

 <https://orcid.org/0000-0001-6646-8640>

Aldona Kobus

JAK NAWIEDZAJĄ LESBIJKI. HOMO-SPEKTRALNOŚĆ, TOŻSAMOŚĆ I TRAUMA W NIEZALEŻNYCH PODCASTACH *MIDNIGHT RADIO* (2018) I *WEAVER* (2021)

Lesbian Hauntings: Homo-spectrality, Identity and Trauma in Independent Podcast *Midnight Radio* (2018) and *Weaver* (2021)

Abstract: The article presents the spectralisation of lesbian desire, i.e., the discursive production of the social invisibility of lesbians, through its presentation in two podcasts: *Midnight Radio* (2018) by Bobbie Parker and *Weaver* (2021) written and performed by Newton Sweeney. The issue of spectralisation combines uncanny studies with queer theory, developing the concept of the queer subject as a phantom emerging in heteronormative culture through the social repression of queerness (the process known as homo-spectrality). In this context, the podcast format is particularly interesting as a derivative of radio, a medium historically predisposed to telling ghost stories (or conveying the voice of a ghost). The analyzed titles illustrate the social mechanism of spectralisation and offer a significant reinterpretation, as they base the production of the spectre not on the psychological mechanism of repression but on the desire for preservation, maintenance, and love.

Keywords: podcasting, homo-spectrality, hauntology, uncanny, *Midnight Radio*, *Weaver*, lesbianism

Głosy zza grobu w twoim domu. Widmowość mediów

Podcasting stał się ważnym segmentem rynku medialnego, a co z tym idzie, przedmiotem badań wyłaniającej się w ramach medioznawstwa dziedziny *podcast studies*. Szacuje się, że w 2023 roku ponad 460 milionów ludzi na świecie słuchało podcastów; oznacza to, że co czwarty użytkownik Internetu to aktywny słuchacz, a liczba

dostępnych tytułów wynosi około 4 milionów¹, chociaż ze względu na specyfikę medium – możliwość publikacji plików audio na stronach internetowych i w aplikacjach, a nie tylko na wyspecjalizowanych platformach streamingowych w rodzaju Apple Podcast czy Spotify – poznanie dokładnej liczby nie jest możliwe. Dario Llinares stwierdził, że „podcasty kierują się subkulturową logiką”², demokratyzując instytucje i gatunki radiowe, co przesądza o ich popularności. W istocie produkcja podcastu jest względnie dostępnym (finansowo i technologicznie) przedsięwzięciem. „Subkulturowa logika” przejawia się jednak nie tylko w formach, lecz także w tematach: podcasty stanowią prężnie rozwijającą się sferę queerowej³ popkultury, umożliwiając queerowym twórcom wypowiedzenie się i znalezienie szerszej grupy entuzjastycznych odbiorców. Emilia Ferreyra dowodzi, że *podcasting*, znajdując się poza systemem nieoficjalnej cenzury obyczajowej mainstreamowych mediów, dostarcza lepszej (bardziej złożonej i realistycznej) reprezentacji medialnej. Wynika to z faktu, że we współczesnym podcastingu występuje szereg pierwszoplanowych postaci znajdujących się na queerowym spektrum tożsamości, w tym takich, które rzadko pojawiają się w kulturze popularnej (transpłciowych, niebinarnych, aseksualnych itd.), często łącząc tożsamości queerowe z innymi mniejszościowymi i dyskryminowanymi grupami oraz oferując odbiorcom niebiałe i neuronietypowe postaci queerowe, z którymi mogą się utożsamiać w różnych aspektach⁴. Tym samym *podcasting* realizuje niezwykle istotny postulat queerowej polityki – zwiększania społecznej widzialności osób queerowych.

Przedmiotem badań w niniejszym tekście będą dwa podcasty: *Midnight Radio* (2018) i *Weaver* (2021). Chociaż powstały niezależnie od siebie, wykazują daleko idące podobieństwa: oba tytuły zostały wyprodukowane przez niewielkie zespoły

¹ J. Howarth, *Number of Podcast Listeners (2023)*, <https://explodingtopics.com/blog/podcast-listeners> (dostęp: 11.10.2023).

² D. Llinares, *Podcasting as Liminal Praxis: Aural Media, Sound Writing and Identity* [w:] D. Llinares, N. Fox, R. Berry (red.), *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 128. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od osoby autorskiej.

³ Używam pojęcia queer/queerowość w tym samym duchu, w jakim zostało ono zdefiniowane w rewolucyjnym pamfletcie *Queers Read This* z 1990 roku, tj. na określenie grupy społecznej i członków tej grupy, zdefiniowanych w takiej samej mierze przez ich sytuację społeczną (na którą składają się m.in. wykluczenie i homofobia) i podejmowane przez nich działania (społeczne i polityczne, w tym walkę o społeczną widzialność i prawo do bezpiecznego przebywania w przestrzeni publicznej jako osoba queerowa), co przez orientację seksualną (obiekt pożądania i/lub miłości). W tym sensie queerowość to więcej niż ogólny termin opisujący nieheteronormatywne orientacje seksualne; to próba stworzenia pozytywnej (a tym samym wywrotowej) tożsamości, niedefiniowanej w odniesieniu do heteronormatywności, tożsamości tworzonej świadomie przez podejmowane działania i podkreślającej element „dziwaczności” i „odmienności”, jaki wiąże się z oryginalnym znaczeniem terminu queer. Queerowość staje się tu przeciwieństwem neoliberalnej strategii asymilacyjnej postulowanej przez część ruchu gejowsko-lesbijskiego. Zob. Queer Nation, *Queers Read This*, pamflet z Pride Parade, czerwiec 1990, <http://www.qrd.org/qrd/misc/text/queers.read.this> (dostęp: 11.10.2023).

⁴ E. Ferreyra, *LGBTQ+ Representation in Fictional Podcast Series*, „Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture” 2022, nr 2 (66), s. 13–27.

liczące około pięciu osób (i trzech aktorów głosowych) i stanowią krótkie, 10-odcinkowe produkcje⁵. Co więcej, wykorzystują ten sam schemat fabularny, tj. opowieści o duchach, w których główną bohaterką jest zjawa przemawiająca do odbiorców (diegetycznych), a fabuła opiera się na rekonstrukcji tożsamości bohaterki jako ducha i jako lesbijki oraz ujawnieniu aktu homofobicznej przemocy, który wytworzył nawiedzenie. Tym samym oba tytuły wprowadzają interesujący społeczno-kulturowy komentarz na temat tożsamości lesbijskiej, znacząco łącząc ją z widmowością/spektralnością. Analogia pomiędzy duchem a lesbijką jest dobrze ugruntowana, zarówno w teorii queerowej, jak i w badaniach nad niesamowitością (*uncanny studies*) – pod tym względem artykuł oferuje kompilację tez i wniosków z prac niedostępnych na polskim rynku wydawniczym. Celem badania będzie więc prześledzenie, w jaki sposób widmowość i queerowość (szczególnie lesbijskość) łączą się ze sobą w ramach homo-spektralności, jak to połączenie wpływa na reprezentację lesbijskiej tożsamości, jakie dyskursy produkują to połączenie i jakie jest jego znaczenie społeczno-polityczne. Badanie zacząć należy jednak nie od treści, tylko od formy, tj. zauważyć, dlaczego podcasting stanowi medium historycznie predysponowane do prezentowania opowieści o duchach, tym bardziej że oba badane tytuły znacząco problematyzują proces słuchania.

Za początek ruchu spirytualistycznego często uznaje się maj 1848 roku, kiedy to siostry Fox oświadczyły, że komunikują się z duchem zamieszkującym ich dom. Rozmowa odbywała się za pomocą stukotów, których liczba kodowała określone litery lub słowa na podobieństwo kodu Morse’a. Od samego początku więc duch komunikował się za pomocą dźwięku. Także zaciemniony pokój, w którym później odbywały się seanse spirytystyczne, uprzywilejował zmysł słuchu i dotyku kosztem wzroku⁶. Chociaż zdjęcia z seansów, będące próbą uchwycenia materializacji ducha, stanowią istotny fenomen kulturowy, Aura Satz zauważa, że już od lat 70. XIX wieku wizualne dowody obecności zjawy zeszyły na drugi plan, a znacznie ważniejsze stało się zarejestrowanie dźwięku, bezpośredniej wypowiedzi ducha⁷. Wciąż stanowi to istotny element pracy współczesnych poszukiwaczy duchów, wyposażony w czynniki EVP (*Electronic Voice Phenomena*), rejestrujące dźwięki o nieznanym pochodzeniu. Satz stwierdza, że spirytualizm był ruchem niezwykle stechnicyzowanym, co przypisać można spektralnej strukturze samych technologii medialnych⁸, opartych na

⁵ Jednakże *Midnight Radio* to skończona produkcja, a *Weaver* udostępniło dotychczas jeden sezon z otwartym zakończeniem i obietnicą produkcji kolejnego sezonu, do tej pory (początek 2024 roku) niezrealizowaną.

⁶ A. Satz, *Typewriter, Pianola, Slate, Phonograph: Recording Technologies and Automisation* [w:] S. Mays, N. Matheson (red.), *The Machine and the Ghost: Technology and Spiritualism in Nineteenth to Twenty First Century Art and Culture*, Manchester University Press, Manchester–New York 2013, s. 41.

⁷ Ibidem, s. 42.

⁸ Widmowość mediów (*media spectrality*) stanowi przedmiot prężnie rozwijających się w ostatnich latach badań, będąc przy tym pochodną aktualnego zwrotu widmontologicznego. Za kluczowe w badaniach nad spektralnością mediów należy uznać stwierdzenie Jacques’a Derridy, że współczesne technologie

postępującym procesie odcieśnienia, niezależniących pisanie od ręki (stenograf, maszyna do pisania, klawiatura), a głos od ust (telegraf, fonograf, telefon)⁹. Telefon umożliwił przemieszczenie głosu w przestrzeni, przenosząc go na olbrzymie odległości w czasie rzeczywistym. Fonograf z kolei zniósł nie tylko ograniczenia przestrzenne, lecz także czasowe; wynalazek reklamował się m.in. jako sposób tworzenia audialnej „kroniki rodzinnej” – nagrywania głosów członków rodziny, do których będzie można powracać po ich śmierci, zachowywania głosu tak, jak fotografia zachowuje wizerunek. Istotną byłaby treść tego, co zostaje przekazane w wypowiedziach przodków – zapewnianie o miłości, wyznania, ostrzeżenia i przestrogi – a więc treści podobne do „wypowiedzi” duchów przywoływanych na seansach spirytystycznych. Marketing fonografu umożliwił widmontologiczną interpretację tej technologii, która stała się sposobem przekazywania głosu zmarłych¹⁰, podobnie jak spirytualizm¹¹. Odcieśniony głos – stukoty i trzaski podczas seansu spirytystycznego czy też wyznania przodka zapisane i odtworzone fonograficznie – staje się synonimem widmowej obecności. Stąd z gruntu widmologicznym hasłem jest „pozwólcie zmarłym mówić”¹², chociaż widmontologia zwykle bywa rozumiana przede wszystkim w kontekście dychotomii widzialności/niewidzialności, sposobu widzenia ukazującego to, czego nie ma, lub dostrzegającego to, czego być nie powinno, zgodnie z definicją widzialności zaproponowaną przez Avery F. Gordon jako „skomplikowanego systemu

medialne posiadają fantomową strukturę i zaproponowany przez filozofa termin „fantomatyczny” (połączenie fantomowości i automatyczności), stosowany do opisanie technologii cyfrowych, gdzie użytkownik pozbawiony jest najczęściej bezpośredniego dostępu do fizycznego nośnika (procesora, serwera). Widać tutaj, że o widmowości medium przesądza stopień odcieśnienia i zapośredniczenia (elementarnej cechy każdego medium), zob. J. Derrida, *Word Processing*, „Oxford Literary Review: Technologies of the Sign” 1999, nr 21 (1), s. 14–15. Warto jednak mieć na uwadze, że widmowy charakter ma również tak elementarna technologia jak pismo, umożliwiająca pośmiertną komunikację autorom, a także wytwarzająca szczególne napięcie wynikające z nieustannej nieobecności autora jako strukturalnej podstawy tego medium (zdolności tekstu do egzystowania w oderwaniu od autora). Szczególnie interesujące rozwinięcie teorii medialnej widmowości (spektralizacji zapośredniczenia technologicznego) można znaleźć w części trzeciej (*Ghost and the Machine: Spectral Media*) monografii zbiorowej M. del Pilar Blanco, E. Peeren (red.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury Academic, New York 2013; w pracy W. Haslem, *From Méliès to New Media: Spectral Projections*, Intellect Books, Bristol 2019, gdzie spektralność zostaje w ciekawy sposób połączona z archeologią mediów; na polskim gruncie ciekawe wątki dotyczące widmowości mediów pojawiają się w najważniejszych widmontologicznych publikacjach: A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015 i J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2014. Na potrzeby artykułu chciałabym ograniczyć się do wyartykułowania założeń teoretycznych widmowości mediów audialnych, tj. nagrywania i odtwarzania dźwięku.

⁹ A. Satz, *Typewriter, Pianola, Slate...*, op. cit., s. 40.

¹⁰ Ibidem, s. 49.

¹¹ Ibidem, s. 48.

¹² A. Kobus, *The Present of the Dead: Spectral Ideology in Altered Carbon* [w:] A. Kobus, Ł. Muniowski (red.), *Sex, Death and Resurrection in Altered Carbon: Essays on the Netflix Series*, McFarland, Jefferson, NC 2020, s. 171.

[społecznych i kulturowych] zakazów i zezwoleń”¹³. Odcieleśniony głos słyszany w radiu (lub w podcaście) ma więc spektralny kontekst; nieobecność bezpośredniego źródła dźwięku wywiera przeciwny efekt, czyli nie zamazuje, lecz podkreśla fakt, że głos pochodzi od kogoś¹⁴. Bezcielesny głos jest więc brakiem domagającym się wypełnienia, konkretyzacji, ucieleśnienia – widmową (nie)obecnością o niepewnym statusie ontologicznym, czymś, co jest i nie jest jednocześnie. Technologia rejestracji dźwięku to historyczne narzędzie, przez które zmarli mogą do nas mówić, a więc stanowi doskonałe medium do snucia opowieści o duchach, szczególnie kiedy to właśnie postać ducha przemawia bezpośrednio do odbiorców, jak w przypadku analizowanych tytułów.

Queerowa niesamowitość, czyli homo-spektralność i niemożliwe lesbijskie pożądanie

Spektralność czy widmowość stanowią aspekty niesamowitości (*das Unheimliche, uncanny*), Freudowskiego pojęcia opisującego czynnik wywołujący poczucie lęku i niepokoju w związku z dysonansem poznawczym, przez który to, co znajome i swojskie, staje się nagle obce i niezrozumiałe. Niesamowite sytuuje się więc w sferze ontologii, wprowadzając niewyjaśnioną dwuznaczność w funkcjonowania świata (a przynajmniej w jednostkowym postrzeganiu rzeczywistości). Widmo czy zjawia, uosobienie niesamowitości, cechuje się więc niejasnym statusem ontologicznym – jednocześnie istnieje i nie, jest i go nie ma. Freud tłumaczy poczucie niesamowitości pozostałościami w życiu psychicznym pierwotnego animizmu, okresu „kiedy Ja nie odcinało się ostro od świata zewnętrznego i od innych Ja”¹⁵. Innymi słowy, niesamowite to powrót wypartego, powracanie resztek (psychicznego osadu) po przeżytym okresie animizmu. Tym samym „niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym w życiu psychicznym, czymś, co wyobcowało się za sprawą pierwotnego wyparcia”¹⁶. Wyparcie jako obronny proces psychiczny funkcjonuje jednakże tylko w formie powrotu, zachodzi o tyle, o ile go nie ma (zawodzi, wyparte powraca i staje się widoczne), ma więc samo w sobie z gruntu

¹³ A.F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, s. 15.

¹⁴ Ciekawie koresponduje to ze wzrostem popularności podcastingu wśród odbiorców w okresie pandemii, gdy często pojawiały się opinie, że odbiór podcastu stanowi sposób na walkę z przymusową społeczną izolacją, oferując możliwość usłyszenia czyjegoś głosu w osamotnionym domu. Zob. A. Kobus, „Oceniam innych po tym, jak myją ręce”. Mechanizmy przystosowawcze oraz doświadczenie pandemii, *społecznego dystansu i izolacji w podcaście Our Plague Year (2020)* Josepha Finka, „Dyskurs i Dialog. Czasopismo Lepszej Debaty Publicznej” 2020 nr 4 (6), <http://dyskursdialog.org/pobierz-wydanie/> (dostęp: 11.10.2023).

¹⁵ Z. Freud, *Niesamowite*, przeł. R. Reszke [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 252.

¹⁶ Ibidem, s. 253.

widmowy charakter nieobecności. Niesamowite opiera się więc na dychotomii obce/znajome (*heimisch/unheimliche*) i obecne/nieobecne. Rosemary Jackson zauważa, że niesamowitość ma istotne znaczenie w kontekście społecznym i kulturowym, prezentuje bowiem pragnienia, które muszą pozostać wyparte, aby zachować ciągłość danej formacji kulturowej¹⁷: homofobicznego, patriarchalnego porządku społeczno-kulturowego, który releguje homoseksualne i queerowe pożądanie do sfery wypartego, niewidocznego, nie/obecnego. Homofobiczny dyskurs produkuje queerową niesamowitość przez zdefiniowanie queerowych podmiotów w kategoriach monstrualności albo widmowości. W kontekście niniejszej pracy istotny jest ten drugi przypadek, który Diana Fuss opisuje za pomocą pojęcia „homo-spektralności” (*homo-spectrality*) i który odnosi do społecznego procesu produkowania „fantomowych podmiotów [queerowych]” przez szereg praktyk dyskursywnych (m.in. tabuizacja) i politycznych (m.in. kryminalizacja) oraz do efektu tego procesu, jakim jest queerowy podmiot odcielesniony, wyparty i nieobecny¹⁸. W tym sensie każdy podmiot queerowy wychowany w homofobicznym, patriarchalnym społeczeństwie jest nacechowany niesamowitością, a jego społeczne funkcjonowanie wykazuje analogie do procesu nawiedzenia. Homofobia sama bowiem produkuje swoje potwory i upiory.

Fuss dochodzi do pojęcia homo-spektralności przez przyjęcie pewnych założeń co do metafizycznego podłoża podmiotowej tożsamości psychoseksualnej w zachodniej kulturze. Zauważa mianowicie, że tożsamość konstruowana jest na bazie strukturalnej opozycji pomiędzy tym, co pożądane, i tym, co zabronione, tym, co stanowi centrum kultury, i tym, co spychane jest na jej marginesy, wzorcem pozytywnym i jego negatywnym odpowiednikiem¹⁹, przy czym wzorzec pozytywny jest osiągalny tylko o tyle, o ile podmiot dystansuje się i odróżnia od wzorca negatywnego (jest się mężczyzną o tyle, o ile nie jest kobietą, osobą heteroseksualną o tyle, o ile nie jest homoseksualnym itd.). W efekcie kultura zachodnia warunkuje swoje procesy tożsamościowotwórcze – i tym samym znaczeniotwórcze – „w oparciu o logikę ograniczeń, marginesów, granic i zakazów”²⁰. Tego typu podejście podkreśla dyskursywny charakter ludzkich tożsamości społecznych, a także kruchy i niestały status uzyskanej przez jednostkę społecznej tożsamości. Fuss zauważa także, że tak rozumiany proces tożsamościowotwórczy, przez zastosowanie mechanizmów „alienacji, rozszczepienia i identyfikacji”, zawsze „produkuje Ja i innego, podmiot i przedmiot, świadome i nieświadome, wewnętrzne i zewnętrzne”²¹. Tym samym „nieczysty i nienaturalny” homoseksualista jest konieczny, aby wytworzyć tożsamość „porządnego i naturalnego” heteroseksualisty, co dobrze zresztą obrazuje sama historia seksuologii – pojęcie homoseksualności wyprzedza wprowadzenie terminu „heteroseksualność”

¹⁷ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, New Accents, London 1981, s. 70.

¹⁸ D. Fuss, *Inside/Out* [w:] D. Fuss (red.), *Inside/Out: Lesbian Theories/Gay Theories*, Routledge, London 1991, s. 3.

¹⁹ Ibidem, s. 1.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 1–2.

o jedenaście lat²². Jak podsumowuje sama Fuss: „heteroseksualność zabezpiecza swoją tożsamość i wzmacnia swoje ontologiczne granice przez to, co wydaje się być nieustannym zagrożeniem wtargnięcia ze strony swojego nieczystego innego, homoseksualności”²³. Tożsamości pozostają wobec siebie w stanie nieustannej ontologicznej zależności, co samo w sobie narusza kluczowy status granicy, ale też homoseksualność, jako wzorzec negatywny, konstruowana jest jako „jednocześnie mniej i więcej niż dopełnienie – mniej, bo oznacza raczej brak niż dodatek, i więcej, bo oznacza także dodatek do braku”²⁴. Homoseksualność istnieje i nie, jest i jej nie ma, czy też istnieje o tyle, o ile zagraża swoją fantomową (ontologicznie niepewną) obecnością heteroseksualności, tym samym podważając jej status ontologiczny. Jednocześnie heteroseksualność nawiedza homoseksualność w postaci nieustannej, konformistycznej presji społecznej²⁵. Widmo w tym ujęciu to najodpowiedniejsza czy najprzystępniejsza figura wyrażenia „kulturowego negatywu”, jakim jest homoseksualny swoisty antywzorzec tożsamościowy²⁶. Tym samym homo-spektralność staje się dyskursywnym ujęciem queerowej tożsamości wytwarzanej w kulturze zachodniej, a queerowe zjawy szczególną manifestacją procesów tożsamościowotwórczych opartych na wykluczeniu.

Sama figura ducha ma bogate i złożone znaczenie symboliczne, które pozwala rozbudować uwagi Fuss na temat homo-spektralności i pogłębić jej teorię. Tak jak Freud zdefiniował niesamowitość w odniesieniu do słów Schellinga, że jest to ujawnienie tego, co powinno pozostać w tajemnicy²⁷, tak opowieści o duchach (widmo, zjawa, upiór) ukazują to, co powinno zostać niewidoczne (zbrodnię, nadużycie, niesprawiedliwość). Eve Kosofsky Sedgwick właśnie homoseksualność nazywa „głównym sekretem [...] kultury”²⁸. Paulina Palmer z kolei analizuje analogię między duchem a podmiotem queerowym, jako że oba noszą znamiona ekscesu: duch przez przekroczenie materialnego wymiaru egzystencji, granicy pomiędzy życiem i śmiercią i zachwianie ontologicznego porządku, podmiot queerowy przez stonowanie niebezpiecznego nadmiaru (lub braku) w heteronormatywnym kontekście²⁹. Szczególnie ekscesywne jest pożądanie lesbijskie – lesbijski to „naddatek” w ramach heteroseksualnej ekonomii, definiującej kobiece pożądanie (o ile w ogóle dopuszcza się jego istnienie) jako bierne lub reaktywne, pobudzone wyłącznie za pomocą

²² Ibidem, s. 4.

²³ Ibidem, s. 2.

²⁴ Ibidem, s. 3.

²⁵ Ibidem. Warto tu zauważyć, że w związku z tym wszelkie strategie asymilacyjne grup homoseksualnych odczytywać można jako reakcję na spektralną obecność heteroseksualności, nawiedzenie przez heteroseksualność.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Z. Freud, *Niesamowite...*, op. cit., s. 240.

²⁸ E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead 1991, s. 71.

²⁹ P. Palmer, *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*, University of Wales Press, Cardiff 2012, s. 7.

impulsu aktywnego męskiego pragnienia. Tym samym w ramach heteronormatywnego, patriarchalnego dyskursu, lesbijska jest nie tyle podmiotem nawiedzonym – niesamowitym – ile wręcz niemożliwym.

Fantomowość czy widmowość lesbijskiego podmiotu leży u podstaw zjawiska społecznej niewidzialności lesbijek. Jak zauważa Joanna Mizielińska: „lesbianizm czy też szerzej relacje między kobietami są tolerowane tylko dlatego, że dla znacznej większości społeczeństwa tak naprawdę miłość (duchowa i cielesna), która tkwi u źródła owych relacji, nie istnieje i nie ma prawa zaistnieć”³⁰. Adrienne Rich w tym samym kontekście pisała o „wielkim milczeniu”, jakie obejmuje miłosne i seksualne relacje między kobietami³¹, a Elizabeth Meese stwierdziła, że „lesbijka to słowo pisane niewidocznym atramentem, widoczne tylko trzymane nad ogniem”³², co stanowi obrazową widmologiczną metaforę. Gejowskie pożądanie w ramach obowiązującego dyskursu jest marginalizowane i piętnowane, często penalizowane; lesbijskie pożądanie jest wręcz niemożliwe nie tylko do nazwania, jak „miłość, która nie śmie wymówić swojego imienia”, lecz także niemożliwe do pomyślenia, do zaistnienia jako kulturowy koncept – miłość, która nie ma imienia. Spektralizacja czy fantomowość lesbijek to skuteczne wymazywanie naszego życia z dyskursu społeczno-politycznego, bo jak być lesbijką w kontekście politycznym, w którym pożądanie między kobietami nie istnieje? Reprezentacja tego, co niewidzialne, nosi znamiona niesamowitości. Tak jak figura ducha przywołuje dychotomię widzialnego/niewidocznego, przeszłości/teraźniejszości, swojego/obcego, lesbijska jako niemożliwy podmiot społeczny opiera się na podobnej dychotomii widocznego/niewidzialnego, prywatnego/publicznego. Reprezentację lesbijskiego pożądania znamionuje także problem seksualnej fetyszizacji ze strony heteroseksualnych mężczyzn, gdzie lesbijski seks nie jest wyrazem pragnień queerowego podmiotu, ale zaspokojeniem voyeurystycznego fetyszu heteroseksualnego mężczyzny. Tutaj warto zauważyć szczególną predyspozycję podcastingu do reprezentacji kobiecego i lesbijskiego podmiotu; będąc medium audialnym, uniemożliwia działanie wizualnych bodźców, często kulturowo skonwencjonalizowanych i skodyfikowanych w oparciu o dominację męskiego spojrzenia (strukturalnego uprzedmiotowienia kobiecego ciała w mediach audiowizualnych)³³, staje się więc narzędziem upodmiotowienia marginalizowanych podmiotów przez to, że – dosłownie – oddaje im głos, umożliwia opowiadanie o sobie samych, tworzenie własnych narracji i autoprezentację. W dalszej części artykułu przejdę do bezpośredniej analizy reprezentacji lesbijskiego podmiotu w *Midnight Radio* i *Weaver*.

³⁰ J. Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006, s. 98.

³¹ A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* [w:] eadem, *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose*, Virago, London 1987, s. 38.

³² E. Meese, *Theorising Lesbian Writing: A Love Letter* [w:] K. Jay, J. Glasgow (red.), *Lesbian Text and Contexts: Radical Revisions*, New York University Press, New York 1990, s. 83.

³³ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach [w:] eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, Ha!art, Warszawa 2010.

Nostalgia – fantomowa obecność przeszłości

Midnight Radio to amerykański podcast zrealizowany według scenariusza Bobbie Parker; muzyka została skomponowana przez Morgana Jacksona, a logo zaprojektowane przez Em Broude. *Midnight Radio* pozostaje kluczowym tytułem w karierze twórców – internetowa obecność Parker nie ujawnia zaangażowania w inne projekty. Podobnie jak wiele innych niszowych podcastów, *Midnight Radio* bazuje na materiałach muzycznych i graficznych udostępnianych w Internecie na zasadzie dozwolonego lub licencjonowanego użytku, minimalizując tym samym koszty produkcji. Seria ukazywała się pomiędzy czerwcem a listopadem 2018 roku, epizody publikowano w dwutygodniowych odstępach. Obecnie dostępna jest w Spotify, aplikacji Podcast Go oraz na dedykowanej stronie internetowej.

Midnight Radio opowiada historię Sybil McIntyre (w tej roli Courtney Dietz), prezenterki w Martlet Radio, lokalnej stacji radiowej w niewielkim mieście Dawn Arbor. Sybil prowadzi nocny program, zaczynający się o północy, zapelniając fale radiowe opowieściami o samym mieście, zamieszkującej je społeczności i wspomnieniach z dzieciństwa, szczególnie jej przyjaciółach, Franku i Jenny. W pierwszym odcinku Sybil otrzymuje niespodziewanie list od anonimowej słuchaczki i odczytuje go na antenie, zapoczątkowując tym samym wymianę wiadomości między kobietami, która trwa przez następne dziesięć epizodów, zmieniając się stopniowo w miłosną korespondencję. W efekcie Sybil dowiaduje się, że nie żyje. Jest głosem prezenterki zamordowanej w 1952 roku, na długo przed narodzinami słuchaczki – Amelii (która zdradza swoje imię w liście czytany w czwartym odcinku). Sybil stanowi swoistą legendę miejską, opowieść o duchu (w) Dawn Arbor, gdzie czasem wciąż jeszcze można usłyszeć prowadzoną przez nią audycję, przeskakując pomiędzy kanałami radia po północy³⁴. To właśnie robiła Amelia przez całe swoje dzieciństwo i młodość: słuchała audycji Sybil. Romans między kobietami jest więc z gruntu niesamowity, przekraczając granicę pomiędzy życiem a śmiercią, przeszłością i teraźniejszością, cielesnym i eterycznym. Kluczowym pytaniem serii jest to, w jaki sposób Sybil została zjawą. *Midnight Radio* tematyzuje bowiem proces spektralizacji lesbijek, problem produkcji duchów w homofobicznej kulturze, odnosząc się przy tym do kategorii nostalgii. Co ciekawe, seria znacząco problematyzuje pojęcie nostalgii, wykraczając poza ogólnie przyjętą definicję nostalgii jako sentymentalnego stosunku do przeszłości czy „tęsknoty za tym, czego brakuje w zmienionej teraźniejszości, za tym, co nieosiągalne ze względu na nieodwracalny bieg czasu”³⁵. *Midnight Radio* doskonale ilustruje tezy Michaela Pickeringa i Emily Keightley co do podwójnej modalności nostalgii: niemożliwej do zaspokojenia potrzeby wynikającej z rozczarowania teraźniejszością³⁶ z jednej strony i rozpoznania istotnych elementów przeszłości, war-

³⁴ B. Parker, *Midnight Radio*, epizod 7.

³⁵ M. Pickering, E. Keightley, *The Modalities of Nostalgia*, „Current Sociology” 2006, nr 54, s. 920.

³⁶ Ibidem.

tych zachowania w teraźniejszości i przyszłości³⁷, z drugiej. Jak zauważają badacze, nostalgia może być melancholijna i utopijna³⁸.

Na poziomie formy nostalgiczne jest odniesienie do formuły programu radiowego, medium, z którego podcasting wyrasta i z którym wciąż dzieli wiele podstawowych wspólnych cech, ale od którego jednocześnie próbuje się radykalnie odciąć w poszukiwaniu własnej tożsamości³⁹. *Midnight Radio* trzyma się wiernie formuły audycji radiowej: zawiera otwierający dźwięk, głos spikera (w tej roli David McManus) zapowiadającego show Sybil i przerwę na reklamy w środku programu (wygłaszane przez Prezenterkę graną przez Cory Ensle). Seria nawiązuje wprost do estetyki Złotej Ery Radia (lata 20.–50. XX wieku), wprowadzając reklamy i zapowiedzi dostępnych w ofercie stacji audio dram w formatach charakterystycznych dla tego okresu. Pod wieloma względami *Midnight Radio* wyraża tęsknotę za radiem czy kulturą radiową, która już nie istnieje, przestała funkcjonować, jeszcze zanim podcasting zaczął redystrybuować formy i motywy kultury radiowej w cyfrowej formie, tym samym ją wskrzeszając. Nostalgia występuje tu więc w formie utopijnej, dążąc do aktualizacji elementów przeszłości. Klasyczny format radiowy staje się eksperymentalną, nietypową formą podcastingu. Eksperymenty formalne są w nim dość powszechne, podobnie jak tematyzowanie samego procesu dystrybucji i słuchania treści audio. Sybil prezentuje ideę „magii radia”, znoszącej dystans pomiędzy mówiącym a słuchaczem, mówiąc wprost do Amelii: „Gdziekolwiek jesteś, zamknij oczy. Jestem z tobą!”⁴⁰ i odwołując się do wspomnianej wcześniej technologicznej dychotomii (nie)obecności. Odcielesnienie głosu, jego dystrybucja za pomocą technologii radiowych i cyfrowych, staje się narzędziem jego uwszechobecnienia. Sybil nie nawiedza jednego miejsca – jest wszędzie tam, gdzie docierają fale radiowe.

Sybil jest nośnikiem utopijnej nostalgii. Nie wystarcza, że utknęła w przeszłości, nie zauważając upływu czasu, ale też nieustannie powraca do opowieści o własnym dzieciństwie i młodości, unikając rozmów o swojej domniemanej teraźniejszości⁴¹. W interesujący sposób Sybil łączy nostalgię z widmowością, pytając „czym jest nostalgia, jeśli nie miłością do duchów? Przeszłością i teraźniejszością zwartymi w uścisku?”⁴². Samą nostalgię można uznać za życie z duchami, czy też dyskursywną produkcję zjaw, pragnienie zachowania przeszłości (wyrażone w powtarzanej w podcaście zapewnieniu: „Martlet Radio – zawsze w eterze”), przeniesienia jej w teraźniejszość, innymi słowy: brak zgody na upływ czasu, zmianę i śmierć. Nostalgia stanowi umiłowanie przeszłości, osadzona jest na silnym – i pozytywnym

³⁷ Ibidem, s. 921.

³⁸ Ibidem.

³⁹ L. Dann, M. Spinelli, *Podcasting: The Audio Drama Revolution*, Bloomsbury Publishing, London 2019, s. 22.

⁴⁰ B. Parker, *Midnight Radio*, epizod 2.

⁴¹ Ibidem, epizod 7.

⁴² Ibidem, epizod 4.

– zaangażowaniu emocjonalnym, dlatego Sybil nie bez racji stwierdza, że „każda opowieść o duchach jest historią miłosną”.

Amelia reprezentuje diametralnie inny stosunek do przeszłości, będący efektem emocjonalnej traumy, jakiej doświadczyła w dzieciństwie i młodości. Dla Sybil powrót do Dawn Harbor z czasów dzieciństwa jest sposobem na ucieczkę od traumatycznych doświadczeń późniejszego życia. Amelia ucieka od Dawn Harbor, miasta, które ją odrzuciło⁴³. Nie znaczy to jednak, że kobieta jest wolna od nostalgii, odczuwa ją jednak wobec tego, co „nigdy jej się nie przydarzyło”⁴⁴. Jest to ciekawe stwierdzenie, podważa bowiem zakotwiczenie nostalgii w określonym czasie i miejscu, kładąc nacisk na emocjonalny stosunek i aspekt idealizacji, a także kolektywny, społeczny charakter pamięci kulturowej, tj. ogólnie dostępnych obrazów przeszłości⁴⁵. Obiektem nostalgii staje się wyobrażone, wyidealizowane „co by było gdyby”, przeszłość, jaka nie istniała. Nostalgia Amelii ma charakter melancholijny, przy czym podszyta jest resentymentem zarówno do przeszłości, której nie było, jak i do terażniejszości, która o niej przypomina.

W podobnym tonie Sybil wypowiada się o „duchu tego ciebie, który nigdy nie był”⁴⁶, tj. widmowym bycie niezrealizowanych potencjalnych możliwości swojego życia. Tego rodzaju odczuwanie nostalgii za życiem, którego się nie miało, produkowanie widm „siebie, którym mogłoby się być”, gdyby okoliczności były inne, to z gruntu queerowe doświadczenie, szczególnie dla queerowych podmiotów wychowanych w heteronormatywnej kulturze, gdzie rozpoznanie i zgłębienie własnej tożsamości jest znacznie utrudnione, a ekspresja queerowej tożsamości jest często możliwa po pełnym usamodzielnieniu się. Queerowe podmioty często przechodzą żalobę za utraconym czasem – dzieciństwa i młodości – w którym nie mogły być sobą lub nie były w stanie rozpoznać, kim są, a więc doświadczać swojego autentycznego życia. Poczucie straty produkuje widma tego, kim byśmy byli, gdyby homofobia nie cenzurowała i okaleczała naszego poczucia Ja. Osoby queerowe przechodzą więc żalobę po sobie samych, odczuwają melancholijną nostalgię wobec tego, co się nie wydarzyło, tj. dorastania w bardziej równościowym społeczeństwie. Oznacza to, że dyskursywna spektralizacja podmiotów queerowych w heteronormatywnym społeczeństwie nie jest jedyną formą wytwarzania homo-spektralności, ponieważ autospektralizacja również stanowi część queerowego doświadczenia, lecz nie jako mechanizm opresji, tylko narzędzie rozpoznania doznanej traumy, wyraz miłości do samej siebie i autoakceptacji. Doświadczenie straty dotyczy bowiem jedynie obiektów, w które dokonano emocjonalnej inwestycji⁴⁷, przejście żaloby po sobie samym jest możliwe tylko przy emocjonalnym przywiązaniu do samego siebie czy

⁴³ Ibidem, epizod 3.

⁴⁴ Ibidem, epizod 4.

⁴⁵ M. Pickering, E. Keightley, *The Modalities of Nostalgia*, op. cit., s. 922.

⁴⁶ B. Parker, *Midnight Radio*, epizod 5.

⁴⁷ Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kackowska [w:] K. Pospieszyl (red.), *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1991.

też pewnej wersji siebie. Zakres homo-spektralności można więc poszerzyć o specyficzne poczucie widmowej nostalgii za nie/obecną przeszłością: wyidealizowaną, nieistniejącą przeszłością queerowych widm.

Komunikacja pomiędzy Sybil i Amelią polega w znacznej mierze na skonfrontowaniu ich wizji przeszłości czy też postaw wobec przeszłości, idealizacji i demonizacji, nostalgii utopijnej i melancholijnej. Traumatyczna historia Amelii podważa wyidealizowaną, oficjalną historię Dawn Arbor, nostalgiczną „Americaneę” prezentowaną przez widmową audycję, stając się impulsem dla Sybil do zredefiniowania jej wizji przeszłości i zaakceptowania traumy własnego doświadczenia, świadomego dostrzeżenia groźby homofobicznej przemocy ukrytej w sercu małomiasteczkowej społeczności, groźby, która kształtowała całe jej życie⁴⁸. Jednocześnie Amelia uczy się patrzeć na znienawidzone miasto oczyma Sybil, dostrzegać jego piękno i otwiera się na kontakty z mieszkańcami⁴⁹. Tym samym obie kobiety redefiniują nawzajem swoje postrzeganie przeszłości i jej związku z terażniejszością, tworząc to, co Homi K. Bhabha określił jako „przeszło-teraz” (*past-present*), obecność przeszłości w terażniejszości, jaka „jest koniecznością życia, a nie przejawem nostalgii”⁵⁰. Obie odzyskują przeszłość, nie, aby być przez nią definiowane, ale aby stworzyć na niej podwaliny pod wspólną przyszłość. W efekcie gotowe są porzucić swój widmowy status, co podsumowuje Amelia: „[b]yłaś czyimś duchem. I ja też. Pozwoliłam, żeby mnie zraniła i nazaczyła tak głęboko, że nie znałam nic poza tym, co po sobie zostawiła. Ale nie tym jesteśmy”⁵¹.

„Każda opowieść o duchach jest historią miłosną”⁵²

Status widma w *Midnight Radio* jest więc wysoce ambiwalentny. Z jednej strony jest to produkt miłości, przywiązania emocjonalnego podmiotu do miejsca i czasu, próba autoprezerwacji; z drugiej strony zaś efekt zamknięcia, uwięzienia. Dwuznaczność tę ilustrują dwie opowieści o duchach, które Sybil przytacza na antenie. Pierwsza z nich, o nawiedzonym domu, głosi: „Stary Korwell umarł, ale nie odszedł. [...] Mówili, że wciąż tam jest. [...] W domu znajdowała się każda kropla jego miłości i każdy dzień jego szczęścia. Jak mógłby go zostawić? [...] Przełał w ten dom swoje życie i siebie samego, i nie zamierzał opuszczać”⁵³. Druga historia zostaje opowiedziana w końcowym monologu Sybil i nosi znamiona przypowieści o niej samej:

Żyła sobie dziewczynka, mająca odwagę podążyć w nieznanne za dziewczyną, którą kochała, i marzyć o wspólnym życiu w miejscu, którego nie znała. Ale zawróciły. I dziewczynka

⁴⁸ B. Parker, *Midnight Radio*, epizod 10.

⁴⁹ Ibidem, epizod 9.

⁵⁰ H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994, s. 13.

⁵¹ B. Parker, *Midnight Radio*, epizod 9.

⁵² Ibidem, epizod 4.

⁵³ Ibidem, epizod 4.

zwróciła się przeciw sobie i chociaż wciąż kochała tamtą dziewczynę, i wciąż tęskniła za nieznanym, zbudowała sobie pudełko z oczekiwań innych, weszła do niego i zasunęła pokrywkę. W środku nie mogła się ruszać ani oddychać, przytulić czy kochać kogoś innego, ani widzieć świata. Żyła w ciemnościach, sama, ale tak długo, jak pozostawała w pudełku, nie musiała mierzyć się ze swoim lękiem. Kiedy była w pudełku, wiedziała, gdzie się znajduje. Nie zmieniło to faktu, że była samotna, więc snuła swoje opowieści w ciemności⁵⁴.

Sybil przyznaje, że sama zbudowała własne więzienie na bazie strachu, jaki odczuwała przez całe życie w związku ze skrywaną homoseksualną tożsamością⁵⁵. Klarownie pokazany jest tu mechanizm produkcji widma w ramach homo-spektralności: tożsamość Sybil staje się głęboko skrywanym sekretem, czymś, do czego nie przyznaje się nawet przed samą sobą. Spektralizacja Sybil zaczęła się jeszcze za życia jako produkt homofobicznego i paranoicznego społecznego dyskursu zimnej wojny, co jest zilustrowane przez ogłoszenie społeczne (zajmujące miejsce zwyczajowej reklamy w audycji) w dziewiątym odcinku:

Ameryka zagrożona jest przez KOMUNIZM, szerzony przez zdrajców i wrogich agentów żyjących na naszej ziemi. Obywatele, pora, abyście spłacili dług wobec wolności, za którą ginęli wasi synowie; pora, abyście wy też stanęli w obronie ojczyzny. Agenci polityczni mogą żyć między wami. Mogą przynosić wam pocztę. Mogą sprawować urzędy publiczne w waszych miastach. Mogą uczyć wasze dzieci. Ameryce zagrażają dysydenci i dewianci, których słaby charakter czyni łatwym celem dla sowieckich wpływów. [...] Pamiętajcie: wypatrujcie nienormalności i informujcie o niej. Niech Bóg błogosławi Amerykę⁵⁶.

Pośmiertne życie Sybil jako radiowego ducha jest kontynuacją jej widmowego statusu queerowego podmiotu za życia, które spędziła w szafie (pudełko z poprzedniego cytatu). Także jako widmo wciąż posługuje się wyparciem, nie przyjmując do świadomości własnej śmierci i tożsamości, co dowodzi siły internalizacji społecznej homofobii. Stwierdzenie, że Sybil sama stworzyła mury swojego więzienia (warunki swojej egzystencji za życia i po śmierci), sugeruje, iż wszystkie treści zaprezentowane w jej programie stanowią projekcję jej nieświadomości, w tym głos spikera, wyrażający agresję wobec Sybil narastającą wraz z rozwojem relacji między kobietami. Bezimienny spiker jest agentem represji, tym, który chce utrzymać wyparcie: nostalgiczne wyparcie stanowiące bazę dla idealizacji małomiasteczkowej przeszłości Ameryki z jednej strony i amnezję Sybil co do jej własnej przeszłości z drugiej. W dwóch ostatnich odcinkach podcastu Sybil dosłownie zмага się ze spikerem, który próbuje odebrać jej list z miłosnym wyznaniem Amelii i udaremnić opuszczenie studia (audycję przerywają odgłosy szarpaniny, upadających przedmiotów, darteo papieru i krzyki). Powtarzane przez niego w serii „Martlet Radio – zawsze w eterze” stopniowo zmienia swój charakter, od kojącego zapewnienia po groźbę zatrzymania Sybil w jej więzieniu. Obecne w programie reklamy w wykonaniu Prezenterki

⁵⁴ Ibidem, epizod 10.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, odcinek 9.

nawiązują do hegemonicznego modelu kobiecości lat 50. wyrażonego w figurze gospodyni domowej, żony i matki, ideału, który dla Sybil był niedostępny, ale mimo to został głęboko zinternalizowany, skoro towarzyszy jej po śmierci. Reklamy, przepełnione heteronormatywnymi obrazami rodzinnego pożycia, przypominają Sybil o tym ideale. Ich opresyjny charakter zostaje podkreślony przez zastąpienie ostatniej z nich jawnie homofobicznym obnażeniem społecznego i politycznego dyskursu zimnej wojny; ujawnia to też związki konsumeryzmu (cel reklamy) z ideologią polityczną. Ciekawym elementem w reklamach jest powtarzające się w różnych formach zapewnienie, że dzięki oferowanym w nich towarom (elementom gospodarstwa domowego) konsumentka będzie w stanie ukryć swoje niedoskonałości i mankamenty, a więc ich treści oscylują wokół sekretne statusu tożsamości Sybil, funkcjonującej społecznie jako błąd czy perwersja, mankament osobowości.

Narracja zaprezentowana w podcaście jest fragmentaryczna, nieciągła, przeplata przeszłość z terażniejszością. Z informacji, jakie otrzymujemy w ósmym odcinku, wynika, że Amelia nadesłała ponad 40 listów, a Sybil odpowiadała na wszystkie na antenie. My jako obiorcy podcastu mamy wgląd jedynie w osiem listów, co oznacza, że pewna część wydarzeń i informacji jest dla nas niedostępna wprost, a wiele kluczowych momentów fabuły przedstawionych jest za pomocą aluzji lub niedopowiedzenia. Domyślamy się, że to Fred zabił Sybil, zazdrosny o jej związek z Jenny – przyjaciela Sybil z dzieciństwa pobrali się po I wojnie światowej, ale Jenny umarła na hiszpankę, pielęgnowana przez Sybil; otrzymujemy dość wskazówek, aby zrozumieć, że matka Amelii wyrzuciła ją z domu z powodu orientacji seksualnej córki. Tożsamość seksualna Sybil i jej historia podlegają rekonstrukcji ze strony odbiorcy, do nas też należy skonfrontowanie jej tożsamości jako ducha i jako lesbijki, rozpoznanie dyskursywnej dychotomii nieobecności i niewidzialności, jaka łączy te tożsamości, skonstruowania analogii pomiędzy widmem a lesbijką jako podmiotami sekretnymi, ukrytymi i niejawnymi.

Midnight Radio wprowadza pozytywny wymiar spektralizacji lesbijskiego pragnienia, reinterpretując figurę widma przez jego właściwości autoprezerwacji i wszechobecności. W tym sensie jest to wysoce subwersywny tekst, przechwytyjący opresyjne mechanizmy społeczne (produkcję fantomowych queerowych podmiotów) i zmieniający je w narzędzia autoekspresji. Jeśli zgodzimy się, że „każda opowieść o duchach jest historią miłosną”, spektralizacja lesbijskiego pragnienia staje się obietnicą romansu. Jak zauważa Amelia: „być nawiedzoną, to kochać i być kochaną”⁵⁷. Skoro lesbijka jest strukturalnie fantomowym podmiotem ze względu na żywione przez siebie pragnienie, „kochać” i „nawiedzać” rzeczywiście stają się synonimami.

⁵⁷ Ibidem.

Usłyszeć ducha. Nawiedzenie jako *coming out*

Weaver to amerykańska seria napisana, wyreżyserowana i wyprodukowana przez Newton Sweeney, wcielające⁵⁸ się także w główną rolę Lorny, czyli ducha nawiedzającego dom, do którego wprowadzają się Goose (Michael Martin) i Evelyn (Rhododendron Sykes). Odcinki ukazywały się w tygodniowych odstępach pomiędzy sierpniem a październikiem 2021 roku i, podobnie jak w przypadku *Midnight Radio*, dostępne są aktualnie w Spotify, Podcast Go lub na dedykowanej stronie internetowej serii. *Weaver* pozostaje też jedynym projektem, z którym powiązane jest Sweeney. Pomimo zaangażowania większej liczby osób w produkcję (Newton Schottelkotte odpowiadający za oprawę dźwiękową, Veda Wheeler redagująca scenariusze, James Smith projektujący logo i Rhea Ming, która skomponowała i wykonała oprawę muzyczną serii) walory produkcyjne *Weaver* wypadają jakościowo gorzej niż w przypadku *Midnight Radio*. Przede wszystkim oprawa dźwiękowa jest zbyt dosłowna i redundantna w stosunku do kwestii aktorskich, nagminnie ilustrując wypowiedzi i nie zostawiając zbyt wiele miejsca dla wyobraźni odbiorcy. Warstwa techniczna *Weaver* zdradza brak doświadczenia i niepewność młodych twórców. Także brak kontynuacji wskazuje, że był to projekt zrodzony z pasji, pozbawiony profesjonalnego zaplecza.

Weaver wykazuje wiele podobieństw do *Midnight Radio*: tutaj też mamy do czynienia w większości z monologiem ducha, brakuje jednak uzasadnienia w ramach świata przedstawionego, czemu słyszymy głos Lorny⁵⁹, tym bardziej że – w przeciwieństwie do Sybil – nie zwraca się do nas. Lorna tkwi w domu, którego nie może opuścić, nie jest w stanie niczego dotknąć, nikt jej nie widzi i nie słyszy, a jedyne, co pamięta, to imiona: swoje oraz drugiej kobiety, Heleny, do której kieruje swoje wypowiedzi i która urasta w nich do ragi prywatnego bóstwa Lorny: „Heleno, kocham cię religijnie⁶⁰. [...] Mówię do ciebie czy się do ciebie modlę? Jesteś dla mnie bogiem, Heleno. Więc to chyba modlitwa”⁶¹. Oba tytuły ciekawie problematyzują akt odbioru, słuchania, przez zawarcie odbiorcy diegetycznego. W przypadku *Midnight Radio* są to słuchacze audycji Sybil, do których zwraca się ona bezpośrednio na początku każdego odcinka, w tym Amelia. *Weaver* wprowadza postać Heleny, obecnej w tekście jedynie jako odbiorca wypowiedzi Lorny, co oznacza, że empiryczny słuchacz podcastu znajduje się w pozycji Heleny, słuchając wyznań głównej bohaterki. O ile w *Midnight Radio* słuchaliśmy wypowiedzi Sybil, *Weaver* sprawia, że podsłuchujemy treści nieskierowane do nas, wyznania miłosne, których nie jesteśmy adresatem. Zestawiając czy wręcz utożsamiając odbiorców z Heleną, która pełni funkcję docelowego odbiorcy, *Weaver* zmusza nas też do zajęcia pozycji queerowego

⁵⁸ Newton Sweeney jest niebinarne.

⁵⁹ W przypadku *Weaver* też mamy do czynienia z klasycznym formatem radiowym, jakim jest audio drama czy też słuchowisko, akustyczna forma dramatyczna stanowiąca podstawę programową w okresie Złotej Ery Radia.

⁶⁰ N. Sweeney, *Weaver*, epizod 1.

⁶¹ Ibidem, epizod 2.

podmiotu – obiektu lesbijskiego pożądania, równie fantomowego, co sama Lorna. Inkluzja odbiorcy diegetycznego stanowi próbę kontrolowania odbioru i jest dość powszechną tendencją w podcastingu, co nie powinno dziwić, biorąc pod uwagę, że nowe medium wciąż próbuje ustalić swoją tożsamość i pozycję. W analizowanych tytułach jest także ciekawym zabiegiem narracyjnym: *Midnight Radio* czyni z odbiorców świadków rozwijającego się romansu, *Weaver* wrzuca nas w sam środek snutej opowieści, ponieważ relacja Lorny i Heleny stanowi dominujący element nie tylko struktury, lecz także treści, jest bowiem centralną tajemnicą, wokół której obraca się fabuła.

Weaver ilustruje omówione powiązania między niesamowitością a teorią queerową, ustanawiając status (lesbijskiego) ducha swoim centralnym zagadnieniem. Nawiedzenie nie jest tu pochodną miłości i nostalgii, lecz traumy. Różnicę między analizowanymi tytułami najlepiej unaocznia alegoryczna opowieść o nawiedzonym domu, która symbolicznie odnosi się do statusu ducha w serii. *Midnight Radio* przedstawia nawiedzony dom Korwella jako świadectwo miłości, której zaznał za życia i której nie chce pozwolić zniknąć także po śmierci. *Weaver* prezentuje nawiedzony dom jako więzienie, które nie pozwala odejść, głodną, wampiryczną przestrzeń, która żywi się żywymi⁶², a Lornę jako dziecko, które dom przetrzymuje⁶³. Sybil sama zbudowała mury swojego więzienia, uciekając przez groźbą homofobicznej przemocy w znajome struktury radia i wspomnień z beztroskiego dzieciństwa; Lorna została zamknięta wbrew woli w domu, z którego za wszelką cenę chciała się wyrwać. Sybil miała wspomnienia, ale nie wiedziała, że jest duchem; Lorna niczego nie pamięta, ale wie, że nie jest żywa. Podobnie jak w przypadku *Midnight Radio*, spektralna egzystencja Lorny zostaje zachwiana przez kontakt z żywymi. Do domu wprowadzają się Goose i Evelyn, którzy dostrzegają obecność ducha jako nieprzyjazną, obcą siłę. Nastawienie wobec ducha jest analogiczne wobec postaw przyjmowanych przez osoby heteroseksualne wobec osób queerowych, których „fizyczną obecność postrzegają jako inną i wrogą”⁶⁴. Nowi lokatorzy uczą się obcować i komunikować z duchem, za ich pomocą Lorna odkrywa sekrety domu, a przez to własną tożsamość jako Lorny Blair, urodzonej w 1972 roku, zaginionej w 1991 i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa zamordowanej przez własnego ojca⁶⁵.

⁶² Posiłkuję się tutaj dystynkcją wprowadzoną przez Stephana Grahama Jonesa, który podzielił nawiedzone domy w literaturze grozy na te, od których należy trzymać się z daleka, bo odstraszaają od zamieszkania w nich i karzą wszystkich, którzy wtargną na ich teren, oraz na głodne domy, które zachęcają do zamieszkania, uwodzą swoim urokiem po to, aby stopniowo pożerać lokatorów. S.G. Jones, *Introduction* [w:] R. Marasco, *Burnt Offerings*, Valancourt Books, Richmond 2015, s. 1.

⁶³ N. Sweeney, *Weaver*, epizod 1.

⁶⁴ P. Palmer, *The Queer Uncanny...*, op. cit., s. 16.

⁶⁵ N. Sweeney, *Weaver*, epizod 5; 9.

Komunikacja z żywymi nie jest jednak bezproblemowa. Uwidocznienie zjawy⁶⁶, podobnie jak zwiększająca się widoczność osób queerowych w społeczeństwie, jest „obustronnym mieczem. [...] Upodmiatawiając queerowe podmioty, jednocześnie wyciąga na światło dzienne żywione wokół nich uprzedzenia i wrogość”⁶⁷. Goose i Evelyn reagują na ostrzegawczy krzyk Lorny strachem i agresją⁶⁸. Dla niej samej to jednocześnie wyzwalające (bo konkretyzujące jej samotną, fantomową egzystencję) i traumatyczne (bo obnażające) doświadczenie:

Heleno, to było przerażające, zostać usłyszaną. Jak narodzony, jakbym została obdarta ze skóry [...] i leżała, zakrwawiona i bezbronna u ich stóp. Nawet jeśli mnie nie widzieli, byli... świadomi mnie. Nie byłam już sekretem. [...] Ale, och, to było też piękne. Jakbym wyszła na świeży mróz, moje stopy i twarz, i ręce, i nos zmarznięte, ale jakże żywe. Jakbym biegła przez pole kwiatów, słońce grzało moją twarz⁶⁹.

Ambiwalencja bycia słyszaną, kiedy jest się zmarłą, koresponduje z doświadczeniem „wyjścia z szafy”, kiedy jest żywą: jednocześnie wyzwalającym i upodmiotawiającym, jak i przerażającym ze względu na to, że zostawia podmiot queerowy podatnym i bezbronnym wobec potencjalnej homofobicznej przemocy i odrzucenia, które w tej analogii porównać można do egzorcyzmów, czyli procesu uciszania i wypędzania ducha. Podobnie jak Sybil, Lorna była fantomowym podmiotem już za życia (i w związku z tym predystynowanym do zachowania widmowej egzystencji po śmierci), ukrywając swoją tożsamość jako lesbijki i jako pisarki⁷⁰. W przypadku queerowego nawiedzenia samo pojawienie się ducha jest zdradzeniem sekretu leżącego u podstaw doznania niesamowitości⁷¹. *Weaver* obrazuje niesamowity status sekretu przez wprowadzenie dwóch sekretnych, ukrytych miejsc w domu: piwnicy skrytej za drzwiami bez klucza i pokoju na piętrze, do którego wejście zostało ukryte za warstwą tapety. Odkrycie sekretnego pokoju, wejście do niego, a więc ujawnienie tajemnicy, jest katalizatorem odzyskania wspomnień przez Lornę. Podmiot queerowy przez „wyjście z szafy” dopuszcza innych do sekretu własnej tożsamości, queerowa zjawia zdradza dwie tajemnice: swój ambiwalentny status ontologiczny i tożsamość, nieuchronnie z sobą związane, skoro w dyskursie społecznym podmiot queerowy skazany jest na fantomowe bytowanie. Queerowa zjawia jednocześnie wciela i obnaża społeczne mechanizmy spektralizacji queerowych podmiotów w ramach homo-spektralności, a tym samym jednym gestem rozpoznaje, bada i odrzuca (przez

⁶⁶ Chociaż Lorna staje się raczej słyszalna niż widzialna, jak byłoby w klasycznej opowieści o duchach, Goose i Evelyn słyszą jej krzyk, ale jej nie widzą. Jest to ciekawe wykorzystanie właściwości medium.

⁶⁷ J. Weeks, *The World We Have Won: The Remaking of Erotic and Intimate Life*, Routledge, London 2007, s. 148.

⁶⁸ N. Sweeney, *Weaver*, epizod 5.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, epizod 10.

⁷¹ Z. Freud, *Niesamowite...*, op. cit., s. 240.

nieuchronne ujawnienie się ducha) dyskursywnie produkowaną niewidzialność queerowości⁷².

Ontologia nawiedzenia

Rozważania nad ontologicznym statusem ducha, które snuje Lorna, czynią *Weaver* widmontologicznym tekstem. Oba analizowane tytuły stanowią dyskurs tożsamości lesbijskiej jako widmowej, także w kontekście podmiotu nawiedzonego w rozumieniu Nicolasa Abrahama i Marii Torok⁷³, gdzie duch nie tylko nawiedza, lecz także sam jest nawiedzany – przez wyparte traumatyczne wspomnienia, prawdę o swojej tożsamości i inne widma, wcielenia homofobicznej groźby, wciąż wiszące nad zmarłymi kobietami, tym razem w formie zakazu wypowiedzenia prawdy swojej tożsamości, a także obecność innych nawiedzonych bohaterów. Zarówno Amelia w *Midnight Radio*, jak i Evelyn w *Weaver* zmagają się z formą nawiedzenia przez postać zmarłej matki⁷⁴, Sybil jest nawiedzana przez doświadczenie homofobii w okresie dorastania, które uosabia spiker w jej programie, a Lorna przez wspomnienie poprzedniego lokatora domu, starego alkoholika, który okazuje się być jej przemocowym ojcem⁷⁵, być może także jej zabójcą⁷⁶, i który funkcjonuje w jej alegorycznej opowieści jako „demon o czerwonych oczach”⁷⁷. W myśli Abrahama i Torok fantom, który nas nawiedza, jest kłamcą, a jego rola polega nie na ujawnianiu, lecz właśnie na ukrywaniu, zmyleniu nawiedzonego podmiotu, co stanowi całkowite przeciwieństwo przyjętej narracji o nawiedzeniu, której epistemologiczną przesłanką jest ujawnienie. Badacze zdiagnozowali kondycję słynnego Człowieka-Wilka: „gdziekolwiek by się nie zwrócił, docierał do niemożności bycia sobą [...] mógł tylko poddać analizie różne przejawy niebycia sobą”⁷⁸. Widmontologia staje się więc przydatnym narzędziem do badania dychotomii nie/widzialności, odsłaniania faktu, że coś zostało ukryte, nie jest sobą lub raczej jest „nie-sobą”, bez narzucenia, czym powinno być, jaką przybrać tożsamość. Lorna wprost opowiada o różnych sposobach nie-bycia sobą, jakich doświadcza:

Myślę, że to... wbrew mojej naturze, wyrażać się tak bezpośrednio. Czasami nie wiem, gdzie kończy się mgła, a ja się zaczynam⁷⁹. [...] Nie wydaje mi się, żebym była dość żywa, aby być duchem. Duchy to ludzie, którzy po prostu się zgubili. Ja jestem bardziej niż zagubiona, jestem

⁷² D. Fuss, *Inside/Out...*, op. cit., s. 4.

⁷³ N. Abraham, M. Torok, *The Wolf's Man Magic Word: A Cryptonymy*, przeł. N. Rand, University of Minnesota Press, Chicago 1986.

⁷⁴ Samo zagadnienie relacji z matką w kontekście teorii lesbijskiej jest zbyt szerokie, aby zostało omówione w niniejszej pracy.

⁷⁵ N. Sweeney, *Weaver*, epizod 5.

⁷⁶ Ten wątek nie zostaje rozwiązany w pierwszym sezonie.

⁷⁷ N. Sweeney, *Weaver*, epizod 8.

⁷⁸ N. Abraham, M. Torok, *The Wolf's Man Magic Word...*, op. cit., s. 4.

⁷⁹ N. Sweeney, *Weaver*, epizod 4.

opustoszała. Opuszczona. Jałowa i zniszczona, i porzucona. Albo byłam? Kim jestem teraz, kiedy moja obecność nie jest już dłużej tajemnicą? [...] Ale wciąż tu jestem i wciąż mnie tu nie ma⁸⁰. [...] Jestem tylko kolejnym bólem fantomowym. [...] Moje istnienie może zostać opowiedziane przez brak. [...] W tym największy możliwy brak – mnie samej⁸¹.

Nie można więc określić, czym jest duch, wiadomo tylko, że nie jest tym, czym być powinien. Na tej samej zasadzie bazuje społeczna spektralizacja queerowych podmiotów, które zgodnie z heteronormatywną logiką nie są tym, czym być powinny, ale to, czym są, jest niemożliwe (zakazane lub nie do pomyślenia). *Weaver* wiele miejsca poświęca rozważaniom Lorny nad jej wątpliwym, wieloznacznym, z gruntu ambiwalentnym statusem ontologicznym. Lorna widzi siebie jako coś jeszcze bardziej widmowego i niepewnego niż zjawą, ponieważ jest „opuszczona” – przez Helenę – a więc pozbawiona miłości, stanowiącej swoistą kotwicę dla ducha w omawianych tytułach. Podobnie jak *Midnight Radio*, *Weaver* również sugeruje, że miłość jest kluczowym elementem w procesie produkcji nawiedzenia. W podcaście wielokrotnie podkreśla się, że duchy „nie powinny tu być”⁸². Podejmowane są parokrotnie próby skłonienia Lorny, aby „ruszyła dalej”⁸³, a ona odmawia, bojąc się, że jeśli odejdzie, Helena jej nie znajdzie⁸⁴. Bycie niby-widmem dla Lorny sprowadza się do czekania na Helenę, tj. nie ma jej o tyle, o ile jest z dala od Heleny, a kiedy będą razem, Lorna zacznie istnieć – choćby jako duch. O ile fantomowość Lorny stanowi efekt homofobicznych działań (dyskursu spektralizacji lesbijskości na poziomie symbolicznym, morderstwa, którego dopuścił się jej ojciec na poziomie fabularnym), o tyle ona sama redefiniuje swój status jako stan oczekiwania, określa własną widmowość w odniesieniu do kobiety, którą kocha, a nie społeczeństwa (uosobianego przez ojca), które ją odrzuciło/zabiło. Podobnie jak w przypadku *Midnight Radio*, zrealizowanie lesbijskiego pragnienia – ucieleśnienie, jakbym byłoby spotkanie z Heleną – może przewyciężyć fantomowy status jej egzystencji. Po raz kolejny okazuje się, że bycie nawiedzoną to „kochać i być kochaną”. Lorna mogła zostać zamordowana, ale tym, co stworzyło ducha, jest miłość do Heleny.

Kiedy nie boimy się duchów? Podsumowanie

Analizowane tytuły w ciekawy sposób problematyzują zagadnienie społecznej spektralizacji queerowych podmiotów w ramach homo-spektralności, oferując subwersywne reinterpretacje tej praktyki (zwracając uwagę na zdolność ducha do auto-prezerwacji) oraz unikatowe postaci fantomowych lesbijek. Sednem reinterpretacji homo-spektralności jest oparcie jej nie na wyparciu, czyli odrzuceniu, ale na miłości,

⁸⁰ Ibidem, epizod 5.

⁸¹ Ibidem, epizod 9.

⁸² Ibidem, epizod 6.

⁸³ Ibidem, epizod 6, 7.

⁸⁴ Ibidem.

czyli pragnieniu zachowania, procesie całkowicie przeciwnym do wyparcia. Duch nie jest więc powrotem wypartego, ale odmową dokonania wyparcia – odejścia czy ukrycia. Proces wyparcia pojawia się w obu omawianych tytułach, ale nie jest kluczowym elementem w procesie produkcji ducha – obie zjawy nie tyle powracają, ile zostają, widmowa egzystencja jest uporczywym bytowaniem na obrzeżach kultury. Nawiedzać może więc nie tylko to, czego nie jesteśmy gotowi zaakceptować, ale także to, czemu nie chcemy dać odejść, czego nie jesteśmy gotowi stracić, co chcemy zachować. Jest to z gruntu rewolucyjne założenie z punktu widzenia aplikowania spektralności w ramach teorii queerowej, obdarzone upodmiotowiającym potencjałem o niebagatelnym znaczeniu. Jak zauważa Sybil: „Duchy są potężne [...] przeraża mnie tak silna miłość”⁸⁵. Tym samym społeczna spektralizacja lesbijek może wykorzystywać właściwości duchów, ich zakotwiczenie w rzeczywistości, w której pozornie nie ma dla nich miejsca, i ich zdolność do kochania, która przekracza granice czasu i przestrzeni. Oznacza to, że metaforyczne ujęcie społecznego bytowania lesbijki jako widma nie musi odnosić się tylko do niewidzialności, jaką produkuje kulturowe wyparcie, ale może też do uporczywego trwania ducha, którego nie można egzorcyzmować z patriarchalnej kultury, pomimo wielu uporczywych prób. Lesbijskie pożądanie pozostaje obecne i – w odniesieniu do podstawowego afektu, jaki wzbudza pojawienie się ducha – przeraża, ponieważ oferuje wzorzec relacji między kobietami spoza patriarchalnego systemu, decentralizujący mężczyznę.

W przypadku *Midnight Radio* i *Weaver* tym, co zostaje zachowane w figurze widma, są także historyczne reprezentacje lesbijskości, odpowiednio z lat 50. i 80. XX wieku, wcielane przez Sybil i Lornę. Wybór dekad jest znamieny dla produkcji homo-spektralności, szczególnie nasilonej w tych okresach. W przypadku lat 50. powojenna patriarchalna reakcja i ideologia zimnej wojny uczyniły z lesbijki idealnego (niewidzialnego) wroga państwa⁸⁶, lata 80. znamionuje kryzys pandemii AIDS, ujawniający przemocowy wymiar homofobicznego aparatu państwowego oraz produkujący narracje splatające homoseksualność ze śmiercią i tajemnicą (bycia nosicielem wirusa)⁸⁷. Oba tytuły świadomie nawiązują do queerowej historii, dostrzegając społeczne zagrożenie, jakim jest homofobiczna przemoc i praktyka odcieleśnienia i spektralizacji queerowych podmiotów. Samo pojęcie homo-spektralności pojawiło się w teorii queerowej w celu obnażenia zagrożeń związanych z produkowaną społeczną niewidzialnością queerowych podmiotów i w ten sposób funkcjonowało jako narzędzie metodologiczne, używane do analizy queerowych tekstów literackich, czego przykład stanowi monografia Palmer *The Queer Uncanny*. Literatura oferuje queerowe widma, stanowiące efekt traumy, wyparcia i uwięzione w ograniczeniach swojej kondycji. Analizowane tu podcasty nie tylko reinterpretują sposób produkcji widma, lecz także oferują sposoby przewyciężenia homo-spektralności przez

⁸⁵ B. Parker, *Midnight Radio*, epizod 4.

⁸⁶ Zob. R.J. Corber, *Cold War Femme: Lesbianism, National Identity, and Hollywood Cinema*, Duke University Press, Durham 2011.

⁸⁷ P. Palmer, *The Queer Uncanny*, op. cit., s. 38–49.

ponowne ucieleśnienie i realizację lesbijskiego pożądania. W tym sensie są egzemplifikacją przechwycenia pierwotnie homofobicznej figury ducha przez queerową kulturę i wykorzystania jej na użytek queerowych podmiotów jako figury autoprezerwacji i ekspresji miłości/pożądania. *Midnight Radio* i *Weaver* stanowią przykład znaczenia podcastingu dla queerowej reprezentacji w mediach, potencjału medium do dokonania w jego ramach queerowej autoekspresji, wypowiedzenia siebie w twórczy i unikatowy sposób.

Bibliografia

- Abraham N., Torok M., *The Wolf's Man Magic Word: A Cryptonymy*, przeł. N. Rand, University of Minnesota Press, Chicago 1986.
- Bhabha H.K., *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.
- Blanco M., Peeren E. (red.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury Academic, New York 2013.
- Corber R.J., *Cold War Femme: Lesbianism, National Identity, and Hollywood Cinema*, Duke University Press, Durham 2011.
- Dann L., Spinelli M., *Podcasting: The Audio Drama Revolution*, Bloomsbury Publishing, London 2019.
- Derrida J., *Word Processing*, „Oxford Literary Review: Technologies of the Sign” 1999, nr 21 (1), s. 14–15.
- Ferreya E., *LGBTQ+ Representation in Fictional Podcast Series*, „Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture” 2022, nr 2 (66), s. 13–27.
- Freud Z., *Niesamowite*, przeł. R. Reszke [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Freud Z., *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kackowska [w:] K. Pospieszyl (red.), *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1991.
- Fuss D., *Inside/Out* [w:] idem (red.), *Inside/Out: Lesbian Theories/Gay Theories*, Routledge, London 1991.
- Gordon A.F., *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.
- Haslem W., *From Méliès to New Media: Spectral Projections*, Intellect Books, Bristol 2019.
- Howarth J., *Number of Podcast Listeners (2023)*, <https://explodingtopics.com/blog/podcast-listeners> (dostęp: 11.10.2023).
- Jackson R., *Fantasy: The Literature of Subversion*, New Accents, London 1981.
- Jones S.G., *Introduction* [w:] R. Marasco, *Burnt Offerings*, Valancourt Books, Richmond 2015.
- Kasofsky Sedgwick E., *Epistemology of the Closet*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead 1991.
- Kobus A., „Oceniam innych po tym, jak myją ręce”. *Mechanizmy przystosowawcze oraz doświadczenie pandemii, społecznego dystansu i izolacji w podcaście Our Plague Year (2020) Josepha Finka*, „Dyskurs i Dialog. Czasopismo Lepszej Debaty Publicznej” 2020, nr 4 (6), <http://dyskursdialog.org/pobierz-wydanie/>.

- Kobus A., *The Present of the Dead: Spectral Ideology in Altered Carbon* [w:] A. Kobus, Ł. Muniowski (red.), *Sex, Death and Resurrection in Altered Carbon: Essays on the Netflix Series*, McFarland, Jefferson, NC 2020.
- Llinares D., *Podcasting as Liminal Praxis: Aural Media, Sound Writing and Identity* [w:] D. Llinares, N. Fox, R. Berry (red.), *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Momro J., *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2014.
- Meese E., *Theorising Lesbian Writing: A Love Letter* [w:] K. Jay, J. Glasgow (red.), *Lesbian Text and Contexts: Radical Revisions*, New York University Press, New York 1990.
- Mizielińska J., *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach [w:] eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, Ha!art, Warszawa 2010.
- Palmer P., *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*, University of Wales Press, Cardiff 2012.
- Parker B., *Midnight Radio*, Spotify lub <https://www.martletradio.com/>.
- Pickering M., Keightley E., *The Modalities of Nostalgia*, „Current Sociology” 2006, nr 54, s. 919–941.
- Queer Nation, *Queers Read This*, pamflet z Pride Parade, czerwiec 1990, <http://www.qrd.org/qrd/misc/text/queers.read.this> (dostęp: 11.10.2023).
- Rich A., *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* [w:] eadem, *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose*, Virago, London 1987.
- Satz A., *Typewriter, Pianola, Slate, Phonograph: Recording Technologies and Automisation* [w:] S. Mays, N. Matheson (red.), *The Machine and the Ghost: Technology and Spirituality in Nineteenth to Twenty First Century Art and Culture*, Manchester University Press, Manchester–New York 2013.
- Sweeney N., *Weaver*, Spotify lub <https://weaverpod.carrd.co/#>.
- Weeks J., *The World We Have Won: The Remaking of Erotic and Intimate Life*, Routledge, London 2007.