

ZUZANNA KARPIŃSKA

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
e-mail: zuzanna.karpinska@amu.edu.pl
<https://orcid.org/0009-0002-8844-023X>
<https://doi.org/10.14746/h.2025.4.1>

W krzywym zwierciadle. O filmie „Superstar: The Karen Carpenter Story (1987)” Todda Haynesa

Distorted images. On Todd Haynes’s Superstar: The Karen Carpenter Story (1987)

Abstract. *Only four years after Karen Carpenter’s death, Todd Haynes made an experimental “documentary” film about her life. However, Superstar: The Karen Carpenter Story is nothing like a classic biopic. Rather than employing a linear narrative structure based primarily on carefully selected archival material, the American director created a work that blends docudrama, horror, and rockumentary — with Barbie dolls playing the main characters.*

This paper analyses the 1987 film, focusing on the socio-cultural context in which it was created and the media environment from which the Carpenters’ music emerged. It explores why the director known for openly challenging the heteronormative vision of culture would choose to make a film on an artist often associated with that very vision. Drawing on studies of New Queer Cinema, Todd Haynes’s oeuvre, and media studies, the analysis suggests that Haynes’s use of postmodern art techniques reflects broader changes in U.S. society in the late 20th century. Social fragmentation, shifts in family structure, and the rise of television all shape the film and its themes.

In other words, Haynes translates his views on recent reality into the so-called language of film. The framework of the film is set by the years of the Carpenters’ activity. At the same time, the director does not lose sight of the individuality of the main character of his film, Karen Carpenter, while going beyond the realm of film journalism, as Andrzej Pitrus points out.

Keywords: Todd Haynes, New Queer Cinema, American cinema, eating disorders

Słowa kluczowe: Todd Haynes, New Queer Cinema, kino amerykańskie, zaburzenia odżywiania



Do najbardziej kontrowersyjnych obrazów filmowych poświęconych światowej sławy gwiazdom muzyki należy *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) Todda Haynesa. Od niejasnej konwencji gatunkowej, przez osadzenie w roli aktorów lalek Barbie, aż po skrajnie rozczłonkowaną dramaturgię – potencjalne zastrzeżenia widza może budzić tu właściwie wszystko. Dość wspomnieć, iż z uwagi na bezprawne wykorzystanie w ścieżce dźwiękowej muzyki zespołu (The) Carpenters¹ dystrybucja dzieła została zabroniona, przez co funkcjonuje ono jedynie w przestrzeni internetowej, pod postacią – by ująć tę kwestię eufemistycznie – niskiej jakości kopii zgranych z kaset VHS².

Okoliczności towarzyszące produkcji i dystrybucji filmu sprawiają, że jest on owiany swoistym nimbem tajemnicy. Wrażenie to potęguje fakt, jak spektakularnie rozwinęła się kariera amerykańskiego reżysera – w momencie powstawania *Superstar...* młodego absolwenta wydziału semiotyki na jednej z prywatnych amerykańskich uczelni z zaledwie dwoma filmami krótkometrażowymi na koncie, dziś: wielokrotnie nagradzanego i cenionego dojrzałego twórcy³. I choć cokolwiek zapomniane, *Superstar...* zasługuje na uwagę nie mniejszą niż późniejsze utwory Haynesa. Film stanowi wszak przenikliwą diagnozę kondycji społecznej Ameryki ostatnich czterech dekad XX wieku i profetyczny komentarz do współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej⁴.

W pierwszej części artykułu są przywołane najważniejsze konteksty powstawania *Superstar...* Należą do nich zwłaszcza narodziny New Queer Cinema (NQC) oraz problematyka tożsamości. Kolejna część ma charakter analityczny i zawiera również krótkie omówienie dziejów zespołu Carpenters, ze szczególnym uwzględnieniem warunków społeczno-politycznych w USA lat 60. i 70. XX wieku oraz postaci Karen Carpenter. Historia amerykańskiej wokalistki, zmarłej przedwcześnie na skutek powikłań kardiologicznych w następstwie nieskutecznie leczonej

¹ Obie nazwy zespołu są poprawne. W dalszej części tekstu będę posługiwać się wersją bez przedimka.

² To oficjalna wersja wydarzeń, podyktowana postanowieniem Sądu Okręgowego USA dla Centralnego Dystryktu Kalifornii i podtrzymanego w wyniku postępowania apelacyjnego w 1990 r. Istnieje jednak uzasadnione podejrzenie, że właściwą przyczyną wytoczenia procesu przez Carpenters było wyjątkowo krytyczne przedstawienie członków rodziny Karen Carpenter. Przy okazji tych okoliczności pojawia się ciekawa kwestia problemu nielegalnej dystrybucji w dobie przemian technologicznych: jak łatwo było stworzyć nielegalną kopię filmu za pomocą VHS? Na temat *Superstar...* w tym kontekście zob. L. Hilderbrand, *Grainy Days and Mondays: Superstar and Bootleg Aesthetics*, „Camera Obscura” 2004, vol. 19, nr 57.

³ Do najbardziej dochodowych filmów fabularnych reżysera należą: *Carol* (2015), *Daleko od nieba* (*Far from Heaven*, 2002) czy *I'm Not There. Gdzie indziej jestem* (*I'm Not There*, 2007). Dane za portalem IMDb (<https://www.imdb.com/list/ls033383854/> [dostęp: 1.06.2025]). Rozgłos przyniósł Haynesowi także miniserial telewizyjny *Mildred Pierce*, zrealizowany w 2011 r. dla HBO.

⁴ Jak podkreśla Andrzej Pitrus, jest także *Superstar...* zapowiedzią problematyki rozwijanej przez reżysera w późniejszej twórczości telewizyjno-filmowej. Zob. *idem*, *Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa*, Rabid, Kraków 2004, s. 20.

anoreksji, stanowi zarówno punkt wyjścia, jak i punkt dojścia opowieści o American Dream, którego mit Todd Haynes dekonstruuje, czerpiąc przy tym z poetyki rozwijającego się wówczas postmodernizmu i – świadomie bądź nie – z ustaleń badaczy zaliczanych do *queer* i *gender studies* oraz perspektywy feministycznej.

* * *

Za kategorię organizującą twórczość Haynesa uznać można wyobcowanie. Na przestrzeni kilkuset lat funkcjonowało ono w różnych kontekstach⁵. W niniejszym artykule, w ślad za Andrzejem Wernerem, alienację rozumiem jako pojęcie konstytuujące nie dzieło na poziomie metaliterackim (metafilmowym), lecz sytuację wewnątrztekstową⁶.

W jednym z wywiadów amerykański reżyser stwierdził, że jeśli miałby wskazać na uniwersalny motyw w swojej twórczości, byłaby nim choroba⁷. Istotnie, problem ten mniej lub bardziej bezpośrednio pojawia się niemal w każdym z utworów Todda Haynesa⁸. Choroba interesuje przy tym twórcę nie tyle jako konkretna jednostka nozologiczna, ile przede wszystkim jako figura egzystencjalnego wyobcowania, czego najbardziej sugestywnym przykładem pozostaje *Schronienie/Bezpieczna* (*Safe*, 1995)⁹.

Szczególną postacią doświadczenia wyobcowania jest dla reżysera queerowość (*queerness*). W kontekście metaforyki choroby¹⁰ jej specyfika polega na afirmacji

⁵ W Polsce na ten temat pisał przede wszystkim Bronisław Baczko (*Rousseau: samotność i wspólnota* Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009). Zob. także: P. Sendek, *O problematyce alienacji u Hegla, Feuerbacha i Marksa*, „Annales UMCS”, vol. XXX (14), Lublin 1983, ss. 237–252. http://www.bc.umcs.pl/Content/37377/PDF/czas4058_30_1983_15.pdf [dostęp: 10.06.2025]; Sz. Wróbel, *Historyczność albo alienacja. Od Georga Wilhelma Friedricha Hegla do Marka Siemka*, „Ethos” 2017, nr 1(117), ss. 156–189.

⁶ A. Werner, *O pojęciu alienacji w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1966, nr 57(2), ss. 435–469.

⁷ M.W. Saunders, *Imps of the Perverse: Gay Monsters in Film*, Praeger Publishers, Westport 1998, s. 134, za: A. Pitrus, *Nam niebo pozwoli...*, s. 19.

⁸ *Ibidem*, s. 19.

⁹ Film przedstawia historię Amerykanki z klasy średniej o znaczącym nazwisku Carol White (Julianne Moore), cierpiącej z powodu bliżej niezidentyfikowanej choroby, której objawy przypominają silną alergię. Dolegliwości prowadzą bohaterkę przez gabinety różnych specjalistów (lekarza internisty, lekarza psychiatry), wszystkich równie niezdolnych do ustalenia przyczyny choroby i dobrania odpowiedniego leczenia. Ostatecznie kobieta trafia do ośrodka terapeutycznego (Wrenwood Centre), którego funkcjonowanie nasuwa skojarzenia z praktykami spod znaku New Age; co istotne, o jego istnieniu Carol dowiaduje się z ulotek i z telewizji. Mimo iż stan zdrowia kobiety stale się pogarsza, ona sama zdaje się odczuwać ulgę związaną ze zmianą środowiska – swoistym „wyobcowaniem się” z przestrzeni miejskiej. Do końca filmu pozostaje przy tym niejasne, jaki status ma choroba bohaterki i co konkretnie jej dolega. Więcej na ten temat zob.: A. Pitrus, *Nam niebo pozwoli...*, ss. 54–58, 60–70; J. Tougaw, *We’re Still Vulnerable: Todd Haynes’s «Safe» in 2011*, „Women’s Studies Quarterly” 2011, no. 39(1/2), ss. 43–47.

¹⁰ Por. M. Kałuża, *Choroba jako metafora w kontekście wykluczenia. Wariacje na temat metaforyzacji choroby w eseistyce Susan Sontag i „Dziumie” Alberta Camusa*, „Perspektywy

życia pomimo jego kruchości i skończoności – postawie nierozzerwalnie związanej z wydarzeniami historycznymi, których wpływ na narodziny *queer* jako kategorii kulturowej pozostaje nieoceniony. Mowa przede wszystkim o wybuchu epidemii HIV/AIDS ze wszystkimi jej społeczno-kulturowymi konsekwencjami¹¹. Sam termin wywodzi się od *quer* – staroangielskiego słowa pochodzenia germańskiego, będącego synonimem przymiotników takich jak dziwny, osobliwy, ekscentryczny. W XIX wieku zaczęło być ono używane na określenie mężczyzn utrzymujących kontakty homoseksualne i miało wydźwięk pejoratywny. Współcześnie zaś – jako

Ponowoczesności: t. 3: *Wykluczenia*, red. J. Hańderek, N. Kućma, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017. Autor wskazuje na swoistą ambiwalencję „choroby jako metafory”. Z jednej strony może ona być narzędziem legitymizacji działań wykluczających (separowanie jednostki „zakażonej” od zdrowych), z drugiej zaś – otwierać przestrzeń dla przeżywania wspólnotowości i budowania poczucia przynależności; pierwszy z tych kierunków – ów bardziej intuicyjny – omawiała szczegółowo Susan Sontag, opierając swój wywód na analizie społeczno-kulturowego funkcjonowania jednostek chorobowych w postaci gruźlicy, nowotworu czy AIDS (zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków 2016). Jak stwierdza Kałuża, rozbudowując ustalenia Sontag o refleksje płynące z lektury *Dżumy*: „[i]deologia, która stygmatyzuje chorego, określając jednostkę jako niebezpieczną dla otoczenia, dąży do jej jak najpilniejszej separacji – wykluczenia jej wpływu na zdrową tkankę społeczną [...] Camus wskazuje w powieści (oraz pismach z okresu publicystyki w *Combat* z lat 1944–1945), że szczególnym celem owego wykluczenia, zmuszenia człowieka do odosobnienia, jest odebranie mu przekonania o przynależności do wspólnoty, skazanie jednostki na samotność, w obrębie której nie rozpozna ona swego cierpienia jako czegoś, co łączy ją z innymi”. M. Kałuża, *Choroba...*, s. 238.

Na poziomie elementarnej psychologii owo „zmuszenie człowieka do odosobnienia” prowadzi nieuchronnie do nasilenia się jednostkowego lęku, w tym zwłaszcza lęku przed śmiercią. Nieprzypadkowo jednym z czynników wymienianych jako ten w największym stopniu zmniejszający cierpienie osób terminalnie lub przewlekłe chorych jest empatyczna obecność drugiego człowieka. Odebranie jednostce tej możliwości może stanowić narzędzie władzy, które – co dobitnie ukazały totalitaryzmy XX wieku – bywa nadużywane celem realizacji partykularnych interesów politycznych. Stosowane w ten sposób, jest ono legitymizowane przez retorykę „troski o dobro ogółu”; wykorzystując naturalną skłonność ludzkiego umysłu do tego, co psychologia określa mianem zniekształceń poznawczych (w tym przypadku zwłaszcza myślenia dychotomicznego, czarno-białego), rządzący mniej lub bardziej świadomie umacniają binarny podział na „zdrowych” i „chorych”, „czystych” i „zakażonych”, wreszcie – „dobrych” i „złych”. Takie działanie w najlepszym wypadku prowadzi do polaryzacji, a w najgorszym – do różnorodnych form przemocy. Co istotne, polaryzacja ma różne poziomy (grupowy, polityczny) i sama w sobie nie jest zjawiskiem jednoznacznie negatywnym. Problem pojawia się, gdy przybiera charakter reakcjonistyczny. Więcej na ten temat zob. L.G.E. Smith *et al.*, *Polarization is the psychological foundation of collective engagement*, „Communications Psychology” 2024, no. 2(41).

¹¹ Skutkiem „dotarcia” choroby do krajów tzw. Zachodu było, z jednej strony, nasilenie się różnego rodzaju lęków społecznych, w tym zwłaszcza homo- i ksenofobii, z drugiej zaś konsolidacja środowiska LGBT w odpowiedzi na jego powszechną demonizację. Ta ostatnia była zresztą legitymizowana przez środowisko medyczne, które na bazie znacząco ograniczonej wówczas wiedzy o etiologii wirusa wysunęło hipotezę, że jego źródłem są osoby homoseksualne (por. M. Rogala, *Grupy ryzyka zakażeniem HIV w latach 1981–1986*, „Zdrowie Publiczne i Zarządzanie” 2012, nr 10(2), ss. 72–79). Wątek konsolidacji środowiska LGBT rozwijam w kolejnych akapitach.

„pojęcie odzyskane” – *queer* odnosi się nie tylko do orientacji seksualnej, ale do wszystkich form ekspresji i tożsamości wykraczających poza ramy binarności i heteroseksualności¹².

Ta zasadnicza przemiana w postrzeganiu i sposobach autodefinicji osób nieheteroseksualnych dokonała się m.in. w wyniku tzw. rewolucji obyczajowej z lat 60. i 70. XX wieku oraz postulatów feminizmu drugiej i trzeciej fali¹³ i stosunkowo prędko znalazła swoje odzwierciedlenie w amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej kinematografii. Podczas gdy w pierwszej połowie XX wieku wątki homoerotyczne mogły pojawiać się jedynie „na obrzeżach” głównego nurtu lub jako pozatekstowa strategia interpretacyjna, kolejne dekady przyniosły większą otwartość w ukazywaniu relacji jedнопłciowych i praktyk seksualnych dotąd objętych społecznym tabu¹⁴. Wpływ na ten proces miała również demokratyzacja dostępu do sprzętu audiowideo, która umożliwiła rozwój kina niezależnego – w tym twórczości amatorskiej¹⁵ – istotnie wpływając przy tym na jego estetykę.

Filmy nurtu określanego mianem New Queer Cinema¹⁶ łączą eksperymentalną formę z jawnym społeczno-politycznym zaangażowaniem. Na poziomie warsztatu

¹² Formalnie *queer theory* (*queer studies*) pojawiło się na uniwersytetach na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Wpływ na ich wyodrębnienie się ze studiów feministycznych i gejowsko-lesbijskich miały wydarzenia społeczno-polityczne w Stanach Zjednoczonych – w tym zwłaszcza sprzeciw wobec konserwatywnej polityki administracji Ronalda Reagana w obliczu epidemii HIV, kojarzonej wówczas, jak wspomniano, niemal wyłącznie z homoseksualnymi mężczyznami – oraz „poczucie niewystarczalności dwóch podejść metodologicznych: perspektywy feministycznej operującej kategorią płci kulturowej oraz perspektywy studiów gejowskich i lesbijskich” (J. Bednarek, *Queer jako krytyka społeczna*, „Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego” 2014, s. 2, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0132_bednarek_queer_krytyka_spoleczna.pdf [dostęp: 29.04.2025]). „Choć narodziły się one – wyjaśnia badaczka – jako próby zakwestionowania patriarchalnego i heteronormatywnego systemu klasyfikacji, obie te perspektywy z czasem zaczęły zdradzać tendencję do przerażania się w dziedzinie o ściśle określonych, nieprzepuszczalnych granicach, co zrodziło potrzebę stworzenia teorii (dla) tych, którzy i które nie byli widoczni w ich obrębie albo nie czuli się przez nie reprezentowani” (*ibidem*). Ów nacisk na indywidualne doświadczenie, utrudniający jednoznaczne zdefiniowanie przedmiotu badań, leży zresztą u podstaw – co podkreśla sama autorka – krytyki *queer studies* jako subdyscypliny naukowej (por. *ibidem*, ss. 3–4; zob. także: P. Skuza, *Recepcja teorii «queer» a tekstualizacja odmieńców w pedagogice*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2009, nr 4(48), ss. 69–86).

¹³ Jest to oczywiście pewne uproszczenie; wszak „rewolucja obyczajowa” miała swoją specyficzną dynamikę, a feminizm, podobnie jak większość ruchów społecznych, nie był i nie jest zjawiskiem jednorodnym. Więcej na ten temat zob. np. J. Hannam, *Feminizm*, przeł. A. Kaflńska, aneks do polskiego wydania oprac. A. Graff, Zysk i S-ka, Poznań 2010.

¹⁴ A. Pitrus, *Nam niebo pozwoli...*, ss. 10–12.

¹⁵ B. Ruby Rich, *Introduction*, w: *eadem*, *New Queer Cinema. Director's cut*, Duke University Press, Durham and London 2013, ss. 15–16.

¹⁶ Po raz pierwszy określenia tego użyła Teresa de Laurentis w 1991 r., spopularyzowała je natomiast B. Ruby Rich w artykule *The New Queer Cinema* opublikowanym rok później na łamach magazynu „Sight & Sound” (przedruk artykułu *A Queer Sensation* z „Village Voice”). W literaturze można się spotkać również z nazwą *new queer wave*, jest ona jednak znacznie mniej popularna.

wyróżnia je m.in. skłonność do rozbijania tradycyjnej narracji, eksponowanie montażu, łączenie planów czasowych czy intertekstualność – zabiegi charakterystyczne dla szeroko pojętej estetyki postmodernizmu¹⁷. Ważnym elementem strategii artystycznej wielu twórców jest także *kamp* – świadoma przesada, ironiczny kicz, wyeksponowanie sztuczności¹⁸.

Do sztandarowych przykładów nurtu zalicza się takie filmy, jak: *Paris is Burning* (1990, reż. Jennie Livingstone), *My Own Private Idaho* (1991, reż. Gus Van Sant) czy *The Living End* (1992, reż. Gregg Araki), a także utwory Dereka Jarmana (*Sebastiane*, 1976; *Caravaggio*, 1986; *Edward II*, 1991), brytyjskiego reżysera wykorzystującego kostium historyczny do opowiadania przede wszystkim o współczesności.

Status dzieła kanonicznego (łac. *canon* – „prawidło”) zyskała również *Trucizna* (*Poison*, 1991) – pełnometrażowy debiut Todda Haynesa oparty na motywach opowiadań Jeana Geneta¹⁹. Wyróżniony Wielką Nagrodą Jury na festiwalu Sundance, film przedstawia trzy przeplatające się ze sobą historie. Jedna z nich – „Homo” – wprost odnosi się do tematu homoseksualności. Reżyser porusza w *Truciznie* również problematykę szeroko rozumianej przemocy (w tym ojcobójstwa), czym wraz z ukazaniem relacji dwojga mężczyzn poznających się w zakładzie poprawczym i ponownie nawiązujących relację podczas pobytu w więzieniu wywołał oburzenie i sprowokował ostrą reakcję amerykańskich środowisk konserwatywnych²⁰. Pomimo dezaprobaty części społeczeństwa New Queer Cinema zdołało przebić się do świadomości szerszej publiczności, by w ciągu dekady – już w XXI wieku – stać się atrakcyjną inspiracją dla znacznie bardziej komercyjnych filmów podejmujących tę problematykę²¹.

¹⁷ Postmodernizm rozumiem tu jako tendencję w sztuce i strategię artystyczną, będącą zarazem odzwierciedleniem pewnej postawy filozoficzno-etyczno-estetycznej charakterystycznej dla okresu późnej nowoczesności. Ujęcie to najpełniej oddaje Tadeusz Miczka w książce *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992.

¹⁸ Do najbardziej „kampowych” utworów audiowizualnych należą prekursorskie w stosunku do NQC filmy Johna Watersa. Zob. np. M. Tinkcom, *Introduction*, w: *idem, Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema*, Duke University Press, Durham 2002.

¹⁹ Por. A. Pitrus, *Nam niebo pozwoli...*, ss. 30–38.

²⁰ Bojkot stał się udziałem m.in. Donalda Wildmona, założyciela American Family Association, który oskarżył reżysera o „bepośrednie ukazywanie scen pornograficznych z udziałem homoseksualistów uprawiających seks analny” (cyt. za: B. Ruby Rich, *Introduction...*, s. 17 [tłum. własne]). I choć Wildmon, jak sam później przyznał, nigdy filmu Haynesa nie widział, jego publiczne oburzenie przyczyniło się wkrótce do rezygnacji Johna Frohnmayera ze stanowiska szefa *National Endowment of Arts* (NEA) – organizacji, która przyznała Haynesowi dofinansowanie na realizację *Trucizny* (*ibidem*).

²¹ Mowa o filmach takich jak *Tajemnica Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, reż. Ang Lee, USA/Kanada 2005). B. Ruby Rich poświęca mu cały podrozdział swojej książki (ss. 185–201). Do najbardziej rozpoznawalnych współczesnych przykładów „LGBT megahits” –

Przestrzeniami, w których rozwijało się NQC, były festiwale filmowe. Do najważniejszych z nich należały wspomniany festiwal Sundance (do 1991 r. pod nazwą Utah/United States Film Festival/ U.S. Film and Video Festival), San Francisco International Gay and Lesbian Film Festival (San Francisco International LGBTQ+ Film Festival, obecnie Frameline Film Festival) czy Ljubljana Gay and Lesbian Film Festival – najstarszy poświęcony tej tematyce w Europie²². To tam spotykali się i czerpali od siebie inspiracje twórcy dotychczas pozostający często „w ukryciu” ze względu na swoją tożsamość psychoseksualną; tam też formowała się specyficzna (w znaczeniu: konkretna) grupa odbiorcza, składająca się w dużej mierze z osób LGBTQ+.

„Co sprawiło, że nowe kino queer stało się możliwe?” – pyta B. Ruby Rich. To pytanie, które powracało przez lata i na które jestem w stanie odpowiedzieć tylko *post factum*. Cztery okoliczności zbiegły się, by doprowadzić do jego powstania: wybuch epidemii AIDS, Reagan, kamkordery i tani czynsz. Oraz pojawienie się „queer” jako konceptu i jako społeczności. Oburzenie i szansa złożyły się na historyczną, artystyczną odpowiedź na nieznosne warunki polityczne. Tak proste, a zarazem tak złożone²³.

* * *

Choć NQC wyrosło na gruncie postępującej emancypacji osób nieheteroseksualnych, zakres problematyki utworów zaliczanych do tego nurtu nie ogranicza się wyłącznie do kwestii seksualności. Sam termin „queer”, jak podpowiada to jego etymologia, obejmuje swoim znaczeniem odmiennosć w ogóle, nie tylko tę związaną z orientacją psychoseksualną. W obrębie filmów uznawanych za reprezentatywne dla omawianego zjawiska znajdują się więc także utwory podejmujące problematykę ubóstwa, stereotypów płciowych, niepełnosprawności czy właśnie choroby – słowem, wszelkich form systemowych nierówności, podtrzymywanych lub kontestowanych przez działania (bądź ich brak) o charakterze politycznym.

Tym, co wyróżnia NQC, jest szczególna wrażliwość na zagadnienie tożsamości w całej jej złożoności. Tożsamość bowiem – jak przekonują teoretycy *queer studies* – uwarunkowana jest przede wszystkim kulturowo²⁴. Oznacza to, iż choć

jak nazywa je Ruby Rich – należą zaś np. *Moonlight* (2016, reż. Barry Jenkins), *Tamte dni, tamte noce* (*Call Me by Your Name*, 2016, reż. Luca Guadagnino) czy *Carol* (2015) Todda Haynesa.

²² L. Dawson, S. Loist, *Queer/ing film festivals: history, theory, impact*, „Studies in European Cinema” 2018, no. 15(1), ss. 1–24.

²³ „What made the New Queer Cinema possible? It’s a question that has recurred over the years, one that I can answer only with hindsight. Four elements converged to result in the NQC: the arrival of AIDS, Reagan, camcorders, and cheap rent. Plus the emergence of „queer” as a concept and a community. Outrage and opportunity merged into a historic artistic response to insufferable political repression: that simple, yes, and that complex” (tłum. własne). B. Ruby Rich, *Introduction...*, ss. 15–16.

²⁴ Do klasycznych już prac na ten temat należą książki Teresy de Laurentis (*Alice doesn’t*, 1984; *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987), Eve Kosofsky

kształtują ją indywidualne różnice wynikające z temperamentu i wykształcającej się pod jego wpływem osobowości, decydujący wpływ na formowanie się *self*²⁵ mają czynniki środowiskowe – w tym przekaz medialny, którego nośnikiem są stale ewoluujące środki masowego przekazu.

Współcześnie kluczową rolę odgrywa w tym zakresie Internet. W drugiej połowie XX wieku dominowały zaś prasa i telewizja. Między innymi o wpływie tych mediów na proces kształtowania się tożsamości opowiada Todd Haynes w *Superstar: The Karen Carpenter Story*.

* * *

Czwarty lutego, rok 1983. „A dramatization” – informuje widza napis w dolnej części ekranu. Wraz z pojawieniem się właściwego obrazu, zza kadru zaczyna wybrzmiewać piskliwy, kobiecy głos, niczym mantrę powtarzający słowo „Karen”²⁶. Nawoływaniom towarzyszą ujęcia eleganckich wnętrz, jak gdyby wprost wyjętych z katalogu przestrzeni American Dream: składają się nań m.in. kino domowe, okrągły stół z elegancką zastawą, masywna kanapa i spora liczba roślin doniczkowych, stanowiąca przedłużenie ukazanego w kolejnej scenie starannie zaaranżowanego ogrodu. Atmosfera filmu zagęszcza się, aż dochodzi do punktu kulminacyjnego – odnalezienia ciała córki przez Agnes Carpenter.

Scena otwierająca pozostaje utrzymana w konwencji czarno-białego materiału *found-footage* – na czele z pierwszoosobową perspektywą, chybottliwymi ruchami

Sedwick (*Epistemology of the Closet*, 1990) czy Judith Butler (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990). Ta ostatnia popularyzuje dokonane przez Roberta J. Stollera rozróżnienie na płęć biologiczną (*sex*) i kulturową (*gender*), wprowadza także kluczową dla queer theory koncepcję „performatywności” płci.

„Gender” – jak zgrabnie ujmuje to Barbara Józek w swojej pracy dotyczącej zaburzeń odżywiania – oznacza tyle, co „zestaw cech, zachowań, ról, które rozwinęły się na skutek postnatalnych oddziaływań psychologicznych, środowiskowych i kulturowych” (*eadem*, *Kultura, ciało, (nie)jedzenie, terapia. Perspektywa narracyjno-konstrukcjonistyczna w zaburzeniach odżywiania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 44; zob. także P. Skuza, *Recepcja...*, ss. 79–92); w odniesieniu do filmu zob. np. S. Jagielski, *Teoria queer a kino polskie*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, nr 3(13), ss. 256–272, <https://doi.org/10.4467/20843860PK.12.023.0986s>. „Teoria queer ujawnia niestabilność, niespójność i sztuczność tożsamości seksualnej, będącej produktem społecznych norm. Studia queerowe, płęć i seksualność wiążą z kontekstem, zapytując, jak warunki społeczno-kulturowe, dyskurs polityczny, narodowy, rasa i klasa wpływają na kształtowanie i przejawianie się ludzkiej seksualności. Teoria queer opisuje mnogość seksualności, wielość jej odcieni, które nie dają się sprowadzić do – kluczowej dla studiów lesbijsko-gejowskich – dychotomii hetero/homo” (*ibidem*, s. 261).

²⁵ Na potrzeby artykułu terminy „tożsamość” i „self” traktuję synonimicznie, choć relacja między nimi jest bardziej złożona. Zob. K. Dyga, *Self i tożsamość. Próba określenia znaczeń oraz wzajemnych związków między pojęciami*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2018, t. 23, nr 2, ss. 413–429.

²⁶ Wszystkie cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu w oryginalnej wersji językowej.

kamery i brakiem cięć montażowych. W kolejnym ujęciu, poprzedzonym wyciemnieniem ekranu i doprowadzoną do apogeum kakofonią dźwięków, oczom widza ukazuje się obraz urokliwej amerykańskiej willi, otoczonej bujną, symetrycznie rozłożoną roślinnością. Kadrowi towarzyszy głos z offu, który w niemal baśniowej formie wprowadza odbiorcę w świat filmowej opowieści: *What... happened?* – pyta narrator. *Why, at the age of 32, was this smooth-voiced girl from Downey, California, who led a ruckus nation smoothly into the 70s... – cięcie, obraz znika – found dead in her parents' home?* Ponowne ujęcie na amerykańskie przedmieścia, ukazane tym razem w całej swojej okazałości: *Let's go back, back to Southern California, where Karen and Richard grew up; back to their home in Downey, where their parents still live today....* Głos narratora milknie, zastępuje go tytułowe *Superstar* w wykonaniu Karen Carpenter.

Przytoczone fragmenty, wypełniające raptem dwie minuty czasu ekranowego, stanowią istotną wskazówkę odnośnie do interpretacji dzieła. Po pierwsze, że nie będzie to prosta w odbiorze, linearnie opowiedziana historia tragicznie zmarłej bohaterki: prócz niehomogenicznej struktury stylistycznej wskazują na to napisy umieszczone w dole kadrów – kolejno „dramatization” (dramatyzacja) i „simulation” – wprost kwestionujące mimetyzm przedstawienia²⁷. Po drugie zaś, że stosunek reżysera do ukazywanej przezeń rzeczywistości jest co najmniej krytyczny. Zestawienie udratyzowanej sceny odnajdywania zwłok ze statycznym obrazem estetycznie wyidealizowanego zewnątrz domu to bowiem zabieg formalny, mający wzbudzić określone odczucia estetyczne, lecz jego sens nie ogranicza się jednocześnie do potocznie rozumianej „formy”²⁸. Przeciwnie, stylistyczno-gatunkowa amalgamatowość, jaką odznacza się film Haynesa, stanowi odbicie wyłaniającej się na przestrzeni całego dzieła warstwy etyczno-ideowej. Tę zaś buduje przekonanie o rozszczepieniu tożsamości powojennej Ameryki i jej obywateli, którego metaforycznego punktu odniesienia można doszukiwać się w charakterystyce medium telewizji²⁹.

Lata 60. i 70. XX wieku to wyjątkowy moment w historii rozwoju XI Muzy. Jest już wprawdzie po „złotym okresie”, którego symboliczny początek przypada na rok 1952³⁰, lecz widoczna z perspektywy historycznej skala przemian, jakie

²⁷ Zob. A. Pitrus, *Nam niebo...*, s. 15.

²⁸ Mam na myśli ujmowanie jej jako „dodatek” do treści, podczas gdy – jak przekonuje Sontag – stanowi ona komplementarny składnik tejże. Zob. np. *eadem*, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, *Karakter*, Kraków 2018, ss. 27–29.

²⁹ W perspektywie indywidualnej *Superstar...* stanowi natomiast wyraz współczucia dla Karen Carpenter, związanego zarówno z jej statusem jako medialnej supergwiazdy, jak i funkcjonowaniem w dysfunkcyjnym systemie rodzinnym. Haynes wykracza przy tym poza obszar filmowej publicystyki, ukazując dramat bohaterki jako przejaw bardziej ogólnej tendencji współczesnej kultury do fetyszyzowania cierpienia, przy jednoczesnym pozbawieniu go właściwości katartycznych. Wątek ten rozwijam w dalszej części tekstu.

³⁰ Zob. np. M. Pieńkowski, *Telewizyjna histeria – „Twarz w tłumie” Elii Kazana jako studium manipulacji*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2009, nr1(4), s. 77.

dokonują się w dwóch kolejnych dekadach, pozwala stwierdzić, iż są one równie doniosłe. Jak pisze Rafał Kuś:

Zwiastunem nowego otwarcia w amerykańskim systemie mediów elektronicznych była dokonana przez Kennedy'ego nominacja Newtona Minowa na przewodniczącego Federalnej Komisji Łączności. Już na początku urzędowania, w maju 1961 roku, Minow wystąpił podczas posiedzenia Narodowego Stowarzyszenia Nadawców (National Association of Broadcasters, NAB) z głośnym przemówieniem, w którym poddał gruntownej krytyce patologię systemu telewizyjnego Stanów Zjednoczonych [...]. Słowa Minowa zwiastowały zmianę polityki władz federalnych, które już wkrótce zaczęły aktywniej ingerować w krajowy system telewizyjny, wspierając na różne sposoby inicjatywy nadawców niekomercyjnych [podkr. – Z.K.]³¹.

Choć znaczące w wymiarze instytucjonalnym, procesy te nie wpłynęły początkowo na charakter treści emitowanych w programach rozrywkowych. Mimo niestabilnej sytuacji na arenie międzynarodowej (kryzys kubański, rozwój wojny wietnamskiej) i eskalacji napięć wewnątrz kraju (fala morderstw politycznych, rozkwit coraz bardziej uciążliwej dla władzy kontrkultury), najbardziej palące problemy „zapewniały wprawdzie nieustający strumień tematów dla telewizyjnych audycji informacyjnych i publicystycznych [...] ale nie przenikały w żaden sposób do świata produkcji fabularnych, funkcjonującego niczym w sielankowej równoległej rzeczywistości”³². Ten stan rzeczy zmienił się dopiero z początkiem lat 70. XX wieku. Dokonało się wówczas powolne, lecz widoczne przenicowanie w zakresie paradygmatu ideowego oferty rozrywkowej, najbardziej zauważalne w kontekście telewizyjnych produkcji fabularnych³³.

Mniej więcej w tym czasie na ekranach amerykańskich telewizorów pojawia się Karen Carpenter. Młoda perkusistka, a wkrótce potem także wokalistka zespo-

³¹ R. Kuś, *Historia telewizji amerykańskiej*, w: *Stany Zjednoczone wczoraj i dziś: wybrane zagadnienia społeczno-polityczne*, red. A. Małek, P. Napierała, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, s. 229. I dalej: „Od połowy lat sześćdziesiątych ogólnokrajowe sieci komercyjne zyskały dostęp do stosunkowo nowych (a nie, jak dotychczas, głównie archiwalnych) filmów kinowych. Telewizyjne wieczory filmowe, pojawiające się pod koniec dekady w ramówkach dwa-trzy razy w tygodniu, cieszyły się wśród odbiorców olbrzymią popularnością, z którą nie były w stanie konkurować żadne inne formaty audycji. Aby sprostać zapotrzebowaniu na pełnometrażowe produkcje fabularne, nadawcy sięgnęli po zupełnie nowy gatunek – film telewizyjny, realizowany specjalnie na potrzeby ogólnokrajowych sieci, wśród których pionierem była NBC (1964)” (*ibidem*, s. 232). Co istotne, model zmian opisywany przez Kusia ma charakter *stricte* amerykański – w Europie kierunek rozwoju był dokładnie odwrotny (por. W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, wyd. II, Rabid, Kraków 2002, ss. 31–34).

³² R. Kuś, *Historia telewizji...*, s. 232.

³³ Jako przykład Kuś podaje dwa serie: *All in the Family*, emitowany przez CBS w latach 1971–1979, oraz *M*A*S*H* z lat 1973–1981, również produkcji CBS. Pierwszy z nich tematyzował kwestie związane ze sporami wewnętrznymi, w tym głównie konflikty pokoleniowe, drugi natomiast – choć zupełnie nie wprost – wciąż toczącą się wojnę w Wietnamie. Zob. *ibidem*, s. 233.

łu Carpenters, razem ze swoim bratem Richardem, podpisuje w 1969 r. kontrakt z wytwórnią A&M Records, którego realizacja przynosi rodzeństwu pierwszy komercyjny sukces. Do 2017 r. certyfikowana sprzedaż płyt zespołu wynosi prawie 46 mln egzemplarzy, co czyni ich muzykę jedną z najlepiej sprzedających się na świecie³⁴.

W ciągu niespełna 14 lat swojej kariery Carpenterowie realizują osiem tras koncertowych, wydają dziesięć albumów studyjnych i występują w ponad 50 programach telewizyjnych. Ich największe hity, takie jak „(The Long To Be) Close to You”, „Top of the World” czy „We’ve Only Just Begun”, wielokrotnie zajmują czołowe miejsca na listach przebojów Billboard³⁵. Carpenters są fenomenem nie tylko muzycznym, ale i wizualnym, co – jak się okaże – nie pozostaje bez znaczenia w kontekście śmierci Karen³⁶.

W filmie z 1987 r. akt zawierania umowy z Herbertem Alpertem, jednym z założycieli A&M Records, przypomina podpisywanie paktu z diabłem. To jeden z pierwszych w ramach głównej linii narracyjnej dzieła moment, w którym reżyser sięga po poetykę horroru. Gabinet Alperta spowija ciemność, a sam bohater, mimo występowania pod postacią lalki, wzbudza niepokój. Najbardziej znamieny jest fragment, w którym założyciel wytwórni wyciąga rękę w stronę Karen Carpenter, mówiąc: „All you have to do is put yourself in my hands”. Fraza ta ulega spowolnieniu, a wypowiadający ją głos z każdą kolejną sylabą staje się coraz bardziej zniekształcony. Zabieg ten nie tylko uwypukla sztuczność przedstawienia, lecz także wskazuje na moment utraty podmiotowości – chwili, w której Karen „przekazuje” swoją tożsamość do rąk przemysłu medialnego³⁷.

Trzy lata po podpisaniu kontraktu z A&M Carpenterowie otrzymują swoje pierwsze zaproszenie do Białego Domu, a w maju kolejnego roku występują już w obecności ówczesnego kanclerza RFN, Willy’ego Brandta. To właśnie wtedy Richard Nixon, obejmujący urząd prezydenta (1969–1974), określa ich mianem

³⁴ Dane za: G. McKay, *Skinny blues: Karen Carpenter, anorexia nervosa and popular music*, „Popular Music” 2018, no. 37(01), s. 2.

³⁵ R.L. Schmidt, *Little Girl Blue: The Life of Karen Carpenter*, przedm. D. Warwick, Chicago Review Press 2011, <http://archive.org/details/littlegirlblueli00schm> [dostęp: 26.05.2025], ss. 306–317.

³⁶ G. McKay, *Skinny blues...*, s. 7.

³⁷ Reżyser wykorzystuje środki wyrazu charakterystyczne dla kina grozy również w scenach obrazujących interakcje rodzinne, co w wyraźny sposób buduje symetrię między tymi dwiema rzeczywistościami; obie funkcjonują w filmie jako przestrzeń opresji i kontroli. Przykład odnaleźć można już w pierwszej scenie po czołówce, kiedy Agnes Carpenter, dostrzegłszy potencjał wokalny swojej córki, decyduje się uczynić ją „wokalistką Richarda”. Przejście między ujęciami składającymi się na scenę przypomina klasyczny jumpscare: *What is that?* – pyta bohaterka, słysząc głos dobiegający z pokoju na piętrze. – *Is that Karen?*. Następuje gwałtowne cięcie montażowe, a wraz z odpowiedzią (*It is Karen! Richard, I think we just found you your singer!*) na ekranie niespodziewanie pojawia się zbliżenie twarzy Agnes Carpenter. Do wątku relacji rodzinnych powracam w podsumowaniu.

„młodej Ameryki w jej najlepszym wydaniu”³⁸, wyrażając tym samym aprobatę dla (pozornie) nieskomplikowanej, melodyjnej muzyki Carpenters.

Richard i Karen ze swoją łagodną powierzchownością i niekonfrontacyjną twórczością stają się twarzą antykontrkultury, nadzieją na powrót do konserwatywnych wartości. Ich życie prywatne zostaje ściśle podporządkowane wizerunkowi³⁹. I choć w tym samym 1973 r. wybucha afera Watergate, w wyniku której Nixon lawinowo traci poparcie, Carpenters koncertują dalej, a ich kariera – m.in. dzięki telewizji – rozwija się w błyskawicznym tempie.

Pierwsza połowa lat 70. XX wieku to także okres, który dla Karen Carpenter okazuje się tragiczny, wraz z sukcesem zawodowym nasilają się bowiem objawy wyniszczającej jej organizm anoreksji. Punktem kulminacyjnym w rozwoju choroby (a przynajmniej tym eksponowanym przez media) był rok 1975, kiedy to podczas wykonywania utworu *Top of the World* na koncercie w Los Angeles artystka mdleje na scenie⁴⁰. Niedługo potem zespół odwołuje nadchodzące trasy koncertowe w Europie i Japonii, a prasa i telewizja⁴¹ zaczynają przejawiać coraz żywsze zainteresowanie aparycją wokalistki⁴².

Związek rozwoju mediów masowego przekazu z występowaniem zaburzeń odżywiania był wielokrotnie udowadniany⁴³. W kulturze amerykańskiej – co zna-

³⁸ „Young America at its very best” – za: G. McKay, *Skinny...*, s. 3.

³⁹ R.L. Schmidt, *Little Girl Blue...*, ss. 306–317.

⁴⁰ To jedna z dwóch wersji wydarzenia; w drugiej wokalistka podczas koncertu jest „po prostu” wyraźnie osłabiona. Zob. G. McKay, *Skinny...*, s. 7.

⁴¹ *Ibidem*, s. 7: „An otherwise favourable review in *Variety* of the 1975 Vegas shows noted that ‘she is terribly thin, almost a wraith’ – and, in an indication of the lack of awareness of the times, concluded with a suggested solution that was both thoughtless and unhelpful: she ‘should be gowned more becomingly’ (Anon 1975, s. 135)”; „An excruciating out-take exists of an October 1981 BBC interview with the Carpenters, Karen visibly frail, painfully thin, clearly ill – though still smiling, quite feisty and capable of cracking jokes. She is probed initially by interviewer Sue Lawley about the duo’s lengthy absence, and then about Karen’s health. ‘I was just pooped’, she explains, ‘when you’ve been on the road for all those years without stopping’. She denies having (had) anorexia nervosa when the point is put to her fairly bluntly by Lawley – soon Richard interrupts off-camera and says ‘I don’t really feel we should be talking about the weight loss, maybe it’s better to take a pass’, and the subject is dropped for the broadcast interview’ (Nationwide 1981). The out-take shows both her self-denial and his agency in terms of media representation, each in stark contrast to the evidence of her body before the camera”. *Ibidem*, ss. 8–9.

⁴² Rodzeństwo wydaje swój ostatni album studyjny pod wymownym tytułem *Made in America* w 1981 r., na dwa lata przed śmiercią Karen. Szczegółową historię wzlotu i upadku Carpenters odnajdzie czytelnik np. w przywoływanej już biografii Karen Carpenter autorstwa Randy’ego Schmida (*Little Girl Blue...*).

⁴³ Zob. np.: M. Tiggemann, A.S. Pickering, *Role of television in adolescent women’s body dissatisfaction and drive for thinness*, „International Journal of Eating Disorders” 1996, no. 20(2), ss. 199–203; B.L. Fredrickson, T.-A. Roberts, *Objectification theory. Toward Understanding Women’s Lived Experiences and Mental Health Risks*, „Psychology of Women Quarterly” 1997, no. 21, ss. 173–206; A.M. Morris, D.K. Katzman, *The impact of the media on eating disorders*

mienne – moment największej świetności telewizji zbiega się z okresem, w którym „chudość” staje się dominującym wzorcem urody. Istotne w tej materii jest m.in. przeniesienie „punktu ciężkości” ze słowa na obraz, co podkreślają także badacze analizujący w najróżniejszych kontekstach historię Karen Carpenter⁴⁴.

Mniej więcej od lat 60. XX wieku (nadmiernie) szczupła sylwetka staje się symbolem kobiecej samokontroli, dyscypliny i powściągliwości. Wcześniej – jak podaje za Helen Malon Aleksandra Derra – niemal nie odnotowuje się u osób zdiagnozowanych jako anorektyczne obsesyjnej koncentracji na masie ciała⁴⁵. Ten i inne przykłady przytaczane przez autorkę wskazują na bezpośredni związek etiologii zaburzenia z rozwojem mediów (audio)wizualnych, co ma szczególne znaczenie z perspektywy *gender studies* i badań feministycznych. Choć bowiem praktyki ograniczania jedzenia znane są przynajmniej od starożytności, to właśnie ponowoczesność – również w swoich mediach – ugruntowała status „bycia na diecie” jako jednego z wyznaczników kobiecej tożsamości.

Fakt, że na anoreksję chorują przede wszystkim kobiety, można zasadnie wiązać z kulturowo ukonstytuowanym przeświadczeniem, że kobieca podmiotowość (w dużo większej mierze niż męska) jest związana z wyglądem fizycznym. Tym samym chociaż przekaz medialny wpływa także na mężczyzn, standardy fizycznej doskonałości (między innymi dotyczące szczupłości) dotyczą bardziej kobiet niż mężczyzn. [...] Parafrazując przywołane wcześniej psychologiczne określenie anoreksji, można powiedzieć, że warunki, w jakich przyszło kobietom budować swoją własną podmiotowość, są dosyć niesprzyjające, ale anorektyczki⁴⁶ w sposób nieomal doskonały potrafią się do nich przystosować, dosłownie spełniając kulturowe oczekiwania [podkr. – Z.K.]⁴⁷.

W filmie Haynesa nie pojawia się ani jedna inscenizacja wywiadu telewizyjnego z Karen Carpenter. Bynajmniej nie oznacza to, że twórca ignoruje społeczno-kulturowe czynniki podnoszące ryzyko wystąpienia zaburzeń odżywiania. Zważywszy na konstrukcję filmu, można stwierdzić, że reżyser z pełną świadomością przenosi ten kontekst na płaszczyznę formy. Haynes łączy rozmaite konwencje, tworząc dzieło pod względem estetyki wysoce eklektyczne, ale szkielet swojego utworu buduje bardzo wyraźnie. Stanowi go przekaz telewizyjny – nie w zakresie

in children and adolescents, „Paediatr Child Health” 2003, no. 8(5), ss. 287–289; w języku polskim np. M. Dycht, L. Marszałek, *Mass media i reklama a choroby cywilizacyjne: anoreksja i bulimia*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2011, nr 30.

⁴⁴ Zob. np.: G. McKay, *Skinny...*; P. Saukko, *Rereading Media and Eating Disorders: Karen Carpenter, Princess Diana, and the Healthy Female Self*, „Critical Studies in Media Communication” 2006, no.(2), ss. 152–169.

⁴⁵ A. Derra, *Kobiety jako czynnik przemilczany. Epistemologiczne uwikłanie medycznego zjawiska anoreksji*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2010, nr 2(74), s. 39.

⁴⁶ Współcześnie odchodzi się od stosowania tego określenia ze względu na jego stygmatyzujący charakter.

⁴⁷ A. Derra, *Kobiety jako czynnik przemilczany...*, s. 40. Zob. także: B. Józefik, *Kultura ciała, (nie)jedzenie, terapia...*, ss. 31–37.

konkretnego gatunku, lecz rozmaitych form zaczerpniętych z przekazów w ramach dominującego wówczas medium.

Główna oś narracyjna utworu – sceny z życia Karen i Richarda Carpenterów – przypomina swą poetyką *docudrama*: „paradokumentalną inscenizację serii autentycznych wydarzeń ukazanych w udratyzowanej formie widowiska filmowego lub telewizyjnego z udziałem aktorów”⁴⁸. Z tym że w *Superstar...*, jak wspomniano, zamiast żywych ludzi występują lalki Barbie. Zabieg ten – wraz z pozbawieniem konwencji *docudrama* jej podstawowej właściwości, którą jest uautentycznienie przekazu – stanowi bezpośredni komentarz do odrealnionego kanonu piękna, jaki promowany był przez ówczesną (i jest przez dzisiejszą) kulturę.

Barbie z filmu Haynesa to karykatura kobiecości, fantazmat skonstruowany z wyobrażeń o społecznej roli kobiety jako „dostarczycielki” estetycznej przyjemności z jednej strony i matki-żywicielki z drugiej⁴⁹. Decyzję o zastąpieniu aktorów lalkami można odczytywać również jako krytykę konsumpcjonizmu, a tym samym – wyraz sprzeciwu wobec zawłaszczenia wizerunku Karen Carpenter i wobec komercjalizacji jej cierpienia; mimo wplecenia w strukturę dzieła licznych materiałów archiwalnych, reżyser niemal całkowicie rezygnuje z wykorzystania oryginalnych nagrań z udziałem wokalistki⁵⁰.

W innych momentach filmu pojawiają się plansze informacyjne, przypominające telewizyjne programy edukacyjne. Towarzyszy im komentarz narratora (a właściwie narratorki – w owych fragmentach głos z offu różni się bowiem od tego, który odbiorca słyszy na początku)⁵¹. W warstwie wizualnej widnieją wówczas kadry mające uwiarygodnić przekaz werbalny (jak otwarta książka) bądź scenki rodzajowe z życia przeciętnego Amerykanina (wnętrze supermarketu). Ten ostatni rodzaj przedstawienia wyjątkowo wyraźnie oddaje specyfikę *stricte* kobiecego

⁴⁸ M. Hendrykowski, hasło: *Docudrama*, w: *Słownik terminów filmowych*, red. M. Hendrykowska, Poznań 1994, s. 62.

⁴⁹ Zob. A. Pitrus, *Nam niebo...*, s. 12: „Problemy związane z naruszeniem dóbr spadkobierców Karen nie były jedynymi, z jakimi borykał się reżyser [...]. Prawnicy Mattel [przedsiębiorstwa produkującego zabawki, w tym lalki Barbie – Z.K.] zagrozili, iż jeśli film, mimo zakazu uzyskanego przez Carpenterów, zostanie publicznie pokazany, wytoczą twórcy sprawę o obrazę i zszarganie wizerunku Barbie, reprezentującej – zdaniem koncernu – wartości rodzinne i patriotyczne”.

⁵⁰ Można wprawdzie tłumaczyć ten zabieg obawą o naruszenie praw pokrewnych, jednak w kontekście zlekceważenia przez Haynesa kwestii tak podstawowej, jak prawo do wykorzystania muzyki, wydaje się to mało prawdopodobne.

⁵¹ Zabieg ten nie pozostaje bez znaczenia. Zdaje się wszakże, że głos męski jest jedynym, który funkcjonuje „prawdziwie” z offu; wskazywałby na to styl wypowiedzi i sposób prowadzenia narracji. Z kolei głos kobiecy, mimo pozornej obiektywności, sprawia wrażenie uwikłanego we własny dyskurs – pochodzącego wprost z przekazu telewizyjnego. Zdania są krótkie, wypowiedziane mechanicznie, nienacechowane emocjonalnie. Takie odczytanie – mając na uwadze ówczesną pozycję kobiet w przemyśle medialnym – pozwalałoby postawić hipotezę, że narracja spoza kadru stanowi jeszcze jeden poziom rozgrywania filmowej narracji.

doświadczenia ciała w późnej nowoczesności, sugestywnie ilustrując sprzeczność wpisaną w stan niekończącego się „bycia na diecie”⁵².

W kontekście refleksji nad związkami mediów i polityki najbardziej uderzające okazują się wizualne wtrącenia w formie krótkich fragmentów filmów dokumentalnych lub fotografii. Jednym z nich jest ujęcie przedstawiające moment zrzucania bomby na Kambodżę, któremu wtóruje „słodki” – jak go określano – głos Karen Carpenter, śpiewającej *We Have Only Just Begun*⁵³. W obliczu naturalizacji przemocy i postępującego uprzedmiotowienia ludzkiej tragedii na takie obrazy w ich pierwotnym, telewizyjnym kontekście widz zapewne nie zwróciłby większej uwagi. W filmie Haynesa „widok cudzego cierpienia” – by raz jeszcze odnieść się do twórczości Susan Sontag – nabiera jednak nowych sensów.

Przytoczone zabiegi budują u widza poczucie głębokiego dysonansu, wynikającego z nieustannie zaznaczanego w warstwie obrazowej i audialnej rozdzwiku między tym, co obserwuje się na ekranie, a tym, co obecne na ekranie w ekranie. Dotyczy to zarówno odbiorcy ówczesnego – co można wnioskować po dyskusji, jaką wywołał film w trakcie swoich pokazów – jak i dzisiejszego, który przygląda się procesom zobrazowanym w *Superstar...* w ich nieporównywalnym względem ówczesnego spotęgowaniu. Kult młodości, uwikłanie przekazu medialnego w dyskurs władzy, zacieranie się granicy między wypreparowanym obrazem a empiryczną rzeczywistością – te i inne zjawiska konsekwentnie przybierają na sile wraz z ewolucją ponowoczesności. Ich źródło – podobnie jak przyczyny sportretowanej w filmie Haynesa anoreksji – pozostaje przy tym niejednorodne i jako takie wymaga wieloaspektowego namysłu.

Posługując się postmodernistyczną ironią, reżyser poddaje krytyce nie tylko kulturę audiowizualną czasów świetności Carpenters, ale i sam fakt nieustannego przesuwania granicy tego, co przedstawialne. Mimo osadzenia historii Karen Carpenter w szerszym, społeczno-kulturowym kontekście, Haynes nie instrumentalizuje jednak jej tragedii. Ukazując społeczne tło rozpowszechnienia się zaburzeń odżywiania, reżyser znosi jednocześnie piętno indywidualnej odpowiedzialności za chorobę. Nie jest ona – podobnie jak rak, gruźlica, syfilis czy AIDS – świadomym wyborem, a wypadkową wielu różnych czynników, w tym zwłaszcza biologicz-

⁵² Por. B. Józefik, *Kultura ciała, (nie)jedzenie, terapia...*, ss. 37–38: „Badaczki feministyczne podkreślają, iż oczekiwanie, aby kobiety były na niskokalorycznych dietach, to zmuszanie ich do stałego odczuwania głodu. Jak pisze Wolf (1994, s. 99), »w Indiach najbardziej niebezpieczne kobiety jedzą 1400 kalorii dziennie, czyli o 600 więcej niż kobiety na diecie Hiltona«. Stąd z perspektywy feministycznej problem diet, ale też zaburzeń jedzenia, sytuuje się w sferze publicznej jako problem polityczny. Podkreśla się, że kultura formułuje wobec kobiet oczekiwania sprzeczne z ich biologią, co więcej, ma to miejsce w kulturze nadmiaru, konsumpcji, zapraszania do podążania za pragnieniami i popędami. Bauman (2007) określa ten aspekt kultury jako »spektakularny przykład wykluczających się wzajemnie oczekiwań społecznych«, wyrażający swoiste »rozdwojenie jaźni«, którego współcześnie doświadczamy”.

⁵³ R. Kempley, *Drama of the dolls; ‘Superstar’s’ riveting Carpenter metaphor. The Washington Post*, za: P. Saukko, *Rereading Media...*, s. 159.

nych uwarunkowań i pozostających poza jednostkową kontrolą zewnętrznych okoliczności.

Estetyczny dystans, osiągany za pomocą środków wyrazu charakterystycznych dla estetyki postmodernizmu, współlistnieje w przypadku *Superstar...* z realnym współodczuwaniem dla medialnie zapośredniczonego cierpienia bohaterki swojego filmu⁵⁴. Karen Carpenter, choć pod postacią Barbie, pozostaje w utworze amerykańskiego reżysera człowiekiem „z krwi i kości” – bardziej nawet żywym niż w innych, poświęconej jej postaci, tekstach kultury⁵⁵:

Ostatecznie postacie lalek, pozbawione możliwości ekspresji, mówią odbiorcy więcej, niż powiedziałyby postacie żywych aktorów starających się wiarygodnie oddać emocje bohaterów. Lalka Barbie odgrywająca rolę Karen jest wiecznie uśmiechnięta, ma trwałą makijaż, jej twarz prezentuje wyidealizowany, niemożliwy, ale wciąż promowany i pożądaný zachodni wzorzec kobiecej urody. Jednocześnie wiemy, że w oglądanym filmie lalka ta ma być figurą kobiety, która rozpaczliwie starając się zachować kontrolę nad własnym życiem, całkiem ją utraciła⁵⁶.

* * *

Muzyka zespołu Carpenters miała być remedium na niepokoje kontrkultury. Film Haynesa stanowi przykład twórczej resemantyzacji, ukierunkowanej na nadanie tej-

⁵⁴ Świadczą o tym głębokie zrozumienie indywidualnej psychologii i świadomość znaczenia dysfunkcyjnego środowiska rodzinnego. Nieobecny ojciec, kontrolująca matka, egoistyczny brat – postaci w filmie są w duchu kampu wyraźnie przerysowane, a jednocześnie stanowią adekwatną w świetle obecnej wiedzy na ten temat reprezentację postaw typowych dla systemów rodzinnych, w których diagnozuje się zaburzenia odżywiania. Por. np. B. Józefik, *Kultura ciała, (nie)jedzenie, terapia...*, ss. 64–65, 105–111, 115–117; M. Frąckowiak-Sochańska, *Rodzinne i społeczno-kulturowe uwarunkowania zaburzeń psychicznych. Analiza z perspektywy płci społeczno-kulturowej*, „Zalety i wady życia w rodzinie i poza rodziną. Roczniki Socjologii Rodziny UAM”, vol. XX, Poznań 2010, s. 173: „Wśród czynników rodzinnych mających wpływ na występowanie anoreksji wymienia się: przypisywanie jedzeniu szczególnej roli, w tym okazywanie uczuć przez jedzenie i karmienie oraz relacje utrudniające osiągnięcie autonomii w okresie dorastania, przejawiające się nadmiernie kontrolującą postawą rodziców oraz włączaniem dzieci w konflikty między rodzicami. W wielu społeczeństwach córki są w większym stopniu niż synowie poddawane rodzicielskiej kontroli i (lub) wnikłane w skomplikowane relacje emocjonalne. W tym kontekście ilość spożywanego pokarmu, wygląd i waga ciała mogą stać się jednym z niewielu obszarów, nad którymi anorektyczka może sprawować drobiazgową kontrolę. Analiza związków pomiędzy rodzinnymi a kulturowymi determinantami anoreksji prowadzi do wniosku, że pomimo iż zdecydowana większość współczesnych kobiet ma kontakt z wizerunkami szczupłego bądź przesadnie szczupłego ciała, na anoreksję chorują tylko niektóre z nich, a mianowicie te, u których przekaz kulturowy nałożył się na specyficzne doświadczenia rodzinne”.

⁵⁵ Mam na myśli zwłaszcza film biograficzny *The Karen Carpenter Story* (1989, reż. J. Sargent) zrealizowany przez telewizję CBS. W 2023 r. premierę miał film dokumentalny *Karen Carpenter: Starving for Perfection* Randy’ego Martina (przywoływanego biografisty Karen Carpenter), jednak nie ma on polskiej dystrybucji.

⁵⁶ K. Kosińska, *Tam ich nie ma. Ciało pop-gwiazdy w «Superstar: The Karen Carpenter Story» i «I’m Not There» Todda Haynesa*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 106.

że twórczości potencjału rewolucyjnego, który w rzeczywistości nie mógł zaistnieć. Queerowość *Superstar*... polega właśnie na dekonstrukcji historycznego wizerunku Karen Carpenter jako „grzecznej” dziewczynki „z sąsiedztwa” – zarówno poprzez ukazanie jej uwikłania w mechanizmy przemysłu rozrywkowego i popkultury, jak i poprzez przedstawienie jej jako kobiety mimo wszystko aktywnej, ponieważ czynnie szukającej pomocy.

Literatura

- Baczko B., *Rosseau: samotność i wspólnota*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Betts D., Herb A., *Queer Theory and Social Work Research*, w: *Handbook of Research Methods in Social Work*, red. M. Alston et al., Edward Elgar Publishing Limited, The Lypiatts 2025.
- Bednarek J., *Queer jako krytyka społeczna*, „Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego” 2014.
- Carroll R., *Introduction: feminism, queer theory and heterosexuality*, w: *Rereading Heterosexuality: Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*, red. Carroll R., Edinburgh University Press 2012, <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt3fgtm.4> [dostęp: 27.05.2025].
- Derra A., *Kobiety jako czynnik przemilczany. Epistemologiczne uwikłanie medycznego zjawiska anoreksji*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2010, vol. 2(74).
- Dawson L., Loist S., *Queer/ing film festivals: history, theory, impact*, „Studies in European Cinema” 2018, no. 15(1).
- Dycht M., Marszałek L., *Mass media i reklama a choroby cywilizacyjne: anoreksja i bulimia*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2011, nr 30.
- Dyga K., *Self i tożsamość. Próba określenia znaczeń oraz wzajemnych związków między pojęciami*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2018, t. 23, nr 2.
- Floris M., Panero M., *“I’m Not Hungry”: Bodily Representations and Bodily Experiences in Anorexia Nervosa*, “Review of Philosophy and Psychology” 2024, nr 15.
- Frąckowiak-Sochańska M., *Rodzinne i społeczno-kulturowe uwarunkowania zaburzeń psychicznych. Analiza z perspektywy płci społeczno-kulturowej*, „Zalety i wady życia w rodzinie i poza rodziną. Roczniki Socjologii Rodziny UAM”, vol. XX, Poznań 2010.
- Fredrickson B.L., Roberts T.-A., *Objectification theory. Toward Understanding Women’s Lived Experiences and Mental Health Risks*, “Psychology of Women Quarterly” 1997, no. 21.
- Godzic W., *Telewizja jako kultura*, wyd. II, Rabid, Kraków 2002.
- Hannam J., *Feminizm*, przeł. A. Kaflńska, aneks do polskiego wydania oprac. A. Graff, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Hendrykowski M., hasło: *Docudrama*, w: *Słownik terminów filmowych*, red. M. Hendrykowska, Poznań 1994.
- Hilderbrand L., *Grainy Days and Mondays: Superstar and Bootleg Aesthetics*, „Camera Obscura” 2004, vol. 19, nr 57.
- Jagielski S., *Teoria queer a kino polskie*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, nr 3(13).

- Józefik B., *Kultura, ciało, (nie)jedzenie, terapia. Perspektywa narracyjno-konstrukcyjno-nistyczna w zaburzeniach odżywiania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
- Kałuża M., *Choroba jako metafora w kontekście wykluczenia. Wariacje na temat metaforyzacji choroby w eseistyce Susan Sontag i „Dzumie” Alberta Camusa, „Perspektywy Ponowoczesności”, t. 3: Wykluczenia*, red. J. Hańderek, N. Kućma, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017.
- Kaźmierczak-Wojtaś N., Niedzielski A., *Anorexia nervosa – rys historyczny i ewolucja kryteriów diagnostycznych*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny” 2016, nr 79.
- Kosińska K., *Tam ich nie ma. Ciało pop-gwiazdy w «Superstar: The Karen Carpenter Story» i «I’m Not There» Todda Haynesa*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.
- Kuś R., *PBS. Amerykańska telewizja publiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Kuś R., *Historia telewizji amerykańskiej*, w: *Stany Zjednoczone wczoraj i dziś: wybrane zagadnienia społeczno-polityczne*, red. A. Małek, P. Napierała, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.
- McKay G., *Skinny Blues: Karen Carpenter, anorexia nervosa and popular music*, „Popular Music” 2018, no. 37(1).
- Miczka T., *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992.
- Morris Anne M., Katzman Debra K., *The impact of the media on eating disorders in children and adolescents*, „Paediatr Child Health” 2003, nr 8(5).
- Pieńkowski M., *Telewizyjna histeria – „Twarz w tłumie” Elii Kazana jako studium manipulacji*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2009, nr 1(4).
- Pitrus A., *Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa*, Rabid, Kraków 2004.
- Rich Ruby B., *New Queer Cinema. The Director’s Cut*, Duke University Press, Durham and London 2013.
- Rogała M., *Grupy ryzyka zakażeniem HIV w latach 1981–1986*, „Zdrowie Publiczne i Zarządzanie” 2012, nr 10(2).
- Schmidt R.L., *Little Girl Blue: The Life of Karen Carpenter*, Chicago Review Press, Chicago 2010, <http://archive.org/details/littlegirlblueli00schm> [dostęp: 29.05.2025].
- Sendecki P., *O problematyce alienacji u Hegla, Feuerbacha i Marksa*, „Annales UMCS”, vol. XXX (14), Lublin 1983.
- Skuza P., *Recepcja teorii «queer» a tekstualizacja odmieńców w pedagogice*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2009, nr 4(48).
- Smith L.G.E. et al., *Polarization is the psychological foundation of collective engagement*, „Communications Psychology” 2024, no. 2(41).
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków 2016.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Wydawnictwo „Karakter”, Kraków 2018.
- Tiggemann M., Pickering A.S., *Role of television in adolescent women’s body dissatisfaction and drive for thinness*, „International Journal of Eating Disorders” 1996, no. 20(2).
- Tinkcom M., *Introduction*, w: idem, *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema*, Duke University Press, Durham 2002.

- Tougaw J., *We're Still Vulnerable: Todd Haynes's «Safe» in 2011*, „Women's Studies Quarterly” 2011, no. 39(1/2).
- Werner A., *O pojęciu alienacji w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1966, nr 57(2).
- Wróbel S., *Historyczność albo alienacja. Od Georga Wilhelma Friedricha Hegla do Marka Siemka*, „Ethos” 2017, nr 1(117).
- Saukko P., *Rereading Media and Eating Disorders: Karen Carpenter, Princess Diana, and the Healthy Female Self*, „Critical Studies in Media Communication” 2006, nr 23(2).

