

 <https://orcid.org/0000-0003-4486-6263>

Justyna Tuszyńska

Instytut Literaturoznawstwa UMK
e-mail: j.tuszynska@umk.pl

QUEEROWANIE ROMANSU, QUEEROWANIE ROMANSEM. JAK POWIEŚCI M/M ZMIENIAJĄ RAMY GATUNKOWE ROMANSU

Queering Romance, Queering with Romance. How M/M Novels Change the Popular Literature Genres

Abstract: The article is an attempt to discuss a new, rapidly evolving literary phenomenon, namely the m/m (male/male) novel. The author poses questions: What traditional genre categories can describe this phenomenon? What narrative tools does this literature apply? How does this novel relate to traditional patriarchal romance? And how does it refer to gay literature and the theory and practice of the LGBTQ+ movement? To answer these questions, the researcher analyzes m/m novels from two perspectives. Firstly, in relation to the “traditional” popular romance, and secondly, in relation to gay literature. In her analysis, the author uses concepts from literary genre studies, memory studies, and queer theory. The article reconstructs the brief history of the genre’s emergence and highlights the change it introduces in popular culture.

Keywords: romance, gay literature, popular literature, mass literature

Spojrzenie na relacje dynamicznie kształtującej się kultury queerowej i kultury popularnej (z całą jej konserwatywnością i homogenizującą strukturą) wciąż wydaje się niezwykle kuszące. Z jednej strony związki te i wzajemne fascynacje przybierają często dość oczywiste formy, z drugiej zaś możemy tu mówić o nieoczywistych zależnościach i kierunkach wpływu. Tym, co z dzisiejszej perspektywy może się wydawać niezwykle intrygujące, jest ich uwikłanie w dyskurs genologiczny. Kultura

popularna jest określana mianem kultury gatunków¹. Z kolei literatura (czy szerzej sztuka) spod znaku queer² ciągle negocjuje swoją odrębność w polu literackim.

Inspiracją tytułowej gry słów był tekst Doroty Korwin-Piotrowskiej pod tytułem *Testowanie gatunku, testowanie gatunkiem*. Autorka, opisując dzisiejszą sytuację genologii, proponuje spojrzenie na gatunek z innej perspektywy. Zwraca uwagę, że może on być traktowany nie tylko jako, jak dotąd przywykliśmy, element systematyki, lecz także jako narzędzie metaanalizy czy badań kulturowych. Badaczka wyjaśnia:

Podejście do kwestii gatunków i funkcjonowania genologii może być bowiem – jak każda ludzka próba przedstawienia jakiegoś fragmentu doświadczenia – takim papierkiem lakmusowym, który ujawnia, jak myślimy, jak klasyfikujemy zjawiska, jak prowadzimy dialog z tradycją, a czego szukamy we współczesnym świecie, jakie mamy poznawcze bądź aksjologiczne trudności³.

Jednocześnie warto zauważyć (nieco odbiegając od wyводу Korwin-Piotrowskiej), że genologia jest, zdaje się, jedynym uwikłanym w płeć działem poetyki. Stała się ona bowiem, w pewnym sensie, niezbędnym narzędziem moderowania każdej dyskusji poświęconej idei wyodrębniania kategorii literatury kobiecej. Analogicznie rzecz ma się w przypadku badań kulturowych skupionych na kategorii odbioru. Podział odbiorców według płci i przypisanie obu grupom charakterystycznych dla nich gatunków (literackich, filmowych, telewizyjnych) było niejako działaniem wstępnym owych badań⁴. Dla literatur mniejszościowych (a do tej kategorii należy literatura gejowska) gatunek może być natomiast sposobem negocjowania tożsamości⁵, odrębności, ale i przynależności. Jak pisze Astrid Erll w swojej monografii *Kultura pamięci. Wprowadzenie*:

Gatunki to skonwencjonalizowane schematy, których używamy do kodowania zdarzeń i doświadczeń. Repertuar konwencji gatunkowych sam jest treścią pamięci. Należą one do korpusu wiedzy kulturowej, którą jednostki nabierają podczas socjalizacji, stając się członkami danej

¹ Taką tezę stawia między innymi Anna Gemra w tekście *Literatura popularna – literatura gatunków?* [w:] J.Z. Lichański (red.), *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998.

² Na wstępie chciałabym wyjaśnić moje użycie określenia queerowy. Używam go w tytule czysto funkcjonalnie jako terminu teoretycznoliterackiego (nie pojęcia tożsamościowego), traktując je jako najszersze i najbardziej uniwersalne określenie literatury nieheteronormatywnej. Ponadto jest to termin, który w języku polskim najlepiej poddaje się odmianie i grze słów. Artykuł będzie traktował o literaturze gejowskiej.

³ D. Korwin-Piotrowska, *Testowanie gatunku, testowanie gatunkiem*, „Tematy i Konteksty” 2022, nr 12 (17), s. 12. Jest to zresztą myślenie zakorzenione w humanistyce i uprawomocnione przez praktykę antropologiczną, która od lat bada w takim właśnie celu kulturowe systemy klasyfikacji, by wspomnieć tu tylko klasyczny tekst Claude’a Lévi-Straussa *Kategorie, elementy, gatunki, liczby* [w:] idem, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 179–212.

⁴ Por. J. Fiske, *Television Culture*, Routledge, London–New York 1991.

⁵ Natomiast płaszczyznę tej negocjacji stanowi kanon literacki.

kultury. Kiedy czytamy tekst literacki, instynktownie przywołujemy wzorce gatunkowe (które mamy zachowane w pamięci semantycznej), oczekujemy np., że ktoś umrze w finale tragedii albo weźmie ślub pod koniec komedii. Wzorce gatunkowe są też podstawowymi elementami pamięci biograficznej. [...] Ci, którzy je pamiętają, zazwyczaj sięgają do nich, chcąc opowiedzieć o swoim życiu⁶.

Teza autorki implikuje, że pamiętamy gatunkami. To znaczy, że najbardziej naturalnym sposobem układania opowieści jest struktura schematu, który znamy. W tym sensie gatunkowi możemy przypisać już nie tylko czysto literackie znaczenie, lecz także właśnie funkcje tożsamościowe. Co czyni zeń ważne narzędzie analizy literatury spod znaku LGBTQ+. Wydaje się więc najbardziej adekwatnym pryzmatem do spojrzenia na mechanizm queerowania kultury popularnej.

Nim jednak przejdę do właściwego tematu, wypada mi wytłumaczyć samo użycie pojęcia gatunek w odniesieniu do romansu. Pomimo że jest ono poręczne, to może się jednak wydawać nie do końca fortunne w polskiej tradycji literaturoznawczej, wywodzącej swe współczesne narzędzia analityczne z siatki pojęć szkoły strukturalistycznej⁷; posługiwanie się pojęciem „gatunek” w odniesieniu do romansu może zostać uznane za swego rodzaju nadużycie. Przy tym obowiązująca w tradycji szkolnej i akademickiej klasyfikacja, w której epika dzieli się na kilka zaledwie podstawowych gatunków (a dopiero w ich ramach wyodrębnia się odmiany gatunkowe), wydaje się na tyle ogólna, że funkcjonalnie niewystarczająca⁸. Fakt ten można uznać za jedną z trzech przyczyn przesunięcia znaczenia terminu „gatunek”. Pierwsza wynika z samej definicji tego pojęcia, która jest na tyle otwarta, że stwarza pole do takich interpretacji. Pozwolę sobie tu przypomnieć za *Słownikiem terminów literackich*:

Zespół intersubiektywnie istniejących reguł, określający budowę poszczególnych dzieł literackich i różnorako przez nie aktualizowany. [...] G.l. działa na zasadach podobnych do gramatyki, tzn. określa sposób komponowania dzieła literackiego, tak jak gramatyka określa sposób mówienia – jest więc istotnym elementem komunikacji literackiej. Działa w ten sposób zarówno wtedy, gdy jego zasady są bezpośrednio formułowane, często w postaci wskazań i zaleceń (poetyka normatywna), jak i wówczas, gdy ci, co je stosują, nie umieją wyrazić ich pojęciowo⁹.

O ile trudno sobie wyobrazić, że zaproponowana definicja w sposób wyczerpujący wyjaśnia status powieści jako zjawiska literackiego, o tyle przedstawianie

⁶ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 229.

⁷ Warto tu choćby na marginesie, tytułem wyjaśnienia, dodać, że odwołanie do strukturalizmu nie jest powodowane moim przekonaniem o jego niekwestionowanej racji, ale raczej świadomością pozycji, którą zajmuje w polskim literaturoznawstwie.

⁸ Wystarczy tu rozważyć, jakimi wspólnymi kryteriami definicyjnymi objąć wszystkie powieści – mając na uwadze, że do tego zbioru należą: *W poszukiwaniu straconego czasu*, *Ulisses* oraz cykl *Harry Potter*.

⁹ J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 160.

romansu czy kryminału jako „gramatyki komponowania dzieła” wydaje się idealnie spełniać wskazane powyżej wymogi.

Za drugą przyczynę można uznać zapożyczenie francuskiego czy angielskiego *genre*, których zakres pojęciowy jest znacznie szerszy. Trzecią przyczyną przesunięcia zakresu pojęcia gatunku może być zapożyczenie z genologii filmowej, gdzie w obrębie rodzaju, jakim jest film fabularny, wyróżnia się tradycyjnie takie gatunki, jak: thriller, horror, science fiction, kryminał itd. Ponieważ literatura popularna jest dziś nierozzerwalnie związana z filmem (czy serialem), takie zapożyczenia wydają się nieuniknione.

Choć dziś możemy mówić raczej o „systemowym konglomeracie form”¹⁰ niż o spójnym systemie, to jednak trudno nam porzucić komfort, jaki daje porządkujący potencjał kategorii genologicznych. Są one funkcjonalnym narzędziem dyskursów zorientowanych na literaturę. Służą rynkowi do ustawiania dzieł na odpowiednich półkach regałów sklepowych. Służą autorom do nawiązania kontaktu z odbiorcą (i stworzenia swego rodzaju paktu). Służą czytelnikom jako nawigacja w świecie kultury. I wreszcie, służą krytykom oraz badaczom do nieustannego i systematycznego dzielenia, różnicowania i wartościowania utworów, które są przedmiotem ich pracy. Najwyraźniej możemy dostrzec ten mechanizm w przypadku literatury popularnej, gdzie, jak się zdaje, podziały gatunkowe są szczególnie ostre. Wynika to tak z samych literackich praktyk, jak i (a może przede wszystkim) z funkcjonowania całej maszyny wydawniczo-marketingowej. A także, jak zauważyła Anna Gemra w tekście *Literatura popularna – literatura gatunków?*¹¹, z przywiązania odbiorców do wyrazistych i rozpoznawalnych nazw gatunkowych. Z tego względu to właśnie literatura popularna może okazać się najlepszym polem do zaaplikowania konceptu Korwin-Piotrowskiej, stworzenia swego rodzaju *case study*. Ponieważ jednak nie sposób przekrojowo zbadać tu wszystkich gatunków kultury popularnej, do roli „papierka lakmusowego” wybrałam romans.

Gatunek uwikłany w płeć

Zdecydowanie nie brak dziś definicji romansu, a bibliografia poświęcona temu gatunkowi jest niezwykle bogata. Wydaje się, że bardzo długo ton badaniom nad romanssem nadawały interpretacje zaproponowane przez feminizm drugiej fali¹², od połowy lat 70. szczególnie zorientowany na badanie literatury kobiecej przez pryzmat

¹⁰ D. Korwin-Piotrowska, *Testowanie gatunku, testowanie gatunkiem*, op. cit., s. 12.

¹¹ Por. A. Gemra, *Literatura popularna...*, op. cit.

¹² Inga Iwasiów w swoim artykule z 1999 roku zwraca zresztą uwagę, że kategoria ta jest ważna także dla kolejnych pokoleń badaczek związanych z feminizmem: „Refleksja genologiczna stanowi jeden z ważnych obszarów badań krytyki feministycznej czy – szerzej – *gender studies*. Pytanie, stawiane także w polskim literaturoznawstwie, o „płeć” tekstu miałoby prowadzić do odkrycia reguł wyrażania, których konsekwencje byłyby w nim widoczne, na różnych poziomach, także w wyborach gatunkowych. Łączne traktowanie krytyki feministycznej (także w odmianie lesbijskiej) i gejowskiej

gatunku. Choć, jak widać w większości prac, patrzył na niego jedynie „z wyżyn swojego estetycznego dystansu”¹³. Już w swoim słynnym artykule Ann Barr Snitow pisze w tonie usprawiedliwienia: „analiza harlequinów nie łączy się z uznaniem ich wartości literackiej”¹⁴, a kolejne teksty zdają się przejmować tę postawę. Badaczki i badacze podkreślają, że choć literatura ta jest mało nośna literacko / mało artystyczna / mało znacząca, to ze względu na jej rozpowszechnienie warto ją badać. Zwykle więc argumentem ostatecznym jest argument ilościowy¹⁵. Trafnie podsumowała ten problem Pamela Regis, tytułując jeden z rozdziałów swojej monografii: *The Most Popular, Least Respected Literary Genre [Najbardziej popularny, najmniej szanowany gatunek literacki]*¹⁶. Choć można dodać na marginesie, że często w pracach badaczek obok argumentu ilościowego pojawia się także argument historyczny – wskazanie długiej i szlachetnej literackiej tradycji romansu. I właśnie na granicy tych dwu argumentów rodzi się pierwsza niejasność – kłopot z ustaleniem, co autorki rozumieją pod hasłem „romans” czy „romans popularny”. W badaniach przewijają się jednocześnie klasyki powieści XIX-wiecznej, jak twórczość Jane Austen czy sióstr Brontë oraz harlequiny. Tekst Snitow ukazuje tendencję feministycznych badań tego okresu (pobrzmiwającą jeszcze długo później); utożsamienie romansu popularnego przede wszystkim z dwoma odmianami tego gatunku: harlequinem oraz telenowelą. Nic więc dziwnego, że wstępne zarzuty wobec romansu współczesnego zwykle dotyczą jego ustandaryzowanego powtarzalnego stylu i schematycznej kompozycji. Łatwo tu o uproszczenia; literatura kobieca reprezentowana przez harlequiny kojarzona jest więc z niską jakością stylistyczną. A zatem w tle badań nad romanssem pobrzmiwa spór o to, czym jest literatura popularna i jak jest wewnętrznie zróżnicowana.

Innym, najważniejszym chyba, aspektem feministycznych badań nad romanssem jest dostrzeżenie problemu patriarchalnej matrycy, którą reprodukuje kobiece narracje o miłości, relacjach, namiętności czy rodzinie. Zwracają na to uwagę Tania Modelski, wspomniana już Ann Barr Snitow czy Janice Radaway. Leslie W. Rabine stawia tezę, że format harlequina można uznać za pracę, która ma na celu przywrócenie subwersywnych fantazji kobiet do struktur patriarchalnej władzy¹⁷. Z dzisiejszej

wyduje się postępowaniem dominującym w myśleniu lat 90. I. Iwasów, *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 43.

¹³ Określenia tego użyła Anna Martuszevska w odniesieniu do postawy badacza wobec literatury popularnej. Por. A. Martuszevska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 6–7.

¹⁴ A. Barr Snitow, *Romans masowy: Pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 161.

¹⁵ Snitow wskazuje, że w roku 1978 (rok poprzedzający pierwszą publikację artykułu) wydano 109 milionów romansów. Por. A. Barr Snitow, *Romans masowy...*, op. cit.

¹⁶ P. Regis, *A Natural History of the Romance Novel*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2003, s. XI.

¹⁷ L. W. Rabine, *Reading the Romantic Heroine: Text, History, Ideology*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1985, s. 188.

perspektywy trudno wyobrazić sobie właściwie spojrzenie na temat romansu z pominięciem tej tezy.

W tym czasie romans w istocie nie poprawia swojego statusu (ani opinii), ale na swój sposób niezwykle ewoluje¹⁸ i wchodzi w nowe genologiczne relacje. Jest jedną z podstawowych literackich form, którymi posługuje się *fanfiction*, w ten sposób staje się elementem renegotjowania kategorii autorstwa (a przede wszystkim relacji autor – czytelnik)¹⁹, a także rozwija się niezwykle dziś popularna odmiana literacka: *young adult*²⁰. Eksploruje światy przedstawione i schematy, których patriarchalność mogłaby zszokować feministki drugiej fali (romans mafijny czy osadzony w realiach klubu motocyklowego – w których eksplorowane są wątki porwania czy innych form zmuszania do relacji). Zupełnie także zaciera się granica między romansem a pornografią (której językiem – dosłownym i bardzo graficznym, pozbawionym wypracowanego przez format harlequina stylu pełnego metafor i przemilczeń – posługuje się dziś romans). Nadal w dyskursie pozostaje on jednak w sferze tzw. literatury kobiecej, stanowiąc jej najbardziej wyrazistą reprezentację. Pokazują to przede wszystkim badania ilościowe. W ogłoszonym w 2017 roku przez stowarzyszenie Romance Writers of America raporcie dotyczącym czytelnictwa romansów możemy przeczytać, że kobiety stanowią 82 procent wszystkich czytelników tego gatunku. Z kolei w Polsce według przygotowanego przez Bibliotekę Narodową raportu czytelnictwa w 2023 roku:

Co trzecia czytelniczka zadeklarowała lekturę co najmniej jednej powieści obyczajowo-romansowej w ciągu 12 miesięcy poprzedzających realizację badania. Były to kobiety ze wszystkich pokoleń, mieszkające w różnych typach miejscowości. Tylko 4% czytających książki mężczyźn przyznało się do lektury tego typu książek²¹.

Na tym tle niezwykle ciekawie przedstawia się stosunkowo nowe zjawisko literackie, jakim jest rozwój romansu m/m (male/male). Mimo że literatura ta jest bez wątplenia kontynuacją tradycji popularnego romansu, często w formule harlequina,

¹⁸ Warto na marginesie zwrócić uwagę, że pierwsze prace feministek poświęcone harlequinom zbiegły się z czasem ogromnej popularyzacji tego formatu rynkowego. Wielokrotnie wysnuwano wobec badaczek zarzut, że stawiały tezy bardzo uogólniające na podstawie znajomości kilku zaledwie utworów, podczas gdy serie popularnych romansów coraz bardziej się rozgałęziały. Najbardziej jest to widoczne w odniesieniu do wszelkich analiz schematów i typowych rozwiązań, których było znacznie więcej. A także w nie do końca pogłębionej analizie związków z pornografią.

¹⁹ Problem omawia szeroko Aldona Kobus, por. *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018.

²⁰ Zob. A. Pattee, *Between Youth and Adulthood: Young Adult and New Adult Literature*, „Children’s Literature Association Quarterly” 2017, t. 42, nr 2, s. 218–230.

²¹ Warto zauważyć, że od lat literatura zaklasyfikowana przez twórców raportu jako „literatura obyczajowa, romanse, powieść erotyczna” jest drugą – po literaturze kryminalnej – najchętniej wybieraną przez Polaków odmianą literacką. Por. Z. Zasacka, R. Chymkowski, I. Koryś, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2023 roku*. Por. <https://www.bn.org.pl/raporty-bn/stan-czytelnictwa-w-polsce/stan-czytelnictwa-w-polsce-w-2023> (dostęp: 5.05.2024).

to jednak z całą odpowiedzialnością używam określenia „nowe zjawisko”. Nie decyduję się natomiast na określenie „nowy gatunek”. Po pierwsze, dlatego, że trudno romans w jakimkolwiek sensie określić mianem „nowego gatunku”, czego najlepiej dowodzą prace poświęcone jego historii²². Także romansu gejowskiego właściwie nie możemy przecież uznać za nowość. Literatura ta posługuje się formułą romanisu od swoich początków²³, co zresztą uzasadnia tematyka, którą podejmuje; wszak jednym z najważniejszych tematów literatury homoseksualnej w ogóle, tematem niejako tożsamościowym, jest temat miłości i relacji, które nie są w stanie zmieścić się w społecznych szablonach. Jak podkreśla Astrid Erll: „Gatunki to także metoda radzenia sobie z wyzwaniami stojącymi przed kulturą pamięci. W wyjątkowo trudnych lub niebezpiecznych okolicznościach autorzy korzystają z tradycyjnych i silnie skonwencjonalizowanych gatunków, chcąc dostarczyć znanych i sensownych paradygmatów reprezentowania doświadczeń”²⁴. Wystarczy przypomnieć takie utwory, jak: *Mój Giovanni* (*Giovanni's Room*, 1956) Jamesa Baldwina czy *Maurycy* (*Maurice*, 1971) Edwarda Morgana Forstera lub nowsze: *Tamte dni, tamte noce* (*Call Me by Your Name*, 2007) André Acimana, a na polskim gruncie: *Zatokę ostów* (2008) Tadeusza Olszewskiego, *Bierki* (2010) Marcina Szczygielskiego, *Płynąc w ciemnościach* (*Swimming in the Dark*, 2020) Tomasa Jędrowskiego²⁵. Rdzeniem każdego z tych utworów jest romans, choć nie każdy z nich nazwalibyśmy jednoznacznie romansem w znaczeniu, jakie zostało tu przywołane. Nie każde użycie schematu romanisu klasyfikuje utwór jako romans. Dla wymienionych tutaj autorów, podobnie jak dla innych twórców literatury tożsamościowej, jest on skonwencjonalizowanym, utrwalonym, a przez to uniwersalnym, sposobem mówienia o miłości. W ich prozie przeplata się on ze strategiami *bildungsroman* czy powieści środowiskowej.

Jednak nie o romansie jako sposobie opowiadania będzie tutaj mowa, ale właśnie o pewnym zjawisku. Coraz większa popularność powieści m/m – romanisów opowiadających historie miłosne mężczyzn pisanych głównie przez kobiety dla kobiet – nie wiąże się tylko z samą zmianą typu bohatera (co samo w sobie jest ważne i do czego wrócę w dalszej części rozważań), ale także z szeregiem zmian społecznych, decyzji wydawniczych i wreszcie z polityką rozmaitych instytucji w różnym stopniu wpływających na kulturę popularną.

²² Zob. A. Martuszevska, *Architektonika literackiego romanisu*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2014; N. Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge 1976.

²³ Wskazanie początków literatury gejowskiej ciągle pozostaje kwestią dyskusyjną. Część badaczy szuka rodowodu w *Iliadzie* (historia relacji Achilleusa i Patroklosa).

²⁴ A. Erll, *Kultura pamięci...*, op. cit., s. 30.

²⁵ Sytuacja tej powieści jest szczególna, została ona napisana przez autora polskiego pochodzenia, który urodził się w RFN, dokąd wyemigrowali jego rodzice. Jest to więc powieść opowiadająca o polskich realiach, w której narracja jest prowadzona z perspektywy w pewnym sensie zewnętrznej, ale jednocześnie bardzo bliskiej. Powieść ukazała się po angielsku i w tym samym czasie po polsku. Choć autor swobodnie posługuje się językiem polskim, książkę przełożył na język polski Robert Sudół.

Powieść m/m

W niemal wszystkie najważniejsze i najpopularniejsze definicje romansu wpisana jest niejako *a priori* kobieta²⁶. Często definicje literalnie wskazują kobietą bohaterkę jako centralną postać fabuły, jednak nie o samą postać chodzi, ale o założenie, że romansem rządzi kobiecy punkt widzenia. Zdaniem autorów definicji ten punkt widzenia wynika wprost z faktu, że zarówno po stronie nadawcy, jak i odbiorcy stoi w przypadku romansu kobieta²⁷. Jonathan Allan, który analizuje ten gatunek pod kątem sposobu przedstawiania mężczyzn, dokonawszy przeglądu stanu badań, zauważa, że to założenie jest tak głęboko utrwalone w badaniach romansu, iż wiele badaczek (Janice Radway, Pamela Regis) nie potrafi wyjść poza heteronormatywną wizję tej literatury. Natomiast współczesne modyfikacje definicji obejmują jej poszerzenie o relacje damsko-damskie czy męsko-męskie, ale nie zakładają zrewidowania wypracowanych przez Radway czy Regis formalnych cech gatunkowych²⁸.

Na naszym polskim gruncie za klasyczną definicję należy uznać tę zaproponowaną w *Słowniku literatury popularnej* przez Marię Bujnicką:

Gatunek i nazwa potoczna tekstów epickich o tematyce miłosnej znanych wszystkim kulturom, epokom i obiegom literackim. [...] W teoretycznoliterackim ujęciu termin romans ma następujące znaczenia: 1) utwór narracyjny jednowątkowy, o tematyce awanturczo-miłosnej, poprzedzający powstanie powieści nowożytnej (określenie gatunku); 2) powieść z kręgu literatury popularnej (odmiana gatunkowa) rozwija się na marginesie elitarnej literatury do końca XIX w., kontaminując elementy tradycji wysokoartystycznej i folkloru. [...] Z reguły bohaterem „prowadzącym”, aktywnym jest mężczyzna arystokrata, artysta, bandyta, szpieg... ktoś wyjątkowy, kto w kobiecie dostrzega anioła lub diabła, a każde z tych wcieleń budzi jego gwałtowne pożądanie bądź miłość²⁹.

Dowodzi to, jak głęboko romans zrośnięty jest z heteronormatywnością³⁰. Na tym tle kwestia powstania i rozwoju powieści m/m wydaje się niezwykle interesująca.

²⁶ John Cawelti pisze: „Kobiecy ekwiwalentem opowieści przygodowych są romanse”. Por. J.G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 1976, s. 41. Radway, omawiając najważniejsze elementy romansu, pisze natomiast o „powoli, ale konsekwentnie rozwijającej się miłości między bohaterem a bohaterką”. Por. J. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1991, s. 235. Pamela Regis wskazuje: „Romans to utwór prozatorski, który opowiada historię załotów i zaręczyn jednej lub więcej bohaterek”. P. Regis, *A Natural History of the Romance Novel*, op. cit., s. 22.

²⁷ Wspomniane przeze mnie badania statystyczne zdają się to zresztą potwierdzać.

²⁸ J.A. Allan, *Men Masculinities, and Popular Romance*, Routledge, New York 2020, s. 22.

²⁹ T. Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 370.

³⁰ Zwróćmy uwagę, że taka forma definicji pomija szereg utworów, które już istnieją. Kłopot z użyciem określenia romans w odniesieniu do literatury gejowskiej jest właściwie materiałem na osobny artykuł. Obejmuje on nie tylko wpisana w, jak by się mogło zdawać, neutralny system genologiczny, heteronormę.

Do pewnego stopnia źródeł tej literatury można upatrywać we wspomnianym już *fanfiction*, w jego pododmianie określonej mianem *slash*³¹. Jednak, choć związki są dość wyraźne, to nie można stwierdzić jednoznacznie, że między tymi dwoma zjawiskami występuje relacja ciągłości czy następstwa, rozwijają się one bowiem niejako równolegle. Różnią je przede wszystkim obieg i dystrybucja (w przypadku *slash* jest to fandom i odpowiednie platformy na przykład: Tumblr czy Wattpad, w przypadku powieści m/m zwykle komercyjne wydawnictwa), ale nie tylko. Istotne są tu bowiem takie kategorie, jak autorstwo czy relacja w stosunku do innych zjawisk kultury, która jest, jak się zdaje, istotą *fanfiction*. Trzeba też odnotować, że właściwie w tym samym czasie w Japonii rozwijał się podobny gatunek kultury popularnej, a mianowicie manga *yaoi*. Podobny, ale nie analogiczny. Różni je bowiem wiele elementów: medium, estetyka, schematy, naleciałości kulturowe. Wspólna jest idea: romanse tworzone przez kobiety dla kobiet (czy dziewczęta dla dziewcząt) opowiadające o mężczyznach (chłopcach)³².

Ze względu na wszelkie zawiłości wywołane przez obiegi internetowe oraz zjawisko *selfpublishingu* niełatwo wskazać dokładny początek powieści m/m, ale można przyjąć (za Kacey Whalen³³), że wyznacza go w 2009 roku publikacja pierwszych dwóch powieści³⁴ w nowo otwartej przez wydawnictwo Running Press (potentata na rynku literatury popularnej) serii. W ślady którego wkrótce poszło także najbardziej znane u nas wydawnictwo, Harlequin (w jednym ze swoich podwydawnictw, jakim jest Carina Press).

Jak widać, historia odmiany gatunkowej jest krótka, ale trzeba podkreślić – bardzo intensywna. Dziś na stronach najpopularniejszego międzynarodowego sklepu internetowego – Amazon – tagiem „romance m/m” zostało oznaczonych 60 tysięcy tytułów³⁵. Skłania to do postawienia kilku pytań badawczych. Jakie tradycyjne kategorie genologiczne pozwalają opisać to zjawisko? Jakimi narzędziami narracyjnymi posługuje się owa literatura? Ile łączy ją z tradycyjnym patriarchalnym romansem,

³¹ Więcej na ten temat pisze Aldona Kobus w swojej monografii *Fandom. Fanowskie modele odbioru*. Zob. A. Kobus, *Pornotopie intymności* [w:] eadem, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018, s. 239–269. Pochodzenie to utrwaliło się w nazwie, a dokładnie w sposobie zapisu.

³² Szerzej omawia ten problem Katarzyna Marak. Por. K. Marak, *Mangi yaoi w Polsce. Charakterystyka fandomu* [w:] D. Brzostek, A. Kobus, K. Marak (red.), „Chińskie bajki”. *Fandom mangi i anime w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2019, s. 137–156. Co ciekawe, w Polsce *yaoi* poprzedziło pojawienie się powieści m/m i do dziś jest o wiele popularniejsze, o czym może świadczyć liczba utworów przetłuszczonych na język polski.

³³ K. Whalen, *A Consumption of Gay Men: Navigating the Shifting Boundaries of M/M Romantic Readership*, College of Liberal Arts & Social Sciences Theses and Dissertations, Chicago 2017, s. 6–7.

³⁴ A. Beecroft, *False Colors: An M/M Romance*, Running Press, Philadelphia 2009; Erastes, *Transgressions: An M/M Romance*, Running Press, Philadelphia 2009.

³⁵ Pozwalam sobie tutaj wysunąć tradycyjny argument ilościowy.

a ile z emancypacyjną literaturą queerową? I wreszcie, jak wpisuje się w dyskusję dotyczącą literatury kobiecej/męskiej?

Aby odpowiedzieć na te pytania, warto spojrzeć na powieści m/m z dwóch perspektyw. Po pierwsze, w odniesieniu do romansu popularnego. Po drugie natomiast, w relacji do literatury gejowskiej. Dla porządku rozpocznijmy od pierwszego ujęcia. Pamela Regis, podsumowując dotychczasowe badania, twierdzi, że każdy romans realizuje wariant schematu opartego na następujących elementach:

początkowy obraz świata społecznego, w którym bohaterka i bohater muszą tworzyć związek, spotkanie kobiety i mężczyzny, przeszkoda na drodze do zjednoczenia bohaterki i bohatera, zauroczenie bohaterki i bohatera, wyznanie miłości między bohaterką i bohaterem, punkt rytualnej śmierci, rozpoznanie przez bohaterkę i bohatera przeszkody jako możliwej do pokonania, kobieta i mężczyzna jako przeznaczeni sobie³⁶.

W perspektywie analizy powieści m/m, która oczywiście korzysta z tego schematu, niezwykle znaczące są dwa jego elementy: przeszkoda (bariera) oraz punkt rytualnej śmierci. To w tych dwóch punktach zmiana paradygmatu, jaką jest wprowadzenie relacji bohaterów tej samej płci, jest najwyraźniej zauważalna.

Wbrew pozorom nie szczęśliwe zakończenie (które zresztą wcale nie jest wymogiem definicyjnym romansu), ale właśnie przeszkoda jest tym, co konstytuuje romans jako gatunek popkultury. To ten element sprawia, że historia miłosna może być intrygująca dla odbiorcy. Jak podkreśla Pamela Regis, w tej pozycji mogą występować wszelkiego rodzaju niesprzyjające okoliczności i przeciwności losu, przede wszystkim sytuacja społeczna (klasowa), w jakiej znaleźli się bohaterowie. Ten ostatni przykład ma w romansie swoją długą tradycję, dość wspomnieć wszelkie opowieści o mezaliansach. Wydaje się, że współczesny romans na tym polu niewiele ma już do powiedzenia. Inaczej sytuacja przedstawia się w powieściach m/m. W ogromnej części z nich taką przeszkodą pozornie nie do pokonania jest społeczny odbiór samej homoseksualności. A zatem tym, co staje na przeszkodzie zakochanym, są ich płeć i seksualność. Można odnieść wrażenie, że romans sam nieustannie dziwi się, że może opowiadać o męsko-męskich związkach. Oczywiście, ponieważ mamy XXI wiek i w zachodnim świecie (a co za tym idzie w literaturze) wiele politycznych, społecznych i prawnych ograniczeń zostało zniesionych, autorki szukają kontekstów, które usytuują przedstawiany związek w sytuacji ryzyka czy zagrożenia. Sięgają więc po takie taktyki i strategie, jak: przeniesienie opowieści w czasie, do świata, w którym taka relacja była zabroniona lub „nieznana”. Pomysł ten odnajdziemy na przykład w powieści Keiry Andrews pod tytułem *Semper Fi*. Jej akcja toczy się po II wojnie światowej i opowiada historię dwóch mężczyzn, którzy po powrocie z frontu, w wyniku zbiegu wielu okoliczności postanawiają razem zamieszkać i prowadzić gospodarstwo jednego z nich, a także wspólnie wychowywać dzieci³⁷. Nie

³⁶ P. Regis, *A Natural History of the Romance Novel*, op. cit., s. 30.

³⁷ Odrębnym tematem, zasługującym tu na choć krótkie omówienie, jest sposób wprowadzania do fabuły tematu rodzicielstwa. Wydaje się, że w formule powieści m/m, przynajmniej w jakimś stopniu, przetrwała

rozumieją właściwie uczucia, które ich łączy, i nie potrafią go nazwać. Lęk przed nieznanym oraz przed ostracyzmem społecznym staje się tutaj główną przeszkodą. Innym wariantem takiego przeniesienia w czasie (choć nie w dosłownym sensie) jest umieszczenie akcji opowieści w świecie bardzo restrykcyjnej wspólnoty religijnej. Po taki środek sięgnęły między innymi Andrews w powieści *A Forbidden Rumspringa*, w której osadziła akcję w środowisku amiszów³⁸, oraz Sarina Bowen w *Goodbye Paradise*, której fabuła opowiada o dwóch chłopcach wychowanych w sekcie. Inną strategią związaną z przestrzenią jest przeniesienie akcji do kraju, w którym ciągle nie ma pełni praw obywatelskich. Bardzo często tym krajem – symbolem śmiertelnego zagrożenia – jest Rosja (na przykład: Rachel Reid w *Heated Rivalry*, Alessandra Hazard *Just a Bit Ruthless*), ale także kraje arabskie (Alessandra Hazard *Just a Bit Captivated*). Jeszcze innym przykładem realiów, które stawiają bohaterów romanse w sytuacji zagrożenia, są bardzo zmaskulinizowane, konserwatywne środowiska. Autorki osadzają akcję swoich utworów między innymi w wojsku (Anabeth Albert seria *Out od Uniform*), policji, mafii (*Mafia Target: A Dark Mafia M/M Romance* Mila Finelli), klubach motocyklowych, świecie profesjonalnego sportu (Eden Finley *Fake Out*). Często, wzorem tradycyjnego romanse, umieszczają bohaterów na eksponowanych stanowiskach, w przypadku których zmiana wizerunku oznacza utratę aprobaty społecznej, a przez to wypracowanej pozycji. Trzeba zresztą na marginesie dodać, że wiele z tych rozwiązań fabularnych nie zrealizowałoby się sensownie w romanse przedstawiającym heteroseksualny związek. Można tutaj bowiem mówić o swego rodzaju naruszeniu tabu, które istnieje tylko w tak zmaskulinizowanym systemie, jak wojsko czy drużyna sportowa. Zdajemy sobie przecież sprawę, jak niewielu zawodników NFL, NHL, NBA czy choćby europejskiej Champions League zdecydowało się na *coming out* podczas trwania kariery³⁹. A zatem historia rywali konkurujących ze sobą w jednej lidze, którzy decydują się nawiązać romanse (*Heated Rivalry*), jest niemożliwa do powtórzenia w schemacie tradycyjnego romanse, także z powodu formalnych ograniczeń samego sportu, w którym mężczyźni i kobiety po prostu nie rywalizują ze sobą.

formuła usprawiedliwiania pornografii figurą „prawdziwej miłości”. A mianowicie w „tradycyjnym romanse” bohaterka mogła realizować najoryginalniejsze fantazje erotyczne, jeśli związek wynikał z prawdziwego i głębokiego uczucia, którego najlepszym dowodem była obietnica ślubu i założenia rodziny. Powieść m/m wikła bohaterów w tę relację, niejako wplątując ich w rodzicielstwo. Często w jakiś sposób dziedziczą oni dziecko (na przykład: jeden z bohaterów zostaje ojcem w wyniku przypadkowych, nastoletnich kontaktów seksualnych, por. A. Sunday, *Taboo for You*) lub innego zbiegu okoliczności.

³⁸ Na marginesie warto zaznaczyć, że *Amish romans* jest obecnie stosunkowo popularną odmianą romanse.

³⁹ Wystarczy przypomnieć dyskusje towarzyszące *coming outowi* Michaela Sama, który zdecydował się na ten krok na początku kariery.

Niezwykle ciekawym przykładem możliwym tylko w romansie m/m są utwory realizujące popularny motyw *gay for you*⁴⁰, które jako barierę pozornie nie do pokonania traktują samą tożsamość i seksualność bohatera, jego przekonanie o sobie, wewnętrzne ograniczenia, najczęściej spowodowane koniecznością zmierzenia się ze stereotypami. Ponieważ koncepcja ta jest dość nośna, można tu wymienić wiele jej interpretacji i utworów, które ją realizują. Jedną ze strategii przedstawiania takiej relacji jest ukazanie męskiej przyjaźni⁴¹, która jest tak silna, że przeradza się w relację miłosną i erotyczną, pomimo że początkowo jedna lub obie strony relacji identyfikują się jako heteroseksualne (S.E. Harmon *The Blueprint*, Alessandra Hazard *Just a Bit Confusing*). Inna strategia rozpoczyna opowieść od niespodziewanej fascynacji, która pojawia się nagle i jest tak intensywna, że zmienia się najpierw w relację erotyczną, a później w miłość (Ella Frank, *Try. Pokusa*). Motyw ten umocowany jest zresztą w słynnej koncepcji skali Kinseya. Opiera się bowiem na założeniu, że seksualność ludzka jest płynna⁴². Odnosi się jednocześnie do wielu narracji tożsamościowych, w których nieszczęśliwe zakochanie w heteroseksualnym koledze jest przedstawiane jako doświadczenie formacyjne. Wydaje się, że romans m/m przejmując tę narrację i zmieniając jej zakończenie na szczęśliwe, a tym samym często przekuwając ją w fantazję erotyczną.

Znaczącą jest tutaj pewne przekroczenie, które prowadzi nas płynnie do kolejnego aspektu. Motyw *gay for you* ukazuje historię, w której bohater, aby zbudować relację homoerotyczną, musi symbolicznie umrzeć i narodzić się na nowo. Umrzeć: dla rodziny, dla środowiska, z którego się wywodzi, dla przyjaciół czy dla społeczeństwa. I wreszcie, jeszcze bardziej obrazowo, umrzeć dla siebie i świata. Docieramy zatem do realizacji kolejnego z elementów schematu omówionego przez Regis – punktu rytualnej śmierci. Jest on znaczący i podwójnie interesujący, ponieważ w gejowskiej literaturze tożsamościowej motyw śmierci jako kary za homoseksualność jest stale obecny. Wiąże się to oczywiście z trudną historią mniejszości seksualnych, w którą wpisane są zagrożenie ze strony prawa i społeczeństwa i nieustanny strach przed karą, ale także z traumą AIDS. Kultura popularna przetwarza ten utrwalaony lęk na rozmaite sposoby. Pobieżna analiza historii kina gejowskiego może prowadzić do wniosku, że film (a podobnie sprawa przedstawia się w przypadku powieści) opowiadający historię uczucia dwóch mężczyzn nie może mieć szczęśliwego zakończenia⁴³.

⁴⁰ Motyw *gay for you* (gej dla ciebie) opisuje sytuacje, w której mężczyzna identyfikujący się jako heteroseksualny zakochuje się w innym mężczyźnie i buduje z nim relację erotyczną. Jednocześnie deklaruje on, że w stosunku do innych mężczyzn (poza wybrankiem) nie odczuwa pociągu seksualnego.

⁴¹ O motywie męskiej przyjaźni pisze w kontekście romansu Allan. Por. J.A. Allan, *Men Masculinities...*, op. cit. Natomiast o tym, jak istotną rolę odgrywa męska przyjaźń w tożsamościowej literaturze gejowskiej, piszą, między innymi, autorzy tomu *Dezorientacje*. Por. A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki (red.), *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021, s. 37–38.

⁴² Zob. <https://kinseyinstitute.org/research/publications/kinsey-scale.php> (dostęp: 5.05.2024).

⁴³ *Tajemnica Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, USA, Kanada 2005, reż. A. Lee), *Summer Vacation* (*Hofesh Gadol*, Izrael 2012, reż. T. Granit, S. Maymon), *Syberia* (*Sybir i on*, USA, Rosja

W romansie, jak wyjaśnia autorka, punkt rytualnej śmierci wyznacza szczytowy moment narracji, w którym wydaje się, że relacja głównych bohaterów nie przetrwa, ponieważ wydaje się, że przeszkoda jest nie do przezwyciężenia. Badaczka proponuje jednak, by spojrzeć na tę kwestię szerzej, i zwraca uwagę, że ten punkt kulminacyjny jest częścią rytuału przejścia, którego doświadcza bohaterka.

Najdobitniej aspekt ten realizują powieści m/m, które wykorzystują motyw bezludnej wyspy, doskonale znany romansom. Wystarczy tu przypomnieć choćby liczne reinterpretacje i ekranizacje *Błękitnej laguny* Henry’ego DeVere’a. Jednak romans m/m nie używa go, by pokazać piękno naturalnego uczucia rodzącego się na łonie natury, w świecie nieskażonym cywilizacją, ale właśnie by wyeksponować drogę bohatera, który musi przejść rytualną śmierć (musi zostać uznany za martwego przez środowisko, z którego wyrasta), by odkryć swoją prawdziwą tożsamość. W powieści *Beyond the Sea* Keiry Andrews bohaterowie lądują na bezludnej wyspie po katastrofie małego prywatnego samolotu. Obaj mężczyźni są heteroseksualni, obaj właściwie uciekają przed dotychczasowym nieszczęśliwym i trudnym życiem, nieudanymi relacjami. Przeniesienie do świata pozbawionego społeczeństwa pozwala im razem odbyć swego rodzaju rytuał przejścia – odpowiedzialni za siebie nawzajem, odkrywają nową tożsamość i uczucie. Oczywiście momentem próby (i rytualnej śmierci ich relacji) jest powrót do rzeczywistości. Podobna koncepcja została zrealizowana w utworze *Just a Bit Wrecked* Alessandy Hazard. W tym przypadku ważnym elementem rekonstruowania tożsamości głównego bohatera jest jego mierzenie się ze swoimi homofobicznymi przekonaniem. Ciekawy kontekst dla motywu bezludnej wyspy stanowi trzeci odcinek stworzonego na podstawie gry serialu *The Last of Us* pod tytułem *Long, Long Time*⁴⁴. Na zasadzie kompozycji szkatułkowej do opowieści została wprowadzona oddzielna, właściwie niezależna historia – romans dwóch mężczyzn, którzy odnajdują się w postapokaliptycznej rzeczywistości USA i budują w odosobnieniu relację, której nigdy by nie zbudowali w świecie sprzed katastrofy⁴⁵.

Wydaje się, że popkultura doskonale rozumie, iż historia odkrywania homoseksualności jest w dużej mierze opowieścią o izolacji. Romans m/m przetwarza ją w opowieść ze szczęśliwym zakończeniem, tworząc w nieco naiwny, a czasami groteskowy

2021, reż. V. Kopturevskiy), *Udręka miłości* (*Stranizza d’amur*, Włochy 2023, reż. G. Fiorello). Wszystkie te filmy opowiadają historię tragicznej śmierci, której przyczyną było zakazane pożądanie. O zjawisku tym wspomina Allan. Omawiając nowe odmiany popularnego romansu, pisze, że znane autorki wskazują *Tajemnicę Brokeback Mountain* jako impuls do podjęcia tematyki relacji męsko-męskich. Na poparcie swoich słów przytacza wypowiedź Heidi Cullinan: „Kiedy oglądałam *Tajemnicę Brokeback Mountain* [w 2005], mąż musiał odwiedzić mnie z kina, gdy przez 45 minut wyłam z rozpacz, nie godząc się z tragicznym zakończeniem filmu. [...] Miałam serdecznie dość martwych gejów w filmach i książkach oraz kampowych bohaterów, którzy nigdy nie uprawiali seksu, więc chciałam to naprawić i pokazać, że geje mogą mieć udany seks i interesujące, złożone związki, o których ludzie chcieliby się czegoś dowiedzieć”. J.A. Allan, *Men Masculinities...*, op. cit., s. 83 (przeł. J.T.).

⁴⁴ *Long, Long Time*, 2023, reż. P. Hoar, *The Last of Us* (sezon 1, odcinek 3).

⁴⁵ Nie wiemy, czy bohaterowie identyfikują się jako osoby homoseksualne. Wiemy natomiast, że jeden z nich – Bill – był w relacji erotycznej tylko raz w życiu, z kobietą.

sposób homoseksualne utopie. Autorki powieści m/m tworzą całe serie rządzące się regułami tak modnych dzisiaj uniwersów. W rezultacie powstają gejowskie jednostki wojskowe, gejowskie drużyny hokejowe, historie rodzin, w których każdy kolejny mężczyzna odkrywa w sobie pragnienie homoseksualne, aż czytelnik może odnieść wrażenie, że przenosi się do swego rodzaju gejowskiej utopii. W swojej naiwnej ideowej wymowie utworzenie takich utopii ma oczywiście wyrównać dysproporcję stworzoną przez heternormatywny romans, w praktyce tworzy jego parodię.

Podsumowanie

Omawiając problem społecznego odbioru *Tajemnicy Brokeback Mountain* i miejsca tego filmu w popkulturze, B. Ruby Rich zwraca uwagę, że spór o przedstawianie męskiej relacji miłosnej w mainstreamowych mediach rozciąga się między dwoma pytaniami, formułowanymi przez opozycyjne strony dyskusji. Napięcie rodzi się między wątpliwościami, czy film jest wystarczająco gejowski (stawianymi przez społeczność gejowską), a tezą, że jest za bardzo gejowski (formułowaną przez środowiska konserwatywne)⁴⁶. To napięcie poznawcze dotyczy, jak sądzę, wszelkich przykładów queerowania popkultury. Warto więc na koniec postawić pytanie, czy utwory, które tutaj prezentuję, są „wystarczająco gejowskie”. Odpowiedź nie jest tak prosta, jak mogłoby się wydawać. Powinniśmy bowiem uświadomić sobie, że mamy tutaj do czynienia z wielowymiarowym zjawiskiem. Na kształt tych utworów ma wpływ wiele czynników, w pierwszej kolejności prawa dzisiejszego rynku literatury popularnej i koncepcje marketingowe wydawnictw (na przykład: konieczność tworzenia serii, wyraziste schematy, realizacja popularnych tagów), a dopiero w dalszej kolejności realia i okoliczności ich powstania.

Jednocześnie nie można pominąć faktu, że współczesne autorki często mają świadomość polityki równościowej środowisk LGBTQ+⁴⁷ oraz znajomość problematyki queerowej, znają właściwy jej język i potrafią go użyć do napisania popularnego romansu z wszystkimi tego konsekwencjami.

Oczywiście utwory m/m podlegają tym samym zarzutom, które badacze i krytycy stawiają często literaturze popularnej w ogóle – jest to przede wszystkim literatura rozrywkowa, często czysto eskapistyczna. Jednak właśnie w tym aspekcie można dostrzec ważną zmianę. To pierwszy w historii popularnego romansu przypadek, kiedy kobieta została całkowicie zwolniona z obowiązku bycia w centrum romansu, nie ciąży na niej brzemień stereotypu, jest już tylko po stronie odbiorcy. Jeśli potraktować

⁴⁶ B. Ruby Rich, *Brokering Brokeback: Jokes, Backlashes, and Other Anxieties*, „Film Quarterly” 2007, t. 60, nr 3, s. 48.

⁴⁷ Zdarza się, że autorki sięgają po problematykę trudną (terapia konwersyjna, przemoc w rodzinie, molestowanie seksualne w dzieciństwie).

tego typu literaturę jako pornografię dla kobiet⁴⁸ to warto się zastanowić, ile wolności wywalczyły sobie kobiety w tej materii. Można nieco metaforycznie stwierdzić, że mogą być w niej tylko podmiotem fantazjowania, nie muszą już być jego przedmiotem. Wreszcie, jeśli romans popularny jest, w gruncie rzeczy, patriarchalnym narzędziem kontroli sfery kobiecych fantazji, to zastąpienie w nim postaci kobiecych męskimi stanowi swego rodzaju akt sabotażu lub właśnie subwersji. Możemy oczywiście stawiać pytania o skuteczność tych działań. Czy sama zmiana genderowa wprowadza realną zmianę paradygmatu?

To zagadnienie w naturalny sposób kieruje nas w stronę subwersywności gejowskiego romansu wobec konserwatywnych reguł (gatunkowych i społecznych), jakimi rządzi się romans. Tymczasem warto odwrócić sytuację i pomyśleć o subwersywności powieści m/m wobec literatury (czy szerzej kultury) gejowskiej.

Ze względu na swoją złożoną, niejednorodną i rozproszoną historię tożsamościowa literatura gejowska ma skomplikowane relacje z kategorią autorstwa. Problem ten wyrasta z wcześniejszego etapu rozwoju tej literatury, tzw. fazy sublimacyjnej, kiedy utwory homoerotyczne posługiwały się maską heteroseksualności, a wszelkie sygnały dla odbiorcy ukrywały w pseudonimującym języku, charakterystycznym stylu oraz repertuarze symboli. Postać (i biografia) autora stanowiły wtedy często pierwszy, i w zasadzie najważniejszy, jeśli nie jedyny, klucz do właściwego odczytania utworu. Potem już w epoce emancypacyjnej tej literatury pojawia się z kolei nowy problem, który możemy metaforycznie określić casusem „mówienia za”. Dotyczy on pytania o to, kto ma prawo opisywać i przedstawiać relacje nieheteronormatywne. Jeśli narracje te przejmują osoby spoza społeczności LGBTQ+, to w pewnym sensie dopuszczają się pewnego nadużycia; ze swojej uprzywilejowanej pozycji w dyskursie literackim mówią za osoby mniej uprzywilejowane (zamiast udzielić im głosu).

Echa tych dwóch doświadczeń odbijają się do dziś we wszelkich próbach zdefiniowania literatury gejowskiej czy w ogóle literatury LGBTQ+. W tym sensie próba przejęcia bohaterów gejów przez literaturę, która nie wyrasta z potrzeby środowiska, ale jest wobec niego zewnętrzna (choć przecież nie wykluczająca) i jednocześnie tak lekko traktuje problem tożsamości autora, stanowi jakiś akt subwersji. Jeśli przyjmiemy za Łukaszem Rondudą⁴⁹, że głównymi narzędziami subwersji są montaż, kolaż i *bricolage*, to dostrzeżemy, że romans m/m pełen pożyczonych z kultury gejowskiej reprezentacji, symboli i stereotypów oraz cytatów struktury wyjętych z tradycji romansu, realizuje tę strategię. Trzeba dostrzec tutaj także, że subwersja skutkuje odebraniem gejowskiego wątku romansowego od dominującej struktury *bildungsroman* czy powieści środowiskowej, które tak często mu towarzyszą w utworach mieszczących się w kategorii tożsamościowej literatury gejowskiej.

⁴⁸ Tak kategoryzuje romans masowy na przykład: Ann Barr Snitow w tekście *Romans masowy*, op. cit., s. 160–175.

⁴⁹ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006.

Jednocześnie trzeba tu nadmienić, że kulturze popularnej przypada rola osvajania masowego odbiorcy z obecnością queerowych opowieści i postaci⁵⁰. Choć kultura popularna komercjalizuje i konsumpcjonizuje obraz relacji homoerotycznej, to czyni to na tych samych prawach, które odnosi do przedstawień heteroerotycznych. Na swój sposób wyrównuje zatem ich status.

Bibliografia

- Allan J.A., *Men Masculinities, and Popular Romance*, Routledge, New York 2020.
- Amenta A., Kaliściak T., Warkocki B. (red.), *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.
- Barr Snitow A., *Romans masowy: Pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 160–175.
- Beecroft A., *False Colors: An M/M Romance*, Running Press, Philadelphia 2009.
- Cawelti J.G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 1976.
- Erastes, *Transgressions: An M/M Romance*, Running Press, Philadelphia 2009.
- Erl A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Fiske J., *Television Culture*, Routledge, London–New York 1991.
- Frantz S.G.S., Selinger E.M., *New Approaches to Popular Romance Fiction: Critical Essays*, McFarland and Company, Jefferson, NC 2012.
- Frye N., *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge 1976.
- Fulińska A., *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 55–66.
- Gemra A., *Literatura popularna – literatura gatunków?* [w:] J.Z. Lichański (red.), *Retoryka i badania literackie: rekonesans*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998.
- Iwasiów I., *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 41–55.
- Kobus A., *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018.
- Korwin-Piotrowska D., *Testowanie gatunku, testowanie gatunkiem*, „Tematy i Konteksty” 2022, nr 12 (17), s. 11–30.
- Lévi-Strauss C., *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Marak K., *Mangi yaoi w Polsce. Charakterystyka fandomu* [w:] D. Brzostek, A. Kobus, K. Marak (red.), „Chińskie bajki”. *Fandom mangi i anime w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2019, s. 137–156.
- Martuszevska A., *Architektonika literackiego romansu*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2014.
- Martuszevska A., „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- Martuszevska A., Pyszny J., *Romanse z różnych sfer*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

⁵⁰ Nie umniejszam tu roli działań emancypacyjnych rozmaitych fundacji i stowarzyszeń LGBTQ+.

- Mennel B., *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys*, Columbia University Press, New York 2012.
- Modleski T., *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, 2nd edition, Routledge, New York 2008.
- Nagaike K., *Perverse Sexualities, Pervasive Desires: Representations of Female Fantasies and Yaoi Manga as Pornography Directed at Women*, „U.S.-Japan Women's Journal” 2003, nr 25, s. 76–103.
- Neville L., *Girls Who Like Boys Who Like Boys: Women and Gay Male Pornography and Erotica*, Palgrave Macmillan, New York 2018.
- Pattee, *Between Youth and Adulthood: Young Adult and New Adult Literature*, „Children's Literature Association Quarterly” 2017, t. 42, nr 2, s. 218–230.
- Rabine L.W., *Reading the Romantic Heroine: Text, History, Ideology*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1985.
- Radway J., *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1991.
- Regis P., *A Natural History of the Romance Novel*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2003.
- Rich B.R., *Brokering Brokeback: Jokes, Backlashes, and Other Anxieties*, „Film Quarterly” 2007, t. 60, nr 3, s. 44–48.
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006.
- Sikorska K., „Kobiece” gatunki telewizyjne. *Geneza i kulturowe przeobrażenia*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018.
- Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Śmieja W., *Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice o teorii, historii i literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Śmieja W., *Kanon i kanony, czyli jak rozumieć pojęcie „literatura homoseksualna”?*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 96–116.
- Śmieja W., *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*, Universitas, Kraków 2010.
- Warkocki B., *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Sic!, Warszawa 2007.
- Whalen K., *A Consumption of Gay Men: Navigating the Shifting Boundaries of M/M Romantic Readership*, College of Liberal Arts & Social Sciences Theses and Dissertations, Chicago 2017.
- Zasacka Z., Chymkowski R., Koryś I., *Stan czytelnictwa w Polsce w 2023 roku*, <https://www.bn.org.pl/raporty-bn/stan-czytelnictwa-w-polsce/stan-czytelnictwa-w-polsce-w-2023>.
- Żabski T. (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.