didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
DOI: 10.34762/gkqg-qd38
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/poza-homo-i-heteronorma

/ HIV/AIDS

Poza homo- i heteronormą

Zerwanie z binarnymi przeciwieństwami na przykładzie przedstawień HIV/AIDS w Polsce

Radosław Pindor

Beyond Homo- and Heteronormativity. Breaking with Binary Oppositions as Illustrated by Representations of HIV/AIDS in Poland

The aim of this article is to look at the categories of homo and heteronormativity with their resonance in Polish society. To visualise the specific strategies of identity performance beyond these concepts the author uses two main artistic examples created around the subject of HIV/AIDS - *Angels in America* directed by Krzysztof Warlikowski (2007) and *An Ongoing Song* by Szymon Adamczak (2019). Starting from the reconstruction of the debate about homoidentity on Polish ground, the article comes across topics such as living with the virus and struggling with gay self-identity, to finish with the new idea of moving forward from the strict categories of homo and hetero.

Keywords: HIV/AIDS; homosexual identity; identity performance; homonormativity; theatre

Na tożsamość jednostki składa się wiele elementów, w tym seksualność i sposób jej praktykowania, a także stosunek do obowiązujących norm. Jeśli heteronormatywność można zdefiniować jako dążenie do określonych przez

neoliberalny system norm i ideałów, który wytwarza idealną jednostkę-konsumenta, ale także podmiot polityczny, to jak zatem rozumieć główną kategorię tej pracy – homonormatywność?

Z początku chciałbym prześledzić sposób ujmowania normy i wytłumaczyć, dlaczego dostrzegam potrzebę wytworzenia nowego sposobu patrzenia na normatywność w stosunku do homoseksualistów. Dlatego w pierwszej części tekstu skupię się na zrekonstruowaniu debaty na temat homonormatywności zdefiniowanej wobec (hetero)normatywności, żeby za pomocą performansów artystycznych zastanowić się nad pytaniem: czy zaproponowana nowa homonormatywność będzie wytworem heteronormy, czy alternatywnym sposobem funkcjonowania społecznego? Do zainicjowania i pokazania pewnej zmiany w rozumieniu tożsamości homoseksualnej posłużą mi dwa przedstawienia zbudowane wokół tematu HIV/AIDS – *Anioły w Ameryce* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego (2007) oraz *An Ongoing Song* Szymona Adamczaka (2019). Te dwa stosunkowo odległe projekty pokazały specyficzne strategie performowania tożsamości jednostki wokół tematyki życia z wirusem, co również jako ważny punkt przywołuję w dalszej części pracy. Taka refleksja pozwoli wytłumaczyć możliwości wyjścia poza binarną opozycję hetero i homo.

Homonormatywność

Jak pisze Joanna Bednarek, filozofka zajmująca się myślą feministyczną i *queer*:

> [homonormatywność] Polega […] na dążeniu do zgodności z wzorcem „normalności” zbieżnym z modelem życia fantazmatycznej klasy średniej: „normalne” jest dążenie do założenia rodziny,

> posiadanie stałej lub przynajmniej, w dobie prekaryzacji, uczciwej i dobrze opłacanej pracy oraz zamiłowanie do konsumpcji. Tak pojmowana normalność definiuje w istocie wzorzec obywatelstwa w demokracji liberalnej: ci, którzy do niego nie pasują, pozostają obywatelami drugiej kategorii (2014, s. 14).

Joanna Bednarek odnosi się do rozmyślań Lisy Duggan (2003), prekursorki wykorzystywania tego terminu na gruncie amerykańskim w oparciu o tamtejszą politykę wobec osób nieheteroseksualnych. Według polskiej badaczki „homonormatywny" oznacza próbę asymilacji homoseksualności poprzez podleganie heteroseksualnym normom życia społecznego, w tym przymusowi zakładania rodziny i życiu w małżeństwie, oraz dążenie do ideałów klasy średniej. Tak pojęta homonormatywność nie oznacza normy alternatywnej osób homoseksualnych – odśrodkowego, subwersywnego modelu życia; oznacza natomiast relację pomiędzy „nadrzędną" heteronormą i wchłoniętą przez nią tożsamością mniejszościową.

Michael Warner, który wprowadził do użytku pojęcie „heteronormatywności", w *Introduction: Fear of a Queer Planet* (1991) pisał, że heteronorma utożsamiona jest ze społeczeństwem jako ogółem, a normatywność jest równa heteronormatywności. Takie myślenie, które – według niego – jest jedną ze znaczących cech współczesnej kultury zachodniej, wytwarza matrycę patrzenia na wszystkie pomniejsze projekty, starając się je „wchłonąć". W ten sposób homonormatywność jest produktem heteroświata, który próbuje zneutralizować odmienność. Na polskim gruncie w podobnym znaczeniu wykorzystała to pojęcie Magda Szcześniak w książce *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (2016), która próbuje prześledzić wytwarzanie się homonormy w naszym kraju.

Szcześniak interesuje się wytwarzaniem w Polsce nowoczesnej kategorii homoseksualizmu, pojmowanego jako tożsamość, od lat dziewięćdziesiątych, a więc w momencie, kiedy transformacja miała zdemokratyzować pejzaż społeczny i tym samym uwidocznić mniejszości. Badaczka patrzy na polskie społeczeństwo z czasów transformacji i początku XXI wieku jako na efekt pomieszania standardów wytworzonych za PRL-u i tych zaczerpniętych z Zachodu. Śledzi konstrukty, które ufundowały obecny system norm w Polsce – z naczelną rolą ideałów klasy średniej. Według Szcześniak w latach dziewięćdziesiątych doszło do wyraźnego rozróżnienia między normami społecznymi sprzed transformacji (PRL-owskimi) i tymi wytworzonymi po niej. Co jednak najistotniejsze, autorka dowodzi, że „transformacja", która dotyczyła kształtowania się reprezentacji homoseksualistów, się nie dopełniła.

Szcześniak uważa, że konflikt rodzący się wewnątrz środowiska homoseksualnych mężczyzn w latach dziewięćdziesiątych polegał na zderzeniu dwóch narracji na temat emancypacji – „cioty i geja" (Szcześniak, 2016, s. 159-277). „Ciota" to przedtransformacyjny homoseksualista, który nie potrzebuje zmiany, jego tożsamość zbudowana jest na inności wobec ogółu społeczeństwa, a jego przyszłość miałaby być ufundowana na odmienności. „Gej" tymczasem to konstrukt zachodni, niepolski, wyemancypowany, znormalizowany, dumnie akceptujący swoją orientację. Autorka przywołuje przykład z *Lubiewa* Michała Witkowskiego (2006), w którym ścierają się tęsknota za starym porządkiem i seksem na „pikietach" oraz chęć adaptowania zachodnich, „ugrzecznionych" wzorców zachowań gejowskich (Szcześniak, 2016, s. 135-137).

Witkowski pokazuje zmarginalizowaną i do pewnego stopnia napiętnowaną społeczność homoseksualistów, wyrażając przy tym tęsknotę za tożsamością

PRL-owskiej „cioty”. Jednak przedstawione w powieści praktyki społecznego funkcjonowania homoseksualistów uważam za wysoce problematyczną reprezentację dla rodzącego się w Polsce na początku XXI wieku ruchu emancypacji homoseksualistów. Przed transformacją homoseksualista mógł funkcjonować w społeczeństwie na dwa sposoby: mógł performować swoją orientację seksualną w ramach praktyk tożsamościowych, a zatem „być ciotą”, albo ukrywać swoją seksualność lub ją wypierać, by funkcjonować zgodnie z heteronormą. Tymczasem Szcześniak dostrzega w powieści wywrotowy, emancypacyjny dla współczesnych „ciot” charakter; próbę wytworzenia osobnego, nieheteronormatywnego sposobu funkcjonowania w społeczeństwie. Miałby to być model „słabego podmiotu”, jak u Jacka (Judith) Halberstama – jednostkowego „bycia” określonego przez subwersywny stosunek do norm, które stanowi podstawę nowej, alternatywnej wersji podmiotowości. Opiera się ona na rozwijanej przez Halberstama „sztuce porażki”[1].

Analizę praktyk homoseksualistów z powieści Witkowskiego w *Normach widzialności* zderza Szcześniak z praktykami ogólnospołecznymi (i politycznymi) w stosunku do osób nieheteronormatywnych, które określa jako „normalizację” – czyli zaakceptowanie „geja” w społeczeństwie. Trzeba nadmienić, że na te same praktyki używa się również terminu „asymilacja” (Basiuk, 2014), który również ja będę stosował wymiennie. W rozdziale *Ciotowskie praktyki oporu* autorka pyta: „czemu więc *Lubiewa* nie czytać jako kroniki praktyk oporu wobec polityki gejowskiej normalizacji; nie wymierania, lecz upartego i niekiedy radosnego trwania, przekształcania starych i tworzenia nowych praktyk nienormatywnych?” (Szcześniak, 2016, s. 261). Po czym dodaje:

> ostrze krytyki Witkowskiego wymierzone jest raczej w samą

> strukturę aspiracji, pragnień i wzorów, w chęć imitacji heteronormatywnego modelu życia polskiej klasy średniej. Narratorce *Lubiewa* przeszkadza bowiem nie tylko styl życia klasy średniej, lecz również jej skłonność do ekspansji oraz wydawania homonormatywnych ocen (Szcześniak, 2016, s. 264).

Szcześniak unaocznia zatem obecny w powieści konflikt ideowy w ramach tej samej mniejszości, konflikt między separacjonizmem i asymilacją jako sposobami budowania własnej podmiotowości w społeczeństwie. Symbolicznym wcieleniem separacjonizmu w Polsce w latach dziewięćdziesiątych jest sytuacja „ciot" z *Lubiewa*, podczas gdy wyrazem normalizacji po 2000 roku według Szczęśniak była akcja społeczna *Niech nas zobaczą*.

Akcja zorganizowana przez Kampanię Przeciw Homofobii, składająca się ze zdjęć autorstwa Karoliny Breguły, określana była przez polskich badaczy, w tym Pawła Leszkowicza i jego partnera Tomka Kitlińskiego (2005) w ich publikacji *Miłość i demokracja*, jako „polskie Stonewall". Opisywali oni tę kampanię społeczną następująco:

> Wspólnie […] zdecydowaliśmy się wziąć udział w kampanii sztuki publicznej, razem z 29 innymi gejowskimi i lesbijskimi parami Polaków. Pierwsze ujawnienie się na taką skalę w całej historii tego kraju. […] Fotografie nieznanych obywateli. Zamiast pomnika była podróżująca wystawa i kilka billboardów w miastach, które wisiały aż… przez tydzień. […] Media oszalały, pojawiły się setki artykułów i komentarzy, ludzie tłumnie przychodzili na wystawy i dyskusje z nimi związane. Po raz pierwszy przestrzeń publiczną wypełniły

> afirmatywne obrazy kochających inaczej […] (Kitliński, Leszkowicz, 2005, s. 7-8).

Wydaje mi się jednak, że zamieszki przy pubie Stonewall w 1969 roku, które są umownym początkiem walki o prawa osób nieheteroseksualnych w Stanach Zjednoczonych, nie mają wiele wspólnego ze zorganizowaniem wystaw sztuki w pięciu miastach w Polsce oraz postawieniem billboardów. Jednak w tej i kilku innych analizach akcji wyłania się na plan pierwszy przełomowość pojawienia się w polskiej przestrzeni publicznej reprezentacji mniejszości seksualnych (Nowak, 2013). Akcja pojawiła się na ulicach miast, zobaczyli ją więc nie tylko odbiorcy sztuki, ale wszyscy przechodnie. „Kampania miała przekonać widzów, że geje i lesbijki to zwykli ludzie i jako tacy posiadają prawo do istnienia w sferze publicznej" (Szcześniak, 2016, s. 248).

Szcześniak przytacza te dwie taktyki budowania podmiotowości gejów – normalizację i separacjonizm, aby opowiedzieć się za subwersywnym podmiotem, analizowanym na przykładzie *Lubiewa*. Nie chcę rozstrzygać, która z nich jest bardziej sprawcza lub adekwatna do sytuacji w Polsce, ponieważ obydwie mogą istnieć równolegle. Obok Michała Witkowskiego z jego skandalami towarzyskimi i ekscentrycznym ubiorem mamy przecież Tomasza Raczka i jego partnera, pisarza Marcina Szczygielskiego, którzy zostali uznani za „najpiękniejszą parę roku" w plebiscycie „Róże Gali". Te dwa skrajne modele wywołują różne reakcje społeczne, ale zarazem mogą funkcjonować równolegle w obiegu publicznym[2]. Obydwie taktyki odnoszą się nie tylko do rozumienia hetero- i homonormy, ale też do praktykowania swojej tożsamości seksualnej, która, w mojej ocenie, dotyczy homoseksualistów najbardziej – odniesienia własnego funkcjonowania do norm płci i społeczeństwa. Posłużę się w tym celu jeszcze jedną refleksją na

temat „normalności”, którą sformułował socjolog Erving Goffman w książce *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* (2005). Autor przygląda się kategoriom „piętna” i „osób napiętnowanych” w opozycji do „normalsów”. I chociaż pierwsze wydanie tej książki opublikowano w 1963 roku, to w kontekście polskim mechanizmy, które zostały przez autora dostrzeżone w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, wciąż pozostają żywe.

Goffmanowskie „piętno” to termin „na określenie atrybutu dotkliwie dyskredytującego, przy czym należy mieć świadomość, że w tym miejscu przydatny jest tak naprawdę język relacji, nie atrybutów” (Goffman, 2005, s. 33). Sama kategoria atrybutu jest ambiwalentna ze względu na możliwość napiętnowania jednego posiadacza i potwierdzanie zwyczajności innego (Goffman, 2005). Do wytłumaczenia tej zależności posłużę się przykładem zaczerpniętym z *Powrotu do Reims* Didiera Eribona (2019). W pewnym momencie literackiego powrotu do własnych robotniczych korzeni francuski filozof, socjolog i zadeklarowany gej opisuje, jak wraz z próbą zmiany statusu społecznego zmieniał się jego język:

> Podobnie musiałem na nowo nauczyć się mówić: zapomnieć o błędnych zwrotach i wymowie, o regionalizmach […], wyzbyć się akcentu z północno-wschodniej Francji i ludowej intonacji, przyswoić sobie bardziej wyszukane słownictwo, budować zręczniejsze gramatyczne sekwencje… słowem stale kontrolować swój język i wymowę (Eribon, 2019, s. 94).

Sposób mówienia może stać się piętnującym atrybutem, jeżeli znajdzie się w niesprzyjającej sytuacji czy kontekście. Odkryta zostaje tutaj nie, w myśl

Austinowskiej teorii aktów mowy, niefortunność wypowiedzi, ale nowa sprawczość robotniczego akcentu w środowisku intelektualistów (Austin, 1993). Na tę ambiwalentną sprawczość piętnowania wpływa natychmiastowa rozpoznawalność lub znikoma zauważalność atrybutu – w przypadku Eribona sposób mówienia, ale także wytwarzająca się tożsamość homoseksualna. Według spostrzeżeń z *Piętna*, dyskryminacja podmiotów to przywilej przede wszystkim „normalsów", jak Goffman określa tych, którzy nie wyłamują się spod ciążącej normy (Goffman, 2005, s. 35). Pojęcie piętna pojawia się wówczas „tam, gdzie wszystkie strony mają jakieś oczekiwania co do tego, że przedstawiciele określonej kategorii powinni nie tylko popierać określoną normę, ale także wcielać ją w życie" (Goffman, 2005, s. 37).

Wydaje mi się, że taki sposób postrzegania cechy czy atrybutu wiele mówi o postrzeganiu homoseksualności w polskiej rzeczywistości i jej stygmatyzacji ze względu na wygląd lub sposób bycia. Atrybutem „gejowskości" może stać się więc sposób mówienia, intonacja, barwa głosu, charakterystyczne kolory ubrań, owo „przegięcie". Zatem wszystko, co może zostać odebrane jako zaprzeczenie heteronormy.

Co więcej, dochodzą tutaj Butlerowskie „interpelacje", które w mediach publicznych czy sytuacjach społecznych są w stosunku do osób nieheteroseksualnych na porządku dziennym. Badaczka spostrzega, że:

> Bycie nazwanym za pomocą jakiegoś słowa nie oznacza po prostu, że ma się przez to utrwaloną tożsamość. Człowiek obrzucony raniącym przezwiskiem zostaje zlekceważony i poniżony. Ale przezwisko wydobywa także inną możliwość: bycie przezwanym otwiera również paradoksalnie pewną możliwość społecznego istnienia, wprowadza w czas i życie języka wykraczające poza

> stojące za przezwiskiem intencje. Zatem raniące wezwanie może wydawać się przygniatające lub paraliżujące adresata, lecz może również wywołać nieoczekiwaną i otwierającą nowe możliwości odpowiedź. Jeśli wezwanie jest interpelacją, to zniewaga wystawia się na ryzyko, że powoła do życia w mowie podmiot, który użyje języka przeciw niej. Kiedy wezwanie jest raniące, realizuje ono swą siłę wobec tego, kogo rani (Butler, 2010, s. 10).

Butler opisuje akt mowy jako ten, który ustanawia podmiot, poprzez stygmatyzację. Obroną przed tymi „raniącymi słowami" jest ich przewartościowanie, co uwidoczniła zmiana znaczenia słowa *queer*: „Zmiana wartościowania wpisanego w słowa takie jak «queer» (pedał) wskazuje, że możliwe jest «odwrócenie» mowy w innej postaci przeciw temu, kto jej użył, że słowa można cytować na przekór ich pierwotnym intencjom i skutecznie odwracać ich skutki" (Butler, 2010, s. 23). Dodatkowo akt interpelacji podlega takiemu samemu ambiwalentnemu odbiorowi, jak to opisywał Goffman. Różnica jest następująca: o ile Goffman rozprawiał się z samym napiętnowaniem, o tyle Butler próbuje przepracować znieważającą moc aktu mowy, żeby nadać mu nową, afirmatywną siłę. Na koniec swoich rozważań we wstępie, badaczka formułuje swój cel tak:

> W *rzeczy* samej, jeśli zależy nam na światach, które pewnego dnia staną się możliwe do pomyślenia, wypowiadanie, czytelne, to otwieranie na to, co wykluczone, i mówienie tego, co niewypowiadane, staje się częścią samej „zniewagi", którą trzeba popełnić, aby poszerzyć obszar językowego przetrwania (Butler, 2010, s. 52).

Wydaje mi się, że sprawczość języka i związane z nim pole uznawalności podmiotu ujawnia się również poza obszarem czysto dyskursywnym, ale przede wszystkim w ucieleśnionych praktykach. A zatem ta strategia byłaby wyrazem homonormy, rozumianej już nie jako wytwór heteroseksualnego świata, ale jako akt wytwarzania nowego sposobu funkcjonowania gejów.

Dlatego w dalszej części artykułu chciałbym zastanowić się nad takimi sposobami wytwarzania performansu gejowskiego, kulturowych praktyk homoseksualistów, które w dzisiejszej Polsce pozwalają przewalczyć dyskryminujące stereotypy „cioty" i „pedała" i skojarzeń związanych z tym terminem w ramach artystycznych przedsięwzięć. Takie przykłady wytwarzania reprezentacji homoseksualistów powstały wokół choroby AIDS i w wielu kręgach kulturowych utorowały drogę nowym narracjom o gejowskiej egzystencji.

Przekroczenie heteronormy

Temat HIV i AIDS nigdy w Polsce nie wybrzmiał z należytą siłą. Momenty, w których mówiło się do tej pory o HIV/AIDS, nie prowadziły do działań dążących do społecznego przepracowania lęku przed wirusem (Iwanczewska, 2020), ale paradoksalnie to na polu pracy z chorobą wytworzone zostały dwie strategie, na podstawie których można opowiedzieć o wyboistej drodze kształtowania się podmiotowości homoseksualistów w Polsce.

Zanim przejdę do analizy przykładów artystycznych, chciałbym wytłumaczyć się z formy HIV/AIDS. W uproszczeniu, HIV (ludzki wirus niedoboru odporności) może wywoływać chorobę AIDS (zespół nabytego niedoboru odporności). Dziś zakażenie wirusem niekoniecznie prowadzi do wywołania choroby. Odpowiednia terapia farmakologiczna umożliwia normalne

funkcjonowanie, a także w niektórych przypadkach pokonanie wirusa. Ma to znaczenie, kiedy pomyślimy o epidemii z końca XX wieku jako o sile, która zmieniła na wiele lat polityczny i społeczny aspekt funkcjonowania homoseksualistów jako dewiantów o niemoralnych praktykach seksualnych. W rzeczywistości „choroba gejów" dotyczyła nie tylko mniejszości seksualnej, ale wszystkich mających kontakt z zakażoną krwią, stygmatyzując narażone na ów kontakt grupy społeczne. Zapis HIV/AIDS podkreśla różnicę pomiędzy osobą zakażoną wirusem HIV (seropozytywną) a chorą na zespół symptomów nazywany w skrócie AIDS, a więc jest także próbą zniesienia stygmatyzującej opinii o „wyroku śmierci" dla osób żyjących z tą przypadłością[3].

W tym kontekście możemy przyjrzeć się przykładom przedstawiania w Polsce homoseksualistów poprzez chorobę AIDS. Chciałbym cofnąć się do 2007 roku, kiedy to w Warszawie odbyła się premiera spektaklu *Anioły w Ameryce* Krzysztofa Warlikowskiego. Krajem rządziła wtedy partia populistyczno-prawicowa, od kilku lat powstawały też ugrupowania aktywistyczne, które próbowały przeprowadzić wciąż niedokonaną emancypację nieheteroseksualnych jednostek[4]. Warlikowski, po wyreżyserowaniu przełomowych dla teatru w Polsce *Oczyszczonych* (2001) na podstawie dramatu Sarah Kane stał się na polskiej scenie prekursorem w tworzeniu reprezentacji podmiotów homoseksualnych. Sięgnięcie przez niego po amerykański dramat o gejach i epidemii HIV/AIDS w Ameryce musiało więc odcisnąć piętno na polskiej kulturze. Widziałem adaptację dramatu Tony'ego Kushnera po raz pierwszy w 2016 roku i nie mogłem przejść obok niej obojętnie. Z tym, że Polska jest tutaj rozpatrywana w domyśle, jako twór, który musi dorosnąć lub dopiero powstać, żeby zidentyfikować się ze światem przedstawionym. Z mojej perspektywy ten moment w historii polskiego teatru sprzed trzynastu lat najwyraźniej pokazał dysonans pomiędzy hetero- i homonormą w konstruowaniu reprezentacji

homoseksualistów, w jakimś stopniu obecny do dzisiaj (do czego jeszcze wrócę).

Warlikowski poprzez spolszczenie języka dramatu, ale nie świata przedstawionego, stworzył spektakl o rzeczywistości, której wychodząc z teatru nie można było – i nie można wciąż – dostrzec w naszych realiach. Akcja dramatu obejmuje wątek prawnika (Roya), który przeżywa na nowo przeszłość w chorobowych halucynacjach i próbuje dokonać przedśmiertnej refleksji nad swoim życiem. Jest to w gruncie rzeczy wątek o przemianie – życia opartego na wykorzystywaniu słabszych, wygrywaniu za wszelką cenę, aż do spotkania z nieuniknioną śmiercią. Wątek pary gejów – Priora i Louisa, z których pierwszy umiera na AIDS, skupia się na powinności, empatii i trosce o drugiego człowieka. W finale partnerzy muszą się rozstać i pogodzić ze śmiercią. Trzeci wątek dotyczy małżeństwa mormonów – Joego i Harper. Kiedy Joe odkrywa swój homoseksualizm, obserwujemy rozpad małżeńskiej relacji. Kushner zaangażował dodatkowo siły metafizyczne w postaci aniołów-przewodników. Udzielają one duchowego wsparcia bohaterom, w zastępstwie innych („ludzkich") podmiotów. Pełnią też funkcje rezonerów. Dramat wieńczy epilog, w którym postaci podejmują refleksję na temat ówczesnego świata, rządów Ronalda Reagana i końca zimnej wojny, z naciskiem na palące problemy Rosji i Bliskiego Wschodu.

Od razu należy zapytać, co wspólnego mają tak odległe, niekoniecznie znane wątki z amerykańskiego życia z Polską. Reżyser nie wpisał atrybutów „polskości" w spektakl, więc jaka była jego sprawczość w rodzimym kontekście kulturowym? Spektakl Warlikowskiego nie mówił o naszym kraju, a o uniwersalnych wartościach społecznych. W znamiennej scenie dramatu Joe (grany przez Macieja Stuhra), odkrywając swoje homoseksualne skłonności, trafia do klubu, w którym spotyka Louisa (granego przez Jacka

Poniedziałka). Jest to któryś z etapów ich splecionych losów, ale wiemy, że Louis odgrywa w życiu Joego rolę przewodnika po homoseksualności – wyzwolonego geja, który pokazuje mu „branżowy" świat. To moment przełomowy dla Joego, który dzwoni do matki i przeprowadza z nią dramatyczną rozmowę telefoniczną. Została ona pokazana jako rozmowa dwóch osób przy stole, patrzących w stronę publiczności. Widzimy tylko głowę mężczyzny wystającą znad stołu, a matka siedzi na krześle obok. W pewnym momencie Joe wykrzykuje słowa, których wcześniej się brzydził: „jestem gejem". Coming out za pomocą zwrotu „jestem gejem" zostaje wielokrotnie wykrzyczany. Ten moment, w którym postać grana przez znanego aktora wykrzykuje wyznanie, niewątpliwie przełamywał społeczną normę – wówczas raczej nie dochodziło do publicznych coming outów (oczywiście inną kwestią pozostaje fakt, że Maciej Stuhr jest publicznie rozpoznawany jako modelowy przykład heteroseksualnego mężczyzny). Po latach widzę, że spektakl Warlikowskiego stwarzał możliwość wypowiedzenia ze sceny, przez aktora, słów, których wstydziła się wymówić większość polskich gejów. Zwłaszcza że wątek Joego tematyzował wyzwolenie spod heteronormy i próbę jej wykorzystania na własnych warunkach. Nie udaje się to jednoznacznie postaci, ale nie powraca ona już do swojego wcześniejszego życia, więc możemy uznać, że zmiana, chociaż nie spektakularna, się dokonała.

Wystawienie tego dramatu w Warszawie, w czasach, gdy wszystko wskazywało na to, że doganiamy Zachód, mogło stać się polem znaczącej reprezentacji dla homoseksualistów z jeszcze innego powodu. Warlikowski pokazał mężczyzn homoseksualnych jako niejednorodny zbiór jednostek w sytuacjach nienormatywnych, a zarazem w sposób niespotykany w Polsce w pierwszej dekadzie XXI wieku[5]. Wątek Roya (prawnika, granego przez Andrzeja Chyrę) stał się obrazem zakłamania heteroświata i wyzwaniem dla

heteronormy. Kiedy u Roya zdiagnozowano AIDS, w rozmowie z lekarką mówi: „Roy Cohn nie jest homoseksualistą. Roy Cohn jest heteroseksualistą, który się zabawia z chłopakami” (Kushner, 2007, s. 71). Jego rozmowy z medyczką i współpracownikami wyrażały zatem obłudę osób o skłonnościach homoseksualnych. Świadczy też o tym kolejna scena, w której Joe przychodzi do Roya na zakrapiane spotkanie. Uczestnikiem imprezy jest także inny wysoko postawiony starszy mężczyzna. Oglądamy zatem rozmowę trzech dobrze sytuowanych mężczyzn o konserwatywnych poglądach, podszytą homofobicznymi, ksenofobicznymi, i rasistowskimi lękami, wiedząc, że dwóch z nich kamufluje w ten sposób swoją homoseksualną tożsamość. W Warszawie, mieście prawników i finansjery, musiało to wybrzmieć szczególnie silnie. Sprawczości tego przedstawienia nie można oczywiście zmierzyć – nie odbył się nagle ogromny festiwal deklaracji znanych osób na temat swojej tożsamości seksualnej. Znaczenie miało raczej samo wypowiedzenie tego, co w rzeczywistości pozateatralnej było przemilczane.

Zestawienie Joego i Roya, ich taktyk przetrwania w heteronormatywnym społeczeństwie, pokazuje niejednorodność i skomplikowanie „homoseksualisty” jako tożsamości i rozszerza wachlarz cech przypisywanych homoseksualistom. Podobnie jak relacja wyzwolonych gejów, Priora (granego przez Tomasza Tyndyka) i Louisa (Jacka Poniedziałka). Na przykładzie tego wątku widzimy bowiem funkcjonowanie homoseksualnego związku, pokazywanego na scenie najczęściej w sytuacjach symultanicznych z małżeństwem Joego i Harper, i obie te relacje krytycznie oświetlają się nawzajem. Chyba nie powstała od tamtego czasu w polskiej sztuce i kulturze popularnej żadna bardziej zniuansowana reprezentacja związku dwóch mężczyzn. Znaczące było też to, że aktorzy, którzy wcielali się w gejowskie postaci, uwierzytelniali je swoją postawą w życiu. Jacek Poniedziałek dokonał coming outu na łamach dziennika „Fakt”, a Tomasz

Tyndyk zrobił to dwa lata po premierze *Aniołów…* w magazynie „Replika”. Fikcja i rzeczywistość złączyły się na scenie.

Wracając do jednego z głównych tematów sztuki, HIV/AIDS, trzeba podkreślić, że był on w tym spektaklu raczej tłem dla pokazania uniwersalistycznej historii o bliskości, trosce i odpowiedzialności za drugiego człowieka. Wątki, które przesądziły o rewolucyjności tego dramatu na gruncie amerykańskim, a także o jego aktualności społecznej i politycznej, w polskim przedstawieniu nie wybrzmiały szczególnie silnie. Ale nie taki był cel przedstawienia. Warlikowski wykorzystał dramat Kushnera po to, by wyjść poza perspektywę amerykańską. Nie obserwujemy już tylko prawników z USA i obyczajowych historii podszytych metafizyką. Myślę, że może tutaj pobrzmiewać jeden z najważniejszych celów teatru: ten spektakl pokazywał widzom hipotetyczną przyszłość, to, jacy moglibyśmy być. I nie chodzi o utożsamienie się z konkretnymi postaciami, ale raczej o płynące z dramatu przesłanie o solidarności i etyce społecznej. Pokazuje to wyraźnie ostatnia scena warszawskich *Aniołów w Ameryce*, która nie przedstawia, jak w dramacie, manifestu politycznego i rozważań na temat jutra z perspektywy zachodniej. Tuż przed pierwszym rzędem widzów, na fotelach, w pełnych kostiumach zasiadły natomiast wszystkie postaci. Między nimi trwa rozmowa o życiu i ich osobistej przyszłości. Roy kłóci się z kimś przez telefon. Joe prosi żonę o wybaczenie. Prior i Louis przekomarzają się i ostatecznie rozstają. Zakończenie w planie fabularnym jest w gruncie rzeczy takie samo jak u Kushnera – uwolnienie widzów od emocji tej opowieści i pozwolenie na spojrzenie na nią z dystansu. Słowa kończące dramat pojawiają się również w spektaklu:

> A teraz do widzenia.

> Jesteście cudowni, wszyscy.
>
> I błogosławię was: Niech Życie Trwa.
>
> Zaczyna się Wielka Praca (Kushner, 2007, s. 369).

Warlikowski bezprecedensowo dał nadzieję na zmianę w społeczeństwie w czasach rządów prawicowej partii.

Wiadomo, że problemy nowojorskich gejów w obliczu epidemii AIDS były (i wciąż pozostają) niedostępne dla polskiego odbiorcy – przez samą odległość tematów, z którymi nasze społeczeństwo się nie mierzy i nie mierzyło. Przemieszane wątki historyczne (jak choćby sprawa Rosenbergów – domniemanych szpiegów komunistycznych w Stanach Zjednoczonych) i społeczne (jak postępująca choroba spowodowana wirusem HIV) mogły służyć uwidocznieniu gejów – w myśl zasady, że społeczeństwo polskie już „dorosło". To, co możliwe na scenie, pokazało rozdźwięk między światem przedstawionym dramatu a rzeczywistością pozateatralną. Mimo takiego dysonansu dostrzegam ówczesną siłę obrazów i zmianę w wytwarzaniu się matrycy przedstawiania homoseksualistów poprzez HIV/AIDS, a tym samym zalążek nowego projektu, który otwiera społeczeństwo polskie na inność. Dzięki *Aniołom w Ameryce* dokonało się przejście: od myślenia o asymilacji i separacjonizmie jako praktykach grupowych oraz „ciotach" Witkowskiego do pokazania różnorodności i niejednoznaczności tożsamości homoseksualisty.

Warlikowski, przenosząc ten dramat do Warszawy, uczynił zatem gest, który mógłby stać się przykładem mobilności kulturowej, którą rozumiem za Stephenem Greenblattem jako sieć połączeń i transportowania idei czy wytworów kultury z jednego kontekstu kulturowego w drugi, gdzie zaczynają

one funkcjonować w nieco innej formie i funkcji (2011, s. 42-46). Gest przeniesienia dzieła na wskroś amerykańskiego w polski kontekst przyczynił się do konfrontacji problemów takich jak homofobia, nienormatywne związki, Inny, z lokalną heteronormą, a zatem sprawdził, czy i jak one rezonują. Warlikowski i Kushner opowiedzieli o tym, co w Polsce się nie wydarzyło, jakie warunki kulturowe nie zostały wytworzone i co pozostaje jeszcze do zrobienia lub przemyślenia na lokalnym gruncie.

Tożsamość postaci homoseksualistów w spektaklach Warlikowskiego opiera się wyłącznie na orientacji seksualnej. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że ma to swoje ograniczenia. Strategia Warlikowskiego polegała na przedstawianiu homoseksualności samej w sobie, a nie jednostkowych tożsamości – w myśl zasady Davida Halperina, że seksualność poprzedza praktyki kulturowe gejów (2012).

Podmiotowość w życiu z Innym

Dlatego chciałbym przejść do innego sposobu opowiadania o homoseksualizmie poprzez doświadczenie życia z wirusem HIV – spektaklu *An Ongoing Song* w reżyserii Szymona Adamczaka (2019). Projekt Adamczaka zrodził się jako spektakl dyplomowy w DAS Theatre w Amsterdamie, a jego holenderska premiera odbyła się 10 września 2019 roku. Miejsce premiery nie jest tu bez znaczenia, ponieważ typ obrazowania wynika z zachodniego myślenia autora i zmian, jakie zaszły w zachodniej Europie w kwestii widzialności społecznej gejów. Bogata sieć połączeń pomiędzy doświadczeniami samego twórcy, jak również materiały przygotowane do projektu pozwalają wejść w podmiotową relację „ja – wirus". Spektakl powstał na bazie zmagań twórcy z chorobą, przez co

pozwala zdiagnozować intymny świat artysty jako człowieka seropozytywnego.

Widzowie wchodzą w przestrzeń sceniczną przez przecięte na pół, łososiowe, bardzo przyjemne w dotyku płótno. Materiał kontrastuje fakturą z ułożonymi na podłodze podniszczonymi deskami. Na scenie, po lewej stronie, znajduje się jeszcze niewielkie laboratorium – ogródek ułożony z opakowań po tabletkach, wazoników, butelek i probówek oraz kwiatów. Na siedzeniach dla widzów leżą ulotki. Można przeczytać na nich „(Nigdy niewysłany) list do kogokolwiek, ale spośród wszystkich mężczyzn, ten list adresowany jest najbardziej do ciebie, właśnie do ciebie”[6], który w późniejszej części spektaklu odegra swoją rolę.

Godzinny performans tworzy dwóch mężczyzn – Szymon Adamczak i Billy Mullaney. *An Ongoing Song* rozpoczyna się od ruchu performerów. Adamczak, który ma oczy zasłonięte lateksową opaską, i Mullaney, jego przewodnik – wykonują etiudę chodzenia po deskach. Adamczak, nie korzystając ze wzroku, wciąż pozbawiany przez partnera gruntu pod nogami, stara się zachować równowagę. Materialność doświadczenia przywołana została tutaj w sposób namacalny – w postaci podłoża z desek, które nie pozwala na pewny krok. Zmagania Adamczaka z materią rozgrywane są także w kontakcie z płótnem, które staje się pułapką, kokonem. Te dwie etiudy, z chodzeniem po desce i wyzwalaniem się ze zwoju materiału, przypominają ponowne narodziny, odnalezienie się w nowej sytuacji. Mullaney występuje w spektaklu w podwójnej roli – jako ciało obce, które atakuje człowieka, ale także jako towarzysz jego drogi. Akrobacje dwóch podobnie ubranych mężczyzn układają się czasem w jedno ciało zmagające się z brakiem równowagi. Nie bez powodu oddany widzom list, odczytywany przez Adamczaka w różnych momentach przedstawienia, tworzy klamrę

dramaturgiczną. Każde z późniejszych działań rozprawia się z postrzeganiem HIV/AIDS w kulturze – „metafory, metafory, metafory" z początkowej części listu materializują się w pierwszej części spektaklu w ruchu i ciele aktorów.

Mullaney i Adamczak prowadzą pomiędzy sobą jeszcze inną grę – nie tylko ciał, ale i słów. Prowadząc rozmowę w konwencji „szybkich randek", zadają sobie kilkakrotnie pytania: „czy wolałbyś być [pojawiają się różne propozycje]? czy nie być zarażonym HIV". Słowa wracają również w liście, którego fragment odczytuje osoba z widowni na prośbę Adamczaka. Potem rozmowa powraca jeszcze w jednym momencie przy „ogródku". Obaj performerzy siadają tu, by wziąć pigułkę. Również widzowie zostają nią poczęstowani; co tworzy efemeryczną wspólnotę.

Rola obserwatorów lub nawet uczestników zostaje tutaj skonceptualizowana –sytuacja stawia widzów w pozycji patrzących na zmagania artysty, ale i ich doświadczających. Spektakl, jak już wiemy, przedstawia drogę Adamczaka w radzeniu sobie z własną seropozytywnością. Dostajemy się do jego świata, jesteśmy zaproszeni do uczestnictwa w historii, która już się w jakimś stopniu dokonała. Przecież list jest datowany na dziewiątego października 2017 roku. Wtedy mnie, widza, przy tym nie było, ale czy to oznacza, że performatywna siła znaczeń przenoszona przez sceniczną obecność aktora doświadczonego chorobą mnie nie dotyczy? Czy w takim przypadku nie jest to empatyczne wyzwanie, a nie tylko przedstawienie sytuacji, od której mogę się zdystansować? Adamczak, publicznie przedstawiając swoje doświadczenie pracy i życia z wirusem HIV, uzmysławia widzom szereg międzyludzkich, bazowych zjawisk – potrzebę tolerancji, pomocy czy współobecności. Najbardziej ujęło mnie niewypowiedziane przed spektaklem, ale zaaranżowane zaproszenie odbiorcy do rozmowy po wydarzeniu. Adamczak nie deklaruje przecież wprost w trakcie spektaklu, że jest

zakażony wirusem. Dowiedziałem się o tym dopiero w rozmowie po spektaklu, która otworzyła widzów na zupełnie inny, bardziej osobisty i jednostkowy poziom artystycznego przetwarzania własnych doświadczeń. To, co odróżnia *An Ongoing Song* od *Aniołów w Ameryce*, to, paradoksalnie, brak uniwersalizacji doświadczenia, które u Warlikowskiego było tak znaczące. Adamczak pokazuje nam siebie, a odbiorca sam musi zdefiniować swoją relację z seropozytywnym człowiekiem.

Spektakl uruchamia jeszcze jeden poziom materialności doświadczenia, w którym najważniejsze staje się już nie samo ciało w kontekście wirusa, ale materialne ciała występujące na scenie. Pomiędzy Adamczakiem i Mullaneyem przez całe przedstawienie tworzy się niedające się łatwo opisać napięcie. Z jednej strony to homoerotyczne pożądanie, a z drugiej same ruchowo-akrobatyczne zmagania ciał. Pod koniec spektaklu kostiumy obydwu performerów zostały połączone klamrami, a tym samym dwa ciała ludzkie połączone w jedno z wirusem. Przywołany przeze mnie list pozwala jednocześnie domyślać się, jak doszło do zarażenia:

> Może mogę sobie ciebie przypomnieć, ze szczegółami. Może mogę spróbować sobie ciebie przypomnieć, na próżno. Może mogę znać twoje imię. Niech zostanie zapomniane. Imię mężczyzny. I prezent, który mi zostawił. Moglibyśmy zaśpiewać piosenkę o nieznajomych kochankach. Śpiewaj ze mną, w końcu nie pamiętasz mojego imienia (mam nadzieję). O mrocznych czasach, w których się spotkaliśmy. O głupiej ufności, którą niegdyś w sobie nosiłem. Nic na to nie poradzimy, więc czemu o tym nie zaśpiewać. Niekończąca się pieśń o tobie i o mnie. Na zawsze niewidoczna więź (Adamczak, 2019).

Susan Sontag pisała, że „zarażenie się AIDS drogą kontaktów seksualnych, uważane przez większość osób za nieszczęście, które chory sam na siebie sprowadził, osądzane jest surowiej niż inne sposoby zakażenia – głównie dlatego, że AIDS ma być wynikiem nie tylko nadmiernej swobody seksualnej, lecz również perwersji" (2016, s. 107). Jednak spektakl rozprawia się również z tym ujęciem. Intymna obecność dwóch męskich ciał nie pozwala myśleć o ich związku w kategoriach winy, ponieważ nie ma tutaj ofiary. Jest za to człowiek, który radzi sobie „jakoś" w nowej, jakkolwiek trudnej, sytuacji.

To przestawienie wciela zatem moją tezę, że odejście od binarności „cioty" i „geja", a tym samym od Goffmanowskiego piętna, pozwala skupić się na czymś innym. Może na afekcie lub empatii, a może tylko na trosce o drugiego człowieka? Jakkolwiek by to ująć, nie bez znaczenia jest to, że spektakl powstał w społeczeństwie, w którym nieheteronormatywne pożądanie straciło widzialność, a pojawiły się inne obrazy dotyczące człowieka, a nie jego seksualnej odmienności. To także sprawia, że projekt w Polsce trafił do grupy widzów „uświadomionych", a jego sprawczość na większą skalę nie jest możliwa. Nie uważam nawet, że taki był cel Adamczaka. Jednak popularyzatorska siła użytej tutaj strategii mogłaby odnieść pożądany efekt zmiany wyobrażenia społeczeństwa – i na temat HIV/AIDS, i na temat homoseksualizmu, które w kontekście polskim w odbiorze spektaklu zostały dla mnie połączone.

An Ongoing Song (Trwająca piosenka), z którą artysta będzie musiał żyć, pokazuje możliwość przekroczenia społecznych lęków, o których traktuje chyba najsłynniejszy, przywołany już tekst o HIV/AIDS – *AIDS i jego metafory* Susan Sontag. W spektaklu Adamczaka, podobnie jak w analizie Sontag, nie obserwujemy zmagań jednostki ze społeczeństwem. Podmiot nie stwarza się

tu wobec społeczeństwa. Raczej się ustanawia w trakcie pracy ze sobą i własnym ciałem. Jak to określił Adamczak w rozmowie po spektaklu: „Jeżeli nauczę się pracować z deskami, dojdę do sposobu pracy z wirusem”. Chodzi więc o pracę nie tylko na poziomie metafor, strachu i afektów, ale przede wszystkim o wytwarzanie nowej perspektywy i samoakceptacji. Dopełnieniem tej pracy była na pewno instalacja na wystawie *Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK* pokazywanej w Poznaniu pod koniec 2019 roku. I chociaż nie mam tu wystarczająco wiele miejsca, żeby przybliżyć sposób przedstawiania choroby i homoseksualizmu na tej wystawie, to samo pojawienie się na niej pracy Adamczaka wydaje mi się znamienne[7].

Na wystawie, poza przeniesieniem scenografii z opisywanego przeze mnie spektaklu, wyświetlono kilkuminutowy filmik *Sugar for the Pill* (2017), w którym Adamczak po raz pierwszy zażywa lek antyretrowirusowy. Mężczyzna pokazuje do kamery, jak otwiera opakowanie z lekami, zjada ciasteczko (tytułową „słodkość”). Na stoliku leżą dokumenty medyczne, pudełko z ciastkami oraz dwa kieliszki z kolorowym, najpewniej alkoholowym, płynem. Filmik kończy się słodko-gorzkim toastem z operatorem kamery – „To life!” (za życie). Tej atmosfery smutku, rozchwiania i strachu nie widać już tak wyraźnie w spektaklu. Tam mam poczucie, że to widzowie byli ustawieni w pozycji operatora kamery i wychylali kieliszek za zdrowie pogodzonego z chorobą Adamczaka.

Poza binarnymi opozycjami

Dwa omawiane przeze mnie wyżej przykłady stwarzają okazję do konkurencyjnego sposobu konstruowania tożsamości jednostki homoseksualnej, gdzie sama tożsamość seksualna nie odgrywa decydującej

roli. Najważniejsze staje się etyczne podejście do jednostki – człowieka, zamiast typowego „geja”. Podmiotowość pojawia się zatem wtedy, gdy przeniesiemy perspektywę patrzenia z homoseksualności zderzonej z (hetero)normatywnością na sam sposób funkcjonowania jednostki – bez nadrzędnego pytania o tożsamość seksualną. Dostrzegam zatem naglącą potrzebę wypracowania nowej koncepcji homonormy, na którą nie składałoby się zaprzeczenie heteronormy, a własne, osobiste doświadczenia twórców. Dzięki temu uda nam się odrzucić myślenie o odpryskach normatywności, nawet w tak banalnych przejawach, jak kult ciała, młodości, konsumpcji, gdyż cechy te nie są dla jednostki konstytutywne. Najważniejsze stają się strategie czy taktyki życia[8].

U swoich podstaw *An Ongoing Song* pozwala dostrzec szansę wyjścia poza twarde tożsamościowe kategorie, by stać się próbą subwersji lub ominięcia normy w ramach indywidualnego doświadczenia, a zatem wytworzyć nowy podmiot epistemiczny.

Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej *Performans gejowski ostatniego dziesięciolecia w Polsce. Od przedmiotu przedstawień do podmiotu poznawczego* (2020) napisanej pod kierunkiem prof. UJ dr hab. Ewy Bal i obronionej w roku akademickim 2019/2020.

Autor/ka

Radosław Pindor (radek.pindor@gmail.com) – absolwent performatyki przedstawień na Uniwersytecie Jagiellońskim. Numer ORCID: 0000-0002-6389-107X.

Przypisy

1. O „słabej teorii” oraz „sztuce porażki” w wytwarzaniu się „queerowego” podmiotu można przeczytać w: Halberstam, 2018.
2. Więcej o możliwości wystąpienia gejów jako wyjątków w ogólnym, normatywnym obiegu medialnym można znaleźć w: Nowak, 2013.
3. Jedną z propozycji podejmujących problematykę HIV/AIDS, a które w mojej opinii wciąż pozostają niezwykle aktualne, jest esej Susan Sontag, 2016.
4. Najprężniej działającymi ugrupowaniami z tamtych czasów, które przetrwały do dzisiaj, są Kampania Przeciw Homofobii oraz Lambda Warszawa.
5. Dwa lata przed premierą opisywanego spektaklu miała miejsce wystawa Karola Radziszewskiego *Pedały*, która również zmieniła sposób tworzenia narracji o gejach w Polsce.
6. Spektakl, w którym uczestniczyłem, odbył się 20 października 2019 roku w sali teatralnej Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie.
7. Wystawa w sposób dokumentacyjny przybliżyła kilka punktów z przeszłości na mapie Polski, w którym znalazły się tematy HIV/AIDS oraz raka. Więcej można przeczytać na przykład w recenzji: Urbaniak, 2019.
8. Do takich przykładów należy także spektakl Piotra Trojana *Grind/r* (TR Warszawa, 2015). Punkt wyjścia tego twórcy był bardzo podobny do perspektywy Szymona Adamczaka – osobiste doświadczenia i próba ich zrozumienia. Problem pojawił się jednak w samym sposobie przedstawiania seksualnych poszukiwań gejów. Trojan próbował stworzyć narrację społeczności, mniejszości na podstawie własnych doświadczeń seksualnych, co doprowadziło go do wielu uproszczeń. Dodatkowo, w pominiętych przeze mnie innych przedstawieniach można dodać tematy klasowości i prekarności, które jeszcze bardziej problematyzują pole reprezentacji gejów w Polsce. Spektakl Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *Tęczowa trybuna 2012* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2011) poruszał w dużym stopniu właśnie problem relacji prekarycznych „kiboli” i gejów, potraktowany jako bazę do opowieści o ówczesnej Polsce. Jednak jego strategie przedstawieniowe, z dzisiejszej perspektywy, nie wydają mi się rozwijające dla koncepcji nowego rozumienia homonormatywności, służą bowiem raczej potwierdzaniu denuncjującej pozycji heteroświata.

Bibliografia

Adamczak, Szymon, *(Nigdy niewysłany) list do kogokolwiek, ale spośród wszystkich mężczyzn, ten list adresowany jest najbardziej do ciebie, właśnie do ciebie*, archiwum prywatne artysty, 2019.

Austin, John Langshaw, *Jak działać słowami?*, [w:] *Mówienie i poznawanie*, tłum. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

Basiuk, Tomasz, *Coming-out*, [w:] *Encyklopedia gender*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 82-84.

Bednarek, Joanna, *Queer jako krytyka społeczna*, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2014, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0132_bednarek_queer_krytyka_spoleczna.pdf [dostęp: 15 XI 2020].

Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge, New York, London 2004.

Butler, Judith, *Uwikłani w płeć*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Butler, Judith, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*¸ tłum. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Duggan, Lisa, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Beacon Press, Boston 2003.

Eribon, Didier, *Powrót do Reims*, tłum. M. Ochab, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2019.

Goffman, Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Greenblatt, Stephen, *Manifest badań nad mobilnością kulturową*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia" 2011 nr 106.

Greenblatt, Stephen, *Mobilność kulturowa: wprowadzenie*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia" 2011 nr 106.

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Halperin, David, *Jak uprawiać historię męskiego homoseksualizmu?*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Iwanczewska, Łucja, *Kontakt z AIDS. Polski montaż kulturowy*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 2020 nr 2.

Kitliński, Tomasz, Leszkowicz, Paweł, *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2005.

Kushner, Tony, *Anioły w Ameryce*, tłum. J. Poniedziałek, TR Warszawa, Warszawa 2007, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/60351/anioly_w_ameryce_teatr_rozmaitosci_warszawa_2007.pdf [dostęp: 15 XI 2020].

Nowak, Samuel, *Seksualny kapitał. Wyobrażone wspólnoty smaku i medialne tożsamości polskich gejów*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013.

Sontag, Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016.

Warner, Michael, *Introduction: Fear of a Queer Planet*, „Social Text" 1991 nr 29, https://sgrattan361.qwriting.qc.cuny.edu/files/2010/09/warnerfearofaqueer.pdf [dostęp: 15 XI 2020].

Witkowski, Michał, *Lubiewo*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006.

Urbaniak, Mike, *Choroba jako praktyka artystyczna*, „Vogue.pl", 12 XI 2019, https://www.vogue.pl/a/choroba-jako-zrodlo-sztuki [dostęp: 15 XI 2020].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/poza-homo-i-heteronorma*