



**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**

mgr Magda Kupryjanowicz

***Tam, gdzie nas nie ma* – scenariusz filmu
biograficznego o Jarosławie Iwaszkiewiczu
jako przykład formy post-queer**

Promotor: prof. dr hab. Filip Bajon

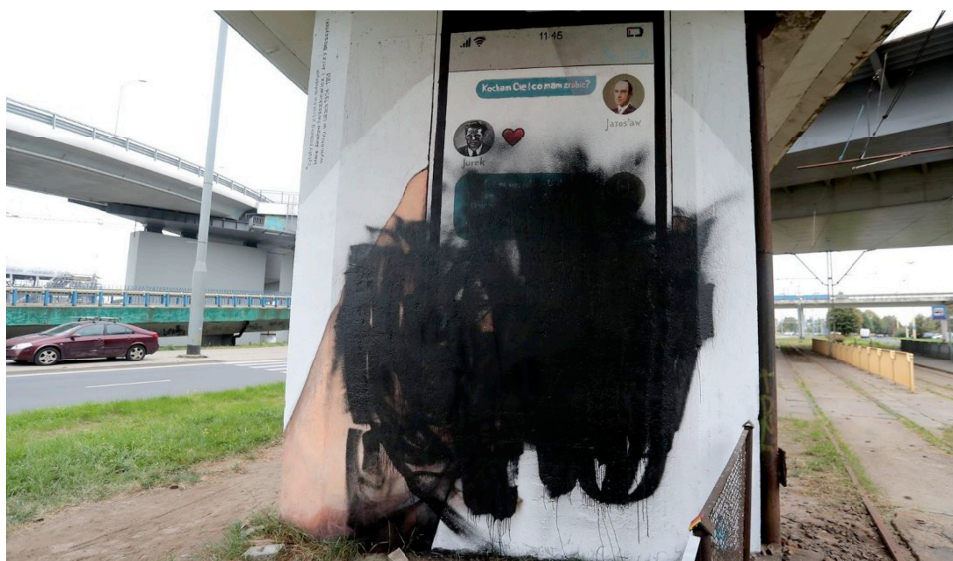
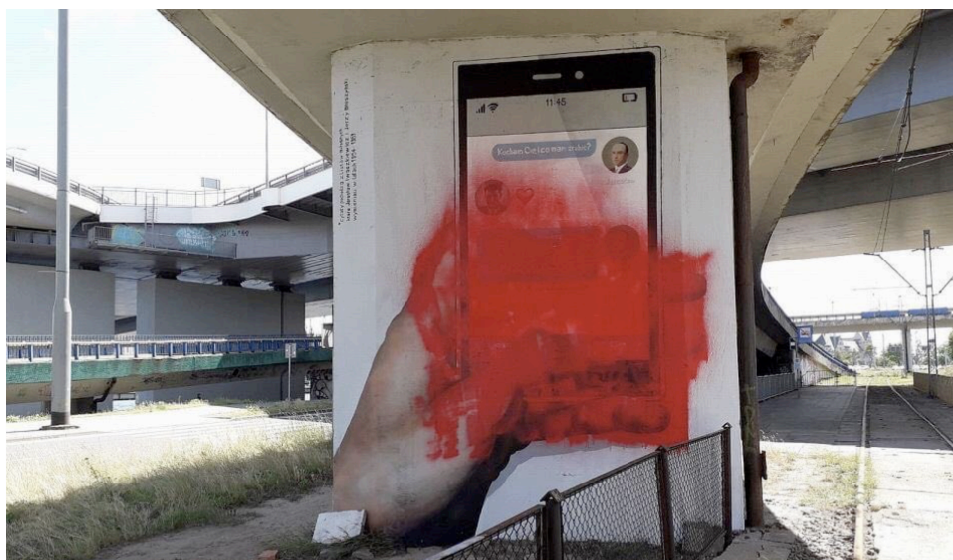
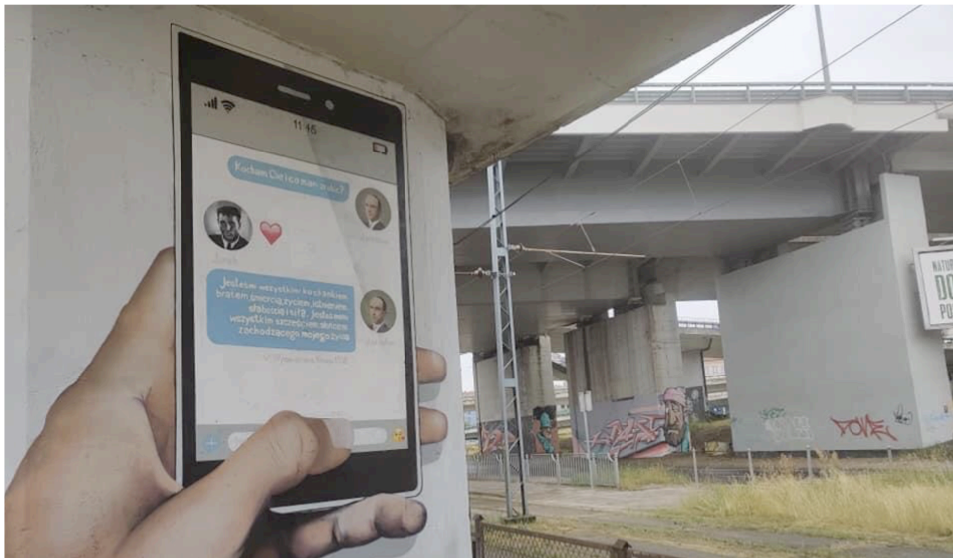
Łódź 2025

SPIS TREŚCI

WSTĘP	6
I KONTAKS SPOŁECZNY – WIDZIALNOŚĆ I PRZEMOC	
1. MODLITWA POD KINEM MURANÓW	13
2. SCHIZOFRENICZNE SKUTKI ODMIEŃCZEJ REWOLUCJI	16
II HISTORIE KINA QUEER – OD UNDERGROUNDU DO OVERGROUNDU I DALEJ	
1. POCZATKI KINA QUEER: NIEWIDZIALNOŚĆ, SUBWERSJA, BUNT	21
2. NEW QUEER CINEMA: TOŻSAMOŚĆ JAKO PERFORMANCE, KINO JAKO MANIFEST	25
3. SWOON JAKO PRZYKŁAD QUEEROWANIA BIOGRAFII	28
4. TRUDNE DZIEDZICTWO NEW QUEER CINEMA	30
5. TEORIA QUEER	31
6. POST-QUEER CINEMA: INSPIRACJE TEORETYCZNE	34
7. POST-QUEER CINEMA: PRÓBA DEFINICJI	39
III STRATEGIE I POETYKA POST-QUEER W <i>TAM, GDZIE NAS NIE MA</i>	
1. WSZYSTKO JAK CHCESZ – MIŁOSNE LISTY SPOD ZNAKU QUEER	42
2. ARCHIWUM	45
3. WSZYSTKIE NASZE OFIARY	48
4. AFEKTYWNA LEKTURA ŹRÓDEŁ	49
5. SŁOWOTOK JAROSŁAWA	51
6. UCIECZKA Z TIVOLI	57
7. TAK MOŻE KOCHAĆ TYLKO MĘŻCZYZNA MĘŻCZYZNĘ	58
8. MILCZENIE JURKA	66
9. HANIA BIEDNA MIOTA SIĘ	71
10. ŻYCIE INTYMNE JAROSŁAWA.....	79
PODSUMOWANIE	
1. <i>TAM, GDZIE NAS NIE MA</i> JAKO PRZYKŁAD FORMY POST-QUEER	87
2. DALSZE LOSY SCENARIUSZA	89
BIBLIOGRAFIA	90
FILMOGRAFIA	95
STRESZCZENIE	97
SUMMARY	98

Przed chwilą przez radio nadawano koncert nagrany w BBC przez orkiestrę Filharmonii Narodowej i w programie był Pierwszy Koncert Skrzypcowy Karola Szymanowskiego. Jest to utwór, który zawsze otwiera przede mną słoneczną przepaść miłości. Jest przesączony erotyzmem, ale nie tym erotyzmem, polegającym na chędożeniu bez końca, na włóczeniu się za kobietami, na częścikowaniu – ale erotyzmem wielkich uczuć, wielkich zespoień, wspaniałego współżycia duchowego, które jest jedyną rzeczą cenną na tej ponurej ziemi. Jest to jasna, nie ponura przestrzeń, gdzie człowiek łączy się z człowiekiem nie ciałem, ale czymś innym – co niektórzy niedokładnie nazywają duchem – jakąś inną struną swojej istoty, lepszą stroną, czymś, co wyrzuca nas poza nas samych, jak wybuch gorącej treści ziemi. Co łączy nas gdzie indziej, w innym świecie, świecie światła, tonów, muzyki – bezmiernego szczęścia, polegającego na wyjściu poza granice istoty i połączeniu się z inną istotą. Nie jest to ani miłość, ani przyjaźń, a tym bardziej nie perwersja; jest to największe osiągnięcie, na jakie może się zdobyć ludzka natura. Dla uproszczenia tego, co piszę, będę to nazywał „miłością”. Taką miłość chciałem Ci dać, taką miłość chciałem Ci pokazać, w takie przestrzenie chciałem Cię porwać.

Jarosław Iwaszkiewicz w liście do Jerzego Błeszyńskiego



fot. www.whitemad.pl | www.gs24.pl

Szczeciński mural z cytatami z listów Jarosława Iwaszkiewicza do Jerzego Błęszyńskiego – przed i po dwukrotnej dewastacji w czerwcu i wrześniu 2020 r.

Kiedy ghetto wkracza do mainstreamu, to pojawia się depresja i paranoja.
Może być ideologiczna, generacyjna albo mieć podłoże genderowe.
Zależy, co uzna się za kwestię naruszającą spokój.

B. Ruby Rich

WSTĘP

Na początku niniejszej pracy zamierzam uporządkować podstawową terminologię, którą będę się posługiwać. Czym jest queer? Jakie są cechy charakterystyczne kina queerowego? I w jaki sposób te zagadnienia odnoszą się do tytułowej kategorii post-queer?

Współcześnie queer bywa często – choć, moim zdaniem, nie do końca trafnie – używany zamiennie z akronimem LGBT (lesbijki, geje, osoby biseksualne i transpłciowe), pełniąc funkcję zbiorczego określenia nienormatywnych tożsamości seksualnych i płciowych. W podobny sposób pojęcie kina queer dla wielu odbiorców sprowadza się do filmów podejmujących tematykę LGBT lub przedstawiających nieheteronormatywnych bohaterów, najczęściej gejów.

O skali tego uproszczenia świadczy choćby fakt, że w *Encyklopedii Gender. Płeć w kulturze* pod redakcją Beaty Kowalskiej, Małgorzaty Fuszary i Agnieszki Graff znajduje się hasło „kino LGBT”¹, natomiast brak w niej wpisu poświęconego „kinu queer”, jakby oba terminy były ze sobą tożsame. Autorka hasła Anna Taszycka definiuje kino LGBT zwięźle – jako „filmy, w których pojawiają się wątki LGBT”, czyli odnoszące się do postaci homoseksualnych, biseksualnych i transpłciowych. Dalej przedstawia ona zarys historycznego rozwoju tego nurtu, włączając do jego obrębu również zjawiska kluczowe z punktu widzenia queerowej historii kina, takie jak chociażby ruch New Queer Cinema. Fakt, że w definicji hasła Taszycka używa wymiennie pojęć „tematyka queer” i „tematyka homoseksualna” sugeruje, iż kino queerowe rozumiane jest przez nią przede wszystkim jako kino homoseksualne lub jego rozszerzona wersja, obejmująca reprezentacje tożsamości LGBT. W takim ujęciu queer staje się tożsame z reprezentacją nienormatywnych orientacji seksualnych, co pomija jednak jego polityczny, krytyczny oraz teoretyczny wymiar, wykraczający poza klasyczne ramy tożsamościowe.

Perspektywa przyjęta przez Annę Taszycką zakorzeniona jest w kategoriach tożsamościowych i politycznych, które były charakterystyczne dla dyskursu lat 90. XX wieku. Podejście to, skoncentrowane na afirmatywnej reprezentacji i widzialności osób nieheteronormatywnych, odegrało wówczas istotną rolę jako narzędzie politycznego oporu i emancypacji. Współcześnie jednak, w kontekście rozwoju teorii queer i jej postulatów, może ono wydawać się niewystarczające – szczególnie w obliczu bardziej płynnych, performatywnych i subwersywnych ujęć, które przesuwają uwagę z reprezentacji tożsamości na procesualność, afektywność i krytykę samego mechanizmu klasyfikacji. Jeszcze dalej idą w tym zakresie koncepcje post-queerowe, do których powrócę w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy.

¹ A. Taszycka: *Kino LGBT*, w: B. Kowalska, M. Fuszara, A. Graff (red.): *Encyklopedia Gender. Płeć w kulturze*, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.

Czym zatem różni się LGBT od queer? Podczas gdy LGBT opiera się na założeniu istnienia wyodrębnionych, stabilnych tożsamości, możliwych do nazwania i politycznej reprezentacji, queer proponuje podejście dekonstrukcyjne. Nie tyle dąży do „pomieszczenia” kolejnych orientacji i tożsamości w coraz bardziej rozbudowującym się akronimie (LGBTQIA+ itd.), ile kwestionuje samą zasadność katalogowania i klasyfikowania. Zamiast domagać się widoczności w ramach istniejących struktur, queer występuje przeciwko tym strukturom, demaskując ich arbitralność, wykluczający charakter oraz przemocowe fundamenty. W tym sensie queer przestaje być jedynie nazwą tożsamości – staje się narzędziem analizy, postawą krytyczną, a nierzadko również gestem oporu wobec wszelkiej normatywności. Nie oznacza to jednak, że queer i LGBT wzajemnie się wykluczają. Przeciwnie – pozostają ze sobą w dynamicznym napięciu: queer nieustannie problematyzuje to, co LGBT próbuje stabilizować; LGBT dostarcza języka politycznej reprezentacji, podczas gdy queer podważa samą ideę reprezentowalności.

To napięcie ujawnia się szczególnie wyraźnie w refleksji nad kulturą – zwłaszcza w obszarze filmu, gdzie mechanizmy reprezentacji, narracji i konstruowania tożsamości splatają się wyjątkowo gęsto. Kino queer nie stanowi prostego rozszerzenia czy uzupełnienia kina LGBT, lecz jest próbą jego przekształcenia – przejęcia jego języka wizualnego i narracyjnego po to, by zakwestionować to, co uchodzi za „normalne”, „czytelne” czy „oczywiste”.

W kolejnych partiach niniejszej rozprawy podejmuję próbę pogłębionej analizy pojęcia „queer”, rekonstruując jego kulturowe przemieszczenia, ewoluujące strategie estetyczne oraz potencjał polityczny, który aktywuje ono zarówno w obszarze krytyki teoretycznej, jak i w ramach współczesnej praktyki filmowej. Na tym etapie celowo zawieszam dalsze rozważania definicyjne, by przesunąć punkt ciężkości z prób uchwycenia „czym jest queer” na to, co równie istotne – jego sprawczą siłę, społeczne uwikłania i zdolność do generowania nowych form oporu oraz podmiotowości.

Nie sposób bowiem mówić dziś o queer bez uwzględnienia jego głęboko ambiwalentnego zakorzenienia w rzeczywistości – rozpiętego pomiędzy rosnącą widzialnością i kulturową afirmacją a równoczesnym nasileniem aktów represji, przemocy i systemowego wykluczenia wobec osób queerowych. To napięcie nie ma wyłącznie charakteru teoretycznego – jest realne, materialnie obecne zarówno w wymiarze globalnym, jak i lokalnym. Ujawnia ono kruchość dotychczasowych osiągnięć ruchów emancypacyjnych.

Z jednej strony w ciągu ostatnich dekad obserwujemy intensyfikację działalności środowisk queerowych i stopniowy wzrost ich widoczności w sferze publicznej – proces,

który Joanna Krakowska określa mianem „emancypacji odmieńczości”². Społeczności nieheteronormatywne coraz częściej mówią własnym głosem i tworzą swoje reprezentacje w kulturze, sztuce i polityce. Jednym z kluczowych pól tej ekspresji staje się również współczesne kino, w którym queerowe tożsamości coraz odważniej wychodzą z cienia, zyskując zniuansowany, wielowymiarowy charakter, wykraczający poza prostą strategię widzialności.

Z drugiej strony w dobie globalnego kryzysu praw człowieka i nasilających się nastrojów reakcyjnych, queerowość wciąż napotyka silny opór. Przemoc – zarówno symboliczna, jak i fizyczna – wobec osób nieheteronormatywnych przybiera nowe, często zinstytucjonalizowane formy, a refleksja filozoficzna poświęcona queerowi, zwłaszcza w jego radykalnych i krytycznych odsłonach, coraz częściej bywa stygmatyzowana jako „ideologia”, zagrożenie, a czasem po prostu „przesada”. Także sztuka – w tym kino – podejmująca tematykę odmieńczą bywa traktowana z podejrzliwością: jej polityczny potencjał – ignorowany, a nienormatywna ekspresja – tłumiona, marginalizowana lub zawłaszczana.

Dzieje się tak nie tylko dlatego, że queerowe dzieła odnoszą się do nieheteronormatywnych treści – ale przede wszystkim dlatego, że naruszają fundamenty dominującego porządku społecznego: podważają stabilność tożsamości, kwestionują binarne modele i otwierają przestrzeń dla afektywnej, cielesnej, niestabilnej wspólnotowości. W miejsce porządku opartego na kategoryzacji i wykluczeniu, proponują afirmację różnicy jako uniwersalnej wartości – nie tyle obok systemu, co w poprzek jego struktur.

Z powyższych powodów queer nie funkcjonuje dziś wyłącznie jako estetyczna czy tożsamościowa kategoria – stanowi raczej dynamiczne pole przecięcia tego, co artystyczne, z tym, co polityczne. Każda reprezentacja odmieńczości ma potencjał wpływania zarówno na utrwalanie, jak i dekonstrukcję społecznie akceptowanych modeli tożsamości. W rzeczywistości, w której każde dzieło sztuki staje się nieuchronnie gestem politycznym, każda decyzja artystyczna musi być podejmowana z pełną świadomością kontekstu społecznego i kulturowych konsekwencji, jakie może za sobą pociągać.

² Terminu „odmieńczy” używam za Joanną Krakowską, która stosuje go w *Odmieńczej rewolucji. Performansie na cudzej ziemi* jako polski odpowiednik angielskiego *queer*. Pomimo wysuwanych przez Grzegorza Stępnika wątpliwości co do zasadności spolszczenia tego wystarczająco dobrze ugruntowanego w polskim dyskursie naukowym i debacie publicznej terminu, a także pomimo krytyki zakodowanej w słowie „odmieńczy” konieczności odnoszenia się do zestawu dominujących norm (odmienny od czegoś), termin ten jawi mi się jako produktywny przez wzgląd na zawarty w nim potencjał inicjowania zmiany, podobieństwo do odświeżającej „odnowy”, a także zbieżność z religijnie, mitycznie i baśniowo konotowaną „przemianą”. Por. J. Krakowska: *Odmieńcza rewolucja, Performans na cudzej ziemi*, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2020., G. Stępiak: *Odmieńcza odmiennność*, „Didaskalia” 2021, nr 162.

Dlatego też pisanie scenariusza filmowego o nieheteronormatywnej relacji Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błeszyńskiego stanowiło dla mnie wyzwanie zarówno artystyczne, jak i teoretyczne. Praca nad opowieścią osadzoną w realiach lat 50. XX wieku – okresie głębokiej represji wobec queeru, na długo przed odmieńczą rewolucją – wymagała ode mnie nie tylko rzetelnego odtworzenia kontekstu historycznego, lecz przede wszystkim odnalezienia takiego języka filmowego, który pozwalałby spojrzeć na przeszłość nie poprzez nostalgię czy rekonstrukcję, ale z perspektywy współczesnej: świadomej swoich źródeł, krytycznej i otwartej na przekształcenie.

W trakcie pracy nad scenariuszem nie interesowało mnie jedynie potwierdzenie faktu, że Iwaszkiewicz był osobą queerową funkcjonującą w strukturach kultury PRL-u. Zależało mi raczej na uchwyceniu tej queerowości jako dynamicznej, afektywnej obecności, niekoniecznie artykułowanej w języku tożsamości, lecz obecnej w napięciach pomiędzy ciałem a przestrzenią, gestem a milczeniem, pragnieniem a jego społecznym wyparciem. Zamiast klasycznej narracji o „zakazanej miłości”, chciałam stworzyć formę, która nie tyle odtwarza queer jako element przeszłości, ile umożliwia jego reinterpretację w rejestrze potencjalności – jako tego, co mogło się wydarzyć, lecz nie zostało nazwane; jako ślad afektywny, który domaga się innego sposobu opowiadania. Tym samym projekt ten wpisuje się w logikę post-queerową – termin, który szczegółowo omawiam w dalszych częściach pracy – w której estetyka staje się narzędziem politycznym nie poprzez afirmację widzialnej tożsamości, lecz przez zakłócenie dominujących modeli narracyjnych i reprezentacyjnych. Mój scenariusz traktuję jako pole eksperymentu: poszukiwanie formy zdolnej nie tyle reprezentować queerową historię, ile performować ją w samej strukturze dzieła – w jego rytmie, fragmentaryczności, otwartości na brak domknięcia i wieloznaczność.

By powiązać akt twórczy z refleksją teoretyczną i uczynić własne zaangażowanie elementem analizy, zdecydowałam się sięgnąć po metodę autoetnograficzną³. Ze względu na złożoność podejmowanego tematu, autoetnografia wydała mi się narzędziem pozwalającym połączyć osobistą perspektywę z analizą szerszego kontekstu społecznego i kulturowego. Rozwijana od lat 70. XX wieku metodologia lokuje się na przecięciu introspekcji i krytycznej analizy, traktując biografię, tożsamość oraz emocje badaczki nie jako przeszkody, lecz jako integralne elementy procesu poznawczego. W odróżnieniu od klasycznych ujęć etnograficznych, zakładających dystans i obiektywność, autoetnografia dostrzega w badaczce uczestniczkę kultury, poznającą świat poprzez własne, ucieleśnione doświadczenie. Analiza indywidualnych przeżyć i afektów staje się tu sposobem na rozpoznanie szerszych mechanizmów kształtujących jednostkowość – norm społecznych, struktur władzy i kulturowych kodów, w których jest osadzona jednostka.

³ Por. P. Czapliński: *Wszechstronna osobność*, „Teksty Drugie” 2023, nr 1, s. 7–18.

To, co osobiste, ukazuje się tym samym jako nierozzerwalnie związane z tym, co społeczne i polityczne.

Przyjęcie metodologii autoetnograficznej usprawiedliwia włączenie w obręb mojej refleksji teoretycznej szeregu osobistych doświadczeń i spostrzeżeń związanych z szeroko pojętym queerem, które towarzyszyły mi w trakcie całego procesu tworzenia dzieła doktorskiego oraz pisania komentarza teoretycznego. Za materiał badawczy uznawałam nie tylko obejrzone w tym okresie filmy i seriale, lecz również uczestnictwo w festiwalach, wystawach i wydarzeniach queerowych, które dostarczały mi nowych impulsów i kontekstów interpretacyjnych. Jako badaczka starałam się traktować na równych prawach zarówno doniesienia prasowe dotyczące odmieńczości, jak i prywatne rozmowy, przypadkowo zasłyszane komentarze czy afektywne reakcje otoczenia. Autoetnograficzne podejście pozwoliło mi spojrzeć na proces twórczy nie tylko jako na indywidualny akt artystyczny, lecz jako na przestrzeń przecięcia się różnych wymiarów – społecznych, politycznych, estetycznych i emocjonalnych. W moim przypadku wybór tej metody umożliwił nie tylko analizę queerowego myślenia, ale także jego realne przeżywanie i współtworzenie – bezpośrednio w praktyce scenariopisarskiej.

Równolegle do tych doświadczeń praktycznych, istotną część mojej pracy stanowiła krytyczna lektura współczesnych dzieł z zakresu historii i teorii queer, która nieustannie pogłębiała i poszerzała moje rozumienie przedmiotu badań. To właśnie intensywny kontakt z queerową myślą teoretyczną pozwolił mi precyzyjniej analizować wybrane zjawiska kulturowe oraz w bardziej świadomy sposób kształtować własną praktykę twórczą. Szczególnymi punktami odniesienia stały się dla mnie teksty Jacka Halberstama⁴, Sary Ahmed⁵, José Estebana Muñoz⁶ oraz koncepcja polityki post-queer Davida V. Ruffolo⁷. To właśnie od tego ostatniego autora zapożyczyłam termin post-queer, który posłużył mi do wypracowania autorskiego pojęcia kina post-queer rozumianego jako praktyka estetyczna przekraczająca dotychczasowe sposoby reprezentowania odmieńczości w sztuce.

W toku pracy badawczej stworzyłam katalog błędów najczęściej popełnianych przez twórców filmowych – swoistych „grzechów” współczesnego kina podejmującego tematykę queer. Zidentyfikowałam wśród nich między innymi: stereotypizację i psychologizację cierpienia, mitologizację coming outu jako obowiązkowego etapu rozwoju postaci, fetyszyzację cielesności oraz estetyzację traumy, która często służy

⁴ J. Halberstam: *Przedziwna sztuka porażki*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2018.

⁵ S. Ahmed: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press, 2006.

⁶ J. E. Muñoz: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press, 2009.

⁷ D. V. Ruffolo: *Post-Queer Politics*, New York: Routledge, 2009.

bardziej efektowi wizualnemu niż realnej empatii czy krytyce społecznej. Strategie te, choć nierzadko nieuświadomione, prowadzą do spłylenia queerowego doświadczenia i reprodukcji normatywnych narracji w opowieściach o nienormatywności.

W odpowiedzi na te uproszczenia opracowałam na swój własny użytek zestaw dobrych praktyk scenariopisarskich – strategii, które pozwalają unikać powyższych pułapek i tworzyć język filmowy bardziej świadomy, etyczny i politycznie zaangażowany. Język, który byłby nie tylko wolny od homofobicznych i stereotypowych klisz, ale także autentycznie wywrotowy, zniuansowany i emancypacyjny – zdolny do oddania queerowości w filmie w jej pełnej złożoności, sprzeczności oraz cielesno-afektywnej głębi.

Struktura niniejszej rozprawy została podporządkowana logice opisywanego procesu twórczego i refleksyjnego. W pierwszej z trzech części przedstawiam konteksty: społeczny, polityczny i kulturowy, w jakich podejmuję temat relacji Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błeszyńskiego. Opisuję je w duchu metodologii autoetnograficznej, skrótowo i przez pryzmat własnych doświadczeń. Interesuje mnie tu przede wszystkim rola twórcy jako uczestnika debaty publicznej oraz miejsce queerowego głosu w polskim pejzażu kulturowym – nie tylko jako źródła napięć i oporu, lecz także jako potencjalnej interwencji w dominujące narracje i struktury reprezentacji.

Część druga – o charakterze teoretyczno-historycznym – stanowi próbę prześledzenia przemian pojęcia queer w kontekście szeroko rozumianych procesów społecznych, politycznych i kulturowych. Analizuję w niej zależności między rewolucją seksualną lat 60., homofobiczną reakcją lat 80. oraz procesem konsolidacji i aktywizacji środowisk LGBT+ w latach 90. XX wieku – zjawiskami, które odegrały kluczową rolę w kształtowaniu teorii queer oraz przemianach reprezentacji odmienności w kinie.

Szczególne uwagi poświęcam nurtowi New Queer Cinema (NQC) – przełomowemu zjawisku filmowemu z lat 90., które, zrywając z obowiązującymi normami reprezentacji queeru, występowało przeciwko heteronormatywnemu porządkowi społecznemu oraz formom konserwatywnej asymilacji osób LGBT+. Filmy powstające w jego ramach były manifestacją radykalnej odmienności, gniewu i oporu wobec marginalizacji, a zarazem eksperymentowały z formą, narracją i estetyką, podważając dominujące modele opowiadania. Jednocześnie wskazuję na dzisiejszą konieczność przekroczenia eksperymentalnej i subwersywnej poetyki NQC i przesunięcia refleksji ku perspektywie post-queer, rozumianej przeze mnie jako poszukiwanie nowych języków narracyjnych, które umożliwiają bohaterom trwanie w stanie niejednoznaczności, wieloznaczności i otwartości, a widzowi – doświadczenie queeru jako zjawiska afektywnego, procesualnego i wymykającego się jednoznacznej klasyfikacji.

Trzecia część pracy stanowi relację z procesu twórczego, prowadzoną w duchu metodologii *practice-as-research*. Podejście to zakłada, że praktyka artystyczna – rozumiana jako działanie twórcze, eksperyment i proces – może być zarówno formą ekspresji, jak i metodą badawczą oraz narzędziem generowania wiedzy. W tym ujęciu teoria i praktyka nie pozostają rozdzielone, lecz wzajemnie się przenikają i dopełniają. Pisanie scenariusza traktuję zatem nie tylko jako akt artystyczny, lecz także jako medium analityczne – narzędzie pozwalające badać, kwestionować i przekształcać sposoby reprezentacji queer w filmie. Omawiam tu wyzwania, przed którymi staje współczesny twórca podejmujący tematykę odmieńczą, oraz pokazuję, w jaki sposób – świadoma ryzyka uproszczeń i schematyzacji – starałam się konstruować formę otwartą, nienormatywną i afektywną. Sięgam przy tym również po przykłady filmów, które stanowiły dla mnie punkt odniesienia oraz źródło inspiracji, analizuję ich strategie estetyczne i narracyjne, a także wskazuję, w jaki sposób wpłynęły one na mój język scenariopisarski.

Joanna Krakowska podaje możliwie szeroką definicję queer – to brak uznania dla kulturowych norm pętających wyobraźnię, pragnienia, ekspresję i fantazję⁸. To właśnie przywoływana przez badaczkę skłonność queer do przekraczaniu wszelkich granic – tego, co piękne, tego, co stosowne, tego, co uznane, tego, co bezpieczne i tego, co silne, stanowiła dla mnie drogowskaz w pracy nad scenariuszem i komentarzem teoretycznym.

⁸ J. Krakowska: *Odmieńcza...*, *Op.cit.*, s. 6.

I KONTEKST SPOŁECZNY – WIDZIALNOŚĆ I PRZEMOC

1. MODLITWA POD KINEM MURANÓW

„W XXI wieku żywe ciało jest tym, czym w XIX wieku była fabryka: głównym ośrodkiem walki politycznej” – te słowa hiszpańskiego filozofa Paula Preciado obrali za motto swojego projektu kuratorskiego z 2022 r. Roman Gutek, Aga Szreder oraz Rafał Żwirek⁹. Tworząc bezprecedensowy na polskim gruncie przegląd kina postpornograficznego Post Pxn Film Festival Warsaw / Body. Art. Society., dali wyraz swojemu przekonaniu, że walka o wyzwolenie cielesności i seksualności ze społecznie konstruowanych, opresyjnych norm dotyczy nie tylko żywych ciał, ale w znacznej mierze ich wizerunków.

To właśnie na polu sztuk wizualnych, działań performatywnych i kina, a więc na terytorium wizualnych reprezentacji staczane są dziś kolejne bitwy i potyczki z dominującymi dyskursami politycznymi oraz religijnymi. Ci, których cielesność i seksualność są negowane, marginalizowane lub poddawane różnorodnym formom represji, sięgają po strategie artystyczne nie jako po defensywne środki wyrazu własnego cierpienia, ale jako po broń ofensywną, z której czynią narzędzie odmieńczych inwazji w przestrzeń publiczną. Ambitnym celem stosowanych przez nich strategii „feministycznych, queerowych, alternatywnych, edukacyjnych, biopolitycznych, seks-workerskich, performatywnych i eksperymentalnych”, jak skrupulatnie wyliczają twórcy festiwalu Post Pxn¹⁰, jest odmiana współczesnej sztuki, kultury i myśli filozoficznej. Kpiąca z normatywnych ocen, mająca w głębokim poważaniu standardy profesjonalizmu, bezwstydną i bezpruderyjną sztuka ma oswajać odbiorców z pełnym spektrum ludzkiej cielesności i seksualności. Pomagać im lepiej rozumieć i akceptować zarówno innych, jak i samych siebie w kontekście przejawianych lęków, fantazji i potrzeb. Poprzez odmianę serc odbiorców queerowa sztuka ma przyczyniać się do budowania odmienionego, czyli otwartego na różnorodność i inkluzywnego społeczeństwa.

Nie tylko artyści i kuratorzy przeglądu zdają się wierzyć w rewolucyjną moc prezentowanych na nim obrazów. Znana z homofobicznych akcji, choć proklamująca się jako pro-life fundacja Centrum Życia i Rodziny zorganizowała przed goszczącym festiwal kinem Muranów kontr-performans pod hasłem „Stop obscenie!” polegający na zainicjowaniu modlitwy różańcowej wynagradzającej za publiczne grzechy przeciwko czystości¹¹. Oprócz gestu symbolicznego organizacja podjęła również konkretne działania

⁹ Strona internetowa festiwalu Post Pxn Film Festival Warsaw: <https://ppffw.pl> [dostęp: 20.06.2022].

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Strona internetowa Centrum Życia i Rodziny: <https://czir.org/wyraz-sprzeciw-promocji-pornografii-w-kinie-muranow-wez-udzial-w-modlitwie-rozancowej/> [dostęp: 20.06.2022.].

o charakterze cenzorskim. Wystosowała pismo do ówczesnego Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu Piotra Glińskiego z wnioskiem o zaprzestanie finansowania wydarzeń propagujących treści sprzeczne z obowiązującym w Polsce porządkiem prawnym w zakresie edukacji seksualnej i aborcji. Wniosła również o prewencyjne pozbawienie firmy Gutek Film oraz kina Muranów wszelkiego wsparcia ze środków publicznych, mimo iż na stronie festiwalu Post Pxrn bez większego trudu można znaleźć informację, że organizatorem przeglądu jest działająca non-profit Post Fundacja¹², nie posiłkująca się pieniędzmi żadnej instytucji publicznej. Jak widać, nie chodziło tu o rację, lecz o wyrazistość i agitatorską moc publicznych gestów i haseł.

Dzięki aktywności twórców festiwalu Post Pxrn oraz sympatyków Centrum Życia i Rodziny w kinie Muranów starły się ze sobą dwie niemożliwe do pogodzenia tendencje polskiego społeczeństwa, które w dużym uproszczeniu sprowadzić można do postaw (pro-) queer i anti-queer. W tym przypadku starcie przebiegało wyjątkowo łagodnie – modlitewna interwencja powołującej się na katolickie wartości fundacji nie zakłóciła przebiegu festiwalu ani nie stanowiła bezpośredniego zagrożenia dla jego uczestników. I choć daleka byłabym od jej bagatelizowania, przez znaczną część widzów postrzegana była raczej jako komiczny kontrpunkt przeglądu, swoją przaśnością podkreślający jedynie postępowy charakter kina postpornograficznego.

Znacznie groźniejsze skutki przynoszą postawy anti-queer, gdy zyskują wsparcie instytucjonalne i prawną legitymizację. Jednym z najważniejszych mechanizmów tego sprzężenia jest język debaty publicznej, który konsekwentnie redukuje kwestie tożsamościowe do rzekomej „ideologii”, kwestionując tym samym zasadność filozoficznej, artystycznej czy naukowej refleksji nad cielesnością, płcią i niebinarnością. Szczególnie silnie dotyka to instytucji edukacyjnych, gdzie każda próba wprowadzenia elementów edukacji równościowej bywa natychmiast demonizowana jako zagrożenie moralne. Często określa się ją mianem „seksualizacji dzieci”, co staje się retorycznym straszakiem i pretekstem do jej cenzurowania lub blokowania, zwłaszcza na szczeblu samorządowym. Z podobną presją mierzą się instytucje kultury: biblioteki, muzea i teatry podejmujące tematykę queer spotykają się z oporem społecznym i politycznym, co prowadzi do autocenzury lub realnych ograniczeń programowych. Kulminacją postaw anti-queer stały się uchwały samorządowe ustanawiające tzw. „Strefy wolne od ideologii LGBT+”. Choć miały one charakter głównie deklaracyjny, wywołały realny efekt stygmatyzujący, pogłębiając społeczne wykluczenie oraz poczucie zagrożenia wśród osób queer.

Systemowy klimat niechęci sprzyja również eskalacji jawnej przemocy. Postawa anti-queer nierzadko przybiera formę otwartej wrogości, której konsekwencje bywają

¹² Prawdą natomiast jest, że Post Fundacja związana jest bezpośrednio z Gutek Film i Kinem Muranów poprzez osobę prezesa zarządu Romana Gutka.

tragiczne. Do najbardziej wstrząsających przykładów należą zabójstwo dwudziestoletniego homoseksualisty w Szczecinie w styczniu 2014 roku¹³ oraz brutalne ataki na uczestników pierwszej Parady Równości w Białymstoku w lipcu 2019 roku. Śmiertelnym żniwem homo- i transfobii są również coraz częściej odnotowywane samobójstwa osób LGBT+, w tym nastolatków od wczesnych lat życia narażonych na działanie tzw. stresu mniejszościowego¹⁴. W obliczu przywoływanych faktów porażająca jest bezmyślność lub, co gorsza, cynizm działaczy polskiej sceny politycznej, którzy zamiast rozładowywać napięcia społeczne, podsycają ogniskujące się wokół queer antagonizmy i wykorzystują je do osiągnięcia własnych celów politycznych.

Opisywane zjawiska nie są jednak jedynie abstrakcyjnymi konstruktami analitycznymi czy elementami medialnej narracji, ale stanowią także część mojej osobistej rzeczywistości. Choć jestem osobą cisseksualną i nie wywodzę się bezpośrednio ze środowiska LGBT+, z racji funkcjonowania w przestrzeni artystycznej od lat pozostaję w bliskich relacjach z wieloma osobami queerowymi, zwłaszcza twórcami i twórczyniami związanymi ze światem sztuki. W ciągu ostatnich kilku lat troje moich queerowych przyjaciół odebrało sobie życie. W każdym z tych przypadków trudno było nie dostrzec wspólnego, bolesnego tła ich – pozornie jednostkowych – dramatów: poczucia zepchnięcia na margines, egzystencjalnej samotności oraz systemowego braku miejsca dla tego, co inne.

Te głęboko osobiste i emocjonalnie angażujące doświadczenia nie tylko uświadomiły mi skalę problemu, ale też wpłynęły na moją wrażliwość i rozumienie queerowej kondycji. Stały się impulsem do poszukiwania języka nie tyle opisującego queerowość, ile zdolnego ją unieść: afektywnego, poruszającego, odpornego na schematyzację. Języka, który mógłby oddać ślad odmiennej obecności – kruchej, a zarazem niezwykle silnej – której nie sposób ująć w ramy tożsamościowej reprezentacji.

¹³ Raport Amnesty International: *Dotknięci przez nienawiść, zapomniani przez prawo. Brak spójnego systemu zwalczania przestępstw z nienawiści w Polsce*, https://amnesty.org.pl/wp-content/uploads/2016/02/hate_crimes_report_-_POLISH_-_WEB.pdf, s. 36 [dostęp: 20.06.2022.].

¹⁴ C. Jakubczak: *Homofobia zabija po cichu*, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/homofobia-zabija-po-cichu/> [dostęp: 20.06.2022.], M. Makuchowska (red.): *Sytuacja społeczna osób LGBT w Polsce. Raport za lata 2019-2020. Przegląd najważniejszych danych*, Warszawa: Kampania przeciwko Homofobii i Stowarzyszenie Lambda, 2021.

2. SCHIZOFRENICZNE SKUTKI ODMIEŃCZEJ REWOLUCJI

Choć ciężko uwierzyć, aby sztuka mogła dawać odpór realnej przemocy i wspierającej jej władzy, faktycznie obok społecznego aktywizmu była ona i jest nadal jednym z głównych narzędzi queerowej walki z dominującą heteronormą. Narzędziem skutecznym, jak dowodzi Joanna Krakowska w książce poświęconej amerykańskiemu odmieńczemu performansowi z drugiej połowy XX wieku:

Nie zamieszkają w Białym Domu. Żadna z nich nie zasiądzie w Gabinecie Ovalnym, nie zakończy wojny, nie wdroży paktu klimatycznego i praw antydyskryminacyjnych, żaden z nich nie przemówi przed Kongresem, nie ograniczy dostępu do broni, nie podpisze ustawy o opiece emerytalnej. Ale to właśnie oni mieli władzę, to one dokonały rewolty – zmiana kulturowa, do jakiej doszło za ich życia i za ich sprawą, jest realna, skuteczna i, chciałoby się wierzyć, trwała.

Kiedyś mówiło się po prostu o kontrkulturze, o awangardzie i sztuce eksperymentalnej, dziś z perspektywy mainstreamu można powiedzieć śmiało, że w ciągu ostatniego półwiecza dokonała się queerowa – odmieńcza – rewolucja. Strategie polityczne lesbijskiego performansu, gejowskiego teatru, queerowego kina i wszelkiej ostentacyjnie nieheteronormatywnej sztuki – w połączeniu ze społecznym aktywizmem przyniosły skutek. Mentalny, społeczny, legislacyjny.¹⁵

Pomimo niepodważalnych zdobyczy odmieńczej rewolucji, jaka rozgrywała się na przestrzeni ostatnich 70 lat nie tylko w Stanach Zjednoczonych¹⁶, ale w całej zachodniej kulturze, w tym także w Polsce, przewrotu wciąż nie można uznać za w pełni dokonany. Choć osoby LGBT+ tłumnie wyszły z „seksualnych szaf” i wywalczyły sobie znaczną część praw, jakie przysługują większości obywateli, choć powołano do życia szereg organizacji (głównie pozarządowych) walczących z dyskryminacją ze względu na tożsamość płciową oraz zajmujących się nowoczesną edukacją seksualną, choć na uniwersytetach wykłada się queer i gender studies, choć znacząco zwiększyła się widzialność odmieńczości w przestrzeni publicznej i jej reprezentacji w sztuce¹⁷, to osoby LGBT+ w dalszym ciągu mierzą się w naszym kraju z represjami. Represje te przez

¹⁵ J. Krakowska: *Odmieńcza...*, *Op.cit.*, s. 11.

¹⁶ W tym miejscu warto zauważyć, że penalizacja stosunków homoseksualnych we wszystkich stanach USA została zniesiona dopiero w 2002 r.

¹⁷ W trakcie pisania tej pracy w 2022 roku odbyła się w Polsce trzynasta edycja LGBT+ Film Festival, a od dziesięciu lat na polskim rynku z powodzeniem działa OutFilm.pl – płatna platforma VOD w całości poświęcona filmom o tematyce LGBT+.

niektórych komentatorów nazywane bywają „widmowymi”¹⁸, bynajmniej nie ze względu na ich rzekomą nierealność, ale dlatego, że nawiedzają nas niczym duchy z przeszłości i w żaden sposób nie przystają do pro-queerowego kierunku rozwoju współczesnej kultury. Gdy czytam raport CBOS donoszący o rosnącej z roku na rok poprawie stosunku Polaków do osób homoseksualnych¹⁹, nie opuszcza mnie przeświadczenie, że właśnie sformułowania o zwiększającej się tolerancji społecznej wobec queeru są najlepszym świadectwem jej braku.

Również na polu sztuki trudno mówić o jednoznacznym tryumfie odmiennej rewolucji. Nie da się ukryć, że współczesną popkulturę zalały treści związane z nienormatywnymi tożsamościami płciowymi. Andy Medhurst twierdzi, że we współczesnych brytyjskich mediach osiągnięty został stan queerowej powszedniości: „deklaracje homoseksualnej miłości nie zwracają niczyjej uwagi do tego stopnia, że mogą być pokazywane dwa razy dziennie widzowi w każdym wieku”²⁰. Podobną sytuację obserwujemy również w Polsce, gdzie coraz częściej pojawiają się głosy odbiorców sugerujące, że współczesna popkultura przeszła od niedoboru reprezentacji mniejszości seksualnych w kinie i telewizji do ich rzekomej nadreprezentacji – kilka lat temu Netflix został wręcz oskarżony o „homopropagandę”²¹.

I rzeczywiście, robiąc przegląd najnowszego kina polskiego, odnajdziemy masę produkcji podejmujących tematykę queer. W ostatnich latach uwagę widzów i krytyki przyciągnęły *Płynące wieżowce* (2013) w reżyserii Tomasza Wasilewskiego – pierwszy szeroko komentowany polski film fabularny otwarcie ukazujący homoseksualny romans między dwoma mężczyznami. Kolejnym ważnym tytułem był dokument *Mów mi Marianna* (2015) w reżyserii Karoliny Bielawskiej – intymna opowieść o kobiecie transpłciowej – który zdobył uznanie międzynarodowej publiczności i jury na licznych festiwalach.

W 2018 roku premierę miała *Nina* w reżyserii Olgi Chajdas, opowiadająca o kobiecie poszukującej surogatki, która niespodziewanie zakochuje się w młodej nauczycielce. Film ten, subtelnie portretujący kobietą bliskość i pożądanie, zapowiadał szerszą obecność queerowych narracji w polskim kinie.

¹⁸ M. Warbisch: *Uratują nas odmieńcy* (Joanna Krakowska: „Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi”), „artPAPIER” 2021, nr 418, <https://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=417&artykul=8421> [dostęp: 21.04.2024].

¹⁹ Raport CBOS: *Stosunek Polaków do gejów i lesbijek*, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2024/K_088_24.PDF [dostęp: 21.04.2024].

²⁰ A. Medhurst: *In search of Nebulous Nancies. Looking for Queers in Pre-war British Film*, [w:] R. Griffiths: *British Queer Cinema*, London: Routledge, 2005, s. 21-34.

²¹ T. Gardziński: *Netflix wystąpił przeciwko fanowi krytykującemu homoseksualnych bohaterów*, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2020/05/07/netflix-lgbt-seriale-propaganda-reprezentacja-opinia> [dostęp: 20.06.2022].

Rok 2021 przyniósł kilka znaczących produkcji. Film *Wszystkie nasze strachy* w reżyserii Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta, inspirowany życiem artysty Daniela Rycharskiego, przedstawia dramat człowieka próbującego pogodzić katolicką wiarę z tożsamością queerową na tle homofobicznej prowincji. Produkcja została uhonorowana Złotymi Lwami na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. W tym samym roku premierę miał również *Hiacynt* w reżyserii Piotra Domalewskiego – thriller osadzony w realiach PRL-owskiej operacji milicyjnej wymierzonej w środowisko homoseksualne.

Rok 2022 obfitował w kolejne queerowe produkcje. *Boylesque* w reżyserii Bogny Kowalczyk to poruszający dokument ukazujący historię najstarszej polskiej drag queen – Lulli La Polaca – będącej ikoną odwagi i autentyczności. Tego samego roku na Netfliksie zadebiutował serial *Królowa* w reżyserii Łukasza Kośmickiego, w którym Andrzej Seweryn wcielił się w rolę emerytowanego krawca i drag queen, powracającego z Francji do rodzinnego miasteczka.

W 2023 roku na ekranach pojawiły się kolejne istotne produkcje. *Słoń* w reżyserii Kamila Krawczyckiego to kameralna, delikatna opowieść o rodzącym się uczuciu między dwoma mężczyznami z małej górskiej miejscowości. *Fanfik* w reżyserii Marty Karwowskiej – młodzieżowy film oparty na powieści Natalii Osińskiej – przedstawia transpłciową postać graną przez transpłciowego aktora, Alina Szewczyka. Z kolei *Miłość bezwarunkowa* w reżyserii Rafała Łysaka to dokumentalna relacja matki i jej dorosłego syna geja. W tym samym roku głośnym echem odbił się także film *Kobieta z...* w reżyserii Małgorzaty Szumowskiej i Michała Englerta, poruszający temat transpłciowości na przestrzeni kilku dekad życia głównego bohatera. Sympatię widzów zdobyło również reality show *Drag Me Out*, w którym uczestnicy eksplorują sztukę dragu.

I choć niektóre z wymienionych produkcji cechuje zaangażowanie, a niekiedy i nowatorskie podejście do tematyki queer, zdecydowana większość polskich filmów i seriali operuje jedynie powierzchowną inkluzywnością. Narracje odnoszące się do doświadczeń osób LGBTQ+ zazwyczaj są ułożone i podporządkowywane schematycznym strukturom fabularnym²², a postacie queer konstruowane są w oparciu o utrwalone stereotypy, czego przykładem są konwencjonalne figury „dobrego” i „złego” geja²³. Tego rodzaju reprezentacje można postrzegać jako przejaw *pinkwashingu* – strategii

²² Przykładem schematycznego podejścia do struktury fabularnej w kinie queer jest dominacja motywu coming outu – atrakcyjnego dla szerokiej publiczności, lecz często sprowadzanego do głównej, a niekiedy wręcz jedynej osi narracyjnej. Redukowanie tożsamości do aktu ujawnienia pomija codzienność życia poza heteronormą i ignoruje złożoność queerowego doświadczenia. W rezultacie postaci queerowe pozostają marginalne, jednowymiarowe, często pełniąc jedynie funkcję narracyjnych ozdóbek.

²³ Jedną z form powierzchownej reprezentacji queerowości jest utrwalanie „przezroczystych” figur, takich jak „dobry gej” – lojalny, nieskomplikowany przyjaciel heteronormatywnych bohaterów – oraz jego przeciwieństwo: „zły gej”, przedstawiany jako ekscentryczny, przerysowany outsider. Uproszczenia tego typu szczególnie często pojawiają się w komediach romantycznych, zarówno zagranicznych, jak i polskich. Przykładem może być *Planeta Singli* (2016) w reżyserii Mitji Okorna, gdzie stereotypowy „przyjaciel gej” głównej bohaterki zostaje zredukowany do roli marginalnej, pozbawionej autonomii

symbolicznej obecności, mającej na celu wykreowanie wrażenia otwartości i postępowości, przy jednoczesnym braku realnego zaangażowania w problematykę tożsamościową. W wielu przypadkach działanie to motywowane jest przede wszystkim względami komercyjnymi, ukierunkowanymi na maksymalizację zysków z dystrybucji.

Okazuje się, że queer, wchodząc do mainstreamu, przestał być queerem. Paradoks tego procesu trafnie ujął Aleksander Kmak:

Lekka obawa co do dzisiejszego statusu queeru jest w jakimś stopniu usprawiedliwiona. W świecie artystycznym queer wydaje się w końcu otwierać drzwi do kariery, wśród kuratorów i – może trochę mniej – kolekcjonerów budzi żywe zainteresowanie, nawet jeśli spowodowane przede wszystkim potrzebą schlebienia sobie z powodu własnych progresywnych i empatycznych poglądów. Publiczność też jakoś łyknęła queer, i to nawet poza największymi ośrodkami (piszę w czasie, gdy w lubelskiej Galerii Labirynt na wspólnym pokazie spotykają się Karol Radziszewski i Maurycy Gomulicki), co pokazuje, że stał się strawny dla wrażliwych przewodów pokarmowych liberalnej klasy średniej. Osiągający już globalne rozmiary szal na *RuPaul's Drag Race* jest już tylko potwierdzeniem zwieńczonego sukcesem akcesu do kultury głównego nurtu i sformatowaniem queeru pod taką matrycę, która zapewni jego najlepsze spieniężenie. Oczywiście wyjście na świat – z undergroundu do *overgroundu*, jak w *Odmieńczej rewolucji* pisze Joanna Krakowska – było od samego początku celem queerowego aktywizmu domagającego się (uwaga: wielkie słowa) realnej zmiany świata i odmiennego ustawienia kulturowej perspektywy ukierunkowanej na to, co dotychczas stanowiło traktowane z obrzydzeniem marginesy. W takim postawieniu sprawy tkwi jednak nierozwiązywalna aporia: queer jako krytyka establishmentu, instytucji, tożsamości, wszelkiego rodzaju normatywnych formuł istnieje tylko w undergroundzie, jest z nim do pewnego stopnia tożsamy – wyciągnięty z piwnic do mainstreamu przeistacza się w akcydentalną estetykę, jedną z wielu, raz bardziej, raz mniej modną, czasami wspieraną przez korporacyjnych gigantów wysyłających swoje platformy na parady równości, ale jeśli wiatr historii zawieje trochę inaczej, zapomnianą przez wszystkich, bo *pinkwashing* przestanie się opłacać.²⁴

i własnego wątku. Tego rodzaju reprezentacje, mimo pozornej inkluzywności, rzadko podważają dominujące schematy – raczej je potwierdzają, oferując „bezpieczną”, przewidywalną obecność queerowości na ekranie.

²⁴ A.Kmak: „Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi” Joanny Krakowskiej, „Szum” 2021, nr 32.

Współczesne kino queer znajduje się w trudnej sytuacji, balansując między potrzebą tworzenia narracji emancypacyjnych a koniecznością dostosowywania się do wymogów rynku i oczekiwań dominującej heteronormatywnej widowni. To napięcie prowadzi często do kompromisów, które osłabiają krytyczny i wywrotowy potencjał opowieści queerowych. Choć formalnie wpisują się one w nurt inkluzywności, ich reprezentacje bywają uproszczone, przewidywalne i zbyt ostrożne, by realnie podważać obowiązujące modele myślenia o tożsamości i pragnieniu. Jako twórczyni i badaczka nie odnajduję w nich wystarczającej siły inspiracyjnej ani na poziomie osobistym, ani intelektualnym. Stąd pojawiła się we mnie potrzeba rewizji: ponownego odczytania queerowego potencjału obecnego w kanonie kultury oraz przywrócenia głosu tym historiom i postaciom, które przez lata pozostawały poza głównym nurtem narracji.

II HISTORIE KINA QUEER – OD UNDERGROUNDU DO OVERGROUNDU I DALEJ

1. POCZATKI KINA QUEER: NIEWIDZIALNOŚĆ, SUBWERSJA, BUNT

Znaczenie terminu queer, kluczowego w mojej pracy badawczej oraz twórczości, znacząco ewoluowało na przestrzeni ostatnich pięciu wieków, podobnie jak wyraźnie zmienił się w tym czasie stosunek zachodnich społeczeństw względem osób homoseksualnych i niebinarnych. Notowane w piśmiennictwie angielskim od XVI wieku queer pierwotnie odnosiło się do położenia obiektu w przestrzeni i oznaczało „skośny” lub „leżący poza środkiem”²⁵. Z czasem nabrało bardziej metaforycznych znaczeń i było rozumiane jako „osobliwy”, „ekscentryczny”, „dziwaczny”, „kontrowersyjny”, a nawet „podejrzany”. Jednak aż do XIX wieku nie było nacechowane ściśle pejoratywnie ani kojarzone z seksualnością człowieka.

Pierwsze użycie queer jako obelgi pod adresem osoby homoseksualnej jest przypisywane Johnowi Sholto Douglasowi, dziewiątemu markizowi Queensberry, który w liście z 1894 r. pogardliwie określił kochanka swojego starszego syna – Archibalda Philipa Primrose'a, lorda Rosebery, jako *snob queer*. Nie był to jedyny powód, dla którego Douglas zapisał się w historii jako homofob. Parę miesięcy później publicznie oskarżył o sodomie Oskara Wilde'a, tym razem kochanka swojego młodszego syna. Doprowadziło to do uwięzienia pisarza, a w konsekwencji – do załamania się stanu jego zdrowia i przedwczesnej śmierci.

Działania markiza Queensberry stanowią manifestację procesu, który Michel Foucault opisuje jako „wynalezienie” homoseksualizmu²⁶. W *Historii seksualności* francuski badacz argumentuje, że w określonych momentach historycznych, takich jak współczesna Douglasowi epoka wiktoriańska, społeczeństwa zachodnie zaczęły kształtować i kontrolować seksualność człowieka poprzez różne formy dyskursu i władzy. W efekcie tych procesów „wynaleziono” homoseksualizm jako formę patologii i dysfunkcji. Stygmatyzacja i penalizacja kontaktów homoseksualnych umożliwiały społeczną kontrolę nad osobami o odmiennych preferencjach seksualnych i gwarantowały utrzymanie tradycyjnych norm seksualnych. Ta upowszechniająca się od epoki wiktoriańskiej w całym zachodnim świecie praktyka dyskryminacji homoseksualizmu i ograniczania jego widzialności w przestrzeni publicznej przetrwała aż do drugiej połowy XX wieku. Przez półtora wieku nacechowany negatywnie queer służył jej za poręczny termin mieszczący w sobie pełnię społecznej awersji wobec seksualnej inności.

²⁵ Z dzisiejszej, świadomej ewolucji tego terminu perspektywy można by tłumaczyć je na polski jako „przejęty”.

²⁶ M. Foucault: *Historia seksualności*, Tom 1-3, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Nie tylko homoseksualizm, ale i kino zostało wynalezione u schyłku epoki wiktoriańskiej. Kinematograf braci Lumière został opatentowany w tym samym roku, w którym oskarżony o sodomie Oskar Wilde trafił do więzienia. Choć historia kina od początku splata się z queerowymi wątkami, były one zazwyczaj ukrywane lub marginalizowane. Warto jednak zaznaczyć, że już w 1895 roku – a więc w tym samym, w którym opatentowano kinematograf i uwięziono Wilde’a – William K.L. Dickson zrealizował film *The Gay Brothers*, zawierający scenę tańca dwóch mężczyzn. Nowe medium, jakim była kinematografia, zostało jednak szybko zinstytucjonalizowane i podporządkowane oficjalnemu dyskursowi władzy, stając się „repozytorium obrazów przedstawiających ludzi jakimi są i jakimi powinni być”²⁷.

Tabuizacja homoseksualności przekładała się na silne ograniczenie reprezentacji queerowych postaci i wątków na dużym ekranie. W epoce kina niemego tematyka ta była zazwyczaj łagodzona poprzez zastosowanie konwencji komediowej, co pozwalało ją oswajać i jednocześnie marginalizować. Przykładem może być krótkometrażowa komedia slapstickowa *A Busy Day* (1914) w reżyserii Macka Sennetta, w której Charlie Chaplin wciela się nietypowo w postać zazdrosnej i porywczej żony. Podczas parady wojskowej bohaterka wdaje się w serię coraz bardziej absurdalnych i gwałtownych konfrontacji, głównie z powodu podejrzeń o niewierność swojego męża.

Bardziej bezpośrednie i ryzykowne przedstawienia pojawiały się w odważnych dziełach awangardowych, takich jak *Puszka Pandory* (1929) w reżyserii Georga Wilhelma Pabsta – filmie będącym ekranizacją dramatów Franka Wedekinda, w którym pojawia się postać hrabiny Geschwitz – jednej z pierwszych lesbijskich bohaterek w historii kina.

W kinie amerykańskim (nie)obecność tematyki queer wynikała również z wprowadzenia w latach 30. Kodeksu Produkcji Filmowej (tzw. Kodeksu Haysa), który zakazywał pokazywania na ekranie wszelkich „perwersji seksualnych”, w tym homoseksualizmu. Kodeks został dobrowolnie przyjęty przez hollywoodzkich producentów, którzy, starając się dotrzeć do jak najszerzej publiczności i uniknąć kontrowersji, całkowicie pomijali wątki homoseksualne lub ukrywali je za pomocą subtelnych aluzji, stereotypów i kodowanych gestów, zrozumiałych dla bardziej wyrobionej widowni. Jednym z przykładów takiego zabiegu jest zastosowanie formuły campu w filmie *Pół żartem, pół serio* (1959) w reżyserii Billy’ego Wildera, gdzie elementy queerowe pojawiają się pod przykrywką komedii pomyłek, przebrań i przerysowanej ekspresji.

Choć Kodeks Haysa obowiązywał aż do 1966 roku, już w latach 40. i 50. w Stanach Zjednoczonych powstawały filmy awangardowe, które otwarcie podejmowały tematykę

²⁷ R. Dyer (red.): *Gays and Film*, London: British Film Institute, 1977, s.1.

queer, eksplorując cielesność, pożądanie i przemoc z perspektywy marginalizowanych tożsamości. Jednym z najwcześniejszych i najbardziej przełomowych dzieł tego nurtu jest *Fireworks* (1947) w reżyserii Kennetha Angera. Ten czternastominutowy film eksperymentalny uznawany jest za jedno z pierwszych otwarcie homoerotycznych dzieł w historii amerykańskiego kina. *Fireworks* opowiada symboliczną, niemal oniryczną historię młodego mężczyzny, który snując się nocą po domu konfrontuje się z grupą fetyszyzowanych marynarzy. Wypełnione militarną symboliką, przemocą i erotycznym napięciem obrazy przywodzą na myśl tradycje surrealizmu i ekspresjonizmu, tworząc wizualny język oparty na queerowym pragnieniu, wyparciu i lęku.

Równolegle z awangardą rozwijało się również kino *sexploitation*, które – choć formalnie zorientowane na zysk i często marginalizowane przez główny nurt – otwierało przestrzeń dla alternatywnych reprezentacji cielesności, seksualności i tożsamości płciowej. Przykładem takiego podejścia jest *Striporama* (1953) w reżyserii Jeralda Intratora – film rewiowy w stylistyce burleski, prezentujący striptiz, skecze, taniec erotyczny oraz występy drag performerów, pod pretekstem ukazania panoramy „artystycznej kultury rozrywkowej”. Choć pozbawiony klasycznej narracji, film operuje strukturą spektaklu, w którym erotyzm, przesada i teatralność stają się głównymi środkami wyrazu. Obecność drag queen oraz zabawa konwencją płci pozwalają odczytać *Striporamę* nie tylko jako przykład komercyjnego eksploatowania nagości, ale także jako wczesny zapis queerowego performansu w kinie popularnym.

Tego typu produkcje – balansujące między prowokacją a satyrą – umożliwiały przemycanie treści wypartych z oficjalnego dyskursu, oferując przestrzeń dla ekspresji, która wykraczała poza sztywne normy Kodeksu Haysa. Były to jednak wciąż zjawiska marginalne wobec głównego nurtu kina, który konsekwentnie reprodukował klasyczne wzorce kobiecości i męskości oraz ustanawiał heteronormatywną definicję pożądania i tożsamości.

Znaczące zmiany w społecznym postrzeganiu i obrazowaniu mniejszości seksualnych przyniosła dopiero rewolucja obyczajowa lat 60. XX wieku. Emancypacja kobiet, zainicjowana m.in. wprowadzeniem do obrotu tabletek antykoncepcyjnych w Stanach Zjednoczonych i niektórych krajach europejskich, przyczyniła się do wzrostu społecznej świadomości oraz zainteresowania prawami innych, dotąd marginalizowanych grup. W tym okresie zaczęły powstawać pierwsze organizacje działające na rzecz poprawy sytuacji osób LGBT+. Media, w tym radio i telewizja, po raz pierwszy zaczęły nadawać audycje publicystyczne i edukacyjne, a także przeprowadzać wywiady poświęcone gejom i lesbijkom. Do wyjścia osób nieheteronormatywnych z ukrycia przyczyniła się również codzienna prasa oraz kolorowe czasopisma, które coraz częściej poruszały temat queerowości w kontekście społecznym i kulturowym.

Za punkt zwrotny w ruchu na rzecz środowisk LGBT+ uważa się jednak zamieszki w nowojorskim klubie Stonewall w 1969 r., w trakcie których doszło do buntu lesbijek i gejów przeciwko nadużyciom ze strony policji. Trwające trzy dni starcia, w które zaangażowane były tysiące osób, doprowadziły do bezprecedensowej konsolidacji różnych środowisk LGBT+ i wykrystalizowania się wspólnej tożsamości, której fundamentem, zamiast dotychczasowego wstydu, miały stać się poczucie dumy, godności i samoafirmacja. W rocznicę zamieszek w Stonewall w większych miastach Stanów Zjednoczonych i Europy zaczęto organizować manifestacje *Gay Pride / LGBT Pride*, a spontaniczny oddolny aktywizm w ciągu kilku następnych lat przerodził się w zorganizowany duży i wpływowy ruch na rzecz nadania przedstawicielom LGBT+ pełni praw obywatelskich.

Rewolucja seksualna i związane z nią przemiany obyczajowe przyniosły swobodniejsze podejście do kwestii seksualności i tematyki queer w kinie. Na dużych ekranach pojawiły się postacie gejów i lesbijek jako „figur pozytywnej identyfikacji”²⁸.

Przełomowym filmem w reprezentacji osób nieheteronormatywnych stał się *The Boys in the Band* (1970) w reżyserii Williama Friedkina – pierwsza szeroko dystrybuowana produkcja, w której wszyscy główni bohaterowie byli homoseksualni, a ich tożsamość została ukazana w sposób afirmatywny, choć niepozbawiony wewnętrznych napięć i społecznych dramatów. Film ten, oparty na sztuce Marta Crowleya, otworzył drogę do bardziej bezpośrednich reprezentacji queerowych doświadczeń w kinie głównego nurtu.

W tym samym okresie zaczęły powstawać również pierwsze uznane przez krytyków i publiczność arcydzieła, które w jawny sposób podejmowały wątki queerowe. Przykładem może być *Kabaret* (1972) w reżyserii Boba Fosse’a – musical nagrodzony ośmioma Oscarami, który w subtelny, lecz wyrazisty sposób ukazuje biseksualność głównego bohatera, queerowość przestrzeni klubowej oraz dekadencją atmosferę Berlina lat 30. XX wieku, stanowiącą tło dla opowieści o wolności, pożądaniu i narastającym zagrożeniu faszyzmem.

Jak zauważa Małgorzata Radkiewicz, w latach 60. XX wieku, kiedy to potrzeba przyznania praw obywatelskich mniejszościom seksualnych zaistniała na forum publicznym, termin queer wciąż jeszcze był wyzwiskiem podobnym do dzisiejszego „pedała”²⁹. Jako sposób samoidentyfikacji i ujawnienia preferowano terminy gej i lesbijka. Zmiana terminologii nastąpiła dopiero w latach 80., kiedy to konserwatywno-neoliberalna polityka Margaret Thatcher i Ronalda Reagana w połączeniu z pandemią AIDS, w społeczeństwach Zachodu zaowocowała ożywieniem nastrojów fundamentalistycznych

²⁸ B. Mennel: *Queer Cinema, Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys*, London: Wallflower Press, 2012, s.1.

²⁹ M. Radkiewicz: *Oblicza kina...*, *Op.cit.*, s. 25.

i homofobicznych. Rosnąca fala przemocy skierowanej przeciwko gejom, lesbijkom, osobom biseksualnym i transpłciowym znacznie wykraczała poza przypisywanie im odpowiedzialności za epidemię AIDS. Aby przetrwać, środowiska mniejszości seksualnych zostały zmuszone do jeszcze większej konsolidacji i działania (również na rzecz zwiększenia finansowych nakładów na badania nad AIDS). W ramach procesu „odzyskiwania” (*reclaiming*) przestrzeni symbolicznej, środowiska LGBTQ+ przejęły obraźliwy termin queer i przekształciły w pozytywne samookreślenie wszystkich tych, którzy przekraczają tradycyjne normy płciowe i seksualne. W ten sposób queer stał się określeniem szeroko pojętej „społeczności odmienności” (*community of difference*), składającej się nie tylko z lesbijek i gejów, ale również osób biseksualnych i transgenderowych. Pojęcie to ewoluowało do tego stopnia, że w 1990 roku Teresa de Lauretis na konferencji poświęconej prawom gejów i lesbijek na Uniwersytecie Kalifornijskim zaproponowała, aby termin ten stał się podstawą obszernej teorii queer, która zgodnie z definicją *Encyklopedii gender* obejmować miała „analizę mechanizmów przemocy normatywnej związanej z wymuszaniem jednoznacznej identyfikacji płciowej i/lub seksualnej oraz badania strategii oporu wobec tych mechanizmów: niejednoznaczności, płynności i niestabilności konstrukcji płci/seksualności”³⁰.

Do budowania wspólnej tożsamości przedstawicieli LGBTQ+ w latach 80. przyczynił się również rozwój technologii wideo. Tanie i łatwe w obsłudze kamery zwiększyły dostępności medium filmowego dla profesjonalnych twórców, ale i amatorów, w tym aktywistów i uniezależniły produkcję filmową od wysokich budżetów. Znacząco wzrosła liczba filmów eksperymentalnych, które odważnie eksplorowały tematykę tożsamości seksualnych i genderowych, a wśród nich również dzieła podejmujące tematykę AIDS. Twórczość filmową i wideo uznano za formę aktywizmu na rzecz „społeczności odmienności”, która miała wynieść ich problemy do poziomu społecznej widzialności. Na efekty nie trzeba było długo czekać.

2. NEW QUEER CINEMA: TOŻSAMOŚĆ JAKO PERFORMANCE, KINO JAKO MANIFEST

24 marca 1992 roku ukazał się wywrotowy numer amerykańskiego magazynu „Village Voice” z parą nagich, całujących się mężczyzn na okładce – kadrem z filmu *Edward II* (1991) w reżyserii Dereka Jarmana. W środku znajdował się artykuł B. Ruby Rich, w którym badaczka uznała ten obraz za reprezentatywny dla „queerowej sensacji” – nowej fali kina queer, przetaczającej się przez festiwale od Sundance, Nowego Jorku i Toronto, aż do Amsterdamu, Berlina i dalej³¹.

³⁰ J. Kochanowski, J. Mizieleńska: *Queer studies*, [w:] *Encyklopedia...*, *Op.cit.*

³¹ B. Ruby Rich: *A Queer Sensation: New Gay Film*, „Village Voice”, 24 marca 1992.

W różnorodnych filmach realizowanych przez reżyserów o odmiennych wrażliwościach i sposobach ekspresji Rich dostrzegła wspólne nowatorskie podejście do tematyki homoseksualnej. Jak pisała: „każdy film jest impertynencki, energetyczny, skrajnie minimalistyczny albo w inny sposób ekstremalny. A ponad wszystko, skoncentrowany na przyjemności”³². Tę niejednorodną, ale radykalną i afirmatywną twórczość wpisała w ruch filmowy New Queer Cinema³³, czym nie tylko stworzyła poręczny termin dla widzów, krytyków i badaczy akademickich, ale również podniosła status i znaczenie filmów queer w historii kinematografii.

Rich określiła styl New Queer Cinema mianem „homo pomo”, podkreślając jego homoerotyzm i postmodernistyczny charakter. Było to kino wściekle, buntownicze, celowo nieprzystępne, opierające się nie tylko heteronormie, lecz także presji normalizacji i pozytywnego przedstawiania osób queer. Sprzeciwiało się asymilacyjnym strategiom ruchu gejowskiego lat 80., który dążył do społecznej akceptacji poprzez podkreślanie „normalności” queerowych tożsamości. New Queer Cinema świadomie zrywało z takim podejściem, odrzucając „dobre” reprezentacje – pozytywnych, nieszkodliwych bohaterów łatwych do zaakceptowania przez heteropublikę. Zamiast tego wybierano narracje prowokujące, niejednoznaczne, często kontrowersyjne, ukazujące queerowość jako złożoną, nienormatywną i niewygodną – nie po to, by zdobyć akceptację, lecz by podważać dominujące normy. Jego nadrzędną cechą było definitywne zerwanie ze starszymi humanistycznymi podejściami, jakie towarzyszyły wcześniejszym formom polityki tożsamości” oraz „przerabianie historii w duchu konstrukcjonizmu społecznego”³⁴.

Postmodernistyczny charakter tego kina wyrażał się poprzez pastisz i ironię, intelektualność i cytaty, odwołania do sztuki, kultury popularnej, działalności aktywistycznej, a także dystopijne wizje, sfragmentaryzowane podmiotowości, drag i camp. Bob Nowlan w *Queer Theory, Queer Cinema* rozszerza tę listę o takie cechy jak: nienormatywne podejście do konwencji, subwersję i autorską manipulację, reinterpretację zamiast prezentacji świata, fantastyczne obrazy zamiast realizmu, elementy ekspresjonizmu, surrealizmu i realizmu magicznego, a także wysoki poziom autorefleksyjności i krytycznego dystansu³⁵.

³² *Ibidem*, s. 41.

³³ Nie było to pierwsze użycie tego terminu, ale ze względu na szerokie zasięgi „Village Voice”, był to moment jego znacznej popularyzacji. Wcześniej termin New Queer Cinema padł na moderowanym przez B. Ruby Rich panelu dyskusyjnym poświęconym problematyce queer w kinie, który miał miejsce podczas festiwalu filmowego w Sundance (wzięli w nim udział Christine Vachon, Gregg Araki, Isaac Julien, Tom Kalin, Todd Haynes, Derek Jarman, Jennie Livingston, Christopher Münch i Marlon Riggs) i w podsumowującym festiwal artykule w brytyjskim czasopiśmie „Sight and Sound”.

³⁴ B. Ruby Rich, *A Queer Sensation*, *Op.cit.*, s. 43.

³⁵ B. Nolan: *Queer Theory, Queer Cinema*, [w:] J. Juett, D. M. Jones (red.): *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010, s.9.

New Queer Cinema nie było jedynie alternatywną formą reprezentacji – stanowiło estetyczno-polityczną strategię, która ukazywała cielesność, pożądanie i opresję w sposób zakłócający ustalony porządek, zamiast wpisywać się w jego ramy. W duchu postmodernizmu twórcy NQC sięgali po formy dokumentalne, archiwalne, autobiograficzne i performatywne, zacierali granice gatunkowe i rejestrowali zjawiska marginalne: undergroundowe kultury klubowe, subwersywne formy cielesności, transgresje płci i seksualności, a także queerowe wspólnoty funkcjonujące poza dominującym dyskursem.

Do czołowych twórców New Queer Cinema zalicza się Todda Haynesa, którego film *Poison* (1991) składa się z trzech przeplatających się opowieści: historii chłopca, który zastrzelił ojca i uciekł z domu; więziennej narracji o namiętnej relacji między osadzonymi; oraz czarno-białego pastiszu horroru o naukowcu zakażonym tajemniczym wirusem. Z tej trójdzielnej konstrukcji wyłania się pełne spektrum estetyki Haynesa, który łączy camp, horror i literacki pastisz z intertekstualnym komentarzem do kwestii AIDS, społecznej paranoi oraz queerowej inności.

Gregg Araki, autor filmu *The Living End* (1992), przedstawia historię dwóch HIV-pozytywnych mężczyzn – anarchistycznego uciekiniera i neurotycznego krytyka filmowego – którzy porzucają wszystko i wyruszają w podróż przez Amerykę. Ich trasa pełna jest nie tylko przemocy i namiętności, lecz także rozczarowania społeczeństwem, które marginalizuje ich istnienie. Araki poprzez tę buntowniczą, punkową opowieść redefiniuje kino gejowskie jako przestrzeń radykalnej niezgody, queerowego gniewu i młodzieżowego nihilizmu, porzucając model „grzecznego geja” na rzecz obrazoburczego outsidera.

W filmie *Looking for Langston* (1989) Isaac Julien opowiada o fikcyjnym spotkaniu poety Langstona Hughesa z czarną, homoseksualną społecznością w czasach Harlem Renaissance. Film zbudowany z poetyckich obrazów, fragmentów archiwalnych, cytatów i zmysłowej choreografii, jest wizualną medytacją nad czarnym homoerotyzmem, utraconą historią i pamięcią kulturową. Julien nie tylko przywraca widzialność zapomnianym tożsamościom, lecz także inscenizuje queerową wersję historii sztuki – jego filmy to dzieła głęboko zakorzenione w tradycji sztuk wizualnych, refleksyjne i zmysłowe, a jednocześnie silnie polityczne.

Szczególne miejsce w historii New Queer Cinema zajmuje Derek Jarman – brytyjski reżyser, artysta wizualny i aktywista, którego twórczość wywarła ogromny wpływ na tożsamość estetyczną i polityczną nurtu. Filmy takie jak *The Last of England* (1987), *The Garden* (1990) czy *Edward II* (1991) łączą radykalną formę z autobiograficznym tonem, queerowym spojrzeniem i eksplicytnym aktywizmem na tle kryzysu AIDS. Jarman odrzuca tradycyjną narrację na rzecz fragmentarycznej, poetyckiej struktury, a jego obrazy

pełne są symbolizmu, eksperymentalnej pracy z kamerą, kolażu i campowej teatralności. W *Edwardzie II* zastosował śmiało zabiegi anachroniczne, łącząc średniowieczne kostiumy z protestami ACT UP i współczesną ikonografią polityczną, czym stworzył manifest politycznej obecności gejowskiej tożsamości w przestrzeni narodowej historii. Jego kino nie tyle reprezentuje queer, co go performuje: prowokuje, eksponuje, buntuje się przeciw normie, zarówno wizualnie, jak i treściowo.

Wśród najważniejszych twórczyń NQC wymienia się Cheryl Dunye, której film *The Watermelon Woman* (1996) stanowi pierwszy pełnometrażowy obraz wyreżyserowany przez czarnoskórą lesbijkę. Dunye z niezwykłą lekkością łączy autotematyczność, dokumentalność i fikcję, konstruując queerowo-feministyczną narrację o nieobecności czarnych kobiet lesbijek w historii kina.

Nurt ten reprezentuje także Bruce LaBruce, kanadyjski reżyser i performer, którego twórczość, m.in. *No Skin Off My Ass* (1991) czy *Hustler White* (1996) łączy pornografię, prowokację i anarchistyczny camp z radykalną krytyką kultury heteronormatywnej. LaBruce przekracza granice między kinem artystycznym a pornografią, traktując ciało i seks jako polityczne narzędzia sprzeciwu wobec społecznych norm.

3. SWOON JAKO QUEEROWANIE BIOGRAFII

Jednym z najbardziej znaczących filmów nurtu New Queer Cinema, który stanowił dla mnie istotną inspirację w pracy nad scenariuszem filmu o Jarosławie Iwaszkiewiczu, jest *Swoon* (1992) w reżyserii Toma Kalina. Film opowiada autentyczną historię Nathana Leopolda i Richarda Loeba, młodych Żydów z chicagowskiej elity, którzy w 1924 roku dokonali brutalnego morderstwa, próbując zrealizować koncepcję „zbrodni doskonałej”. W przeciwieństwie do wcześniejszych ekranizacji tej sprawy, takich jak *Sznur* (1948) w reżyserii Alfreda Hitchcocka czy *Przymus* (1959) w reżyserii Richarda Fleischera, które akcentowały wymiar kryminalny, czyli analizę motywacji sprawców i szczegółową rekonstrukcję przebiegu zbrodni, Kalin przesuwą punkt ciężkości narracji na homoseksualną relację łączącą głównych bohaterów. Rezygnuje jednak z psychologicznego portretowania postaci, skupiając się zamiast tego na analizie kulturowych mechanizmów, które kształtowały społeczne postrzeganie homoseksualności jako dewiacji. Poprzez świadome odejście od realizmu i zastosowanie strategii stylizacyjnych, *Swoon* staje się krytycznym komentarzem wobec historycznych dyskursów patologizacji i represji queeru.

Swoon został zrealizowany w czerni i bieli, co nadaje mu wyrazistą, stylizowaną estetykę, przywodzącą na myśl zarówno niemiecki ekspresjonizm, jak i francuską Nową

Falę. Autorka zdjęć Ellen Kuras kreuje świat, który nie tyle stara się wiernie odtworzyć realia lat 20. XX wieku, ile świadomie dystansuje widza od iluzji realizmu. Efekt ten zostaje wzmocniony przez obecność anachronicznych rekwizytów, takich jak pilot do telewizora czy telefon z przyciskami, które celowo rozbijają historyczną spójność i podkreślają konstrukcyjny charakter przedstawienia. Wprowadzając te zabiegi, Kalin sygnalizuje, że przeszłość nie jest jednolitą, „obiektywną” narracją, lecz wielowarstwowym palimpsestem, który może – i powinien – być inscenizowany na nowo, z perspektywy doświadczenia queerowego.

Wiele scen rozgrywa się w minimalistycznych, niemal teatralnych wnętrzach, zbudowanych z prostych, symbolicznych elementów. Dominują zbliżenia, statyczne ujęcia i rytmiczne cięcia, które skupiają uwagę nie na przestrzeni, lecz na relacji – napięciu między ciałami, spojrzeniami i gestami. Narracja ma charakter fragmentaryczny. Kalin nie rekonstruuje linearnie przebiegu wydarzeń, lecz koncentruje się na emocjonalnych punktach zapalnych i symbolicznych momentach, tworząc wizualny poemat o pożądaniu, przemocy i winie.

Dodatkowo w filmie pojawiają się elementy *faux*-dokumentalne: wykresy, tablice, stylizowane raporty medyczne i sądowe, które przywołują ówczesne dyskursy patologizacji homoseksualności, a jednocześnie podważają ich autorytet, demaskując je jako ideologicznie naznaczone i represyjne. *Swoon* staje się nie tylko opowieścią o konkretnej zbrodni i relacji, ale także krytycznym komentarzem do historii jako konstruktu – narzędzia wykluczania i dyscyplinowania queerowej podmiotowości. Stylizacja w tym ujęciu nie pełni jedynie funkcji estetycznej, lecz staje się strategią historiograficzną: narzędziem dekonstrukcji dominujących narracji i sposobem na ich radykalne przepisanie.

To właśnie takie podejście do historii, rozumianej nie jako neutralna, możliwa do wiernego odtworzenia sekwencja zdarzeń, lecz jako przestrzeń wielokrotnego przepisywania, reinterpretacji i performatywnej inscenizacji stało się dla mnie punktem wyjścia do krytycznego namysłu nad formą filmu biograficznego. Pracując nad scenariuszem poświęconym Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, świadomie odchodzę od realistycznej konwencji typowej dla gatunku biopic. Choć narracja ma charakter linearny, interesuje mnie forma bardziej konceptualna, fragmentaryczna i afektywna – skoncentrowana nie na całościowym portrecie życia pisarza, lecz na wybranych momentach emocjonalnego napięcia, związanych z jego relacją z Jerzym Błeszyńskim.

Na wzór strategii przyjętej przez Kalina w *Swoon*, traktuję historię nie jako materiał do realistycznej rekonstrukcji, lecz jako tworzywo podlegające twórczemu przekształceniu. Zamiast dążyć do linearnie uporządkowanej narracji, typowej dla biopiku, koncentruję się na możliwości reinterpretacji życia Jarosława Iwaszkiewicza poprzez queerową optykę, wrażliwą na afektywność, niejednoznaczność i napięcia tożsamościowe. Interesuje mnie

nie tylko przebieg jego biografii, ale także to, w jaki sposób jego doświadczenia – emocje, pragnienia, milczenia – mogą zostać przeartykułowane z perspektywy uwzględniającej mechanizmy wyparcia i społecznego niewidzenia. Szczególne znaczenie przypisuję ukazaniu rozszczepienia między sferą prywatną a publiczną, to jest pomiędzy oficjalną pozycją Iwaszkiewicza jako pisarza, dyplomaty i działacza instytucjonalnego a jego nieheteronormatywnym doświadczeniem, które pozostawało w znacznej mierze poza językiem dominujących narracji oraz sferą kulturowej widzialności.

4. TRUDNE DZIEDZICTWO NEW QUEER CIENEMA

Bezkompromisowy charakter New Queer Cinema – zarówno polityczny, jak i formalny – przyniósł mu uznanie na międzynarodowych festiwalach, a w konsekwencji queer zaczął być stopniowo włączany do kultury popularnej, początkowo w kinie niezależnym, a następnie również w produkcjach hollywoodzkich. Pojawiły się filmy eksplorujące społeczne i jednostkowe aspekty nieheteronormatywności, kwestie tożsamości seksualnej, opresji, samoakceptacji oraz doświadczenia coming outu, które z czasem ukształtowały wręcz osobny podgatunek filmowy³⁶. Takie reprezentacje spotkały się z uznaniem widzów i krytyków, w pewnym sensie normalizując queerowość na ekranie i zwiększając jej widoczność.

Tym samym queerowe kino zaczęło funkcjonować w nowej, często paradoksalnej rzeczywistości – między emancypacyjnym potencjałem a komercyjnym wchłonięciem. Wraz z sukcesami filmów takich jak *Call Me by Your Name* (2017) w reżyserii Luca Guadagnino, opowiadającego o letnim romansie nastolatka z dorosłym mężczyzną na tle włoskiego pejzażu, czy *Tajemnica Brokeback Mountain* (2005) w reżyserii Anga Lee o dramatycznej historii miłości dwóch kowbojów ukrywanej przez dekady, queer zaczął zyskiwać miejsce w głównym nurcie, choć nie bez zastrzeżeń³⁷.

Wielu badaczy i wiele badaczek, w tym sama B. Ruby Rich zaczęło z czasem krytycznie oceniać kierunek, w jakim rozwinęło się queerowe kino. Rich zauważa,

³⁶ W jednym z odcinków audycji radiowej „Analizy”, poświęconym serialowi *Opowieści z San Francisco*, Agata Kowalska przywołuje krytykę Anny Laszuk dotyczącą jednorodnych reprezentacji postaci nieheteronormatywnych w kulturze popularnej. Nieżyjąca już autorka książki *Dziewczyny, wyjdźcie z szafy* miała zwrócić uwagę na to, że filmy i seriale o tematyce LGBTQ+ są zdominowane przez fabuły związane z coming outem. Ich nieodłącznym momentem kulminacyjnym jest ujawnienie własnej tożsamości seksualnej przez ich bohaterów, najczęściej białych mężczyzn z klasy średniej. Celem *coming outu* jest uwolnienie możliwości „szczęśliwego” zakończenia polegającego na „wyjściu z szafy”. Laszuk zastanawiała się nad tym, jakich historii takie filmy nie opowiadają, czyli co stanie się w relacjach bohaterów po tym przełomowym momencie.

³⁷ Oba filmy były krytkowane za fetyszizowanie cierpienia, powielanie białych i cisnormatywnych wzorców oraz kierowanie przekazu przede wszystkim do heteronormatywnej publiczności. Tymczasem bardziej złożone, intersekcyjne doświadczenia, zwłaszcza osób czarnych, transpłciowych czy niebinarnych, nadal rzadko pojawiają się na ekranie lub są marginalizowane.

że początkowy radykalizm NQC został w dużej mierze wchłonięty przez mechanizmy rynkowe, a buntowniczy potencjał queerowości zredukowano do kolejnej estetycznej opcji w katalogu kultury popularnej. W jej ujęciu kino queerowe zostało przekształcone w „kolejny niszowy rynek, kolejną linię produktów, przyporządkowaną do jednego, określonego typu dyskryminowanego konsumenta”³⁸. Queer zaczął funkcjonować w ramach tzw. „różowych nisz” – przestrzeni symbolicznie inkluzywnych, ale podporządkowanych logice kapitalistycznej konsumpcji i marketingowej kalkulacji. W tym kontekście Dennis Lim, krytyk filmowy i kurator New York Film Festival, wprowadził pojęcie *gaysploitation*³⁹, określające filmy wykorzystujące queerową estetykę i tematykę w sposób powierzchowny i komercyjny, często oparty na stereotypach oraz uproszczeniach.

Tym uproszczonym przedstawieniom towarzyszy również problem systemowego wykluczenia na poziomie produkcyjnym i aktorskim. Hollywoodzka polityka obsadowa dodatkowo wzmacnia tę tendencję. Role homoseksualne zazwyczaj obsadzone są heteroseksualnymi aktorami i chętnie nagradzane przez środowisko filmowe, jak w przypadku Seana Penna (*Milk*, 2008, reż. Gus Van Sant), Eddiego Redmayne’a (*The Danish Girl*, 2015, reż. Tom Hooper) czy Ramiego Maleka (*Bohemian Rhapsody*, 2018, reż. Bryan Singer). Jednocześnie queerowi aktorzy wciąż mają ograniczony dostęp do różnorodnych ról, w tym także heteroseksualnych. Queerowość staje się więc „do odegrania” – spektaklem, który można sprzedać, nagrodzić i oswoić, ale który rzadko traktowany jest jako autentyczna, przeżywana tożsamość.

Choć NQC umożliwiło rozwój estetyk queerowych i zwiększyło reprezentację osób LGBT+ w kulturze audiowizualnej, jego dziedzictwo pozostaje niejednoznaczne. Filmy tego nurtu odniosły sukces jako innowacyjne dzieła artystyczne, ale ich polityczna siła została częściowo osłabiona przez instytucjonalne i rynkowe wchłonięcie. Współcześnie rośnie potrzeba ponownego przemyślenia tego dorobku – z perspektywy dynamicznie rozwijających się teorii queer, intersekcyjności oraz postulatów sprawiedliwości reprezentacyjnej w kinie.

5. TEORIA QUEER

Jak już wspominałam w poprzednich rozdziałach, w lutym 1990 roku na Uniwersytecie Kalifornijskim w Santa Cruz odbyła się konferencja, która na trwałe zapisała się w historii badań nad seksualnością. To właśnie wtedy włoska badaczka Teresa

³⁸ B. R. Rich: *Queer and present danger: after New Queer Cinema*, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/queer-present-danger-b-ruby-rich>, [dostęp: 14.09.2023].

³⁹ D. Lim: *The Reckless Moment*, <https://www.villagevoice.com/the-reckless-moment/>, [dostęp: 14.09.2023].

de Lauretis po raz pierwszy użyła terminu „queer theory”, proponując nie tyle rozszerzenie dotychczasowych ram badawczych, co ich radykalne przekształcenie. Jej koncepcja zakładała odrzucenie heteroseksualności jako domyślnej normy, krytykę esencjalistycznych ujęć tożsamości oraz konieczność uwzględnienia różnic płciowych, rasowych, klasowych i innych osi wykluczenia. Czerpiąc z dorobku poststrukturalizmu, trzeciej fali feminizmu oraz aktywizmu lat 80., de Lauretis postulowała, by badania nad seksualnością i płcią stały się narzędziem oporu wobec kulturowej homogenizacji i dominujących dyskursów.

Teoria queer szybko zyskała uznanie jako nowa perspektywa badawcza, przekraczająca tradycyjne podejścia do zagadnień płci i seksualności. Duży wpływ na jej rozwój miały prace Judith Butler: *Uwikłani w płć*⁴⁰ oraz *Ciała, które mają znaczenie*⁴¹, w których autorka pokazała, że tożsamość płciowa i seksualna nie są czymś stałym ani naturalnym, lecz kształtują się poprzez powtarzane działania, język i społeczne normy. Butler podważyła przekonanie o biologicznej trwałości różnic płciowych, ukazując płć jako coś, co się wytwarza, a nie posiada. Jej koncepcja performatywności zmieniła sposób myślenia o tożsamości, pokazując, że to, co często uznaje się za oczywiste, jest w rzeczywistości efektem kulturowych procesów.

Podobne wątki podejmowała Eve Kosofsky Sedgwick w *Epistemology of the Closet*⁴², analizując powiązania między seksualnością, epistemologią a narracjami kulturowymi. Sedgwick pokazała, że kultura Zachodu opiera się na binarności hetero/homo oraz na strategiach ujawniania i ukrywania, które kształtują nie tylko tożsamość jednostki, ale i porządek wiedzy. Jej krytyka binarności otworzyła drogę do bardziej złożonego rozumienia seksualności jako kontinuum, a nie sztywnego podziału na dwie przeciwstawne kategorie.

Od początku XXI wieku teoria queer oraz wywodzące się z niej queer studies zaczęły coraz wyraźniej czerpać z dorobku innych nurtów krytycznych, zwłaszcza studiów postkolonialnych, teorii rasy, badań nad migracjami oraz refleksji nad globalizacją. W specjalnym numerze czasopisma „Social Text” z 2005 roku zatytułowanym *What’s Queer about Queer Studies Now?* redaktorzy David L. Eng, Judith Halberstam i José Esteban Muñoz zaproponowali rewizję podstawowych założeń teorii queer, wskazując na konieczność poszerzenia jej pola analizy o kwestie rasy, klasy społecznej, migracji oraz globalnych nierówności. Krytykowali wcześniejsze ujęcia queerowości jako doświadczenia uniwersalnego, wskazując, że pomijanie układów władzy i lokalnych

⁴⁰ J. Butler: *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

⁴¹ J. Butler: *Ciała, które mają znaczenie. Dyskursy przemocy*, przeł. A. Gajewska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011.

⁴² E. K. Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1990.

kontekstów prowadziło do reprodukcji dominujących, często białych i zachodnich modeli tożsamości. W kontekście przemian społeczno-politycznych początku XXI wieku, w szczególności po atakach z 11 września 2001 roku, zwracano uwagę na wpływ neoliberalizmu, reżimów bezpieczeństwa oraz polityki kontroli granic na życie osób queerowych, zwłaszcza migrantek i migrantów oraz członków diaspor funkcjonujących poza globalnym centrum. Teoretycy i teoretyczki queer postulowali wprowadzenie narzędzi analitycznych pozwalających uchwycić relacyjny, dynamiczny charakter tożsamości. Jednym z kluczowych pojęć stały się w tym kontekście „queerowe złożenia” (*queer assemblages*), opisujące wielopoziomowe powiązania pomiędzy ciałem, przestrzenią, afektem i przemocą strukturalną.

Numer *What's Queer about Queer Studies Now?* stanowił punkt zwrotny w rozwoju queer studies – przesuując je z pozycji teorii tożsamości ku polityce intersekcyjnej, transnarodowej i uwikłanej w procesy globalne, wskazując przy tym, że samo queer jako kategoria pozostaje nieustannie w ruchu, redefiniując się w odpowiedzi na zmieniające się realia społeczno-polityczne.

Rozwój teorii queer zaowocował wzrostem ilości badań i publikacji dotyczących kina queer. Obok przekrojowych pozycji poświęconych jego genezie i historii – *Now You See It. Historical Studies on Lesbian and Gay Film* Richarda Dryera⁴³, *Queer Cinema: The Film Reader* pod redakcją Harry'ego Benshoff'a i Seana Griffina⁴⁴, *New Queer Cinema* B. Ruby Rich⁴⁵, powstały też książki, których głównym celem było odświeżenie definicji kina queer oraz sprecyzowanie jego misji w XXI wieku, czego przykładem może być *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century* pod redakcją JoAnne C. Juett i Davida M. Jonesa⁴⁶. W coraz większym stopniu badacze i badaczki zaczęli zwracać uwagę na to, jak kino queer ukazuje złożone doświadczenia tożsamości, uwzględniając nie tylko kwestie płci i seksualności, ale także ich powiązania z rasą, klasą społeczną, niepełnosprawnością czy przynależnością narodową.

Książka *Queer Cinema in the World*⁴⁷ Karla Schoonovera i Rosalind Galt analizuje filmy queer z perspektywy globalnej, kwestionując eurocentryczne i amerykocentryczne podejścia do queerowości oraz pokazując, jak różne konteksty kulturowe i geopolityczne wpływają na reprezentacje nienormatywnych tożsamości.

⁴³ R. Dryer: *Now You See It. Historical Studies on Lesbian and Gay Film*, London–New York: Routledge, 2003.

⁴⁴ H. Benshoff, S. Griffin (red.): *Queer Cinema: The Film Reader*, New York: Routledge, 2004.

⁴⁵ B. R. Rich: *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Durham: Duke University Press, 2013.

⁴⁶ J. Juett, D. M. Jones (red.): *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

⁴⁷ K. Schoonover, R. Galt: *Queer Cinema in the World*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

Na gruncie polskim pionierskim i wciąż jednym z najbardziej kompleksowych opracowań poświęconych kinu queer jest książka *Oblicza kina queer*⁴⁸ Małgorzaty Radkiewicz. Autorka łączy w niej perspektywę teoretyczną, historyczno-kulturową oraz estetyczną, analizując reprezentacje nieheteronormatywnych tożsamości w kinie z różnych epok i regionów świata. Queerowość ukazywana jest tu nie tylko jako kategoria tożsamości, ale również jako krytyczna strategia estetyczna, podważająca binarne podziały, normatywność płciową i dominujące modele narracyjne.

Inną ważną pozycją jest *Gejerel. Mniejszości seksualne w PRL-u*⁴⁹ Krzysztofa Tomasika. Praca ta jako jedna z pierwszych tak odważnie porusza dotąd marginalizowane lub przemilczane w dyskursie publicznym tematy związane z obecnością osób nieheteronormatywnych w komunistycznej Polsce. Autor, sięgając po bogaty materiał źródłowy – archiwa Instytutu Pamięci Narodowej, reportaże, pamiętniki, akta sądowe oraz prasę – rekonstruuje realia życia osób LGBTQ+ w PRL-u, ze szczególnym uwzględnieniem ich sytuacji społecznej, prawnej i kulturowej. W ramach tej analizy szczególnie miejsce zajmuje refleksja nad obecnością i reprezentacją queer w ówczesnym kinie, zarówno w jego oficjalnym, jak i ukrytym wymiarze. Tomasik pokazuje, jak mechanizmy cenzury i ideologicznej kontroli kształtowały sposoby przedstawiania seksualności, ale też jak, mimo represyjnego kontekstu, możliwe były formy subtelnej ekspresji i kodowania queerowej odmienności.

6. POST-QUEER CINEMA – INSPIRACJE TEORETYCZNE

Tytuł *Oblicza kina queer* Małgorzaty Radkiewicz trafnie oddaje złożoność i zróżnicowanie zjawiska, jakie dziś określa się mianem kina queer. Jak wiele obliczy, tak wiele współczesnych definicji kina queer. Najbardziej pojemną proponują Harry M. Benshoff i Sean Griffin w *Queer Image: A History of Gay and Lesbian Film in America*, sugerując pięć możliwych opcji rozumienia tego terminu:

1. filmy z queerowymi bohaterami, nie mieszczącymi się w normatywnych wzorcach płciowych i genderowych;
2. filmy twórców queerowych dających w filmach wyraz swojej „queerowej wrażliwości”;
3. filmy odbierane przez queerową publiczność jako queerowe;
4. filmy z kina gatunkowego, w których pojawiają się liczne reprezentacje wykraczające poza normatywne wzorce genderowe i seksualne;

⁴⁸ M. Radkiewicz: *Oblicza kina queer*, Kraków: Korporacja Ha!Art, 2014

⁴⁹ K. Tomasik: *Gejerel. Mniejszości seksualne w PRL-u*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2018.

5. filmy, podczas których widz identyfikuje się z bohaterem, z którym zwykle się nie utożsamia, przy czym identyfikacja z Innym nie musi być związana z tożsamością płciową bądź seksualną, może dotyczyć tożsamości rasowej, klasowej albo być związana z pozycją społeczną⁵⁰.

Tak obszerna definicja pozwala badaczom kina dostrzegać subwersywne jakości w filmach, które formalnie wydają się pozbawione queerowego kontekstu. Przykładem takiego podejścia jest Jack Halberstam, który w *Przedziwnej sztuce porażki*⁵¹, dostrzega potencjał queerowej podmiotowości w niebieskiej rybce Dory, jednej z bohaterek superprodukcji Pixara *Gdzie jest Nemo?* (2003) w reżyserii Andrew Stanton i Lee Unkricha. Dory, cierpiąca na zanik pamięci, nie spełnia oczekiwań dotyczących spójności tożsamości czy racjonalnego funkcjonowania w świecie – przez innych bohaterów postrzegana jest jako dziecinna, zagubiona, niepełnowartościowa. Halberstam jednak odczytuje jej niepamięć nie jako ułomność, lecz jako potencjał – źródło alternatywnego, queerowego sposobu doświadczania rzeczywistości. Niepamięć Dory umożliwia jej życie w teraźniejszości, bez przywiązania do linearnych narracji, oczekiwań i mechanizmów dziedziczenia, które często cementują społeczne koncepcje rodziny, przynależności czy sukcesu. Dzięki temu Dory staje się symbolem queerowej wiedzy – elastycznej, niespójnej, odpornej na przymus logicznego postępu i kulturowej ciągłości⁵². Jak zauważa Halberstam, queerowość Dory polega na odrzuceniu obowiązku pamiętania, co z kolei pozwala jej zbudować inne formy relacji i tożsamości – nie zakorzenione w przeszłości, lecz otwarte na zmienność i porażkę jako formę oporu wobec norm.

Przywołuję tu analizy Jacka Halberstama, ponieważ stanowią one znakomity przykład tego, jak współczesna teoria queer może być wykorzystywana nie tylko do interpretacji dzieł filmowych, lecz także jako narzędzie inspirujące praktyki twórcze. Halberstam ukazuje, w jaki sposób podejście queerowe pozwala przekraczać granice gatunków, form narracyjnych i estetycznych, otwierając przestrzeń dla alternatywnych opowieści o tożsamości, afekcie czy czasie.

W tym kontekście sięgam również po koncepcje innych badaczy, którzy w ostatnich latach w istotny sposób wpłynęli na rozwój teorii queer: Sary Ahmed, José Estebana Muñoz i Davida Ruffolo. Ich propozycje teoretyczne, należące do najbardziej aktualnych ujęć w współczesnym dyskursie, pozwalają wyjść poza tradycyjne, opozycyjne wobec heteronormy rozumienie queerowości. Kierują one uwagę ku bardziej złożonym relacjom między cielesnością, przestrzenią, temporalnością i afektem.

⁵⁰ H. Benshoff, S. Griffin: *Queer Image: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham: Rowan ann Littlefield, 2006, s. 9-10.

⁵¹ J. Halberstam: *Przedziwna sztuka porażki*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2018

⁵² *Ibidem*, s. 86.

W książce *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*⁵³ Sara Ahmed przedstawia oryginalne ujęcie queerowości w ramach fenomenologii, przesuwając jej znaczenie z poziomu tożsamości ku sferze cielesnego doświadczenia i sposobów poruszania się w świecie.

Centralnym pojęciem jej koncepcji jest „orientacja” – rozumiana jako ucieleśniony, przestrzenny sposób bycia w relacji do rzeczy, ludzi i norm. Zdaniem Ahmed, ciała są „orientowane” poprzez powtarzalne praktyki społeczne, które wyznaczają określone trajektorie percepcji i działania. Orientacje te mają zarówno wymiar przestrzenny, jak i seksualny – orientacja seksualna to dosłownie zwrócenie ciała ku konkretnym obiektom i innym ciałom. Heteronormatywność w tym ujęciu nie ogranicza się do systemu przekonań, lecz przybiera postać materialno-przestrzennego porządku codzienności. Według Ahmed przestrzenie społeczne są „wyprostowane” (*straightened*), to znaczy zaprojektowane tak, by wspierać ciała poruszające się zgodnie z dominującymi normami – od przestrzeni domowej zorganizowanej wokół heteroseksualnej rodziny po sferę publiczną, gdzie zakłada się określone modele relacji i kontaktów.

Queerowa „dezorientacja” pojawia się jako zakłócenie tych utrwalonych ścieżek – nie oznacza jednak braku kierunku, lecz świadome przesunięcie percepcji, które może rodzić poczucie nieprzystosowania, ale także otwierać nowe sposoby postrzegania przestrzeni, czasu i relacji międzyludzkich. Według Ahmed, takie momenty dezorientacji mają potencjał polityczny, ponieważ ujawniają ukryte mechanizmy „prostowania” ciał w przestrzeni. Heteronormatywność działa najskuteczniej wtedy, gdy jej porządek uchodzi za naturalny; queerowa „dezorientacja” natomiast obnaża wysiłek stojący za tym pozorem naturalności, czyniąc z queerowości egzystencjalną praktykę, która tworzy przestrzeń dla alternatywnych sposobów życia i bycia w świecie.

Podczas gdy Sara Ahmed analizuje queerowość w kategoriach przestrzennych, skupiając się na cielesnym doświadczeniu poruszania się w heteronormatywnie zorganizowanej rzeczywistości, José Esteban Muñoz przenosi te rozważania w wymiar temporalny. W książce *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*⁵⁴ rozwija koncepcję queerowości jako relacji z czasem, a konkretnie – z przyszłością.

Zdaniem Muñoz'a queerowość nie jest ustaloną kategorią tożsamościową, lecz dynamicznym procesem „queerowania” życia, związanym z utopijnym myśleniem o przyszłości. W jego ujęciu queer to pragnienie wykraczające poza teraźniejszość – tęsknota za światem, który dopiero ma nadejść, ale którego ślady ujawniają się już w działaniu, afekcie i estetyce. Kluczowe jest tu przekonanie, że „nie jesteśmy

⁵³ S. Ahmed: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press, 2006.

⁵⁴ J. E. Muñoz: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press, 2009.

jeszcze queer”, że queerowość nie spełnia się w ramach istniejącego porządku społecznego, lecz funkcjonuje jako potencjalność i otwartość, która kieruje uwagę ku temu, co możliwe, choć jeszcze nieureczywistnione. Co domaga się praktyki. Nie jako tożsamość, lecz jako ruch ku przyszłości, queer staje się narzędziem wyobrażenia projektowania innego świata – właśnie dzięki swojej niepełności i niestabilności, która nadaje mu siłę polityczną i transformacyjną.

Inspirując się filozofią Ernsta Blocha i jego „zasadą nadziei”, Muñoz wskazuje, że momenty queerowej obecności mogą mieć charakter „antycypacyjnego rozświetlenia” – przelotnych, ale znaczących chwil, w których pojawia się wyobrażenie innego, bardziej sprawiedliwego świata. Przeciwstawia on temu, co nazywa „prostym czasem” (*straight time*) – linearnemu porządkowi życia, opartego na normatywnej sekwencji wydarzeń: narodziny, edukacja, praca, małżeństwo, rodzicielstwo – queerowy czas oparty na afekcie, wspólnotocie i zakłóceniu ustalonych ról oraz oczekiwań.

W tym ujęciu queerowość nie ogranicza się do krytyki istniejących norm, ale stanowi aktywną praktykę projektowania alternatywnych form życia. Muñoz krytykuje tzw. „homonormatywność” i „pragmatyczną politykę gejowską”, które dążą do integracji z dominującym porządkiem społecznym kosztem rezygnacji z jego głębszej transformacji. W opozycji do tego proponuje queerowe „tworzenie świata” (*world-making*), realizowane poprzez sztukę, kolektywność i działania wykraczające poza logikę neoliberalnej racjonalności.

Uważam, że queerowe *futurity* Muñoz oferuje szczególnie wartościowe narzędzia w analizie filmowej – zwłaszcza gdy film potraktujemy nie tylko jako medium reprezentacji, ale jako formę queerowej praktyki. Taka perspektywa pozwala dostrzec, że to właśnie niektóre dzieła sztuki zakłócają linearną narrację, przełamują normatywne formy przedstawiania i tworzą efemeryczne, utopijne momenty – ulotne, lecz znaczące ślady innych możliwych światów.

Utopijna i procesualna wizja queerowości, rozwijana przez Muñoz, znajduje rozwinięcie w koncepcji Davida V. Ruffolo. W książce *Post-Queer Politics*⁵⁵ postuluje on wykroczenie poza tradycyjną teorię queer w kierunku myślenia *post-queerowego*. Tego rodzaju podejście stanowi odpowiedź na napięcia i ograniczenia obecne we współczesnej refleksji nad queerowością – zwłaszcza jej skupienie na oporze wobec norm i przywiązanie do kategorii tożsamościowych, które, zdaniem Ruffolo, mogą hamować wyobraźnię polityczną i blokować możliwość głębszej transformacji społecznej.

Zdaniem Ruffolo queer osiągnął swój polityczny szczyt – odegrał kluczową rolę w dekonstrukcji heteronormatywnych struktur, lecz z czasem skupił się niemal wyłącznie

⁵⁵ D. V. Ruffolo: *Post-Queer Politics*. New York: Routledge, 2009.

na polityce tożsamości. To przywiązanie do reprezentacji i binarnej opozycji queer/heteronorma zaczęło ograniczać jego zdolność do działania w złożonej, dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości neoliberalnego kapitalizmu, globalnych przepływów i nowych form kontroli. Ruffolo nie odrzuca queeru, lecz proponuje jego przekształcenie – otwarcie teorii na inne formy myślenia i praktyki, które nie muszą krążyć wokół pytania „kim jesteśmy?”, lecz raczej „co możemy wytworzyć?”.

Najważniejszym przesunięciem, jakie wnosi teoria post-queer, jest odejście od kategorii subiektywności. Ruffolo wskazuje, że queerowe myślenie było zbyt mocno zakotwiczone w potrzebie widzialności, rozpoznawalności i reprezentacji podmiotów nienormatywnych. W jego ujęciu należy przejść ku „post-subiektywności” – czyli sposobowi istnienia i działania, który nie opiera się już na stabilnym „ja”, lecz funkcjonuje w trybie procesualnym, relacyjnym i afektywnym. Post-queer nie koncentruje się na tym, kim ktoś jest, ale na tym, jak przebiega jego stawanie się – nieustanny ruch, który nie zmierza ku ustalonej tożsamości, lecz trwa w zmianie, otwartości i możliwości.

Ruffolo rozwija swoją koncepcję post-queer, opierając się na filozofii Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego. Czerpie z niej kluczowe pojęcia, takie jak „stawanie się”, „ciało bez organów”, „maszyny pożądające” czy „rizom”. Dzięki nim post-queer nie jest już tylko krytyką norm, lecz staje się twórczym sposobem kształtowania rzeczywistości – praktyką, która unika hierarchii, sztywnych granic i stałych tożsamości. Rizomatyczność oznacza tu myślenie i działanie bez jednego centrum, bez wyraźnego początku i końca – zawsze zmienne, zawsze zależne od relacji. „Ciało bez organów” symbolizuje natomiast opór wobec narzuconych form cielesności, płci i seksualności – wskazuje na potencjalność ciała otwartego na inne sposoby odczuwania i istnienia. W ujęciu Ruffolo post-queer nie jest ustaloną esencją, ale ciągłym procesem odkrywania tego, co jeszcze nie zostało nazwane.

Uzupełnieniem tej koncepcji jest dla Ruffolo idea dialogicznego „stawania się”, inspirowana myślą Michaiła Bachtina. Dialog nie polega tu na rozmowie między dwiema gotowymi tożsamościami, lecz na wspólnym byciu w relacji, dzieleniu przestrzeni i wzajemnym wpływaniu na siebie. W tym sensie post-queer staje się także formą politycznego działania – nie szuka jednej prawdy, nie zmierza do jednego celu, lecz pozostaje otwarte na różnorodność, zmienność i wspólnotowe formy istnienia. Ruffolo nazywa to podejście „wojenną machiną” i „nomadyczną nauką” – praktykami, które nie atakują wprost dominujących norm, ale się im wymykają, tworząc nowe sposoby myślenia i życia.

Na tym tle szczególnie istotne wydaje się rozróżnienie, które wprowadza Ruffolo: między możliwością a potencjalnością. Możliwości to scenariusze wpisane w istniejące

struktury – przewidywalne, ukształtowane przez dominujące układy i ograniczone przez aktualny porządek. Potencjalności natomiast otwierają się na to, co jeszcze nieznane i nierozpoznane – są afektywne, niezdefiniowane, ukierunkowane ku przyszłości, która nie stanowi kontynuacji status quo. To właśnie na potencjalności opiera się polityka post-queer: nie dąży ona do włączenia w istniejący system, lecz do tworzenia nowych konfiguracji poprzez eksperyment, przepływ i transformację. W tym ujęciu queerowość nie jest po prostu opozycją wobec normy, ale twórczą siłą życia, która nieustannie wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom.

Te właśnie aspekty – nacisk na potencjalność, procesualność, afektywne przepływy i odejście od sztywnych ram tożsamości – zainspirowały mnie do sięgnięcia po termin „post-queer” zaproponowany przez Davida V. Ruffolo i przekształcenia go na potrzeby niniejszej pracy. Pojęcie kina post-queer wprowadzam nie jako gotową kategorię teoretyczną, lecz jako koncepcję roboczą – narzędzie analityczne, które pozwala uchwycić zarówno zjawiska mieszczące się w obrębie tradycyjnego kina queer, jak i te, które wymykają się jego klasycznym definicjom oraz dominującym formom reprezentacji.

7. POST-QUEER CINEMA: PRÓBA DEFINICJI

Nie istnieje jedna spójna wykładnia tego, czym miałyby być kino post-queer. Jest to termin, który tworzę i definiuję kontekstualnie, w dialogu z rozwojem współczesnej teorii queer oraz w odpowiedzi na konkretne praktyki audiowizualne, które wymykają się opozycji queer/heteronorma, podważając stabilność kategorii tożsamości, reprezentacji, a także samej idei reprezentowania jako aktu politycznego.

W najprostszym ujęciu kino post-queer to kino podejmujące tematykę szeroko pojętej nienormatywności – rozumianej nie tylko w odniesieniu do orientacji seksualnej czy tożsamości płciowej, ale również jako nienormatywne podejście do czasu, przestrzeni, cielesności, afektu, trajektorii życia, kategorii sukcesu i porażki, wspólnotowości i jednostkowości.

To kino, które nie opowiada o queerowości, lecz ją performuje: poprzez formę, rytm, strukturę, napięcia pomiędzy kadrem a ciałem. To twórcza praktyka, która sama w sobie staje się politycznym gestem, niezależnie od fabularnych tematów.

Kino post-queer wyrasta z konkretnych tradycji: z dziedzictwa New Queer Cinema, z awangardowych i undergroundowych eksperymentów, a także z wybranych realizacji mainstreamowych, które zdołały zachować estetyczną odwagę i polityczną niezgodę. To kino, w którym działalność artystyczna spleta się z aktywizmem, a język filmu staje się narzędziem rozpoznania i przekształcania rzeczywistości.

W odróżnieniu od klasycznych strategii kina queerowego, kino post-queer nie opiera się już na polityce tożsamości ani walce o widzialność w ramach ustalonych kategorii. Jest świadome języka, którym mówi i konwencji, które konsekwentnie rozbraja. Nie wpisuje się w narracje emancypacyjne ani nie oferuje spójnego obrazu „queerowego bohatera”. Przeciwnie – podważa samą potrzebę rozpoznawalności, klasyfikacji i binarnego myślenia. Nie pyta „kto jest kim”, lecz „co się z nim dzieje”. Nie odtwarza schematów coming outu, nie celebrytuje dojrzewania do stabilnej tożsamości, nie oferuje gotowych modeli inności. Broni się przed reprodukowaniem zarówno normatywnych, jak i alternatywnych schematów reprezentacji.

Post-queerowe kino nie przemawia w imieniu żadnej wspólnoty – raczej oddaje głos rozproszonym, migotliwym, często niedostrzegalnym formom doświadczenia. Jest wrażliwe na marginalne praktyki, mikrospołeczności, cielesności nieujęte w systemy, seksualności niewpisujące się w katalogi orientacji. Zamiast porządkować rzeczywistość, zakłóca ją, czyniąc z aktu oglądania doświadczenie afektywne, cielesne, polityczne. Proponuje obrazy i rytmy, które nie porządkują rzeczywistości, lecz ją zakłócają, czyniąc z aktu oglądania doświadczenie afektywne, cielesne, poznawczo nieoczywiste. To kino nie reprezentujące queer, ale stające się queerowe w swojej strukturze, zmysłowości i formalnej otwartości.

To nie kino dokumentalne, to kino projektujące. Nie rejestruje queeru takim, jaki jest, ale wskazuje na jego jeszcze-nie-bycie. To kino utopijne, procesualne, afektywne. Projektuje queerowe przyszłości – takie, które są jeszcze niewidzialne, ale możliwe. To kino nie jako reprezentacja, ale jako interwencja – narzędzie wytwarzania nowych możliwości życia, relacji, odczuwania i myślenia. Jego polityczność nie polega na domaganiu się widzialności, lecz na tworzeniu przestrzeni, które wcześniej nie istniały – przestrzeni zakorzenionych nie w aktualnym porządku społecznym, lecz w potencjalnościach, które ten porządek przekraczają.

Kino post-queer stanowi zarazem praktykę epistemologiczną – otwartą, eksperymentalną i nieukierunkowaną na stabilizację. Charakteryzuje się poznawczym niepokojem, który przejawia się w pytaniach o możliwości obrazu, sprawczość ciała w kadrze, działanie rytmu czy poznawczy potencjał zmysłowego doświadczenia. Jego polityczność nie opiera się na afirmacji ustalonych form tożsamości, lecz na wytwarzaniu potencjalności – wizji światów, które nie stanowią prostego rozwinięcia istniejącego porządku, lecz go zakłócają, przekształcają i podważają w duchu utopijnej wyobraźni. Kino post-queer nie pełni funkcji ilustracyjnej wobec określonych postulatów – jest projektem w toku, który poprzez estetykę, cielesność i relacyjność tworzy nowe przestrzenie znaczenia, niedające się łatwo przewidzieć ani ująć w zamknięte ramy.

W kolejnym rozdziale pokażę, jak rozumiem zastosowanie terminu *post-queer* do mojej pracy artystycznej – na przykładzie scenariusza filmu biograficznego o Jarosławie Iwaszkiewiczu. Będzie to próba przełożenia post-queerowej wrażliwości na język filmu: poprzez formę, rytm, napięcia między obrazem a ciałem, queerowe rozszczelnienie historii i alternatywne sposoby myślenia o pamięci, tożsamości i pożądaniu.

III STRATEGIE I POETYKA POST-QUEER W *TAM, GDZIE NAS NIE MA*

1. *WSZYSTKO JAK CHCESZ* – MIŁOSNE LISTY SPOD ZNAKU QUEER

Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza towarzyszyła mi od czasów licealnych, przede wszystkim za sprawą jej filmowych adaptacji. Już jako nastolatka obejrzałam *Matkę Joannę od Aniołów* (1961) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, a następnie *Brzezinę* (1970) i *Panny z Wilka* (1979) w reżyserii Andrzeja Wajdy. W okresie studiów sięgnęłam również p o *Kochanków z Marony* (2005) w reżyserii Izabeli Cywińskiej oraz *Tatarak* (2009), także w reżyserii Wajdy. Filmy te, choć zrealizowane przez różnych twórców, fascynowały mnie jako subtelne, nastrojowe obrazy, w których powracały tematy przemijania, cielesności, samotności oraz napięcia między tym, co widzialne, a tym, co ukryte. O życiu prywatnym pisarza wiedziałam wówczas niewiele. Jego biografia funkcjonowała raczej w tle – jako klasyczny życiorys inteligenckiego autora, bez szczególnego punktu zaczepienia dla osobistej ciekawości.

Wszystko zmieniło się w 2017 roku, kiedy natrafiłam na prasową wzmiankę dotyczącą premiery książki *Wszystko jak chcesz*⁵⁶ – zbioru listów Jarosława Iwaszkiewicza do Jerzego Błeszyńskiego, opublikowanego przez wydawnictwo Wilk & Król. Artykułowi towarzyszyły fragmenty korespondencji oraz zwięzły, chronologiczny opis relacji uczuciowej łączącej obu mężczyzn. Lektura cytowanych listów – ukazujących poruszający portret uczucia dojrzałego pisarza do dużo młodszego, niepokornego adresata – wywarła na mnie wyjątkowo silne wrażenie. Szybko doszłam do przekonania, że Iwaszkiewicz stworzył jeden z najbardziej przejmujących zapisów miłości jedнопłciowej w literaturze XX wieku. Szczerść i emocjonalna intensywność tej relacji – wolna od stylizacyjnych zabiegów, a jednocześnie nacechowana głębokim wewnętrznym napięciem – silnie ze mną rezonowały, budząc skojarzenia z moimi własnymi doświadczeniami emocjonalnymi. Intuicyjnie uznałam, że ta korespondencja może poruszyć również moich queerowych przyjaciół, stając się dla nich osobistym, emocjonalnym zwierciadłem.

Poza osobistym wymiarem odbioru uznałam tę publikację za wydarzenie znaczące również w szerszym kontekście kulturowym – jako istotny głos wciąż trwającej debaty wokół tabuizacji nieheteronormatywności w biografiiach uznanych twórców. Przez lata podtrzymywano fałszywe przekonanie o „neutralności” literatury, rzekomo oderwanej od prywatnych tożsamości jej autorów i autorek. Tymczasem lektura listów Iwaszkiewicza ujawnia coś zgoła odmiennego – nierozzerwalny związek między życiem a twórczością, w którym emocje, pragnienia i relacje intymne stanowią nie jedynie tło, lecz kluczowy komponent literackiej ekspresji.

⁵⁶ J. Iwaszkiewicz: *Wszystko jak chcesz*, Warszawa: Wilk & Król, 2017.

Wszystko jak chcesz stanowiło w tym względzie ciekawe uzupełnienie pionierskiej na polskim rynku pozycji *Homobiografie* Krzysztofa Tomasika⁵⁷, która kilka lat wcześniej po raz pierwszy w tak systematyczny sposób przyjrzała się obecności homoseksualności w życiorysach i dziełach klasyków polskiej literatury. Autor nie pominął również Jarosława Iwaszkiewicza i Anny Iwaszkiewicz, w której dziennikach odnalazł świadectwa żywej fascynacji aktorką i publicystką Marią Morską⁵⁸. Zarówno w przypadku *Wszystko jak chcesz*, jak i *Homobiografii* istotne było nie tylko wydobywanie queerowego doświadczenia z cienia, ale także przywrócenie mu emocjonalnej i literackiej intensywności, która długo pozostawała przemilczana lub spłaszczana do wymiaru biograficznej ciekawostki.

Tom *Wszystko jak chcesz* obejmuje 252 listy i depesze Jarosława Iwaszkiewicza do Jerzego Błęszyńskiego, powstałe w latach 1954-1960. Stanowi on najpełniejszy obecnie dostępny zbiór korespondencji pisarza skierowanej do ukochanego, uzupełniony o krótsze formy wypowiedzi, takie jak liściki, kartki pocztowe, dedykacje oraz telegramy. Całość została opracowana i uporządkowana chronologicznie przez wydawczynię tomu Annę Król, co umożliwia prześledzenie rozwoju relacji między korespondentami – od początkowej fascynacji i niepewności towarzyszącej pierwszym spotkaniom, przez okres intensywnego zaangażowania emocjonalnego, aż po listy pełne żalu, tęsknoty i poczucia straty, pisane u schyłku życia oraz po śmierci adresata.

Anna Król w nocie edytorskiej do *Wszystko jak chcesz* zawarła szczegółowe informacje na temat pochodzenia materiałów źródłowych. Rękopisy listów Jarosława Iwaszkiewicza do Jerzego Błęszyńskiego znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Zamku Królewskiego w Warszawie. Stanowią część prywatnej kolekcji doktora Tomasza Niewodniczańskiego, która w lutym 2009 roku została przekazana do muzeum jako depozyt za pośrednictwem Fundacji Niemiecko-Polskiej.

Listy przechowywane na Zamku Królewskim to oryginały, co sugeruje, że po śmierci Błęszyńskiego wróciły do nadawcy, który najprawdopodobniej sam je uporządkował. Po śmierci Iwaszkiewicza w 1980 roku, kiedy jego spuścizna trafiła do utworzonego na mocy testamentu pisarza Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, korespondencja ta prawdopodobnie już się tam

⁵⁷ K. Tomasik: *Homobiografie*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2014.

⁵⁸ Maria Morska (właśc. Anna Frenkiel, 1895–1945) była aktorką-recytatorką z kręgu Skamandra, publicystką i feministką, znaną zarówno z działalności artystycznej, jak i z życia osobistego, które wykraczało poza obowiązujące normy płciowe i obyczajowe. Choć formalnie związana z matematykiem Bronisławem Knasterem, krążyły o niej liczne opowieści dotyczące jej relacji z kobietami, m.in. Marią Pawlikowską-Jasnorzewską. Anna Iwaszkiewicz w dziennikach z lat 1925–1926 opisywała swoją emocjonalną i zmysłową fascynację Morską, którą poznała przypadkowo latem 1925 roku na południu Francji. Krótka, lecz intensywna znajomość szybko przerodziła się w głębokie, zmysłowe i trudne do opanowania uczucie, które miało trwały wpływ na emocjonalne życie Anny. Por. A. Iwaszkiewicz: *Dzienniki i wspomnienia*, Warszawa: Czytelnik, 2012.

nie znajdowała. Jej losy, aż do pojawienia się na rynku antykwarycznym, pozostają nieznane. Według Roberta Papieskiego, kustosa muzeum, z którym miałam przyjemność konsultować się podczas pracy nad scenariuszem, listy mogły zostać wykradzione przez Szymona Piotrowskiego – sekretarza i kierowcę Iwaszkiewicza, który z czasem stał się także jego powiernikiem i nieformalnym opiekunem Stawiska. Prawdopodobnie to on sprzedał je prywatnemu kolekcjonerowi, skąd po latach trafiły do zbiorów Zamku Królewskiego, gdzie następnie odnalazła je Anna Król.

Odkrycie tej korespondencji nie obyło się bez kontrowersji. Decyzja o publikacji została podjęta mimo sprzeciwu Marii Iwaszkiewicz, żyjącej jeszcze wówczas córki pisarza i jego spadkobierczyni. Trudności związane z upublicznieniem tej relacji są dojmującym symptomem obyczajowości, która wciąż skłonna jest wypierać lub marginalizować świadectwa homoerotycznych więzi. Ostatecznie jednak publikacja okazała się czymś więcej niż tylko wydarzeniem edytorskim – otworzyła przestrzeń do rozmowy o miejscu nieheteronormatywnych narracji w historii polskiej literatury i sztuki. Archiwum zostało przekształcone w przestrzeń queerowej pamięci, a opublikowane listy – w akt upamiętnienia relacji, która dotąd pozostawała w cieniu, poza oficjalnym obiegiem kulturowym.

Anna Król we wstępie do tomu wyjaśnia swoją motywację do opublikowania korespondencji Jarosława Iwaszkiewicza – decyzję podjętą mimo sprzeciwu jego rodziny – wskazując na jej wyjątkową wartość dla zrozumienia twórczości pisarza. Jak sama podkreśla, „nigdzie indziej niż w tych właśnie tekstach Iwaszkiewicz nie pozostawia tak wielu tropów dotyczących najważniejszych utworów literackich pisanych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych”⁵⁹. Z korespondencji wyłania się kontekst powstawania takich dzieł jak *Kochankowie z Marony*, *Tatarak*, *Wzlot czy Wesele Pana Balzaka* – to ostatnie stanowi wręcz komediową transpozycję miłosnych perypetii autora. Jej zdaniem dzięki tej publikacji czytelnik zyskuje bezprecedensowy wgląd w proces twórczy, ma możliwość śledzenia, jak intymne przeżycia i bolesne doświadczenia zostają przekształcone w literaturę. To, jak ujęła Król, szansa na „bycie najbliżej, jak to możliwe, aktu tworzenia”⁶⁰.

Choć w pełni podzielam ocenę Anny Król dotyczącą literackiej i biograficznej wartości tej korespondencji, to jednak element, który poruszył mnie najgłębiej w listach Jarosława Iwaszkiewicza, wykracza poza ich znaczenie dla badań literackich, queerowych czy historycznych. Ich siła – w moim odbiorze – tkwi przede wszystkim w tym, co trudne do jednoznacznego uchwycenia, a zarazem obecne od pierwszych stron: w bezkompromisowej emocjonalnej otwartości autora, w jego odwadze mówienia

⁵⁹ J. Iwaszkiewicz: *Wszystko...*, *op.cit.* s. 55.

⁶⁰ *Ibidem*.

o uczuciach bez autocenzury, bez prób ich łagodzenia, racjonalizacji czy ukrywania. Podczas lektury uderzyła mnie swoboda i intensywność, z jaką Iwaszkiewicz nazywał emocje, które w naszej kulturze – zwłaszcza w odniesieniu do mężczyzn – są często marginalizowane, tabuizowane lub spływane. Jakby uczucia nie przystawały do obrazu dojrzałego mężczyzny, uznanego pisarza czy wpływowej figury publicznej. Pożądanie, euforia, samotność, tęsknota, zazdrość, wstyd, upokorzenie – wszystkie te stany pojawiają się w listach nie jako konstrukty literackie, lecz jako autentyczne ślady przeżywania. Stąd zapewne bierze się stylistyczna niejednorodność tej korespondencji – przechodzącej od patosu i egzaltacji po codzienną prostotę, od poetyckiej frazy do niemal potocznej wypowiedzi. Ta nieugładzona szczerość wyznań pozwala na głęboką emocjonalną identyfikację z autorem, a zarazem ujawnia coś wyjątkowego w prywatnym piśmiennictwie: rzadką zdolność jednoczesnego intensywnego przeżywania i sugestywnego zapisywania emocji.

2. ARCHIWUM

Jarosław Iwaszkiewicz nigdy szczególnie nie ukrywał swojego prywatnego życia – przeciwnie, dokumentował je z niemal obsesyjną konsekwencją. Zostawił po sobie dziesiątki tysięcy stron: dzienników, listów, notatek, rękopisów. Ta imponująca spuścizna stanowi dziś jedno z największych i najbardziej osobistych archiwów w historii literatury polskiej XX wieku.

W tym kontekście trudno mówić o romansie z Jerzym Błeszyńskim jako o tajemnicy. Informacje o tej relacji były dostępne od lat – rozproszone w dziennikach i innych dokumentach osobistych, znane badaczom, obecne dla uważnych czytelników. Publikacja korespondencji z Jerzym Błeszyńskim nie tyle więc ujawniła nieznany wcześniej fakt biograficzny, co znacząco wyostrzyła obraz relacji: po raz pierwszy szerokie grono czytelników uzyskało bezpośredni dostęp do prywatnych listów miłosnych pisarza – materiału źródłowego o wysokim ładunku emocjonalnym, pozbawionego literackiej stylizacji i interwencji redakcyjnej. Korespondencję tę trudno jednak rozpatrywać w oderwaniu od reszty autobiograficznej spuścizny Iwaszkiewicza – zyskuje ona pełniejsze znaczenie dopiero w zestawieniu z dziennikami oraz innymi dokumentami osobistymi. Wspólnie tworzą spójną, wielowarstwową narrację o jednym z najbardziej intensywnych, a zarazem niejednoznacznych związków w życiu pisarza.

Przykładowo to właśnie w dziennikach, a nie w listach, odnaleźć można najbardziej poruszający opis śmierci Jerzego Błeszyńskiego – zapisany z opóźnieniem, kilka tygodni po wydarzeniu, w formie dramatycznej retrospekcji. Iwaszkiewicz relacjonuje

przygotowania do pogrzebu oraz swój stan emocjonalny w obliczu straty, nie ukrywając bólu, rozpaczy i trudności w pogodzeniu się z odejściem ukochanej osoby. Pomimo głębokiej więzi i silnego przywiązania, pisarz nie wziął udziału w pogrzebie Błeszyńskiego, co również odnotowuje, w sposób powściągliwy, ale wyraźnie nacechowany wewnętrznym napięciem. Ten fragment stanowi jedno z najbardziej przejmujących świadectw żałoby w jego autobiograficznej twórczości.

Jednocześnie warto podkreślić, że ślady tej relacji obecne są nie tylko w dziennikach – równie istotnym źródłem pozostaje rozległa korespondencja prywatna, prowadzona przez Iwaszkiewicza równolegle z zapiskami diarystycznymi. Pisarz utrzymywał wyjątkowo intensywne kontakty listowne, które dziś stanowią jedno z najważniejszych źródeł do badań nad jego życiem, twórczością i środowiskiem intelektualnym. Według szacunków archiwistów, liczba jego korespondentów przekraczała 3500 osób⁶¹. Wśród nich znajdowali się nie tylko przedstawiciele elity literackiej XX wieku – tacy jak Czesław Miłosz, Julian Tuwim, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska czy Jan Lechoń – ale także członkowie rodziny oraz osoby z kręgu domowego zaufania, jak żona Anna, córki Maria i Teresa, przybrany syn Wiesław Kępiński czy wspomniany już Szymon Piotrowski. W tej prywatnej korespondencji – mniej wystylizowanej niż oficjalne wypowiedzi publiczne – znajdują się liczne odniesienia do spraw osobistych, w tym do relacji uczuciowych, także tych, które nie mieściły się w normatywnych ramach obyczajowych epoki. Listy te często dopełniają lub komplikują obraz znany z dzienników, rzucając światło na emocjonalne konteksty decyzji twórczych, relacji towarzyskich czy napięć domowych. W ten sposób epistolografia Iwaszkiewicza ujawnia się jako równorzędna wobec diarystyki forma autobiograficznego pisania.

Choć część dzienników i wybranej korespondencji została już opublikowana, zasadnicza część archiwum pozostaje nadal w formie rękopiśmiennej. Materiały te, obejmujące niepublikowane dzienniki, tysiące listów, rękopisy literackie i dokumenty osobiste, przechowywane są w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku. Archiwum liczące ponad tysiąc teczek i zawierające około stu tysięcy stron dokumentów stanowi unikatowy zapis życia i twórczości pisarza, a zarazem bezcenny materiał do rekonstrukcji queerowego wymiaru jego biografii. Zasoby Stawiska są dziś punktem wyjścia dla wszystkich poważniejszych opracowań dotyczących Iwaszkiewicza. Regularnie sięgają po nie literaturoznawcy, historycy kultury i biografowie. Obecność wątków związanych z Jerzym Błeszyńskim w publikacjach poświęconych twórczości pisarza nie jest już wyjątkiem – stanowi znak zmiany w sposobie odczytywania jego spuścizny. Jednym z przykładów takiego podejścia jest książka Roberta Papieskiego

⁶¹ Dane ze strony Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku: <https://stawisko.pl/zbiory/archiwum-rekopismiennicze/>, [dostęp: 17.06.2025].

*Oblicza Iwaszkiewicza*⁶², w której autor w jednym z rozdziałów formułuje sugestywną interpretację: udręczony miłością Iwaszkiewicz miał – jego zdaniem – żywić pragnienie śmierci ukochanego i symbolicznie uśmiercić go w *Tataraku*.

Ja również w ramach własnych prac badawczych nad scenariuszem odwiedziłam archiwum w Stawisku, gdzie przeglądałam zgromadzone materiały. Poszukiwania te miały na celu nie tylko ułożenie chronologii wydarzeń, ale także rekonstrukcję szerszego kontekstu znajomości Iwaszkiewicza z Błeszyńskim, w tym zrozumienie roli postaci drugoplanowych, takich jak Wiesław Kępiński czy Jotem, których obecność znacząco wpływała na dynamikę tej skomplikowanej relacji.

Podczas researchu zrozumiałam, że dzienniki Jarosława Iwaszkiewicza zawierają w sobie istotną sprzeczność. Są zapisem życia przeżywanego w napięciu między autentycznym wyznaniem a świadomą autoreprezentacją – szczerością a literackim konstruktem.

Z jednej strony, jako postać publiczna i zarazem obiekt trwałego zainteresowania – zarówno ze strony środowisk literackich, jak i instytucji państwowych, w tym organów bezpieczeństwa, które przez lata prowadziły jego inwigilację – Iwaszkiewicz doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że jego życie prywatne podlega nieustannej obserwacji. Mimo to, a być może właśnie wbrew tym spojrzeniom, nie ukrywał swojej relacji z Jerzym Błeszyńskim – ani w codziennym życiu, ani w intymnych zapiskach. W dziennikach pozwalał sobie na szczere, a niekiedy wręcz prowokacyjne komentarze, jakby świadomie afirmując swoje prawo do wyrażania tożsamości, emocji i przekonań.

Z drugiej strony miał pełną świadomość, że dzienniki mogą zostać kiedyś opublikowane. Wyraźnie zazaczył to w jednym z listów do Błeszyńskiego, w którym formułuje życzenie, by zostały one udostępnione dopiero po śmierci jego córek – właśnie ze względu na zawarte w nich treści o charakterze osobistym i obyczajowym: „Czy wiesz, że zrobiłem wielkie 'opisanie Kopenhagi' – opis całej naszej podróży i przygód: spaceru wieczornego ostatniego po Kopenhadze i nawet noclegu u Boberka. To jedyna stronica mojego dziennika, która jest nieco niedyskretna. Będzie mogła być ogłoszona dopiero po śmierci moich córek. Czy Ty tego doczekasz? Jesteś młodszy od nich, mógłbyś być prawie moim wnukiem”⁶³. Ta autorefleksyjna perspektywa nadaje dziennikom także wymiar performatywny: nawet najbardziej intymne fragmenty zawierają element autokreacji – mniej lub bardziej świadomej strategii narracyjnej, dzięki której autor nie tylko odsłania siebie, ale jednocześnie kształtuje własny wizerunek w oczach hipotetycznych, przyszłych odbiorców. Ta ambiwalentna postawa naznaczona jednocześnie

⁶² R. Papieski: *Oblicza Iwaszkiewicza*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno, 2023.

⁶³ J. Iwaszkiewicz: *Wszystko...*, *op.cit.* s. 55.

odwagą i świadomością ograniczeń epoki sprawia, że zarówno dzienniki, jak i korespondencja Iwaszkiewicza, stanowią dziś świadectwo nie tylko prywatnego życia pisarza, ale również literacko-politycznego gestu obecności.

Na tym tle korespondencja z Jerzym Błeszyńskim jawi się jako świadectwo o zupełnie innym charakterze. Listy te nie były przeznaczone do lektury publicznej – powstawały w emocjonalnym uniesieniu, bez kalkulacji, dystansu i literackiego filtra. Przeniknięte namiętnością, tęsknotą, zazdrością i lękiem, są wyjątkowym przykładem miłosego dyskursu, w którym autor odsłania siebie nie jako twórcę literackiej iluzji, lecz jako człowieka w pełni zanurzonego w uczuciu. Te teksty stanowią nie tylko intymne wyznanie, ale również rodzaj egzystencjalnej wiwisekcji – pisanej nie w imieniu postaci literackiej, lecz z pozycji jednostki przeżywającej miłość, rozpacz i nadzieję. To właśnie one oferują najpełniejszy wgląd w emocjonalną biografię Iwaszkiewicza. Ujawniają, że jego relacja z Błeszyńskim nie była wstydliwym epizodem, lecz integralną częścią jego życia, obecną także w refleksji nad jego dorobkiem literackim.

3. WSZYSTKIE NASZE OFIARY

Spośród wielu tekstów poświęconych reprezentacji osób queer w polskim kinie esej Bartosza Żurawieckiego *Wszystkie nasze ofiary*⁶⁴ okazał się dla mnie szczególnie znaczący. Jego uwagi dotyczące dominujących narracji opartych na cierpieniu oraz refleksje na temat tego, kto i z jakiej perspektywy opowiada queerowe historie, głęboko do mnie trafiły i stały się dla mnie ważnym punktem odniesienia. Potraktowałam je nie tylko jako krytyczny komentarz, lecz także jako zobowiązanie do większej uważności i odpowiedzialności w moim własnym podejściu do scenariopisarstwa.

W swoim esej Żurawiecki analizuje sposób przedstawiania osób LGBT+ we współczesnym polskim kinie, wskazując na utrwalający się schemat narracyjny, w którym queerowa obecność sprowadzana jest do figury ofiary. Cierpienie, represja i wykluczenie to motywy dominujące i stale powracające. Autor przekonująco pokazuje, że ten model przedstawiania nie tylko nie wspiera emancypacji, lecz przeciwnie – skutecznie ją blokuje, wpisując osoby nieheteronormatywne w rolę pasywnych, milczących bohaterów. Tego typu opowieści pozycjonują widza – najczęściej heteronormatywnego – w roli etycznie uprzywilejowanego obserwatora. Współczucie staje się w tym kontekście wygodnym mechanizmem – pozwala na chwilowe „pochylenie się” nad losem ofiary, bez konieczności głębszej konfrontacji z rzeczywistymi źródłami opresji, takimi jak systemowa homofobia czy strukturalne wykluczenie.

⁶⁴ B. Żurawiecki, *Wszystkie nasze ofiary* „Dwutygodnik”, nr 347, 2023, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/34704-wszystkie-nasze-ofiary.html> [dostęp: 02.06.2025].

Jednym z najbardziej poruszających wątków tekstu jest refleksja nad tworzeniem filmów queerowych przez twórców heteronormatywnych. Żurawiecki nie kwestionuje prawa tych osób do podejmowania tematyki LGBT+, ale wskazuje, że bez obecności „własnego” głosu – queerowej wrażliwości i perspektywy – opowieści te ulegają przefiltrowaniu przez dominujące normy i tracą autentyczność. Nawet jeśli osoby LGBT+ uczestniczą w procesie produkcji (jako aktorzy, konsultanci czy współtwórcy), to decydujący ton i ostateczny kształt narracji najczęściej pozostaje w rękach heteroseksualnych reżyserów. Autor przyrównuje tę sytuację do formy kulturowego zawłaszczenia – nie zakazując, ale domagając się równoprawnej reprezentacji.

Ważnym elementem eseju jest również krytyka koncepcji tzw. „kina uniwersalnego”, przez lata dominującej w polskiej krytyce filmowej. Żurawiecki przywołuje przykład *Tajemnicy Brokeback Mountain* – filmu, do którego odwoływałam się już w niniejszej pracy, często przedstawianego jako przełomowy i szeroko nagradzany w głównym nurcie – i zauważa, że w polskich mediach niemal obowiązkowo pojawiała się w jego kontekście formuła: „to nie jest film gejowski, tylko uniwersalny”. Taka retoryka, choć z pozoru neutralna, w rzeczywistości wypiera queerową tożsamość, sugerując, że aby film mógł zostać uznany za wartościowy, musi zostać „odgejony” i wpisany w ramy ogólnej, domniemanej „normalności”. Żurawiecki celnie wskazuje, że standardy tej rzekomej uniwersalności wyznaczali – i często nadal wyznaczają – biali, katolicy, heteroseksualni (a przynajmniej za takich uchodzący) mężczyźni. W tym świetle „film gejowski” pozostaje kategorią podejrzaną, zarezerwowaną dla pornografii albo niskobudżetowych komedii, podczas gdy filmy naprawdę wartościowe muszą rzekomo przekraczać swoją tożsamościową specyfikę. Ten mechanizm rozmywania queerowej widzialności pod płaszczykiem neutralności to kolejny powód, dla którego tak istotne wydaje się dziś afirmatywne, świadome queerowe opowiadanie.

Głos Żurawieckiego – krytyczny, ale konstruktywny – stał się dla mnie istotnym punktem odniesienia zarówno w pracy badawczej, jak i literackiej. Pomógł mi zrozumieć, że reprezentacja nie jest wyłącznie kwestią obecności, ale także formy, tonu i perspektywy. I że queerowa opowieść, by wybrzmiała autentycznie, potrzebuje nie tylko wrażliwości, ale i świadomości miejsca, z którego się mówi.

4. AFEKTYWNA LEKTURA ŹRÓDEŁ

Jako osoba funkcjonująca w ramach heteronormatywnego porządku jestem świadoma, że nie mam bezpośredniego dostępu do queerowego sposobu przeżywania tożsamości, emocji czy relacji. Dlatego jedną z kluczowych post-queerowych strategii,

które przyjął podczas pracy nad scenariuszem, było maksymalne oparcie się na materiałach źródłowych – dziennikach i listach Jarosława Iwaszkiewicza. Afektywną lekturę tych dokumentów potraktowałam nie tylko jako dogłębny research faktograficzny, ale przede wszystkim jako akt uważnego słuchania – próbę wejścia na cudze, intymne i delikatne terytorium z pokorą, szacunkiem oraz świadomością własnych ograniczeń poznawczych i kulturowych.

Zależało mi nie tylko na wierności wobec źródeł, lecz także na ich krytycznym odczytaniu – z uwzględnieniem kontekstu historycznego, w którym queerowość przyjmowała inne formy, podlegała innym ograniczeniom i znajdowała inne środki wyrazu niż te, które są nam dostępne dziś. Taka postawa pozwoliła mi spojrzeć na relację między Iwaszkiewiczem a Błeszyńskim nie przez pryzmat definicji czy tożsamościowych etykiet, lecz jako na złożony, historycznie usytuowany splot emocji, pragnień i milczeń.

Refleksja nad tym, kto opowiada historię i z jakiego miejsca mówi, była dla mnie kluczowa nie tylko w wymiarze etycznym, ale również estetycznym. Zamiast próbować „wyobrazić sobie queerowe życie”, starałam się po prostu „być przy” – słuchać źródeł, a nie narzucać im interpretacyjnych klisz. Moim nadrzędnym celem było uchwycenie afektu – tego, co najgłębiej poruszyło mnie w materiale źródłowym – i przełożenie go na język filmowy wolny od normatywnych konwencji.

Świadomie unikałam homofobicznych schematów fabularnych, zwłaszcza tych wpisujących się w narrację o „cierpiących innych”, którą Bartosz Żurawiecki trafnie diagnozuje jako dominującą w polskiej kinematografii. Nie chciałam wpisywać tej historii w klasyczny model opowieści o miłości, zwłaszcza w konwencji melodramatu, który również w queerowym wydaniu często operuje powtarzalnymi motywami: konfliktem jednostki ze społeczeństwem, koniecznością ukrywania uczuć, wewnętrznym rozdarciem i cierpieniem wynikającym z niemożności bycia razem. Choć te narracje mają swoje uzasadnienie i historyczne zakorzenienie, niosą też ryzyko utrwalania obrazu miłości nieheteronormatywnej jako z natury tragicznej i skazanej na porażkę. W moim scenariuszu również pojawiają się wątki bólu, niespełnienia i poświęcenia – nie są one jednak efektem z góry przyjętej struktury fabularnej, lecz wypływają bezpośrednio z dzienników i listów Iwaszkiewicza – z zapisów jego codziennych zmagania, emocji i pragnień.

Zamiast konstruować narrację zgodnie z typowymi konwencjami gatunkowymi – linearną oś czasu, jasno zarysowanym konfliktem, punktem kulminacyjnym i rozwiązaniem – starałam się konsekwentnie podążać za emocjonalną logiką materiału źródłowego. Zrezygnowałam z trójaktowego modelu na rzecz rytmu afektów: powrotów, zawiesznień, napięć, które wyłaniają się z listów i dzienników. W tych zapisach nie znajdziemy klasycznych momentów zwrotnych ani dramatycznego crescendo. Nawet śmierć Jerzego Błeszyńskiego, która w tradycyjnej strukturze mogłaby pełnić

funkcję kulminacyjną, zostaje odnotowana przez Iwaszkiewicza z opóźnieniem, w chłodnym, powściągliwym tonie. Zamiast dramatyzmu mamy więc powracające obsesyjnie tematy, repetycje emocji, napięcia między monotonią codzienności a nagłymi, wybuchami uczuć. Ta nieregularność, fragmentaryczność i pozorna surowość, wolna od narracyjnej stylizacji, wydała mi się najbardziej autentyczna.

Taka decyzja formalna była nie tyle punktem wyjścia, co rezultatem wcześniejszego procesu – uważnego wsłuchiwania się w czyjś głos, którego nie próbowałam zawłaszczyć, ale któremu starałam się stworzyć przestrzeń. Ta postawa pozwoliła mi spojrzeć na relację między Iwaszkiewiczem a Błęszyńskim nie jako na materiał do udramatyzowania, lecz jako pełnowartościową, złożoną i rezonującą emocjonalnie historię, która nie potrzebuje uproszczonych klisz, by poruszać.

5. SŁOWOTOK JAROSŁAWA

W chwili, gdy między Jarosławem Iwaszkiewiczem a Jerzym Błęszyńskim zaczęła rozwijać się relacja uczuciowa, różniło ich niemal wszystko. Iwaszkiewicz był mężczyzną dojrzałym, u szczytu swojej pozycji – miał żonę, dorosłe dzieci, prestiż polityczny, stabilność finansową i kulturową renomę. Jerzy był niemal czterdzieści lat młodszy, żył w świeżo zawartym małżeństwie, właśnie został ojcem, zmagał się z postępującą gruźlicą, utrzymywał się z pracy na budowie i nie miał żadnego zaplecza społecznego. Różnica między nimi nie ograniczała się jednak do sytuacji życiowej. Jerzy był młody, piękny, promieniował zmysłowością – wzbudzał powszechny podziw i fascynację zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Iwaszkiewicz – starzejący się, coraz bardziej świadomy swego przemijania i własnej fizycznej niedoskonałości, patrzył na niego z pożądaniem podszytym zazdrością i lękiem. Z czasem zaczął boleśnie odczuwać nierówność tej relacji – nie tylko społeczną, lecz przede wszystkim emocjonalną i cielesną.

Jednym z najbardziej przejmujących zapisów tego rozdzwiku jest fragment dziennika, w którym Iwaszkiewicz opisuje swoją wizytę u Jerzego, wybierając formę opowieści w trzeciej osobie – jakby dystans narracyjny miał złagodzić zbyt osobistą prawdę. 1 sierpnia 1955 roku zapisał:

Pewien starszy pan jest na otwarciu festiwalu, nudzi go to trochę, ale przypomina sobie o swoim młodym przyjacielu, który jest ostatnią pociechą jego starości. Postanawia odwiedzić tego przyjaciela, Jurka. Jedzie koleją elektryczną z Pragi do pewnego osiedla podwarszawskiego na lewym brzegu Wisły i odnajduje domek i dawno niewidzianego przyjaciela. Domek wtopiony w zieleń małego zapuszczonego ogródka jest

prześliczny. Ale to, co starszy pan widzi w domku, jest bardzo smutne. Jurek B. jest zagrożony gruźlicą i wygląda już jak trup, jego mały synek (dwa lata) chory na ciężki koklusz, urocza, smutna dziecina z olbrzymimi niebieskimi oczami. Żona ma zaledwie dwadzieścia lat, zaczęła pracować na Mokotowie, musi wstawać o piątej, aby dojechać na czas. Ona zarabia osiemset złotych. On, jako budowlany w Żyrardowie, tysiąc dwieście, jest oczywiście babcią do gotowania i pilnowania dziecka. Wszystko razem zupełna nędza. Starszy pan się łudził, że Jurka przyciągnęła do niego jakaś niejasna sympatia, coś z resztek pociągu fizycznego, jakieś przyczyny słabego, ale erotycznego charakteru. Teraz jasno widzi, że tu chodziło o sprawy materialne, o dorobienie sobie chociażby na drodze «puszczenia się» choć trochę pieniędzy. Rozczarowanie dla starszego pana duże, ale nieuniknione. Poczuł wielką żalłość i sympatię dla żony Jurka i jego miłego synka. Jak teraz ma postąpić: czy pomóc im, o ile może? Czy zerwać z Jurkiem? Czy zostawić sobie mimo wszystko ów pozór radości? Czy zostawić wszystko, jak było? Czy ma sobie odmówić przyjemności posiadania bardzo pięknego przyjaciela? W którym miejscu tej sprawy jest największa niemoralność? Czy to jest niemoralne, że Jurek zarabia tak nędzne grosze, czy to, że się puszcza? To są właśnie pytania, na które nie umiałbym odpowiedzieć. Gdybym przeniósł opowiadanie do Francji – oskarżyłbym kapitalizm, ale tak?⁶⁵.

Mimo wątpliwości natury moralnej i świadomości sytuacji rodzinnej Jerzego Błęszyńskiego – jego świeżego małżeństwa, ojcostwa, choroby i trudnego położenia materialnego – Jarosław Iwaszkiewicz nie zdecydował się zakończyć tej znajomości. Przeciwnie: z biegiem czasu angażował się w nią coraz głębiej, pozwalając, by uczucie do Jerzego coraz silniej kształtowało jego codzienność, emocjonalne reakcje i sposób myślenia o sobie samym. Była to relacja rozciągnięta w czasie – jawna, pełna troski, rywalizacji, pożądania, zazdrości i samotności – całkowicie nieprzystająca do społecznych wyobrażeń o tym, czym może być miłość. To właśnie ta emocjonalna złożoność i opór wobec klasyfikacji czynią ją tak fascynującą i istotną dla queerowego myślenia o historii uczuć.

Z czasem więź, jaka łączyła Iwaszkiewicza z Błęszyńskim, przybrała charakter totalny – przenikała wszystkie sfery jego życia, splatając się z codziennością, twórczością i duchowym doświadczeniem istnienia. Jak pisał do ukochanego: „Jesteś mi wszystkim: kochankiem i bratem, śmiercią, życiem, istnieniem, słabością i siłą... a przede wszystkim siłą, czymś, co podtrzymuje we mnie resztki życia i daje złudzenie młodości, co mi pomaga

⁶⁵ J. Iwaszkiewicz: *Dzienniki 1911–1955*, Warszawa: Czytelnik, 2008, s. 507.

patrzeć na liście, tęczę, kwiaty i piękne kobiety – co tworzy zasadniczą plecionkę mojego życia, a na czym dopiero wyrosła moja twórczość, cały mój byt”⁶⁶. W innym miejscu wyznawał: „Myślę o tobie więcej niż wolno jednemu człowiekowi myśleć o drugim, bo to już staje się pogaństwo i bałwochwalstwo. Okropnie tęsknię”⁶⁷. Tego rodzaju wyznania były dla mnie czymś więcej niż tylko przejawem romantycznego uniesienia – stanowiły dowód na to, że można czuć queerowo: „niewłaściwie”, „za bardzo”, „nie na miejscu” – i nie tylko nie ukrywać tych emocji, ale nadać im własny, osobisty język. Jako scenarzystka i badaczka queerowej ekspresji emocjonalnej znalazłam w tych listach niezwykłą inspirację: literaturę, która nie wstydzi się uczucia. Uczucia, które nie wstydzi się samego siebie.

Bez wątpienia miłość Jarosława Iwaszkiewicza do Jerzego Błęszyńskiego była dla pisarza doświadczeniem wszechogarniającego szczęścia – zarówno cielesnego, jak i duchowego – dalekiego od przelotnego uniesienia czy romantycznej fascynacji. W listach Iwaszkiewicz pisze o niej z głębokim przekonaniem, że ma ona charakter wyjątkowy i niepodważalny, a jej znaczenie wykracza poza prywatny wymiar relacji: „Naprawdę, moje dziecko, to, co nas łączy, to jest ważna sprawa i nie można tego zbywać byle czym”⁶⁸. Ta miłość staje się dla niego nie tylko źródłem emocjonalnej bliskości, ale także przestrzenią sensu – zakorzenienia go w świecie, porządkuje jego życie wewnętrzne, daje mu poczucie przynależności i ładu.

Listy pełne są obrazów chwil intymnych – zmysłowych, a zarazem subtelnych i poruszających. W jednym z najbardziej znaczących fragmentów pisarz wspomina widok śpiącego ukochanego: „To było coś tak pięknego, że mi łzy podstały do oczu i serce napełniło mi się szczęściem z oglądania tak doskonałego w swym pięknie widoku”⁶⁹. W tej prostej scenie – pozornie codziennej, a zarazem nasyconej duchową intensywnością – ujawnia się istota tej relacji: szczęście osadzone nie w spektakularnych gestach, lecz w obecności drugiego człowieka, w czułym byciu obok, w afirmacji istnienia poprzez wzajemne bycie widzianym. Tego rodzaju chwile – drobne, a jednak głęboko znaczące – przenikają korespondencję, czyniąc z niej nie tylko zapis uczucia, ale także kontemplację miłości jako doświadczenia pełni.

Wpływ Jerzego Błęszyńskiego na twórczość Jarosława Iwaszkiewicza był głęboki, złożony i trwały. Sam pisarz wielokrotnie podkreślał, że emocjonalne doświadczenie tej relacji stanowiło dla niego istotny impuls twórczy, zaś młodość, choroba i skomplikowana sytuacja życiowa stanowiły bezpośrednią inspirację dla wielu utworów

⁶⁶ J. Iwaszkiewicz: *Wszystko...*, *op.cit.* s. 143.

⁶⁷ *Ibidem.*, s. 318.

⁶⁸ *Ibidem.*, s. 274.

⁶⁹ *Ibidem.*, s. 183.

literackich. W jednym z listów wyznał: „Mam wielkie uczucie pełni, dzięki Tobie wezbrały we mnie wszystkie zdolności i możliwości, wypełniły się uczuciem jak płuca powietrzem. Dowodem tego są niezłe wiersze, które znasz, i te, których nie znasz, całe moje poczucie, że żyję, cierpię, istnieję, ale zachwyam się życiem [...] a wreszcie dowód największy, *Wzlot*, który jest cały z Ciebie, który jest pasją, która mnie ogarnia, gdy myślę o Twoim życiu, który napisałem tylko dzięki Tobie – a który przysporzył najpochlebniejszych opinii o moim pisarstwie, jakie tylko w życiu miałem, dał mi prawdziwej wreszcie sławy”⁷⁰. W opowiadaniu *Wzlot* Iwaszkiewicz przetwarza doświadczenia wojenne Jerzego, nadając im rangę literackiego świadectwa. Natomiast w *Kochankach z Marony*, napisanych już po śmierci Błęszyńskiego, wykorzystuje zarówno motyw pobytu w sanatorium, jak i emocjonalne napięcia obecne w ich relacji.

Miłość ta nie ograniczała się więc do wymiaru prywatnego – stawała się źródłem twórczej energii, inspiracją i punktem odniesienia. W korespondencji regularnie pojawia się także motyw wdzięczności i spełnienia: „Cały jestem wdzięcznością dla Ciebie – nie tylko za owe dni, ale za cały rok, który chcę zamknąć jak klamrą Twoim imieniem, Jerzy”⁷¹.

Z drugiej strony Iwaszkiewicz miał świadomość, że jego uczucie nie spotyka się z pełnym odwzajemnieniem. Błęszyński często nie odpowiadał na listy, unikał kontaktu lub pojawiał się nagle po dłuższej nieobecności, co dla zakochanego, emocjonalnie zależnego pisarza było doświadczeniem dotkliwym i destabilizującym. Ich relacja obfitowała w napięcia i niedopowiedzenia, które z czasem zaczęły przeradzać się w obsesyjne myśli i niemal paranoidalne podejrzenia.

Niepewność co do motywacji Jerzego była dla Iwaszkiewicza jednym z najbardziej bolesnych wymiarów ich relacji. Choć chwilami dopuszczał myśl o istnieniu autentycznego uczucia, od początku towarzyszyło mu poczucie ambiwalencji. Wczesne intuicje, zapisane m.in. w cytowanej przeze mnie wcześniej miniaturze o „starszym panu”, stopniowo ustępowały miejsca coraz bardziej jednoznacznym sądom. Stylizowany dystans ustępował bezpośrednim oskarżeniom – o emocjonalny chłód, nieuczciwość i instrumentalne traktowanie więzi. Coraz częściej powracała myśl, że Jerzy pozostaje z nim nie z miłości, lecz z potrzeby zapewnienia sobie finansowej stabilizacji i bezpieczeństwa socjalnego.

Ten rozdźwięk pomiędzy chęcią opieki a poczuciem bycia wykorzystywanym powraca w wielu fragmentach dzienników i listów. Iwaszkiewicz wyraźnie waha się między potrzebą dawania – emocji, czułości, opieki – a rosnącym przekonaniem, że jego zaangażowanie spotyka się z cyniczną obojętnością. Te napięcia wyraża nie tylko wprost, ale również za pomocą ironicznych figur językowych, w których sam siebie

⁷⁰ *Ibidem.*, s. 100-101.

⁷¹ *Ibidem.*, s. 334.

przedstawia jako łatwowiernego i sentymentalnego – „fokę”, „balona”, kogoś, kto pozwala się uwodzić i poniżać. Autoironia staje się mechanizmem obronnym, ale też formą samoświadomej narracji, która jednocześnie obnaża i maskuje emocjonalną zależność.

Na tym tle jeszcze wyraźniej wybrzmiewają fragmenty listów, w których dominuje lęk i potrzeba potwierdzenia bliskości. Iwaszkiewicz nieustannie szuka sygnałów, że jego uczucie nie jest jednostronne. Wątpliwości, niepokój i zazdrość nie prowadzą jednak do konfrontacji, lecz przybierają formę rozedrganych, monologicznych wyznań. „Bardzo tęsknię do Ciebie, mój kochany, i odczuwam ten najgorszy lęk, że kiedy wrócę, Ty będziesz inny niż wtedy, kiedy wyjeżdżałem. [...] Strasznie się boję naszego spotkania [...], boję się Twojej obojętności – Twojej apatii”⁷² – pisze w jednym z listów, oddając atmosferę emocjonalnego napięcia i niepewności. Tęsknota miesza się z obawą przed zmianą, odrzuceniem, emocjonalnym chłodem. W tej kruchości odsłania się głęboka potrzeba więzi – nie tylko fizycznej, ale przede wszystkim psychicznej i symbolicznej obecności drugiego.

Nieustanna potrzeba kontaktu, choć dla Jerzego często była źródłem znużenia i irytacji, stanowiła dla Iwaszkiewicza mechanizm emocjonalnego podtrzymania. Każdy sygnał: telefon, kartka, krótki list łagodził jego wewnętrzny niepokój, pozwalał na chwilę zawiesić lęk przed utratą. Wbrew pozorom, to nie brak bliskich czy społeczna izolacja potęgowały jego samotność, lecz właśnie milczenie ze strony Jerzego. Pisarz, otoczony rodziną, towarzystwem i obowiązkami, nie potrafił odnaleźć sensu w codzienności, jeśli zabrakło w niej znaków obecności ukochanego. „Trzy tygodnie bez Ciebie! Ty nawet nie masz pojęcia, jaka to dziura, jaka pustka, jaka nuda. Bez listów, bez depeš, bez telefonów – po prostu żyć się nie chce”⁷³ – pisał, ujawniając skalę tej emocjonalnej zależności.

W korespondencji z Jerzym coraz wyraźniej ujawnia się dramatyczne napięcie między potrzebą bliskości a poczuciem odrzucenia. Iwaszkiewicz balansuje pomiędzy błagalnym tonem a gniewem – raz prosi o czułość, innym razem oskarża o obojętność. W momentach frustracji próbuje odzyskać kontrolę, dystansując się emocjonalnie lub ograniczając wsparcie finansowe. Te gesty jednak nie przynoszą mu ulgi – przeciwnie, potęgują jego poczucie wyczerpania i zagubienia. Z relacji, która miała dawać poczucie sensu, coraz wyraźniej wyłania się przestrzeń bólu. Każde milczenie urasta do rangi znaku, każda nieodebrana wiadomość staje się dowodem zdrady, chłodu lub zmiany uczuć. To właśnie w tej niestabilności – pomiędzy nadzieją a rezygnacją – kryje się najbardziej dotkliwy wymiar tej miłości: jej emocjonalna nieprzewidywalność oraz bezradność Iwaszkiewicza wobec uczuć, które mimo przeciwności nie słabną, lecz się pogłębiają.

⁷² *Ibidem.*, s. 162.

⁷³ *Ibidem.*, s. 469.

To właśnie ta emocjonalna intensywność – rozpięta między czułością a paranoją – stała się dla mnie kluczowym punktem odniesienia w pracy nad scenariuszem. Choć *Tam, gdzie nas nie ma* przybiera formę dość klasycznej, chronologicznie uporządkowanej narracji, jego wewnętrzny rytm oparty jest na afekcie: na falujących stanach emocjonalnych, które nie zmierzają ku rozwiązaniu konfliktu, lecz raczej ku jego pogłębieniu i wewnętrznemu rozedrganiu. Przykładem może być scena, w której Jarosław budzi się, schodzi do piwnicy, sięga po pistolet i ładuje go z domniemanym zamiarem zabicia Jerzego, który opuścił go, uciekając do Lilki w Bydgoszczy. Nie jest to realistyczna retrospekcja, lecz zapis stanu psychicznego bohatera. To dramatyczna, symboliczna ekspresja obsesji, w której pragnienie stapia się z przemocą, a miłość – z fantazją unicestwienia.

Podobnie w scenie rozpakowywania wypchanego psa – charta z opisanego wcześniej w scenariuszu polowania – Jarosław konfrontuje się nie tylko z materialnym obiektem, lecz przede wszystkim z projekcją własnych emocji: niepokoju, wstydu i gniewu. Moment, w którym wkłada oczy w martwe zwierzę, a to nagle ożywa i rzuca się na niego, tworzy surrealistyczny obraz grożenia. Zamiast realistycznej sekwencji otrzymujemy wizualną metaforę stanu wewnętrznego bohatera – wyobrażenie, które nie odtwarza konkretnych zdarzeń, lecz odzwierciedla jego psychiczne rozedrganie i wewnętrzne napięcie.

Zbliżonym w wyrazie przykładem jest również scena koncertu skrzypcowego Romana Totenberga w Sali Kongresowej. Widzimy Jarosława siedzącego wśród tłumu, a jednak wyraźnie oddzielonego od otoczenia – zarówno fizycznie, jak i psychicznie. Jego twarz pozostaje całkowicie pozbawiona ekspresji: nieruchoma, zamknięta, nieobecna. W tym stanie wycofania trwa przez cały utwór, a intensywne brzmienie muzyki kontrastuje z jego wewnętrzną pustką. Kamera nie śledzi przebiegu koncertu, lecz koncentruje się na tym jednym ciele zawieszonym w bezruchu – jakby odseparowanym od rzeczywistości. W tej kontemplacyjnej ciszy rodzi się obraz samotności, której nie sposób wyrazić słowami, a która mimo to wypełnia przestrzeń i znaczenie tej sceny.

Tego rodzaju momenty – senne, symboliczne, osadzone poza logiką linearnej narracji – nie pełnią w scenariuszu funkcji czysto fabularnej. Ich zadaniem nie jest rozwijanie akcji, lecz zagęszczanie afektu: ujawnianie stanów psychicznych, napięć i emocjonalnych kontrastów, których nie sposób wypowiedzieć wprost. Właśnie w tych sekwencjach – pozornie zawieszonych, nielogicznych, nadmiarowych – najpełniej objawia się natura relacji między Iwaszkiewiczem a Błeszyńskim. Nie jako historia wydarzeń, lecz jako doświadczenie psychiczne: gęste, niestabilne, wewnętrznie sprzeczne. W tym sensie scenariusz nie opowiada życia Iwaszkiewicza – on je emocjonalnie przeżywa.

6. UCIECZKA Z TIVOLI

W przywoływanym w poprzednich rozdziałach eseju *Wszystkie nasze ofiary* Bartosz Żurawiecki zwraca uwagę na utrwalony w polskiej kinematografii wzorzec reprezentacji queeru, oparty na cierpieniu, marginalizacji i figurze ofiary. Jego zdaniem rodzime kino LGBT+ zbyt często odwołuje się do schematu emocjonalnej udręki, który nie tylko nie sprzyja emancypacji queer, ale wręcz wpisuje queerowe doświadczenie w ramy pasywności, traumy i społecznego wykluczenia.

Analizę tę pogłębia przywołany w tekście podział na „dobrych” i „złych” gejów – termin zapożyczony z prac Piotra Sobolczyka – który ukazuje, że w polskiej kulturze wciąż obecny jest dualizm wartościujący postaci queerowe. „Dobry gej” to postać pasywna, skrzywdzona, cicha – akceptowalna społecznie, bo budzi współczucie. W przeciwieństwie do niej „zły gej” to figura aktywna, pewna siebie, niezależna – odbierana jako prowokacyjna i zagrażająca normie. Status ofiary zostaje przypisany wyłącznie tej pierwszej – pozbawionej sprawczości, prawa do radości czy afirmacji. W tym sensie, jak zauważa Żurawiecki, cierpienie nie jest już jedynie częścią queerowego doświadczenia, lecz warunkiem jego reprezentacji. Emblematycznym przykładem takiego mechanizmu staje się powracająca w polskim kinie figura „martwego geja” – bohatera, którego fizyczna, symboliczna lub społeczna śmierć pełni funkcję katharsis i zamyka opowieść. Gej może zostać zaakceptowany, ale najlepiej dopiero wtedy, gdy znika.

Z tą diagnozą łączy się kolejna obserwacja: w polskim kinie homoerotyzm niemal nigdy nie bywa ukazany z lekkością, czułością czy humorem. Brakuje scen flirtu, codzienności, queerowej beztroski. Zamiast tego doświadczenie homoseksualne zostaje zredukowane do tragicznego ciężaru – jest śmiertelnie poważne, bolesne, przesiąknięte poczuciem winy. To estetyka „pokuty”, nie „dumnej afirmacji”, jak trafnie kontrastuje Żurawiecki – estetyka sprzeczna z duchem współczesnego ruchu LGBT+, który opiera się na równości, widzialności i wspólnocie, a nie na wstydzie.

Refleksje Żurawieckiego stały się dla mnie istotnym, choć wymagającym punktem odniesienia w pracy nad scenariuszem. Jako twórczyni świadoma politycznego wymiaru reprezentacji, dążyłam do budowania obrazów afirmatywnych – ukazujących queerowe doświadczenie nie tylko przez pryzmat traumy, lecz także poprzez radość, sprawczość, ironię i humor. Starłam się równoważyć ciężar narracji o stracie, rozwijając sceny alternatywnych emocji nawet tam, gdzie w materiale źródłowym były one jedynie zasygnalizowane lub nacechowane melancholią.

Przykładem takiego zabiegu jest scena spontanicznego pocałunku boya hotelowego przez Iwaszkiewicza – epizod, który w źródłach pojawia się jako krótka anegdota z delegacji w Monachium. W scenariuszu przekształciłam go w pełną napięcia i komizmu sekwencję, zakończoną szaloną ucieczką po korytarzach warszawskiego Bristolu.

Podobnie sceny podróży, jak na przykład dynamiczna szarża w drodze do Baranowa, ujęte zostały jako momenty brawury i chwilowej wolności, choć w dziennikach mają raczej powściągliwy, informacyjny charakter. Szczególne znaczenie nadałam również wspólnie spędzonej nocy w kopenhaskim parku Tivoli. W scenariuszu scena ta została rozbudowana o grę na automatach, spontaniczne tańce a także szaloną gonitwę na ostatni autobus. Wszystkie one przekształcają heteronormatywną przestrzeń publiczną w miejsce queerowej cielesności, beztroski i czasowego zawieszenia norm. Nawet jeśli w literackich źródłach te wydarzenia są nacechowane niepewnością lub tylko zasygnalizowane, potraktowałam je jako potencjalne miejsca dla radości i ironii – nie po to, by narzucać jednoznaczną interpretację, ale by ukazać pełnię queerowego doświadczenia, z jego jasnymi, lżejszymi, rozbrajająco zwyczajnymi emocjami.

Jednocześnie, pracując nad *Tam, gdzie nas nie ma*, nie mogłam – i nie chciałam – pominąć tego, co w materiale źródłowym najbardziej bolesne: odrzucenia, lęku, chwiejności emocjonalnej, doświadczenia choroby, śmierci ukochanego oraz żałoby. Dzienniki i listy Iwaszkiewicza przynoszą nie tylko obraz intensywnej miłości, lecz także świadectwo jej niespełnienia – doświadczenia głębokiego, wewnętrznie sprzecznego, często nieprzystającego do prostych narracji emancypacyjnych. Starając się unikać estetyki ofiary, musiałam jednocześnie zmierzyć się z autentycznym zapisem relacji, która mimo swojej bezkompromisowości, rozgrywa się w cieniu samotności, nierówności i nieuchronnego końca.

7. TAK MOŻE KOCHAĆ TYLKO MĘŻCZYZNA MĘŻCZYZNĘ

Wbrew utrwalonym – również w kinematografii – heteronormatywnym kliszom, które przedstawiają nienormatywne seksualności jako źródło cierpienia, wstydu, konieczności ukrywania się czy dramatycznej walki o społeczne uznanie, w dziennikach i listach Iwaszkiewicza ten aspekt nie pojawia się jako problem. Przeciwnie – lektura źródeł uderza całkowitym brakiem poczucia winy czy wewnętrznego konfliktu związanego z tożsamością i orientacją seksualną. Miłość między mężczyznami nie zostaje tu ani zdiagnozowana, ani napiętnowana – jest przeżywana i wyrażana jako coś naturalnego, głębokiego i pełnoprawnego, jako jedna z możliwych form ludzkiego uczucia.

Zapisy Jarosława Iwaszkiewicza stanowią jedno z nielicznych świadectw afirmatywnego przedstawienia miłości homoseksualnej w polskiej literaturze XX wieku. Ich wyjątkowość potęguje kontekst historyczny, w jakim powstawały. Pisarz tworzył w czasach, gdy pojęcia takie jak „gej”, „biseksualista” czy „queer” nie funkcjonowały

jeszcze w powszechnym obiegu w dzisiejszym znaczeniu, a homoseksualność najczęściej opisywano językiem medykalizacji, patologii lub w duchu XIX-wiecznej seksuologii⁷⁴. Społeczna akceptacja relacji jedнопłciowych – jeśli w ogóle się pojawiała – była wówczas silnie warunkowa. Często uzależniona była od przestrzegania pewnych norm, zwłaszcza zachowania pozorów zgodnych z heteronormatywnym porządkiem. Jednym z takich „bezpieczników” była obecność żony, pełniącej funkcję społecznego alibi i potwierdzenia zgodności z obowiązującymi rolami płciowymi.

Iwaszkiewicz, zanurzony w tej podwójnej rzeczywistości, żył na styku dwóch epok. Z jednej strony nosił w sobie ślady dziewiętnastowiecznego dyskursu seksualnego, z drugiej – potrafił dostrzegać i nazywać oznaki powojennej emancypacji, mimo że ta ostatnia była silnie ograniczana przez realia PRL-u. Tym bardziej znaczące jest to, że w swoich zapiskach nie tylko nie wypierał homoseksualności, ale świadomie czynił ją przedmiotem refleksji nad tożsamością, ciałem i miłością. Nadawał tym doświadczeniom głęboko osobisty, emocjonalny i egzystencjalny wymiar – nie jako coś wstydliwego czy marginalnego, lecz jako integralną część własnej egzystencji.

W tekstach Iwaszkiewicza odnaleźć można przekonanie, że relacja męsko-męska niesie w sobie unikalną jakość duchową, której nie da się sprowadzić jedynie do sfery erotycznej. W jednym z najbardziej poruszających fragmentów dziennika – zapisku z 24 sierpnia 1957 roku – pisarz notuje: „Poszliśmy do Boberka. [...] Nie myślałem, że jeszcze mogę przeżyć taką noc, prawie jak z *Panien z Wilka*. Jurek zasnął oczywiście zaraz, a ja nie mogłem spać, czując to piękne, a przede wszystkim kochane ciało obok siebie. [...] Ale ta noc była nieprawdopodobna, jakże intensywnie czułem życie, które z niego ucieka i ze mnie ucieka, a jest takie upajające. W głowie mi utkwily kawałki 'ucieczki z Tivoli', lampiony, kwiaty i nagle zapadająca cisza. W tym małym drewnianym pokoiku starego domu zamykała się ta bezbrzeżna cisza, radość, i strach śmierci, i wszystko takie piękne i intensywne, jakie bywa tylko wtedy, kiedy się ma koło siebie człowieka,

⁷⁴ Można jedynie przypuszczać, że Iwaszkiewicz jako osoba dobrze wykształcona i obeznana z literaturą niemiecką i francuską znał termin *urning*. Określenie to zostało wprowadzone w latach 60. XIX wieku przez Karla Heinricha Ulrichsa – niemieckiego prawnika i pioniera myśli emancypacyjnej dotyczącej homoseksualności. W jego koncepcji *urning* to mężczyzna odczuwający pociąg do innych mężczyzn, ponieważ – jak twierdził Ulrichs – ma „kobietą duszę” w męskim ciele. Termin ten został zaczerpnięty od boga mitologicznego Urana, który według Ulrichsa patronował miłości męsko-męskiej, przeciwstawianej prokreacyjnemu porządkowi Gai.

Choć koncepcja Ulrichsa opiera się na esencjalistycznych i binarnych założeniach, dziś uznawanych za problematyczne, w swojej epoce miała charakter rewolucyjny. Stanowiła jedną z pierwszych prób afirmatywnego, nienormatywnego ujęcia homoseksualności jako zjawiska naturalnego, wrodzonego i niepodlegającego moralnemu potępieniu. Ulrichs nie tylko postulował zniesienie karalności stosunków homoseksualnych, ale też publicznie występował w obronie godności osób homoseksualnych – jako jeden z pierwszych w nowoczesnej Europie.

Mimo że termin *urning* nie wszedł do języka powszechnego, a jego użycie ograniczało się głównie do środowisk seksuologicznych, emancypacyjnych i intelektualnych, miał istotny wpływ na kształtowanie się nowoczesnego języka tożsamości. W tym sensie można założyć, że miał również znaczenie dla sposobu, w jaki osoby homoseksualne – także takie jak Iwaszkiewicz – mogły w tamtym czasie myśleć, przeżywać i pisać o własnej podmiotowości.

którego się bardzo kocha. Kocha się nie erotyzmem, nie marną pieszczotą, ale jakąś ludzką jednością, wspólnotą cierpienia i śmierci. Myślę, że tak może kochać tylko mężczyzna mężczyznę i że w tym tań się nagroda dla nas – okaleczonych – za wszelkie rozpacze miłości jednopłciowej”⁷⁵. To nie tylko intymne wyznanie – to manifest emocjonalnej głębi, jaką Iwaszkiewicz przypisuje relacjom męsko-męskim. Miłość ta zostaje określona formą egzystencjalnej wspólnoty, opartą nie na fizycznym pożądaniu, lecz na duchowym porozumieniu i współodczuwaniu.

Nawet używając słowa „miłość”, Iwaszkiewicz zaznacza, że czyni to „dla uproszczenia”, jakby język, którym dysponujemy, nie był w stanie pomieścić pełni tego doświadczenia: „...przed chwilą przez radio nadawano koncert nagrany w BBC przez orkiestrę Filharmonii Narodowej i w programie był Pierwszy Koncert Skrzypcowy Karola Szymanowskiego. Jest to utwór, który zawsze otwiera przede mną słoneczną przepaść miłości. Jest przesączony erotyzmem, ale nie tym erotyzmem, polegającym na chędożeniu bez końca, na włóczeniu się za kobietami, na częścikowaniu – ale erotyzmem wielkich uczuć, wielkich zespołów, wspaniałego współżycia duchowego, które jest jedyną rzeczą cenną na tej ponurej ziemi. Jest to jasna, nie ponura przestrzeń, gdzie człowiek łączy się z człowiekiem nie ciałem, ale czymś innym – co niektórzy niedokładnie nazywają duchem – jakąś inną struną swojej istoty, lepszą stroną, czymś, co wyrzuca nas poza nas samych, jak wybuch gorącej treści ziemi. Co łączy nas gdzie indziej, w innym świecie, świecie światła, tonów, muzyki – bezmiernego szczęścia, polegającego na wyjściu poza granice istoty i połączeniu się z inną istotą. Nie jest to ani miłość, ani przyjaźń, a tym bardziej nie perwersja, jest to największe osiągnięcie, na jakie może się zdobyć ludzka natura. Dla uproszczenia tego, co piszę, będę to nazywał 'miłością'. Taką miłość chciałem Ci dać, taką miłość chciałem Ci pokazać, w takie przestrzenie chciałem Cię porwać”⁷⁶.

W zapiskach Iwaszkiewicza wyraźnie zaznacza się rozróżnienie między duchowym a fizycznym wymiarem relacji, choć oba te aspekty pozostają ze sobą nierozzerwalnie związane. Autor przyznaje się do intensywności własnego pożądania oraz do wpływu, jaki wywierało ono na jego emocje i decyzje. W jednym z listów pisze: „Do tej miłości ‘duchowej’ dochodzi się poprzez ciało – i jak mówi moja żona, to jest trochę niesprawiedliwe, że do kochania Ciebie, do całego stosunku do Ciebie dochodzi się poprzez Twoje ciało i poprzez Twoją niewiarygodną urodę”⁷⁷. Ten fragment pokazuje, że cielesność i seksualność stanowią dla Iwaszkiewicza warunek oraz drogę do duchowej i emocjonalnej więzi.

⁷⁵ J. Iwaszkiewicz: *Dzienniki 1911...*, op.cit. s. 166.

⁷⁶ J. Iwaszkiewicz: *Wszystko...*, op.cit., s. 205-206.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 201.

Równocześnie Iwaszkiewicz nie przedstawia siebie w roli kochanka w sposób wyidealizowany. Wręcz przeciwnie – ukazuje własną kruchość, wstyd i niepewność wynikające z upływu czasu. W jednym z listów opisuje sytuację, która obnaża jego lęk przed fizycznym odsłonięciem się przed młodszym partnerem: „Kiedy wilią mojego wyjazdu do Moskwy, to znaczy w ostatni dzień, kiedyśmy naprawdę jeszcze rozmawiali przed Twoją podróżą do Surabai, ubierałem się po południu na przyjęcie do Ambasady Radzieckiej, wszedłeś niespodziewanie do mojego pokoju na Szucha. Byłem tylko w slipach. Chyba mnie nigdy nie widziałeś nagiego, starałem się nie pokazywać Ci mojego starego i przywiędłego ciała, które nigdy nie było piękne.”⁷⁸ Scena ta wyraziście odsłania wewnętrzne rozchwianie Iwaszkiewicza – rodzące się z bolesnej świadomości starzenia, fizycznego osłabienia i intensywnego, choć niespełnialnego pragnienia młodszego partnera, będącego jednocześnie obiektem pożądania i źródłem emocjonalnego cierpienia.

W scenariuszu celowo rozbijam wizerunek Iwaszkiewicza jako autorytetu, skupiając się na jego ciele – starzejącym się, słabym, wstydlwym. Pokazuję fizyczne skutki starzenia: w scenie sypialni Jarosław ukazany jest jako mężczyzna z „krągłym brzuchem, wiszącą klatką piersiową, plamkami wątrobowymi i siwymi włosami”. Anna komentuje jego dolegliwości trawienne, a w scenie finałowej sam pisarz dostrzega mokrą plamę moczu na spodniach. To ciało nie budzi pożądania, staje się źródłem zawstydzienia, ograniczeń, codziennego upokorzenia. Obrazy te nie są dodatkiem, lecz kluczowym elementem: zestawiam je świadomie z jego wysoką pozycją społeczną, by podkreślić dysonans między figurą pisarza jako instytucji a jego kruchą, materialną kondycją. Cieleśność nie jest tu tłem, ale polem napięcia – wyznacza granice, których nie przekracza ani intelekt, ani sława, ani miłość.

Iwaszkiewicz w swoich zapiskach nie unika tematu seksualności, unika jedynie dosłowności. Jak trafnie zauważa Anna Król: „Pisarski instynkt Iwaszkiewicza nie pozwolił mu przekroczyć granicy, poza którą czytanie tej korespondencji mogłoby się wydać niesmaczne czy nazbyt intymne. Jednocześnie niczego nie pominął, stawiając nas twarzą w twarz z najtrudniejszymi tematami i sprawami, które w uniwersalny sposób dotyczą także naszych przeżyć i uczuć”⁷⁹. I rzeczywiście – zamiast otwartego języka erotycznego, pisarz posługuje się subtelnymi obrazami opartymi na napięciu emocjonalnym, zmysłowych detalach i sugestii.

Fragmenty nacechowane delikatną zmysłowością jak wówczas, gdy Jerzy pozwala pocałować się Iwaszkiewiczowi „cały”, gdy pisarz głaszcze go po plecach, całuje go w brwi, w oczy, w czoło, „w łeb Twój łysiejący” – niosą silny ładunek emocjonalny i budują obraz intymnej więzi, który okazuje się bardziej sugestywny niż jakikolwiek

⁷⁸ *Ibidem*, s. 463-464.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 57.

bezpośredni opis aktu seksualnego. W jednym z najbardziej symbolicznych fragmentów wspomina, że całował włosy Jerzego przechowywane w kuferku i odczuwał przy tym „podniecenie erotyczne” – związane nie tyle z obecnością ciała, ile z jego materialnym śladem. Podobny status zyskuje w jego zapiskach świerk, którego dotykał Jerzy – jego kora, całowana przez Iwaszkiewicza, nabiera niemal rytualnego, sensualnego znaczenia. W tych gestach przenikają się duchowość i pożądanie, związek emocjonalny i fizyczna tęsknota – budując obraz miłości zmysłowej, ale pozbawionej dosłowności.

W scenariuszu usiłowałam oddać ten złożony, pełen napięć erotyczno-duchowy stosunek Iwaszkiewicza do Błęszyńskiego, w którym cielesne pożądanie nigdy nie istnieje w oderwaniu od emocjonalnej więzi, a bliskość fizyczna staje się zarówno wyrazem miłości, jak i jej niemożliwości, zaś seks – środkiem do zespolenia duchowego. Scena w Sandomierzu przedstawia Jarosława, który nagi podchodzi do śpiącego Jerzego, dotyka jego pleców i pośladków, po czym wraca do swojego łóżka i się onanizuje; sugestywna fizyczność tej sceny buduje obraz samotnego pożądania, niespełnionego i jednostronnego.

Z kolei scena w sopockim pensjonacie ukazuje zbliżenie obu mężczyzn w sposób bezpośredni i emocjonalnie złożony – po intensywnej rozmowie całują się, a Jarosław gwałtownie odwraca Jerzego na brzuch, wkłada mu dłoń do ust, a po zakończeniu aktu seksualnego zauważa na palcach krew. Ten obraz, silnie nasycony napięciem między czułością a agresją, ukazuje seksualność jako przestrzeń władzy, napięcia i wzajemnej zależności. Obok tych ekspresyjnych momentów pojawiają się też sceny codziennej bliskości: Jarosław obejmujący Jerzego podczas przymiarek u krawca, Jerzy przytulający go, gdy ten płacze, czy prowokacyjny, publiczny pocałunek na statku.

Przedstawienie seksualności w scenariuszu obejmuje zatem zarówno gesty czułości, jak i akty fizycznego pragnienia – od jednostronnych po wzajemne – ukazując cielesność jako napiętą, wielowymiarową formę relacji, w której pragnienie, samotność i miłość są nierozzerwalnie splecione. Kulminacją cielesnej opowieści jest scena pożegnania z martwym ciałem Jerzego w szpitalnej kaplicy w Turczynku. Jarosław wchodzi do kaplicy, zbliża się do katafalku i powoli zsuwa prześcieradło, odsłaniając „sine zwłoki Jerzego”. W kolejnych ujęciach wykonuje gesty niezwykle intymne: unosi martwą dłoń przyjaciela, dotyka nią własnej twarzy, pieści nią policzek, całuje palce, a następnie całuje kolejne części ciała – przedramiona, łokcie, tors – aż po brzuch, genitalia, uda i kolana. Ten rytuał pożegnania, osadzony w pełnej ciszy kaplicy, zostaje ukazany jako ostateczny akt miłości – fizycznej, emocjonalnej, niemal religijnej. To nie metafora – to konkretne, cielesne działanie wobec ciała, które nie przestaje być obiektem pożądania, nawet po śmierci. Scena ta zamyka opowieść o relacji, w której ciało – żywe i martwe – pozostaje podstawowym nośnikiem uczucia, pamięci i tęsknoty.

Relacja Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błęszyńskiego była złożona, otwarta i wielowarstwowa – zarówno w wymiarze emocjonalnym, jak i erotycznym. Nie mieściła się w ramach monogamicznego, ekskluzywnego związku. Przeciwnie – funkcjonowała jako dynamiczna sieć relacji, w której obecność innych osób, zarówno mężczyzn, jak i kobiet, nie była postrzegana jako zagrożenie, lecz stanowiła część codziennego życia. W jednej z notatek Iwaszkiewicz wyznaje, że nie lubi kobiet, a jednak dzięki związkowi z Jerzym wszedł w ich świat, co wzbogaciło jego wiedzę.

Błęszyński, mimo intensywnego zaangażowania w relację z pisarzem, był żonaty z Haliną i utrzymywał liczne pozamałżeńskie relacje, zarówno hetero-, jak i homoseksualne. Jedną z ważniejszych postaci w życiu Jerzego był mężczyzna o pseudonimie Jotem – starszy od niego, poznany w sanatorium w Bystrej. Jak sugerują listy Iwaszkiewicza, relacja między nimi miała charakter nie tylko emocjonalny, ale również erotyczny i finansowy. Ich znajomość, przekształcona z czasem w coś na kształt „pożycia”, wpisuje się w biograficzny kontekst wcześniejszych doświadczeń seksualnych Błęszyńskiego.

W jednym z listów Iwaszkiewicz przytacza swoją wersję tych wydarzeń: „Naprzód w szkole z księdzem, który Ci robił minetkę, potem w szkole wojskowej, potem na pewno wy piękniacy ze szkoły wojskowej dorabialiście sobie forszę w ciemnej alei któregoś parku, gdzieście onanizowali pewnych mężczyzn za pieniądze, potem zapraszał was do siebie, do swej willi Jotem na zbiorowe orgie; byłeś więc wtajemniczony we wszystko, kiedy zarzuciłeś swe sieci na Stawisko, potem dopiero zaczęło się Twe pożycie z Jotemem – i ja, i on traktowaliśmy Cię na razie jak kurewkę, tapetkę, dając Ci niewielkie pieniądze. Wszystko to jest w porządku, w ludzkim porządku”⁸⁰. Ten brutalnie szczery, a zarazem emocjonalnie naładowany fragment ukazuje nie tylko potrzebę zrozumienia przeszłości Jerzego, ale również proces osvajania przez Iwaszkiewicza trudnej dynamiki ich relacji. Znaczące jest to, że mimo bólu, upokorzenia i poczucia nierówności, pisarz nie potępia przeszłości swojego partnera – wręcz przeciwnie, stara się ją przyjąć i zintegrować, powtarzając jak refren: „wszystko to jest w porządku, w ludzkim porządku”. Znamienne jest również przyznanie przez Iwaszkiewicza: „Poza tym wdzięczny nawet jestem Ci za szacunek, z którym trzymałeś mnie z daleka od zbiorowych orgii – chociaż może i miałbym jaką satysfakcję, biorąc w nich udział”⁸¹. To wyznanie, podszyte autoironią i niejednoznacznym pragnieniem, pogłębia obraz ambiwalentnego stosunku pisarza do erotycznej przeszłości Jerzego – balansującego między fascynacją, zazdrością, a chęcią przebaczenia.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 462.

⁸¹ *Ibidem*, s. 461.

Podobny ton pojawia się w dalszej części listu, w której Iwaszkiewicz wymienia kolejne kobiety, z którymi Jerzy utrzymywał równoległe relacje: „Byłeś jednocześnie potwornym babiarzem, wywracałeś oczy nawet do pani Zenony w Krakowie (gdyby nie Wiktor, zarznąlibyśmy ją jak amen w pacierzu) – kochałeś się najpierw i bardzo w Halinie, potem w Lilce, jednocześnie mając na zakładzie i Nikę, i Izę, i siostrę Wiktorczyka, i Danke, i wszystkie te baby, które przeszły przez Twój żółty tapczan”⁸². Choć sformułowania te mają charakter emocjonalny i miejscami ironiczny, nie służą jedynie wyładowaniu frustracji. Iwaszkiewicz nie kryje rozgoryczenia, ale równocześnie nie ucieka od czułości i próby zrozumienia złożonej osobowości Jerzego – jego potrzeby uwodzenia, potwierdzania własnej wartości oraz poszukiwania bliskości w różnych formach.

Iwaszkiewicz z równą szczerością przygląda się także własnym sprzecznościom. Wszak sam także angażował się w relacje z innymi mężczyznami, zwłaszcza w momentach emocjonalnego oddalenia od Jerzego. Często były to znajomości o charakterze kompensacyjnym – gesty buntu, zemsty albo desperackiej próby odzyskania podmiotowości. W jednym z listów relacjonuje: „A więc próbowałem się ‘bawić’. Po południu na Szucha był u mnie Bonarski, miły chłopiec, zupełnie narwany i wydał mi się bardzo ordynarny. Ma ohydne ręce, których się bardzo wstydzi. Całowaliśmy się namiętnie, chociaż on ma mnóstwo żon i kochanek”⁸³. Tego typu epizody nie miały jednak charakteru alternatywnego życia uczuciowego. Były raczej emocjonalnym odreagowaniem, często podszytym smutkiem, autoironią i świadomością własnej zależności od Jerzego.

W scenariuszu dążę do uchwycenia złożoności relacji między Iwaszkiewiczem a Błeszyńskim, która wymyka się tradycyjnym kategoriom relacji romantycznej i nie poddaje się jednoznacznemu zaklasyfikowaniu w ramach ustalonych modeli związków. Wątki pobocznych romansów, emocjonalnych zależności i równoległych relacji zostały wplecione w opowieść nie jako sensacyjne epizody, lecz jako elementy struktury życia uczuciowego bohaterów. Pojawia się tu m.in. noc spędzona przez Jarosława z młodym Markiem Hłaską. Akcentuję też dwuznaczność relacji pisarza z przysposobionym synem – Wiesławem Kępińskim ich bliskość, choć nieopisana wprost jako erotyczna, nosiła cechy głębokiego przywiązania, fascynacji i wzajemnego oddziaływania, wymykając się jednoznacznym definicjom⁸⁴. Postać Jotema zaś,

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, s. 424.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 424: „Utajałem przed Tobą prawdę o moim stosunku do Wieśka. I Ty nawet w to wierzyłeś. Oczywiście nie mogłem utaić sprawy Częścika. Ale na przykład na pewno się nie spodziewałeś, że po naszej wielkiej rozmowie w sprawie Twojej jazdy motocyklem z Lilką do Rudki, po tej całej okropnej aferze, po tej olbrzymiej i gorącej rozmowie, która zakończyła się sceną erotyczną – całą noc spędziłem w łóżku z Wieśkiem. No, widzisz? Nie mam prawa mówić, że ja nie oszukiwałem. Było takich spraw wiele, wielu rzeczy nie wiedziałeś i nie podejrzewałeś, ale one Ciebie nie interesowały.”

wspomniana kilkakrotnie, pozostaje cieniem wcześniejszych doświadczeń Jerzego – tym bardziej znaczącym, że to właśnie on „załatwia” Jurkowi mieszkanie przy Szucha, formalizując swoją pozycję jako patrona i byłego kochanka.

Również wątki relacji z kobietami zostały w scenariuszu celowo zaakcentowane – do ich pełniejszego omówienia powrócę w jednym z kolejnych rozdziałów. Już na tym etapie chciałabym jednak zaznaczyć, że zależało mi na tym, aby nie przedstawiać tych postaci jako biernych ofiar homoseksualnych związków swoich partnerów, lecz jako osoby świadome, sprawcze i aktywnie uczestniczące w relacyjnej dynamice. Anna reprezentuje postawę akceptacji wobec emocjonalnych wyborów męża; Halina – mimo bólu i rozczarowania – zachowuje godność i wewnętrzną siłę; natomiast Lilka, pojawiająca się m.in. w dramatycznej scenie w Bydgoszczy, wchodzi w świadomą grę z Jarosławem, próbując przejąć emocjonalną kontrolę nad sytuacją. Wszystkie te kobiety – podobnie jak postaci męskie – nie stanowią jedynie tła, lecz współtworzą złożoną i napiętą sieć relacji, w której osadzona jest więź Jarosława i Jerzego.

Tę wielowymiarową relację dodatkowo pogłębiają elementy wspólnego życia codziennego, wykraczające poza ramy ukrywanej fascynacji czy przelotnego romansu. Wspólne podróże krajowe i zagraniczne, oficjalna obecność Jerzego na delegacji do Kopenhagi, wynajmowane pokoje hotelowe oraz mieszkanie przy ul. Szucha, które Iwaszkiewicz zorganizował dla Błęszyńskiego, wskazują na realne, trwające współistnienie – nieukrywane ani przed współpracownikami, ani przed rodziną. Wraz z Anną Jarosław rozważał możliwość zamieszkania Jerzego z rodziną na Stawisku. Planował również budowę domu na Mazurach, który miałby nosić nazwę „Jurcin”⁸⁵ – od imienia ukochanego. Ten projekt – zarówno konkretny, jak i symboliczny – świadczy o tym, że Iwaszkiewicz traktował tę relację nie jako efemeryczne zauroczenie, lecz jako potencjalny fundament wspólnego życia.

Na tym tle jeszcze wyraźniej rysuje się postawa Iwaszkiewicza w odniesieniu do społecznego potępienia. Wobec możliwego ostracyzmu nie przyjmuje on postawy wycofania ani wewnętrznego rozdarcia. Przeciwnie – choć doskonale zdaje sobie sprawę z dominujących w jego otoczeniu homofobicznych narracji, nie internalizuje ich i nie wpisuje się w logikę wstydu. W swoich zapiskach buduje alternatywny, głęboko afirmatywny sposób mówienia o relacji jedнопłciowej. „Ludzie widzą w tym obrzydlistwo, ale Ty wiesz, my widzimy – głęboką przyjaźń, głęboką miłość dwóch mężczyzn, która ma olbrzymią wartość, już przez to samo, że istnieje”⁸⁶ – pisze w jednym z najbardziej poruszających fragmentów. Miłość ta nie potrzebuje dla niego żadnego usprawiedliwienia. To coś, co należy pielęgnować i chronić – również w wymiarze

⁸⁵ Chodziło o wieś Elzin (Alsin, Pasieki), gdzie obaj spędzili kilka dni jesienią 1958 roku.

⁸⁶ J. Iwaszkiewicz: *Wszystko...*, *op.cit.*, s. 101.

duchowym: „I powinienes dbać o Twoje zdrowie, aby ocalić to właśnie uczucie, tę męską przyjaźń, to coś, co jest wielkim skarbem”⁸⁷.

Choć Iwaszkiewicz nigdy nie zdecydował się na publiczne wyznanie swojej orientacji, jego zapiski dowodzą, że nie żył w zaprzeczeniu. Jako człowiek zamożny, wpływowy, członek elity literackiej i politycznej, mógł pozwolić sobie na relację, której wielu innym odmówiono. To jednak nie czyni jego świadectwa mniej autentycznym. Przeciwnie – jego pisanstwo staje się jednym z najdojrzalszych i najbardziej otwartych świadectw homoseksualnej miłości w polskiej literaturze XX wieku – pozbawione heroizacji czy fałszywej skromności, a jednocześnie pełne godności, szczerości i emocjonalnej precyzji.

W tym kontekście listy i dzienniki Iwaszkiewicza można odczytywać nie tylko jako zapis intymnej relacji, lecz także jako cichy, osobisty manifest. Manifest tego, że miłość mężczyzny do mężczyzny nie musi być przeklęta, ukrywana ani wymazywana. Może być przeżywana jawnie, afirmowana i zapisywana z taką samą dumą i czułością jak każda inna forma miłości. „To, co mamy, jest skarbem” – napisał Iwaszkiewicz do Jerzego Błęszyńskiego. Dziś, czytając te zapiski, można odnieść wrażenie, że ten „skarby” udało mu się zachować i przekazać dalej.

8. MILCZENIE JURKA

Co niezwykle istotne z perspektywy krytycznej rewizji historii queeru, w zbiorze *Wszystko jak chcesz* znalazły się wyłącznie listy Jarosława Iwaszkiewicza. Żadna z odpowiedzi Jerzego Błęszyńskiego nie została opublikowana – co więcej, nie wiadomo, czy w ogóle zachowały się do naszych czasów. Z korespondencji można wywnioskować, że Błęszyński pisał rzadko, a jego listy często „nie docierały”, co może oznaczać, że część z nich nigdy nie została napisana. Brak tych listów to jedna z największych luk źródłowych, poważnie ograniczająca możliwość pełnego odtworzenia tej relacji.

Asymetria źródeł, z jaką mamy do czynienia w przypadku relacji Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błęszyńskiego, nie jest zjawiskiem przypadkowym – wpisuje się w szerszy, klasowy wymiar queerowej historiografii. Znaczna część dostępnych świadectw nieheteronormatywnych form tożsamości i afektywności pochodzi od osób uprzywilejowanych kulturowo: artystów, pisarzy, intelektualistów – tych, którzy nie tylko posiadali kompetencje językowe i narzędzia autostylizacji, lecz także dostęp do przestrzeni umożliwiających archiwizację i zachowanie śladów własnej egzystencji. To właśnie ich narracje konstruują dziś kanon źródeł pamięci queerowej. W tym sensie queer również

⁸⁷ *Ibidem*.

podlega mechanizmom klasowego wykluczenia i reprezentacji – historię miłości dwóch mężczyzn możemy dziś odtworzyć wyłącznie dlatego, że jeden z nich był znanym pisarzem, świadomie i systematycznie dokumentującym swoje życie, a także dysponującym przywilejem pisania, gromadzenia zapisków i – choćby pośrednio – adresowania swojej intymności do przyszłych odbiorców. Drugi z partnerów, pozbawiony porównywalnych zasobów kulturowych i instytucjonalnych, pozostaje niemal całkowicie niemy – nie dlatego, że nie miał głosu, lecz dlatego, że jego głos nie został utrwalony. I choć to Iwaszkiewicz stworzył jeden z najbardziej poruszających zapisów miłości jednopłciowej w literaturze XX wieku, jego opowieść pozostaje – nieuchronnie – narracją jednostronną.

Brak listów Jerzego Błeszyńskiego stanowił jedno z najistotniejszych wyzwań w pracy nad scenariuszem. Konieczność skonstruowania jego postaci w znacznej mierze „ex nihilo” – przy braku materiału źródłowego oddającego jego własną perspektywę – wymagała zastosowania metod rekonstrukcji biograficznej oraz empatycznej spekulacji. W zachowanej korespondencji Jarosława Iwaszkiewicza Błeszyński funkcjonuje wyłącznie jako adresat emocji i projekcji: opisywany przez pryzmat stanów uczuciowych, nastrojów, oczekiwań oraz lęków pisarza. Pojawia się jako obiekt idealizacji, przedmiot zarzutów, bądź też jako figura nieobecna i milcząca. Taka jednostronna narracja, choć cenna jako źródło, wymagała krytycznego dopełnienia. W pracy nad scenariuszem kluczowe było ukształtowanie Błeszyńskiego jako pełnoprawnego bohatera – z wyraźnie zarysowanym zapleczem społecznym, historią życiową, sposobem myślenia, językiem i systemem wartości. Proces ten obejmował rekonstrukcję jego sytuacji życiowej w Polsce lat 50. XX wieku, z uwzględnieniem kontekstu polityczno-obyczajowego, warunków ekonomicznych, pozycji społecznej, relacji rodzinnych oraz uwarunkowań zdrowotnych.

Jerzy Błeszyński był niewykształconym robotnikiem, pozbawionym realnych możliwości poprawy swojej sytuacji ekonomicznej, dodatkowo obciążonym przewlekłą chorobą (gruźlicą) oraz pozostającym w finansowej i opiekuńczej zależności od pisarza. Jednocześnie jednak pozostawał wystarczająco autonomiczny, by prowadzić równoległe życie emocjonalne i relacyjne, którego ślady pojawiają się jedynie fragmentarycznie w zachowanej korespondencji. To napięcie – pomiędzy uwarunkowaną materialnie zależnością a dążeniem do podmiotowości – stanowiło dla mnie jeden z kluczowych tropów interpretacyjnych w próbie rekonstrukcji jego sytuacji wewnętrznej. Na poziomie psychologicznym zasadnicze wydawało się pytanie o trwałość tej relacji: co – poza oczywistym wymiarem ekonomicznym – łączyło Błeszyńskiego z Iwaszkiewiczem i skłaniało go do pozostawania w tym związku przez tak długi czas?

Analizując dostępne źródła, coraz wyraźniej dostrzegałam, jak złożona i wielowarstwowa była ich więź. Listy Iwaszkiewicza pełne są emocjonalnych kontrastów

– Jurek bywa w nich raz „światlistym aniołem” obiektem niemal sakralnego uwielbienia, a chwilę później znienawidzonym „łobuzem” i „oszustem”. Pisarz nieustannie oscyluje między adoracją a rozczarowaniem, tęsknotą a gniewem: „...jesteś lekkoduch, gałgan, awanturник... cynik, ... najmiłszy, najdroższy, najobrzydliwszy – jedyny na świecie”⁸⁸. Ta afektywna huśtawka nie tylko odsłania intensywność jego emocjonalnego zaangażowania, lecz także kreuje obraz Jerzego jako postaci głęboko ambiwalentnej – podatnej na skrajne, często sprzeczne interpretacje.

Lektura listów wielokrotnie konfrontowała mnie z pokusą przyjęcia jednoznacznego stanowiska: kim był Jerzy Błeszyński? Cynicznym manipulatorem, czy raczej bezradnym młodym człowiekiem, uwikłanym w relację, której nie potrafił ani zakończyć, ani w pełni zaakceptować? Pojawiała się potrzeba znalezienia klarownej odpowiedzi, uporządkowania tej opowieści w ramach znanych schematów interpretacyjnych – wyznaczenia ról, rozpoznania intencji, rozdzielenia odpowiedzialności. W pracy scenariuszowej zależało mi jednak na czymś zupełnie przeciwnym: na świadomym pozostaniu przy ambiwalencji, na oddaniu złożoności postaci Jerzego bez sprowadzania jej do jednoznacznej interpretacji. Moją intencją było stworzenie przestrzeni, w której odbiorca – konfrontując się z emocjonalnym chaosem tej relacji – zyskuje możliwość samodzielnego namysłu i wnioskowania. Zrezygnowałam z funkcji arbitra na rzecz uważnego obserwatora. To właśnie ta niejednoznaczność, ta nieusuwalna wieloznaczność postaw i motywacji, jawi mi się jako jeden z najbardziej ludzkich wymiarów tej historii.

W pracy nad scenariuszem zależało mi nie tylko na ukazaniu Jerzego Błeszyńskiego jako postaci otwartej na wieloznaczne, często przeciwstawne interpretacje, lecz przede wszystkim na jego ukształtowaniu jako pełnoprawnego bohatera dramatycznego, którego tożsamość nie redukuje się wyłącznie do orientacji seksualnej. Takie założenie wpisuje się w szerszy kontekst współczesnych debat dotyczących reprezentacji osób LGBTQ+ w kulturze audiowizualnej, w tym również w postulaty formułowane podczas panelu dyskusyjnego i warsztatów pt. *Kino wychodzi z szafy. Jak pisać filmy o osobach LGBTQ+ bez stereotypów?* zorganizowanych w ramach festiwalu Script Fiesta 2024, w których uczestniczyłam.

Jednym z kluczowych postulatów powtarzających się w trakcie tego wydarzenia była potrzeba odejścia od schematycznego ujmowania bohaterów nieheteronormatywnych poprzez pryzmat ich orientacji seksualnej na rzecz bardziej złożonych, wielowymiarowych konstrukcji postaci, uwzględniających ich motywacje, konteksty społeczne i wewnętrzne sprzeczności. Trafnie ujęła to reżyserka Natasza Parzymies, uczestniczka panelu dyskusyjnego, stwierdzając: „Bohater to bohater – nieważne, jakiej jest orientacji.

⁸⁸ Ibidem, s. 281.

Musi być przede wszystkim dobrze napisany, mieć swój świat, swoje wady, zalety, skazy. (...) W każdym bohaterze musi być człowiek, w którego emocje wierzymy”.

Zgodnie z tymi post-queerowymi postulatami w scenariuszu *Tam, gdzie nas nie ma* znacząco rozbudowałam kontekst społeczny, rodzinny, materialny i zawodowy Jerzego. Jego pochodzenie klasowe, doświadczenia wojenne oraz będąca ich wynikiem choroba zostały wpisane w strukturę narracyjną jako konstytutywne aspekty tożsamości. W jednej ze scen Jerzy wspomina: „Siedziałem w pierdlu, gdzie od złego żarcia i spania na betonie złapałem gruźlicę”. Zdanie to sytuuje go wyraźnie w kontekście powojennej rzeczywistości, a zarazem ujawnia materialny, cielesny i klasowy wymiar jego egzystencji. Trauma wojenna zostaje pogłębiona w scenie na cmentarzu w Baranowie, gdy bohater mówi o ojcu: „Miałem dziesięć lat, jak zginął. Mało co pamiętam”, po czym – widząc nagrobek – stwierdza: „Ale ja nie wiem, czy on był bohater. Był bardzo piękny i bardzo podły”.

Jednocześnie Jerzy zostaje zaprezentowany w rolach męża i ojca, co pozwala zobaczyć go w relacjach nacechowanych emocjonalną złożonością i dalekich od jednoznacznych ocen. W jednej ze scen Jerzy bawi się z kilkuletnią córką, co buduje obraz czulego ojca, po czym niemal natychmiast dystansuje się od ojcostwa, mówiąc: „Eee, to nie moje”. Te pozornie sprzeczne zachowania nie są jednak kontradycją, lecz świadectwem wewnętrznego napięcia, z jakim mierzy się bohater – rozpiętego między pragnieniem czułości a niezdolnością do stabilnej relacyjności.

Podobna ambiwalencja ujawnia się w relacji Jerzego z żoną Haliną – związku nacechowanym silnym napięciem emocjonalnym, którego źródłem są nie tyle osobiste konflikty, ile frustracja wynikająca z ograniczeń społecznych i ekonomicznych. Kluczowe znaczenie ma w tym kontekście scena wizyty Jarosława Iwaszkiewicza w Brwinowie, gdzie Jerzy i Halina mieszkają w skromnym, parterowym szeregowcu przeznaczonym dla pracowników fabryki Kefar. Ukazanie fizycznie wyczerpującej, nisko opłacanej pracy, jaką oboje wykonują, eksponuje ich nieustanne zmagania z codziennością, pozbawione realnych perspektyw na awans społeczny czy poprawę warunków życia. W scenie kłótni, podczas której Halina zarzuca Jerzemu brak zaangażowania i wsparcia, ujawnia się pełen obraz relacji nacechowanej nierównością – nie tylko w wymiarze emocjonalnym, ale także klasowym i ekonomicznym. Relacja ta, zamiast wpisywać się w prosty schemat winy i niewinności, oprawcy i ofiary, zostaje przedstawiona jako zapis uwikłania dwojga młodych ludzi w struktury, wobec których oboje pozostają bezsilni.

W tym sensie *Tam, gdzie nas nie ma* stanowi próbę dekonstrukcji heteronormatywnego obrazu małżeństwa – nie poprzez jego jednoznaczną krytykę, lecz przez ukazanie jego nieprzystawalności do realiów życia bohaterów. Małżeństwo Jerzego

i Haliny nie jawi się ani jako bezpieczna przystań, ani jako przestrzeń stabilizacji. Jednocześnie relacja ta nie pełni wyłącznie funkcji tła dla historii miłosnej z Iwaszkiewiczem – jest osobnym, rozbudowanym wątkiem, który nadaje Jerzemu podmiotowość niezależną. Zamiast stanowić kontrapunkt, małżeństwo zostaje ukazane jako równorzędny, konstytutywny element jego tożsamości – wpływający na jego codzienność, wybory, poczucie winy i emocjonalne rozdarcie. Tym samym scenariusz wpisuje się w nurt post-queerowych narracji, które odchodzą od binarnych podziałów i ukazują życie uczuciowe bohaterów jako wielowarstwową strukturę powiązań – niekoniecznie hierarchicznych, lecz współistniejących i wzajemnie się kształtujących.

To właśnie w kontekście niestabilnej sytuacji rodzinnej, materialnego niedostatku i braku perspektyw można w pełni dostrzec wagę relacji z Jarosławem Iwaszkiewiczem. Wiąż z pisarzem nie była bowiem jedynie osobistą więzią uczuciową, ale także istotnym kanałem awansu społecznego i materialnego. Do momentu spotkania z Iwaszkiewiczem jedynym realnym scenariuszem poprawy warunków życia Jerzego była emigracja zarobkowa – wyjazd do brata pracującego na budowie w Surabai. Dzięki znajomości z cenionym pisarzem, Jerzy zyskuje dostęp do zupełnie odmiennego świata. Scenariusz ukazuje, jak jego codzienność stopniowo ulega transformacji: zaczyna jadać w eleganckich restauracjach, obracać się w kręgach literacko-artystycznych, podróżuje po Polsce i za granicą, m.in. do Kopenhagi. Otrzymuje prezenty, które nie są jedynie oznaką luksusu, ale też narzędziami rozwoju osobistego i symbolami przynależności do nowego środowiska, jak aparat fotograficzny czy motocykl. Punktem zwrotnym jest scena, w której Iwaszkiewicz oferuje Jerzemu wynajem mieszkania na Mokotowie. Dzięki temu Jerzy po raz pierwszy zyskuje realną przestrzeń samodzielności i wolności, tak rzadkiej w latach powojennego niedostatku. Równolegle pojawia się motyw leczenia – zmagający się z zaawansowaną gruźlicą bohater może liczyć na pokrycie kosztów sanatoryjnej terapii. Choć leczenie okazuje się nieskuteczne, sama możliwość podjęcia go daje Jerzemu namiastkę nadziei – sygnał, że jego zdrowie i życie mają wartość, że jest kimś, w kogo warto inwestować.

Ten wymiar relacji – rozpięty między emocjonalną bliskością a materialną zależnością – stanowi kluczowy element konstrukcji postaci Jerzego i jednocześnie uwidacznia klasowy kontekst historii tej miłości. Uwzględnienie w scenariuszu motywu społecznego awansu i ekonomicznego bezpieczeństwa, które Jerzy zyskuje dzięki związkowi z Iwaszkiewiczem, pozwala spojrzeć na jego los w sposób bardziej wielowymiarowy: jako na egzystencję kształtowaną nie tylko przez uczucie, ale również przez ograniczenia społeczne i ekonomiczne powojennej Polski. Tożsamość Jerzego nie jest tu zawężona do sfery seksualnej – splata się z doświadczeniami wojny, ubóstwa, choroby, napiętych relacji rodzinnych oraz niespełnionych ambicji. Tym samym scenariusz

wpisuje się w postulat post-queerowego pisarstwa scenariuszowego, które odchodzi od jednowymiarowych reprezentacji postaci nieheteronormatywnych, uwzględniając złożoność ich doświadczeń – społecznych, ekonomicznych, rodzinnych i egzystencjalnych – jako integralnych składników tożsamości i motywacji dramatycznych.

9. HANIA BIEDNA MIOTA SIĘ

Podczas przywoływanych już warsztatów *Kino wychodzi z szafy. Jak pisać filmy o osobach LGBT+ bez stereotypów?* prowadzący Piotr Grabarczyk zwrócił uwagę na istotną sprzeczność obecną we współczesnym kinie queerowym. Choć queerowe narracje deklaratorywnie mają na celu dekonstrukcję normatywnych struktur reprezentacji oraz opowiadanie historii osób marginalizowanych, w praktyce często odtwarzają dominujące wzorce charakterystyczne dla kina głównego nurtu. Przejawia się to szczególnie w koncentracji na doświadczeniach białych, uprzywilejowanych mężczyzn – nawet jeśli nie są heteroseksualni, lecz identyfikują się jako geje. To ich perspektywa, często osadzona w zinternalizowanym *male gaze*, organizuje strukturę opowieści i podporządkowuje sobie inne punkty widzenia.

W rezultacie postaci kobiece w kinie queerowym pojawiają się głównie w funkcjach relacyjnych: jako żony, matki, córki, czasem powierniczki lub przeciwniczki – rzadko jednak jako autonomiczne podmioty z własną historią i sprawczością. Grabarczyk zauważa, że tendencja ta szczególnie silnie ujawnia się w narracjach coming outowych (zwykle koncentrujących się na doświadczeniu mężczyzn), w których strukturach fabularnych powszechnie wykorzystuje się motyw tzw. małżeństw lawendowych.

Termin ten odnosi się do związków zawieranych między osobą homoseksualną a heteroseksualną (lub dwiema osobami homoseksualnymi), mających na celu podtrzymanie społecznych pozorów zgodnych z heteronormatywnym modelem życia. Małżeństwa lawendowe mogą przybierać różne formy – od relacji opartych na wzajemnym porozumieniu i obopólnej zgodzie, przez sytuacje, w których istnieje wyraźna asymetria wiedzy (najczęściej to kobieta nie zna prawdziwej orientacji partnera), aż po tzw. „układ milczący”, w którym partnerzy domyślają się prawdy, lecz jej nie werbalizują.

W filmowych narracjach coming outowych kobiety często występują jako partnerki bohaterów ujawniających swoją tożsamość. Jednak ich obecność sprowadzona zostaje do funkcji dramaturgicznej – są katalizatorami emocji, ale rzadko pełnoprawnymi uczestniczkami opowieści. Reprezentacje kobiet w tego typu kinie najczęściej wpisują się w jeden z czterech schematów: kobiety-przykrywki (ang. *beard*), kobiety-ofiary, kobiety-sojuszniczki lub kobiety-rywalki. Niezależnie od przypisanej im roli, ich narracyjna funkcja

sprowadza się do dopełnienia historii mężczyzny, który znajduje się w centrum opowieści. W ten sposób kino, nawet queerowe, niejednokrotnie wzmacnia patriarchalne wzorce narracyjne, marginalizując perspektywy kobiece również w opowieściach pozornie antynormatywnych.

Pierwszy z omawianych schematów – kobieta w roli *beard* – przedstawia postać kobietą wyłącznie jako element maskujący nieheteronormatywną tożsamość jej partnera. W tak skonstruowanej narracji bohaterka zostaje pozbawiona zarówno sprawczości, jak i emocjonalnej podmiotowości; jej obecność służy przede wszystkim podtrzymaniu heteronormatywnych pozorów. Charakterystycznym zamknięciem tego typu konstrukcji jest symboliczne wymazanie postaci kobiecej po coming outcie mężczyzny – poprzez śmierć, rozwód lub marginalizację fabularną.

Przykładem takiej reprezentacji jest postać Lureen, żony Jacka, grana przez Anne Hathaway w kultowym filmie *Tajemnica Brokeback Mountain*, do którego odnosiłam się już wcześniej w niniejszej pracy. Choć formalnie pozostaje częścią życia protagonisty, jej perspektywa nigdy nie zostaje rozwinięta: nie towarzyszy jej głos narracyjny, nie wyraża własnych emocji, nie otrzymuje scen, które pozwalałyby na artykulację indywidualnego doświadczenia. Kamera konsekwentnie utrzymuje ją na obrzeżach opowieści, redukując jej obecność do funkcji kontekstualnej wobec dramatycznych przeżyć bohatera męskiego. W rezultacie Lureen funkcjonuje jako postać przezroczysta, pozbawiona głębi psychologicznej – jej zadaniem jest wyłącznie potwierdzenie i uwypuklenie ukrywanej orientacji seksualnej partnera.

Drugim powszechnie powielanym schematem w narracjach queerowych jest figura kobiety-ofiary – postaci głęboko zranionej i porzuconej przez ujawniającego nieheteronormatywną tożsamość partnera. W *Tajemnicy Brokeback Mountain* ten typ reprezentuje Alma, żona Ennisa, grana przez Michelle Williams. Przez lata Alma żyje w iluzji stabilnej, heteronormatywnej przyszłości – wyobrażeniu trwałego małżeństwa, rodziny i bezpieczeństwa – która z czasem okazuje się jedynie konstruktem opartym na przemilczeniach i fałszu. Gdy odkrywa homoseksualny romans męża, jej wycofana reakcja – Alma nie spiskuje, nie utrudnia życia mężowi, lecz w milczeniu odchodzi i próbuje ułożyć sobie życie na nowo – wpisuje się w melodramatyczny wzorec kobiety zdradzonej i samotnej. Kulminacyjną manifestacją tej postawy jest scena rozwodu, w której Alma ukazana zostaje jako osoba emocjonalnie wyniszczona, pozbawiona orientacji w nowej rzeczywistości i pozostawiona samej sobie.

Podobny mechanizm reprezentacyjny można zaobserwować w polskim filmie *Płynące wieżowce* w reżyserii Tomasza Wasilewskiego (2013). Sylwia, grana przez Martę Nieradkiewicz, stopniowo uświadamia sobie, że jej partner Kuba prowadzi drugie życie – emocjonalne i seksualne – z innym mężczyzną. Postać Sylwii została zbudowana zgodnie

z klasycznym wzorcem kobiety-ofiary: przez większość filmu pozostaje bierna, izoluje się i nie podejmuje żadnych prób odzyskania kontroli nad sytuacją. Jej milczenie i emocjonalne wycofanie nie służą autodefinicji, lecz stają się znakiem bezsilności. Cięża, w którą zachodzi, nie zostaje ukazana jako punkt zwrotny, lecz jako kolejny ciężar – cielesne świadectwo jej uwięzienia w relacji pozbawionej wzajemności. Brakuje tu momentu emancypacyjnego – jej historia kończy się pogłębionym poczuciem osamotnienia i wykluczenia, wzmacniając przekaz o kobiecej pasywności wobec męskich konfliktów tożsamościowych.

Chociaż tego rodzaju reprezentacje mają na celu wzbudzanie empatii widzów, ich powtarzalność utrwała utrwalaony już model narracyjny, w którym kobieta zostaje sprowadzona do roli biernej, pozbawionej sprawczości postaci. Co istotne, współczesna refleksja queerowa coraz częściej wskazuje, że źródłem cierpienia przedstawianego w tego typu opowieściach nie jest sama homoseksualność, lecz systemowy przymus funkcjonowania w ramach heteronormatywnego scenariusza społecznego. W takim ujęciu zarówno osoby nieheteronormatywne, jak i ich heteroseksualni partnerzy i partnerki są przedstawiani jako ofiary tej samej strukturalnej przemocy normatywności – systemu, który zmusza jednostki do życia wbrew własnej tożsamości, emocjonalnym potrzebom oraz indywidualnym wyborom relacyjnym.

Próba odejścia od konwencji narracyjnej opartej na konflikcie i wykluczeniu jest figura kobiety-sojuszniczki – postaci, która pomimo osobistego bólu i zawodu wspiera swojego partnera w procesie coming outu, akceptując jednocześnie nowy kształt relacji. Tego rodzaju reprezentacje, szczególnie widoczne w produkcjach filmowych XXI wieku, proponują alternatywny wzorzec emocjonalnej dojrzałości, empatii oraz gotowości do redefinicji więzi w sposób uwzględniający tożsamość drugiej osoby.

Przykładem tak skonstruowanej bohaterki jest Marzia z filmu *Call Me by Your Name* w reżyserii Luki Guadagnina (2017) – dziewczyna głównego bohatera, Elia, która po zakończeniu relacji nie reaguje wrogo, lecz deklaruje chęć utrzymania przyjaźni. Jej postawa zostaje przedstawiona jako świadoma, godna i pełna szacunku: Marzia potrafi zaakceptować granice emocjonalne drugiej strony, nie rezygnując przy tym z własnej integralności.

Tego typu konstrukcje interpretowane są często jako wyraz przemian społecznych i rosnącej akceptacji dla emocjonalnej złożoności relacji międzyludzkich. Kobieta-sojuszniczka symbolizuje otwartość, empatię i zdolność do transformacji związku w duchu wzajemnego zrozumienia. W przeciwieństwie do wcześniejszych narracji queerowych, skoncentrowanych na dramatycznym zerwaniu, nowsze filmy coraz częściej ukazują eks-partnerki jako postacie, które – mimo cierpienia – są zdolne do zachowania bliskości w nowym wymiarze.

Nie sposób jednak pominąć krytycznych głosów podkreślających pewne ograniczenia tej reprezentacji. Postacie kobiet-sojuszniczek bywają nierzadko idealizowane: ich gotowość do emocjonalnego wsparcia często wykracza poza realistyczne granice psychologiczne, tworząc utopijną wizję akceptacji i harmonii. Tego rodzaju bohaterki, choć pozytywnie nacechowane, mogą zostać pozbawione własnej sprawczości narracyjnej – funkcjonując jedynie jako katalizatory rozwoju emocjonalnego mężczyzny geja. Redukowane do roli „najlepszej przyjaciółki” (spotkałam się z określeniem ich jako „pedałki”), istnieją nie jako autonomiczne jednostki, lecz jako bezpieczne i wspierające tło dla męskiej emancypacji.

Najrzadziej występującym, lecz szczególnie dramatycznym tropem w narracjach queerowych jest figura kobiety-rywalki – postaci przedstawianej jako przeciwniczka, która nie potrafi pogodzić się z utratą partnera na rzecz innego mężczyzny i podejmuje działania wymierzone przeciwko jego nowemu związkowi. W tej konwencji partnerka staje się zagrożeniem dla autentycznego samookreślenia bohatera – uosabia zazdrość, frustrację i pragnienie odwetu. Jej reakcje przybierają często formę konfrontacji lub rywalizacji o względy mężczyzny, a czasem eskalują do prób symbolicznej lub realnej zemsty.

Znamiennym przykładem tej figury jest postać Elaine z filmu *The Dying Gaul* w reżyserii Craiga Lucasa (2005). Dowiedziawszy się o romansie swojego męża z młodszym mężczyzną, Elaine wchodzi w niebezpieczną grę psychologiczną, posługując się internetową tożsamością zmarłego partnera kochanka męża. Jej manipulacje mają na celu wzbudzenie poczucia winy, destabilizację emocjonalną i – w dalszej konsekwencji – zniszczenie tej relacji. Elaine nie zostaje przedstawiona jedynie jako zraniona żona – zostaje sportretowana jako „twisted sister”, przewrotna intrygantka, której działania balansują na granicy moralnej dopuszczalności. Jej impuls zemsty, podszyty emocjonalnym bólem, czyni z niej antagonistkę w pełnym tego słowa znaczeniu.

Warto jednak zaznaczyć, że figura rywalki w tak czystej, antagonistycznej postaci należy dziś do rzadkości. Współczesne kino queerowe – coraz bardziej świadome ryzyka uproszczeń i stereotypizacji – częściej sięga po złagodzone wersje tego tropu. Nawet jeśli kobieta reaguje początkowo gniewem lub zranieniem, jej postać rzadko zostaje skonstruowana jako jednoznacznie negatywna (czego przykładem może być ponownie Alma z *Tajemnicy Brokeback Mountain*).

W scenariuszu *Tam, gdzie nas nie ma* relacja Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błeszyńskiego stanowi oś narracyjną, jednak kobiety zajmują w tej opowieści równie istotne miejsce – nie tylko jako elementy rodzinnego i społecznego kontekstu, lecz także jako pełnoprawne postaci dramatyczne, wpisujące się w szerokie spektrum emocji, doświadczeń i znaczeń. Jednym z moich celów podczas pracy nad tekstem było przełamanie utrwalonych w kinie queerowym schematów przedstawiania kobiet

uwikłanych w tzw. lawendowe małżeństwa. Partnerki homoseksualnych bohaterów – Anna, Halina i Lilka – zostały ukazane jako postaci różnorodne pod względem wieku, pozycji społecznej i życiowych ról, a zarazem obdarzone głosem, emocjonalną złożonością i sprawczością. Ich obecność nie służy wyłącznie wsparciu męskiej narracji – przeciwnie, ich wątki rozwijają się autonomicznie, posiadają wewnętrzne punkty zwrotne oraz proces przemiany.

Taka konstrukcja pozwala realistycznie i sprawiedliwie oddać doświadczenia kobiet, które – choć niekoniecznie definiują się jako osoby queerowe – funkcjonują w nienormatywnych, często poliamorycznych lub emocjonalnie wielowątkowych relacjach. Ich obecność w związkach wykraczających poza dominujące modele monogamii i heteroseksualności lokuje je w obrębie queerowej rzeczywistości – rozumianej szerzej jako przestrzeń przekraczania normatywnych struktur społecznych i emocjonalnych. W scenariuszu *Tam, gdzie nas nie ma* kobiece bohaterki nie pełnią funkcji „biernych towarzyszek” czy „symbolicznych ofiar”, lecz zostają ukazane jako postaci obdarzone świadomością sytuacyjną, różnorodnymi motywacjami i pełną decyzywnością. Ich relacje z mężczyznami – choć osadzone w historycznych realiach – stają się nośnikiem współczesnych napięć między intymnością a normą, lojalnością a niezależnością, miłością a wolnością. Dzięki temu możliwe staje się wyjście poza binarne podziały i stworzenie narracji, w której kobiety są nie tylko obecne, ale również aktywnie współtworzą nieheteronormatywny porządek opowieści.

W scenariuszu *Tam, gdzie nas nie ma* Anna Iwaszkiewicz została ukazana jako postać dramatycznie złożona, łącząca funkcję „opoki” życia domowego z wyraźnie zarysowaną autonomią emocjonalną. Jej obecność nie sprowadza się do roli żony pisarza ani figury cierpiącej; przeciwnie – Anna realizuje się w relacjach z córkami i wnukami, znajduje sens we własnym świecie duchowym, a także uczestniczy w życiu społecznym i kulturalnym (m.in. podczas koncertu w Sali Kongresowej czy wizyty Artura Rubinsteina na Stawisku). Angażuje się również religijnie – jak w scenie pielgrzymki do Częstochowy, odbywanej w intencji zdrowia Jerzego. Jak wynika z dzienników Iwaszkiewicz, pisarz zarzucał jej, że „opuściła” go dla dzieci i Kościoła, co potwierdza, że emocjonalne centrum ich związku nie było jednostronne i przesunęło się w czasie.

Równolegle postać Anny nacechowana jest silnym wewnętrznym napięciem – w rzeczywistości cierpiała na schizofrenię – co w scenariuszu ukazano m.in. poprzez kompulsywne rytuały higieniczne. Elementy te nadają jej psychologiczną głębię i podkreślają koszt utrzymywania przez nią emocjonalnej równowagi. Wobec relacji Jarosława z Jerzym Błeszyńskim Anna prezentuje postawę ambiwalentną: świadoma obecności „gadaczy” – jak nazywała partnerów męża – rozumie, że Jarosławowi chodzi nie o seksualność, ale o potrzebę bliskości i wspólnoty z innym mężczyzną.

Mimo sporadycznych scen zazdrości i emocjonalnych napięć, nie próbuje zatrzymać męża – jej reakcje mieszczą się w spektrum od milczącej zgody po cichy smutek. Co istotne, Anna tworzy również własną relację z Jerzym – opartą na empatii i opiece. Jak relacjonował Robert Papieski, kustosz Muzeum w Stawisku, przez długi czas sądzono, że nie zachowało się żadne zdjęcie Jerzego. Dopiero przy porządkowaniu osobistych pamiątek Anny odnaleziono jego fotografię – schowaną w modlitewniku – co symbolicznie potwierdza emocjonalną więź między nimi.

W konstrukcji tej postaci celowo zachowałam ambiwalencję i wewnętrzne napięcie: pogodzenie z rzeczywistością i zarazem jej krytyczną ocenę, czułość wobec partnera i niezależność sądów. Anna w scenariuszu nie pełni roli antagonistki, lecz zostaje ukazana jako współuczestniczka nienormatywnego układu – redefiniująca zarówno pojęcie małżeństwa, jak i kobiecej sprawczości w queerowej opowieści.

Co istotne, *Tam, gdzie nas nie ma* nie jest narracją o rozpadzie czy porażce związku, lecz – paradoksalnie – stanowi również pochwałę małżeństwa Iwaszkiewiczów, opartego nie na zaborczości, lecz na głębokim porozumieniu, przyjaźni i lojalności. Ich relacja, choć odbiegająca od wzorca heteronormatywnego małżeństwa, zostaje przedstawiona jako etyczna i emocjonalnie trwała – oparta na wzajemnym uznaniu odmienności i gotowości do dzielenia się codziennością w sposób niehierarchiczny i dojrzały. W ten sposób scenariusz oferuje alternatywny model miłości i partnerstwa, który nie wyklucza, lecz obejmuje różnorodność form bliskości. Tę niezwykłą więź potwierdza w dziennikach sam Iwaszkiewicz: „W tej chwili – mimo wszystko – nie mógłbym bez niej żyć. I chociaż dawniej myślałem, że chciałbym umierać, trzymając za rękę jakiegoś pięknego chłopca (symbol życia) – czy otoczony miłością córek, czy wobec wnuków – teraz, gdy śmierć się zbliża, czuję, że pewną ulgę w tej ciężkiej przeprawie mogłaby sprawić mi tylko jej ręka.”⁸⁹ Ten intymny zapis ukazuje głęboko ludzką potrzebę bliskości i potwierdza, że uczucie łączące Jarosława i Annę Iwaszkiewiczów nie było jedynie kompromisem, ale świadomym i dojrzałym wyborem wspólnego życia.

W wyraźnym kontraście do postaci Anny Iwaszkiewicz została przedstawiona Halina Bleszyńska – żona Jerzego. Jej codzienność i pozycja społeczna sytuują ją zupełnie poza światem inteligenckich odniesień i kulturowych kodów, które wyznaczają rzeczywistość Stawiska. Halina mierzy się z zupełnie innymi problemami: brakiem pieniędzy, opieką nad chorym na koklusz dzieckiem, trudami życia klasy pracującej. Choć jest młoda i z wyglądu przypomina raczej dziewczynę niż dojrzałą kobietę, dźwiga na sobie ciężar dorosłości i odpowiedzialności społecznej, bez wsparcia, bez symbolicznego kapitału, który dawałby jej jakąkolwiek przewagę.

⁸⁹ J. Iwaszkiewicz: *Dzienniki 1911...*, op.cit. s. 79.

W scenariuszu Halina została pokazana jako postać bardzo zakorzeniona w swojej sytuacji emocjonalnej i społecznej – pełna gniewu, bezradności, ale też godności. Jej niechęć wobec Jarosława nie wynika z banalnej zazdrości, lecz z głęboko odczuwanego zagrożenia dla bezpieczeństwa i integralności swojej rodziny. Jej słowa skierowane do Iwaszkiewicza: „Gdy przestaje się kochać Jerzego, zaczyna się go nienawidzić” odsłaniają nie tylko świadomość własnego emocjonalnego uwikłania, ale też trafnie diagnozują uzależnienie Jarosława od Jerzego. To zdanie ujawnia jej zrozumienie mechanizmów toksycznej miłości – takiej, która pochłania całkowicie, a po stracie pozostawia gniew i autodestrukcję. Halina nie jest więc postacią bierną: to kobieta świadoma, która – mimo bólu i poczucia braku wpływu – podejmuje własne, choć niekiedy destrukcyjne decyzje, zachowując sprawczość i podmiotowość.

Halina nie przyjmuje postawy milczącej ofiary – przeciwnie, jej reakcje mają charakter czynnego protestu. W jednej z kluczowych scen, gdy znajduje chusteczkę Jerzego poplamioną spermą, Halina uświadamia sobie, że została zdradzona. Ten namacalny ślad niewierności wywołuje w niej nie tylko ból, ale też potrzebę konfrontacji i wypowiedzenia tego, co w podobnych opowieściach często pozostaje przemilczane z perspektywy kobiety. Jednocześnie, Halina nie ucieka się do heroicznego gestu wycofania – przyjmuje materialną pomoc od Jarosława i towarzyszy Jerzemu w ostatnich dniach życia, zachowując godność, lecz nie idealizując sytuacji.

W przeciwieństwie do wielu stereotypowych przedstawień kobiet w podobnych konfiguracjach fabularnych, Halina nie godzi się na milczenie i nie zostaje zepchnięta na margines. Jej godność nie wynika z akceptacji, lecz z jawnego i emocjonalnie intensywnego sprzeciwu wobec systemu, który odmawia jej dostępu do prawdy i szacunku. Dzięki tej konstrukcji postać Haliny staje się nie tylko dramatycznym kontrapunktem wobec emocjonalnych trajektorii mężczyzn, lecz także pełnoprawną reprezentantką kobiecej sprawczości i świadomości w warunkach strukturalnego wykluczenia.

Postać Lilki, choć drugoplanowa, pełni w scenariuszu *Tam, gdzie nas nie ma* funkcję znaczącą zarówno na poziomie struktury narracyjnej, jak i symboliki obyczajowej. Jako młoda wdowa, matka dwójki dzieci z poprzedniego małżeństwa i partnerka Jerzego, funkcjonująca z nim w relacji „na kocią łapę”, Lilka wciela figurę kobiety wykraczającej poza społecznie usankcjonowane normy życia rodzinnego i seksualnego. Jej romans rozgrywa się w przestrzeni domu teściów, którzy, co istotne, nie tylko go nie potępiają, ale wręcz mu sekundują – co wzmacnia obraz Lilki jako postaci swobodnie poruszającej się w obszarze społecznej niekonwencjonalności.

Lilka nie ukrywa swojego stylu życia ani nie wstydzi się go – jej obecność w scenariuszu przełamuje obraz kobiety jako biernej towarzyszki lub ofiary. Przeciwnie, w scenie spotkania z Jarosławem w Bydgoszczy ujawnia się jako świadoma emocjonalnego

układu, a nawet wchodzi z Iwaszkiewiczem w subtelny grę rywalizacji o pozycję w życiu Jerzego. Jej postawa, nacechowana dystansem, prowokacją i autoironią, podkreślona zostaje poprzez rekwizyt – rewolwer-zapalniczkę – który symbolicznie sygnalizuje gotowość do obrony własnego terytorium emocjonalnego i przekraczania konwencji. Nie boi się sięgać po to, czego pragnie i nie uzależnia swojej tożsamości od społecznej aprobaty. W tej konfiguracji Lilka reprezentuje typ kobiety niezależnej – zarówno psychicznie, jak i społecznie – funkcjonującej w przestrzeni nieheteronormatywnej związkowości jako równorzędna, aktywna uczestniczka gry emocjonalnej, a nie jej bierny element.

Szeroki kontekst rodzinny w scenariuszu *Tam, gdzie nas nie ma* dopełniają postaci córek Jarosława – Marii i Teresy – ich dzieci oraz wnuki. Choć obecne epizodycznie, Maria i Teresa wnoszą do narracji ważny komponent międzypokoleniowego dziedzictwa oraz złożoności rodzinnych relacji. Obie kobiety reprezentują postawy dalekie od konserwatywnego modelu kobiecości: rozwodzą się, ponownie wychodzą za mąż, mają dzieci z różnych związków, a Teresa na stałe mieszka w Ameryce, co podkreśla jej symboliczną i geograficzną odrębność. Maria z kolei jawi się jako postać asertywna i niezależna – w jednej ze scen domaga się uznania swojej roli w opiece nad przysposobionym Wieśkiem oraz żąda, aby majątek rodziny nie był rozdawany obcym, co czyni ją aktywną uczestniczką rodzinnych napięć. Postacie te wnoszą do opowieści perspektywę kobiecej sprawczości, rozpiętej pomiędzy lojalnością wobec tradycji a potrzebą redefinicji własnej roli w strukturze rodzinnej. Ich rozmowy przy stole, konflikty wokół zaręczyn czy scena śmierci Anieli Pilawitzowej tworzą tło, na którym rozgrywa się dramat przemijania, dziedziczenia i emocjonalnej nieciągłości. Kobiety te nie są jedynie strażniczkami domowego ogniska – pełnią funkcje mediacyjne, symboliczne i egzystencjalne, stając się nośniczkami pamięci, ale i zmian. Ich obecność wzmacnia narracyjną głębię scenariusza, wprowadzając dodatkowy wymiar refleksji nad transformacją rodzinnych i społecznych ról kobiet w XX wieku.

W scenariuszu *Tam, gdzie nas nie ma* reprezentacja kobiecych postaci oparta została na strategiach post-queerowych, które wykraczają poza opozycje binarne (mężczyzna/kobieta, aktywny/bierna, queer/normatywny) i wpisują kobiecość w szersze spektrum tożsamościowych i relacyjnych możliwości. Kobiety: Anna, Halina, Lilka nie tylko współtworzą emocjonalny krajobraz opowieści, ale też uruchamiają alternatywne modele uczestnictwa w relacjach niemonogamicznych, nieheteronormatywnych i afektywnie złożonych. Ich obecność w fabule nie służy podporządkowaniu narracji głównej, lecz destabilizacji jej hierarchii: każda z bohaterek wnosi własny głos, własną etykę emocji, własne rozpoznanie sytuacji, w której się znajduje. Dzięki temu *Tam, gdzie nas nie ma* przekracza ramy klasycznej opowieści o męskim pożądaniu

i homoseksualnej miłości, otwierając pole dla reprezentacji relacji wielowątkowych, wzajemnie zależnych i osadzonych w społeczno-kulturowym splocie norm i oporu wobec nich. Kobiecość w tym scenariuszu nie jest funkcją męskości – staje się odrębną, równoważną siłą narracyjną, zdolną do diagnozy, działania i transformacji.

10. ŻYCIE INTYMNE JAROSŁAWA

Po omówieniu głównych strategii post-queerowych, które wpłynęły na konstrukcję zarówno fabuły, jak i postaci w scenariuszu *Tam, gdzie nas nie ma*, należy zauważyć, że na tle najbardziej wywrotowych przykładów queerowej kinematografii – od eksperymentalnych obrazów Kennetha Angera, przez realizacje nurtu New Queer Cinema (ze szczególnym uwzględnieniem *Swoon*), aż po radykalne dzieła prezentowane na Post Pxn Film Festival – struktura mojego scenariusza może jawić się jako relatywnie klasyczna, a nawet zachowawcza. Osadzając ją w konwencji filmu biograficznego i operując realistycznym językiem narracyjnym, świadomie rezygnuję z estetycznej ekscentryczności, która bywa znakiem rozpoznawczym awangardowego kina queerowego. Nie oznacza to jednak rezygnacji z post-queerowego podejścia – o jego obecności decydują bowiem nie tyle środki formalne, ile przyjęta perspektywa twórcza, polityczne zaangażowanie oraz sposób ujęcia kwestii tożsamości płciowej, cielesności, pamięci i afektywności.

Mimo to zestawienie tych porządków unaocznia istotne napięcie: między estetyką zakłócenia i nieciągłości, charakterystyczną dla queerowej tradycji awangardowej, a potrzebą narracyjnej spójności, emocjonalnej czytelności oraz odpowiedzialnego obchodzenia się z materiałem biograficznym. Być może właśnie dlatego, poszukując punktu wyjścia, w którym queerowa wrażliwość mogłaby rozprzestrzeniać się nie tylko na poziomie tematyki, lecz również formy, warto przywołać wcześniejszy etap mojej pracy nad tą historią: opracowanie scenariusza spektaklu *Życie intymne Jarosława* w reżyserii Kuby Kowalskiego, którego premiera miała miejsce 24 lipca 2020 roku na Scenie Malarnia Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

Praca nad teatralną wersją tej historii otworzyła przede mną przestrzeń swobodnego eksperymentowania z formą – wolną od konieczności narracyjnej przejrzystości i komunikatywności, które często ograniczają filmowe opowieści osadzone w realistycznej konwencji. To właśnie teatr, ze swoją otwartością na fragmentaryczność, nieciągłość i afektywność, umożliwił mi potraktowanie queerowości nie jako tematu przedstawienia, lecz jako jego wewnętrznej logiki – sposobu organizowania doświadczenia scenicznego, myślenia o relacjach, emocjach i pamięci. W tym ujęciu queer nie był kategorią

tożsamościową przypisaną konkretnym postaciom dramatu, lecz dynamiczną siłą rozbijającą porządek reprezentacji: destabilizującą liniowy czas, jednorodną przestrzeń i spójną figurę podmiotu. To właśnie dlatego powrót do tej realizacji pozwala uchwycić inną logikę opowiadania niż ta, którą narzuca konwencja filmowego biopicu – bliższą strukturze snu lub pamięci, bardziej poetycką niż reprezentacyjną, zakorzenioną w afektach, migotliwych nastrojach i emocjonalnych przemieszczeniach. Teatr okazał się nie tylko praktycznym laboratorium dramaturgicznym, ale przede wszystkim polem radykalnej pracy formalnej, w którym możliwe stało się wypracowanie queerowej estetyki opartej na braku, przerwaniu, przemilczeniu i napięciu, którą następnie częściowo zaaplikowałam do scenariusza filmowego.

Scenariusz *Życia intymnego Jarosława* powstał z inicjatywy reżysera Kuby Kowalskiego, który zaproponował Teatrowi Wybrzeże w Gdańsku realizację spektaklu poświęconego Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. Instytucja powierzyła opracowanie warstwy literackiej etatowemu dramaturgowi teatru, Michałowi Kurkowskiemu, który, znając moje zainteresowanie tym tematem, zaprosił mnie do współpracy.

Już sama konfiguracja tego dramaturgicznego duetu ukształtowała proces twórczy jako dialogiczny – struktura tekstu nie powstawała w izolacji, lecz w toku interpretacyjnej wymiany, w której każda decyzja formalna była przedmiotem wspólnej refleksji, negocjacji i wzajemnego dopełniania się perspektyw. Tego rodzaju kolektywny model pracy – konfrontujący odmienne rejestry językowe, wrażliwości i sposoby myślenia o teatrze – w naturalny sposób otworzył scenariusz na wieloznaczność, fragmentaryczność i formalną porowatość. Można zatem powiedzieć, że sam proces twórczy stał się pierwszym nośnikiem queerowej logiki: rozszczelniającej nie tylko porządek reprezentacji, ale i sam sposób konstruowania tekstu dramatycznego jako efektu wspólnotowego doświadczenia.

Wspólnie z Michałem Kurkowskim postanowiliśmy, podobnie jak zrobiłam to później w pracy nad scenariuszem filmowym, możliwie jak najściślej oprzeć konstrukcję tekstu teatralnego na materiałach źródłowych: dziennikach i listach Jarosława Iwaszkiewicza, a także – co znamienne – uczynić z nich nie tylko inspirację, ale pełnoprawną materię dramaturgiczną. W jeszcze większym stopniu niż w przypadku filmowego scenariusza, naszą ambicją było nie tyle przetworzenie, co inscenizowanie dyskursu miłosnego obecnego w źródłach. Centrum naszego zainteresowania stanowiła nie tyle faktografia życia Iwaszkiewicza, lecz sposób, w jaki jego uczucia do Jerzego Błęszyńskiego – zostają zapisane, uwewnętrznione i zmitologizowane w tekstach osobistych.

Jednocześnie istotnym aspektem naszej pracy dramaturgicznej stała się inscenizacja materiału piśmiennego – listów i dzienników Jarosława Iwaszkiewicza – traktowanego

nie tylko jako źródło treści, lecz przede wszystkim jako forma zapisu afektu. Szczególną uwagę poświęciliśmy wizualnej warstwie tych tekstów: skreśleniom, strzałkom, dopiskom, zmianom rytmu i tonacji, które ujawniały rozedrganą, niepewną strukturę miłosnego dyskursu. Zabiegi te pozwalały odczytywać listy nie jako zamknięte komunikaty, lecz jako dynamiczne przestrzenie emocjonalnego napięcia. Inscenizacja korespondencji stała się zatem próbą oddania nie tylko ich semantycznej zawartości, ale również afektywnej pulsacji – narastającej paranoi, w której każda linijka zdaje się zawierać ukryty sens, a każda zmiana zapisu ujawnia kolejną warstwę emocjonalnego napięcia.

W scenariuszu uwzględniliśmy zatem notatki Iwaszkiewicza na listach, które aktorzy wygłaszali ze sceny, wciągając widza w strukturę intymnego zapisu:

w nawiasie: pierwszej odczytać zapis dziennika
pokazanie listu do mnie
pociągnięta strzałka od punktu: duże kłamstwa
wynik
zagranie w otwarte karty
dopisek z boku, na lewym marginesie: ew. podróże
w nawiasie: Kazimierz
dlaczego nasze kontakty są sprawdzane przez policję?
zapis na dole kartki, pociągnięty strzałką do tego miejsca:
żeby nie myślał, że mnie nabiera
mnie się ta cała sprawa opłaca

Tego rodzaju rozcłonkowanie tekstu nie tylko rozsadzało linearną narrację i demaskowało konwencje psychologicznego realizmu, ale też inscenizowało afektywną formę pisania jako proces nieustannego porządkowania i rozpraszania emocji, który nie tyle wyraża, co produkuje, przemieszcza i destabilizuje uczucia wpisane w akt pisania.

Szczególne znaczenie w konstrukcji dramaturgicznej miały listy pisane przez Iwaszkiewicza po śmierci Jerzego Błęszyńskiego – teksty, które można traktować jako pracę żałoby⁹⁰, w której pisanie staje się zarówno strategią radzenia sobie ze stratą,

⁹⁰ Żałobę rozumiem w ujęciu psychoanalitycznym jako złożony proces psychiczny i afektywny, który pozwala jednostce zmierzyć się z doświadczeniem straty i ponownie ukonstytuować siebie jako podmiot. W przeciwieństwie do tradycyjnych ujęć psychologicznych i antropologicznych, które traktowały żałobę jako bierne i stopniowe zanikanie cierpienia, myśl Freuda wiąże ją z dynamiczną pracą psychiczną – aktywnym wysiłkiem mającym na celu oderwanie kateksji (ładunku libidinalnego) od utraconego obiektu i jej przemieszczenie. Freudowskie pojęcie *Trauerarbeit* (praca żałoby) zakłada, że choć jednostka wie, że obiekt został utracony, to początkowo nie jest zdolna do rozstania się z jego psychiczną reprezentacją, co może prowadzić do melancholii lub patologii, jeśli proces ten się nie powiedzie. Kluczowe jest tu rozróżnienie między introjekcją (udana praca żałoby) a inkorporacją (jej porażka) – w tym drugim przypadku utracony obiekt staje się zamkniętym, niemożliwym do zintegrowania „fantomem”, zakodowanym w psychice jako źródło powracającego bólu.

jak i narzędziem podtrzymywania więzi z nieobecnym. Adresując słowa do zmarłego partnera, Iwaszkiewicz nie tylko próbuje przepracować emocjonalną pustkę, ale także konstruuje siebie jako podmiot osierocony, rozdarty między pamięcią a nieodwracalnością śmierci. Listy te pełnią funkcję rekonstruującą – stanowią próbę nadania znaczenia relacji, która została przerwana, ale nie domknięta. W ich strukturze ujawnia się również rosnące napięcie – piszący coraz częściej powraca do tematów zdrady, niewierności, kłamstwa, co prowadzi do stopniowej transformacji melancholijnej narracji w formę afektywnego śledztwa, naznaczonego elementami paranoicznego myślenia.

W oparciu o analizę listów jako pracy żałoby, wypracowaliśmy kluczową decyzję strukturalną spektaklu – odwrócenie porządku czasowego narracji. *Życie intymne Jarosława* osadzone zostało w melodramatycznej ramie inscenizacyjnej poprowadzonej *à rebours*: od momentu śmierci do pierwszego zauroczenia. Dramat otwiera scena przygotowania ciała Jerzego do pogrzebu – gest opiekuńczy, a zarazem transgresyjny, w którym kontakt z nieżywym ciałem zyskuje charakter rytualny. Cieleśność zostaje tu przywrócona jako przestrzeń ostatniego zbliżenia, a zarazem afirmacji więzi, która – mimo biologicznej nieobecności – wciąż domaga się uznania i domknięcia. Finał stanowi z kolei rekonstrukcja ich pierwszego spotkania – nie w funkcji retrospektywnej ilustracji, lecz jako moment ustanawiający sens relacji dopiero w świetle jej utraty. Taka konstrukcja podporządkowuje logikę narracyjną logice afektywnej. Spektakl nie rekonstruuje historii życia, lecz modeluje trajektorię przeżycia: od doświadczenia nieobecności, przez próbę uporządkowania emocjonalnego chaosu, aż po symboliczne ustanowienie pamięci jako jedynej dostępnej formy kontynuacji związku.

W odróżnieniu od późniejszego scenariusza filmowego, który – ze względu na specyfikę medium oraz obowiązujące konwencje – wymagał zachowania względnej przejrzystości narracyjnej i szerszego osadzenia w kontekście społeczno-historycznym, w *Życiu intymnym Jarosława* świadomie zdecydowaliśmy się na maksymalne uwewnętrznienie i subiektywizację opowiadanej historii. Zrezygnowaliśmy z budowania realistycznie umotywowanego świata przedstawionego na rzecz uchwycenia emocjonalnego krajobrazu pamięci – zniekształconego, fragmentarycznego, nasyconego afektem, tęsknotą i doświadczeniem utraty.

Termin praca żałoby podkreśla, że jest to proces wymagający wysiłku psychicznego i czasu, który nie tylko służy przepracowaniu cierpienia, ale prowadzi także do przeformułowania relacji podmiotu z pamięcią, przeszłością i tożsamością. Żałoba nie jest procesem zapominania, lecz próbą uzyskania dystansu umożliwiającego życie z pamięcią, a nie mimo niej. Celem nie jest więc całkowite wyleczenie czy zapomnienie, lecz zaleczenie rany, dzięki czemu możliwa staje się transformacja bólu w refleksję. Praca żałoby – także jako akt kulturowy i językowy – pozwala zatem opłakującemu „stać się na powrót sobą” i wpisuje się w performatywny wymiar pamięci.

Por. J. Lalpanche, J. B. Pontalis: *Słownik psychoanalizy*, tł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996.

Z tej perspektywy narodził się kolejny istotny zabieg adaptacyjny: rozszczepienie postaci Jerzego Błęszyńskiego na trzy figury sceniczne, grane przez trzech różnych aktorów. Trzy wcielenia Jurka – zalotny i zmysłowy (Marcin Miodek), atletyczny i melancholijny (Jan Napieralski) oraz zaczepny „chłopiec z sąsiedztwa” (Piotr Biedroń) – nie pełniły funkcji odrębnych „portretów pamięciowych”, lecz stanowiły różne emanacje jednej, niestabilnej obecności. Rozbicie postaci nie miało na celu psychologicznej multiplikacji bohatera, ale jego ontologiczną destabilizację: ukazanie Jerzego jako figury pragnienia – stale obecnej, a zarazem nieuchwytniej, rozproszonej w listach, wspomnieniach i afektywnych resztkach. Taka konstrukcja pozwalała myśleć o Jurku nie jako o zamkniętym podmiocie dramatycznym, lecz jako o powracającym widmie – pojawiającym się Jarosławowi w różnych rejestrach emocjonalnych i czasowych, nieustannie rekonstruowanym, lecz nigdy do końca scalonym.

Równolegle wprowadziliśmy do spektaklu postacie symboliczne – obecne niejako na granicy rzeczywistości i metafory – z których najważniejszą był Dziad Pogrzebowy. Ta figura, przywołująca jednocześnie motyw śmierci i archaicznego rytuału przejścia, pełniła funkcję przewodnika w doświadczeniu żałoby. To właśnie Dziad Pogrzebowy konfrontuje Jarosława z ciałem zmarłego Jerzego – po raz pierwszy całkowicie poddanym, posłusznym, niejako oddanym jego spojrzeniu i gestowi. W jednej z najbardziej intymnych i zarazem granicznych scen spektaklu, Dziad opowiada o „miejscu u nasady kości pacierzowej – wgłębieniu nad kością ogonową – najbardziej intymnym miejscu męskiego ciała”, po czym pozwala Jarosławowi dotknąć tego miejsca na ciele zmarłego kochanka. Gest ten staje się nie tylko wyrazem fizycznej czułości, ale również symbolicznym aktem przejścia, próby zatrzymania tego, co już się wymknęło.

W bezpośrednim kontrapunkcie do tej sceny śmierci i dotyku pojawia się następnie scena żywego spotkania – scena, w której to Jarosław, nagi i dojrzały, staje się obiektem spojrzenia Jerzego. Ciało pisarza, wcześniej uprzywilejowane jako spojrzenie i dotykające, teraz samo podlega oglądowi: Jurek, w spokojnym, pełnym napięcia geście, prosi Jarosława, by opuścił ręce. Ten prosty akt obnażenia uruchamia kluczowy temat spektaklu – nagim można być dopiero wtedy, kiedy ktoś patrzy. Poprzez ten dramatyczny dyptyk – martwego ciała Jerzego i oglądanego ciała Jarosława – spektakl ukazuje queerową relację jako nieustanny taniec spojrzeń, władzy, zależności i straty.

Choć postać Anny Iwaszkiewicz została w spektaklu wyciszona i funkcjonuje raczej na obrzeżach głównego konfliktu emocjonalnego, nie jest pozbawiona własnej głębi ani tajemnicy. Jej obecność – zbudowana głównie poprzez monologi i fragmenty listów – ma charakter refleksyjny, kontemplacyjny, momentami niemal filozoficzny. Anna nie staje się rywalką w trójkącie uczuciowym, lecz figurą świadomego przegrywania, próbującą zrozumieć coś, co pozostaje dla niej nieprzeniknione. W swoich wypowiedziach snuje

rozważania nad istotą miłości cielesnej i duchowej, nad kobiecą twórczością i ograniczeniami narzucanymi przez macierzyństwo, a także nad niepojętym dla niej erotyzmem mężczyzn „na dwie strony”. W jednej z najbardziej przejmujących scen – podczas prześwietlania ciała Jerzego w poszukiwaniu niejasnych śladów choroby lub homoseksualnego pożądania – Anna nie wypowiada oskarżeń, lecz stara się wyczytać z ciała kochanka swojego męża jakąś prawdę o miłości, która ją zarazem fascynuje i przeraża.

Jej monolog z tej sceny: „Życie fizyczne kobiet zabija ich twórczość; czasem mam wręcz wrażenie, że pomiędzy mózgiem a ręką brak jakiejś tajemniczej sprężyny...” staje się jednocześnie zapisem kobiecej melancholii i próbą racjonalizacji żalu. Anna nie formułuje pretensji wprost, raczej medytuje nad naturą kobiecości i jej „wieczystą, bezsensowną zazdrością w stosunku do mężczyzn”, jakby pogodzona z faktem, że pozostaje w pewnym sensie wykluczona z najbardziej intensywnych rejestrów emocjonalnych tej opowieści. W ten sposób spektakl nie tyle domyka trójkąt dramatyczny, co rozszczelnia go: queerowa opowieść o namiętności i żalobie zyskuje dodatkową perspektywę – cichą, introspektywną, lecz nie mniej przejmującą.

Podobnie jak Tom Kalin w filmie *Swoon*, nie byliśmy zainteresowani przekazaniem widzowi historii jako uporządkowanego, realistycznego ciągu obiektywnych wydarzeń. W centrum naszego zainteresowania nie znalazła się rekonstrukcja faktów, lecz dekonstrukcja kulturowych struktur, które decydują o tym, co uznawane jest za „normalne”, a co – jako odchylenie od normy – podlega patologizacji, wyparciu lub przekształceniu w moralny problem. Tak jak w *Swoon*, gdzie sądowe śledztwo koncentrowało się bardziej na homoseksualnym charakterze relacji pomiędzy oskarżonymi niż na samym przestępstwie, w naszym spektaklu punktem wyjścia stało się nie „co się wydarzyło”, lecz „jak kultura nadaje temu znaczenie” – i w jaki sposób to kulturowe znaczenie wraca jako część przeżycia jednostki. Przesunięcie akcentu z historii na jej afektywną reprezentację i kulturową filtrację pozwoliło nam potraktować opowieść o relacji Iwaszkiewicza i Błęszyńskiego nie jako narrację o miłości homoseksualnej *per se*, ale jako studium społecznych i wewnętrznych mechanizmów interpretowania, tłumienia i przeżywania pragnienia.

W tym kontekście istotnym elementem ramy inscenizacyjnej stała się wprowadzona przez nas dramatyzacja *Efebosa* Karola Szymanowskiego – jedyne zachowane rozdziału niedokończonej powieści, odnalezione po wojnie w rosyjskim przekładzie pod tytułem *Uczta*. Choć cały manuskrypt zaginął podczas Powstania Warszawskiego, ten jeden fragment – inspirowany Platońską *Ucztą* – przetrwał jako szczególne świadectwo queerowej refleksji nad seksualnością, cielesnością i miłością. Szymanowski, pisząc *Efebosa*, występował z pozycji osoby świadomej własnej nieheteronormatywnej

tożsamości, a zarazem jako bliska i wpływowa postać w życiu Jarosława Iwaszkiewicza – zarówno na gruncie artystycznym, jak i osobistym. Włączenie fragmentów tego tekstu do struktury spektaklu umożliwiło nie tylko osadzenie tematyki homoseksualnej miłości w szerszym, kulturowo-filozoficznym kontekście, lecz także stworzenie warstwy metakomentarza odnoszącego się do historycznych prób konceptualizacji seksualnej inności oraz ukazującego, że pytania o tożsamość, normę i wykluczenie nie są współczesnym wynalazkiem, lecz częścią długiego ciągu nieheteronormatywnego dziedzictwa kulturowego.

Szczególnie istotne dla dramaturgicznej konstrukcji spektaklu okazały się te fragmenty *Efebosa*, w których kategoria „nienormalności” zostaje skonfrontowana z jej kulturowymi i instytucjonalnymi źródłami. Wprowadzając do przedstawienia cytaty analizujące stosunek autorytetów: prawodawców, psychiatrów, działaczy społecznych do osób uznawanych za „nienormalne” i „wydziedziczone”, możliwe stało się zarysowanie szerokiego kontekstu opresyjnych dyskursów, w jakich osadzona była (i często nadal jest) nieheteronormatywność. Przywołane w spektaklu słowa demaskują ideologiczne fundamenty pojęć moralnych opartych na religijnym paradygmacie grzechu pierwotnego, świętości małżeństwa i marginalnej tolerancji dla prostytucji, pokazując jednocześnie, że sama powtarzalność zjawisk uznawanych za „nienormalne” podważa ich patologizację. W tym sensie pytanie o „miłość homoseksualną” przestaje być jedynie pytaniem o relację między dwiema osobami, a staje się pytaniem o mechanizmy wykluczania, klasyfikacji i normatywizacji – o to, jakie epistemologie rządzą tym, co społecznie uznane za dopuszczalne, a co zostaje wypchnięte poza granice „normalności”.

Wprowadzenie inscenizacji *Efebosa* usprawiedliwiło sięgnięcie po estetykę performatywnego kostiumu stereotypowo kojarzoną z queerową kulturą oporu i campową przesadą. Bohaterowie w spektaklu pojawiali się w przebraniu: jako postacie antyczne (np. Dionizos, uczestnicy Platońskiej uczt), figury z baśni (syreny, królowie egzotycznych krain), czy melodramatów (kochankowie tragiczni, strzelający do siebie z rewolwerów). Ten aspekt wizualny pełnił wielorakie funkcje: z jednej strony nadawał całości ironicznie campowy rys, z drugiej – rozbrajał ciężar dramatycznego tematu, a zarazem wskazywał na performatywny charakter tożsamości, płci i pożądania. Przebranie się nie służyło wyłącznie efektowi estetycznemu, lecz stanowiło gest symboliczny – wyjście poza realistyczną reprezentację na rzecz bardziej rytualnej, alegorycznej i estetycznie niejednoznacznej formy obecności scenicznej.

Życie intymne Jarosława stanowiło próbę dramatycznej rekonstrukcji queerowej pamięci, w której centralną kategorią organizującą narrację jest nie linearny przebieg wydarzeń, lecz afekt – rozproszony, powracający, emocjonalnie zniekształcony. Spektakl,

oparty na źródłach osobistych oraz fragmentach *Efebosa*, nie dążył do wiernego odtworzenia faktów biograficznych, lecz budował pole refleksji nad afektywną formą przeżywania miłości, utraty i pamięci. Zabiegi formalne, takie jak rozszczepienie postaci Jerzego na trzy figury sceniczne, odwrócenie chronologii narracyjnej, wprowadzenie symbolicznych postaci czy operowanie campową estetyką przebrania – służą nie tyle ilustracji historii, ile podważeniu dominujących modeli reprezentacji. Cieleśność, spojrzenie, żaloba i pragnienie nie funkcjonują tu jako stałe punkty odniesienia, lecz jako elementy kulturowo konstruowane i performowane, podatne na destabilizację. W tym ujęciu spektakl stał się przestrzenią badania, jak queerowa estetyka może istnieć nie jako temat, ale jako forma dramaturgiczna i struktura afektywna. To właśnie na tej scenicznej matrycy testowałam rozwiązania, które później w scenariuszu filmowym przyjęły wymiar mniej widowiskowy, a bardziej zakorzeniony w strategiach subtelного oporu, formalnej nieciągłości i krytycznego przekształcania kulturowych schematów.

Scenariusz *Tam, gdzie nas nie ma* stanowi podjętą po paru latach kontynuację i zarazem przekształcenie wcześniejszej pracy nad scenariuszem teatralnym *Życia intymnego Jarosława*. Oba projekty podejmują próbę artystycznego opracowania relacji Jarosława Iwaszkiewicza z Jerzym Błeszyńskim, jednak przyjmują odmienne strategie narracyjne, odpowiadające nie tylko specyfice medium, lecz także odmiennej funkcji, jaką pełni w nich queerowość. O ile realizacja sceniczna opierała się na fragmentarycznej, nielinearnej strukturze opartej na logice afektywnej i żalobnej, scenariusz filmowy przyjmuje konstrukcję wyraźnie bardziej uporządkowaną, linearną i fabularną. Ten wybór nie oznacza jednak powrotu do konwencji klasycznego biopicu. Przeciwnie – w centrum zainteresowania pozostaje nie pełna rekonstrukcja życia pisarza, lecz afektywny zapis wybranych epizodów, skoncentrowanych wokół emocjonalnej intensywności relacji z Jerzym Błeszyńskim.

PODSUMOWANIE

1. TAM, GDZIE NAS NIE MA JAKO PRZYKŁAD FORMY POST-QUEER

Celem niniejszej pracy było zbadanie możliwości post-queerowego myślenia w praktyce scenariopisarskiej – nie tylko jako tematyki, lecz jako metodologii pracy nad strukturą, postaciami i afektywną dynamiką opowieści. Punkt wyjścia stanowiła historia relacji Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błęszyńskiego – intymna, a zarazem głęboko uwikłana w społeczne, historyczne i klasowe konteksty. Scenariusz *Tam, gdzie nas nie ma* stał się przestrzenią, w której queerowość została potraktowana nie jako kategoria tożsamościowa, lecz jako forma poznania, sposób organizowania doświadczenia emocjonalnego i estetycznego. Praca nad tekstem filmowym stanowiła kontynuację i rozwinięcie wcześniejszych poszukiwań formalnych realizowanych w medium teatru – tam, gdzie możliwe było eksperymentowanie z logiką afektywną, fragmentarycznością i poetyką braku.

W poprzednich rozdziałach pracy przywoływałam najważniejsze przykłady queerowego kina – od eksperymentalnych filmów Kennetha Angera, przez realizacje nurtu New Queer Cinema, aż po współczesne produkcje postpornograficzne – analizując ich strategie formalne, narracyjne i afektywne. W przeciwieństwie do filmów nurtu New Queer Cinema – takich jak *Swoon* Toma Kalina – scenariusz *Tam, gdzie nas nie ma* nie posługuje się strategiami formalnego rozproszenia, dekonstrukcji narracji ani radykalnej stylizacji. Nie oznacza to jednak rezygnacji z krytycznej pracy wobec dominujących wzorców reprezentacji. Wybór struktury linearnej i przyczynowo-skutkowej wynika z potrzeby stworzenia czytelnego emocjonalnie portretu relacji, który pozostaje dostępny dla szerokiego odbiorcy, a zarazem umożliwia uwypuklenie napięć między uczuciem a społecznym kontekstem, w jakim się ono rozwija. Kluczowym założeniem było odejście od logiki biografii totalnej – typowej dla klasycznego biopicu – na rzecz skupienia się na sekwencji wybranych, najbardziej emocjonalnie nasyconych momentów związku. Film nie rości sobie prawa do pełnej reprezentacji życia Iwaszkiewicza, lecz koncentruje się na sferze afektów, pragnienia, utraty i pamięci – zjawisk, które nie dają się w pełni uporządkować w ramach realistycznej narracji.

Scenariusz *Tam, gdzie nas nie ma* operuje zestawem strategii charakterystycznych dla post-queerowego myślenia o narracji filmowej. W przeciwieństwie do klasycznego podejścia queerowego, skoncentrowanego na widzialności tożsamości i polityce reprezentacji, podejście post-queerowe zakłada odejście od kategorii tożsamościowych jako nadrzędnych ram interpretacyjnych. W centrum nie znajduje się pytanie o to „kim jest bohater” (czyli jego orientacja, coming out, marginalizacja), lecz analiza

tę, jak relacje afektywne, przestrzenie społeczne i uwarunkowania kulturowe wytwarzają doświadczenie queerowe w sposób rozproszony i niejednoznaczny.

W warstwie formalnej scenariusz rezygnuje z jednoznacznych etykiet i deklaracji, unikając narracji opartych na psychologicznym realizmie i przyczynowo-skutkowym porządku typowym dla tradycyjnego kina biograficznego. Chociaż konstrukcja fabularna pozostaje linearna, porządek wydarzeń podporządkowany jest logice afektywnej – napięciom, powtórzeniom, pauzom i milczeniu. Zamiast kulminacyjnych scen dramatycznych, scenariusz eksponuje momenty emocjonalnego zawieszenia: patrzeć, czekać, dotykać, przemieszczanie w przestrzeni.

Jednocześnie queerowość nie jest w scenariuszu tematem przedstawienia, lecz kategorią organizującą relacje między postaciami i sposób reprezentacji ciała oraz afektu. Centralne znaczenie mają gesty cielesne: momenty dotyku, intymnej bliskości, publicznych i prywatnych aktów pożądania. Ciało staje się podstawowym nośnikiem narracji – nie jako „obiekt spojrzenia”, lecz jako miejsce ujawniania się konfliktów między normą a pragnieniem. W scenach takich jak pożegnanie z martwym ciałem Jerzego czy kontakt z jego chorobą, cielesność zyskuje status nośnika pamięci i afektu – jednocześnie krucha i polityczna.

Narracja nie reprodukuje schematów znanych z filmów emancypacyjnych, nie przedstawia homoseksualności jako problemu do rozwiązania ani jako opozycji wobec heteronormy. Relacja Jarosława i Jerzego nie zostaje w scenariuszu wpisana w ramy moralnego konfliktu, patologii czy społecznej traumy. Przeciwnie – ich związek ukazany jest w całej złożoności emocjonalnej i materialnej, z uwzględnieniem asymetrii władzy, różnic klasowych i kontekstu historycznego. Jednocześnie postać Jerzego zachowuje wielowymiarowość – nie jest figurą pożądania ani ofiarą, lecz podmiotem o własnej biografii, motywacjach i sprzecznościach.

Postaci kobiece – zwłaszcza Anna Iwaszkiewicz i Halina Błęszyńska – wykraczają poza funkcję tła. Nie są portretowane jako ofiary zdrady ani strażniczki normy heteroseksualnej, lecz jako współuczestniczki emocjonalnego krajobrazu. Ich obecność wprowadza perspektywę równoległą, czasem krytyczną, lecz nie antagonizującą – pokazującą, że queerowość jako forma relacyjności nie wyklucza kobiet, lecz włącza je w bardziej złożony układ emocjonalny i społeczny.

Strategie post-queerowe obecne w scenariuszu polegają także na redefinicji czasu i przestrzeni. Przestrzenie publiczne – park Tivoli, kawiarnie, dworce – stają się miejscami afektywnego kontaktu, zawieszenia norm i przejściowych tożsamości. Wydarzenia nie są traktowane jako jednoznaczne punkty w osi czasu, lecz jako repetycje stanów emocjonalnych, powracające motywy, które modelują doświadczenie bohaterów.

Z tych powodów *Tam, gdzie nas nie ma* można uznać za scenariusz post-queerowy nie dlatego, że temat queerowej relacji staje się jego osią, lecz dlatego, że struktura, język i sposób organizacji doświadczenia filmowego są wyraźnie zakorzenione w post-queerowej epistemologii. Scenariusz nie pyta „kim jesteśmy”, lecz „co z nami się dzieje” – w relacjach, w spojrzeniach, w pamięci. Zamiast porządkować i wyjaśniać, wprowadza afektywne zakłócenia, które destabilizują znane modele reprezentacji. W efekcie powstaje forma, która nie reprezentuje queer, lecz sama staje się queerowa w swoim rytmie, napięciach, sposobie istnienia.

2. DALSZE LOSY SCENARIUSZA

W 2024 roku zakończyłam zarówno badania do pracy doktorskiej, jak i prace nad scenariuszem filmowym, który stanowi artystyczne rozwinięcie analizowanych w dysertacji tematów. Gotowy scenariusz *Tam, gdzie nas nie ma* zgłosiłam do konkursu Script Pro w kategorii „Film”, w której zdobył I Nagrodę Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Jury doceniło „zniuansowane i przejmujące ukazanie historii zakazanej miłości między sławnym pisarzem Jarosławem Iwaszkiewiczem a młodym robotnikiem budowlanym, a także umiejętne odtworzenie realiów PRL-u oraz stworzenie wielowymiarowych postaci, przechodzących wiarygodne i poruszające przemiany”⁹¹.

Następnie prawa do scenariusza zostały zakupione przez producentki Karolinę Galubę i Małgorzatę Małysę prowadzące Furia Film, które złożyły wniosek do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej o dofinansowanie projektu w ramach programu Przygotowanie projektów filmowych. Reżyserem planowanej ekranizacji ma być Arek Biedrzycki.

⁹¹ Strona internetowa Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego Mastercard OFF CAMERA: <https://offcamera.pl/znamy-laureatow-konkursu-scenariuszowego-script-pro-2025/> [dostęp: 23.06.2025].

BIBLIOGRAFIA

SCENARIUSZ

- A. Iwaszkiewicz:** *Dzienniki i wspomnienia*, Warszawa: Czytelnik, 2012.
- A. Iwaszkiewicz, J. Iwaszkiewicz:** *Listy 1922-1926 T.1*, Warszawa: Czytelnik, 2012.
- A. Iwaszkiewicz, J. Iwaszkiewicz:** *Listy 1927-1931 T.2*, Warszawa: Czytelnik, 2012.
- A. Iwaszkiewicz, J. Iwaszkiewicz:** *Listy 1932-1939 T.3*, Warszawa: Czytelnik, 2014.
- J. Iwaszkiewicz:** *Dzienniki 1911-1955 T.1*, Warszawa: Czytelnik, 2010.
- J. Iwaszkiewicz:** *Dzienniki 1956-1963 T.2*, Warszawa: Czytelnik, 2010.
- J. Iwaszkiewicz:** *Wszystko jak chcesz*, Warszawa: Wilk & Król, 2017.

KOMENTARZ TEORETYCZNY

- S. Ahmed:** *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham–London: Duke University Press, 2006.
- E. Baniewicz:** *Różne oblicza miłości*, „Twórczość” 2021, nr 2(77).
- T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora (red.):** *Parametry pożądania: kultura odmieńców wobec homofobii*, Kraków: Universitas, 2006.
- H. Benshoff, S. Griffin:** *Queer Image: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham: Rowman and Littlefield, 2006, s. 9–10.
- H. Benshoff, S. Griffin:** *Queer Cinema: The Film Reader*, New York: Routledge, 2004.
- J. Butler:** *Ciała, które mają znaczenie. Dyskursy przemocy*, przeł. A. Gajewska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011.
- J. Butler:** *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- P. Czapliński:** *Wszechstronna osobność*, „Teksty Drugie” 2023, nr 1.
- R. Dyer (red.):** *Gays and Film*, London: British Film Institute, 1977.
- R. Dyer:** *Now You See It: Historical Studies on Lesbian and Gay Film*, London–New York: Routledge, 2003.

- A. S. Dyszak:** *Kochankowie ze Stawiska. Językowy obraz uczuć Jarosława Iwaszkiewicza w jego listach do zmarłego Jurka Błęszyńskiego*, w: *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska, K. M. Tomala, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019.
- D. L. Eng, J. Halberstam, J. E. Muñoz:** *What's Queer about Queer Studies Now?*, „Social Text” 2005, nr 23, https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-1 [dostęp: 01.08.2022].
- M. Foucault:** *Historia seksualności*, t. 1–3, przeł. B. Banasiak, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- A. Gajewska (red.):** *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- T. Gardziński:** *Netflix wystąpił przeciwko fanowi krytykującemu homoseksualnych bohaterów*, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2020/05/07/netflix-lgbt-seriale-propaganda-reprezentacja-opinia> [dostęp: 20.06.2022].
- R. Griffiths:** *British Queer Cinema*, London: Routledge, 2005.
- J. Halberstam:** *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. A. Ostolski, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2018.
- S. Jagielski:** *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków: Universitas, 2013.
- S. Jagielski, A. Morstin-Popławska (red.):** *Ciało i seksualność w kinie polskim*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- C. Jakubczak:** *Homofobia zabija po cichu*, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/homofobia-zabija-po-cichu/> [dostęp: 01.08.2022].
- J. Jański:** *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*, Kraków: Collegium Columbinum, 2009.
- J. Jaworska:** *Melodramat nienormatywny. Rozmowa z Magdą Kupryjanowicz i Michałem Kurkowskim*, „Dialog” 2020, nr 7–8.
- F. Johnson:** *The Future of Queer: A Manifesto*, „Harper's Magazine”, <https://harpers.org/archive/2018/01/the-future-of-queer/> [dostęp: 01.08.2022].
- J. Juett, D. M. Jones (red.):** *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

- A. Kmak:** „Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi” Joanny Krakowskiej, „Szum” 2021, nr 32.
- M. Kłosowska, M. Drozdowski, A. Stasińska (red.):** *Strategie queer. Od teorii do praktyki*, Warszawa: Difin, 2012.
- G. Kondrasiuk:** *Iwaszkiewicz w bagażu podręcznym*, „Do Rzeczy” 2020, nr 51, s. 50.
- E. Kosofsky Sedgwick:** *Epistemology of the Closet*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1990.
- E. Kosofsky Sedgwick:** *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 5, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/184/299/> [dostęp: 01.08.2022].
- B. Kowalska, M. Fuszara, A. Graff (red.):** *Encyklopedia Gender. Płeć w kulturze*, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.
- W. Kowalski:** *Anna i Jerzy w trzech wcieleniach*, „Teatr dla Wszystkich”, 27.11.2020, <https://teatrdlawszystkich.eu/iwaszkiewicz-anna-i-jan-w-trzech-wcieleniach/> [dostęp: 04.06.2025].
- J. Krakowska:** *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2020.
- M. Krawczak:** *Życie intymne Jarosława*, <https://bylamwidzialam.pl/?s=iwaszkiewicz> [dostęp: 04.06.2025].
- A. Król:** *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa: Wilk & Król, 2015.
- M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski:** *Życie intymne Jarosława*, „Dialog” 2020, nr 7–8.
- J. Lalpanche, J. B. Pontalis:** *Słownik psychoanalizy*, tł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996.
- D. Lim:** *The Reckless Moment*, <https://www.villagevoice.com/the-reckless-moment/> [dostęp: 14.09.2023].
- P. Majewski:** *Więc czego ci jeszcze potrzeba, kotku?*, „Dialog” 2020, nr 7–8.
- M. Makuchowska (red.):** *Sytuacja społeczna osób LGBT w Polsce. Raport za lata 2019–2020. Przegląd najważniejszych danych*, Warszawa: Kampania Przeciw Homofobii i Stowarzyszenie Lambda, 2021.
- P. Mitzner:** *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie. Esej o małżeństwie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.

B. Mennel: *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys*, London: Wallflower Press, 2012.

R. Morusiewicz: *Pomiędzy oporem a asymilacją: Strategie queer w polskim filmie po 1989 roku*, nieopublikowana praca doktorska, Uniwersytet Warszawski, 2020, <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/3912> [dostęp: 01.08.2022].

J. E. Muñoz: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press, 2009.

R. Papieski: *Oblicza Iwaszkiewicza*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno, 2023.

G. Pewińska: *Tak może kochać mężczyzna* [wywiad z K. Kowalskim], <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/293693/tak-moze-kochac-mezczyzna> [dostęp: 04.06.2025].

G. Piotrowski: *Nowa miłość Starego. Jarosław Iwaszkiewicz – Jerzy Błeszyński*, w: M. Dąbrowska (red.): *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, Warszawa: Elipsa, 2008.

G. Piotrowski: *Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.

M. Radkiewicz: *Oblicza kina queer*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2014.

M. Radziwon: *Iwaszkiewicz: pisarz po katastrofie*, Warszawa: W.A.B., 2010.

B. R. Rich: *A Queer Sensation*, „Village Voice”, 24 marca 1992.

B. R. Rich: *New Queer Cinema*, „Sight & Sound” 1992, nr 2(5).

B. R. Rich: *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Durham: Duke University Press, 2013.

B. R. Rich: *Queer and Present Danger: After New Queer Cinema*, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/queer-present-danger-b-ruby-rich> [dostęp: 14.09.2023].

G. Ritz: *Iwaszkiewicz, Breza, Mach: niewypowiedziane pożądanie a poetyka narracji*, w: G. Ritz: *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002.

G. Ritz: *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, Kraków: Universitas, 1999.

Ł. Ronduda, G. Sitek (red.): *Historie kina awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, Warszawa: MSN w Warszawie, Korporacja Ha!art, 2020.

R. Romaniuk: *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa: Iskry, 2012.

D. V. Ruffolo: *Post-Queer Politics*, New York: Routledge, 2009.

K. Schoonover, R. Galt: *Queer Cinema in the World*, Durham–London: Duke University Press, 2016.

G. Stępiak: *Odmieńcza odmiennność*, „Didaskalia” 2021, nr 162.

G. Stępiak: *Sztuka życia inaczej: ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

A. Szwedowicz: *Życie intymne Jarosława – spektakl o późnej miłości Iwaszkiewicza*, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/intymne-zycie-jaroslaw-spektakl-o-poznej-milosci-iwaszkiewicza> [dostęp: 04.06.2025].

K. Szymanowski: *Sympozjon (Uczta)*, w: idem, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, Kraków: PWM, 1989.

K. Tomasik: *Gejereł. Mniejszości seksualne w PRL-u*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2018.

K. Tomasik: *Homobiografie*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2014.

M. Warbisch: *Uratują nas odmieńcy (Joanna Krakowska: Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi)*, „artPAPIER” 2021, nr 418, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=417&artykul=8421> [dostęp: 20.06.2022].

L. Włodek: *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.

M. Wroniszewski: *Dwa teatry*, „Didaskalia” 2020, nr 159.

B. Zwolińska: *Czas – przestrzeń – egzystencja. Tożsamość w podróży. Szkice o literaturze*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2021.

B. Zwolińska: *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018.

B. Zwolińska: *Szlafrok i skarpetki, czyli intymność na scenie. O gdańskim spektaklu „Życie intymne Jarosława” (2020) w reżyserii Kuby Kowalskiego*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2024, nr 11, s. 231–251.

B. Żurawiecki: *Wszystkie nasze ofiary*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9728-wszystkie-nasze-ofiary.html> [dostęp: 19.05.2025].

RAPORTY

Amnesty International: *Dotknięci przez nienawiść, zapomniani przez prawo. Brak spójnego systemu zwalczania przestępstw z nienawiści w Polsce*, https://amnesty.org.pl/wp-content/uploads/2016/02/hate_crimes_report_-_POLISH_-_WEB.pdf [dostęp: 01.08.2022].

CBOS: *Stosunek Polaków do gejów i lesbijek*, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2024/K_088_24.PDF [dostęp: 21.04.2024].

FILMOGRAFIA

A Busy Day, reż. M. Sennett, USA 1914.

Bohemian Rhapsody, reż. B. Singer, USA / Wielka Brytania 2018.

Boylesque, reż. B. Kowalczyk, Polska / Czechy 2022.

Brzezina, reż. A. Wajda, Polska 1970.

Edward II, reż. D. Jarman, Wielka Brytania 1991.

Fanfik, reż. M. Karwowska, Polska 2023.

Fireworks, reż. K. Anger, USA 1947.

Gdzie jest Nemo? (Finding Nemo), reż. A. Stanton, L. Unkrich, USA 2003.

Hiacynt, reż. P. Domalewski, Polska 2021.

Hustler White, reż. B. LaBruce, R. Castro, USA / Kanada 1996.

Kabaret (Cabaret), reż. B. Fosse, USA 1972.

Kobieta z..., reż. M. Szumowska, M. Englert, Polska / Szwecja 2023.

Kochankowie z Marony, reż. I. Cywińska, Polska 2005.

Królowa, reż. Ł. Kośmicki, Polska 2022.

Looking for Langston, reż. I. Julien, Wielka Brytania 1989.

Obywatel Milk (Milk), reż. G. Van Sant, USA 2008.

Matka Joanna od Aniołów, reż. J. Kawalerowicz, Polska 1961.

Miłość bezwarunkowa, reż. R. Łysak, Polska 2023.

Mów mi Marianna, reż. K. Bielawska, Polska 2015.

Nina, reż. O. Chajdas, Polska 2018.

No Skin Off My Ass, reż. B. LaBruce, Kanada 1991.

Ogród (The Garden), reż. D. Jarman, Wielka Brytania 1990.

Ostatni z Anglii (The Last of England), reż. D. Jarman, Wielka Brytania 1987.

Panny z Wilka, reż. A. Wajda, Polska 1979.

Planeta Singli, reż. M. Okorn, Polska 2016.

Płynące wieżowce, reż. T. Wasilewski, Polska 2013.

Poison, reż. T. Haynes, USA 1991.

Pół żartem, pół serio (Some Like It Hot), reż. B. Wilder, USA 1959.

Przymus (Compulsion), reż. R. Fleischer, USA 1959.

Puszka Pandory (Die Büchse der Pandora), reż. G.W. Pabst, Niemcy 1929.

Słoń, reż. K. Krawczycki, Polska 2022.

Striporama, reż. J. Intrator, USA 1953.

Swoon, reż. T. Kalin, USA 1992.

Sznur (Rope), reż. A. Hitchcock, USA 1948.

Tajemnica Brokeback Mountain (Brokeback Mountain), reż. A. Lee, USA 2005.

Tamte dni, tamte noce (Call Me by Your Name), reż. L. Guadagnino, Włochy / Francja / Brazylia / USA 2017.

Tatarak, reż. A. Wajda, Polska 2009.

The Boys in the Band, reż. W. Friedkin, USA 1970.

The Dying Gaul, reż. Craig Lucas, USA 2005.

The Gay Brothers, reż. W.K.L. Dickson, USA 1895.

The Living End, reż. G. Araki, USA 1992.

The Watermelon Woman, reż. C. Dunye, USA 1996.

Wszystkie nasze strachy, reż. Ł. Ronduda, Ł. Gutt, Polska 2021.

STRESZCZENIE

Praca doktorska, którą przedstawiam, koncentruje się na analizie procesu twórczego związanego z powstaniem scenariusza filmu biograficznego *Tam, gdzie nas nie ma*, opartego na historii relacji miłosnej Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błeszyńskiego. Projekt stanowi próbę zastosowania założeń teorii post-queer w praktyce scenariopisarskiej, rozumianej jako narzędzie krytyczne, afektywne i formalnie eksperymentalne.

W części pierwszej, posługując się metodą autoetnograficzną, przedstawiam społeczny, polityczny i kulturowy kontekst, w którym podjęłam decyzję o opowiedzeniu queerowej historii osadzonej w realiach Polski lat 50. XX wieku. Szczególną uwagę poświęcam roli twórców jako uczestników debaty publicznej oraz możliwości queerowego głosu jako narzędzia interwencji w dominujące modele reprezentacji.

Druga część, o charakterze teoretyczno-historycznym, rekonstruuje ewolucję pojęcia queer w kontekście przemian kulturowych drugiej połowy XX wieku. Analizuję zjawiska, które odegrały kluczową rolę w kształtowaniu się teorii queer: rewolucję seksualną lat 60., konserwatywną reakcję lat 80. oraz konsolidację środowisk LGBT+ w latach 90. Szczególne miejsce zajmuje tu nurt New Queer Cinema, który w latach 90. dokonał przełomu w sposobach opowiadania o queerowości – poprzez estetykę oporu, eksperyment formalny i radykalną krytykę norm. Jednocześnie wskazuję na potrzebę przesunięcia refleksji ku perspektywie post-queer, rozumianej jako poszukiwanie narracyjnych języków otwartych na niejednoznaczność, relacyjność i afekt. W tym celu odwołuję się do teorii Sary Ahmed, José Estebana Muñoz i Davida V. Ruffolo, których ujęcia – koncentrujące się na złożonych relacjach między ciałem, przestrzenią, czasem i emocją – stanowią podstawę mojej autorskiej koncepcji kina post-queer.

Część trzecia dokumentuje proces twórczy realizowany zgodnie z metodologią *practice-as-research*. Opisuję, w jaki sposób w pracy nad scenariuszem unikam dominujących schematów obecnych w polskim kinie queerowym, takich jak mitologizacja coming outu, estetyzacja traumy czy fetyszyzacja cierpienia. Zamiast tego proponuję strategię post-queer: afektywną lekturę źródeł (listów i dzienników Iwaszkiewicza), ukazanie relacji bohaterów jako afirmatywnej, ale złożonej i realistycznej – zanurzonej w konkretnym kontekście społecznym i egzystencjalnym. Postaci – zarówno Jerzego, jak i kobiece – konstruuje w sposób niestereotypowy i pogłębiony, uwzględniając ich podmiotowość, sprawczość oraz realia epoki.

Pracę dopełnia refleksja nad wcześniejszym projektem – scenariuszem spektaklu *Życie intymne Jarosława*. Porównanie obu realizacji pozwala prześledzić ewolucję moich rozwiązań formalnych i narracyjnych – od teatralnej konwencji opartej na cytacie i fragmentarycznej strukturze, po filmową formę otwartą na afekt, wizualność i niestandardową narrację czasową. Oba projekty pokazują, że queerowość może być nie tylko tematem, lecz także metodą tworzenia i myślenia o narracji, reprezentacji i relacjach.

SUMMARY

The doctoral dissertation I present focuses on an analysis of the creative process behind the screenplay for the biographical film *Tam, gdzie nas nie ma* (*Where We Are Not*), based on the love story of Jarosław Iwaszkiewicz and Jerzy Błeszyński. The project represents an attempt to apply the principles of post-queer theory in screenwriting practice, understood here as a critical, affective, and formally experimental tool.

In the first part, using an autoethnographic approach, I outline the social, political, and cultural context in which I decided to tell a queer story set in 1950s Poland. I focus in particular on the role of the artist as a participant in public debate and on the potential of the queer voice as an intervention into dominant representational models.

The second, theoretical-historical part reconstructs the evolution of the concept of queer in relation to broader cultural transformations of the late twentieth century. I examine key phenomena that shaped queer theory: the sexual revolution of the 1960s, the conservative backlash of the 1980s, and the consolidation of LGBT+ communities in the 1990s. A central focus is the New Queer Cinema movement, which radically reshaped representations of queerness in the 1990s through aesthetic resistance, narrative experimentation, and political urgency. At the same time, I argue for the need to shift toward a post-queer perspective—understood as a search for narrative languages attuned to ambiguity, relationality, and affect. To this end, I draw on the work of contemporary theorists such as Sara Ahmed, José Esteban Muñoz, and David V. Ruffolo, whose concepts—emphasizing the complex interplay of body, space, temporality, and emotion—form the basis of my own proposal for a post-queer cinema.

The third part documents my creative process, carried out according to the methodology of practice-as-research. I describe how, in writing the screenplay, I deliberately avoid dominant tropes in queer cinema, such as the mythologization of coming out, the aestheticization of trauma, or the fetishization of suffering. Instead, I propose post-queer strategies: an affective reading of source materials (Iwaszkiewicz's letters and diaries), and a portrayal of the protagonists' relationship as affirmative but also complex and grounded in social and existential reality. The characters—Jerzy as well as the female figures—are constructed in a non-stereotypical and multidimensional way, with attention to their agency, subjectivity, and the historical context they inhabit. The dissertation is complemented by a reflection on an earlier project—the stage play *Życie intymne Jarosława* (*The Intimate Life of Jarosław*). Comparing the two works allows me to trace the evolution of my formal and narrative strategies—from a theatrical convention based on quotation and fragmentation, to a cinematic form open to affect, viscosity, and non-linear temporality. Both projects demonstrate how queerness can function not only as a theme, but also as a method of thinking about storytelling, representation, and human relationships.