

---

## Porażająca sztuka queerowania

---

Piotr Sobolczyk

---

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 4, S. 230–249

DOI: 10.18318/td.2021.4.14 | ORCID: 0000-0003-2166-4917

### Robić nic

„Posprzątałam / odkurzyłam / wypolerowałam / wy-  
czyściłam / podlałam / pościeliłam / przyszyłam / za-  
cerowałam / wyprasowałam / poukładałam / wyprałam  
/ rozwiesiłam / i się zmęczyłam. // Dłatego: będę robić  
nic / nic będę robić / a robić nic to znaczy nic nie robić.  
// Obrałam / pokroiłam / ugotowałam / przesoliłam /  
upiekłam / przypaliłam / rozmroziłam / usmażyłam /  
pozmywałam / powycierałam / stłukłam / i się załama-  
łam. // Dłatego: będę robić nic...”<sup>1</sup>. W dialog mogłaby się

---

1 K. Klich *Będę robić nic* z płyty *Lepszy model* (2002), tekst K. Klich, muzyka Yaro (J. Płocica). Gatunkowo można by utwór określić jako tzw. *sophisticated pop*, hipopowowy beat łączy się tu z delikatnie wystylizowaną na lata 30. swingową aranżacją. Znakomicie obmyślony jest także wokal – Klich jest absolwentką wokalistyki jazzowej na Akademii Muzycznej w Katowicach – ponieważ łączy dwa odcienie, afirmatywny i zdystansowany czy dekonstruujący; chcę przez to powiedzieć, że Klich śpiewa tak, jakby była zaangażowana w wykonywanie opisywanych czynności i było jej przykro, gdy doświadczca porażek, a zarazem w tym ciepłym jazzującym tonie pobrzmiwa jakiś złośliwy uśmiech, jakby komunikowała: „tak się kończy, gdy muszę wykonywać tego rodzaju czynności”.

---

**Piotr Sobolczyk** – dr hab., IBL PAN. Ostatnio opublikował książki *Queerowe subwersje. Polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna* (2015), *Polish Queer Modernism* (2015), *Gotycyzm – modernistyczny sobowtór odmienca* (2017). W 2018 ukazał się przekład jego książki o dyskursywizowaniu Białoszewskiego jako *The Worldview – the Trope – and the Critic. Critical Discourses on Miron Białoszewski*. W 2020 opublikował traktat o koncepcyzmie Baltasara Graciana wraz z antologią poezji *Siglo de Oro* w swoim przekładzie i opracowaniu. W 2020 ukazał się współtworzony przez niego rocznik „MiroFor” poświęcony Mironowi Białoszewskiemu.

włączyć Elizabeth Bishop z wiersza *One art*, niejako dając kobiecemu podmiotowi u Klich poradę, że sztuka utraty nie jest taka trudna.

Niniejszy esej podejmuje temat „sztuki porażki”, i jej relacji do queerości. Podejmuję dyskusję z podstawową dla tematu książką Jacka Halberstama, obudowując ją dwojakimi komentarzami – z jednej strony dyskutuję z niektórymi problematycznymi wątkami, z drugiej zaś sytuuję tę propozycję na szerszej mapie innych podejść do queerowej sztuki porażki oraz, ogólniej, innych wątków w teorii queer, niekiedy szukam archeologii pojawiających się pojęć czy idei. Ale szukam też polskich kontekstów, które koncept „sztuki porażki” mógłby na nowo, a inaczej niż dotychczas, rozświetlić, oraz stawiam pytania, jak nasz kontekst lokalny wymusza przeformułowanie proponowanych konceptów.

### Feminizm cienia a porażka

Z kilku powodów świetny tekst Klich dialoguje z książką Jacka Halberstama o queerowej sztuce porażki<sup>2</sup>. Przede wszystkim w perspektywie „feminizmu cienia” (*shadow feminism*), w którym Halberstam poszukuje pewnej tradycji.

- 2 Polski przekład: Jack Halberstam *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2018 (dalsze cytaty wyłącznie według tego wydania). Trzeba tu odnotować parę kłopotów. Wydanie oryginalne ukazało się jako: Judith Halberstam *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham–London 2011. Rzeczywiście Halberstam obecnie używa „męskiego” imienia Jack, ale dopuszcza także używanie imienia „Judith” („Jude” itp.), jak też zaimków on/ona wymiennie. Wielkorotnie był oznaczany w cytowaniach jako Judith „jack” Halberstam (tak np. w Polsce Grzegorz Stępnik w: *Sztuka życia inaczej: ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*, WUJ, Kraków 2017). Polski wydawca mógłby tę informację doprecyzować, bo w nocie biograficznej czytamy „urodzony jako Judith Halberstam”, co sugeruje transpłciowość i uzgodnienie płci, tymczasem Halberstam nie dokonywał uzgodnienia płci i niekoniecznie identyfikuje się jako osoba transpłciowa, raczej jako niebinarna czy genderqueerowa, bądź też, zgodnie z tytułem swojej pierwszej książki z 1998, jako „kobieca męskość” (*femal masculinity*) (acz nie „męska kobiecość”). Ponieważ ani wydawca, ani tłumacz nie dali żadnej notki na ten temat, nie wiadomo, czy niekonsekwentne użycia rodzaju męskiego, przeplatane niespodzianie rodzajem żeńskim w przekładzie, jest celowym zabiegiem tłumacza, czy też niedopatrzaniem i korekty. Druga zasadnicza i także niewytłumaczona nigdzie przez tłumacza ani wydawcę kwestia to przekład tytułu. Dlaczego „przedziwna” raczej niż „queerowa”? Oczywiście, w swej szerokiej sieci radialnej przymiotnik „queer” (potem też czasownik i rzeczownik) miał także znaczenia „dziwaczny” (raczej niż „przedziwny”), „zagadkowy”, „wprawiający w zakłopotanie”, „zbijający z tropu”, „nieswój (nieswojski)”, „pijany”, „niesamowity” i „budzący grozę”, „mętny” i „ciemny”, „pozbawiony zasad (resp. skrupułów)”, „oszukańczy”, a także, *last not least*, „pedalski/pedał”, które następnie straciło odcień pejoratywny w procesie rezygnifikacji. To znana teoretykom historia. Nawet jeśli Halberstam nie omawia wyłącznie dzieł queerowych stwo-

W perspektywie feministycznej to właśnie porażka, a nie sukces, była od zawsze pewniejszym rezultatem. Tam, gdzie sukces mierzy się zawsze w odniesieniu do męskich standardów, a niespełnianie wymogów płci często oznacza zwolnienie z presji, by sprostać patriarchalnym ideałom, niepowodzenie w byciu kobietą może nieść ze sobą nieoczekiwane przyjemności.<sup>3</sup>

I podsumowując: „feminizmy cienia nie realizują się poprzez stawanie się, istnienie i działanie, lecz poprzez podejrzane i mroczne tryby nierobienia, profanacji i negacji stawania się”<sup>4</sup>. Podobnie działa „gejowska queerowa sztuka porażki” – w odniesieniu do systemu przekonań, wedle którego gej jest „porażką mężczyzny / w męskości”, *resp.* „porażką w dojrzałości” (dojrzałość bowiem definiowana jest w kategoriach reprodukcyjnych: osiąga ją ten, kto zakłada nuklearną rodzinę, którą umie utrzymać, oraz wychowuje dzieci)<sup>5</sup>.

Halberstam posługuje się pojęciem „broń słabych” (za Jamesem C. Scottem), nie używa natomiast psychoanalitycznego pojęcia *passive aggressive*, choć myślę, że w wielu wypadkach pasuje ono (oraz: „passuje”) do opisywanych zjawisk<sup>6</sup>. „Dla kobiet i osób queer roztargnienie może okazać się użytecznym narzędziem blokowania gładko chodzących mechanizmów tego, co normalne i codzienne”<sup>7</sup>. Owe „porażkowe feminizmy cienia”, a także ich queerowe

---

zonych przez queerów bądź przez nie-queerów, i potencjalnie queerowych, bo queeruje także teksty potoczne, mainstreamowe, których queerowość bywa przeoczana, to wszelkie porażki tu omawiane pozostają w orbicie (teorii) queer. I nieprzypadkiem w książce tłumacz nie unika słowa queer. Większości tych użyć nie da się zamienić na „przedziwny”.

3 J. Halberstam *Przedziwna sztuka porażki*, s. 17.

4 Tamże, s. 17-18.

5 Por. „Heteronormatywny zdrowy rozsądek prowadzi do utożsamienia sukcesu z postępem, akumulacją kapitału, rodziną, etycznym postępowaniem i nadzieją. W innych podporządkowanych, queerowych czy kontrhegemonicznych wersjach zdrowego rozsądku porażka kojarzona jest z nonkonformizmem, praktykami antykapitalistycznymi, niereprodukcyjnymi stylami życia, negatywnością i krytyką”; tamże, s. 134. Można by rzec kalamburowo, że heteronormatywny zdrowy rozsądek utożsamia sukces z postępem, a homonormatywny – z podstępem (tj. subwersją).

6 Jedną z zalet tekstu *Będę robić nic* jest brak mężczyzny, dzięki czemu nie wiadomo, czy kobieca podmiotka wykonuje prace jako singielka czy jako partnerka (kogokolwiek), z pewnością natomiast wykonuje – i wie o tym – prace w patriarchacie przypisywane stereotypowo kobiecości.

7 J. Halberstam *Przedziwna sztuka porażki*, s. 107-108.

odpowiedniki, polemizują – odpowiednio – z pewnymi wersjami teorii feministycznej oraz teorii queer.

### Queer: kaczką dziwaczką teorii

Z pewnością wielu teoretyczkom feministycznym propozycja „sztuki porażki” wyda się wątpliwą i głęboko nieskuteczną prowokacją – inaczej być może jest w wypadku teorii queer, która, jak kiedyś pokazywałem<sup>8</sup>, samookreśliła się jako nieustannie przekraczająca własną pozycjonalność oraz dopuszczająca (auto)rewizje i wewnętrzną agonizację także w celu dochowania wierności ideałowi antydyscyplinarności, aby nie wytworzyć normy. Halberstam sam pozycjonuje się na przecięciu feminizmu i queer. Zwraca uwagę, że teoretycznie queer od początku postulował antydyscyplinarność wytwarzanej przez siebie wiedzy jako ochronę przed stworzeniem nowej normy czy kontrnormy. Instytucjonalna praktyka jednak za owym ideałem nie nadążyła: „*Queer studies*, jak każdy inny obszar studiów, który godzi się na pewne zasady, prawidła historiograficzne i obiekty badań, również wykazują tendencję do zastygania w formę, którą Foucault nazywa «nauką», lub w reżim wiedzy, który opiera się na całkowicie zdroworozsądkowych narracjach o wyłanianiu i wyciszeniu”<sup>9</sup>. Do innych tego typu niebezpiecznych tendencji – obok zastygania w kontrnaukę może względem „ogólnego” modelu nauki (czy ściślej: „humanistycznego modelu nauki”), ale wewnątrznie też już spetryfikowaną formę – należy faworyzujące pozycję ofiary myślenie o queerowym archiwum i historiografii.

Sądzę, że dobrym, a bardziej „lokalnym” przykładem tej trafnej tezy Halberstama jest historiografia podkreślająca prześladowania homoseksualistów przez nazistów – skrótowo: historiografia „różowych trójkątów”<sup>10</sup>

8 Zob. P. Sobolczyk *Queer – permanentna parabaza subwersji*, w: tegoż *Queerowe subwersje. Polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 13–46, oraz inna (szersza) wersja tego tekstu pt. *Permanentna parabaza subwersji i queerowe S/M*, w: *Współczesne dyskursy konfliktu*, red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 337–369.

9 J. Halberstam *Przedziwna sztuka porażki*, s. 217.

10 Większość klasycznych prac – zarówno relacji świadków, jak i komentarzy badawczych – zawiera miejsca, w których (historyczna) pozycja ofiary służy do zbudowania wehikułu wspólczesnej polityki gejowsko-lesbijskiej, tak jakby mówiły, upraszczając, „po to aby «nigdy więcej», niezbędne jest szerokie wsparcie dla ruchów wyzwolenicznych dziś”; co prawda wiele z tych prac jest po prostu produktem aktywizmu gejowskiego z lat 70., a nawet jeśli są to świadectwa z lat

– która pomija zarazem skomplikowane relacje homoseksualności z faszyzmem<sup>11</sup>. „Queer cienia”, by tak sparafrazować, może polegać na opisanej przez Leo Bersaniego „zdradzie”, którą dostrzega u Geneta. Niestety, Halberstam wyciąga z tej idei wątpliwe wnioski: „Zdrada w tym ujęciu jest prowokacyjną odmową identyfikacji z innymi gejami jako grupą”<sup>12</sup>. Ale też znaczna część teorii queer na takiej antygrupowej, antyidentyfikacyjnej pozycjonalności polega. (Notabene Genet jest doskonałym przykładem „queerowej sztuki porażki”, choć Halberstam tego tematu nie podejmuje. Przypomnijmy słynną scenę, w której jednej z ciot wytykają starość, a ta zakłada sobie sztuczną szczękę na głowę i mówi, że to korona, „i tak jestem królową”). Tyle że ani Genet, ani Bersani nie myślą o „grupie gejów” jako o aktywistach czy „środo-wisku”. Genet, podsumowuje Bersani, proponuje fantazję erotyczną, w której kocha dwudziestoletniego członka komunistycznego ruchu oporu dlatego, że ów zginął z rąk faszystowskiego kolaboranta Ritona, po to, by następnie

---

90., to pozostają pod wpływem tego modelu, nie zaś „preintektualizowanych” – acz znian-sowanych – poetyk teorii queer. Od lat 90. teoria ta jednak stawała często po stronie komplikacji i nieoczywistości – być może nawet w większym stopniu, niż sugeruje to Halberstam. Por. H. Heger *Mężczyźni z różowym trójkątem. Świadectwo homoseksualnego więźnia obozu koncentracyjnego z lat 1939-1945*, przeł. A. Rosenau, Ośrodek Karta, Warszawa 2016, pierwodruk 1972. P. Seel I, *Pierre Seel, Deported Homosexual*, trans. J. Neugroschel, Basic Books, New York 2011; francuski oryginał ukazał się w 1994. L. Van Dijk *Cholernie mocna miłość. Prawdziwa historia Stefana K. i Williiego G.*, przeł. A. Chmielecka, F. Fierek, Korporacja Ha!Art, Kraków 2017; pierwodruk niemiecki 1991; w swojej recenzji tej książki omawiam właśnie wątek współczesnego upolityczniania, zob. P. Sobolczyk *Czas maskowania*, „Opcje” 2018 nr 4. Także i jego nie należy jednoznacznie krytykować, wzięwszy pod uwagę, że parlament niemiecki dopiero w 2000 roku postanowił uznać homoseksualne ofiary nazizmu za ofiary, acz bez prawa do odszkodowań; w tym kontekście staje się jasne, że skuteczna mogła być przede wszystkim „polityka ofiary”. Zob. też książkę badawczą R. Plant *The Pink Triangle. The Nazi War Against Homosexuals*, Holt Paperbacks, New York 1986. Jeśli chodzi o polskie piśmiennictwo, to nie licząc próz Mariana Pankowskiego (minipowieść *Rudolf* i opowiadanie *Moja SS Rottenführer Johanna* z tomu *Złoto żałobne* – to ostatnie „heteroseksualne”), otwarcie o fascynacji nazistowskimi mundurami i polsko-niemieckim seksie homoseksualnym podczas okupacji mówią bohaterowie reportażu Remigiusza Rzyzińskiego *Dziwniejsza historia*, Czarne, Wołowiec 2018, zwł. s. 47-57.

- 11 W cytowanej książce *Queerowe subwersje*, w podrozdziale o Gombrowiczu i faszystowskich mundurach (s. 382-392) starałem się również podkreślać problematyczność tych relacji nie tylko w aspekcie historycznym, kiedy podmioty homoseksualne mogły nie wiedzieć, do czego ów „fascynujący faszyzm” może doprowadzić, lecz także w kontekście późniejszych estetyk fetyszystycznych i S/M.
- 12 J. Halberstam *Przedziwna sztuka porażki*, s. 222. Mam to samo wydanie *Homos* co Halberstam, na stronie, do której odsyła (153), nie ma takiego zdania. Jest mowa tylko o tym, co według Bersaniego mówi Genet – że homoseksualność i zdrada są ze sobą ściśle powiązane.

kochać Ritona dlatego, że ów zdradził (w powieści *Ceremonie pogrzebowe*); jest to fantazja o byciu „zawsze poza” (tj. nieidentyfikacji z niczym pozytywnym) i „zabijaniu tych, których się kocha”; „this logic, which Genet is showing off as a writer, is ethical kitsch”, stwierdza Bersani<sup>13</sup>. Rozpatrując etycznie – kicz, ale też Bersani, choć jak wielu teoretyków queer łączy analizę estetyczną z wątkami politycznymi, pamięta o swoistości medium artystycznego, o którym pisze, jak też pamięta, że czyta utwór, a nie pisze agendę. Nigdy, słowem, nie zapomina, że pisarstwo Geneta polega na dwóch istotnych figurach, a mianowicie na wyolbrzymieniu (czy hiperboli) i fantazji (seksualnej czy erotycznej, najczęściej onanistycznej). „Can fantasies have opinions?”<sup>14</sup>, pyta w którymś momencie Bersani, odpowiadając w ten sposób czytelnikom, którzy traktują Geneta nazbyt serio czy też nazbyt „dosłownie”, przykrawając go do politycznej fantazji. Nie inaczej niż Bersani czyta zresztą teksty kultury sam Halberstam, to znaczy, szuka w nich alternatywnych sposobów myślenia o świecie; dodajmy – albo wyczytuje obraz alternatywy, albo próbuje ją „wykrzesać”, przedstawiając klocki tekstu, patrząc na nie „z ukosa” bądź „na boki” (*sideways* – tego pojęcia używa Halberstam za Kathryn Bond Stockton); oto owo słynne „queerowanie”. Nawet gdyby Bersani wyciągnął z Geneta wnioski co do kształtu dyskursu teorii queer – czego moim zdaniem nie robi – a mianowicie, że powinien on być dyskursem zdrady, to wydaje mi się, że nie zgadza się to z samą propozycją Halberstama (o ile ten aprobatywnie mówi o potrzebie zdrady wśród gejów, co też do końca jasne nie jest), by myśleć o feminizmie cienia i o queer cienia nie w kategoriach „agresji” czy „działania i impetu”, tylko „pasywnej agresji”, odmowy, porażki, nieciągłości. Wpisywanie się „zdrady” w „porażkę” także nie jest w pełni oczywiste. Nadto zdrada musi dokonać się wobec kogoś lub czegoś. Wobec kogo/czego teoretycy queer mieliby zdradzać „grupę teoretyków”? Wobec dominującego logosu naukowości? Po to aby następnie i jego zdradzić wobec kogoś/czegoś innego? Chętnie sympatyzuję z wizją agoniczną dyskursu queerowego, w którym możliwa jest stała niezgoda, wymiana sprzecznych poglądów, zaznaczania własnej odrębności, nieidentyfikacja (czy: dezidentyfikacja) i stałe poczucie braku ostatecznego horyzontu uprawomocnienia (tego stanowiska raczej niżli innego; w każdym razie w aspekcie merytorycznym, o ile nie instytucjonalnym) – szczególnie jeśli udałoby się tak pojmowany dyskurs oderwać od osobistego odczuwania

13 L. Bersani *The Gay Outlaw*, w: tegoż *Homos*, Harvard University Press, Cambridge–London 1996, s. 157.

14 Tamże, s. 168. A na s. 171: „This is not a political program”.

urazy, kompleksów, grania kartą własnej pozycji w hierarchii zawodowej itd. – ale nie sądzę, aby wartością miałyby tu być wyczytana z fantazji Geneta „zdrada”; za ten brak ekstremalności skądinąd przepraszam.

### **Porażka jako temat i strategia**

Halberstam w swojej propozycji nie problematyzuje rzeczy moim zdaniem kluczowej. Omawia on tylko jeden aspekt porażki w artefaktach artystycznych, mianowicie porażkę jako temat. Tymczasem sztuka porażki, także queerowa, obejmuje również strategię artystyczną opartą na porażce, czyli to, co w swojej sławetnej formule, uchodzącej za jedną z (nie)definicji kampu, skądinąd przytoczonej przez Halberstama, Quentin Crisp określił tak: „Jeśli z początku ci nie idzie, może porażka to twój styl” (*If at first you don't succeed, failure may be your style*). Chodzi zatem o queerowe gry z pojęciem normy na linii produkcja–repcja albo o świadome uderzanie w kod uchodzący w danym czasie i kontekście za „porażkę”, albo nie tyle o świadome prowokowanie porażkowym stylem czy gatunkiem, ile o potrzebę czy pragnienie powiedzenia czegoś po swojemu, wyrażenia siebie w sposób, który nie przybiera formy odbieranej jako właściwa czy poprawna dla skutecznych wypowiedzi bądź sytuuje się na marginesie tego, co „się” (mówi, myśli, lubi). Do pewnego stopnia chodzi zatem o coś podobnego do niewypałów (*misfires*) w pragmalingwistyce<sup>15</sup>. O takich aspektach porażki pisał przed Halberstamem José Esteban

15 Weźmy raz jeszcze taki przykład z AAAmeryki Białoszewskiego o znajomym, który wyemigrował z Polski w 1968 i pyta pisarza: „– Jak to się stało, że pan wyszedł z szafy? Ja może niedobrze mówię po polsku, bo nie używam tu polskiego, ale chyba pan mnie rozumie. – Tak, tak, doskonale – i tłumaczę mu, jak mogę, że najpierw wyrwało mnie z łóżka do szpitala, potem do sanatorium. Potem się przeprowadziłem. Dzięki temu już było łatwiej jechać do Budapesztu. A po przyjemnościach w Budapeszcie łatwiej było jechać gdzie indziej”; M. Białoszewski AAAmeryka, w: tegoż *Obmąpywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, PIW, Warszawa 1988, s. 82. „Queerowa porażka” jest tu wielopoziomowa: poziom pierwszy to wątpliwości co do zrozumienia angielskiego idiomu *to come out of the closet* przez Białoszewskiego: czy go nie zrozumiał (pragmalingwistyczny *misfire*), czy też zrozumiał i zresygnifikował w dogodny w owej chwili dla siebie sposób? Poziom drugi – Białoszewskiego manipulacja kontekstem, co staje się jasne, gdy zestawic ten zapis z odtajnionym blisko ćwierć wieku później *Tajnym dziennikiem* (Kraków 2012, s. 826–827), gdzie scenę tę poprzedza informacja o zwiedzaniu z tymże znajomym „dzielnicę artystów beatników” z „ulicą homoseksualistów” (tj. zapewne Greenwich Village i/lub Christopher Street). Wreszcie poziom trzeci to tematyzacja „porażki” i jej „przewycięzenie” w rozumieniu, które umyślnie lub nie Białoszewski „szafie” nadaje – jest ona raz jego mieszkaniem, to znów PRL-em, a siedzenie w niej wiąże się z depresją, słynną „abulią”, pasywnością, byciem odrzuconym. Otóż w świetle niewyrażonego co prawda *explicite* projektu badawczego

Muñoz. Porażki jako tematu Halberstam nie opisuje w trybie interpretacji – traktuje on teksty jako nośniki treści filozoficznych czy teoretycznych, głosy w debacie. Stąd przytoczona wyżej debata o feminizmie cienia: zwróćmy uwagę, że skoro na równych prawach uczestniczą w niej Gayatri Spivak i kura Babs, bohaterka filmu animowanego, to sam Halberstam wykonuje w obrębie dyskursu akademickiego gest „porażki”, a więc nie tylko tematyczny.

Halberstam przyjmuje termin „teoria niska” za Stuartem Hallem, nie pokrywa się on jednak dokładnie ze znaną (modernistyczną) diadą „sztuka wysoka – niska”; nie jestem pewien, czy faktycznie „teoria wysoka” zajmuje się wyłącznie „sztuką wysoką”, a jeśli „niską”, to wyraźnie degradująco, natomiast „teoria niska” z pewnością nie zajmuje się tylko „sztuką niską”, lecz „wchodzi w naprzemienny dialog z kulturą wysoką i niską, popkulturą i wiedzą ezoteryczną, by przedrzeć się poprzez podziały na sztukę i życie, praktykę i teorię, myślenie i robienie ku bardziej chaotycznej domenie wiedzy i niewiedzy”<sup>16</sup>. Nie uprzywilejowuje wiedzy akademickiej czy profesjonalnej, „nie legitymizuje hierarchii wiedzy, które utrwalają w y s o k ó ś ć teorii wysokiej”<sup>17</sup>. Tu jednak niezbędne jest istotne zastrzeżenie: potocznie „wiedza potoczna” czy „kultura popularna” – nieakademickie epistemologie – mogą na prawach automatyzmu kojarzyć się ze „zdrowym rozsądkiem”, tymczasem „teoria niska” (queerowa) w ujęciu Halberstama uważa mniej więcej, że „zdrowy rozsądek” to zbanalizowana wersja zestawu poglądów raczej wstecznych, rezystujących już podejść i praktyk. Gdybym umiał rysować... Może inaczej: gdyby moje rysowanie nie należało do „sztuki porażki”, zaproponowałbym graficzną reprezentację „spektrum opinii i epistemologii”, w której zarówno najbardziej awangardowa część „teorii wysokiej”, jak i pewna część „teorii niskiej” znajdowałyby się poza centrum, na marginesach. Mam tu na myśli Kuhnowskie „anomalie” w odniesieniu do „teorii wysokiej”, zdumiewające hipotezy, które, jak sądzę, „zdroworozsądkowa wspólnota” – naukowa czy, szerzej, społeczna – może uznawać niekiedy także za „porażki” (względnie

---

Halberstama tylko ten trzeci poziom byłby interesujący. Natomiast poziom drugi, którego nie można odłączyć tu od pierwszego, byłby zajmujący dla innych projektów badań nad „queerową porażką”, na przykład właśnie José Estebana Muñoz, o czym niżej. Notabene ten badacz powtarza za Shoshaną Felman, że teoria Austina zawiera w sobie potencjał porażki czy niewypału. J.E. Muñoz *Crusing utopia. The then and there of queer futurity*, New York University Press, New York–London 2009, s. 154.

16 J. Halberstam *Przedziwna sztuka porażki*, s. 14.

17 Tamże, s. 34.



dziwactwa), ale powstałe w mniejszym lub większym poszanowaniu procedur „teorii wysokiej” – tu spotykają się one z epistemologiami absolutnie zdyskwalifikowanymi w ramach „teorii wysokiej” (przypuśćmy: astrologia; Halberstam wymienił „wiedzę ezoteryczną”, acz po prawdzie nigdzie się do niej w swej książce nie odniósł), ale o statusie niejasnym w obrębie „teorii niskiej”, słowem także na marginesie, nie w centrum.

### Katalogowanie aspektów porażki

Trzeci powód, dla którego piosenka Kasi Klich przylega do propozycji Halberstama, to enumeracyjność. Ilekroć badacz chce przybliżyć jakiś aspekt sztuki porażki, konstruuje ciągi – jest ich bardzo wiele, składają się z co najmniej trzech elementów, choć zwykle jest ich więcej. Warto je przytoczyć:

porażka, głupota i negatywność, nie wspominając o takich zjawiskach, jak utrata, brak oraz SpongeBob Kanciastoperty<sup>18</sup>;

[o tym, co blokuje bycie (brany na serio)] skutkuje utratą okazji do frywolności, rozwiązłości i niestosowności<sup>19</sup>;

[w pewnych okolicznościach] niepowodzenie, przegrywanie, zapominanie, niedawanie rady, nierobienie, niestawanie się, nieposiadanie wiedzy [mogą rzeczywistości przynosić bardziej twórcze, bardziej wspólnotowe, bardziej zaskakujące sposoby na bycia w świecie]<sup>20</sup>;

[wierzę w teorię niską w tym, co] powszechne, w tym, co małe, co nieistotne, co antymonumentalne, co mikre, co bez znaczenia<sup>21</sup>; „[staram się] prowokować, denerwować, naprzykrzać się, drażnić i bawić; tropię małe projekty, mikropolitykę, przecucia, kaprysy, zachcianki<sup>22</sup>;

[dzieci są „z natury” queerowe i nie przywiązują wagi do tych samych

18 Tamże, s. 9.

19 Tamże, s. 19-20.

20 Tamże, s. 15.

21 Tamże, s. 41. Ten ciąg bardzo kojarzy się z tytułowym wierszem Anny Świrszczyńskiej z tomu *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978): „Szcześnieśliwa jak to, co nieważne / i wolne jak rzecz nieważna. / Jak to, czego nikt nie ceni / i co nie ceni siebie. / Jak to, z czego wszyscy drwią, / i to, co drwi z tej drwiny. / Jak śmiech bez poważnego powodu. / Jak krzyk, który może się wykrzyzczyć. / Szcześnieśliwa jak byle co. / Jak byle jakie byle co. // Szcześnieśliwa / jak psi ogon”. Cyt. według: A. Świrszczyńska *Poezja*, PIW, Warszawa 1997, s. 303. Także i tu zasadą konstrukcyjną jest wyliczenie.

22 J. Halberstam *Przedziwna sztuka porażki*, s. 41.

rzeczy, do których wagę przywiązują dorośli:] nie tworzą par małżeńskich, nie są romantyczne, nie mają moralności religijnej, nie boją się śmierci ani porażki, są stworzeniami kolektywnymi, pogrążonymi w permanentnym stanie rebelii przeciwko własnym rodzicom i nie są władcami świata, w którym żyją. Dzieci się potykają, zataczają, przegrywają, upadają, robią sobie krzywdę; są zanurzone w różnicy i nie kontrolują własnego ciała<sup>23</sup>; [queerowy model czasowości, którym rządzą] efemeryczność, tymczasowość i ulotność<sup>24</sup>;

sztuka bez obrotu dziełami, dramat sceniczny bez tekstu, fabuła bez rozwoju akcji. Queerowa sztuka porażki uruchamia to, co niemożliwe, nieprawdopodobne, niezwykle, ale też to, co niczym się nie wyróżnia<sup>25</sup>; queerowość w niej [tj. „sztuce porażki”] ma postać ciemnego krajobrazu nieporozumienia, samotności, alienacji, niemożliwości i niezręczności<sup>26</sup>;

wreszcie

[o negatywnym potencjale queeru właśnie dzięki zajęciu się tym, co] niespójne, samotne, pokonane, oraz melancholijnymi modalnościami osobowości.<sup>27</sup>

Zdaje się, iż jest to świadomy zabieg mający na celu zbudowanie archiwum – queerowego<sup>28</sup> – a także pokazanie jego wielopostaciowości, polimorficzności, zniuansowania, tu zaś jedno określenie nie wystarczy; skoro epistemologia

23 Tamże, s. 76.

24 Tamże, s. 86.

25 Tamże, s. 132.

26 Tamże, s. 146.

27 Tamże, s. 218.

28 O tej idei zob. A. Cvetkovich *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press, Durham 2003. Didier Eribon używa za Patrickiem Chamoiseau ładnego konceptu „uczucioteka”, który dookreśla następnie jako „książki, które nam «dają znaki» i pomagają zwalczyć w sobie skutki dominacji”. D. Eribon *Powrót do Reims*, przeł. M. Ochab, Karakter, Kraków 2019, s. 198; Eribon nawiązuje tu do książki P. Chamoiseau *Écrire en pays dominé*, Gallimard, Paris 1997. Krytycznie i queerowo o samej idei tworzenia takich archiwów zob. S. Panayotov *Heteryczny separatyzm: dziesięć tez o klirowym archiwum*, przeł. InterAlia, „InterAlia”, [http://www.interalia.org.pl/pl/artykuly/artykuly\\_biezace/heteryczny\\_separatyzm\\_dziesiec\\_tez\\_o\\_klirowym\\_archiwum.htm](http://www.interalia.org.pl/pl/artykuly/artykuly_biezace/heteryczny_separatyzm_dziesiec_tez_o_klirowym_archiwum.htm) (dostęp: 1.04.2019).

ta pochyla się nad tym, co małe, musi rozróżniać rozmaite małości, „mało-znaczności” (jak wiadomo, jest to koncept Janusza Sławińskiego dotyczący Białośzевского). Jednocześnie, jak sądzę, pokazuje on, jak bardzo rozpowszechnione są różne postaci porażki – chyba każdy czytelnik rozpoznaje ich sens po wywołaniu hasłowym (enumeracja tedy zastępuje tu konieczność definiowania) – rozpowszechnione, a przecież nie zawsze opisywane. Można się jednak zastanawiać, czy postaci porażki muszą chodzić „parami” i budować grupy (enumeracje), aby ich porażkowy aspekt stał się jawny; inaczej mówiąc, czy od mikroporażki (np. „ulotność”) do „sztuki porażki” droga wiedzie przez kumulację („efemeryczność, tymczasowość i ulotność”) i enumerację?

### Archeologie teorii porażki I: kamp

Ale ma „queerowa sztuka porażki” nie tylko swoje archiwum, lecz i „archeologię”. Dodajmy w tym miejscu, że „sztuka porażki” nie musi być queerowa – to, że dotyczy tekstów i twórców nie tylko queerowych, jasno wynika z dobranych przez Halberstama przykładów i moich „dorzutów” (gdzie queerowy Białośzewski tańczy z „psią” i niequeerową Świrszczyńską przegięte tango śpiewane przez niequeerową Kasię Klich). W istocie „porażkę” należy uznać za jedną ze strategii modernizmu, choć pewnie nie tych prymarnych; Beckett oscyluje wokół niej w esejach *Wierność przegranej* nie tylko przy okazji queerowego Prousta. Co najmniej od momentu wejścia w świat kultury „pokolenia X”, który zbiega się z rozmaitymi „porażkami” neoliberalizmu, zarysowuje się wzorzec osobowy znany dziś (polszczyźnie) jako „przegryw” – jego hymnem może być *Loser* Becka (piosenka z 1994 roku).

Idea budowania osobnego stylu na odczuciu porażki i nieprzystawania pojawiała się w wypowiedziach o kampie nie tylko u przywołanego już Quentina Crispa, ikony XX-wiecznego kampu angielskiego. W *The world in the evening* Christophera Isherwooda (1954), w którym znajduje się słynna i przedrukowywana następnie w antologiach dyskusja o kampie, Charles w rozmowie ze Stephenem wyznaje, że nie lubi być lekarzem, choć jest w tym dobry – ma do tego talent, ale nie ma powołania – chciał natomiast być pisarzem, niestety, ma do tego powołanie, lecz nie talent<sup>29</sup>. Esther Newton za trzy jakości kluczowe dla kampu uznała: niestosowność, teatralność i humor,

29 Ta rozmowa jest wstępem do rozważań o kampie niskim i wysokim. Cyt. za: *CAMP. Queer Aesthetics and the Performing subject. A Reader*, ed. F. Cleto, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002, s. 50.

którą to cechę – jak później Halberstam – wiązała z doświadczeniem egzystencjalnym gejów: „Centralny punkt takiego «patrzenia przez pryzmat niestosowności» tkwi w fundamentalnym doświadczeniu homoseksualnym – czyli po prostu doświadczaniu moralnego odstępstwa”<sup>30</sup>. Mark Booth zwracał uwagę na aspekt estetyczny: „Inne rodzaje marginesowości to: banał, tandeta, kicz i «niefajność». Zatem w kręgu ludzi kulturalnych bycie kampowym oznacza przewrotne zaangażowanie w estetykę tandety albo swego rodzaju «kulturalne zwiedzanie slumsów»”<sup>31</sup>. Richard Dyer rozważał samoobronną funkcję kampu („broń słabych”, powie później Halberstam), którą upatrywał w autoironii, lecz trafnie stwierdził, że należy zastanowić się, czy istnieje granica, za którą gloryfikacja własnej porażki nie przechodzi jednak na stronę autodeprecjacji: „autoironia służąca samoobronie może osłabiać nas samych. Oto drwimy z samych siebie, aż w pewnym momencie naprawdę zaczynamy myśleć, że nasz los jest żałosny, niższej kategorii”<sup>32</sup>. Warto pamiętać o tym ważnym i po-ważnym zastrzeżeniu, także kiedy myśli się o „queerowej (a nawet i niequeerowej) sztuce porażki”. To wszystko rzekłszy, należy rozróżnić: nie każda „(queerowa) sztuka porażki” jest kampem/jest kampowa, tak jak nie każda postać kampu gra ideą „porażki”. Halberstam jest tego świadom, dlatego proponuje rozróżnienie tradycyjnego „archiwum uczuć” (męskiej homoseksualności), jak charakteryzuje je Ann Cvetkovich, i opisywanego przez siebie archiwum negatywności. Znów zestawienie to wyzyskuje trop enumeracji. Po stronie tradycyjnej są – za Cvetkovich – „znużenie, e n n u i, nuda, obojętność, ironiczny dystans, niebezpośredniość, zawadiacka niedbałość, nieszczerłość i camp”. Po drugiej: „wściekłość, bezczelność, złość, złośliwość,

30 „Moralne odstępstwo” można parafrazować jako „porażkę w byciu człowiekiem etycznym”, co zresztą odsyła do „porażki w dojrzałości”. Teoretyczka wyzyskuje tu świeże wówczas opisy „piętna” u Ervinga Goffmana. E. Newton *Wzorce ról*, przeł. P. Czapliński w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Universitas, Kraków 2012, s. 483.

31 M. Booth *Campe-toi! O genezie i definicjach kampu*, przeł. M. Telicki, w: *Kamp*, s. 197. Myśl o „porażce” obecna jest także w (mylnej!) apoteozie kampu naiwnego (nieuświadomianego) jako „chybionej powagi” kosztem zamierzonego u Susan Sontag *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, w: *Kamp*, s. 56.

32 I dalej: „Zwroty takie jak «Głupia ciota», «dobrze byłoby dostać szansę» czy «To zbyt wiele dla białej kobiety», choć zabawne, niosą spory ładunek auto-pogardy – pod nimi ukrywają się takie poglądy, jak: «Jaki jestem głupi», «jestem zbyt zaniedbany i brzydki, aby ktokolwiek zwrócił na mnie uwagę», «jestem zbyt spięty seksualnie, żeby fizycznie się zaangażować» [...] Kamp może nas chronić przed przygnębiającym wpływem społecznej i kulturowej sytuacji gejów, ale to sytuacja jest zła, a nie my. Czasami kamp sprawia, że tego nie widzimy”; Richard Dyer *O kampowaniu, które trzyma nas przy życiu*, przeł. B. Komisarek, w: *Kamp*, s. 82.

niecierpliwość, intensywność, mania, szczerłość, powaga, nieuprzejmość, uczciwość do bólu i rozczarowanie”. Tyle że, wbrew komentarzowi badacza, nie są to kategorie w sposób jednoznaczny i konieczny opozycyjne, wykluczające się. Czy kamp nie jest złośliwy? Ależ proszę! Bezczelny? „Niestosowność” wypowiedzi to często bezczelność, z uprzejmością kampu też bywa różnie. Powaga natomiast jest pojęciem w teorii kampu zupełnie wyjątkowym: kamp nie jest, jak chórem mówią badacze, niepoważny. To znaczy: jest i nie jest, tak samo jest i nie jest poważny – jest poza tradycyjnym pojmowaniem tych pojęć. Niemniej Halberstam stwierdza: „Pierwsze to archiwum kampu, repertuar sformalizowanych, a często schematycznych reakcji na banalność kultury hetero oraz powtarzalność i przeciętność heteronormatywności. Za to drugie archiwum jest znacznie bliższe wolnym od dyscypliny reakcjom”<sup>33</sup>. Czyli kamp jest reakcją wyuczoną, automatyzmem, a sztuka porażki przestrzenia kulturowej wolności? To za proste. W dodatku mam wrażenie, że te dwie listy niebezpiecznie zbliżają się do – by pozostać przy metaforze archiwum uczuć – wartości tradycyjnie przypisywanych „kobiecemu” (archiwum kampu za Cvetkovich) i „męskiemu” czy nawet „chłopackiemu” (archiwum Halberstama); zaprzecza to również idei „feminizmu cienia” forowanej przez badacza w innym miejscu, jak i temu, co „teoria niska” miała znosić, mianowicie kreowaniu opozycji binarnych.

### **Archeologie teorii porażki II: queer a głupota, utopia, amatorskość**

Druga linia „archeologii” wiąże się nie z „kempem” jako superkategorią, ale z wcześniejszymi projektami stworzenia osobnej kategorii „sztuki porażki”. W 1997 Lauren Berlant, zgłębiając z queerowej perspektywy relacje między obywatelstwem a seksem, wyraziła potrzebę zwrócenia się ku „kontrpolityce głupiego przedmiotu” (*counterpolitics of the silly object*) (w opozycji do poważnej polityki sfery publicznej), polegającej na czytaniu „jałowych materiałów codziennej komunikacji w narodowej sferze publicznej” (*waste materials of everyday communication in the national public sphere*)<sup>34</sup> – czyli „głupiego archiwum” (*silly archive*; to jednak znaczące, że nie *stupid*, może więc trafniej byłoby tłumaczyć to określenie jako „głupawe”). W tym wypadku jednak wpływ na projekt Halberstama jest głównie pojęciotwórczy – rozumiem przez to, że

33 J. Halberstam *Przedziwna sztuka porażki*, s. 162.

34 L. Berlant *The Queen of America Goes to Washington City. Essays on Sex and Citizenship*, Duke University Press, Durham–London 1997, s. 12.

pożyczył on raczej samo pojęcie „głupiego archiwum”, a nie metodę, ponieważ w połowie lat 90. projekty badania tzw. kultury popularnej jako narzędzia zdobywania wiedzy o stanie kultury, obywatelstwa itd., były już dość rozpowszechnione. Druga inspiracja wynikła z rozmowy Halberstama z Berlant: gdy dopytywał on o „głupie archiwum”, badaczka w odpowiedzi zaczęła szczeręgołowo, choć kapryśnie, streszczać fabułę *South Park*<sup>35</sup>.

Istotniejsza jest tu propozycja Joségo Estebana Muñoz z książki o queerowej utopii. W rozdziale o Fredzie Herko – queerowym tancerzu uwielbianym przez Warhola i Franka O’Harę – który zakończył życie performensem – baletowym skokiem przez okno – badacz cytuje wypowiedź Dominika Johnsona o sztuce Herko i Jacka Smitha; według Johnsona reprezentuje ona „politykę porażki” (*politics of failure*): „Ustanawiając queerową myśl o p o l i t y c e p o r a ż k i, projekty te performują zderzenia tego, co żałosne (*pitiful*) i stoickie, majestatyczne i godne pożałowania (*wretched*), przerażające i godne wysmiania (*laughable*)”<sup>36</sup>. Do interpretacji Johnsona Muñoz dodaje od siebie: „queerowa porażka jako odrzucenie normatywnych reguł kanonizacji i wartości”<sup>37</sup>. Tu trzeba nadmienić, że sztuka Herko była wysoce kempowa, tak więc „sztuka porażki” była jednak z kempem powiązana. W dalszym ruchu badacz analizuje normatywną definicję „wartości” i jako jej konsekwencję – określanie queerowej sztuki, która z niej wypada, mianem „dziecinnej”, „niedojrzałej”. Muñoz kontynuuje swoje rozważania w kolejnym rozdziale (poświęconym Jackowi Smithowi właśnie), *After Jack. Queer Failure, Queer Virtuosity*, w którym, jak zapowiada podtytuł, „queerową porażkę” wiąże z mistrzostwem. Chodzi tu jednak albo o mistrzostwo specyficzne, albo o szczególnie sposób wyzyskania własnego mistrzostwa, odrzucający normatywne i usankcjonowane ścieżki jego performowania; jest to zatem mistrzostwo o b o k tego, co „przystoi”,

35 Halberstam powiedział o tym w wywiadzie dla Mathiasa Danbolta z magazynu „Trickster” przeprowadzonym w trakcie prac nad książką. Zob. *The Eccentric Archive. An Interview with Judith Halberstam*, <http://trickster.net/1/halberstam/singlepage.html> (dostęp: 27.04.2019). Halberstam wraca do tej rozmowy w *Podziękowaniach w Przedziwnej sztuce porażki*, dziękując za lekcję „zwarowanej sztuki streszczania fabuły” (s. 9); w oryginale *wacky art of plot summary* (s. xi). O ile wiem, taki projekt nie został szerzej rozwinięty, a zupełnie poważnie wydaje mi się, że rozwinięcie idei „queerowej sztuki streszczania (fabuły)” mogłoby być produktywne, także w badaniach nad recepcją kultury queer. Np. jak streścić *Bramy raj*, aby jak najmniej wspomnieć o homoseksualności? (napisać wstęp do BN).

36 D. Johnson *Jack Smith’s Rehearsals for the Destruction of Atlantis*. „Exotic” Ritual and Apocalyptic Tone, „Contemporary Theatre Review” 2009 no 2, cyt. za: J.E. Muñoz *Cruising Utopia*, s. 153.

37 J.E. Muñoz *Cruising Utopia*, s. 153.

co „uchodzi”. Można by w tym miejscu przywołać także znane powiedzenie: „jaka piękna porażka!”. Muñoz stwierdza: „queerowa porażka to nie porażka estetyczna, to polityczna odmowa. To odejście od scenariusza”<sup>38</sup>. Oczywiście Warhol był wirtuozem sztuk wizualnych, Herko był wirtuozem tańca, Nina Hagen czy Klaus Nomi to wirtuozi wokalistyki. Liberace podobno był świetnym pianistą klasycznym. A polskie przykłady? O tym za chwilę.

Zasadnicza różnica między projektem Muñoz a Halberstama – która zresztą, moim zdaniem, przesądza na korzyść tego pierwszego, a z pewnością zmusza, by traktować ich projekty jako komplementarne – polega na tym, że Halberstam zajmuje się wyłącznie porażką jako tematem, natomiast Muñoz mówi o świadomej, wręcz politycznej strategii, grze z kodami, hierarchiami. Halberstam zajmuje się na ogół, świadomie oczywiście, tekstami kultury, które odniosły sukces, nierzadko ogromny – tematyzując porażkę. Projekty, które bada Muñoz, bardzo często także dałoby się uznać za podległe „teorii niskiej”, ale z innych powodów niż mainstreamowe filmy, które rozpatruje Halberstam – są to artefakty, efemerydy, performensy odrzucane zarówno przez mainstream popowy, jak i wysokoartystyczny: jakieś gejowskie ziny, występy dla dziesięciu osób w nowojorskiej piwnicy, teledyski kręcone w mieszkaniu przez drag queens... Pop odrzuca je argumentem „z ilości” (zbyt mało osób o tym słyszało, by to było ważne); *high brow* mainstream odrzuca je, bo są „niepoważne”, „chałupnicze”, lekceważą kod „uświęcenia” (np. instytucją galerii, teatru baletowego, profesjonalnego wydawnictwa, wytwórni płytowej). Z czasem okazało się, jak wiemy, że ów margines zaczął zjadać konsekrowane centrum<sup>39</sup>.

38 Tamże, s. 177.

39 Coraz więcej artystów decyduje się na odrzucenie normatywnych ścieżek „konsekracji”. Muzycy, zamiast szukać wytwórni płytowych, które zagwarantują im dystrybucję i obecność w mediach głównego nurtu, ale wymuszają określony kształt projektu, wybierają self-publishing na licznych stronach typu Soundcloud, Bandcamp czy poprzez niezależne kanały dystrybucji do głównych sklepów elektronicznych typu Amazon czy Tidal itd. Artyści wizualni nie muszą pukać do galerii, ponieważ mogą skorzystać z serwisów internetowych, choćby Vimeo (niby bardziej artystowski) czy YouTube (wszystkożemy). Teledyski czy video-art coraz częściej tworzy się za pomocą telefonu w warunkach domowych, podobnie jak vlogi o różnym stopniu profesjonalizowania. Gromadzą one publiczność nierzadko liczniejszą niż w wypadku tradycyjnych mediów (telewizja). Sytuacja ta wskazuje na ograniczony, normatywny i narzucający treści publicznie charakter tradycyjnego kanału (podoba nam się tylko taka muzyka, jaką nam podetkną w radiu). W tym sensie queerowość takiej „chałupniczości” – jakkolwiek nie zachwyca mnie to określenie (ponieważ, jak w „queerowej sztuce porażki”, nierzadko na taki kanał decydują się świadomie „wirtuozi”, nie amatorzy) – przejawia się właśnie w jej antynormatywnym podej-

### Archeologie teorii porażki III: gotycyzm

Można wreszcie archeologii szukać w drodze badawczej samego Halberstama, a szczególnie w jego pierwszej książce dotyczącej gotycyzmu. Podobnie jak wiele twórców sztuki queerowej gotycyzm, gatunek przecież nie zawsze „queerowy”, oskarżano o „dziecinność”, „brak powagi”, „niskość”, „libidinalność”<sup>40</sup>. Halberstam zajął się w swoich badaniach problemem potworności i skóry w gotycyzmie i choć nie mówił wówczas o „porażce”, to kategoria „potworności” (oraz nieco sekundarnie rozważana kategoria „pasożyta”) jest jej bliska: twór Wiktora Frankensteina jest wszakże porażką jako człowiek, jest też porażką twórcy, porażką rozumu, porażką nauki, porażką oświecenia – dla Halberstama zaś potwór Shelley jest metaforą gotycyzmu jako takiego. „Potwory i fikcja gotycka, która je produkuje, są technologiami, maszynami produkującymi doskonałą figurę negatywnej tożsamości”<sup>41</sup>. Halberstam stale podkreśla nadwyżkę, a w zasadzie „eksces” – gotycyzm cały jest „za...”, przesadny, słowem – wykracza poza normę, wylewa się, nie chce się podporządkować. Literatura gotycka produkuje nie *masterpieces*, tylko *monsterpieces*, ukazując, jak *monster* kryje się w *master*<sup>42</sup>. Można tedy podsumować, że od potwora Frankensteina i Buffalo Billa z *Milczenia owiec* badacz w *Przedziwnej sztuce porażki* przeszedł do *Potworów i spótki*.

### Polskość jako porażka czy sztuka?

Na zakończenie warto postawić pytanie o polskie obszary queerowej sztuki porażki. Tu w pierwszym geście spójrzmy na polską kulturę jako na porażkę, ale samoswoją względem teorii Halberstama. Jednym z powodów podjęcia

---

ściu. To jednak inna historia, że serwisy typu YouTube czy Soundcloud, pierwotnie stworzone przede wszystkim dla amatorów, po inicjalnym sukcesie w wersji „porażkowej” natychmiast dostały się w ręce biznesów tradycyjnych, które wprowadzając tam swoje treści (np. teledyski wykonawców związanych z wytwórniami), jednocześnie doprowadziły do sfikcjonalizowania „demokracji”, a w istocie do replikacji starego modelu kapitalistycznego (słowem, w chwili obecnej indywidualny artysta, za którym nie stoi wytwórnia, ma mniejsze szanse przebicia się również w tych pierwotnie „prodemokratycznych” i dla niego stworzonych mediach, co zdaje się podobne do zjawiska gentryfikacji).

40 Odsyłam do swojej książki *Gotycyzm – modernistyczny sobowtór odmieńca*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.

41 J. Halberstam *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke University Press, Durham–London 1995, s. 22.

42 Tamże, s. 57.



przez niego myślenia w kategoriach „sztuki porażki” był kult optymizmu i *positive thinking* w kulturze amerykańskiej – badacz gotycyzmu musi być wobec wszelkich optymizmów sceptyczny, „sztuka porażki” działa więc poniekąd jak „gotycki cień” oświecenia<sup>43</sup>. Za Barbarą Ehrenreich mówi Halberstam:

pozytywne myślenie to schorzenie, które dotknęło ludzi w Ameryce Północnej, „zbiorowe urojenie”, wynikłe z połączenia amerykańskiego przekonania o własnej wyjątkowości i potrzeby wiary w to, że sukces spotyka dobrych ludzi, natomiast niepowodzenie jest wyłącznie konsekwencją niewłaściwego podejścia, nie zaś warunków strukturalnych.<sup>44</sup>

Rzecz jasna wielowiekowe praktykowanie „porażki”, oswojenie z nią, ma także rozliczne pozytywy, spośród których „Polacy, nic się nie stało!” jest tylko jednym z pomniejszych.

Widać tu zasadniczą różnicę z ogólnym paradygmatem kultury polskiej. Nie jest moim celem wykazanie teraz, jak kultura polska różni się od kultur „pozytywnego myślenia” i jak można by do jej interpretacji wyzyskać „(queerową) sztukę porażki”, ale, ryzykując felietonowy skrót, zwrócę uwagę, że „przekonanie o własnej wyjątkowości” kultury polskiej jest janusowe, wynika tyleż z kompleksów, co z reakcji na nie, porażka jest tu postrzegana w kategoriach metafizycznych, a nie indywidualnego wysiłku (jak poucza protestantyzm, którego polska kultura nigdy nie przyswoiła) czy nawet warunków strukturalnych, nie mówiąc o tym, że panuje dość powszechne przekonanie, że sukces spotyka właśnie ludzi „nieдобrych”, a sam „sukces” jest kategorią wysoce dwuznaczną (niekiedy prowokuje pobratymców do „usadzenia” wyróżniającego się podmiotu poprzez zainscenizowanie „porażki”). Krótko mówiąc, z pewnością kultura polska może dać się interesująco przeczytać w kategoriach „(queerowej) sztuki porażki”, ale kategoria ta musi zostać zinterpretowana lokalnie.

Jeśli chodzi o dalsze propozycje czy projekty badań, to kilka nazwisk już w tym tekście padło. Eksperymenty Gombrowicza z gotycyzmem, puerylistyczne jednodniówki, „im mądrzej tym głupiej” itd. z pewnością da się odczytać w paradoksalnie sformułowanych kategoriach sztuki porażki. Jest to także duży temat u Białoszewskiego, obejmujący rozmaite postaci „sukcesu wycofania się”, „filozofii małoznaczącości”, „estetyki przyjmowania

43 Por. P. Sobolczyk *Gotycyzm*,.

44 J. Halberstam *Przedziwna sztuka porażki*, s. 16.

wszystkiego”, „sałatki składni”, a nawet „hermetycznych pornografii”<sup>45</sup>. Uważam, że kategoria „queerowej sztuki porażki” może być bardzo istotna w czytaniu – i przewartościowywaniu – dzieła Jerzego Andrzejewskiego. Oczywistym przykładem jest *Miazga*, która w zasadzie tematyzuje „porażkę”, a także ze swojej formy czyni temat porażki. Ale idzie także o możliwe wydobywanie pisarza z tzw. czyścica – notabene, jest to modernistyczny czyściec, nie metafizyczny – które od pewnego czasu się dokonuje. Teksty Andrzejewskiego oscylują między modernistycznie pojmowaną wirtuozerią a byciem obok niej, dlatego z pewnej perspektywy mogły się wydawać „nie dość” (nie dość wybitne); tymczasem przeczytane z innej perspektywy mogą okazać się świetne we własnych kategoriach<sup>46</sup>. Przy tej okazji oczywiście nie sposób nie zauważyć, że teoria Halberstama i innych badaczy „queerowej sztuki porażki” najczęściej służy do „przewartościowywania” czy „odzyskiwania”. Podobnie może stać się z pisarstwem Jerzego Nasierowskiego czy z twórczością Krzysztofa Niemczyka (w zasadzie Ha!art, wydając *Kurtyzanę i pisklęta* i przypominając Niemczyka, rozwijał samoswoje „queerową sztukę porażki”). Wskazałem także pewne wątki w poezji Anny Świrszczyńskiej. Niewątpliwie do „queerowej sztuki porażki” należą rozliczne performensy i wideo-arty Katarzyny Kozyry, szczególnie te, w których uczy się ona śpiewu operowego, nie mając w zasadzie wokalnego potencjału, ale, jak sama ironicznie tłumaczy, „jestem artystką i wszystko, co robię, z definicji jest sztuką”. Jeśli chodzi o polski teatr, to można by w tych kategoriach interpretować (nie bez zastrzeżeń) niektóre spektakle Krystiana Lupy (*Factory 2? Zaratustra?*) czy Krzysztofa Garbaczewskiego (powiedzmy: *Poczet królów polskich*), a także Jana Klaty, Mai Kleczewskiej...

Przeczytałem / skomentowałem / podsumowałem / coś dodałem / coś skrytykowałem / przewartościowałem / zażartowałem / napisałem / z ukosa spojrzałem / znów na krytyki się wydałem?

45 Nie ukrywam, że w tych dwóch wypadkach mówię o projektach własnych badań. Tekst o Gombrowiczu i gotycyzmie oraz sztuce porażki już powstał. Tekst o Białoszewskim być może kiedyś powstanie, jego zarys mam w głowie.

46 Dość ogólnie zarysowałem użycie tej kategorii, próbując dać nowy „rzut oka” na przewartościowywany całokształt dzieła Andrzejewskiego w tekście *Alfa, ale nie macho, Romeo, choć nienormalny, Alfa bez ketmanu*, „Kwartalnik ARTystyczny” 2020 nr 2, s. 141-147.

## Abstract

---

**Piotr Sobolczyk**

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

*The Epic of Queer Failure*

Sobolczyk enters the debate on the notion and project of “queer art of failure” most explicitly described by Jack Halberstam. Sobolczyk offers an archaeology of this notion, indicating earlier concepts – gothicism, camp, the “silly archive,” the work of José Esteban Muñoz – and tackles some of Halberstam’s arguments. Finally he outlines areas in Polish culture where the theory in question offers potential for a productive rereading.

## Keywords

---

queer, failure, camp, pop culture, feminism