
Prezentacje

Więzy czasu. Queerowe tymczasowości i queerowe historie

Elisabeth Freeman

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 6, S. 239–259

DOI: 10.18318/td.2023.6.14

W 1915 roku brytyjski poeta Robert Graves napisał wiersz *It's a Queer Time*. Powszechnie rozumiany jako beztraska, odnosząca się do współczesności ballada o traumie wojny w okopach, utwór ten balansuje między obrazami krwawej bitwy a halucynacyjnymi utopiami, o których podmiot liryczny mówi w drugiej osobie, tracąc przytomność. „Trudno powiedzieć, czyś żywy, czy martwy” – zaczyna się wiersz – „Gdy stal i ogień z rykiem wdzierają się do głowy”. Trudno stwierdzić, czy bycie „żywym” odnosi się do udziału w wojnie, czy do utraty przytomności. Oto przykładowa zwrotka, trzecia z pięciu:

Szarżujesz na nich szaleńczo, krzycząc „Ciota!”
Kiedy jakoś coś ustępuje i nogi się ociągają.
Upadasz i uderzasz się w głowę; ale nie odczuwasz
bólu
I nagle... kopiesz tunele w sianie w Dużej Stodole
w deszczowy dzień.

Elisabeth Freeman
– profesor literatury angielskiej na Uniwersytecie Kalifornijskim w Davis, a wcześniej w Sarah Lawrence College. Jest także prodziekanem Wydziału Nauk Humanistycznych, Artystycznych i Kulturowych. Freeman specjalizuje się w literaturze amerykańskiej oraz studiach genderowych i queerowych.

Ach, sprężyste siano i cudowne belki, na które można się wspiąć!
Znowu jesteś w dawnym marynarskim stroju¹.

Homofobia niezbędna do podsycania męskiej przemocy ustępuje tu miejscu innej wersji okopu: tunelom w stogu siana. Podmiot liryczny trafia z powrotem na farmę, gdzie deszcz, „sprężyste” siano i drewniane belki oznaczają życie. Wydaje się też ubrany jak ikona gejów.

Aby nie zostać posądzoną o anachroniczne rozumienie „marynarskiego stroju” i słowa „queer”, pozwolę sobie podsumować pozostałe zwrotki. Wszystkie, z wyjątkiem pierwszego dwuwiersza, kończą się refrenem „It’s a queer time”. W drugiej zwrotce podmiot zostaje ranny („chwytasz się za klatkę piersiową”, wiersz 5) i odbywa astropodróż na homospołeczną Wyspę Skarbów, będącą połączeniem orientalizowanego romansu tropikalnego („wieje pikantny wiatr/ Do pięknych gajów mango, pigwy i limonki”, wiersze 7-8) z westernem w rodzaju literatury wagonowej („Nie oddychaj do widzenia, ale hej! Za Czerwony Zachód!”, wiersz 9). W czwartej zwrotce podmiot liryczny opowiada, jak podczas snu w rowie uderza go bomba: „walczy, dyszy, walczy, a potem... Cześć!/ Elsie potyka się w rowie/ Chustka do nosa [...] Zabrudziła tym wszystkim swój fartuszek” (wiersze 21-24). Biorąc pod uwagę, jak kempowe są strój i gesty Elsie, trudno nie odczytywać tego „gejowsko”, trochę jako *queen*. Jednak jest też ona zjawą – „Zabawne! Przecież zmarła dziesięć lat temu” (wiersz 25) – więc *queer time*, „dziwny czas” wydaje się nawiedzony. W ostatniej zwrotce podmiot zauważa, że problemem na wojnie jest to, że „wszystko dzieje się o wiele za szybko” (wiersz 27): O ile „dziwny” czas wydłuża i wypacza chronologię, o tyle wojna po prostu ją zamyka. Mówi nam, że „nawet dobrzy chrześcijanie nie lubią przechodzić prosto/ Od Tipperary lub ich Hymnu Nienawiści/ Do śpiewania Alleluja i dźwięku dzwonka/ Złotych harf... i... Nie czuję się dzisiaj dobrze.../ To dziwny czas” (wiersze 30-34). Przełamanie wiersza sugeruje że sam mówiący może „przechodzić prosto”, ale ten czasownik dotyczy też następnego wiersza, w którym potępia się bezpośrednią drogą do Nieba. Tutaj osoba mówiąca woli zatrzymać się w jakimś innym doczesnym stanie, niż wybierać pomiędzy krótkim życiem patrioty a schematem eschatologii, w którym śmierć prowadzi bezpośrednio do zbawienia. Beztrąsko odcina się od swojej własnej śmierci, używając określeń „nie czuję się dzisiaj dobrze” i „dziwne czasy”.

1 R. Graves, *It’s a Queer Time*, University of Oxford First World War Poetry Digital Archive, 1915 <http://ww1lit.nsms.ox.ac.uk/ww1lit/items/show/6835> (14.11.2023). Wiersz wydany także w: *Modern British Poetry*, red. L. Untermeyer, Harcourt Brace, New York 1920, s. 226-227.

Wiersz ten pozornie przeciwstawia normatywne i „dziwaczne”, queerowe doczesności: życie i śmierć, wojsko i halucynacje, ale sugeruje także, że dziwne przyjemności można odnaleźć w szczelinach życia narodowo-politycznego i że zdecydowanie warto dla nich żyć. Jego „dziwny czas” jest jednocześnie chwilowy (widmo w pierwszej zwrotce, zaciemnienie w drugiej, pozorne spotkanie w trzeciej, a cała scena „rozpływa się” w czwartej, w miarę zbliżania się mówiącego do śmierci) i historyczny („dziwnym czasem” jest wyraźnie pierwsza wojna światowa, którą można rozpoznać dzięki odniesieniom do okopów i ziemianek, chemicznego materiału wybuchowego lidytu i slangowym określeniom Niemców – „Boches” i „Krauts”). Nie tylko wizje są tutaj „dziwne”, ale także czas historii świata i właściwej polityki.

Każdy zaznajomiony z historią gejów i lesbijek wie, że podczas pierwszej wojny światowej rozwinęła się subkultura gejowska w miastach portowych, gdzie spotykali się marynarze i przedstawiciele handlu, a także na obszarach miejskich, które powiększały się wraz z migracją ludności². Wiersz jednak nie pokazuje, jak przeplatają się historie gejów i świata, ale opowiada raczej o niepowodzeniu pełnego zorganizowania czasu dla celów nacjonalistycznych w historii militarnej. Osoba mówiąca jest żołnierzem, który nie chce umrzeć dla chwały swojego kraju, ale wraca z coraz większym bólem dającym mu dostęp do dziwnego, queerowego świata, który sam stworzył. Czas queer wyprzedza zarówno czas stulecia, jak i tysiąclecia. A w utraconych momentach oficjalnej historii czas queer tworzy własną, nieciągłą historię, która obejmuje wysiłki kolonialne (materiał źródłowy powieści *Wyspa skarbów*), homospołeczny nacjonalizm kultury chłopięcej (konstrukt kulturowy, do którego wykorzystano *Wyspę skarbów*), kulturę kowbojską i męskie Objawione Przeznaczenie na „Czerwonym Zachodzie” obu Ameryk, wspomniane homoseksualne spotkania w portach, kulturę drag, a nawet sam Kościół; wszystko to sprzyjało kontaktom erotycznym między mężczyznami. Innymi słowy, te sny mogą być marzeniami o ucieczce od historii, ale dają też dostęp do historii alternatywnej. Są także czymś więcej niż tylko marzeniami: to chwile ekstremalnych doznań cielesnych. Kiedy ciało żołnierza, w przenośni nieprzeniknione, zostaje rozerwane „stałą i ogniem” (wiersz 2), uderzone w głowę, duszone kwasem pikrynowym i postrzelone z niemieckiego karabinu, wkracza on w dziwny czas, który tworzy dziwną historię.

2 Zob. G. Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Basic Books, New York 1994.

W całej książce staram się zmierzać na przekór dominującemu układowi czasu i historii, który zwykle kierowałby rozumieniem tego wiersza, w którym narracja historyczna (w tym przypadku pierwsza wojna światowa) organizuje różne schematy czasowe w konsekwentną sekwencję (w której halucynacje mówiącego będą w końcu rozumiane jako zwiastuny jego chwalebego poświęcenia dla swojego kraju)³. Zamiast tego śledzę, w jaki sposób niesekwencyjne formy czasu (w wierszu, nieświadomości, nawiedzeniu, zadumie i życiu pozagrobowym) mogą również składać podmioty w struktury przynależności i trwania, które stają się niewidoczne z punktu widzenia historyzmu. Moje rozdziały pod wieloma względami odpowiadają wierszowi. Na przykład *It's a Queer Time* zestawia dokładny czas ofensywy wojskowej, być może najbardziej wyraźną w tym kraju formę synchronizacji ciała i czasu, z „poruszasz się w przysiadzie... drzemiesz... zmagasz się... chwiejesz się” – ruchami, które łączą przeszłość i terażniejszość (wiersze 4, 19, 21, 29).

W rozdziale pierwszym dowodzę, że nawet nienacjonalistyczna przynależność kulturowa jest kwestią uczuć, na wiele sposobów inherentnych we wspólnych momentach, i formuję postulat kontrpolityki spotkania, w której ciała, ro-złożone w wyniku działania filmu eksperymentalnego i literatury, spotykają się przypadkiem, wypracowując – w sensie zarówno tworzenia, jak i fałszowania – historię w inny sposób. W *It's a Queer Time* Elsie ubrana w wiktoriańskie regalia jawi się jako anachronizm zarówno ze względu na kostium, jak i czas. W rozdziale 2 przyglądam się kempowemu, a jednocześnie tęsknemu, queerowemu archiwizmowi, który zamienia feministyczne, czasem grube, czasem niechlujne, zawsze niesforne kobiece ciała w zuchwałę, żywe muzea. W *It's a Queer Time* cielesne zranienie mówiącego powoduje, że przenosi się w czasie. W rozdziale trzecim pokazuję, że ta fantazja, swoiste ocieranie się o przeszłość, ma już tradycję; i śledzę jej nierówne zmiany od homospołecznego modelu historii sentymentalnej z XVIII i początków XIX wieku; natomiast w swojej jawnie erotycznej i lesbijskiej dwudziestowiecznej wersji, jak twierdę, dotyka zarówno tego, co bolesne, jak i tego, co przyjemne, rozbija przeszłość, dzieląc ją na asynchroniczne, nieciągłe fragmenty czasu. Zauważyłam, że osoba mówiąca „It's a Queer Time” wciąż powraca do bólu; a także „kosi do połowy sterty dla zabawy”, być może bawiąc w czasie wojny, aby odnaleźć historię, która nie została jeszcze za taką uznana (wiersz 4). W rozdziale czwartym podejmuję sadomasochistyczną zabawę, która wyłoniła się

3 P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, „Representations” 1989, nr 26 (nr specjalny *Memory and Counter-Memory*), s. 7-24.

z rewolucji francuskiej, argumentując, że S/M reorganizuje mikroczasowość ciała na tyle, aby wpuścić historie przyjemności i bólu, zachowując ulotne i odporne rozkosze oraz nierównomiernie przekazując je w czasie.

Jednak *It's a Queer Time* nawiązuje także do tego, co tradycyjni krytycy literacyy uważają za wydarzenie inaugurujące nowoczesność XX wieku, czyli do pierwszej wojny światowej. Dzięki wyraźnemu nawiązaniu do wydarzenia o charakterze – czemu nikt nie zaprzeczy – historycznym, wiersz pozwala zadać pytanie dotyczące oficjalnej narracji o nowoczesności jako produkcie ubocznym globalnej deterytorializacji. Zamiast tego *It's a Queer Time* wyobraża sobie bardziej intymną strategię reterytorializacji, którą omawiam we wstępie. Stwierdzam tam, że korporacje i państwa narodowe starają się dostosować tempo życia ludzi w miejscach, które przejmują: przyspieszyć i/lub zsynchronizować pewne elementy codziennej egzystencji, oferując inne przestrzenie i zajęcia jako spokojne, powolne, sakralne, cykliczne itd., a tłumiąc lub wypierając alternatywne strategie organizacji czasu⁴. Zatem bycie normatywnie „nowoczesnym” polega nie tylko na zajmowaniu wyimaginowanego miejsca na nowym końcu sekwencji, ale także na życiu w skoordynowanym, starannie synkopowanym tempie pomiędzy czasem szybkim, który wydaje się narzucony, a wolnym, który zdaje się być kwestią wyboru.

W tym sensie żołnierz mówiący w *It's a Queer Time* jest po prostu zwyczajnym awatarem współczesności, czasu, któremu przemoc oferuje „dziwne” możliwości wbrew niemu samemu.

Jeśli dziwny czas pojawia się zarówno we współczesności, jak i w jej kontrapunkcie, to czasowość od samego początku naznacza teorię queer. Weźmy na przykład zainteresowanie Michela Foucaulta „skromnym życiem obróconym w popiół w kilku zdaniach” – ci „w niesławie”, którzy są również niesławnymi, czyli bezpańskimi psami w archiwum⁵. Albo skupienie się Eve Sedgwick na queerowym „wewnętrznym dziecku”, z którym dorosły dysydent seksualny pozostaje w złożonej, narcystycznej, świadomej i wypartej, nawet pedofilnej relacji⁶. Albo poruszające wołanie Douglasa Crimpa o „żałobę

4 O alternatywnych strategiach organizacji czasu zob. T. Boellstorff, *A Coincidence of Desires: Anthropology, Queer Studies, Indonesia*, Duke University Press, Durham, NC 2007.

5 M. Foucault, *The Life of Infamous Men*, w: *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy*, red. M. Morris, P. Patton, Prometheus Books, Amherst, NY 1979, s. 76–91.

6 Najlepszy opis tego aspektu pracy Sedgwick można znaleźć w: K.B. Stockton, *Eve's Queer Child: Regarding Sedgwick*, w: *Essays on Queer Culture and Critical Theory*, red. S.M. Barber, D.L. Clark, Routledge, New York 2002, s. 181–199.

i walkę”, w czasie gdy gniew wydawał się dominującym sposobem aktywizmu na rzecz walki AIDS⁷. Albo stopniowe pojawianie się melancholii w twórczości Judith Butler, figury psychicznej fiksacji lub zablokowania, która zakłóca płynne działanie maszyny performatywności płci kulturowej⁸. Albo liczne odniesienia do nieumarłych w sztuce Cherríe Moragi *Giving Up the Ghost* (1986), gdzie czas i historia wydają się granicami podobnymi do tych między osobami pochodzenia angielskiego i Chicamami, hiszpańskojęzycznymi i angielskojęzycznymi, Stanami Zjednoczonymi i Meksykiem – wszystkie sztuka komplikuje i narusza⁹. Te i inne prace konfrontują się – na poziomie odczuć, których nie sposób sprowadzić do tradycyjnych badań historycznych – z tym, co zostało zapomniane, porzucone, zdyskredytowane lub w inny sposób zatarte.

Do niedawna dominujące odmiany teorii queer miały jednak tendencję do uprzywilejowywania awangardy. W pewnym momencie mojego życia jako badaczki kultury i teorii queer doszłam do wniosku, że celem queer jest zawsze wyprzedzać aktualne możliwości społeczne. W tym modelu wydawało się, że najprawdziwszy queer rozłoży formy, zdeintegruje tożsamości, zrówna taksonomie, wzgardzi tym, co społeczne, a nawet całkowicie odrzuci politykę (i rzeczywiście istnieje nurt teorii queer, który uprzywilejowuje tego rodzaju negację)¹⁰. Jednak ta wersja queerowania tekstu społecznego wydaje mi się nieco pokrewna koncepcji paranoicznej krytyki Eve Sedgwick: chodzi o jak najwcześniejsze rozwiązanie problemu, o poczucie, że jesteśmy bardziej postępowi niż kontekst¹¹. Teraz myślę, że chodzi o to, by pozostać poza istniejącymi możliwościami społecznymi: zainteresować się ostatecznym końcem rzeczy, pragnąć kąpieli w gasnącym świetle tego, co zostało uznane za

7 D. Crimp, *Mourning and Militancy*, „October” 1989, nr 51, s. 3-18.

8 Mam na myśli trajektorię w drugiej części rozdziału trzeciego zatytułowanej *Freud and the Melancholia of Gender* w książce J. Butler, *Uwikłani w płęć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

9 C. Moraga, *Giving up the Ghost: Teatro in Two Acts*, West End Press, New York 1986.

10 Choć łatwo byłoby przytoczyć *No Future* Edelmana (L. Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham, N.C. 2004) jako synekdochę tego rodzaju twórczości, odwołuję się także do mojego własnego utworu napisanego z L. Berlant (L. Berlant, E. Freeman, *Queer Nationality*, „boundary 2” 1992, nr 19, s. 148-180), którego końcowa sekcja poświęcona zinem celebrytuje negację.

11 E. Kosofsky Sedgwick, *Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Vain, You Probably Think This Introduction Is about You*, w: *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, red. E. Kosofsky Sedgwick, Duke University Press, Durham, NC 1997, s. 1-37.

bezużyteczne. Chociaż queerowy antyformalizm przemawia do mnie na poziomie intelektualnym, czuję się emocjonalnie zmuszona przez niezbyt queerową tęsknotę za formą, która odwraca nas wstecz do wcześniejszych chwil, w przód do zawstydzających utopii, w bok do form bycia i przynależności, które wydają się na pierwszy rzut oka całkowicie banalne¹². Oto esencja tego, co, jak sądzę, Sedgwick rozumie przez krytykę naprawczą: ponieważ nie możemy wiedzieć z góry, lecz jedynie retrospektywnie (jeśli w ogóle), co jest queer, a co nie, gromadzimy się i łączymy w sposób eklektyczny, przeciągając szereg kulturowych szczątków wokół nas i układając je w charakterystyczne stosy, „niekoniecznie przypominające jakakolwiek wcześniej istniejącą całość”, choć składające się z tego, co wcześniej istniało¹³.

Dla badaczy i aktywistów queer te kulturowe pozostałości obejmują nasze niepełne, częściowe lub w inny sposób nieudane przekształcenia na polu społecznym: podobnie jak mówca *It's a Queer Time* nigdy nie słyszymy „Alleluja”. Ale być może da się tym stanem cieszyć, a nie tylko go opłakiwać.

Tak więc ramami niniejszej książki nie są wielkie wojny XX wieku i czasy późniejsze, ale seria nieudanych rewolucji z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku – programów politycznych nie tylko jeszcze nie w pełni zrealizowanych, ale w ogóle niemożliwych do zrealizowania w ich pierwotnym kształcie – co mimo wszystko dostarcza i przyjemności, i bólu. Uważam, że rewolucja klasowa wprowadziła w ślepy zaulek nie tylko postfordowską Amerykę, ale także wyrodne dzieci; zaprzepaszczone szanse feminizmu drugiej fali; niedokończone, wzajemnie niepowiązane projekty emancypacji Czarnoskórych i wolności gejowskiej. Derrida przypomina z nostalgią, że powrót jest możliwy, pod warunkiem że „bunt, który początkowo zainspirował powstanie, oburzenie, insurekcję, rewolucyjny pęd, nie wraca”¹⁴. W projektach, do których tu nawiązuję, zwłaszcza w tekstach wizualnych, lata siedemdziesiąte jawią się jako „odrażająca” dekada z innego powodu: zostawiają po sobie wstyd, pozostają do przemyślenia, niczym niestrawny materiał tekstu i/lub jako punkt wyjścia oporu, ale nie dla wielkiej rewolucji.

12 To zdanie odwołuje się do trzech bardzo ważnych teorii dotyczących odpowiednio przeszłości, przyszłości i bocznych ruchów w czasie i z czasem: H. Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2007; J.E. Muñoz, *Cruising Utopia: The Politics and Performance of Queer Futurity*, New York University Press, New York 2009.

13 E. Kosofsky Sedgwick, *Paranoid Reading...*, s. 1-37.

14 J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.

Innymi słowy, „powstanie, oburzenie, insurekcja, pęd rewolucyjny” pojawiają się ponownie, ale nie w bezpośrednim połączeniu z oryginalnymi aktami sprzeciwu, które je inspirują. Lata siedemdziesiąte zdają się sceną masowych projektów socjalistycznych, feministycznych i wyzwoleniczych dla gejów, retrospektywnie kochanych lub znienawidzonych, ale także wykorzystywanych jako egzemplifikacja dla myślenia poza status quo lat dziewięćdziesiątych i wczesnych lat XXI wieku.

Mówiąc prościej: wszystkie teksty, które analizuję w tej książce, nawiązują do historycznej „post-ności”. Wszyscy artyści wizualni opisani w tej książce (choć nie wszyscy powieściopisarze, których twórczość przeplatam z filmami i wideo) urodzili się w latach 1960-1970, co oznacza, że byli co najwyżej nastolatkami w szczytowym okresie „lat sześćdziesiątych”, czyli okresu między eskalacją wojny w Wietnamie w 1965 roku a rezygnacją Richarda Nixona w 1974 roku. Artyści ci, dojrzewający po latach sześćdziesiątych, są następcami uczestników ruchów masowych, których najbardziej radykalne elementy były często oswajane, miazdżone lub przekształcane w projekty indywidualistyczne w miarę rozpowszechniania ich za pośrednictwem mediów głównego nurtu. Artyści raczej brali udział w bardziej pragmatycznych, koalicyjnych ruchach lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – na rzecz walki z AIDS, queer, proseksualnych i/lub na rzecz Trzeciego Świata / kolorowego feminizmu oraz w zagłuszaniu kultury – niż w projektach, które wyraźnie nazywały kapitalizm swoim głównym wrogiem. Zdobyli pierwsze doświadczenia polityczne i rozwinęli się w latach osiemdziesiątych XX wieku, gdy ruchy feministyczne, lesbijskie i gejowskie oraz ruchy na rzecz walki z AIDS spotkały się z teorią kontynentalną, tworząc grupy takie jak feministyczne Guerrilla Girls i ruch antyhomofobiczny, w twórcach, które uczyniły samą kulturę masową popularnym frontem wojny semiotycznej, znanej ostatecznie jako „queering”. W szczególności byli świadkami tego, jak postrzeganie AIDS przez grupę Act Up jako „epidemii znaczenia” łączyło dekonstrukcjonistyczne praktyki czytania i oddolny aktywizm, kładąc podwaliny pod sprytnie objazdy Queer Nation i teorię queer¹⁵. Rzeczywiście, większość z tych artystów była związana ze środowiskiem akademickim: wszyscy posiadają tytuły magistra sztuki lub doktoraty, a spora część

15 Wyrażenie „epidemia znaczenia” stworzył Treichler; zob. P. Treichler, *How to Have Theory in an Epidemic: Cultural Chronicles of Aids*, Duke University Press, Durham, N.C. 1999, s. 11 i n. Znaki, ulotki, naklejki i koszulki Act Up często opierały się na zmianie znaczenia dominujących fraz lub obrazów. Zob. D. Crimp, A. Rolston, *Aids Demo Graphics*, Bay Press, Seattle 1990.

to profesorowie. Jednocześnie jednak dożyli momentu, w którym tożsamość lesbijek i gejów została włączona do głównego nurtu i strywalizowana do jednego z wielu dostępnych „stylów życia”; AIDS znormalizowało się w Stanach Zjednoczonych dzięki nowym lekom, które sprawiły, że z HIV choruje się przewlekłe, ale nie umiera; gdy rozprzestrzeniło się poza miejskie środowisko gejowskie; feminizm przekształcił się w utowarowione „girl power”, a „queer” zaczął pojawiać się w programach telewizyjnych; Act Up, Queer Nation i Guerrilla Girls zostały zarchiwizowane w bibliotekach i zamienione w eksponaty muzealne; a teoria queer stała się subspecjalizacją akademicką.

W okresie, który omawiam, horyzont oczekiwań znacząco się zmienił także dla heteroseksualnych kobiet, dorosłych lesbijek i gejów oraz queerowej młodzieży. Można teraz wyobrazić sobie, że (1) każda grupa społeczna ma historię; (2) każdy dorosły członek grupy społecznej musi negocjować przyszłość, w której „czas pracy” i „czas dla rodziny” będą się przeplatać lub pokrywać, lub ściślej, w której kobiety weszły na rynek pracy, a rodzicielstwo lesbijek i gejów stało się repronormatywne; oraz (3) „młodzież queer” ma przyszłość jako queerowi dorośli i/lub przyszłość, w której może poruszać się pomiędzy tożsamościami gejowskimi, biseksualnymi lub heteroseksualnymi (lub je porzucić) czy też między płciami lub poza nimi. Zmiany te wydają się wielu osobom godne pochwały, jednak wszystkie prace, o których piszę – jak nasz żołnierz mówiący w wierszu powyżej – przedstawiają jedną lub więcej z tych form historii i przyszłości bez większego entuzjazmu, preferując wypracowywanie sposobów życia na przekór dominującym formom wyboru obiektu, związku małżeńskiego, rodziny, małżeństwa, życia społecznego i autoprezentacji, a zatem nie nadążają za wspieranymi przez państwo narracjami na temat przynależności i stawania się. Mimo to ich plan polega nie tyle na negocjowaniu, ile na wykręcaniu się, wymyślaniu możliwości przemieszczania się w czasie i z czasem; spotkaniach z przeszłością, spekulowaniu na temat przyszłości i mieszanii ich w sposób sprzeczny ze zdrowym rozsądkiem dominującym w czasie teraźniejszym.

Schematycznie można by więc powiedzieć tak: artyści ci istnieją w chwili niedostępnej dla osoby mówiącej – żołnierza – w której ich historia zdaje się być już zapisana. Zetknęli się z historią (uważaną za kolektywny ruch na rzecz zmian) dzięki przekazywanym przez media pozostałościom „lat sześćdziesiątych”, własnemu udziałowi w projektach z lat osiemdziesiątych, w których usiłowano znaleźć nowe formy działań politycznych, oraz poprzez instytucjonalizację i utowarowienie tych projektów; artyści, którymi się tutaj

zajmuję, angażują się w temporalną politykę dekonstrukcji (postrzeganej jako antyreprerzentacyjne uprzywilejowanie opóźnienia, objazdu i odroczenia), aby uzyskać inną modalność życia historycznego lub połączyć przeszłość w znaczącej i transformacyjnej relacji z terażniejszością. Czysta nostalgia za kolejnym rewolucyjnym momentem, jak zdają się dowodzić ich prace, nie wystarczy. Ale nie sprawdzi się też jej przeciwieństwo, orientacja czysto przeszłościowa, która polega na zapomnieniu o przeszłości. Zamiast tego queerowość tych artystów polega na wydobywaniu terażniejszości w poszukiwaniu śladów niezdetonowanej energii minionych rewolucji.

Co najważniejsze, teksty, które tu omawiam, postrzegają queerowość jako istotne stanowisko do odczytania innego rodzaju porażki: nie tylko ruchów postępowych, ale także zachodniej „nowoczesności” i systemu kapitalistycznego, który ją organizuje, chcąc całkowicie zastąpić lub przejąć wszystkie znaczenia i energie, do których dążą. W istocie, jest to jedna z wersji tego, co rozumiem przez słowo „wiązanie”: u Freuda jest to sposób radzenia sobie z nadmiarem; jednak samo wywołuje także rodzaj efektu odbicia, w którym wszystko, czego potrzeba do zorganizowania energii, powoduje również uwolnienie energii przewyższającej pierwotny bodziec¹⁶. Artyści, których prace analizuję, pracują z wnętrza czegoś, co wygląda na w pełni „związany”, utowarowiony postfeministyczny, postgejowski, postsocjalistyczny, postnarodowy świat, w którym wmawia się nam, że nasze problemy rozwiązują się, gdy odkryta jest nasza nisza rynkowa. W tym świecie omawiani artyści pielęgnują nie tylko szczątki, pozostałości historii, ale także nadmiar generowany przez kapitał, jego odrzuty, które chciałby, żebyśmy zapomnieli. Świadomi, że energie aktywizmu i artystyczna, indeksowane i inspirowane tym materiałem, są również potencjalnie dostępne do ponownego uchwycenia, czytają i piszą, stawiając sobie cele większe niż nieskończona gra znaczeń, ale mniejsze niż całkowita transformacja kultury. W swojej własnej wersji wojny w okopach zbierają i ponownie mobilizują się archaiczne lub futurystyczne pozostałości jako oznaki, że było i mogło być inaczej. To, że kapitalizm zawsze może ponownie przywłaszczyć sobie tę formę czasu, nie jest powodem do rozpacz: chodzi o to, aby rozpoznać „queerowość” jako punkt wyjścia wszystkich przypadkowych elementów, wytwarzanych

16 J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Binding*, w: tychże, *The Language of Psychoanalysis*, W.W. Norton, New York 1973, s. 50-51. Eleganckie omówienie freudowskiego „wiązania” w odniesieniu do narracji i seksualności można znaleźć w: M. Tuhkanen, *Binding the Self: Baldwin, Freud, and the Narrative of Subjectivity*, „GLQ” 2001, nr 7 (4), s. 553-591.

nieumyślnie przez kapitał, a także miejsce potencjalnego odzyskania kapitału i włączenie przypadku¹⁷.

Metodycznie pracują w sposób, który na pierwszy rzut oka może wydawać się uwsteczniony lub dziwaczny: bliskie czytanie przeszłości w poszukiwaniu nietypowych szczegółów, niezrozumiałych lub budzących sprzeciw momentów. Bliskie czytanie oznacza tu skupienie się na tym, co opiera się łatwemu przetłumaczeniu na terminy terazniejsze, jakimkolwiek „postępowemu” programowi przekształcenia sztuki w kulturowy/histeryczny cudowny lek lub truciznę. Czytanie blisko oznacza ociąganie się, czerpanie przyjemności z zasiedzenia się w miejscu i utrzymywanie, że te czynności mogą pozwolić nam patrzeć na normę zarówno uważnie, jak i krytycznie. Jednak w zgromadzonych przeze mnie pracach bliskie czytanie prowadzi do historii, a nie od niej; samo w sobie jest formą historiografii i analizy historycznej¹⁸. Artyści ci postrzegają każdy znak jako niedostateczne połączenie: dominujących zastosowań w terazniejszości, przestarzałych znaczeń postrzeganych jedynie jako rodzaj promieniowania z przeszłości, nowego potencjału i, prościej, różnych punktów w czasie, w których znaczenia narastają i są odrzucane. Podobnie jak w *It's a Queer Time*, wszystkie ich dzieła wychwytyują duże i małe anachronizmy, z których każdy stanowi fragment queerowej przeszłości: miasta górnicze, hollywoodzkie dramaty, przestarzały slang, makrama, wyzwolenie kobiet, złote szorty. Wydobywają ukryte pragnienia i utraconą moc, która kryje się w tych śmiesznych szczegółach. Zatem założeniem mojej książki, które można uznać za najbardziej queer, jest właśnie bliskie czytanie: zdecydowałam się powoli analizować niewielką liczbę pomysłowych tekstów, zamiast gromadzić opasłe archiwum tekstów i danych o nich, i traktować te utwory wraz krytyką jako teorie, zmieniające zarówno teorię krytyczną, jak i historiografię. Choć z wykształcenia jestem krytyczką literacką, wśród tekstów nie dominują powieści – chociaż nawiążę też do dzieł takich jak *Kochanek* Berthy Harris, *Frankenstein* Mary Shelley i *Orlando* Virginii Woolf – ale przede wszystkim skromne dzieła wizualne mniej znanych artystów. Kultowe teksty, które omawiam, są „skromne”, ponieważ są współczesne, krótkie i/lub

17 Dziękuję jednemu z moich anonimowych czytelników z Duke University Press za to sformułowanie.

18 Praca F. Lentricchia, A. DuBois, *Close Reading: The Reader*, Duke University Press, Durham, NC 2003, zawiera dobrą bibliografię odnośnie do bliskiego czytania typu New Critical i nie tylko. Próbkę twórczości New Critics, której celem było odcięcie tekstu od kontekstu historycznego, można znaleźć w: J.C. Ransom, *The New Criticism*, New Directions, Norfolk, Conn. 1941.

eksperymentalne i zostały napisane przez wschodzących artystów, odłączonych od dużych funduszy lub dominujących sposobów produkcji i dystrybucji: tam, gdzie traktuję o dziełach z kanonu, takich jak *Frankenstein*, odwracam kanoniczną/niekanoniczną relację pierwszeństwa, traktując dzieła kanoniczne jako drogę do niekanonicznych, a nie odwrotnie. Wiele z omawianych przeze mnie prac powstało także w ramach sztuk efemerycznych lub w mediach podporządkowanych literaturze na akademickich wydziałach anglistyki: filmie, wideo i instalacji.

Film i wideo są po części literaturą drugorzędną, ponieważ nadal kojarzą się z bezmyślną (a przez to nadmiernie ucieleśnioną) absorpcją, a zarzut ten odnosi się szczególnie do podgatunków direct-to-video, takich jak horrory, thrillery, wyciskacze łez, filmy domowe oraz pornografia, której dotyczy kilka moich tekstów¹⁹. Łącząc zarówno fikcję, jak i ryzykowną cielesność, dzieła, które tu omawiam, mogą wydawać się jeszcze mniej istotne, jeśli się je weźmie pod uwagę jako przykłady pewnego rodzaju historiografii: jeśli niektórzy twarogłowi akademicy krytycy literaccy nadal nie są skłonni postrzegać nowych mediów jako literatury, jeszcze mniej historyków zaakceptuje kręcenie filmów niedokumentalnych jako metodę tworzenia historii. Jednak, jak twierdzi Philip Rosen, film i historia jako dyscypliny akademickie mają kilka cech wspólnych. Jak każdy rodzaj przekazu o innych czasach, media fotograficzne negocjują relację między przeszłością a terażniejszością: obraz fotograficzny składa się ze śladu obiektu i przedstawia ten obiekt w chwili innej niż moment rejestracji. Media fotograficzne, podobnie jak dzieła historiograficzne, nieuchronnie zakładają „inną perspektywę czasową od widza” i w ten sposób „uczestniczą w kulturowym obszarze historyczności”, przy czym ten ostatni termin opisuje stan bycia rozpoznawalnym jako historyczne dla danej publiczności²⁰.

Rosen podkreśla, że – podobnie jak w przypadku tekstów pisanych przez zawodowych historyków, dominujących trybów pisania oraz sposobu ich konstruowania i łączenia obiektów tekstu – celem źródeł filmowych jest umieszczenie przeszłości i terażniejszości w stabilnych wzajemnych relacjach, nawet jeśli medium przedstawia model rzeczywistości jako zmiany samej w sobie²¹. Media fotograficzne, zdaniem Rosena, są nie do pomyślenia bez „historii”

19 Na temat cielesnego nadmiaru indeksowanego przez popularne gatunki zob. L. Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible”*, University of California Press, Berkeley 1999.

20 P. Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, s. 20, 178.

21 Tamże.

– współczesnych założeń, że teraźniejszość różni się od przeszłości, a zatem przeszłość musi zostać utrwalona, oraz rozumienia rzeczywistości jako ciągle zmieniającej się, przynajmniej potencjalnie. Wreszcie, jak twierdzi Rosen, film krzyżuje się z aspektem historii dotyczącym zbiorowego doświadczenia. Film jako medium pojawił się w epoce reorganizacji społeczeństwa według zasad temporalnych. Jest w nim wiele elementów naśladowujących segmentację i sekwencję czasu osiągniętą w epoce kapitalizmu przemysłowego. Jako instytucja kino masowe z pewnością zapożyczyło linię produkcyjną i inne formy zrjonalizowanej przestrzeni czasowej, ale jego instytucjonalizacja była konsekwencją zorganizowania czasu pracy i czasu wolnego²². Dopiero gdy pracownicy mieli do dyspozycji dochód i czas, gdy dni i tygodnie mas zostały podzielone na dni robocze i wolne, godziny pracy i godziny wolne od pracy, produkty takie jak poranek czy dwugodzinny film fabularny mogły stać się standardem.

Film tworzy zatem historycznie specyficzną wspólną czasowość, wyznaczając granice tego, jak długo widz może zatrzymać się na jednym przedmiocie lub doświadczyć dowolnej historii, a tym samym uspołecznić (lub, jak moglibyśmy powiedzieć, związać) spojrzenie²³. Zatem zatrzymywanie się na danym obrazie, powtarzanie go w kółko lub powielanie istniejącego filmu w remaku' u lub ponownym nakręceniu staje się produktywnym, queerowym sposobem „odsocjalizowania” tego spojrzenia i interwencji w historyczny stan samego widzenia. „Sztuki czasu”, takie jak film, wideo i instalacje, są zatem sposobem zarówno bliskiego czytania, jak i historiografii, optycznego i instynktownego nieświadomego kodowania tego, co jest jednocześnie utracone i wykluczone. Jednak ta estetyka to nie tylko desocjalizacja, ale i resocjalizacja, ponieważ także nie pozwala na porzucenie obszaru podstawowych potrzeb cielesnych. Artykuł *What Is a Minor Literature?* Deleuze'a i Guattariego, choć dotyczy kwestii pisarstwa w odniesieniu do dominującego języka narodowego, może być użyty do myślenia o tej queerowej polityce stylu filmowego, gdyż esej ten opisuje semiotyczny bunt w bólu i przyjemności ciała: zęby i języki, wzdęte lub głodne brzuchy²⁴. Deleuze i Guattari piszą, że jedna z form literatury mniejszej wypiera referencyjność, przeciążając dominujący

22 Tamże, s. 99.

23 Tamże, s. 173.

24 G. Deleuze, F. Guattari, *What Is a Minor Literature?*, w: *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, red. R. Ferguson, M. Gever, T.T. Minh-Ha, C. West, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990, s. 59-69.

język aż do eksplozji poprzez neologizm, hipotaksję lub przeładowanie semantyczne, jak w twórczości Jamesa Joyce'a. Jest to rodzaj „grubej” estetyki, która na nowo łączy ustalone znaczenia i pozwala na tworzenie nowych łańcuchów skojarzeń. Inna forma ogranicza dominujący język do absolutnego minimum; między innymi parataksa, powtórzenia i dwuznaczność zaimkowa okradają język ze zmysłowych przyjemności związanych z referencjalnością, jak w pracach Gertude Stein czy Samuela Becketta. Może to być nazwane „cienką” estetyką i daje ten sam ostateczny efekt, jakim jest ograniczenie łańcucha znaczącego. W tych modelach pożerania, przeczyszczania, wzdęć i marnowania języka styl – sposób ucieleśniania samego języka – zamiast tylko powielać, tworzy relację z tym, co Foucault nazywał dyskursem, a nowi historycy – „logiką kulturową”: paradygmaty dominujące w danej kulturze i w dowolnym czasie, w ramach których mogłyby kształtować się nie tylko sztuka, ale także przeżywane doświadczenie samo w sobie²⁵.

Jak argumentowali niektórzy krytycy, analizy Foucaulta i przedstawicieli nowego historyzmu mają tendencję do upraszczania relacji między tekstami wyobraźni a formacjami historycznymi, w ramach których powstają: niezależnie od tego, czy teksty wyobraźni są postrzegane jako zwykłe efekty większych sił kultury, jako im równe, czy też nie do odróżnienia od nich, efektem jest pewne ujednoczenie estetyki. Jednak styl – przez który rozumiem nie tylko i nie przede wszystkim figury retoryczne, ale wszelkie elementy kompozycyjne literatury, sztuk wizualnych i występów na żywo – koduje i odgrywa przekraczanie dominującej formy. Niezależnie od tego, czy jest „gruby”, „cienki” czy jeszcze inny, styl nie wykracza poza kulturę ani jej nie obejmuje, ale nieco ją otwiera, zmienia lub odtwarza jej elementy, dając przebliski inności, która jest niemożliwa do zrealizowania jako aktywizm uliczny lub jako plan na przyszłość.

Niniejsza książka opiera się na przypuszczeniach, zawartych w tekstach, do których się odnosi, że hermeneutyka, właściwości sztuki i krytyka pośrednio napędzają tworzenie nowych form społecznych w przestrzeni i czasie. To, co Dipesh Chakrabarty pisze o analitycznych naukach społecznych czerpiących z Marksa, odnosi się również do paranoicznej krytyki w naukach humanistycznych: że próbuje „zdemistyfikować ideologię w celu stworzenia krytyki skierowanej w stronę bardziej sprawiedliwego porządku społecznego”. Chakrabarty przeciwstawia temu „tradycję hermeneutyczną”, która

²⁵ Te rozważania o stylu funkcji politycznej za wstępem książki P. Coviello, *Intimacy in America: Dreams of Affiliation in Antebellum Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.

„produkuje pełne miłości uchwycenie szczegółów w poszukiwaniu zrozumienia różnorodności światów życia. Tworzy coś, co można nazwać «historiami emocjonalnymi» [...] Taka idea wiąże się bezpośrednio z miejscami i konkretnymi formami życia. Jest z natury krytyczna wobec nihilizmu tego, co czysto analityczne”²⁶.

Oczywiście uprawianie teorii queer i krytyki tekstu bez odniesienia do sprawiedliwości społecznej wydaje się niemożliwe; samo nazwanie tekstów queerowymi stanowi impuls nie tylko do zrozumienia, ale i do promowania „różnorodności światów życia”. Ale także poważne podejście do tego, że „akceptujące chwytywanie szczegółów [...] wytwarzające historie emocjonalne” pociąga za sobą myślenie, że ruch ciała (uścisk, uchwycenie, odmowa wypuszczenia) może łączyć się z poznaniem i tworzeniem historii – z ciągłością, kontaktami i sprzecznościami między przeszłością, terażniejszością i przyszłością – zarówno poprzez doznania fizyczne, jak i reakcję emocjonalną. I rzeczywiście, „Historia 2” Chakrabarty’ego wydaje się wyjątkowo odpowiednia do „queerowania”: podczas gdy „Historia 1”, historia przez duże H, która towarzyszy wierszowi Gravesa, jest częścią „modernizującej narracji o obywatelstwie, burżuazyjności publicznej i prywatnej [...] i państwa narodowego”, a zwłaszcza działań i postrzegania nieuchronności kapitalizmu, Historia 2 wyłania się w logice kapitału jako przejaw jego sprzeczności, często jako pozornie archaiczny materiał, jeszcze nie do końca pokonany²⁷.

Lesbijki i geje, przypomina nam John D’Emilio, wyłonili się właśnie w taki sposób: kapitalizm rozbił gospodarkę rodzinną, tworząc podmioty zdolne do projektów innych niż heteroseksualne łączenie się w pary i reprodukcja niezbędne do podtrzymania tej gospodarki – mimo to uchodzili za ludzi, którzy nie osiągnęli jeszcze odpowiedniego poziomu cywilizacyjnego i/lub indywidualnej dojrzałości²⁸. Co więcej, Historia 2 składa się zwłaszcza z dyspozycji, które umożliwiają inne pozycje podmiotu niż osoby pracującej. Są one, jak pisze Chakrabarty, „częściowo ucieleśnione w nawykach danej osoby, w nieświadomych praktykach zbiorowych, w jej odruchach na temat tego, co to znaczy odnosić się do obiektów w świecie jako istota ludzka i wspólnie z innymi istotami ludzkimi

26 D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton, NJ 2000, s. 18.

27 Tamże, s. 41.

28 J. D’Emilio, *Capitalism and Gay Identity*, w: *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, red. C. Stansell, A. Snitow, S. Thompson, Monthly Review Press, New York 1983, s. 100-113.

w ramach danego środowiska”²⁹. Mówiąc prościej, Historia 2 sugeruje, że habitus – termin Bourdieu obejmujący zarówno indywidualne skłonności, jak i zbiorowe sposoby przynależności osadzone przez rytuały synchronizacji, które narastają w czasie – nie tylko konsoliduje, ale potencjalnie zakłóca dominujące pozycje klasowe³⁰. Historie emocjonalne to zatem, według słów Chakrabarty’ego, „narracje o przynależności ludzkiej, w których formy życia, chociaż przenikają się, nie wydają się wymienne poprzez trzeci człon równoważności, taki jak abstrakcyjna praca” (i, moglibyśmy dodać, tożsamość seksualna)³¹. Nie są to tylko, czy nawet przede wszystkim, narracje, ale także praktyki wiedzy, fizycznej i psychicznej, erotycznej i miłosnej, „wychwytywanie” szczegółów, które nie przystają do istniejących teorii i leksykonów, ale wchodzą z nimi w nieprzewidywalny kontakt: bliskie czytanie, które w przypadku większości dyscyplin akademickich jest po prostu zbyt bliskie, aby zapewnić poczucie komfortu³².

To przywiązanie do nadmiernej bliskości wiąże się również z innym, organizującym określeniem tej książki: queer. Dla mnie ten termin nie może sygnalizować czysto dekonstrukcyjnego ruchu lub jedynie negatywnego stanowiska. Zaprzęgając queer do działania w charakterze agentów dys- lub defiguracji, krytycy tacy jak Lee Edelman (którego fascynująca książka *No Future* jest zgodna z Lacanowską zasadą mówiącą, że relacja seksualna nie istnieje) ryzykują pominięcie najbardziej skomplikowanej rzeczy w byciu queer: faktycznego spotkania ciał z innymi ciałami i przedmiotami³³. Kontakt z innymi ciałami wymaga postaci i ją tworzy, tak jak to powtarza się w scenach batalistycznych w *It’s a Queer Time*. Rzeczywiście, płciowość może rozłączyć jaźń i znaczenia, ale muszą one stosunkowo szybko powrócić do fantazji, w przeciwnym razie czynniki seksualne zginą już po jednym uwolnieniu energii. Fakt, że postać drugorzędna może być fałszywa lub mieć opóźniony związek z ruchem pożądania, jest dla mnie mniej przekonujący niż fakt, że często jest ona piękna i dziwna. Moją pierwszą książkę, *The Wedding Complex*,

29 D. Chakrabarty, *Provincializing Europe*, s. 66, podkreślenie E. Freeman.

30 Na temat habitusu zob.: P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; M. Mauss, *Body Techniques*, w: *Sociology and Psychology: Essays by Marcel Mauss*, przeł. B. Brewster, Routledge and Kegan Paul, London 1979, s. 97-123.

31 D. Chakrabarty, *Provincializing Europe*, s. 71.

32 Na temat wypartej erotyki bliskiego czytania zob. I. Armstrong, *Textual Harassment: The Ideology of Close Reading, or How Close Is Close?*, „Textual Practice” 1995, nr 9 (3), s. 401-420.

33 L. Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham, NC 2004.

zaczynam od fascynacji polimorficznym białym dzieckiem, które uznało ślub za najbardziej odpowiednią figurę i skupienie dla swoich licznych wektorów tęsknoty i odrazy, szczególnie w odniesieniu do swojej czarnej niańki³⁴. Natomiast *Time Binds* zaczyna się, gdy cudzą autoprezentację tłumaczę jako drag, jeśli drag można postrzegać jako akt oblepiania ciała przestarzałymi, a nie tylko transpłciowymi dodatkami, których zmartwychwstanie zdaje się przekraczać oś płci i zaczyna mówić o historii, a nawet odcinać się od niej. To pragnienie figury, wraz z naszym dążeniem do kochania, przetrwania i opłakiwania, jest częścią „naszej historii” lub przynajmniej naszego sposobu stawania się i bycia historycznym. Chociaż seksualni dysydenci cierpieli, żyli jako obiekty pogardy lub zapomnienia, znosili kary fizyczne i emocjonalne, my także ryzykowaliśmy eksperymentami z naszymi ciałami i ciałami innych, z przynależnością i nowymi praktykami nadziei, żądań i innych roszczeń wobec przyszłości, a to pociągnęło za sobą ogromne przywiązanie do przyjemności i mocy figuracji.

Na przykład spośród wszystkich części projektu AIDS Memorial Quilt upamiętniającego ofiary AIDS, niezwykle hołdu złożonego zmarłym w wyniku powikłań po zakażeniu wirusem HIV i AIDS, tylko jeden utkwił mi w pamięci wzrokowej: „I had a FABulous time³⁵” – to samo słowo, „FAB”, pojawia się na etykiecie jasnopomarańczowej butelki detergentu do prania. Można śmiało powiedzieć, że osoby queer fabrykowały, konfabulowały, opowiadały bajki i robiły to świetnie – w grubych i chudych sztukach – w obliczu wielkiego bólu. To dziedzictwo, które chcę tutaj uhonorować: queer jako czytających wystarczająco blisko – siebie nawzajem i dominującą kulturę, aby dosłownie zbierać resztki życia i produkty odpadowe i wiązać je w fikcyjne, ale piękne całości. Ponieważ troszcząc się o siebie, byliśmy również zmuszeni trzymać się blisko siebie, prac sobie nawzajem przesiąknięte potem prześcieradła w FAB, kiedy nikt inny by tego nie zrobił, trudno mi zrezygnować z seksu i społeczności, zwłaszcza z niej, a nawet erotyki z umarłymi, jako sposobu poznawania i tworzenia.

Zatem każdy rozdział tej książki bada nie tylko pozostałości nieudanych rewolucji, ale także jeden lub więcej momentów, w których ustalony porządek czasu zostaje przerwany i w konsekwencji mają miejsce nowe spotkania: niezależnie od tego, czy używam właściwych terminów retorycznych, czy nie, skupiam się na tekstualnych momentach asynchronii, anachronizmu,

34 E. Freeman, *Wedding Complex: Forms of Belonging in Modern American Culture*, Duke University Press, Durham, NC 2002.

35 „Świetnie się bawiłem” – przyp. tłum.

anastrofy, spóźnień, kompresji, opóźnień, elipsy, retrospekcji, hysteronu-proteronu, pauzy, prolepsis, powtórzeń, odwrócenia, zaskoczenia i innych sposobach rozbijania tego, co Walter Benjamin nazywa „homogenicznym pustym czasem”³⁶. Chociaż to wyrażenie dotyczyło przestrzennego, pozabawionego cech charakterystycznych czasu kalendarzowego, przez który rzekomo postępuje historia narodów, uważam, że w rzeczywistości istnieje wiele reżimów dyskursu, których nie można sprowadzić do narodowości i które zależą od pustego, jednorodnego czasu. Nie chodzi tu tylko o historię „właściwą”, ale także coming out, spełnienie, rozwój, życie domowe, rodzinę, grę wstępną, genealogię, tożsamość, wyzwolenie, nowoczesność, postęp ruchów – wszystkie kluczowe pojęcia dla gejów i lesbijek, a także inne projekty i teorie dotyczące sprawiedliwości społecznej, a wszystkie one czerpią swoje znaczenie z wizji czasu jako ciągłego, jednolitego i posuwającego się do przodu, i przyczyniają się do niej³⁷. Queerowe formy organizacji czasu, widoczne w opisanych przeze mnie powyżej formach przerywania, są punktami oporu wobec tego porządku czasowego, który z kolei proponuje inne możliwości życia w odniesieniu do nieokreślonych przeszłych, teraźniejszych i przyszłych innych: czyli życia historycznego.

Po wstępie przedstawiającym teorię wzajemnych powiązań czasu i historii, w pierwszych dwóch rozdziałach skupiam się na czasach rodzinnych, które organizują czas trwania i codzienność w rzekomo uniwersalnym, przynajmniej w kulturze zachodniej, doświadczeniu: pokoleniowości i intymności³⁸. Obydwa skupiają się na białych kobietach, które tradycyjnie odpowiadają za utrzymywanie zarówno więzi międzypokoleniowych, jak i rytmów domowych wyznaczających przynależność do klasy średniej. Rozdział pierwszy, zatytułowany *Złymoment, śmieciowe dziedzictwo*, skupia się na tym, co nazywam chrononormatywnością, czyli powiązanych ze sobą schematach czasowych niezbędnych do genealogii pochodzenia i przyziemnego funkcjonowania w życiu rodzinnym. Skupia się na trzech tekstach lesbijek z lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku – 80-minutowym eksperymentalnym filmie

36 W. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, w: tegoż, *Illuminations*, red. H. Arendt, Schocken Books, New York 1968, s. 261.

37 Halberstam podaje listę kilku sił i instytucji społecznych uporządkowanych według jednorodnego czasu, który w swojej książce (J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York 2005) nazywa „czasem prostym”.

38 E. Povinelli, *Notes on Gridlock: Genealogy, Intimacy, Sexuality*, „Public Culture” 2002, nr 14 (1), s. 215-238.

Pixelvision *Coal Miner's Granddaughter* Cecیلی Dougherty (1991), 24-minutowym eksperymentalnym wideo Diane Bonder *The Physics of Love* (1998) i powieści Berthy Harris *Lover* (1976) – wszystkie wykorzystują niestałą temporalność kobiecego ciała, aby udaremnić zarówno diachronię, jak i synchronię, a także wyrazić prowadzoną przez klasę robotniczą politykę odcięcia się od przypadkowych spotkań. Fraza będąca tytułem rozdziału – *Zły moment, śmieciowe dziedzictwo* – opisuje zarówno wpływ nowoczesnego, czyli heteronormatywnego czasu z podziałem na pracujące i zażywające przyjemności ciała, jak i strategie stosowane przez artystów, aby wyobrazić sobie alternatywy. Rozdział drugi, zatytułowany *Deep Lez*, przechodzi od temporalności do kwestii historiografii, od niekompletnego i wadliwego projektu solidarności klasowej do życia po życiu białego feminizmu drugiej fali. W tym rozdziale skupiam się na niezależnym pełnometrażowym filmie Elisabeth Subrin *Shulie* (1997) oraz instalacjach artystycznych Allyson Mitchell z lat 2003–2005, aby przedstawić klasycznie queerową praktykę *drag performance* jako jedną z tych alternatyw, to znaczy jako kontrgenealogiczną praktykę archiwizowania idei wyrzuconych przez kulturę, w tym przestarzałych męskości i kobiecości, z których można wydobyć użyteczną przeszłość. Nazywam tę praktykę, a także zbiór uczuć, który ją napędza, temporalnym dragiem.

Druga część książki skupia się jeszcze bardziej na historiografii, częściowo po to, aby wprowadzić kwestię różnic rasowych. Rozdział trzeci, *Więzy czasu*, ponownie wykracza poza ramy, aby ukuć nowy termin, który może uchwycić centralne miejsce przyjemności, zwłaszcza przyjemności seksualnej, w queerowych praktykach spotykania się z przeszłością i dokumentowania jej. Tworząc swego rodzaju genealogię tego, co nazywam erotohistoriografią, w tym rozdziale przechodzę od powieści Mary Shelley *Frankenstein* (1831), przez powieść Virginii Woolf *Orlando* (1928), aż do analitycznego centralnego punktu, niezależnego filmu Hilary Brougher, pełnometrażowego, nakręconego na 35-milimetrowej taśmie, o podróżach w czasie – *Sticky Fingers of Time* (1997). Twierdzę, że ten film nawiązuje do ukrytej rasistowskiej logiki obu powieści, gdyż w *Sticky Fingers* czarna kobieta zarówno symbolizuje, jak i blokuje sentymentalne przenoszenie uczuć na czasowo oddzielone ciała, właśnie dlatego, że takie podróże w czasie wydają się zależeć od białej amnezji. Rozdział czwarty, *Odwróć rytm*³⁹, podejmuje problematyczną rasistowską logikę

39 *Turning the beat around* – dosł. „odwrócenie rytmu” – zabieg stosowany w popularnej muzyce elektronicznej i tanecznej. Jest to forma tymczasowego taktu lub pulsu, synkopy, która tworzy dla tancerzy wyzwanie polegające na odnalezieniu rytmu (przy p. tłum.).

w tekstach erotohistoriograficznych na przykładzie ośmiominutowego filmu Isaaca Julienu *The Attendant* (1992). Twierdzą, że Julien w tej pracy wykorzystuje odgrywanie ról w S/M jako formalne narzędzie nowej historiografii, w której na przemian napięcie i zaskoczenie przełamują przerażający obraz aukcji niewolników, otwierając w ten sposób ciała aktorów na queerową i czarną „historiografię oddolną”, w której mogliby na własnych warunkach rościć sobie prawa do homoerotyki handlu niewolnikami.

Podsumowując, rozdziały te są w pewnym sensie niczym więcej niż seria eksperymentów myślowych. Patrząc wstecz, widzę, jak krzyżujące się energie studiów postkolonialnych, studiów nad średniowieczem i innymi tak zwanymi okresami przednowożytnymi oraz krytycznej teorii rasy sprawiły, że jeśli podjęcie kwestii polityki seksualnej czasu (i czasowej polityki seksu) nie jest nieuniknione, to przynajmniej już dokonało się w kilku różnych formach. Od tego czasu moje własne prace pojawiały się zrywami, nawiązywałam do wielu znakomych przemyśleń na temat temporalności w imię sprzeciwu seksualnego, czasem podejmując dyskusję, za co jestem się głęboko wdzięczna⁴⁰. Mam nadzieję, że jest jeszcze coś do powiedzenia na ten temat (choć

40 Oprócz prac wcześniej cytowanych: T. Boellstorff, *A Coincidence of Desires: Anthropology, Queer Studies, Indonesia*, Duke University Press, Durham, N.C. 2007; eseje w *Curiouser: On the Queerness of Children*, red. S. Bruhm, N. Hurley, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004; C. Castiglia, C. Reed, „Ah, Yes, I Remember It Well”: *Memory and Queer Culture in Will and Grace*, „Cultural Critique” 2003, nr 56, s. 158-188; R. Chambers, *Loiterature*, University of Nebraska Press, Lincoln 1999; A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press, Durham, N.C. 2003; C. Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Duke University Press, Durham, N.C. 1999; J. Elliott, *Popular Feminist Fiction as American Allegory: Representing National Time*, Palgrave Basingstoke, UK 2008; eseje w: *Loss: The Politics of Mourning*, red. D. Eng, D. Kazanjian, University of California Press, Berkeley 2003; R. Felski, *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York University Press, New York 2000; *Feminism in Time*, red. M. Ferguson, wydanie specjalne „Modern Language Quarterly” 2004, nr 65 (1); R. Ferguson, *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003; L. Fradenburg (obecnie L.O. Aranye), *Sacrifice Your Love: Psychoanalysis, Historicism, Chaucer*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002; eseje w: *Queer Temporalities*, red. E. Freeman, wydanie specjalne „GLQ” 2007, nr 13 (2-3); A. Gordon, *Turning Back: Adolescence, Narrative, and Queer Theory*, „GLQ” 1999, nr 5 (1), s. 1-24; E. Grosz, *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*, Duke University Press, Durham, N.C. 2004; też, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York 1995; też, *Time Travels: Feminism, Nature, Power*, Duke University Press, Durham, NC 2005; S. Holland, *Raising the Dead: Readings of Death and (Black) Subjectivity*, Duke University Press, Durham, NC 2000; A. Jagose, *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sequence*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2002; H. Love, „Spoiled Identity”: *Stephen Gordon’s Loneliness and the Difficulties of Queer History*, „GLQ” 2001, nr 7 (4), s. 487-519; M. McGarry, *Ghosts of Futures Past: Spiritualism and the Cultural Politics of Nineteenth-Century*

w miarę jak mój harmonogram pisania coraz bardziej rozmijał się z planami, zdecydowałam, że książka musi potwierdzić, że to, co spóźnione, jest nowym „teraz”). Nie mogę jednak zaoferować tego, co w każdym razie byłoby zgodne z logiką projekcyjną, która tak często psuje queerowe produkcje kulturowe: zgrabnego przełożenia teorii na politykę, programu lepszego i bardziej radykalnego życia. Zamiast tego oferuję najbardziej skomplikowany zakład na jutro i później – pisanie. W końcu oznacza ono jedynie ryzyko, że nadejdzie jakaś przyszłość, „Queer Time” poza polem bitwy codziennej egzystencji, w którym akt czytania może w jakiś sposób gdzieś nastąpić. Na to liczę, prezentując tę książkę.

Tłumaczenie: *Dorota Boni Menezes*

Abstract

Elisabeth Freeman

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories

In a preface to her book, Freeman begins from Robert Graves's poem "It's A Queer Time." Freeman finds many chapters of her book answers to the poem. She explains that the introduction to her book projects a theory on the interconnectedness of time and history, and she explains main themes of the book's chapters. The chapters are to constitute thought experiments in which Freeman explores not only remnants of failed revolutions but also moments when the established order of time is interrupted. Freeman's book is to refer to the historical "post-ness," namely visual works and ephemeral art that are deliberately selected from outside of canonical works.

Keywords

queer, postmodernity, gender studies, close reading

America, University of California Press, Berkeley 2007; C. Nealon, *Foundlings: Lesbian and Gay Historical Emotion before Stonewall*, Duke University Press, Durham, NC 2001; G. Patel, *Ghostly Appearances: Time Tales Tallied Up*, „Social Text” 2000, nr 64, s. 47-66; J. Ricco, *The Logic of the Lure*, University of Chicago Press, Chicago 2002; G.C. Spivak, *The Staging of Time in Heremakhonon*, „Cultural Studies” 2003, nr 17 (1), s. 85-97; R. Wiegman, *Feminism's Apocalyptic Futures*, „New Literary History” 2000, nr 31 (4), s. 805-825; taż, *On Being in Time with Feminism*, „Modern Language Quarterly” 2004, nr 65 (1), s. 161-177; K. Weston, *Gender in Real Time: Power and Transience in a Visual Age*, Routledge, New York 2002.