Hubert Zięba

ORCID: 0000-0003-3174-729X

Uniwersytet Jagielloński

Rasa, płeć, choroba. Sposoby reprezentowania czarnych kobiet w kontekście epidemii AIDS w Stanach Zjednoczonych

Abstrakt: W niniejszym artykule staram się przedstawić zarys sposobów reprezentowania czarnych kobiet w kontekście epidemii AIDS w Stanach Zjednoczonych. Punktem wyjścia poszukiwań takich wizerunków jest, opisany przez E. Ann Kaplan i Alexandrę Juhasz, rozwój myśli feministycznej i praktyki kina kobiet, w ramach których odchodzi się od zunifikowanej kategorii kobiety na rzecz wielokulturowego aspektu kobiecości. W obliczu dominacji ujmowania HIV/AIDS z perspektywy białych mężczyzn w najpopularniejszych filmowych obrazach choroby z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku zaczynam od założenia Georges’a Didi-Hubermana, zgodnie z którym pod warstwą najbardziej znanych obrazów katastrof znaleźć można inne, dopiero wymagające odkrycia. Odwołując się następnie do koncepcji strategii mniejszościowych, sformułowanych przez Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego, podejmuję próbę przeprowadzenia formalnej i stylistycznej analizy czterech filmów: dwóch dokumentalnych i dwóch fabularnych. Usiłuję jednocześnie wykazać, że działania podejmowane przez kobiety zaangażowane na różnych szczeblach produkcji filmowej przekraczają umowną granicę pomiędzy kinem niezależnym a głównym nurtem. Wybranymi na potrzeby tego artykułu tytułami są: *Sandra’s Web: A Mother’s Diary* (1996, reż. Beverly Peterson), *Wilhemina’s War* (2015, reż. June Cross), *Życie na przekór* (2007, reż. Nelson George) i *Hej, skarbie* (2009, reż. Lee Daniels).

Słowa-klucze: HIV, AIDS, kino, telewizja, TV, film, płeć, gender, rasa, kobiety, kobieta, czarne, czar-ni, feminizm, rasizm

Epidemia AIDS jako katastrofa humanitarna, która od jej umownego początku w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku kosztowała życie dziesiątki milionów ludzi, była i pozostaje inspiracją dla wielu artystów i artystek, zarówno tworzących w głównym nurcie kultury, jak i działających na jej marginesie. Alexandra Juhasz, teoretyczka i autorka filmów poświęconych zagadnieniu HIV/AIDS, powołując się na słowa Terry’ego Eagletona, proponuje, by traktować sztukę przede

wszystkim jako praktykę społeczną, a dopiero później jako przedmiot badań¹. Celem niniejszego artykułu jest próba wykazania, że działalność artystyczna podejmowana w reakcji na wybuch epidemii AIDS w Stanach Zjednoczonych może służyć jako medium refleksji nad nadal aktualnym problemem zdecydowanego uprzywilejowania głosu białych mężczyzn w medialnym dyskursie choroby w zachodniej kulturze popularnej.

W czasach gdy zatarte zostały granice między sztuką a środkami masowego przekazu², istotą komunikacji jest nie tylko to, co się komunikuje za pośrednictwem mediów, lecz — jak zauważa idący tropem Lacanowskiej teorii Slavoj Žižek — także to, kto ten komunikat nadaje³. Choć w debatach feministycznych psychoanaliza była niejednokrotnie krytykowana ze względu na przedmiotowe ujmowanie kobiecości, jednocześnie odwoływano się do niej jako potencjalnego oręża w walce politycznej o prawa kobiet⁴. Problemy, których dotyczy ten tekst, to kwestia rozpoznawania podmiotowości innych, dostrzeganie jej złożoności wynikającej z odmiennego koloru skóry, płci i stanu zdrowia, a także możliwość wypowiadania się we własnym imieniu. Artykuł nie jest jednak całościowym opracowaniem historii reprezentacji czarnych kobiet amerykańskich w kinie i telewizji w kontekście epidemii AIDS, lecz próbą przedstawienia zarysu sposobów obrazowania takich wizerunków, niejako w odpowiedzi na apel Craiga Owensa, który ubolewa, że „sympatyzujący z feminizmem mężczyźni-krytycy [...], choć życzą mu dobrze, najczęściej uchylają się od udziału w dialogu, do którego zachęcają ich koleżanki”⁵. Subiektywny wybór przykładów filmowych ma służyć ukazaniu różnorodności kobiecych podmiotów w kontraście do niewidzialności ich reprezentacji w popularnych obrazach choroby, ewentualnie do redukcji do stereotypowych wizerunków, takich jak mamka (*mammy*), królowa na zasiłku (*welfare queen*) czy „lubieżna dziwka” (*Jezebel*)⁶.

Pomocne przy wyjaśnieniu przyczyn braku obrazów czarnych kobiet zmagających się z HIV/AIDS w kulturze dominującej mogą okazać się spostrzeżenia Georges’a Didi-Hubermana na temat wielowarstwowości katastrof. Według niego ich bezmierne okrucieństwo „polega na tym, że najczęściej stają się one widoczne

¹ A. Juhasz, *AIDS TV. Identity, Community, and Alternative Video*, Durham 1995, s. 180.

² Szerzej na ten temat zob. P. Mellencamp, *Indiscretions. Avant-Garde Film, Video, and Feminism*, Bloomington 1990, s. X.

³ S. Žižek, *Lacan*, przeł. J. Kutyla, „Przewodnik Krytyki Politycznej”, Warszawa 2010, s. 29.

⁴ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *eadem*, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thomson, Kraków 2010, s. 33.

⁵ C. Owens, *Dyskurs Innych*, przeł. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 430.

⁶ A. Graff, *Więcej niż kontekst — kwestia rasowa a feminizm w Stanach Zjednoczonych*, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 62. Zob. też *Ethnic Notions*, reż. M. Riggs, USA 1986; *Color Adjustment*, reż. M. Riggs, USA 1992.

zbyt późno, dopiero po tym, gdy już się wydarzyły”⁷ i — co istotniejsze — że niektóre z nich nie są dostrzegalne, pozostając tłem innych, bardziej spektakularnych nieszczęść, które będąc powszechnie rozpoznawalne, w danym „momencie historii [zajmują] całe pole widzenia”⁸. Zdaniem francuskiego filozofa i historyka sztuki cechą charakterystyczną każdego kataklizmu jest jednoczesne współistnienie co najmniej dwóch katastrof⁹. Wprawdzie Didi-Huberman pisze o relacjach medialnych z katastrof górniczych w dwudziestowiecznej Francji, nie inaczej sprawa wygląda jednak w wypadku epidemii AIDS w Stanach Zjednoczonych. Epidemii, której obrazy, będące efektem komercyjnej działalności artystycznej, utrwaliły się w kanonie kultury wizualnej kosztem innych.

Od ponad trzech ostatnich dekad kino i telewizja amerykańskiego głównego nurtu (*mainstream*), definiowanego przez Alexandrę Juhasz jako „ustandaryzowany, nastawiony na zysk, pozornie anonimowy i bezstronny system produkcji medialnej skierowany do konsumenta masowego”¹⁰, są bowiem źródłem głównie stereotypowych wizerunków białych ofiar epidemii AIDS. Nie wliczając w to *Filadelfii* (1993, reż. Jonathan Demme), dzięki takim produkcjom fabularnym jak między innymi *Wczesny mróz* (1985, reż. John Erman) i *A orkiestra grała dalej* (1993, reż. Roger Spottiswoode), na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych rozpowszechnił się stereotyp białego mężczyzny-geja jako nosiciela HIV i chorego na AIDS. Wizerunek ten umocniły także, nagradzane na festiwalach na początku tej dekady, filmy dokumentalne, takie jak *We Were Here [Byliśmy tutaj — tłum. H.Z.]* (2010, reż. David Weissman) i *Jak przetrwać zarazę* (2012, reż. David France).

Jednak niemal od początku epidemii dane medyczne jasno wskazują, że AIDS nie jest problemem wyłącznie gejów, lecz także — stanowiących około połowę wszystkich zakażonych — kobiet, spośród których większość jest innego koloru skóry niż biały¹¹. Wprawdzie przedmiotem tego artykułu nie jest refleksja nad proporcjonalnym odzwierciedlaniem struktury demograficznej zakażonych na HIV i chorych na AIDS w mediach masowych, jednakże fakty, jak słusznie zauważa Douglas Crimp, są w tym wypadku równie ważne jak różnorodne działania podejmowane w związku z chorobą. Nie można tu więc pominąć sposobów jej reprezentowania¹².

⁷ G. Didi-Huberman, *Metan*, przeł. P. Mościcki, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 3, 2013, s. 1.

⁸ *Ibidem*, s. 3.

⁹ *Ibidem*, s. 4.

¹⁰ A. Juhasz, *op. cit.*, s. 4. Jeśli nie podano inaczej, tłum. H.Z.

¹¹ M. Murrain, *Caught in the crossfire: Women and the search for the magic bullet*, [w:] *The Gender Politics of HIV/AIDS in Women. Perspectives on the Pandemic in the United States*, red. N. Goldstein, J.L. Manlowe, New York 1997, s. 65.

¹² D. Crimp, *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge 2002, s. 28.

Nietrudno odnaleźć wizerunki kobiet zmagających się z HIV/AIDS w takich (wyprodukowanych dla telewizji) filmach, jak *Fatalna miłość* (1992, reż. Tom McLoughlin) i *Gia* (1998, reż. Michael Cristofer), są to jednak przede wszystkim obrazy przedstawicielki białej klasy średniej. Co prawda wyprodukowane w ostatniej dekadzie *Kolorowe ptaki* (2010, reż. Tyler Perry) i *Zakazane pragnienia* (2013, reż. Tyler Perry) poruszają kwestię płci i rasy w kontekście epidemii, jednak choroba prezentowana jest w nich podobnie jak w (białym) głównym nurcie, czyli w oparciu o, zauważony przez Susan Sontag, schemat metaforycznej opozycji, utożsamiającej zakażenie z karą za zboczenie lub z zagrożeniem dla niewinnych¹³. Dotychczas wymienione przykłady łączy również to, że ich bohaterki prezentowane są z typowego dla kina hollywoodzkiego męskiego punktu widzenia¹⁴. Skoro więc źródłem politycznie umotywowanej sztuki, czyli także współczesnej amerykańskiej sztuki filmowej poświęconej problematyce HIV/AIDS, jest — zdaniem Marthy Rosler — „bezwstyd mówienia w imieniu innych”¹⁵, pojawia się pytanie: gdzie szukać obrazów odzwierciedlających perspektywę czarnych kobiet? Idąc tropem wyznaczonym przez Didi-Hubermana w eseju na temat katastrof, należałoby zwrócić się ku wciąż nierozpoznanej przeszłości¹⁶, której przykłady można odnaleźć w twórczości niezależnej (*alternative*), przez Juhasz definiowaną w opozycji do głównego nurtu — nie jako jeden, a jako

wiele systemów produkcji i dystrybucji medialnej, które wymykają się normatywizacji i regulacjom wynikającym z powiązań finansów i ideologii, typowych dla mediów komercyjnych¹⁷.

W pierwszych latach epidemii niezależni twórcy i twórczynie filmowych obrazów HIV/AIDS posługiwali się najczęściej technikami realistycznymi, charakterystycznymi dla konwencjonalnego dokumentu. Nie zachowało się jednak wiele takich produkcji, a te, które ocalały, spoczywają w archiwach amerykańskich uczelni wyższych i prywatnych organizacji. Zdaniem Juhasz brak zainteresowania ocaleniem tego typu obrazów epidemii spowodowany był zapoczątkowaną w latach siedemdziesiątych feministyczną krytyką realizmu jako stylu i jednoczesnym uprzywilejowaniem twórczości awangardowej¹⁸. Realizm, rozumiany przez nią jako środki wyrazu, które w danym momencie uznawane są przez twórców i widzów za umożliwiające względnie niezakłócone ujmowanie rzeczywistości,

¹³ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 150.

¹⁴ Zjawisko to opisuje Laura Mulvey w eseju *Przyjemność wzrokowa...* (s. 31–47).

¹⁵ Cyt. za: C. Owens, *op. cit.*, s. 442. Zob. też M. Foucault, G. Deleuze, *Intellectuals and power*, [w:] *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, red. D.F. Bouchard, Ithaca 1977, s. 209.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 8.

¹⁷ A. Juhasz, *op. cit.*, s. 4.

¹⁸ A. Juhasz, „*They said we were trying to show reality — all I want to show is my video*”: *The politics of the realist feminist documentary*, „Screen” 35, 1994, z. 2, s. 172–173.

potępiano¹⁹. Jak zauważa E. Ann Kaplan, ucieleśniał on starą patriarchalną świadomość i w związku z tym nie był w stanie wpłynąć jakkolwiek na jej zmianę²⁰.

Chociaż rozwój technologii VHS umożliwił działalność wielu niezależnym twórcom, niestereotypowe postacie czarnych kobiet zdobyły pozycję w kulturze wizualnej dopiero dekadę później. Pojawienie się ich głosów zarówno w teorii filmu, jak i w przemyśle filmowym jest dla Kaplan równoznaczne z wejściem kina kobiet w czwartą fazę, fazę wielokulturowości²¹. W tym czasie w debatach teoretycznych i w twórczości feministycznej porzucono retorykę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, która promując zunifikowaną kategorię kobiety, a zatem — jak to ujmuje bell hooks — uprzywilejowując różnicę płciową, czynnie uciszała dyskusję na temat rasowych uwarunkowań kobiecości²².

Spełnił się też niejako postulat Kaplan, która sugerowała, by twórcynie nie odrzucały całkowicie formy dokumentalnej, lecz łączyły ją z warstwą fabularną²³. Teoretyczka zauważyła bowiem, że antyiluzjonistyczne strategie wykorzystywane w filmach awangardowych bywają nieczytelne dla szerszego grona odbiorców, wychowanych na kinie narracyjnym²⁴. W latach dziewięćdziesiątych styl realistyczny wrócił do łask, choć nie w tak czystej formie jak ten z wcześniejszych dekad. Jak pisze Juhasz, dostrzeżono, że alternatywne produkcje wideo mogą wykorzystywać narzędzia kultury dominującej, by za ich pomocą dekonstruować uprzywilejowane reprezentacje rzeczywistości oraz uwidaczniać te zmarginalizowane²⁵. Zaproponowany przez nią podział na obrazy głównonurtowe i alternatywne nie uwzględnia jednak tych produkcji, które przekraczają ustawione przez teoretyczkę granice. Juhasz jest świadoma hybrydyzacji mediów²⁶, gdyż niektóre z omówionych przez nią filmów, jak na przykład *Heart of the Matter* [*Sedno sprawy* — tłum. H.Z.] (1993, reż. Gini Retickler, Amber Hollibaugh), nie pasują do wyznaczonej przez nią kategorii kina niezależnego ze względu na ich dystrybucję w mediach komercyjnych.

Sięganie po autorytet kultury dominującej poprzez wykorzystywanie głównonurtowej strategii docierania do szerokiego grona odbiorców, emisję niezależnych produkcji w popularnych kanałach telewizyjnych oraz stosowanie realistycznych konwencji filmu dokumentalnego to jedno z wyznaczników zjawiska

¹⁹ A. Juhasz, *AIDS TV...*, s. 77.

²⁰ E.A. Kaplan, *The realist debate in the feminist film: A historical overview of theories and strategies in realism and avant-garde theory film (1971–81)*, [w:] eadem, *Women and Film. Both Sides of the Camera*, New York 1991, s. 131.

²¹ E.A. Kaplan, *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, przeł. M. Radkiewicz, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 316.

²² b. hooks, *Black Looks. Race and Representation*, New York 1992, s. 123.

²³ *Ibidem*.

²⁴ E.A. Kaplan, *The future of the independent feminist film: Strategies of production, exhibition, and distribution in the USA*, [w:] eadem, *Women and Film...*, s. 76.

²⁵ A. Juhasz, *AIDS TV...*, s. 76.

²⁶ *Ibidem*, s. 5.

opisanego przez Gilles’a Deleuze’a, a nazwanego przez Felixa Guattariego kinem mniejszościowym. Jego istotą, jak tłumaczy Małgorzata Radkiewicz, jest działalność przedstawicieli mniejszości wewnątrz (filmowego) języka większości²⁷. Choć omawiany przez nią nurt kina niezależnego New Queer Cinema powstał niejako w odpowiedzi na wybuch epidemii AIDS, to choroba w filmach doń zaliczanych, takich jak *The Living End* (1992, reż. Gregg Araki) i *Zero Patience* (1993, reż. John Greyson), pozostaje jedynie tłem obrazów nienormatywnych tożsamości, głównie białych gejów²⁸. Rozszerzając narracje o AIDS o perspektywę tylko jednej grupy wcześniej wykluczanej, twórcy New Queer Cinema nie byli w stanie uniknąć dalszego marginalizowania innych punktów widzenia.

W obliczu epidemii AIDS w Stanach Zjednoczonych stawką wykorzystywania strategii mniejszościowych pozostaje więc kreowanie przestrzeni dla czarnych kobiecych podmiotowości. W przeciwieństwie do filmów fabularnych — oferujących, zdaniem Deleuze’a, bezosobowe mity wzmacniające hegemonię kultury dominującej — forma dokumentalna skupiona wokół sfabularyzowanych realnych postaci umożliwia twórcom wytwarzanie kolektywnych wypowiedzi i przekraczanie granicy oddzielającej sprawę prywatną od politycznych²⁹. Jedną z mniejszościowych strategii walki o przestrzeń dla czarnej kobiecej podmiotowości jest również, opisywane przez hooks, opozycyjne spojrzenie (*oppositional gaze*), które wykształciło się w czarnym kinie niezależnym w odpowiedzi na negowanie czarnych reprezentacji w filmowym głównym nurcie³⁰. Opozycyjne spojrzenie to nie tylko sposób patrzenia na obrazy filmowe, lecz także strategia charakterystyczna dla twórczości kobiet zapoczątkowana w latach dziewięćdziesiątych. Zdaniem Kaplan, która koncepcję tę nazywa odwracaniem spojrzenia, owa strategia polega na odzyskiwaniu pozycji tworzenia reprezentacji podmiotu w oparciu o te jej elementy, które (jak twierdzi cytowana przez nią Prabitha Parmar) „uważa się za »inne« od dominujących systemów przedstawiania”³¹. Przykłady wykorzystania tej strategii można znaleźć między innymi w dwóch, powstałych w odstępie niemal dwóch dekad, dokumentach: *Sandra’s Web: A Mother’s Diary* [*Pajęczyna Sandry: Pamiętnik matki* — tłum. H.Z.] (1996, reż. Beverly Peterson) i *Wilhemina’s War* [*Wojna Wilheminy* — tłum. H.Z.] (2015, reż. June Cross). Choć nakręcono je bez wsparcia finansowego ze strony komercyjnych wytwórni filmowych, oba prezentowane były na festiwalach, w pasmach popularnych kanałów telewizyjnych i udostępniane w Internecie. Fakt, iż jedna z wybranych twórczyń (Peterson) jest biała, nie uniemożliwia zastosowania wo-

²⁷ M. Radkiewicz, *Deleuze, Guattari i kino queer*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 5, 2014, s. 7.

²⁸ Szerzej na temat nurtu New Queer Cinema pisze Małgorzata Radkiewicz w książce *Oblicza kina queer* (Kraków 2014).

²⁹ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 439.

³⁰ b. hooks, *op. cit.*, s. 117.

³¹ E.A. Kaplan, *Kobiety, kino...,* s. 318.

bec jej twórczości koncepcji opozycyjnego spojrzenia, ponieważ cechą czwartej fazy kina kobiet jest, jak zauważa Radkiewicz, odejście od zunifikowanej definicji kobiety na rzecz wielokulturowego aspektu kobiecości³². W feministycznych teoriach i działaniach artystycznych kategorię tę rozszerzono, by obejmowała perspektywy kobiet o różnym pochodzeniu rasowym i etnicznym oraz stojące po obu stronach obiektywu, a także kobiety i mężczyźni, którzy dzięki zastosowanym środkom medialnym zachęceni są do refleksji nad oglądanym obrazem.

W feministycznej teorii filmu często zwraca się uwagę na szanse i zagrożenia wynikające z psychoanalitycznych mechanizmów identyfikacji, zainspirowanych realistycznymi obrazami rzeczywistości. Wprawdzie Juhasz zauważa, że proces ten bywa postrzegany, między innymi przez Jackie Stacey, jako ściśle związany z umacnianiem patriarchalnych wzorców tożsamości³³, jednak przytacza także zdanie Pauli Treichler, która apeluje, by zamiast całkowitego porzucenia tej koncepcji poszerzyć ją o kwestie interakcji zachodzącej na bardziej świadomym poziomie, w szczególności podczas oglądania filmów politycznie umotywowanych³⁴. Jak zauważa Juhasz, może to skłonić widzów do wyobrażania sobie siebie w roli przedstawicieli i przedstawielek obcych im społeczności³⁵. To z kolei wydaje się istotne w kwestii uwidaczniania tych obrazów epidemii AIDS, które ukryte są pod warstwą popularnych produkcji hollywoodzkich.

W *Pajęczynie* Sandry Beverly Peterson dokumentuje ostatnie miesiące z życia i pogrzeb dwudziestodwuletniej czarnoskórej Sandry Billups. Zanim film powstał, twórczyni miała już na swoim koncie dwa inne obrazy poświęcone problematyce HIV/AIDS: *Totally Vulnerable* [Całkowicie bezbronni — tłum. H.Z.] (1988) i *Defining Life* [Definiując życie — tłum. H.Z.] (1990), a ponadto pracowała jako wolontariuszka w schronisku dla bezdomnych, gdzie zaczęła eksperymentować z formą wideopamiętników kobiet umierających na AIDS³⁶. Historia Sandry wpłynęła na reżyserkę do tego stopnia, że po ukończeniu pracy nad filmem wraz z mężem adoptowała chorego chłopca, któremu poświęciła swój kolejny obraz — *The Andre Show* (1998).

Skutki epidemii to jednak nie jedyny temat podejmowany przez Peterson. W dokumencie *Invisible Revolution* [Niewidzialna rewolucja — tłum. H.Z.] z 2001 roku artystka skupia się na dyskryminacji rasowej, rejestrując między innymi działalność amerykańskich grup odwołujących się do tradycji Ku Klux Klau. W swej deklaracji artystycznej twórczyni twierdzi, że jej celem w tworzeniu

³² M. Radkiewicz, *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserów i artystek*, Kraków 2010, s. 30.

³³ A. Juhasz, *AIDS TV...*, s. 19.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ L.K. Fuller, *To desire to direct differently: Women producer/directors of AIDS films*, [w:] *Women and AIDS: Negotiating Safer Practices, Care, and Representation*, red. L.K. Fuller, N.L. Roth, Binghamton 1998, s. 271.

sztuki jest kreowanie opowieści reprezentujących tych członków i te członkinie społeczeństwa (amerykańskiego), dla których nie ma miejsca w mediach głównego nurtu³⁷.

Peterson łączy dwa typy praktyk filmowych: z jednej strony, eksperymentuje z formą i środkami wyrazu, a z drugiej — poszukuje wizerunków nieznanymi wcześniej kobiet. Jak sama deklaruje, w swoich filmach splata różne artystyczne podejścia do formy dokumentu, by dać widzom świadectwo doświadczeń skrajnie różnych od ich własnych³⁸. Choć twórczyni rozpatruje własną działalność w dwóch osobnych kategoriach: dokumentu śledczego oraz eksperymentalnych pamiętników wideo, trudno wyznaczyć granicę między nimi. Wprawdzie *Pajęczyna Sandry* zdaje się mieć indywidualistyczny i narracyjny charakter, nie wyklucza to jednak jej interwencyjnego potencjału. Umieszczenie filmu w kontekście innych reprezentacji choroby z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku ujawnia jego znaczenie w tworzeniu pola wypowiedzi dla głosów czarnych kobiet, niesłyszalnych wówczas w dyskursie AIDS w Stanach Zjednoczonych. Chociaż bell hooks wątpi w przejście się białych dbaniem o interesy (w tym przede wszystkim możliwości samostanowienia i samookreślenia się) czarnych kobiet³⁹, Peterson stara się udowodnić, że może być inaczej. Zastępując autorytatywną narrację, znaną z klasycznego filmu dokumentalnego, technikami realistycznymi, takimi jak wywiady i plansze tekstowe objaśniające kwestie niewynikające bezpośrednio z materiału wideo, artystka kreuje przestrzeń dla innych — zróżnicowanych rasowo, wiekowo i społecznie — kobiecych podmiotowości. Pomimo ograniczenia własnej obecności do jednej, wypowiedzianej zza kadru, kwestii reżyserka subtelnie zaznacza swoje zaangażowanie w działalność na rzecz osób z HIV/AIDS jako biała kobieta z amerykańskiej klasy średniej, nie uzurpując sobie jednak prawa do wyrażania głosu w imieniu wszystkich kobiet. Stawiając natomiast kamerę na wysokości twarzy bohaterki filmu, w tym przede wszystkim Sandry, która pod koniec życia nie ma już siły samodzielnie podnieść się z łóżka, artystka zachęca do zajęcia równorzędnej z nimi pozycji, która nie wartościuje koloru skóry, statusu materialnego i faktu zakażenia.

Wprawdzie figura chorej matki prezentowana była już w najwcześniejszych filmowych obrazach AIDS, takich jak *Światelko w tunelu* (1988, reż. Mike Robe), najczęściej jednak matka ta była rasy białej. Problem sprawowania przyszłej opieki nad dziećmi kobiet umierających na AIDS także poruszano już wcześniej. W telewizyjnej produkcji *Miejsce dla Annie* (1994, reż. John Gray) Mary-Louise Parker wciela się w rolę uzależnionej od narkotyków dwudziestokilkulatki, która rozpoczyna sądową batalię o prawo sprawowania opieki rodzicielskiej nad po-

³⁷ B. Peterson, *Artist's statement*, „BPFilms”, www.bpfilms.net/artists_statement (dostęp: 10 kwietnia 2017).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ b. hooks, *op. cit.*, s. 56.

rzezoną wcześniej córką. Skądinąd w filmie *Chłopaki na bok* (1995, reż. Herbert Ross) aktorka ponownie zagrała postać kobiety zakażonej wirusem HIV, tym razem jednak nie z własnej w i n y.

W przeciwieństwie do wymienionych przykładów film Peterson nie podąża za wspomnianym wcześniej schematem prezentowania chorych w oparciu o zauważony przez Sontag podział na tych, dla których zakażenie wirusem miało być karą, i na cierpiących niewinnie. Jest to obraz epidemii nieznany w amerykańskiej przestrzeni publicznej tamtych lat. Wprawdzie Sandra przywołuje na myśl popularny stereotyp królowej na zasiłku (*welfare queen*), lecz jej obraz odbiega od opisanego przez Patricię Hill Collins konwencji sprowadzającej czarne kobiety do roli leniwych, niezamężnych — a więc występujących przeciw dominującym wzorcom patriarchy — beneficjentek pomocy społecznej, finansowanej z podatków odprowadzanych przez pracujących (białych) Amerykanów⁴⁰. Pomimo że dwudziestodwuletnia nie pracuje i nie jest mężatką, za jedno i drugie odpowiada choroba: stan zdrowia nie pozwala jej samodzielnie podnieść się z łóżka, a jej partner kilka lat wcześniej zmarł na AIDS. Ponadto w jednym z wywiadów zarejestrowanych przez Peterson matka życzy córce, by ta zdobyła wykształcenie i zawód, które umożliwią jej awans społeczny. Wyraża też nadzieję, że Yolanda nie porzuci marzeń o pracy jako lekarka, gdyż — jak sądzi — właśnie ta profesja zapewni jej bezpieczeństwo ekonomiczne. Sandra burzy tym samym wpisany w stereotyp mit o tym, jakoby pomoc społeczna takie bezpieczeństwo czarnym kobietom gwarantowała. Film stworzony przez Peterson jest swego rodzaju wiedeotestamentem umierającej na AIDS matki, która przed śmiercią postanawia oddać do adopcji swą wówczas ośmioletnią córkę. Sandra stara się przestrzec Yolandę przed popełnieniem błędów, których jej samej nie udało się uniknąć. Radzi, by wyszła za mąż, nim zdecyduje się mieć dzieci.

Peterson nie ogranicza jednak ukazywanych w filmie punktów widzenia do własnego i Sandry. Inną wersję czarnej kobiecej podmiotowości prezentuje bowiem Tanang, opiekunka społeczna, która jeszcze przed śmiercią Sandry decyduje się adoptować Yolandę. Zarówno tytuł, jak i konstrukcja filmu zainspirowane są słowami innej kobiety: odprawiającej mszę żałobną Terry Troia, pracującej na rzecz bezdomnych białej pastorki Amerykańskiego Kościoła Reformowanego. Podczas kazania wskazuje ona na podobieństwo między postawą Tanang a Wilburem — bohaterem powieści dla dzieci *Pajęczyna Charlotty* autorstwa E.B. White'a. Wilbur po śmierci tytułowej Charlotty zobowiązuje się zaopiekować jej potomstwem. Choć nie sposób jednoznacznie określić autorstwa tego porównania, to jako uwzględnione w filmie nawiązanie do popularnego tekstu kultury tworzy intertekstualną relację pomiędzy dziełami. Nawiązanie to umożliwia identyfikację białych odbiorców i odbiorczyń z bohaterkami.

⁴⁰ P.H. Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York 2000, s. 79–80.

Tytułowa pajęczyna przywołuje na myśl dodatkowo koncepcję arachnologii Nancy K. Miller, zgodnie z którą produkcję jakiegokolwiek tekstu należy utożsamiać z tkaniem sieci. Film Peterson to bowiem nie jednostkowa wizja reżyserki, lecz właśnie sieć, zbiór wypowiedzi osób pozostających we wzajemnych relacjach. Choć dokument Peterson adresowany jest przede wszystkim do Yolandy, która musi zmierzyć się z traumą związaną z przedwczesną śmiercią rodziców i późniejszym oddaniem jej do adopcji, jego forma skłania odbiorców z całego spektrum widowni do próby wyobrażenia sobie znalezienia się w podobnej sytuacji i podjęcia refleksji nad kwestią relacji między takimi kategoriami tożsamości, jak płeć, rasa, stan zdrowia i status ekonomiczny.

Wprawdzie w ciągu ponad dwudziestu lat od powstania *Pajęczyny Sandry* problematyka HIV/AIDS poruszana była w produkcjach prezentowanych szerokiej amerykańskiej publiczności wielokrotnie, zwykle podążały one za opisanymi schematami. Zdarzały się jednak wyjątki. W 2009 roku inna reżyserka zainteresowała się niewidzialnością czarnych kobiet w kontekście epidemii HIV/AIDS w USA. June Cross, o którą tu chodzi, jest córką białej aktorki, Normy Booth, i Jamesa A. Crossa, czarnego artysty estradowego. Kiedy Cross skończyła cztery lata, jej matka — w obawie przed dyskryminacją z powodu koloru skóry córki — postanowiła oddać June pod opiekę zaprzyjaźnionej afroamerykańskiej rodziny z Atlantic City. Odtąd widywały się tylko w czasie świąt i letnich wakacji. Podczas tych wizyt aktorka przedstawiała ją znajomym jako adoptowaną córkę. Reżyserka mierzy się z traumą, której doznała z powodu odseparowania od matki w okresie dzieciństwa w filmie *Secret Daughter* [*Sekretna córka* — tłum. H.Z.], wyprodukowanym przez nią dla stacji PBS. Film zdobył uznanie, którego ukoronowaniem była przyznana w 1997 roku nagroda Emmy. W swej filmowej autobiografii Cross wyznaje, że jej świadomość polityczna zaczęła się budzić, gdy jako dziecko poznała historię czterech rówieśniczek, które w 1963 roku zginęły w motywowanym nienawiścią rasową zamachu bombowym. Jednym z eksponowanych w jej filmach problemów jest związek między kolorem skóry a statusem ekonomicznym⁴¹.

Innym wartym wspomnienia dziełem reżyserki jest dokument *The Old Man and the Storm* [*Stary człowiek i burza* — tłum. H.Z.] (2009), opowiadający historię Herberta Gettridge'a i jego krewnych, którzy w wyniku przejścia huraganu Katrina, podobnie jak ponad dwieście tysięcy innych mieszkańców Nowego Orleanu, stracili większość dobytku. Tytuł nie bez powodu nawiązuje do opowiadania Ernesta Hemingwaya. U Cross starszy mężczyzna nie tyle walczy ze skutkami huraganowego wiatru, ile z niedotrzymanymi obietnicami pomocy złożonymi przez władze stanowe i administrację George'a W. Busha. W *Starym człowieku* reżyserka ukazuje niezdolność białych rządzących do udzielenia adekwatnej pomocy czarnym nowoorleańskim rodzinom, po przejściu Katriny przymusowo rozproszonym po różnych zakątkach USA.

⁴¹ J. Cross, *About*, „Secret Daughter”, www.secretdaughter.com (dostęp: 10 kwietnia 2017).

Cross przypomina to w scenie otwierającej *Wojnę Wilheminy*, w słowach Vivian Armstead-Clark, aktywistki na rzecz osób z AIDS z Karoliny Południowej, która ostrzega, że tak jak w przypadku huraganu, tak i w kwestii epidemii AIDS, dziesiątkującej czarne społeczności w Karolinie Południowej władza pozostanie obojętna. *Wojna Wilheminy* śledzi, zarejestrowane w ciągu prawie pięciu lat, losy Wilheminy Dixon opiekującej się zakażonymi wirusem HIV córką (Toni) i wnuczką (Dayshal). Wprawdzie Cross deklaruje się jako reporterka, podobnie jak Peterson niejako realizuje postulat Kaplan, mieszając kody charakterystyczne dla filmów dokumentalnych i fabularnych. Stosuje nie tylko realistyczne sposoby dokumentowania znane z *cinéma vérité*, lecz także takie techniki, jak narracja pierwszoosobowa (własna oraz jednej z bohaterek) czy retrospekcja. Ponadto, by zachować logiczną ciągłość akcji i ująć to, czego nie jest w stanie zarejestrować, twórczyni wykorzystuje animację komputerową. Zabieg ten łągodzi również odbiór niekiedy wstrząsających obrazów ubóstwa czarnych i postępującej choroby u córki Wilheminy.

W odróżnieniu od Peterson Cross niemal od początku filmu zajmuje wyraźne bardziej radykalne stanowisko. Jedną ze stawianych przez nią tez jest to, że z powodu braku dostępu do należytej opieki zdrowotnej czarne kobiety z południa USA stają się ofiarami medycznego apartheidu. Cross przy użyciu języka filmu podkreśla historyczny wymiar nierówności rasowych, eksponując flagę Konfederacji umieszczoną przy siedzibie władz stanowych jako tło wypowiedzi bohaterek, a także korzystając ze zdjęć archiwalnych, które zestawia z aktualnymi obrazami biednych domostw czarnych społeczności Karoliny Południowej i ich bogatych białych sąsiadów, oddających się obserwowaniu wyścigów konnych. Co więcej, decydując się na przeplatanie opowieści o losach kobiet z rodziny Dixon z reporterskim śledztwem dotyczącym ograniczonej ochrony zdrowia, Cross sugeruje, że tytułową wojnę należy interpretować metaforycznie na co najmniej dwa sposoby: jako indywidualne zmagania o przetrwanie najbliższych oraz — szerzej — jako konflikt na tle rasowym.

Podobnie jak u Peterson forma dokumentalna pozwala Cross uniknąć ograniczenia prezentowanych punktów widzenia. Choć autorka sama niejednokrotnie wyraża krytyczną opinię wobec prezentowanych kwestii, w wywiadach oddaje głos innym kobietom, które komentują nie tylko problemy osobiste bohaterek filmu, lecz także wyniki prowadzonego przez reżyserkę dochodzenia. Najistotniejszą perspektywę, dającą wgląd w kwestię podmiotowości czarnych kobiet, nakreśla sama Wilhemina. Wprawdzie tytułowa bohaterka przywołuje na myśl stereotyp mamki (*mammy*), czyli — jak to ujmuje Collins — czarnej, nieustraszonej służącej, która potrafi zaopiekować się cudzym potomstwem lepiej niż własnym⁴², ta jednak przełamuje ów szablon, będąc jedyną i niezależną od pracy dla białych żywicielką trzypokoleniowej rodziny. Innym kobiecym podmiotem, a zarazem źródłem punktu widzenia na sprawę epidemiologii HIV/AIDS w USA,

⁴² P.H. Collins, *op. cit.*, s. 72.

jest Toni, córka Wilheminy. Choć informacja o tym, jak doszło u niej do zakażenia, nie jest podana wprost, jest oczywiste, że zmaga się z nałogiem narkotykowym. Nie jest to jednak powodem ostracyzmu ze strony najbliższych, w tym przede wszystkim matki, która nie wartościuje uzależnienia, dostrzegając w nim chorobę. Kolejnej niestereotypowej kobiecej perspektywy dostarcza córka Toni, Dayshal, która została zakażona jeszcze w łonie matki. Tytuł filmu wskazuje na to, kto jest jego główną bohaterką, jednak Cross uwzględnia dzieje rodziny Dixonów dzięki odnalezionym przez współpracującą z nią Bethany K. Ocansey fragmentom pamiętnika wnuczki Wilhelminy, opublikowanym w magazynie „The Tie That Binds” [„Więź, która łączy” — tłum. H.Z.] z maja 2008 roku. Część komentarza do prezentowanych w filmie obrazów, wygłoszonego w narracji pierwszoosobowej, pochodzi właśnie z zapisków Dayshal.

W ciągu pięciu lat reżyserka wraca do Williston w Karolinie Południowej kilkakrotnie, w momentach kryzysowych dla nastolatki: śmierci matki, nagonki spowodowanej ujawnieniem statusu serologicznego w Internecie i na wiadomość Wilheminy, że jej wnuczka przestała przyjmować leki antyretrowirusowe. Cross poznaje nastolatkę z grupą aktywistek AIDS, czym wyraźnie przekracza granicę biernego obserwatora filmowanych wydarzeń. Choć reżyserka nie udziela bezpośredniej pomocy, wyraźnie zaznacza, że w dokumentach politycznych dystans twórcy/twórczyni do filmowanego podmiotu nie jest właściwą strategią.

Innym kobiecym podmiotem, dla którego Cross tworzy przestrzeń wypowiedzi, jest Shernell „Toni” Sells, aktywistka działająca na rzecz osób z HIV/AIDS. Rozmawiając w jednej ze scen z kobietą, która zgłosiła się na bezpłatne testy na obecność wirusa HIV, Shernell krytykuje popularne w głównonurtowej narracji przekonanie, że AIDS dotyczy głównie białych gejów. Zdaniem aktywistki to czarne kobiety obciążone są największym ryzykiem zakażenia. Podczas gdy jej rozmówczyni oczekuje na wyniki testów, w kilku ujęciach pojawia się egzemplarz poradnika *Bogaty ojciec, biedny ojciec. Czyli czego bogaci uczą swoje dzieci na temat pieniędzy i o czym nie wiedzą biedni i klasa średnia* autorstwa Roberta T. Kiyosakiego i Sharon L. Lechter. Choć nie sposób stwierdzić, czy książkę umieszczono w kadrze celowo, czy znalazła się tam przypadkiem, publikacja wydaje się istotna dla odczytania argumentów Cross co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, zapowiada kolejną scenę, w której Shernell przemawia do przedstawiciela administracji prezydenta Baracka Obamy, wyrażając obawę, że bez wsparcia finansowego dalsza działalność organizacji charytatywnej udzielającej pomocy osobom z HIV/AIDS w Karolinie Południowej, do której sama przynależy, nie będzie możliwa. Po drugie, ujawnia ekonomiczne uwarunkowanie walki z epidemią. Chociaż krytycy tego i podobnych poradników są zgodni, że uniwersalny przepis na szybkie wzbogacenie się jest mitem⁴³, Kiyosaki dostrzega

⁴³ D. Darlin, *Get rich quick: Write a millionaire book*, „New York Times” 12.11.2005, s. C1. Zob. też A. Faktorovich, *Why Trump and Kiyosaki do not want you to be rich*, „Pennsylvania Literary Journal” 8, 2016, z. 2, s. 27.

nieustannie powiększającą się lukę pomiędzy bogatymi a biednymi w Stanach Zjednoczonych⁴⁴.

W innej scenie Shernell wraz z ekipą filmową Cross odwiedzają salon fryzjerski w jednym z miasteczek w Karolinie Południowej. Robiąc zdjęcia do filmu, reżyserka przeprowadziła serię wywiadów między innymi z inną aktywistką — Bambi Gaddist (z domu Sumpter), życiową partnerką bohaterki innego filmu dokumentalnego z końca lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku: *DiAna's Hair Ego: AIDS Info Up Front* [*Salon DiAny: Fachowe informacje o AIDS* — tłum. H.Z.] (1989, reż. Ellen Spiro). Pod koniec 2017 roku w serwisie Vimeo udostępniono film *DiAna's Hair Ego Remix* zrealizowany wspólnie przez Cheryl Dunye i Ellen Spiro. Składa się z fragmentów pierwowzoru i komentarzy autorek i bohaterek do kontekstu, w jakim powstawał, i problemów, które nie straciły na aktualności.

Choć intertekstualny związek obu filmów nie jest oczywisty, w odwiedzanym przez Cross zakładzie fryzjerskim wypowiedzi klientów świadczą o wciąż aktualnej konieczności działań mających na celu podnoszenie wiedzy w kwestii epidemiologii HIV/AIDS. Sugerują bowiem, że widzą oni potrzeby korzystania z prezerwatyw jako środka zmniejszającego ryzyka zakażenia, a także dają wyraz przekonaniu o słuszności potencjalnie tragicznych w skutkach stereotypów: utożsamiającego AIDS z męską homoseksualnością oraz o możliwości wizualnej i deklaratywnej weryfikacji statusu serologicznego partnera bądź partnerki.

Inną aktywistką na rzecz osób z AIDS zabierającą głos w filmie Cross jest wspomniana wcześniej Vivian Armstead-Clark, której siostra zmarła wskutek powikłań spowodowanych zakażeniem wirusem HIV. Jej zdaniem częściową odpowiedzialnością za niedostateczną edukację w kwestii profilaktyki i tragiczną sytuację wielu młodych czarnych kobiet z południa USA obarczeni są przedstawiciele społeczności wyznaniowych, którzy unikają poruszania tematu, pielęgnując stereotypy na temat choroby.

Wszystkie omówione do tej pory wizerunki czarnych kobiet z *Wojny Wilheminy* w różnym stopniu umożliwiają identyfikację z przyjmowanymi przez nie postawami wobec kwestii marginalizowanych w kulturze popularnej. Cross na tym jednak nie poprzestaje, tworząc przestrzeń wypowiedzi także dla białej Nikki Haley — gubernatorki stanu Karolina Południowa, pierwszej kobiety na tym stanowisku. Wprawdzie odmawia ona udzielenia wywiadu, lecz w filmie uwzględnione są jej wypowiedzi zarejestrowane przez stacje telewizyjne, których była gościem, a także prywatne nagrania z publicznych uroczystości, w których uczestniczyła. Haley stoi za odrzuceniem przez Karolinę Południową ustawy o powszechnej opiece zdrowotnej, znanej potocznie jako *Obamacare* (właściwie: The Patient Protection and Affordable Care Act), która zapewniłaby finansowanie leczenia osób żyjących z HIV/AIDS. Nagrania wideo zgromadzone przez Cross ukazują

⁴⁴ R. Kiyosaki, S. Lechter, *Bogaty ojciec, biedny ojciec. Czyli czego bogaci uczą swoje dzieci na temat pieniędzy i o czym nie wiedzą biedni i klasa średnia*, przeł. K. Szramko, Bydgoszcz 2002, s. 50.

też gubernatorkę jako odpowiedzialną za tuszowanie informacji o wymiarach epidemii w hrabstwie Bamberg, z którego polityczka sama pochodzi. W ten subtelny sposób Cross daje wyraz przypomnianemu już przekonaniu bell hooks, według której innym grupom społecznym może nie zależeć na walce o samostanowienie i samookreślanie się czarnych kobiet⁴⁵. Jest to również krytyczny głos samej reżyserki wobec postulatów drugiej fali feminizmu, która nie uwzględniała wielokulturowego aspektu kobiecości. W jednym z ujęć składających się na scenę, w której Cross odwiedza siedzibę gubernatorki, ukazany jest wiszący na ścianie portret czarnej kobiety. Mimo że twórczyni filmu pozostawia umieszczenie malowidła na drugim planie kadru bez komentarza, możliwe jest rozpoznanie na nim wizerunku Mary McLeod Bethune — aktywistki z przełomu XIX i XX wieku na rzecz edukacji czarnych. Milczenie Cross zdaje się służyć obnażeniu niewiedzy i obojętności nie tylko białej gubernator, lecz także widzów. Wprawdzie wizerunek Haley raczej nie zachęca do identyfikacji z jej postawą, wpisuje się on jednak w strategię praktykowane przez twórczynie filmowe od początku czwartej fazy kina kobiet, zgodnie z którymi nie ma potrzeby eliminowania negatywnych wizerunków kobiet i zastępowania ich pozytywnymi, lecz istotne jest uwzględnianie ich różnorodności.

Choć filmy Peterson i Cross są ewidentnymi przykładami obrazów AIDS pozornie niewidocznych w środkach masowego przekazu, nie wyczerpują wszystkich znamion strategii mniejszościowych. Wykorzystywane przez nie konwencje są jedynie przykładami użycia filmowego języka większości w twórczości spoza kanonu kultury popularnej. Zjawisko opisane przez Deleuze'a i Guattariego zachodzi również w przeciwnym kierunku. Można bowiem zaobserwować rozwiązania znane z kina mniejszościowego w kinie większościowym. Choć zdawać by się mogło, że punktem odniesienia analizy dotychczas omówionych przykładów jest teoria kina autorskiego (*auteur cinema*), zgodnie z którą film ucieleśnia wizję reżysera lub reżyserki, wielość opisanych w obu filmach kobiecych perspektyw skłania jednak do wysnucia wręcz przeciwnych wniosków. Nawet jeśli uznać zasadniczą rolę dwóch twórczyń, warto w poszukiwaniu przejawów działalności czarnych kobiet w obliczu epidemii AIDS w Stanach Zjednoczonych wyjść poza ramy koncepcji jednostkowego autorstwa i spojrzeć na inne osoby zaangażowane w proces twórczy.

Mimo że Peter Wollen nazywa wpływ producentów, operatorów i aktorów szumem (*noise*) utrudniającym rozszyfrowanie intencji reżysera i który to szum nie wymaga według niego szczegółowego omówienia⁴⁶, tworzenie filmu jest niewątpliwie procesem kolektywnym. Sceptyczne zdanie wobec lansowanej między innymi przez Andrew Sarris teorię kina autorskiego wyraziła już w latach

⁴⁵ b. hooks, *op. cit.*, s. 56.

⁴⁶ P. Wollen. *The auteur cinema*, [w:] *idem, Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington 1972, s. 104.

sześćdziesiątych ubiegłego wieku krytyczka filmowa Pauline Kael. Zauważyła ona, że w tradycji innych dziedzin sztuki osobowości wszystkich zaangażowanych w procesie produkcji dzieła są brane pod uwagę przy ocenie jego walorów⁴⁷. Pod koniec tej samej dekady na gruncie teorii literatury zaczęto wręcz całkowicie kwestionować rolę autora. Jej znaczenie krytykował między innymi Roland Barthes w eseju *Śmierć autora*. Pojawił się tu postulat, by w odczytywaniu dzieła przenieść zainteresowanie z autora na czytelnika⁴⁸. Z kolei Michel Foucault twierdził, że w twórczości chodzi przede wszystkim o „otwieranie przestrzeni, w której podmiot piszący nieustannie znika”⁴⁹. Wprawdzie obaj teoretycy odnosili się w swych rozważaniach do piśmiennictwa, należy jednak pamiętać, że film również cechuje się specyficznym językiem, co eksperymentując z montażem, zauważyli już klasyczni filmowcy radzieccy, tacy jak Lew Kuleszow czy Siergiej Eisenstein. Pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku odmienne zdanie w kwestii ignorowania autorstwa podczas analizy kobiecej twórczości wyraziła Nancy K. Miller. Pomysłodawczyni koncepcji *archnologii* utożsamia dzieło z tkaniną lub pajęczą siecią, w przeciwieństwie do Barthes’a, który w *Przyjemności tekstu* (1973) podobną teorię określił mianem *hyfologii*. Miller występuje przeciw logice zacierania śladów kobiecego podmiotu, który należy dopiero wprowadzić do dyskursu panującej kultury androcentrycznej⁵⁰. W kontekście zdominowanego przez mężczyzn kina już w 1976 roku Claire Johnston postulowała, aby kobiety działały na wszystkich jego poziomach⁵¹. Dostrzegając czarne kobiety jako mniejszość w przemyśle filmowym, otwiera się bowiem możliwość zbadania ich działalności w obrębie kina większościowego na różnych szczeblach produkcji, w tym bezpośredni udział w konstruowaniu fabularnej narracji. Za przykłady mogą posłużyć dwa filmy fabularne z końca minionej dekady, obrazujące zmagania czarnych kobiet z HIV/AIDS — *Życie na przekór* (2007, reż. Nelson George) i *Hej, skarbie* (2009, reż. Lee Daniels). Pomimo że oba wyreżyserowane zostały przez (czarnych) mężczyzn, (czarne) kobiety także miały znaczny udział w procesie ich tworzenia.

Inspiracją *Życia na przekór* — produkcji telewizyjnej w reżyserii Nelsona George’a — była historia jego siostry, Andrei Williams, u której do zakażenia wirusem HIV doszło najprawdopodobniej wskutek zażywania narkotyków za pomocą zainfekowanej strzykawki. Gdy udało jej się pokonać nałóg, sama zaangażowała się w działalność na rzecz zapobiegania rozprzestrzenianiu się epidemii

⁴⁷ P. Kael, *Circles and squares*, „Film Quarterly” 16, 1963, nr 3, s. 15.

⁴⁸ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 359.

⁴⁹ M. Foucault, *Kim jest autor*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *idem, Szaleństwo i literatura. Powiedziane i napisane*, Warszawa 1999, s. 201.

⁵⁰ N.K. Miller, *Archnologie: kobieta, tekst i krytyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku...*, s. 495.

⁵¹ C. Johnston, *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 21.

AIDS w czarnych społecznościach nowojorskiego Brooklynu. Jej filmowym odpowiednikiem jest postać Any Wallace, w którą wciela się Queen Latifah przyznająca w wywiadzie, że dużo pracowała z pierwowzorczynią swojej bohaterki, przygotowując się do roli. Aktorka daje zatem słowne świadectwo znaczącego wpływu Andrei na produkcję filmu. Unaocznia to dosadniej fakt, iż główny wątek fabularny przeplata się z ujęciami z zainscenizowanego zgromadzenia grupy wsparcia dla czarnych kobiet z HIV/AIDS. Scena jest stylizowana na takie spotkanie, a Nelson George przyznaje, że dialogi nie są w pełni improwizowane, jednak całość odróżnia się od głównego wątku. Będąc od niego czasowo i przestrzennie niezależną, scena ta dostarcza złudzenia realizmu charakterystycznego dla konwencjonalnego filmu dokumentalnego. Poza biorącymi w niej udział aktorkami, Queen Latifah i Glorią Reuben, występują tu także Andrea i jej współpracownicy z organizacji Life Force: Women fighting AIDS [Siła życia: kobiety wobec AIDS — tłum. H.Z.]. Chociaż w komentarzu do filmu George zdradza, że nie wszystkie historie opowiadane przez zaproszone aktywistki były relacjami z ich własnych doświadczeń, to, że nie występują w głównym wątku fabularnym, sprawia, iż części filmu z ich udziałem jawią się realistycznie.

Przy produkcji filmów pracowały również inne (białe) kobiety. Z technicznego punktu widzenia zwiększeniu poczucia realizmu tej podzielonej na cztery kilkunastominutowe fragmenty sceny służy użycie tylko jednej kamery. Autorką zdjęć jest Uta Briesewitz, która wcześniej pracowała przy innym filmowym obrazie epidemii AIDS — *Ze slumsów na Harvard* (2003, reż. Peter Levin). Stosowany przez nią warsztat wpisuje się w stosunkowo przyjazną w odbiorze realistyczną konwencję wywiadu. Zarówno scena, jak i cały film zmontowane zostały przez inną białą kobietę, Mary Jo Markey, znaną skądinąd z pracy przy serialu *Lost — zagubieni* (2004, reż. J.J. Abrams) czy przy takich wysokobudżetowych produkcjach, jak *Gwiezdne wojny: Przebudzenie Mocy* (2015, reż. J.J. Abrams) i *Wielki Mur* (2016, reż. Yimou Zhang). We fragmentach zainscenizowanego spotkania grupy wsparcia montażystka stosuje dynamiczny rytm łączący serie ujęć i kontrując. Wykorzystanie tej, znanej z kina i telewizji, konwencji umożliwia względnie niezakłócony odbiór zróżnicowanych obrazów czarnych kobiet jako podmiotów.

Użycie realistycznych technik charakterystycznych dla filmu dokumentalnego to jednak niejedyny zabieg mający na celu przekazywanie pewnych treści z punktu widzenia mniejszości. W kinie popularnym można znaleźć co najmniej jeszcze jeden przykład filmu fabularnego, w którym zastosowana została inna strategia konstruowania podmiotowości czarnych kobiet w kontraście do popularnych stereotypów.

Chociaż w wypadku ostatniego z wybranych filmów trudno mówić o konkretnych technikach charakterystycznych dla formy dokumentalnej, wybór *Hej, skarbie* podyktowany był chęcią podjęcia próby opisu innej strategii przedstawicieli czarnej kobiecej mniejszości w obrębie kina większościowego. Wspomniany film został wyreżyserowany przez Lee Danielsa, lecz jest adaptacją poematu *Push*

(1996) autorstwa czarnej artystki skrywającej się pod imieniem Sapphire (właściwie: Ramona Lofton). Warto wspomnieć, że pseudonim, którym się posługuje, jest jednocześnie określeniem stereotypu czarnej kobiety, którego pierwotne źródło stanowi serial *The Amos n' Andy Show* z połowy XX wieku, i służy, jak to ujmują bell hooks, zmiękczeniu obrazu czarnego mężczyzny. W kontraście do wizerunku butnej i agresywnej żony ma on się wydawać śmieszny, niegroźny dla białej publiczności⁵². Przyjmując imię Sapphire, artystka przejmuje kontrolę nad stereotypem. Transgresyjna postawa autorki pierwowzoru *Hej, skarbie* przenika także do filmu. Choć autorem scenariusza jest Geoffrey Fletcher, zdaniem Daniela Sapphire miała istotny wpływ na ostateczny kształt filmowanej historii. Reżyser twierdzi, że uwzględnił wszystkie dopisane do scenariusza przez autorkę poematu komentarze, więc można z dużą pewnością założyć, że brała ona aktywny udział w kreowaniu ukazywanych w filmie postaci.

Podobnie jak we wcześniej omówionych przykładach także w *Hej, skarbie* łamane są stereotypy dotyczące czarnych kobiet. Jest to przede wszystkim historia Claireece „Precious” Jones (Gabourey Sidibe) — otyłej czarnej nastolatki, wielokrotnie zgwałconej i zakażonej wirusem HIV przez własnego ojca, która zostaje wyrzucona ze szkoły z powodu ponownego zajścia w ciążę. Należy podkreślić, że jest to postać bez precedensu w historii kina, która stanowi niejako odpowiedź na wiele stereotypów przypisywanych czarnym kobietom, takich jak brak wykształcenia, otyłość czy ponadprzeciętne libido. U Claireece okazują się one jedynie wierzchnią warstwą bardziej złożonych problemów, w tym: wieloletniego ubóstwa, braku zaangażowania rodziców w naukę odpowiednich nawyków żywieniowych i wykorzystywania seksualnego, którego była regularną ofiarą. Co więcej, film obnaża zjawisko narzucania widzom przez media dominującej kultury „białego, męskiego punktu widzenia”, które Kaplan nazywa imperialnym spojrzeniem⁵³. W jednej ze scen, nawiązującej do teorii psychoanalitycznej Lacana, główna bohaterka przegląda się w lustrze i w odbiciu zamiast swojego widzi wizerunek młodej, szczupłej, białej kobiety, o byciu którą marzy. Jej nieosiągalne pragnienie i identyfikacja z dominującym wzorem kobiecości jest wyrazem jednego ze sposobów radzenia sobie z niewidzialnością lub stereotypowym obrazowaniem czarnych kobiet w kulturze dominującej. Innym jest wykształcenie opozycyjnego spojrzenia, krytycznego wobec kolonizującej białej męskiej perspektywy. Z pomocą nauczycielki, pani Rain (Paula Patton), która mówi Claireece, że jest piękna, nastolatce udaje się rozwinąć umiejętność patrzenia na samą siebie z uwzględnieniem koloru skóry jako cechy różnicującej. Gdy w innej scenie pod koniec filmu ponownie staje przed lustrem, nie widzi już w nim odbicia białej kobiety, lecz własne.

⁵² b. hooks, *op. cit.*, s. 120.

⁵³ E.A. Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York 1997, s. 78.

Claireece ukazana jest także jako właściwy podmiot teorii psychoanalitycznych za każdym razem, gdy w obliczu traumatycznych wydarzeń lub wspomnień ucieka w sennie fantazmaty. Dzieje się tak między innymi, gdy przypomina sobie gwałt dokonany przez ojca i na wieść o jego śmierci w wyniku powikłań spowodowanych AIDS. Jej matka, Mary, w którą wciela się nagrodzona za tę rolę Oscarem i nagrodą BAFTA Mo'Nique, początkowo sprawia wrażenie rozbudowanej kopii figury królowej na zasiłku, gdyż nie jest zatrudniona i znęca się nad nastoletnią córką, zmuszając ją do zajmowania się porządkowaniem domu. Punkt kulminacyjny nadchodzi, gdy Claireece wraca ze szpitala z drugim dzieckiem. Dochodzi wówczas do bójki pomiędzy matką a córką. W rezultacie nastolatka ucieka z domu wraz z niemowlęciem. Wtedy też, w przypływie gniewu, Mary wyrzuca zabiegającą ze schodów córką telewizor. Ten gest można odczytać jako symboliczne porzucenie kreowanych za pośrednictwem mediów, idealistycznych marzeń o własnym ciebie, romantycznej miłości i bezwarunkowo kochającej rodzinie.

Mary burzy jednowymiarowy stereotyp „królowej zasiłków” również w rozmowie z pracowniczką opieki społecznej panią Weiss (Mariah Carey), której opowiada o własnym niezaspokojonym pragnieniu miłości i jednocześnie bezsilności wobec krzywdzącego ich córkę męża. Mimo że pierwotnie Mary jawi się wyłącznie jako oprawczyni, ona także okazuje się ofiarą patriarchalnej opresji. Nawet jeśli założyć, że jej skrucha jest nietrwała i że wbrew temu, co mówi, nadal motywuje ją wyłącznie chęć uzyskania zasiłku, nie sposób jednoznacznie zaprzeczyć tragizmowi jej postaci, gdyż w końcu traci środki do życia, męża oraz kontakt z córką i wnuczętami.

Choć oba omówione filmy fabularne różnią się pod względem technik wykorzystanych do ukazania złożoności prezentowanych w nich kobiecych podmiotów, w jednym i drugim widoczne są strategie przenikania treści mniejszościowych do systemu większości.

Jak się okazuje, koncepcja Didi-Hubermana, zgodnie z którą poza dominującymi przestrzemi medialną reprezentacjami katastrof, zawsze tworzone są inne obrazy, ma zastosowanie w kontekście epidemii AIDS. Strategie mniejszościowe mogą być używane zarówno w produkcjach skierowanych do mniejszości, jak i w tych, których celem jest dotarcie do jak najszerszego grona odbiorców, mimo że w wypadku obu grup działania te przyjmują odmienną formę. Podważając proste zasady binaryzmu przeciwstawiającego filmy alternatywne głównonurtowym, cztery omówione produkcje wikłają założenia feministycznej teorii filmu w dialektykę współczesnych konwencji reprezentacji. Podczas gdy dwa pierwsze przykłady skutecznie przekraczają granice pomiędzy alternatywą a głównym nurtem, czerpiąc inspirację z konwencyjnalnej formy i sposobów rozpowszechniania, w dwóch pozostałych, wyprodukowanych z myślą o dystrybucji w mediach popularnych, narracja skupiona jest wokół przedstawicieli mniejszości. Dokumenty *Pajęczyna Sandry* i *Wojna Wilheminy* wyprodukowano jako niezależne dzieła, co umożliwiło twórcom nieskrępowane odgórnymi wytycznymi ujęcie tematu

podmiotowości czarnych kobiet, a wyświechtanie ich w mediach głównego nurtu dało im szansę dotarcia do szerszego grona odbiorców. Z kolei w filmach fabularnych *Życie na przekór* i *Hej, skarbie*, które powstały z myślą o jak najliczniejszej amerykańskiej publiczności, przyzwyczajonej do kolonizującego spojrzenia białych mężczyzn, narracja skonstruowana jest przy współudziale reprezentantek grup mniejszościowych, co tworzy sposobność do wyrażenia treści dotąd i na taką skalę niemożliwych, jak na przykład obrazy czarnych kobiet zmagających się z HIV/AIDS. Wszystkie cztery przykłady świadczą także o tym, że strategia odwróconego lub opozycyjnego spojrzenia jako sposób odczytywania dzieła i technika twórcza nie jest zarezerwowana wyłącznie dla przedstawicieli i przedstawicielek danej mniejszości, ale może być wykorzystywana przez twórczynię i twórców, krytyczki i krytyków niezależnie od ich płci czy koloru skóry.

Chociaż omówione filmy nakręcono w odstępie niemal dwóch dekad i przy użyciu różnych rozwiązań stylistycznych, łączy je kwestia podmiotowości kobiecej konstruowanej jako niejednorodna kategoria osób, której granice wyznaczane są nie tylko różnicą płci, lecz także innymi cechami różnicującymi, takimi jak kolor skóry, wiek, stan zdrowia, poziom wykształcenia i status społeczny. Niejako splecione w sieci kobiece narracje w każdym z przykładów dostarczają wielu punktów widzenia, które wykraczają poza typowo białe i męskie kolonizujące spojrzenie. Tym samym filmy te odzwierciedlają dynamikę rozwoju myśli i praktyk charakterystycznych dla zapoczątkowanej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku trzeciej fali feminizmu (i odpowiadającej jej czwartej fazie kina kobiet). Dają też świadectwo działań kobiet na różnych szczeblach produkcji: od aktorek i autorek zdjęć czy scenariuszy, po montażystki i reżyserki. Wprawdzie w *Hej, skarbie* nie sposób dostrzec kodów charakterystycznych dla filmów dokumentalnych, co jest możliwe w pozostałych trzech przypadkach, jednak we wszystkich można zauważyć techniki zmierzające ku realistycznemu, niewyidealizowanemu ujęciu czarnych kobiecości. Można je rozpatrywać jako przykłady, opisywanego przez Deleuze'a, współczesnego kina politycznego, ponieważ adresowane są do społeczności, które (jeszcze) nie istnieją⁵⁴. Chodzi bowiem o społeczności, w których dostęp do edukacji, opieki medycznej i leków przedłużających życie nie byłby uzależniony od płci, koloru skóry czy statusu materialnego.

⁵⁴ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 434.

Race, sex, disease. Modes of representing black women in the context of the AIDS epidemic in the United States

Abstract

In this article I try to outline the ways of representing black women in the context of the AIDS epidemic in the United States. The point of departure for prospecting for such images is the development of the feminist thought and women cinema practices, described by E. Ann Kaplan and Alexandra Juhasz, which diverge from a unified category of women towards a multicultural aspect of femininity. In the face of rendering HIV/AIDS dominantly from a white male perspective in the most popular motion pictures about the disease, I begin with Georges Didi-Huberman assumption, according to which, under a layer of popular images of disasters, there are always different depictions yet to be discovered. Referring to the concept of minoritarian strategies, formulated by Gilles Deleuze and Felix Guattari, I attempt to make a formal and stylistic analysis of four films, two documentaries and two features. Simultaneously I try to demonstrate that actions taken by women involved in different levels of film production cross the traditional opposition between the mainstream and independent cinemas. The films analyzed in this article are: *Sandra's Web: A Mother's Diary* (1996, dir. Beverly Peterson), *Wilhemina's War* (2015, dir. June Cross), *Life Support* (2007, dir. Nelson George), and *Precious* (2009, dir. Lee Daniels).

Keywords: HIV, AIDS, cinema, television, TV, film, gender, sex, race, woman, women, black, feminism, racism

Bibliografia

Źródła

- A orkiestra grała dalej*, reż. R. Spottiswoode, USA 1993.
Amos 'n Andy Show, reż. Ch. Barton, USA 1951–1955.
Chłopaki na bok, reż. H. Ross, USA 1995.
Color Adjustment, reż. M. Riggs, USA 1992.
Defining Life, reż. B. Peterson, USA 1990.
DiAna's Hair Ego: AIDS Info Up Front, reż. E. Spiro, USA 1989.
Ethnic Notions, reż. M. Riggs, USA 1986.
Fatalna miłość, reż. T. McLoughlin, USA 1992.
Filadelfia, reż. J. Demme, USA 1993.
Gia, reż. M. Cristofer, USA 1998.
Gwiazdne wojny: Przebudzenie Mocy, reż. J.J. Abrams, USA 2015.
Heart of the Matter, reż. G. Retickler, A. Hollibaugh, USA 1993.
Hej, skarbie, reż. L. Daniels, USA 2009.
Invisible Revolution, reż. B. Peterson, USA 2001.
Jak przetrwać zarazę, reż. D. France, USA 2012.
Kolorowe ptaki, reż. T. Perry, USA 2010.
Lost — zagubieni, reż. J.J. Abrams, USA 2004–2010.
Miejsce dla Annie, reż. J. Gray, USA 1994.
Sandra's Web: A Mother's Diary, reż. B. Peterson, USA 1996.

Secret Daughter, reż. J. Cross, USA 1996.
Światelko w tunelu, reż. M. Robe, USA 1988.
The Andre Show, reż. B. Peterson, USA 1998.
The Living End, reż. G. Araki, USA 1992.
The Old Man and the Storm, reż. J. Cross, USA 2009.
Totally Vulnerable, reż. B. Peterson, USA 1988.
Wczesny mróz, reż. J. Erman, USA 1985.
We Were Here, reż. D. Weissman, USA 2010.
Wielki Mur, reż. Y. Zhang, Australia/Chiny/Hongkong/Kanada/USA 2016.
Wilhemina's War, reż. J. Cross, USA 2015.
Wspólna sprawa, reż. R. Epstein, USA 1989.
Zakazane pragnienia, reż. T. Perry, USA 2013.
Zero Patience, reż. J. Greyson, Kanada/UK 1993.
Życie na przekór, reż. N. George, USA 2007.

Opracowania

Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
 Collins P.H., *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York 2000.
 Crimp D., *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge 2002.
 Cross J., *About*, „Secret Daughter”, www.secretdaughter.com.
 Darli D., *Get rich quick: Write a millionaire book*, „New York Times” 12.11.2005.
 Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.
 Didi-Huberman G., *Metan*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 3, 2013.
 Faktorovich A., *Why Trump and Kiyosaki do not want you to be rich*, „Pennsylvania Literary Journal” 8, 2016, z. 2.
 Foucault M., *Kim jest autor*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *idem, Szaleństwo i literatura. Powiedziane i napisane*, Warszawa 1999.
 Foucault M., Deleuze G., *Intellectuals and power*, [w:] *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, red. D.F. Bouchard, Ithaca 1977.
 Fuller L.K., *To desire to direct differently: Women producer/directors of AIDS films*, [w:] *Women and AIDS: Negotiating Safer Practices, Care, and Representation*, red. L.K. Fuller, N.L. Roth, Binghamton 1998.
 Graff A., *Wiecej niż kontekst — kwestia rasowa a feminizm w Stanach Zjednoczonych*, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004.
 hooks b., *Black Looks. Race and Representation*, New York 1992.
 Johnston C., *Kino kobiece jako kino buntu*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384.
 Juhasz A., *AIDS TV. Identity, Community, and Alternative Video*, Durham 1995.
 Juhasz A., „They said we were trying to show reality — all I want to show is my video”: *The politics of the realist feminist documentary*, „Screen” 35, 1994, z. 2.
 Kael P., *Circles and squares*, „Film Quarterly” 16, 1963, nr 3.
 Kaplan E.A., *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, przeł. M. Radkiewicz, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004.
 Kaplan E.A., *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York 1997.
 Kaplan E.A., *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London 2000.
 Kiyosaki R.T., Lechter S.L., *Bogaty ojciec, biedny ojciec. Czyli czego bogaci uczą swoje dzieci na temat pieniędzy i o czym nie wiedzą biedni i klasa średnia*, przeł. K. Szramko, Bydgoszcz 2002.

- Miller N.K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *eadem, Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thomson, Kraków 2010.
- Murray M., *Caught in the crossfire: Women and the search for the magic bullet*, [w:] *The Gender Politics of HIV/AIDS in Women. Perspectives on the Pandemic in the United States*, red. N. Goldstein, J.L. Manlowe, New York 1997.
- Owens C., *Dyskurs Innych*, przeł. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Peterson B., *Artist's statement*, „BPFilms”, www.bpfilms.net/artists_statement.
- Radkiewicz M., *Deleuze, Guattar i kino queer*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 5, 2014.
- Radkiewicz M., *Oblicza kina queer*, Kraków 2014.
- Radkiewicz M., *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999.
- Wollen P., *The auteur cinema*, [w:] *idem, Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington 1972.
- Žižek S., *Lacan*, przeł. J. Kutyla, „Przewodnik Krytyki Politycznej”, Warszawa 2010.