

Małgorzata Radkiewicz

"Bezwstydne" filmy Dereka Jarmana

Studia Kulturoznawcze nr 1 (2), 65-72

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Sztuk Audiowizualnych

„Bezwstydne” filmy Dereka Jarmana¹

Brytyjski artysta i reżyser Derek Jarman deklarował, że jest członkiem uformowanego w latach 60. XX wieku „społeczeństwa undergroundu”², charakteryzującego się nonkonformizmem i krytycznym dystansem. Jako homoseksualista, jeden z pierwszych, który publicznie ogłosił, że jest nosicielem wirusa HIV, pozostawał outsiderem życia artystycznego, walczącym o prawo do bycia Odmieńcem. W swoich pracach przełamывał wstydliwe tabu, otaczające temat seksualności, homoerotyzmu i AIDS. Kwestionował przy tym status konserwatywnej moralności jako uniwersalnego prawa, powodującego, że funkcjonował:

[...] pozbawiony równości i ludzkich praw. Bez prawa do adopcji dzieci [...] bez prawa dziedziczenia, bez prawa dostępu do ukochanego, bez prawa do publicznego okazywania uczuć, bez prawa do bezstronnej edukacji, bez możliwości legalizacji związków i bez prawa do ślubu³.

Szczególną rolę w kształtowaniu się i normalizacji jednostkowej tożsamości odgrywa wstyd, w którym socjolodzy widzą skuteczne narzędzie kontroli zachowań. Mechanizmy wywołujące zawstydzenie oparte są na zbiorze umownych gestów, spojrzeń, odpowiadających określonym zakazom i obowiązującym normom, bez konieczności ich przywoływania. Analizy „odmieńczego wstydu” wskazują na związane z zawstydzeniem sankcje ostracyzmu, prowadzące do wyłonienia „ludzi złączonych wspólnotą współodczuwanego piętna”⁴. Proces „zawstydzenia” Jarmana jako przedstawiciela środowiska queer

¹ Tekst podejmuje wątki szczegółowo omówione w książce M. Radkiewicz, *Derek Jarman. Portret indywidualisty*, Rabid, Kraków, 2003.

² D. Jarman, *Testament świętego*, tłum. J. J. Cegiełka, „Easy Rider” 6-7/1992, s. 30.

³ Ibidem, s. 26.

⁴ T. Basiuk odwołuje się w swoim tekście do poglądów Eve Kosofsky-Sedgwick i Michaela Warnera. Zob. T. Basiuk, *Wstyd w wielkim mieście: o filmie „Shortbus”*, w: J. Potkański, R. Pruszyński (red.), *Spojrzenie – spektakl – wstyd*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011, s. 45.

przebiegał na łamach prasy brukowej, stawiającej sobie za cel napiętnowanie i osądzenie Odmieńca. Jako argument przeciwko uznawaniu i rozpowszechnianiu twórczości jego i innych gejów często stosowano pojęcia przyzwoitości i moralności. Siła rażenia wielkonakładowych publikacji sprawiła, że Jarman postanowił powielić zastosowany w nich mechanizm wstydu, odwracając kierunek jego działania. W malarskim cyklu *Queer* z lat 90. wykorzystał materiały prasowe jako podkład do swojego artystycznego manifestu. Na płótnie zatytułowanym *List do ministra* (1992) nalepił strony tytułowe „The Sun” z wyeksponowanym tytułem: *Uczniowie oglądają zdjęcia gejowskich kochanków!* Następnie pokrył je warstwą żółtej farby, w której wyrył oświadczenie queerowego artysty, skierowane do Williama Szekspira, ale przeznaczone również dla ministra sztuki. Barwa nawiązująca do popularnego określenia brytyjskich brukowców – *yellow press* – została przewrotnie użyta jako tło do osobistego listu-wyznania, jaki nigdy nie zostałby opublikowany na łamach wielonakładowych magazynów. Agresywna retoryka używana przez media w odniesieniu do homoseksualistów zepchnęła bowiem problem odmienności do niszy sensacyjnych dewiacji, wzbudzających oburzenie wśród czytelników. Tymczasem kolejne z serii Jarmanowskich obrazów wykorzystujących materiały prasowe nadawały antygejowskim publikacjom charakter subwersywny, czyniąc powodem wstydu ich stronnictwo i homofobiczny styl, a nie opisanych bohaterów.

Jarman zdawał sobie sprawę ze swojej „zawstydzającej” sytuacji: „to, że robię homofilmy i jestem homoartystą spowodowało, że zepchnięto mnie w kąt”⁵. Za pomocą malarskich kolaży starał się jednak przełamać tabu, jakim w mentalności brytyjskiej lat 80. były otoczone kwestie seksualnej odmienności. Pragnął, co podkreśla, rozpocząć dyskusję: „Nie myślę, że mogliśmy się spodziewać rozwiązania problemu – nie wierzę w to. Ale kiedy ludzie mówią, wracamy do rozsądku”⁶.

Twórcze działania Jarmana były wyrazem poszukiwań alternatywy dla obowiązujących wzorców kulturowych, tożsamościowych i estetycznych. Swoje dzieła podporządkował on eksperymentom z narracją i formami obrazowania, wykorzystywanym do queerowej rekonstrukcji tekstów literackich, malarskich i tradycji kulturowej. Nawiązywał przy tym do historycznej tradycji, jaką – jego zdaniem – rozpoczęli w Wielkiej Brytanii członkowie Grupy z Bloomsbury, otwarcie dyskutując kwestie seksualności i tożsamości płciowej. Poprzez swoją artystyczną działalność – w kinie, teatrze i własnym ogrodzie – próbował wykreować rzeczywistość krytyczną, a zarazem alternatywną wobec brytyjskich realiów. Bez względu na diagnozował kondycję brytyjskości: „Stara i dekadenska oligarchia skrzypi pod ciężarem bezmyślnych instytucji – nadęta nieświeżym

⁵ D. Jarman, *Testament świętego*, s. 32.

⁶ D. Jarman, *Queer. [Paintings]*, Manchester City Art Gallery, Manchester 1992, s. 32.

powietrzem monarchia, cały kraj jest na opak. To dom wariatów Europy”⁷. W jego pracach znalazły odzwierciedlenie zarówno ruchy aktywistyczne grup mniejszościowych lat 90., jak i teoria queer, obejmująca refleksję nad konstruowaniem nienormatywnych tożsamości w kulturze.

Badacze tożsamości homoseksualnej zwracają uwagę na związane z nią represyjne procesy społeczne, odnoszące się do wykluczania i piętnowania. Wyparcie homoseksualności jest – zdaniem Eve Kosovsky-Sedgwick – źródłem „homoseksualnej paniki”⁸, wyrażającej powszechny lęk przed odmiennością. Jarman próbował swoją twórczością zmierzyć się z wywoływaną strachem homofobią, widoczną zwłaszcza wśród Anglików, którzy w mniemaniu jego znajomych „[...] mają najbardziej zacofane poglądy na homoseksualizm w Europie. Przejawiają na tym punkcie obsesję – teologiczną, przednaukową. Największą ironią było to, że twórca nowoczesnej fizyki Isaac Newton był homoseksualistą, jadł swoje jabłka z jakimś ładnym chłopcem”⁹.

Problem homoseksualizmu nabrał w kinie brytyjskim szczególnego znaczenia w latach 80. wraz z wybuchem epidemii AIDS, gdy nasiliły się mechanizmy społecznej opresji. Filmy Jarmana otwarcie podejmującego temat miłości gejowskiej, „bezwstydnie” negują heteronormatywne schematy narracyjne. Wstyd łączy się z subordynacją jednostki wobec systemu, a bezwstyd, zauważa Mary Douglas, odślania „kulturową fasadę rzeczywistych tabuizacji”¹⁰. W dokonanej przez reżysera adaptacji *Burzy* (1979) Williama Szekspira oraz ekranizacji *Edwarda II* (1991) Christophera Marlowe’a tradycja literacka i teatralna spleta się z refleksją queerową, która zmienia sposób odczytania klasycznych tekstów. Perspektywa awangardowego artysty – geja i nosiciela HIV – powoduje, że w obu utworach zostaje wyeksponowana problematyka tożsamości płciowej, przez co zmienia się ogląd wydarzeń i ich interpretacja. Model „bezwstydny”, queerowego odczytania elżbietańskiego dziedzictwa został zdemontowany przez Jarmana w filmie *The Angelic Conversation* (1985). Kanwą opowieści są w nim sonety Szekspira, skierowane do adresata o nieokreślonej płci. Wprowadzenie w warstwie wizualnej pary gejowskiej powoduje, że z utworów czytanych przez Judi Dench wyłania się historia homoseksualnego uczucia wykraczającego w imię miłości poza normy obyczajowe i moralne.

W queerowych adaptacjach *Burzy* i *Edwarda II* nowego wymiaru nabrało pytanie stawiane przez badaczy teatru elżbietańskiego, w których wszystkie role

⁷ D. Jarman, *Testament świętego*, s. 28.

⁸ Koncepcję E. Kosovsky-Sedgwick przedstawia w kontekście wstydu S. Jagielski, *Cień ojca. Homoseksualna panika we „Wśród nocnej ciszy” Tadeusza Chmielewskiego*, w: J. Potkański, R. Pruszyński (red.), *Spojrzenie...*, s. 14.

⁹ D. Jarman, *Testament świętego*, s. 28.

¹⁰ J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków*, wstęp do: M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007, s. 30.

były odtwarzane wyłącznie przez męskich aktorów: „Co to naprawdę znaczy »płeć«? I przede wszystkim jaka jest płeć »ptci«?”¹¹ Sztuka Marlowe’a *Edward II*, mimo zachowania oryginalnego tekstu w niezmienionej formie, przekształca się w filmie Jarmana w komentarz do współczesnej mu sytuacji. Akcent w adaptacji zostaje przesunięty z działań bohatera łamiącego reguły sfery politycznej – co niektórzy krytycy uznali za główny problem utworu – na jego równie kontrowersyjne zachowania w sferze życia seksualnego. Konflikt wokół tronu staje się wątkiem pobocznym historii młodzieńczego romansu Edwarda II i Gavestone’a, syna jednego z rycerzy Edwarda I. Jarman przekształcił kronikarski zapis rywalizacji o władzę w zaangażowaną wypowiedź na temat homoseksualizmu, łącząc w niej perspektywę średniowieczną, elżbietańską i współczesną.

Queerowy charakter Jarmanowskiego odczytania Marlowe’a podkreśla scena otwierająca *Edwarda II*, ukazująca namiętne pocałunki pary homoseksualnych kochanków. Bezwstydnosc aktu podglądania wnętrza sypialni miała odzwierciedlać radykalizm krytyki „heterosoc” – społeczeństwa heteroseksualnego (ang. *heterosexual society*), jakiej dokonywał Jarman w swoich utworach. Edward, manifestując bliskość z Gavestonem, lekceważy przypisaną mu jako władcy rolę kontynuatora tradycji. Ucieka w intymną relację, dającą mu złudzenie bezpieczeństwa i bliskości. Wszystko na dworze obraca się wokół władzy symbolizowanej przez stojący na podwyższeniu tron. Jednak działania młodego króla nie są skierowane przeciwko antagonistycznym stronnictwom, lecz stanowią rozpaczliwą walkę o prawo do odwzajemnionej miłości.

Dualizm świata, w którym żyje Edward i inni odmiejcy, wyraża się w ciągłym konflikcie negujących się porządków: osobistego i publicznego. Sprzeczność między tym, co indywidualne (queerowe) a tym, co społeczne (heteronormatywne), podkreśla gra światła i cieni, eksponująca klaustrofobiczność królewskiej siedziby. Poczucie zniewolenia bohaterów potęgują elementy scenograficzne – zamknięte przestrzenie wąskich korytarzy i pomieszczeń przypominających więzienne cele. Fizycznie odczuwana represyjność znika w scenach z udziałem zakochanych mężczyzn, gdy ich sylwetki, czułe gesty i fizyczne zbliżenia zostają podkreślone zmianą tonacji barwnej, muzyką oraz choreografią drugoplanowych postaci. W rozważaniach na temat postaci Edwarda II Jarman zaznacza, że realizm społeczny, skazujący odmiennosc na piętno dewiacji, jest w takim samym stopniu wymyślony, jak ten w programach informacyjnych BBC, pokazujących wydarzenia tylko z jednej, dominującej perspektywy. Reżyser przewrotnie przyznaje, że jego filmy są realizowane według tej samej strategii, uwzględniającej jeden, subiektywny punkt widzenia. Zamiast wprost przeciwstawiać się siłom, które uformowały świat, w jakim przyszło mu żyć, Jarman przejmuje hegemonistyczne techniki, aby

¹¹ J. Kot, *Płeć Rozalindy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 211.

przeciwstawić się wrogiej Odmieńcom retoryce. Użycie w *Edwardzie II* strategii demagogicznej propagandy pozwala mu zakwestionować obyczajowe normy i zastąpić je przyjaznymi, queerowymi odpowiednikami. Odwołania do osobistych doświadczeń wzmacniają uniwersalny charakter dramatu młodego króla. Tekst literacki zyskuje we współczesności dodatkowy rezonans, stając się głosem aktywisty walczącego o prawo do odmienności.

Adaptując Marlowe’a, reżyser przyjął perspektywę twórcy – Odmieńca odrzucającego kanoniczny porządek przedstawiania, dokonującego fragmentaryzacji historii i rozbijającego kulturową tradycję. Jarmana nie interesuje Edward jako uczestnik historycznych wydarzeń, ale członek pewnej rzeczywistości kulturowej regulującej zachowania jednostek szeregiem precyzyjnie określonych norm wyznaczających ramy męskości lub kobiecości. Jarman podejmuje grę z tożsamością płciową, zadając prowokacyjne pytanie: „Jak więc myślisz, co zdecydowało o twojej heteroseksualności?”¹² Płeć bohaterów dramatu oraz przypisane im role społeczne zostają przez reżysera skonfrontowane z ich osobowością, która zmusza do weryfikacji sztywnych kategorii i wzorców genderowych. Niezgoda Edwarda II na rolę monarchy przynosi mu odtrącenie, utratę pozycji i w konsekwencji śmierć. Natomiast pokora, z jaką jego żona Izabela akceptuje wymogi ról społecznych i świadomie poddaje się stylizacji na wielką damę, zostaje nagrodzona zdobyciem władzy. Im więcej czułości, delikatności i uczucia okazuje Edward swojemu kochankowi, z tym większą bezwzględnością i stanowczością postępuje wobec niego Izabela, próbując za wszelką cenę utrzymać swoją pozycję. Niekochana kobieta szybko przekonuje się, że klęska w życiu emocjonalnym nie musi oznaczać porażki w sferze publicznej. Z pomocą wojskowego dowódcy Mortimera staje się wytrawnym graczem politycznym, konsekwentnie dążącym do zaspokojenia rosnących ambicji. Doprowadza ona do śmierci Edwarda, jakby chciała w ten sposób zaprzeczyć definiowaniu jej jako kobiety poprzez odniesienia do męskiej dominacji.

Końcowa scena jest demonstracją performatywnego charakteru tożsamości płciowej, którą uczy się odgrywać kilkuletni syn Edwarda. Chłopiec, niczym aktor spektakli drag, tworzy swój wizerunek za pomocą różnorodnych atrybutów obu płci: stroju, biżuterii, makijażu. Ubrany w elegancki garnitur, podobny do tego, w jakim występował jego ojciec, ma na sobie damskie buty na obcasie i kolczyki matki. Z tak nietypowej konfiguracji arbitralnych wyznaczników męskości i kobiecości nie wyłania się tożsamość płciowa dająca się jednoznacznie zaklasyfikować. Kostium – trudny do zidentyfikowania jako męski czy kobiecy – staje się symbolem odmienności wymykającej się zaszeregowaniu i tworzącej własne wersje społeczno-kulturowych kategorii. Królestwo, zgodnie z marzeniami Edwarda II, przekształca się w alternatywną rzeczywistość,

¹² D. Jarman, *Queer: Edward II*, British Film Institute, Londyn 1991, s. 112.

funkcjonującą poza granicami znormalizowanego systemu. Wizerunek i osobowość następcy tronu nie miały być, w zamierzeniu Jarmana, połączeniem dziecinnej przebieranki i tożsamości queer, lecz przykładem na to, jak przeciwstawne porządki – męski i kobiecy, zamiast umacniać heteroseksualną tożsamość, prowadzą do jej całkowitego rozbicia. Charakter dziecka kształtują dwie ścierające się ze sobą postawy: nadopiekuńczej i władczej matki oraz opiekuna – brutalnego dowódcy wojskowego. Pozbawione możliwości autentycznego wyboru łączy ono oferowane mu modele w alternatywną całość.

Represyjny porządek, spod którego Edward II próbuje uwolnić siebie i Gavestone'a, jest tłumaczony prawami Boskimi, naturalnymi, dobrem rodziny, monarchii i całego państwa, nie ma w nim miejsca dla niepotrafiących się przystosować dewiantów. Średniowieczna historia zamordowanego króla jest dla Jarmana pretekstem do osobistej wypowiedzi z punktu widzenia odmienca, który ma pełną świadomość, że w kategoriach dominującej kultury jest uznawany za jednostkę odbiegającą od normy. Żyjąc w niezgodzie z wartościami uznawanymi przez społeczeństwo, proponuje on, by w miejsce dotkliwie odczuwanej przez odmienców „heteronieznośności” i „heteroopresywności” wprowadzić „homoegalitaryzm” i „homowyzwolenie”¹³.

Analiza sztuki bezwstydników prowadzi do wniosku, że „wstyd jako kategoria estetyczna wyraża się poprzez demaskowanie bezwstydnosci artystycznych aranżacji”¹⁴. Jego istnienie związane jest z działaniami wyrażającymi profanacyjny stosunek do kulturowych norm: przekraczającymi kulturowe tabu, eksponującymi i reinterpretującymi treści odrzucone bądź wyparte. Profanacyjność i prowokacyjność filmowego portretu Caravaggia polega na potraktowaniu go przez Jarmana jako jednego z artystów queerowych – obok Szekspira czy Pasoliniego – podporządkowujących swoją twórczość nienormatywnej tożsamości płciowej. Opowieść przedstawiona w filmie *Caravaggio* (1986) jest autorską wizją biografii malarza, którego postać ma równocześnie wymiar historyczny i metaforyczny – uosabiając uniwersalną figurę niepokornego artysty, alter ego samego Jarmana. Twórca – a raczej stwórca – jest w tej interpretacji kreatorem rzeczywistości, w której następuje odwrócenie porządku symbolicznego, przez co możliwe staje się uczynienie ulicznego zawiadki pierwowzorem tytułowej postaci z płótna *Święty Jan Chrzyciel* (1608), a topielicy – uświęconą bohaterką *Śmierci Marii* (1606).

Jarman sugeruje, że w życiu Caravaggia zatarła się granica między malarskimi wizjami a codziennością, w której dzieła sztuki nakładają się na autentyczne wydarzenia. Za główną determinantę stylu malarza reżyser przyjmuje jego odmienną seksualną, choć brak jej jednoznacznego potwierdzenia w źródłach

¹³ Ibidem, ss. 58-68.

¹⁴ J. Jawiczuk, *Przestrzenie przemilczane – sztuka bezwstydników*, w: J. Potkański, R. Pruszyński (red.), *Spojrzenie...*, s. 87.

historycznych. Odtworzeniu złożonej zależności między homoseksualizmem a postawą twórcy służy wprowadzenie wątku Rannucia, młodego zabijaki, który staje się dla artysty obiektem miłości, źródłem inspiracji i siły twórczej. Ignorując fakty, Jarman przemienia historyczną postać Rannucia Tommasoniego – malarza, którego Caravaggio ranil śmiertelnie w pojedynku – w nieokrzesanego osiłka o dzikim spojrzeniu. Wzorcem byli dla niego współcześni chłopcy, których zachowania obserwował, przesiadując w barze podczas przygotowań do kręcenia filmu. Relacja między Caravaggiem a Rannuciem pozującym mu do *Męczeństwa Świętego Mateusza* (1599-1600) ma od początku charakter konfrontacji, w której duchowość reprezentowana przez artystę bezskutecznie poszukującego „ukochanego mej duszy”, ściera się z fizycznością, ucieleśnianą przez muskularnego boksera. Aby pozyskać przychylność młodego mężczyzny, Caravaggio płaci mu za pozowanie złotymi monetami, które ten skwapliwie upycha sobie w buzi. Ostatni złoty krążek zostaje podany wprost z ust do ust, gestem – prawie pocałunkiem – będącym równocześnie wyrazem namiętności, jak i przypieczętowaniem zawartej „transakcji”. Fascynacja uczuciowa, jaka rodzi się między bohaterami podczas spotkania w karczmie, nie ogranicza się do gry spojrzeń, wyeksponowanej w pracy w atelier, lecz zaczyna przybierać coraz drastyczniejsze formy. Scena zaaranżowanej bójki na noże pokazuje, że powodowani uczuciem mężczyźni gotowi są popełnić największe szaleństwo. Mimo radykalnego stwierdzenia Caravaggia, że „Sztuka ma się nijak do życia. Jak można porównać ciało i krew z olejem i farbą”, w jego filmowej biografii obie sfery nieustannie się przenikają, by wyrazić to, co nieuchwytnie, niedopowiedziane. Żadnej z nich nie daje się rozszyfrować bez odnoszenia się do drugiej, bowiem – podkreśla Jarman – odzwierciedlają one ciągłe przyciąganie między przeciwstawianymi sobie wartościami świata publicznego i prywatnego, między kreacją i zniszczeniem, życiem i śmiercią.

Reżyser broni się przed upraszczającym melodramatyzmem, traktując miłość jako niezbędną część procesu artystycznego, dodając mu dynamiki i indywidualnego charakteru. Legenda Caravaggia wyłania się w filmie ze zderzenia artystycznej fikcji, reprezentowanej przez konkretne płótna, z realiami codzienności, podporządkowanej jednak wyobraźni twórcy. Ujęcia malarza przy pracy, aranżacja pozujących modeli czy wreszcie zbliżenia gotowych płócien są dla (re)konstruowania jego życiorysu równie ważne, co intymne przeżycia i namiętności. Odmienność seksualna, artystyczna i światopoglądowa spletają się ze sobą, warunkując spojrzenie na świat, tradycję i teksty kulturowe. W takim portrecie Caravaggia można się doszukać analogii do postawy reżysera, który nie chronił swojej prywatności, pozwalając, by sfera publiczna i prywatna spletały się w jego pracach w nierozzerwalną całość. Był przekonany, że indywidualny wizerunek artysty to wypadkowa talentu, wyborów dotyczących stylu życia, seksualnych partnerów, przyjaciół i znajomych.

Krytycyzm Jarmana wobec mechanizmów represjonowania Odmienności przenosi się na brytyjską tradycję, politykę i prawodawstwo działające zgodnie z uniwersalną zasadą usprawiedliwiania restrykcyjnych norm pozornym dobrem ogółu lub odwołaniami do praw naturalnych, a nawet Boskich. W swojej twórczości Jarman z równą konsekwencją odrzuca ograniczenia społeczno-kulturowe dotyczące seksualności oraz tożsamości płciowej, jak i przekracza obowiązujące reguły wizualizacji seksualności. Jego filmy oraz prace malarskie pokazują, że

bezwstyd sztuki to nie tylko odarcie z intymności, ale również zamach na usankcjonowany porządek społeczny. [...] sztuka odsłania przestrzenie wypierane, próbuje je nazwać i w swoisty dla siebie sposób oswaja¹⁵.

Autorskie, „bezwstydne” kino Jarmana odzwierciedla jego złożoną tożsamość: „artyści – homoseksualisty – awangardzisty – buntownika – niepokojącego się o świat mieszkańca »smutnego czasu«”¹⁶.

Summary

Shameless cinema of Derek Jarman

Derek Jarman is one of the outstanding British artists and filmmakers, who became the crucial figure of the New Queer Cinema at the beginning of the 1990s. In the 1980s he was one of the few openly gay public figures, who admitted to be HIV positive and who worked actively to arise the awareness of AIDS. Both in his paintings and film works he addressed the issue of sexuality and queer, challenging the conservative mentality of British society at the age of Thatcherism. Considering queer identity, it is visible that it is shame that precedes the formation of identity, specially non-normative ones. Shame is defined as performative, as the queer identity is. Analyzing films of Jarman, it is interesting to observe how individuals became shamed because of gender but also how shame facilitates the formation of those individuals in the first place. In my paper I argue that in films of Jarman shame is at the same time an object and a process. Jarman's characters – and Jarman himself – are as social beings already imbued with shame, but they still are able to become self-reflexive about their relationship with shame and its role in the formation of oneself.

Słowa kluczowe: kino autorskie, queer, tożsamość płciowa, seksualność

Keywords: cinema of authorship, queer, gender, sexuality

¹⁵ Ibidem, s. 88.

¹⁶ D. Jarman, *Testament świętego*, s. 26.