

Grzegorz Stępniaak

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁸ *Ibidem*, s. 16.

⁹ *Ibidem*, s. 33.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ E.P. Johnson, *op. cit.*, s. 51.

¹⁴ *Ibidem*, s. 55.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Key words:

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