the Bible. Notatki o 'Ogrodzie' Dereka Jarmana*, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).
- Rode D., *Sztuka jako samopoznanie. Rytualne formy Mayi Deren*, [w:] *(Nie)Obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. K. Kuropatwa, D. Rode, Rabid, Kraków 2003.
- Rode D., „Ujawnię swój sekret i przetrwam Margaret Thatcher”. *Postawy autobiograficzne Dereka Jarmana*, [w:] *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej*, red. D. Rode, P. Sołodki, Fundacja Feminoteka, Warszawa 2010.
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006.
- Rowse A. L., *Anglia w epoce elżbietańskiej*, t. 1: *Struktura społeczeństwa*, przeł. S. Amsterdamski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Rowse A. L., *Christopher Marlowe. A Biography*, MacMillan, London 1964.
- Ruoff, J. K., *Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World*, [w:] *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, ed. D. E. James, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Saalfeld C., Navarro R., *Shocking Pink Praxis: Race and Gender on the ACT UP Frontlines*, [w:] *Inside Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. D. Fuss, Routledge, New York–London 1991.
- Sanders W., *The Dramatist and the Received Idea. Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 1968.
- Seward D., *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*, przeł. R. A. Galos, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.
- Shanker S., *Shakespeare and the uses of ideology*, Mouton, The Hague–Paris 1975.
- Simmel G., *Obcy*, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Sitney P. A., *Imagism in four Avant-Garde Films*, [w:] *Film Culture. An Anthology*, ed. P. A. Sitney, Secker & Warburg, London 1971.
- Sitney P. A., *Structural Film*, [w:] *Film Culture. An Anthology*, ed. P. A. Sitney, Secker & Warburg, London 1971 (pierwodruk: „Film Culture” 1969, nr 47).
- Sitney P. A., *Visionary Film. The American Avant-Garde*, Oxford University Press, New York 1974.
- Snow P., *Designing for the Theatre and Cinema*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Film-maker, Designer*, ed. R. Wollen, Thames & Hudson & Barbican Art Gallery, London 1996.
- Sołodki P., *Do czego można wykorzystać homoseksualne ciało, czyli kulturowe fantazmaty Dereka Jarmana*, [bdw], <http://www.charlie.pl/index.php?pg=czytelnia&nr=66>.

- Sołodki P., *Ikona świętego Sebastiana we współczesnym filmie gejowskim*, [w:] *Kino najnowsze: dialog ze współczesnością*, red. E. Ciszewska, M. Saryusz-Wolska, Rabid, Kraków 2007.
- Sołodki P., *Nadzorować wyrzutków. Karać zбочеńców. O skazańcu jako gejowskim fantazmacie*, [w:] *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej*, red. D. Rode, P. Sołodki, Fundacja Feminoteka, Warszawa 2010.
- Sonnabend Y., *The 'fabric of this vision': designing 'The Tempest' with Derek Jarman*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. R. Wollen, Thames & Hudson & Barbican Art Gallery, London 1996.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.
- Srigley M., *Images of Regeneration: A Study of Shakespeare's 'The Tempest' and Its Cultural Background*, "Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Anglica Upsaliensia" 58, distributor: Almqvist & Wiksell International, Stockholm, Uppsala 1985.
- Starobinski J., *Styl autobiografii*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*, Piotr Dopierała, Łódź 2002.
- Sturrock J., *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Szymczyk-Kluszczyńska G., *Kino alchemiczne Antoina Artauda*, [w:] *W kręgu zagadnień awangardy III*, red. G. Gazda, R. W. Kluszczyński, "Acta Universitatis Lodzensis, Folia Scientiae Artium et Litterarum" 1990.
- Šukajtytė R., *O 'zamrożonych klatkach filmowych' Jonasa Mekasa*, [w:] *(Nie)Obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. K. Kuropatwa, D. Rode, Rabid, Kraków 2003.
- Turim M., *'Reminiscences', Subjectivities, Truths*, [w:] *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, ed. D. E. James, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Warkocki B., *Raport z obłożonego ciała czyli 'living in the closet'*, [w:] *Odmiany odmienia. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie 'gender'*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Śląsk, Katowice 2002.
- Wasilewska-Krawczyk V., *AIDS. Studium antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000.
- Watney S., *The Spectacle of AIDS*, [w:] *The Lesbian & Gay Studies Reader*, eds. H. Ablove, M. A. Barle, D. M. Halperin, Routledge, New York–London 1993.
- Watney S., *These waves of dying friends. Gay men, AIDS and multiple loss*, [w:] *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*, eds. P. Horne, R. Lewis, Routledge, London–New York 1996.
- Watson G., *An Archeology of Soul*, [w:] *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, ed. R. Wollen, Thames & Hudson & Barbican Art Gallery, London 1996.
- Wees W. C., *Light Moving in Time. Studies in Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1992.
- Wiacek E., *Autoportret z Cieniem*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33.
- Wilson F. P., *'Edward II: Ironies of Kingship'*, [w:] *Critics on Marlowe. Readings in Literary Criticism*, ed. J. O'Neill, George Allen and Unwin, London 1969 (przedruk z: F. P. Wilson, *Marlowe and the Early Shakespeare*, Clarendon Press, Oxford 1953).
- Wollen R. (ed.), *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, Thames & Hudson & Barbican Art Gallery, London 1996.
- Yingling Y., *AIDS in America: Postmodern Governance, Identity, and Experience*, [w:] *Inside Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. D. Fuss, Routledge, New York–London 1991.
- Youngblood G., *Expanded Cinema*, Studio Vista, London 1970.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Zurowski A., *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Warszawa 1996.

Filmy dokumentalne cytowane w tekście:

- The Frame: William Raban*, wywiad, Productions Company, Illuminations, UK 2003.
- The Frame: Chris Welsby*, wywiad, Productions Company, Illuminations, UK 2005.

Derek Jarman: A Portrait, rež. M. Kidel, Arena, BBC Television 1991.

Jeff Keen Films, rež. M. Williams, An Arbor International Production For Channel 4 and Arts Council of Great Britain, Channel 4, AcoGB 1983.

Margaret Tait, Film Maker, rež. M. Williams, An Arbor International Production for Channel 4 and Arts Council 1983.

Filmografia Dereka Jarmana¹

1970–1973

Studio Bankside, Super 8, kolor i czarno-biały, 6 min. (przeniesiony na taśmę 16 mm i włączony do *Home Movies Reel 1*).

1971

A Journey to Avebury, Super 8, kolor, 10 min. (część *In the Shadow of the Sun*).

1972

Miss Gaby (znany także jako *Miss Gaby I'm Ready for My Close-up* i *Miss Gaby Gets It Together*), Super 8, kolor, 5 min.

Garden of Luxor (znany także jako *Burning the Pyramids*), Super 8, kolor, 5 min.

Andrew Logan Kisses the Glitterati, Super 8, kolor, 8 min. (występują Gerlinda von Regensburg i Peter Schlesinger).

1973

A Walk on Moon, Super 8, czarno-biały, 12 min.

Tarot (znany także jako *The Magician*), Super 8, kolor, 7 min. (występuje Christopher Hobbs, część *In the Shadow of the Sun*).

Miss World 1973, Super 8, czarno-biały (również w wersji różowej), 6 min.

The Art of Mirrors, Super 8, kolor, 6 min. (występują Gerald Incandela, Kevin Whitney, Luciana Martinez).

Sulphur, Super 8, kolor, 16 min.

Stolen Apples for Karen Blixen, Super 8, kolor, 3 min.

1974

The Devils at the Elgin (znany także jako *Reworking The Devils*), Super 8, czarno-biały, 15 min. (nakręcony przez Jarmana w kinie na Manhattanie).

Ula's Fete (znany także jako *Ula's Chandelier*), Super 8, kolor, 10 min.

Fire Island (znany także jako *My Very Beautiful Movie*), Super 8, kolor, 5 min. (część *In the Shadow of the Sun*).

Duggie Fields (znany także jako *Duggie Fields Earls Court Elegance*), Super 8, kolor, 5 min.

1975

Sebastiane Wrap, Super 8, kolor i czarno-biały, 10 min. (nakręcony w okolicach Sardynii, przeniesiony na taśmę 16 mm i włączony do *Home Movies Reel 1*).

Picnic at Rae, Super 8, kolor, 10 min.

¹ Podaję za pracę Michaela O'Praya: *Derek Jarman: Dreams of England*, British Film Institute, London 1996, s. 214–221.

1976

Art and the Pose, Super 8, czarno-biały, 8 min. (występują Gerald Incadela i Jean Marc Prouveur).

Sea of Storms (znany także jako *Kingdom of Outremer*), Super 8, czarno-biały, 3 min.

Gerald's Film, Super 8, kolor, 12 min. (występuje Gerald Incandela; początkowo wyświetlany trzy klatki na sekundę z muzyką Mahlera).

Sloane Square (znany także jako *Removal Party*), Super 8, kolor i czarno-biały, 10 min. (przeniesiony na taśmę 16 mm i włączony do *Home Movies Reel 2*, pod zmienionym tytułem *Sloane Square: A Room of One's Own*).

Sebastian (Sebastiane), 16 mm (przeniesiony na taśmę 35 mm), kolor, 85 min.; producent: Howard Malin, James Whaley; zdjęcia: Peter Middleton; muzyka: Brian Eno; choreografia: Lindsay Kemp; obsada: Leonardo Treviglio (*Sebastian*), Barney James (*Severus*), Neil Kennedy (*Max*), Richard Warwick (*Justin*), Ken Hicks (*Adrian*), Donald Dunham (*Claudius*), Janusz Romanov (*Antony*), Staffano Massari (*Marius*), Gerald Incandela (*Leopard Boy*), Robert Medley (*Diocletian*); w pozostałych rolach: Lindsay Kemp and Troupe, Peter Hinwood, Christopher Hobbs, Oula, Philip Faye, Luciana Martinez, Nicholas de Jongh, Norman Rosenthal, James Malin, Peter Logan, Michael Davis, Eric Roberts i Graham Cracker.

1977

Jordan's Dance, Super 8, kolor, 12 min. (część *Jubilee*).

Every Woman for Herself and All for Art, Super 8, czarno-biały, 1 min. (przeniesiony na taśmę 16 mm i włączony do *Home Movies Reel 2*).

1978

Jubileusz (Jubilee), 16 mm, Super 8 (przeniesiony na taśmę 35 mm), kolor, 103 min.; produkcja: Whaley-Malin Productions; producenci: Howard Malin, James Whaley; drugi reżyser: Guy Ford, zdjęcia: Peter Middleton; montaż: Nick Barnard; kostiumy: Christopher Hobbs; muzyka: Brian Eno; piosenki: "Right to Work" Chelsea, "Paranoia Paradise" Wayne County and the Electric Chairs, "Love in a Void" Siouxsie and the Banshees, "Jerusalem", "Rule Britannia" Suzi Pims (aranżacja: Danny Beckermann, Will Malone); obsada: Jenny Runacre (*Bod/Queen Elizabeth I*), Little Nell (*Crabs*), Toyah Wilcox (*Mad*), Jordan (*Amyl Nitrate*), Hermine Demorlane (*Chaos*), Ian Charleson (*Angel*), Karl Johnson (*Sphinx*), Linda Spurrier (*Viv*), Neil Kennedy (*Max*), Orlando (znany także jako Jack Birkett) (*Borgia Ginz*), Wayne County (*Lounge Lizard*), Richard O'Brien (*John Dee*), David Haughton (*Ariel*), Helen Wellington-Lloyd (*Lady-in-Waiting*), Adam Ant (*Kid*), Claire Davenport.

The Pantheon, Super 8, kolor, 3 min.

1979

Broken English, Super 8 i 16 mm kolor i czarno-biały, 12 min. (trzy piosenki Marianne Faithfull: "Broken English", "Witches Song", "Ballad of Lucy Jordan").

Burza (The Tempest), 16 mm (przeniesiony na taśmę 35mm), kolor, 95 min.; produkcja: Boyd's Company; producent: Guy Ford, Mordecai Schreiber; scenariusz: Derek Jarman; montaż: Lesley Walker, Annette D'Alton; scenografia: Yolanda Sonnabend; obsada: Heathcote Williams (*Prospero*), Karl Johnson (*Ariel*), Toyah Wilcox (*Miranda*), Peter Bull (*Alonso*), Richard Warwick (*Antonio*), Elisabeth Welch (*Goddess*), Jack Birkett (*Kaliban*), Ken Campbell (*Gonzalo*), David Meyer (*Ferdynand*), Neil Cunningham (*Sebastian*), Christopher Biggins (*Stephano*), Peter Turner (*Trinculo*), Claire Davenport (*Sycorax*), Kate Temple (*Młoda Miranda*), Helen Wellington-Lloyd i Angela Whittington (*Duchy*).

1974–1980

In the Shadow of the Sun, Super 8 (przeniesiony na taśmę 16 mm), kolor, 54 min.; produkcja: Dark Pictures we współpracy z Freunde der Deutschen Kinemathek (Berlin); zdjęcia: Derek Jarman; rostrum camera Marek Budyziński; przeniesienie na taśmę 16 mm: John Hall; muzyka: Throbbing Gristle; obsada: Christopher Hobbs, Gerald Incandela, Andrew Logan, Kevin Whitney, Luciana Martinez, Lucy Su, Karl Bowen, Frances Wishart.

1981

TG Psychic Rally in Heaven, Super 8 (przeniesiony na taśmę 16 mm), kolor, 8 min. (film z występu zespołu Throbbing Gristle w nocnym klubie Heaven w Londynie, być może znany również jako *Throbbing Gristle*, nakręcony w grudniu 1980 i zaprezentowany w ICA w marcu/kwietniu 1981).

Jordan's Wedding, Super 8, kolor, 5 min.

1982

Pirate Tape/Film (WSB), Super 8 (przeniesiony na taśmę 16 mm i wideo), kolor, 17 min. (film przedstawiający Williama S. Burroughsa w czasie Final Academy Event, 1982, ze ścieżką dźwiękową *Psychic TV*).

Pontormo & Punks at Santa Croce, Super 8, kolor, 10 min.

Ken's First Film, Super 8, kolor, 5 min. (nakręcony przez Kena Butlera, ale zwykle włączany do filmografii Jarmana).

Diese Machine ist meine antihumanistisches Kunstwerk, Super 8, 6 min. (dla *Psychic TV*).

1983

Waiting for Waiting for Godot, Super 8 i wideo, kolor, 18 min. (film przedstawiający wideo ze scenografią Johna Maybury'ego do sztuki Becketta wystawianej w Royal Academy of Dramatic Arts w Londynie w październiku 1982).

Dance with Me, kolor, 4 min.; produkcja: Aldabra (teledysk dla The Lords of the New Church).

My Heart Beats (teledysk dla Jimmy the Hoover).

Willow Weep for Me, kolor i czarno-biały, 3 min.; produkcja: Aldabra (teledysk dla Carmel).

Dance Hall Daze, kolor, 4 min.; produkcja: Aldabra (teledysk dla Wang Chung, zawiera interesujące zdjęcia z *home movie* rodziny Jarmana).

Stop the Radio, produkcja Aldabra (teledysk dla Steve'a Hale'a).

Bz Tape/Film, Super 8 (przeniesiony na taśmę wideo), kolor, 30 min. (występują: Dave Baby, John Scarlett-Davies, Volker Stokes, Judy Blame, Hussain McGaw, James Mackay, Padelluum, Jordan).

1984

The Dream Machine, Super 8 i wideo (przeniesiony na taśmę 16 mm), kolor, 35 min. (cztery filmy nakręcone niezależnie przez Jarmana, Michaela Kostiffa, Ceritha Wyn Evansa i Johna Maybury'ego).

Catalan, 16 mm, kolor, 7 min. (nakręcony dla *Psychic TV* i hiszpańskiej telewizji).

Tenderness Is a Weakness, 16 mm i wideo, kolor, 6 min. (teledysk dla Marca Almonda).

Imagining October, Super 8 i wideo (przeniesiony na taśmę 16 mm), kolor, 27 min.; producent: James Mackay; scenariusz: Derek Jarman, Shaun Allen; montaż: Derek Jarman, Cerith Wyn Evans, Richard Heslop, Richard Cartwright; muzyka: Genesis P. Orridge i David Ball; obrazy: John Watkiss.

What Presence, 16 mm, kolor, 4 min. *p.c.* Aldabra (teledysk dla Orange Juice).

1985

The Angelic Conversation, Super 8 i wideo (przeniesiony na taśmę 35 mm), kolor, 78 min.; produkcja: James Mackay; zdjęcia: Derek Jarman James Mackay; montaż: Cerith Wyn Evans, Peter Cartwright; muzyka: Coil (John Balance, Peter Christopherson), Benjamin Britten; *Sonety* Shakespeare'a recytowane przez Judi Dench; obsada: Paul Reynolds, Philip Williamson.

Windswept, produkcja: Aldabra; zdjęcia: Gabriel Beristáin (teledysk dla Bryana Ferry).

1986

Caravaggio, 35 mm, kolor, 93 min.; produkcja: BFI we współpracy z Channel Four, Nicholas Ward-Jackson; zdjęcia: Gabriel Beristáin; montaż: George Akers; scenografia: Christopher Hobbs; muzyka: Simon Fisher Turner; kostiumy: Sandy Powell; obsada: Nigel Terry (*Mi-*

chelangelo Caravaggio), Sean Bean (*Ranuccio Thomasoni*), Garry Cooper (*Davide*), Dexter Fletcher (*Młody Caravaggio*), Spencer Leigh (*Jerusaleme*), Tilda Swinton (*Lena*), Nigel Davenport (*Giustiniani*), Robbie Coltrane (*Kardynał Scypion Borgia*), Michael Gough (*Kardynał del Monte*), Noam Almaz (*Caravaggio w dzieciństwie*), Dawn Archibald (*Pipo*), Jack Birkett (*Papież*).

The Queen Is Dead, Super 8 (przeniesiony na taśmę 35 mm), kolor i czarno-biały, 15 min.; producent: James Mackay; zdjęcia i montaż: Derek Jarman, Christopher Hughes, Richard Heslop, John Maybury (trzy teledyski dla The Smiths połączone w jeden film: "The Queen Is Dead", "There Is the Light That Never Goes Out", "Panic").

Ask Me, Super 8 przeniesiony na wideo, kolor, 3 min.; produkcja: Rough Trade; producent: James Mackay; zdjęcia i montaż: Derek Jarman, Christopher Hughes, Cerith Wyn Evans (teledysk dla The Smiths).

1969, Super 8 przeniesiona na wideo, kolor i czarno-biały, 3 min.; produkcja: Anglo International Films; producent: James Mackay; zdjęcia i montaż: Derek Jarman, Christopher Hughes, Richard Heslop, Cerith Wyn Evans (teledysk dla Easterhouse).

Whistling in the Dark, Super 8 przeniesiona na wideo, 4 min.; produkcja: Anglo International Films; producent: James Mackay; zdjęcia i montaż: Derek Jarman, Christopher Hughes, Richard Heslop, Cerith Wyn Evans (teledysk dla Easterhouse).

1987

Aria (nowela *Depuis le jour*), Super 8 i 35 mm (przeniesione na wideo, a następnie na taśmę 35 mm), kolor, 5 min.; producent: Don Boyd; producent noweli: James Mackay; kompozytor: Gustave Charpentier, aria „Depuis le jour” z *Louise* (występują Amy Johnson, Tilda Swinton, Spencer Leigh).

The Last of England, Super 8 i 16 mm (przeniesiona na taśmę 35 mm), kolor, 87 min.; produkcja: Anglo International Films dla British Screen, Channel Four, ZDF; producenci: James Mackay, Don Boyd; zdjęcia: Derek Jarman, Christopher Hughes, Cerith Wyn Evans, Richard Heslop; oświetlenie: Christopher Hughes; montaż: Peter Cartwright, Angus Cook, John Maybury, Sally Yeadon; scenografia: Christopher Hobbs; kostiumy: Sandy Powell; obsada: Spring, Gerrard McArthur, John Phillips, Gay Gaynor, Matthew Hawkins, Tilda Swinton, Spencer Leigh; głos: Nigel Terry.

It's a Sin, 35 mm, przeniesiony na wideo, kolor, 5 min.; produkcja: Anglo International Films; producent: James Mackay (teledysk dla Pet Shop Boys).

Rent, 35 mm, przeniesiony na wideo, kolor, 4 min.; produkcja: Basilisk Communications; producent: James Mackay (teledysk dla Pet Shop Boys).

Out of Hand, Super 8 i 16 mm, kolor; produkcja: Basilisk Communications; producent: James Mackay/Anglo International Films (teledysk dla The Mighty Lemon Drops).

I Cry Too, Super 8 i wideo 8, przeniesiony na wideo, kolor i czarno-biały, 4 min.; produkcja: Anglo International Films; producent: James Mackay (teledysk dla Boba Geldofa).

In the Pouring Rain, Super 8 i wideo 8, przeniesione na wideo, kolor i czarno-biały, 4 min.; produkcja: Anglo International Films; producent: James Mackay (teledysk dla Boba Geldofa).

1988

L'ispirazione, Super 8 (przeniesiony na taśmę 35 mm), kolor, 2 min.; producent: James Mackay; montaż: John Maybury, Peter Cartwright; muzyka: Silvano Bussotti; obsada: Tilda Swinton, Spencer Leigh.

1989

War Requiem, Super 8 i 16 mm, kolor, 82 min.; producent: Don Boyd; zdjęcia: Richard Greatrex, Christopher Hughes; scenografia: Lucy Morahan; kostiumy: Linda Alderson; montaż: Rick Elgood; montaż wideo: John Maybury; muzyka: *War Requiem* Benamina Brittena; obsada: Laurence Olivier (*Stary Żołnierz*), Nathaniel Parker (*Wilfred Owen*), Tilda Swinton (*Pielęgniarka*), Owen Teale (*Nieznany Żołnierz*), Patricia Hayes (*Matka*), Sean Bean (*Wrogi Żołnierz*), Nigel Terry (*Abraham*).

Pet Shop Boys Concert, Super 8 i 16 mm (przeniesiony na taśmę 70 mm), kolor, 40 min.; produkcja: Basilisk Communications; producent: James Mackay; drugi reżyser: Keith Collins, Julian Cole; zdjęcia: Christopher Hughes; montaż: Peter Cartwright, Keith Collins, Adam Watkins; scenografia: Christopher Hobbs.

1990

The Garden, Super 8, 16 mm i wideo (przeniesiony na taśmę 35 mm), kolor, 92 min.; produkcja: Basilisk Communications we współpracy z Channel Four, British Screen, ZDF, Uplink; producent: James Mackay; drugi reżyser: Matthew Evans; zdjęcia: Christopher Hughes; dodatkowe zdjęcia: David Lewis, James Mackay, Nick Searle; operatorzy: Steve Farrer, Richard Heslop, Christopher Hughes, Derek Jarman; montaż: Peter Cartwright; scenografia: Derek Brown, Christopher Hobbs; muzyka: Simon Fisher Turner; obsada: Tilda Swinton (*Madonna*), Johny Mills i Kevin Collins (*Kochankowie*), Pete Lee-Wilson (*Diabeł*), Spencer Leigh (*Maria Magdalena/Adam*), Jody Graber (*Młody Chłopiec*), Roger Cook (*Chrystus*), Jessica Martin (*Piosenkarka*), Philip MacDonald (*Józef/Jezus*), Dawn Archibald (*Duch Natury*), Michael Gough (*Głosy*), Maribelle La Manchega (*Hiszpańska Tancerka*), Orlando (*Poncjusz Pilat*).

Red Hot and Blue, kompilacja piosenek Cole'a Portera śpiewanych przez różnych artystów. Wideo Annie Lennox "Ev'ry Time We Say Goodbye" w reżyserii Eda Lachmana wykorzystuje fragmenty filmów domowych ojca Jarmana.

1991

Edward II, 16 mm (przeniesiony na taśmę 35mm), kolor, 90 min.; producent: Steve Clarke-Hall, Antony Root; producent wykonawczy: Sarah Radclyffe, Simon Curtis, Takashi Asai (Japonia); drugi reżyser: Ken Butler; montaż: George Akers; zdjęcia: Ian Wilson; scenografia: Christopher Hobbs; scenariusz: Derek Jarman, Stephen McBride; muzyka: Simon Fisher Turner; obsada: Steven Waddington (*Edward II*), Keith Collins (*Lighborn*), Andrew Tieran (*Gaveston*), John Lynch (*Spencer*), Dudley Sutton (*Biskup Winchester*), Tilda Swinton (*Izabela*), Jerome Flynn (*Kent*), Jody Graber (*Księżę Edward*), Nigel Terry (*Mortimer*) (na podstawie sztuki Christophera Marlowe'a *Edward II*).

1992

Wittgenstein, 16 mm (przeniesiony na taśmę 35mm), kolor, 75 min.; produkcja: Bandung Production dla Uplink (Japonia), BFI i Channel Four; drugi reżyser: Ken Butler; światło i zdjęcia: James Welland; kostiumy: Sandy Powell; montaż: Budge Tremlett; obsada: Karl Johnson (*Ludwig Wittgenstein*), Clancy Chassay (*Młody Wittgenstein*), Jill Balcon (*Leopoldine Wittgenstein*), Sally Dexter (*Hermine Wittgenstein*), Gina Marsh (*Gretyl Wittgenstein*), Nabil Shaban (*Marsjanin*), Michael Gough (*Bertrand Russell*), Tilda Swinton (*Ottoline Morrell*), John Quentin (*John Maynard Keynes*), Keith Collins (*Johny*), Lynn Seymour (*Lydia Lopokova*).

1993

Blue, 35 mm, kolor, 75 min.; produkcja Basilisk Communications, Uplink (Japonia) we współpracy z Channel Four, Arts Council of Great Britain, Opal, BBC Radio 3; producent: James Mackay, Takashi Asai; drugi reżyser i producent: David Lewis; scenariusz: Derek Jarman; muzyka: Simon Fisher Turner; dźwięk: Marvin Black; głosy: John Quentin, Nigel Terry, Derek Jarman, Tilda Swinton.

So Young, Super 8 i 16 mm, przeniesiony na wideo, kolor i czarno-biały, 3 min.; produkcja: Basilisk Communications; producent: James Mackay, David Lewis, Andy Crabb (teledysk dla Suede).

Projections, Super 8 i 16 mm (przeniesiony na taśmę 70 mm), 40 min.; brytyjska wersja wydania wideo zawiera ponownie zmontowane *Garden of Luxor* i *Studio Bankside*; produkcja: Basilisk Communications; producent: James Mackay; drugi reżyser: Keith Collins, Julian Cole; zdjęcia: Christopher Hughes; montaż: Peter Cartwright, Keith Collins, Adam Watkins; scenografia: Christopher Hobbs (projekcje z trasy koncertowej dla Pet Shop Boys).

Little Emerald Bird, Super 8, kolor, 2 min.; produkcja: Basilisk Communications; producent: James Mackay; montaż: Keith Collins, Andy Crabb (teledysk dla Patti Smith, wykorzystano materiał z *The Garden*).

The Next Life, Super 8, kolor, 3 min.; produkcja: Basilisk Communications; producent: James Mackay; montaż: Andy Crabb, David Lewis (zapis koncertu Suede w Clapham Grande z projekcją *Jordan's Dance*).

1994

Glitterbug, Super 8, 35 mm, kolor i czarno-biały, 60 min.; produkcja: Basilisk Communications, BBC; producent: James Mackay; drugi reżyser: David Lewis; montaż: Andy Crabb; muzyka: Brian Eno.

Indeks nazwisk

A

Aaron Michele 47, 82, 137, 161, 165–166
Abelove Henry 132, 165, 167
Agrippa Cornelius 72
Akerman Chantal 26
Allen Shaun 11, 34, 58, 107, 131, 163, 171
Altdorfer Albrecht 115
Amsterdamski Stefan 57, 166
Antonello da Messina 115
Antonello da Saliba 115
Antonio del Pollaiuolo 115
Anders Jarosław 132, 167
Anger Kenneth 9, 13, 17, 20–22, 24, 28, 31–32, 70, 140, 149, 154
Ant Adam 87, 89, 170
Arcuccio Angiolillo 115
Arroyo José 137
Arthur Paul 16
Aspertini Amico 115

B

Baer Monika 106, 161
Baleison Giovanni 115
Ballet Marc 48
Banasiak Bogdan 104, 162
Barańczak Stanisław 62, 161
Barczyński Janusz 36, 163
Barle Michéle Ann 132, 165, 167
Bartolomeo di Giovanni 115
Basiuk Tomasz 38, 45, 106, 136, 161, 164–165, 167
Bauman Zbigniew 8, 99–102, 128, 161
Baxter John 106–109, 111, 161
Bellini Giovanni 115
Belson Jordan 19
Benedyktowicz Zbigniew 100, 161
Berruguete Pedro González 115
Biga Tracy 56, 161
del Biondo Giovanni 115

Birkett Jack 123, 152, 170, 172
Blake William 57, 98
Boczkowski Krzysztof 91, 162
Boecklin Arnold 94
Bojarska-Nowaczyk Katarzyna 106, 161
Boltraffio Giovanni Antonio 115
Botticelli Sandro 115
Botticini Francesco (Francesco di Giovanni) 115
Boullée Étienne-Louis 107
Brach-Czaina Jolanta 18
Bracia Lumière 16
Brakhage Stan 13–14, 20–21, 28, 161
Britten Benjamin 57, 96, 171, 172
Broniewski Władysław 131
Brown Ford Maddox 57, 89, 93
Burroughs William S. 41, 171
Butler Judith 136, 153, 161
Butler Ken 127, 161, 171, 173

C

Caravaggio 56–57, 91, 111, 118–122
Cardinale Claudia 116
Carpaccio Vittore 115
Carroll Noël 22, 161
Cegielka Jacek J. 117, 161
Cendrowska Grażyna 40, 167
Chmielecki Konrad 58, 161
Christie Michael 7, 38, 114, 131, 163
Ciszewska Ewa 115, 167
Clare Anthony 159, 162
Clark Tim 96, 162
Clinch Minty 38, 162
Cocteau Jean 20, 41
Collick John 69, 162
Collins Keith (w *Dziennikach* Jarmana jako H.B.) 44, 46, 51, 151, 163, 173–174
Conner Bruce 31
Conrad Tony 14
Cook Matt 45, 162

Costa Lorenzo 115
 Cox Alex 113, 162
 Crimp Douglas 135, 162
 Crivelli Carlo 115
 Culshaw Peter 113, 162
 Curtis David 14, 26, 162
 Czerwińska Małgorzata 33, 35–37, 162

D

Darke Chris 112, 162
 Dąbrowski Mieczysław 39, 162
 DeMille Cecil B. 108, 116, 149
 Dench Judi 62, 171
 Deren Maya 20–22
 Doty Alexander 136, 162
 Doublier François 16
 Driscoll Lawrence 98, 162
 Duberman Martin 135, 162
 Dunford Mike 15
 Dunin Kinga 143, 162
 Dusinger Deke 15, 162

E

Eagleton Terry 124–127, 161–164
 Egan Robert 66–69, 162
 Eliot Thomas Stearns 55, 57, 91, 97, 162
 Elżbieta II 84
 Evans Cerith Wynn 30–31, 160, 171–173

F

Fabiszak Jacek 68, 162
 Fabyan Robert 79
 Faithfull Marianne 17–18, 170
 Feay Suzi 83, 162
 Ferens Dominika 38, 45, 106, 161, 164–165, 167
 Field Simon 8, 57, 62, 97, 162
 Fleming Victor 41
 Foppa Vincenzo 115
 Foucault Michel 8, 76, 99, 104–106, 155, 162
 Franz Marie-Louise von 163
 Friedrich Sue 26
 Fuss Diana 134, 163, 165–167

G

Gallas Diamanda 95
 Galos Rafał Albert 119, 166
 Gardner David 120, 122, 162
 Garfield Simon 159, 162
 Gazda Grzegorz 64, 167
 Genet Jean 20, 41, 120
 Giambattista Cima da Conegliano 115
 Gibińska Marta 68–69, 162
 Gidal Peter 13–15, 162
 Ginsberg Allen 38, 41, 57, 91, 163

Girard René 117, 138–140, 142, 146–149, 151, 163
 Głowiński Michał 40
 Gombrowicz Witold 36
 Gomez Joseph A. 107
 Gosk Hanna 35, 162, 163
 Goszczyńska Mirosława 138, 149, 163
 Grajewski Wincenty 34, 164
 Griffith David Wark 107
 Gromadzka Katarzyna 10
 Grudin Robert 66, 70–71, 163
 Gryczan Barbara 7, 10, 50, 52, 141
 Gusgorf Georges 36, 39, 163
 Guttentplan Howard 26
 Gwóźdź Andrzej 19, 165

H

Haker Jonathan 11, 25, 163
 Halperin David M. 132, 165, 167
 Hamlyn Nicky 14, 30, 163
 Hanson Ellis 134, 163
 Harrington Curtis 20
 H.B. – zob. Collins Keith
 Hayworth Rita 154
 Heckler Margaret 134
 Helman Alicja 58, 161
 Hirsch Storm de 26
 Hobbs Christopher 7, 91, 97, 169–173
 Holinshed Raphael 78–79, 148
 Horne Peter 114, 131, 163, 167
 Hout Robert 26
 Huxley Aldous 106–107, 109, 163
 Hyży Ewa 106, 163

I

Incandela Gerald 25, 169, 170

J

Jakubowska Małgorzata 106, 142, 166
 James David E. 24, 26–27, 30, 163, 166–167
 Jarman Derek 5–20, 22–25, 28–65, 67–98, 100, 102–107, 109–116, 118–129, 131–133, 137–140, 142–157, 159–164, 166, 169–173
 Jaworski Stanisław 34, 164
 Johnson Karl 125, 170, 173
 Jones Mike 31, 163
 Juliusz Cezar 41
 Jung Carl Gustav 21, 24, 57–62, 64, 71, 163

K

Kasperski Edward 35, 37, 163
 Kaye Richard A. 114–115, 117–118, 163
 Kean Tina 30, 165
 Keen Jeff 26, 168

Keller Marjorie 26–27, 163
Kędzierski Jerzy Zdzisław 79, 164
Kidel Mark 97, 168
Kitliński Tomek 56, 148, 164
Klein Yves 51
Klejsa Konrad 10
Kluszczyński Ryszard W. 10, 13–14, 19, 64,
164–165, 167
Klys Tomasz 106, 142, 166
Kochanowski Jacek 38–39, 104–105, 146–147,
164
Kołodzyński Andrzej 109, 164
Komendant Tadeusz 106, 162
Kosofsky Sedwick Eve 39, 116, 164
Kostiff Michael 31, 171
Kott Jan 66, 71, 73–76, 83, 164
Krajewski Piotr 16, 164
Kryczyńska Anna 56, 77, 164
Kubelka Peter 13
Kulpa Robert 136–137, 162, 164
Kuropatwa Katarzyna 19, 165–167
Kusiak Alicja 153, 164
Kwiatkowski Władysław 46, 167

L

Labuda Aleksander 34, 164
La Frenais Rob 55, 58, 97, 162
Landow George 14
Lang Fritz 107
Ledoux Claude Nicolas 107
Leech Clifford 79, 164
LeGrice Malcolm 15
Lejeune Philippe 34, 36, 164
Lennox Annie 80, 173
Le Pen Jean-Marie 133
Leszkowicz Paweł 56, 135, 142, 148, 164
Lévi-Strauss Claude 101
Lewis Reina 114, 131, 163, 167
Leyda Jay 16
Linden Stanton J. 59, 164
Lippard Chris 56, 112, 147, 160–162, 164–165
Lloyd Christopher 15, 164
Logan Andrew 42, 169, 170
Lubas-Bartoszyńska Regina 34, 46, 164

Ł

Łopatyńska Lidia 36, 47, 164
Łoziński Jerzy 100, 161
Łukasiewicz Małgorzata 100, 166

M

MacCabe Colin 67, 77, 124–125, 164
MacDonald Marianne 159, 164
Machiavelli Niccolò 77

Majewska Ewa 153, 161
Majewski Tomasz 10
Malin Howard 113, 166, 170
Markopoulos Gregory 20, 21
Marlowe Christopher 8, 56–57, 65, 76–80, 82,
83, 111, 119–120, 143, 146, 148, 164, 173
Matteo di Giovanni 115
Matuszewski Krzysztof 104, 162
Maybury John 30–31, 160, 171–172
Mayer Hans 56, 77–79, 83, 164
Mekas Jonas 11, 20, 25–29
Memling Hans 115
Milecki Aleksander 36, 40, 165
Miller D.A. 132, 165
Mills Johnny 151, 173
Miłosz Czesław 91, 162
Mizielińska Joanna 106, 134, 165
Morgan Stuart 156, 165
Mroczkowski Przemysław 66, 165
Musiał Grzegorz 91, 163
Mylius Johann Daniel 60

N

Nash Paul 15
Navarro Ray 136, 166
Nawrocka Ewa 68, 162
Niblo Fred 107
Niemoeller Martin 145
Nitosławska Mariella 14, 165
Norren Andrew 26
Nunokawa Jeff 134, 165
Nurczyńska-Fidelska Ewelina 10

O

O'Neill Judith 79, 164, 167
O'Pray Michael 8, 12–13, 15, 19, 22, 30–31, 34,
51, 57, 62, 65, 68, 81, 84–86, 90, 95, 97,
107, 111, 117–120, 122–123, 125–126,
162–163, 165, 169
Ostolski Adam 116, 164
Owen Wilfried 57, 96
Ożóg Maciej 10, 19, 20, 165

P

Paik Nam June 13–14
Pasolini Pier Paolo 120
Parkes James Cary 33, 165
Peachment Chris 98, 165
Pearl Monica B. 47, 137–138, 165
Pencak William 49–50, 65, 71–73, 76, 79, 88–89,
91–95, 112–113, 115–116, 120–121, 124,
127, 146, 152–155, 165
Perugino Pietro 115
Piero del Pollaiuolo 115

Pincus Ed 26
 Piranesi Giovanni Battista 107
 Pitrus Andrzej 10, 58, 161
 Poirier Michel 77–79, 165
 Porter Cole 80, 173
 Porton Richard 112, 125–127, 165
 Potter Sally 7
 Price David 11, 25, 163
 Prokopiuk Jerzy 71, 163

Q

Quinn-Meyler Martin 147, 165

R

Raban William 15, 165, 167
 Rachwald Tomasz 10
 Radkiewicz Małgorzata 72, 74, 91–92, 95, 119, 121–122, 166
 Rafael 115
 Rainer Yvonne 26
 Raleigh William 77
 Ray Man 14
 Rayns Tony 29, 59, 62, 113–114, 166
 Rees A.L. 13–15, 30–31, 166
 Renan Sheldon 20, 166
 Reszke Robert 59–60, 163
 Rich B. Ruby 82, 166
 Rembrandt 57
 Robertson James C. 107, 166
 Robinson David 7–8, 166
 Rode Dagmara 15, 19, 22, 33, 84, 106, 118, 120, 131, 142, 165–167
 Ronduda Łukasz 16, 166
 Rothschild Amelie 26
 Rowse Alfred Leslie 57, 77–78, 83, 166
 Rubin Gayle 134
 Rulewicz Wanda 91, 162
 Ruoff Jeffrey K. 27, 166
 Russell Ken 9, 11, 42, 62, 80, 106–107, 109, 111, 118, 142, 149,

S

Saalfeld Catherine 136, 166
 Sanders Wilbur 78, 166
 Sartre Jean-Paul 102
 Saryusz-Wolska Magdalena 115, 167
 Schneemann Carolee 26
 Sennett Richard 101
 Seward Desmond 119–120, 122, 166
 Shakespeare William 8, 57, 62, 65–69, 74–76, 78, 98, 161, 171
 Shanker Sidney 66, 76, 166
 Sharits Paul 14
 Shilts Randy 135

Sikora Tomasz 38, 45, 106, 161, 164–165, 167
 Simmel Georg 100, 166
 Sitney P. Adams 13–14, 20–22, 28, 166
 Sito Jerzy 83, 164
 Smith Harry 21
 Snow Michael 14
 Snow Peter 107, 166
 Sobczak Patryk 10
 Sołodki Paweł 7, 10, 33, 70, 113, 115, 118, 120, 166, 167
 Sonnabend Yolanda 72, 167, 170
 Sontag Susan 132, 133, 167
 Sooley Howard 15, 163
 Srigley Michael 66, 167
 Starobinski Jean 46, 167
 Stewart Charles Edward 94
 Stolarska Bronisława 106, 142, 166
 Stomma Ludwik 100, 167
 Stow John 79
 Sturrock John 40, 42, 167
 Śukajtyte Renata 26, 167
 Swinton Tilda 49, 51, 81, 83, 94–95, 147, 172–173
 Sypniewski Zbyszek 134, 161–162, 164–165
 Szub Ester 16
 Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna 64, 167

T

Tait Margaret 26, 168
 Tennant Neil 141, 142
 Thatcher Margaret 8, 36, 55, 89, 93, 95, 97–98, 131, 144
 Turim Maureen 30, 167
 Turner Simon 51, 171, 173
 Tycejan 115

V

Van Sant Gus 137

W

Ward Steven 159, 164
 Warhol Andy 9, 13, 25, 48
 Warkocki Błażej 38, 134, 161–162, 164–165, 167
 Wasilewska-Krawczyk Violetta 132–133, 167
 Watney Simon 131, 135, 167
 Watson Gray 14, 22–23, 167
 Wees William C. 24, 154, 167
 Weil Claudia 26
 Welsby Chris 15, 165, 167
 Welsch Elisabeth 69
 Welsch Jack 113
 Whaley James 113, 166, 170
 Whitehouse Mary 116
 Whiting John 106

Wiącek Elżbieta 119–122, 124, 167

Williams Margaret 26, 168

Williams Heathcote 72, 170

Wilson F.P. 79, 167

Wittgenstein Ludwik 57, 99, 111–112, 125–127

Wollen Roger 14, 24, 33, 72, 107, 156, 162,
164–167

Y

Yingling Thomas 136, 167

Youngblood Gene 19, 167

Z

Zalewski Andrzej 20, 165

Ziemiewicz Andrzej 35, 162–163

Zimand Roman 36, 167

Ż

Żurowski Andrzej 66, 167

Indeks filmów

A

Anger Kenneth

Fireworks (1947) 20, 70

Inauguration of the Pleasure Dome (1954–1956) 21–22, 140

Invocation of My Demon Brother (1969) 21

Lucifer Rising (1980) 21, 24

Scorpio Rising (1964) 17, 21, 149, 152, 154

B

Brakhage Stan

Dog Star Man (1961–1964) 21, 28

Mothlight (1963) 14

The Way to Shadow Garden (1955) 20

Window Water Baby Moving (1959) 28

C

Conrad Tony

The Flicker (1966) 14

D

DeMille Cecil B.

The King of Kings (1927) 108, 149

Deren Maya

At Land (1944) 20

The Very Eye of Night (1959) 21

Dunford Mike

Silver Surfer (1972) 15

F

Fleming Victor

Czarnoksiężnik z krainy Oz / The Wizard of Oz (1939) 41, 107

G

Genet Jean

Un Chant d'Amour (1950) 20, 120

Gidal Peter

Clouds (1969) 15

Griffith David Wark

Nietolerancja / Intolerance (1916) 107

H

Harrington Curtis

Fragments of Seeking (1946) 20

Picnic (1948) 20

J

Jarman Derek

A Journey to Avebury (1971) 15–16, 19, 169

The Angelic Conversation (1985) 12, 22, 34–35, 57–59, 62, 65, 171

The Art of Mirrors (1973) 22, 23, 169

Blue (1993) 29, 34, 51–53, 71, 111, 138, 173

Broken English (1979) 17, 22, 31, 96, 170

Burza / The Tempest (1979) 5, 16, 32, 34, 37, 57, 65, 67, 68, 70, 112, 120, 123, 125, 170

Caravaggio (1986) 35, 40, 54, 71, 98, 111–112, 118–119, 125, 171

Dance with me (1983) 32, 171

Dream Machine (1984), z Cerithem Wynn Evansem, Johnem Maybury'm, Michaelem Kostiffem 31, 171

Duggie Fields (1974) 25, 169

Edward II (1991) 5, 34, 54, 57, 65, 70, 80, 81, 83–84, 98, 112, 119, 125, 128, 137, 142, 145, 156, 173

The Garden (1990) 5, 25, 29, 32, 34, 49, 50–51, 57, 83, 85, 90, 115, 123, 131, 133, 142, 148–152, 156, 173–174

Garden of Luxor (1972) 23, 169, 173

Gerald's Film (1976) 25, 48, 170

Glitterbug (1994) 29, 174

Imagining October (1984) 35, 57, 171

In the Shadow of the Sun (1974–1980) 15, 18–19, 22, 28–29, 58, 60–62, 169–170

It's a Sin (1987) 32, 110, 140–142, 172

Jordan's Wedding (1981) 25, 171

- Jubileusz / Jubilee* (1978) 55–58, 84–87, 89, 92–93, 98, 102–103, 121, 123, 125, 140, 152, 170
- The Last of England* (1987) 17–18, 29, 34, 47, 49–50, 57, 85, 89–90, 92–93, 95–96, 98, 133, 138, 150, 155, 172
- Miss World 1973* (1973) 42, 169
- Pontormo & Punks at Santa Croce* (1982) 25, 171
- The Queen Is Dead* (1986) 12, 17, 31, 172
- Rent* (1987) 32, 172
- Reworking The Devils* (1974) 19, 169
- Sebastian / Sebastiane* (1976) 34, 39, 54, 111, 113–114, 117, 139, 170
- Sloane Square* (także jako: *Removal Party, Sloane Square – The Room of One's Own*) (1975) 29, 48, 170
- So Young* (1993) **32, 173**
- Studio Bankside* (1970–1973) 11, 25, 48, 169, 173
- Tarot* (1973) 19, 169
- Ula's Fete* (1974) 25, 48, 169
- War Requiem* (1989) 17, 24, 57, 96, 142, 172
- Wittgenstein* (1993) 90, 111–112, 124–125, 127, 173
- K**
- Keen Jeff
- Mad Love* (1972–1978) 26
- L**
- Landow George
- Film in which there appear Sprocket Holes, Edge Letering, Dirt Particles etc.* (1966) 14
- Lang Fritz
- Metropolis* (1927) 107
- LeGrice Malcolm
- Whitchurch Down (Duration)* (1972) 15
- M**
- Markopoulos Gregory
- The Illiac Passion* (1968) 21
- Swain* (1950) 20
- Twice a Man* (1963) 21
- Mekas Jonas
- Diaries, Notes and Sketches* (1970) 11, 28
- Notes on the Circus* (1966) 28
- Reminiscences of the Journey to Lithuania* (1972) 29
- N**
- Niblo Fred
- Ben Hur* (1925) 107
- P**
- Paik Nam June
- Zen for Film* (1962) 14
- R**
- Ray Man
- La Retour à la Raison* (1922) 14
- Russell Ken
- Diably / The Devils* (1970) 5, 9, 11, 18–19, 41, 62, 80, 106, 110, 118, 142, 147, 149–150
- S**
- Sharits Paul
- T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) 14
- Smith Harry
- Heaven and Earth Magic* (ok. 1950–1960) 21
- Snow Michael
- Back and Forth* (1969) 14
- Wavelength* (1967) 14
- V**
- Van Sant Gus
- Moje własne Idaho / My Own Private Idaho* (1991) 137
- W**
- Welsby Chris
- Park Film* (1972) 15
- River Yar* (1972), z Williamem Rabanem 15
- Streamline* (1976) 15