



KATARZYNA TRZECIAK*
Uniwersytet Jagielloński

Kto mówi? Queerowanie autobiograficzności u Eve Kosofsky Sedgwick

Streszczenie

Tekst prezentuje związek pomiędzy pojęciem „queer” a pierwszoosobową opowieścią u Eve Kosofsky Sedgwick. Wychodząc od rozumienia queer jako ruchu w poprzek, zwróconego w stronę wielości, staram się pokazać, czym jest queerowa autobiografia (na przykładzie *A Dialogue on Love*, 1997), a także umieścić ją w kontekście przeobrażeń teoretycznych w myśli Sedgwick, ze szczególnym uwzględnieniem odejścia od krytyki podejrzeń (paranoicznej) w stronę teorii lektury reparacyjnej – wspólnotowej i afirmatywnej. Analogicznie pokazuję, że stawką jest nie tylko lektura, ale również fundamentalne przeobrażenie projektu pisarskiego.

Słowa kluczowe

queer studies, psychoanaliza, hermeneutyka podejrzeń, autobiografia, wspólnota

„Interesuje mnie – mówiła w rozmowie z 1992 roku Eve Kosofsky Sedgwick – jak można byłoby programowo odmówić usunięcia tego, co osobiste – królującej w autobiografii pierwszej osoby i przeorganizować te elementy, umieszczając je w nieoczekiwanych związkach z teorią i procesem pisania”¹. Rok później, w 1993, badaczka opublikowała zbiór szkiców

* Kontakt z autorką: katarzyna.trzeciak@uj.edu.pl

¹ „A Talk with Eve Kosofsky Sedgwick” (interview with Sarah Chinn, Mario DiGangi and Patrick Horrigan), *Pre/Text* 3/4 (1992): 84.

Tendencies, unaoczniających te różnorodne związki, dla których ogniskiem stało się pojęcie „queer” (to była pierwsza publikacja Sedgwick formułująca metodologię queer), a samo sformułowanie brzmiało następująco:

użycie terminu queer w pierwszej osobie zawsze będzie niosło ze sobą inne znaczenie niż wykorzystanie tego słowa do opisu innej osoby. Słowa „gej” i „lesbijką” nadal złudnie wydają się obiektywnymi kategoriami empirycznymi. Słowo queer o wiele radykalniej i wyraźniej zależy od osobiście podejmowanych, performatywnych aktów eksperymentalnej autopercepcji i przynależności. Być może warto postawić następującą hipotezę – sugeruje dalej Sedgwick – fakt, że queer ma znaczenie tylko o tyle, o ile jest wypowiedziane w pierwszej osobie. Wtedy niesie za sobą istotne konsekwencje. [...] jedyne, co jest potrzebne, by określenie queer stało się prawdziwym, to pragnienie użycia go w pierwszej osobie².

Słowo „queer” oznaczało dla Sedgwick momentalność, ruch i funkcjonowanie w poprzek, przeciwko ustalonym kategoriom tożsamościowym. Stawką tego „bycia w poprzek”³ była również próba ocalenia samego terminu „queer” przed znaczeniowym przyszpileniem, wyjaśnieniem i w konsekwencji – wytraceniem jego potencjału. W jaki sposób jednakże połączyć postulat nieuchwytności i niestabilności pojęcia z pierwszoosobowym głosem, który przecież narzuca określoną i rozpoznawalną perspektywę? Jakie „nieoczekiwane związki” można nawiązać poprzez włączenie autobiograficzności do akademickiego dyskursu badawczego? Dla moich rozważań szczególnie istotne będzie również jeszcze jedno, na razie niewynikające bezpośrednio z powyższych fragmentów, pytanie o wewnętrzne przeobrażenia w ramach przyjętego związku między autobiograficznością a terminem „queer”.

Podejrzliwa teoria osobista

Z deklaracji o tożsamości queerowego myślenia i badania z pierwszoosobowym głosem zrodził się szczególnie projekt Sedgwick, określany jako uprawianie teorii akademickiej w pierwszej osobie czy też po prostu – jak nazywa go Magda Szcześniak – „teoria osobista”, której zasadą jest wytwarzanie efektu bliskości, budowanego poprzez gromadzenie w książkach wielu szczegółów, traktowanych jako te, które przypisać by należało sferze tzw. prywatności. Z lektur dowiadujemy się, że Sedgwick była gruba, że miała raka piersi, że żyła z mężem,

² Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies* (Durham: Duke University Press, 1993), cyt. za: Magda Szcześniak, „Tkliwe relacje, perwersyjne lektury. Wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky Sedgwick”, *Didaskalia* 129 (2015): 16.

³ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, viii. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie.

a jednocześnie utrzymywała wiele nieheteronormatywnych relacji czy też że została budystką⁴. Wszystkie te informacje i osobiste opowieści, jak sugerowała Szczęśniak, nie mają pełnić funkcji intelektualnego rozbiegu lub ścieżki podprowadzającej w bloki wyścigu, gdzie na mecie czeka prawdziwa teoria, ale same stają się „momentami teoretycznymi”, miejscami działania teorii⁵.

W zbiorze *Tendencies*, którego szkice nieustannie podtrzymują obecność pojęcia queer jako ruchu, motywu, zwrotu, przebiegającego w poprzek ustalonych kategorii, Sedgwick przyznawała, że „byłoby to okaleczające, gdyby w dyskursie akademickim nie dopuścić formy gramatycznej, będącej miejscem tak gęstych i widocznych efektów wiedzy, historii; przestrzenią występowania odrazy, poczucia władzy i przyjemności”⁶. Pierwszoosobowa forma gramatyczna, jako zwornik i zarazem narzędzie wiwisekcji teorii, była tu konsekwencją przyjęcia niektórych założeń epistemologii feministycznej (szczególnie badań nad wiedzą usytuowaną czy interseksjonalnością), eksponujących zależności produkowanej wiedzy od pozycji tożsamościowej badacza i badaczki.

Te założenia w połączeniu ze zrównaniem wiedzy i władzy Foucaulta owocowały w książkach Sedgwick ukonstytuowaniem perspektywy „ja” heurystycznego: krytycznego, poszukującego i demaskatorskiego, zrównującego podmiot i przedmiot badań w geście tropienia seksualnych oznak inności wypartych z kanonu zachodniej literatury: „Być może warto byłoby powiedzieć, że moja pierwsza osoba nie reprezentuje tu ani doświadczenia prostego, schlebającego sobie «ja» z jednej strony, ani z drugiej – dyspersyjnego, postmodernistycznego postindywiduum [...]. Nie, to «ja» jest heurystyczne; może nawet potężne”⁷.

Takie demaskatorsko nastawione „ja”, obecne w książkach *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) czy w *Epistemology of the Closet* (1990), miało przeprowadzać dekonstrukcję binarnych ujęć tożsamości seksualnych i otworzyć je na wielość równoległe istniejących modeli. Na tym etapie, jak wskazywał Jason Edwards, kluczową inspiracją dla autobiograficznych wątków w pisarstwie akademickim Sedgwick była psychoanaliza⁸, której narzędzia kształtowały dyskurs badawczy autorki *Touching Feeling* i przejawiały się na przykład w założeniach esejów z tomu *Tendencies*:

⁴ Szczęśniak, „Tkliwe relacje, perwersyjne lektury”: 15.

⁵ Tamże.

⁶ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, ix.

⁷ Tamże.

⁸ Edwards wskazuje na trzy główne źródła pierwszoosobowej teorii, oprócz psychoanalizy we wczesnych pracach podaje również feminizm z jego rozpoznaniem, że „prywatne jest polityczne” oraz najwcześniejsze, studenckie doświadczenia lat 60. na Uniwersytecie Cornella i inspiracje postawą Allana Blooma, postulującego odwagę czytania emocjonalnego i ujawniającego pozycję tego, kto czyta – Jason Edwards, *Eve Kosofsky Sedgwick* (London, New York: Routledge, 2009), 122.

To eseje pisane w różnych trybach, ale kilka z nich ma szczególnie eksperymentalne ambicje. Chciałam podjąć, ale również tam, gdzie to możliwe odsłonić i przeobrazić energię tych form pisania, które były dla mnie ważne: narrację autobiograficzną, performans, *atrocity story* (co można przełożyć jako: „historię o zbrodni”), polemikę, poetycki esej, nekrolog⁹.

Kluczowym słowem jest dla mnie w tym fragmencie określenie działania pisarskiego jako „odsłaniania” form, a zatem demaskowania ich formalności, konwencjonalności, by w konsekwencji napełnić je nowymi znaczeniami i umieścić w nowych konfiguracjach. Heurystycznie nastawione „ja” eseistki rozprasza się w różnych gatunkach, naruszając swoją i ich spójność, by odkryć pod powierzchnią oczywistości nowe układy i sposoby wyrażania. Wszystkie te czynności „odsłaniania” i „odkrywania” zostają przypisane również queerowości jako właściwości zebranych w *Tendencies* esejów: „To są eseje queerowe. Ich podejście jest ukierunkowane nie na ponowne potwierdzenie samooczywistości i naturalności heteroseksualnego pożądania, ale na uczynienie tych monolitycznych konstrukcji ponownie dostępnymi do analizy i przesłuchania”¹⁰. I tu znów Sedgwick ujawnia stawkę swojej pierwszoosobowej opowieści, którą jest rozbitcie homogenicznych konstrukcji i ich krytyczna wiwisekcja – „przesłuchanie”, które implikuje gest wydobywania na powierzchnię, ujawnienia skrywanych nieoczywistości. Eseje Sedgwick pełne są tej demaskatorskiej retoryki, jak wcześniej demaskatorskie były lektury kanonu prozy, przeprowadzane w celu rozszyfrowania tekstowych symptomów inności. Lektura symptomatologiczna przyniosła więc konstrukcję eseistycznego „ja” nastawionego podejrzliwie wobec wszelkich totalizacji, znaturalizowanych tożsamości i homogenicznych konstrukcji. Symptomatologia, jak wskazywał Jacques Rancière, tak charakterystyczna dla myśli podejrzliwej, to poszukiwanie tego, co ukryte pod powierzchnią pozorów. Poszukiwanie, które utrwała hierarchie w relacji panowania, „ustanawia podział na tych, którzy potrafią przejrzeć grę pozorów i tych, którzy jej ulegają”¹¹. A zatem autobiograficzne „ja” Sedgwick, demaskatorskie i ujawniające, staje się zarazem „ja” panującym, to ono bowiem zdolne jest przenikać pozory i wydobywać na jaw to, co ukryte.

Wspominane wcześniej za Magdą Szczęśniak „momenty teoretyczne” to dla Sedgwick na początku lat dziewięćdziesiątych szczególnie jeden moment – diagnoza raka piersi i jej konsekwencje – chirurgia, chemioterapia, depresja. Sedgwick wyznawała, że choroba była

⁹ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, ix.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Jerzy Franczak, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2017), 13.

dla niej doświadczeniem dekonstrukcji stosowanej, rak bowiem nie tylko uderzał i kwestionował opozycje strukturyzujące podmiotowość (część i całość, bezpieczeństwo i zagrożenie, strach i nadzieja, przeszłość i przyszłość, natura i technologia), ale przede wszystkim stał się figurą rozumienia performatywnej retoryki tak oficjalnych, jak i populistycznych ideologii wspólnotowości. W eseju *Queer and Now z Tendencies* autorka pisała o raku jako narzędziu krytycznego demontażu tożsamości w wariacie homogenicznej konstrukcji, choroba rozbija bowiem reprezentacje płci, ciała i seksualności, sprawiając, że nie mogą być one już dłużej uznawane za zgodne i harmonijne¹². W innym, najgłośniejszym chyba tekście z tego tomu, *White Glasses*, Sedgwick wspominała uczestnictwo w spotkaniach grup wsparcia, podczas których słuchała o odpowiednich ćwiczeniach, makijażu, perukach i protezach, dzięki którym kobiety mogą czuć się tak kobiece jak nigdy wcześniej. „Wtedy – wyznaje – rozpoznałam, że naszą funkcją było podtrzymywanie heteroseksualnego spektaklu, w którym tak podmioty, jak i przedmioty spojrzenia miały odrzucić swoją śmiertelność”¹³.

Autobiograficzność i pierwszoosobowa narracja nie służyły Sedgwick naturalizowaniu tożsamości, które po prostu zastąpią zobiektywizowaną perspektywę świadectwami przeżyć, by podnieść wiarygodność badaczki¹⁴. Autorka sprzeciwiała się przekonaniom, że tylko geje i lesbijki mogą tworzyć wiarygodną wiedzę o homoseksualnych podmiotach, przy tym jednak sama zauważała, że jej perspektywa stawała się pozycją paranoiczną, którą tworzy heurystyczne, zafiksowane na demaskacji „ja”, i jego główna metoda – krytyka podejrzeń.

W swoich pierwszych książkach Sedgwick kwestionowała zasadność wspierania teorii na autorytecie pierwszoosobowego doświadczenia, poręczającego prawdę i wiarygodność badawczą. Czyli dążyła do przekroczenia horyzontu, w ramach którego łączono automatycznie tożsamość badacza i badaczki z seksualnością jako przedmiotem badań, a które to utożsamienie miało zdaniem niektórych kluczową właściwość w studiach gejowsko-lesbijskich¹⁵.

¹² Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, 12.

¹³ Tamże, 258. Esej ten jest swoistym nekrologiem-wspomnieniem zmarłego na AIDS Michaela Lyncha, pisany jest jednakże z perspektywy jego życia, a śmiertelnego zagrożenia życia samej Sedgwick, zdiagnozowanej chwilę wcześniej i dotkniętej doświadczeniem zbliżającej się śmierci.

¹⁴ Jak sugerowała Linde Alcott w tekście *The Problems of Speaking for Others*, postulat konieczności włączenia pozycji własnej wiedzy i głosu, zgodnie z myśleniem o wiedzy usytuowanej, doprowadzał niekiedy do wiary, że tylko opresjonowani i opresjonowane mogą skutecznie i przekonująco stawać we własnej obronie. Zob. Adale Shollock, „Queer Theory in the First Person Academic Autobiography and the Authoritative Contingencies of Visibility”, *Cultural Critique* 66 (2007): 139.

¹⁵ Tamże: 133. Shollock powołuje się przede wszystkim na wpływowy tekst Reiny Lewis *The Death of the Author and the Resurrection of the Dyke*, w którym autorka wyjaśniała, że w badaniach lesbijskich nie można uniknąć wpisywania autorki w tekst krytyczny, zakłada się bowiem, że pisząca badaczka musi być lesbijką, a zatem dochodzi do utożsamienia krytycznej pozycji autorki z przedmiotem tej krytyki.

Jednak eksponowane przez Sedgwick rozluźnienie, swoiste rozszczelnienie teorii poprzez wpuśczenie w nią heterogenicznych elementów queerowej autobiografii (w przypadku Sedgwick złożonej i problematyzującej sam konstrukt seksualności) okazało się mieć swój rewers w postaci tropienia i katalogowania wypartej nieheteronormatywności. A zatem okopywania swojego „ja” na centralnej pozycji autorytetu, który wskaże pozory w miejsce naiwnie aprobowanej prawdy reprezentacji.

Lektura jako narzędzie wspólnoty

W przełomowym dla swojej metody szkicu *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorcyjne albo: masz paranoję i myślisz, że ten tekst jest o tobie* (1995) Sedgwick wprost nazwała tę dotychczas tu charakteryzowaną postawę działaniem paranoicznym, opartym na obsesji poszukiwania ukrytych znaczeń i wypartych z kanonu tropów homoseksualności, tkwiących – jak przekonywała – w samym centrum literackiej klasyki w postaci możliwych do zdiagnozowania symptomów. Związek paranoi z teorią queer krystalizował się stopniowo od lat osiemdziesiątych jako narzędzie antyhomofoiczne. „W jaki sposób zatem tak szybko przeistoczyła się w ogólnie akceptowaną metodologię? By wytłumaczyć to przejście – dziś jaskrawo widoczne, lecz wtedy wyglądające na najbardziej naturalny krok na świecie – zajął do własnych tekstów oraz pism innych krytyków z lat 80.”¹⁶. Wykonując zwrot w stronę własnego pisarstwa i podając je jako przykład paranoicznej tendencji badawczej, Sedgwick sama więc zaliczyła siebie w poczet czytelniczek podejrzliwych, którymi określała badaczy i badaczki seksualności. Ci bowiem wertują teksty w poszukiwaniu momentów zdradzających prawdziwą tożsamość. Czytanie paranoiczne pokłada nadzieję w sile ujawnienia, jest pragnieniem widowiskowego odsłonięcia stabilnej tożsamości, ukrytej pod warstwą fałszywej ideologii. Aktywność krytyczna została tu utożsamiona z demistyfikacją i unaocznieniem przez wydobycie na wierzch, co z kolei eliminowało postawę projektowania nowych relacji i interpretacji¹⁷. Eliminowało wspólnotowość, gdyż domeną paranoi jest autorytet deszyfrującego symptomy.

Zamiast lekturowej i pisarskiej paranoi, niwelującej obietnicę emancypacji, Sedgwick woli (a wolę tę inicjuje omawiamy esej) koncentrować się na strategii reparacji, czyli wypracowywaniu form współżycia, opartych na poczuciu wspólnej tożsamości, ale i przekonaniu o niemożliwym do zredukowania, indywidualnym doświadczeniu, które nie daje się sprowadzić do gotowych, grupowych form. W miejsce przewidywalności reparatorcyjna lektura podsuwa gotowość na przyjęcie niespodzianek i nieplanowanych przeobrażeń, tylko wtedy

¹⁶ Eve Kosofsky Sedgwick, „Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorcyjne albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie”, tłum. M. Szcześniak, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* 5 (2014): 5.

¹⁷ Szcześniak, „Tkliwe relacje, perwersyjne lektury”: 19.

bowiem „Możliwość wyobrażenia sobie przyszłości różniącej się od terażniejszości powoduje dopuszczenie do siebie niezwykle bolesnej, ale i pocieszającej oraz etycznie ważkiej wizji przeszłości, która mogła potoczyć się zupełnie inaczej, niż się potoczyła”¹⁸. Zamiast opartej na hierarchii, która w dialektyce powierzchni i głębi dowartościowuje to, co ukryte, traktując powierzchnię jako zbiór symptomów, Sedgwick proponuje więc lekturę wychodzącą od impulsu reparatornego, motywowanego pragnieniem przyrostu i nawarstwiania tego, co powierzchniowe i rozmieszczone w układach horyzontalnych.

Projekt lektury reparatornej Sedgwick wiąże z sytuacją ludzi, swoich bliskich i znajomych, wykluczonych z linearnych, rodzinnych opowieści, opartych na budowaniu własnej identyfikacji na podstawie wzorców pokoleniowych. Ten model, przekonuje Sedgwick, kruszy się jednak „w życiu ludzi poddawanych rasistowskiej przemocy, ludzi pozbawionych opieki zdrowotnej, ludzi pracujących w niebezpiecznych sektorach przemysłu oraz w życiu wielu innych ludzi, w tym w życiu moim i moich przyjaciół”¹⁹. Z tego osobistego odniesienia badaczka wyprowadza więc inny projekt queerowej lektury, ale wydaje się, że tym samym proponuje inne możliwości pisania siebie, a w konsekwencji umożliwia zmianę w myśleniu o tak istotnej dla niej pierwszoosobowej opowieści i przejawiającej się w niej autobiografii.

„Przepuszczalne my!”

Szczególnym przykładem osłabienia wertykalnych układów, opartych na dialektyce powierzchni i głębi, na rzecz rozkładów horyzontalnych jest autobiograficzny, rozbudowany esej *A Dialogue on Love* (1999), będący tylko do pewnego stopnia zapisem terapii, którą Sedgwick odbywała po chorobie i w związku z depresją. *Dialog o miłości* nie wydaje się na pierwszy rzut oka najbardziej adekwatnym tytułem dla terapeutycznego dziennika, szybko jednak okazuje się, że dla takiego dziennika nie można byłoby wyobrazić sobie trafniejszego.

Esej ten nie jest konwencjonalnym, linearnie rozwijającym się zapisem choroby, jak choćby wcześniejsze *Cancer Journals* Audre Lorde czy *Autobiography of Face* Lucy Grealey²⁰. Dla Sedgwick choroba jest raczej pretekstem, okazją do interwencji w pole badań queerowych. Stawką nie jest więc zapewnienie sobie bezpośredniego dostępu do doświadczenia terapeutycznego, ale raczej zbadanie warunków, w jakich możliwy jest tak zapis, jak i wejście w przestrzeń terapeutycznego dyskursu na zasadach innych aniżeli normalizujące podporządkowanie się dominującej opowieści terapeuty.

¹⁸ Tamże: 26.

¹⁹ Tamże: 29.

²⁰ Eden Elizabeth Wales Freedman, „The Queer Faces of Eve: Witnessing Theories In Sedgwick’s ‘Dialogue On Love’”, *Writing from Below* 1 (2014): 2.

Sedgwick nie chce wpisywać się w lekturę symptomatologiczną, będącą częścią dyscyplinującej maszyny analitycznego dyskursu. Zamiast tego dąży do modelu, o którym pisała już wcześniej w *Tendencies*: „potrzebujemy, by istniały miejsca, w których znaczenia nie układają się ze sobą w sposób uporządkowany, a my powinniśmy nauczyć się inwestowania w te miejsca fascynacji i miłości”²¹. Takim miejscem jest choćby pytanie, które Sedgwick stawia swojemu terapeutce Shannonowi Van Weyowi: „Jaką narrację... próbujemy tu zbudować, czy też myślimy, że musimy zbudować o historii Eve?”²². Stawiając to pytanie, zauważa Tyler Bradway, Sedgwick antycypuje skomplikowane podejście do narracji w *Dialogu*: terapeuta, Van Wey, chciałby dla swojej pacjentki takiej opowieści, która ją odmieni, bo jego celem jest, by ta poczuła się osobą ciągłą²³. Pacjentka jednakże wie, że efektem terapii nie będzie przywrócenie sobie identyczności, lecz po prostu „płynięcie naprzód”, które nie zakłada spójności i homogeniczności „ja”, lecz zmierza w kierunku szczególnego destabilizowania go w toku terapii, odciążonej od podziału na uległą pacjentkę i dominującego nad nią medycznym autorytetem analityka. Od samego początku Sedgwick umieszcza Eve i Shannona razem, w jednym wersie haiku, która to forma stanowi jeden z trzech typów zapisu, pojawiających się w *Dialogu*: „Eve Sedgwick? Shannon Van Wey. / Och! Może wreszcie zostałam odnaleziona”²⁴. Tym, co oddziela od siebie te dwie osoby, jest wyłącznie znak zapytania²⁵, jakby sama pisząca nie była pewna, gdzie przebiega granica między Shannonem i Eve. Pojedyncze „ja” ustępuje w niektórych miejscach „my”, a sama Sedgwick pisze wprost, że „my” – „we” znaczy po francusku „tak”, jest zatem zarazem relacją i afirmacją²⁶. Przytoczone tu haiku (haibun) to pierwsza z trzech zasadniczych form użytych w *Dialogu*. Haibun jest krótkim wierszem z japońskiej tradycji, używanym zwykle do opisu podróży. Sedgwick wykorzystuje zatem dawną formę wierszową, której nadaje kontekst przeciwstawnymi do tej formy treściami, jednocząc spolaryzowane modele: pisanie Wschodu i Zachodu, tradycję i innowację, zmienność i trwałość, zbiorowość i indywidualność. Forma haibun jest, jak pisała Katy Hawkins, matrycą odgrywania poliwalencji i intersubiektywności, dzięki czemu Sedgwick przekracza myślenie w kategoriach granic i podziałów w kierunku refleksji hybrydycznej. Jej działanie nie prowadzi do pisania poprzez dekonstrukcję binaryzmów, ale do konstrukcji szczególnego, trójwymiarowego kubistycznego „ja”²⁷.

²¹ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, 3.

²² Eve Kosofsky Sedgwick, *A Dialogue on Love* (Boston: Beacon, 1999), 60.

²³ Tyler Bradway, *Queer Experimental Literature: The Affective Politics of Bad Reading* (New York: Palgrave Macmillan US, 2017), 198.

²⁴ Kosofsky Sedgwick, *A Dialogue on Love*, 1.

²⁵ Freedman, *The Queer Faces of Eve*, 5.

²⁶ Kosofsky Sedgwick, *A Dialogue on Love*, 106.

²⁷ Freedman, *The Queer Faces of Eve*, 6.

Sama konstrukcja tego „ja” i towarzysząca jej plastyczna metafora otwiera drugi poziom pisania *Dialogu* – notatki Shannona, w których pojawia się m.in. diagnoza kubistycznej trójwymiarowości, w odniesieniu do skomplikowanej seksualności pacjentki. Notatki terapeuty są wydrukowane mniejszą czcionką, kapitalikami i – jak zauważyła Nancy K. Miller – stanowią wizualny kontrapunkt do spinającego całą konstrukcję głosu autorskiego, zapisanego standardowo i tworzącego swoistą ramę²⁸. Haibun, głos autorski oraz głos Shannona stanowią trzy instancje mówiące, które rozsadzają narracyjny, linearny zapis terapeutyczny i jego normalizujący wymiar. Rozsadzenie narracji i zakwestionowanie pojedynczości pierwszoosobowego głosu wiąże się z jego szczególną kondycją, którą Sedgwick nazywa „przepuszczalnością” (*permeability*), a Van Wey „intersubiektywnością poza dualnym modelem”. W jednym z ważniejszych haiku dziennika Sedgwick formułuje swój manifest przepuszczalności: „Wymieszani my! Ja / plus ktokolwiek inny. / Przepuszczalni my!”. „Przepuszczalność” jest kondycją po przekroczeniu kluczowej przeszkody: głosu pierwszoosobowego, separującego się od tego, co wobec niego zewnętrzne. Rozpoznanie „przepuszczalności ja” pozwala więc przeformułować tak status *cogito*, jak i pierwszoosobowego głosu, który otwiera się zarówno na ruchy wewnątrz siebie, jak i te, które przezeń przepływają – elementy biografii Shannona, które anektuje pacjentka, jego wspomnienia, dołączające do jej autobiograficznej opowieści. Opowieści wolnej od granic własności i właściwego im indywidualizmu.

A Dialogue on Love jest rodzajem interwencji w koncept wspomnieniowego „ja”, a jednocześnie – konsekwentnie z wcześniejszymi rozpoznaniem Sedgwick o queerowej, pierwszej osobie – esej ten inscenizuje opowieść „ja” uczestniczącego, mnogiego i relacyjnego. Queerowe „ja” Sedgwick byłoby więc prefiguracją gestu Galena Strawsona, materialistycznego filozofa, który w 2004 roku pisał o końcu imperializmu narracyjnej normy i który przekreślał założenie o konieczności konsekwentnego porządkowania życia jako gwarancji dobrej i społecznie akceptowanej egzystencji²⁹. Przykład Sedgwick, czyli terapeutycznego, a jednocześnie antysymptomatologicznego zapisu siebie, byłby także pisaniem wymierzonym w implikowaną przez narrację kulturę odwetu (Strawson), opartą na przeniesieniu, transmisji i ciągłości³⁰. Strawson wskazywał, że diachroniczna opowieść łączy się z niszczącym przeniesieniem, dlatego faworyzował ujęcie epizodyczne, jego zdaniem nie odwetowe, bo opierające się linearnemu uporządkowaniu. Kultura epizodyczna znajdowałaby swoją reprezentację, jak wskazuje

²⁸ Tamże, 13.

²⁹ Zob. Roma Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015), 383.

³⁰ Tamże, 388. Strawson diagnozował działanie „kultury odwetu” na bazie analizy biografii rodzinnej amerykańskiej dziennikarki, Laury Blumenfeld, która opisała pracę własnych afektów po tym, jak jej ojciec został zastrzelony przez palestyńskich opozycjonistów.

Roma Sendyka, w takich formach autobiograficznych, które budowane są na rusztowaniu wielokierunkowych napięć, sieciowych zależności, nieliniowych relacji, a dzięki temu unikają konsekwencji, które musi ponieść kultura „ja” za swoją spójność i uporządkowanie – przenoszenia zadań, uwarunkowań i roli, tak budujących, jak i potencjalnie niszczących⁵¹.

Wydaje się, że zwrot w stronę queerowego dialogu Sedgwick mógłby okazać się inspirujący także w przekroczeniu kontradictoryjnego modelu Strawsona, opartego na jednoznacznej krytyce narracji i użycia „ja” a zastąpieniu go epizodycznością. Queerowe „ja” Sedgwick nie rezygnuje z formy pierwszoosobowej na rzecz postmodernistycznego „self”, zdeintegrowanego, ale i nieustannie doświadczającego opresywności dyskursów, które próbują je scalić i uspołnić. Pierwszoosobowa forma kubistycznej opowieści jest rodzajem otwarcia na przeobrażenie i łączliwość z innymi głosami, a zatem sytuuje się po stronie reparacji i wspólnoty, nie demaskacji przeniesień i przemocowych mechanizmów.

Ostatecznie Sedgwick kończy swoją książkę kilkoma intencjonalnie pustymi stronami, zostawiając miejsce dla czytelników i czytelniczek na ich własne analizy. Nie jest oczywiste, że czytelnicy i czytelniczki odpowiedzą na to wezwanie, ale ta pusta przestrzeń „stwarza możliwość czytelnego uczestnictwa w czasowości, podobnej do niesymultanicznego dialogu, zapisywanego przecież po sesjach”⁵², a zatem z wyraźnym przesunięciem. Bradway sugerował, że jednym z kluczowych słów *Dialogu* jest „przeplatanie” (*interleaving*), związane z osłabieniem pierwszoosobowego głosu, ale i ewokujące materialność jako niezbędny warunek wejścia w kontakt; materialność, która jest płaszczyzną wytwarzania efektu bliskości.

Postulowana przez Sedgwick w tekstach akademickich chęć do przeobrażenia pierwszoosobowej formy gramatycznej zostaje w *Dialogu* sprzężona ze sformułowaną znacznie wcześniej definicją słowa queer jako „otwartej siatki możliwości, luk, dysonansów i rezonansów, upadków i ekscesów znaczeniowych, do których dochodzi, gdy konstytuujące elementy genderowe i seksualne nie są i nie mogą zostać wytworzone jako monolityczne struktury”⁵³.

W konsekwencji *Dialog* nie jest zapisem sesji, ale – jak mówi sama Sedgwick – pisaniem jej i Shanonna, którego stawką jest intymność, nie tożsamość. Queerowe „ja” jest więc obecne i nie rozprasza się w akcie dezintegracji tylko w warunkach tekstowej wspólnoty. Pierwszoosobowa forma gramatyczna istnieje zatem wyłącznie jako efekt współistnienia i współdziałania afektów, których zwornikiem są autobiograficzne tropy, wytwarzające warunki wspólnotowości i otwierające ją na czytelników i czytelniczki. Wspólnotowości, która nie opiera się na identyfikacji, lecz odbiega od procesu zrozumiałego, udanego i znajomego, włącza

⁵¹ Tamże, 389.

⁵² Bradway, *Queer Experimental Literature*, 205.

⁵³ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, 8.

bowiem w swój status także ryzyko nieprzewidzianych zdarzeń, kontaktów i relacji. Postulowana przez Sedgwick strategia czytania reparacyjnego, które zastąpi krytykę podejrzeń, w *Dialogu* okazuje się również obiecującą strategią pisarską, sposobem na przemyślenie roli autobiografii wobec piszącego ją „ja”. „Są momenty, kiedy sama nie wiem, czyja to jest pierwsza osoba” – wyznaje Sedgwick, a zgoda na taką niewiedzę wydaje się tu najskuteczniejszym rozpoznaniem terapii i zarazem największym wyzwaniem rzuconym wobec indywidualizmu, którego – nierzadko rozpaczliwa – obrona wiąże się z przemocą paranoicznej podejrzliwości. Dlatego queerowa autobiografia Sedgwick w miejsce indywidualnego głosu i usposobionego krytycznie „heurystycznego ja” podsuwa wychylone w przyszłość „przepuszczalne my!”.

Bibliografia

- „A Talk with Eve Kosofsky Sedgwick” (interview with Sarah Chinn, Mario DiGangi and Patrick Horrigan). *Pre/Text* 3/4 (1992): 84.
- Bradway, Tyler. *Queer Experimental Literature: The Affective Politics of Bad Reading*. New York: Palgrave Macmillan US, 2017.
- Edwards, Jason. *Eve Kosofsky Sedgwick*. London, New York: Routledge, 2009.
- Franczak, Jerzy. *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2017.
- Freedman, Eden Elizabeth Wales. „The Queer Faces of Eve: Witnessing Theories In Sedgwick’s ‘Dialogue On Love’”. *Writing from Below* 1 (2014): 2.
- Kosofsky, Sedgwick Eve. *A Dialogue on Love*. Boston: Beacon, 1999.
- Kosofsky, Sedgwick Eve. „Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie”. Tłum. M. Szcześniak. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* 5 (2014): 5.
- Kosofsky, Sedgwick Eve. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Sendyka, Roma. *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015.
- Sholock, Adale. „Queer Theory in the First Person Academic Autobiography and the Authoritative Contingencies of Visibility”. *Cultural Critique* 66 (2007): 139.
- Szcześniak, Magda. „Tkliwe relacje, perwersyjne lektury. Wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky Sedgwick”. *Didaskalia* 129 (2015): 16.



Who is speaking? Queering autobiography in Eve Kosofsky Sedgwick's writing

Summary

The article presents some connections between Eve Kosofsky Sedgwick's concept of queer and her first person academic theory. Beginning from defining queer as a process of being across, I explain what is queer autobiography (by some comments on Sedgwick's *A Dialogue on Love*, 1997), and how we can relate this idea to some more theoretical transformations in Sedgwick's general project. I am especially interesting in going beyond hermeneutics of suspicion toward reparative reading as a practice of rethinking community. The second goal is to adapt this theoretical transformation with Sedgwick's own writings.

Keywords

queer studies, psychoanalysis, hermeneutics of suspicion, autobiography, community

Translated by Katarzyna Trzeciak

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Katarzyna Trzeciak, „Kto mówi? Queerowanie autobiograficzności u Eve Kosofsky Sedgwick”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 13–24. DOI 10.18276/au.2018.1.10-02