

Grzegorz Stępnik

Siła queerowej porażki

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Grzegorz Stępniaak

Siła queerowej porażki

Queer studies jako odrębna dyscyplina naukowa wyodrębniły się w amerykańskim kontekście akademickim na początku lat 90. XX wieku. Wpływ na powstanie tej nowej metodologii miało szereg przemian obyczajowych, społecznych i politycznych, a także naukowych. W pierwszym rzędzie należy tu wskazać na epidemię HIV/AIDS, która zdziesiątkowała ulice dzielnic gejowskich w największych miastach USA, na czele z San Francisco, Los Angeles i Nowym Jorkiem. W odpowiedzi na podtrzymywanie tabu wokół choroby przez konserwatywny rząd Ronalda Reagana, zaczęły powstawać aktywistyczne organizacje walczące o dostęp do niezbędnych leków oraz obalenie mitów i stereotypów kulturowych związanych z HIV/AIDS, które potocznie określano mianem „gejowskiej zarazy”. Najważniejszymi z nich były ACT UP oraz Queer Nation. Ich działania w znacznym stopniu przyczyniły się również do subwersywnego przewartościowania przez ruchy lesbijsko-gejowskie określenia „queer”, używanego dotąd jako pejoratywna nazwa na homoseksualistów, które na język polski można by przetłumaczyć jako „ciota”¹. Od tej pory termin stał się pozytywnym wyznacznikiem tożsamościowym i identyfikacyjnym dla przedstawicieli społeczności LGBTQ. Nie mniej istotne, zwłaszcza z akademickiego punktu widzenia, pozostaje również jego potoczne znaczenie odsyłające do „dziwności” i „wynaturzenia”. Zwłaszcza jeśli popatrzeć na transformacje, jakie przechodziła w tym samym okresie amerykańska niezależna kinematografia. Wywodzący się z mniejszości seksualnych reżyserzy filmowi, w rodzaju Gregga Arakiego, Toma Kalina czy Todda Haynesa, zaczęli nie tylko wprost opowiadać historie o homoseksualnych bohaterach, ale również eksperymentować z estetyczną formą swoich obrazów. Dodatkowo tożsamości stworzonych przez nich ekranowych postaci prezentowały się jako płynne, zmienne w czasie i performatywne konstrukty, pozszywane niejako z nieprzystających do siebie elementów. Celebrowały niekonsekwencje, zerwania i inności, a nie zabiegając bynajmniej i jej normalizację i nie upominając się o prawo do życia dla „kochających inaczej”. Te nowe wówczas kinowe trendy dostrzegła i opisała na łamach wpływowego magazynu „Sight & Sound” krytyczka Ruby B. Rich, która podkreślała, że nie idzie w nich o asymilację seksualnej odmienności i dla określanie nowego nurtu zaproponowała termin

1 Więcej o kulturowych i społecznych performansach wokół HIV/AIDS można przeczytać w książce Davida Romana, *Acts of Intervention. Performance, Gay Culture and AIDS*, Indiana University Press 1988.

„New Queer Cinema”, przechwytyjąc wspomniany wcześniej epitet i nadając mu pozytywne sensy².

Programową nieufność do stabilnych i jednoznacznych terminów, procesów czy konstruktów naukowych, ale i samego określenia „queer” wyraża w swoim eseju z 1993 roku *Critically Queer* („Krytycznie queer”) Judith Butler, zaznaczając, że queer nigdy nie może w pełni oddawać doświadczenia tych, których reprezentuje. Teoretyczka dodaje: „Konieczne jest utwierdzenie niepewności terminu (...), przyzwolenie na to, żeby został zawłaszczony przez tych wykluczonych przezeń, ale takich, którzy słusznie domagają się bycia przez ów termin reprezentowanymi, przyzwolenie, żeby ten termin nabrał znaczeń, jakich nie można obecnie przewidzieć, nadanych przez młodszą generację, której polityczny słownik może nieść zupełnie inny zestaw oczekiwań i inwestycji”³. Butler jasno podkreśla, że terminy queer i *queer studies* powinny zostać otwarte nie tylko na nieustanną krytykę, ale też na eksplorację nowych, nieznanych obszarów badawczych czy lingwistycznych, a ich siła tkwi w opieraniu się instytucjonalizacji i ideologicznemu skostnieniu. Zwłaszcza, gdy pomyśleć o tym, że, podobnie, jak opisywane przez Rich filmy, tak i ta dyscyplina naukowa „pozszywana” jest z rozmaitych, pozornie niepasujących do siebie elementów, zaczerpniętych z dziedzin takich, jak filozofia, kulturoznawstwo, wiedza o teatrze, literaturoznawstwo, antropologia i socjologia.

W latach 90. ubiegłego wieku *queer studies* zajęły się głównie teoriami tworzonymi przez białych akademików, w niewielkim stopniu problematyzowały rasę czy klasę ekonomiczną, a głównym obszarem ich zainteresowania stały się tożsamości seksualne oraz dynamiki procesów wokół pożądania i pragnienia erotycznego. Nic dziwnego zatem, że na początku XXI wieku oskarżono metodologię queer o rasowy i klasowy elitaryzm, nie tylko stojący w ostrej opozycji do głoszonych przez jej twórców koncepcji, ale też znacznie zawężający pole badawcze. W związku z tym zaczęły powstawać podręczniki, które problematyzowały związki między rasą, seksualnością i klasą, ukazując je – zgodnie z programowym ujęciem queer – nie jako kategorie esencjalistyczne, lecz wynik wielopoziomowych procesów identyfikacyjnych i wzajemnych oddziaływań⁴.

Niezwykle istotna dla otwarcia queerowej myśli i wyprowadzenia jej poza wąską kategorię nienormatywnej seksualności jest teoria queerowego czasu i przestrzeni Judith „Jacka” Halberstam. W książce *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* („W queerowym czasie i przestrzeni. Transgenderowe ciała, subkulturowe istnienia”) Halberstam pisze, że „tym, co czyni elementy queer szczególnie atrakcyjnymi, jest ich potencjał tworzenia nowych

2 Por. Ruby B. Rich, *New Queer Cinema*, „Sight & Sound” 1992, nr 2.

3 Judith Butler, *Critically Queer*, w: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, Routledge, New York, London 1993, s. 230.

4 W Polsce studia queer w pierwszym okresie rozwoju zajęły się głównie kwestiami wokół nieheteronormatywnych seksualności i tożsamości – zob. Joanna Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006 oraz Jacek Kochanowski, *Podmiotowa i przedmiotowa polityka queer. Zarys problematyki*, w: *Z odmiennej perspektywy. Studia queer w Polsce*, red. Monika Baer, Marzena Lizurej, Arboretum, Wrocław 2007.

sposobów narracji o życiu i w ukazywania alternatywnych związków z czasem i przestrzenią. (...) Queerowe subkultury produkują alternatywne czasowości, umożliwiając swoim członkom wiarę w to, że ich przeszłość może być wyobrażona zgodnie z logiką, która leży poza paradygmatycznymi wyznacznikami życiowego doświadczenia – głównie – narodzin, małżeństwa, reprodukcji i śmierci”⁵. Queerowe myślenie o czasie produkuje nowe moduły przestrzeni, które niekoniecznie są związane z gejowskimi czy lesbijskimi podmiotami, a w duchu queer odnoszą się bardziej do nienormatywnej logiki i organizacji społeczności, ucieleśnienia oraz działania. Odwołując się do utartej frazy, że „there is a time and place for everything” („na wszystko przyjdzie czas i miejsce”), Halberstam pisze, że tego typu powiedzenia przyczyniają się do reprodukcji emocjonalnych, a nawet fizycznych reakcji na różne rodzaje czasu. Wobec tego ludzie czują się winni, kiedy nic nie robią, są sfrustrowani czekaniem, zadowoleni z siebie, kiedy są punktualni, produktywni, skuteczni itd. Z kolei takie emocjonalne reakcje przyczyniają się do naszego odbioru czasu jako czegoś „naturalnego”. Problem czasu komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli spojrzeć na jego genderowe i rasowe uwikłanie. Pisząc o „queerowych podmiotach”, czyli o między innymi o klubowiczach, członkach kultury rave, bezdomnych, dilerach narkotyków, prostytutkach i bezrobotnych, Halberstam zaznacza, że oni także (a nie tylko geje, lesbijki, osoby biseksualne czy transgenderowe) decydują się żyć poza reprodukcyjnym i rodzinnym czasem heteronormy, jak również na krawędziach logiki pracy i efektywności. Czas czarnych obywateli USA był wyznaczany bardzo długo przez pozornie obiektywne i przeźrocyste normy ustanawiane przez białych. W ślad za Eve Kosofsky Sedgwick Halberstam określa *queerness* jako czasowość: moment, który łączy się z siłą, ale i z Foucaultowskim „sposobem życia”. Teoria czasowo-przestrzenna, którą proponuje, warunkowana jest zatem przez queer odnoszący się do zaburzeń szeroko pojętych norm społeczno-obyczajowych.

W normy te uderza także inna teoria Halberstam, z której będę czerpał, analizując wybrane przykłady, odnosząca się do porażki i przegrywania. W zgodzie z panującym w obrębie *queer studies* zwrotem i znaczącym przesunięciem w stosunku do lat 90. ubiegłego wieku, alternatywne sposoby bycia i organizacji struktur społecznych niekoniecznie łączą się tutaj z życiem subkultur LGBTQ. Książka *The Queer Art of Failure* („Przedziwna sztuka porażki”) neguje mit sukcesu i pozytywnego myślenia, celebrując tytułową porażkę.

Halberstam wpisuje się tym samym w szerszy trend, który pojawił się w nurcie *queer studies* w ostatniej dekadzie i który skupia się na analizie powszechnie uznawanych za negatywne zjawisk i afektów. Wystarczy wspomnieć choćby książkę Heather Love, która zwraca uwagę na to, w jaki sposób żal, wstyd, eskapizm i pasywność łączą się z doświadczeniem społecznego wykluczenia i historyczną niemożliwością zaistnienia pożądania skierowanego ku przedstawicielom tej samej płci⁶.

5 Judith ‘Jack’ Halberstam, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York – London 2005, s. 2–3.

6 Zob. Heather Love, *Feeling Backward. Loss and The Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge, London 2007.

W *Przedziwnej sztuce porażki* Halberstam proponuje z kolei odmienne, afirmatywne spojrzenie na problematykę porażki i przegrywania, poszukując w nich wywrotowego potencjału, który polega na odstawaniu od ogólnie przyjętych norm, umożliwieniu zaistnienia nowego porządku społecznego oraz obaleniu normalizującego i dyscyplinującego społeczeństwo oddziaływania wszechobecnej polityki sukcesu i pozytywnego myślenia. Autor wychodzi w swojej pracy od słynnego zdania Quentina Crispa, genderowego rebelianta i aktora: „Jeśli za pierwszym razem nie powiedzie ci się, być może porażka jest twoim stylem”. Ta wypowiedź w oczywisty sposób trawestuje znane powiedzenie, które głosi, że jeśli za pierwszym razem nie uda się czegoś osiągnąć, należy próbować bardziej i bardziej. Tymczasem Crisp, z właściwym sobie przewrotnym poczuciem humoru, twierdzi, że należy dać sobie spokój i zacząć celebrować własną przegraną. Halberstam wykorzystuje tę maksymę, by zaproponować spojrzenie na wszechobecną politykę sukcesu i szczęścia w sposób nieco odmienny od lansowanego w mediach, w życiu codziennym, na uczelniach czy w pracy. Analizuje dzieła wysokiej i niskiej kultury, wyszukane teorie humanistyczne, ale i tzw. wiedzę powszechną, popkulturę oraz ezoteryczne praktyki po to, by znieść binarne opozycje między sztuką a życiem, praktyką i teorią, myśleniem i działaniem, a przede wszystkim, żeby zaproponować chaotyczną rzeczywistość wyłaniającą się z wiedzy i niewiedzy. Wyłożone w *Przedziwnej sztuce porażki* teorie mówiące o queerowym potencjale tkwiącym w przegrywaniu, niewiedzy, zapomnianiu czy ignorancji, będących rzekomo przeszkodą na drodze do osiągnięcia spełnienia, zostają skonfrontowane z dzisiejszą sytuacją ekonomiczno-polityczną. Halberstam zaznacza, że jeśli faktycznie sukces wymaga aż tak wiele wysiłku i nakładu pracy, być może porażka jest łatwiejsza i pociąga za sobą inny rodzaj nagrody:

porażka pozwala nam ująć karzącym normom, które dyscyplinują zachowanie i kierują ludzkim rozwojem po to, by w imię uporządkowanej i przewidywalnej dorosłości wyrwać nas z objęć niesfornego dziedzинства. Porażka zachowuje coś z cudownej anarchii lat wieku dziecięcego i zaburza rzekomo wyraźne granice oddzielające dorosłych od dzieci, zwycięzców od przegranych. A choć niepowodzeniu towarzyszy oczywiście cała gama negatywnych afektów, takich jak rozczarowanie, utrata iluzji i rozpacz, daje ono także sposobność ich wykorzystania do ujawnienia defektów toksycznej pozytywności współczesnego życia⁷.

Zdaniem Halberstam ta „toksyczna pozytywność” przyczynia się do produkcji wiedzy i władzy oraz do jej normalizującej dystrybucji w obrębie społeczeństw kapitalistycznych. Jak pisze: „banki, które ograły zwykłych ludzi uznano za «zbyt duże, by można było dać im upaść», natomiast osoby, które zaciągnęły bandyckie kredyty uznano za zbyt nieistotne, by się nimi przejmować”⁸. Porażka nie tylko ma być rodzajem antidotum na skostniałe normy wychowania i dyscyplinowania obywateli, ale może też przyczynić się do otwarcia nowych perspektyw, jeśli chodzi o krytykę i stworzenie alternatyw dla pogrążonego w kryzysie

7 Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 15-16.

8 Tamże, s. 16.

ekonomicznym kapitalistycznego systemu i kolejnych etapów ludzkiego życia.

Halberstam tworzy rodzaj „słabej teorii”, a sam termin wypożycza z pism Stuarta Halla, który postuluje, żeby teoria stała się drogą do wyobrażenia sobie nowego kształtu rzeczywistości. Świadomie i prowokacyjnie zderzając pisma Michela Foucaulta, Waltera Benjamina, Zygmunta Freuda – by wymienić tylko kilka nazwisk uznanych uczonych – z frywolnymi i radosnymi przykładami zaczerpniętymi z popkultury, amerykański teoretyk pokazuje nowe możliwości organizowania wiedzy wbrew sztywnym modułom i podziałom na dyscypliny. Jak pisze w zakończeniu wstępu do *Przedziwnej sztuki porażki*:

jest to książka o alternatywnych sposobach uzyskiwania wiedzy i bycia, które nie są przesadnie optymistycznie, a jednak nie grzęzną w nihilistycznych krytycznych ślepych zaułkach. To książka o tym, jak dobrze ponosić porażkę, jak ponosić ją znowu i znowu, by – przywołując słowa Samuela Becketta – chybiać lepiej⁹.

Jedną z lekcji „dobrego modelu” porażki jest analiza animowanych filmów, które wykorzystują technologię CGI, a które stały się kulturowym hitem ostatnich kilkunastu lat i doprowadziły do całkowitego przeformułowania wizualności i treści tradycyjnych animacji. Część z nich powstała w studiu Pixar, a wszystkie z analizowanych w *Przedziwnej sztuce porażki* proponują wizję świata wyłaniającego się po różnych rodzajach rewolucji – kurczaków (*Uciekające kurczaki*, reż. Peter Lord, Nick Park, 2000), potworów (*Potwory i spółka*, reż. Pete Docter, 2001), pszczół (*Film o pszczołach*, reż. Steve Hickner, Simon J. Smith, 2007), zabawek (*Toy Story*, reż. John Lasseter, 1995) czy pingwinów (*Happy Feet: tupot małych stóp*, reż. George Miller, 2006). Halberstam tworzy dla tego gatunku specjalną nazwę – „Pixarvolt”, która łączy technologię, w jakiej zostały nakręcone, z ich tematem („revolt” – rewolucja). Zauważa, że pewne motywy, które nigdy nie pojawiłyby się w filmach dla dorosłych, tutaj stają się kluczowe dla powodzenia całej fabuły, jak chociażby wizja feministycznej utopii w *Uciekających kurczakach*. Halberstam pisze o tym nowym „subgatunku” tak:

Co więcej – i co być może jeszcze bardziej zaskakuje – filmy z gatunku Pixarvolt ustanawiają subtelne, ale jawne połączenia między komunitarystyczną rewoltą a queerowym wcieleniem, odkrywając tym samym nieoczywiste związki między queerowością a socjalistyczną walką. Podczas gdy wielu teoretyków marksizmu charakteryzowało i dyskredytowało politykę queer jako „politykę ciała” lub po prostu zarzucało jej powierzchowność, te filmy prezentują przekonanie, że alternatywne formy wcielenia i pożądania zajmują kluczowe miejsce w walce przeciw korporacyjnej dominacji. Queeru nie przedstawia się w nich jako osobliwości, lecz jako zestaw technologii oporu, wśród których znajduje się kolektywność, wyobraźnia i swego rodzaju dążenie do zaskakiwania i szokowania¹⁰.

Przede wszystkim zaś porażka i powiązane z nią zapomnienie i niewiedza nie są w tych filmach ukazywane jako przejściowa faza na drodze

9 Tamże, s. 44.

10 Tamże, s. 52.

do osiągnięcia sukcesu, jak w większości produkcji kina mainstreamowego i niezależnego, ale jako permanentny stan, który otwiera nowe możliwości organizacji rodziny, wspólnoty i pamięci.

Przykładem wytworu kultury, któremu warto przyglądać się z perspektywy queerowej, która odchodzi od analizy modelu (homo)seksualności, a więcej wspólnego ma za to z kwestiami klasowymi i trwałą queerową porażką, jest bijący rekordy popularności za oceanem podcast zatytułowany *S-Town*. Trudno stwierdzić, jaki konflikt jest tu kluczowy. Ekologiczny? Klasowy? Seksualny? Małomiasteczkowy? Ogólnonarodowy Ameryki Trumpa? Czy może właśnie ten wskazujący na przegraną w każdej z wymienionych sfer. Wszystkie tropy natomiast pojawiają się przez siedem godzinnych rozdziałów, na które podzielona jest audycja Briana Reeda, nowojorskiego dziennikarza żydowskiego pochodzenia, twórcy innych głośnych radiowych programów – *Serial* i *This American Life*. Ten podcast, czyli forma internetowej publikacji dźwiękowej, stworzonej przy wykorzystaniu technologii RSS, zyskującej na popularności od 2005 roku na cały świecie, miał swoją premierę pod koniec marca 2017 roku i w ciągu kilku dni został ściągnięty i odsłuchany ponad dziesięć milionów razy. *S-Town*, wzorcowy przykład gatunku dziennikarskiego, który określić można jako „dochodzeniowy reportaż”, opowiada prawdziwą i fascynującą historię niemal pięćdziesięcioletniego mieszkańca małego miasteczka w stanie Alabama – Woodstock. John B. McLemore pewnego dnia zadzwonił do Reeda i zaczął opowiadać mu o tajemniczym morderstwie, korupcji miejscowej policji, a przede wszystkim własnym życiu, w jak to sam określa „shit town” („gównianej dziurze”). Po upływie kilku miesięcy spędzonych na intensywnej korespondencji i rozmowach telefonicznych, dziennikarz przyjeżdża poznać osobiście Johna i pomóc mu rozwikłać kryminalną zagadkę. To z punktu widzenia Reeda słuchacze dowiadują się o kolejnych wypadkach, prezentowanych przy pomocy pierwszoosobowej narracji i wspomnień z licznych rozmów przeprowadzonych w Woodstock, zarówno odbytych osobiście, jak i przez telefon, głosu samego McLemore’a, jego znajomych, krewnych i sąsiadów oraz oryginalnej ścieżki dźwiękowej, inspirowanej wyraźnie charakterystyczną dla tego regionu muzyką country. Wszystkie te zabiegi sprawiają, że słuchanie podcastu staje się doświadczeniem percepcyjnym zbliżonym do oglądania serialu. Stąd zapewne wynika jego bezprecedensowa popularność.

Szybko okazuje się, że nie o rozwikłanie sensacyjnej tajemnicy tu idzie, zwłaszcza, że już w drugim odcinku zdecydowanie schodzi ona na dalszy plan. W tym epizodzie słuchacze dowiadują się również, że McLemore popełnił samobójstwo, wypijając truciznę sporządzoną z cyjanku. Takie ustawienie dramaturgicznego przebiegu akcji pozwala Reedowi przynieść punkt ciężkości na opowieść o zapomnianym przez wszystkich konserwatywnym, rasistowskim i zaściankowym tytułowym „shit town”, które staje się modelem współczesnej Ameryki ery Trumpa. Dziennikarz uważa przy tym, żeby nie zawłaszczyć historii Johna i nie przedstawiać jej na zasadzie egzotycznej ciekawostki. Co nie zmienia faktu, że po premierze podcastu, posypało się na niego szereg oskarżeń, zwłaszcza o kolonialne, wielkomięskie spojrzenie na Woodstock oraz o ujawnienie przed światem prawdy o seksualności McLemore’a i innych jego demonach. Mężczyzna, jak sam się określa – był „średnio homoseksualny”

(„semi homosexual”), najczęściej używał w stosunku do siebie terminu queer, a jego wytatuowana klatka piersiowa, zakolczykowane brodawki i niecodzienne hobby na pewno bardziej świadczą o nienormatywności Johna niż erotyczne upodobania i inklinacje, co do których zresztą nie był do końca przekonany. Bohater z dumą oprowadzał Reeda po swoim okazałym domu, w którym mieszkał z niemal dziewięćdziesięcioletnią, cierpiącą na demencję matką. Wokół niego wybudował imponujący labirynt z żywopłotu, lokalną sensację, który – jak wielokrotnie podkreśla – ma sześćdziesiąt cztery kombinacje pozwalające przejść go na różne sposoby.

McLemore całym sercem nienawidził swego rodzinnego „shit town”, a jednak wpisanie go w metronormatywne z gruntu i krytykowane przez ekspertów *queer studies* narracje o wielkim mieście jako jedynym środowisku do życia dla przedstawicieli subkultur LGBTQIA¹¹ jest nie tylko sporym uproszczeniem, ale przede wszystkim okazuje się nieadekwatne. Wszak John nigdy nie zdecydował się, żeby ostatecznie opuścić Woodstock, choć miał ku temu środki finansowe. Narzekał za to nieustannie na zacofanie kulturowe, społeczne i polityczne miasteczka, które w dziewięćdziesięciu pięciu procentach zamieszkują biali, głównie z nizin społecznych, przynależący do społeczności „white trash” („białych śmieci”). W tym regionie najpóźniej ze wszystkich amerykańskich okręgów zniesiono zasady segregacji rasowej, obowiązujące w miejscowych szkołach aż do 1967 roku. W długich telefonicznych tyradach, bohater opowiadał również często Reedowi o swej obsesji – efekcie cieplarnianym, zniszczeniach środowiska, których doświadczał bezpośrednio, topnieniu lodowców i innych zgubnych skutkach grabieżczej działalności gospodarczej człowieka. Jedynym bastionem, nad którym desperacko próbował utrzymać coraz bardziej wymykającą mu się z rąk kontrolę – było jego własne ciało – określane przezeń jako „church” (kościół). Chodziło zwłaszcza o pokryty licznymi tatuażami tors, a zdobienie go nowymi rysunkami, przez jego dwudziestokilkuletniego przyjaciela, Taylera, stało się codziennym rytuałem, połączonym z piciem taniego Bourbona w przydomowej stodole, długimi rozmowami o życiu albo jeszcze dłuższymi chwilami milczenia pomiędzy dwoma mężczyznami połączonymi ambiwalentną, intymną relacją. Sam Tyler wypowiada się kilkakrotnie w podcaście, już po ujawnieniu śmierci McLemore’a. Opowiada o tym, jak musiał nakładać nowe tatuaże na ciało Johna i wielokrotnie przebijać mu sutki, bo ból był nie tylko fetyszem przyjaciela, ale sprawiał, że choć na chwilę czuł się lepiej ze sobą i własnym życiem. Podobnie przejmujących i odsłaniających skomplikowany krajobraz uczuciowo-miłosny życia bohatera momentów, jest w *S-Town* dużo więcej. Nie są one jednak w żaden sposób sentymentalizowane, ani nie mają nic wspólnego z estetyką ruralnego romansu. Można na nie spojrzeć natomiast w perspektywie queerowej porażki, polegającej z jednej strony na podświadomym zapewne do dążeniu do autodestrukcji, zaś z drugiej – ostentacyjnej niezgodzie na wpisanie się w potencjalnie obiecujące normatywne modele życia, na czele z tym wielkomięjskim.

11 Zob. Judith ‘Jack’ Halberstam, *In Queer Time and Place*, dz. cyt.

Co więcej, krótko po śmierci przyjaciela, Tayler zostaje oskarżony przez jego kuzynkę o kradzież mienia, a znajomi i członkowie rodziny Johna zaczynają poszukiwać mitycznego, pozostawionego po nim rzekomo w sztabkach złota majątku. Wobec tego nie erotyczno-melo-dramatyczne wypadki wysuwają się na pierwszy plan, ale dojmująca samotność McLemore'a, który zresztą większą część dorosłego życia spędził w dobrowolnym celibacie, uwarunkowanym w znacznym stopniu przez konserwatyzm, homofobię oraz wstyd i strach wynikające z lokalnej specyfiki „shit town”. Jego tożsamościowa porażka wynika więc z jednej strony z niemożności zrealizowania i wypełnienia normatywnego homoseksualnego scenariusza życia dojrzałego mężczyzny, z drugiej natomiast – nierozzerwalnie łączy się z „porażkowością” zamieszkanego przez niego regionu USA – oddalonego geograficznie, obyczajowo i kulturowo o tysiące mil od głównych ośrodków zamieszkałych przez społeczności LGBTQIA.

Nie oznacza to jednak, że główną ambicją twórców *S-Town* jest umacnianie krzywdzących stereotypów na temat Południa USA czy terenów wiejskich jako nieprzyjaznych dla wszelkich przejawów inności. Jak słusznie zauważa Christina Belcher na łamach czasopisma „Society and Space”:

Historia Johna nie jest wcale opowieścią o queerowym mężczyźnie, który mógł żyć inaczej, gdyby tylko przeprowadził się do miasta. (...) *S-Town* nie jest także opowieścią o mężczyźnie, który umarł w górnianej dziurze, to raczej historia mężczyzny, który żył na górnianym świecie. (...) To zupełnie inna opowieść o byciu queer na wsi, w Alabamie, w tym, co teraz wyznacza Amerykę Trumpa. Ze swoim melancholijnym przywiązaniem do ziemi i jej zniszczenia, John ubierał swe ciało w nasz zbiorowy ból wynikający z kolejnych środowiskowych katastrof, powoli sam uległ wyniszczeniu i zatruciu, tak, jak reszta z nas¹².

Jak się bowiem okazuje pod koniec podcastu, McLemore, zapalony zegarmistrz-amator, spędzał długie godziny w swoim warsztacie, pokrywając warstwą złota stare czasomierze i restaurując je. Wykorzystywał w tym celu niebezpieczną technikę wypalania ogniem, podczas której wydziela się sporo rtęci, która prawdopodobnie przedostała się do jego płuc. Cierpiał w związku z tym na tzw. „mad hatter disease” („chorobę szalonego kapelusznika”), powszechną w USA wśród pracowników przemysłowych na przełomie XIX i XX wieku. Do jej objawów należą: bezsensowność, rozdrażnienie, niepokój, huśtawki nastrojów, skurcze mięśni, a w skrajnych przypadkach – ciężka depresja. Wszystkie te symptomy występowały u Johna i prawdopodobnie, w połączeniu z poczuciem ogólnej beznadziei, wynikającym w dużej mierze z obsesyjnej troski o środowisko, doprowadziły go do samobójstwa. Zamiast rozwikłania zagadki morderstwa, która zwabiła Reeda do Woodstock, słuchacze zostają więc skonfrontowani z przejmującą historią mężczyzny, którego ciało i umysł nosiły piętno śmiertelnej w rezultacie choroby – efektu ubocznego wdychania toksycznych substancji, jakie co dzień przedostają się nie tylko do amerykańskiej ekosfery. Trudno zatem nie odczytywać

12 Christina Belcher, *S-Town, Shit World*, „Society and Space” 2017, czerwiec, <http://societyandspace.org/2017/06/06/s-town-shit-world/>, dostęp: 20 marca 2019.

S-Town w kontekście głoszonych przez Trumpa przekonań o fikcyjności efektu cieplarnianego i amerykańskiej katastrofy ekologicznej. Przez kilka laty w wyniku przedostania się do wody ołowiu doszło do wielu zatruć w części stanu Michigan. Sam Trump natomiast podpisał kilka miesięcy temu dekret umożliwiającą ponowne otwarcie zamkniętych z powodu wysokiej szkodliwości kopalni węgla jako część swojego programu „uczynienia Ameryki znów wspaniałą”. John B. McLemore, queerowy mężczyzna z małego miasteczka w Alabamie, zatruty rtęcią, odczuwający na własnej skórze efekt cieplarniany chciał, by usłyszano jego historię i zabiegał o to za życia. Nie po to bynajmniej, jak się zdaje, by zbawić siebie czy ocalić znenawidzoną „gównianą dziurę” (wszak ani jedno, ani drugie mu się nie udaje), ale być może, żeby uświadomić innym, że wbrew pozorom oni również mieszkają w „gównianej Ameryce”. Pełnej nienawiści, rasizmu, homofobii, uprzedzeń, nieliczącej się z ekologicznymi kosztami, rujnującej zarówno ziemię, jak i jej obywateli. Z taką bezlitosną diagnozą pozostawia *S-Town* odbiorców w erze Trumpa. A seksualna, klasowa, rasowa i ekologiczna porażka bohatera staje się w finale przestrzenią nie tylko jego osobistego buntu i niezgody na to, by wpisać się w normatywne narracje oraz układy społeczne, ale przede wszystkim otwiera przed słuchaczami nowe, wywrotowe rejestry. To dzięki nim widoczna staje się toksyczność systemu i pojawia się szansa na poszukiwanie alternatyw względem obowiązującego status quo.

Idea queerowej porażki organizuje także spektakl w reżyserii Wiktora Rubina, na podstawie tekstu i z dramaturgią Jolanty Janiczak oraz moją, którego premiera odbyła się 22 lutego 2019 roku w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Bezpośrednią inspiracją zarówno dla sztuki, jak i opar tego na niej przedstawienia *Dead Girls Wanted* była książka Alice Bolin *Dead Girls: Essays on Surviving American Obsession*. Autorka uważnie przygląda się tu kulturowej obsesji nakierowanej na skrzywdzone i poniżone kobiety. W feministycznym zgoła duchu analizuje tytułową figurę martwej dziewczyny. Wychodząc od powieści detektywistycznych oraz amerykańskich seriali w rodzaju *Miasteczka Twin Peaks*, które niewątpliwie ustanowiło wzorce telewizyjnego opowiadania o świecie przesiąkniętym i dosłownie zarażonym kobiecą śmiercią, Bolin słusznie zwraca uwagę na fakt, że w rozmaitych kulturowych wytworach dziewczęta portretowane są jako dzikie, lecz wrażliwe istoty, które za wszelką ceną należy chronić – również przed nimi samymi i budzącą się w nich seksualnością. Z kolei seriale, które nazywa „dead girl show”, mimo powracających w nich stale opresyjnych i seksistowskich tropów, uczą – jej zdaniem – jednego: żeby nie ufać żadnemu mężczyźnie. Martwe dziewczyny, najczęściej atrakcyjne oraz białe, są modelową i perfekcyjną ofiarą, budząca jednocześnie politowanie, grozę oraz perwersyjny rodzaj satysfakcji w rodzaju „same się o to prosiły”¹³.

W naszej sztuce przywołujemy szereg kobiecych postaci, na cierpieniu, poniżeniu i śmierci których z perwersyjną satysfakcją koncentruje się zachodnia kultura. Wychodzimy od fikcyjnej bohaterki – Nastazji Filipownej, z powieści *Idiota* Fiodora Dostojewskiego, by następnie przejść do dwóch żyjących kobiet – Britney Spears i Lindsay Lohan,

13 Zob. Alice Bolin, *Dead Girls. Essays on Surviving American Obsession*, William Morrow Paperbacks 2018.

których historią błyskawicznej kariery, jak i spektakularnego upadku media i opinia publiczna karmiły się przez ostatnie kilkanaście lat. Ostatecznie koncentrujemy się jednak na trzech „ikonicznych martwych” gwiazdach: Whitney Houston, Amy Winehouse, Annie Nicole Smith. W żadnej mierze nie interesowało nas opowiadanie w realistycznym kluczu o biografiach wybranych postaci, choć każdorazowo były one pretekstem do tego, żeby przeprowadzić zdecydowaną krytykę patriarchalnego i seksistowskiego systemu. Daleko bardziej zajmują nas tu mechanizmy odpowiedzialne za performatywne ustanawianie kulturowej fascynacji martwymi dziewczynami, zarówno w fikcyjnych formach, jak i na poziomie tzw. „prawdziwego życia”. Porażka, wpisana w życiorys każdej z naszych bohaterek, zarówno w potocznym rozumieniu tego terminu, jak i tym, który w swojej książce proponuje Halberstam, pozwala zbudować emancypacyjną i wywrotową przestrzeń dla naszych bohaterek. Na wydobyciu tej antysystemowej siły porażki skupiała także strategia inscenizacyjna. Szło nam o odsłonięcie zasięgu i siły oddziaływania toksycznej polityki sukcesu, której ofiarami padły tytułowe martwe dziewczyny – i to pomimo, a często nawet i w zgodzie z ich uprzywilejowanym statusem klasowym i ekonomicznym.

Podzielony na sześć epizodów spektakl przywodzi na myśl strukturę serialu telewizyjnego. Rozpoczyna się od projekcji wideo Marka Kozakiewicza, w których Janiczak wciela się w różne rodzaje martwych kobiet. Wyraźnie i często celowo nieudolnie inscenizowane sceny śmierci, w wyniku przedawkowania narkotyków, powieszenia się czy wypadku samochodowego, utrzymane w estetyce właściwej kasetom VHS i przeplatane fragmentami kultowych filmów i produkcji telewizyjnych bezkrytycznie wykorzystujących figury martwych dziewczyn, już na wstępie wprowadzają temat przegranej i pewnego rodzaju niemożności. Wątki te czytelnie przejmują scenografia, na którą składają się zawieszane nad czerwoną, laminowaną podłogą czarne, wypełnione ziemią worki, pod którymi stać będą postacie przysypywane pyłem i brudem. Każda z nich, poza Nastazją Filipowną, pochodząca z innego, podwójnie fikcyjnego porządku (kart powieści i samego spektaklu) pojawia się na scenie na wrotkach. Cztery aktorki i jeden aktor, ubrani w czarne body i rajstopy, poruszają się bardziej lub mniej sprawnie i zgrabnie, często potykając się, tracąc równowagę czy nie mogąc wyhamować. Ta prosta i zarazem radykalnie determinująca status ciał na scenie decyzja inscenizacyjna, ujawnia stan zagrożenia i niemożności, który łączy się płynnie z tematami poruszonymi przez postacie w sześciu monologach. Absurdalnych, pokawałkowanych, stylizowanych na strumienie świadomości, w których na rozmaite sposoby powraca temat porażki.

Większość bohaterek to kobiety heteroseksualne (wyjątkiem jest lesbijski epizod z życia Lindsay Lohan, o którym mówi zresztą, podkreślając, że „identyfikuje się jako osoba stuprocentowo heteroseksualna”, oraz przypadek Houston nieszczęśliwie zakochanej w swej przyjaciółce Robyn). Wszystkie pochodzą z obcego, głównie anglosaskiego porządku kulturowego, w którym znacznie silniej niż w Polsce rezonuje krytykowana przez Halberstam polityka sukcesu i optymistycznego myślenia. Przegrana, zarówno rozumiana jako afekt, jak i zjawisko kulturowe, towarzyszy postaciom na co najmniej kilka sposobów, które staraliśmy

się osadzić w kontekście teatralnego „tu i teraz” – sceny Teatru Zagłębie w Sosnowcu, postindustrialnym, prowincjonalnym mieście. Nie bez przyczyny strukturę spektaklu wyznacza pokraczny konkurs na najbardziej pożądaną martwą dziewczynę, przywołujący jednoznaczne skojarzenia z wyborami Miss. A każdy monolog, nawet po najbardziej przejmujących czy odrażających słowach wygłaszającej go postaci, kończy się skierowanym do widzów sformułowaniem „aplauz”. Wykpienie podtrzymujących tradycyjne wzorce kobiecości konkursów i postawienie na porażkę, w tym również genderową – wszak Whitney Houston gra białą, heteroseksualny mężczyzna, Łukasz Stawarczyk, który przecież nijak nie jest w stanie oddać jej doświadczenia, tak mocno związanego z kobiecością i czarnym kolorem skóry – pozwala przylapać na gorąco mechanizmy kulturowe odpowiedzialne za „produkowanie” kolejnych martwych dziewczyn. Strategia ta otwiera także możliwość squeeerowania – w sensie nadania nienormatywnych konotacji, odwrócenia, udziwnienia – wybranych przez nas historii życia bohaterki. Odbijając się od szeregu stereotypów, zakazów, reguł społecznych decydujących o tym, co jest uważane za sukces, co za przegraną, czego należy się wstydzić, a z czego być dumnym, odszukujemy potencjalnie wywrotowe sensy tych przechwyconych przez media biograficznych narracji.

Ta zasada przyświeca każdej z sześciu części, a szczególnie mocno i wprost wybrzmiewa w finałowym monologu granej przez Agnieszkę Kwietniewską Lindsay Lohan. Postać nieustannie tematyzuje i ogrywa sytuację aktorki, zmuszonej do tego, by prosić się o role i zainteresowanie, w momencie, w którym jej okres świetności już dawno przeminął. Fabularnym, prześmiewczym pretekstem do jej skomplikowanego, wielopoziomowego monologu jest rzekoma wizyta w pokoju hotelowym Harvey’a Weinsteina. Kwietniewska, przez cały czas zwraca się do podwieszanej u szczytu kilkumetrowej drabiny kamery, z której obraz jest wyświetlany z tyłu sceny. Wspinając się po niej stopniowo i powoli, czasem cofając, opowiada o swojej starzejącej się fizyczności, krytykując równocześnie zafiksowany na urodzie i młodości przemysł filmowy. Ubrana w nałożoną niedbale na czarne body różową, balową sukienkę, z wystającą ostentacyjnie metką, siada w rozlanej sztucznej krwi, spekulując na temat stosunku analnego, który być może czeka ją za drzwiami pokoju producenta. Żonglując odmiennymi uczuciami, stanami emocjonalnymi i tonacjami – od nadziei, poprzez radość, fascynację, pogodzenie się z losem, a wreszcie gniew, niezgodę i bunt – aktorka wydobywa aurę przegranej, która towarzyszy zarówno faktycznej, jak i fikcyjnej Lohan. W finale nawołuje pozostałe słuchające ją bohaterki, do tego, żeby wziąć sprawy we własne ręce i wyzwolić się z upokarzającego patriarchalnego systemu. Odpowiedzią nań jest moment, gdy wszystkie aktorki łapią się za ręce i stają na ustawionych z tyłu pieńkach, w geście silnego poczucia siostrzeństwa i solidarności. Za nimi zostaje wyświetlona jedna z amerykańskich autostrad – symbol wolności i podróży w nieznanne. Lohan namawia do tego, żeby odjechać w dal jej dodgem pick-upem, w którym akurat znajduje się sześć miejsc. Faktyczną finałową sceną okazuje się jednak następujący za moment porażkowy performans polegający na skazanej od początku niepowodzenie próbie ożywienia martwego, wypchanego jastrzębia. Ptak pojawia się wcześniej na wideo jako trofeum dla najbardziej pożądanej martwej dziewczyny. Bohaterki

spektaklu próbują wznieść go do lotu za pomocą kilkudziesięciu czarnych balonów i wydmuchiwanego przez siebie powietrza. Zawsze z chwilowym i zmiennym każdego teatralnego wieczoru skutkiem.

Być może więc, jak podpowiadają finałowe sceny i monolog granej przez Kwietniewską Lohan, to w ostentacyjnej porażce gwiazd muzyki, kina i pop-kultury, ale także ich reprezentacji wytwarzanych w teatralnym „tu i teraz”, należy dopatrywać się remedium na wyjście z sekistowskiego kulturowego impasu i nieustannie reprodukującego się systemu? Przegrywanie w wydaniu Lohan, niegdysiejszej gwiazdki filmów Disney’a, może śmiało zapowiadać nowy, międzynarodowy, totalny styl już nie tylko w sztuce, ale i znacznie szerzej – w życiu. Rozsadzającego schematy przewidziane dla kobiet i uruchamiając queerowe scenariusze dla wszystkich tych, którzy nie mieszczą się w ukształtowanych na męską, białą i heteroseksualną modłę regułach zabójczej gry. Gry, w toku której uśmiercane są dosłownie i symboliczne kolejne i kolejne dziewczyny. Myślenie o queerowej porażce uruchamia potencjał, który zdecydowanie wykracza poza *queerness* kojarzony z modelami (homo)seksualności. Podobnie zresztą, jak w przypadku podcastu *S-Town*. Zarówno tam, jak i w omawianym spektaklu, kluczowe okazuje się dążenie do autodestrukcji, które staje się jedyną słuszną odpowiedzią na toksyczność systemu i normatywnych modeli życia, w jakie żadną miarą nie dają się wpisać bohaterowie.

„Porażkowość” Johna z *S-Town* oraz Lindsay, Britney, Amy, Anny Nicole, Whitney czy wreszcie Nastazji nie polega bynajmniej tylko na niepowielaniu obowiązujących norm dyktowanych przez politykę sukcesu. Ich spektakularna przegrana, przyplacona najwyższą ceną, bo życiem, odsłania bezlitośnie opresyjne i oddziaływujące podprogowo przekonania o tym, na czym powinna polegać tzw. „dobra i szczęśliwa egzystencja”. Dyktowane nie tylko przez politykę sukcesu, nieustannej pogoni za karierą i sławą, bogactwem oraz dobrami materialnymi, ale i innymi, opresyjnymi ideologicznymi implikacjami rzeczywistości, które wyznaczają, gdzie należy mieszkać, jak pracować, w jaki sposób zachowywać się na co dzień, a jak w przysłowiowym blasku fleszy czy nawet – za co i w imię czego umierać. W tym kontekście szczególnie mocno i zasadnie wybrzmiewają słowa Quentina Crispa, kiedy przekonuje on, że faktycznie wyzwajające jest poddanie się i zaakceptowanie przegranej. Tymczasem wiele wskazuje na to, że radykalna i „przedziwna” sztuka porażki mogłaby okazać się antidotum na kolejne niepotrzebne śmierci, napędzane przez ekonomiczny, rasowy, seksualny i genderowy reżim sukcesu. I to już nie tylko w przestrzeni kulturowych reprezentacji; podcast *S-Town* oraz spektakl *Dead Girls Wanted*, wychodzą przecież każdorazowo od rzeczywistych ludzi i ich historii.

Bibliografia

- Baer, Monika, Lizurej, Marzena (red.) *Z odmiennnej perspektywy. Studia queer w Polsce*, Arboretum, Wrocław 2007.
- Belcher, Christina, *S-Town, Shit World*, "Society and Space" 2017, czerwiec, <http://societyandspace.org/2017/06/06/s-town-shit-world/>, dostęp: 20 marca 2019.
- Bolin, Alice, *Dead Girls. Essays on Surviving American Obsession*, William Morrow Paperbacks 2018.
- Butler, Judith, *Critically Queer*, w: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, Routledge, New York, London 1993.
- Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.
- Halberstam, Judith 'Jack', *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York – London 2005.
- Love, Heather, *Feeling Backward. Loss and The Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge, London 2007.
- Mizielińska, Joanna, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.
- Rich, Ruby B., *New Queer Cinema*, „Sight & Sound” 1992, nr 2.
- Roman, David, *Acts of Intervention. Performance, Gay Culture and AIDS*, Indiana University Press 1988.

ABSTRAKT

Autor, biorąc pod uwagę te teorie z kręgu queer studies, które rezygnują z analizy różnych modeli (homo)seksualności, a zwłaszcza wypowiedzi Judith „Jack” Halberstam na temat odmieńczych porażek opisuje dwa teksty kultury, które w nowy i nieoczekiwany sposób poruszają temat negatywnych stanów, uczuć i emocji. Artykuł rozpoczynający się od krótkiego wprowadzenia na temat obecnego stanu queerowych badań jako metodologii, oferuje skondensowane, ale spójne spojrzenie zarówno na popularny podcast *S-Town*, jak i spektakl *Dead Girls Wanted* z perspektywy porażki i osobliwości jako alternatywnego sposobu bycia na świecie.

Słowa kluczowe: porażka, queer, subwersja, normatywność.