



## Queerowanie prowincji w polskim kinie najnowszym

Queering the Province in the Latest Polish Cinema

**Abstract:** The integration of queer themes with rural issues in contemporary Polish cinema creates a coalition, united against traditionalist perspectives. Within rural culture, largely subordinate to a Judeo-Christian viewpoint, spaces with a more inclusive nature are emerging. The discussed films relate to more egalitarian positions such as pastoralism, paganism, animism, folk culture, and zoocriticism. Moving away from heteronormativity in the context of rurality leads to a different way of perceiving nature, the environment, and the human place in the world. This different view of rural life and nature opens a new perspective for non-heteronormative identities.

**Keywords:** Polish film, queer, rurality, paganism, heterotopia, pastoralism, zoocriticism

### Wstęp

W XXI wieku kino polskie weszło ostatecznie w fazę emancypacyjną, która pozwoliła na realizację filmów z wątkami LGBTQ+ wyrażonymi w otwarty i jawny sposób, bez uciekania w eufemizmy bądź karykaturę. Sebastian Jagielski w książce *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, podsumowując dokonania w polskiej kinematografii po roku 1989, postuluje, by w przyszłości wizerunki osób nieheteronormatywnych mniej bazowały na stereotypach i rozpoznanych już wzorcach. Jak pisze: “Idealem jest więc różnorodność, która odzwierciedlałaby złożoność nienormatywnego doświadczenia”<sup>1</sup>. Jednym z przejawów wspomnianej różnorodności jest odejście od zwyczajowego kojarzenia społeczności gejowsko-lesbijskiej ze środowiskiem wielkomiejskim, a co za tym idzie z bohaterami należącymi do mieszczaństwa, elit artystycznych bądź grupy osób wykształconych.

Duże miasta często są postrzegane jako miejsca wolności dla homoseksualistów, miejsca afirmacji i inkluzywności oraz takie, w których pragnienia osób tej samej płci mogą

---

1. Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* (Kraków: Universitas, 2013), 487.

być jawne. Obszary wiejskie natomiast są często rozumiane jako miejsca opresji bądź nieobecności gejów, lesbijek, osób biseksualnych i transpłciowych, gdzie homoseksualne pragnienia pozostają ukryte. Wyobrażenia dotyczące przestrzeni miejskich bądź wiejskich sugerują, że osoby queer pasują do miasta, a zatem są niewidoczne na wsi. Pod względem mobilności ludności główną formą migracji dla gejów i lesbijek jest przeprowadzka ze wsi do miasta, aby uciec przed ograniczeniami życia w małym miasteczku<sup>2</sup>.

Tymczasem w polskim kinie najnowszym wieś zaczęła jawić się jako sojusznik nieheteronormatywności, umożliwiając stworzenie przestrzeni nieobecnych dotąd ani w metropoliach, ani w dotychczas tradycyjnie postrzeganej prowincji.

## Nowe sojusze

Alternatywne wobec stereotypowych obrazów prowincji stały się ujęcia odwołujące się do tradycji pogańskich bądź przedchrześcijańskich, światopoglądu animistycznego, a nawet ekokrytyki. Wszystkie one sytuują się w opozycji do dominującego dotąd tradycyjnego antropocentrycznego modelu opartego na systemie judeochrześcijańskim. W odróżnieniu do narracji miejskich filmy rozgrywane w przestrzeni wiejskiej są bardziej otwarte na perspektywę ekologiczną, coraz silniej sygnalizowaną także w polskim kinie najnowszym<sup>3</sup>. Upodmiotowienie środowiska prowadzi do zmiany hierarchicznej struktury, która każe sytuować człowieka na jej szczycie, co w świecie zachodnim znajduje swoje uprawomocnienie zarówno w myśli filozoficznej, jak i judeochrześcijańskich systemach religijnych. Tymczasem większa ekologiczna świadomość pozwala na – jak pisze Anna Filipowicz – alternatywne “wobec zachodnich sposoby ujmowania podmiotowości, relacji między naturą i kulturą, międzygatunkowych związków oraz miejsca człowieka pośród innych bytów – ożywionych i nieożywionych”<sup>4</sup>. Autorka jako perspektywę ratunkową wskazuje na przykład nowy animizm, czyli “postsekularne odczytywanie pradawnych wzorców myślenia o świecie, przechowywanych przez wiedzę tubylcze i autochtoniczne praktyki postrzegania rzeczywistości”<sup>5</sup>.

---

2. Lynda Johnston, Robyn Longhurst, *Space, Place, and Sex: Geographies of Sexualities* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2009), 105.

3. Por. Magdalena Podsiadło, “Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserów filmowych”, *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu* 3 (2019). <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserow-filmowych/691> (26.09.2024).

4. Anna Filipowicz, “Zaktualizować przeszłość. Nowy animizm jako rodzima perspektywa ratunkowa”, *Sensus Historiae* 1 (2020), 183–184.

5. Filipowicz, “Zaktualizować przeszłość”, 183.

Ujęcie ekokrytyczne wchodzi w relacje z innymi perspektywami z zakresu humanistyki, które próbują przezwyciężyć wykluczające i marginalizujące hierarchie: klasowe, płciowe, dotyczące orientacji seksualnej czy przynależności gatunkowej. W swoim artykule Greta Gaard wskazuje na zależności między stanowiskami: ekokrytycznym, feministycznym oraz queerowym – odsłaniającymi wspólne źródła opresji ufundowane w znacznej mierze na światopoglądzie chrześcijańskim. Według autorki wszelkie formy ucisku są wzajemnie powiązane i oparte na dualistycznej wizji świata uprzywilejowującej jedne wartości kosztem drugich. “Niższość i podporządkowanie kobiet, zwierząt, ciała, natury, erotyzmu i wszystkiego, co było z tym powiązane, zostało usankcjonowane przez prawo i zarządzane przez religię, a następnie nieustannie egzekwowane”<sup>6</sup> – dodaje badaczka. Co za tym idzie, Gaard postuluje swego rodzaju koalicję, która solidarnie połączy perspektywę queerową, ekokrytyczną i feministyczną, prowadząc do “stworzenia demokratycznej, ekologicznej kultury opartej na naszym wspólnym wyzwoleniu”<sup>7</sup>. Podobnie o relacjach między ekokrytyką a tematyką związaną z seksualnością pisze Julia Fiedorczuk, wskazując, że “[h]eteronormatywność miała wpływ na wyobrażenia dotyczące relacji między ludźmi a przyrodą. Dla przykładu dzika przyroda, zwłaszcza w kulturze amerykańskiej, często bywa przestrzenią dla kultywowania heteromaskulinizmu, [podczas gdy] próby odzyskania harmonijnej relacji z przyrodą bywają podejmowane w imię esencjonalnie pojmowanej kobiecości”<sup>8</sup>. Innymi słowy perspektywa uwzględniająca kwestie związane z płcią oraz orientacją seksualną – dominacją jednej z nich bądź marginalizacją – łączy się z ujęciem uwzględniającym sposób definiowania przyrody oraz określa przypisywaną jej rolę i miejsce w hierarchii.

Tematyka queer w połączeniu z tematyką wiejską (a co za tym idzie także odnoszącą się do kwestii związanych ze środowiskiem przyrodniczym) stanowi zatem system naczyń połączonych, które mogą (choć nie zawsze do tego dochodzi) budować postulowane przez Gaard koalicje wobec dominujących narracji. W tym kontekście przedmiotem mojej refleksji uczynię pięć filmów: *Senność* (reż. Magdalena Piekorz, 2008), *W imię* (reż. Małgorzata Szumowska, 2013), *Wszystkie nasze strachy* (reż. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt, 2021), *Szarlatana* (reż. Agnieszka Holland, 2020) oraz *Słonia* (reż. Kamil Krawczycki, 2022), które zestawiają tematykę LGBT z problematyką wiejską<sup>9</sup>. Obraz Agnieszki

---

6. Greta Gaard, “Toward a Queer Ecofeminism”, *Hypatia* 12, nr 1 (1997), 145.

7. Gaard, “Toward a Queer”, 150.

8. Julia Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 177–178.

9. Co ciekawe trzy filmy zostały zrealizowane przez twórczynię, których dzieła często wyrażały sprzeciw wobec patriarchalnej dominacji. Perspektywa ta zwykle koresponduje z krytyką heteronormatywności, a w niektórych przypadkach modelu antropocentrycznego, zachęcając

Holland – mimo że został zrealizowany w Czechach w polsko-czesko-irlandzkiej koprodukcji – klasyfikowany jest jako reprezentant kinematografii polskiej, czego dowodem było dziewięć nominacji do Polskiej Nagrody Filmowej Orły, które otrzymał od przedstawicieli branży. Wymienione dzieła wskazują, jak do wnętrza patriarchalnych systemów wartości ostrożnie wprowadzone zostają alternatywne wobec nich ujęcia. Odejście od heteronormy w kontekście wiejskości prowadzi do odmiennego sposobu postrzegania przyrody, środowiska i miejsca człowieka w świecie, a jednocześnie odmiennie spojrzenie na wiejskość i przyrodę otwiera nową perspektywę dla nienormatywnych tożsamości.

### *Senność, czyli modernistyczne wariacje*

Połączenie wiejskości z tożsamością homoseksualną w kinie potransformacyjnym wchodziło w dialog z wysublimowanymi przedstawieniami modernistycznymi. Nawiązaniem do tej tradycji jest *Horror w Wesołych Bagniskach* (reż. Andrzej Barański, 1995) – adaptacja powieści Michała Choromańskiego, już w pierwowzorze oparta na żywiole pastiszu znoszącym modernistyczną wzniosłość<sup>10</sup>. Tytułowe bagniska okażą się pierwszorzędnym bohaterem powieści, mającym wpływać na czyny bohaterów. O ile pastisz Barańskiego ostentacyjnie i świadomie odsłania wyczerpanie dyskursu modernistycznego, o tyle w *Kochankach z Marony* (2005) Izabella Cywińska osiąga podobny efekt, literalnie podążając za tekstem Iwaszkiewicza. Twórczyni tradycyjnie już homoseksualizm bohaterów pozostawia w sferze domysłu, każąc im “zastępczo” tarzać się w błocie. “U Iwaszkiewicza praobrazem pożądania staje się piękny, nagi młodzieniec, wynurzający się z rzeki”<sup>11</sup>, u Cywińskiej zaś Janek i Arek wyłaniają się z błota. Za tym pobrzydzeniem rzeczywistości i pozbawianiem jej mityczności nie idzie jednak urealnienie relacji homoseksualnej.

---

do poszukiwania odmiennych wzorców światopoglądowych (zob. Podsiadło, “Ekokrytyczny trójgłos”). Jednocześnie perspektywę mniejszościową, także ze względu na manifestowaną tożsamość twórców, przyjmują filmy *Stoń* oraz *Wszystkie nasze strachy* (w tym wypadku za sprawą współpracy reżyserów z Danielem Rycharskim).

10. “Otóż portret Wawickiego zawiera moim zdaniem czytelne odwołania do prozy Jarosława Iwaszkiewicza z lat trzydziestych XX wieku, a przede wszystkim do *Brzeziny*, w chwili gdy Choromański pisał swoją powieść – głośnej nowości (wydanej wraz z *Pannami z Wilka* w 1933 roku). [...] Wawicki jest wykreowany jako postać podobna do Stasia, zarówno w wyglądzie, jak i z pewnych szczegółów biografii”. Piotr Sobolczyk, “Homogotycki skandal według Michała Choromańskiego”, *Czytanie Literatury: Łódzkie Studia Literaturoznawcze* 3 (2014), 246.

11. German Ritz, *Niż w labiryncie pożądania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002), 56.

Dużo ciekawszą zaktualizowaną wariacją na temat modernistycznych wiejskich motywów jest wątek odnoszący się do figury gombrowiczowskiego parobka, który zachwycał Miętusa w *Ferdydurke*. Nawiązaniem do tej postaci jest nowela z trzyczęściowej *Senności* Magdaleny Piekorz ze scenariuszem Wojciecha Kuczoka. Nie po raz pierwszy Kuczok wykorzystał w swojej twórczości ten schemat, odwołując się do niego choćby w zbiorze *Widmokrąg* w opowiadaniu *Żebry Adama*, które wprost nawiązuje do stylu Gombrowicza. Utwór przedstawia historię ulicznego żebraka, który przysiadł na ławce w Parku Jordana do zamożnego, wykształconego krakowianina. Bohater zostaje uwiedzony i uchwycony poprzez formę innego, wcieloną w postać pięknego żebraka, wyposażonego w “meszek na karku, twarde podbrzusze, mięśnie, jak kaloryfer, [...] piękne kontrasty, [...] wielość w jedność”<sup>12</sup>. “Wszystko w nim było takie pierwsze, wszystko w nim było takie czyste, jakby go dopiero co Pan Bóg stworzył, albowiem nagi był on najprawdziej, dusznie i cielesnie”<sup>13</sup> – komentuje bohater. Schwytany za rękę po gombrowiczowsku kształtuje swoją tożsamość w odpowiedzi na uwiedzenie.

Ta dość abstrakcyjna przypowieść zwieńczona seksualnym spełnieniem używała konkretny kształt w scenariuszu *Senności* (który następnie przekształcił się w powieść), gdzie gombrowiczowskim parobkiem staje się drobny złodziejaszek Bystry, który na co dzień spędza czas na ulicy, trenując breakdance. Poturbowany po jednej z ryzykownych kradzieży trafia na oddział lekarza rezydenta – Adama (który podobnie jak bohater wspomnianego opowiadania nosi imię pierwszego człowieka). Fabuła nie tylko reprodukuje wzorzec relacji między wykształconym mężczyzną a krępkim parobkiem, lecz także odsyła do antycznej narracji o awansie społecznym poprzez związek ze starszym mężczyzną. Co ciekawe, tylko ta część w *Senności* nie jest naznaczona charakterystycznym dla epoki modernistycznej motywem śmierci bądź niespełnienia, który tym razem odnosi się do relacji heteroseksualnych.

O ile jednak w *Ferdydurke* Miętus przyjmował uderzenia w twarz od lokajczyka, by uwolnić się od obowiązujących norm i hierarchii, o tyle ciosy wymierzone przez Bystrego Adamowi spowodowane są presją homofobicznego środowiska. Jak się bowiem okazuje miejska przestrzeń wbrew powszechnym przekonaniom nie oferuje bohaterom ani anonimowości, ani swobody w kształtowaniu swojej tożsamości. Jednocześnie Adam opuścił wieś, bo czuł presję tradycyjnych, konwencjonalnych wzorców, nakazujących mu założenie rodziny i wstąpienie w związek małżeński, czego symbolem staje się dom w stanie surowym wybudowany dla niego po sąsiedztwie przez rodziców. Film jednak kwestionuje stereotypowe przeciwstawienie

---

12. Wojciech Kuczok, *Widmokrąg* (Warszawa: W.A.B., 2004), 4–5.

13. Kuczok, *Widmokrąg*, 3.

otwartego miasta i zamkniętej wsi. Przed przemocą bohaterowie chronią się w przestrzeni wiejskiej, która za sprawą ich obecności także ulegnie zmianie.

Podobnie zatem jak u Gombrowicza spotkanie z parobkiem dokonuje demon-tażu hierarchii. W scenie jedzenia obiadu ojciec opuszcza miejsce przy stole, co według Sebastiana Jagielskiego: “nie ma na celu podkreślania[ą] braku akceptacji patriarchy, co raczej jego zbędność. Homoseksualizm zostaje włączony w obręb rodziny, która nie może już dłużej zachować swego dawnego, heteronormatywnego kształtu”<sup>14</sup>. Gombrowicz, nie wierząc w możliwość połączenia prowincjonalnego tradycjonalizmu z subwersywnym homoerotyzmem, przydziela je dwóm różnym bohaterom: Józiovi, który realizuje wzorzec tradycyjny, oraz Miętusowi, który pożąda parobka, ponieważ narrator, “realizując siebie jako homoseksualistę, traci siebie jako członka rodziny; stając się członkiem rodziny, wyobcowuje się z własnego pożądania i z własnego ciała”<sup>15</sup>. Film – poprzez związek Adama i Bystrego – przedstawia zatem niecodzienną próbę połączenia tradycyjnej rodziny i homoseksualności, wielkomiejskiej tożsamości i tradycyjnej wsi. Próba ta dokonuje się w prywatnej przestrzeni przy obiadowym stole gromadzącym członków rodziny, nad którym wisi pokaźny obraz Świętej Rodziny. Adam (pierwszy człowiek) w kontekście wspomnianych wyżej “żebrów” – które odsyłają zarówno do próśby, jak i żebra, z jakiego powstała Ewa – wraz z Bystrym stają się pierwszymi rodzicami nowych wiejskich tożsamości i związków międzyludzkich.

### *W imię... Pana*

Za wzorcem biblijnym podąża także film Małgorzaty Szumowskiej *W imię*, który przywołuje motyw pozakulturowej swobody jako alternatywy dla chrześcijańskiej identyfikacji. Dzieło to wpisuje się w szerszą tendencję obecną w polskim kinie współczesnym, którą można określić dominacją wyobraźni chrystianicznej. Model ten replikuje częsty w polskiej kinematografii wzorzec odwołujący się do postaci Chrystusa, nawet jeśli czyni to w sposób krytyczny czy wywrotowy. Króluje on naturalnie w kinie historycznym, ale co interesujące – zawłaszcza także kino współczesne<sup>16</sup>.

---

14. Jagielski, *Maskarady*, 476.

15. Jarosław Błochowiak, “Między ekstazą a zakazem. Homoerotyzm w *Ferdynandzie* Witolda Gombrowicza”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2008), 91.

16. Jako przykłady przywołać można choćby tak różne filmy jak: *Wojaczek* (reż. L. Majewski, 1999), *Weiser Dawidek* (reż. W. Marczewski, 2000), *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (reż. M. Koterski, 2006), *Obce ciało* (reż. K. Zanussi, 2014), *Ostatnia rodzina* (reż. J. P. Matuszyński, 2016), *Twarz* (reż. M. Szumowska, 2017), *Boże Ciało* (reż. J. Komasa, 2019), *Kler* (reż. W. Smarzowski, 2018), *Pokłosie* (reż. W. Pasikowski, 2012), *W imię, Krew Boga* (reż. B. Konopka, 2018), *Kochankowie z Marony, Inni ludzie* (reż. A. Terpińska, 2021), *Johnny* (reż. D. Jaroszek, 2022), *Apokawixa* (reż. X. Żuławski, 2022).

Bohater filmu – ksiądz z powołaniem – boryka się z dwiema namiętnościami: pożądaniem młodych mężczyzn oraz uzależnieniem od alkoholu, czego przyczyną jest seksualna frustracja. Zsyłany do kolejnych prowincjonalnych parafii ostatecznie wpada w podobne koleiny: miłosne relacje z podopiecznymi kończą się kompromitacją i następnymi przenosinami. Akcja filmu rozgrywa się w pogranicznej wsi na wschodzie Polski, gdzie bohater zajmuje się młodymi ludźmi w trakcie ich resocjalizacji. Tam wdaje się w romans z miejscowym chłopakiem, który pracuje, gra w piłkę i spędza czas z wychowankami ośrodka. Oprócz oczywistego odniesienia do wzorca chrystianicznego, jakim jest stan kapłański, do którego należy bohater o znaczącym imieniu Adam (imiona pozostałych protagonistów są równie symboliczne – Ewa, Łukasz, Szczepan), film sięga po znane motywy: naukę pływania, która przywodzi na myśl chrzest lub chodzenie po wodzie (jako wyraz zaufania do Jezusa), mycie nóg przypominające Ostatnią Wieczerzę (w filmie poprzedzające pierwszą wspólną noc kochanków), czerwony ręcznik przewieszony przez ramię Adama kojarzący się z pasyjnymi szatami związanymi ze zmartwychwstaniem czy dzielenie się z wychowankami chlebem. Prowokacyjne wykorzystanie wspomnianej symboliki wskazuje jednocześnie na niemożliwość otwartego pogodzenia tożsamości Adama z chrześcijaństwem.

Kontrowersje, które towarzyszyły filmowi Szumowskiej w Polsce, wiązały się z faktem połączenia tematyki gejowskiej i scen homoseksualnego seksu z opowieścią o kapłanie. Mimo to film został uhonorowany Srebrnymi Lwami w Gdyni, nagrodą za reżyserię oraz za pierwszoplanową rolę dla Andrzeja Chyry. Film Szumowskiej otrzymał także nagrodę Teddy w Berlinie za najlepszy film poświęcony gejom i lesbijkom, gdzie doceniono śmiałe ukazanie problemu homoseksualizmu wśród księży katolickich. Mimo odważnego ujęcia tematu *W imię...*, podążając za wzorcem chrystianicznym, przedstawia jednak zrepresjonowaną seksualność i niepokodzenie z własną tożsamością, co w pewnym stopniu kontynuuje dominujący w poprzednich dekadach stereotyp geja-ofiary<sup>17</sup>. Zarówno z perspektywy liberalnej, jak i konserwatywnej krytycznie odnoszono się także do zawartego w filmie obrazu prowincji, który utwierdzał część krytyki w przekonaniu, że jest to dzieło skrojone pod gusta zagranicznej publiczności eksploatujące różnicę między liberalnym Zachodem i “niecywilizowanym” Wschodem. Zarzuty te powróciły ze zdwojoną siłą przy okazji premiery kolejnego filmu autorki – *Twarzy* (2017)<sup>18</sup>. Choć Szumowska wyrażała intencję, że akcja filmu *W imię...* dzieje się

---

17. Jagielski, *Maskarady*, 455, 462–468.

18. Zob. Piotr Zdziarstek, “Czy *Twarz* to potwarz? O krytyce filmu Małgorzaty Szumowskiej”, *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu* 4 (2020), <https://pleograf.pl/index.php/czy-twarz-to-potwarz-o-krytyce-filmu-malgorzaty-szumowskiej/> (1.04.2024). Autor przeszedł recepcję filmów Szumowskiej, szukając przyczyn ich kontrowersji.

w niedookreślonym “nigdzie” (jak pierwotnie miał brzmieć jego tytuł), co – jak chciała twórczyni – miało wskazywać na uniwersalizm opowiadanej historii, to termin ten kojarzył się jednocześnie z obszarem stagnacji, który “zagrała” polska prowincja.

Miejsce akcji – wspomniane “nigdzie” – pozwoliło jednak przywołać wzorzec alternatywny dla wykluczającej tradycji chrześcijańskiej, jakim jest pozakulturowa, pierwotna i przedchrześcijańska dzikość. David Shuttleton, analizując film *Wspaniała rzecz* (reż. Hettie Macdonald, 1996), wskazywał w nim fragmenty odwołujące się do tradycji romantycznego pastoralizmu, mimo że para głównych bohaterów odkrywających swoją homoseksualną tożsamość zamieszkuje blokowisko w południowym Londynie. W jednej ze scen bohaterowie biegają pomiędzy drzewami okolicznego parku, jak gdyby grali w berka, co zostaje zwieńczone ich pocałunkiem pod gołym niebem. Autor podobne “pastoralne” sceny wskazuje także we wcześniejszych dziełach o tematyce homoseksualnej, czyli filmach Dereka Jarmana czy Jeana Geneta. Ich wymowa w każdym wypadku jest podobna – “leśne otoczenie sygnalizuje naturalność pragnień homoseksualnych”<sup>19</sup>.

Film Szumowskiej sięga po motywy o zbliżonej wymowie, choć dalsze od pastoralnej harmonii. W jednej ze scen ksiądz Adam i jego wychowanek – Szczepan podczas podróży samochodem zatrzymują się w polu kukurydzy. Chłopak zaczyna biegać wśród kukurydzy i nawoływać księdza małpimi odgłosami. Adam początkowo nieśmiało podejmuje wyzwalającą grę z chłopakiem i zaczyna mu odpowiadać. Scena ta sygnalizuje pragnienie wykroczenia bohaterów poza ograniczenia kulturowe i restrykcyjne zasady. Wcieleniem takiej postawy jest Szczepan – “dzikie dziecko” – uznawany przez lokalną społeczność za opóźnionego intelektualnie. Usytuowanie poza kulturą cechuje także Adama, który w przestrzeni lasu szuka swobody, na przykład wówczas, gdy biega i odreagowuje frustracje lub wtedy, gdy knieja pojawia się w jego śnie jako obszar wolny od społecznego potępienia.

Obok pastoralizmu, którego kanon według Rictora Nortona tworzą zarówno dzieła Teokryta, jak i Walta Whitmana czy Marcela Prousta<sup>20</sup>, z tradycji antycznej wywodzi się także motyw młodzieńca jako przedmiotu pożądania, w którym “starszy uczestnik związku, *erastes*, był dojrzałym mężczyzną przejawiającym zainteresowanie swoim młodszym odpowiednikiem”<sup>21</sup>, *eromenosem*. Oba wzorce

---

19. David Shuttleton, “The Queer Politics of Gay Pastoral”, w: *De-Centring Sexualities: Politics and Representation Beyond the Metropolis*, red. Richard Phillips, David Shuttleton, Diane Watt (London: Routledge, 2000), 124.

20. Rictor Norton, “An Era of Idylls, The Homosexual Pastoral Tradition” (2008), [www.infopt.demon.lit.text.co.uk](http://www.infopt.demon.lit.text.co.uk) (5.04.2024).

21. Charles Hupperts, “Homoseksualizm w Grecji i w Rzymie”, w: *Geje i lesbijki. Życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski (Kraków: Universitas, 2009), 34.



w XX wieku nabiorą bardziej demokratycznego charakteru, pozwalając na miłosne spotkanie przedstawicieli różnych środowisk. Z jednej strony historie te mogą stanowić kontynuację „wielkowiejskiej homoerotycznej fantazji”<sup>22</sup> na temat chłopca z ludu, z drugiej – prowadzić do autentycznego przekroczenia granic klasowych i etnicznych. Shuttleton uważa, że XX-wieczną wariacją na temat pastoralizmu jest choćby *Maurycy* (1987) E. M. Forstera w adaptacji Jamesa Ivory’ego. Film ten badacz wpisuje w szersze ramy tradycji neopogańskiej odsyłającej do mitu Pana<sup>23</sup>, którego ucieleśnieniem staje się leśniczy Scudder. Alec Scudder uwodzi pochodzącego z klasy mieszczańskiej Maurycygo, co poprzedza scena jego wyłonienia się nocą z lasu. W filmie Szumowskiej podobnie zaznaczona jest różnica klasowa między wykształconym księdzem a prostym chłopakiem oraz miastem a wsią, a także między katolicyzmem, który reprezentuje Adam, a początkową „pogańskością” Szczepana. Jego „dzikie” krzyki i nawoływania w polu kukurydzy mogą odsyłać, podobnie jak w przypadku Scuddera, do postaci Pana, kojarszonego z popędem seksualnym skierowanym w stronę obu płci. Jak głosi historia, mitologicznemu bogowi „niekiedy zdarzało się, że wychyliwszy kosmaty łeb zza skały, huknął tak strasznie, iż ludzie umykali w strachu ‘panicznym’”<sup>24</sup>. Godowe krzyki Szczepana oraz jego status „dzikiego dziecka” pozwala na ujawnienie pożądania homoseksualnego, które wkrótce zostanie jednak okiełznane lub raczej ukryte pod sutanną. Innymi słowy Szumowska buduje dychotomię między przedchrześcijańską naturalnością skojarzoną ze światem przyrody, neopogańskością i wiejską rzeczywistością a chrześcijańskim wyparciem. Naruszone przez pierwotność hierarchie oparte na chrześcijańskiej tradycji ostatecznie w zakończeniu filmu wrócą na swoje miejsce.

### *Wszystkie nasze strachy, czyli wiejska heterotopia*

Na pierwszy rzut oka podobną próbą połączenia tożsamości homoseksualnej ze środowiskiem wiejskim i chrześcijaństwem są nagrodzone gdyńskimi Złotymi Lwami *Wszystkie nasze strachy*. Twórcy odwołali się do życia i twórczości Daniela Rycharskiego, polskiego artysty i wykładowcy akademickiego, próbującego pogodzić w swojej sztuce przynależność do wspólnoty wiejskiej z ujawnioną tożsamością homoseksualną.

Warto odnotować, że rok 2021 był szczególnie dla filmów o tematyce LGBT w polskim kinie: *Wszystkie nasze strachy* zostały uhonorowane główną nagrodą w Gdyni, *Hiacynt* (reż. Piotr Domalewski, 2021) Złotym Klakierem i nagrodą za

22. Shuttleton, „The Queer Politics”, 132.

23. Shuttleton, „The Queer Politics”, 135.

24. Zygmunt Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian* (Kraków: Znak, 2013), 375.

scenariusz, a krótkometrażowy *Skowyt* (reż. Bartosz Brzeziński, 2021), rozgrywający się również na prowincji, nagrodą Specjalną Jury. Obraz Rondudy i Gutta podzielił krytykę, ponieważ w sposób afirmatywny starał się opowiadać jednocześnie o homoseksualizmie i religii, wiejskim i wielkomięjskim środowisku. W odróżnieniu od filmu Szumowskiej przedstawiał bohatera jawnie manifestującego swoją tożsamość seksualną oraz wyrażającego aprobatywny stosunek do wsi, co korespondowało z dokonującym się od dekady w kulturze polskiej zwrotem ludowym. Warto jednocześnie zauważyć, że jest to pierwszy w kinematografii polskiej film biograficzny poświęcony polskiemu bohaterowi homoseksualnemu. Współczesne biopiki, które w sposób pochlebny prezentują swoich protagonistów, czerpią w tym wypadku częściowo z klasycznej formuły (powiązanej z prestiżem, a także męskim heroizmem), perspektywy rewizjonistycznej (głównie w odniesieniu do grup marginalizowanych) oraz realizmu “bez upiększeń”<sup>25</sup>. Innymi słowy realizacja filmu o Danielu Rycharskim stanowi swego rodzaju nobilitację i odpowiedź na pytanie stawiane sobie przez wspólnotę odbiorczą: “kto właściwie powinien być postrzegany jako naprawdę wyjątkowa osoba w społeczeństwie?”<sup>26</sup>.

Mimo że podwójna tożsamość filmowego Daniela jest próbą wyjścia poza homoseksualność metronormatywną, to jego status artysty nadal odsyła do tradycyjnego sposobu przedstawienia osób nieheteronormatywnych. Dzięki rozpoznawalności cieszy się on swego rodzaju przywilejami w miejscu zamieszkania i dzięki temu może dokonać *coming outu*. Z jednej strony zatem Rycharski łamie stereotyp mieszkańca wsi, który musi pozostać w ukryciu, z drugiej jednak go potwierdza, będąc artystą i ukrywając relację miłosną z miejscowym chłopakiem. Odkrywczość filmu *Tajemnica Brokeback Mountain* (reż. Ang Lee, USA, 2006) – który stał się przełomem w przedstawianiu homoseksualności pozametropolitarnej – polegała na oddaniu głosu tubylcom, tymczasem bohater Rondudy i Gutta, mimo że pochodzi ze wsi, nadal jest kimś z zewnątrz. Próbą przełamania dystansu między tradycją chrześcijańską a tożsamością homoseksualną ma być droga krzyżowa zorganizowana z powodu samobójczej śmierci przyjaciółki prześladowanej ze względu na jej homoseksualizm.

Mimo że film Rondudy i Gutta rozpoczyna tragedia dziewczyny, wspomniany wzorzec chrześcijański uruchamia konwencjonalne schematy. Film nie poświęca uwagi przyczynom śmierci dziewczyny ani jej losom, lecz przeżyciom Rycharskiego i jego doświadczeniom. Samobójstwo przyjaciółki Daniela jedynie inicjuje zdarzenia, w centrum których znajdzie się wystylizowany na niosącego

---

25. Dennis Bingham, “The Lives and Times of the Biopic”, w: *A Companion to the Historical Film*, red. Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013), 249.

26. Karen Hollinger, *Biopics of Women* (London: Routledge, 2020), 23.

krzyż Chrystusa męski protagonista. Zmarginalizowana bohaterka odegra zaś stereotypową rolę ofiary oraz muzy, która zainspirowała akt twórczy i znikła poza kadrem.

Dominujący w filmie wzorzec chrześcijański, za którym podąża bohater, zadecyduje także o sposobie przedstawienia prowincji. Greta Gaard, pisząc o relacji między feminizmem, perspektywą ekologiczną i queer, wskazuje na użycie chrześcijaństwa do “jednocześnie uzasadnienia, jak i nakazu podporządkowania kobiet, natury, osób o odmiennym kolorze skóry niż biały, zwierząt i osób nieheteronormatywnych”<sup>27</sup>. Przedchrześcijańska perspektywa, która pozwalała dostrzec duchowość we wszystkich przejawach istnienia, zastąpiona została “światopoglądem, który wyobrażał boskość jako transcendentną, oddzieloną od natury, a ludzi i przyrodę jako stworzenie Boga, a nie jako równoprawne części Boga”<sup>28</sup>. Ta separacja zdecydowała o eksploatacyjnej postawie wobec przyrody, która w filmie *Rondudy* polega na wspólnym froncie głównego bohatera oraz społeczności wiejskiej postulującej odstrzał niszczących uprawy dzików. Środowisko występuje w filmie jedynie w kategoriach możliwości uzyskania zeń zysku bądź potencjalnej straty<sup>29</sup>. Innymi słowy początkowa próba wynegocjowania wśród społeczności wiejskiej akceptacji homoseksualizmu, odbywa się kosztem innych marginalizowanych grup: kobiet i środowiska. Zjednoczenie, którego chce dokonać Daniel w ramach drogi krzyżowej, ostatecznie okaże się porażką, która doprowadzi bohatera do bardziej inkluzywnego przedsięwzięcia, jakim staną się *Strachy* wykraczające poza obrzędowość chrześcijańską. Film jest zatem zapisem klęski projektu zjednoczeniowego realizowanego w obrębie instytucji kościelnej i nabożeństwa pasyjnego, co zostaje częściowo zrekompensowane dopiero w ostatniej scenie, przedstawiającej plenerowe dzieło, czyli instalację *Strachy* złożoną z krzyży przyodzianych w ubrania osób LGBT+, które doświadczyły przemocy.

Za sprawą wspomnianego projektu artystycznego Rycharski (a za nim filmy Daniel) stworzy przestrzeń odpowiadającą foucaultowskiej heterotopii, która “może zestawiać w jednym realnym miejscu (*lieu*) liczne przestrzenie, liczne miejsca (*emplacements*), które są ze sobą niekompatybilne”<sup>30</sup>. Idea Rycharskiego ma bowiem znamiona utopii, w której kościół z jednej strony sankcjonuje homofobię,

---

27. Gaard, “Toward a Queer”, 144.

28. Gaard, “Toward a Queer”, 144.

29. Timothy Morton nazywa ją agrologistyką stanowiącą podstawę patriarchy. “Używanie ziemi i zarządzanie nią jako prywatną własnością wzmacnia destrukcyjny nawyk posiadania, blokuje myślenie o współegzystencji oraz uniemożliwia ludzką solidarność z nie-ludźmi”. Andrzej Marzec, “Jesteśmy połączonym z sobą światem’ – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty”, *Teksty Drugie 2* (2018), 97.

30. Michel Foucault, “Inne przestrzenie”, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie 6* (2005), 122.

z drugiej zaś celebrytuje męczeństwo ofiary dyskryminacji. Utopie jednak – jak pisze Foucault – to miejsca bez rzeczywistej przestrzeni, ponieważ “ukazują społeczeństwo w udoskonalonej postaci bądź społeczeństwo wywrócone do góry nogami, ale w każdym wypadku utopie pozostają przestrzeniami zasadniczo nierealnymi”<sup>31</sup>. Tymczasem heterotopie w przeciwieństwie do utopii: są “czymś w rodzaju kontr-miejsc (*contre-emplacements*), rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”<sup>32</sup>. Projekt drogi krzyżowej miał być “efektywnie odegraną utopią”, która połączy rzeczywistość wiejską i metropolitarną, homoseksualną i chrześcijańską, artystyczną i codzienną. Ostatecznie twórca ponosi klęskę i krzyż poświęcony ofierze homofobii zostaje przemieszczony poza przestrzeń wiejską, stając się obiektem galeryjnym. Bohater nie rezygnuje jednak z zamierzonego przedsięwzięcia i tworzy *Strachy*, heterotopię w wiejskim plenerze, gdzie wśród pól wyrastają krzyże, na których “ukrzyżowano” ubrania osób homoseksualnych.

Warto w tym kontekście zauważyć, że społeczną reakcją na zwrot przestrzenny (czyli “epokę przestrzeni i symultaniczności”<sup>33</sup>) oraz próbą przywrócenia ładu opartego na jasno wyznaczonych granicach, były tzw. strefy wolne od LGBT, czyli obszary w Polsce, objęte uchwałą organu samorządu terytorialnego deklarującą, że jest to teren wolny od tzw. ideologii LGBT, będące karykaturalną wersją koncepcji “małych ojczyzn”. Idea ta przypomina purytańskie kolonie, które Foucault nazwa “heterotopiami kompensacji” pełniącymi dla ich twórców funkcję przestrzeni wzorcowej. Strefy te można uznać – jak głosi Foucault – za próbę ustanowienia hierarchii: “Można by powiedzieć, śledząc z grubsza tę historię przestrzeni, że w średniowieczu istniał hierarchiczny układ miejsc (*lieux*): miejsca święte i miejsca świeckie, miejsca chronione i miejsca otwarte, pozbawione ochrony, miejskie i wiejskie”<sup>34</sup>. Pozostałością po systemie sakralnym są wszelkiego rodzaju opozycje, które podtrzymują czytelny ład “np. między przestrzenią prywatną a przestrzenią publiczną, między przestrzenią rodzinną a przestrzenią społeczną, pomiędzy przestrzenią kulturalną a użytkową, między przestrzenią wypoczynku i przestrzenią pracy”<sup>35</sup>. Daniel swoim projektem plenerowym, wykraczającym zarówno poza galerię, jak i mury kościoła, narusza wspomniane binarne opozycje: z prywatnością wkraczając w przestrzeń publiczną, przedsięwzięcie artystyczne łącząc z aktywnością społeczną, wielkomiejskie praktyki artystyczne z wiejskimi rytuałami.

---

31. Foucault, “Inne przestrzenie”, 120.

32. Foucault, “Inne przestrzenie”, 120.

33. Foucault, “Inne przestrzenie”, 117.

34. Foucault, “Inne przestrzenie”, 117.

35. Foucault, “Inne przestrzenie”, 119.

Połączenie tych nieprzystających porządków ma przynieść efekt w postaci wykreowania obszaru, gdzie realizować się może inkluzywna tożsamość.

Wieżące film przedsięwzięcie artystyczne, jakim są *Strachy*, uznać można jednocześnie za pomnik, upamiętniający śmierć dziewczyny. Według Lecha Nijakowskiego pomnik to “modelowy obiekt pozwalający na panowanie symboliczne nad terytorium”<sup>36</sup>, ufundowany na pamięci społecznej. Zwykle odgrywa on rolę tożsamościową, odsyłającą do wybranego wydarzenia, które społeczność przekształca w trwałe korelaty znaków. W tym wypadku *Strachy* mają zagwarantować wspomnianą trwałość oraz doprowadzić do akceptacji treści pomnika, stąd istotne, by został on umieszczony w przestrzeni wiejskiej<sup>37</sup>. Służyć temu może wykorzystanie symboliki krzyża, za sprawą którego pomnik ulega sakralizacji, co nawiązuje do tradycji krzyży przydrożnych, czyli przedmiotu powszechnego, ludowego kultu. Innymi słowy dzieło Daniela jest przedsięwzięciem artystycznym, ale przede wszystkim odnosi się także do praktyk codziennych związanych z kultem. Ponadto *Strachy* przywodzą na myśl pogańskie totemy, co sytuuje je wewnątrz kultury ludowej, ale w jej przedchrześcijańskim okresie. Odstraszały wprawdzie dziki, ingerując w środowisko przyrodnicze, ale jednocześnie nie przyczyniały się do ich eliminacji. Tym samym instalacja artystyczna bohatera wychodzi poza ekskluzywny obrzęd drogi krzyżowej z precyzyjnie określonym rytuałem, który ma raczej funkcję wykluczającą niż jednoczącą<sup>38</sup>. Istotne jest bowiem usytuowanie *Strachów* w otwartej przestrzeni, którą każdy może nawiedzić lub opuścić. Wyjście w plener ma charakter wyzwalający, lecz jednocześnie potwierdza separację tożsamości homoseksualnej od lokalnej społeczności. Dowodem tego akty seksualne odbywające się pod gołym niebem. Podobnie jak w *Tajemnicy Brokeback Mountain*, gdzie: “w górach Jack i Ennis są wolni, by eksplorować swój seksualny związek w sposób po prostu niemożliwy do realizacji w małym miasteczku w Wyoming”<sup>39</sup>.

---

36. Lech. M. Nijakowski, *Domeny symboliczne* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007), 109.

37. Zob. Nijakowski, *Domeny*, 110.

38. Do motywu tego nawiązuje w filmie *Boże Ciało* (2019) Jan Komasa. Odrzucając rzekomego sprawcę wypadku, społeczność odmawia mu pogrzebu oraz modlitwy pod miejscową kapliczką, w ten sposób zaznaczając swoją niezgodę na włączenie go do wspólnoty.

39. Catriona Mortimer-Sandilands, Bruce Ericksons, “Introduction. A Genealogy of Queer Ecologies”, w: *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, red. Catriona Mortimer-Sandilands, Bruce Ericksons (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 3.

## *Szarlatan, czyli uzdrowiciel z natury*

Alternatywnej dla chrześcijańskiej wizji świata opcji szuka Agnieszka Holland w *Szarlatanie*, opowiadającym historię Jana Mikołáška, który trudnił się ziołolecznictwem. Mimo sławy, jaką cieszyła się jego działalność, i pozytywnych rezultatów uzyskiwanych dzięki jego diagnozom, leczenie, które prowadził, uczyniło z niego outsidera. Oprócz niekonwencjonalnej praktyki status ten wzmacniała nieheteronormatywność Mikołáška i jego związek z asystentem Franciszkiem Palką. Wiedza, którą posiadał zielarz, nie pochodziła z ksiązek, ale została mu przekazana – na wzór społeczności pierwotnych – ustnie, przez praktykującą ziołolecznictwo znachorkę: Mühlbacherovą. Mimo że Mikołášek nie kwestionował ani tradycyjnej medycyny, ani duchowości ujętej w ramy religii instytucjonalnej, jego postawa realizuje alternatywne wobec nich modele.

Wskazane przez Gaard binarne opozycje: “kultura/natura, rozum/natura, męski/żeński, umysł/ciało, intelekt/materia, uniwersalny/partykularny, ludzki/nie-ludzki, cywilizowany/prymitywny”<sup>40</sup>, gdzie pierwszy człon stoi zwykle w hierarchii wyżej niż drugi, zostają w filmie spopularyzowane i poddane rewaloryzacji. Film przedstawia swego rodzaju sojusz wykluczonych: osób nieheteronormatywnych, kobiet, środowiska przyrodniczego i lokalności. Leczenie ludzi za pomocą ziół, tam gdzie medycyna jest bezradna, wskazuje na przewagę przyrody – choć nadal wykorzystywanej w służbie człowiekowi – nad intelektem. Z ujęciem tym koresponduje awans kobiety posiadającej większą wiedzę o ludzkim organizmie niż dostarcza jej konwencjonalna medycyna. Postać Mühlbacherovej odsyła do figury znachorek z czasów przedrenesansowych, gdy nowożytna medycyna stawiała dopiero pierwsze kroki<sup>41</sup>. Znachorki należały do klasy ludowej i pełniły funkcję prelekarek, opierając się między innymi na zdobytej wiedzy dotyczącej właściwości ziół, co spowodowało na nie późniejsze prześladowania i pomówienia o czary ze strony męskich elit medycznych i Kościoła. Innymi słowy zawarta w filmie pozytywnie waloryzowana kobiecość (to Mühlbacherova uczy Jana, a nie na odwrót), ludowość oraz przyroda zyskują przewagę (lub co najmniej są równoważne) nad męskością, elitami intelektualnymi oraz nauką. W ten sposób film przyjmuje perspektywę bliższą ludowej, pogańskiej tradycji “partycypacji” zachowującej pradawne “wzorce styczności ze środowiskiem, zwłaszcza zaś przekonanie o licznych zależnościach łączących świat człowieka i nie-ludzi”<sup>42</sup>, pozwalających na “czerpanie praktycznej wiedzy z obcowania ze środowiskiem

---

40. Gaard, “Toward a Queer”, 138.

41. Zob. Mona Chollet, *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. Sławomir Królak (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2019), 249.

42. Filipowicz, “Zaktualizować przeszłość”, 187.

przyrodniczym<sup>43</sup>. Wspomniane wcześniej opozycje dopełnia relacja między ciałem i intelektem, co w tym wypadku dotyczy poznania za pośrednictwem aparatury medycznej w odróżnieniu od alternatywnej diagnostyki opartej na bezpośrednim studiowaniu barwy i gęstości moczu oraz kontrast między lokalnością a aparatem państwowym. Mimo zagrożenia aresztowaniem Jan Mikołášek nie decyduje się na opuszczenie Czech (a potem Czechosłowacji), ponieważ sens jego praktyki zasadza się na leczeniu lokalnej społeczności. W opozycji do niej sytuuje się aparat państwa autorytarnego, który ostatecznie stanie się przyczyną klęski Mikołáška, doprowadzając do jego uwięzienia i pozbawiania środków do życia. Kontynuacją wskazanych przez Gaard opozycji będzie zatem peryferyjność waloryzowana pozytywnie w przeciwieństwie do ogólnopaństwowości mającej charakter opresywny.

Ludowość jako autorytet, niekonwencjonalna medycyna, bliska więź z przyrodą, która ma bardziej podmiotowy charakter, są bliższe światopoglądowi pogańskiemu niż hierarchicznemu chrześcijaństwu, które nie zostaje w filmie wprawdzie odrzucone, ale funkcjonuje jako światopogląd oboczny i źródło ucisku (Jan bezustannie karze się za przekraczanie zasad Dekalogu). *Szarlatan* proponuje zatem alternatywny model duchowości silniej zintegrowany z naturą i dzięki temu bardziej inkluzywny. Warto dodać, że akty homoseksualne mające miejsce w filmie pod gołym niebem są przepełnione czułością i harmonią, te zaś we wnętrzach nacechowane przemocą i frustracją. Z jednej strony zatem seks homoseksualny usytuowany w otoczeniu środowiska przyrodniczego jest naturalizowany, z drugiej zaś świadczy o otwartym charakterze perspektywy odległej od hierarchicznego antropocentryzmu, którego opresywne wcielenia stają się przyczyną klęski bohaterów.

## Człowiek Słoń

Waloryzowana pozytywnie przyroda, związana z nią alternatywna duchowość oraz tożsamość homoseksualna znajdują rozwinięcie w *Słoniu* Kamila Krawczyckiego, który w swojej wymowie zbliża się do ujęcia animistycznego. Film jawnie podejmuje tropy z *Tajemnicy Brokeback Mountain* przez usytuowanie akcji na prowincji, gdzie jeden z bohaterów prowadzi gospodarstwo i marzy o własnej stadninie koni. Prezentowany pejzaż i pasja jeździecka głównego bohatera sprawiają, że podhalańska wieś nabiera westernowego charakteru. Mimo że twórca nie wskazuje na nawiązania do *Tajemnicy Brokeback Mountain*, przytacza filmy, które wchodziły w dialog z filmem Anga Lee lub z tradycją westernową. Jak

---

43. Anna Filipowicz, "Słowiański 'Nowy Animizm'. Wokół badań terenowych polskiego romantyzmu", *Czas Kultury* 2 (2020), 117.

relacjonuje swoją współpracę z operatorem filmu: “Wcześniej rozmawialiśmy, jak *Słoń* ma wyglądać, pokazałem mu referencje filmowe, potem o nich rozmawialiśmy. *Piękny kraj*, Francisa Lee, *The Rider* Chloe Zhao, *Polegaj na mnie* Andrew Haigha, *Pożegnanie* Andrew Steggalla. Opowiadał, co mu się w nich podoba, a co nie i wyciągaliśmy z tego to, co najbardziej pasuje przy *Słoniu*”<sup>44</sup>.

Jak wskazują Catriona Mortimer-Sandilands i Bruce Erickson w odniesieniu do Ameryki Północnej, “przynajmniej od początku XX wieku dzikie przestrzenie były rozumiane i organizowane w sposób, który przedstawia naturę – i dominację nad nią poprzez łowiectwo, wędkarstwo, wspinaczkę i inne aktywności na świeżym powietrzu – jako miejsce dla realizacji konkretnej (hetero)męskości”<sup>45</sup>. Tymczasem w przypadku *Tajemnicy Brokeback Mountain* mamy do czynienia z bohaterami, którzy tworzą relację homoseksualną, a jednocześnie w innych aspektach doskonale realizują tradycyjny wzorzec męskości, tym samym poddając go przekształceniu. Panowanie nad naturą nie jest zatem we wspomnianym filmie ściśle związane z utwierdzaniem się w swojej heteromęskości. Wydaje się, że Kamil Krawczycki podąża w *Słoniu* podobną drogą. W jednej ze scen główny bohater Bartek zostaje zaczepiony przez okolicznego mieszkańca i musi skonfrontować się z pytaniem: “Może sam jesteś pedał? Ciotka?”. Na co pada odpowiedź: “Nie jestem”<sup>46</sup>. Dialog ten odpowiada rozmowie między Ennisem i Jackiem po wspólnie spędzonej nocy, gdzie każdy z nich deklaruje, że “nie jest ciotką”<sup>47</sup>. Sceny te naturalnie sygnalizują niegotowość bohaterów na przyjęcie swojej nowej tożsamości, ale także wskazują, że bohaterowie (zarówno *Słonia*, jak i *Tajemnicy Brokeback Mountain*) nie pasują do stereotypowo pojętych wizerunków męskości i związanych z nimi tożsamości seksualnych. Być może główny bohater, Bartek, nie reprezentuje typu maczoistycznego, ale ciężko pracuje fizycznie i jest doskonale zintegrowany ze środowiskiem wiejskim. W przeciwieństwie do bohaterów pozostałych filmów nie jest jedynie gościem, który tymczasowo nawiedza przestrzeń wiejską. Poprzez swoją pasję i prowadzoną stadninę koni bliżej mu do westernowych bohaterów niż stereotypowych przedstawień osób homoseksualnych<sup>48</sup>.

---

44. Kamil Krawczycki, “Tylko to się liczy: zrobić film”, rozm. Maja Głogowska, *Kino 11* (2022), 30–33.

45. Mortimer-Sandilands, Ericksons, “Introduction”, 3.

46. *Słoń*, reż. Kamil Krawczycki, Tongariro Releasing, Polska, 2022.

47. Ennis: “You know I ain’t queer”. Jack: “Me, neither”; *Tajemnica Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*), reż. Ang Lee, Monolith Plus, USA, 2006.

48. Warto przywołać w tym miejscu film Jane Campion *Psie pazury* (*The Power of the Dog*, 2021), podobnie rzucający wyzwanie heteromęskości osadników. Zaskakujący zwrot akcji w filmie polega właśnie na grze z odbiorczymi przyzwyczajeniami dotyczącymi konstrukcji tożsamości płciowej i seksualnej.



Wykorzystanie westernowych krajobrazów wprowadza “queerowość do tego, co wciąż wydaje się być znajomym krajobrazem westernu, miejscem, które obiecuje swoim bohaterom wolność od społecznych ograniczeń i gdzie mogą oni żyć tak, jak chcą”<sup>49</sup> – pisze Ian Scott Todd. Innymi słowy gest ten naturalizuje odmienność, a jednocześnie ją unaradawia, wpisując w rozpoznawalne w kulturze amerykańskiej kody kojarzące się ze swobodą. Krajobraz w *Słoniu*, cytujący stylistykę westernowo-ranczerską nawiązuje do wspomnianych wzorców wolnościowych, uciekając jednocześnie od elitarnych, rodzimych estetyk wzniosłości związanych z dworskową prowincją. Film zastępuje kody modernistyczne bardziej zdeokratyzowanymi odniesieniami pochodzącymi z kina popularnego, sygnalizując tym samym przejście od niewypowiadalnego pożądanego<sup>50</sup> do jawnego modelu emancypacyjnego. Tym samym dzikość i swoboda kojarzy się w *Słoniu* z tym, co światowe, to, co lokalne zaś jawi się jako zrepresjonowane i nietolerancyjne. Wydaje się zatem, że film Krawczyckiego podąża w tym zakresie za tradycyjnymi wzorcami i utrzymuje binarne opozycje między zachodem a rodzimą prowincją oraz miastem (do którego ostatecznie Bartek wyjeżdża) a wsią (którą opuszcza).

Wspomniane binaryzmy udaje się jednak podważyć w innej sferze: relacji między tym, co ludzkie i tym, co zwierzęce za sprawą stosunku bohatera do świata animalnego. Świat przyrody nie jest jedynie tłem towarzyszącym perypetiom bohaterów, ale integralnym elementem historii, co pozwala, jak postuluje Julia Fiedorczuk, spojrzeć na niego z perspektywy nienormatywnej i “rozmontować powszechne skojarzenie natury z heteronormatywnością”<sup>51</sup>. Innymi słowy relacje homoseksualne, podważając model (hetero)męskości czerpiący swoją siłę z panowania nad światem nie-ludzkim, mogą kwestionować także ów model eksploatacyjny w stosunku do świata przyrody. Mimo odwołania do westernowej heteromaskulinistycznej tradycji, zarówno w *Słoniu*, jak i *Tajemnicy Brokeback Mountain* model ten ulega częściowemu przekształceniu. Ennis i Jack oprócz bycia pogromcami dzikiej natury, są także pasterzami, co sytuuje ich blisko tradycji pastoralnej. Bartek natomiast oprócz autentycznej miłości do koni i chęci stworzenia szkółki jeździeckiej, która będzie także źródłem dochodu, ma szczególny stosunek do świata zwierzęcego. Ostatnim gestem bohatera tuż przed opuszczeniem miejsca zamieszkania będzie kradzież psa, który skazany jest na egzystowanie na łańcuchu. Oczywiście możemy potraktować to zdarzenie jako metaforę odnoszącą się do sytuacji samego bohatera albo uznać je jednak za odmienny rodzaj wrażliwości i solidarność wobec cierpienia osoby nie-ludzkiej. Krawczycki podkreśla

---

49. Ian Scott Todd, “Outside/In: Abjection, Space, and Landscape in *Brokeback Mountain*”, *Scope* 13 (2009), 3.

50. Zob. Ritz, *Niś w labiryncie*.

51. Fiedorczuk, *Cyborg*, 178.

międzygatunkowe więzi także w samym obrazowaniu, gdzie oprócz walorów wzrokowych i komunikacji werbalnej, eksponuje także inne, bardziej egalitarne zmysły – zapach i dotyk<sup>52</sup>. Pierwszy bliższy fizyczny kontakt młodych mężczyzn rozpocznie nie pocałunek, ale “zwierzęce” obwąchanie<sup>53</sup>. Krawczycki w wielkich planach pokazuje bliski i cielesny kontakt z końmi, ich parującą, ciepłą i wilgotną skórę, a nie jedynie wizualne piękno. Międzygatunkowe więzi podkreśla też tytuł filmu, *Słoń*, który odnosi się do Bartka (słoń w składzie porcelany?, filmowe: “człowiek-słoń”? lub “duże zwierzę”?, słoń jako talizman szczęścia?). Dzięki temu świat zwierzęcy zyskuje większą autonomię nie tylko w zakresie przedstawienia, lecz także podmiotowego traktowania. Stąd gest uwolnienia psa jest przejściem od zoonarracji, gdzie zwierzęta są bohaterami opowieści, do zookrytyki, gdzie respektuje się prawa, które im przysługują<sup>54</sup>.

Połączenie tematyki queerowej z problematyką wiejską sprawia, że wewnątrz wydawałoby się monolitycznej tradycyjnej kultury wiejskiej, podporządkowanej w znacznej mierze perspektywie judeochrześcijańskiej, powstają przestrzenie o bardziej inkluzywnym charakterze. Ich obecność wynika z dokonujących się przemian światopoglądowych, wzrostu wrażliwości ekologicznej i kryzysu dotychczasowych systemów religijnych. Alternatywne tradycje i perspektywy pozwalają na uwzględnienie bardziej egalitarnych stanowisk odsyłających do pastoralizmu, pogańszczyzny, animizmu, kultury ludowej czy zookrytycyzmu. Co ciekawe, ujęcia te są specyficzne dla obszaru wiejskiego, który w ten sposób staje się paradoksalnym sojusznikiem nienormatywności, tworząc z nią koalicje. Odsłonięcie wspomnianych tradycji prowadzi do rozbijania bądź problematyzacji dualistycznych kategorii, takich jak: ludzki/nieludzki, człowiek/materia, natura/kultura, wiejski/miejski, tradycyjny/nowoczesny oraz zakwestionowania hierarchicznego modelu świata na rzecz jego bardziej demokratycznej wizji. Perspektywa ta uświadamia także, że opresja heteronormatywności wobec nienormatywnych tożsamości seksualnych wpisuje się w szerszy kontekst, który objawia różnorodność źródeł i form nacisku. Niemal w każdym z filmów w drugim planie zjawiają się strażnicy tradycyjnych wzorców: agresywni, przemocowi, niewyrozumiali – a jednocześnie głęboko nieszczęśliwi – ojcowie-patriarchowie, którzy stają się figurą wspartej przez religię antropocentrycznej arogancji. Wspomniane dzieła sugerują, że przewyciężenie jej przyniosłoby korzyść nie tylko marginalizowanym

---

52. Zob. Laura Marks, “Logika zapachu”, przeł. Maciej Topolski, *Opcje* 1 (2018), <http://web.archive.org/web/20190623104212/http://opcje.net.pl/laura-marks-logika-zapachu/> (26.09.2024).

53. Podobne obwąchiwanie inicjujące akt seksualny znajdziemy także w przyjmującym perspektywę ekokrytyczną *Pokocie* (2017) Agnieszki Holland.

54. Zob. Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe “Śląsk”, 2016), 318–319.

grupom i jednostkom, lecz także tym, którzy hołdują dotychczasowemu systemowi wartościom, oraz wszelkim ludzkim i nie-ludzkim istnieniom.

## Bibliografia

- Barcz, Anna. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2016.
- Błochowiak, Jarosław. “Między ekstazą a zakazem. Homoerotyzm w *Ferdynandzie* Witolda Gombrowicza”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2008), 79–95.
- Chollet, Mona. *Czarownice. Niezwykła siła kobiet*, przeł. Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2019.
- Fiedorczyk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Filipowicz, Anna. “Słowiański ‘Nowy Animizm’. Wokół badań terenowych polskiego romantyzmu”. *Czas Kultury* 2 (2020), 115–121.
- Filipowicz, Anna. “Zaktualizować przeszłość. Nowy animizm jako rodzima ‘perspektywa ratunkowa’”. *Sensus Historiae* 1 (2020), 183–193.
- Foucault, Michel. “Inne przestrzenie”, przeł. Agnieszka Rejnia-Majewska. *Teksty Drugie*, 6 (2005), 117–125.
- Gaard, Greta. “Toward a Queer Ecofeminism”. *Hypatia* 12, nr 1 (1997), 137–156.
- Jagielski, Sebastian. *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. Kraków: Universitas, 2013.
- Johnston, Lynd, Robyn Longhurst. *Space, Place, and Sex: Geographies of Sexualities*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2009.
- Krawczycki, Kamil. “Tylko to się liczy: zrobić film”, rozm. Maja Głogowska. *Kino* 11 (2022), 30–33.
- Kubiak, Zygmunt. *Mitologia Greków i Rzymian*. Kraków: Znak, 2013.
- Kuczok, Wojciech. *Widmokrąg*. Warszawa: W.A.B., 2004.
- Marks, Laura. “Logika zapachu”, przeł. Maciej Topolski. *Opcje* 1 (2018). <http://web.archive.org/web/20190623104212/http://opcje.net.pl/laura-marks-logika-zapachu/>
- Marzec, Andrzej. “‘Jesteśmy połączonym z sobą światem’ – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty”. *Teksty Drugie* 2 (2018), 97.
- Mortimer-Sandilands, Catriona, Bruce Ericksons. “Introduction. A Genealogy of Queer Ecologies”. W: *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, red. Catriona Mortimer-Sandilands, Bruce Ericksons, 1–47. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Nijakowski, Lech. M. *Domeny symboliczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007.
- Podsiadło, Magdalena. “Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych”. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu* 3 (2019). <https://akademiapolskiego filmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691>

- Ritz, German. *Nić w labiryncie pożądania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002.
- Shuttleton, David. "The Queer Politics of Gay Pastoral". W: *De-Centring Sexualities: Politics and Representation Beyond the Metropolis*, red. Richard Phillips, David Shuttleton, Diane Watt, 123–142. London: Routledge, 2000.
- Sobolczyk, Piotr. "Homogotycki skandal według Michała Choromańskiego", *Czytanie Literatary: Łódzkie Studia Literaturoznawcze* 3 (2014), 239–262.
- Todd, Ian Scott. "Outside/In: Abjection, Space, and Landscape in *Brokeback Mountain*". *Scope* 13 (2009), 1–12.

## Filmografia

- Horror w Wesołych Bagniskach*, reż. Andrzej Barański. Skorpion Art Film, Polska, 1995.
- Kochankowie z Marony*, reż. Izabella Cywińska. SPInka, Polska, 2005.
- Maurycy*, reż. James Ivory. Merchant Ivory Productions, Wielka Brytania, 1987.
- Senność*, reż. Magdalena Piekorz. Vision Film Distribution, Polska, 2008.
- Słoń*, reż. Kamil Krawczycki. Tongariro Releasing, Polska, 2022.
- Szarlatan*, reż. Agnieszka Holland. Gutek Film, Polska, 2020.
- Tajemnica Brokeback Mountain*, reż. Ang Lee. Monolith Plus, USA, 2006.
- W imię*, reż. Małgorzata Szumowska. Kino Świat, Polska, 2013.
- Wszystkie nasze strachy*, reż. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt. Kino Świat, Polska, 2021.