

Bent, czyli bliżej Becketta

ANNA TASZYCKA

W czołówce filmu napis BENT pojawia się na murze jakiegoś budynku, wyłowniony z mroku ślizgającym się po ścianie jasnym snopem reflektora. Tuż obok wyłania się drugi krąg światła. Na jego tle widzimy spływający z góry cień długich, zgrabnych nóg kobiecych, a po chwili całej eleganckiej postaci siedzącej na dziwnej metalowej huśtawce. Zbliżenie na twarz nie wydobywa jej jeszcze z ciemności, ujawnia jedynie jej zarys. W ten oto charakterystyczny dla hollywoodzkiego kina sposób, opisany i rozszyfrowany przez Laurę Mulvey w klasycznym już tekście¹, jest przedstawiana kobieca sylwetka. Ma ucieszyć oko męskiego widza, do którego w milczący sposób był kierowany tradycyjny – czy może raczej przynależący do głównego nurtu – przekaz filmowy. W następnej scenie widzimy przebitkę na zagracony strych z łóżkiem pośrodku, w którym przewraca się jakiś mężczyzna. I dopiero w kolejnym ujęciu odkrywamy, że zakryta wcześniej twarz bynajmniej nie należy do kobiety, lecz do mężczyzny – podstarzałego Micka Jaggera. Jagger w filmie Mathiasa pojawia się początkowo w roli Grety, by wkrótce porzucić swoje kobiecie wcielenie na rzecz męskiego garnituru i przybrać też odpowiadające mu imię George. Twarz Jaggera-Grety nie od początku odsłania swoją tajemnicę – początkowo widzimy zaledwie jej kontur, kiedy padające z tyłu światło tworzy wokół głowy świetlistą aureolę. Spod starannie ułożonych bujnych włosów zwisają długie kolczyki. Dopiero po kolejnej przebitce na leżącego w łóżku mężczyznę – jest nim główny bohater filmu Max (w tej roli Clive Owen) – możemy się przekonać, że kobieca sylwetka i twarz Jaggera należą do jednej i tej samej osoby. Spojrzenie kamery znów przesuwa się po bohaterze-bohaterce, począwszy od gustownych szpilek, przez elegancką aksamitną suknię, aż po starannie ufryzowane włosy, tym razem jednak już w pełnym oświetleniu. Jednocześnie Jagger zaczyna śpiewać (dodajmy: swoim, czyli męskim głosem) piosenkę *Streets of Berlin*.

Podstawą filmu *Bent* (1997) w reżyserii Seana Mathiasa jest sztuka Martina Shermana napisana 18 lat wcześniej; dramaturg jest także autorem scenariusza filmu. Tytuł oznacza w języku angielskim obraźliwe określenie osoby homoseksualnej. Akcja filmu rozpoczyna się w nocy z 29 na 30 czerwca 1934 roku, a kończy wiosną 1935 roku w obozie w Dachau. We wspomnianym już klubie bawią się stali bywalcy, wśród nich również żołnierze SA. Po nocy długich noży główny bohater wraz z kochankiem, Rudym, ucieka z Berlina. Najpierw ukrywają się w lesie, a następnie zostają schwytani przez żołnierzy i przetransportowani do obozu. Rudy nie przeżywa jednak transportu. W drodze Max poznaje innego mężczyznę – Horsta. Maxowi nie udaje się już opuścić obozu, w którym – zrozpaczony po śmierci ukochanego – popełnia samobójstwo.

Jeśli zastanowimy się nad tym, kto do kogo mówi na samym początku filmu, to odgadniemy również, jaką grę film proponuje odbiorcy. Już sam początek

wprowadza bowiem pewną konfuzję – oto w pierwszej chwili wydaje nam się, że oglądamy na ekranie kobietę, gdy tymczasem w rzeczywistości widzimy drag queen. Jednak widz szybko zaczyna się orientować, że męskość i kobiecość nie będą w tym filmie niczym oczywistym, że granice pomiędzy płciami będą raczej płynne i negocjowalne niż stałe i niezmiennie.

Podczas gdy drag queen zawisa nad sceną wpisana w okrąg światła, niczym karykatura witruwiańskiego człowieka, wokół w najlepsze toczy się impreza, której królem – przynajmniej dla widza, być może za pośrednictwem spojrzenia Greta², jest Max. Rozbawiony, flirtujący ze stałymi bywalcami, ale i z nowymi „nabytkami” lokalu, pijący szampana, kupujący narkotyki, całujący się z przypadkowo spotkanymi ludźmi, dodajmy – obu płci. Postaci, które wypełniają klub, bawią się w najlepsze, także własnym wizerunkiem. Nie brakuje tam zniewieściałych chłopców; nie jest nim co prawda bardzo męski i przystojny Max, ale już jego chłopak Rudy (w tej roli Brian Webber) – owszem. Można też spotkać w klubie kobiety: obok eleganckich, ubranych w kosztowne suknie, także te w męskich garniturach. Być może najbardziej wyrazistym symbolem negocjowalności płci jest postać ubrana w połowie w męskie, a w połowie w kobiece ubranie, jakby przedzielona na pół pionową kreską. Lewą część stanowi lśniąca suknia, prawą – męski garnitur i krótkie, pokryte brylantyną włosy. Także postacie tańczące na scenie budzą niepokój nieokreślonością płciową. Pojawiają się tam ogoleni na tyso mężczyźni w długich sukniach albo kobiety, które zamiast rękawiczek mają sięgające po łokcie gigantyczne strzykawki. Obok nich bawią się tancerze z przytroczonymi do pleców kościotrupami, a gdzieś dalej wiruje tancerka z wymalowanymi na biuście ogromnymi, szeroko otwartymi oczami. Owe przerażające postacie budzą niepokój tym razem nie w kontekście płynności płciowej, ale raczej dlatego, że przywołują skojarzenia z chorobą i śmiercią. Motyw ten ma uzasadnienie w dalszej części filmu jako zapowiedź nadchodzących tragicznych zdarzeń. Taniec Rudy’ego wśród upozowanych na scenie kościotrupów można odczytać jako zapowiedź jego śmierci. Symbolicznego znaczenia nabiera w filmie także klatka dla ptaków, która pojawia się zarówno w klubie, jak i w mieszkaniu kochanków. Przypomina o osaczeniu, zarówno w odniesieniu do postaci Rudy’ego, jak i Maxa ceniącego sobie nade wszystko swobodę.

Symboliczna jest także przemiana Greta w George’a, oznaczająca też przemianę całego jej-jego życia. George jest cyniczny, bez wahania zdradza przychodzących do klubu gości (a konkretnie: żołnierzy SA) i wydaje ich w ręce policji. Już w garniturze podpala swoją garderobę wypełnioną eleganckimi sukniemi i tym samym żegna się z dotychczasowym życiem. Wydaje się, że George postanawia w miarę wygodnie przetrwać. Swoich dotychczasowych przyjaciół ex-Greta traktuje z góry, wciska im do ręki pieniądze, dając tym samym do zrozumienia, że z dawnej zażyłości nic już nie pozostało. Jednocześnie George jednoznacznie odżegnuje się od własnego homoseksualizmu – kiedy przechodzi ze znajomymi przez ulicę pełną prostytutek, mówi, że spał z każdą kobietą na tej ulicy. Deklaracja ta ma mu posłużyć za ewentualne potwierdzenie jego heteroseksualności³.

Max bryluje w klubie przez cały wieczór, flirtując to z tym, to z tamtym i kończąc ostatecznie zabawę w objęciach nieznajomego żołnierza SA. Ścigają ich zazdrosne spojrzenia Rudy’ego, który w tym samym czasie tańczy na scenie. Max i jego nowy przyjaciel szybko trafiają do miejsca, które spełnia rolę dalk-

roomu – sala jest wypełniona postaciami uprawiającymi seks w rozmaitych konfiguracjach. Tam Max oddaje się nowemu kochankowi, po czym zabiera go na swoje poddasze, gdzie w ogromnym łóżku ustawionym na środku pokoju kochankowie po raz kolejny łądzą w swoich ramionach.

Od samego początku filmu nie mamy wątpliwości, że Max jest gejem⁴ i że to on nadaje w związku ton. Jest gwiazdą nie tylko w klubie, dominuje również w relacji z delikatnym, nieco naiwnym tancerzem. Także w późniejszej scenie – podczas spotkania z wujem – Max nadal broni swojej homoseksualnej tożsamości. Chcąc uratować życie i „jakoś się ustawić”, ma zamiar nawet ożenić się z polecaną mu przez rodzinę, a dotąd przez niego odrzucaną kandydatką, właścicielką fabryki. Mówi wujowi, że jako przykładowy małżonek będzie jednocześnie prowadził dyskretne, ukryte życie jako „pederasta”⁵.

Tożsamość bohatera oznacza silną identyfikację seksualną. Max sypia z wieloma kochankami, jednak w chwili zagrożenia życia – kiedy wraz z Rudym mieszka w ukrytej w lesie rurze – odmawia współżycia ze swoim chłopakiem. Twierdzi, że nie chce, aby ich usłyszano, jednak być może na głębszym poziomie zaprzecza także swojej identyfikacji seksualnej – w tym czasie bycie homoseksualistą oznaczało już śmiertelne niebezpieczeństwo.

Poranek po imprezie w klubie jest też ostatnim spędzonym w mieszkaniu na poddaszu. Kiedy rankiem rozlega się pukanie do drzwi, Max i Rudy są przekonani, że to niecierpliwy właściciel przypominał sobie o zaległym komornym. Jednak prawda jest inna: to esesmani przyszli po żołnierza SA. Uciekający Rudy widzi jeszcze przez okno, jak esesmani podrywają mu gardło⁶.

Wkrótce po nocy długich noży i ucieczce z nieprzyjaznego od tego czasu Berlina Max i Rudy mieszkają poza miastem, w lesie. Max nie chce wyjechać z kraju bez Rudy’ego, choć ma taką możliwość dzięki protekcji i pomocy wuja⁷. Wydaje się, że styl życia, jaki prowadzi, i związana z nim swoboda seksualna nie zmieniają faktu, że Max nie wyobraża sobie dalszego funkcjonowania bez kochanka. Dzieli z nim dobre i złe chwile, jest wobec niego w pewien sposób lojalny, ale – jak się okazuje – do czasu.

Max i Rudy zostają w końcu złapani i trafiają do transportu, który jedzie wprost do obozu koncentracyjnego w Dachau⁸. Podróż ta stanowi dla Maxa symboliczną drogę do piekła, być może nawet jest dla niego bardziej traumatyczna niż sam pobyt w obozie. Obaj kochankowie znajdują się w grupie zastraszonych, bezbronnych więźniów. Spośród innych uwięzionych oficer dowodzący wybiera Rudy’ego i upokarza go, każąc mu zniszczyć własne okulary. Przerażony do granic możliwości Max zaprzecza, że zna Rudy’ego i nie odpowiada na wołanie kochanka. Zmuszony przez żołnierzy, bije go niemal do nieprzytomności. Ciało martwego chłopaka, który kona u stóp Maxa, zostaje potem wyrzucone z pędzącego pociągu.

Cały ten rozgrywający się na oczach więźniów spektakl ma ukryte dno. Oczywiście jest to demonstracja władzy i siły, ale prawdopodobnie ma także dodatkowy cel – ukrycie tożsamości seksualnej oficera. Akt przemocy wobec kochanków staje się tym samym aktem autohomofobii, który ma ukryć homoseksualność oficera i oddalić od niego ewentualne podejrzenia. „Gra w homoseksualność” ma tu wyrafinowane formy wielopłaszczyznowe: oficer udaje, że Max nie jest związany z Rudym i zmusza go do aktu przemocy wobec kochanka. Przerażony Max

udaje, że Rudy nie jest jego chłopakiem. Oficer udaje, że nie jest homoseksualistą, chociaż w pewnym momencie z całej siły chwyta zmaltretowanego Rudy'ego za genitalia – w tym brutalnym geście możemy odczytać sugestię jego własnego homoseksualizmu.

Po śmierci chłopca, nękany wyrzutami sumienia, Max załamuje się całkowicie. Traci ukochanego, a w dodatku, chcąc przeżyć, zdradza go i zaprzecza swojej tożsamościowej identyfikacji. Nie bez znaczenia jest fakt, że Max jest dojrzałym mężczyzną i jego identyfikacja homoseksualna wydaje się oczywista. Jednak czym innym jest funkcjonowanie w murach liberalnego (do czasu) Berlina, a czym innym walka o życie poza jego obrębem. Po skatowaniu Rudy'ego Max zaczyna wielokrotnie sam sobie powtarzać: *To się nie dzieje naprawdę*.

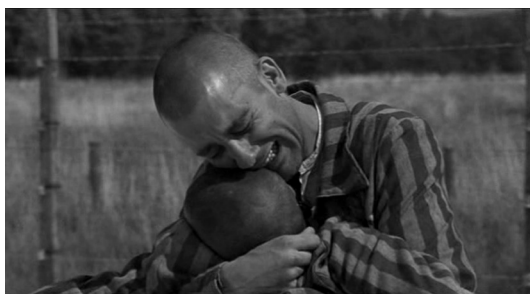
Jednak to nie koniec tragedii, jakie spotykają Maxa w owym „transporcie śmierci”; zostaje również zmuszony do uprawiania seksu z młodzieńką, martwą, jak się później okazuje, kobietą, aby udowodnić, że nie jest homoseksualistą. Obserwatorem całego zajścia w pociągu jest inny więzień, Horst (Lothaire Bluteau). To właśnie on powstrzymuje Maxa przed bezskuteczną próbą ratowania kochanka. Na pasiaku noszonym przez Horsta widnieje różowy trójkąt – obozowy znak przypisany homoseksualistom, a jednocześnie najniższa z możliwych kategorii zaszeregowania człowieka w tamtym miejscu.

Po śmierci Rudy'ego, która szybko staje się dla Maxa traumą, mężczyzna odmawia samemu sobie homoseksualnej identyfikacji. Śmierć kochanka wypiera ze świadomości tak mocno, że po pewnym czasie nie pamięta już jego imienia, nazywając go po prostu Tancerzem (tym samym Rudy staje się raczej figurą, bardziej symbolem niż realnym człowiekiem). Na pasiaku Maxa pojawia się żółta gwiazda Dawida oznaczająca Żyda, choć żadna z informacji, jakie otrzymaliśmy o bohaterze, nie wskazuje na jego żydowskie pochodzenie. Postanawia ocalić życie, „wybiera” tożsamość, która wydaje mu się mniej niebezpieczna, a tym samym zwiększa szanse na przeżycie. Horst mówi do niego wprost: *Nie jesteś Żydem, jesteś pedałem*. Max odpowiada: *A może jestem jednym i drugim?* Jednak fotografowany w obozie Max zostaje jednoznacznie zaklasyfikowany jako Żyd. Także później, kiedy Max uprawia seks z niemieckim oficerem, aby zdobyć lekarstwo dla Horsta, mówi, że udało się to tylko dzięki żółtej gwiazdce – oficer w obawie o swoje bezpieczeństwo z pewnością nie zgodziłby się na seks z homoseksualistą.

Czas pomiędzy życiem w Berlinie a egzystencją w skrajnych warunkach obozowych staje się dla Maxa okresem przełomowym – po stracie Rudy'ego, zmuszony przez okoliczności, staje na rozdrożu i musi na nowo dokonać tożsamościowej identyfikacji. Tym razem jednak za jego wyborem stoi nie tylko konkretny styl życia, ale także pragnienie przetrwania.

Zupełnie inną postawę reprezentuje Horst, którego już na początku poznajemy jako homoseksualistę. Wydaje się, że właśnie z tego powodu nawiązuje on kontakt z Maxem: w obliczu tragedii nieznajomego identyfikuje się z jego dramatem. Widząc jednak, że Max zaprzecza swojej dotychczasowej tożsamości, Horst postanawia go unikać. Jednak pomiędzy więźniami rodzi się uczucie, które ostatecznie pozwala głównemu bohaterowi na dokonanie takiego tożsamościowego wyboru, z jakim będzie się mógł w pełni identyfikować.

Trzeba podkreślić, że Horst znacznie różni się od delikatnego Rudy'ego i to nie tylko ze względu na trudne położenie, w jakim się znajduje. Rudy był subtelnym



nym, nieco infantylnym chłopcem, który urządzał Maxowi sceny zazdrości i którego naiwność doprowadziła do wydania ich kryjówki. W momencie zagrożenia w pociągu Rudy w naturalny dla siebie sposób wzywa pomocy Maxa, wypowiadając jego imię i narażając tym samym kochanka na prześladowanie ze strony żołnierzy⁹.

Tymczasem Horst to dojrzały mężczyzna, w pełni świadomy konsekwencji i odpowiedzialności za wybory, których dokonuje w życiu. Wydaje się, że to Horst jest właściwym bohaterem filmu, choć nie oglądamy rzeczywistości z jego punktu widzenia. Jednak to właśnie pod jego wpływem zmienia się Max i to właśnie Horst jest w pełni ukształtowanym gejem, z pełną świadomością własnej tożsamości.

W przypadku filmu *Bent* niezwykle ważną sprawą jest odwołanie się reżysera do teatralnego zaplecza, zwłaszcza że zanim powstał film, sztuka była kilkakrotnie wystawiana (w Londynie i Nowym Jorku). Wskazać tu można co najmniej trzy nawiązania. Przede wszystkim zamierzona sztuczność spektaklu filmowego wywodzi się w prostej linii z teatru Bertolda Brechta. Jak pisał Dawid Warszawski, według niemieckiego dramaturga *teatr (...) powinien zerwać z fikcją odtwarzania rzeczywistości, przestać udawać, że między sceną a widownią jest niewidzialna, czwarta ściana i że aktorzy stają się postaciami, które grają. Przeciwnie, należy podkreślać całą sztuczność sytuacji teatralnej – scenografią, grą, wreszcie strukturą tekstu scenicznego – by było jasne, że wszystko jest na niby. Tylko bowiem z twórczego spięcia między sztucznością konwencji a rzeczywistością, w której żyją i aktorzy, i widownia, zrodzić się może napięcie, które pobudza myśl. Teatr bowiem winien nie wzruszać, lecz edukować. Budzić nieufność i do samego siebie, i do świata*¹⁰.

Wydaje się, że podobne założenie postawił sobie Sean Mathias, na co dzień reżyser teatralny. Po pierwsze, w filmie od początku mamy do czynienia ze spektaklem, czego przykładem jest pojawienie się w pierwszym ujęciu Greta i związanej z nią ambiwalencji. Po drugie, poszczególne elementy filmu podlegają wyjątkowemu zrytmizowaniu, którego źródeł należy szukać właśnie w teatralnym zapleczu. Już w początkowej scenie filmu, kiedy berliński klub odwiedza tajna policja, idącemu przez klub funkcjonariuszowi towarzyszy tłum tancerzy, którzy tańcząc wokół niego, dopasowują się do rytmu jego kroku. Scena ta, przez swoją dalece posuniętą umowność, wprowadza do tekstu filmowego właśnie Brechtowski efekt obcości. Nie pozwala on widzowi bez reszty „zanurzyć się” w fikcyjności oglądanej na ekranie iluzji, wytrącając go z odbiorczych przyzwyczajeń. Podobnie dystansujących środków pojawia się w filmie więcej: począwszy od drobnych elementów, takich jak mim podążający w ślad za Maxem w berlińskim klubie, aż po sceny w obozie, kiedy Horst i Max przenoszą z miejsca na miejsce wciąż te same kamienie, a następnie także śnieg.

Właśnie w owych scenach obozowych, w rozmowach kochanków, a także podczas sceny ich stosunku seksualnego teatralność filmu *Bent* podąża w kierunku oszczędności właściwej teatrowi Samuela Becketta. Rytm dialogów, początkowo tych, które Max prowadzi z Rudym, a potem z Horstem, wydaje się echem rytmu, jaki charakteryzował dialogi bohaterów *Czekając na Godota*. Podobnych analogii pomiędzy sztuką Becketta a filmem Mathiasa można odnaleźć więcej – sytuację w obozie, w jakiej znaleźli się Max i Horst, można porównać z tą, w której tkwili Gogo i Didi, czekając na tajemniczego Godota i wypełniając dzień rozmowami. Kochankowie w obozie również czekają na to, co ma się wydarzyć w przyszłości, próbując jakoś przeżyć teraźniejszość. Godot jednak nie nadchodzi, podobnie jak nie nadejdzie upragniona wolność dla więźniów Dachau. Wydaje się również, że Mathias próbował na ekranie oddać ową „udramatyzowaną nicość” sztuki Becketta przez umieszczenie bohaterów w pustej przestrzeni wielkiej hali (będącej zarazem echem i odbiciem postindustrialnej przestrzeni klubu z pierwszej sceny filmu), gdzie obaj wykonują absurdalną pracę, przenosząc z miejsca na miejsce wciąż te same skały. W filmie Mathiasa bardzo wyraźnie widać psychologizację przestrzeni – odpowiada ona stanowi psychicznemu bohatera, niejako rzutując jego subiektywny punkt widzenia na otoczenie. Najpierw

charakter klubu definiuje tożsamość bohaterów, potem tę samą funkcję pełni pusty, rozległy barak obozowy. Przełożenie typu przestrzeni na psychikę postaci nie jest jednak tutaj takie oczywiste – wydaje się, że przestrzeń wokół bohatera staje się raczej metaforą ludzkiego losu. Max otoczony ludźmi to człowiek szczęśliwy, żyjący pełnią życia. Osamotniony w obozie, staje się bohaterem tragicznym, który nie może decydować o swym losie. Mozolnie przenoszone przez niego kamienie i skały także nabierają symbolicznego znaczenia.

Mathias sięga po metaforę bliską Beckettowskiemu teatrowi absurdu – w świecie ograniczonym niedorzecznymi prawami (bo jak inaczej traktować zasady rządzące obozem zagłady? Czy też może nawet szerzej – całym Holocaustem?), czekając na Godota, który nigdy nie nadejdzie, Max i Horst stają się dla siebie całym światem i tylko nawzajem mogą się chronić przed szaleństwem. Max mówi zresztą Horstowi, że właśnie po to załatwił mu pracę obok siebie – żeby z nim rozmawiać. Dialog, a raczej próba nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem stają się jedynym sposobem na przezwycięzenie absurdu rzeczywistości. Kiedy będący na granicy szaleństwa Max powtarza monotonna w pociągu: *To się nie dzieje naprawdę*, Horst szepcze do niego: *To się dzieje naprawdę*. W późniejszej scenie, już w obozie, to Horst jest bliski szaleństwa. Wówczas jedyną bliską mu osobą, która pozwala na utrzymanie kontaktu z rzeczywistością, jest właśnie Max.

Oszczędność obrazu rekompensuje niepokojąca, oparta na powtarzalnych elementach, repetytywna muzyka Philipa Glassa. To także kolejny trop prowadzący w stronę Becketta, ponieważ Glass wielokrotnie komponował muzykę do inscenizacji jego sztuk ¹¹.

W filmie można ponadto odnaleźć charakterystyczne dla *Czekając na Godota* metrum: dwa plus jeden ¹². Dotyczyć ono może chociażby głównego bohatera, który początkowo jest związany z Rudym, aby następnie, po śmierci kochanka, wybrać innego partnera. Wydaje się, że triadowy układ patronuje całemu filmowi w rozmaitych konfiguracjach – kiedy w scenach obozowych jesteśmy świadkami rozmów Horsta i Maxa, w tle zawsze towarzyszy im, jako dopełnienie triady, jej trzeci element – esesman. Podczas rozmów Maxa i Rudy’ego dopełnieniem będzie bądź kochanek z SA, bądź George. Również cały film dzieli się na trzy części: Berlin – podróż – obóz (etap drugi będzie przejściowy; to właśnie wtedy Max traci Rudy’ego i poznaje Horsta). Kamienie i odłamki skał, które pojawiają się w scenie obozowej, mogą także przywoływać skojarzenia z Winnie, główną bohaterką sztuki Becketta *Szczęśliwe dni*.

W filmie *Bent* można wskazać jeszcze jeden trop teatralny, tym razem wywodzący się z kultury gejowskiej. Kilkakrotnie (np. w klubie bądź w parku, miejscu spotkań homoseksualistów) pojawia się na ekranie postać marynarza. Figura ta jest wywiedziona wprost z dramatów Jeana Geneta, a konkretnie z jego sztuki *Querelle z Brestu*. W ten sposób, za pomocą rozpoznawalnej, bardzo charakterystycznej ikony gejowskiej, zostaje przywołane echo twórczości Geneta wraz z charakterystycznymi dla niej problemami: wyobcowaniem ze społeczeństwa, wykluczeniem, brakiem porozumienia.

Także Brecht został tutaj przywołany nie przez przypadek, skoro jego dzieła mogą także budzić skojarzenia z Republiką Weimarską i swobodą obyczajową, jaka w tamtym okresie panowała w stolicy Niemiec. Jak pisał Warszawski: *Była jednak przynajmniej jedna grupa ludzi, którzy nieufności do świata nie musieli się*

uczyć w teatrze. W Prusach obowiązywał artykuł 175 kodeksu karnego, na mocy którego homoseksualizm mężczyźni był przestępstwem. Już w 1897 r. seksuolog Magnus Hirschfeld – pół naukowiec, pół szarlatan – założył Komitet Naukowo-Humanitarny, którego celem było doprowadzenie do odwołania tego artykułu. Komitet skupiał zrazu niemal samych homoseksualistów; z czasem zaczęli dołączać powodowani solidarnością heteroseksualiści oraz – prawnie nieprześladowane – lesbijki. W 1923 r. powstała kolejna organizacja walcząca o zniesienie artykułu 175 – Liga Praw Człowieka. Wkrótce zrzeszała prawie 50 tys. członków.

Inaczej niż w pozostałej części Niemiec w Berlinie homoseksualizm nie uchodził za zboczenie, lecz stanowił jeden z głównych nurtów dominującej w tym mieście kontrkultury. Blisko co trzeci klub nocny był nastawiony na klientelę homoseksualną i lesbijską lub przynajmniej na spragnionych dreszczyku emocji heteros. Homoseksualistami, biseksualistami i lesbijkami była znacząca część postaci sceny i ekranu – od Conrada Veidta po Marlenę Dietrich.

Podczas gdy mężczyźni homoseksualiści ze względu na artykuł 175 musieli poniekąd żyć w konspiracji, lesbijki funkcjonowały niemal jawnie. Wychodziły przynajmniej cztery pisma lesbijskie, a w 1928 r. ukazała się książka *Lesbijki Berlina* z przedmową Hirschfelda. Zawierała m.in. adresy 18 lesbijskich barów – od ekskluzywnego El Dorado w dzielnicy zachodniej po obskurną Tawernę przy Alexanderplatz¹³.

Warszawski pisze ponadto, że manifestacja homoseksualizmu była jakby naturalnym przejawem wolności, z której łatwiej korzystać w wielkim mieście. Jednocześnie był to także przejaw buntu kobiet i mężczyzn rozmaitych orientacji seksualnych przeciwko autorytarnej męskiej kulturze Niemiec doby Wilhelma II. W takim rozumieniu homoseksualizm był postrzegany jako siła wywrotowa; tak właśnie był traktowany zarówno przez nazistów, jak i komunistów. Naziści byli przeciwni likwidacji artykułu 175, co więcej: *Nazistowski brukowiec* „*Völkischer Beobachter*” stwierdzał wprost, że zniesienie artykułu 175 to wynik złowrogich *knowań* duszy żydowskiej¹⁴.

Jednocześnie jednak homoseksualiści nie mogli w tamtych czasach liczyć na bezwzględne poparcie komunistów: (...) *komuniści, choć walczyli z dyskryminacją homoseksualistów, nie okazywali im sympatii. Nieporównanie bliższy był im proletariacki, męski szpan Brechta. Claudia Schoppmann, autorka tomu rozmów z lesbijkami, które przeżyły III Rzeszę, znalazła tylko jedną lesbijkę związaną z KPD – Hildę Radusch. (...) Schoppmann twierdzi, że wpływ ruchu homoseksualnego na społeczeństwo niemieckie był niewielki. – Opinia publiczna o tym mówiła, ale opinii publicznej to nie zmieniało. Homoseksualiści żyli zamknięci w berlińskim getcie. Późniejsze nazistowskie represje przeciwko nim cieszyły się poparciem społecznym*¹⁵.

Przywołany tutaj dłuższy fragment z tekstu Warszawskiego o Brechcie dokładniej szkicuje kontekst i historyczne zaplecze wydarzeń, które rozegrały się podczas nocy długich noży i później, a o których również – choć z prywatnej, subiektywnej perspektywy – opowiada *Bent*. Berlin, pomimo istnienia słynnego paragrafu 175¹⁶, wydawał się enklawą dla prześladowanych w Niemczech homoseksualistów. W chwili kiedy Max i Rudy podczas rozmowy z George'm zaczynają zdawać sobie sprawę ze skali zagrożenia, Rudy wypowiada złowieszcze słowa: *Queer is dead*¹⁷.

Inne echo kultury Republiki Weimarskiej można także odnaleźć w scenie, kiedy transport z więźniami dociera do Dachau – zamiast realistycznego obrazu widzimy kilka utrzymanych w sepii ujęć przedstawiających krzyżujące się tory. Wprowadzenie takiej wizualnie wyrafinowanej formy można odczytać jako nawiązanie do niemieckiego ekspresjonizmu filmowego, który rozwijał się nieco wcześniej, w pierwszej połowie lat 20., również w Berlinie.

Chcąc przeżyć w obozie, Max decyduje się na przybranie tożsamości Żyda. Nie wiemy, czy naprawdę nim jest, z pewnością nie rozumie hebrajskich słów, którymi przemawia do niego Horst (tutaj pojawia się sugestia, że Horst jest Żydem). Kiedy Max wybiera gwiazdę Dawida w miejsce różowego trójkąta, unaocznia tym samym potrzebę ładu i porządku, które mogą zmienić się w absurd¹⁸. W obozie nie można być bowiem i jednym, i drugim, nie można jednocześnie nosić żółtej gwiazdy i różowego trójkąta. Ponieważ trójkąt plasuje się w obozowej hierarchii poniżej gwiazdy, Max decyduje się na „wyższą” klasyfikację.

Zupełnie inaczej wybiera Horst: bycie gejem jest dla niego podstawą tożsamości i nosi swój różowy trójkąt z dziwną szczerością i dumą, zdając sobie jednocześnie sprawę z konsekwencji, jakie to ze sobą niesie. Wielokrotnie namawia też Maxa do noszenia różowego trójkąta. Ten co prawda nie przyznaje się oficjalnie do swojej tożsamości seksualnej, ale jednocześnie, kiedy trzeba w obozie zdobyć lekarstwa dla chorego Horsta, bez wahania idzie do łóżka z żołnierzem (oczywiście identyfikacja homoseksualna nacechowana negatywnie była zarezerwowana jedynie dla więźniów obozu).

W warunkach skrajnego wyczerpania i pracy ponad siły pomiędzy Maxem a Horstem dochodzi do zbliżenia seksualnego. Ponieważ podczas przerwy więźniowie nie mogą się dotykać ani nawet patrzeć na siebie, obaj mężczyźni stoją obok siebie, ledwie rozmawiając. Horst pyta Maxa, czy ten myśli czasem o seksie (a w zasadzie pyta go, czy myśli o t y m), Max zaprzecza. Horst jednak nie daje za wygraną i dalej dąży temat, twierdząc, że praktycznie każdy w obozie za tym tęskni. W końcu, chociaż mężczyźni nawet na siebie nie patrzą, zaczynają nie tyle rozmawiać o seksie, ile raczej kochać się ze sobą, zaledwie opisując to, czego w rzeczywistości żaden z nich zrobić nie może. Jednak dla jednego i drugiego to osobliwe zbliżenie kończy się satysfakcją seksualną. Choć być może na pozór brzmi to absurdalnie, zbliżenie seksualne (nawet tak szczególne jak to), staje się dla obu mężczyzn przejawem wewnętrznej wolności i godności, a także podkreśleniem ich tożsamościowej identyfikacji. Oto każdy z nich nawet w samym środku pilnie strzeżonego obozu może być gejem i uprawiać seks z innym mężczyzną, czyli żyć w zgodzie z samym sobą¹⁹.

Scena ta zostaje potem powtórzona, jednak akcenty zostają w niej rozłożone zupełnie inaczej – oto Horst znajduje się na granicy szaleństwa, nie dając sobie rady z chorobą i warunkami życia w obozie. Max próbuje mu dodać otuchy – tym razem symuluje grę, w której chce „ogrzać” Horsta. Kochanek podejmuje wyzwanie, karcąc Maxa, że jest wobec niego zbyt brutalny (!), chociaż mężczyźni nadal w ogóle się nie dotykają.

Popadający stopniowo w szaleństwo Horst wymyśla w obozie własny system znaków, który ma mu pomóc w okazywaniu miłości Maxowi: potarcie lewej brwi to w języku Horsta wyznaczenie „kocham cię”. Również w tej tragicznej próbie wymknięcia się wszechobecnej kontroli można odczytać chęć podtrzymania

wewnętrznej wolności i indywidualności, co w warunkach obozowych wydaje się prawie niemożliwe.

Jednak najważniejsza dla gejowskiej tożsamości Maxa jest ostatnia scena filmu. Kaszłacy Horst zostaje w niej przywołany przez strażników, którzy zachowują się, jakby odgrywali jakiś spektakl (po raz kolejny rytm dialogu wprowadza Brechtowski efekt obcości). Horst kaszle, więc zgodnie z absurdalną logiką obozową jest z góry skazany na przegraną (we wcześniejszej rozmowie o Rudym Horst stwierdził, że nie miał on szans na przeżycie tylko dlatego, że nosił okulary). Strażnicy każą Horstowi w obecności Maxa rzucić swoją czapkę na tworzące ogrodzenie druty, w których płynie prąd o wysokim napięciu. Horst początkowo odrzuca czapkę na niewielką odległość, ale w końcu, nie mogąc znieść presji, w jakiej się znalazł, wrzuca czapkę na druty, a następnie biegnie w stronę torturującego go oficera i zostaje zastrzelony przez towarzyszącego im uzbrojonego żołnierza. Wcześniej jednak, nie mogąc pożegnać się z Maxem, pociera dłonią lewą brew. Dostrzegamy ten gest z punktu widzenia umieszczonej przed Horstem kamery, a także z punktu widzenia stojącego za nim Maxa. W obliczu śmierci Horst znalazł sposób, jak wyznaczyć kochankowi miłość, nie narażając go przy tym na niebezpieczeństwo.

Oficerowie odchodzą, każąc Maxowi pochować ciało. Mężczyzna uświadamia sobie, że to – paradoksalnie – pierwszy raz, kiedy dotyka kochanka (choć pracowali razem, mieszkali w innych barakach, więc nie mogli zbliżyć się do siebie poza miejscem pracy kontrolowanym spojrzeniami strażników). Trzymanie w objęciach ukochanego to w ich prywatnej komunikacji synonim poczucia bezpieczeństwa (we wcześniejszej scenie, kiedy Max „ogrzewa” ukochanego, zrozpaczony Horst prosi go: *Trzymaj mnie*). Wrzuca martwego Horsta do dołu, ciągle do niego mówiąc i w końcu, nie mogąc znieść rozpacz po śmierci ukochanego, zakłada jego ubranie.

Gest założenia kurtki martwego kochanka jest niezwykle rozpaczliwy, ale i odważny. Dzięki niemu Max w symboliczny sposób przyznaje się przed samym sobą do gejowskiej identyfikacji, po czym popełnia samobójstwo. W chwili śmierci na jego ubraniu widnieje różowy trójkąt, który jasno i wyraźnie określa jego tożsamość. Gest ten można interpretować jako przejaw najwyższej wewnętrznej wolności i godności (wszak wcześniej Max wielokrotnie deklaruje, że zamierza przeżyć za wszelką cenę; założeniem ubrania z różowym trójkątem zaprzecza wcześniejszym deklaracjom). Jednocześnie jest to również wyraz szacunku wobec nieżyjącego Horsta.

Gest Maxa można także odczytać jako przejaw Beckettowskiej rozpacz. Kontakt z drugim człowiekiem staje się dla Maxa impulsem do przemiany wewnętrznej. Świat w twórczości Becketta jest bowiem zawsze światem bez Boga. Człowiek bliski jest popadnięciu w szaleństwo, ale nie może liczyć na boską interwencję. Horst mówi podczas przenoszenia kamieni: *To obłąd!* W powtarzanym wielokrotnie zdaniu można odnaleźć ducha porażającego Beckettowskiego monologu *no właśnie co*.

Z naszej, historycznej perspektywy losy Maxa i Horsta wydają się jeszcze bardziej dramatyczne: obaj trafili do obozu wkrótce po nocy długich noży, czyli pięć lat przed rozpoczęciem II wojny światowej. Po przekroczeniu bram obozu ich szanse na przeżycie zmalały w zasadzie do zera.

Jednak *Bent* odwołuje się do Becketta także na jeszcze innym poziomie. Antoni Libera, znawca i tłumacz twórczości Becketta, pisał: *Chodzi o postulowaną przez*

niego ideę sztuki, która zrywałaby z kategorią ekspresji i która odkrywając, że nie ma nic do wyrażenia i nie ma jak wyrazić, nie maskowałaby tej sytuacji, lecz przeciwnie, przyznawałaby się do tego; a skoro oznaczałoby to jej porażkę, podejmowałaby wyzwanie i właśnie z immanentnej przegranej czyniłaby swoją domenę²⁰.

Być może w ostentacyjnym podkreślaniu sztuczności w filmie Mathiasa można odnaleźć także echo Beckettowskiej filozofii i rozumienia sztuki, która polega na „wierności przegranej”, czyli pogodzeniu się z faktem, że nie jesteśmy w stanie oddać złożoności rzeczywistości, ale nie poddajemy się w ciągłych próbach wyrażenia siebie.

(...) pozostało nam ową w i e r n o ś ć p r z e g r a n e j potraktować jako nowy powód, jako nowy element zależności, a owo niemożliwe a konieczne i podejmowane działanie uczynić działaniem na rzecz wyrażenia choćby samego siebie, czyli swej niemożności, a zarazem konieczności²¹.

Wydaje się, że forma filmu *Bent* wypływa z takiej właśnie potrzeby – oddania tego, co niewyraźne, opowiedzenia historii niemożliwej – jak można sądzić – obozowej miłości i jednocześnie dania świadectwa tragedii, o której opowiedzieć się nie da.

To, co mówię, nie oznacza, że od tej pory nie będzie formy w sztuce. Oznacza to tylko, że będzie nowa forma i to taka, która przyjmuje chaos i nie stara się twierdzić jakoby chaos był faktycznie czymś innym. Formy i chaos pozostają oddzielne... odnaleźć formę, co obejmuje sobą nieład, oto zadanie dla dzisiejszego artysty²².

W taki oto właśnie sposób, z ducha Beckettowski, kończy się film *Bent*, w którym homoseksualna identyfikacja i trwająca aż do końca wierność przegranej zyskują jednocześnie rozpaczliwy wymiar najprawdziwszego człowieczeństwa. A film *Bent* staje się tym samym jednym z nielicznych Beckettowskich filmów w historii kina.

ANNA TASZYCKA

¹ Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.

² Zażyłość Grety i Maxa możemy zaobserwować już po transformacji drag queen w George'a, następnego dnia po feralnej nocy. Ich losy to także awers i rewers tej samej opowieści, przykład, że w tamtych czasach można było wybrać jedną z dwóch diametralnie różnych dróg.

³ Warto w tym miejscu na moment zatrzymać się przy postaci Jaggera w roli Grety/George'a. Wokalista zespołu The Rolling Stones zadebiutował na dużym ekranie w 1970 roku w filmie Nicolasa Roega i Donalda Cammella pt. *Performance*. Wcielił się w nim w postać ekscentrycznego gwiazdora Turnera. Co ciekawe, także w tym filmie bohater grany przez Jaggera przechodzi przemianę tożsamościową – z oryginała i androgynicznego, zblazowanego artysty zmienia się w bardzo

męskiego osobnika w garniturze, ze starannie ubrylantowanymi włosami. Robi to, aby ratować przyjaciela, jednak fizyczna przemiana ma miejsce na oczach widzów; w ostatniej scenie filmu widzimy go już w nowym wcieleniu. Rola w filmie *Bent* może odsyłać widza do tamtej kreacji, choć ma diametralnie inny wydźwięk.

⁴ Co prawda, w zgodzie z konwencją filmu rozgrywającego się w latach 30. powinnam raczej nazywać Maxa homoseksualistą, jednak film powstał w latach 90., będę więc również używać słowa „gej” ze świadomością, że jest ono obciążone m.in. skojarzeniami z walką o prawa gejów i lesbijek. Jednak być może wcześniej nie mógłby powstać film o prześladowaniach mniejszości homoseksualnych w hitlerowskich Niemczech. Warto zaznaczyć, że w roli wuja głównego bohatera wystąpił brytyjski aktor Ian McKellen znany ze swojego zaangażowania w walkę o prawa społeczności LGBT. Reżyserem *Benta* jest jego partner, re-

żyser teatralny i dramaturg Sean Mathias. McKellen występował również w scenicznej wersji sztuki. W ten sposób – przez sieć rozmaitych skojarzeń i odniesień – *Bent* staje się także opowieścią o pewnej formacji kulturowej, ukształtowanej w XX wieku.

⁵ W filmie Max używa staroświeckiego określenia „fluff”. Wydaje się, że najtrafniej w języku polskim ową anachroniczność i pewną literackość tego wyrazu oddaje słowo „pederasta”.

⁶ Sytuacja ta wskazuje dokładną datę rozgrywających się na ekranie wydarzeń: noc długich noży. Warto dodać, że dowódca SA Ernst Röhm był homoseksualistą i nie ukrywał tego. Dlatego też kontekst wydarzeń tej nocy może łączyć się z homofobicznym charakterem ideologii faszystowskiej. Osoby homoseksualne trafiały do obozów koncentracyjnych właśnie ze względu na swoją orientację seksualną. Oznaczano je różowym trójkątem przyszytym do pasiaka.

⁷ Wuj Maxa to również homoseksualista, który jednak nie ujawnia swojej tożsamości w otwarty sposób. Nie zaniedbuje natomiast okazji, żeby umawiać się na spotkania z kolejnymi, przypadkowymi kochankami – jesteśmy świadkami takiego niezwykle dyskretnego zachowania podczas jego rozmowy w parku z Maxem, chociaż wtedy przyznawanie się do orientacji homoseksualnej groziło już poważnymi sankcjami.

⁸ Obóz w Dachau powstał 21 marca 1933 roku. Trafiali do niego m.in. komuniści, socjaliści, chadecy, a także Żydzi, Romowie i homoseksualiści.

⁹ Oczywiście to nie Rudy jest tutaj winny, ale system przemocy i wojenna machina, w jakiej znaleźli się kochankowie.

¹⁰ D. Warszawski, *Bertold Brecht. Świat, który zrodził „Operę za trzy grosze”*, http://www.teatry.art.pl/portrety/brecht_b/swiatk.htm (dostęp: 17.06.2008).

¹¹ Zob. http://www.themodernword.com/beckett/beckett_glass.html (dostęp 17.06.2008).

¹² Becketta fascynowała forma sentencji św. Augustyna: *Nie rozpaczaj: jeden z łotrów został zbawiony. Nie pozwalaj sobie: jeden z łotrów został potępiony*. Dlatego też metrum *Czekając na Godota* to 2+1 (2 łotrów, 1 Chrystus). Forma 2+1 powtarza się w całym utworze. (Por. http://pl.wikipedia.org/wiki/Czekaj%C4%85c_na_Godota, /dostęp: 17.06.2008/). Podążając tym tropem, można także dostrzec analogię pomiędzy postacią Chrystusa a Maxem. Rudy pełniłby tym samym funkcję jednego z łotrów. Skoro ginie, można oczeki-

wać, że drugi łotr – w tym przypadku Horst – zostanie ocalony. Niestety, nadzieja ta prowadzi donikąd, a tym samym potwierdza się Beckettowska rozpacz osamotnionego człowieka, który nie może liczyć na boską ingerencję w swoje życie. W filmie pojawiają się również układy podwójne oraz poczwórne; te ostatnie zwiastują jednak zaburzenie równowagi, niebezpieczeństwo.

¹³ D. Warszawski, dz. cyt.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Warto zaznaczyć, że w 2000 roku, trzy lata po zrealizowaniu filmu *Bent*, powstał film dokumentalny *Paragraf 175* nakręcony przez Roberta Epsteina, słynnego dokumentalistę amerykańskiego zajmującego się tematyką mniejszości seksualnych.

¹⁷ Trudno przetłumaczyć złożoność tego stwierdzenia ze względu na brak dobrego polskiego tłumaczenia słowa „queer”. Jedną z prób oddania jego złożoności jest słowo „odmieniec”, które dobrze oddaje fakt, że termin „queer” odnosi się nie tylko do sfery seksualności, ale do wszelkich sposobów życia, które nie mieszczą się w tym, co powszechnie jest uznawane za normę. Horst i Max na określenie zarówno siebie, jak i innych gejów używają właśnie słowa „queer”. Na marginesie warto dodać, że w 1986 roku powstała płyta zespołu The Smiths *The Queen Is Dead*. I chociaż być może nie ma to większego związku z filmem *Bent* – poza tym, że oba należą do kręgu kultury brytyjskiej – to jednak warto zauważyć, że publiczność gejowska była przychylna zarówno samemu zespołowi, jak i jego wokaliście Morrisseyowi, np. w piosence *The Queen Is Dead* doszukiwano się wątków transwestytnych. Por. http://www.glbq.com/arts/smith_zs_morrissey.html (dostęp 17.06.2008).

¹⁸ Por. Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, tłum. F. Jaszuński, Warszawa 1992.

¹⁹ Język polski wyjątkowo dobrze oddaje w tej sytuacji sedno poczucia tożsamości.

²⁰ A. Libera, *Posłowie*, w: *Wierność przegranej*, tłum. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 141.

²¹ S. Beckett, *Trzy dialogi z Georges'em Du-thuit*, w: *Wierność przegranej*, dz. cyt., s. 122.

²² S. Beckett, cyt. za: B. S. Johnson, *Czy ty nie za wcześniej piszesz wspomnienia?* tłum. A. Skarbińska, „Literatura na Świecie” 1981, nr 8, s. 175.