

PRZEGLĄD KULTUROZNAWCZY

Polska Akademia Nauk
Komitet Nauk o Kulturze

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania
i Komunikacji Społecznej

TAVIA NYONG'O
Punk'd Theory

JOANNA MIZIELIŃSKA
Idee pogubione w czasie – polityka LGBT
vs teoria *queer* w Polsce i na Zachodzie

EWA MAJEWSKA
Postkolonializm w Polsce
– propozycja feministyczna

MAGDALENA SARYUSZ-WOLSKA
Uhistorycznienie nauk o kulturze
– niemieckie modele kulturoznawcze

Dyskusja wokół koncepcji kultury
profesora Jerzego Kmity

nr 3 (13) 2012

w kręgu
idei

215 Anna Nacher, Słowo wstępne

218 Tavia Nyong'o, Punk'd Theory
[tekst dostępny tylko w wersji papierowej]

pejzaże
kultury

233 Grzegorz Stępniak, „A tornado flew around my room before you came” – *black queer studies* i queerowanie czarnej męskości

246 Małgorzata Radkiewicz, Oblicza kina *queer*: od *cross-dressingu* do filmów transgenderowych

256 Sebastian Jagielski, Teoria *queer* a kino polskie

dyskusje
i polemiki

273 Samuel Nowak, Studia gejowsko-lesbijskie: reaktywacja

287 Joanna Mizelińska, Idee pogubione w czasie – polityka LGBT vs teoria *queer* w Polsce i na Zachodzie

omówienia
i rozbiory

302 Magdalena Saryusz-Wolska, Uhistorycznienie nauk o kulturze – niemieckie modele kulturoznawstwa

316 Magdalena Kamińska, O tym, jak piętnaścioro naukowców przeszło *Mario* w lewo

Słowo wstępne

Teoria *gender* dość dobrze już zadomowiła się w rodzimej praktyce akademickiej, choć wciąż bywa czasem uznawana za propozycję kontrowersyjną (głównie jednak za sprawą specyfiki polskiego dyskursu publicznego, który zyskał sobie wśród publicystów miano „histerycznej opinii publicznej”¹). W ciągu kilkunastu lat, które upłynęły od otwarcia w 1996 roku pierwszego ośrodka akademickiego, Podyplomowych Studiów nad Problematyką Społeczną i Kulturową Tożsamości Płci w ramach Instytutu Stowarzyszonych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, wiele się zmieniło – zarówno jeśli chodzi o dydaktykę, jak i formy, sposób oraz zasięg uprawiania badań. Warto jednak przy tym pamiętać, że owe trajektorie rozwoju badań nad kulturową tożsamością płci w Polsce trzeba kreślić, uwzględniając także obszar uprawiania wiedzy poza *academią*: ruch feministyczny i LGBT, organizacje pozarządowe, środowiska nieformalne. Jak trafnie przypomina Joanna Mizielińska, rodzima recepcja jednej z najistotniejszych dla *gender studies* książek, *Gender Trouble* Judith Butler², ma znacznie dłuższą historię, niż wynikałoby to z daty jej polskiego wydania. Akademickie inicjatywy *gender studies* poprzedził szereg lokalnych działań podejmowanych przez organizacje pozarządowe (w czasach przedinternetowych były to jedyne w Polsce biblioteki zaopatrzone w aktualne pozycje światowej teorii feministycznej). Dwa numery „Przeglądu Kulturoznawczego” przygotowywane pod hasłem *Gender – rewizje i rewindykacje* były jednak pomyślane nie jako próba podsumowania, ale raczej jako możliwość wskazania nowych perspektyw w polskich badaniach z zakresu *gender studies*. Nie zawsze chodzi o nowe tematy – choć bez wątpienia pewną nowością w polskich realiach są opracowania poświęcone z jednej strony New Queer Cinema (Małgorzata Radkiewicz), z drugiej – analizujące relacje między teologią i dyskursem Kościoła katolickiego a teorią feministyczną (Marta Zajac), a także te uwzględniające perspektywę studiów postkolonialnych (Ewa Majewska) czy dyskurs rasy (Grzegorz Stępnik). Pewnym niedostatkiem wciąż są nawet jakościowe badania recepcji telewizyjnej, uwzględniające perspektywę *gender*, ale i świadome złożoności mechanizmów dyskursywnych przekazu telewizyjnego (lukę tę wypełnia tekst Kamila Łuczaja będący relacją z badań prowadzonych w dodatku w grupie odbiorczyń równie rzadko cieszących się zainteresowaniem polskich akademików i akademikzek *gender studies*: kobiet ze środowisk wiejskich, a dokładniej: popegeerowskich). *Rewizje i rewindykacje* miały w zamierzeniu pokazać również, jak szerokie jest spektrum

¹ Por. *Sejm – thriller klasy C. Polska – państwo histerycznej opinii publicznej*, Gazeta.pl z 31.08.2012, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,12396167,_Sejm_thriller_klasy_C_Polska_panstwo_histerycznej.html (data dostępu: 12.11.2012).

² J. Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York 1990. Polskie wydanie: J. Butler, *Uwikłani w pleć*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

współczesnych *gender studies* i jak istotne dla refleksji humanistycznej są poruszane w tym obszarze zagadnienia.

Duży blok tekstów ukonstytuował się wokół polskiej recepcji teorii *queer* – wokół której narosło wiele nieporozumień. Dyskusja, której bieguny wyznaczają zwłaszcza teksty Joanny Mizielińskiej i Samuela Nowaka, bywa żywiołowa, ale nie ogranicza się ani do wąskiego środowiska, ani też nie jest tylko lokalnym fenomenem. Istotnym wątkiem w ostatnich debatach jest relacja między tożsamością płci a dyskursem rasy: pokazuje to nie tylko tekst Grzegorza Stępniaaka, poświęcony czarnej teorii *queer*, ale także przedruk, który udostępniamy w wersji drukowanej czasopisma: *Punk'd Theory* Tavii Nyong'o. Oryginalnie zamieszczony w numerze 3–4 czasopisma „Social Text” z 2005 roku pod znamienym hasłem *What's Queer about Queer Studies Now?*, wydaje się dobrym punktem odniesienia dla dyskusji o rzekomym „przeintelektualizowaniu” i nadmiernym teoretyzowaniu cechującym teorię *queer* oraz dla oskarżeń o jej niewystarczająco polityczny potencjał. Nyong'o – podobnie jak Sebastian Jagielski w tekście publikowanym na naszych łamach – udowadnia, że warto powracać do lektur już niegdyś czytanych i że duch dekonstrukcyjnego odczytania pozwala zobaczyć w nowym świetle również pozycje cieszące się tak olbrzymim autorytetem w emancypacyjnej refleksji nad kulturą, jak *Subculture: The Meaning of Style* Dicka Hebidge'a³. We wstępie do wspomnianego numeru tematycznego „Social Text” trójka autorów: Judith Halberstam, David L. Eng i José Esteban Muñoz pisze: „Współczesne wejście w główny nurt tożsamości gejowskich i lesbijskich – jako konsumpcyjnych styli życia i kategorii prawnej nacechowanej liniami podziału – wymaga odnowionych badań *queer* [*queer studies*], zawsze wyczulonych na fakt, że seksualność jest wynikiem krzyżowania się różnych odmian różnicy, nie zaś pozostaje od nich oddzielona, oraz dostosowanych do postrzegania *queer* jako metafory politycznej bez trwałego odniesienia”⁴. W kontekście tekstów zamieszczonych w amerykańskim czasopiśmie autorzy artykułują szereg istotnych pytań do podjęcia przez *queer studies*, wśród nich między innymi te o „imperium, globalizację, neoliberalizm, suwerenność i terroryzm”⁵, a także „imigrację, obywatelstwo, więzienia, opiekę społeczną, żałobę i prawa człowieka”⁶. Refleksja o mechanizmach wykluczenia zatacza zatem coraz szersze kręgi, rekonfigurując jednocześnie rozumienie płci i poddając je nie tylko decentralizacji i denaturalizacji, ale także dokładniej określając parametry tego procesu, owe „skrzyżowania”, w których tożsamości są formowane w procesie nieuchronnie naznaczonym dyskursywną przemocą. Mechanizmy wykluczenia nie są obce także społeczności LGBT, o czym pisze w niniejszym numerze Joanna Mizielińska. Celnie ujmuje to E. Patrick Johnson (przywoływany również w tekście Grzegorza Stępniaaka), proponując określenie „*quare studies*”⁷ – zaczerpnięte ze sposobu, w jaki wymawiają słowo „*queer*” Afroameryka-

³ D. Hebidge, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, New York–London 1979.

⁴ D.L. Eng, J. Halberstam, J.E. Muñoz, *What's Queer about Queer Studies Now?*, „Social Text” 2005, vol. 23, no. 3–4, s. 1.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ E.P. Johnson, „*Quare*” *Studies*, Or (Almost) Everything I Know about Queer Studies I Learned from My Grandmother, w: E.P. Johnson, M.G. Henderson (red.), *Black Queer Studies. A Critical Anthology*, Duke University Press, Durham 2005.

nie z południa Stanów Zjednoczonych. Badacz przejął je od swojej babci, Afroamerykanki doświadczającej wszelkich form dyskryminacji charakterystycznych dla miejsca i czasu, w którym żyła. Dla Johnsona „*quare studies*” ma sygnalizować potrzebę analizy dyskryminacji ze względu na rasę, jaka jest udziałem kolorowych w obrębie społeczności LGBT – a szerzej: wprowadzić w obręb refleksji *queer* zagadnienia związane z nierównością społeczną we wszelkiej postaci.



Tavia Nyong'o
Punk'd Theory*

TEKST DOSTĘPNY TYLKO W WERSJI PAPIEROWEJ

Grzegorz Stępniaak

„A tornado flew around my room before you came” – *black queer studies* i queerowanie czarnej męskości

Tytuł tego artykułu pochodzi od pierwszego wersu piosenki Franka Oceana (prawdziwe imię i nazwisko – Christopher Breaux) zatytułowanej *Thinking about You*, pochodzącej z jego solowej debiutanckiej płyty *Channel Orange*. Krążek ukazał się w połowie lipca 2012 roku i nie tylko narobił sporo zamieszania na listach przebojów, ale również stał się przyczynkiem do jednej z największych sensacji środowiska R&B ostatnich miesięcy – *coming outu* Oceana. Jednak wbrew temu, co pisała część dziennikarzy, artysta nie jest wcale „pierwszym czarnoskórym hiphopowcem gejem”¹. Po pierwsze, gatunek muzyczny, jaki uprawia Ocean, różni się zasadniczo od hip-hopu. Po drugie, piosenkarz wyznał w osobistym liście nie swoją homoseksualną orientację, ale – biseksualne skłonności. Po trzecie wreszcie, choć istotnie, otwarcie biseksualni i homoseksualni artyści w przypadku afroamerykańskich muzyków nie są zbyt „widoczni” na co dzień, to z pewnością Ocean nie jest pierwszym takim przypadkiem (na długo przed nim o miłości zarówno do kobiet, jak i do mężczyzn śpiewała Bessie Smith, jedna z pierwszych dam bluesa, a queerowe aluzje i estetykę można odnaleźć w twórczości Little Richarda).

To, co wydaje się szczególnie interesujące w przypadku *coming outu* Oceana, to jego queerowe konotacje, które zdecydowanie zaprzeczają stojącą u podłoża tradycyjnych modeli „wyjawiania prawdy” o własnej seksualności esencjonalistycznej polityce tożsamości. Zamiast zwyczajowego wyznania „tak, jestem biseksualny” czy „tak, jestem gejem/lesbijką”, które silnie określa przedmiot seksualnego pragnienia i samą tożsamość, Ocean pokusił się o zgoła odmienne podejście. Plotki o tym, że część tekstów piosenek ze wspomnianego albumu są skierowane do przedstawicieli obydwu płci, krążyły na chwilę przed ukazaniem się *Channel Orange*. Wobec tego piosenkarz zdecydował się na śmiały krok i na swojej stronie zamieścił otwarty list, w którym opowiada historię pierwszej miłości, jaka przydarzyła mu się, gdy miał 19 lat. Zakochał się wtedy bez pamięci w innym mężczyźnie i choć to uczucie niekoniecznie zostało odwzajemnione, wiele nauczyło go o namietności i własnych skłonnościach. Ocean pisze: „To było beznadziejne. Nie było przed tym ucieczki. Żadnych negocjacji z uczuciami. Żadnego wyboru. To była moja pierwsza miłość. Zmieniła moje życie. Wtedy myślałem często o kobietach, z którymi byłem, o tych, na których mi zależało i o jakich sądziłem, że jestem w nich zakochany. Wspominałem sentymentalne piosenki,

¹ T. Walker, *Sexuality: Frank Ocean's coming out marks a sea change for hip-hop*, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/sexuality-frank-oceans-coming-out-marks-a-sea-change-for-hip-hop-7912689.html> (data dostępu: 24.07.2012).

których słuchałem, kiedy byłem nastolatkiem. Takie, które sam grałem, kiedy byłem po raz pierwszy z dziewczyną. I zdałem sobie sprawę, że były napisane w języku, którym sam nie mówię². Tak skonstruowane wyznanie sprawia, że dość bezzasadne są próby jednoznacznego określenia tożsamości seksualnej Oceana, bo bardziej niż na niej artysta skupia się na samym stanie bycia zakochanym w innym mężczyźnie. Jak słusznie zauważa Ann Powers: „Ocean zaprezentował seksualność jako coś, co powstaje w wyniku pewnych okoliczności i definiowane jest przez zmienne pożądanie oraz szereg indywidualnych spotkań bardziej niż jako zafiksowaną tożsamość. W toczącej się debacie na temat tego, czy seksualność objawia się przez to, kim jesteśmy, czy przez to, co robimy albo chcemy zrobić, Ocean w sposób bardzo wyważony oparł się na uczuciach i czynnościach³. Jego *coming out* nie jest więc typowym, dyktowanym przez przekonanie o stabilności tożsamości wyznaniem, ale raczej ambiwalentną deklaracją dotyczącą skomplikowanych procesów wokół pragnienia, pożądania i seksualności. Ta niejednoznaczność jest także jedną z naczelnych zasad wyznaczających estetykę albumu *Channel Orange*, którego przedostatnią piosenką jest piosenka zatytułowana *Forrest Gump* – pokretny hymn na część homoerotycznej fascynacji. Tavia Nyong’o, jeden z bardziej wpływowych ekspertów w dziedzinie *black queer studies*, pisze o krążku Oceana: „Oceaniczne uczucia Franka na albumie rozbijają się o fale, które rozmywiają granice między homo, hetero czy bi. Niektóre z pozornie heteroseksualnych piosenek, poza występującymi w nich zaimkami osobowymi, wydają się podejrzanie skierowane do osób tej samej płci. A kiedy heteroseksualność jest tu na pierwszym planie, nigdy nie niweluje żadnych niepewności, a jedynie wywołuje nowe⁴. Tak więc nie tylko *coming out* Oceana, ale również i jego album lokowałyby się gdzieś blisko sfery, jaka jest domeną samych *queer studies*, które zasadzają się przecież na tym, co pomiędzy, co niejednoznaczne, niezafiksowane i ambiwalentne.

Chociaż większość komentatorów ujawnienia biseksualnych skłonności przez Oceana zwracało uwagę na wagę jego śmiałego czynu w obliczu panującej w środowiskach hip-hopowych i R&B homofobii, praktycznie nikt nie pokusił się o wyjaśnienie jej przyczyn czy głębszą analizę problemu. To istotne, gdyż większość czarnych raperów oraz wokalistów podtrzymuje w swoich klipach, tekstach piosenek i przyjętym stylu ubierania się czy zachowaniu przekonanie o hegemonii czarnej heteroseksualnej męskości. Wystarczy spojrzeć na teledyski takich artystów, jak Snoop Dogg czy Kanye West, żeby przekonać się na własne oczy o ich (hetero)normatywności, utwierdzonej poprzez występowanie w towarzystwie kuso odzianych tancerek, wszechobecne nagie kobiece ciała czy „typowo męskie” akcesoria w rodzaju dużych samochodów, pistoletów i twardych narkotyków. Tymczasem Ocean w swoich piosenkach nie tylko lirycznie śpiewa o miłosnych uczuciach, pokazując zupełnie inne oblicze afroamerykańskiej męskości, ale i przełamuje mający z nią bezpośredni zwią-

² F. Ocean, *Coming Out Letter*, http://25.media.tumblr.com/tumblr_m6me6uSdO81qdr3yo1_1280.png (data dostępu: 24.07.2012).

³ A. Powers, *A Close Look At Frank Ocean's Coming Out Letter*, <http://www.npr.org/blogs/therecord/2012/07/04/156261612/a-close-look-at-frank-oceans-coming-out-letter> (data dostępu: 24.07.2012).

⁴ T. Nyong’o, *That Oceanic Feeling*, <http://bullybloggers.wordpress.com/2012/07/12/that-oceanic-feeling/> (data dostępu: 24.07.2012).

zek monopol heteroseksualności. I owszem, jak chcieliby muzyczni dziennikarze, którzy uwierzyli w hasło przyświecające wymyślonej przez Dana Savage'a kampanii mającej zapobiec samobójstwom homoseksualnych nastolatków – *it gets better* („będzie lepiej”) – *coming out* Oceana dostarczył młodzieży pozytywnego wzoru. Zdaje się, że przede wszystkim wokalista poprzez akt ujawnienia swoich skłonności i jego wspomnianą specyfikę podważył nie tylko monolityczne rozumienie tożsamości seksualnej, ale i hegemonię opartych na heteroseksualnych wzorcach modeli czarnej męskości, umożliwiając tym samym dyskusję o wielopoziomowym i uwikłanym w rasowe oraz seksualne normy procesie queerowania czarnej męskości.

Wspomnianym powyżej procesem zajmuje się dyscyplina naukowa określana jako *black queer studies*. Wyłoniła się na początku XXI wieku jako reakcja na rasową krytykę *queer studies*, które w dużej mierze dotyczyły w pierwszej kolejności białych. E. Patrick Johnson i Mae G. Henderson, redaktorzy pierwszej krytycznej antologii *black queer studies*, wydanej w 2005 roku, tak definiują to nowe pole nauki: „Obydwa terminy, »czarny« i »queer«, oznaczają różnice: tak jak »queer« podważa nośniki i wyznaczniki heteronormatywności i heteroseksualizmu, tak »czarny« jest wymierzony przeciwko asymilacji i zawłaszczeniu. My więc aprobujemy w pełni i wspieramy te podwójnie afirmatywne sensy zgromadzone pod terminem »queer«, zarazem obstając przy rasowych, historycznych i kulturowych konkretnych uwarunkowaniach związanych ze znacznikiem »czarny«”⁵. Zanim jednak przejdę do wyłożenia koncepcji Johnsona, które wyjaśniają z jednej strony performatywność „czarności”, z drugiej – jej heteronormatywne konotacje, warto doprecyzować związek między rasą i seksualnością, kluczowy dla procesu queerowania czarnej męskości i stojący u podłoża *black queer studies*. W tym celu posłużę się teoriami Siobhan B. Somerville, wyłożonymi przez nią w książce *Queering the Color Line. Race and Invention of Sexuality (Queerując linię koloru. Rasa i wynalezienie seksualności)*. Autorka śledzi tutaj relację między rasą a seksualnością w amerykańskiej kulturze, wykorzystując metodologię spod znaku *queer studies*. Zamiast postrzegać te dwa zjawiska jako analogiczne formacje (tak pojmuje się je zarówno na polu studiów gejowsko-lesbijskich, jak i afroamerykańskich), jej intencją jest ukazanie punktów stycznych między nimi. Dlatego posługując się zestawami krytycznych pojęć wypracowanymi w obrębie studiów gejowsko-lesbijskich i afroamerykańskich, Somerville angażuje je w swoim wywodzie na „zaskakujące sposoby”. Używa wobec tego krytycznych teorii dotyczących konstruowania rasy do analizy tekstów, jakie wcześniej opisywano głównie pod kątem formowania *gender* i seksualności i odwrotnie – zadaje pytania o modele seksualności w tekstach, na przykładzie których zwykle przeprowadza się krytykę rasy. Teoretyczka zwraca dalej uwagę na to, że *queer studies* nie zawsze były zaangażowane w analizowanie kwestii dotyczących rasy i głównym celem jej projektu jest zmiana tego kształtu rzeczy.

Somerville definiuje i szczegółowo objaśnia dwa kluczowe dla jej wywodu terminy: rasę i seksualność. Pisz, że seksualność oznacza więcej niż tylko praktykę *per se* i że seksual-

⁵ E.P. Johnson, M.G. Henderson, *Black Queer Studies. A Critical Anthology*, Duke University Press, Durham–London 2005, s. 7.

na tożsamość jednostki nie jest koniecznie powiązana z jej seksualnymi czynnościami (co widać doskonale w oświadczeniu wydanym przez Franka Oceana). Zamiast tego implikuje skomplikowaną ideologiczną pozycję, która narzucona jest jednostce w akcie interpelacji i obejmuje również reakcję na nią. Tak zarysowana definicja prowadzi do stwierdzenia: „Nie istnieje więc żaden rygorystyczny związek pomiędzy seksualnym pożądaniem czy zachowaniem a seksualną tożsamością, choć są one ściśle z sobą splecione”⁶. Z kolei termin „rasa” w studium Somerville odnosi się do „historycznego, ideologicznego procesu bardziej niż do zafiksowanych transhistorycznie i biologicznie wyznaczników, poszczególne rasowe tożsamości są uwarunkowane kulturowym i historycznym kontekstem”⁷. Dalej Somerville pisze o tym, że bardziej niż rasa interesuje ją sam proces „racjalizacji” i jego zmienne historycznie konotacje (przykładowo irlandzcy emigranci na początku XIX wieku w Stanach Zjednoczonych nie byli uważani za przedstawicieli białej rasy). To, co uderza w tak zarysowanych definicjach seksualności i rasy, to większa doza aktywności, jeżeli chodzi o tę pierwszą – seksualność wiąże się z działaniem, ale i z tożsamością, wyznaczaną przez ideologiczną pozycję związaną z Althusserowską koncepcją interpelacji (która łączy się zwykle z władzą i rozpoznaniem oraz nazwaniem przez określone instytucje). Tymczasem Somerville postrzega rasę jako pewien proces, który polegałby na nazywaniu i przykładaniu określonych wyznaczników rasowych zgodnie z obowiązującym kontekstem historycznym i kulturowym.

Somerville analizuje XIX-wieczne dyskursy dotyczące rasy i wyłaniającej się pod koniec tego wieku seksuologii. Pisze przy tej okazji, że: „Chociaż genderowa niesubordynacja oferuje silne egzemplaryczne modele odpowiedzialne za »wynalezienie« seksualności, ideologie wokół *gender* również, oczywiście, były kształtowane i same kształtowały dominujące konstrukcje rasy. W istocie rzeczy, mimo że rzadko się o tym wspomina, uderzające i symptomatyczne jest, że wyłonienie się w Stanach Zjednoczonych dyskursu homoseksualności odbyło się mniej więcej w tym samym czasie, kiedy ustalono granice między »czarnym« a »białym«, które wprowadzano na bezprecedensowe sposoby, szczególnie poprzez zinstytucjonalizowaną rasową segregację”⁸. Dalej Somerville pokazuje, jak seksuolodzy wykorzystali metodologię porównawczej anatomii rasy i wykorzystywali ją do określania tak zwanych „seksualnych odmieńców”. Co interesujące, anatomowie i seksuolodzy polegali w dużej mierze na studiach dotyczących „abnormalnych” kobiecych ciał (normą było oczywiście ciało białej heteroseksualnej kobiety). Opisywali ciała zarówno Afroamerykanek, jak i lesbijek jako „nienaturalne”, ich zdaniem, często charakteryzujące się „powiększonymi” narządami płciowymi. Przeprowadzali również analogie pomiędzy ciałami „seksualnych odmieńców” (tak określano hermafrodytów i inne „nienormalne” ciała) a mieszanymi rasowo jako dowód na „degradację tych ciał albo legitymizację ich »gorszego« miejsca w naturalnym porządku”⁹. W związku z tym ciała „odmieńca” i Mulatki były wy-

⁶ S.B. Somerville, *Queering the Color Line. Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*, Duke University Press, Durham–London 2000, s. 6.

⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁸ *Ibidem*, s. 16.

⁹ *Ibidem*, s. 33.

korzystywane do tego, żeby ukazać „nienormalne seksualne pożądanie” czy „nienormalny przedmiot seksualnego wyboru”.

O ile Somerville skupia się na ciałach lesbijek i Mulatek oraz tworząc podwaliny pod *black queer studies*, pokazuje skomplikowane związki między rasą i seksualnością, o tyle Johnson analizuje czarną męskość i ukazuje jej queerowe konotacje. W swojej wpływowej książce *Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity* (*Zawłaszczając czarność. Performance i polityka autentyczności*) Johnson pisze, że „czarność” nie przynależy do żadnej określonej grupy, a jest zamiast tego przywłaszczana przez nią. Ten skomplikowany proces ma oczywiście inne reperkusje dla białych, a inne dla czarnych obywateli USA. W przypadku tych pierwszych łączy się często z utwierdzeniem hegemonii białej rasy czy fetysyzacją czarnych ciał, z kolei w przypadku społeczności afroamerykańskich – z obwarowaniem „autentycznej czarnej mękości”, szeregiem norm płciowych i seksualnych. Johnson wykorzystuje narzędzia z zakresu performatyki, żeby badać sposoby konstruowania czarnych tożsamości. Zaznacza jednak przy tym, że chociaż performance jest użyteczny w przypadku dekonstrukcji esencjonalistycznych modułów tożsamości, powinien również zapewnić przestrzeń dla znaczących form oporu przeciwko opresyjnemu systemowi. Pisze, że: „»Czarność« sytuuje się nie tylko w teatralnej fantazji białego wyobrażonego, która następnie jest projektowana na czarne ciała, ani nie zawsze jest świadomie odgrywana; raczej jest to niewyraźne, ale i niezaprzeczone doświadczenie czarnych ludzi – sposoby, poprzez które »przeżywanie czarnośći« staje się materialną formą wiedzy. W związku z tym »czarność« rozsada i wyprzedza performance w taki sposób, że moduły reprezentacyjne właściwe dla performance’u – wizualne oraz widowiskowe – przestają być realnymi wyznacznikami rasowej identyfikacji”¹⁰.

Natomiast w drugim rozdziale swojej książki, zatytułowanym *Manifest Faggotry* (*Manifest Pedalstwa*), Johnson ukazuje ambiwalencję seksualnego pragnienia i jego powiązanie z czarną męskością, czarną autentycznością i performance’em. Pisząc, że czarna męskość jest z reguły wyznaczana przez seksizm, homofobię i heteroseksualność, Johnson posługuje się teorią Zygmunta Freuda o żalobie i melancholii i jej uzupełnieniem w wydaniu Judith Butler po to, żeby pokazać, jak i dlaczego czarni geje są wykluczeni z dyskursów o „autentycznej” czarnej męskości. U Freuda melancholia, w przeciwieństwie do żaloby, przejawia się w nieświadomej odmowie zaakceptowania utraty obiektu miłosnego i w rezultacie sprzeciwie dotyczącym przepracowania straty. Ta odmowa staje się częścią formowania ego i oparta jest na skomplikowanych procesach straty, wyparcia i identyfikacji. Melancholik inkorporuje poprzez nie utracony obiekt miłości do swojej własnej psychiki¹¹. Z kolei dla Butler nieprzepracowanym w trakcie żaloby obiektem „miłości” heteroseksualności jest homoseksualność. Staje się więc ona dla tej pierwszej sferą identyfikacji i odrzucenia. Teoretyczka widzi tutaj kluczową przestrzeń dla formacji heteroseksualnego *gender*. Heteroseksualna melancholia jest więc „melancholią, poprzez którą wykształca się męskie *gen-*

¹⁰ E.P. Johnson, *Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*, Duke University Press, Durham–London 2003, s. 8.

¹¹ Por. Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991.

der w wyniku odmówienia żałoby po męskości, jako potencjalnej miłości”¹². Johnson z kolei zajmuje się analizą niepokoju wokół czarnej męskości symptomatycznego dla heteroseksualnej melancholii, skupiając się na rasowych, genderowych i seksualnych identyfikacjach w obrębie performance’u dotyczącego czarnej męskości. W związku z tym zauważa, że: „Czarni heteroseksualni mężczyźni są zawsze już na wstępie »squeerowani«, bo odgrywają (performują) stratę tego, do którego nie mogą wyrazić pożądania; po drugie, mimo imperializmu heteronormatywności w czarnej kulturze nie może ona wyprzeć się swoich queerowych palimpsestów i wreszcie – wobec tego – czarne heteronormatywne konstrukcje męskości jako zafiksowane znaki autentycznej »czarnośći« zostają zdekonstruowane”¹³. Ten opisywany przez Johnsona proces odsłania mechanizm wykluczania czarnych gejów z „autentycznej czarnośći”. Teoretyk ilustruje go przykładami zaczerpniętymi z afroamerykańskiej kultury drugiej połowy XX wieku – od twórczości Eldridge’a Cleavera, przez pisarstwo Amiri Baraki, aż po homofobiczne skecze Eddiego Murphy’ego. To, co łączy tych artystów, to ośmieszenie figury zniewieściałego, stereotypowo pojmowanego homoseksualisty, które leży u podłoża polityki hegemonicznej „czarnośći”. Za każdym razem analizowany przypadek służy Johnsonowi do zadania wielu pytań o rasowe, seksualne i genderowe identyfikacje w obrębie performance’u czarnej męskości. Na przykład w książce Cleavera *Soul on Ice* z 1968 roku można natrafić na skojarzenia homoseksualizmu z chorobą i białą rasą, a także ze zniewieścieniem. Cleaver podkreśla tutaj (pisząc zresztą o swoim „koledze po piórze”, Jamesie Baldwinie) o tym, że czarny gej jest nie tylko zdrajcą rasy, ale bardziej kobiecą wersją białego homoseksualisty. Johnson dostrzega w pisarstwie Cleavera utajone homoseksualne pragnienia, jego celem jednak nie jest bynajmniej „wyoutowanie” pisarza, ale ukazanie, w jaki sposób czarna męskość zabezpiecza swoją władzę i hegemonię poprzez wypieranie się homoseksualnego Innego, a w rezultacie – „Homofobiczne odrzucenie staje się niewypowiedzianym seksualnym pragnieniem”¹⁴.

Z kolei w przypadku analizy skeczy Murphy’ego, które wchodziły w skład jego słynnych w latach 80. stand-upów (komik wcielał się w nich w stereotypowo pojmowane postaci czarnych gejów, jakie ośmieszał na oczach widzów) Johnson dostrzega, że obraźliwe żarty odsłaniają bardziej słabość czarnej heteroseksualności i męskości niż jej siłę i stabilność. W parodiującym czarnych gejów show Murphy’ego można odnaleźć elementy upodabniające je do występów *drag queens*. A jego wysiłki, żeby poprzez parodię umocnić i ukonstytuować własną męskość i heteroseksualność, bardziej implikują, w kontrze do ich intencji, że *gender* i seksualność to dyskursywne kategorie, które nie przystają do żadnego oryginału. Bardziej genderowa parodia dotyczy ośmieszenia nośników autentyczności jako takiej i samego konceptu, który za nimi stoi. W związku z tym performance Murphy’ego odgrywającego zniewieściałego geja nie konstytuuje męskiej heteroseksualności i kobiecej homoseksualności, ale raczej, paradoksalnie, niespójność genderowych i seksualnych modułów identyfikacyjnych w ogóle. I choć, owszem, parodie Murphy’ego utwierdzają hege-

¹² J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London–New York 1993, s. 235.

¹³ E.P. Johnson, *op. cit.*, s. 51.

¹⁴ *Ibidem*, s. 55.

monię nośników męskości i *gender* w kontekście popularnego heteroseksualnego dyskursu, poza tym kontekstem mogą służyć obalaniu takiej heteronormatywnej logiki. Jak choćby pośród społeczności gejowskich, dla przedstawicieli których były one z jednej strony obraźliwe, ale z drugiej przyczyniły się do spekulacji na temat orientacji Murphy'ego (pretekstu dostarczył fakt, że komik zbyt często i z dużym znanstwem tematu wciela się w postacie czarnych gejów)¹⁵.

Moim celem w tym artykule nie jest jednak powielanie analizy Johnsona i ukazywanie queerowego potencjału tkwiącego w performowaniu czarnej heteroseksualnej męskości. Dlatego zamiast prześledzić modele konstruowania dominującej czarnej heteroseksualnej męskości, skupię się na ukazaniu drugiej strony opisywanego przez Johnsona procesu. Interesować będą mnie wobec tego sposoby ustanawiania czarnego gejowskiego podmiotu, pojmowanego już nie jako Inny czy „utracony obiekt miłości heteroseksualnego *gender*”, ale jako „swój”. Przytoczone przykłady pochodzą z dwóch tekstów dla teatru gejowskiej afroamerykańskiej grupy performerskiej Pomo Afro Homos (pełna nazwa brzmi: Postmodern African-American Homosexuals) i pozwalają opisać mechanizmy formowania czarnej homoseksualnej męskości konstruowanej z otwarcie gejowskiego punktu widzenia. Pomo Afro Homos to grupa teatralno-performerska założona w listopadzie 1990 roku w San Francisco przez Erica Guptona, Djołę Brannera i Briana Freemana. Wszyscy trzej poznali się, uczestnicząc w spotkaniach towarzystwa wsparcia dla osób o orientacji homoseksualnej – Black Gay Men United, którego działaczem był także twórca filmowy Marlon Riggs. Jego kultowy już film *Tongues Untied* z 1989 roku, w którym reżyser celebruje homoseksualną miłość pomiędzy członkami afroamerykańskiej społeczności, zainspirował artystów do założenia własnego kolektywu. Okres ich działalności przypada na lata 1991–1995. Sam pomysł założenia czarnej gejowskiej grupy teatralnej wiązał się, oczywiście, z konfliktami, jakie toczyły się pomiędzy afroamerykańskimi homoseksualistami a heteroseksualną większością. Ale też miał być próbą przepracowania i zażegnania podszytej rasowymi uprzedzeniami niechęci i nieufności między czarnymi a białymi gejami.

Przedstawienia Pomo Afro Homos to połączenie dialogów oraz monologów z parodią i skeczami, wideoprezentacje, poezja i muzyka; to mieszanka teatru fizycznego, komedii i technik performance'u, takich jak narracje osobiste przekazywane widzom przy wykorzystaniu strategii właściwych technice storytellingu (snucia opowieści). Oryginalnie tworzone były dla przestrzeni kabaretowej, Josie's Cabaret & Juice Joint w San Francisco, która charakteryzowała się niewielką i niską sceną. Ponadto istniało także ograniczenie czasowe – spektakl nie mógł trwać dłużej niż 75 minut. Obydwie te restrykcje miały oczywisty wpływ na charakter performance'ów, które musiały być utrzymane w szybkim tempie i energiczne, a artyści, by być widoczni przez większość część trwania przedstawienia, zmuszeni byli pozostawać w pozycji stojącej. Aby zainteresować publiczność i przyciągnąć jej uwagę, Pomo Afro Homos prezentowali swe osobiste przeżycia – i tak na przykład Freeman przygotował opowieść o własnym *coming oucie*, Gupton wygłasza monolog opisujący przeżycia po wycie w jednym z klubów gejowskich, a Branner opowiada o swoim wychowaniu i relacjach

¹⁵ Por. E.P. Johnson, *op. cit.*, s. 64–65.

z matką. Jak powiedział w jednym z wywiadów Freeman: „Zdecydowaliśmy się na prostotę formy i ograniczenie grupy do naszej trójki. Chodziło o to, żeby było to coś zarówno zabawnego, jak i ambitnego. Ale nie chcieliśmy ani zbytnej powagi, ani też aby było to po prostu głupkowate. (...) Chcieliśmy zrobić przedstawienie o życiu czarnego geja”¹⁶.

Fierce Love: Stories from Black Gay Life (*Gwałtowna miłość: historie z czarnego gejowskiego życia*) – pierwsze przedstawienie grupy miało swoją premierę w San Francisco w 1991 roku i szybko stało się lokalnym hitem. Tytuł pochodzi od wersu wiersza Essexa Hemphilla, o którym Freeman powiedział, że: „Jest on utworem o próbach odnalezienia osobistego szczęścia i miłości, ale również poczucia przynależności do wspólnoty przez czarnych gejów, więc nasz spektakl był w dużym stopniu wariacją na ten temat”¹⁷. *Fierce Love...* to dowcipny tekst zbudowany z 12 osobnych komicznych scen, które choć są odrębnymi historiami, składają się na barwny portret życia czarnych homoseksualistów. Tym, co zajmuje naczelne miejsce w tym utworze, jest krytyka heteronormatywnych konstrukcji męskości dominujących w środowisku afroamerykańskim, lansowanych choćby przez czarne ruchy nacjonalistyczne w ówczesnych Stanach Zjednoczonych.

Spektakl rozpoczyna się od dźwięku trzech głosów, które idealnie z sobą współgrając, wypełniają pustkę panującą na scenie: „Jesteśmy / oceanami ciemności / migotaniem światła / Jesteśmy liczni i różnorodni / (...) pobożni i perwersyjni / (...) Jesteśmy / młodymi (...) utalentowanymi czarnymi gejami / A oto niektóre z naszych opowieści / nasze namiętności i obawy / nasze zwycięstwa i łyż / pijcie je jak wodę / pochłaniajcie jak wino / rozprzestrzeniajcie jak ogień”¹⁸ (s. 258). Podobnie wygląda zakończenie, które wraz z początkiem tworzy kłamrę spinającą zgrabnie całość, określającą charakter przedstawienia oraz wyznaczającą kierunek i moc zaangażowania całego spektaklu. Ta rama sprawia, że już na samym początku umieszczona zostaje charakterystyka grupy jako wspólnoty występującej z określonym przekazem dla widzów. Koniec spektaklu to identyczna litania głosów, wyrażająca przekaz dla tej określonej już we wstępie wspólnoty: „Jesteśmy / zagrożonym gatunkiem / Ale nasze historie muszą zostać opowiedziane / nasze życia / tak bardzo prawdziwe / muszą być źródłem radości / a nasza miłość / musi być / tak silna jak miłość naszych przodków i dwukrotnie bardziej namiętna” (s. 285).

W centrum sceny przez cały czas znajduje się kompilacja procesów związanych z polityką, seksem, rasą i tożsamością. Pojawia się tutaj ostra krytyka uderzająca zarówno w heteroseksualną społeczność afroamerykańską, jak i w społeczność białych gejów. Pomo Afro Homos tematyzują próby odnalezienia własnej drogi, własnego miejsca i wreszcie własnej tożsamości w przypadku czarnych gejów. Osiągają to poprzez zabiegi mające na celu stworzenie ścisłej wspólnoty – Afro Homo, jednocześnie podważając i podając w wątpliwość modele homogenicznej wspólnoty opartej na idei wykluczenia – afrocentrycznej lub

¹⁶ L. Michael, *After 20 Years Brian Freeman and <Fierce Love> Return to Boston*, <http://buquad.com/2011/10/31/after-20-years-brian-freeman-and-fierce-love-return-to-boston/> (data dostępu: 25.07.2012).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Wszystkie cytaty ze sztuki za: Pomo Afro Homos, *Fierce Love: Stories From Gay Black Life*, w: *Colored Contradictions: An Anthology of Contemporary African-American Plays*, red. H. Elam Jr., R. Alexander, Plume Press, New York 1996.

homonormatywnej. David Roman, krytyk amerykańskiego teatru i dramatu gejowskiego, słusznie zauważa, że „*Fierce Love* należy odczytywać jako prostą interwencję, wykorzystaną do obalenia całej mitologii, dotyczącej zarówno czarnej, jak i gejowskiej tożsamości, zwłaszcza zaś tożsamości czarnego homoseksualisty. Należy sztukę tę traktować także jako krytyczną, a zarazem praktyczną interwencję w historyczny dyskurs, jaki tworzy się wokół rasy i seksualności we współczesnej amerykańskiej kulturze”¹⁹.

Jedną ze strategii, wykorzystywaną przez artystów, mającą na celu wyrobienie u widzów poczucia wspólnoty, jest bardzo silnie zakorzeniona w tradycji afroamerykańskiej technika storytellingu. Opowiadanie historii, zwłaszcza gdy są to historie dotyczące indywidualnych doświadczeń, staje się poręcznym narzędziem komunikacji między sceną a widownią. Pomo Afro Homos wykorzystują osobiste historie, zasłyszane opowieści, jak również popularne piosenki i songi (do śpiewania których włącza się także nierzadko publiczność), całkowicie znosząc dzielący wykonawców i widzów w tradycyjnym teatrze dystans. Historie, również te zaczerpnięte z własnej biografii, stają się reprezentatywne dla całej społeczności; są autobiograficzne nie tylko w znaczeniu takim, iż odnoszą się do poszczególnych osób, ale mają jednocześnie opisać doświadczenie czarnych gejów. Poruszane przez artystów problemy dotyczą na przykład samoakceptacji w przypadku gejów, którzy nierzadko z racji swej „inności/odmienności” znajdują się na marginesie społeczeństwa i potrzebują momentu, w którym będą potrafili zaakceptować swoją seksualność. *I don't want to hear it!* (*Nie chcę nawet o tym słyszeć!*) to tytuł sceny prezentującej mężczyznę zmagającego się z tym właśnie dylematem. Bohater *I don't want to hear it!* w trakcie swojego monologu wypowiada takie słowa: „Gej? A co to jest? Czy ja wyglądam jak gej? Co powinienem zrobić, stanąć na dachu i z góry wykrzyknąć gej, gej...? Nie ma mowy! Mam pracę. Mam rodzinę. Nie chcę nawet o tym słyszeć!” (s. 263). Jak łatwo się domyślić, mężczyzna nie zamierza ujawnić prawdy otoczeniu, do którego wymogów tak się dostosował. Co istotne, autorzy tekstu nie potępiają takiej postawy, a jedynie pozwalają się wypowiedzieć postaci uwikłanej w skomplikowane struktury społeczności afroamerykańskiej wyznaczone w dużej mierze przez heteronormatywne wzorce męskości. Dają jej szanse na podzielenie się swoimi obawami i strachem. Doskonale wiedzą, że decyzja o *coming out*ie musi być świadomą decyzją jednostki niewynikającą z żadnych zewnętrznych nacisków. Podobne w treści i formie scenki rodzajowe, z których składa się *Fierce Love*, mają za zadanie uchwycić „na gorąco” specyfikę bycia czarnym gejem, a równocześnie wykorzystywana w nich technika storytellingu stanowi zaproszenie skierowane w stronę publiczności, żeby włączyła się w proces opowiadania o kolektywnym doświadczeniu wyznaczającym homoseksualną afroamerykańską męskość.

O ile w *Fierce Love*... artyści z Pomo Afro Homos usiłują uruchomić w teatralnym „tu i teraz” szereg procesów identyfikacyjnych budujących poczucie wspólnoty doświadczeń czarnych gejów, o tyle *Dark Fruit* (*Ciemne owoce*) jest próbą wytworzenia reprezentacji czarnego gejowskiego podmiotu. Ten zbiór kilkunastu luźno powiązanych z sobą scenek został po raz pierwszy wystawiony w 1991 roku na New York Shakespeare Festival.

¹⁹ D. Román, *Acts of Intervention. Performance, Gay Culture and AIDS*, Indiana University Press, Bloomington 1998, s. 176.

Na początku tekstu członkowie Pomo Afro Homos postanawiają odciąć się od białej większości i spróbować zdekonstruować wizję wpisaną w jeden z kanonicznych już dla gejowskiej kultury utworów, czyli *Anioły w Ameryce* Tony'ego Kushnera. Pierwsza odsłona *Dark Fruit*, zatytułowana *Aunties in America: Epiphanies 'n' Roaches (Ciotki w Ameryce: epifanie i karaluchy)*, jest po części próbą przepisania tego dramatu opierającą się na grze prowadzonej ze sztuką i kilkoma obecnymi w niej obrazami. Pojawia się w niej Belize, czyli jedyna czarnoskóra postać, jaka występuje w *Aniolach w Ameryce*. Upozowany początkowo na białego Proroka – Piora Waltera, któremu u Kushnera objawił się Anioł, z przejęciem odgrywa kwestię Piora. Pomo Afro Homos wykorzystują tutaj na trwałe już wpisany w gejowską kulturę motyw *Drama Queen* (środowiskowe określenie egzaltowanego, przeżywającego wszystko szczególnie intensywnie geja), by wykić i wziąć w nawias jedną z bardziej podniosłych i ważniejszych scen w Kushnerowskim tekście. Po chwili okazuje się, że Belize gra swój mały teatrzyk dla dwóch innych czarnych postaci, podobnie jak i on wywodzących się z „białego” dramatu, w którym postać czarnego geja ukazana jest na zasadzie klisz i garści stereotypów. Artyści wykorzystują w tym celu figury Jacoba ze słynnego broadwayowskiego musicalu *Klatka dla ptaków* i Paula ze sztuki *Szósty stopień oddalenia* Johna Guare'a. Występ Belize zostaje przez nich skwitowany oklaskami i ironiczną uwagą, że Anioł, zamiast wlatywać przez sufit, mógł przecież po prostu wejść frontowymi drzwiami. Belize wyjaśnia, że to nie byłoby w stylu „białych koleśi, którzy muszą mieć gips, pióra, epifanie”²⁰ (s. 323–324).

Kilka kwestii dalej padają kluczowe słowa dla rozumienia metody pracy Pomo Afro Homos i ich sposobów ustanawiania tożsamości czarnego geja. Belize mówi wprost, że jego miejsce, jako czarnego w na wskroś białym świecie wykreowanym przez Kushnera, jest przy łóżku Roya Cohna i powinien być kimś, kto co najwyżej może „podcierać jego tyłek”. Nie ma szans dostąpienia epifanii czy objawienia, jest potraktowany marginesowo, mimo że tekst *Aniolów w Ameryce* opowiada o mniejszości homoseksualnej i stara się wytworzyć wizję nowej, demokratycznej, poreaganowskiej Ameryki jako kraju równych szans i tolerancji. Pomo Afro Homos wykpiwają tę utopijną ideę i dystansują się od wspomnianego wizerunku USA. Uświadamiają, że Stany to wciąż teren ostrych uprzedzeń, a mniejszość dyskryminuje w nim kolejną mniejszość, która nawet w obrębie społeczności gejowskiej zostaje potraktowana jako obca i gorsza. Kolor skóry to nadal czynnik represjonujący, nawet pośród, zdawałoby się, liberalnych i tolerancyjnych struktur społecznych. Pomo Afro Homos rozbijają iluzję tolerancji obrazem kończącym tę scenę – czarne postaci wykrzywione w uśmiechu rodem z karykaturalnych przedstawień typu *minstrel show* zwracają się w stronę publiczności i zdejmują szmaty z głowy, typowe dla czarnych kobiet-służących. Stereotypowe wizerunki „Murzyna” poddanego czy „Murzyna” klauna wykpiwane tutaj są stale obecne w dominującym dyskursie, który mimo tego, że już nie heteronormatywny ani nie do końca patriarchalny, to wciąż pozostaje dojmująco biały.

²⁰ Wszystkie cytaty ze sztuki za: Pomo Afro Homos, *Dark Fruit*, w: *Staging Gay Lives: An Anthology of Contemporary Gay Theatre*, red. J.M. Clum, Westview Press, Boulder, CO 1996.

W kolejnych sekwencjach Pomo Afro Homos usiłują wytworzyć, wobec wcześniejszego odcięcia się i wykpienia białej kultury jako bastionu opresji i siedliska stereotypów, czarny gejowski podmiot „od podstaw”. W tym celu przeprowadzają czarnych homoseksualnych bohaterów swych scenek przez złożony proces wychowywania i po części foucaultowskiego szkolenia i tresowania jednostek przez system i społeczeństwo, które ich formułują. Pomo Afro Homos bardzo wyraźnie pokazują, w jaki sposób gejowska czarna tożsamość jest elementem podwójnie obcym, wykluczonym ze względu na swoją rasowo i seksualną odrębność. Widać to choćby w scenie zatytułowanej *Black & Gay: A Psycho Sex Study (Czarny i gej: studium psychoseksualne)*, w której seksuolog objaśnia w pełni profesjonalnie, posługując się naukowym językiem, że „lepiej być gejem niż czarnym, bo wtedy jest się dyskryminowanym za swą orientację” (s. 326), a nie za kolor skóry. Dalej przedstawia jako pewnego rodzaju parabolę historię młodego, czarnoskórego chłopaka – Cliffa, który jako pierwszy ze swej społeczności ma szansę studiować na dobrej uczelni. Staje się jednak obiektem fascynacji białego kolegi ze szkolnej ławki i kiedy wreszcie daje się namówić na miłosne zbliżenie, zostaje „przyłapany” przez nauczycielkę, która ma zarekomendować go do stypendium. Oczywiście, biały dzieciak, który chciał jedynie „poeksperymentować” i który jest właściwie inicjatorem całej sytuacji, nie ponosi żadnych konsekwencji, natomiast zdruzgotany i poniżony Cliff odchodzi na zawsze z miasta, nazwanego wcześniej przez nauczycielkę „zbożem”. Naukowiec kończy tę scenkę uwagą, że Cliff dał się „porwać homoseksualnej dżungli, którą nazywają Nowym Jorkiem” (s. 327), a w finale słychać utwór Michaela Jacksona *Black or White*. Pomo Afro Homos ukazują tutaj świat, który rządzi się prawami stałej represji i kontroli. Czarny nie ma w nim szans na odniesienie jakiegokolwiek sukcesu czy nawet zwyczajne przetrwanie, bo już ze względu na swą rasę stoi na z góry przegranej pozycji. Przypadek Cliffa dobitnie pokazuje, że w obliczu konfliktu w obrębie mniejszości seksualnej społeczeństwo i system, reprezentowane tu przez nauczycielkę, zawsze będzie stało po stronie białej większości. Szkoła nie jest miejscem, w którym uczy się tolerancji, ale obszarem poddanym silnie oddziaływaniu stereotypów rasowych i obyczajowych. Choć pozornie ma wydawać się wolna od wszelkich ideologii, okazuje się je aktywnie wytwarzać i staje się czynnikiem silnie oddziałującym na tożsamość, którą nie tylko kształtuje, ale też, gdy zaistnieje potencjalne zagrożenie, brutalnie wyklucza i represjonuje. Jest miejscem, w którym można usłyszeć radosną, popową piosenkę, głoszącą apoteozę równości, ale w rzeczywistości tolerancja w niej szerzona jest rodem z MTV i nie ma nic wspólnego z równością.

W kolejnej dramatycznej odsłonie *Dark Fruit*, zatytułowanej *Sweet Sadie (Słodka Sadie)*, Pomo Afro Homos zwracają uwagę na fakt, że to rodzina jest także tym organem, który represjonuje afroamerykańską gejowską tożsamość, starając się podtrzymać obowiązującą hegemonię heteroseksualnej czarnej męskości. Bohater tej scenki – Djoła Branner – występuje tutaj pod własnym imieniem i odgrywa równocześnie swą umierającą matkę oraz samego siebie. Opowiada o dorastaniu bez ojca, ale przede wszystkim podkreśla rolę matki w kształtowaniu jego tożsamości. Już w dzieciństwie był przecież Innym – dzieckiem, które przebierało się w stroje matki, malowało usta jej szminką czy pomagało się ubierać i szykować na randki. Za jej cichym przyzwoleniem wyrastał od najmłodszych lat na geja,

nie czując się w żaden sposób gorszy czy odmienny od reszty społeczeństwa. Tymczasem, kiedy kilkanaście lat później wyznaje matce „prawdę” o swej orientacji seksualnej, ona nie może i nie chce do końca w nią uwierzyć. A przecież, jak mówi Djola: „Matki zazwyczaj podejrzewają, że dziecko jest gejem. (...) Coś zawsze to zdradza” (s. 335). Scena obnaża więc opisywane przez Johnsona ideologiczne implikacje czarnej heteroseksualnej męskości jako jedyne dopuszczalnego i „autentycznego” wzorca męskości.

W kończącym *Dark Fruit* liście-manifeście – skierowanym do różnych organizacji rządowych i pozarządowych, prezydenta czy nawet Magica Johnsona – który zamienia się w apel wygłoszony do Ameryki, Pomo Afro Homos wyrażają wprost odwieczne marzenie czarnej społeczności o równości. Mówią, że nie potrzebują żadnych wielkich idei, kolejnych herosów czy marszów równości, chodzi im tylko o to, by ich głos mógł zaistnieć na tych samych prawach co głos białych i by dał się słyszeć i został wysłuchany. Jako czarni geje, mimo że podwójnie napiętnowani innością, też są przecież „dziećmi Ameryki”, „ciemnym owocem”, jaki ona wydała na świat, jego integralną częścią (s. 344). W finale rozbrzmiewa piosenka Tiny Turner *We Don't Need Another Hero*, ponieważ Pomo Afro Homos nie chcą wcale powoływać żadnego wielkiego bohatera-wzorca, z którym należy się utożsamiać. Tym, co starają się osiągnąć, jest trwałe ukonstytuowanie czarnego gejowskiego podmiotu i wpisanie go w panoramę amerykańskiego społeczeństwa. Artyści tematyzują w *Dark Fruit* podwójne wykluczenie czarnych gejów oraz usunięcie poza nawias w obrębie samych afro-amerykańskich społeczności homoseksualnych modeli męskości. Z drugiej strony pokazują w ciągu następujących po sobie scen niebagatelną rolę, jaką odgrywają różne instytucje i życiowe sytuacje w procesie jego „wyrabiania”. Pomo Afro Homos posługują się przy tym tradycyjnymi metodami performerskimi mającymi doprowadzić do stworzenia reprezentacji czarnych gejowskich tożsamości. Nadają postaciom ze swych scenek imiona, odwołują się do ich indywidualnych historii, często bazując na osobistych doświadczeniach i opowieściach, które opowiadają widzom.

Chociaż w dużej mierze celem artystów z Pomo Afro Homos jest ukonstytuowanie stabilnych reprezentacji czarnych gejowskich tożsamości, zwłaszcza że, jak pokazuje Johnson, pozostają one na marginesach jako „utracony obiekt miłości” afroamerykańskiej męskości, ten proces jednak przebiega w *Dark Fruit* oraz *Fierce Love...* performatywnie. Wykorzystując strategię opierającą się na storytellingu, recyklingując „białe” sztuki teatralne czy wreszcie włączając do swoich przedstawień fragmenty znanych przebojów, członkowie Pomo Afro Homos uruchamiają skomplikowane i wielopoziomowe procesy identyfikacyjne. Ponadto artyści obnażają ich uwikłanie w rasowe i seksualne normy. Przede wszystkim jednak swoimi tekstami dla teatru legitymizują „autentyczność” czarnej homoseksualnej męskości, rzekomo przynależną jedynie jej heteronormatywnemu modelowi. Queerowanie czarnej męskości w ich sztukach jawi się jako „tornado, jakie przetoczyło się przez mój pokój, zanim przyszedłeś”, jak śpiewa Frank Ocean. Być może tym enigmatycznym „nim” z numeru Oceana, ale i w odniesieniu do twórczości Pomo Afro Homos, a także w szerszym kontekście kulturowych reprezentacji w ogóle, byłby czarny gejowski bohater, który nie musi już walczyć o widzialność i równość?

Grzegorz Stępniaak

„A tornado flew around my room before you came” – black queer studies and querring black masculine

Starting off with Frank Ocean’s coming out story, author shows the limits of identity politics discourse. Referring to Siobhan B. Somerville’s theories, he discusses complicated intersections between race and sexuality and offers a brief history of their meaning. Grounding his argument in the methodology gathered under the umbrella term of „black queer studies”, Stępniaak presents E. Patrick Johnson’s theory about appropriating blackness. Uncovering heteronormative ideology standing behind the production of the „authentic blackness” discourse, he goes on to criticize the notions of patriarchal black masculinity. To illustrate his point, instead of reading „against the grain” of some straight cultural representations of black men, Stępniaak offers an insight into two performance pieces by Afro-American homosexual theatre group, Pomo Afro Homos, and tries to show the process of performing black gay masculinity. He avoids essentialist stances though by insisting on the performative nature of the group’s work.

Key words:

black queer studies, performative, Pomo Afro Homos, queer, race, sexuality, identity



Małgorzata Radkiewicz

Oblicza kina *queer*: od *cross-dressingu* do filmów transgenderowych

Lata 90. XX wieku przyniosły rozwój queerowej refleksji, poszerzającej zakres definicji terminu *queer*, tak że stał się on określeniem wszelkich marginalizowanych grup, dopominających się o rozpoznanie i swoje miejsce w społeczeństwie. W rezultacie słowo, które przez dekady było używane jako obraźliwe w stosunku do homoseksualistów, przeniknęło do sfery naukowej oraz do dominującej kultury i zaczęło funkcjonować w jej głównym nurcie. Badacze *queer* zwracają uwagę, że kino powstało w tym samym momencie, gdy w nauce pojawiły się koncepcje heteroseksualizmu i homoseksualizmu. W związku z tym filmy powstające od schyłku XIX wieku można traktować jako historyczny zapis tego, jak ludzka seksualność była rozumiana, interpretowana i przedstawiana w zmieniających się warunkach ideologicznych i kulturowych. Historycy kina, tacy jak Alexander Doty, dokonują oglądu jego tradycji z perspektywy *queer*, poddając reinterpretacji obrazy z okresu, gdy „queerowość” nie była pojęciem stosowanym w refleksji filmowej. Poszukując interesujących przykładów, Doty sięga po pierwsze zarejestrowane scenki, zauważając, że motyw queerowy pojawił się już w 1895 roku w filmie W.K.L. Dicksona, nakręconym dla Thomasa Edisona. Pokazuje on scenę tańca dwóch przytulonych mężczyzn i trudno powiedzieć, czy byli to geje; podejrzewa się, że to raczej pracownicy wytwórni, występujący przed kamerą¹. W swojej interpretacji Doty stwierdza: „jedna rzecz jest pewna – tańcząca para jest *queer*: nie jest to heteroseksualna dwójka mężczyzn, jakiej zwykle oczekujemy”².

Perspektywa *queer* umożliwia studiowanie rozmaitych koncepcji i dyskursów wpływających na tożsamość płciową oraz ich wpływ na jej wyobrażenia i wizerunki kulturowe czy filmowe. Na przykładzie propozycji Doty’ego widać, że po przedefiniowaniu pojęcia *queer* zaczęto stosować zarówno w odniesieniu do zjawisk współczesnego kina, jak i opisu jego przeszłości. Perspektywa *queer* pozwala badać normatywne i nienormatywne rodzaje seksualności, dekonstruować z perspektywy *queer* patriarchalne wzorce – jednostkowe i społeczne – oraz kwestionować ich prymarność. W przypadku filmów o płciowych przebierankach i osobach transgenderowych, zwłaszcza tych, jakie powstały w latach 90.

¹ Co ciekawe, Bartosz Żurawiecki przytacza ten sam przykład w swoim opracowaniu o kinie gejowskim. Pisze on, że: „Za pierwszy film »gejowski« można uznać rzecz wyprodukowaną przez Thomasa Edisona w 1895 r., zatytułowaną »The Gey Brothers«, która przedstawia dwóch mężczyzn tańczących ze sobą walca”. B. Żurawiecki, *Geje i lesbijki w kinie*, w: *Queer Studies. Podręcznik kursu*, red. J. Kochanowski, M. Abramowicz, R. Biedroń, Kampania Przeciw Homofobii, Warszawa 2010, s. 217.

² A. Doty, *Whose Text Is It Anyway? Queer Studies, Queer Auteurs, and Queer Authorship*, w: *Queer Cinema, the Film Reader*, red. H. Benschhoff, S. Griffin, Routledge, New York–London 2004, s. 6.

XX wieku, refleksja *queer* staje się niezbędną ramą rozszerzającą analizę wizerunków tożsamości płciowej.

Istotne jest, że problematyka *queer* w historii i teorii kina wykracza poza badanie reprezentacji odmienności seksualnej, generując nowe, subkulturowe sposoby recepcji, związane na przykład z kampem. Tego rodzaju podejście stwarza możliwość dekodowania klasycznych filmów wbrew zamierzonym schematom: heteroseksualnego romansu, „prawdziwej” męskości i kobiecości, odsłaniając ich performatywność, nienaturalność czy właśnie queerowość. Ponadto śledzenie wątków *queer* w kinie pozwala odtworzyć przebieg rewolucji seksualnej, w wyniku której w kolejnych dekadach zmieniały się nie tylko strategie autorskie, ale także profil hollywoodzkich produkcji.

Wraz z rozwojem refleksji wokół *queer* pojawia się pytanie o relację między seksualną orientacją a kulturową kreacją i percepcją. Jak podkreśla z humorem Doty, problem queerowej twórczości ma długą genealogię, związaną ze stale obecnym w kulturze plotkowaniem na temat seksualnych preferencji i tożsamości różnych osób. Snucie tego rodzaju domysłów i związany z tym system przekazywania nieformalnych informacji powodowały, że „wiele gejów, lesbijek, biseksualistów, a nawet niektórych heteroseksualistów rozwinęło własne queerowe formy autorskich analiz, budowanych wokół konkretnych postaci kulturowych”³. Podobnego rodzaju analityczne modele, uwzględniające queerowe aspekty tożsamości, widownia gejojska tworzyła wokół gwiazd kina, włączając do nich obok plotek elementy fantazji i fabularnych opowieści. Interesującym wątkiem jest wykorzystanie teorii *queer* w badaniach nad kulturą popularną i sposobami jej recepcji. Zwłaszcza że wiele z form filmowych uchodzi za queerowe same w sobie, jak na przykład gatunki: horror, musical, film *noir* czy wiele z animacji, które konstruują świat nierealny, napędzany przez queerowe idee.

Tradycja kina *queer*

Równoległe do powstania kanonicznych publikacji z zakresu teorii *queer* wyłonił się nurt *New Queer Cinema*⁴, w którym idee i estetyka postmodernizmu posłużyły do podważenia esencjonalistycznych modeli płciowej tożsamości oraz seksualności. Twórcy tego kina starali się różnymi sposobami pokazać, że słowa „gej” i „lesbijka” oraz stojące za nimi wizerunki są często nieadekwatne, gdy chodzi o oddanie złożoności ludzkich doświadczeń. Używali wobec siebie i swoich poetyk określenia *queer*, gdyż pozwalało im ono nie tylko uwzględnić różne sposoby bycia gejem albo lesbijką, ale także włączyć mniejszości wyrażające swoją inność poprzez transwestytyzm, transseksualizm, transgenderowość. W filmach reżyserów queerowych seksualność była przedstawiana w relacjach do gender, rasy, klasy, wieku po to, by uchwycić, jak inne dyskursy społecznej odmienności wpływają na jej rozumienie i postrzeganie. Dlatego przekraczaniu granic tożsamości płciowej oraz jej

³ *Ibidem*, s. 20.

⁴ Określenie to wprowadziła do obiegu filmoznawczego Ruby B. Rich w swoim krytycznym tekście *New Queer Cinema*, „Sight and Sound” 1992, nr 2.

reprezentacji towarzyszyło wychodzenie poza formuły gatunkowe i stylistyczne, mieszanie poetyk, konwencji, fikcji i dokumentu, kina popularnego i awangardowego.

Samo zjawisko *New Queer Cinema* ograniczyło się do filmów w większości niezależnych twórców, powstałych w określonym czasie (początek lat 90.) i uwarunkowaniach – festiwale filmowe otwarte na problematykę *queer* i dystrybucja w sieci kin studyjnych. Jednak nurt ten swoją różnorodnością i odmiennością w pokazywaniu tożsamości płciowej zainspirował innych reżyserów reprezentujących odmienne kinematografie narodowe i systemy produkcji. Przyczynił się również do zmiany charakteru filmów popularnych w hollywoodzkim stylu, sprawiając, że w heteroseksualnych schematach romansowych czy sensacyjnych zaczęto coraz częściej umieszczać postacie gejowskie i lesbijskie. W produkcjach głównego nurtu wątki queerowe pojawiały się przede wszystkim w fabułach społeczno-obyczajowych. Ukazywały one złożoność międzyludzkich relacji oraz represyjne mechanizmy społeczno-kulturowe wobec inności, związane z homofobią i przemocą. Ponadto liczne adaptacje komiksów oraz utwory z gatunku fantasy pozwoliły bohaterom i tematom queerowym na trwałe zaistnieć w obiegu popularnego kina.

W tej samej dekadzie, w której narodziło się (i skończyło) *New Queer Cinema*, zrealizowano szereg filmów podejmujących tematykę transgenderowości z perspektyw wykraczających poza kwestię (homo)seksualności. Pojawił się w nich motyw narodowej (męskiej) tożsamości – *Gra pozorów* (1992, reż. Neil Jordan), drag i performatywności – *Priscilla, królowa pustyni* (1994, reż. Stephan Elliott) czy samoświadomości podmiotowej i autokreatywności – *Nie czas na łzy* (1999, reż. Kimberly Peirce). Wszystkie te tytuły poruszają kwestię nienormatywności tożsamości płciowej, której ostateczny kształt wyłania się w wyniku negocjacji i reinterpretacji wzorców męskości lub/i kobiecości. Nacisk jest w nich położony na ambiwalencję wpisaną w procesy kształtowania się albo zmiany gender, przy czym nie chodzi tu, jak w przypadku *cross-dressingu* – płciowej przebieranki – o grę z heteroseksualnymi wzorcami. Transgenderowość wykracza tu poza formułę tymczasowej, umownej zabawy. Oznacza bowiem proces rekonstrukcji „ja”, a zarazem krytykę binarnych definicji męskości i kobiecości oraz normalizujących je dyskursów.

Bez względu na tło historyczne i obyczajowe oraz użyte konwencje wszystkie realizacje tematów związanych z płcią transgresją akcentują umowność i niestałość kategorii płciowych. Interesujące jest, że zainteresowanie transgenderowością nie wygasło wraz z końcem dekady lat 90., jak miało to miejsce w przypadku wielu kwestii związanych z *New Queer Cinema*, lecz jest kontynuowane na obszarze kina autorskiego⁵ i – w nieco inny sposób – komercyjnego. Amerykańska wersja australijskiej *Priscilli* powstała już w 1995 roku, a Beeban Kidron obsadził w swoich *Ślicznotkach* (*To Wong Foo, Thanks for Everything!*) prawdziwie męskie gwiazdy: Patricka Swayze i Wesleya Snipesa. Przykładami późniejszych realizacji

⁵ W powyższym tekście nie zajmuję się autorską twórczością reżyserów, którzy jak Pedro Almodóvar konsekwentnie poruszają w swoich filmach temat tożsamości płciowej i jej nienormatywnych realizacji i prezentacji. Niemal każdy z aspektów transseksualizmu i transgenderowości został przez niego poruszony w filmie *Wszystko o mojej matce* (1999) czy wcześniejszych *Wysokich obcasach* (1991) włączających do diegezy spektakl *drag queens*. Również problematykę jego filmu *Skóra, w której żyję* (2011) można określić jako queerową i transgresyjną wobec norm oraz wzorców płciowych, poddanych ingerencji i manipulacji.

transgenderowych są *Transamerica* (2005, reż. Duncan Tucker) czy argentyński *XXY* (2007, reż. Lucía Puenzo), poruszające kwestię nieprzystawalności bohaterów do przypisanych im płciowych wizerunków i tożsamości. W obu zaznaczona jest niejednoznaczność tożsamości płciowej bohaterów, wynikająca z biologicznych (i kulturowych) uwarunkowań – jak w przypadku hermafrodytyzmu bohaterki filmu Puenzo bądź świadomej decyzji o dokonaniu zmiany płci u Tuckera.

Z kina *queer* twórcy transgenderowi przejęli tematy oraz poetykę pozwalające o odmienności – czy szerzej, o nienormatywności – seksualnej mówić w kategoriach rasy, klasy, społeczno-kulturowych i politycznych uwarunkowań. Ponadto w filmach tych widoczna jest świadomość tożsamości płciowej pojmowanej jako performance, powodujący, że odgrywanie gender staje się spektaklem umożliwiającym zmianę kostiumów i ról płciowych. Problematyka transgresji czy też przechodniości genderowej była w kinie obecna od samego początku, ujęta w konwencję *cross-dressingu*, czyli płciowej przebieranki.

Cross-dressing i kulturowe przebieranki

Motyw płciowej przebieranki jest jednym z najpopularniejszych motywów w kinie, a jego użycie nasila się wraz z dynamiką zmian kulturowych. Zdaniem Marjorie Garber, *cross-dressing* ma związek z osłabieniem norm genderowych: „Transwestytyzm jest obszarem potencjalnej reorganizacji i podważenia struktur kultury; destabilizującym elementem, który wyraża nie tylko kategorię kryzysu męskości i kobiecości, ale samego kategoryzowania”⁶. W filmowych wizerunkach transwestytów staje się, jej zdaniem, szczególnie widoczny społeczny, kulturowy, a także estetyczny dysonans negujący wzorce „prawdziwej”, stabilnej tożsamości płciowej. Skonwencjonalizowany filmowy *cross-dressing* jest tym rodzajem gry z gender, który ze względu na swoją temporalność i odwracalność może być łatwo zaakceptowany w porządku patriarchalnym. Jak zauważa Garber, „*cross-dressing* może być »zabawny« albo »funkcjonalny« tak długo, jak tylko zajmuje ograniczoną przestrzeń i czas; jednak po zakończeniu tej karnawalizacji (...) oczekuje się, że przebieraniec powróci do życia, jakie on albo ona wcześniej prowadził czy prowadziła, najprawdopodobniej uwzględniając ślad »kobiecości« lub »męskości« w swojej »męskiej« lub »kobiecej« podmiotowości”⁷. Demaskacja jest zwieńczeniem tymczasowej zmiany płci o instrumentalnym charakterze, podporządkowanej konkretnemu celowi. Najczęściej bywa nim zdobycie pracy, swobody działania w sferze artystycznej lub publicznej, ucieczka albo chęć ukrycia się.

Ujęcie Gerber skupia się wyłącznie na fenomenie transwestytyzmu, nie interesuje jej ani transseksualizm, ani erotyczny wymiar płciowych przebieranek. Inni badacze uznali je za zbyt wąskie, redukujące zachowania transwestytów do polityki (płciowej, ekonomicznej etc.) lub wodewilu, z pominięciem jego „niezwykłości i niebezpiecznej magii”⁸. Anali-

⁶ M. Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Penguin Books, London 1993, s. 17.

⁷ *Ibidem*, s. 69–70.

⁸ C. Paglia, *What a Drag: Marjorie Garber's Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, w: *Sex, Art and American Culture Essays*, Penguin, Harmondsworth 1992, s. 96.

zy przeprowadzone przez badaczkę wskazują jednak na najważniejsze aspekty filmowych przebieranek, stwarzając podstawy do interpretacji wykraczających poza binarną wymianę kostiumów i ról płciowych. Podkreśla ona przede wszystkim kulturowy aspekt transwestytyzmu, polegający na destabilizacji binarnych opozycji, choć jednocześnie zaznacza, że większość filmów o *cross-dressingu* jest nieprzekonująca i ideologicznie problematyczna. O ich narracjach pisze ona: „[są one] Nieprzekonujące, gdyż ignorują złożoności i często nieświadomy erotyzm takich autotransformacji i maskarad (...). Problematiczne, ponieważ konsekwentne wpisywanie [w nie] na powrót »męskości« i »kobiecości«, nawet jeśli nacechowane świadomością feministyczną, utwierdza patriarchalną binarność, ignorując to, co rzuca się w oczy: istnienie transwestyty, figury, która destabilizuje i niepokoi”⁹.

Dekadę lat 80. otwierają dwie komedie o *cross-dressingu*, nawiązujące do tradycji wyznaczonej przez *Pół żartem, pół serio* (1959, reż. Billy Wilder). Pierwszą jest *Tootsie* (1982, reż. Sydney Pollack) z Dustinem Hoffmanem w roli aktora, który przed bezrobociem „skrywa się” w kobiecym przebraniu, dzięki czemu zostaje zaangażowany do obsady serialu. Drugą *Victor/Victoria* (1982, reż. Blake Edwards) z Julie Andrews, opowiadająca o aktorce, która chcąc zdobyć rolę, wciela się w rosyjskiego arystokratę występującego na scenie jako kobieta. Równie karkołomne przebieranki pojawiły się w filmach następnego dziesięciolecia, kiedy do genderowej zmiany w *Pani Doubtfire* (1993, reż. Chris Columbus) zostaje zmuszony rozwiedziony mężczyzna. Gotów jest on włożyć fartuszek gospodyni, byle tylko zyskać utracony kontakt ze swoimi dziećmi. We wszystkich tych tytułach *cross-dressing* zostaje podporządkowany narracyjnej zasadzie mistyfikacji/demaskacji, usprawiedliwiającej deregulację wzorców genderowych.

Natomiast w nakręconej przez Nancy Meyers komedii *Czego pragną kobiety?* (2000) główny bohater, odtwarzany przez Mela Gibsona, decyduje się na transwestytyzm po to, aby znaleźć odpowiedź na tytułowe pytanie i zdobyć intratne zlecenie na reklamę. Płciowa przebieranka korporacyjnego asa ma charakter intymny (odbywa się w zaciszu łazienki) i krótkotrwały. Dzięki wypadkowi zyskuje on bowiem niezwykłą zdolność słyszenia myśli kobiet przebywających w jego otoczeniu. Nie musi więc szukać w sobie kobiecych pierwiastków ani dokonywać płciowych transgresji. Samo jednak refleksyjne nastawienie bohatera do tożsamości płciowej, a także jego otwarty stosunek do nienormatywnych orientacji seksualnych świadczą o przeniknięciu do kina głównego nurtu dyskusji związanych z performatywnością płci oraz *queer*.

Badacze osadzają klasyczne kino przebieranek płciowych w trzech głównych kontekstach dramaturgicznych: lęku związanego z transgresją, zakamuflowanego w komediach, flirtu z homoseksualnością oraz przyjemności czerpanej z gry pomiędzy ukryciem swojej płci i jej ujawnieniem. *Cross-dressing* to sposób na uniknięcie konfrontacji z dwuznacznością transgenderowej reprezentacji. Poprzez swoją konwencjonalność i umowność staje się on sposobem skanalizowania społeczno-kulturowych obaw i fascynacji odmiernością, odzwierciedlając i erotyczny pociąg, i obrzydzenie. Mężczyźni w kobiecym przebraniu, a kobiety – co rzadsze – w męskim wykraczają poza obowiązujące normy, wyrażając kulturowe

⁹ M. Garber, *op. cit.*, s. 70.

obsesje i seksualne tabu. Wywołują oni śmiech publiczności, odbierani najczęściej jako parodia drugiej płci, a ich ewentualny aspekt homoseksualny zostaje pominięty bądź stłumiony. Akceptacja transseksualnych figur wynika z powszechnego przekonania, że płciowe przebranie jest jedynie tymczasową grą, a nie trwałą tożsamością, z jaką ma się do czynienia w przypadku transseksualizmu.

Płciowi przebierańcy są więc „komicznie nieadekwatną kopią [drugiej płci], nieudanym symulakrum”¹⁰. Za pomocą konwencji gatunkowych – komedii, horroru, thrillera – dokonuje się kontrolowanej, a więc „bezpiecznej” reprezentacji tabuizowanej seksualnej odmienności. Zostaje ona w kulturze popularnej „zneutralizowana”, budząc śmiech i stając się obiektem dowcipów. W konsekwencji, zwraca uwagę John Phillips, za pośrednictwem *cross-dressingu*, „homofobiczny rechart staje się politycznie poprawny, zostaje bowiem przeniesiony na transwestytyzm, jakby był to bardziej politycznie i etycznie akceptowalny cel”¹¹.

Cross-dressing na ekranie jest częścią schematycznej narracji o tożsamości (genderowej), w której motywacje i uzasadnienie dla działań bohatera/bohaterki zostają wyłożone od razu w scenie lub sekwencji otwierającej. Co ciekawe, mimo że w opowieściach tego rodzaju zawsze pojawiają się wątki romansowe, będące wykładnią normy heteroseksualnego pożądanego, najczęstszą przyczyną przebrania nie są problemy sercowe, lecz społeczne: zawodowe, ekonomiczne. W Wilderowskim *Pół żartem, pół serio* dwaj muzycy „wiedzący za dużo” ukrywają się przed zemstą gangsterów, a przy okazji znajdują pracę, tak cenną w czasach kryzysu. Podobnie dzieje się w najpopularniejszym polskim filmie tego typu *Poszukiwany, poszukiwana* (1973, reż. Stanisław Bareja), w którym dochodzi do genderowej transformacji bohatera, dokonującej się poprzez nałożenie damskiego kostiumu i przejście kobiecych ról. Bezpośrednią przyczyną przemiany bohatera w Marysię jest jego ucieczka przed karą grożącą mu w związku z zaginięciem dzieła sztuki, za które był on odpowiedzialny (i które teraz amatorsko próbuje odtworzyć). Nie bez znaczenia dla całego przedsięwzięcia jest również konieczność znalezienia przez niego alternatywnego źródła zarobku. Nie dość, że łatwiej mu go znaleźć w mało publicznie eksponowanej sferze domowej, to jeszcze funkcja gosposi zapewnia mu, historykowi sztuki, jakby podwójny kamuflaż: płciowy i klasowy.

Z aktywnością zawodową, motywującą płciowe przebieranki, wiąże się także ich aspekt emancypacyjny, jak ma to miejsce w przedwojennej polskiej komedii *Czy Lucyna to dziewczyna?* (1934, reż. Juliusz Gardan). Jadwiga Smosarska wciela się w Julka Kwiatkowskiego, gdyż pragnie realizować się jako aktywny zawodowo inżynier, a nie robić karierę jako żona, jak sugeruje jej rodzina. Zanim jednak zatrudni się ona w roli pomocnika w warsztacie, pojawia się na ekranie jako absolwentka Politechniki Paryskiej, kiedy w swoim kabrioletcie, ubrana w skórzaną czapkę pilotkę, przyjeżdża do rodzinnego domu. Jako wykształcona technicznie kobieta i w dodatku brawurowy kierowca, wydaje się w swoim środowisku z jego obyczajami i normami – zwłaszcza w sferze ról płciowych – dokonywać

¹⁰ J. Phillips, *Transgender on Screen*, Palgrave Macmillan, New York 2006, s. 51.

¹¹ *Ibidem*, s. 52.

większej genderowej transgresji, niż wiąże się to z późniejszym nałożeniem męskiego kostiumu.

Bez względu na formę narracyjną i użyte konwencje niezmiennym warunkiem płciowej przebieranki w filmach klasycznych i w tych z lat 90. jest wpisana w nią konieczność demaskacji. Tylko zdemaskowanie spodziewanej, lecz ukrywanej tożsamości pozwala dopełnić się heteroseksualnemu pożądaniu, które w przeciwnym razie musiałyby się zrealizować – bądź nie – w nienormalnej relacji. W *Victor/Victoria* oraz w *Tootsie* nakładanie masek odbywa się równocześnie podczas spektaklu – na scenie czy przed kamerą – oraz w rzeczywistości, w której funkcjonują postacie. Obie sfery ich egzystencji zazębiają się i nakładają. W konsekwencji przebieg i efekty przebieranki wymykają się spod kontroli zarówno społecznej – poprzez normy genderowe, jak i indywidualnej – samych przebierańców. Musi więc dojść do demaskacji, aby wyeliminować dwuznaczności i potencjalne transgresje z seksualnych relacji między bohaterami obojga płci, po czym rozegrać je według heteroseksualnego schematu.

Narracyjne funkcje płciowej przebieranki wynikają z jej natury zabawy o nieprzewidywalnym do końca przebiegu, ale czytelnych regułach i, co najważniejsze, o ograniczonym czasie trwania. Filmowy *cross-dressing* kończy się więc powrotem do „prawdziwej płci”. A jedynym śladem po zakończonej transformacji pozostają doświadczenia związane z często zaskakującym odkryciem przez kobiety męskiej, a przez mężczyzn kobiecej strony swojej natury. Tego rodzaju samorozpoznania nie wykraczają jednak poza genderowe wzorce i sprowadzają się do powielania schematów męskości i kobiecości opartych na binarnych opozycjach, przeciwnościach czy komplementarności cech.

Genderowe transgresje

W kinie głównego nurtu przebieranka może być zabawna i erotycznie ekscytująca, pojawiająca się w nim bowiem wszelka subwersja i transformacja – transwestytyzm, drag – ma z założenia charakter tymczasowy. Odmienne odbiera się jednak wszelką stałą zmianę płci lub gender – transseksualizm, hermafrodytyzm – reagując na nią często ze strachem. Stwarza ona bowiem zagrożenie dla opartego na binarności porządku i idei spójności tożsamości. John Phillips¹² odwołuje się w swoich analizach transgenderowości do Bachtinowskich terminów, uznając, że transwestytyzm to rodzaj inwersji, czyli działania niezminiającego binarnego układu, a transseksualność to hybrydyzacja łącząca się z ingerowaniem w zastany układ. Z tego powodu temat i postacie transwestytów pojawiają się częściej w komediach, gdyż swoją dramaturgię opierają one na tymczasowości oraz nietrwałości wszelkich przebieranek. Tymczasem transseksualiści, budzący lęk w świadomości zbiorowej i często demonizowani, pozostają zazwyczaj bohaterami thrillerów, filmów kryminalnych i poli-

¹² *Ibidem*, s. 17.

cyjnych. Poetyka tych gatunków pozwala powiązać ich płciową tożsamość z elementami agresji, przemocy¹³ i wpisać w schemat „bandyckiej” osobowości.

Bez względu na gatunek narracje ukazujące *cross-dressing* opierają się na dwóch kluczowych momentach: mistyfikacji oraz demaskacji. Mistyfikacja w formie przebieranki płciowej stwarza pretekst do zawirowań fabuły, nieporozumień i domniemań, będących źródłem komizmu bądź wytwarzających napięcia i lęki. Efekt zaskoczenia lub szoku sprawdza się w różnych gatunkach, stanowiąc element emocjonującej gry z widownią. Phillips zwraca uwagę, iż tego rodzaju tropy w głównym nurcie kina nie wiążą się z podawaniem w wątpliwość polityki płci. Powiela się w nich esencjonalistyczne, dominujące w kulturze zachodniej przekonanie, że istnieje jakaś jedyna i prawdziwa natura każdej jednostki, którą można odkryć, poznając zarazem to, co daną jednostkę określa i kształtuje. Idea, że każdy ma ostatecznie jedną, prawdziwą płć, powoduje, zdaniem Michela Foucaulta, że „płciowa nieregularność jest postrzegana jako mniej lub bardziej przynależąca do domeny chimer”¹⁴. Zwieńczeniem przebieranki musi więc być demaskacja, po której następuje powrót do „normalności”.

Gra z „prawdą” staje się osią wydarzeń składających się na fabułę popularnych, ale także autorskich filmów transgenderowych. Wielokrotne odsłanianie ukrytego „ja” może być wyłącznie zabiegiem dramaturgicznym, przesuwającym w czasie ostateczną demistyfikację, bądź też elementem polemicznym, związanym z ideą płci/gender konstruowanej kulturowo. Ujawnienie prawdziwej płci przez bohaterów czy bohaterki nie utwierdza obrazów ich prawdziwej natury, ale wręcz przeciwnie, pokazuje, że żadnej esencjonalnej prawdy nie można znaleźć, każdą bowiem można podważyć i zastąpić innym wizerunkiem. Kulturowe kody reprezentacji związane z tożsamością płciową stają się w tego rodzaju realizacjach narzędziem autokreacji balansującej pomiędzy modelami seksualnej aktywności i atrakcyjności, przypisanymi każdej z płci. Widać to zwłaszcza w tych filmach, w których tłem indywidualnej narracji są wydarzenia polityczne czy kwestie społeczne. Dzieje się tak na przykład u Neila Jordana w *Grze pozorów* oraz w *Śniadaniu na Plutonie* (2005), gdzie queerowe opowieści są splecione z wątkami narodowościowymi i problematyką dotyczącą irlandzkich walk o niepodległość.

W studiach nad kinem *queer* i jego kontynuacjami powraca wątek *cross-dressingu*, a kontekstem dla jego analizy staje się teza, że: „przekraczanie podziałów genderowych (nieograniczające się do *cross-dressingu*) to najbardziej znaczące wyzwanie kulturowe na początku nowego tysiąclecia, głównie dlatego, że nieodłącznie towarzyszy mu redefiniowanie płci oraz seksualności”¹⁵. I to właśnie filmy transgenderowe pokazują, zdaniem Phillipsa, możliwości nowych sposobów określania i przedstawiania jednostkowej podmiotowości, zwłaszcza że powstały z ironiczną samoświadomością typową dla postmodernistycznych reprezentacji.

¹³ W filmach tego rodzaju, a także w fabułach więziennych często pojawia się przeciwny wątek, ukazujący osoby *queer* jako ofiary przemocy i agresywnych zachowań.

¹⁴ M. Foucault, H. Barbin, *Being the Recently Discovered Memories of a Nineteenth-century French Hermaphrodite*, The Harvester Press, Brighton 1980, s. x. Cyt. za: J. Phillips, *op. cit.*, s. 20.

¹⁵ J. Phillips, *op. cit.*, s. 4.

Wielu bohaterów filmów transgenderowych, jak miało to miejsce we *Freak Orlando* (1981, reż. Ulrike Ottinger), ale także we wspomnianym już filmie *XXY*, posiada cechy hermafrodytów, osobników posiadających zarówno żeńskie, jak i męskie genitalia. Ponieważ tego rodzaju przypadki są niezwykle rzadkie, wprowadzony został również medyczny termin pseudohermafrodytów, odnoszący się do osób posiadających cechy drugiej płci, lecz w różnym nasileniu. Świadczenia tego rodzaju anatomicznych zmian zostały odnotowane w wielu historycznych opracowaniach, poświadczających obecność tego rodzaju jednostek w każdej kulturze od czasów najdawniejszych. Istnieją również dawne zapiski na temat *cross-dressingu* i transwestytyzmu, chociaż samo pojęcie zostało wprowadzone przez Magnusa Hirschfelda w publikacji z 1910 roku pod tytułem *Die Transvestiten*¹⁶. Po raz pierwszy rozdzielił on transwestytyzm i transgenderowość od homoseksualizmu, zauważając, że większość transwestytów to heteroseksualni mężczyźni, którzy doznają fetyszystycznej przyjemności, przebierając się w kobiece ubrania i bieliznę.

Późniejsi badacze dokonali dalszych kategoryzacji, oddzielając transseksualistów od *drag queen*, czyli męskich aktorów/performerów, którzy nakładają damskie rzeczy podczas występów-ekscesów, często w celu rozbawienia publiczności, niekoniecznie z powodów erotycznych. Natomiast transseksualiści to osoby doświadczające dyskomfortu z powodu nieprzystawalności swojej płci psychologicznej i anatomicznej. Pragną więc dokonać zmiany swojej tożsamości płciowej za pomocą interwencji hormonalnej i chirurgicznej, możliwej wraz z rozwojem nowoczesnej medycyny. Pod koniec XIX wieku odkryto hormony płciowe, a już około 1910 roku pojawiły się publikacje dokumentujące doświadczenia naukowców ze zmianą płci zwierząt. Jednak zagadnienie transseksualności w diagnozach psychologicznych i w medycznych działaniach zaistniało dopiero po drugiej wojnie światowej, a jego proponowane definicje nie ograniczają się do wymiaru anatomicznego czy medycznego. Jak przyjmuje Garber, „transseksualizm opisuje osoby, które są albo ‘pre-op’, albo ‘po-op’ [przed albo po operacji – przyp. M.R.] (...). Transseksualizm to nie produkt chirurgiczny, ale sfera społeczna, kulturowa i psychologiczna”¹⁷.

Jak już zostało wspomniane, w latach 90. zaczęto powszechnie używać pojęcia transgenderowości do opisanego szeregu różnorodnych form nienormatywnych płciowych zachowań i tożsamości. Judith Butler odnosi je do płciowych przebierańców oraz *drag queens*, wykluczając transseksualistów, uwzględnionych za to przez Stephena Whittle’a. W rozważaniach na temat kryzysu tożsamości płciowej zakłada on, że: „Jednostki mogą identyfikować się jako transgenderowe, ponieważ czasami przebierają się za drugą płęć, ponieważ przez większość czasu żyją, zmieniając gender, albo przechodzą genderowy *reassignment* lub po prostu ich tożsamość czy role genderowe są niekonwencjonalne”¹⁸. Tego rodzaju podejście

¹⁶ Wydanie oryginalne: M. Hirschfeld, *Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb mit umfangreichem casuistischen und historischen Material*, Alfred Pulvermacher, Berlin 1910, przedruk w wersji angielskiej: M. Hirschfeld, *Transvestites: The Erotic Drive to Cross Dress*, tłum. M.A. Lombardi-Nash, Prometheus Books, Buffalo, NY 1991.

¹⁷ M. Garber, *op. cit.*, s. 106.

¹⁸ S. Whittle, *The Transgender Debate. The Crisis Surrounding Gender Identity*, South Street Press, Reading 2000, s. 16.

wykorzystują filmoznawcy, używający pojęcia transgenderowości do opisu wszelkiego rodzaju zachowań przelamujących granice między płciami i wykraczających poza modelowe wzorce genderowe. Obojętne, czy odbywają się one czasowo, czy na stałe, za pomocą działań medycznych czy tylko kostiumu.

Kino, zwłaszcza głównego nurtu, wykorzystuje postacie transgenderowe, gdyż przyciągają one uwagę swoją ambiwalencją, ekscytują niejednoznacznym erotyzmem i sposobem zachowania, wymykającym się genderowym schematom. W filmach autorskich wątki transgenderowe pojawiają się często jako wyraz krytycznej postawy, stanowiąc pretekst do podjęcia dyskusji z dominującym systemem, jego normami i wzorcami osobowościowymi.

Małgorzata Radkiewicz

Queer Cinema: From cross-dressing to transgender films

The article offers a general view on queer in cinema, focusing on 1990s, and the New Queer Cinema, and selected transgender films. It addresses the issue of both gender and sexuality, in terms of queer theory and queer film studies. There is a short introduction to the history of representation of queer identity in cinema, including classical and genre films. Meanwhile it is a kind of popularization of film analysis from the queer perspective, as the one represented by Alexander Doty.

The next part of the article examines the tradition of recent queer cinema, including The New Queer Cinema and films of individual authors. It is shown that both in terms of its aesthetics and narration, queer cinema tends to re-imagine and re-create ways of representations, against the conventional fixed models of masculine and feminine, dictated by dominant orders and ideology. There are also two separate parts dedicated to the phenomena of cross-dressing, and to transgender on screen.

Concluding, the article presents different aspects of the issue of queer cinema, exposing some of its common features, such as: an ironic self-awareness associated with post-modern representation; new conceptualization of self as transgender, transsexual, drag; crossings and transgressing of gender and/or sex boundaries, whether temporary or permanent, on the level of representation or anatomically.

Key words:

queer cinema, transgender cinema, crossdressing

Sebastian Jagielski

Teoria *queer* a kino polskie

Odmieńcy seksualni nie okupują już celuloidowych marginesów. Od końca lat 80. mamy do czynienia z dynamicznym wzrostem reprezentacji lesbijek, gejów, biseksualistów, transseksualistów i transwestytów w kinie światowym. Jeszcze w 1982 roku Michael Douglas, Harrison Ford i Richard Gere odrzucili propozycję zagrania w opowiadającym o biseksualnym trójkącie filmie Arthura Hillera *Zakochać się*, dzisiaj natomiast w role lesbijek i gejów wcielają się największe gwiazdy kina i za owe kreacje nierzadko nagradzane są one Oscarami (np. Tom Hanks, Sean Penn czy Philip Seymour Hoffman). Po dziesięcioleciach niewidzialności oraz stereotypowych i piętnujących reprezentacji odmieńcy jawnie, bez masek, zasłon i kamuflaży, trafiają do kina głównego nurtu, czego dowodem jest sukces takich filmów, jak choćby *Tajemnica Brokeback Mountain* (2005, reż. Ang Lee), *Obywatel Milk* (2008, reż. Gus Van Sant) czy *Godziny* (2002, reż. Stephen Daldry). Nie dziwi zatem, że badania poświęcone kinu *queerowemu* – czerpiące swe metodologiczne inspiracje z teorii *queer*, mającej niewątpliwą wpływ na dokonujące się obecnie przeobrażenia rozumienia ludzkiej płciowości i seksualności – rozwijają się na gruncie anglosaskim równie prężnie. Co intrygujące, głównym przedmiotem zainteresowania badaczy wcale nie jest kino współczesne, ale – klasyczne. Począwszy od filmów z Gretą Garbo i Marleną Dietrich, Judy Garland i Mae West, Rockiem Hudsonem i Montgomerym Cliftem, przez twórczość George’a Cukora i Dorothy Arzner, *Gabinet doktora Caligari* (1919, reż. Robert Wiene) i *Psychozę* (1960, reż. Alfred Hitchcock), *Mężczyźni wolą blondynki* (1953, reż. Howard Hawks) i *Bulwar Zachodzącego Słońca* (1950, reż. Billy Wilder), aż po adaptacje dramatów Tennessee Williamsa i kino *noir*.

Oczywiście, rodzą się tu dwa pytania: po pierwsze, co kino *queerowe* ma wspólnego z kinem polskim i – po drugie – czy zachodnie badania nad kulturą i kinem odmieńców dały nam impuls do prowadzenia podobnych studiów nad kinem rodzimym? Odpowiedź, jak się zdaje, jest jednoznaczna: rodzimi badacze kina polskiego właściwie nie uczynili dotąd przedmiotem swego zainteresowania problematyki związanej z homoseksualizmem, gdyż ponoć nie było ku temu powodów. Czy jednak aby na pewno? Czy problematyka dotycząca odmienności seksualnej istotnie obca jest kinu polskiemu? Co zastanawiające, kwestia ta doczekała się już poważnych opracowań na gruncie polskiego literaturoznawstwa¹, historii

¹ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999; *idem, Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002; B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Sic!, Warszawa 2007; W. Śmieja, *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*, Universitas, Kraków 2010; T. Kaliściak, *Katastrofy odmieńców*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

sztuki² czy socjologii³. Ożywione w ostatnich latach zainteresowanie rzeczoną problematyką nie spotkało się jednak z odzewem ze strony polskich filmoznawców.

Na brak zainteresowania wizerunkami LGBTQ w kinie polskim wpływ miał przede wszystkim stanowczy sprzeciw środowiska krytycznego, akademickiego i filmowego wobec pierwszych prac analizujących rodzime filmy przez pryzmat studiów lesbijsko-gejowskich. Dobrym przykładem jest tu recepcja krytycznego tekstu Małgorzaty Sadowskiej i Bartosza Żurawieckiego dotyczącego homoseksualnych wątków w kinie Krzysztofa Zanussiego⁴, w którym to tekście dopatrzono się przede wszystkim próby demaskacji prominentnego, uchodzącego w środowisku filmowym za moralny autorytet, reżysera. Tadeusz Bradecki – aktor współpracujący swego czasu z Zanussim – pisał na łamach „Dialogu”: „Taktyka autorów była prosta: starannie ważąc słowa, dajemy do zrozumienia, że facet miewa – w swoich filmach, ma się rozumieć, nikt nie mówi o życiu prywatnym – ciągoty homoseksualne. Jeśli się obrazi i poda do sądu, to znaczy, że homofob. Co było do udowodnienia”⁵. Badacze akademicy z kolei zupełnie ów tekst zignorowali. Znakomitym przykładem strategii unieważnienia też stawianych przez autorów jest wypowiedź Marioli Marczak, która w przypisie do swego tekstu o *Zanussim namiętym* pisała:

Uwagi Małgorzaty Sadowskiej i Bartosza Żurawieckiego, dotyczące występowania motywów homoerotycznych w twórczości Krzysztofa Zanussiego, uważam za nadinterpretację. Sygnały związane z cielesnością interpretują oni jednostronnie. Natomiast formułowane tezy wychodzą niejednokrotnie z fałszywych założeń, wypływających z osobistych upodobań⁶.

Autorka nie poddaje owego tekstu rzeczowej polemice, lecz bez pardonowo stwierdza, iż wywody krytyków „wypływały z [ich] osobistych upodobań”, czym ośmiesza nie tylko sam tekst jako przykład pracy skrajnie nienaukowej, subiektywnej i rozmiągającej się z prawdą, ale i dyskretnie ich dyskredytuje, sugerując, że zapewne są homoseksualni. Marczak ignoruje tekst Sadowskiej i Żurawieckiego, zagraża on bowiem jej normatywnemu wyobrażeniu o twórczości reżysera. Żeby więc owo poznawcze *status quo* utrzymać w mocy, należy unieważnić wszelkie głosy o charakterze wywrotowym. Tylko w taki właśnie sposób cel zostanie osiągnięty: krytyka zostanie stłumiona, a całe nierozpoznane dotąd – a tak fascynujące – obszary kina polskiego pozostaną niedostępne naukowej refleksji. „Inna historia” kina polskiego – jak się zdaje – musi zostać przemilczana, wymazana i w końcu zapomniana. Lęk przed zarzutami o interpretacyjne nadużycia, nienaukowość, osobiste upodobania

² P. Leszkowicz, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2012.

³ J. Kochanowski, *Fantazmat różNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004; *idem*, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Wyd. Wschód-Zachód, Łódź 2009; J. Mizieleńska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.

⁴ M. Sadowska, B. Żurawiecki, *Barwy ochronne, czyli kino seksualnego niepokoju*, w: *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Universitas, Kraków 2006, s. 153–160.

⁵ T. Bradecki, *Skrzynka na emalie*, „Dialog” 2004, nr 8, s. 137.

⁶ M. Marczak, *Zanussi namiętny*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2008, s. 384, przypis 9.

autorów, które pojawiły się w związku z publikacją tekstu Sadowskiej i Żurawieckiego, skutecznie sznurują usta innym badaczom. Jakkolwiek więc otwartość polskiego literaturoznawstwa na problematykę odmiennego pożądanego zrewidowała i pogłębiła naszą wiedzę o dziełach należących do kanonu literatury polskiej, to już podjęcie analogicznego problemu na gruncie polskiego kina jawi się jako stąpienie po wyjątkowo grząskim gruncie.

Oczywiście, w polskim kinie nigdy nie mieliśmy do czynienia z takimi zjawiskami, jak kino gejowskie czy *New Queer Cinema*. Nie brakuje w nim jednak nieheteroseksualnych bohaterów oraz elementów, motywów i znaków *queerowego* pożądanego, *queerowej* estetyki, *queerowego* spojrzenia etc., które nie tylko domagają się odkrycia, ale i wnikliwej analizy. Brak analitycznych narzędzi umożliwiających naukową refleksję nad reprezentacją odmienców w polskim kinie zrodził prace przede wszystkim przyczynkarskie, które raczej sygnalizują tylko, niż dają pogłębioną lekturę obecności owej problematyki w wybranych tekstach filmowych⁷. Nie ulega zatem wątpliwości, iż winniśmy wypracować takie narzędzia analityczne, stworzyć takie ramy teoretyczne, które pozwolą w bardziej precyzyjny sposób dopuścić do głosu subtelności i niuans sportretowanych w polskich filmach ambiwalentnych nienormatywnych związków. W sukurs przychodzą właśnie teorie spod znaku *queer*, które wyznaczają przestrzeń poza dualistyczną płciowością i seksualnością.

W stronę teorii *queer*

Queer oznacza nienormatywną ekspresję wszystkich odmienców seksualnych (gejów, lesbijek, biseksualistów, transseksualistów, transgenderystów, drags) ponad binarnymi podziałami (hetero/homo), kwestionującą wszelkie działania ufundowane na stabilnej i sztywnej tożsamości, będącej społecznym artefaktem⁸. Kategoria *queer* – zdaniem Harry’ego M. Benshoffa i Seana Griffina – opisuje „każdą seksualność, która nie jest definiowana jako heteroseksualna prokreacyjna monogamia, (...) *queerami* są ci (wliczając w to heteroseksualistów), którzy nie organizują swej seksualności zgodnie z owymi normami”⁹. Tym samym *queer* opiewa różnorodność i wielość seksualności, seksualność płynną, niestabilną, seksualność, która nie sprowadza się do wyboru między hetero- a homoseksualnością, ale

⁷ Z ważniejszych prac wymienię tu artykuły: E. Mazierska, *Od homoseksualisty do geja: konstrukcja „innych seksualności” w polskim kinie okresu PRL-u*, przeł. K. Nowak, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 43–62; K. Kosińska, *Manewry tożsamościowe. Kobieta jako mężczyzna i mężczyzna jako kobieta w przedwojennym polskim kinie komediowym*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim...*, s. 25–41; Ch. Caes, *Widowiska katastroficzne: trauma historyczna i męska podmiotowość we wczesnych filmach Andrzeja Wajdy*, przeł. Ch. Caes, Z. Batko, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Universitas, Kraków 2003, s. 141–178; M. Sadowska, B. Żurawiecki, *Barwy ochronne...*; S. Jagielski, *Patrząc przez peryskop: męskie pragnienie w filmach Andrzeja Barańskiego*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim...*, s. 211–237; *idem*, *Cień ojca. Homoseksualna panika we „Wśród nocnej ciszy” Tadeusza Chmielewskiego*, w: *Spojrzenie – spektakl – występ*, red. J. Potkański, R. Pruszczyński, Elipsa, Warszawa 2011, s. 9–23.

⁸ Por. J. Mizielewska, *Płeć, ciało, seksualność...*; J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza...*

⁹ H. Benshoff, S. Griffin, *General Introduction*, w: *Queer Cinema. The Film Reader*, red. H. Benshoff, S. Griffin, Routledge, New York–London 2004, s. 1.

stara się wydobyć mnogość ich odcieni. Ellis Hanson zwraca z kolei uwagę, że „samo słowo *queer* zachęca do gorącego, więcej nawet: gniewnego oporu przeciwko normalizacji. Odrzuca obowiązkowe kody męskich heteroseksualnych mężczyzn pożądanymi kobiecych kobiet”¹⁰. *Queer* wyraża niezgodę na normatywny porządek wszystkich tych, którzy przez ów porządek są marginalizowani i wykluczani, którzy nie są w stanie dopasować się do sztywnych ram normy heteroseksualnej.

Teoria *queer* wyłoniła się w reakcji na poprzedzające ją studia lesbijsko-gejowskie, te z kolei były buntowniczą reakcją na lata represji i milczenia. Studia te stanowiły swego rodzaju podbudowę ruchu walki o wyzwolenie mniejszości seksualnych, o ich polityczne prawa i widoczność w przestrzeni publicznej. Ufundowane zostały na modelu esencjalistycznym, który z kolei opierał się na podzielanej przez wszystkie lesbijki i wszystkich gejów tożsamości homoseksualnej. Owa tożsamość zaś ufundowana jest na pożądanym osobie tej samej płci, które prowadzi do charakterystycznego dla wszystkich lesbijek i gejów doświadczenia społecznej stygmatyzacji i opresji. Polityka tożsamościowa oparta została zatem na grupowej wspólnoty, z czasem jednak wyszły na jaw marginalizacje tych, którzy w tak zaprojektowanym modelu się nie mieścili (czarne lesbijki i geje, osoby biseksualne czy transseksualne). Krytyce poddano także niekonfrontacyjną politykę pozytywnej tożsamości, która zmierzała do zmiany negatywnego nastawienia heteronormatywnego społeczeństwa wobec lesbijek i gejów. Za sprawą wizerunku białego, dobrze sytuowanego geja z klasy średniej dowodzone, że lesbijki i geje nie są potworami, zboczeńcami i zbrodniarzami, że są tak samo „normalni”, uczciwi i monogamiczni jak heteroseksualna większość. Oparcie owych studiów na wspólnej, stabilnej i niepodważalnej tożsamości umożliwiło polityczną aktywność, przyczyniło się do mobilizacji mniejszości seksualnych w walce o równouprawnienie, zarazem na dłuższą metę model ten okazał się nieskuteczny, stabilizował bowiem tylko normatywny porządek społeczny¹¹.

Studia te zostały pod koniec lat 80. wyparte przez model konstrukcjonistyczny oparty na założeniu, że płeć i seksualność konstytuowane są przez czynniki społeczno-kulturowe. Pojawienie się aktywizmu AIDS, który przyczynił się do tego, że władze (głównie USA) przestały biernie przyglądać się, jak choroba dziesiątkuje gejowską społeczność, a także krytyka esencjalistycznej polityki tożsamościowej przeprowadzona przez osoby, które w owym modelu nie zostały uwzględnione, doprowadziły najpierw do swego odwrócenia w połowie lat 80. terminu „*queer*”, a następnie wyłonienia się teorii *queer*¹². Choć teoria ta była nowym zjawiskiem rozwijającym się zarówno wewnątrz, jak i poza murami akademii, to jednak genezy jej szukać należy w wielu teoriach seksualności, które ją poprzedzały. Alexander Doty łączy ją ze studiami lesbijsko-gejowskimi i feminizmem:

¹⁰ E. Hanson, *Introduction. Out Takes*, w: *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film*, red. E. Hanson, Duke University Press, Durham–London 1999, s. 4.

¹¹ Por. J. Kochanowski, *Fantazmat różNICowany...*, s. 93–128.

¹² Po raz pierwszy, w 1991 r., pojęcia tego użyła Teresa de Lauretis, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, „Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies” 1991, nr 3, s. iii–xviii.

Teoria *queer* (...) dzieli z feminizmem zainteresowanie nie-normatywnymi (...) przejawami płciowości, a ze studiami lesbijsko-gejowskimi i biseksualnymi wiąże ją formy nie-normatywnych (*non-straight*) zachowań płciowych i seksualnych. Niemniej jednak teoria i krytyka filmu i kultury popularnej spod znaku *queer* nie jest tylko rozszerzeniem stanowisk feministycznych czy lesbijsko-gejowskich, ale również rozwinęła się w opozycji do nich¹³.

Ellis Hanson, który genezy teorii *queer* szuka między innymi w dekonstrukcji, feminizmie, psychoanalizie Lacana i dziele Michela Foucaulta, twierdzi, że owa teoria nie tyle zastępuje wcześniejsze teoretyzacje seksualności, ile proponuje ich dekonstrukcję niwelującą ich niektóre ograniczenia¹⁴.

Genezy teorii *queer* szukać należy w *Historii seksualności* Michela Foucaulta, gdzie pomieszczony został słynny *passus* o narodzinach idei „homoseksualisty”. Pojęcie to – zdaniem Foucaulta – powstało jako element funkcjonowania aparatu władzy/wiedzy, który za sprawą medycyny, nauki i prawa multiplikował dyskursy dotyczące seksu, dążąc tym samym do zwiększenia nadzoru nad zбочeńcami i dewiantami. Takie „urządzenie seksualności” miało na celu dostosowanie seksualności do obowiązujących w społeczeństwie norm, ujarzmienie seksu, by miast kwestionować i podważać, wspierał dominujący porządek¹⁵. *Queer* ma tym samym destabilizować tożsamości normatywne, dowodząc, iż owe tożsamości są performatywnie konstruowane, produkowane, fabrykowane i wytwarzane przez powtórzenia, rytuały „cielesnych znaków”: gestów, aktów, zachowań. Rozpoznanie to teoria *queer* zawdzięcza pracom Judith Butler, która zwłaszcza swymi dwiema książkami, *Uwikłani w pleć* i *Bodies That Matter*, położyła fundamenty pod rodzącą się właśnie nową teorię seksualności. Butler w obu książkach analizuje wzajemne uwikłanie *gender* i seksualności, które wprawdzie są od siebie odróżnione, ale pozostają w „dynamicznym związku”¹⁶. Amerykańska filozofka twierdzi, że dominacja kulturowej płci nad seksualnością wspiera „hegemonię heteroseksualności”, stąd destabilizacja *genderu*, który jest „narzędziem chroniącym heteroseksualność”¹⁷, miałaby doprowadzić do destabilizacji heteronormatywnego porządku. Jeśli normatywna seksualność stabilizuje normatywną pleć, to ci, których seksualność nie mieści się w owych ramach, zostają z płci wydziedziczeni. Dlatego też lesbijki i geje tracą poczucie zakorzenienia w płci (np. geje często postrzegani są jako niemężczyźni). Okupujący marginesy odmienicy są wszelako niezbędni do tego, by sytuująca się w centrum heteroseksualność mogła się w ogóle ukonstytuować. Tym samym odmienicy służą wzmocnieniu granicy między tym, co normatywne, zdrowe i idealne, a tym, co nienormatywne, chore i nieczyste.

¹³ A. Doty, *Teoria Queer i kultura popularna*, przeł. R. Kulpa, „Panoptikum” 2004, nr 3, s. 12.

¹⁴ E. Hanson, *Introduction. Out Takes...*, s. 4, 5.

¹⁵ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

¹⁶ J. Butler, *Krytycznie Queer*, przeł. A. Rzepa, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 548.

¹⁷ J. Butler, *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 16.

Teoria *queer* ujawnia niestabilność, niespójność i sztuczność tożsamości seksualnej, będącej produktem społecznych norm. Studia *queerowe* pleć 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. Analizie kryzysu definicji homo- i heteroseksualności w nowoczesnej kulturze poświęciła swą kanoniczną dla teorii *queer* książkę *Epistemology of the Closet* Eve Kosofsky Sedgwick. Ów kryzys nie sprowadza się do antagonizmu między ideologiami homofobicznymi z jednej strony i antyhomofobicznymi z drugiej, lecz jest on głęboko wpisany w heteroseksistowskie i prohomoseksualne definicje homo- i heteroseksualności. Sedgwick, amerykańska krytyczka literacka, analizuje owe kategorie, odwołując się do perspektywy mniejszościującej (*minoritizing*) i uniwersalizującej (*universalizing*), która pozwala jej wyjść poza teoretyczne uwarunkowania esencjalistycznego i konstruktywistycznego rozumienia opozycji hetero/homo. Przyjęcie tej terminologii pozwala na uniknięcie typowego dla konstruktywistów i esencjalistów łączenia dwu kwestii:

z jednej strony tego, co można by nazwać filogenezą: „jak dalece znaczenie i doświadczenie seksualnej aktywności i tożsamości są warunkowane przez ich strukturyzację z innymi historycznie i kulturowo zmiennymi strukturami danego społeczeństwa”; z drugiej zaś tego, co można by nazwać ontogenezą, tj. „co jest przyczyną homo- lub heteroseksualności jednostki?”¹⁸

Model mniejszościujący/universalizujący pozwala „oddzielić te obszary, w których pytania onto- i filogenetyczne zachodzą na siebie”¹⁹. Koncepcja mniejszościująca ma swe źródło w wyłonieniu się pod koniec XIX wieku kategorii homoseksualisty jako odrębnego bytu, co doprowadziło do wyodrębnienia mniejszości homoseksualnej, podczas gdy koncepcja uniwersalizująca oznacza, że problem orientacji seksualnej nie dotyczy tylko homoseksualistów, wszak ludzka seksualność tworzy swego rodzaju kontinuum, którego krańce tworzą homo- i heteroseksualiści. Zdaniem Kosofsky Sedgwick, tożsamość homoseksualna ukonstytuowała się wskutek wzajemnego ścierania się obu perspektyw, których nie sposób od siebie oddzielić. Owe problemy definicyjne nie dotyczą wyłącznie mniejszości seksualnych, lecz są przez Sedgwick sytuowane w centrum nowoczesnej kultury zachodniej, której nie sposób – jej zdaniem – zrozumieć bez ich krytycznego rozpoznania.

Queerowe studia nad filmem

Alexander Doty, jeden z najważniejszych teoretyków krytyki *queerowej*, w tekście *Teoria Queer i kultura popularna* omawia różne rozumienia i użycia w praktyce twórczej, teorii i krytyce terminów „queer” i „queerness”. (1) *Queer* początkowo rozumiany był jako syno-

¹⁸ E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1990, s. 40.

¹⁹ *Ibidem*.

nim słowa „gej”, potem używano go jako „określenia parasolowego” (*umbrella term*) obejmującego wszelkie nienormatywne seksualności. Takie rozumienie słowa „queer” wiązano na przykład z tworzonym przez lesbijki i gejów, a ukazującym seksualność „politycznie niepoprawną” i stroniącym od „pozytywnych wizerunków” nieheteroseksualistów nurtem *New Queer Cinema*²⁰. (2) *Queer* „miałoby opisywać miejsca przecięcia lub kombinacje kilku ustanowionych form nienormatywnej seksualności lub płciowości, zarówno w tekście, tożsamości czy w odniesieniu do widza/obserwatora”²¹. *Mężczyźni wolą blondynki* czy *Wszystko o Ewie* (1950, reż. Joseph L. Mankiewicz) interpretowane są często z pozycji gejowskich, lesbijskich i biseksualnych, można je więc uznać – zgodnie z „parasolowym” zastosowaniem terminu „queer” – za filmy *queerowe*. Za ikony *queerowe* (nie zaś tylko gejowskie czy tylko lesbijskie) uznaje Doty Marlenę Dietrich i Bette Davis, gdyż inspirują lesbijki, gejów, biseksualistki/biseksualistów itd. (3) Wariacją powyższych podejść jest „użycie *queer* do opisu nienormatywnych przyjemności, pozycji i odczytań ludzi, którzy nie dzielą »orientacji seksualnej« z orientacją prezentowaną w tekstach, które tworzą lub na które odpowiadają”²². Istotne jest tu przede wszystkim to, że za *queerowe* mogą zostać uznane wszelkie nienormatywne działania i zachowania kobiet i mężczyzn heteroseksualnych, którzy w tekstach filmowych dają wyraz swojemu zainteresowaniu kulturą nieheteroseksualną. (4) *Queer* wreszcie może być użyte w odniesieniu do tych „filmów i tekstów kultury popularnej, strategii odbiorczych, przyjemności oraz odczytań, które artykułują przestrzeń poza binarnością płciową i seksualną; czy to poza kategoriami heteronormatywnymi, czy poza lesbijsko-gejowskim esencjalizmem w ich rozumieniu”²³. Idzie tu o zakwestionowanie stabilnych tożsamości płciowych i seksualnych, o refleksję nad tekstami, które nie mieszczą się w obrębie dychotomicznych kategorii płciowych (kobiecość/męskość) i seksualnych (homo- i heteroseksualność), o dzieła, w których mamy do czynienia z pomieszaniem kategorii płci i seksualności.

Z kolei Harry M. Benshoff i Sean Griffin – którzy twierdzą, iż „teoria *queer* dostarcza narzędzi do opisywania tekstowych (i pozatekstowych) przestrzeni, w których normatywny heteroseksualizm jest zagrożony, krytykowany, rozbity lub gdzie ukazuje się jako niestabilna tożsamość performatywna”²⁴ – tworzą swoistą mapę motywów, tematów, pojęć i form, które są przedmiotem naukowej refleksji badaczy *queerowych* studiów nad filmem. Studia te, które za przedmiot swego zainteresowania obrały ignorowane i/lub cenzurowane nienormatywne seksualności, koncentrują się – zdaniem badaczy – wokół wizerunków bohaterów filmowych, manifestowanego w dziele autorskiego głosu, a także wokół form i stylów oraz różnych praktyk recepcji. Badania te dotyczą także poszukiwania *queerowych* śladów, kodów i znaków nienormatywnej wrażliwości w tekstach filmowych, których

²⁰ Doty omawia także głosy polemistów, którzy twierdzili, iż nurt ten był zaledwie „nowym opakowaniem” twórczości lesbijsko-gejowskiej.

²¹ A. Doty, *Teoria Queer...*, s. 13.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 14.

²⁴ H. Benshoff, S. Griffin, *General Introduction...*, s. 2.

twórcy mogą – ale nie muszą – być homoseksualni²⁵. Ellis Hanson rozszerza (i uszczegóławia) ów zestaw zagadnień o kamp, *cross-dressing*, refleksję nad homoerotyzmem, który nie ograniczałaby się do reprezentacji gejów i lesbijek, o popularne wśród homoseksualnych widzów hollywoodzkie style i gatunki (mimo że brak w nich nienormalnych bohaterów: klasyczny melodramat, musical czy horror), o identyfikację gejów ze spektakularnymi filmowymi gwiazdami (diwami). Zdaniem amerykańskiego badacza, studia te winny koncentrować się wokół takich pojęć, jak pożądanie, identyfikacja, fantazja, reprezentacja, widz, performatywność, *voyeurizm*, sublimacja, seksualność falliczna i fetyszyzm²⁶. Tym samym *queerowych* badań nad filmem nie sposób oddzielić od innych ujęć teoretycznych: studiów gejowsko-lesbijskich, *gender studies*, feminizmu, poststrukturalistycznej teorii kultury czy krytyki psychoanalitycznej.

Czy jednak za film *queerowy* może być uznany tylko ten, który zrealizowany został przez twórcę o nieheteroseksualnej tożsamości? Czy heteroseksualny artysta może zrealizować film homoseksualny? Innymi słowy, czy *queerowe* motywy mogą pojawić się tylko w filmie homoseksualnego Michała Waszyńskiego, czy też być może również w dziele heteroseksualnego Andrzeja Wajdy? Doty w swoim tekście *Whose Text Is Anyway? Queer Cultures, Queer Auteurs, and Queer Authorship*²⁷ wyróżnia cztery kategorie *queerowego* autora filmowego. Może nim być (1) twórca (reżyser, producent, aktor, scenarzysta) o tożsamości nienormalnej, w którego dziele jego odmienna tożsamość i wrażliwość znalazła swój wyraz (George Cukor, Dorothy Arzner, Isaac Julien, Siergiej Eisenstein, Edmund Goulding, Friedrich Wilhelm Murnau, James Whale, Luchino Visconti, Ulrike Ottinger, Barbara Hammer, Kenneth Anger, Rainer Werner Fassbinder); ale także (2) ci, których dzieła są szczególnie cenione przez nieheteroseksualną publiczność (tożsamość seksualna twórcy może, ale wcale nie musi być homoseksualna: Cukor, Vincente Minnelli, Alfred Hitchcock, William Wyler, Josef von Sternberg, Ernst Lubitsch, Max Ophüls, Douglas Sirk, Rouben Mamoulian, Billy Wilder, Joseph L. Mankiewicz, Busby Berkeley); (3) za *queerowego* autora może zostać uznany także, zdaniem Doty'ego, reżyser heteroseksualny, ale tylko wtedy, gdy w jego dziele pojawiają się *queerowe* tematy, motywy, formy, podteksty, kody (Hitchcock, Jacques Rivette, Howard Hawks, Martin Scorsese, Carol Reed, Nicholas Ray, Blake Edwards); wreszcie (4) możliwa jest także *queerowa* lektura każdego tekstu filmowego – bez względu na tożsamość seksualną samego autora – pod warunkiem wszelako, iż tekst ów zaprasza do formułowania pod jego adresem pytań o zawartą w nim strukturę nienormalnego pożądania (klasycznym przykładem filmu, który koncentruje wokół siebie tego rodzaju *queerowe* odczytania, jest *Czarnoksiężnik z krainy Oz*²⁸, 1939, reż. Victor Fleming).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ E. Hanson, *Introduction. Out Takes...*, s. 1–19.

²⁷ A. Doty, *Whose Text Is It Anyway? Queer Cultures, Queer Auteurs, and Queer Authorship*, w: *idem, Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, 2nd Edition, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1997, s. 17–38. Por. też: R. Dyer, *Believing in Fairies. The Author and the Homosexual*, w: *idem, The Culture of Queers*, Routledge, London–New York 2005, s. 31–45.

²⁸ Dorotka w wyniku tornada nawiedzającego Kansas przenosi się do znajdującej się po drugiej stronie tęczy krainy Oz, gdzie zostaje przyjaciółką odmieńców (Manczkinowie) i tych, którzy nie potrafią przystosować

Toteż *queerowe* analizy więcej uwagi poświęcają praktykom i doświadczeniom kinowego widza niż koncepcji *queerowego* autora. Szybko zauważono, że w klasycznych filmach *queerowych* często powracają wciąż te same formy, gatunki i style, zwłaszcza zaś te, które kreują światy nierzeczywiste, hiperrealistyczne (horror, science fiction, musical), których struktura została oparta na kampie, przesadnym estetyzmie i teatralnym geście, które kontemplują wizualny nadmiar, *glamour* i samo bycie spektakularnej gwiazdy filmowej. *Queerowe* są też wszystkie te formy, które są opozycyjne wobec dominujących narracji głównego nurtu. Jednym słowem, ostentacyjny styl *queerowi* twórcy stawiają ponad formy realistyczne i dokumentalne. Tym samym konstytutywne dla *queerowych* badań nad filmem wydają się zwłaszcza trzy kategorie: spojrzenie, nadmiar i konwencje gatunkowe.

(1) Struktura *queerowego* pragnienia uwidacznia się zwłaszcza za sprawą spojrzenia, które staje się swego rodzaju substytutem mowy. Mamy tu do czynienia z proliferacją pozycji patrzenia, *voyeuryzmem*, konstrukcją podmiotu przez spojrzenie czy podkreśleniem momentów patrzenia. Związane z gender i tożsamością seksualną kategorie wizualności i spojrzenia – wywodzone z tradycji psychoanalitycznej teorii filmu, zwłaszcza z prac Laury Mulvey, Steve’a Neale’a, Mary Ann Doane i Kai Silverman – pozwalają formułować tezy na temat złożonych mechanizmów pragnienia. Mężczyzna patrzący na innego mężczyznę daje, z jednej strony, asumpt do refleksji nad tym, jak konstytuuje się tożsamość mężczyzny, z drugiej zaś nierzadko niesie z sobą wywrotowy homoerotyczny potencjał. Wystawienie męskiego ciała na spojrzenia innych mężczyzn prowadzić może do jego erotyzowania, a tym samym do feminizacji, co wiąże się z działaniem tych filmowych form, które z kobiet czynią zwykle przedmioty erotycznego spojrzenia. Jednym słowem: mężczyzna pojawiający się w tradycyjnie przypisanej kobietom roli obiektu seksualnego destabilizuje i podważa tradycyjne struktury płci²⁹.

(2) Z kolei punkty zakłócające narrację świadczą o tym, że kontrola nad narracją i znaczeniem w nią wpisany wydaje się słabnąć. W teorii filmu owe punkty tekstowych pęknięć i szczelin ujęte zostały, zdaniem Brett’a Farmera³⁰, w kategorii destrukcyjnego „nadmiaru” – znaku nadwyżki, czyli tego wszystkiego, co przekracza potrzeby narracji filmowej. Heterogeniczność tekstu ujawnia się wtedy, gdy dominujące narracje, reprezentacje i konwencje ulegają destabilizacji, umożliwiając tym samym „eksplozję” nienormatywnych znaczeń. Z filmowym nadmiarem mamy do czynienia wtedy, gdy niektóre sceny, ujęcia czy bohaterowie wydają się czymś zbędnym, ponadprogramowym, nie posiadają bowiem wyraźnej

się do świata, w którym żyją (lew, drwal, strach na wróble). *Z Czarnoksiężnika z krainy Oz* pochodzi hymn społeczności LGBTQ – *Somewhere over the Rainbow*, który odnosi się – według nowego odczytania – do lepszego świata bez homofobii. Co więcej, wykonująca ten utwór Judy Garland, która wcieliła się w rolę Dorotki, jest gejojską ikoną; w epoce przedemancypacyjnej określenie „przyjaciół Dorotki” było w Stanach Zjednoczonych synonimem homoseksualisty (por. R. Dyer, *Judy Garland and Gay Men*, w: *Queer Cinema. The Film...*, s. 153–166; A. Doty, “My Beautiful Wickedness”: “The Wizard of Oz” as Lesbian Fantasy, w: *idem, Flaming Classics. Queering the Film Canon*, Routledge, New York–London 2000, s. 49–78).

²⁹ Por. teksty pomieszczone w tomie *Screening The Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, red. S. Cohan, I. Rea Hark, Routledge, London–New York 1993 (zwłaszcza eseje Stevena Cohana i Steve’a Neale’a).

³⁰ Pojęcie nadmiaru definiuje za B. Farmerem, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Duke University Press, Durham–London 2000, s. 81.

funkcji narracyjnej i w niewielkim tylko stopniu – jeśli w ogóle – wiążą się z diegetycznym jądrem filmu. Nadmiar ujawnia się często na poziomie samej formy: niekonwencjonalna praca kamery, rzucające się w oczy style, ekstrawagancka *mise-en-scène*. Koncepcja ta pozwala, zdaniem Farmera, skupić się na tych strategiach analizy, które związane są z negocjowaniem³¹ tekstu. Nadmiar jest tu pojmowany jako znacząca tekstowa „awaria”, luka lub rozerwanie tkanki dominującej narracji filmowej. Okazuje się to płodnym punktem odniesienia dla tych widzów, którzy są odporni na rekonstrukcję normatywnej dynamiki kina głównego nurtu.

(3) Konwencje gatunkowe – pomimo że w swej powierzchniowej warstwie wyrażają heteroseksualne pożądanie – należą do form mających olbrzymi wpływ na nieheteroseksualnego widza. W rozpoznaniu w melodramacie i musicalu „eskapistycznej rozrywki” należy szukać, zdaniem historyków kina, trwałego związku między owymi gatunkami a *queerową* publicznością. Seksualni odmieńcy za sprawą melodramatów i musicali uciekali zatem do utopijnego świata zastępczego, świata sztucznego i stylizowanego, odległego od tego, z którym mieli do czynienia na co dzień³². Z kolei opiewające męską (romantyczną) przyjaźń, męskie wartości i męskie... namiętności *buddy film* odwołują się do podświadomości męskich widzów: wyrażały potrzebę męsko-męskiej miłości, sprawdzając zarazem granice jej poprawności³³. Natomiast (homoseksualne) kino dziedzictwa – utwory, które zwykle są albo filmowymi adaptacjami klasycznych utworów literackich (np. *Śmierć w Wenecji* wg Tomasza Manna, reż. Luchino Visconti, 1971; *Miłość Swanna* wg Marcela Prousta, reż. Volker Schlöndorff, 1984; *Maurycy* wg E.M. Forstera, reż. James Ivory, 1987; *Orlando* wg Virginii Woolf, reż. Sally Potter, 1992), bądź też kinowymi biografiami homoseksualnych artystów (np. *Calkowite zaćmienie* o związku Arthura Rimbauda i Paula Verlaine’a, reż. Agnieszka Holland, 1995; *Carrington* o związku Lyttona Stracheya i Dory Carrington, reż. Christopher Hampton, 1995; *Love Is the Devil. Szkic do portretu Francisa Bacona*, reż. John Maybury, 1998) – pozwala odzyskać wymazaną z historii „homoseksualną przeszłość”³⁴. Co więcej, sposobem wyrażenia swej odmiennej tożsamości w epoce przedemancypacyjnej były takie konwencje stylistyczne, jak kamp czy kultura wysokiego modernizmu.

³¹ „Wartość negocjacji jako pojęcia analitycznego polega na tym, że pozostawia ona miejsce na podmiotowość i tożsamość odbiorców oraz na doznawanie przez nich przyjemności” (Ch. Gledhill, *Negocjacje przyjemności*, przeł. F. Serafimowicz, w: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001, s. 56). I dalej: „Jako model tworzenia znaczenia negocjacje zawierają pojęcie wymiany kulturowej jako krzyżowania procesów produkcji i odbioru, w których działają nakładające się, ale nie pasujące do siebie determinanty. Znaczenie nie jest ani narzucane, ani biernie przyswajane, ale powstaje w wyniku walki lub negocjacji między rywalizującymi ramami odniesień, motywacji i doświadczenia” (*ibidem*, s. 50).

³² Por. B. Farmer, *Fantasmatic Escapades: Gay Spectorships and Queer Negotiations of the Hollywood Musical*, w: *idem*, *Spectacular Passions...*, s. 70–109.

³³ Por. R. Wood, *From Buddies to Lovers*, w: *idem*, *Hollywood: from Vietnam to Reagan... and Beyond*, expanded and revised edition, Columbia University Press, New York 2003, s. 198–218.

³⁴ Por. R. Dyer, *Homosexuality and Heritage*, w: *idem*, *The Culture of Queers*, Routledge, London–New York 2005, s. 204–228.

Co jednak owe rozważania teoretyczne mają wspólnego z kinem polskim? Czy zasadne jest aplikowanie narzędzi wypracowanych na gruncie teorii *queer* – uwzględniając, oczywiście, odmienny kontekst kulturowy – do analizy rodzimych tekstów filmowych? Przyjrzyjmy się dwóm krótkim scenom z pewnego przedwojennego filmu polskiego.

Bodo i kamp

„A teraz atrakcja naszego wieczoru, nasza urodziwa, krajowego wyrobu Mae West” – tak wprowadzona zostaje na scenę gwiazda. Kotary rozchylają się, a oczom widzów (diegetycznych i niediegetycznych) ukazuje się ona – gwiazda o nadkobiecych atrybutach. Wszystko w jej wizerunku jest nadmierne, nazbyt intensywne i wyraziste. Ubrana jest w wieczorową, obcisłą, uwypuklającą kształty (głównie monsturalnych rozmiarów biust) satynową suknię i długie, czarne, ozdobione cekinami rękawiczki, obwieszona naszyjnikami, bransoletami, kolczykami i pierścieniami, trzyma w ręku wachlarz ze strusich piór. Atrybuty kobiecości uległy tu zatem niesłychanej hiperbolizacji. Nie bez powodu zatem konferansjer, anonsując ów występ, przywołuje nazwisko kontrowersyjnej hollywoodzkiej gwiazdy Mae West, której wizerunek ufundowany został na podobnej amplifikacji kobiecych atrybutów. Androginiczna, ostentacyjnie sztuczna West była tak przesadna w swej kobiecości, że niektórzy sądzili, iż w rzeczywistości była mężczyzną, który kobietę miał tylko imitować. Twórcy komedii *Pietro wyżej* (1937, reż. Leon Trystan) ironicznie do owych spekulacji nawiązują, za hiperboliczną kobiecością „krajowego wyrobu Mae West” ukrywa się bowiem sam Eugeniusz Bodo, specjalista od przemycania na ekran seksualnych podtekstów. Wybór aktorki, na którą Bodo został wystylizowany, nie mógł być jednak przypadkowy, wszak West już wówczas kojarzona była z subkulturą homoseksualną: w gejowskich klubach w Stanach Zjednoczonych, ale i w Berlinie, i w Paryżu popularne były bale maskowe, gdzie urażeni wcielali się w aktorkę, przybierając też jej nazwisko³⁵. Oczywiście, homoseksualiści nie bez powodu właśnie z Mae West uczynili swą ikonę, sama aktorka bowiem swój wizerunek oparła na atrybutach i środkach wyrazu, którymi na scenie zwykle posługują się *drag queens*. Sztuczność i hiperbolizacja kobiecości West, kobiecości jako imitacji, fikcji, roli do odegrania, oparte zostały zatem na męskim dragu. Innymi słowy, Mae West to kobieta, która imituje mężczyznę parodiującego kobietę³⁶. To w subkulturze gejowskiej szukać należy zatem źródeł nie tylko nadmiernej kobiecości aktorki, ale i jej „męskiej” samowystarczalności. Być może tu właśnie swą genezę mają także przypuszczenia, że West – tak przesadna w swej kobiecości, że aż nieprawdopodobna – kobietą być nie mogła. Jednym słowem,

³⁵ F. Tamagne, *Era homoseksualizmu, 1870–1940*, przeł. P. Nowakowski, w: *Geje i lesbijki. Życie i kultura*, red. R. Aldrich, Universitas, Kraków 2009, s. 181. Por. też: *eadem, A History of Homosexuality in Europe. Berlin, London, Paris 1919–1939*, Algora Publishing, New York 2004, s. 74. Warto dodać, że na bale urządzone przez paryskich urażeniów czy *métaxines* (męskie prostytutki) zapraszany był sam Karol Szymanowski, wieści o nich musiały docierać zatem także do Polski (por. B. Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 139).

³⁶ P. Robertson, *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*, I.B. Tauris & Co., London–New York 1996.

aktorka stworzyła swój wizerunek, opierając się na występach *drag queens*, ale i sama stała się ulubionym przedmiotem naśladowania i parodystycznego wyolbrzymiania³⁷. Czy Bodo, podczas swych peregrynacji po klubach Paryża i Berlina, podpatrzył gdzieś występ *drag queen* wcielającej się w Mae West? U Trystana perfekcyjne przeobrażenie aktora w seks-bombę (imitującą mężczyznę imitującą kobietę, przypomnijmy) ma bowiem miejsce właśnie na balu maskowym (tyle że, oczywiście, nie jest to bal gejowski).

Mogłoby się wydawać, że scena ta pojawiła się w *Piętro wyżej* tylko po to, by rozbawić publiczność i by Bodo mógł zaprezentować nowy szlagier: *Seksapil to nasza broń kobieca*³⁸. Ale utwór o władzy, jaką kobiety mają nad mężczyznami, wykonywany przez mężczyznę imitującego kobietę wyposażony jest w zgoła wywrotowy potencjał. Męskość w przeboju tym skojarzona została, zgodnie z płciowymi stereotypami, z pięścią, „twardą dłońią” i „najtwardszym głazem”, podczas gdy kobiecość z brylantami, „pudru puchem” i „pereł sznurem”. Stereotypy te ulegają jednak nieoczekiwanej inwersji: kobiety mają przecież to, co mężczyźni chcieliby mieć, czyli ów tytułowy seksapil („Lecz my mamy coś, co byście wy chcieli mieć”), kobiety z kolei okazują się najsilniejsze i najmocniejsze („Słaba płeć, a jednak najsilniejsza / Słaba płeć, a jednak najmocniejsza”). Scena ta przesycona jest ambiwalentnym erotyzmem, który przekracza granice sztywnych norm płci. W utworze tym swe erotyczne tęsknoty odnaleźć mogą kobiety (co oczywiste), ale i geje fantazjujący o tym, jak swym „wdziękiem, stylem, szarmem, szykiem” uwodzą obiekt swych westchnień. Tym bardziej że Eugeniuszowi Bodo (a właściwie: Henrykowi Pączkowi) sztuka ta świetnie się udaje, rozkochuje bowiem w sobie swego nieświadomego maskarady antagonistę – Hipolita Pączka (Józef Orwid).

W efektownej scenie, w której Bodo jako Mae West wykonuje *Seksapil to nasza broń kobieca*, Iwona Kurz i Karolina Kosińska dostrzegły „kampowy żart”³⁹. Istotnie, to bodaj najbardziej kampowa scena w historii kina polskiego. Ale kamp z filmu Leona Trystana nie do końca odpowiada temu, co dzisiaj przez kamp rozumiemy. Susan Sontag w słynnych *Notatkach o kampie* z 1964 roku, pierwszym tekście, który w tak wszechstronny sposób ujmuje ową kategorię, a nade wszystko ją popularyzuje, charakteryzuje kamp jako rodzaj estetyzmu: sposób „widzenia świata jako zjawiska estetycznego”⁴⁰. „Spojrzenie kampowe” nie ujmuje rzeczywistości w kategoriach piękna, a w kategoriach sztuczności, stylizacji, przesady i ekscesu. Sontag ujmuje kamp nie tylko jako „styl percepcyjny”, ale rozpoznaje go także w przedmiotach i zachowaniach ludzi: *Jeziro łabędzie*, opery Belliniego, lampy Tiffany, *Salome* Viscontiego, „damskie ubiory z lat 20. (boa z piór, suknie z frędzlami i koralikami), filmy pornograficzne oglądane bez podniecenia”⁴¹ – tworzą, jej zdaniem, kanon kampu. We wszystkich tych zjawiskach styl, powierzchnia, sama faktura ważniejsza jest niż banalna, nieciekawa treść. Kamp to zatem wszystko to, co teatralne, spektakularne, sztuczne, zma-

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Muzyka: Henryk Wars, słowa: Emanuel Schlechter, Ludwik Starski.

³⁹ I. Kurz, „*Trędowata*” albo qui pro quo, czyli *cialo w filmowej kulturze dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Cialo i seksualność w kinie polskim...*, s. 13–23; K. Kosińska, *op. cit.*

⁴⁰ S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 308.

⁴¹ *Ibidem*, s. 309.

nierowane, ale też płynne, niejednoznaczne, niestabilne, zmienne i ekstrawaganckie. „Jest to miłość do tego, co przesadne, co »się nie mieści« (*off*), do rzeczy-będących-tym-czym-nie-są”⁴². Kamp jest subwersywny, bo ukazuje, że istnieje „dobry smak złego smaku” (podważa zatem dominujące kryteria estetyczne), bo afirmuje kopię, podkopując tym samym wiarę w oryginalność i autentyczność dzieła sztuki. Susan Sontag tak pojmowany kamp wywodzi z subkultury gejowskiej, szybko jednak dodaje, iż „gdyby homoseksualiści nie wymyślili kampu, zrobiłby to kto inny”⁴³. Fabio Cleto w świetnym eseju *Międzynarodowa intryga. Szpiedzy pop i szykowne sekrety lat 60.* rozważa, czy „Miss Camp”, jak nazywa Sontag, popularyzując kamp, zdradziła – czy okazała się swego rodzaju szpiegiem, tajnym agentem, zdrajczynią gejowskiego tajnego kodu. Za sprawą kampu, który w latach 60. XX wieku staje się jawną częścią kultury popularnej, subkultura gejowska wnika potajemnie w niczego nieświadome heteronormatywne społeczeństwo. Z jednej strony zatem umasowienie kampu wypaczyło jego istotę i obniżyło jego wartość, z drugiej zaś kamp wciąż niesie z sobą wartość kulturowej rebelii, naruszając stabilność heteroseksualnej kultury. Trudno zatem dzisiaj rozpatrywać kamp jako estetykę będącą wyłącznie emanacją gejowskiej wrażliwości, czyli tym, czym kamp był, zanim autorka *Notatek o kampie* uczyniła go przedmiotem swego wywodu⁴⁴.

Zdaniem Richarda Dyera, „wszystkie obrazy i słowa w dyskursie społecznym wyrażają i potwierdzają słuszność heteroseksualizmu. Kamp jest jedyną rzeczą, w której wyraża się i potwierdza bycie gejem”⁴⁵. Również Michael Bronski pisał, iż kampowe maskarady płci są konstytutywną częścią tożsamości gejowskiej⁴⁶ (warto wszelako dodać, że nie wszyscy geje są na kamp wrażliwi). Kamp w tym ujęciu jest zatem „prywatną własnością homoseksualistów”, emanacją ich charakterystycznego stylu życia, opartym na „cenzurze autoekspresji” sposobem przetrwania w epoce przedemancypacyjnej⁴⁷. Cleto zauważył, że w kampie widziano wtedy

homoseksualną „strategię przeżycia”, strategię, która pozwoliła generacjom *queens* stawić czoło przykrej rzeczywistości dzięki iluzji, ekscytacji, rozpoznaniu, identyfikacji i wspólnocie w żywiołowości, wylewności kampowego spektaklu – pokoleniom gejów ukrytym za dobrze zamkniętymi drzwiami, w obskurnych barach, z piętrem, za maską taktyki *passing*⁴⁸ (...), udawania „normalnych”⁴⁹.

Również Jack Babuscio twierdzi, że kamp wyraża wrażliwość gejowską lub stanowi jej efekt. Odzwierciedla zatem nie tylko samą homoseksualną tożsamość, ale także normatywne społeczne mechanizmy, które ową gejowską tożsamość kształtują. Autor czyni jednak

⁴² *Ibidem*, s. 311.

⁴³ *Ibidem*, s. 322.

⁴⁴ F. Cleto, *Międzynarodowa intryga. Szpiedzy pop i szykowne sekrety lat 60.*, przeł. M. Perchuc, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 6–36.

⁴⁵ R. Dyer, *It's Being So Camp as Keeps Us Going*, w: *idem, The Culture of Queers*, s. 49.

⁴⁶ M. Bronski, *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*, South End Press, Boston 1984, s. 46.

⁴⁷ F. Cleto, *Międzynarodowa intryga...*, s. 27.

⁴⁸ Tzn. uchodzenie za kogoś innego.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 26.

pewne istotne zastrzeżenie: ludzie obdarzeni kampem (Bette Davis, Mae West, George Arliss) albo ci, którzy odpowiadają za kamp (Busby Berkeley, Josef von Sternberg, Tennessee Williams), niekoniecznie muszą być homoseksualni: „Połączenie z homoseksualizmem pojawia się wówczas, gdy aspekt kampu osoby bądź rzeczy zostaje zidentyfikowany jako taki przez wrażliwość gejowską”⁵⁰. Autor wyróżnia cztery cechy charakteryzujące kamp jako wytwór wrażliwości gejowskiej: ironia (kampowe są niestosowne zestawienia osoby/rzeczy z jej kontekstem/skojarzeniem: męski/żeński, wysokie/niskie, cielesne/duchowe, starość/młodość), estetyzm (kamp to styl, który jest „szokujący” i „zbyt widoczny”, nigdy – realistyczny, to styl, który przesłania treść, kamp ze zwyczajności czyni coś spektakularnego, widowiskowego), teatralność (życie to teatr, a role płciowe są powierzchowne i reżyserowane), humor (gorzki żart, łączenie powagi i zabawy jest reakcją na ostracyzm społeczeństwa, a także próbą budowania pozytywnej tożsamości).

Wszystkie cztery cechy kampu zawierają się w obrazie Bodo imitującego West: pasywna męskość miesza się z aktywną kobiecością (ironia); postać jest przerysowana, przerafinowana, sztuczna i barokowo przesadna (estetyzm); hiperbolizacja kobiecości, brak naturalności podważa normy płci i role seksualne, które sprawiają wrażenie odgrywanych, pozorowanych (teatralność); mężczyzna, wcielając się w kobietę, śpiewa o seksapilu jako kobiecej broni wymierzonej w mężczyzn (humor). Kamp jako tajny kod homoseksualności ujawnia się jednak nie tylko w scenie wykonywania *Seksapilu*, ale także w następującej po niej, w której Henryk Pączek wciąż w sukni i peruce uwodzi Hipolita Pączka mającego na sobie ciężką rycerską zbroję.

Henryk Pączek: Pani Hipciu!

Hipolit Pączek: Pani jest prawdziwym kwiatem, różą pachnącą.

Henryk Pączek: Pan mnie do szału doprowadza, no!

Hipolit Pączek: Czyżby?

Henryk Pączek: No, brzydal! Ja kocham kwiaty, ubóstwiam kwiaty, ja chcę mieć dużo kwiatów, bo jestem taka mała.

Hipolit Pączek: Cały ogród rzucę pod nogi.

Bodo jest w tej scenie zalotnie „przeięty”: miękkie gesty, zwiędła dłoń, kobiece dąsy i mruczenie, zalotne wachlowanie strusimi piórami, które często lądują na twarzy uwodziciela. Kamp rozpoznawalny jest tu przede wszystkim za sprawą zniewieściałego zachowania, które więcej ma wspólnego z gejowską parodią kobiecości niż idealnym wcieleniem się w kobietę. Czy Bodo sygnalizuje tu swą odmienność, swą homoseksualną wrażliwość, czy też tylko świetnie przyswoił sobie subkulturowy, kampowy właśnie, kod homoseksualistów? Seksualność aktora wydaje się niejednoznaczna. Ci, którzy go znali, wspominają, że kochał tylko swoją matkę, z którą ponoć się nie rozstawał i której był zupełnie podporządkowany. „Po matce najbardziej lubił swojego psa” – powie cioteczna siostra aktora, Irena Kuleszyna, która zauważyła także, że parał się wyłącznie niemęskimi zajęciami: „lubił

⁵⁰ J. Babuscio, *Kino kampu. Kamp a wrażliwość gejowska*, przeł. M. Łata, w: *Matki, córki i kochanki. Kobiety w dramacie XX wieku*, Kraków 2002, maszynopis powielony.

domowe roboty, m.in. wyszywał z koralików makatki, którymi zawieszał ściany”⁵¹. Inna krewna, Wiera Rudź, wspomina z kolei, że Eugeniusz Bodo poza planem filmowym miał zwyczaj nosić mocny makijaż (podczas ich spotkań był „uszminkowany niesamowicie”, powiada). Także jego związki z kobietami podważają normatywną seksualność „krajowego wyrobu Mae West”: „Był bardzo tajemniczy, zawsze sam”, pomimo że kobiety go uwielbiały. Kuleszyna zauważa, że jeśli w ogóle kochał kobiety, to w sposób „pasywny, krótki i marginesowy”. Nawet jego słynny romans z Reri wyglądał cokolwiek osobliwie. Dwudziestojednoletnia wówczas gwiazda *Tabu* (1931) Murnaua zdecydowała się pozostać z Bodo (wtedy trzydziestotrzyletnim) za pięć tysięcy złotych i futro. Zamieszkali wspólnie z matką aktora, po czym amant – pomimo deklarowanego uczucia (miłość od pierwszego wejrzenia) – przestał się kobietą interesować, co więcej, „zaczął bezceremonialnie wpychać Reri w ramiona innych galopantów, swych koleżków”⁵² (przygoda z Bodo zakończyła się dla tahitańskiej piękności uzależnieniem od alkoholu, z którego miała już do końca życia się nie wyleczyć). Fakty te jednoznacznie wskazują, że seksualność Bodo – skierowana ku temu, co w mężczyźnie kobiecie – daleka była od heteroseksualnej normy.

Wydaje się, że scena „męsko-męskich” zalotów w filmie Trystana adresowana była tak do widzów wtajemniczonych, którzy w gestach i słowach aktora rozpoznają własny autoportret, jak do niewtajemniczonych większości, która widzi tylko powierzchnię: komediową zabawę, w której mężczyzna w sukience i peruce uwodzi innego mężczyznę, niczego jednak nieświadomego. Odwołanie się do kampowej estetyki pozwoliło zatem, z jednej strony, na manifestację swej odmienności, z drugiej zaś umożliwiło integrację z heteroseksualną większością. Praktyki *cross-dressingu* umożliwiają przemycenie tematu homoseksualnego do kina głównego nurtu, forma ta bowiem za sprawą wzięcia ambiwalentnych relacji między osobami tej samej płci w komediowy nawias może zostać zaakceptowana przez normatywnego widza. Scena z *Piętro wyżej* mimo komediowej ramy niesie z sobą wywrotowy potencjał: Henryk w kobiecej masce, pełen powabu, czaru i splendoru, ośmiesza niczego nieświadomego Hipolita zakleszczonego w konstytuującej jego męskość rycerskiej zbroi. Innymi słowy, mężczyzna w sukni bawi się, kpi i pogardza tym w zbroi, który ślepy jest na rozgrywający się przed jego oczyma performance. Obraz aktora, który posługuje się homoseksualnym kodem, który nie tylko odwołuje się do gejowskiej ikony (Mae West), ale i buduje swój wizerunek na gestach, spojrzeniach i manierach charakterystycznych dla odmieńców, pokpiwa z kwintesencji męskości (mężczyzna w zbroi) – jest w tym nie tylko gejowska ironia, ale i, być może, rewanż. Kamp dostarcza tu narzędzi do podważenia, zakwestionowania mieszczańskiej mentalności z jej obyczajowością, hierarchią i podziałami płciowymi. Co więcej, zachęca do podwójnej gry, która łączy tych, którzy potrafią (i chcą) rozszyfrować ukryty w filmie kod. Kampowy tajny kod, który staje się przepustką do bycia częścią homoseksualnej wspólnoty, który buduje przynależność grupową, który pozwala wyrazić dystans wobec dominujących ról płciowych, jak i obrócić je w (koniecznie: gorzki) żart.

⁵¹ Wszystkie wypowiedzi krewnych aktora podaje za ścieżką dźwiękową filmu *Za winy niepopelnione. Eugeniusz Bodo* (1997) Stanisława Janickiego.

⁵² J. Wiewiórski, *Bodo uwiódł i porzucił Reri*, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2010, nr 18, s. 52–57.

Tym samym widzenie w kostiumie Mae West, w kempowym „przejęciu” tylko elementu stabilizującego rzeczywistość społeczną, nie wydaje mi się słuszne. Z dwóch powodów: po pierwsze, kostium Mae West i kempowe „przejęcie” nie pojawiło się znikąd, rozkwit subkultury homoseksualnej w międzywojennej Polsce, o którym pisali – z różnych ideologicznych pozycji – Tadeusz Boy-Żeleński w „Wiadomościach Literackich” i Alfred Łaszowski w „Prosto z Mostu”, nie jest tu bez znaczenia⁵³; po drugie, niektórzy krytycy w Bodo noszącym sukienkę, kolczyki, perukę i buty na wysokim obcasie nie zobaczyli przedniego żartu, ale „wartości obyczajowo destruktywne”⁵⁴. Okazuje się zatem, że przebie-ranki płciowe wcale nie były wtedy tak niewinne. Mieczysław T. Hoszowski pisał o *Piętro wyżej* w 1938 roku:

Znaleźli się ludzie, którzy pokazali masom na ekranie bezwstyd i mówili w nie, że to szczyt artystyzmu. Potem określili głupotę jako humor, dowcip lub komizm, a bezkrytyczne masy zgodziły się z tym, bo to odpowiadało ich niskim instynktom. Połączywszy jedno i drugie, stworzyli owi ludzie film rewiiowy i komedię filmową, a za pomocą odpowiedniej reklamy, pozyskali nie tylko masy, ale i – „inteligencję”⁵⁵.

Bodo jako Mae West, oczywiście, został uznany za niewyszukany żart, co nie znaczy, że nie dostrzeżono w nim także „bezwstydny” (który tu – notabene – został połączony z „artyzmem”). Wydaje się zatem, że kempowa maskarada spełniała nie tylko funkcję stabilizacyjną, ale, być może, także emancypacyjną. Bodo jako Mae West sprawia przyjemność (bo bawi), ale i wywołuje oburzenie. Usypia i budzi niesmak zarazem.

Sebastian Jagielski

Queer Theory and Polish cinema

There has never been the Polish version of “Gay Cinema” or “New Queer Cinema”. However, in the Polish movies one can easily trace numerous nonstandard characters, elements, and themes permeated with queer desire and rendered in queer aesthetics. They were simply ignored by the research community.

⁵³ T. Żeleński, *Literatura „mniejszości seksualnych”*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 51–52, s. 2; A. Łaszowski, *Panowie wołają panów*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 2, s. 2.

⁵⁴ M.T. Hoszowski, *Film, sztuka, etyka*, Wyd. Księży Jezuitów, Warszawa 1938, s. 39. Cyt. za: Z. Wyszynski, *Polska kultura filmowa (1918–1939). (Zarys problematyki)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1980, z. 40, s. 16.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 17. Przykłady można by zresztą mnożyć. Recenzentowi „Prosto z Mostu” film podobał się, ale tylko do czasu, gdy „ukazuje się Bodo przebrany za kobietę, budząc entuzjazm mniej wybrednej publiczności, wówczas ręce złożone do oklasków opadają” (A. Mikułowski, *Tęczowa przyszłość filmu*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 11, s. 7).

The notion of queer, which owes its theorization to Judith Butler and Eve Kosofsky Sedgwick and which is commonly defined as nonnormative expression of the sexual “strangers” beyond binary oppositions, has rapidly gained popularity in film studies. The researchers have begun to focus on neglected and/or censured unstable sexualities, on film characters’ construction, on authorial voice as manifested in the film, and on the different forms and styles of reception. They have looked for queer codes of nonnormative sensibility in the movies of which the authors were or were not homosexuals.

Interpretation of two camp scenes from the movie *Piętro wyżej* (1937, dir. Leon Trystan) demonstrates that the tools which have been developed by queer theory appear helpful when applied to the Polish cinematic texts as well.

Key words:

queer strategies in Polish cinema, representation of queer identities, perspective of queer theory and Polish cinema studies



Samuel Nowak

Studia gejowsko-lesbijskie: reaktywacja

W niniejszym artykule chciałbym zaproponować ponowne sięgnięcie do studiów gejowsko-lesbijskich, określanych także studiami LGBT, jako ważnego oraz wciąż inspirującego punktu odniesienia we współczesnej humanistyce. Będę starał się udowodnić, że wbrew wielu krytycznym głosom nie jest to projekt zamknięty czy też, jak chcieliby złośliwcy, rozgromiony przez teorię poststrukturalistyczną. Przy okazji postaram się także dowieść, że popularna narracja przeciwstawiająca studia LGBT ustaleniom teorii *queer* jest błędna, a różnice pomiędzy tymi dwoma ujęciami należy rozpatrywać raczej w perspektywie synchronicznej, a nie diachronicznej. Aby możliwie precyzyjnie przedstawić swoje stanowisko, artykuł ten zogniskowałem wokół czterech argumentów, które uzupełniam bardziej szczegółowymi rozumowaniami. Mam przy tej okazji nadzieję, że argumenty te mogą stać się orężem w intelektualnej potyczce z główną rywalką studiów LGBT – teorią *queer*. Na gruncie nauki różnice powinny bowiem inspirować do konfrontacji, a nie zamieniać się we wsobny polilog. Przekonanie to legło u podstaw także i tego artykułu.

Pojawia się tutaj jeszcze jedna kwestia, która wymaga wyjaśnienia. Czytelniczki/czytelnicy mojego tekstu mogą być zaskoczeni stylem, który w wielu momentach odbiega od standardów tego, co w rodzimym obiegu akademickim uchodzi za styl naukowy. Spieszę więc wyjaśnić, że studia kulturowe i studia LGBT, w której to tradycji osadzam swój wywód, skutecznie dowiodły, że teksty naukowe mogą być napisane bez niepotrzebnego zaćmienia, gdzie autor/autorka chowa swoje „ja” za korpusem teorii i abstrakcyjnego języka. Chciałbym więc, aby mój tekst spełniał kryteria akademickie, ale i dał się łatwo czytać, ponieważ właśnie z myślą o czytelnikach i czytelniczkach powstał. Przejdźmy więc do rzeczy.

Studia gejowsko-lesbijskie nie cieszą się zbytnią estymą w rodzimym obiegu akademickim. Nie doczekały się one swojego miejsca ani na gruncie polskich *gender studies*, ani w kulturowych badaniach nad seksualnością. Co więcej, studia LGBT często stają się przedmiotem drwin lub ataku autorów czerpiących z teorii *queer*. Kiepska reputacja nie jest jednak przesłanką, aby nie zawrzeć intelektualnej znajomości, i nie powinna stanowić powodu odrzucenia danego nurtu badawczego. Teorie podlegają bowiem takim samym modom jak inne obszary rzeczywistości. Mody intelektualne są więc kwestią smaku, a niekoniecznie logicznej argumentacji, warto więc, moim zdaniem, zastanowić się nad niedocenieniem pewnych perspektyw teoretycznych. Mój artykuł stanowi próbę podjęcia takiej strategii.

Wypadałoby zatem, abym w tym miejscu odniósł się krótko do polskiej wariacji teorii *queer*. W moim przekonaniu sposób, w jaki tacy autorzy, jak zwłaszcza Jacek Kochanowski, Joanna Mizielińska, Tomasz Sikora, a z młodszych badaczy Rafał Majka i autorzy z kręgu czasopisma „InterAlia” czy Agata Stasińska, dokonali (lub dokonują) translacji

queer theory, jest przypadkiem teorii straconej szansy¹. Bogactwo nurtu teoretycznego, który we współczesnych badaniach funkcjonuje pod szyldem *queer studies*, zostało w rodzimym obiegu akademickim mocno uszczuplone i w dużej mierze zredukowane do performatywnej teorii płci Butler oraz radykalnego utożsamienia się z różnymi marginesami. Po fenomenalnym otwarciu, jakim były książkowe debiuty Jacka Kochanowskiego² i Joanny Mizielińskiej³, fundujące metodologię *queer* w Polsce, większość powstałych później opracowań potwierdza zarzuty, które w kontekście anglosaskiej teorii *queer* wysunęła już ponad 15 lat temu Martha Nussbaum. Dla porządku przypomnę tytuł eseju Nussbaum: *Profesor parodii*⁴.

Mając na uwadze zasygnalizowane do tej pory wątpliwości, chciałbym podjąć się swoistej obrony studiów gejowsko-lesbijskich. Podkreślam raz jeszcze: nie jest moim celem w niniejszej rozprawie dyskredytowanie *queer theory* jako przedsięwzięcia naukowego, gdyż oznaczałoby to zwyczajną intelektualną ignorancję. Moja niezgoda wynika raczej ze sposobu, w jaki uprawia się teorię *queer* w Polsce⁵. Co więcej, w moim przekonaniu specyficzny kontekst społeczno-ekonomiczny wymusza odpowiednie przepracowanie teorii, jeśli chcemy mieć z niej twórczy użytek. Uczciwie muszą także przyznać, że nawet teoretyczka *queer* Joanna Mizielińska zwróciła niedawno uwagę na ten problem w antologii *De-Centring Western Sexualities*, pisząc o konieczności nadania lokalnego wymiaru temu, co nazwalibyśmy polityką *queer*⁶. Z drugiej jednak strony pewna niechęć autorów związanych z teorią *queer* do funkcjonujących już organizacji na rzecz praw osób LGBT nadal budzi we mnie potrzebę krytycznego spojrzenia na ich teoretyczne zaplecze. Jeden tekst wiosny nie czyni. Podejmuję się tutaj zatem przyczynku do projektu pozytywnej obrony studiów gejowsko-lesbijskich w celu sformułowania przekonującej alternatywy dla już funkcjonujących w Polsce kulturowych badań nad seksualnością.

Oczywiście pomysł reanimacji statusu studiów LGBT nie należy do mnie. Punktem wyjścia jest dla mnie propozycja pary teoretyków, Andy'ego Medhursta i Sally R. Munt, którzy

¹ Tym bardziej warto w tym miejscu zwrócić uwagę na autorów i autorki, którzy bardziej krytycznie i uważnie korzystają z ustaleń teorii *queer*. Mam tutaj na myśli zwłaszcza prace: M. Baer, *Najzdrowszy ze sceptycyzmów? Koncepcje płci i seksualności w antropologii społeczno-kulturowej*, w: *Gender. Konteksty*, red. J.M. Radkiewicz, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004; T. Basiuk, *Coming out as queer: kontekst amerykański, kontekst polski*, w: *Strategie queer. Od teorii do praktyki*, red. M. Kłosowska, M. Drozdowski, A. Stasińska, Wydawnictwo Difin, Warszawa 2012; P. Szkudlarek, *A spanner in the work, czy(li) narzędzie w robocie. O użyciach i nadużyciach ujęć queerowych*, w: *Strategie queer*, red. M. Kłosowska, M. Drozdowski, A. Stasińska, Wydawnictwo Difin, Warszawa 2012.

² J. Kochanowski, *Fantazmaty różnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004.

³ J. Mizielińska, *(De)Konstrukcje kobiecości: podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

⁴ M. Nussbaum, *The Professor of Parody*, „The New Republic”, 2.12.1999. Chciałbym tutaj zauważyć, że paradoksalnie komentarz Nussbaum znacznie lepiej pasuje do polskiego kontekstu niż tekstów Judith Butler.

⁵ Por. W. Śmieja, *Przeciw konstrukcjonistom. Teoria queer i jej krytycy*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13, s. 223–242.

⁶ *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*, red. R. Kulpa, J. Mizielińska, Ashgate, Farnham–Burlington 2012.

jako jedni z pierwszych bronili miejsca studiów gejowsko-lesbijskich we współczesnej teorii akademickiej. W charakterystyczny dla siebie, dowcipny sposób piszą oni we wstępie do ważnej antologii *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*: „(...) chcemy zdementować plotkę, że »studia gejowsko-lesbijskie« nie żyją, co ostatnimi laty szepce się konspiracyjnie, a i triumfalnie ogłasza na rozmaitych wydziałach. Studia gejowsko-lesbijskie mają się znakomicie”⁷.

Na potwierdzenie tej tezy wystarczy przyjrzeć się ofercie wydawniczej w tym zakresie – wiele prestiżowych wydawnictw wciąż utrzymuje serie „Gay and Lesbian Studies” (Sage, Routledge, Blackwell), a na świecie realizowane są liczne projekty naukowe sytuujące się w obrębie studiów LGBT. Warto przy tej okazji wymienić jeszcze kilka ważnych antologii, między innymi: *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*⁸, *The Gay '90s. Disciplinary and Interdisciplinary Formations in Queer Studies*⁹ oraz *Handbook of Lesbian and Gay Studies*¹⁰. Jakie zatem pozytywne argumenty przemawiają za studiami gejowsko-lesbijskimi? Proponuję cztery.

Argument pierwszy: koligacje ze studiami kulturowymi

(1) Za kluczowy uważam związek studiów LGBT ze studiami kulturowymi, przez które rozumiem tradycję szkoły z Birmingham i jej rozwinięcia¹¹. Jest to także jeden z dystryktywnych wyznaczników określających odrębność studiów gejowsko-lesbijskich. Na owe wzajemne relacje uwagę zwracają przywołani już Medhurst i Munt. Badacze ci piszą, że oba nurty badawcze angażują się w dezawuowanie naturalizujących dyskursów, które wzmacniają potoczne myślenie w codziennym życiu, dyskursów, które mają opresyjne skutki¹². Z perspektywy tego artykułu warto także zwrócić uwagę na pewną metodologiczną spójność, właśnie ze względu na silne związki poszczególnych przedstawicieli i przedstawicielek studiów gejowsko-lesbijskich z ośrodkami kulturoznawczymi. Następujące kwestie wydają mi się tutaj bardzo istotne oraz interesujące: (a) refleksyjność, (b) interdyscyplinarność, (c) zainteresowanie codziennością oraz (d) polityczne zaangażowanie. Wszystkie one

⁷ *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*, red. A. Medhurst, R.S. Munt, Cassel, London–Washington 1997, s. xiii.

⁸ *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, red. G.E. Haggerty, M. McGarry, Blackwell, Oxford 2007.

⁹ *The Gay 90s: Disciplinary and Interdisciplinary Formations in Queer Studies*, red. T.C. Foster, C. Siegel, E.E. Berry, New York University Press, New York 1997.

¹⁰ *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, red. D. Richardson, S. Seidman, Sage, London–Thousand Oaks–New Delhi 2002.

¹¹ Oczywiście muszę tutaj zaznaczyć, że już Judith Butler zanotowała przy okazji wznowienia *Uwikłanych w płęć*, iż trwa nieustająca dyskusja, czy jej rozprawa przynależy do filozofii, czy też jest częścią studiów kulturowych. W moim przekonaniu, zgodnie z przyjętą ramą teoretyczną, refleksja Butler nie jest pracą z kręgu kulturoznawstwa brytyjskiego, tym samym ubiegam zarzut nieuwzględnienia tej kwestii w moim wywodzie, zob. J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 13.

¹² *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*, red. A. Medhurst..., s. xiv.

stanowiły o pewnym *novum* szkoły z Birmingham i znalazły swoje przedłużenie w studiach LGBT.

(a) I tak refleksyjność przejawia się w szeroko rozbudowanej teoretycznej samoświadomości własnych fundamentów naukowych. Z kulturoznawstwem studia LGBT dzielą potrzebę uznania za (post)dyscyplinę naukową, chociaż jednocześnie chętnie podważają reguły tworzenia akademickiej wiedzy¹³. Kwestię tę można zilustrować przemianami w myśleniu o studiach LGBT z perspektywy badaczy, którzy jeszcze jakiś czas temu sceptycznie przyglądali się dziedzictwu lat 70. i 80. i zaangażowali się w projekt *queerowania* badań nad seksualnością. Za przykład niech posłuży mi Steven Seidman, który tak pisał o teoretyczno-politycznym przełomie LGBT w proklamującej nadejście teorii *queer* książce *Fear of a Queer Planet*:

(...) w późnych latach 70. liberacjonizm ustąpił etniczno-mniejszościowemu podejściu społeczno-politycznemu. Chociaż model ten dowiódł swojej skuteczności w społecznej mobilizacji lesbijek i gejów, jego nacisk na jednolitą tożsamość i wspólnotę zmarginalizował jednostki, które odchodziły od jej bezwzględnych norm białej klasy średniej¹⁴.

Jednak nieco ponad 10 lat później Seidman zmienił znacząco ton i we wstępie do współredagowanej antologii *Handbook of Lesbian and Gay Studies* (*sic!*) zanotował razem z Diane Richardson:

(...) studia lesbijsko-gejowskie przyczyniły się do naszego rozumienia społecznej regulacji i podmiotowych znaczeń seksualności produkowanych przez społeczne instytucje i kulturowe praktyki (...) artykulacja nowych sposobów myślenia o seksualności oraz współzależności instytucji społecznych i praktyk stanowi ekscytujący obszar dalszego rozwoju studiów gejowsko-lesbijskich¹⁵.

Myślę, że zmiana ta wynika także z silnego wpływu teorii poststrukturalnej, która (wbrew pobożnym życzeniom radykałów) nie pogrzebała pewnych dyscyplin naukowych, ale raczej wzbogaciła je o krytyczną samoświadomość.

(b) Kolejnego związku ze studiami kulturowymi (cały czas mam tu na myśli tradycję brytyjską i jej rozmaite kontynuacje) upatrywałbym w interdyscyplinarności – pozwolę sobie wskazać praktyczne konsekwencje takiego podejścia. Badania realizowane w ramach studiów gejowsko-lesbijskich obejmują tak różne zagadnienia, jak historia¹⁶, krytyka literacka¹⁷, kino¹⁸,

¹³ *Ibidem*, s. xi–xvii.

¹⁴ S. Seidman, *Identity and Politics in a Postmodern Gay Culture*, w: *The Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, red. M. Warner, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 110.

¹⁵ *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, red. D. Richardson..., s. 9.

¹⁶ Zob. zwł. J. Boswell, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, University of Chicago Press, Chicago–London 1980, oraz: A. Bray, *Homosexuality in Renaissance England*, Columbia University Press, London 1982; *Gay and Lesbian Literary Heritage*, red. C.J. Summers, Routledge, London–New York 2002.

¹⁷ Zob. G. Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, Yale University Press, New Haven–London 1999.

¹⁸ Zob. R. Dyer, *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*, Routledge, London–New York 2002.

media i kultura popularna¹⁹, studia nad biseksualnością²⁰, heteroseksualność²¹, klasa²², rasa²³, globalizacja²⁴, marketing²⁵, ekonomia²⁶ czy wreszcie kwestie metateoretyczne²⁷. Inaczej mówiąc, nie ma takiego zagadnienia, na którego temat badacze związani ze studiami LGBT nie zabraliby głosu. Nie oznacza to oczywiście, że wszystkie te prace zebrane razem tworzyłyby jakąś kompleksową i wszystko wyjaśniającą teorię. Oferują one raczej rozmaite perspektywy naświetlające wybrane kwestie, zwykle dokonując przy tym rewizji istniejącej już wiedzy wypracowanej w obrębie innych dyscyplin. Przejawia się tutaj także pewna zażurność w demaskowaniu rozumowań przyjmowanych wcześniej za dobrą monetę. Przykładowo John Champagne w swojej pracy poświęconej gejowskiej pornografii już w tytule poucza filmoznawców: *Stop Reading Films!*, co tłumaczy koniecznością wskazania na absurdalność badań nad homoseksualną pornografią w kontekście analizy tekstualnej²⁸. Innej ilustracji dostarcza artykuł *Unusual Fingers* Lyndy Birke poświęcony medyczno-biologicznym badaniom nad orientacją seksualną. Nie odrzucając zupełnie nauk biologicznych – co jest na gruncie posthumanistyki przedsięwzięciem bardzo ryzykownym, a przy tym jakże interdyscyplinarnym! – autorka ironicznie konkluduje: „(...) koniec końców, biologia musi być tu w jakiś sposób brana pod uwagę: »co« wpłynęło na długość moich palców, zanim się urodziłam, bez względu na to, czy był to lesbijski gen, czy nie”²⁹. Przejęta od kulturoznawstwa interdyscyplinarność wymusza wyjście poza utarte schematy poznawcze i zachęca do śmiałego przekraczania granic zarezerwowanych dla innych nauk, a także ustaleń własnej dyscypliny. Jak wypowiedział się na temat takiej strategii Stuart Hall: „(...) poważna interdyscyplinarna praca zakłada intelektualne ryzyko powiedzenia zawodowym socjologom, że to, co uznają oni za socjologię, nie jest tym, za co uchodzi”³⁰, przy czym zamiast socjologii możemy podstawić tutaj dowolną dyscyplinę.

- ¹⁹ Zob. A. Doty, *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, University of Minnesota Press, London–Minneapolis 1993.
- ²⁰ J. Dollimore, *Bisexuality*, w: *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*, red. A. Medhurst, R.S. Munt, Cassell, London–Washington 1997, s. 250–260.
- ²¹ J.D. Katz, *The Invention of Heterosexuality*, University of Chicago Press, Chicago 2007.
- ²² G. Chauncey, *The Strange Career of the Closet: Gay Culture, Consciousness, and Politics from the Second World War to the Gay Liberation Era* [w druku].
- ²³ N.T. Hoang, *The Resurrection of Brandon Lee: The Making of a Gay Asian American Porn Star*, w: *Porn Studies*, red. L. Williams, Duke University Press, Durham–London, s. 223–270.
- ²⁴ D. Altman, *Global Sex*, University of Chicago Press, Chicago 2001.
- ²⁵ K. Sender, *Business, Not Politics. The Making of the Gay Market*, Columbia University Press, New York 2004.
- ²⁶ J. D’Emilio, *Capitalism and Gay Identity*, w: *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, red. A. Snitow, Ch. Stansell, S. Thompson, Monthly Review Press, New York 1983, s. 100–116.
- ²⁷ T. Piontek, *Queering Gay and Lesbian Studies*, University of Illinois Press, Chicago 2006.
- ²⁸ J. Champagne, *Stop Reading Films! Film Studies, Close Analysis, and Gay Pornography*, „Cinema Journal” 1997, vol. 36, no. 4 (Summer), s. 76.
- ²⁹ L. Birke, *Unusual Fingers*, w: *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, s. 67.
- ³⁰ S. Hall, *The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities*, „October” 1990, nr 53 (3), s. 16.

(c) Zainteresowanie codziennością i praktykami kulturowymi jest kolejnym obszarem przenikania się dorobku studiów gejowsko-lesbijskich i brytyjskich studiów kulturowych. W tym miejscu muszę jasno wyartykułować, że skupienie się na poziomie praktyk nie oznacza odrzucenia refleksji metateoretycznej. Kulturoznawstwo nie jest co prawda mocne w budowaniu dużych systemów (zostawmy to socjologii), ale łączy w sobie potrzebę konstruowania teorii dla obserwacji i zrozumienia tego, co zwykłe. Muszę zatem zgodzić się z krytyczną uwagą Pauliny Szkudlarek, która próbując zdefiniować rozumienie *queer* na podstawie korpusu tekstów rodzimych autorów, czyni istotne spostrzeżenie, że *queer* zyskuje w Polsce status warstwy meta wobec studiów LGBT³¹. Dowodzi także specyfiki recepcji *queer theory* w Polsce, która kompletnie ignoruje refleksyjny wymiar studiów LGBT, o czym pisałem wcześniej. Zainteresowanie wymiarem społecznych *praxis* oznacza w tym wypadku nacisk na analizę rozmaitych polityk tożsamościowych przy zachowaniu świadomości ich dyskursywnej natury, albowiem jak zauważa Alan Sinfield: „(...) nie ma kultury bez kategorii i powątpiewam, że może ona istnieć bez hierarchii”³². Podążając za takim rozumowaniem, można ponownie zastanowić się, czy nadal warto pastwić się nad modernistycznym podmiotem, co bywa ostatnio akademicką modą. Skoro wielu autorów zdążyło już postawić mu nagrobek, wszelkie dywagacje na ten temat uważam za zbędne. Kiedy jednak pomyślimy o poziomie tego, co społeczne, odkrywamy, że dorobek studiów gejowsko-lesbijskich jest imponujący i pomocny. Zrozumienie tego, w jaki sposób kształtują się polityki tożsamościowe, jak stawiamy im opór, jak są one twórczo przepracowywane, to zagadnienia, które studia LGBT omówiły szeroko i inspirująco. Dlatego też deprecjacja tego nurtu badawczego wydaje się kosztownym poznawczo błędem. Z przesłanki, że tożsamości są performatywną iluzją, nie wynika, że nie mają one znaczenia i konsekwencji. Jak bowiem zauważa Christopher Pullen, badacz identyfikujący się ze studiami gejowsko-lesbijskimi: „pojęcie [tożsamości LGBT] służy nie tylko reprezentacji obywatelskiego potencjału lesbijek, gejów czy osób transgenderowych, jako tożsamościowa konstrukcja seksualnej różnorodności, ale i jako przedpole subkulturowego wyzwania i filozofii queerowego życia”³³.

(d) Ostatnią interesującą mnie kwestią jest polityczny wymiar studiów LGBT, przejęty także od studiów kulturowych. Oczywiście najpierw należałoby zapytać, co rozumiem przez polityczny wymiar, trudno bowiem odmówić polityczności pracom Eve Kosofsky Sedgwick, Teresy de Lauretis, Judith Butler, Judith Halberstam czy Lee Edelmana. Tym, co stanowiłoby o pewnej odmienności autorów sytuujących się bliżej studiów gejowsko-lesbijskich, jest ich pragmatyzm. Nie chcę popaść tutaj w fałszywy konflikt – „dobry pragmatyzm” *versus* „zła teoria”. Interesują mnie raczej sposoby dokonywania pewnych poli-

³¹ Przy tej samej okazji Paulina Szkudlarek, próbując zdefiniować rozumienie *queer* na podstawie korpusu tekstów rodzimych autorów, czyni istotne spostrzeżenie, że *queer* zyskuje w Polsce status *warstwy meta wobec studiów LGBT*, co dowodzi także specyfiki recepcji *queer theory* w Polsce. Zob. P. Szkudlarek, *A spanner in the work, czy(li) narzędzie w robocie...*, s. 164.

³² A. Sinfield, *Identity and Subculture*, w: *Lesbian and Gay Studies...*, s. 211.

³³ Ch. Pullen, *Introduction*, w: *LGBT Identity and New Online Media*, red. Ch. Pullen, M. Cooper, Routledge, London–New York 2010, s. 4.

tycznych wyborów w określonej rzeczywistości społecznej, która niesie z sobą szczególne problemy. Jeśli będziemy mieli na uwadze, że studia kulturowe programowo wychodziły ze swoją ofertą edukacyjną poza mury uczelni³⁴, mając nadzieję, że staną się zaczynem dla społecznej zmiany, podobny ruch możemy prześledzić na gruncie studiów LGBT. Oczywiście dla wielu współczesnych autorów uprawianie teorii ma charakter polityczny, wystarczy przywołać Slavoję Žižka – na odwieczne powracające pytanie: Co robić? odpowiada, że nic, i dodaje: Uczyć, uczyć i jeszcze raz uczyć, przywołując Lenina, który po klęsce rewolucji 1905 roku wyjechał na szwajcarską wieś czytać Hegla³⁵. Studia gejowsko-lesbijskie mają często nieco bardziej zadaniowy charakter, nawet jeśli zadaniem tym jest kwestia legitymizacji czy reprezentacji. Nie będę tutaj odnosił się do debaty wokół kryzysu obu tych procedur (zwłaszcza w kontekście debat o liberalnej demokracji), co usprawiedliwię tym, że na gruncie współczesnych badań LGBT postępowanie takie ma charakter nader prowizoryczny. Nie odnosi się ono do żadnej metafizyki czy szeroko rozumianej ontologii płci/seksualności. Studia gejowsko-lesbijskie doceniają jednak ważkość czegoś, co Jeffrey Weeks nazywa „koniecznymi fikcjami”³⁶, a które pomagają organizować nasze życie i doświadczenie codzienności. Owa celowość nie wyklucza krytycyzmu, łącząc założenia agendy liberalnej i postulaty polityki różnicy. Jak pisze w kontekście debat o *queerowaniu* akademii oraz studiów gejowsko-lesbijskich Robyn Wiegman:

Nie jest to argument na rzecz porzucenia liberalnego podejścia włączania mniejszości; chodzi o to, że projekt queerowania uniwersytetu nie może zostać osiągnięty poprzez przywołanie burżuazyjnej podmiotowości jako horyzontu naszych politycznych nadziei³⁷.

Argument drugi: studia LGBT i konteksty ekonomiczne

(2) Drugi argument przemawiający za sięgnięciem do perspektywy studiów LGBT również pośrednio wynika ze związków tej dyscypliny ze studiami kulturowymi, przy czym mają one nieco luźniejszy charakter. Mam tu na myśli zainteresowanie studiów gejowsko-lesbijskich kontekstem społeczno-ekonomicznym, które zwykle sprowadza się do badań nad relacjami pomiędzy kapitalistyczną gospodarką wolnorynkową a politykami seksualnych tożsamości. Należy jednak poczynić tu dwie uwagi.

Po pierwsze, termin „kapitalizm” nie ma jednej ostrej definicji: nawet w kręgu Europy Zachodniej funkcjonują różne wariacje gospodarek kapitalistycznych. Warto jednak zauważyć, że polityczne konsekwencje kryzysu finansowego, który rozpoczął się późnym latem

³⁴ Na ten temat zob. R. Dyer: *Popkultura jest polityczna*. Z Richardem Dyerem rozmawia Samuel Nowak, „MOCAK Forum” 2012, nr 1 (3), s. 48–50.

³⁵ S. Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górný, Wydawnictwo Literackie MUZA S.A., Warszawa 2010, s. 11.

³⁶ J. Weeks, *Invented Moralities: Sexual Values in an Age of Uncertainty*, Columbia University Press, Cambridge 1995, s. 86–101.

³⁷ R. Wiegman, *Queering the Academy The Gay '90.*, w: *The Gay 90s: Disciplinary and Interdisciplinary Formations...*, s. 17.

2008 roku w USA, a wkrótce ogarnął Europę, wskazują na wyraźne ciążenie ku modelowi neoliberalnemu, ze słabnącą rolą państw narodowych i rezygnacją z koncepcji państwa opiekuńczego oraz coraz silniejszą pozycją Międzynarodowego Funduszu Walutowego oraz transnarodowych instytucji finansowych. Jeśli proces ten nadal będzie przebiegał w tym kierunku, a nic niestety nie wskazuje na nadchodzącą rewolucję, byłby to kolejny argument na rzecz włączenia kontekstu ekonomicznego w obręb kulturowych badań nad seksualnością, a tym samym dobre uzasadnienie dla wartości projektu studiów gejowsko-lesbijskich.

Po drugie, badaczy i badaczki seksualności interesuje zwykle wielość kontekstów, gdzie rynek jest wyłącznie jednym z elementów większej sieci. Dlaczego zatem upatruję tutaj szczególnej wartości studiów LGBT? Myślę, że na gruncie teorii *queer* procesy wolnorynkowe wciąż pozostają stosunkowo słabo rozpoznany i opracowany temat. Z pewnością wkrótce zmieni się to ze względu na obecną sytuację społeczno-polityczną, wymagającą w tej kwestii teoretycznej interwencji. W tym zakresie studia gejowsko-lesbijskie mają już spory dorobek, oczywiście skrojony na potrzeby momentu, w którym powstawały poszczególne opracowania. Jednakże tradycja marksowska, z której wyrosły studia kulturowe, wydaje się z impetem wracać do akademickiej gry, a przywołany już wcześniej Žižek należy (obok intelektualistów średniego pokolenia, takich jak m.in. Chantal Mouffe, Jacques Rancière, John Hutnyk, Michael Hardt) do najbardziej rozpoznawalnych kontynuatorów krytycznego marksizmu. W przypadku specjalizacji LGBT zainteresowanie kapitalizmem ma dwa wymiary.

(a) Z jednej strony istnieje korpus tekstów, w których badacze podejmują próby zrozumienia tożsamości LGBT jako ściśle związanych z przemianami wywołanymi poprzez przejście do gospodarek kapitalistycznych i wiążącą się z tym modernizacją społeczeństw. Klasyczny tekst Johna D’Emilio może służyć tutaj za dobrą ilustrację, łączy on bowiem perspektywę konstruktywistyczną i krytyczną. Pozwolę sobie przytoczyć dłuższy cytat. Autor pisze:

(...) geje i lesbijki nie istnieli zawsze. Są oni raczej produktem historii i zaistnieli w szczególnym historycznym momencie. (...) to historyczny rozwój kapitalizmu umożliwił dużej liczbie mężczyzn i kobiet w późnym XX w. nazywać siebie gejami i lesbijkami, postrzegać się jako część wspólnoty podobnych kobiet i mężczyzn i organizować się politycznie na podstawie tej tożsamości³⁸.

Rozumowanie badacza wskazuje, że narrację, w myśl której osoby LGBT zawsze istniały i tylko czekały, aż *Zeitgeist* dojrzeje, aby mogły one ujawnić się światu, powinniśmy postrzegać jako nieustannie konstruowaną opowieść³⁹, która ma swój polityczny użytek w uzasadnieniu funkcjonowania i roszczeń tej grupy społecznej. W komentarzu do tekstu D’Emilio współczesna badaczka Ann Pellegrini zauważa, że rozdzielając seksualną przyjemność od prokreacji, kapitał tworzy warunki, w których niektóre kobiety i niektórzy męż-

³⁸ J. D’Emilio, *Capitalism and Gay...*, s. 102.

³⁹ Czyli Weeksowską „konieczną fikcję”.

czyżni mogą organizować swoje osobiste życia i doświadczać ich wokół pociągu do tej samej płci⁴⁰.

Historyczny esej D’Emilio może wydać się nieco oczywisty z perspektywy teorii post-feministycznej. Miejmy jednak na uwadze, że powstał na przełomie lat 70. i 80. Wtedy stanowił istotny wkład w pączkującą debatę kwestionującą esencjonalne i transhistoryczne ujmowanie kultury oraz tożsamości gejowskiej. Pozostaje przy tym ważnym i zaskakująco aktualnym punktem odniesienia w akademickiej debacie oraz dowodzi cennych intuicji studiów gejowsko-lesbijskich jeszcze przed nadejściem ery teorii inspirowanej pracami Michela Foucaulta. Ponadto autor dokonuje w swoim studium ważnego powiązania społecznej regulacji seksualności z kapitalistycznym systemem produkcji.

Wynikają stąd dwie ważne implikacje, tym bardziej istotne, jeśli zechcemy dać studiom LGBT szansę na rodzimym gruncie. Pierwsza ma charakter historyczny. Oczywiście D’Emilio odnosi swoje rozważania do krajów anglosaskich: przede wszystkim Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, a także do Australii. W moim przekonaniu tekst ten znakomicie koresponduje jednak z charakterem przemian społeczno-ekonomicznych związanych z transformacją ustrojową w 1989 roku. Kapitalizm wkroczył do Polski z siłą, która dokonała najbardziej drastycznych rekonfiguracji stosunków społecznych oraz destabilizacji życia rodzinnego. Procesy te zainicjowały mechanizmy skutkujące pojawieniem się gejowskiej i lesbijskiej tożsamości – umożliwiły one większą mobilność jednostek, powstanie miejsc spotkań, zrzeszanie się i zakładanie organizacji, wreszcie otwartą działalność w przestrzeni publicznej. Druga implikacja wiąże się z przestrzenią mediów, najpierw drukowanych, a później elektronicznych, która okazała się kluczowa dla rozwoju podmiotowości LGBT. Tożsamości te nie tyle jednak zostały zbudowane na podstawie lokalnego doświadczenia, ile stały się szczególną koniunkcją przybyłych do Polski strategii zachodnich ruchów LGBT i towarzyszących im narracji z lokalnymi doświadczeniami podmiotowości. Na przykład słowo „gej”, które wypiera „homoseksualistę” i „pederastę”, jest tego najlepszym dowodem. Przywołany tutaj trop wskazuje więc na konieczność osadzenia wszelkich badań nad seksualnością w kontekstach przemian społeczno-ekonomicznych. Przypomnę, że myślenie takie, zawsze dalekie od ekonomicznego determinizmu, leży u podstaw projektu Richarda Hoggarta. Warto więc przypomnieć to wszelkim rodzimym „kulturoznawcom” zainteresowanym problematyką płci i seksualności: konteksty ekonomiczne nie mogą pozostać zignorowane. Studia gejowsko-lesbijskie oferują w tym zakresie spore zasoby teorii.

(b) Drugim nurtem badawczym w studiach LGBT, w którym daje się dostrzec wyraźne zainteresowanie ekonomicznym wymiarem praktyk kulturowych, są prace poświęcone strategiom przyjemności twórczych oraz wywrotowych odczytań realizujących się w kulturze popularnej, będącej (przynajmniej do niedawna) rezultatem zorganizowanej produkcji instytucjonalnej. Inaczej mówiąc, badaczy i badaczki interesują sposoby, poprzez które twory kultury produkowanej masowo i przemysłowo stają się (lub mają szansę stać się)

⁴⁰ A. Pellegrini, *Consuming Lifestyle: Commodity Capitalism and Transformations in Gay Identity*, w: *Queer Globalizations: Citizenship and the Afterlife of Colonialism*, red. A. Cruz-Malave, M.F. Manalansan IV, New York University Press, London–New York 2002, s. 36.

przestrzenią wygranych walk o znaczenia. Zatem praktyki kulturowe, które bezpośrednio wiążą się z instytucjami pragnącymi utrzymać heteronormatywną hegemonię, nie muszą wcale jej legitymizować i podtrzymywać. Wręcz przeciwnie, mogą stać się narzędziem jej nieustannej kontestacji oraz destabilizacji. Argument ten wiąże się z kolejnym, czyli z zainteresowaniem studiów gejowsko-lesbijskich kulturą popularną jako taką. Ponieważ kwestii tej poświęciłem nieco uwagi w innych pracach, tutaj zasygnalizuję ją krótko, odwołując się do Alexandra Doty'ego. Pisze on: „(...) mam wieści dla heteroseksualnej kultury: wasze odczytania tekstów są dla mnie najczęściej »alternatywnymi« i zazwyczaj wydają mi się desperackimi próbami zaprzeczenia *queerowości*, która w tak oczywisty sposób jest częścią kultury masowej”⁴¹.

Argument trzeci: zakochaj się w popkulturze

(3) Tym samym przechodzę do trzeciego argumentu na rzecz studiów gejowsko-lesbijskich, czyli doceniania kultury popularnej. W oczywisty sposób jest to echo jej związków ze studiami kulturowymi i mógłbym potraktować argument drugi i trzeci jako rozwinięcie pierwszego. Dokonałem tego wyodrębnienia przede wszystkim z powodów analitycznych, chociaż istnieją sensowne przesłanki na rzecz osobnego ich traktowania. Mam tu na myśli typową dla studiów LGBT specjalizację – i tak prace poświęcone kapitalizmowi niekoniecznie muszą odnosić się do kultury popularnej, a te poświęcone codzienności nie musiały od razu czerpać z marksistowskich analiz procesów rynkowych. Wynika to (i oczywiście znów jest to scheda po studiach kulturowych) z nastawienia na badania typu „studia przypadku” (*case studies*), przy czym raz jeszcze podkreślę, że prawie zawsze towarzyszy im warstwa metarefleksyjna. Afirmatywne podejście studiów kulturowych do kultury popularnej jest jednym z ich głównych wyróżników. Przykładowo Chris Rojek proponuje rozumieć historię studiów kulturowych jako cztery nakładające się na siebie momenty, które zainicjował właśnie moment narodowo-popularny⁴². Także badania LGBT nie podzielają elitaryzmu i uprzedzeń przedstawicieli szkoły frankfurckiej, z rzadka posługując się pojęciem „kultury masowej” na rzecz „kultury popularnej”. Oczywiście współczesne studia kulturowe są o wiele bardziej niejednoznaczne w swoim entuzjazmie wobec tego, co popularne i lubiane. Na przykład Douglas Kellner, przedstawiciel trzeciego pokolenia szkoły frankfurckiej, którego prace bez wątpienia przynależą do tradycji kulturoznawczej⁴³, docenia możliwości i szanse, jakie dają nowe media, będąc przy tym krytycznym wobec ich koligacji z turbokapitalizmem. Studia lesbijsko-gejowskie wydają się w tym wypadku nieco mniej ambiwalentne; co więcej, większości ich przedstawicieli udało się uniknąć błędów wczesnego feminizmu akademickiego, którego niegdysiejsze pretensje pod adresem kultury

⁴¹ A. Doty, *Making...*, s. xii.

⁴² Zob. Ch. Rojek, *Cultural Studies*, Polity, Cambridge 2007.

⁴³ Kellner jest autorem m.in. ważnej antologii *Media and Cultural Studies*.

popularnej do dzisiaj odbijają się teoretyczną czkawką⁴⁴. Modelowym przykładem takiego optymistycznego podejścia może być wczesny tekst Richarda Dyera *In Defense of Disco*. Pozwolę sobie przypomnieć tutaj wielokrotnie przytaczany cytat z tekstu autora:

(...) disco nie zmieni świata ani nie wywoła rewolucji, ale nie wywoła jej także sztuka i zbyteczne jest tego oczekiwać. Jednakże, częściowo poprzez otwarcie naszego doświadczenia, częściowo poprzez zmianę kategorii, sztuka i disco mogą mieć zastosowanie. (...) if it feels good, use it⁴⁵.

Zaznaczyłem wcześniej, że kontekst kultury popularnej, jej konwencji i gatunków będzie jednym z kluczowych dla sformułowania mojej perspektywy badawczej. Ograniczę zatem ten akapit do wskazania na inne prace i wątki poświęcone kulturze popularnej w studiach gejowsko-lesbijskich. Oczywiście centralne miejsce zajmowały do niedawna kino (pionierskie prace Vito Russo, Richarda Dyera, Thomasa Waugha) oraz telewizja. Sasha Roseneil słusznie zwraca przy tej okazji uwagę, że w ostatnich latach telewizja wniosła nieheteronormatywną wrażliwość do milionów domów⁴⁶. Przywołałem wcześniej krótko Doty'ego, cytując fragment wstępu do jego książki *Making Things Perfectly Queer*, przynależącej do specyficznego kanonu studiów LGBT. Wynika to nie tyle z obszaru badawczego, ile z odwrócenia klasycznego pytania o wpływ mediów (w domniemaniu – zły wpływ) na pytanie o to, co z mediami robią aktywne publiczności. „Queerowość” będzie zatem efektem lektury polisemicznych tekstów, a znaczenia – efektem nieustannej negocjacji. Jak bowiem zauważają Alexander Doty i Corey K. Creekmur we wstępie do antologii *Out in Culture*, zebrane przez nich „(...) odczytania [różnych form współczesnej kultury masowej] kwestionują hegemoniczną strukturę reprezentacji i opinii kulturowego mainstreamu, który określa się jako przymusową heteroseksualność (Adrienne Rich), heteroseksualną matrycę (Judith Butler) czy heteroseksualny umysł (Monique Wittig)” i dodają, że „(...) homoseksualni mężczyźni i kobiety zawsze pozostawali w bliskim i skomplikowanym związku z kulturą masową”⁴⁷. Inni autorzy, Paul Burston i Collin Richardson, ów szczególnie związek nazywają „queerowym romanssem”⁴⁸ i myślę, że to określenie dobrze oddaje również pewną namiętność, która podszywa mój projekt. Akurat para badaczy sięga w dużej mierze do koncepcji Jacques'a Lacana oraz teorii *queer*, niemniej nie koliduje to z pełnym zaufaniem spojrzeniem na popularne formy kultury. O ile jednak Burston i Richardson ogniskują swoją debatę wokół potrzeby przeniesienia punktu ciężkości teorii kultury popularnej z obszaru płci na rzecz przewyciężenia tej kategorii (co sytuuje ich przedsięwzięcie w kręgu

⁴⁴ Zob. A. McRobbie, *Postmodernism and Popular Culture*, Routledge, London–New York 1994. Warto przy tej okazji zaznaczyć, że współczesny feminizm akademicki jest wielkim sojusznikiem takiego podejścia, także ze względu na swoje wyzbyte nonszalancji podejście do form popularnych. Perspektywa (post)feministyczna znakomicie przeplata się z ujęciem studiów LGBT.

⁴⁵ R. Dyer, *Only Entertainment*, Routledge, London–New York 2002, s. 159.

⁴⁶ S. Rosenail, *The Heterosexual/Homosexual Binary*, w: *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, s. 37.

⁴⁷ C.K. Creekmur, A. Doty, *Out in Culture. Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Cassel, London 1995, s. 1.

⁴⁸ Zob. P. Burtson, C. Richardson, *Introduction*, w: *Queer Romance. Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, red. P. Burtson, C. Richardson, Routledge, London–New York 1995, s. 1–11.

teorii poststrukturalnej), mnie interesować będzie operacyjne zastosowanie pewnych kategorii w celu przyjrzenia się przyjemnościom odbiorczym, które są wtedy możliwe. Stąd też perspektywa studiów LGBT w badaniach nad kulturą popularną wydaje mi się bardziej uzasadniona i poręczna.

Argument czwarty: napięcia są twórcze

(4) Ostatni argument, który chciałbym przywołać na poparcie wybranej przeze mnie perspektywy studiów gejowsko-lesbijskich, wiąże się z miejscem tego nurtu badawczego we współczesnej teorii. Prawdą jest, że istnieje szczególne napięcie pomiędzy studiami gejowsko-lesbijskimi a teorią *queer*, lecz ma ono charakter o wiele bardziej dialogiczny i twórczy, niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Chociaż wielu badaczy nie kryje wciąż swojej bezkrytycznej sympatii dla stanowisk postmodernistycznych (zobaczymy, jak długo), nie negują oni znaczenia ani wagi dorobku studiów gejowsko-lesbijskich, tym bardziej że oba nurty badawcze mieszczą się w szeroko rozumianych *queer studies*. Myślę, że można wyróżnić tutaj dwojakiego rodzaju postawy. Za pierwszy przykład mogą posłużyć projekty *queerowania* studiów gejowsko-lesbijskich, czyli otwierania ich na propozycje poststrukturalnego feminizmu przy jednoczesnym założeniu, że gra wciąż jest warta świeczki. Zadania takiego podjął się między innymi Thomas Piontek, który swój zamysł zrealizował z perspektywy bliższej społecznej teorii różnicy. Jak konkluduje badacz:

(...) chociaż nie powinniśmy porzucić liberalnego programu włączania mniejszości, który reprezentuje specjalizacja studiów gejowsko-lesbijskich, powinniśmy rzucić wyzwanie *modus operandi* zarówno tej instytucjonalizacji, jak i jej teoretycznym podstawom (...). W rzeczy samej raczej *queerowanie* studiów gejowsko-lesbijskich – niż zamienianie ich w *queer studies* – może być jedynym sposobem uczynienia spornego związku pomiędzy tymi dwoma paradygmatami produktywnym, pomagając jednocześnie zapewnić, że studia gejowsko-lesbijskie będą funkcjonować w podobnym dynamicznym i spornym związku z uniwersytetem jako takim⁴⁹.

Drugim przykładem wzajemnego kształtowania się związków pomiędzy teorią *queer* a studiami LGBT jest postawa polegająca na uznaniu zasadności postulatów teorii post-Foucaultowskiej przy jednoczesnym zainteresowaniu ich praktyczną realizacją. Omawiając ten problem, Judith Roof⁵⁰ rozróżnia postmodernizm i myśl poststrukturalistyczną, rozumiejąc ten pierwszy w kategoriach estetycznych (w tym sensie geje i lesbijki jako podmioty/projekty tożsamościowe przynależą do rzeczywistości postmodernistycznej), podczas gdy teoria poststrukturalna ze swoim naciskiem na performatywność, temporalność i fragmentaryczność podważa kategorię podmiotu i produkujący ją system władzy jako całość. Zatem skuteczne strategie polityczne, jeśli tylko nie chcą osunąć się w kategorie modernistyczne, muszą zostać uzasadnione przez ustalenia myśli poststrukturalnej. W ten sposób „(...) to, co rozpoczęto jako studia lesbijsko-gejowskie, może stać się projektem, który rozszerza swoje

⁴⁹ T. Piontek, *Queering...*, s. 97.

⁵⁰ J. Roof, *Postmodernism*, w: *Lesbian and Gay Studies...*, s. 176–185.

rozumienie poza tożsamość”⁵¹. Oczywiście każde z przyjętych tutaj rozumowań podpira się ustaleniami radykalnej teorii krytycznej. Jednakże w żadnym wypadku nie odrzuca studiów LGBT, widząc w nich raczej pewien punkt węzłowy w przemianach współczesnej teorii społecznej. Z drugiej strony można także powiedzieć, że sięganie do studiów gejowsko-lesbijskich nie oznacza absolutnego odrzucenia teorii *queer*, lecz traktowanie jej bardziej krytycznie, operacyjnie oraz instrumentalnie.

Na zakończenie tego artykułu, w którym starałem się bronić studiów gejowsko-lesbijskich, pozwolę sobie jeszcze na krótkie odniesienie do Stuarta Halla. W ten sposób krótko podsumuję wartość studiów gejowsko-lesbijskich oraz jeszcze dookreślę, dlaczego uważam, że perspektywy tej nie można ignorować. Hall zaproponował w połowie lat 80., aby postmodernizm rozumieć z jednej strony jako „(...) świat, który marzy o sobie, że jest amerykański, a z drugiej (...) jako kolejną wersję owej historycznej amnezji charakterystycznej dla amerykańskiej kultury – tyranii nowego”⁵². Przystaję na tę interpretację Halla, gdyż zaskakująco dobrze pomaga ona zdiagnozować pewne problemy, przed którymi stają współczesne teorie społeczne, licytujące się na krytyczny radykalizm.

W tym sensie należy patrzeć na każdą teorię jako na dziecko swojego czasu i miejsca; genealogia taka odsyła nas zatem do szczególnego momentu, a ten nie daje się łatwo przenieść na inne konteksty kulturowe. Tutaj podzielam opinię Pawła Leszkowicza, który trafnie zauważa, że

(...) w społeczeństwach, w których podstawowe prawa nie są gwarantowane [w tym prawa do związków partnerskich] (...), to niestety wciąż homoseksualizm, a nie amorficzny *queer*, jest pod ostrzałem. W takim klimacie tożsamościowa homoseksualna subkultura jest jedną z najbardziej radykalnych i opozycyjnych tendencji (...) ⁵³.

Co prawda muszę uczciwie przyznać, że Leszkowicz nie rozwija tej tezy⁵⁴, biorę jednak intuicję historyka sztuki za dobrą monetę. Oczywiście uważny czytelnik zapyta, czy przypadkiem nie popełniam podobnego błędu – studia gejowsko-lesbijskie nie są bynajmniej rodzimym wynalazkiem. Podkreślę raz jeszcze: narzędzia oferowane przez studia LGBT służą refleksyjnemu opisowi wybranych praktyk społecznych i kulturowych. Ponieważ nie zakłada się tutaj żadnych sztywnych przesłanek, duża elastyczność studiów lesbijsko-gejowskich pozwala uzupełniać tę perspektywę o inne perspektywy badawcze, a to skutkuje większą swobodą i bardziej nieoczekiwanymi wnioskami. Ze względu na swoją interdyscyplinarność i koligacje ze studiami kulturowymi studia gejowsko-lesbijskie są projektem pełnym nadziei i optymizmu, choć trzeba mocno się pilnować, aby nie popaść w populizm. Alternatywa zaimplementowania takiej perspektywy w rodzimej humanistyce jest jednak

⁵¹ J. Roof, *Postmodernism...*, s. 183.

⁵² Cyt. za: D. Morley, K. Robins, *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Routledge, London–New York 2002, s. 127.

⁵³ P. Leszkowicz, *Art Pride. Polska sztuka gejowska*, Wydawnictwo Abiekt, Warszawa 2010, s. 9.

⁵⁴ Jak kontynuuje tę myśl sam autor: „(...) dlatego porzucmy teoretyczne rozważania i ich fascynujący labirynt, któremu poświęcono wiele akademickich rozpraw”. Tym samym Leszkowicz ucieka przed obroną przyjętych założeń, co z pewnością może być polem dla jego polemistów.

na tyle kusząca, że – mając na uwadze przedstawione wcześniej wątpliwości – niepodjęcie jej wydaje się wynikać wyłącznie z nonszalancji. W przeciwnym razie grozi nam hegemonia jednej perspektywy badawczej, a w nauce nie może chyba przydarzyć się nic bardziej fatalnego niż epistemologiczna przewidywalność. Kiedy więc Jacek Kochanowski naśmiewa się ze studiów LGBT, pisząc, że to – niekiedy przybierające postać groteskową – rozszerzanie akronimu jest czystą uzurpacją, bowiem lektura niemal każdej antologii teksów sygnowanej „LGBT studies” dowodzi, że chodzi wciąż o studia gejowskie, z lesbijkami na doczepkę i symbolicznie zaznaczoną „resztą”⁵⁵, warto przypomnieć, że nawet – a może przede wszystkim – na gruncie nauki ten się śmieje, kto się śmieje ostatni.

Samuel Nowak

Gay and Lesbian Studies: Reactivation

My article encourages rethinking of LGBT studies legacy, a discipline which does not exist in the Polish university, yet it received a doubtful reputation. The popular narrative opposes contemporary lesbian and gay studies to queer theory – LGBT studies is claimed to be transhistorical, essentialist and anachronical. In my paper I argue that that approach is mistaken and I provide for positive arguments in favour of a critical return to the lesbian and gay scholarship. These four arguments are as following: interrelations with cultural studies; interest in sexuality and operations of the market; understanding and celebration of popular culture; creative tensions between LGBT studies and queer theory.

Key words:

gay and lesbian studies, British cultural studies, popular culture, identity, sexuality, queer

⁵⁵ J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Wydawnictwo Wschód–Zachód, Łódź 2009, s. 21.

Joanna Mizielińska

Idee pogubione w czasie – polityka LGBT vs teoria *queer* w Polsce i na Zachodzie

Mój tekst będzie dotyczyć kwestii (nie)możności przełożenia zachodnich idei związanych z teorią i praktyką *queer* na grunt polski i ma na celu poszerzenie dotychczasowych dyskusji na ten temat, które co jakiś czas wybuchają na łamach pism oraz w Internecie¹. W dyskusjach owych często pojawia się argument na rzecz odrzucenia teorii *queer* jako tej, która nie sprawdza się w warunkach polskich, gdyż nie wyrasta z naszych realiów, jej przyjęcie zaś wymagałoby najpierw pewnego „nadrobienia zaległości” w stosunku do zachodniej polityki LGBT, by móc adekwatnie opisywać polską rzeczywistość. Ujmowanie tego problemu w kategoriach postępu/zapóźnienia warto już w tym miejscu poddać głębszej krytyce. Rzeczywiście nie było u nas podobnego jak na Zachodzie przejścia od homofilnego ruchu lat 50. przez ruch gejowsko-lesbijski lat 70. do teorii *queer* w latach 90. Jednakże ów brak linearności w rozwoju ruchu LGBT w Polsce dla owych krytyków teorii *queer* oznacza jedynie, że musimy odtworzyć tę drogę². Niejako nadrobić zaległości w stosunku do Zachodu, znaleźć nasz polski Stonewall, zbudować politykę tożsamościową. Idąc tym tropem, teoria *queer* mogłaby się pojawić u nas za 20 lat. A jednak pojawiła się wcześniej i zmienia/zmieniała wiele w naszym myśleniu o płci i seksualności, w związku z tym odtwarzanie tej samej co na Zachodzie drogi nie jest możliwe, a co więcej – jest pozbawione sensu.

W Polsce od początku lat 90. mamy do czynienia z pojawieniem się wielu dyskursów symultanicznie i ich odmienną adaptacją. Ta „jednoczesna wielość” oznacza, że nie pojawiały się u nas one po kolei i stopniowo, ale niejako zaistniały naraz, wprowadzając z jednej strony chaos pojęciowy, a z drugiej zmieniając sposób, w jaki do tej pory mówiło się czy pisało o seksualności i płci. Do mniej więcej połowy lat 90. polski dyskurs na temat płci czy seksualności w zasadzie prawie nie istniał. Mniej więcej w tym czasie Jolanta Brach-Czaina w swym eseju o progach polskiego feminizmu za jeden z głównych powodów niezadomowienia się feminizmu w polskim dyskursie naukowym i publicznym uznała fakt, że „w polskiej kulturze nierozpoznana i ukrywana jest wartość płci”³; ja dodałabym, że seksualności również. Jednakże w latach 90. zaczęło się to zmieniać, głównie w dyskursie naukowo-feministycznym, dzięki powstającym *gender studies*, pojawiającym się naukowcom wprowadzającym do owego dyskursu elementy z jednej strony rodem z poczciwych *women's studies* czy *gay and lesbian studies*, ale też teorii *queer*. Przypomnijmy może, prze-

¹ A. Laszuk, *Dziewczynny wyjdźcie z szafy!*, Fundacja Lorga, Warszawa 2007; S. Nowak, *Pożegnanie z queer*, Interview by Mariusz Kurc, „Magazine”, <http://homiki.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=4190> (data dostępu: 28.11.2012).

² *Ibidem*.

³ J. Brach-Czaina, *Progi polskiego feminizmu*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1995, nr 1–2, s. 342–357.

de wszystkim tym, dla których recepcja Judith Butler zaczęła się wraz z pojawieniem się pierwszego polskiego tłumaczenia wydanego przez Krytykę Polityczną⁴, że pierwsze tłumaczenie fragmentów *Gender Trouble* (nawet jeśli nie do końca udane) ukazało się w *Spotkaniach feministycznych 1994/1995*⁵ i było opatrzone znakomitą wprowadzeniem do teorii Butler autorstwa Bożeny Chołuj⁶.

W tekście tym chciałam przyjrzeć się dokładniej temu, w jaki sposób teoria *queer* funkcjonuje w ramach polskiego ruchu LGBT i na uczelniach oraz postępującemu rozłamowi między tymi dwiema przestrzeniami, między innymi w świetle ostatnich oskarżeń o „przeakademizowanie” i snobizm teorii *queer* oraz jej nieefektywność polityczną etc. Z jednej zatem strony podejmę się analizy sposobów przyjęcia/recepcji teorii *queer* w polskim kontekście i tego, w jaki sposób – jeśli w ogóle – wpływa ona na politykę LGBT. Drugi problem, który omówię, to obecnie prowadzona polityka tożsamościowa LGBT z jednym z jej podstawowych postulatów postrzegania homoseksualizmu jako naturalnego i biologicznie uwarunkowanego z silnym, normatywnym żądaniem/dążeniem do *coming outu*. Rodzi to pytania: Czy jest to najlepsza strategia walki o równość i przeciwko homofobii? Jaka jest lub mogłaby być odpowiedź polskich teoretyków i teoretyczek *queer* na ten dylemat? Czy mają oni/one jakikolwiek wpływ na kształt tej debaty oraz obecne postulaty formułowane w ramach ruchu? Czy narzędzia/sposoby analizy, jakich dostarcza nam anglo-amerykańska teoria *queer*, sprawdzają się w polskim kontekście?

Za studium przypadku posłuży mi Kampania Przeciw Homofobii i jej obecne strategie polityczne. Uważam, że w wyborze sposobów działania KPH można zauważyć dziwną/*queer* mieszankę idei i koncepcji reprezentujących różnorodne historyczne etapy zachodniego aktywizmu LGBT. Od agresywnych (a przynajmniej za takowe uznanych) quasi-*queer*owych kampanii, przez celebrowanie polityki tożsamościowej budowanej wokół kwestii odkrywania swojego prawdziwego „ja” (kampanie na rzecz *coming outu*), po asymilacyjne akcje (np. „Niech nas zobaczą”) działania KPH trudno jest jednoznacznie określić i zdefiniować.

Jednym z powodów owych trudności jest coś, co określiliśmy z Robertem Kulpą „czasowym przesunięciem/rozłączeniem/pęknięciem”⁷, w jakim KPH przyszło się tworzyć. Rok 1989 i lata 90. oznaczają początek aktywizmu LG(BT) w Polsce, ale nie na Zachodzie. Wraz z transformacją ustrojową zachodnie idee zostały przeniesione bezrefleksyjnie i automatycznie, bez prób zrozumienia specyfiki kulturowego i historycznego kontekstu (i ich lokalnego umiejscowienia). Nagle polscy homoseksualiści, którzy właśnie stawali się „gejami” i „lesbijkami”, zaczęli mieć dostęp do różnorodnych strategii i modeli LGBT i Q, które na Zachodzie rozwijały się stopniowo przez ostatnie 30–40 lat, i zaczęli się nimi posługiwać do swych własnych celów i niejednokrotnie bez zrozumienia idei za nimi stojących. Coś,

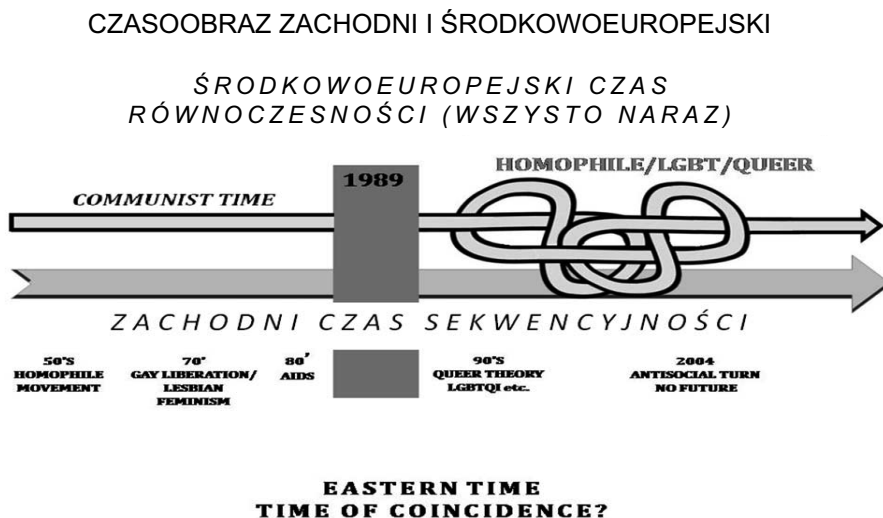
⁴ J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London–New York 1990. Polskie wydanie: *Uwikłani w pleć*, tłum. K. Krasowska, Krytyka Polityczna, Warszawa 2009.

⁵ J. Butler, *Podmioty płci/płciowości/pragnienia*, w: *Spotkania feministyczne, Warszawa 1994/1995*, red. A. Barr Snitow, Res Publica Nowa, Warszawa 1995, s. 58–67.

⁶ B. Chołuj, *Tożsamość płci – natura czy kultura?*, w: *Spotkania feministyczne...*, s. 68–73.

⁷ R. Kulpa, J. Mizielińska (red.), *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*, Ashgate, Farnham 2011.

co rozwijało się na Zachodzie powoli, czego etapy można wyznaczyć, określić sekwencje pewnych działań i ich konsekwencji, u nas pojawiło się „wszystko naraz”, co szczególnie komplikuje prozachodnie myślenie w kategoriach „postępu” i „opóźnienia”, „nadrabiania zaległości”, „przechodzenia przez podobne etapy” etc. Owo „czasowe rozłączenie/przesunięcie/pęknięcie” można obrazowo (zatem siłą rzeczy w uproszczony sposób) przedstawić za pomocą następującego rysunku:



Gdy w Europie Środkowej zaczyna się organizować ruch gejowsko-lesbijski, Zachód jest na etapie teorii i praktyki *queer*, zakorzenionej w długiej historii ruchu i wypracowanych modelach działania, formach zaangażowania w ruch, celach i strukturach. W odróżnieniu od nich komunistyczna przeszłość stworzyła odmienne społeczne struktury i modalności. Graficznie można to przestawić jako dwie odseparowane geopolityczno-temporalne modalności/czasowości/czasoobrazy, które funkcjonują niejako paralelnie, i gdy w 1989 roku jedna z nich się kończy, druga zaczyna być uniwersalna⁸. Zatem w 1989 roku skończył się czas komunistyczny i zaczął „zachodni”, który stał się teraz uniwersalnym miernikiem wydarzeń zarówno dla Zachodu, jak i Europy Środkowo-Wschodniej. Jednakże to, co jest „ciągłością” w zachodniej perspektywie, jest pokręconym, posuptylnym (patrz idea supła/węzła ósemkowego⁹) i (a)historycznym kulturowym fenomenem, narzuconym i oczekiwa-

⁸ *Ibidem.*

⁹ D. Fuss (red.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, New York 1991. Fuss w swym eseju w ten sposób definiuje węzeł/supł 8emkowy: „to trójwymiarowe pole geometryczne składające się z pierścieni i matryc, pętli i połączeń, jest nacechowane seksualnie. Urok tej prostej topologii prawdopodobnie tkwi w jej wieloznaczności, ponieważ przywołuje ona topografię analną, waginalną i jednocześnie kształt penisa i jąder. Supł ten wiąże wiele otworów, obszarów rozkoszy i ekonomiki libidynalnej. W prostocie jego otwar-

nym, z którego próbujemy wydobyć sensy. Nie interesuje mnie (już nie?) powielanie zachodniego dyskursu na temat Europy Środkowo-Wschodniej, która przedstawiana jest jako ta, która próbuje nadrobić zaległości w stosunku do swego zachodniego pierwowzoru (liniarna narracja na temat postępu), widocznego bardzo często w publikacjach dotyczących seksualności – zarówno zachodnich, jak i polskich¹⁰. Chciałabym się przyjrzeć o wiele bardziej ukrytym i problematycznym procesom kształtowania geotemporalnej rzeczywistości w ramach polskiego ruchu LGBT.

Koncepcja czasowego rozłączenia i asynchronii (supłów czasu) nie dotyczy jedynie kwestii rzekomych zapóźnień i nadrabiania zaległości przez ruch LGBT, ale też wiąże się z kwestią tworzenia tożsamości przez ruch (pęknięcia tożsamości bądź też tożsamości hybrydalnej). Linearny/prosty czas oznacza linearny sposób tworzenia narracji na temat ruchu (przeście od... do...), co w konsekwencji tworzy spójną narrację tożsamościową, w której konstrukcja (ruch lat 70.) poprzedza dekonstrukcję (*queer*). W Polsce nie ma takowej ciągłości i dekonstrukcja współistnieje z konstrukcją. Ten sam moment znaczy wszystko.

Zygmunt Bauman w swojej analizie tożsamości odwołuje się do słynnego rozróżnienia Paula Ricoeura, według którego tożsamość składa się z dwu elementów: pierwszy („ipse”) to odróżnianie się (sposób, w jaki różnimy się od innych, jak wyjątkowymi jednostkami jesteśmy); drugi („idem”) to poczucie ciągłości siebie w czasie, poczucie bycia tą samą osobą wraz z upływem czasu¹¹. Jeśli zastosujemy to rozróżnienie do polskiego ruchu LGBT,

tych i zamkniętych kształtów widać zawilości obecne w procesie powstawania tożsamości seksualnych. Supeł ósemkowy ma również stanowić wariant słynnego Lacanowskiego węzła Boromeusza, który jak inne jego ulubione symbole matematyczne (butelka Kleina, pasek Möbiusa) pokazuje, że nieświadomość nie posiada strony wewnętrznej ani zewnętrznej. Podobnie jak w przypadku węzła Boromeusza, gdy odwrócimy supeł ósemkowy na drugą stronę, przypomina on swoje lustrzane odbicie, czyli jest tym, co matematycy nazywają węzłem »odwracalnym«. Może więc w kontekście tej książki posłużyć za znak inwersji (seksualnej). Ten odwracalny, trójwymiarowy węzeł ósemkowy może potencjalnie stać się uzupełnieniem lepiej ugruntowanego historycznie i rozpoznawalnego symbolu społeczności gejowskich i lesbijskich: różowego trójkąta o ostrych kątach, prostych krawędziach i jednokolorowym, dwuwymiarowym wnętrzu. Przedstawiam ten symbol jako rodzaj skrótowego zapisu zagmatwanych problemów, które stara się rozwikłać i spleść na nowo niniejsza książka: powiązań między tożsamością i pożądaniem, różnicą płciową i różnicami seksualnymi, heteroseksualnością i homoseksualnością, i wreszcie tym, co wewnątrz, i tym, co na zewnątrz. Węzeł Boromeusza składa się z trzech połączonych pętli, które rozpadają się, gdy przerwiemy którekolwiek z połączeń. Lacan wykorzystuje ten symbol matematyczny, omawiając zarówno złożoną strukturę symptomu, jak i powiązane ze sobą fizyczne sfery: Symboliczną, Imaginacji i Rzeczywistości”.

¹⁰ Tu przypomnijmy może, że „czas jest najskuteczniejszym narzędziem kolonizacji” (B. Adam, *Czas*, Sic!, Warszawa 2010, s. 159). Przywołana tu Adam dostrzega dwa oblicza czasu kolonizacji, jak pisze, „pierwszym jest globalne narzucenie pewnego rodzaju czasu, czyli kolonizacja za pomocą czasu, a drugim społeczna ingerencja w czas – przeszłość i przyszłość, noc i pory roku, czyli kolonizacja czasu. Kolonizacja za pomocą czasu odnosi się do przeniesienia zegara i skodyfikowania czasu jako niekwestionowanej i niekwestionowalnej normy, natomiast kolonizacja czasu do naukowego, technologicznego i gospodarczego sięgania w czas – w większości przypadków do odległych innych, którzy nie mogą się w tej kwestii wypowiedzieć” (*ibidem*, s. 160). Adam również posługuje się koncepcją czasobrazu, którą stosuje, gdyż jej (i moim) zdaniem czasu nie można oddzielić od kontekstu, przestrzeni i materii.

¹¹ Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007; P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, A. Usowicz, Wyd. Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992.

to możemy stwierdzić, iż ma on trudności ze swoim „idem”, ciągłością i poczuciem spójności w czasie. Zatem jego narracja na temat tożsamości nie może być spójna. Naznaczony brakiem od samego początku polski ruch LGBT próbuje budować swoją tożsamość przez przyjmowanie części różnych dyskursów jednocześnie, wciąż też niejako zaczynając od początku¹². Wierna współczesnym nakazom tworzenia tożsamości aktywność ruchu staje się polem bitwy pomiędzy wybranymi, często przypadkowo, strategiami.

To współistnienie/przecinanie się różnych elementów, przynależnych często do różnych zachodnich etapów budowania ruchu, staje się problematyczne nie tylko dla osób z regionu, które próbują nadgonić Zachód, ale też dla zachodnich badaczy, którzy postrzegają Europę Środkowo-Wschodnią jako nienadążającą albo spowalniającą postęp oraz skrajnie homofobiczną, szczególnie w polityce seksualności (podział na tolerancyjny Zachód i homofobiczny Wschód). Chciałabym w tym miejscu zanalizować pewne konsekwencje owego „czasowego rozłączenia/pęknięcia” i asynchronii, które moim zdaniem dotyczą następujących poziomów: 1) procesu nazywania i budowania tożsamości; 2) kwestii faz/etapów, na jakich się znajduje polski ruch LGBT, oraz 3) produkcji wiedzy na temat seksualności¹³.

1. Kwestia tożsamości i (samo)określenia

W zachodnich narracjach na temat ruchu LGBT mamy do czynienia z określoną sekwencją zdarzeń od esencjalistycznych modeli – ruch homofilny lat 50. i 60. poprzez ruch lat 70. (oparty na quasi-etnicznym modelu tożsamości) aż do antytożsamościowych ujęć *queer* lat 90. Widzimy tego typu sposób budowania narracji w niemalże każdej książce poświęconej studiom gejowsko-lesbijskim, a nawet *queer*¹⁴. Co jednak się stanie, gdy tę narrację przeniesiemy na grunt polski, gdzie wszystko pojawiło się niemalże w tym samym czasie/symultanicznie? W latach 90. mamy w Polsce do czynienia z eksplozją dyskursów, które rozwinęły się na Zachodzie i były „trawione” stopniowo. Zamiast więc stopniowej absorpcji kategorii, określeń, idei mamy do czynienia z ich erupcją naraz. Zamiast „czasu sekwencyjnego” mamy „czas zbieżny/równoczesny” (*time of coincidence*¹⁵).

¹² Brak jest nawiązywania do dokonania poprzedników/poprzedniczek, budowania modelu na tym, co było; prób wydobywania tego, co było, które dopiero od niedawna się pojawiły (patrz inicjatywa Agnieszki Weseli www.inneistorie.pl czy Wojciecha Szota [audioqueerstory](http://audioqueerstory.com), co ciekawe, pojawiły się one mniej więcej w podobnym czasie). Czy oznacza to, że w polskim ruchu zmienia się myślenie na temat wagi lokalnych narracji i odzyskiwania tych zmarginalizowanych i zapomnianych w euforii transformacji? I co to może oznaczać dla tworzenia tożsamości ruchu oraz strategii jego działania?

¹³ Zainteresowanych omówieniem trzeciego elementu odsyłam do swojego tekstu *Travelling Ideas, Travelling Times. On the Temporalities of LGBT and Queer Politics in Poland and in the 'West'*, w: *De-Centring Western Sexualities...*, gdzie go dokładnie omawiam. Tu przyjrzyć się bliżej dwu pierwszym.

¹⁴ Zob. np.: A. Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York University Press, New York 1996; M. Blasius, S. Phelan (red.), *We Are Everywhere: A Historical Sourcebook of Gay and Lesbian Politics*, Routledge, New York 1997; Center for Lesbian and Gay Studies, CUNY, *Queer Ideas: The David R. Kessler Lectures in Lesbian and Gay Studies*, The Feminist Press at the City University of New York, New York 2003.

¹⁵ Określenie „time of coincidence” zapożyczam od Toma Boellstorffa, który w swoim tekście *When Marriage Falls. Queer Coincidences in Straight Time* („GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2007, nr 13 [2],

Przykładem może być kwestia nazewnictwa. W przeciwieństwie do ruchu zachodniego, w którym grupy biseksualistów (B) i osób transpłciowych (T) długo walczyły o włączenie w ramy ruchu, polski ruch przyjął określenie LGBT niemalże od początku (z zewnątrz?) jako właściwy sposób samookreślenia, mimo że owe grupy jeszcze nawet się nie pojawiły i tego nie żądały. Oczywiście jest to włączenie bardziej „na papierze” niż w rzeczywistości, wyprzedzające niejako samą rzeczywistość i żądania uwzględnienia i włączenia ze strony samych zainteresowanych. Owa „przedwczesność włączenia” to efekt odmiennej czasowości Zachodu i Europy Środkowo-Wschodniej. Aktywiści z Polski zaadaptowali określenia zachodnie, mimo że nie odzwierciedlały one ich rzeczywistości i były/są krytykowane obecnie jako „puste”¹⁶.

Spójrzmy, jak to wygląda i co oznacza umieszczenie liter B i T w oficjalnej nazwie organizacji na przykładzie działalności KPH. Przede wszystkim, co uderza, to znacząca rozbieżność w opisie organizacji na stronie polskiej i angielskiej. Głównie dotyczy to kwestii tego, kogo KPH reprezentuje i do kogo się odwołuje. W wersji angielskiej są to osoby LGBT, w wersji polskiej „LGBT” są zastąpione określeniami „geje”, „lesbijki”, czasem pojawia się słowo „bi”. Gdy wchodzimy w różne zakładki, również te po angielsku, mamy jednak informację jedynie o gejach i lesbijkach. Na przykład link „my rights” (przekierowuje na polską stronę www.mojeprawa.info), który ma informować o prawach osób LGBT w Polsce, zawiera informacje jedynie o gejach i lesbijkach, osoby bi i trans, choć przywołane w nazwie, nie istnieją, zaś ich specyficzne problemy nie są uwzględniane.

To pęknięcie pomiędzy nazwą a brakiem prawdziwego włączenia problemów/kwestii bi i trans w cele i misję KPH rodzi oczywiście pytanie o fałszywą reprezentację. Kwestia ta jest szczególnie widoczna, gdy porównuje się treści strony po polsku i po angielsku, gdyż ta ostatnia, nastawiona na zachodniego czytelnika, jest bardziej przyjazna kwestii bi i trans. Można to zinterpretować jako próbę „nadażania za Zachodem” podyktowaną także względami finansowymi, ale też jako sposób na otwarcie niejako na wyrost i uprzednio (ucząc się i wyciągając wnioski z zachodnich błędów), nawet jeśli ma to tylko miejsce w nazewnictwie (akronimie). Tu warto przypomnieć, że do niedawna nie było ruchu osób transpłciowych w Polsce, co zmieniło powstanie Trans-Fuzji w 2007 (2008 jako grupa formalna). Ta jednak nie określa się jako grupa LGBT, choć rozpoczęła wspólne inicjatywy z KPH (np. festiwal tęczyowych rodzin). Również „Replika” (do niedawna pismo wydawane przez KPH, obecnie niezależne) stara się włączyć kwestie transpłciowe. Co ciekawe, kwestia biseksualizmu pozostaje wciąż niewidoczna i niedoreprezentowana. Numer „Repliki” (nr 5), który miał być rzekomo poświęcony biseksualizmowi, rozczarowuje, prezentując tylko jeden artykuł na ten temat. Można więc wywnioskować, że dla polskiego ruchu biseksualizm jest wciąż „pustym znakiem/znakiem bez desygnatu”, i zastanowić się nad przyczyną tego stanu rzeczy. Wydaje się to zwłaszcza pilne w kontekście raportu prof.

s. 227–248) przeciwstawia *queerowy* czas nieliniowy modalności heteroseksualnej (*straight*), która bezustannie próbuje czas prostować, porządkować, sprowadzać do określonych sekwencji wydarzeń.

¹⁶ Zob. Aleksandra Sowa i jej krytyka nadużywania B, za którym nie idzie żadne działanie; *eadem*, *O Bi między innymi. Strategia LGBT oraz społeczność gejów i lesbijek wobec zjawiska biseksualizmu*, „Furia” 2009, nr 1.

I. Krzemińskiego¹⁷, który uwidocznił między innymi olbrzymią niechęć, brak zaufania, nawet awersję polskich gejów i lesbijek w stosunku do osób biseksualnych. To zaś oznacza potrzebę edukacji i treningów nie tylko nakierowanych na zewnątrz, walkę nie tylko z homofobią, ale i bifobią we własnych szeregach. Ten sam raport potwierdza moje przekonanie, że nie można mierzyć polskiego ruchu LGBT tą samą miarą (czasową skalą) co zachodniego. W przeciwieństwie do niego konflikt pomiędzy lesbijkami i gejami wydaje się znacznie słabszy. Nie występuje też rozłam gejowsko-heteroseksualny pomiędzy ruchami LGBT i feministycznym. Raczej można je uznać za partnerów w często wspólnej walce z seksizmem i homofobią. Dobrym przykładem owego połączenia interesów jest fakt włączenia wiedzy na temat stereotypów płci i seksizmu w ramy kursów *queer studies* organizowanych przez KPH.

2. Kwestia stadium/fazy rozwoju, czyli na którym etapie jesteśmy?

W zachodnim kontekście historia teorii i polityki *queer* sięga okresu lat 80. i związana jest z działaniami takich grup jak ACT-UP (na bazie której wyłoniło się potem Queer Nation), powstałej na fali protestu przeciwko nieudolnej polityce oficjalnych władz wobec chorych na AIDS oraz w opozycji do działań związanych z ruchem wyzwolenia gejów i lesbijek zainicjowanych przez wydarzenia Stonewall, która właśnie wtedy poniosła fiasko¹⁸. Początek teorii *queer* jest zatem głęboko zakorzeniony w quasi-etnicznym modelu polityki w ramach gejowskiego ruchu wolnościowego w Stanach Zjednoczonych, który – na przykład w Polsce i kilku innych krajach europejskich – nie ma swojego ekwiwalentu. Jednocześnie to właśnie ów model stanowi często uniwersalny wzorzec, jak ruch LGBT powinien się rozwijać, w jakim kierunku zdążać, co rodzi przekonanie, zarówno ze strony zachodnich, jak i polskich aktywistów czy teoretyków, że ruch ten będzie przechodził przez podobne, jeśli nie takie same stadia rozwoju. Stąd oczekiwania na polskie „Stonewall”¹⁹ lub przypisywanie paru wydarzeniom w Polsce roli jego ekwiwalentu, jakby ich wagę można jedynie zmierzyć przy użyciu tego miernika.

To wszystko oczywiście rodzi kilka pytań istotnych dla teoretyków *queer* nie tylko z Europy Środkowo-Wschodniej. Czy model ten w wystarczającym stopniu bierze pod uwagę oddzielne historie ruchów LGBT i badań nad seksualnością w innych krajach? Czy powinniśmy za nim podążyć i przejść przez „konieczny etap” tworzenia podobnego typu tożsamości grupowej po to, by później się mu przeciwstawić i go zdekonstruować, czy też przyjąć naszą nieprzewidywalną logikę zdarzeń, gdzie to, co było po, zdarza się przed lub jednocześnie z tym, co tam było przed? Jeśli *queer* odnosi się (odrzuca) do tożsamościowego modelu polityki ukształtowanego po Stonewall, co zostaje z *queer* w naszym kontekście, gdzie

¹⁷ I. Krzemiński (red.), *Naznaczeni: mniejszości seksualne w Polsce. Raport 2008*, Instytut Socjologii, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2009.

¹⁸ T. Basiuk, *Queerowanie po polsku*, „Furia Pierwsza” 2000, nr 7 (1).

¹⁹ Lambda tak określiła jeden ze swoich małych grantów. Parada równości w 2009 roku pod hasłem „40 lat równości, 20 lat wolności”.

Stonewall nigdy nie miało miejsca (albo ma miejsce jednocześnie z innymi wydarzeniami – jak kto woli), gdzie samo słowo *queer* nie znaczy lub stanowi często pustą figurę retoryczną wypełnioną często treścią z gruntu obcą oryginałowi, o czym napiszę dalej? Czy jest zatem możliwe uprawianie/przyjęcie teorii i polityki *queer* bez owego historycznego bagażu? Bez przejścia tych etapów pośrednich? Czy jest możliwe stworzenie nietożsamościowej polityki (zachodni model *queer*) bez wcześniejszego etapu polityki tożsamościowej?

Wydaje się, że te pytania pozostaną w części bez odpowiedzi, zwłaszcza że wiemy, jak często robimy i jedno, i drugie jednocześnie, tu jednak chciałabym umieścić je w kontekście działań KPH i skupić się na „kulturowym przekładzie” *queer* na gruncie jej aktywności. Już wcześniej podkreślałam, że trudno owe działania skatalogować, na przykład to, co z perspektywy zachodniej wydaje się czysto asymilacyjnym działaniem (akcja „Niech nas zobaczą”), przynosi zgoła nieasymilacyjne efekty i może być uznane za quasi-queer interwencję w przestrzeń publiczną. W tym miejscu chciałabym przyjrzeć się ich dwu projektom – studiom *queer* i akcji „Wyjdź z szafy” (wspieranymi przez grupę młodzieżową KPH na stronie www.homoseksualizm.org.pl oraz „Replikę”).

Projekt „Wyjdź z szafy” wydaje się częścią szerszej zakrojonej kampanii edukacyjnej, w jakimś sensie kontynuuje tę rozpoczętą przez „Jestem gejem, jestem lesbijką” z 2003 roku. W większości jest/był prezentowany na stronie homoseksualizm.org.pl oraz w serii wywiadów „comingoutowych” w „Replike”. Na stronie grupy młodzieżowej KPH można było przeczytać, że jednym z jego celów było zachęcenie do ujawniania się i ułatwienie tego procesu. Grupa zorganizowała „Dzień coming outu” z happeningiem w Warszawie 11 października 2009 roku oraz stronę www.comingout.blox.pl, na której zachęcano do umieszczania nagrań „celebrujących ujawnianie się” (Szot, „Gazeta Wyborcza” 10/11/10/2009). Wydarzenie to wspierały inne organizacje LGBT (m.in. Lambda), które również uznają *coming out* za najważniejsze wydarzenie w życiu każdego geja czy lesbijki. Można tu przypomnieć akcję „Odkrywamy się” z 2008 roku zorganizowaną przez Ygę Kostrzewę, Krzysztofa Tomasika, Krystiana Legierskiego i Mariusza Kurca. Wtedy też powstała strona www.odkrywamysie.pl, całą zaś akcję, podobnie jak tę w 2009 roku, wspierała „Gazeta Wyborcza”, publikując listy i wywiady z ujawnionymi osobami²⁰. Na marginesie należy zauważyć, że nawet w tak krótkim czasie dzielącym obydwie wydarzenia nie powstała żadna narracja je łącząca, co ponownie pokazuje brak owej „ciągłości”, o której pisałam wcześniej²¹.

²⁰ To, co uderza w tych wypowiedziach, to specyficzna narracja, coś w rodzaju stworzenia modelowej historii, w której zauważalna staje się powtarzalność pewnych elementów i brak/wykluczenie innych. Pamiętam list, w którym autor zauważał, że tylko pewnego rodzaju historie, w których nacisk kładzie się na trudności całego procesu, są prezentowane w ramach całego cyklu (i uważane za reprezentatywne), podczas gdy historie takie jak jego własna (brak potrzeby *coming outu*, gdyż żył otwarcie przez całe swoje życie) nie są uwzględniane. Podobnie w akcji z 2009 roku znowu uwidoczniła się specyficzna narracja.

²¹ Innym przykładem, który przywołuje Robert Kulpa, jest sposób, w jaki Tomasz Bączkowski mówił o organizowanych przez siebie paradach, prezentując tę z 2005 roku jako pierwszą i „zapominając” o poprzednich organizowanych przez Szymona Niemca (R. Kulpa, J. Mizielińska [red.], *De-Centring Western Sexualities...*

Strona homoseksualizm.org.pl była sama w sobie interesującym przykładem „mieszani-ny” wykluczająco-włączających tendencji. Zawierała na przykład bardzo esencjalistyczne idee na temat tego, co oznacza bycie lesbijką (np. teksty *Dlaczego warto być lesbijką* czy *10 rzeczy, które każda lesbijka powinna przestać robić*) obok tekstów na temat interseksualizmu czy transseksualizmu. Również od października 2009 roku grupa współpracuje i współorganizuje różne wydarzenia z Trans-Fuzją. Zwraca też uwagę sposób traktowania *queer* bardziej jako kategorii określającej wydarzenia rozrywkowe niż narzędzia badawczego służącego podważaniu publicznej heteronormatywności.

Coming out jako strategia promowana szczególnie przez KPH jest także widoczna w każdym bez mała numerze „Repliki” (wywiady ze znanymi gejami i lesbijkami). W obydwu przypadkach mamy do czynienia z zakładaną bardzo esencjalistycznie pojmowaną i naturalizowaną tożsamością seksualną, wokół której jest konstruowana tożsamość grupowa. By wzmocnić tę konstrukcję, konieczne staje się rozbudowanie genealogii lesbijsko-gejowskiej, stąd na przykład cykl publikacji typu *Geje i lesbijki sprzed lat* autorstwa Krzysztofa Tomasika, gdzie poczet otwiera Bolesław II Śmiały²². Tomasik jest też autorem *Homobiografii*²³ (książki, której część była prezentowana w „Replike”), w których „outuje” polskich pisarzy, w jego opinii ukrytych homoseksualistów. Czasem jego brak wrażliwości jest zdumiewający, zwłaszcza że autor świetnie zdaje sobie sprawę z dwuznaczności i stosunkowo krótkiego żywota samej kategorii „homoseksualista” oraz faktu, że nie każdy autor mógł bądź musiał stosować ją wobec siebie. Warto podkreślić też bardzo nieżyczliwe potraktowanie autorów (wręcz szydercze), którzy tak jak Iwaszkiewicz czy Gombrowicz mieli zarówno partnerów, jak i partnerki/żony. Według autora mieli je jedynie po to, by ukryć własny homoseksualizm, żadne inne wyjaśnienie się nie pojawia. Również kategoria biseksualizmu znika z pola widzenia.

W ten sposób KPH (ale też inne organizacje) podtrzymuje i wzmacnia esencjalistyczną wizję tożsamości, która naturalizowana i postrzegana jako jądro osobowości jednostki staje się nośnikiem „ukrytej prawdy” o człowieku²⁴. Sama KPH staje się czymś w rodzaju strażnika bardzo rygorystycznie pojmowanej definicji „homoseksualizmu” budowanej w opozycji do heteroseksualizmu. Tym samym zupełnie ignoruje strategie, które ową dychotomię podważają, zaproponowane przez teoretyków *queer*. Dobrymi przykładami są wspomniane już wywiady. Ci, którzy „odmówili” wywiadów *comingoutowych*, zostali ukarani i oskarżeni o „bycie w ukryciu”. Karą było opublikowanie tekstu autorstwa M. Kurca *Nie powiem, że jestem gejem* z podtytułem *Z zasady nie udzielam wywiadów pismom gejowskim* („Replika” 7/2007). Wydaje się to dziwne, jeśli weźmie się pod uwagę, że jednym z ukaranych w ten sposób był Jacek Dehnel, który jest pisarzem mówiącym w sposób otwarty o swoim partnerze w różnego rodzaju tekstach, publikowanych w pismach o znacznie większym nakładzie. Jego sposób ujmowania własnej seksualności (jako jednej z wielu innych istotnych

²² K. Tomasik, *Geje i lesbijski sprzed lat*, „Replika” 2006, nr 5, s. 20–21.

²³ K. Tomasik, *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

²⁴ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Basiuk, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.

części siebie) zbyt mocno widocznie odbiegał od wizji „Repliki”. Co gorsza, okazało się, że powiedzenie o własnej seksualności w inny sposób, w innych mediach, to jakby niepowiedzenie w ogóle. Co rodzi pytanie: ile razy trzeba się ujawniać (patrz akcje 2008 i 2009) i czy rzeczywiście nigdy dość? I obawę, że jedyny właściwy sposób został bardzo ściśle określony/zdefiniowany przez KPH czy „Replikę” i może odbywać się wyłącznie na jej łamach²⁵.

Konstruowane w ten sposób *coming out* i tożsamość homoseksualną można rozpatrywać jako egzemplifikację figury/pary opozycji wewnętrzny/zewnętrzny z przywołanego już i klasycznego eseju Diane Fuss. Zamiast problematyzacji pojęć homo/hetero jako produktów tego samego systemu wiedzy/władzy²⁶ i rozpoznanie ich wzajemnej zależności KPH (i większość organizacji w Polsce) koncentruje swoje działania na budowaniu/rozwijaniu esencjalnej spójnej i „pozytywnej” tożsamości, zaś czyniąc to, wzmacnia samą dychotomię homo/hetero oraz uprzywilejowaną pozycję heteroseksualizmu²⁷. To oczywiście ma swoje koszty w postaci ignorowania/wykluczenia tych, którzy przekraczają ową dychotomię, czyniąc problematycznym oddzielające je granice. Nie jest zatem w tym kontekście zaskakujące, że kwestia biseksualizmu jest pomijana, skoro tak mocno zamazuje sztywno zarysowane granice i jasno zdefiniowane pojęcia homo/hetero. W pierwszym numerze reaktywowanej „Furii” Aleksandra Sowa porusza temat wykluczenia i uprzedzeń w stosunku do osób biseksualnych wśród gejów i lesbijek. Uważa nawet, że poziom niechęci w stosunku do nich jest tu wyższy niż wśród osób heteroseksualnych. Nawołuje też do rozpoznania bifobii i włączenia problematyki/kwestii biseksualnej do działań organizacji, które usurpują sobie ich reprezentację, i umieszcza je właśnie w kontekście tworzenia sztucznej unifikującej wersji bycia osobą nieheteroseksualną podtrzymywanej przez organizacje LGBT. Zatem projekt włączenia biseksualności postrzega, moim zdaniem słusznie, jako sposób na obalenie owej utopijnej i w rzeczywistości nieistniejącej (lub istniejącej na zasadzie wykluczeń) jedności tożsamości grupowej:

Strach przed tym, że wprowadzenie perspektywy B do działalności organizacji LGBT i dyskusji o prawach mniejszości seksualnych wprowadzi PR-owy i strategiczny chaos, jest nieuzasadniony. Wszak nie można bez końca utrzymywać pozornej jednolitości poglądów, stylów życia i... wygładów osób nieheteroseksualnych. W końcu trzeba będzie przyznać – tak, po pierwsze: nie wszyscy wyglądamy jak z akcji „Niech nas zobacz”, po drugie: nie wszyscy żyjemy w monogamicznych związkach, po trzecie: niektórzy z nas zawarli heteroseksualny związek małżeński jako świadomi homoseksualiści, po czwarte: bywamy wojującymi lewakami, itd. I raczej w tym kontekście oczekiwałabym rozpoczęcia dyskusji o biseksualności. Wychodząc od założenia o różnorodności, niejednoznaczności i nie-dwubiegunowości tego, co składa się na orientację seksualną i jej znaczenie. Bo jedynie, kiedy zaczniemy rozumieć, że nie ma jednego, słusznego projektu homo- czy heteroseksualności, zrozumiemy perspektywę B, której nie da się omówić bez przyjęcia na wstępie, że biseksualizm to nie trzecia orientacja seksualna, ale trzecia, czwarta, piąta i następna... Nie chodzi o to, żeby skrzętnie przygotować projekt włączenia

²⁵ Stąd powielanie wywiadów z osobami, które ujawniły się w inny sposób (J. Poniedziałek, M. Głowiński etc.) i specyficzna ich konstrukcja.

²⁶ M. Foucault, *op. cit.*

²⁷ D. Fuss (red.), *op. cit.*; M. Foucault, *op. cit.*; S. Phelan, *Getting Specific: Postmodern Lesbian Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.

biseksualizmu do perspektywy działań ruchu LGBTQ, ale żeby wreszcie uznać problemy B za różne od problemów L&G, a bifobię za problem, który nie jest tożsamy z homofobią²⁸.

Jednocześnie prowadząc działalność nastawioną na budowanie bardzo określonej tożsamości grupowej, KPH organizuje kursy *queer studies*, co rodzi pytanie o to, jaki jest jej stosunek do teorii i praktyki *queer*. Gdy przyjrzymy się programom kursu nazwanego *queer studies*, zobaczymy, że część składa się z tematów związanych na Zachodzie raczej ze studiami gejowsko-lesbijskimi, na przykład kurs prof. I. Krzemińskiego na temat społecznej historii homoseksualności, ale wiele z nich rzeczywiście jest poświęconych rozległej problematyce związanej z *queer theory*, co z pewnością jest zasługą opieki merytorycznej dr. hab. Jacka Kochanowskiego czy obecnie dr. Tomasza Basiuka. Po niektórych kursach trudno z opisu zorientować się, czy rzeczywiście, jak obiecują, będą się odnosić do problematyki LGBT, czy podobnie jak praktyka działań organizacji zajmujących się osobami LGBT jest to nadużycie. Ważna z całą pewnością jest obecność osób związanych od samego początku z teorią *queer* w Polsce. Podobnie rzecz się ma z wydanym niedawno podręcznikiem do tego kursu.

Mając więc na uwadze fakt rozpoznania wagi teorii *queer* w ramach edukacyjnej aktywności KPH, zadziwiający jest brak próby podjęcia działań tego typu w codziennej praktyce oraz prezentowany między innymi na łamach „Repliki” brak zrozumienia samej idei, a nawet gorzej – rażące jej niezrozumienie²⁹. Artykuł dotyczący teorii *queer* ukazał się w 17. numerze „Repliki” z 2009 roku i jest pomyślany w ten sposób, że z jednej strony prezentuje opinie polskich teoretyków *queer* (Basiuk, Kochanowski), bardzo dobrze tłumaczących owo podejście, z drugiej zaś jest podsumowaniem lęków i wątpliwości anonimowych (?) osób, prawdopodobnie współpracowników pisma i/lub czytelników. Niektórzy z nich twierdzą, że (teoria) *queer* pozwala ludziom na pozostanie w szafie, na ukrywanie swojej orientacji seksualnej. Stawiane jest to w opozycji do polityki *coming outu*, którą pismo to silnie promuje. Jak stwierdziła jedna z owych anonimowych osób: „Czy odpowiedź na pytanie o seksualną orientację w rodzaju »ja nie lubię się określać« to odpowiedź *queerowa* czy głos z szafy? Jak je odróżnić? Czy za tą niechęcią do określenia się stoi rzeczywista niemożność jednoznacznej autodefinicji seksualnej, czy strach przed homofobią i niepokodzenie się z własnym homo- czy biseksualizmem? To jest mój problem z teorią *queer*: w praktyce może ona służyć jako zasłona dymna do zinternalizowanej homofobii. Szczególnie wśród polskich gejów i lesbijek, którzy nie mają za sobą – jak ich amerykańscy »bracia i siostry« – 40 lat emancypacji i Parad Równości, tylko co najwyżej 20” („Replika” nr 17/2009, s. 11). Powyższy cytat ukazuje ogromną przepaść pomiędzy wiedzą (i jej prezentacją), czym teoria *queer* jest, a tym, jak jest odbierana. Co w praktyce prowadzi do tego, że mamy do czynienia z brakiem poważniejszych inicjatyw jej przełożenia na konkretne działania polityczne? Szczególnie problematyczne jest dla mnie to, jak w powyższym przykładzie teoria

²⁸ A. Sowa, *op. cit.*, s. 61.

²⁹ Co też należy czytać w kontekście ostatnich ataków na teorię *queer* w środowisku, w którym formułowane są zarzuty związane z jej rzekomą apolitycznością i próba jej dyskredytacji (A. Laszuk, *Nowoczesny closet, czyli queer po polsku*, „Furia” 2009, nr 1; S. Nowak, *op. cit.*).

queer, która podaje w wątpliwość dychotomię homo/hetero i walczy z homofobią (tj. posiada mocne postulaty polityczne i przeciwstawia się wszelkim rodzajom dyskryminacji ze względu na płeć i orientację seksualną), została zrównana z pozycją „pozostania w szafie”. Jednocześnie w „Replike” bardzo często używa się słowa *queer* jako synonimu na określenie gejów i lesbijek.

Mocne oskarżenie teorii *queer* o bycie czymś w rodzaju nowoczesnej szafy i kwintesencją snobizmu sformułowała Anna Laszuk we wspomnianym już numerze „Furii”³⁰. Jednakże nawoływanie Laszuk o polityczną skuteczność (= odrzucenie teorii *queer*) stoi w opozycji do jej lekceważenia czy marginalizacji różnic i braku rozpoznania (według niej niepotrzebego) wykluczenia oraz widocznej hierarchizacji w ramach społeczności LGBT. Laszuk nie dostrzega politycznej siły *queer*, która polega bardziej na rozpoznaniu natury współczesnej władzy, natomiast narzędzie skutecznego oporu postrzega w obalaniu społecznych strategii produkcji uległych ciał, podważaniu ich kategoryzacji, ujawnianiu mechanizmów kontroli³¹. Według Laszuk teoria i polityka *queer* sprowadza się jedynie do podważania tożsamości, „która jeszcze nie zdążyła okrępnąć”, i osłabia polski ruch LGBT:

Zamiast więc rozbijać od wewnątrz i tak słaby ruch LGBT walką o zniesienie kategorii płci i seksualności, może lepiej wyrazić wreszcie różnorodność w jego ramach. Zdobyć przestrzeń, zamiast wycofywać się z niej na snobistyczny margines. Środowisko lesbijek, gejów, biseksualistów, biseksualistek, osób transseksualnych i transgender mniej cierpi z powodu marginalizacji jednych wykluczonych przez drugich, ile z powodu swojej małej liczebności, z powodu konformizmu, strachu i ucieczki od polityczności wszystkich niezaangażowanych. Także dlatego, że wśród niezaangażowanych więcej woli być »ponad« niż zaryzykować bycie w środku³².

Jej słowa kontrastują znacząco z przywoływanym już tekstem Aleksandry Sowy z tego samego numeru, pisany z perspektywy *queer*. Sowa pokazuje, że dyskryminacja biseksualistów/biseksualistek przez osoby homoseksualne to realny i istotny problem wewnętrzny ruchu LGBT w Polsce, który albo powinien rzeczywiście włączyć osoby biseksualne, albo zrezygnować z uzurpacji reprezentowania ich interesów w oficjalnie używanej nazwie:

Jeżeli zgodziliśmy się co do wykluczania mniejszości biseksualnej w skrót mający rzucać światło na kierunek naszej działalności, skoro mówimy o tworzeniu miejsca do dyskusji na temat dyskryminacji mniejszości seksualnych, to wywiążmy się z tego. Nie z poczucia obowiązku, tylko realnego przekonania o tym, że ruszenie stereotypów i mitów, które sami tworzymy, jest konieczne do rozmowy o istocie problemów osób nieheteroseksualnych, a nie ich wyidealizowanych obrazów. W innym przypadku, żeby nie być hipokrytami, usuńmy B. I po sprawie. Tylko miejmy świadomość, że takie wykastrowane LGBT to już nie będzie to samo LGBT...³³

³⁰ Podobny atak, który wydaje się ostatnio dość modny, przeprowadził w wywiadzie dla „Repliki” (*sic!*) Samuel Nowak. Omawiam jego tekst bardziej dokładnie w artykule napisanym wspólnie z Robertem Kułą i Agatą Stasińską (*Un)Translatable Queer? Or What Is Lost, and Can Be Found in Translation, w: Import – Export – Transport. Queer Theory, Queer Critique and Queer Activism in Motion*, Zaglossus Verlag, Wien 2012.

³¹ J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Wyd. Wschód–Zachód, Łódź 2009.

³² A. Laszuk, *Nowoczesny closet...*, s. 74.

³³ A. Sowa, *op. cit.*, s. 62.

Wnioski końcowe

Widzimy więc pewną sprzeczność (jeśli nie schizofrenię) w podejściu do teorii i polityki *queer* w ramach tej samej organizacji (czy pism) oraz współpracujących z sobą ludzi. Choć wielu aktywistów LGBT w Polsce zna teorię *queer* i ją popiera, istnieje silna tendencja – widoczna w realizowanych postulatach politycznych – by w praktyce żądać równouprawnienia i tolerancji, odwołując się do *coming outu* i polityki tożsamości opartych na naturalistycznej koncepcji orientacji seksualnej (np. jako biologicznie uwarunkowanej/danej), co w kontekście przytoczonych tu rozważań stanowi trochę politykę „zawracania kijem Wisły”. Rodzi to pytania: Dlaczego uznano to za bardziej skuteczną strategię? Dlaczego, jak w przypadku działalności KPH, znając *queerowe* podejście do polityki tożsamości, a nawet prowadząc kursy „teorii queer”, w praktyce zapomina się o wątpliwym charakterze tożsamości homoseksualnej i buduje politykę tak, jakby nigdy nie podano jej w wątpliwość? Dlaczego nietożsamościowe podejście, które proponuje teoria *queer*, okazuje się gorzej przemawiać do polskich aktywistów LGBT niż poprzedzające ją podejście tożsamościowe? Co gorsza, to teorię *queer* i jej „wyznawców” oskarża się o umniejszanie politycznej siły ruchu, zamiast przemyśleć być może nieskuteczne strategie, szczególnie widoczne w ocenie ruchu przez samych zainteresowanych wyłaniającej się z raportu Krzemińskiego³⁴.

Przykład KPH ilustruje obecną szerszą tendencję wcześniej już wspomnianego pomieszczenia idei i pojęć wziętych z różnych okresów rozwoju zachodniego ruchu. Uwidacznia wzrastające pęknięcie/rozdarcie pomiędzy teorią a praktyką, to znaczy teoria *queer* zostaje uznana za interesujące podejście badawcze, a jej pojęcia nawet wkraczają do głównego nurtu (np. heteronormatywność), a jednocześnie w oczach wielu aktywistów zostaje odrzucona jako akademicki snobizm i wymówka, by nie udzielać się politycznie.

Z drugiej strony należy się zastanowić nad tą przedziwną koegzystencją/pomieszczeniem podejść, taktyk, strategii. Czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z tego samego typu polityką tożsamościową, skoro przefiltrowana ona została przez przynajmniej pobieżne włączenie głosów krytycznych? Jeśli odwołamy się do Butlerowskiej idei performatywnego powtarzania, to wiemy, że niesie ono potencjalne możliwości zmiany. Być może to, co jest powtarzane/powielane w ramach politycznych strategii polskiego ruchu LGBT, ujawnia fałsz oryginału, wskazując na wagę partykularnych jego wersji? Czyni go jednym z wielu, zamiast tym jedynym i szczególnym. To pomaga nam dostrzec, że zachodni model rozwoju polityki seksualności jest przypadkowy i nie wyznacza, jak myśli wielu po obu stronach „różowej kurtyny”, uniwersalnego kierunku, w jakim ma podążać ruch w innych rejonach świata. Można bowiem zauważyć, że nawet jeśli mamy w Polsce odwołania do polityki tożsamościowej przypominającej tę prowadzoną na Zachodzie, to jednak tożsamość ta jest, przynajmniej w teorii, mniej wykluczająca, niż to miało miejsce w latach 70., i zainfekowana związanym z teorią *queer* podważaniem ujęć tożsamościowych. Polski ruch LGBT posługuje się (używa, ale też być może świadomie gra) w swojej codziennej walce różnego rodzaju narzędziami retorycznymi i strategiami, odwołując się do standardów unijnych,

³⁴ I. Krzemiński (red.), *op. cit.*

dyskursu praw człowieka, ale też teorii i praktyki *queer* w zależności od tego, jakie cele chce osiągnąć, z kim ma do czynienia etc. To, moim zdaniem, znacząco zmienia powszechną dość na zachodzie narrację na temat postępu i osiągnięć w polityce LGBT, którą spowalniają kraje z Europy Środkowo-Wschodniej. Należy teraz tylko rozpoznać siłę lokalnych narracji, ich paradoksalną postępowość, by nie oglądać się wstecz czy też dreptać w miejscu, ale dumnie podążać naprzód, wypracowując strategie adekwatne do potrzeb czasu i miejsca.

Joanna Mizielińska

Ideas Lost in Time: LGBT Politics vs. Queer Theory and Practice in Poland and in the ‘West’

The text explores ways in which “Western” ideas of LGBT and queer politics travel and are nested in Poland. I am here particularly interested in the functioning of the notion of time. I claim that Polish LGBT activism cannot be simply categorised as “identitarian” or “queer,” because it exists in much different geo-temporality than that of “the West.” I focus on Campaign Against Homophobia, the largest and best-know Polish LGBT organisation. Their choice of strategies and discourses can be considered a certain queer mixture of ideas as represented through various historical stages of Western LGBT activism. I will explore reasons for this. Upon the emergence of LGBT activism in Poland in the 1990s, “Western” ideas were unanimously applied without much attempt at understanding their cultural and historical context. At one point in the Polish history, “Western time” simply took over, becoming a “universal time” for both the West and CEE. However, what is continuity from the Western perspective, here is a knotted and de-historicised cultural phenomenon – as much imposed as welcome – of which Polish LGBT activists and academics are trying to make sense. Thus, rather than repeating dominant discourses of CEE trying to “catch up with” Europe, I intend to look into much finer processes of weaving and sawing geo-temporal realities into Polish LGBT activism.

Key words:

queer theory, representation of queer theory in Poland, queer theory and gay and lesbian studies, LGBT movement in Poland



Magdalena Saryusz-Wolska¹

Uhistorycznienie nauk o kulturze – niemieckie modele kulturoznawstwa

Kulturoznawstwo [Kulturwissenschaften] to zjawisko podwójne: z jednej strony pojmowane jest aktualnie jako projekt reformujący humanistykę [Geisteswissenschaften] lub następujący po niej (...). Z drugiej strony to element tradycji, którego nie wytworzyły lata osiemdziesiąte czy dziewięćdziesiąte XX w. W niemieckim kręgu językowym jest obecny od ponad stu lat, nawet jeśli przeważnie był peryferyjnym, poznawczo ukrytym, a nawet politycznie prześladowanym nurtem życia politycznego².

W 2001 roku, przebywając na stypendium w Moguncji (wówczas jako studentka kulturoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego), podzieliłam się z jednym z wykładowców, profesorem literaturoznawstwa, spostrzeżeniem, że nie mam możliwości studiowania tam mojego macierzystego kierunku, lecz muszę dobierać przedmioty z oferty wielu instytutów. Mój rozmówca wyraźnie się ucieszył i sprezentował mi pierwszy numer czasopisma „KulturPoetik”, które wtedy zaczęło się ukazywać, polecając mi do lektury artykuł Manfreda Engela *Kulturwissenschaft/en...*³ Przekonana, że kulturoznawstwo jest dyscypliną o równie solidnym

statusie ontologicznym jak wszystkie inne, nie rozumiałam radości profesora z braku takiego kierunku na uniwersytecie w Moguncji i nie do końca pojęłam sens wspomnianego artykułu. W swej studenckiej naiwności byłam przekonana, że kulturoznawstwo jest tym, czego nauczano nas w Łodzi, czyli dość precyzyjnie zakreśloną nauką o wybranych praktykach medialnych (w owym czasie kursy fakultatywne prawie nie istniały, filar studiów stanowiły przedmioty literaturoznawcze i ogólnokulturowe, mogliśmy natomiast wybierać między teatrem a filmem). W Niemczech natomiast model studiów, który znany był mi z rodzimej uczelni, podporządkowany był (i jest nadal) szeroko pojętemu medioznawstwu. Mieści ono w sobie nie tylko badania mediów masowych, elektronicznych, cyfrowych etc., ale także elementy filmoznawstwa, teatrologii czy literaturoznawstwa. Na temat istoty kulturoznawstwa zaś od dwóch dziesięcio-

geschichtliche Literaturwissenschaft, „KulturPoetik” 2001, nr 1 (1), s. 8–36.

- ¹ Za pomoc w pracy nad tekstem dziękuję Monice Skrzypkowskiej i Dominice Gortych. Wyrazy wdzięczności składam też Tomaszowi Majewskiemu i Annie Zeidler-Janiszewskiej za ich uwagi i komentarze.
- ² L. Musner, G. Wunberg, Ch. Lutter, *Zum Geleit*, w: *Cultural Turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*, red. L. Musner, G. Wunberg, Ch. Lutter, Turia & Kant, Wien 2001, s. 7.
- ³ Por. M. Engel, *Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – Kultur-*

leci toczy się żywa debata – jednym z jej miejsc był moguncki uniwersytet. Dyskusja ta zrodziła jednak więcej pytań niż odpowiedzi, nie uporządkowawszy nawet fundamentalnej kwestii: czy kulturoznawstwo jest jedno (*Kulturwissenschaft*), czy jest ich wiele (*Kulturwissenschaften*)? A może jest tak rozmyte, że nie ma go wcale, jak wynika z artykułu Engela, i należałoby mówić raczej o kulturoznawczo zorientowanych dyscyplinach, na przykład o kulturoznawczym literaturoznawstwie?

Status kulturoznawstwa w Niemczech nie został od tamtej pory doprecyzowany, mimo że zorganizowano wiele konferencji poświęconych temu problemowi oraz wydano liczne publikacje. Na rynku funkcjonuje nawet kilka podręczników i leksykonów, ale przedstawiają one różne, nieraz wręcz wzajemnie sprzeczne koncepcje. Pewne jest tylko, że ciągła dyskusja na temat specyfiki niemieckiego kulturoznawstwa wpisana jest w jego funkcjonowanie. Przyglądając się z zewnątrz refleksji o kulturze prowadzonej przez naszych zachodnich sąsiadów, można jedynie pokusić się o tezę, że obecnie jej charakterystyczną cechą jest uhistorycznienie dyscypliny oraz jej przedmiotu.

Kulturoznawstwo – jedno czy wiele?

Specyficzna, historyczna perspektywa, która odróżnia niemieckie *Kulturwissenschaft(en)* od polskiego kulturoznawstwa czy anglosaskiego *cultural studies*, dostrzegalna jest już w sporze, czy należy używać tego pojęcia w liczbie pojedynczej, czy mnogiej. *Kulturwissenschaft* (jako dyscyplina naukowa w liczbie pojedynczej) nie jest

bowiem tym samym co *Kulturwissenschaften* (w liczbie mnogiej).

W 1990 roku ukazał się raport *Geisteswissenschaften heute* (Humanistyka dziś) autorstwa Wolfganga Frühwalda, Hansa Roberta Jaußa, Reinharta Kosellecka, Jürgena Mittelstraßa i Burkhardta Steinwachsa, którzy na zlecenie zachodniemieckiej Rady Naukowej przy rządzie federalnym oraz Konferencji Rektorów proponowali nowy model badań i kształcenia. Według nich idea *Geisteswissenschaften* jako szerokiego spektrum nauk humanistycznych uległa dewaluacji i na jej miejsce należy wprowadzić nauki o kulturze: *Kulturwissenschaften*. Pojemna kategoria kultury pozwala bowiem ująć zjawiska, które nie dają się podporządkować Diltheyowskiemu podziałowi na „nauki o przyrodzie” i „nauki o duchu”. „Nie istnieje żaden naukowy monopol humanistyki – piszą autorzy – ale związana z nią idea nauki nakazuje, by do najważniejszych zadań badawczych włączać autorefleksję jednostek i kultur”⁴. Silne instytucjonalne umocowanie tej propozycji dało impuls do otwarcia licznych instytutów kulturoznawczych i kierunków studiów o tym profilu, jakkolwiek wielokrotnie był to pretekst dla polityki oszczędnościowej: pod szyldem „kulturoznawstwo” redukowano zwykle kilka mało popularnych wśród studentów katedr humanistycznych w jedną.

Nie takiego efektu oczekiwali propagatorzy idei *Kulturwissenschaften* – chodziło im o zmianę paradygmatu, nie zaś o stworzenie ograniczonej przestrzeni, do której spychane będą wszelkie trudne do zaklasyfikowania lub małe i niedofinansowane dy-

⁴ W. Frühwald i in., *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*, Universität Konstanz, Konstanz 1990, s. 11.

scypiny humanistyczne. Nie sposób jednak wypracować konstruktywnego modelu nowego podziału nauk w sytuacji, w której do dziś nie ma zgodności, co tak naprawdę odrzucili autorzy *Geisteswissenschaften heute*. Hartmut Böhme, profesor kulturoznawstwa na Uniwersytecie Humboldtów i jeden z najaktywniejszych aktorów tej debaty, uważa, że nowy paradygmat stanowi reakcję na nieadekwatność Diltheyowskiego modelu *Geisteswissenschaften* (rzeczywiście, do niego autorzy raportu odwołują się najczęściej)⁵. Jörn Rüsen przypomina że termin *die Geisteswissenschaften* wprowadził w połowie XIX wieku Johann Gustav Droysen w książce *Historik*⁶, postulując ich religijno-teologiczny fundament⁷. Friedrich Kittler stoi z kolei na stanowisku, że koncepcją, z której wyrasta (i wobec której się przeciwstawia) kulturoznawstwo, jest Hegłowska wizja „nauk o duchu”⁸ – w XX wieku filozofia utraciła status dziedziny całościowo wyjaśniającej rzeczywistość symboliczną. Zgoda panuje jedynie co do tego, że współczesne *Kulturwissenschaften* stoją w opozycji wobec idealistycznego i holistycznego modelu

nauki, oczekując interdyscyplinarnych badań (to jeden z najważniejszych postulatów) i reakcji na przemiany nowoczesności.

Ewolucja dyscypliny

Samo pojęcie *Kulturwissenschaften* (na ogół w liczbie mnogiej) uformowało się w XIX wieku⁹, później odegrało istotną rolę w refleksji neokantystów (Heinz Dieter Kittsteiner wyprowadza paralelę między krytyką rozumu a krytyką kultury¹⁰) oraz w praktyce badawczej Georga Simmla. Jego nazwisko pojawia się na każdej liście prekursorów kulturoznawstw(a), mimo że podobną rolę pełni on w historii myśli socjologicznej. Simmlowskie inspiracje wynikają ze społeczno-historycznej analizy wybranych zjawisk, braku sztywnego systemu pojęciowego oraz krytycznego dystansu wobec poszczególnych fenomenów kulturowych. Oprócz Simmla intelektualny kanon dzisiejszych niemieckich podręczników do kulturoznawstwa tworzą przede wszystkim Walter Benjamin i Ernst Cassirer oraz Jacob Burkhardt i Aby Warburg. Nie bez przyczyny Warburg opatrzył swą bibliotekę przymiotnikiem *kulturwissenschaftlich*, a instytucja ta gromadziła najwybitniejsze osobistości humanistyczne swojej epoki. Mimo że współcześni autorzy wymieniają też wiele innych nazwisk (m.in. Erwina Panofskiego, Siegfrieda Kracauera czy nawet Sigmunda Freuda), prace tych pięcior-

⁵ Por. H. Böhme, *Kulturwissenschaft*, w: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, t. II, De Gruyter, Berlin–New York 2000, s. 356–359.

⁶ Fragmenty w polskim przekładzie: J.G. Droysen, *Historyka*, przeł. J. Kałużny, w: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, red. J. Kałużny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003.

⁷ J. Rüsen, *Ausblick: Sinnverlust und Transzendenz – Kultur und die Kulturwissenschaft am Anfang des 21. Jahrhunderts*, w: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, t. 3: *Themen und Tendenzen*, red. F. Jaeger, J. Rüsen, Metzler, Stuttgart–Weimar 2004, s. 533.

⁸ Por. F. Kittler, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, wyd. 2, Fink, München 2001.

⁹ Por. H. Böhme, P. Matussek, L. Müller, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2000, s. 11.

¹⁰ Por. H.D. Kittsteiner, *Vorwort: Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*, w: *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*, red. H.D. Kittsteiner, Fink, Paderborn 2004, s. 7.

ga uczonych przywoływane są najczęściej, gdy mowa o początkach niemieckiego kulturoznawstwa jako suwerennej dyscypliny. Dlatego za czas jej narodzin symbolicznie przyjmuje się epokę „około roku tysiąc dziewięćsetnego”¹¹. Fakt ten przyczynia się do opinii, że *Kulturwissenschaft* to przede wszystkim nauka o problemach nowoczesności. Klasyczna humanistyka bowiem – argumentował Odo Marquard podczas zgromadzenia niemieckiej Konferencji Rektorów w 1985 roku – jakkolwiek niezbędna we współczesnych procesach kształcenia, nie była w stanie dotrzymać kroku postępowi modernizacyjnemu¹².

Poza Simmlem i polemizującym z nim Cassirerem pozostali uczeni włączeni zostali do panteonu niemieckich kulturoznawców stosunkowo niedawno. Kulturoznawczy potencjał Benjamina, Kracauera czy Warburga dostrzeżony został w trakcie dyskusji na temat statusu nowej dyscypliny, jej metod i modelowych praktyk badawczych. Z dyskursu tego wyparto natomiast neokantowski rodowód kulturoznawstwa, czyli dorobek Wilhelma Windelbranda i jego ucznia Heinricha Rickerta, którzy pod koniec XIX wieku starali się uporać z problemami, jakie niósł Diltheyowski podział nauk. Rozprawę *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* Rickert opublikował w 1899 roku. Już w tym dziele pojawiają się idea historycznego charakteru pojęć kulturowych

i koncepcja historycznego kulturoznawstwa (*historische Kulturwissenschaften*)¹³. Tradycja filozofii kultury jest zatem trudna do przecenienia dla rozwoju idei *Kulturwissenschaften*, jakkolwiek w dyskusji na temat ewolucji niemieckiego kulturoznawstwa bywa często pomijana – główny nacisk kładziony jest na interdyscyplinarne sploty socjologii, historii sztuki, krytyki kultury czy literaturoznawstwa. Fenomen ten należy postrzegać na tle osłabienia XIX-wiecznych systemów filozoficznych, które dotąd zawłaszczały eksplikacyjną refleksję o – ukrytej pod różnymi pojęciami – kulturze.

Zainicjowane w pracach klasyków i kontynuowane (z przerwami) po dziś dzień rozproszenie badań i teorii kulturowych skłoniło Böhme do diagnozy o interdyscyplinarnym kulturoznawstwie jako „formie moderacji, medium porozumienia, czegoś w rodzaju sztuki wieloperspektywiczności”, która nie jest „pojedynczą nauką, lecz metapoziomem refleksji”¹⁴. Kittsteiner nazwał to „otwartym splotem nauk, które odnalazły się, by badać nowe zjawiska kulturowe, nieobejmowalne przez stare granice dyscyplinarne”¹⁵. Źródeł tego podejścia należy szukać w koncepcji Cassirera, o którym Jürgen Habermas pisał, że „podnosi kulturoznawstwo do poziomu, na którym nie da się ono odróżnić od filozofii form symbolicznych. Odmawia mu statusu nauki”¹⁶. Ten sposób refleksyjnego, krytycznego oraz

¹¹ Por. W. Frühwald i in., *Geisteswissenschaften heute...*, s. 175.

¹² Por. W.M. Seidel, *Kulturwissenschaften, Geisteswissenschaften, Humanwissenschaften. Eine kritische Einführung*, „Akademie-Journal” 2001, nr 1, s. 2–3. Polski przekład przemówienia Marquarda znajduje się w tomie: O. Marquard, *Apologia przypadkowości: studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994.

¹³ Por. H. Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1926 (wyd. 7), s. 78.

¹⁴ H. Böhme, P. Matussek, L. Müller, *Orientierung Kulturwissenschaft...*, s. 12.

¹⁵ H.D. Kittsteiner, *Vorwort: Was sind Kulturwissenschaften?...*, s. 8–9.

¹⁶ J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, „Philosophische Rundschau” 1967, nr 5, s. 11.

interdyscyplinarnego myślenia o kulturze zniknął jednak z niemieckiego obszaru językowego najpóźniej w połowie lat 30. XX wieku.

W okresie Trzeciej Rzeszy humanistyka podporządkowana została ideologii narodowo-socjalistycznej. Nauki o kulturze sprowadzono do koncepcji *Volkskunde*, która w rasistowskim duchu badała możliwości poszerzenia niemieckiego *Lebensraumu*. W 1933 roku Biblioteka Warburga została przeniesiona do Londynu, gdzie znajduje się do dziś. Na emigrację udali się też uczeni związani z Institut für Sozialforschung, kolebką szkoły frankfurckiej. Przez kolejne lata niemiecka refleksja o kulturze rozwijała się przede wszystkim poza granicami kraju.

Nazistowska *Volkskunde* skompromitowała badania kulturowe, skutkiem czego humanistyka niemiecka po 1945 roku potrzebowała ponad dwóch dekad, by odbudować interdyscyplinarną tradycję myślenia o kulturze. Nie sprzyjały jej także ówczesne trendy w badaniach międzynarodowych – powojenne dekady to okres, gdy rozwijają się przede wszystkim teorie społeczne spod znaku ujęć funkcjonalnych czy konfliktowych. W Niemczech tendencja ta zaowocowała pracami takich uczonych, jak Ralf Dahrendorf czy Jürgen Habermas (w cytowanym wyżej eseju dokonuje on zresztą przeglądu i rewizji dotychczasowej niemieckiej refleksji o społeczeństwie¹⁷).

Na bazie tego dorobku powstanie w latach 70. koncepcja historii społecznej (m.in. Hans-Ulrich Wehler, Jürgen Kocka), co odbija się też na badaniach kulturowych.

W kategoriach instytucjonalnych kulturoznawstwo odrodziło się dopiero w latach 60. w NRD, gdy w Berlinie Wschodnim i w Lipsku uruchomiono studia kulturoznawcze, kształcące kulturowe elity kraju¹⁸. W RFN natomiast pierwszy kulturoznawczy instytut powstał w połowie lat 70. na uniwersytecie w Tybindze. Ośrodek z *Volkskunde* w nazwie przekształcił się wówczas w Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft (Instytut Empirycznego Kulturoznawstwa im. Ludwiga Uhlanda – Uhland był XIX-wiecznym filologiem, urodzonym w Tybindze). „Empiryczność” tego podejścia oznaczała badanie fenomenów kulturowych za pomocą metodologii antropologicznej i etnograficznej, przede wszystkim obserwacji i wywiadów.

Przełomowym momentem w powojennych dziejach zachodniemieckiego kulturoznawstwa były rewolta studencka 1968 roku oraz następujące po niej rozluźnienie programów studiów humanistycznych. Swoboda w wyborze seminariów i kursów przyczyniła się do rozwoju interdyscyplinarnych teorii, łączenia różnych tradycji badawczych i metodologii. W tym okresie doszło też do „umiędzynarodowienia” refleksji o kulturze, głównie za sprawą intensywnej recepcji lewicowej myśli francuskiej, na czele z pracami Louisa Althussera, Michela Foucaulta i Pierre’a Bourdieu.

śła rozwój podejść interpretatywnych, ukazał się niedługo przed wydarzeniami 1968 r. i pod wieloma względami antycypował późniejsze przemiany humanistyki niemieckiej.

¹⁸ Por. H.D. Kittsteiner, *Vorwort: Was sind Kulturwissenschaften?...*, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*. Tekst Habermasa został opublikowany w wydawanym przez Hansa-Georga Gadamera i Helmuta Kuhna kwartalniku „Philosophische Rundschau”, jednak w gruncie rzeczy jest osobną, liczącą prawie 200 stron książką, która figuruje jako numer specjalny (Beiheft) w roku 1967. Dokonany przez niego przegląd nauk społecznych, w którym omawia nie tylko klasyków socjologii, ale też dorobek wybranych filozofów oraz podkre-

Okoliczności te sprzyjały pozytywnemu przyjęciu postmarksowskich badań kultury popularnej z kręgu brytyjskich *cultural studies*, przede wszystkim publikacji Raymonda Williama. Pojęcia dyskursu lewicowego uwolniły kulturę od kategorii symbolicznych i duchowych, wskazując jej uzależnienie od czynników społeczno-materialnych, takich jak klasa, płeć czy rasa. Materialność kultury zyskała także wymiar medialny – wówczas rozwinęła się refleksja o nośnikach i dyspozytywach, warunkujących funkcjonowanie badanych artefaktów. Kategoria „ducha” ostatecznie zaś straciła rację bytu, co w rekonstrukcji tego procesu podkreślali autorzy *Geisteswissenschaft heute*.

Jednak przedstawiciele niemieckich badań kulturowych relatywnie szybko (w każdym razie znacznie wcześniej niż uczeni francuscy czy anglosascy) odcięli się od lewicowego języka, a międzynarodowa popularyzacja podejścia sformułowanego przez przedstawicieli Center for Contemporary Cultural Studies w Birmingham sprawiła, że niemieckie *Kulturwissenschaft(en)* coraz częściej bywały definiowane w opozycji do zaangażowanej postawy brytyjskich badaczy:

Zważywszy na ten rozwój – mówiła Aleida Assmann podczas konferencji *The Contemporary Study of Culture* w Wiedniu w 1997 r. – od razu ujawnia się znacząca różnica między angloamerykańskimi *cultural studies* a niemieckimi *Kulturwissenschaften*. Te pojęcia nie odpowiadają sobie nawzajem, gdyż każde z nich ma osobną historię. *Kulturwissenschaften* nie oznacza praktyki politycznej, lecz paradygmat badawczy. Tutejsza debata o *Kulturwissenschaften* nie jest częścią konfliktów społecznych i akcji politycznych, lecz koncentruje się wokół od-

nowy perspektyw badawczych w krajobrazie naukowym¹⁹.

Orientacji w różnych koncepcjach nauk o kulturze nie ułatwia fakt, że w ostatnich latach coraz częściej dochodzi do zamiennego stosowania pojęć *Kulturwissenschaft* oraz *Kulturwissenschaften* – jeden ze sztandarowych podręczników, który obiecuje wprowadzenie do kulturoznawstwa (jako dyscypliny, której metody omawiane są w książce), posługuje się tym pojęciem w liczbie mnogiej: *Konzepte der Kulturwissenschaften*²⁰. Mimo że opracowanie to zyskało akceptację środowiska naukowego i jest często polecane jako podstawowa lektura dla studentów, wyłamuje się z ogółu niemieckich publikacji na ten temat. Przedstawia bowiem różne podejścia do kultury: semiotyczne, historyczne, socjologiczne, genderowe, komunikacyjne etc., nie wskazując na historyczne źródła kulturoznawstw(a). Tymczasem niemieckie warianty owej „dyscypliny bez dyscypliny”²¹ można definiować wyłącznie poprzez rekonstrukcję ich rozwoju w XX wieku.

Propozycje dydaktyczne

Obecnie można studiować kulturoznawstwo (przeważnie jako licencjat – Bachelor of Arts, w niektórych wypadkach też jako

¹⁹ A. Assmann, *Kulturwissenschaften im internationalen Vergleich*, „Akademie-Journal” 2000, nr 1, s. 21. Na temat różnicy między *Kulturwissenschaft* a *cultural studies* por. też: L. Musner, *Kulturwissenschaften und Cultural Studies. Zwei ungleiche Geschwister?*, „KulturPoetik” 2001/2 (1), s. 261–271.

²⁰ *Konzepte der Kulturwissenschaften*, red. A. Nünning, V. Nünning, Metzler, Stuttgart, Weimar 2003.

²¹ Por. *Kulturoznawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, red. W.J. Burszta, M. Januszkiewicz, Academia, Warszawa 2010.

dwuletnie magisterium – Master of Arts) na około 30 uniwersytetach w Niemczech. Podanie dokładnej liczby jest trudne, gdyż w niektórych wypadkach chodzi jedynie o specjalizację (*Schwerpunkt*), w innych z kolei o kierunek, który jest uzupełnieniem innego. Trzeba podkreślić, że kulturoznawstwo stanowi jedną z najbardziej plastycznych form studiowania, gdyż program nauczania zależy głównie od profilu naukowego legitymizujących go profesorów. Mimo tak dużej oferty dydaktycznej projekt zamiany nauk humanistycznych na nauki o kulturze nie powiódł się w pełni – wciąż równolegle obowiązują oba podziały, a kulturoznawstwo (w liczbie mnogiej) bywa platformą skupiającą badaczy o najróżniejszych zainteresowaniach, którym nie zawsze udaje się znaleźć wspólny język. O ile w niektórych ośrodkach (przeważnie takich, których tradycja nauczania kulturoznawstwa sięga kilku dekad wstecz – na przykład na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie czy na Uniwersytecie Eberharda Karola w Tybindze) udało się stworzyć wyrazisty profil badawczy i atrakcyjne programy studiów, o tyle w większości niemieckich uczelni studenci uczestniczą w kilku niezwiązanych ze sobą tak zwanych modułach.

Przedstawiciele rozproszonych *Kulturwissenschaften* argumentują, że silna dyferencjacja ich przestrzeni badawczej nie jest wcale konsekwencją chaotycznego łączenia dyscyplin, lecz wynika ze zróżnicowania samego przedmiotu badawczego, czyli kultury, a zestawiając w jednym programie studiów elementy literaturo- i medioznawstwa, historii sztuki czy różnych filologii, poszukują nowych dróg ożywienia Humboldtowskiego modelu wszechstronnego wykształcenia. Co ciekawe, nawet w tych nielicznych instytucjach, które promują wizję kulturoznawstwa

jako suwerennej dyscypliny, nie ukształtował się żaden kanon, który można by uznać za podstawowe lektury dla niemieckich studentów tego kierunku – powtarzają się wprawdzie nazwiska Benjamina, Cassirera, Warburga czy Simmla, a ujęcia współczesne porządkowane są przeważnie w logice „zwrotów kulturowych”²², jednak wybór tekstów oraz pozycji uzupełniających zależy od indywidualnych preferencji wykładowców. Model *Kulturwissenschaften* jako „interdyscyplinarnego pola refleksji” nie sprzyja bowiem kształtowaniu porównywalnych programów nauczania w różnych uczelniach. Bez wątplenia owa elastyczność dodaje temu kierunkowi atrakcyjności, ponieważ pozwala zarówno uczącym, jak i uczącym eksplorować własne fascynacje. Kiedy jednak dowolność w kształtowaniu programu idzie za daleko, podważony zostaje sens uruchamiania osobnych studiów kulturoznawczych, gdyż studenci pragnący zdobyć kompetencje w tym zakresie mogliby równie dobrze uczestniczyć w wybranych kursach z filozofii, historii sztuki czy literaturoznawstwa. Do niedawna zresztą taki sposób studiowania humanistyki był w Niemczech normą, obecnie natomiast – po przejściu na tak zwany system boloński – jest formalnie utrudniony.

Jednym ze sposobów wyjścia z tej patowej sytuacji jest koncentracja na dyscyplinach „kulturoznawczo zorientowanych” (*kulturwissenschaftlich orientiert*). Największy sukces odniosło „kulturoznawczo zorientowane literaturoznawstwo” – na międzynarodowych kongresach germanistycznych sekcja *Literaturwissenschaft als Kulturwis-*

²² Jedną z najpopularniejszych pozycji literaturowych jest książka D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2006.

senschaft cieszy się zwykle wyjątkowo dużą popularnością²³, a znakomita książka *Literatur und Kulturwissenschaften*, pod redakcją Hartmuta Böhmego i Klaus Scherpego, zyskała status pełnoprawnego podręcznika akademickiego²⁴. Nie sposób jednak precyzyjnie określić pola badawczego tej subdyscypliny. Stwierdzenie, że traktuje ona „literaturę jako część całej kultury”²⁵, nawet jeśli zostanie opatrzone rozbudowanym wyjaśnieniem, jedynie poszerza spektrum badawcze tradycyjnego literaturoznawstwa.

Z perspektywy dydaktycznej natomiast owe „orientacje kulturoznawcze” wydają się interesującą alternatywą wobec z jednej strony usztywnionego kulturoznawstwa jako pojedynczej „dyscypliny bez dyscypliny” oraz z drugiej: luźnego repertuaru różnych propozycji badawczych, sprowadzanych pod jeden dach. Pozwalają bowiem stworzyć pewien wspólny korpus metod i teorii, za pomocą których można mówić o różnych fenomenach kulturowych i medialnych. W odniesieniu do literaturoznawstwa Engel jako najatrakcyjniejsze wymienia: analizę dyskursu, New Historicism, krytyczne praktyki badawcze *cultural studies* czy ujęcia genderowe²⁶. Te i inne koncepcje, które swoim zasięgiem obejmują wiele obszarów kultury, można stosować nie tylko wobec tekstów literackich, ale też wobec obrazów, filmów, praktyk społecznych etc. Wówczas moglibyśmy mówić o kulturoznawczo zorientowanej historii sztuki, filmoznawstwie lub też o nowych podejściach w ramach antropologii kulturowej czy etnologii. Böhme

z kolei proponuje wyróżnić niektóre tematy i przedmioty badawcze, które swoim zasięgiem wykraczają poza zainteresowania poszczególnych dyscyplin (nawiasem mówiąc, czyni to w literaturoznawczym leksykonie). Należą do nich historie różnych mediów i relacji między nimi, badania nad obrazami (*Bildforschung*), problemy ukształtowane na bazie teorii semiotycznych czy sprawy cielesności i płciowości praktyk kulturowych²⁷.

Trzy warianty

Nie chcąc stwarzać wrażenia, że niemieckie kulturoznawstwo jest wyłącznie bliżej nieokreśloną dyscypliną, do której wrzucane są trudne do zaklasyfikowania prace humanistyczne i pomysły dydaktyczne, przedstawiam poniżej trzy warianty (w jednym wypadku można mówić o szkole), które ilustrują sposoby uprawiania *Kulturwissenschaft(en)*. (1) Badania pamięci kulturowej, (2) historyczne kulturoznawstwo oraz (3) dorobek wiedeńskich autorów są w mojej ocenie najciekawszymi przykładami współczesnej niemieckojęzycznej refleksji o kulturze. Ich zestawienie uwypukla też trzy najważniejsze cechy kulturoznawstw(a) w niemieckim kręgu językowym: interdyscyplinarność, czerpanie z tradycji badawczych, ukształtowanych na przełomie XIX i XX wieku, oraz – co najbardziej charakterystyczne – historyczność.

Badania pamięci kulturowej

Autorzy *Geisteswissenschaften heute* rozpoczynają systematyzację nauki od przypomnienia, że u źródeł oświeceni-

²³ Por. M. Engel, *Kulturwissenschaft/en...*, s. 8.

²⁴ *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, red. H. Böhme, K.R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1996.

²⁵ M. Engel, *Kulturwissenschaft/en...*, s. 21.

²⁶ Por. *ibidem*, s. 21–32.

²⁷ Por. H. Böhme, *Kulturwissenschaft*, w: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft...*

stwa. Zarówno podręcznik Nünningów, jak i swoisty elementarz Assmann przedstawiają *Kulturwissenschaft(en)* poprzez różne metody (np. analizę semiotyczną, społeczną, historyczną i in.) i tematy (np. ciało, czas, pamięć, tożsamość), wywodzące się przeważnie z badań literatury. Za sprawą tej proweniencji autorzy tego nurtu koncentrują się na zjawiskach pisemnych lub oralnych. Mimo że kultury pamięci w oczywisty sposób obejmują także wizualną sferę praktyk społecznych, to w publikacjach poświęconych kulturoznawczym badaniom pamięci prawie nie odnajdziemy ilustracji. Nie dziwi to jednak, gdy uświadomić sobie, że jej przedstawiciele pracują przede wszystkim z tekstami.

Wprawdzie popularność paradygmatu badań pamięci nie jest zjawiskiem wyłącznie niemieckim, to tylko w Niemczech jest on tak silnie związany z kulturoznawstwem (w Polsce na przykład większość badaczy pamięci ma korzenie socjologiczne). Dietrich Harth tłumaczy to bliskością terminów „kultura” i „pamięć” w pracach Jana Assmanna, które uruchomiły lawinę „pamięciologii” za naszą zachodnią granicą. „Jego pojęcie kultury oznacza organizację wiedzy, która jest gwarantem tożsamości społecznych”, a centralne kategorie „»kultura« i »pamięć« nie są tworamami historycznymi, lecz teoretycznymi, których zaleta polega na opisie kompetencji nie tylko pasywnych, ale i aktywnych”³⁴. Atrakcyjność tego podejścia wynika z nowego spojrzenia na historię mediów. Kulturoznawcze teorie pamięci rozwijają bowiem założenia szkoły z Toronto (szczególnie widoczne są in-

spiracje koncepcjami Waltera Onga i Jacka Goody’ego). Parafrazując slogan Marshalla McLuhana, zakładają, że *the medium is the memory*. W tym ujęciu historia pamięci jest pochodną kolejnych wynalazków komunikacyjnych: słowa, druku czy technik cyfrowych. Tego typu badania nie wpisują się jednak ani w tradycyjnie pojęte medioznawstwo, ani też w literaturoznawstwo, dlatego rama *Kulturwissenschaft(en)* wydaje się dla nich użyteczną alternatywą.

Historyczne kulturoznawstwo

Biorąc pod uwagę popularność badań pamięci kulturowej, można wysnuć przypuszczenie, że niemieckojęzyczne kulturoznawstwo jest – bardziej niż inne narodowe i językowe warianty tej dyscypliny – szczególnie wrażliwe na sprawy związane z przeszłością. O ile polskie czy anglosaskie podejścia koncentrują się w znacznej mierze na kulturze współczesnej, o tyle znacząca liczba niemieckich projektów obiera za przedmiot fenomeny historyczne. W ostatnich latach ukształtowała się wręcz nowa subdyscyplina: historyczne kulturoznawstwo. Jest ono reprezentowane przez kilka instytutów badawczych, wybrane uniwersytety oferują także studia na takim kierunku (m.in. Uniwersytet w Pasawie czy Uniwersytet Kraju Saary w Saarbrücken). Najbardziej widoczną instytucją, która postawiła sobie za cel promowanie tego obszaru badawczego, jest międzywydziałowy zespół uniwersytetu w Moguncji: Forschungsschwerpunkt Historische Kulturwissenschaft. Ta stosunkowo młoda inicjatywa zrodziła się w 2007 roku podczas jednej z historyczno-kulturoznawczych konferencji, formalnie zaś założona została w 2008 roku. W wydanej w 2010 roku książce *Historische Kultur-*

³⁴ D. Harth, *Das Gedächtnis der Kulturwissenschaften*, Dresden University Press, Dresden–München 1998, s. 110.

wissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven współpracownicy i partnerzy mogunckiego zespołu starają się zarysować szkielet nowej subdyscypliny badawczej. Lektura tomu unaocznia, jak poważnym problemem jest nieokreśloność niemieckiego pojęcia „kulturoznawstwo”. Nie ma bowiem jasności, czy moguncka koncepcja *historische Kulturwissenschaften* lokuje się w modelu suwerennej dyscypliny, czy nauk o kulturze jako ramy spajającej humanistykę. Jej autorzy zastrzegają, że większość badań prowadzonych w tym obszarze dotyczy kultur antycznych, średniowiecznych i nowożytnych³⁵, odcinając się w ten sposób od tradycji kulturoznawstwa jako nauki o nowoczesności. Jednocześnie w ogóle nie powołują się na wcześniejsze koncepcje historycznego kulturoznawstwa, jak choćby pionierski projekt Rickerta. W mogunckim przedsięwzięciu zadanie nakreślenia obszaru badań historycznego kulturoznawstwa powierzono historykowi starożytności, Manfredowi K.H. Eggertowi, który – rozważając niejasności samych pojęć *Kulturwissenschaft* i *Kulturwissenschaften* – proponuje następującą definicję:

Jako historyczne kulturoznawstwo można określić każdą naukę, która podąża za metodologią historyczną, lecz nie jest przywiązana do jednostronnego pojęcia historii, opartego na przykład na piśmienności czy polityce. Warunkiem jest raczej badanie człowieka historycznego wraz z całym spektrum jego uwarunkowań³⁶.

³⁵ Por. J. Kusber, M. Dreyer, *Einleitung*, w: *Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken, Perspektiven*, red. J. Kusber, M. Dreyer, J. Rogge, A. Hütig, Transcript, Bielefeld 2010, s. 9.

³⁶ M. Eggert, *Die Vergangenheit im Spiegel der Gegenwart. Überlegungen zu einer Historischen Kulturwissenschaft*, w: *Historische Kulturwissenschaft...*, s. 60.

Uzasadnione wydaje się pytanie: czym taka dyscyplina różniłaby się od historii kultury, zwłaszcza że jej metodologiczne standardy ma wyznaczać historia, nie zaś kulturoznawstwo? Zatarcia tych granic dowodzą prace znanej w Niemczech badaczki, Ute Daniel, w których historyczne kulturoznawstwo i historia kultury wyraźnie na siebie nachodzą³⁷. Co więcej, Daniel postuluje, by tak pojmowana historia kultury zajęła równie silną pozycję w krajobrazie naukowym, co historia społeczna (m.in. Wehler, Kocka), co ma prowadzić do odnowienia wyjaśniającej mocy pojęcia „kultura”³⁸. Świadectwem postrzegania idei historii kultury/historycznego kulturoznawstwa jako alternatywy wobec historii społecznej jest między innymi tekst Austriaka, Wolfganga Maderthanera, *Kultur Macht Geschichte*³⁹. Genezę omawianej tu subdyscypliny autor widzi między innymi w lewicującej historiografii, opisującej dzieje klasy robotniczej, i argumentuje, że bardziej adekwatne byłoby postrzeganie tej grupy jako pewnej formacji kulturowej, nie tylko społecznej. Ten typ refleksji nie zyskał jednak szerokiej akceptacji środowiska naukowego, a historyczne kulturoznawstwo ewoluuje dziś raczej w stronę nowej praktyki interpretacyjnej.

³⁷ Por. U. Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Surhkamp, Frankfurt am Main 2001.

³⁸ Ze stanowiskiem tym dyskutował Hans-Ulrich Wehler, jeden z założycieli historii społecznej. H.U. Wehler, *Ein Kursbuch der Beliebigkeit*, „Die Zeit” 2001, nr 31. Przebieg dyskusji omawia H. Uhl, „Kultur” und/oder „Gesellschaft”? Zur „kulturwissenschaftlichen Wende” in den Geisteswissenschaften, w: *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen...*

³⁹ W. Maderthaner, *Anmerkungen zur Genese einer historischen Kulturwissenschaft*, w: *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen...*

Wobec tych wątpliwości warto sięgnąć do innego projektu, który przedstawił Friedrich Jaeger w jednym z rozdziałów trzytomowego *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Koncepcja Jaegera jest silnie wpisana w tradycję kulturoznawstwa jako podstawowej dyscypliny humanistycznej, łączącej zatem perspektywy różnych dziedzin. Punktem wyjścia autor czyni przemianę w refleksji historiograficznej połowy XIX wieku (a zatem zaczyna jeszcze przed refleksją wspomnianych wyżej neokantystów), gdy Droysen sformułował ideę historyki, wedle której zadaniem badacza przeszłości jest nie tylko odkrywać i opisywać minioną rzeczywistość, ale także ją interpretować⁴⁰. Postrzeganie historycznego kulturoznawstwa przez pryzmat interpretacji jako centralnej metody wydaje się działaniem w pełni uprawnionym, jakkolwiek należy zwrócić uwagę na cele, jakie mogą przyswieceać takiemu działaniu. Istnieje bowiem zasadnicza różnica między interpretacją, która służy wyjaśnianiu minionej rzeczywistości wraz z jej społecznymi aktorami, mechanizmami komunikacji, relacjami władzy etc., a interpretacją, w której centrum stoi omawiany przedmiot czy dzieło. W tym drugim modelu lokują się także niektóre praktyki niemieckich badań wizualnych, jak *Bildgeschichte* czy *Bildwissenschaft*.

Jaeger odwołuje się do ewolucji definicji kultury i historycznych przemian w jej postrzeganiu, które także miałyby stanowić przedmiot tej subdyscypliny. W jego ujęciu refleksja prowadzona w ramach historycznego kulturoznawstwa ma przede wszystkim charakter teoretyczny – problem praktyk badawczych autor pozostawia na marginesie.

⁴⁰ Por. F. Jaeger, *Historische Kulturwissenschaft*, w: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, t. 2: *Paradigmata und Disziplinen*, red. F. Jaeger, J. Straub, Metzler, Stuttgart 2004, s. 520.

Z pomocą nie przychodzi także anglosaski model kulturoznawstwa – w zasadzie nie istnieje twór, który nazywałby się *historical culture studies* lub podobnie.

Wielość odpowiedzi na pytanie „czy jest historyczne kulturoznawstwo?” oraz młody wiek tej subdyscypliny pozwalają na pewne spekulacje dotyczące jej rozwoju. Jest prawdopodobne, że będzie ona funkcjonowała jako pewien odłam historii kultury, mniej podporządkowany rygorom metodologii historii niż pozostałe badania w tym zakresie. Wiele wskazuje też na to, że historyczne kulturoznawstwo nie zajmie się – w odróżnieniu od historii (włączając w to historię kultury) – rekonstrukcją minionych rzeczywistości, odpowiadaniem na pytanie, co działo się w przeszłości, lecz skoncentruje się na praktykach interpretacyjnych wokół dawnych artefaktów – zarówno tekstowych, jak i wizualnych.

Podejście historyczno-empiryczne

W dyskusji nad historycznym kulturoznawstwem alternatywne podejście przedstawił Lutz Musner z Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften w Wiedniu, które – co w tym kontekście nie pozostaje bez znaczenia – jest też jednym z ważniejszych niemieckojęzycznych ośrodków badań wizualnych⁴¹. W swym projekcie widzi on szansę na wyzwolenie badań kulturoznawczych spod dominacji modnych teorii, w których rzeczywistość społeczna sprowadzana jest

⁴¹ Por. *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, red. H. Belting, Fink, Paderborn 2007. Książka jest publikacją po konferencji *Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz*, która odbyła się w 2005 r. w IFK w Wiedniu, i zawiera m.in. dyskusję Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella na temat perspektyw studiów wizualnych.

do zjawisk językowych i dyskursywnych, a najczęściej przywoływanymi nazwiskami są Foucault, Barthes czy Derrida. Musner postuluje powrót do badania rzeczywistości społecznych, do analizy zjawisk kulturowych osadzonej w konkretnych realiach socjalnych. „Obrazy i narracje – pisze – nie odwołują się same do siebie, ale przy dokładniejszym spojrzeniu okazuje się, że »tłumaczą« stosunki społeczne na język formacji kulturowych»⁴². Ów wiedeński wariant kulturoznawstwa, który można bez obaw włączyć do diagnoz na temat nauki niemieckiej (względy językowe wymuszają wspólnotę lektur), wart jest szczególnej uwagi, gdyż wyprowadza współczesne badania kulturowe z pułapki nadmiernego rozteoretyzowania.

Wiedeńskim badaczem, który łączy dorobek badań pamięci z historycznym kulturoznawstwem oraz wykorzystuje bogaty materiał empiryczny, jest Moritz Csáky, obecnie profesor w Austriackiej Akademii Nauk i członek Rady Naukowej IFK. W książce *Das Gedächtnis der Städte* (Pamięć miast) omawia „sploty kulturowe” Wiednia i miast środkowo-europejskich około roku 1900⁴³. Dostarcza empirycznych argumentów do rozważań o związku pamięci, miasta i nowoczesności, utrzymując zarazem „medialny” paradygmat pamięci, bo ważnymi pojęciami są w niej: komunikacja, język, a także pismo. Zestawia z sobą różne źródła: od literatury i publicystyki po muzykę i kulinaria (można mu jednie zarzucić, że zbyt

mało miejsca poświęca ikonografii). Jednocześnie Csáky wykorzystuje bogaty materiał archiwalny, na przykład dane demograficzne. Równie silny jak wątki modernizacyjne jest motyw modernistyczny: autor podkreśla rolę bohemy i awangardy w kształtowaniu kultury Europy Środkowo-Wschodniej na przełomie XIX i XX wieku. Wśród wielu innych niemieckojęzycznych prac poświęconych pamięci miast Csáky jako jedyny wprowadza perspektywę porównawczą: konfrontuje rozpoznania płynące z analizy kilku miejsc. Równolegle rozwija narzędzia interdyscyplinarnej pracy, która buduje fundament pod jego definicję kultury, określanej przez niego mianem „przestrzeni komunikacyjnej” (*Kommunikationsraum*).

Przykład prac Csáky’ego – obok niego należałoby też wskazać na dorobek Musnera czy Heidemarie Uhl (także związanej wiedeńskim IFK) – pokazuje, że szkoła ta reprezentuje empiryczne podejście do historycznego kulturoznawstwa, skoncentrowane przede wszystkim na przemianach nowoczesności oraz wpisane w tradycję głównych prekursorów dyscypliny. U Csáky’ego widoczne są na przykład fascynacje klasycznymi pracami o modernizacji i urbanizacji, szczególnie wyraźne (mimo że trudne do bezpośredniego wyczytania z bibliografii) są inspiracje Simmlowskie. Ujawniają się one w społecznym i historycznym ukontekstowaniu analizowanych fenomenów kulturowych.

Podsumowanie

Specyfikę współczesnego *Kulturwissenschaft* (suwerennej dyscypliny w liczbie pojedynczej) najłatwiej określić, gdy zestawimy ją z polskim modelem. Anna Zeidler-

⁴² L. Musner, *Jenseits von Dispositiv und Diskurs. Historische Kulturwissenschaften als Wiederentdeckung des Sozialen*, w: *Historische Kulturwissenschaften...*, s. 75.

⁴³ M. Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2010.

-Janiszewska, zakreślając ramy rodzimego kulturoznawstwa, sięga do badań Mieczysława Porębskiego, dla którego „punktem wyjścia badacza [kultury] jest (...) »chwila bieżąca« i »sprawa«, która go szczególnie interesuje. To ze względu na nią cofa się do przeszłości, wykrawając z niej graniczny obszar, który synchronizuje z *naszą* współczesnością⁴⁴. Granice naszej współczesności są płynne i w zależności od potrzeby badawczej mogą ulegać znacznym przesunięciom. Zeidler-Janiszewska powołuje się tu na Edwarda Balcerzana, który pisze, że badacza kultury „nie obowiązują (...) podziały typu »wcześniej« – »później«, »przed« i »po« itd. Możliwe są w niej natomiast, ba: dopuszczalne, inwersje pogwałcające porządek czasowych następstw. (...) Utwór zrodzony wcześniej może być ciągle współczesny, a utwór zrodzony później może już współczesnym dziełem nie być⁴⁵. W ten sposób wyłania się wizja kulturoznawstwa, które bada nowoczesną kulturę w jej zmiennych ramach czasowych – niemieckie *Kulturwissenschaft* coraz wyraźniej natomiast odwraca się od współczesności.

W ciągu ostatnich kilku lat badacze zza naszej zachodniej i południowej (uwzględnwszy Austriaków) granicy coraz częściej zwracają się ku badaniom kultur historycznych, a w refleksji o rozwoju dyscypliny

podkreślają jej ponadstuletnie korzenie. Hartmut Böhme przedstawia nawet śmielszą tezę, pisząc, że „najstarszym pniem kulturoznawstwa jest antropologia historyczna”, której „źródła leżą w XVIII w.”⁴⁶ Charakterystyczną cechą tego nowego trendu, ujawniającego się zarówno w badaniach pamięci, jak i w analizach dawnych fenomenów kulturowych, są liczne praktyki interpretacyjne, łączenie najróżniejszych źródeł i ciągłe przekraczanie dyscyplinarnych granic. Ten ostatni fakt sprawia, że coraz trudniej jest rozgraniczyć między suwerenną *Kulturwissenschaft* a spajającymi inne dziedziny *Kulturwissenschaften*.

Na zakończenie trzeba podkreślić jeszcze jedno zjawisko, które charakteryzuje niemieckie (w zasadzie: niemieckojęzyczne) kulturoznawstwo: debata, którą otworzył raport z 1990 roku, wciąż trwa. Najwięcej prac na ten temat napisano na przełomie XX i XXI wieku (co można wyczytać z bibliografii do niniejszego tekstu), na tej fali powstało między innymi wspomniane we wstępie czasopismo „KulturPoetik”. Wciąż jednak publikowane są kolejne teksty i tomy. *Kulturwissenschaft(en)* nieustannie się redefiniuje/redefiniują, reaguje/reagują na najnowsze trendy i próbuje/próbują dokonać samookreślenia. Owe autorefleksyjne dyskusje są immanentną częścią niemieckiej nauki o kulturze. Artykuł ten jest zatem sprawozdaniem z dzisiejszego stanu rzeczy – w niedalekiej przyszłości pojawią się zapewne kolejne głosy na temat specyfiki kulturoznawstwa w Niemczech, prawdopodobnie też wyłonią się nowe nurty, spychając na margines obecne badania historyczno-kulturowe.

⁴⁴ A. Zeidler-Janiszewska, *Granice współczesności granicami „-znawstwa”? Kilka uwag o miejscach skrzyżowania badań kulturoznawczych z badaniami historyków*, w: *Kulturo-znawstwo...*, s. 29. Cytat wewnątrz cytatu pochodzi z: M. Porębski, *Granica współczesności 1909–1925*, wyd. 2, WAiF, Warszawa 1989, s. 9–10.

⁴⁵ Cyt. za: A. Zeidler-Janiszewska, *Granice...*, s. 33. Cytat wewnątrz cytatu pochodzi z: E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1972, s. 34.

⁴⁶ H. Böhme, P. Matussek, L. Müller, *Orientierung Kulturwissenschaft...*, s. 106.

Magdalena Kamińska

O tym, jak piętnaścioro naukowców przeszło *Mario* w lewo

Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej, red. Andrzej Pitrus, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, ss. 242.

Co oni tu trzymają? King Konga?
„Park Jurajski”

Jeżeli ten olbrzym się obudzi – wstrząśnie światem.

Napoleon Bonaparte

Od lat 90. XX wieku w środowisku akademickim coraz częściej słychać było głosy domagające się powołania dyscypliny, która zajęłaby się z każdym rokiem wyraźniej zaznaczającym swą obecność w kulturze fenomenem gier wideo. Narodziny *game studies* postawiły przed badaczami identyfikującymi swe zainteresowania z tą problematyką wymóg zbudowania autonomicznej metodologii, teorii badań oraz narzędzi badawczych. Prace te z pewnością nie zostaną sfinalizowane z dnia na dzień. Jednak jak wie każdy, kto zajmuje się dydaktyką akademicką, kolejne roczniki młodych ludzi wyrosłych przy komputerze i konsoli coraz częściej domagają się pilnej pomocy w poznaćcej penetracji tego właśnie wymiaru codzienności swojego pokolenia.

Niestety, na polskim rynku wydawniczym nadal brakuje publikacji wykładających teoretyczne i metodologiczne podstawy badań kulturowych i społecznych wymiarów gier, które można by w takich przypadkach polecać. Oczywiście w tej sytuacji najbardziej przydatny byłby klasyczny

podręcznik do *game studies*, ale zrozumiałe jest, że trudno byłoby go napisać w chwili, gdy badania te jeszcze wciąż raczkują, i to nie tylko w naszej części Europy. Na razie zespołowi autorów pod przewodnictwem Andrzeja Pitrusa udało się powołać do życia wyjątkowo jak na polskie standardy spójną pracę zbiorową, która nie pomija żadnego istotnego aspektu owych badań i może śmiało występować w roli takiego podręcznika.

W znamiennej zatytułowanym wstępie do tomu *Olbrzym wychodzi z cienia: gry wideo jako awangarda współczesnej kultury audiowizualnej* A. Pitrus jasno wyklada cel powstania tej książki. Było nim, po pierwsze, udowodnienie, że gry wideo są poważnym tematem badawczym, a po drugie – wykazanie, że ich popularność nie powinna być rozpatrywana w kategoriach plagi społecznej (s. VIII). Doskonale rozumiem zasadność zastosowania tego zabiegu retorycznego, gdyż sama byłam zmuszona odwoływać się doń, gdy dekadę temu rozpoczęłam własne badania nad Internetem. Zaskakujący jest fakt, że o ile twierdzeń o rosnącym społecz-

nym i kulturowym znaczeniu Internetu oraz istnieniu jego pozytywnych aspektów nikt już obecnie nie podważa, o tyle nadal często czyni się to w odniesieniu do gier wideo, chociaż dzielą one wspólną historię, a gry stanowiły wręcz forpocztę umasowienia sieci.

Zatem pomimo iż gry wideo są jednym z najdłuższych funkcjonujących fenomenów kultury cyfrowej, *game studies* są jedną z najmłodszych dyscyplin powołanych w celu jej badania. Dla najwcześniejszego etapu autonomizacji dyscypliny badawczej i legitymizacji jej przedmiotu charakterystyczna jest praktyka wykazywania aż do skutku, iż jest on wart wysiłku poznawczego. Skupienie się na tym zadaniu może wpływać na szybką dezaktualizację powstających prac, ale to etap niezbędny, by można było przejść na kolejny poziom refleksji. Fakt, że wszystkim autorom *Olbrzyma w cieniu* udało się w tej niełatwej sytuacji uniknąć popadnięcia w przesadny apologetyzm, świadczy o tym, że potrafią oni zachować profesjonalny dystans wobec obiektu, a tym samym, że ów „zerowy etap” mają już za sobą. Nie znajdziemy w tej książce mozolnych prób wykazania prawdziwości oczywistych twierdzeń, że granie w gry wideo nie prowadzi do psychopatii, socjopatii czy wręcz opętania; autorzy słusznie zakładają, że takowe byłyby marnowaniem czasu i energii, a rozmaitej maści „grofobi” i tak pozostałoby na nie obojętni. Można śmiało orzec, że pomimo iż polskie *game studies* wciąż pozostają na etapie formowania, *Olbrzymowi* udało się pomyślnie przenieść je przez wzburzone wody techno- i mediofobii na kolejny etap rozwoju.

Ostrożność wskazana przy tej operacji nie powinna jednak być aż tak daleko posunięta, aby hamować rozwój dyscypliny.

Nadmiar takiej przezorności wykazał Błażej Augustynek, którego tekst *Potencjał narracyjny gier wideo* został umieszczony jako pierwszy w tomie. Moim zdaniem (podobnie jak zdaniem wielu innych autorów tej książki, na przykład Andrzeja Pitrusa), autonomizacja gier wideo zaszła już o wiele za daleko, aby można było kwitować ich specyfikę określeniami, takimi jak „polifonia multimedialna”, „połączenie wszystkich dotychczasowych nośników”, „przeniesienie zasad” i „wypadkowa” charakterystycznych dla starszych mediów środków wyrazu (s. 1). Zrozumiałe, że to strategia w zamyśle autora legitymizująca *game studies*, jednak trafia ona w próżnię, ponieważ powinna łączyć gry wideo ze starszymi mediami jest już od dłuższego czasu przecięta. Paradoksalnie, świadomość tego faktu zawdzięczamy głównie wspomnianym „grofobom”, wielokrotnie podkreślającym autonomiczność i innowacyjność tej dziedziny rozrywki, gdyż lepiej służyło to celowi demonizacji społecznego oddziaływania gier wideo.

Podstawowym problemem *game studies* od chwili ich narodzin pozostaje kwestia związków gry z narracją, a w konsekwencji translacja rozumiana jako praktyka przekładu innych gatunków narracyjnych na gry i odwrotnie. Część badaczy całkowicie odrzuca możliwość nawiązania takiej relacji, inni, przeciwnie, traktują narracyjność jako jedną z cech konstytutywnych gier wideo. W tej sytuacji nie dziwi, że kwestia narracji powraca w niemal każdym tekście tomu. Augustynek podejmuje ów dyskurs, trafnie streszczając jego najważniejsze kontrowersje. Trudno jednak wnieść doń coś nowego, dopóki argumentacja opiera się na nieopartym badaniach imputowaniu graczom określonych motywacji („chęć przeżycia ciekawej historii będzie zawsze ograniczana

przez chęć (...) wygrania”, s. 2). Przejrzystość wywodu mać również fakt, że pojęcia narracji i fabuły nie są przez autora wyraźnie rozróżniane („Trudno się (...) zgodzić (...), że każdy przejaw działalności gracza tworzy fabułę”, gdyż „[w]iększość działań podejmowanych przez gracza nie jest działaniami narracyjnymi”, s. 2). Antidotum na to uproszczenie mogłoby stanowić odwołanie się do zasobów wiedzy teoretycznofilmowej dotyczącej możliwości subiektywizacji narracji i poznawczej interakcji widza z tekstem audiowizualnym. Pomogłoby to uniknąć utożsamienia gracza z protagonistą i awatorem („interaktywność, czyli możliwość wpływania na rozgrywane się wokół gracza wydarzenia”, s. 4), apriorycznego założenia istnienia pełnej identyfikacji między nimi (s. 6), a także stylistyczno-semantycznych potknięć w rodzaju: „Ta historia (...) [j]est jasno zdefiniowaną instancją autorską” (s. 17). Niepełna świadomość rozwinięć, uwikłań i relatywizacji kluczowego dla tekstu pojęcia, jakim jest narracja, stanowi właściwie jedyną, ale za to dość poważną jego wadę. Natomiast zajmujące w nim najwięcej miejsca uszczegóławiające omówienie klasyfikacji czterech charakterystycznych dla gier modeli narracyjnych – linearnego, rozgałęzionego, rozproszonego i emergentnego – jest interesujące i nadaje się do wykorzystania w dalszych badaniach.

Kolejny artykuł, *Miejsca zabawy. O przedstawieniach przestrzeni w grach wideo* Andrzeja Pitrusa, jest wolny od niedociągnięć poprzedniego. Autor skutecznie rozwiązuje wiele problemów poznawczych młodych *game studies*, nawiązując do teoretycznego dorobku innych mediów audiowizualnych ze szczególnym uwzględnieniem filmu. Pomaga mu w tym umiejętne wykorzystanie perspektywy historycznej. Wbrew

tytułowi artykuł dotyczy w większym stopniu właśnie historii gier aniżeli przedstawień przestrzeni w ich ramach, jest w dodatku dość krótki, lecz merytorycznie cenny i uporządkowany. Pitrus dostrzega zarówno intertekstualny wymiar gier wideo, jak i fakt, że „przestrzeń gry jest zjawiskiem samoistnym” (s. 27), nie zakładając przy tym pochopnie istnienia jakiejś zasadniczej sprzeczności między tymi dwoma ich aspektami. Fakt autonomizacji poetyki gier wideo nie oznacza bynajmniej, że do celów analizy jej elementów nie można wykorzystywać pojęć i narzędzi zrodzonych w polu teoretycznym innego medium. Wręcz przeciwnie, jest to zabieg wskazany i owocujący wzrostem analitycznej efektywności, pod warunkiem jednakże, że autor będzie umiał nadać mu jednoznacznie adaptacyjny charakter. Pitrus znakomicie sprostał temu zadaniu.

Również artykuł Jerzego Zygmunta Szei *Narracyjne gry fabularne i ich komputerowe odpowiedniki: między kulturą słowa a kulturą digitalną* łączy walory merytoryczne z przystępną, przejrzystą formą. Wydatnie pomaga w tym jasna artykulacja problematyki badawczej i wysoka świadomość zarazem potrzeby, jak i ryzyka towarzyszącego definiowaniu kluczowych pojęć *game studies*. Tekst ten, porównujący zróżnicowane modele narracji i kooperacji graczy funkcjonujące w grach wideo i grach fabularnych, ma charakter opisowo-sprawozdawczy i przeglądowy, niemal encyklopedyczny. Bynajmniej nie jest to jego wadą, sprawia natomiast, że można go rekomendować zarówno do celów badawczych, jak i dydaktycznych. Nawet zaś zdeklarowanym technofobom powinna przynieść satysfakcję finałowa konkluzja: „Narracyjne gry fabularne jeszcze przez pewien czas będą domeną (...) ludzi” (s. 38).

Kolejnemu artykułowi, *Sztucznej inteligencji w grach wideo* autorstwa Jana Argasińskiego, brakuje zalet poprzednich prac tomu. Pojęcia, takie jak inteligencja, symulacja czy sztuczna inteligencja, są ogromnie problematyczne definicyjnie, Argasiński traktuje je jednak jak w pełni intersubiektywnie zrozumiałe. Najwyraźniej pojmuje je przy tym w znaczeniu potocznym, skoro posługuje się wymiennie określeniami „inteligencja”, „świadomość”, „mózg”, „umysł”, „duch” (!), „myślenie” i „poznanie”, co stoi w sprzeczności z tradycją nauk filozoficznych, biologicznych i psychologicznych. Autor wymienia wprawdzie kilka hipotetycznych składowych definicji inteligencji (s. 43), nie powołuje jednak żadnego ich źródła (nawiasem mówiąc, bibliografia artykułu jest uderzająco uboga jak na tekst naukowy). Miary goryczy dopełnia fakt, że powyższych problemów można by było bez trudu uniknąć, gdyby tekst rozpoczął, nie zaś zakończył stwierdzeniem, iż wszystkie techniczne rozwiązania typu AI jedynie *wywołują wrażenie* inteligencji (s. 52). Przyjęcie potocznego rozumienia tejsze byłoby wówczas w pełni usprawiedliwione, a skądinąd pasjonujący opis owych rozwiązań zawarty w tekście miałby szansę rozwinąć się w kierunku bardziej owocnym poznawczo.

Na pełne uznanie zasługuje natomiast pasjonujące omówienie zazwyczaj pomijanego przez *game studies* fenomenu „graczy transgresyjnych” (s. 58) zawarte w artykule *Gracz, postać, osobowość i tożsamość* Katarzyny Prajzner. Z premedytacją łamią oni zasady, wypadając tym samym z ludologicznej definicji gracza, ich obecność jednak stanowi ważny czynnik formujący granice świata gry i lokujący go społecznie. Wielu badaczy gier ignoruje ich wkład, powinni oni jednak zadać sobie pytanie, czym

byłaby na przykład historia gier karcianych bez hazardu i szulerki. Wszelkie tego rodzaju „graniczne” i „nie dobre praktyki” budują ekscytujący klimat „giercowania”, współtworząc wciąż mało zbadane piętro kultury graczy i czyniąc ją – niezależnie od tworzywa i nośnika gry – tak atrakcyjną. Prajzner wnikliwie analizuje społeczną obecność gracza w dwóch aspektach: obecności osobistej i obecności środowiska, z której wynika wrażenie kontroli (s. 60). Uwzględnia przy tym nie tylko ludologiczny, ale również performatywny i poznawczy wymiar gry, przetwarzając, uspołniając i uzupełniając teorie innych badaczy (głównie Espena Aarsetha). Zachęcałabym autorkę do pójścia dalej w tym kierunku – może do dopełnienia precyzyjnie i klarownie wyłożonej, a inteligentnie modyfikowanej teorii badaniami własnymi? Z pewnością dysponuje ona nie tylko niezbędną do realizacji tego celu wiedzą, ale również wrażliwością.

Gamification. Jak rzeczywistość staje się grą cyfrową? Radosława Bomby zawiera zbiór fascynujących opisów przykładów tytułowego zjawiska „growienia” współczesnej kultury, anonsowanego w ostatnich latach zarówno przez licznych publicystów, jak i badaczy. Brak obecnej choćby w artykule Pitrusa perspektywy historycznej sprawia jednak, że autor w swoich diagnozach nieco się zapędza, traktując omawiane zjawisko jako totalnie innowacyjne, a ignorując na przykład wielowiekowe militarne wykorzystanie szachów, naukowe gier logicznych czy ekonomiczne gier hazardowych. Jako dowód lawinowego wzrostu znaczenia *gamification* w kulturze przedstawia na przykład *casusy* naliczania komuśkolwiek punktów w dowolnym kontekście (s. 77). Idąc tym tropem, można by uznać, że fakt, iż człowieka można „w realu” za-

strzelić, podobnie jak w *Counter-Strike*, to koronny argument świadczący o zdominowaniu kultury współczesnej przez gry wideo. Jednak podobieństwo formalne nie musi świadczyć o pokrewieństwie zjawisk. Można mieć również zastrzeżenia do kwitowania skomplikowanego antropologicznego zagadnienia ekonomii daru trzema linijkami z Cialdiniego (s. 77). Mimo to zaproponowaną przez Bombę typologię *gamification* (s. 88) oceniam jako trafną i nadającą się do analitycznego wykorzystania, zaś ogólną diagnozę wzrostu znaczenia gier w kulturze – jako jak najbardziej słuszną.

Lekturę kolejnego tekstu, *Gram, więc... kim jestem? Rola i funkcja gracza w relacji z medium ergodycznym* Bartosza Kłody-Staniecki, utrudniają potknięcia językowe („podzielił on graczy na cztery warstwy”, s. 94, „cyberteksty, czyli treści, które pozwalają na ich (...) własnoręczną kompozycję”, s. 97, „oparte na abstrakcji ciągi znaczeń”, s. 99 itp.). Mimo to artykuł zawiera sporo godnych uwagi spostrzeżeń. Kłoda-Staniecko podobnie jak Prajzner docenia rolę „gracza transgresyjnego” (s. 99), słusznie wskazując, że weryfikacja umiejętności w trakcie rozgrywki modyfikuje opis gracza, a zatem także jego cyberspołeczny status (s. 97), oraz rozwijając ciekawe porównanie gracza do reżysera (s. 100), które istotnie mogłoby pomóc w wyprowadzeniu *game studies* z impasu narratologicznego w stronę narratywizmu (s. 102). Również przedstawiona przez Kłode-Stanieckę typologia graczy, mimo że źródłowo odnosząca się do MUD-ów, czyli dziś już mocno archaicznych środowisk (s. 94), jest godna uwagi, choć zapewne wymagałaby ponownej weryfikacji i być może uaktualnienia.

Artykuł Marty Raczek, *Subwersywna rzeczywistość artystycznych gier – gry kom-*

puterowe jako inspiracja taktyk polskich artystów, w mojej opinii znacznie skuteczniej aniżeli wiele tekstów typowo polemicznych dowodzi, iż gry to poważny temat, szczególnie dobrze wpisując się w nakreślone przez Pitrusa cele publikacji. Wiedza autorki z zakresu historii sztuki pozwala jej osadzić omawiane zjawiska w systemie kultury, zamiast poddać się przedwczesnej być może ekscytacji ich rewolucyjnym potencjałem. Dzięki temu Raczek może zakwalifikować grę (ikonograficzną) jako konwencję charakterystyczną dla wszelkich sztuk wizualnych, a równocześnie trafnie wypunktować odstępstwa od tradycji, którymi skutkuje wykorzystywanie gier wideo jako tworzywa i środka wyrazu. Autorka wiąże ową specyficzną formę *gamification* ze społecznokrytycznymi ambicjami wielu artystów współczesnych, dochodząc do że wszech miar słusznego, a jednak niebanalnego wniosku, iż „pozornie rozrywkowy charakter tego typu projektów nie przekreśla ich potencjału krytycznego” (s. 114). Obszerne, obrazowe deskrypcje poszczególnych dzieł czynią poniekąd kronikarski tekst Raczek nie tylko tym cenniejszym merytorycznie, ale i zrozumiałym również dla osób, które nie są ekspertami w dziedzinie kultury artystycznej.

Anna Nacher przyzwyczyła już czytelników do swojej ogromnej erudycji. Również w artykule *Między grą a codziennością – mobilne gry w przestrzeni hybrydowej* nie rozczarowuje ich oczekiwań. Interesuje ją szczególnie proksemika kultury, a w jej ramach – obszary pograniczne, które jednak rozpatruje nie tyle pod kątem ich konwencjonalnie rozumianego potencjału transgresywnego, ile jako symptomatyczny, choć szczególny element procesu i systemu („[Z]mianie ulegają co najmniej dwa parametry kategorii przestrzeni w grach wideo:

po pierwsze, granice między przestrzenią gry a przestrzenią życia codziennego stają się znacznie bardziej problematyczne [...]; po drugie, podstawowy interfejs – stanowiący o możliwości eksploracji przestrzeni gry – w znacznie większym stopniu angażuje całe ciało gracza i jego zdolności ruchowe”, s. 117). Z racji takich, a nie innych zainteresowań poznawczych głównym tematem artykułu autorka czyni *pervasive games*, których twórcy starają się zaburzać granicę między tym, co realne, a tym, co przynależne do świata gry, podważając tym samym przekonanie, że grę można analizować w oderwaniu od jej kontekstów. Takie podejście pozwala na oryginalne naświetlenie kategorii immersji, szczególnie po implementacji pewnych jej wariantów w przestrzenie technologii mobilnych, co czyni je przestrzeniami hybrydowymi. Nacher oswaja je jako obszary wieloznacznie rozumianej kontroli, ilustrując tym samym, w jak nieprzewidywalne ścieżki skręca współczesna technika. Dzięki temu artykuł, podobnie jak i inne teksty tej autorki, jest nie tylko wartościowy poznawczo i inspirujący, ale stanowi też swoistą szczepionkę na technofobię.

Monika Górska-Olesińska w artykule *Playable poetry i gry komputerowe. Krytyczne negocjacje* po raz kolejny udowadnia, iż w pełni zasługuje na swoją pozycję czołowej ekspertki w dziedzinie e-literatury. Jak przystało na autorkę, której bliski jest świat nie tylko digitalnego słowa, wykazuje szczególną wrażliwość na semantyczne zróżnicowanie odcieni pojęcia gry. Jako jedna z niewielu badaczy używa go nie tylko w znaczeniu rozgrywki, ale także *performance'u* oraz czystej, przyjemnościowej zabawy. Podejście takie przynosi pozytywne konsekwencje w postaci odkrycia przed czytelnikiem wielu odmian frapujących tekstualnych hy-

brzyd. Godne uwagi jest również oryginalne naświetlenie zamiłowania wielu artystów do rozwiązań formalnych typu *vintage*, z którymi, jak się okazuje, bynajmniej nie stoją w sprzeczności innowacyjne koncepcyjnie i technologicznie rozwiązania w rodzaju fizjocybertekstów. Tekst zyskałby zapewne dodatkowo na przykładzie cytowanych fragmentów poezji, ale nie jest to zarzut; zdaje sobie sprawę, że tłumaczenie tekstów poetyckich to zadanie bardzo trudne, którego realizacji naukowiec ma prawo się nie podjąć.

Synergia anime i gier wideo Agnieszki Kamrowskiej stanowi ciekawe i sprawnie napisane opisowe studium z pogranicza *game studies*, kulturoznawstwa i japonistyki. Zbudowanie interdyscyplinarnej analizy angażującej się w problematykę komunikacji międzykulturowej nigdy nie jest zadaniem łatwym, w tym wypadku jednak wysiłki autorki zostały uwieńczone powodzeniem. Płaszczyzna globalnego rynku gier wideo okazała się efektywnym wspólnym mianownikiem dla opisu zróżnicowania tematycznego, które siłą rzeczy musi zawrzeć w sobie w ten sposób zaprojektowany tekst. Za pomocą omówienia kilku multimedialnych tytułów-przypadków Kamrowska trafnie ilustruje strategie realizacji globalnego sukcesu stosowane przez wytwórców japońskiej popkultury. Niewątpliwie należy ocenić je jako skuteczne: pomogły one zaważać wyobraźnią tysięcy ludzi na całym świecie, podążających dziś w ślad za nieskrępowaną fantazją Japończyków – „światowych liderów w produkcji *cool'*” (s. 165). Artykułowi zarzucić można jedynie to, że jego tytuł wprowadza czytelnika w błąd, gdyż niesłusznie wyklucza mangę, literaturę i film żywej akcji, którym poświęcona jest duża jego partia.

Przyznam, że niełatwo jest ocenić tekst Pawła Uherka *Szkolna gra*, odbiega on bowiem nie tylko stylistycznie, ale i merytorycznie od pozostałych artykułów tomu. Stanowi analizę „szkolnej gry w lekturę”, w ramach której „pozytywna ocena to zakończenie gry” (s. 167). Chwilami tekst ten brzmi niczym konwencjonalna skarga pedagoga na fakt, że „dzieci nie czytają”, a „przeżycia” ewokują w nich jedynie wytwory kultury popularnej, takie jak gry wideo. Autor ubolewa, iż „[s]zkolna i maturalna gra z tekstem” (s. 172) z braku czasu odnosi się tylko do jego fragmentów, które są tu utożsamiane z obrazowymi opisami. W ten sposób karczmą Jankiela z „Pana Tadeusza” staje się potencjalną soczewką immersji w tekst, stanowiącą nowe odczytanie romantycznej zasady „widzę i opisuję”, pozwalającej na rozkodowanie go na pojedyncze elementy. W wyniku tego procesu karczmą zyskuje... interfejs. Nie jestem do końca pewna, jakie poznawcze korzyści mają wynikać z zastosowania tej metafory, lecz chyba nawet sam autor staje wobec niej koniec końców bezradny, ponieważ ostatnie zdanie tekstu brzmi niczym usprawiedliwienie: „Szkodliwy jest jedynie bezrefleksyjny odbiór lub totalna abstrakcja” (s. 176). Jednak jego pomysłowość i erudycja niewątpliwie imponują. Tego rodzaju teksty naukowcy o nastawieniu teoretycznym powinni czytywać regularnie, aby wytrącać się z rutyny dziergania patchworków z żargonowych cytatów.

Nie można zaprzeczyć, iż gry wideo zawierają elementy literackie bądź paraliterackie. Należy jednak pamiętać, że rządzą się one przede wszystkim własnymi prawami, w związku z czym analizowanie ich za pomocą narzędzi właściwych literaturoznawstwu nie przynosi zazwyczaj oczekiwanych

wyników. Szkoda, że taką właśnie strategię przyjął Tomasz Majkowski w tekście *Złote runo. Gra wideo jako doświadczenie interpretacyjne*. Interpretuje on grę *Rise of the Argonauts* jako translację antycznej opowieści heroicznej o przygodach Jazona, szeroko omawiając jej odstępstwa i zgodności względem pierwowzoru (warto przypomnieć, że mit ten posiadał pierwotnie kilka sprzecznych wersji wtórnie uspołnionych przez nowożytnie kompilacje). W tym celu nie poprzestaje na szczegółowym streszczeniu gry, ale angażuje się w rodzaj introspekcyjnej hermeneutyki, zadając samemu sobie pytanie, dlaczego partycypacja w praktyce osnutej wokół tak „płaskiego” tekstu sprawia mu jednak przyjemność. Ostatnie zdanie artykułu stwierdzające, że w odróżnieniu od literatury gra wideo „stanowi w pierwszej kolejności zwierciadło, w którym przeglądam się jako czytelnik. I niewiele więcej mogę w nim zobaczyć” (s. 189), wydaje się świadczyć o tym, że nie uzyskuje pełnej odpowiedzi na swoje pytanie. Warto w tym miejscu podkreślić, że literaturoznawcze nachylenie *game studies* przynosi także pozytywne skutki: teksty Uherka i Majkowskiego są bardzo dobrze napisane.

W artykule Filipa Kondraka pt. *Alan Wake, czyli podróż do źródeł twórczości* nieco brakuje genologicznego tła, czyli próby zdefiniowania *survival horror* jako gatunku, rozumiem jednak, że takowy mógł być wycofany w trakcie redakcji, ponieważ zawiera go artykuł następny, poruszający tę samą tematykę. Podobnie zaś jak w poprzedzającym go tekście Majkowskiego nieco za dużo miejsca poświęcono w nim streszczeniu gry. Trudno również zrozumieć, dlaczego autor cytuje fragmenty scenariusza gry w języku angielskim, skoro nie zawierają one żadnych gier słów, których niepełne przetłumaczenie

odbiloby się ujemnie na treści. Deszyfracja symboliki zawartej w tytułowej grze poprzez klucz psychologii głębi jest natomiast ciekawa i oryginalna. Trochę szkoda, że autor cofa się przed ostateczną konkluzją, która musiałaby sprowadzić się do stwierdzenia, iż *Alan Wake* jest scenariuszem indywidualności zrodzonym z odmetów zbiorowej nieświadomości. Do takiego wniosku prowadzi bowiem nieuchronnie cała argumentacja artykułu, a samego Junga z całą pewnością takie *dictum* nie tylko nie zaszokowałoby, ale wręcz zyskało jego pełną aprobatę.

Michał Żmuda w artykule *Horror w grach komputerowych: poetyka grozy a gatunek survival horror* przedstawia wymieniony w tytule gatunek gry wideo jako kolejną formę „gry ze strachem” doskonale znanej kulturze XX wieku. Artykuł zawiera wiele trafnych uwag, skłania jednak również do polemik. Po pierwsze, Żmuda identyfikuje strach jako podstawową emocję, którą poprzez identyfikację z pozytywnym bohaterem ma wzbudzać tekst o nacechowaniu gatunkowym horroru. Nad tym twierdzeniem można dyskutować: identyfikacyjne wolty horroru są dobrze opisane na gruncie genologii filmu (w naszym kraju omawiał je na przykład Wiesław Godzic). Po drugie, opisane przykłady gier pozwoliłyby się zdefiniować również jako thrillery, gdyż zadania stawiane przed graczem mają ewidentnie charakter zagadek kryminalnych („Gatunek [...] koncentruje się na oddaniu uczucia osaczenia, bycia w ciągłym niebezpieczeństwie z małymi szansami na ocalenie [...], gracz kieruje postacią zmuszoną wy dostać się z zamkniętej przestrzeni lub pomieszczenia, rozwiązując przy tym zagadki i niszcząc wrogie istoty stojące na drodze do tego celu”, s. 207). Być może najprościej byłoby wykazać związki tych gier z horro-

rem przez wskazanie wyraźnych odwołań do jego klisz, szczególnie ikonograficznych. Natomiast uwagi na temat technik dezorientacji stosowanych w tego typu grach są bardzo trafne, podobnie jak wyróżnienie dwóch modeli tych gier: labiryntu i symulacji szaleństwa. Podobnie jak w przypadku artykułu poprzedniego temu również doskwiera brak przekładu cytatów, udaje mu się za to uniknąć pułapki nazbyt szczegółowego streszczenia gier. Podsumowując: tekst pobudza do dyskusji i wskazuje na obiecującą wnikliwość intelektualną młodego badacza.

Andrzej Pitrus w *Heavy Rain, Move Edition. Narracja w deszczu v.1.1* ponownie udowadnia, że ważna jest dla niego świadomość tradycji *game studies* oraz ich korzeni. Opisuje nie fabułę gry czy detale świata przedstawionego, lecz jej strukturę narracyjną, co jest zabiegiem cenniejszym poznawczo tym bardziej, że odwołuje się skutecznie do filmoznawczej (kognitywnej) wiedzy o narracji oraz tekście, co pozwala rozwiązać wiele problemów z aplikacją pojęć. Podobnie jak Prajzner, Pitrus umie tę wiedzę umiejętnie modyfikować, dostosowując ją do uwarunkowań innego pola przedmiotowego. Podchodzi krytycznie do pedagogicznej krytyki wpływu gier, które poprzez wytwarzanie dystansu mają rzekomo pozbawiać użytkowników ludzkich uczuć, udowadniając, dlaczego empatia jest niezbędna, by stać się skutecznym graczem. Demonstruje wreszcie, jak subtelne modyfikacje na poziomie struktury tekstu i narracji zmieniają doświadczenia grających, a także kulturę, czyniąc grę wideo praktyką w pełni autonomiczną.

W ostatnim tekście tomu, *The Night Journey Billa Viola*, Pitrus przedstawia studium przypadku artystycznego zawłaszczenia interfejsu gry. Aby móc wykorzystać w tytuło-

wym dziele konsolę jako nośnik-narzędzie, Viola odkrywczo wyeksplikował cechy konsolowej przestrzenności, wykazując, że nie tylko wierzy w możliwość immersji, ale nadaje przestrzeniom cyfrowym mistyczne znaczenie. Na tym przykładzie Pitrus ukazuje grę w bardzo oryginalnym kontekście, gdyż jako spadkobierczynię długiej linii awangardzistów filmowych najpierw pracujących w tworzywie analogowym, a później cyfrowym, zawsze jednak modyfikujących konwencje proksemiczne mainstreamowej kinematografii. Erudycja historycznofilmowa pozwala Pitrusowi wykazać, że legitymizacja traktowanych dziś jako „naturalne” form artykulacji przestrzeni w kinie przebiegała równie powoli i problematycznie, co adaptacja innowacji wprowadzanych przez gry. Pomaga mu w tym przywołanie pojęcia kamery wirtualnej, której pole widzenia wyznacza horyzont możliwości awatara i gracza.

Jak wynika z merytorycznej analizy zawartości książki *Olbrzym w cieniu*, najpilniejsze problemy stojące dziś przed *game studies* mają charakter przede wszystkim deskryptywny, diagnostyczny i definicyjny. Nie wolno przy tym zapominać o wadze relatywizacji i potrzebie różnicowania zależności między zjawiskami. Czas na demonstracje, eksplanacje, eksplikacje, a potem dowodzenie dopiero nadejdzie. Koncepcyjna jakość *Olbrzyma* pozwala żywić nadzieję, że wielu spośród autorów, których teksty złożyły się na omawiany tom, wniesie twór-

czy wkład również w następny etap rozwoju tej dyscypliny, stając się ekspertami w zakresie w pełni już usamodzielnionych badań nad grami wideo.

Poziom językowy współczesnych polskich tekstów naukowych często pozostawia wiele do życzenia. Oby wszyscy badacze komunikowali się z czytelnikiem tak sprawnie, jak czyni to większość autorów omawianej tu książki. Klasycznych potknięć redakcyjnych jest niewiele (jednym z nich jest brak ujednolicenia: gamifikacja czy *gamification*?). Natomiast drugą plagą tych tekstów są kalki i makaronizmy angielskie. Od tej bolączki *Olbrzym* nie jest niestety całkowicie wolny, a szkoda, ponieważ utrudnia to, nie zaś ułatwia – jak może niektórym autorom się wydaje – pełną recepcję zawartych w nim uwag i idei, tym samym utrudniając realizację celów książki. Trudno dociec, wedle jakiego klucza uszeregowano teksty, ale to już naprawdę kwestia drugorzędna; czy zresztą znawcy zjawiska hipertekstualności muszą zakładać, że książkę koniecznie trzeba czytać w sposób linearny? Artykuły są na wysokim poziomie merytorycznym, kilka spośród nich jest isticie znakomitych, jedynie paru mniej doświadczonych badaczy nieco się potyka, głównie zresztą erudycyjnie lub formalnie. Autorzy i redaktor *Olbrzyma w cieniu* mogą sobie pogratulować: udało im się wyjść obronną ręką z zadania napisania książki pionierskiej, co jest niemal równie trudne jak przejście w lewo *Super Mario Bros.*