

Katarzyna Trzeciak

ORCID 0000-0002-1339-3400

Uniwersytet Jagielloński

Paranoiczne zerwania, wspólnotowe przywrócenia – teatralna metaforyka w teoriach queerowych

W społecznych i kulturoznawczych teoriach *queer* metaforyka teatralna służyła i służy nadal jako repozytorium kategorii definiujących ontologiczne i epistemologiczne podstawy badawcze, jak i – co szczególnie istotne dla queerowo zorientowanego literaturoznawstwa – kategorie estetyczne. Na gruncie polskich badań sformułowanie „teatr płci” często stawało się punktem wyjścia do wyprowadzania queerowych refleksji z podstaw *gender studies*¹. Działanie teatralnych metafor niekiedy traciło swój metaforyczny charakter, co przyczyniało się do upraszczających diagnoz o statusie płci jako swobodnie aktualizowanej roli, odgrywanej niemal aktorsko, jednostkowo i dobrowolnie². Podobne zindywidualizowanie i estetyzacja, skądinąd politycznej kategorii, przydarzyło się kempowi, łatwo sprowadzanemu do uniwersalnego modelu ponowoczesnej, niezaangażowanej egzystencji w obliczu estetyzacji rzeczywistości³.

Intensywne przechwytywanie teatralnych metafor przez filozofię i literaturoznawstwo, zanim jeszcze pojawiło się w badaniach krajowych, ma szersze tło w postaci dyskursu poststrukturalistycznego i postmodernistycznych artykulacji, współistniejących w ramach horyzontu historycznego, z którego wyłaniały się teorie *queer*. Na początku lat dziewięćdziesiątych Barbara Freedman w ten sposób

1 Tak postępował na przykład Dariusz K. Balejko, filozoficznie analizując koncepcję performatywnej tożsamości właśnie poprzez wyjście od retoryki „teatru ról płciowych” i „teatru zachowań społecznych” – D.K. Balejko, *Teatr ról płciowych. Teorie o performatywnym charakterze tożsamości płciowej oparte na filmie Jennie Livingston „Paris Is Burning” oraz tekstach teoretycznych Judith Butler*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001, s. 135–136. W bardziej metaforycznym sensie „teatr płci” pojawia się jako rama konceptualna w zbiorze *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, red. M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski, Łódź 2008.

2 D.K. Balejko, *Teatr ról płciowych*, dz. cyt., s. 136.

3 A. Gawron, *Samotność czy wspólnota? – ambiwalentny wymiar kampu*, „Ruch Filozoficzny” 2015, nr 3, s. 113, <http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/RF/article/viewFile/11029/10063> (dostęp: 28.09.2018).

tłumaczyła popularność teatralnej retoryki w ramach różnych wariantów ponowoczesnego diagnozowania rzeczywistości:

Model teatralny [...] idealnie pasuje do projektu decentrowania i podważania pól reprezentacji w teoriach postmodernistycznych. To tłumaczy, dlaczego teatr jest źródłem nie tylko większości słownika postmodernizmu, ale [...] także wielu jego kluczowych strategii. Odmowa stabilnej pozycji obserwatora, fascynacja reprezentacją obecności, umiejętność przedstawiania przedstawienia, przemyślenie, przeformułowanie i zmiany identyfikacji [...], świeżość spojrzenia, a jednocześnie widzenie wizerunku, jako zawsze już skradzionego – to korzyści, które teatr przynosi teorii⁴.

Konwencjonalne rozumienie teatralnej genezy kluczowych dla *queer studies* ustaleń badawczych jest symptomatyczne, dlatego w niniejszym tekście chciałabym pokrótce zrekonstruować zarówno te momenty, w których teatralizacja teorii działała przeciwko jej źródłowemu zaangażowaniu w rzeczywistość, jak też – co wydaje mi się najciekawsze – udane próby odzyskiwania przeobrażonej retoryki teatralnej dla potrzeb odnowienia wspólnotowego, emancypacyjnego charakteru *queer studies*.

Performatywność przeciwko performansowi

Już u źródeł, za które dla teorii *queer* uchodzą prace Judith Butler, tkwi znacząca obawa wobec teatralnego kontekstu dla subwersywnej, społeczno-tożsamościowej teorii. W tekście *Zapisy na ciele. Wywrotowe odgrywanie* (1990) badaczka stwierdziła, że *gender* jest performatywny, stanowi akt „odgrywany”, powtarzany tak, jak powtarzane są działania „w innych rytualnych dramatach społecznych”; jest konstrukcją „nietrwale budowaną w czasie [...] za pośrednictwem stylizowanego powtarzania działań”⁵. Wśród określeń charakteryzujących performatywność kategorii Butler przywoływała „inscenizację”, „publiczność” czy „dramatyczną i przygodną konstrukcję znaczenia”⁶. Teatralna proveniencja teorii performatywności wybrzmiała jeszcze bardziej dosłownie we wcześniejszym szkicu, opublikowanym zresztą na łamach „Theatre Journal”: „Innymi słowy akty, poprzez które konstruowany jest *gender*, wykazują podobieństwa do aktów performatywnych w kontekście teatralnym”⁷. Bezpośrednie nawiązanie do praktyk scenicznych i teatru jako przestrzeni sztuki okazało się jednak nieskuteczne, ryzykowało bowiem zbyt dosłownym rozumieniem „przygodności”, które osłabiłoby dosadność i nieodwołalność performatywnej, zinstytucjonalizowanej przemocy. Dlatego kilka lat później, w 1993 roku, amerykańska filozofka wyraźnie odróżniła performatywność (jako cechę ludzkiego działania) od performansu – świadomego, intencjonalnego działania

4 B. Freedman, *Frame-Up. Feminism, Psychoanalysis, Theatre*, w: *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, red. S.E. Case, Baltimore – London 1990, s. 73.

5 J. Butler, *Zapisy na ciele. Wywrotowe odgrywanie*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 528.

6 Tamże, s. 527.

7 J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, „Theatre Journal”, t. 40: 1998, nr 4, s. 521.

ucieleśnionego i samorzutnego podmiotu – performera. Formułując to rozróżnienie, Butler eksponowała odejście od wcześniejszych ustaleń dotyczących teatralizacji życia (zwłaszcza ujęcia Ervinga Goffmana), w ramach których jednostka podejmowała społeczną grę „świadomie, odpowiadając na wymogi sytuacyjne, odpowiednio modyfikując swoje »kostiumy«, starannie dobierając »maski« i »rekwizyty«, jakie niezbędne są do wywołania na publiczności odpowiedniego wrażenia”⁸. Zdaniem Butler performer, wykonawca poprzedza parodię, natomiast w performatywności podmiot jest produkowany wyłącznie poprzez czynność parodiowania. Innymi słowy, sugerowała filozofka, „pojawienie się substancji w teatrze podważa ideę ontologicznych wątpliwości, publiczność bowiem uczestniczy i zaświadcza o prawdziwości ciała performera, które jest już upłciowione i posiada sprawczość wobec postaci, które odtwarza”⁹. Teatralne umocowanie tezy o performatywności płci byłoby zatem narzędziem obrony mocy podmiotu, sposobem artykulacji jego niezależności, a w konsekwencji zaprzeczałoby fundamentalnemu dla Butler przekonaniu, że to język i dyskursywne struktury fundują podmiotowość i tożsamość. Chcąc wyeksponować rolę „reżimów władzy”, ich dominacji i przymusu, które nadają ludzkiemu ciału znaczenie, następnie wtórnie je materializując, autorka *Gender Trouble* musiała odsunąć sceniczność przedstawienia, pomijając przy tym „podwójną świadomość” performansu, w ramach którego „wykonawcy i publiczność jednocześnie obserwują wykonywane wydarzenie, jak i wydarzenie samego wykonywania”¹⁰. Świadome udawanie, trwale wpisane w konwencjonalne imaginarium kojarzone z teatrem, zachowywało zbyt wiele z jednostkowej ekspresji, czyli podmiotowej sprawczości, ale przede wszystkim – jak sugerowała Magda Szcześniak, interpretatorka prac innej queerowej teoretyczki, Eve Kosofsky Sedgwick – „wyrzucenie skonwencjonalizowanych praktyk widowiskowych poza obręb wypowiedzi performatywnych miało stworzyć wrażenie, jakoby w prawdziwych performatywach nie było nic z teatru”¹¹.

Teatralne przeobrażenia polityczności: drag i kamp

U źródeł teorii *queer*, za takie bowiem uchodzą ustalenia Judith Butler, tkwi więc radykalny gest zaprzeczenia teatralności i ulokowania genezy performatywnego ujęcia płci w Austinowsko-Althusseriańskim rodowodzie aktów mowy, które działają za sprawą siły instytucji i procedur przemocy. W ramach tej genezy „płeć staje się rzeczywistością, materializuje się na powierzchni ciał jednostek, ale znaczenia, które konstytuują instancję płci, pochodzą nie od jednostki, lecz są normatywnym

8 J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Łódź 2009, s. 75.

9 J. Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, cyt. za: M. Fragkou, *Theatrical Representations. Gender Performativity, Fluidity and Nomadic Subjectivity in Phyllis Nagy’s “Weldon Rising” and “The Strip”*, s. 2, <http://www.scottishwordimage.org/debatingdifference/FRAGKOU.pdf> (dostęp: 28.09.2018).

10 Ch. Wald, *Hysteria, Trauma and Melancholia. Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama*, Basingstoke – New York 2007, s. 12.

11 M. Szcześniak, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury. Wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky Sedgwick*, „Didaskalia” 2015, nr 129, s. 21.

wytworem procedur dominacji”¹². Skoro jednak sama prawodawczyni tak jednoznacznie odzegnała się od teatralnego sztafażu, to skąd wśród badaczy i badaczek queerowych, piszących wiele lat po Butler, taka skłonność do mówienia o teatrze płci, inscenizacji tożsamości, odgrywaniu czy spektaklu ról płciowych? Powodów może dostarczać zarówno dwuznaczna figura drag, szeroko komentowana przez Butler, oraz – wyprowadzona z innego kontekstu – estetyka kampowa.

Drag, postawa związana z praktyką cross-dressingu i działalnością sceniczną, zdaniem Butler odślania mechanizm performatywny, neutralizowany w codziennym życiu:

Drag swoją inscenizacją (*performance*) gra na rozróżnieniu między anatomią wykonawcy bądź wykonawczyni i odgrywaną przez niego-nią kulturową płcią. Jednak naprawdę mamy tu do czynienia z trzema przygodnymi poziomami znaczącej cielesności: anatomiczną płcią, tożsamością kulturowej płci i jej inscenizacją. Jeśli anatomia odgrywającego bądź odgrywającej jest już różna od jego/jej kulturowej płci, te zaś nie zgadzają się z jego/jej zainscenizowaną kulturową płcią, wówczas samo przedstawienie ukazuje nie tylko rozdźwięk między biologiczną płcią a inscenizacją, ale także między biologiczną a kulturową płcią oraz między kulturową płcią a inscenizacją¹³.

Kontekst sceny i inscenizacji ma w powyższym fragmencie znaczenie o tyle, o ile umożliwi ujawnienie tego, co w praktyce życia codziennego ulega neutralizacji. W dalszej części swoich uwag Butler zaznacza jednak, że nie każde przedstawienie drag ma charakter subwersywny, pojedyncze bowiem przedstawienie performer/performerki nie stanowi jeszcze o wywrotowej sile zwielokrotnienia. To, co potencjalnie mogłoby wyeksponować subwersję, nie dotyczy teatralnej iluzoryczności i dowolności scenicznej kreacji¹⁴, ale raczej konwencji samego przedstawienia, w ramach której ciało inscenizujące podporządkowuje się regułom płciowej hiperboli i swoistej „przymusowości” performansu, unieważniającego jednostkową ekspresję, podsuwając w jej miejsce swoisty „nakaz przedstawienia”¹⁵. Odrzucenie teatralności dotyczy zatem wyłącznie negacji woluntarystycznej pozycji podmiotu-aktora i zastąpienia jej nakazem powtórzenia gestów, które nie pochodzą z jego indywidualnej ekspresji. Tak rozumiany performans zbliża się do ujęcia zaproponowanego w 2009 roku przez Ernsta van Alphen a i Mieke Bal, akcentujących w teatralnym

12 J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza*, dz. cyt., s. 90.

13 J. Butler, *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 247.

14 Różnicę w konceptualizowaniu drag poprzez teatralne metafory dobrze ilustruje porównanie jej teorii do wcześniejszej koncepcji Esther Newton, która odwoływała się do teatralnego charakteru przedstawienia, by ukazać je w perspektywie możliwości odwrócenia płciowych opozycji. Dla Newton inscenizacja była okazją do potraktowania drag jako „gry iluzji z rzeczywistością”, rodzajem zabawy, który jednak utrzymywał esencjalistyczne rozumienie „prawdziwej płci” performer/performerki ukrytej pod widocznym przebraniem scenicznym – zob.: M. Pelczar, *Niepokój w dragu: zjawisko drag a impuls normalizacyjny*, w: *Przebrani w płć. Zjawisko drag w kulturze*, red. P. Szkudlarek, Poznań 2010, s. 17–19.

15 Ch. Wald, *Hysteria, Trauma and Melancholia*, dz. cyt., s. 16.

przedstawieniu nie jednostkowość, lecz siłę rytualnych powtórzeń skonwencjonalizowanych gestów, podlegających regułom wspólnotowości i interpersonalności¹⁶.

Sprowadzenie drag do poręcznej kategorii estetycznej, odpolitycznionej i skojarzonej z cross-dressingiem, zawdzięcza wiele nieprecyzyjnemu ujęciu samego statusu performansu, wiązaniu go raczej z ekspresją aniżeli z wytwarzającą się w trakcie jego trwania relacją przymusowego powtórzenia; działania, za którym podmiot powtarzający pozostaje niewidoczny, ucieleśniając na sobie wyłącznie kulturowe znaki.

Podobny los odpolitycznienia poprzez konwencję teatralności spotkał pojęcie „kamp” – estetykę angażującą odbiorców i praktyków w odkrywanie teatralności świata społecznego wspartego na wyobrażeniach płciowych, lecz niewłączającego subwersji heteroseksualności w wyrazisty projekt zmiany¹⁷. Susan Sontag, odpowiedzialna za przechwycenie kategorii z homoseksualnego środowiska, przekształciła ją w drugiej połowie XX wieku w ludyczne neutralizowanie polityczności, aprobatę i zabawę: „chybioną powagę, teatralizację doświadczenia”¹⁸, które odpolityczniają, desubstancjalizują pozaestetyczny kontekst. Sontag skonceptualizowała kamp jako rodzaj estetyzmu, który powoduje widzenie świata w kategoriach sztuczności i stylizacji, które wyklucza zaangażowanie, bowiem „wrażliwość kampowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna”¹⁹. Odmowa politycznego potencjału kampu i ujęcie go w ramy teatralnego zawieszenia reguł rzeczywistości zaowocowała uznaniem kampowej postawy za przejaw ironicznego dystansu wobec świata²⁰, dandysowskiego zawieszenia w sferze sztuczności, w której każdy rodzaj zaangażowania wydaje się zbyt poważny, by go podjąć. Sontag sięgała po teatralną metaforykę – pisała o kampie w retoryce inscenizacji, zabawy i odgrywania, by znaleźć przeciwwagę zarówno dla tożsamościowej powagi i jednoznaczności, jak i dla estetyki politycznie zaangażowanej, demaskującej i przechwytyjącej język dla celów ingerencji w zastaną rzeczywistość (co równoległe do jej *Notatek* proponowały na przykład sytuacjoniści).

Takie odpolitycznienie i uludycznienie kampu doprowadziło w latach dziewięćdziesiątych do prób umieszczenia go w polu związków między sztuką a politycznością, których stawką była walka o reprezentację. Moe Meyer, autor *The Politics and Poetics of Camp* z 1994 roku, korzystając z Butlerowskiego ujęcia performatywności, łączył kamp z tożsamością odmieńca:

Tożsamość odmieńca jest performatywna, a zatem społeczna widzialność jest wytwarzana poprzez wykorzystanie określonych kodów znaczeniowych. Ponieważ funkcją Kampu – czego zamierzam dowieść – jest wytwarzanie odmiennościowej widzialności społecznej, można ustalić związek między Kampem a tożsamością odmieńca. Definiu-

16 E. van Alphen, M. Bal, *Introduction*, w: *The Rhetoric of Sincerity*, red. E. van Alphen, M. Bal, C. Smith, Stanford 2009, s. 3–5.

17 P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 12.

18 S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 61.

19 Tamże, s. 63.

20 W ten sposób kamp można byłoby swobodnie łączyć z tak ideologicznie odległymi od jego źródła modelami jak choćby ironia Richarda Rorty’ego, do czego przekonywała Agnieszka Gawron – A. Gawron, *Samotność czy wspólnota?*, dz. cyt., s. 117.

ję więc Kamp jako całkowity zbiór praktyk i strategii performatywnych używanych do odegrania tożsamości odmieńca, gdzie odgrywanie rozumiem jako produkcję widzialności społecznej²¹.

Odgrywanie tożsamości Meyer połączył z bardzo mocnym ładunkiem politycznym – „produkcją widzialności społecznej”, a samą tożsamość odmieńca uznał za wytwarzaną w aktach improwizacji i powtórzeń. W ten sposób wyzyskał performansowy, sprawczy charakter improwizacji, akcentując fakt, że „odmieniec w swoich występach wytwarza tożsamość, dla której nie ma jeszcze reprezentacji. Taki występ jest tożsamością, która nie odwołuje się do społecznych dychotomii”²². Chcąc przywrócić zaangażowanie, Meyer musiał wszakże odwołać się do performansu jako działania sprawczego, a zatem takiego przedstawienia, w toku którego jednostka, „odmieniec” odzyskuje panowanie nad wytwarzaną reprezentacją za sprawą zawieszenia reguł społecznego dualizmu, które daje teatr. Paradoksalnie więc teatralizacja powraca tu do jednostkowej sprawczości i odgrywania, rozumianego jako możliwość wytworzenia tożsamości na zasadach innych, niż dyktują to społeczne reguły widzialności. Meyer widzi szansę kampu w powiązaniu go z performansem, który – po Rancière’owsku – traktuje jako zbiór narzędzi do „dzielenia postrzegalnego” – wytwarzania innych modeli widzenia nieheteronormatywnych tożsamości.

Podejście Meyera do kampu i uwzględnienie politycznego charakteru performansu współgra z pewnym szerszym dyskursem queerowego literaturoznawstwa oraz studiów nad kulturą wizualną, krytycznie poszerzających ujęcia Butler. Donald E. Hall, queerowy interpretator i teoretyk literatury, powoływał się na przykład na proces teatralnej samotransformacji, która stwarza potencjał wolności od historycznie zdeterminowanych ról płciowych, a w konsekwencji otwiera myślenia przyszłościowe, wolne od cenzurującej teraźniejszości²³. Czytając między innymi powieść *Orlando* Virginii Woolf, Hall szczególnie nacisk kładzie na analizę ubiorów i dialektykę cielesnej powierzchni, której sztuczność ujawnia ambiwalentną erotykę. Znaki odmienności zakodowane zostały zdaniem badacza w estetycznym przerysowaniu, dzięki któremu pole widzialności ulega rozszerzeniu, a wykluczone tożsamości zyskują w nim właściwe sobie formy reprezentacji.

Znacznie dalej w uznaniu sprawczości teatralnego przedstawienia poszedł badacz kultury wizualnej José Esteban Muñoz, sięgając do kategorii „Wielkiej Odmowy” Herberta Marcusego, którą ponownie skontekstualizował w odniesieniu do queerowej estetyki. Przypominając antycznych bohaterów Marcusego: Narcyza i Orfeusza, jako figury „nierepresywnej erotycznej postawy wobec rzeczywistości”²⁴, odmawiające podporządkowania prometejskiej „zasadzie wydajności”²⁵, Muñoz

21 M. Meyer, *Dyskurs kampu*, cyt. za: P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, dz. cyt., s. 21.

22 Tamże.

23 D.E. Hall, *Queer Theories*, New York 2003, s. 154.

24 H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998, s. 171.

25 Marcuse wyróżniał zasadę wydajności, którą ucieleśnia Prometeusz i która zmusza do odraczania natychmiastowego zaspokojenia przyjemności w imię przyjemności odro-

analizował widowisko teatralne *Las deszczowy (Rain Forest)* Merce'a Cunninghama ze scenografią Andy'ego Warhola i muzyką Johna Cage'a. *Srebrne chmury* Warhola (czyli po prostu pokryte srebrnym, lustrzanym materiałem poduszki), będące elementem scenografii spektaklu, Muñoz potraktował jako praktykę krytyczną, nastawioną na autokontemplację, naruszającą logikę wydajności świata, w ramach której narcystyczny autoerotyzm nie przyczynia się do zwiększenia wydajności ludzkiego działania, a zatem kpi z imperatywu postępu, wytracając potencjalnie progresywną energię na zamkniętą relację z narcystycznym libido:

Kołyszające się w powietrzu poduszki symbolizują zatem ożywiającą siłę nierzeczywistości, której obietnicę niesie to, co narcystyczne – nierzeczywistości, która jest szczególnie przejmująca, ponieważ sprzyja poetyckiej kontemplacji świata, przebijającego przez zasłoniętą represyjnej zasady wydajności, która narzuca rygorystyczny porządek zarówno pracy, jak i zabawie²⁶.

Widowisko sceniczne i tworząca je choreografia w refleksji Muñoz'a zyskują niezwykle interesujący status. Nie sposób bowiem narcystycznej „Wielkiej Odmowy” połączyć ze społeczną sprawczością, kontekst teatralny bowiem wiąże się tu z odmową uznania relacyjności zarówno istnienia, jak i działania. Adorniańska z ducha kategoria sztuki autonomicznej, którą w wielu miejscach przywołuje badacz, odsyła przecież do jej negatywnego wymiaru, który uzupełniają radykalne postulaty amerykańskiego krytyka literackiego Lee Edelmana. Ten ostatni, występując przeciwko liberalnemu odrzuceniu negatywności queeru, nawoływał do utożsamienia się z nim jako jedynym, uwolnionym od opresyjnej logiki pozytywności i produktywności, możliwym miejscem oporu, które destabilizuje nastawiony na przyszłość charakter rzeczywistości poprzez utożsamienie się z popędem śmierci, skutecznie niwelującym każdą formę „społecznej żywotności”²⁷.

czonej i możliwej do opanowania w toku produktywnego działania na rzecz postępu świata. Figurami, które tę zasadę naruszają, są Orfeusz, czyli figura homoerotyzmu, i autoerotyzm Narcyza – tamże, s. 30 i nast.

26 J.E. Muñoz, *Jak w niebie. Queerowa sztuka utopijna i wymiar estetyczny*, przeł. J. Buzzyński, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, s. 4.

27 L. Edelman, *Przyszłość to dziecinne mrzonki*, przeł. T. Sikora, w: *Teorie wywrotowe*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 684. Jak zaznaczała Joanna Bednarek, radykalne stanowisko Edelmana polega na utożsamieniu się z piętnem, odmowie negocjowania z władzą i wytwarzanymi przez nią opresyjnymi kategoriami, co skutkuje rodzajem emancypacyjnego paraliżu – J. Bednarek, *Ciotka przegnie – normals zbiegnie (co robi kamp i do kogo należy)*, http://wakat.sdk.pl/ciotka-przegnie-normals-zbiegnie-co-robi-kamp-i-do-kogo-należy/#_ednref (dostęp: 28.09.2018). Pewne, choć niestematyzowane podobieństwo do ujęcia Edelmana prezentuje Jacek Kochanowski, interpretujący teatr Krzysztofa Warlikowskiego jako „spotkanie ze śmiercią”. Kochanowski traktuje sztukę teatralną jako przestrzeń możliwego wypowiedzenia tego, co nie mieści się w logice Spektaklu (w sensie spektaklu Deborda), a jest tym nienormatywność zachowań. Teatr Warlikowskiego zdaniem badacza inscenizuje spotkanie ze śmiercią jako jedyną możliwością wypowiedzenia nienormatywnej miłości. W tym sensie Kochanowski do pewnego stopnia zbliża się do Edelmana w jego uznaniu śmierci za jedyną figurę queerowego oporu, a jednocześnie przekracza jego wizję, zarysowując programowo nieobecny u Edelmana horyzont zmiany, której źródłem ma być cierpienie – J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza*, dz. cyt., s. 109–116.

W odróżnieniu od ponurej i konserwatywnej wizji Edelmana projekt Muñoza jest obietnicą nadziei właśnie dlatego, że tak wielką moc pokłada w ontologii teatralnej inscenizacji. Jego teoria przewiduje możliwość odmowy uczestniczenia w represyjnym porządku rzeczywistości wówczas, gdy teatralna scenografia połączona zostaje z takimi pojęciami jak „fikcja”, „iluzja” czy „utopia”. Praca zarówno na teatralnych metaforach, jak i sama analiza spektakli czy performansów prowadzi Muñoza do przekonania, że to właśnie queerowa estetyka utopijna pozwala oprzeć się zdiagnozowanej przez Marcusego zasadzie wydajności, a teatralne odtożsamienie siebie służy projektowi, który jest krytycznie utopijny – pozwala zaprojektować wizję innej, lepszej przyszłości.

Wspólnota zawstydzonych: teatralna siła pustych gestów

Tego rodzaju podejście, świadomie przywracające utopijny wymiar sztuki, zadłużone jest szczególnie u jednej z najbardziej wpływowych badaczek queerowego literaturoznawstwa, czyli Eve Kosofsky Sedgwick. W latach dziewięćdziesiątych autorka *Between Men* ostro krytykowała ustalenia Butler, nazywając reprezentowane przez nią ujęcie performatywności „czytaniem paranoicznym”, z charakterystyczną dla niego retoryką demaskacji, obnażenia i demistyfikacji. Odrzucając teatralny wymiar performatywności, Butler w komentarzach Sedgwick okazuje się paranoiczką, wierzącą w podejrzliwe archeologie teraźniejszości i tropiącą ukryte schematy przemocy, strukturyzujące iluzję każdej afirmacji. Sedgwick, diagnozując paranoję badań kulturowych, lokowała jej genezę w Marksowsko-Nietzscheańsko-Freudowskiej hermeneutyce podejrzeń, która kwestionuje każdą oczywistość, w jej miejsce podsuwając szereg procedur ujawniających ukryte mechanizmy, strukturyzujące różne poziomy rzeczywistości (czyli odpowiednio: walkę klas, wolę mocy i libido):

Oczywiste zagrożenie wynikające z triumfalnego pochodzenia paranoicznej hermeneutyki wiąże się z szerokim porozumieniem co do metodologicznych założeń oraz powszechnym środowiskowym przekonaniem na temat tego, co konstytuuje narrację, wyjaśnienie czy właściwy proces uhistoryczniania i polega na mimowolnym zubożeniu puli genetycznej perspektyw i umiejętności krytyków literatury, do którego dojdzie, jeśli praktyki te nie zostaną zakwestionowane²⁸.

Sama Sedgwick, wcześniej autorka „paranoicznych”, ale i fundamentalnych dla teorii queer analiz literaturoznawczych²⁹, zaproponowała znacząco odmienny model przemyślenia strategii queer w odniesieniu do lektury i interpretacji literatury. W miejsce przeteoretyzowanej, ale i odpersonalizowanej metody Butler (i swojej,

28 E. Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, s. 24, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/184/299/> (dostęp: 28.09.2018).

29 W książkach *Epistemology of the Closet* (1990) i *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1992) Sedgwick czytała klasykę zachodniej literatury poprzez ukryte w niej tropy nieheteronormatywnego pożądania, a zatem wykonywała analizę na wskroś demaskatorską, ukazując, jak ukryte treści obecne są w kanonie literatury.

z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych) podjęła wysiłek uprawiania teorii w pierwszej osobie, a wiele z osobistych historii i przeżyć uczyniła nie tyle ilustracyjnymi dla pojęć anegdotami, ile miejscami „działania teorii”, sprzęgając tym samym afektywnie umocowane doświadczenia ze spekulatywnym wymogiem pisania teoretycznego³⁰.

Szczególnie istotna w kontekście teatralności jest książka *Touching-Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (2002). Pojęcie *touchy-feely* w potocznej angielszczyźnie ma charakter ironiczny, oznacza nadmierne, teatralne właśnie wyrażanie uczuć, ckliwość i wylewność. W sformułowaniu tym, wskazuje Sedgwick, kryje się aluzja, jakoby „samo mówienie o afekcie było niemal cielesnym kontaktem”³¹. We wstępie do książki wyjaśnia, że jej projekt wykorzystuje napięcie między dekonstrukcyjnym a teatralnym ujęciem performatywności, czyli „między działaniem niwerbalnym i werbalnym”³². Teatralna czułość jako afektywna postawa badawcza i zarazem właściwość komunikacji z czytelnikami i czytelniczkami ma w założeniu wytworzyć nowe modele relacyjności, wspólnoty, która otwiera się na nieprzewidywalność badawczych działań i efektów. Queerowość, którą Sedgwick przywołuje w kilku szkicach książki, oznacza w nich, podobnie, jak we wcześniejszym zbiorze, *Tendencies* (1994), performatywne akty eksperymentalnej autokreacji, a sam termin „queer” to trwający w czasie moment, ruch, motyw – powracający, wirujący, niepokojący, znaczący o tyle, o ile używany jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej:

[...] użycie terminu „queer” w pierwszej osobie zawsze będzie niosło ze sobą inne znaczenie niż wykorzystanie tego słowa do opisu innej osoby. Słowa „gej” i „lesbijka” nadal zdłudnie wydają się obiektywnymi kategoriami empirycznymi. Słowo „queer” o wiele radykalniej i wyraźniej zależy od osobiście podejmowanych, performatywnych aktów eksperymentalnej auto-percepcji i przynależności. Być może warto postawić następującą hipotezę – sugeruje dalej Sedgwick – fakt, że queer ma znaczenie tylko o tyle, o ile jest wypowiedziane w pierwszej osobie. Wtedy niesie za sobą istotne konsekwencje. [...] jedyne, co jest potrzebne, by określenie „queer” stało się prawdziwym, to pragnienie użycia go w pierwszej osobie³³.

Pierwszoosobowe użycie tak istotnego metodologicznie terminu oznacza u Sedgwick połączenie w performatywności zarówno poziomu jednostkowej ekspresji, jak i nieodłącznego od niej kontekstu wspólnotowego.

Na poziomie konstruowania swojej pozycji badawczej Sedgwick wpisuje się w krąg badaczek rozpoznanych przez Ewę Domańską jako zwolenniczki zwrotu performatywnego, proponujące odmienne epistemologie. Domańska przywoływała pojęcie epistemologii empatycznej, „łączącej ludzi, którzy żyją w przeświadczeniu, że dzielą wspólny, złożony świat”³⁴. Powołując się na ustalenia Tami Spry, Domańska

30 M. Szcześniak, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury*, dz. cyt., s. 15.

31 Tamże, s. 16.

32 E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003, s. 7.

33 E. Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Durham 1993, cyt. za: M. Szcześniak, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury*, dz. cyt., s. 16.

34 E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 60.

wskazała na pozycję „ja performatywnego”, czyli typu zaangażowanej badaczki, tworzącej wiedzę w solidarności z podmiotami i przedmiotami swoich badań. Taka badaczka „nie wynajduje tradycji, lecz w nią interweniuje”, „nie oddaje głosu milczącym Innym w geście na wskroś kolonizatorskim, lecz proponuje koperformatywne świadczenie”³⁵. Ta postawa u Eve Kosofsky Sedgwick możliwa jest między innymi za sprawą przemyślenia teatralności zarówno samego dyskursu badawczego, jak i postaw o teatralnej proveniencji. I w tym właśnie momencie ujawniają się najbardziej znaczące, antyparanoiczne, mówiąc językiem samej Sedgwick, korekty do performatywności Butler.

W przypadku Butler pojęcie „queer” i jego związek z performatywnością czerpały siłę z zanegowania widowiskowości utożsamionej z nią jednostkowej ekspresji, w efekcie czego stało się wehikułem podważania i destabilizowania binarnych kategorii leżących u podstaw zachodniej tradycji filozoficznej. Sedgwick nie rezygnuje z tego subwersywnego ujęcia queerowości, jednak proponuje, by uzasadniać je innym rozumieniem performatywu, czyli „queerową performatywnością”.

W tekście *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa*, autorka wskazuje, że wpływowi, Austiniowski performatyw wyklucza wypowiedzi „puste i daremne”, którymi są wypowiedzi aktora na scenie, uznając je za naruszenia języka³⁶. „Zaskakujące – pisze Sedgwick – że u myśliciela tak odpornego na moralizatorstwo odkryć można ślady rozpowszechnionego połączenia tego, co teatralne, z tym, co sztuczne, nienormalne, dekadentkie i chore”³⁷. Skuteczność performatywu, uznana później przez Butler, tkwiła w odłączeniu go od sceny i widowiska, Sedgwick natomiast wskazuje, że sama instytucja małżeństwa, tak kluczowa dla autorki *Gender Trouble*, jest przeciwieństwem teatrem, „rodzajem niewidzialnego proscenium, które istnieje dla innych oczu”³⁸.

Sedgwick przekracza więc podejrzliwość krytycznego ujęcia performatywności, które nakazywało odsunięcie kontekstu związanego z iluzją, udaniem i „pustymi wypowiedziami”, by wydobyć z performatywnych struktur ślady instytucjonalnej przemocy. Wskazanie na sceniczny kontekst ceremonii małżeństwa, ujęcie jej jako swoistego „pustego gestu”, służącego publicznemu spektaklowi, przypomina o formalności całego widowiska, w którym poprzez powtarzalność formuł nie sposób odróżnić wyrazu jednostkowego doświadczenia od instytucjonalnej retoryki. W efekcie zamiast właściwej Butler podejrzliwości, która w retorycznych formułach instytucji dostrzega jedynie moment interpelacji podmiotu potwierdzającego sprawczość systemowej przemocy, Sedgwick odzyskuje znaczenie „pustych formuł”, przypominając, że jest w nich zdeponowane jakieś jednostkowe doświadczenie, które współbrzmi z formalnym wypowiedzeniem. Nie sposób ich rozdzielić, jednostkowa bowiem ekspresja nie wyraża się inaczej aniżeli poprzez puste formuły retoryczne.

W geście przywracania i przemyśliwania wypartej teatralności ze zorientowanych krytycznie badań kulturowych Sedgwick sięga po uczucie wstydu, szczególnie problematyczne w kontekście studiów queerowych, bo przecież

35 Tamże.

36 M. Szcześniak, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury*, dz. cyt., s. 21.

37 Tamże.

38 Tamże.

związane ze stygmatem, piętnem i wykluczeniem. Dla Sedgwick wstyd to wywoływany performatywnie („Wstydz się”) cielesny performans o niezwykłym znaczeniu dla queerowej wspólnoty. Dla zwolenników polityki opartej na dumie wstyd jest afektem wymagającym przepracowania i porzucenia, dla Sedgwick jednak okazuje się pojęciem politycznie przydatnym. Służy bowiem jednakowo i jednocześnie definiowaniu tożsamości i jej wymazywaniu; jak pisze:

[...] zawsze, kiedy aktor, performer albo, można dodać, aktywista angażujący się w politykę tożsamości prezentuje oku widza spektakl własnego „infantylnego” narcyzmu, stwarza przestrzeń dla dramatycznego zalania podmiotu wstydem wywołanym nieodwzajemnioną reakcją albo udaną pulsacją odwzajemnianych spojrzeń tworzących narcystyczny obieg, eliptyczny (czyli z konieczności zniekształcony) przez hiperboliczność jego wyjściowych warunków³⁹.

Dalej Sedgwick rozwija określenie wstydu jako performansu, wskazując na jego funkcję w przekształcaniu podmiotowości:

Mam na myśli coś w rodzaju przedstawienia teatralnego. Performans przenika wstyd, będąc czymś więcej niż jego wytworem czy sposobem na odegnanie go, choć z pewnością jest także i tym. Wstyd to afekt lokujący się w prześwicie między introwersją i ekstrawersją, między fascynacją i teatralnością, między performatywnością i... performatywnością⁴⁰.

Teatralność wstydu jako afektu na pograniczu wnętrza i zewnątrz wiąże się z cielesną reakcją na wstyd (spuszczeniem wzroku, odwróceniem się), która wyrwa nasze ciało z rzeczywistości, ale także daje szansę na współodczuwanie z innymi zawstydzonymi. Wstyd jest więc kluczowym afektem wytwarzającym tożsamość queer, a zarazem powodującym jej korozję, co Sedgwick wyjaśnia następująco:

Gramatyczna forma wyrażenia „Wstydz się!” wskazuje na miejsce, w którym ja, zawstydzający, wymazuję siebie i własną czynność sprawczą. Oczywiście pragnienie wymazania siebie jest cechą definiującą – czegoż by innego? – wstydu właśnie. Tak więc sama gramatyczna forma „Wstydz się!” stanowi zapis historii, z której ja, już wymazane, projektuje wstyd na inne ja, ja odsunięte w czasie, które może dopiero z trudem się narodzić w miejsce zawstydzonej drugiej osoby⁴¹.

Jak wskazywał Douglas Crimp, krytyk i historyk sztuki, a także queerowy aktywista, taki performatywny wstyd funkcjonuje w wymiarze teatralnym i etycznym, „stanowi punkt zwrotny między treścią a obecnością sceniczną, między podpieraniem ściany a byciem diwą, wstyd zarazem wytwarza i powoduje korozję queerowych przewartościowań godności i poczucia wartości”⁴².

39 E. Kosofsky Sedgwick, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność. Sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa*, przeł. J. Bednarek, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 238. Polskie tłumaczenie jest skróconą wersją eseju Sedgwick z książki *Touching Feeling*.

40 Tamże.

41 Cyt. za: D. Crimp, *Co za wstyd, Mario Montezie!*, przeł. T. Basiuk, B. Żurawiecki, „Artium Quaestiones” 2003, t. 14, s. 363.

42 Tamże.

Aby wyzyskać potencjał artykulacji kolektywnego doświadczenia zawstydzenia, potrzebne jest zdaniem queerowych krytyków i krytyczek teatralne wyjście z siebie, „założenie peruki”, bo tylko taka etyka burzy hierarchie. Nie jest to więc wspomniana wcześniej, inscenizacyjna figura drag, która oddziela przedstawienie od świata za pomocą stroju, ale wspólnota odrzuconych, swoisty salon, w którym rodzi się potencjał społecznej metamorfozy. Powiązanie wstydu z performatywnością, które proponuje Sedgwick, ma ukazać, że we wnętrzu polityki tożsamości jest wiele niewspółmiernych miejsc, co jednak nie pozwala całkowicie zrezygnować z pojęcia tożsamości i podważyć ją parodystycznym gestem. Dwuznaczność wstydu i jego ambiwalentne działanie ujawniają się szczególnie dzięki teatralnemu ukontekstowaniu, które – gdy poszerzone o mniej naiwne powiązanie jedynie z parodią, iluzją i udawaniem – staje się przestrzenią negocjowania statusu wspólnoty w horyzoncie jej naprawy, a nie paranoicznej kapitulacji.

Słowa „teatr” i „teoria” mają ten sam rdzeń, odnoszący się do greckiego *thea* – widzieć. Oba wiążą się ze wzrokiem, z miejscem widzenia, z czymś, co dane do oglądania i zarazem wystawione na wzrok. Losy teatralnej metaforyki w pracach queerowych teoretyków i teoretyczek można odnieść właśnie do tej etymologicznej wspólnoty związanej z widzeniem. W pracach Judith Butler negacja widowiskowości wiązała się z ryzykiem sprowadzenia performatywu do sztuczności, do umieszczenia go w polu widzenia iluzji, wspierającej tożsamościowe przeciwstawienie powierzchni i głębi. Usuwając kontekst teatralny, Butler usunęła też widzenie, jako jego uprzywilejowany element. Performatyw działał bowiem siłą niewidzialności – odniesienia do ponadjednostkowej, zinstytucjonalizowanej (a przez to odpersonalizowanej) i ukrytej przed wzrokiem przemocy.

Eve Kosofsky Sedgwick przypominała o innych właściwościach performatywności, które nie dają się odłączyć od teatru i widowiska. Widzenie, związane na przykład z widocznymi, cielesnymi przejawami wstydu, pomogło badaczce nie tylko przypomnieć wspólnotowy wymiar inscenizacji, ale także przesunąć uwagę z podejrzanego w badaniach kulturowych wzroku jako narzędzia kontroli na wzrok, który może się stać zmysłem relacyjnym, a nie hierarchizującym. Jeśli więc „teatr” i „teoria” wiążą się z widzeniem, to Sedgwick proponuje taką teorię, która zrywa ze wzrokową dyscypliną, z autorytetem na rzecz deklaratywnej przynajmniej relacji, w której zarówno „ja” piszące, jak i czytające traktowane jest jako splot wielu afektów, tożsamościowych polityk, języków i instytucji. Uprzywilejowanie jakiejś prawdy ekspresji wobec pustych form rytuału nie ma więc sensu, a teatralność zdaniem Sedgwick tę bezsensowność opozycji wydobywa i podkreśla.

Bibliografia (wybór)

- Alphen van Ernst, Bal Mieke, *Introduction*, w: *The Rhetoric of Sincerity*, red. Ernst van Alphen, Mieke Bal, Carel Smith, Stanford University Press, Stanford 2009.
- Balejko Dariusz K., *Teatr ról płciowych. Teorie o performatywnym charakterze tożsamości płciowej oparte na filmie Jennie Livingston „Paris Is Burning” oraz tekstach teoretycznych Judith Butler*, w: *Gender w humanistyce*, red. Małgorzata Radkiewicz, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.

- Bednarek Joanna, *Ciotka przegnie – normals zbiegnie (co robi kamp i do kogo należy)*, http://wakat.sdk.pl/ciotka-przegnie-normals-zbiegnie-co-robi-kamp-i-do-kogo-nalezey/#_ednref (dostęp: 28.09.2018).
- Butler Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, cyt. za: Marissia Fragkou, *Theatrical Representations. Gender Performativity, Fluidity and Nomadic Subjectivity in Phyllis Nagy's "Weldon Rising" and "The Strip"*, s. 2, <http://www.scottishword-image.org/debatingdifference/FRAGKOU.pdf> (dostęp: 28.09.2018)
- Butler Judith, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Butler Judith, *Zapisy na ciele. Wywrotowe odgrywanie*, przeł. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 524–529.
- Czapliński Przemysław, *Kamp – gry antropologiczne*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 11–32.
- Domańska Ewa, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Edelman Lee, *Przyszłość to dziecinne mrzonki*, przeł. Tomasz Sikora, w: *Teorie wywrotowe*, red. Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Freedman Barbara, *Frame-Up. Feminism, Psychoanalysis, Theatre*, w: *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, red. Sue Ellen Case, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 1990.
- Gawron Agnieszka, *Samotność czy wspólnota? – ambiwalentny wymiar kampu*, „Ruch Filozoficzny” 2015, nr 3, s. 113, <http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/RF/article/viewFile/11029/10063> (dostęp: 28.09.2018).
- Hall Donald E., *Queer Theories*, Palgrave Macmillan, New York 2003.
- Kochanowski Jacek, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Wydawnictwo Wschód-Zachód, Łódź 2009.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. Magda Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, s. 24, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/184/299/> (dostęp: 28.09.2018).
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham 2003.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność. Sztuka powieściowa Henry'ego Jamesa*, przeł. Joanna Bednarek, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 235–242.
- Marcuse Herbert, *Eros i cywilizacja*, przeł. Hanna Jankowska, Arnold Pawelski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1998.
- Muñoz José Esteban, *Jak w niebie. Queerowa sztuka utopijna i wymiar estetyczny*, przeł. Jan Burzyński, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, <https://dooplayer.pl/27136931-Tytul-jak-w-niebie-queerowa-sztuka-utopijna-i-wymiar-estetyczny-autor-autorzy-jose-esteban-munoz-zrodlo-widok-teorie-i-praktyki-kultury.html> (dostęp: 28.09.2018).
- Pelczar Michalina, *Niepokój w dragu: zjawisko drag a impuls normalizacyjny*, w: *Przebrani w płęć. Zjawisko drag w kulturze*, red. Paulina Szkudlarek, Konsola Stowarzyszenie Kobiet, Poznań 2010.

Sontag Susan, *Notatki o kampie*, przeł. Wanda Wertenstein, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. Przemysław Czapliński, Anna Mizerka, TAIWPN Universitas, Kraków 2012.

Szcześniak Magda, *Tkliwe relacje, perwersyjne lektury. Wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky Sedgwick*, „Didaskalia” 2015, nr 129, s. 15–23.

Teatr płci. Eseje z socjologii gender, red. Małgorzata Bieńkowska-Ptasznik, Jacek Kochanowski, Wydawnictwo Wschód–Zachód, Łódź 2008.

Streszczenie

W społecznych i literaturoznawczych teoriach queerowych metaforyka teatralna określa ontologiczne i epistemologiczne podstawy badawcze oraz ich przedmioty. W źródłowej dla badań teorii płci Judith Butler performans i performatywność funkcjonują jako centralne pojęcia konstruktywistycznego rozumienia tożsamości. Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się przemianom, jakim podlegają w zróżnicowanych dyskursach queer studies konteksty i słowniki teatralne. Główną osią są queerowe praktyki interpretacji tekstów kultury, których ewolucja ukazuje emancypacyjną i wspólnotową funkcję teatralizacji języków teoretycznych, pozwalających na wykorzystanie scenicznej estetyki do lektur afektywnych i naprawczych.

Paranoic Breakoffs, Community Returns – Theatrical Metaphors in Queer Theories

Abstract

In queer studies, both socially- and literature-oriented, theatrical metaphors are used to formulate ontological and epistemological research basis and its object. According to Judith Butler's gender theory, performance and performativity are the basic concepts regarding a constructive understanding of identity. On that account, this article presents different uses of theatrical vocabulary, ranging from Judith Butler's differentiation between "performance" and "performativity", to Eve Kosofsky Sedgwick's project of "reparative performance", which goes far beyond Butler's exclusion of artistic context.

Słowa kluczowe: queer studies, performatywność, performans, afekt, estetyka

Keywords: queer studies, performativity, performance, affect, aesthetics

Katarzyna Trzeciak, krytyczka i badaczka literatury, doktor literaturoznawstwa. Asystentka w Katedrze Krytyki Współczesnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się nowoczesnymi i ponowoczesnymi estetykami, związkami literatury i sztuk przestrzennych, teoriami krytycznymi XX i XXI wieku oraz materialistycznie zorientowanymi badaniami sztuki i kultury. Autorka między innymi monografii *Posągi i utopie. Rzeźba jako metafora nowoczesnej formy artystycznej, podmiotowości i politycznej wspólnoty* (2018) oraz tekstów poświęconych relacjom rzeźby i literatury. Laureatka konkursu NCN PRELUDIUM, stypendystka MNiSW za wybitne osiągnięcia naukowe. Obecnie wykonawczyni w projektach „Konstelacje krytyczne. Strategie krytyki literackiej” (NPRH) i „Miasto Idealne – pierwsze lata Nowej Huty na fotografiach Wiktora Pentala i Henryka Makarewicza” (MKiDN). Współredaktorka podcastu krytycznoliterackiego „Book's not dead”: <https://soundcloud.com/booksnotdead>. Współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym” i z miesięcznikiem „Nowe Książki”.