

Agnieszka Marek, Grzegorz Stępniaak

## **Performowanie queerowej utopii: przypadek Natalie Barney i kabaretu muzycznego Kiki & Herb**

W tytule artykułu zainspirowaliśmy się książką José Estebana Muñoza *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Jej tytuł, który można by przetłumaczyć jako: *Pikietowanie utopii. Wtedy i tam queerowej przyszłości*, w istocie zapowiada niestandardową teorię, która zamiast podawać gotowe recepty czy opisywać pewne kulturowe zjawiska, jest nakierowana na przyszłość i potencjalność. Już przez sam tytuł Muñoz sugeruje, że książka bardziej od charakteru naukowego opracowania ma mieć moc społeczno-kulturowego manifestu, który może podważyć stabilne koncepcje dotyczące funkcjonowania współczesnych społeczeństw. Muñoz „ukradł” go niejako z jednej z piosenek indiefolkowego zespołu The Magnetic Fields, w której wokalista Stephen Merritt charakterystycznym dla siebie rozmarzonym głosem nawołuje słuchaczy do tego, by „podążyli za nim” i „porzucili wszelkie ograniczenia”. Słowa piosenki można, rzecz jasna, odczytywać jako poetycką zachętę do zażycia pewnych zakazanych substancji, Muñoz dostrzega w nich jednak zupełnie inne, bardziej naukowe aspekty, które współgrają z wyłożoną przez niego teorią. Pisze mianowicie: „odwołując się do religii i filozofii, możemy pomyśleć o porzuceniu czasu i przestrzeni, opuszczeniu «tutaj

i teraz» linearnego/heteroseksualnego czasu na rzecz «potem i tam», które mogą okazać się queerową przyszłością<sup>1</sup>.

Muñoz zdaje się jednak zapominać o niezwykle istotnym elemencie, który nie tylko popycha ludzi do zażywania toksycznych substancji określanych jako *ecstasy*, ale jest również obecny w bodaj wszystkich analizowanych przez niego w kontekście performowania queerowej utopii przykładach artystycznej działalności, mianowicie – w przyjemności. Przyjemność w obydwu przypadkach wiąże się nie tylko z przeniesieniem się do innego czasu i przestrzeni oraz oderwaniem od „trosk i smutków” tego świata, ale też z poczuciem całkowitej wolności, wyzbyciem się ograniczeń i zapomnieniem o konsekwencjach swoich działań balansujących na granicy legalności. Jak nam się wydaje, to właśnie przyjemność, o której często zapomina się w toku naukowych analiz zjawisk kultury queer, jest nie tylko motywem działania, ale wręcz celem samym w sobie. Przyjemność też – jak pokażemy na wybranych przykładach – jest niezbędnym składnikiem „potem i tam” queerowej przyszłości, o której pisze Muñoz.

Teoria Muñoz, która na gruncie polskiej performatyki pozostaje wciąż nieodkryta, umożliwi nam alternatywną interpretację tych działań artystycznych, które do tej pory usilnie wciskano w ramy studiów genderowych i queerowych. Będą nas interesować charakterystyczne przykłady szczególnego paradygmatu performera, który wychodząc od performatywnego konstruowania tożsamości – jak chciałaby Judith Butler – przełamuje wiele binarnych opozycji: męskie/żeńskie, artystyczne/pozaartystyczne. Wybraliśmy w tym celu performanse Natalie Barney oraz występy kabaretu muzycznego Kiki & Herb.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z autentyczną postacią, która w ciągu swojego burzliwego życia łamała wszelkie ograniczenia oraz konwencje obyczajowe i społeczne. Na oczach całego Paryża początku XX wieku performowała swoją lesbijską tożsamość i udawadniała, że niemożliwe jest rozdzielenie działalności artystycznej od tzw. sfery życia codziennego. Z kolei w drugim przypadku mowa o parze artystów kabaretowych, którzy wcielając się w fikcyjne postaci Kiki i Herba, usiłują przez piosenki i rozbudowane opowieści wytworzyć intymną przestrzeń wolną od norm i podziałów płciowych, religijnych czy społecznych. Kiedy jednak przyjrzeć się im bliżej, okaże się, że stojący za postacią Kiki transgenderowy aktor, piosenkarz, pisarz i „genderowy rebeliant” (znany szerszej publiczności z jednej z głównych ról w filmie Johna Camerona Mitchella *Shortbus*) – Justin Vivian Bond i jego show – mają wiele wspólnego z działaniami Natalie Barney.

Zamiast jednak analizować obydwie przypadki pod dobrze znanym w kręgu badań teatrologicznych i queerowych kątem performatywnego wytwarzania tożsamości (Barney) czy performatywnego konstruowania płci (Kiki & Herb),

<sup>1</sup> J.E. Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York–London 2009, s. 181 (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autorów tekstu).

postanowiliśmy sięgnąć po mniej znaną w polskich kręgach akademickich wspomnianą na wstępie teorię Muñoza. Uczyniliśmy to z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze, wydaje nam się, że zaproponowany przez niego model performowania queerowej utopii pozwoli inaczej spojrzeć na sam performans. Muñoz traktuje bowiem performans nie tylko jako kategorię artystyczną czy tożsamościową, ale jako mechanizm wprowadzania daleko posuniętych zmian społecznych, politycznych i kulturowych. Po drugie, ze względu na otwarcie koncepcji Muñoza na przyszłość, która – jak pisze – jest czymś, nad czym wszyscy zastanawiamy się nie tylko w toku swojej akademickiej pracy. Wreszcie po trzecie, z powodu wspomnianej przyjemności, której beztraska celebrowanie wydaje się wznosić ponad podziałami typu: performans tożsamościowy/performance artystyczny, życie/sztuka, bycie „przeciętnym widzem”/bycie widzem krytycznie zaangażowanym. Zaproponowana przez amerykańskiego uczonego koncepcja utopii, chociaż wywodzi się i w krytyczny sposób odnosi do kanonicznych dzieł filozofii europejskiej, wskazuje na występujące w klasycznej teorii luki oraz elementy wymagające rewizji i przedefiniowania. W wydanej w 2009 roku książce Muñoz odwołuje się do pism filozofów szkoły frankfurckiej, w tym głównie Ernsta Blocha. Przekonuje, że kultura queer – choć wciąż zbyt skopiona na teraźniejszości – ma możliwość niesamowitego przekraczania granic czasowo-przestrzennych i otwierania się na przyszłość. To tam tkwi jej potencjał. Muñoz stwierdził, że „*queerness* to performatyw, bo nie polega na byciu, ale na robieniu dla i w stronę przyszłości” oraz że „*queerness* zasadniczo polega na odrzuceniu «tu i teraz» i położeniu nacisku na potencjalność lub bardziej konkretną możliwość zaistnienia innego świata”<sup>2</sup>. Autor przekonywał tym samym, że utopia nie ma nic wspólnego z naiwnością, i wzywał do ponownego przemyślenia krytykowanego przez poststrukturalistyczne szkoły politycznego idealizmu.

W zaproponowanym przez niego modelu queerowej utopii *queerness* odrzuca „tu i teraz” i otwiera się na mającą gdzieś na horyzoncie przyszłości możliwość nowego, lepszego świata. *Queerness* to mająca dopiero nadejść estetyczna i ideologiczna rewolucja.

*Queerness* nie jest jeszcze tutaj. *Queerness* to idealność. Ujmując to inaczej, nie jesteśmy jeszcze queer. Możemy nigdy nie otrzeć się o *queerness*, ale jesteśmy w stanie ją poczuć jako ciepłą iluminację horyzontu wypełnionego potencjalnością. Nigdy nie byliśmy queer, ale *queerness* istnieje dla nas jako idealność, która może zostać wydestylowana z przeszłości i wykorzystana do wyobrażenia przyszłości. Przyszłość to domena queer. *Queerness* to strukturyzujący i edukacyjny moduł pragnienia, który umożliwia nam spoglądanie i odczuwanie poza bagnesem teraźniejszości. Tutaj i teraz to więzienie<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Tamże, s. 1.

<sup>3</sup> Tamże.

Muñoz wyobraża sobie *queerness* jako performatywną, utopijną przestrzeń, nakierowaną na przyszłość, która może nigdy nie nastąpić, ale która otwiera się na modele nienormatywnego czasu, miejsca i bycia. Wypożyczając z pism Blocha (głównie trzytomowego dzieła *Zasada nadziei*, opublikowanego w latach 1954–1959) koncepcje utopii, Muñoz odrzuca opisywany przez niemieckiego filozofa model abstrakcyjnej utopii (mającej wartość jedynie w tych rzadkich przypadkach, kiedy oferuje możliwość transformacji politycznej wyobraźni) i skupia się na „konkretnej utopii”, która – pozostając w silnym związku z historycznie ułożonymi zmaganiem i kolektywnością – jest rzeczywista albo potencjalna. W naszym codziennym życiu abstrakcyjne utopie są pokrewne banalnemu optymizmowi. Z kolei utopie konkretne mogą być rodzajem snu na jawie, nadziejami wspólnoty, wyłaniającej się grupy lub samotnego ekscentryka, który marzy za wielu. Według Blocha natomiast zarówno afektem, jak i metodologią nadziei pozostaje obszar „jeszcze-nie”, przestrzeń naznaczona nieokreślonością. „Jeszcze-nie” pozwala Blochowi, a w ślad za nim Muñozowi, krytycznie spojrzeć na świat skonstruowany „tutaj i teraz”, nastawiony na momentalność, który naturalizuje kulturowe logiki, takie jak kapitalizm czy heteronormatywność. Wedle Muñoz dyktatura ciasnych norm społecznych i obyczajowych wraz z metodami ich egzekwowania, dyscyplinowaniem i represjonowaniem staje się impulsem dla twórczego oporu i kreowania alternatywnych, buntujących się wobec wszelkiej normalizacji przestrzeni.

Bloch, opisując rolę utopii w sztuce, skupia się na jej antycypacyjnym olśnieniu: procesie, który pozwala nam przewidzieć, dojrzeć „nieświadome”. Ten właśnie aspekt teorii niemieckiego filozofa szczególnie zainteresował Muñoz. „Nieświadome” staje się owym dotykem utopii. Według Blocha nadzieja jest w stanie zwalczyć poczucie głębokiego pesymizmu wynikającego ze społecznej i politycznej opresji. Zdziwienie i zaskoczenie są metodami kontemplacji. Muñoz zapożycza od Blocha także pojęcie tzw. *astonishment contemplation*. Zaskoczenie czy zdziwienie pozwalają na wyzwolenie się z „tu i teraz”, z tego, co Bloch nazywa „ciemnością przeżytej chwili”. Powiązana ściśle z utopią kategoria nadziei umożliwia Muñozowi odrzucenie właściwego wielu teoriom powstałym na gruncie *queer studies* „romansu z negatywnością”, który często powoduje niemożność wyobrażenia przyszłości spod znaku queer.

W kolejnych rozdziałach książki Muñoz analizuje konkretne przykłady artystycznej działalności z kręgu kultury queer, które wykraczają poza heteronormatywnie ukształtowane modele czasu, przestrzeni i normy kapitalistycznego społeczeństwa i oferują potencjalność innych światów. Światów istniejących poza logiką kulturowej produkcji, których byt jest ściśle uzależniony od performansu społecznego, tożsamościowego, artystycznego, wreszcie politycznego; światów, które otwierają się na przyszłość. I choć Muñoz w swoim wywodzie ogranicza się do przykładów zaczerpniętych z kultury queer, począwszy od lat sześćdziesiątych, czyli czasów jej faktycznego, „uprawomocnionego” zaistnienia, to jego teorię można, jak nam się wydaje, z powodzeniem zastosować

do zjawisk wcześniejszych. Nie po to oczywiście, żeby poszukiwać pionierów kultury queer i na nowo ustanawiać jej historię, ale bardziej w celu odmiennego nieco spojrzenia na problem performowania queerowej utopii w czasach, kiedy seksualność była tematem tabu.

Dlatego właśnie niniejszą analizę postanowiliśmy zacząć od postaci Natalie Barney, która na początku XX wieku prowadziła w Paryżu salon towarzyski, będący znanym w całej metropolii miejscem artystycznych wieczorów dla kobiet o homoseksualnej orientacji. Warto tutaj przypomnieć, że działo się to w czasach, kiedy seksualność kobieca była otoczona złą złą spojrzem społecznego milczenia, a kwestia homoseksualizmu kobiet stanowiła tabu. Swoją literacką salona Barney prowadziła w Paryżu przez ponad sześćdziesiąt lat, dlatego stał się on miejscem zarówno rozkwitu działań alternatywnych, jak i kultywowania tradycyjnych i klasycznych form sztuki. Co tydzień spotykano się tutaj, by dyskutować o literaturze, sztuce, muzyce oraz o wielu bieżących sprawach politycznych. Barney doceniała głównie prace kobiet, ale gościła także wielu najważniejszych literatów czy artystów płci męskiej. W jej salonie spotykali się moderniści-emigranci oraz członkowie Akademii Francuskiej. Joan Schenkar opisywała salon jako miejsce, „gdzie lesbijskie schadzki mogły współistnieć z akademickimi w duchu wesołości, wzajemnych oddziaływań oraz poznawczych rozdzwiązków”<sup>4</sup>. Sama Barney – słynna uwodzicielka – dokonywała kolejnych miłosnych podbojów na oczach śmietanki towarzyskiej miasta. W tym celu wykorzystywała rozmaite przebrania, grała z konwencjami na wskroś heteronormatywnych bukolic i dram mieszczańskich czy też sama reżyserowała teatr performatywnie zorientowanych fotografii.

W swojej fundamentalnej dla rozwoju feministycznych studiów nad teatrem książce *Feminism and Theatre* Sue-Ellen Case opisuje salon artystyczny prowadzony przez Barney w rozdziale poświęconym osobistemu kobiecemu teatrowi. Case zwraca uwagę, że wieczorki teatralne organizowane przez Barney były odgrywane wyłącznie dla kobiet przez kobiety i polegały w dużej mierze na celebrowaniu kobiecej (homo)seksualności. Wbrew opiniom, które eksperymenty Barney traktowały na równi z tradycyjnymi formami sztuki, jakby nie zauważając bijącej z nich apoteozy kobiecej seksualności, Case pisze o Barney jako o prekursorce lesbijskiego performansu, którego właściwy rozwój przypada na początek lat siedemdziesiątych XX wieku. Jak podkreśla Case:

[Barney] wynalazła praktykę kobiet występujących dla kobiet, która stała się niezwykle ważna w latach siedemdziesiątych; wprowadziła reprezentacje lesbijskiej seksualności, które polegały w dużej mierze na improwizowanych performansach i talentach swoich wykonawczyń; tworzyła wydarzenia teatralne, które odbywały się w jej prywatnej, domowej przestrzeni, ale były zamierzone jako formalne, estetyczne prace<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Protokół dostępu: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Natalie\\_Clifford\\_Barney](http://pl.wikipedia.org/wiki/Natalie_Clifford_Barney), 30 września 2012.

<sup>5</sup> S.-E. Case, *Feminism and Theatre*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008, s. 53.

Bardziej jednak od techniki i środków, które zostały później skodyfikowane w kobiecych performansach lat siedemdziesiątych, interesuje nas rodzaj queerowej utopii wytwarzanej przez Barney. Nie ograniczała się ona jedynie do wystawiania pisanych przez siebie i dla swoich przyjaciółek sztuk, całe jej życie było bowiem rodzajem pieczołowicie wyreżyserowanego performansu. Jego celem było nie tylko ukonstytuowanie lesbijskiej tożsamości, ale także obalenie obowiązujących norm płciowych i kulturowych oraz stworzenie alternatywnego świata istniejącego poza heteronormatywną logiką. Widać to wyraźnie, jeśli przyjrzyć się opisom głośno komentowanych romansów Barney oraz sposobom, do jakich uciekała się, by uwodzić swoje kolejne kochanki.

Pod koniec XIX wieku Barney postanowiła zdobyć serce słynnej kurtyzany Liane de Pougy, której osoba była symbolem heteroseksualnych związków. de Pougy, wikłając się w niejasny – w świetle hierarchii tradycyjnie czczonych w owych czasach wartości – układ emocjonalny, nie tyle wywołała obyczajowy skandal, ile dokonała radykalnego przewrotu w postrzeganiu kobiecej seksualności. Barney i de Pougy świadomie wystawiały swój związek na oczy gapiów, wykorzystując i odgrywając charakterystyczne dla heteroseksualnych narracji motywy. Pewnego razu na przykład kochanki jechały otwartym powozem przez Bois de Boulogne, a Barney przebrana za pазia siedziała u stóp swojej wybranki. O podobnej praktyce można mówić też wtedy, gdy Barney pozowała wraz ze swoimi przyjaciółkami i kochankami do wystylizowanych na konkretne „tematy” fotografii. Były to rodzaje *tableaux*, przedstawiające lesbijską seksualność, które używały kodów i motywów zarezerwowanych dla heteroseksualnych par. Na przykład „nimfa i pasterz” czy „paź i dama”. Wykorzystując stroje i określone pozy oraz charakterystycę, Barney reżyserowała swój teatr performatywnie zorientowanych fotografii. Był on dla niej rodzajem przestrzeni artystycznej ekspresji, ale też miejscem ujścia erotycznych pragnień i sferą przyjemności związanej z uwodzeniem, odgrywaniem określonych scenariuszy i łamaniem seksualnych kodów.

Romans de Pougy z Barney stał się kanwą powieści de Pougy *Idylle Saphique*, która w atmosferze skandalu ukazała się w 1901 roku. Jak widać wyraźnie na powyższym przykładzie, działalność artystyczna Barney nie ograniczała się tylko do czterech ścian jej własnego mieszkania, które stanowiło enklawę bohemy i przyciągało znudzonych normatywnością artystów. Niezwykle istotnym elementem działań Barney był pewnego rodzaju *coming-out*. Z jednej strony wystawiała przeciw swoją seksualną aberrację na oczy tłumów, z drugiej zaś wciskała ją w ramy tradycyjnych konwencji. Pozwalało jej to na neutralizację skandalizującego efektu i było sygnałem odczytywanym tylko przez wtajemniczonych. Chociaż romanse Barney odbywały się wobec mainstreamowego, heteroseksualnego społeczeństwa, były przepełnione radością oraz swobodą artystycznego i seksualnego pożądania.

Podboje miłosne Barney oraz jej artystyczna działalność nie tylko znosiły sztuczne podziały między życiem a sztuką, lecz nakierowane – jak chciałby

tego Muñoz – na przyszłość i jej queerowy potencjał mający gdzieś na horyzoncie Bois de Boulogne dawały, i wciąż dają, nadzieję na społeczną, polityczną i kulturową transformację. Może to uprzywilejowana pozycja finansowa Barney (pochodzącej z bogatej amerykańskiej rodziny) i jej status emigrantki chroniły ją od ataków ze strony zgorszonego społeczeństwa? Nie wiadomo. Ostatecznie Barney nigdy jednak nie „weszła” na oficjalne paryskie salony, a większość artystów i bywalców prowadzonego przez nią domowego teatru i salonu stanowiły osoby, które dziś określilibyśmy mianem „przedstawicieli subkultury queer”.

Performowanie queerowej utopii, a także przełamywanie wciąż istniejących społecznych tabu jest głównym tematem występów kultowego w kręgach kultury queer amerykańskiego kabaretu Kiki & Herb. Duet, w skład którego wchodzi: transgenderowy artysta Justin Vivian Bond oraz pianista Kenny Mellman, bezkompromisowo rozprawia się z wszelkimi przejawami nietolerancji i agresji wobec mniejszości seksualnych czy etnicznych, tworząc rodzaj antykabaretu czy antymusicalu. Występy Kiki & Herb uderzają nie tylko w heteronormatywne wzorce reprezentowane przez skrajnie prawicowe środowiska ewangeliczne, ale także we wszelkie próby represjonowania i dyscyplinowania społeczeństwa. Zachowania standardowo sytuowane poza granicami społecznej efektywności są przez duet wywyższane i urastają do rangi symbolu wiecznej i niczym nieograniczonej przyjemności – rodzaju queerowej utopii. Subwersywnie przedefiniowane zostają takie kategorie jak: starość, brzydota, uzależnienie, bezrobocie, bezideowość i herezja. Inaczej rzecz ujmując, wszystkie albo prawie wszystkie społeczne wyznaczniki nieproduktywności. Celebrowane przez duet odwrócenie tradycyjnych wartości nie pełni jednak funkcji Bachtinowskiego karnawału. Karnawalizacja rzeczywistości i wywrócenie na nice norm i reguł społecznych służą nie tylko ujściu niepożądanych pragnień po to, by je na powrót zneutralizować. Karnawał jest w występach Kiki & Herb właśnie synonimem utopii i – co niezwykle ważne – ma rzeczywistością zawładnąć i ją zastąpić.

Kiki & Herb swoją działalność artystyczną rozpoczęli w 1989 roku. Inspirowała ich tradycja międzywojennego berlińskiego kabaretu oraz musicali lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, jak również subkultura punk. Już na samym początku wypracowali jednak charakterystyczny dla siebie styl i stworzyli sztywną scenariuszową ramę występów, wyznaczaną przez musicalowe covery przeplatane bełkotliwym i chaotycznym monologiem Kiki.

Stworzona przez Bond postać Kiki DuRane to starzejąca się artystka estradowa, która nie stroni od alkoholu, a w swoim uzależnieniu przypomina wręcz literacką ikonę menelstwa – Henry’ego Chinaskiego. Na scenie wykonuje nie tylko sztandarowe broadwayowskie szlagiery, ale także skoczne kawałki z kręgu muzyki rozrywkowej, jak chociażby hity Britney Spears czy alternatywne piosenki Nirvany. Daleko jednak występom Kiki & Herb do formy wysublimowanego pastiszu. Wprost przeciwnie, wybrane przez artystów utwory są celo-

wo wykonywane niejako obok linii melodycznej czy z nieco fałszywym zaśpiewem mimo niekwestionowanych uzdolnień muzycznych obojga kabarearzy. Dobierają oni utwory w taki sposób, by wydobyć z nich tzw. subwersywny potencjał i używają ich w charakterze ironicznego komentarza do snuty przez Kiki pijackich opowieści czy powtarzalnych scenariuszy melodramatycznych songów. Za ich pomocą wprowadzają widzów w rodzaj wspólnego transu polegającego na celebrowaniu prostej czynności upijania się przy akompaniamencie popularnych piosenek.

Sama czynność upijania się spełnia w występach Kiki & Herb podwójną funkcję. Po pierwsze, stanowi kanwę konstrukcyjną i trzon scenariusza show. To przecież stopień nietrzeźwości Kiki warunkuje rodzaj i poziom śmiałości oraz niepoprawności opowiadanych przez nią anegdot. Po drugie zaś, stan beztroskiego upojenia zdaje się alternatywą dla piętnowanego przez artystów społeczeństwa ładu i porządku, w którym wszelkie przejawy niesubordynacji i nieefektywności natychmiast są wykluczane. Nie bez powodu przecież trasa koncertowa Kiki & Herb była reklamowana jakże wymownym tytułem *Year of Magical Drinking Tour* (Rok magicznej libacji). Performowanie stanu nietrzeźwości odbywa się na wielu poziomach. Przede wszystkim granica między rzeczywistym upijaniem się a odgrywaniem stanu coraz to intensywniejszego rauszu jest w przypadku występów Kiki & Herb bardzo płynna. Kiki praktycznie nie rozstaje się z gigantyczną butelką whisky. Występy duetu odbywają się zazwyczaj w miejscach nie tylko stylizowanych na upadające bary, ale także w rzeczywistych przestrzeniach gejowskich klubów czy szemranych lokali. Przestrzeń speluny wraz z charakterystyczną dla niej atmosferą stanowi zatem nie tylko niezbędną scenografię dla występów Kiki & Herb, ale przede wszystkim ich środowisko naturalne, ideologiczną ojczyznę, element kształtujący ich artystyczną tożsamość.

Jak zaznacza Muñoz, *queerness* to stan, który jeszcze nie nadszedł, projekt w procesie i ciągle performowana utopia. Kiki & Herb, celebując stan zawieszenia między realnością a fikcją, trzeźwością a upojeniem czy teraźniejszością a przyszłością, stają się prorokami queerowej utopii, zapowiadającymi nadejście lepszych czasów. Co bardzo istotne, liczne odwołania do Biblii i ewangelickiego projektu wiecznego zbawienia są przez nich wielokrotnie wykorzystywane. Nie tylko dlatego, że w ogniu krytyki duetu znajduje się purytańska obyczajowość i skrajnie prawicowe środowiska chrześcijańskie. Przecież już w monologu otwierającym występ duetu Kiki zaznacza, że tak się składa, iż w ramach wieczornego show będą świętować przede wszystkim dwa radosne wydarzenia: nominację do nagrody Tony Award, a także śmierć Jerry'ego Fallwella. Ten ostatni był amerykańskim fundamentalistą protestanckim, któremu niekwestionowaną sławę przyniosła teoria dotycząca homoseksualizmu jednego z Teletubisiów, jak również teza o udziale gejów i lesbijek w organizacji zamachu na World Trade Center. Dyscyplinowanie często bywa przykrywką dla rasistowskich tendencji. Dlatego artyści nieustannie je piętnują i subwersyw-



nie podchodzą do ewangelicznej koncepcji zbawienia. Przedefiniowując tradycyjne koncepcje zbawienia, budują alternatywny system religijny polegający właśnie na celebracji niesubordynacji i nienormatywności, by – jak chciałby tego Muñoz – antycypować projekt queerowej utopii. Dzieje się to na kilku poziomach.

Występy Kiki & Herb realizują podstawową dla *queer studies* koncepcję queerowego czasu i przestrzeni Judith „Jacka” Halberstama. Jak zaznacza Halberstam, pojęcia queerowego czasu i przestrzeni mają stanowić pola alternatywne wobec heteronormatywnego ładu utożsamianego z ideą rodziny rozumianej jako związek kobiety i mężczyzny. Halberstam podkreśla, że:

Tym, co czyni elementy queer szczególnie atrakcyjnymi, jest ich potencjał otwierania nowych sposobów narracji o życiu i ukazywania alternatywnych związków z czasem i przestrzenią. [...] Queerowe subkultury, produkując alternatywne czasowości, umożliwiają swoim członkom wiarę w to, że ich przyszłość może być wyobrażona podług logiki, która leży poza paradygmatycznymi wyznacznikami życiowego doświadczenia – głównie narodzin, małżeństwa, reprodukcji i śmierci<sup>6</sup>.

Czas i przestrzeń stają się jednymi z głównym tematów, a także elementów intertekstualnej gry artystów. Kiki na początku występu przytacza na przykład historię swoich własnych narodzin. Zaznacza, że urodziła się w Nazarecie, w czasach dawno przed wprowadzeniem kalendarza gregoriańskiego, dlatego trudno określić, ile tak naprawdę ma lat. Wyjawia także, że znała samego Jezusa, a wręcz była jego przyjaciółką. Podczas drogi krzyżowej stoczyła brutalny pojedynek z Marią Magdaleną, by w ostatnich chwilach jego życia, przed śmiercią na krzyżu, udowodnić umierającemu Jezusowi, że to właśnie ona była jego najwierniejszą fanką.

Porównanie Jezusa do gwiazdy rocka nie jest przypadkowe i nie jest jedynie elementem obrazoburczej satyry czy krytyki radykalnych ruchów prawicowych. Historyczne i literackie postacie, które pojawiają się w opowieściach Kiki, są przedstawione jako wyobrażenia queerowej utopii. Jawią się odbrażowane; nie mieszczą się w sztywnych ramach politycznej poprawności, ironicznie komentują losy swoich pierwowzorów. Nie inaczej postępuje Kiki z postacią Adolfa Hitlera, którego również – jak twierdzi – doskonale znała. Przed przybyciem do Stanów Zjednoczonych (czyli około 1930 roku) Kiki i Herb mieszkali w Niemczech, w ważnych dla rozwoju kultury kabaretowej czasach. Jak podkreśla Kiki, Hitler był doskonałym wokalistą (na co nie bez wpływu pozostawał brak jednego jądra) a także szczyił się świetnym wycuciem stylu i wrażliwością estetyczną. Przecież, jak mówi Kiki, logo swastyki w połączeniu z białą i czerwoną barwą stanowiło wysmakowaną estetycznie kompozycję, łączącą upodobanie do prostych rozwiązań graficznych i odważnej gry kon-

<sup>6</sup> J. Halberstam, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York–London 2005, s. 2–3.

trastów. Przeczuwając szaleństwa Hitlera, artyści udali się do Nowego Jorku, gdzie rychło zostali osadzeni w placówce psychiatrycznej i zdiagnozowani jako ułomni. Kiki z rozrzewnieniem stwierdza, że biedny Herb jest nie tylko upośledzony, lecz również homoseksualnym Żydem, co być może w dzisiejszych czasach uchodzi za synonim hipsterskiego lansu, wtedy jednak, gdy Kiki i Herb dorastali, nie było powodem do dumy.

Na powyższym przykładzie widać wyraźnie, że racjonalne kategorie czasowości zostają w opowieściach Kiki dosłownie unicestwione. Kiki i Herb funkcjonują poza czasem i przestrzenią, a ich opowieści wyzbyte są przyczynowo-skutkowej logiki, poza być może logiką alkoholowego upojenia Kiki. Dla niej przecież jedynym racjonalnym wyznacznikiem czasowości jest tzw. *happy hour*, czyli moment, w którym może sięgnąć po drinka. Jednocześnie celowo potęgowana i celebrowana absurdalność historii snutych przez Kiki ma nie tyle zdemaskować tworzenie się kulturowych stereotypów, ile podważyć politykę efektywności i racjonalności, w której ramy wtłaczają nas twarde reguły kapitalizmu. Czas wystąpienia Kiki & Herb to właśnie symulacja queerowej utopii. Jak chciałby Muñoz, queerowa utopia jest czymś, co możemy jedynie antycypować i symulować.

Zarówno struktura, jak i scenariusz wystąpienia artystów są podporządkowane przede wszystkim kategorii przyjemności. Przyjemność odgrywa jednak inną rolę niż w przypadku zwykłych koncertów czy występów kabaretowych. Kiki & Herb, performując queerową utopię, subwersywnie odnoszą się do kategorii ekstazy. Jak zauważa Muñoz w zakończeniu swojej książki, owo ekstatyczne „wyjście z siebie” i porzucenie teraźniejszości staje się zapowiedzią queerowej przyszłości. Kiki & Herb nie tylko wykorzystują pierwsze, bardziej przyziemne znaczenie ekstazy rozumianej jako rodzaj haju, upojenia i nieświadomości, ale także odnoszą się do jej filozoficznych implikacji. *Ekstaza Świętej Teresy* Lorenza Berniniego stała się dla wielu pokoleń chrześcijan symbolem kontaktu z boskością. Rzeźba metaforycznie przedstawia porzucenie siebie na rzecz bezpośredniego i natchnionego spotkania z transcendencją. Muñoz zaznacza, że ekstatyczne wyjście z siebie oznacza nie tylko porzucenie doczesności i oddanie się kontemplacji boskości, ale także przededefiniowanie przeszłości oraz stworzenie nowej czasowości. Kiki & Herb, krytykując chrześcijańskie kategorie ewangelizacji, budują własny, alternatywny projekt zbawienia oparty głównie na celebracji przyjemności, własnych defektów, porażki i nienormalności. Podobnie jak książka Muñoz'a występ Kiki & Herb jest rodzajem zaproszenia i performatywnej prowokacji zapowiadającej queerową przyszłość.

Zarówno przypadek Natalie Barney, jak i kabaretu Kiki & Herb, obrazuje zniesienie opozycji między performowaniem na scenie a performowaniem poza przestrzenią teatralną. W końcu Justin Vivian Bond – jeśli wierzyć jego opublikowanemu w 2011 roku queerowemu *memoire* zatytułowanemu *Tango: My Childhood, Backwards and in High Heels* („Tango. Moje dzieciństwo na wspak i na obcasach”) – w życiu prywatnym, podobnie jak estradowa Kiki,

walczy o zniesienie norm obyczajowych, płciowych i kulturowych oraz celebrowanie wszelkiego typu odstępstwa od ogólnie przyjętych zasad<sup>7</sup>. Z kolei Barney swoimi śmiałymi podbojami miłosnymi dokonywanymi na oczach śmietanki towarzyskiej Paryża przyczyniła się do choćby częściowego zniesienia tabu dotyczącego kobiecej seksualności. O ile jednak Bond jako Kiki śpiewa songi i zwraca się do współczesnej publiczności składającej się głównie z członków zróżnicowanej i szeroko pojętej subkultury queer, o tyle widzowie Barney z początku XX wieku często mogli być nieświadomi znaczenia podejmowanych przez nią kroków. W końcu lesbijska miłość była nie tyle obwarowana tabu (tak jak miłość gejowska), ile pozostawała zwyczajnie niewidoczna, przynajmniej we współczesnym rozumieniu, co najmniej aż do końca lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Trudno więc powiedzieć, czy faktycznie poczynania Barney były aż tak wywrotowe i zostały odczytane jako silna deklaracja własnej lesbijskiej tożsamości, czy bardziej widziano w nich wybryki bogatej panny z wpływowej amerykańskiej rodziny. Równocześnie nie można jednak odmówić działaniom Barney nakierowania – jak chciałby Muñoz – na majaczącą na horyzoncie możliwość queerowej przyszłości. I choć zdajemy sobie w pełni sprawę z tego, że pewnym nadużyciem jest przykładanie późniejszej o ponad stulecie teorii, powstałej w zgoła innych warunkach polityczno-społecznych, do analizy salonu towarzyskiego Barney, to jednak wydaje nam się, że na jej działania można spojrzeć nie tylko jak na początki lesbijskiej sztuki performansu (jak podpowiada Case), ale właśnie jak na zapowiedź wielu przemian, które wciąż jeszcze nie nastąpiły. I jak pokazuje późniejszy o wspomniane stulecie, współczesny przykład kabaretu Kiki & Herb, być może nigdy nie nastaną. Ale w czasach, kiedy kapitalistyczny, heteronormatywnie zorientowany system reguluje nie tylko kwestie ekonomiczne, ale także kulturowo-obyczajowe, warto poprzez sztukę performować potencjalność zmiany i wypatrywać queerowej przyszłości wolnej od narzucanych sztucznie norm. Dokładnie tak, jak robiła to sto lat temu Barney, i jak dziś powtarzają jej gest Kiki i Herb.

---

<sup>7</sup> Zob. J. Vivian Bond, *My Childhood, Backwards and in High Heels*, The Feminist Press, New York 2011.