

# Ewa Opałka

---

## Nawiedzony szklany dom : romans lesbijski a przestrzeń publiczna w filmie "Chloe" Atoma Egoyana

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (137), 186-204

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Ewa OPAŁKA

### Nawiedzony szklany dom – romans lesbijski a przestrzeń publiczna w filmie *Chloe* Atoma Egoyana

It is the uncanny house that the heroine is forced to inhabit  
– and to explore.

Patricia White *Uninvited*

Taking the figure of the phantom one step further, we may ask  
if the lost of the public is constructed to deny that  
democratic public sphere must, in some sense, be a phantom.

Rosalyn Deutsche *Evictions*

Myślę, że zawsze dobrze radziłam sobie ze słowami. W mojej profesji umiejętność opisan-  
nia tego, co właściwie się robi jest równie istotna, jak samo wykonywanie czynności.  
Trzeba wiedzieć, w którym momencie coś powiedzieć, jakie dobierać słowa. [...] Mogę  
stać się dziewczyną, z którą całowałeś się po raz pierwszy albo przeobrazić w modelkę  
z *Playboya*, którego znalazłeś mając dziewięć lat. Jestem twoją sekretarką? Twoją córką?  
Może jestem nauczycielką matematyki, której nie cierpiałeś? Wiem jedno – jeśli zrobię  
wszystko poprawnie, mogę stać się twoim żyjącym, oddychającym marzeniem. I wtedy  
właśnie – zniknę.

Film *Chloe* Atoma Egoyana rozpoczyna monolog wewnętrzny tytułowej boha-  
terki, któremu w sferze wizualnej towarzyszy portretowanie jej poprzez powolne,  
sprawiające wrażenie zmysłowego ślizgania się po skórze, ruchy kamery. W za-  
ciemnionym pomieszczeniu, naprzeciw wielkiego, choć lekko zamazującego odbi-  
cie lustra, ubrana w bieliznę Chloe dopełnia swoją skąpą garderobę o charaktery-  
styczną, staromodną, srebrną szpilkę do włosów. Ten gest wykonany za pomocą  
charakterystycznego rekwizytu (podłużna szpilka konotująca falliczność i groźbę  
kastracji to nieodzowny ekwipunek kobiet fatalnych o niesprecyzowanej tożsa-

mości seksualnej) jednocześnie metaforycznie dopina akt wytwarzania obrazu – bohaterka staje przed lustrem jako piękny obiekt – filmowy przedmiot pożądania.

Ostatnim słowem Chloe odnoszącym się do ucieleśnienia fantazmatu – działania wpisanego w pracę luksusowej prostytutki (elementy tej pracy bohaterka wyszczególnia w swojej wypowiedzi) – towarzyszy jej wyjście z hotelu na ulicę, w obręb przestrzeni, którą określić można jako publiczną. Kilka kolejnych ujęć kamera wykonuje z niesprecyzowanych punktów widzenia (przywodzących na myśl wielość perspektyw, z jaką możemy mieć do czynienia na ruchliwej ulicy), aby następnie usytuować się znów w obrębie budynku, na poziomie któregoś z pięter, za szybą. Anonimowe spojrzenie po chwili skojarzone zostaje z postacią Catherine – głównej bohaterki filmu, spoglądającej z wysokości swojego sterylnego gabinetu lekarskiego na tętniącą życiem, chaotyczną, ale pociągającą, obserwowaną z dystansu, wielkomięjską ulicę Toronto.

Otwierająca scena w szkicowy sposób kreśli najistotniejsze punkty odniesień, wokół których buduje się fabuła filmu Atoma Egoyana. Centralną kategorią jest w niej (jak w wielu innych, klasycznych filmach reżysera, jak choćby *Ararat* czy *Family Viewing*) spektakl filmowy oraz problem reprezentacji i medialnego zapośredniczenia. Intrygującym założeniem i pewnym *novum* w twórczości Egoyana jest usytuowanie w centrum opowiadanej historii kobiecej bohaterki (Chloe) niejako bezpośrednio ucieleśnioną samo medium filmowe, stanowiącej poniekąd jego zmaterializowaną metaforę. Jednocześnie dramaturgia filmu wspiera się z jednej strony o formułę erotycznego thrillera, z drugiej – lesbijskiego romanisu. Historia nosząca znamiona konfliktu, mającego swoje źródło w odczuwanym przez Catherine kryzysie wyznawanych przez nią mieszczańskich wartości, to jednak przede wszystkim opowieść o homoerotycznej fascynacji czy wręcz obsesji. Film łącząc wątek pożądania kobiety przez inną kobietę z charakterystycznie Egoyanowską refleksją nad kryzysem reprezentacji, odsyła zarówno do szeroko opisywanego w teoretyczno-filmowej literaturze feministycznej problemu z przedstawieniem odczuwanego przez kobiety pożądania, jak również do kwestii kobiecego widza. Celem mojego artykułu byłoby natomiast nakreślenie relacji, jakie łączą opisane powyżej zagadnienia ze sposobem ukazywania w filmie Egoyana współczesnej architektury czerpiącej z tradycji modernizmu w relacji do zagadnienia przestrzeni publicznej.

Powracając w *Chloe*, a obecnym również we wcześniejszych filmach reżysera, motywem, jest umieszczanie różnego rodzaju przestrzeni i miejsc w specyficznym kontekście znaczeniowym. Charakterystyczne dla Egoyana pytanie o aktualność tradycyjnego podziału na przestrzeń prywatną i publiczną, na kojarzoną w kulturze z poczuciem bezpieczeństwa sferę domowego zacisza oraz trudną do skategoryzowania, łączoną z kondycją tożsamościowego rozbicia sferą zewnątrz – ulic, barów, klubów i zaułków, pojawia się w *Chloe* w połączeniu z refleksją nad statusem współczesnej architektury, czerpiącej z tradycji modernizmu oraz postmodernistycznej. W filmie będącym w znacznej mierze portretem Toronto jako współczesnej metropolii, *gros* scen rozgrywa się na tle, a tym samym wobec swoistych

ikon architektury współczesnej: Royal Conservatory of Music projektu Kuwabara Payne McKenna Blumberg Architects, Royal Ontario Museum autorstwa Daniela Liebeskinda czy Art Gallery of Ontario Franka Ghery. Warto zauważyć, że wszystkie budynki, których projekty sygnują nazwiska gwiazd współczesnej architektury, stanowią siedziby instytucji kultury i sztuki. W filmie Egoyana przestrzenie te grają dwuznaczną rolę – z jednej strony poprzez reprezentowanie tzw. kultury wysokiej „zabezpieczają” nieokreśloną przestrzeń publiczną eksplorowaną przez powiązanych ze środowiskiem akademickim, wywodzących się z klasy średniej bohaterów. Z drugiej, co charakterystyczne dla Egoyana, stanowią miejsce produkcji zinstytucjonalizowanej iluzji, są domeną związanego ze sztuką pozoru. To także przestrzenie oddzielenia – utrzymujące pozór przestrzeni publicznych, *de facto* elitarystyczne i niedemokratyczne, odseparowujące bohaterów, w szczególności zaś kreowaną przez Julianne Moore Catherine, od b r u d n e j, niemożliwej do jednoznacznego skategoryzowania, niepokojącej, ale stanowiącej poznawcze wyzwanie i wyzwalającej nielinearne, nieukierunkowane pożądanie heterogenicznej przestrzeni ulicy.

Charakterystyka różnych rodzajów przestrzeni wprowadzana jest konsekwentnie od pierwszych scen filmu. Catherine widzi „pracującą na ulicy” Chloe z okna prywatnego gabinetu lekarskiego. Bohaterka wykonuje zawód ginekologa – scena badania pacjentki (również związanej ze sferą kultury baletnicy) ukazuje główną bohaterkę jako postać całkowicie wpisującą się w dyskurs racjonalistyczny, medykaliżujący i mechanizujący cielesność i seksualność. Obrazuje to krótka wymiana zdań z pacjentką: „Uprawia pani bezpieczny seks? – Nigdy nie miałam orgazmu. – W wyniku stosunku seksualnego? – Właściwie można powiedzieć, że nigdy nie uprawiałam seksu. Nie łapię tego. – Och, orgazm to tylko wynik zsumowania się kilku czynników, zasadniczo bierze się z techtaczki. Nie ma w tym żadnej magii”. Miejsce pracy Catherine, gabinet ginekologiczny, jest więc z jednej strony przestrzenią publiczną, ale z ograniczonym dostępem, związaną z cielesnością, ale z drugiej strony od tej cielesności odseparowaną, zabezpieczaną przez sterylny, zdroworoządkowy, nowoczesny dyskurs klasy średniej.

Z kolei przestrzenie związane z profesją Davida, męża Catherine (Liam Neeson), wykładowcy akademickiego, specjalisty od muzyki klasycznej i opery, to uniwersyteckie aule, sale koncertowe *etc.*, mieszczące się we wspomnianych już przeze mnie instytucjach kultury i sztuki. Scena, w której po raz pierwszy widzimy męża Catherine w charakterystyczny dla Egoyana sposób wprowadza wątek iluzoryczności wytworów sztuki jako elementów spektaklu, zwodzi samych odbiorców *Chloe*. Bohater prowadzi gościnny wykład, w trakcie którego analizuje *Don Giovanniego* W.A. Mozarta. Zakończeniu zajęć towarzyszy rozluźniona atmosfera – studenci odśpiewują wykładowcy sto lat, nastawione na flirt studentki próbują wyciągnąć go na piwo. Gdy opierający się początkowo bohater ostatecznie nie dociera na bombastyczne przyjęcie urodzinowe organizowane przez Catherine w Toronto, zarówno w samej bohaterce, jak i widzach zaczyna kiełkować podejrzenie, czy David nie jest współczesną wariacją na temat *Don Juana*.

Wszystkie przywołane w opisanych scenach rodzaje przestrzeni: publiczna przestrzeń ulicy, na poły publiczna, ale elitarystyczna przestrzeń pracy dwójki bohaterów oraz prywatna przestrzeń mieszczańskiego domu stanowią nie tylko znaczące tło, ale przede wszystkim powodują napędzającą akcję filmu dramaturgiczne zwroty. W sposobie ukazywania miejskich krajobrazów *Chloe* odsyła przede wszystkim do *Klubu Exotica* (1994) będącego „pierwszym filmem Atoma Egoyana, w którym odnajdziemy nawiązania do poetyki kina gatunków”<sup>1</sup>, i który „jest dyskursem na temat spojrzenia. Metaforyczną funkcję pełni [w nim] lustra weneckie, za którymi ukrywają się bohaterowie. Wskazują one na motyw uwięzienia w pułapce i kontrolę, ale funkcjonują również jako mechanizm obronny lub sposób monitorowania przestrzeni publicznej”<sup>2</sup>. Weneckie lustra – element scenerii nocnego klubu, miejsca odgrywania „erotycznego spektaklu” – powracają w zmodyfikowanej formie w fabule *Chloe*, zapośredniczającej, podobnie jak *Klub Exotica*, formułę thrilleru erotycznego, a także w pewnym stopniu stanowiącej tawestację filmu gotyckiego (o czym w dalszej części artykułu). Zamiast lusterek weneckich pojawiają się tu szklane tafle okien i ścian stanowiące integralny element architektury zamieszkiwanego przez Catherine i jej rodzinę domu. Symptomatyczne przeniesienie i przetransponowanie elementu architektury wnętrza z n i e b e z p i e c z n e j, niedefiniowalnej, będącej domeną iluzji przestrzeni klubu *go-go* w obręb domu – bezpiecznej przystani, ostoji mieszczańskiej tożsamości – wskazuje na rodzaj zaburzenia, któremu ulega główna bohaterka. Wiąże się ono ze stanem paranoi uruchamiającej mechanizm projekcji.

Charakterystyczne dla kanadyjskiego reżysera kwestionowanie wiary w obraz i reprezentację, podkreślanie niepokojących efektów zapośredniczenia medialnego są w *Chloe* odzwierciedlone nawet na poziomie wyboru scenerii zdjęć. Dom jako silnie nacechowane symbolicznie, centralne miejsce akcji filmu to s z k l a n y d o m o pozornie transparentnych ścianach. Twórcy wykorzystali dwa istniejące w rzeczywistości budynki – wizerunku zewnętrznego użycza Heathdale House projektu Teeple Architects, przeszklone wnętrza pochodzą zaś z Ravine House studia Drew Mandel Design. Oba budynki stanowią bardzo ciekawe przykłady współczesnego mieszkaniowego *designu*, w tle którego bez trudu odkryć można specyficzną „filozofię projektowania” czy też może prądy myślowe kształtujące współczesne trendy architektoniczne, urbanistyczne i designerskie, odzwierciedlają stosunek do kategorii wnętrza i zewnątrz, przestrzeni prywatnej i przestrzeni publicznej.

Odnosząc się do konkretnych, istniejących budynków, które w filmie Egoyana stanowią przestrzeń domu Catherine, warto zacytować opisy towarzyszące ich prezentacji na stronach internetowych macierzystych pracowni architektonicznych. „Grający” fasadą Heathdale House powstał w wyniku

renowacji i przebudowy powstałego w 1930 roku domu, usytuowanego od południowej strony jaru. Projekt prezentuje model transformacji i modernizacji tradycyjnej, charak-

<sup>1</sup> K. Loska *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana*, Rabid, Kraków 2006, s. 151.

<sup>2</sup> Tamże, s. 155.

## Dociekania

terystycznej dla ulic Toronto architektury rezydencyjnej, poprzez rygorystyczną eksploatację połączeń starych i nowych elementów<sup>3</sup>,

natomiast „używający” swoich wnętrz Ravine House

koncentruje się na leśnym tle jaru. [...] Szklane ściany wyznaczają podział na wewnątrz i zewnątrz, stalowa konstrukcja umożliwia otwieranie się przestrzeni na jar, co poprzez zastosowanie szklanych ścian i mahoniowych paneli pozwala na swobodny i bezpośredni dostęp do tego, co na zewnątrz. [...] Poprzez wymienione elementy budynek łączy nowoczesny dom z jego dzielnym usytuowaniem [...].<sup>4</sup>

Chociaż opis pierwszego budynku akcentuje umiejętne łączenie starych i nowych elementów architektonicznych, zwracając tym samym uwagę na potrzebę zachowywania ciągłości tradycji, oba przytoczone fragmenty podkreślają przede wszystkim nowoczesność projektów. Innowacyjność formy łączy się w tych opisach z konsekwentnym zachowaniem ducha modernizmu w rozumieniu pewnego specyficznego spojrzenia na samą funkcję projektowania, jego wpływu na życie codzienne. Poszukując najbardziej adekwatnej definicji modernizmu, wykraczającej poza ograniczone rozumienie go w kategoriach stylu, Andrzej Szczerski, autor tomu *Modernizacje*, poświęconego specyfice środkowo- i wschodnioeuropejskich odmian tego prądu w sztuce, zwraca się ku kryteriom zaproponowanym przez Christophera Wilka. Kurator wystawy *Modernism. Design and New World 1914-1939* stwierdza, że

modernizm należy postrzegać nie jako styl i kolejny -izm, ale heterogeniczny zbiór idei odnoszących się do działalności wielu ugrupowań artystycznych i pojedynczych artystów zainteresowanych budową „nowego, lepszego świata” i odrzuceniem tradycji, a także przekonanych o konieczności ponownego rozpoczęcia historii.<sup>5</sup>

Jednocześnie obaj badacze zwracają szczególną uwagę na totalność modernistycznego podejścia, związaną z nim chęć projektowania nie tylko materialnych wytworów, lecz także poszczególnych płaszczyzn życia nowoczesnego człowieka – „równie istotne jak na przykład projekty wnętrz okazywało się wysportowane ciało zamieszkujących w nich ludzi, a w latach 30. XX wieku także fascynacja naturą traktowaną jako źródło inspiracji formalnych i technologicznych”<sup>6</sup>. Chociaż w *Chloe* wykorzystane zostały budynki zaprojektowane współcześnie (w pierwszej dekadzie XXI wieku), kilka dziesięcioleci po postmodernistycznym zwrocie, jaki dokonał się w architekturze i ogólniej – w projektowaniu na przełomie lat 70. i 80.

<sup>3</sup> <http://www.taylorsmyth.com/portfolio/residential/heathdale/>, data dostępu: 15.08.2012.

<sup>4</sup> <http://www.drewmandeldesign.com/index.php?/projects/ravine-house/>, data dostępu: 15.08.2012.

<sup>5</sup> A. Szczerski *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918-1939*, Muzeum Sztuki, Łódź 2010, s. 10.

<sup>6</sup> Tamże.

ubiegłego stulecia, to jednak, zwłaszcza w przypadku Ravine House, wybrzmiewają w nich charakterystyczne dla modernistycznego podejścia założenia, przede wszystkim zaś transparentność, funkcjonalność, pewna sterylność oraz właśnie specyficzny stosunek do przyrody. Projektowanie w duchu modernistycznym pozostaje symbolem zuniwersalizowanego postępu, w pewnym stopniu jest też skierowane do klasy średniej i z nią zintegrowane.

Zanim przejdę do szerszego omówienia znaczenia, jakie w filmie Atoma Egoyana zajmuje architektura inspirowana modernizmem i w jaki sposób łączy się ona ze stosunkiem reżysera do kategorii nowoczesności i ponowoczesności, chciałabym w tym miejscu usytuować figurę domu w kontekście bardziej bezpośrednio związanym z feministycznymi badaniami filmoznawczymi. Dom i domowość w kulturze, w tym oczywiście w kinie, posiadają wektor genderowy, są kojarzone z kobiecością. Teresa de Lauretis w swoim klasycznym, odwołującym się do myśli formalistów rosyjskich tekście *Desire in Narrative* zauważa, że to, co kobiece, jest w narracji wiązane bardziej z miejscem niż z działaniem:

Pary opozycji, takie jak wewnątrz/zewnątrz, surowe/gotowane czy żywe/martwe, wydają się być prostymi pochodnymi fundamentalnej opozycji pomiędzy granicą a przejściem. A jeżeli przejście może odbywać się w dowolnym kierunku, z wewnątrz na zewnątrz i *vice versa*, od życia do śmierci i na odwrót, wszystkie te terminy są przewidziane dla pojedynczej figury herosa, przekraczającego granicę i zagłębiającego się w inną przestrzeń. Działając w taki sposób bohater, mityczny podmiot, jest konstruowany jako istota ludzka i jako mężczyzna, jest aktywną zasadą działania kultury – inicjuje rozróżnienie, tworzy różnicę. Natomiast kobieta nie jest podatna na transformację, na przejście od życia do śmierci. Stanowi element wątku-przestrzeni, *topos*, opór, matrycę i materię.<sup>7</sup>

Patricia White, koncentrując się z kolei na figurze nawiedzonego domu – miejsca akcji gotyckich filmów grozy – pisze: „Dalsze powiązania między znaczoną kobiecością i domowością nie wydają się niczym niezwykłym: w kinie pojawiają się one we wszystkich możliwych gatunkach od westernu po melodramat”<sup>8</sup>. Jednak to właśnie w filmach gotyckich spotkać można specyficzne utożsamienie posępnej, nieprzyjaznej posiadłości z samą kobietą czy też przetransponowanymi w sferę symboliczną elementami kobiecej fizjologii. Barbara Creed poszukująca w filmach grozy „kobiecej potworności”, nawiązując do freudowskiej koncepcji *niesamowitego* (*Unheimlich*) oraz do teorii abiektu Julii Kristewej, pisze wprost o gotyckim nawiedzonym domu jako o metaforze kobiecego łona/macicy.

Niesamowite [*Unheimlich*] jest miejscem „znanym od dawien dawna”, miejscem, z którego jednostka wzięła swój początek, a z którego została wyalienowana poprzez represję. [...] Freud zaznacza, że w niektórych odmianach języków germańskich termin „n i e s a -

<sup>7</sup> T. de Lauretis *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984, s. 119. Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego w tym artykule pochodzą od autorki – E.O.

<sup>8</sup> P. White *Uninvited. Classical Hollywood cinema and lesbian representability*, Indiana University Press, Bloomington 1999, s. 75-76.

## Dociekania

m o w i t y [*Unheimlich*] dom” można przetłumaczyć jedynie jako „n a w i e d z o n y dom”. Dom nawiedzony jest przez ducha bądź ślad pamięci sprawiający, że jednostka powraca do wcześniejszej, być może ukształtowanej właśnie w łonie, więzi z matką.<sup>9</sup>

Jednocześnie to właśnie kobieca bohaterka filmu gotyckiego, czego przykładu dostarczają chociażby *Rebeka* (1940) Alfreda Hitchcocka czy *Tajemnica za drzwiami* (1948) Fritza Langa, musi skonfrontować się z nawiedzonym domem, zbadać i odkryć jego sekrety. Jak podkreślają cytowane badaczki, gotyckie filmy grozy często określane są jako „paranoiczne filmy kobiece” – ich bohaterki cierpią na rodzaj obsesji czy też manii prześladowczej, nie potrafią dociec motywów postępowania najbliższych im osób (zwykle jest to podejrzewany o mordercze zamiary mąż).

Paranoiczna obsesja stanowi podstawowy motor działań głównej bohaterki filmu Egoyana. Kompulsywnie podejmowane próby dotarcia do prawdy oraz towarzyszące Catherine poczucie bycia oszukiwaną przez męża nie wiążą się jednak z lękiem przed zbrodnią, ale z podejrzeniami o zdradę. Mimo tej różnicy, warto przyrzeć się subtelnym relacjom wiążącym *Chloe* z tradycją gotyckich filmów grozy. Chociaż nic nie wydaje się bardziej odległe od zmurszałej, wiktoriańskiej posiadłości niż współczesna, odnosząca się do modernizmu miejska architektura, jednak to właśnie opisana powyżej mieszczańska rezydencja Stewartów, na scenografię której złożyły się Heathdale House i Ravine House, stanowi postmodernistyczną wariację Atoma Egoyana na temat gotyckiego nawiedzonego domu.

W tym kontekście warto przyrzeć się kilku scenom filmu, w których Catherine skonfrontowana zostaje z przestrzeniami szklanego domu. Pierwsza ze scen ukazuje bohaterkę jako gospodynię urządzonego z mieszczańską pompą przyjęcia organizowanego z okazji urodzin Davida. Kamera śledzi ubraną w czerwoną sukienkę Catherine, która w wprawą, wśród niezobowiązujących towarzyskich small talków, porusza się w gęstym tłumie zaproszonych gości. Sposób filmowania bohaterki podkreśla jej pewność siebie, a także utożsamienie z przestrzenią domu. Sytuacja ta zmienia się w chwili, gdy wzorowa gospodyni odbiera telefon od męża – wchodząc po schodach, znajduje się na wyższym piętrze. Informacji o tym, że David nie pojawi się na przyjęciu, towarzyszy ujęcie z ptasiej perspektywy – zdystansowana i dodatkowo oddzielona szklaną szybą Catherine, spogląda z góry na patrzących wyczekująco gości. Kielkującemu stanowi niepewności i zachwianiu tożsamościowego bezpieczeństwa w sferze wizualnej towarzyszy wytworzenie atmosfery opresji o charakterze przestrzennym związanej z wystawieniem bohaterki na zintensyfikowane spojrzenie.

Fabuła filmu konsekwentnie rozwija wątek utraty poczucia bezpieczeństwa skojarzonego ze zmianą statusu przestrzeni prywatnej. Modernistyczna transparentność domu, możliwość przejścia na wylot przez kolejne ściany, która na płaszczyźnie symbolicznej oddaje przejrzystą strukturę rodzinnego życia inteli-

<sup>9</sup> B. Creed *The monstrous feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, New York–London 1997, s. 54.



genckiej klasy średniej, zmienia się w przestrzeń zbudowaną z nakładających się na siebie, zwielokrotnionych odbić, specyficznych wizualnych kolaży uniemożliwiających jednoznaczną ocenę tego, co bohaterka właściwie widzi. Poprzez zabiegi montażowe kumulujące ujęcia poszczególnych fragmentów wnętrza domu, uzyskany zostaje efekt pewnej labiryntowości, nieprzewidywalności przestrzeni, w której porusza się Catherine. Ujęcia wykonywane z jej punktu widzenia charakteryzuje ujmowanie obrazu w ramę – tę funkcję spełniają właśnie framugi okien oraz wszystkie obramowania szklanych tafli – w ten sposób widzi ona swojego męża i syna w chwili, gdy emocjonalnie czuje się od nich coraz bardziej oddalona. Reżyser stosuje jednocześnie specyficzne kadrowanie, zwracając się ku formule obrazu w obrazie – w scenie, w której kobieta odkrywa, że u jej syna nocuje koleżanka, za plecami bohaterki widzimy fotografię przedstawiającą Catherine z synem (znacznie młodszym) w objęciach. W obrębie tego samego kadru Michael wraz z koleżanką ukazują się *vis-à-vis* Catherine – można ich jednak zobaczyć jedynie poprzez zapośredniczone odbicie. Widoczny na rodzinnej fotografii gest otaczania ramionami, obejmowania wskazywałby na funkcję wykadrowanego obrazu jako rodzaju zabezpieczenia i ustabilizowania relacji matka – syn. Poprzez zasugerowanie trzeciego, związanego z przestrzenią wymiaru, iluzja bezpieczeństwa zostaje rozbita, pojawia się poczucie dystansu, odległości stanowiącej jednocześnie p u s t e m i e j s c e podatne na projekcję<sup>10</sup>.

W prerażającej, gotyckiej posiadłości rodzinnej [...] żadne drzwi, schody, lustro, portret nigdy nie są po prostu tym, czym się wydają. Tytuł filmu Fritza Langa *Tajemnica za drzwiami* (*Secret beyond the door*) podsumowuje enigmatyczność wielu „kobiecych filmów o paranoi”, w których pytania o motywy działania męża stają się przyczynkiem do poszukiwań prowadzonych w obrębie domu [...].<sup>11</sup>

Patricia White rozwijając refleksję na temat figury nawiedzonego domu podkreśla, że jest on „projekcją nie tylko kobiecego ciała, ale też kobiecego umysłu”<sup>12</sup>. Paranoja doświadczana przez bohaterkę gotyckiego filmu była odczytywana przez feministyczne badaczki, przede wszystkim zaś przez Mary Ann Doane w klasycznej już książce *The desire to desire*<sup>13</sup>, jako mechanizm „zabezpieczający” ją przed

<sup>10</sup> „W filmie Egoyana transgresja wiąże się zarówno z seksualnością, jak i śmiercią, wyłania się z ontologicznej pustki, jaka powstała po stracie obiektu miłości. Rytuał [...] jest próbą odtworzenia mitu nieskalanej miłości, szansą na przywrócenie utraconej niewinności – w przypadku *Chloe* utrata obiektu miłości odnosiłaby się do utraty kontaktu z Davidem i Michealem, a seria paranoicznych projekcji, które stają się udziałem Catherine, wiąże się zarówno z seksualną transgresją (relacja homoerotyczna), jak i ze zrytualizowanym erotycznym spektaklem”. K. Loska *Tożsamość i media*, s. 162.

<sup>11</sup> P. White *Uninvited*, s. 77.

<sup>12</sup> Tamże, s. 77-78.

<sup>13</sup> M.A. Doane *The desire to desire. The woman's film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

homoseksualnym pożądaniem. Odnosząc się do przeprowadzonych przez Zygmunta Freuda analiz przypadków tego zaburzenia<sup>14</sup>, Doane stwierdza, że „paranoja [...] zostaje technicznie zdefiniowana jako obrona przed homoseksualizmem oraz jako efekt towarzyszący «fiksacji na fazie n a r c y s t y c z n e j»”<sup>15</sup>. Paranoiczna narracja polegałaby na ciągłym odczuwaniu bycia obserwowaną, co z kolei wiązałoby się z lękiem przed byciem przyłapaną na kompromitującej czynności<sup>16</sup>. „Kobieca paranoja znalazła zatem swoje psychoanalityczne wytłumaczenie w projekcji cielesnego doznania dokonanej z wewnątrz na zewnątrz, w przemieszczeniu w rzeczywistość zewnętrzną”<sup>17</sup> – w ten sposób wytłumaczone zostaje uruchomienie mechanizmu projekcji towarzyszące doświadczanej przez kobiety paranoi. Autorka tłumaczy, że ciągłe przemieszczenie takiego wewnętrznego doznania w obręb przestrzeni na zewnątrz oraz towarzyszący paranoi brak jednoznacznego rozróżnienia na podmiot i przedmiot, powoduje upłynnienie granicy pomiędzy nimi. „Tę destabilizację opozycji pomiędzy podmiotem a przedmiotem najsilnie wykazuje kompensacyjny mechanizm specyficzny dla paranoi – projekcja”<sup>18</sup>. Doane wskazuje, że w filmach gotyckich mamy właśnie do czynienia z takim mechanizmem projekcji, co powoduje, że tego rodzaju filmowa formuła działa metakrytycznie wobec samego aparatu kinematograficznego, wskazując na „kryzys wizualizacji w relacji do seksualności”. Chodziłoby oczywiście o kryzys dotyczący reprezentacji „kobiecego” pożądania czy też bardziej szczegółowo – pożądania kobiety przez kobietę.

W kontekście współczesnych filmów odwołujących się do gotyckiej formuły, a tym samym do problematyki reprezentacji lesbijskiego pożądania, warto na moment przywołać film w reżyserii Barbette Schroeder *Współlokatorka*. Oskarżana

14 Z. Freud, *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi*, w: tegoż *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1996, s. 105-167.

15 M.A. Doane *The desire to desire*, s. 142.

16 W rozdziale „Paranoia and Specular” M.A. Doane odwołuje się do opisanego przez Freuda przypadku cierpiącej na paranoję pacjentki, która odbywając stosunek seksualny w mieszkaniu mężczyzny, była przekonana, iż została sfotografowana przez ukrytego za zasłoną nieznanego mężczyznę. „Pragnienie, aby być ogladaną [związane z narcyzmem – przyp. E.O.], przekształca się w lęk przed byciem podglądaną bądź lęk przed aparatem systematyzującym i zarządzającym procesem patrzenia. [...] Przypominając, że ten przypadek [kobiecej paranoi] dotyczy młodej kobiety, która w trakcie uprawiania seksu ze swoim przyjacielem, słyszy hałas – stukanie bądź tykanie – które interpretuje jako odgłos aparatu fotograficznego robiącego jej kompromitujące zdjęcie. W swojej analizie Freud stawia w wątpliwość istnienie jakiegokolwiek dźwięku: «Nie wierzę, żeby zegar tykał, czy, że pacjentka słyszała jakikolwiek odgłos. Kobieta wytłumaczyła w ten sposób doznanie płynące z jej lechtaczki. Zaprojektowała je na zewnątrz i odebrała jako dźwięk znajdującego się na zewnątrz przedmiotu»”, tamże, s. 168.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 143.

przez krytyków o wybitnie homofobiczne i mizoginiczne przesłanie, *Współlokator-ka* w bardzo interesujący sposób ukazuje relacje łączące zagadnienia związane z architekturą, przestrzenią prywatną i publiczną właśnie z wątkiem homoerotycznej fascynacji i towarzyszącej jej paranoi. W filmie, w którym „podstawową funkcję pełni miejsce akcji [...], wykorzystujące wnętrze i zewnątrz budynku jako wsparcia konstrukcji psychologicznej bohaterki”<sup>19</sup>, fabuła koncentruje się na przedstawieniu erotycznej obsesji tytułowej współlokatorki, której podstawowy, związany z narcystyczną kondycją problem, wiąże się z niemożliwością wyznaczenia granic własnego *ego*. Rola architektury, która jest zarówno scenerią, jak i bohaterem filmu, wiąże się ze specyficzną lokalizacją w nowojorskim, usytuowanym na Manhattanie, wybudowanym w 1902 roku luksusowym apartamentowcu Ansonia. Jak pisze Lee Wallace, nowoczesne, wielokondygnacyjne apartamentowce budowane w Nowym Jorku na przełomie XIX i XX wieku stanowiły wyzwanie dla dotychczasowego uzależnionego od klarownej separacji przestrzeni prywatnej i publicznej<sup>20</sup> modelu życia rodzin wywodzących się z klasy średniej. Wiele z przestronnych apartamentów pozbawionych było kuchni czy jadalni i projektowanych z myślą o zredukowaniu funkcji związanej z utrzymaniem domu, co powodowało konieczność przededefiniowania linii podziału między przestrzenią prywatną a przestrzenią publiczną wytyczoną w domach przedstawicieli klasy średniej i usytuowanie aktywności pierwotnie zlokalizowanych w samym sercu rodzinnego życia, jak na przykład przygotowywanie i spożywanie rodzinnych posiłków, w przestrzeni komercyjnej i publicznej<sup>21</sup>. Odpowiedzialnością za rozpad heteroseksualnego związku i wpisanych we planów budowania rodziny, przedstawionych w pierwszych scenach filmu, oraz za wkroczenie postaci lesbijskiej do apartamentu zajmowanego przez główną bohaterkę filmu, obarczona zostaje niejako sama architektura i stojący za nią sposób myślenia o nowoczesnym, wielkomiejskim życiu. Poprzez wątek architektoniczny odzwierciedlający relację bohaterów do otaczającej ich przestrzeni, *Współlokator-ka* przemycia komentarz na temat lęków przedstawicieli klasy średniej przed rozpadem tradycyjnego, heteronormatywnego modelu rodziny.

Podobny rodzaj lęku można również odnaleźć w obrębie filmowej fabuły *Chloe*. Z jednej strony sposób wykorzystania współczesnej, ale odwołującej się do tradycji modernistycznych architektury, ukazuje ją jako ostoję, wsparcie modelu życia rodziny z klasy średniej. Jest to życie przejrzyste, uporządkowane, harmonijne – opis dwóch wykorzystanych jako scenografia budynków odnosi się również do zbalansowanego połączenia przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej, domowości i dzikości. Jednak problem tożsamościowego kryzysu Catherine sugeruje, że ta równowaga jest krucha. To, co oddziela i pozwala na zdystansowany wgląd w to,

---

<sup>19</sup> L. Wallace *Lesbianism, cinema, space. The Sexual life of appartaments*, Routledge, London–New York 2008, s. 66.

<sup>20</sup> Tamże, s. 69.

<sup>21</sup> Tamże, s. 69-70.

## Dociekania

co na zewnątrz – w sferę niepoddającą się udomowieniu dzikości – staje się przestrzenią niedefiniowalną, miejscem projekcji (nakładające się na szybie odbicia) i miejscem przejścia, transgresji (jest to miejsce pomiędzy, zajęcie którego grozi niespodziewanym, gwałtownym upadkiem w nieokreśloność przestrzeń na zewnątrz).

Czy okna, podobnie jak tradycyjne modele perspektywy, utwierdzają pozycję podmiotu pozwalając odseparowanemu spojrzeniu przenikać przez okno i panować nad światem umieszczonym w ramie jak nad odrębnym, zewnętrznym obiektem? A może okna pozwalają światłu – zewnętrznemu światu – wnikać do środka, ingerować w sposób widzenia, uniemożliwiać podmiotowi kontrolę nad otoczeniem i zaburzać bezpieczeństwo panujące we wnętrzu?<sup>22</sup>

Rosalyn Deutsch w rozdziale *Agorafobia* odwołuje się do analizowanej przez Thomasa Keenan figury okna – architektonicznego elementu rozgraniczającego i odróżniającego sferę prywatną od publicznej. Figura ta świetnie oddaje napięcie, które wyzwała w podmiocie usytuowanie pomiędzy tymi dwiema sferami. Jak wynika z analiz autorki, sama przestrzeń publiczna pozostaje we współczesnym dyskursie artystycznym, architektonicznym i politycznym tym, co niepokoi. Deutsch stwierdza, że charakteryzuje ją rodzaj demokratycznej niedefiniowalności.

W tym kontekście autorka przywołuje koncepcję sfery publicznej jako fantomu ukutą przez Waltera Lipmana w 1925 roku i przeformułowaną przez Bruce'a Robbinsa w książce *The Phantom Public Sphere*<sup>23</sup>. Gdy Lippmann używa wobec sfery publicznej określenia *fantom*, podkreśla pewną jej pozorność czy wręcz jej zanikanie – według niego sfera publiczna jest dostępna wyłącznie dla elit i przez nie zarządzana. Natomiast Robbins, odnosząc się do stanowiska Jurgena Habermasa, krytykującego pojmowanie tego, co publiczne, jako koherentnej całości, argumentuje, że

tradycyjnie pojmowana sfera publiczna jest fantomem w mniejszym stopniu dlatego, że nigdy w pełni nie realizuje fundujących ją założeń, a w większym dlatego, że wpisane w nią pojęcie społecznej koherencji jest samo w sobie zwodnicze, a wręcz opresyjne. Ideał niewymuszonej zgody [pomiędzy sferą prywatną a publiczną – przyp. E.O.], którą osiąga się poprzez rozum, jest iluzją zapewnioną poprzez wypieranie różnic i poszczególnych przypadków (*particularities*)<sup>24</sup>.

Znikanie, ulatnianie się tego, co publiczne także na płaszczyźnie estetycznych i politycznych dyskursów na temat przestrzeni, jest dla autora niepokojące – kiedy Robbins „łączy status publiczny pojmowany jako fantom z tendencją do rozplywania się w powietrzu, rozwija pojmowanie fantomu o element za-

---

22 R. Deutsch *Evictions. Art and spatial politics*, MIT Press, Cambridge 1996, s. 323.

23 B. Robbins *The phantom public sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

24 R. Deutsch *Evictions*, s. 320.

grożenia istnienia samej sfery publicznej”<sup>25</sup>. Ostatecznie podejmuje jednak próbę wyzyskania alternatywnych wariantów znaczenia i rozumienia fantomowości sfery i przestrzeni publicznej zadając pytanie: „czy pojęcie utraconej sfery publicznej jest konstruowane jedynie po to, by zaprzeczyć temu, że demokratyczna sfera publiczna musi, w pewnym sensie, pozostać właśnie fantomem?”<sup>26</sup>. O przestrzeni publicznej jako fantomie, przestrzeni rozumianej jako niejednorodna, heterogeniczna i zawieszona pisze także, cytowany uprzednio, Thomas Kenan, który łączy widmowy (*ghostly*) aspekt publicznego z pojawianiem się, a nie znikaniem, przestrzeni publicznej. Bardziej precyzyjnie – sugeruje, że sfera publiczna staje się fantomem właśnie w momencie jej znikania<sup>27</sup>. Reasumując – to właśnie próby wtłoczenia rozumienia przestrzeni publicznej w ramy homogenicznego opisu, koherentnej zwartej struktury powoduje jej rozplywanie się. Aby faktycznie nie zniknąć, musi pozostać niepodatnym na zniesienie fantomem.

„Jeśli zrobię wszystko poprawnie, mogę stać się twoim żyjącym, oddychającym snem. I wtedy właśnie – zniknę”. Otwierający *Chloe* fragment monologu wewnętrzny i autocharakterystyki tytułowej bohaterki traktuje o stawianiu się ucieleśnioną, ale jednocześnie ulotną fantazją. Znamionuje go znaczna doza niepokojącej widmowości. Bohaterka filmu Egozana w szeregu scen konsekwentnie kojarzona jest właśnie z publiczną przestrzenią ulic, hotelowych lobby, barów *etc.* Z punktu widzenia Catherine (usytuowanego za szybą gabinetu lekarskiego), utożsamionego ze sferą racjonalizmu i dystansu, parająca się zawodem ekskluzywnej prostytutki Chloe postrzegana jest z jednej strony jako to, co niedefiniowalne, niemieszczące się w obrębie mieszczańskiego porządku, z drugiej – pociągające i wciągające bohaterkę w otwartą, ale i brudną przestrzeń miasta. Przypisana do jego widmowej przestrzeni, sama Chloe w mniejszym stopniu jest duchem, w większym – medium.

Do spotkania Catherine i Chloe dochodzi w przestrzeni baru, gdzie tytułowa bohaterka umawia się ze swoimi klientami. Wybór tego miejsca jest charakterystyczny – przywoływana scena na przestrzeni całego filmu w sposób najbardziej bezpośredni sygnalizuje, że fabuła *Chloe* jest *de facto* ledwie kamuflowanym romansem lesbijskim. Jak wykazują teoretyczki badające specyfikę filmowych reprezentacji kobiecego homoseksualnego pożądania, miejskie bary to, oprócz szkół dla pensjonarek, najczęściej odwiedzone przestrzenie na topograficznej mapie lesbijskich romansów filmowych<sup>28</sup>. Związki filmowych scenerii z ukazywaniem lesbianizmu są jednak znacznie bardziej złożone i rozległe, ponieważ (jak podkreśla cytowana już uprzednio Lee Wallece):

homoseksualna opowieść w porównaniu ze swoim heteroseksualnym odpowiednikiem w mniejszym stopniu wspiera się na postaciach, w większym właśnie na scenerii. Zdol-

<sup>25</sup> Tamże, s. 321.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże, s. 322.

<sup>28</sup> Por. A. Weiss *The vampires and violets: Lesbians in film*, Penguin Books, London 1993.

## Dociekania

ność klasycznych tekstów filmowych do oddawania w sferze wizualnej tego, co gejowskie i lesbijskie przy jednoczesnym niewidocznianiu homoseksualizmu w obszarze narracji, została udokumentowana zarówno w popularnych jak i teoretycznych opracowaniach kina Hollywoodzkiego.<sup>29</sup>

W poczet „uprzywilejowanych” homoerotycznych kobiecych scenerii filmowych badaczka zalicza także przestrzeń mieszkania, które

jawi się jako kinematograficzny chronotop lesbianizmu [autorka odwołuje się do formalistycznej koncepcji fabuły Proppa – przyp. E.O.] – nie jest wyłącznie neutralnym miejscem akcji, ale przestrzenią w większym stopniu przeznaczoną do wspierania rozwoju lesbijskiej narracji aniżeli odnoszącą się do jakichkolwiek innych seksualnych tropów. Czasowo-przestrzenne współrzędne kinowego apartamentu wprowadzają w obręb reprezentacji kobiecą seksualność obarczoną osławionymi problemami w relacji do widzialności.<sup>30</sup>

Szczególnie interesujące (i zaskakujące) w kontekście filmu Atoma Egoyana jest wyjściowe stwierdzenie Wallece, opowiadającej się z większą sympatią po stronie filmów powstających jeszcze w czasach obowiązywania tzw. Kodu Haynese’a, kamuflujących w obrębie narracji wątki gejowskie czy lesbijskie, ujawniane jedynie poprzez „wizualne retro-narzędzia i techniki montażowe”, niż po stronie późniejszych, niepoddawanych cenzurze (hollywoodzkich) filmów, w których prezentowane bezpośrednio postaci homoseksualistów przedstawiane są jako „histeryczne, patologiczne, pogrążone w depresji i posiadające skłonności samobójcze”.

Powstały w 2009 roku film kanadyjskiego reżysera, który z całą pewnością nie musiał obawiać się cenzury, w dużej mierze posługuje się jednak przywoływanymi przez Wallece retro-narzędziami, sięgając po nie chociażby na poziomie inscenizacji czy wyboru miejsca akcji. Świadczy o tym przetransponowanie w obręb fabuły zmodyfikowanej figury nawiedzzonego domu czy konstruowanie paranoicznej bohaterki rodem z filmów gotyckich. Egoyan nie ukazuje postaci lesbijskich wprost – żadna z bohaterek świadomie nie identyfikuje się jako osoba o homoseksualnej tożsamości. Jednocześnie postać labilnej seksualnie Chloe budowana jest jako czarny charakter, typowa *femme fatale*, uosabiająca destrukcję tradycyjnego porządku, zagrożenie anihilacją modelu mieszczańskiej rodziny. Z drugiej jednak strony to właśnie odwołanie się reżysera do techniki kamuflowania homoseksualnego pożądanego, tendencja do opowiadania historii poprzez miejsca i scenerie, umożliwia odczytanie pierwotnie mizoginicznego i homofobicznego przekazu filmu *à rebours* – podobnie jak ma to miejsce w przypadku wspomnianego powyżej filmu *Współlokatorka*. Reżyserski zabieg sprawia, że punkt ciężkości przesunięty zostaje z samej historii na obserwację funkcjonujących w obrębie spektaklu filmowego, ulegających ciągłej reprodukcji mechanizmów stanowczego wypychania fenomenu lesbijskiego afektu na margines filmowej reprezentacji.

---

<sup>29</sup> L. Wallece *Lesbianism, cinema, space*, s. 1.

<sup>30</sup> Tamże, s. 2.

Spotkanie bohaterek, motywowane odczuwaną przez Catherine chęcią zgłębienia prawdy, dotarcia do źródeł (wymagowanej) męzowskiej zdrady, inicjuje biznesowo-erotyczną relację budowaną w oparciu o mechanizm projekcji rozumianej w kategoriach psychoanalitycznych, ale skojarzonej przez reżysera z projekcją filmową. Cathrine, pragnąc odzyskać kontrolę nad swoim małżeństwem, zleca Chloe uwiedzenie Davida, oferując w zamian sówite wynagrodzenie. Jednak tak zaprojektowana fabuła wyuzdanego, lecz wciąż heteroseksualnego romansu między młodszą kobietą a starszym mężczyzną, okazuje się być wyłącznie projekcją lesbijskiego pożądania odczuwanego przez dojrzałą kobietę. Snuta przez nią paranoiczna narracja o niewiernym mężu stanowi lękową odpowiedź na autentycznie odczuwane pragnienie nawiązania erotycznej wizji z Chloe. Egoyan w charakterystyczny dla siebie sposób sygnalizuje, że próby zbadania prawdy, poznania rzeczywistości muszą rozbić się o to, co ją zapośrednicza – o medium, które staje się jedyną dostępną realnością. Pojawieniu się tego medium, jego niezwykłej obecności towarzyszy przejawiana przez bohaterów potrzeba fikcji, inscenizacji, spektaklu. Na poziomie narracji filmowej zaaranżowany przez Catherine szpiegowsko-erotyczny spektakl przedstawiony zostaje niemal jako film w filmie. Kiedy bohaterka wprowadza młodą dziewczynę w szczegóły swojego planu – wyznacza miejsca spotkań, opisuje scenariusz, jej głos przetransponowany zostaje w obręb kolejnej, będącej rodzajem futurospekacji sceny, w których widzimy Chloe „zastawiającą sidła” na Davida. Zastosowany przez reżysera zabieg wskazuje na podważenie wiary w transparentność obrazu filmowego i stanowi rodzaj przestrogi – zgadzając się na reguły rządzące filmowym spektaklem, decydujemy się na poznanie zapośredniczone, stajemy się jednocześnie podatni na manipulację.

Druga część filmowej fabuły buduje się wokół sekretnych spotkań bohaterek, podczas których Catherine, a także widz, uwikłani zostają w serię fałszywych retrospekcji – opowieści stworzonych przez Chloe, opisującej rozwój romansu z Davidem. Obcujemy w nich z sekwencją wizualizacji zdrady odtwarzanych/wytwarzanych przez Chloe na potrzeby Catherine. Opłacając kolejne seanse (historia romansu i zdrady „sprzedawana” jest w odcinkach), kreowana przez Moore bohaterka posługuje się wynajętą dziewczyną jak narzędziem, traktuje ją instrumentalnie, jako medium – pośredniczkę, ale jednocześnie medium – bierną płaszczyznę skojarzoną z powierzchnią ciała kobiety, na którą można bezpośrednio zaprojektować swoją wizję i pożądanie. Jednak pożądanie lesbijskie nie mieści się w granicach praktykowanego przez Catherine mieszczańskiego modelu życia ani, w związku z tym, w sferze jej wyobraźni, nie może zatem również pojawić się w projektowanej wizji w swoim właściwym kształcie – musi zostać zakamuflowane i przetransponowane; jedyną wizją jaką jest w stanie zaprojektować, stanowi reprodukcję zaadaptowanego przez film hollywoodzki schematu heteroseksualnego romansu, w tym przypadku maskującego homoseksualne pragnienia. Sama uwodzicielka również zostaje skonstruowana wedle reguł takiego scenariusza: Chloe odgrywa rolę kobiety, której nie można się oprzeć, podkreśla swój status pośredniczki, ułoż-

samiając się z dostarczającym przyjemności medium – ekranem, na który każdy, kto zapłaci, może r z u c i ć swoje wyobrażenie kobiecości i pożądanía.

W tym miejscu warto odnieść się do koncepcji autorstwa Judith Mayne piszącej o ekranie kinowym jako o figurze posiadającej ambiwalentny status – będącej zarazem przeszkodą, parawanem oddzielającym widza od obrazu, jak i przejściem, portalem pozwalającym na wniknięcie w obręb diegezy<sup>31</sup>. Ekran jednak, jak podkreśla Mayne, może być jednocześnie symbolem dominacji męskiego spojrzenia oraz samego prymatu wizualności, widzialności, poznania wzrokowego; stanowi element systemu reprodukującego układ władzy podmiotu nad obiektem. Działania Catherine potwierdzają jej wpisanie w tak zarysowaną strukturę. Racjonalizująca wszystko bohaterka próbuje kontrolować zdarzenia, narzucać scenariusze, z pozycji ekonomicznego uprzywilejowania wykorzystywać Chloe i traktować ją instrumentalnie. Jednak postać samej młodocianej *femme fatale* zdradza podwójne znaczenie figury ekranu, który zasłania prawdę i separuje od p r a w d z i w e j historii, jednocześnie pozwalając na wejście w obręb opowiadanej historii. Tytułowa bohaterka pełni poniekąd rolę przewodnika – pozwala na wkroczenie w niemieszczące się w sztywnych kategoriach n i e z n a n e, którym jest zarówno otwarta, publiczna przestrzeń miasta jak i fenomen pożądania kobiety przez kobietę. Jednocześnie Chloe nie pozostaje biernym odbiorcą paranoicznej narracji Catherine, odczytuje jej intencje, „przechwytuje” historię, prowadzi ją w sposób, który poprzez podanie w wątpliwość niezaprzeczalnego wizualnego poznania u z m y ś l a w i a Catherine istnienie tego, co pozostaje dla niej n i e p r z e d s t a w i a l n e – lesbijskiego pożądania. Przejęcie przez Chloe inicjatywy w kreowanym przez Catherine spektaklu widzialności i pożądania można skomentować poprzez odwołanie do tekstu Marylin Frye, która za Teresą de Lauretis stwierdza:

gdy lesbijka widzi kobietę, kobieta może zobaczyć widzącą ją lesbijkę, co generuje wysyp ogromu nowych możliwości. Kobieta, czując, że jest widziana, dowiadyuje się, że może być dostrzeżona, ale także, że sama kobieta może coś zobaczyć [podkreślenie – E.O.], może stać się autorką percepcji. W ten sposób lesbijska percepcja wyhamowuje mechanizm odpowiedzialny za to, że produkcja i nieustanna reprodukcja heteroseksualności jest kobietom oferowana niemal automatycznie.<sup>32</sup>

Rozpoznawanie przez Catherine swojej pozycji, zasugerowana możliwość zobaczenia siebie w obrębie reprodukowanego, ale przechwyconego przez Chloe spektaklu, wiąże się ze strategią ukazywania ambiwalencji, która towarzyszy identyfikacji bohaterki w obrębie projektowanej, romansowej historii. W miarę zagłębiania się bohaterki w odtwarzany/wytwarzany romans, zdradza ona symptomy utożsamienia zarówno z Chloe, która w obrębie heteroseksualnego układu pozo-

<sup>31</sup> Por. J. Mayne *The woman at the keyhole. Feminism and women cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1990.

<sup>32</sup> M. Frye *The politics of reality: Essays in feminist theory*, Ten Speed Press, Berkeley 1983, s. 172.



staje przedmiotem pożądania mężczyzny, jak i z Davidem, aktywnie pożądanym młodej kobiety. Można odnieść wrażenie, że proste rozróżnienie na pragnienie bycia pożądaną a aktywnym pożądaniem ulega upłynnieniu, a identyfikacja – przemieszczeniu. Cały mechanizm związany z jasnym, binarnym podziałem na podmiot i przedmiot, który charakteryzuje ekonomię heteroseksualnego pożądania, zostaje zatarty. Pierwszy sygnał o tym, że Catherine wnikając w autorską opowieść Chloe, wślizguje się na pozycję pożądanego innej kobiety kobiecego podmiotu, pojawia się w scenie ilustrującej (zmyśloną) opowieść o erotycznej wyprawie „zdradzieckiej pary” do ogrodu botanicznego.

Jest to przestrzeń specyficzna, należąca z pewnością do domeny publicznej, charakteryzująca się jednocześnie interesującym rodzajem inwersji – to, co dzikie, nieudomowione, skojarzone z naturą, znajduje się wewnątrz. Oranżerie i palmiarnie zbudowane są ze szkła – w ten sposób reżyser kreśli rodzaj analogii między ogrodem botanicznym a szklanym domem Stewartów. „Uwięzienie” roślin we wnętrzu odnosi się do sytuacji samej Catherine, dla której przeszklony dom jest rodzajem pułapki, w której w pewnym sensie „przyłapano” zostaje jej pożądanie (skojarzone właśnie z tym, co dzikie, niemieszczące się w obrębie kultury). Wykorzystanie egzotycznych roślin jako tła dla przedstawienia kipiącej namiętności sceny, wiąże się oczywiście z egzotyzacją pożądania i sygnalizowaniem, że jest ono potencjalnym zagrożeniem. Jednak przede wszystkim usytuowanie postaci Chloe w obrębie tej „szklanej gąbłoty” mówiłoby o jej dzikości, akulturowości, a jednocześnie podkreślałoby jej funkcję pośredniczki i łączniczki – postaci znajdującej się pomiędzy, przylegającej zarówno do tego, co wewnętrzne, jak również wychylającej się ku temu, co na zewnątrz (co łączyłoby się z wykorzystaniem szklanych elementów w architekturze oranżerii). Właśnie dzięki tej ambiwalentności i labilności bohaterki sama Catherine zmierza w kierunku zawieszenia dotychczasowych modeli identyfikacji. W trakcie kąpieli, która przedstawiona została z właściwą dozą intymności i erotycznego napięcia, Catherine przywołuje w pamięci opisaną przez Chloe scenę schadzki w ogrodzie botanicznym. Seria przenikających się ujęć sugeruje identyfikację głównej bohaterki z postacią mężczyzny, jej pożądanie utożsamione jest z pożądaniem odczuwanym przez mężczyznę wobec kobiety, o czym wymownie świadczy powtarzanie przez Catherine wyrażających erotyczne napięcie gestów Davida. Przekroczenie granicy heteronormatywnego pożądania ujawniające się w opisanej powyżej scenie wciąż jednak pozostaje jedynie prostą inwersją – wejściem bohaterki „w skórę” pożądanego Chloe mężczyzny. Jednak nie mniej istotne dla obecnej w filmie kwestii kobiecego widza – specyficznie kobiecego, patrzącego i odczuwającego podmiotu, opisana scena, obok innych, mówi o fantazmatycznym i realnym wkraczaniu Catherine w przestrzeń publiczną. Przebywanie w niej stwarza bohaterce szansę „przejrzenia na oczy”, uwolnienia od paranoicznej narracji, konfrontacji z odczuwanymi pragnieniami. Jest to pierwszy krok w kierunku utożsamienia się bohaterki jako podmiotu specyficznie kobiecego, jako autorka percepcji.

W tym kontekście warto jeszcze na chwilę wrócić do cytowanej uprzednio Rosalyn Deutsch, która analizuje współczesną sztukę kobiet oraz jej Związki z poję-

ciem przestrzeni publicznej, a także przywołuje feministyczną wystawę *Public Visions*, która odbyła się w 1982 w Nowym Jorku. Według badaczki wystawa stała się

wyzwaniem dla oficjalnej, modernistycznej doktryny mówiącej, że wzrok jest nadrzędnym narzędziem dostępu do autentycznych i uniwersalnych prawd, ponieważ jest on z założenia odseparowany od obserwowanych obiektów. Idea wizualnego oddzielenia i związane z nią przekonanie o gwarancji bezinteresownego osądu i neutralnego oglądu wynika z założenia, że porządek znaczenia istnieje sam przez siebie, w samych rzeczach, jako obecność.<sup>33</sup>

Obowiązujący w sztukach wizualnych paradygmat modernistyczny sprawił że „wzrokowi przypisano znaczenie esencjonalne. Prestiż, którym cieszyła się sztuka tradycyjna, bazował na doktrynie wizualnej czystości. Muzea i galerie jedynie odkrywają i przechowują beczasowe, transcendentne wartości obecne w obiektach sztuki”<sup>34</sup>. Sztuka kobiet stawiając wyzwanie modernistycznej doktrynie, kwestionuje także specyficzną przestrzeń muzeów sztuki, instytucji gromadzących odseparowane od widza obiekty, niejednokrotnie zamknięte w szklanych gablotach. Jednocześnie zwraca się ona właśnie ku przestrzeni publicznej, która w tym sensie może stać się domeną działań kobiet, jeśli zachowuje swój niedookreślony status, pozostaje niedającym się znieść fantomem.

„Lesbianizm jest duchem w maszynie, znakiem ciała, pożądania, innej kobiecy”<sup>35</sup> – Patricia White w rozdziale *Female Spectator, Lesbian Spectre* poddaje analizie w i d m o w y sposób uobecniania się lesbijskiego pożądania zarówno w filmach grozy, jak i w feministycznej teorii filmu. Stwierdza, że w horrorach (w tym w filmach gotyckich) spotykamy się z

kadrowaniem [*framing*] nastawionym na wzbudzenie lęku przed tym, co znajduje się poza kadrem [*frame*] [...] ujęciami z niewytłumaczalnych punktów widzenia, ustawieniem widza w jednym szeregu z monstrem albo czymś innym, w celu osiągnięcia efektu i afektu. Taka gra z adekwatnością reprezentacji, usytuowanie na granicy, niepokojące odwrócenie pozycji podmiotu i przedmiotu, dramatyczne zaingerowanie w pole widzialnego, ma swoje specyficzne odzwierciedlenie w teorii homoseksualnej reprezentacji usytuowanej na marginesach. Duch lub może bardziej abstrakcyjnie – nawiedzenie, zdaje się szczególnie pasować do tak zarysowanych kwestii widzialności.<sup>36</sup>

Element tego rodzaju nawiedzenia, „opętania” homoseksualnym pożądaniem, można odnaleźć również w *Chloe*. Jednym z jego symptomów jest przywołanie postaci matki tytułowej bohaterki i związanego z nią artefaktu – pojawiającej się już w pierwszej scenie srebrnej szpilki do włosów. Sugerowane w filmach gotyckich lesbijskie pożądanie łączy się zwykle z problem zerwania więzi matrylinear-

---

<sup>33</sup> R. Deutsch *Evictions*, s. 295.

<sup>34</sup> Tamże, s. 295.

<sup>35</sup> P. White *Uninvited*, s. 61.

<sup>36</sup> Tamże, s. 63.

nych, zniknięciem z historii figury matki, której duch unosi się jednak nad fabułą filmu. Chloe spotykając Catherine próbuje przekazać jej specyficzny przedmiot stanowiący symbol więzi pomiędzy kobietami.

Najistotniejszym przekazem dającym wyłonić się w trakcie analizy filmu Egoyana jest jednak właśnie skojarzenie widmowego charakteru samej Chloe z fantomową sferą publiczną. Wizualnej, niezwykle przejrzystej (*sic!*) metafory takiego zestawienia dostarcza jedna ze scen składających się na końcową sekwencję filmu, przedstawiającą ostatni etap specyficznego *ménage à trois*. Zacieśnianie się więzi między Chloe i Catherine wywołane przez wspólne spędzanie czasu, ale także przez współuczestnictwo w konfabulacji, sprawia, że fałszywy romans między dziewczyną a Davidem przeoblega się ostatecznie w autentyczny lesbijski romans. Scena aktu erotycznego między bohaterkami usytuowana jest w scenerii hotelu, w ciemnych, mrocznych wnętrzach. Spełnieniu, którego doświadcza Catherine w ramionach młodej kochanki, towarzyszy nagły atak paniki i chęć wycofania się z całego układu, powrót do znanej, bezpiecznej struktury modelowego mieszczańskiego życia. Jednak im bardziej dojrzała kobieta stara się wypchnąć z pola widzenia tytułową bohaterkę – z powrotem w sferę nierozpoznanego, na zewnątrz, tym silniej Chloe pragnie uzyskać jak najściślejszy dostęp do Catherine. Gdy ta decyduje się na konfrontację – spotkanie trójki zaangażowanych w romansową historię osób – Chloe zostaje zdemaskowana jako konfabulatorka i manipulatorka.

Ostatecznym gestem, jaki wykonuje lesbijska *femme fatale*, jest wdarcie się do wnętrza szklanego domu i uwiedzenie syna Stewartów, Michaela. Jest to rzecz jasna gest przekroczenia tabu, akt zaprojektowany jako anihilacja pozornej mieszczańskiej idylli poprzez wkroczenie brudnego zewnątrz w obręb sterylnego, przeszklonego układu. Gdy Catherine pojawia się w domu, zastaje syna wraz z Chloe we własnej, małżeńskiej sypialni. Próbując nakłonić dziewczynę do wyjścia, wyrzuca z pokoju również Michaela. Kłótni kochanek towarzyszy dobijanie się chłopaka do drzwi. Ostatecznie dostaje się on do sypialni określną drogą, kamera śledzi wysiłek, z jakim bohater pokonuje kolejne przestrzenie sprawiającego wrażenie ogromnego i labiryntowego mieszkania, próbując zapobiec nadchodzącemu nieszczęściu (w sferze symbolicznej tym nieszczęściem byłoby oczywiście porzucenie przez Catherine domu i rodziny i ostateczne zaangażowanie się w namiętny związek z kobietą). W chwili, gdy między bohaterkami dochodzi do pocałunku, Catherine dostrzega postać syna odbitą w szybie i w gwałtownym odruchu odpycha od siebie Chloe<sup>37</sup>. Bohaterka pchnięta w ogromną szybę, która wypada na zewnątrz (co nasuwa skojarzenie, że dom Stewartów to faktycznie domek z kart), na chwilę zawisa na krawdziu okna, znajduje się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz, na styku tego, co prywatne i tego, co publiczne, do-

---

37 Ciekawe i wymagające szerszego omówienia jest podobieństwo między opisywaną sceną a finałową sceną *Zawrotu głowy* Alfreda Hitchcocka, w której Jud pod wpływem widoku zakonnicy wypada z ramion Scottiego (James Stewart) i spada z kościelnej wieży.

## Dociekania

mowe i dzikie. Jej status pośredniczki między przestrzeniami, zawisanie między tym, co podmiotowe, a tym, co przedmiotowe, uwydatnia długie ujęcie, w którym spadająca – wypchnięta z pola reprezentacji – Chloe widzimy kolejno na tle splecionych gałęzi rozpościerającego się za domem, zatopionego w ciemności jaru, na geometrycznym, uporządkowanym tle wejścia do domu oraz – w ostatnim kadrze, gdy następuje przenikanie się scen – „na tle” ulicy Toronto. W tym kadrze postać Chloe dosłownie się rozplywa, przybierając widmową postać, unosi się nad ulicami miasta. Zmaterializowana na potrzeby erotycznego, zinstytucjonalizowanego spektaklu zaprojektowanego przez Catherine, jak również na potrzeby samego filmu Atoma Egoyana, znów staje się lesbijskim duchem zawisającym nad kinematografią. Gdy wraz z kolejną sceną kończy się *Chloe*, wychodzimy z kina na ulicę.

## Abstract

**Ewa OPALKA**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### **Haunted glass house – a lesbian love-affair and the public space in Atom Egoyan's *Chloe***

The article analyses the representations of female homoerotic desire in contemporary cinema on the example of Atom Egoyan's *Chloe*. The author searches for connections between this work and other, more traditional cinematic genres, such as the erotic thriller, but most of all, the gothic film, understood as a female genre dedicated to paranoia. The analysis also addresses contemporary reflections on the urban public space, contemporary architecture and Modernist paradigm in visual arts, which was rejected in the course of constructing the artistic female subject and the idea of the female authorship. The article aims at answering the question, how is the problem of a female spectator linked to the issue of lesbian desire and to the changes both in public space as well as in contemporary cinema.