

<https://doi.org/10.19195/2082-8322.14.5>

Łukasz Kiełpiński

ORCID: 0000-0003-4977-9089

Uniwersytet Warszawski

Mój performans jest moim światem. *Queer* oraz normatywność w praktykach nowojorskiej kultury balów

Uwaga: każdy może objąć każdą rolę. Brzmi to bardzo prosto, ale efekty psychologiczne tego są nie do przewidzenia.

Ursula K. Le Guin, *Lewa ręka ciemności*

Odmieńcza rewolucja za Atlantykiem dokonała się na drodze performansu. O AIDS publicznie powiedziano jeszcze niewiele, gdy na deskach Off-Off-Broadwayu wystawiano już pierwsze spektakle na ten temat¹. Jednak społeczności nieheteronormatywne zyskiwały widoczność w drugiej połowie XX wieku nie dzięki niszowym przedstawieniom, lecz przede wszystkim dzięki publicznemu performansowi podczas zgromadzeń i protestów. Performans odgrywający się w przestrzeni społecznej przywołuje formę funkcjonowania „jak gdyby”, to jest jak gdyby równouprawnienie było faktem oraz jak gdyby osoby nienormatywne nie musiały już żyć w ukryciu. W ten sposób powołuje się do życia alternatywny stan rzeczywistości *as if it was real*, wystawiając na próbę wyobraźnię zarówno uczestników, jak i widzów. Poprzez subwersywne, publiczne wystąpienie komunikuje się przekaz: „spróbuj przeżyć to widowisko, jakby to była rzeczywistość”. Dzięki wyobrażeniu sobie nowych form bycia w świecie (oraz dzięki odwadze samych wykluczonych) rodzi się performans, który stara się

¹ Por. J. Krakowska, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Kraków-Warszawa 2020, s. 202–222.

powołać do życia nową rzeczywistość, choć początkowo czyni to zawsze na jałowym biegu, nie od razu wywołując trwałe zmiany w społeczeństwie. Taka była między innymi historia aktywistów ACT UP — zanim pozwolono im publicznie przemawiać w swojej sprawie i być słuchanymi, musieli wyjść na ulicę i wstrząsnąć instytucjami, które do tej pory ich niewzruszenie ignorowały. Najpierw w przestrzeni publicznej musiały więc pojawić się ich ciała, które otwarcie sygnalizowały swoją odmienność.

Nie można walczyć z dominującym dyskursem, posługując się opresyjnym językiem, który proponuje. Zatem na długo zanim *queer* nabrało znaczenia afirmatywnego, kiedy zostało przejęte przez społeczność LGBT w drodze przekształcania homofobicznego dyskursu, performans był jedyną amboną mniejszości, jedyną formą wypowiedzi, która mogła zostać usłyszana. Podporządkowani Inni mogą realnie i podmiotowo przemówić dopiero wtedy, gdy będą w stanie współtworzyć dominujący dyskurs z własnej perspektywy, a więc *de facto* gdy nie będą już dłużej wykluczeni. Zauważając ten paradoks Spivak pokazuje, że podporządkowani Inni z konieczności pozostają zawsze społecznie niemi². Performans, jako skuteczniejszy środek wyrazu, jest więc strategią emancypacyjną. Jego nieuchronnie cielesny charakter — nieograniczony opresyjną historycznością języka — pozwala na nieuregulowaną ekspresję jednostek wykluczonych na tle rasowym, płciowym czy seksualnym. Performans staje się alternatywnym przemówieniem, którego składnią jest semioza żywego, nie-normatywnego ciała. W subwersywnym procesie mniejszościowej emancypacji ciało staje się słowem wykluczonych, tym samym odwracając i queerując biblijny proces stworzenia.

Z perspektywy performansu jako historii opowiedanej innym o sobie samym pragnę przyrzeć się praktykom podejmowanym w ramach kultury ballroomowej lat osiemdziesiątych XX wieku. Kultura balów (nazwy tej używam wymiennie z określeniem „kultura ballroomowa”) była dla dyskryminowanych mniejszości seksualnych i etnicznych przestrzenią pozwalającą na kompensację braku szacunku i prestiżu w codziennym życiu. Jedną z najważniejszych scen kultury balowej była scena nowojorska, która dalej posłuży mi za synekdochę praktyk ballroomowych. Bezpieczeństwo i wolność ekspresji znajdowały tam przede wszystkim społeczność LGBT+, Afroamerykanie, Latynosi oraz osoby, których tożsamość nachodziła na więcej niż jedną z tych kategorii. Bale to regularnie organizowane święta nienormatywnych środowisk połączone z rywalizacją, której specyfika łączyła w sobie cechy konkursu talentów, wybiegu modowego i zawodów tanecznych. Wydarzenia były otwarte także dla nowych osób, które okazały zainteresowanie tym, co oferuje nieznaną dotąd przestrzeń performatywnej wolności. Skupiały się wokół konkursów polegających na występowaniu we wcześniej zapowiadanych kategoriach.

² Por. G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24–25.

W każdej kategorii wyłaniano zwycięzcę, który swoim wyglądem, sposobem poruszania się oraz postawą najlepiej oddawał to, co było punktowane w danej konkurencji. Wszystko to musiało urzeczywistnić się w ciele i poprzez ciało lub stylizację wokół niego — ubiór, makijaż, akcesoria itp. Popularne przykładowe kategorie na balach z lat osiemdziesiątych XX wieku to: *executive realness* (kierownik), *luscious body realness* (ponętne ciało) czy *highfashion model realness* (supermodelka). Wyrażenie *realness* można by tłumaczyć jako „realność” odnosząc się do stopnia wiarygodności konstruowanego w ramach danej kategorii wzorca osobowego. Z kultowego filmu dokumentalnego o nowojorskiej kulturze balowej *Paris is Burning*³ możemy się dowiedzieć, że *realness* oznacza umiejętność całkowitego wtopienia się w dany wzorec i wykreowania heteronormatywnego *alter ego* swojej płci lub płci przeciwnej. „Realność” odnosi się zatem do zdolności oddawania w procesie autokreacji możliwie najpełniej tego, co urzeczywistnia dany wzorec osobowy. Jak pisze Nicholas Mirzeoff: „Celem konkursów było pokazanie »realności«, definiowanej tak, że gdybyś znalazł się poza balem, mógłbyś faktycznie uchodzić za przedstawiciela kategorii, którą starasz się reprezentować”⁴. „Realność” była zatem ostatecznym zaprzeczeniem jakiegokolwiek esencji.

Kultura balów wobec średniowiecznego karnawału

Bale mają znamiona średniowiecznego karnawału, co pozwala wpisywać balroomowe praktyki w szerszy kontekst historii tożsamościowych performansów. Zarówno podczas balów, jak i karnawału dochodzi do zniesienia codziennych granic społecznych w imię ich przekraczania i wychodzenia poza zwyczajowe miejsce w strukturze społecznej⁵. Ponadto kultura oficjalna (w karnawale — chrześcijańska, w balach — kapitalistyczna i komunikowana w środkach masowego przekazu) jest tworzycem obu tych wydarzeń⁶. Podobnie realizuje się w nich funkcja wentylu bezpieczeństwa jako źródła ujścia dla krępowanej na co dzień spontaniczności, inwencji i wyobraźni — są to jedyne przestrzeń i czas, które pozwalają na nieskrępowane tożsamościowe autorekonstrukcje. Niemniej bale nie pełnią funkcji analogicznej do średniowiecznego karnawału ze względu na wiele dzielących je różnic. Przede wszystkim bale — w przeciwieństwie do karnawału — nie były ahierarchiczne, ponieważ osoby idące w danej kategorii zawsze były oceniane przez sędziów za pomocą tabliczek

³ *Paris is Burning*, reż. J. Livingston, USA 1990. [Wszelkie informacje dotyczące struktur i historii kultury ballroomowej czerpię z tego filmu, chyba że wskazane zostało inne źródło].

⁴ N. Mirzeoff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2016, s. 21.

⁵ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.

⁶ Warto jednak zauważyć, że w średniowiecznym karnawale kultura oficjalna jest zazwyczaj trawestowana, natomiast w przestrzeni balów jest ona traktowana „na serio”.

z punktacją — celem było tak zwane „tens, tens, tens across the board” (dziesiątki od lewej do prawej — tłum. własne), czyli uzyskanie samych najwyższych not i wygranie danej kategorii. Ponadto struktury kultury ballroomowej były wyraźnie zaznaczone w instytucjach nazywanych Domami. Na czele każdego z nich stała Matka — zazwyczaj utytułowany, legendarny uczestnik lub uczestniczka balów. Domy miały swoich członków, którzy podlegali Matce oraz otrzymywali od niej odpowiednią opiekę⁷.

Bale nie dążyły do zniesienia normatywnej hierarchii społecznej, lecz jedynie do jej odwrócenia. Nie walczono z mitem podtrzymującym ówczesny porządek społeczny, lecz starano się w jego ramach podnieść swój status. Narzędziem ku temu był performans i wiara, że to, co najbardziej pociągające w figurach „ludzi sukcesu”, może być zrekonstruowane przez każdego, kto wystarczająco mocno wierzy, że również zasługuje na zasiadanie w pierwszych szeregach społeczeństwa. Odgrywane w ramach balów performanse sukcesu wyrażały tęsknotę za prestiżem, podziwem oraz glamour, który był medialnie wszechobecny, a jednak niedostępny dla nie-normatywnych Amerykanów i Amerykanek z nizin społecznych. W tym sensie bale służyły psychologicznej niwelacji dysonansu poznawczego, który powstawał w wyniku rozdzwisku pomiędzy blichtrzem, radością i nieograniczoną konsumpcją bijącymi z przekazów telewizyjnych a codzienną biedą, wykluczeniem oraz poczuciem braku godności i podmiotowości. Obnażało to ogromny rozdzwisk między Ja a przyjętą przez jednostkę ideologią w ujęciu Althusserowskim, rozumianą jako wyobraźniowe przedstawienie stosunku podmiotu do jego lub jej rzeczywistych warunków egzystencji. Powstały dysonans był na tyle dotkliwy i godzący w poczucie własnej wartości, że własne Ja należało „ulepszyć”, żeby przestało przykro kontrastować z idealizowanym otoczeniem wokół siebie.

„Bal jest dla nas czymś w rodzaju realizowania fantazji o byciu supergwiazdą”⁸ — mówi Pepper LaBeija, jeden z bohaterów filmu *Paris is Burning*. „Nie ma w tym nic ze zgrywy czy satyry. Chodzi o rzeczywiste bycie tym, co się pokazuje”. Bale nie miały zatem charakteru subwersywnego, lecz były performansem już istniejących struktur społecznych *à rebours*. Z tym że uczestniczyły w nich osoby dokonujące performatywnego transferu tylko w jedną stronę — z dołu do góry drabiny społecznej. Bale były karnawałami wykluczonych, podczas których na moment mogli wytworzyć wrażenie amerykańskiego snu, na co dzień doświadczanego częściej jako koszmar.

⁷ Domy w kulturze ballroomowej pełniły często dosłowną funkcję domu dla wielu jego członków, którzy zostali wyrzuceni ze swojego rodzinnego mieszkania za bycie osobą homoseksualną, transseksualną lub w inny sposób przekraczającą powszechne normy heteronormatywności. W tym sensie Domy były rodzinami wtórnymi dla młodych członków społeczności LGBT+ w Stanach Zjednoczonych.

⁸ Wszystkie cytaty w języku angielskim z filmu *Paris is Burning* są w tłumaczeniu własnym autora artykułu.

Bal i bezkres

Bale pozwalały przekraczać granice pierwotnie przypisanej tożsamości. Jedna osoba biorąca udział w balach regularnie przez wiele lat mogła doświadczyć zarówno bycia businessmanem z Wall Street, jak i luksusową prostytutką, mężczyzną oraz kobietą, supermodelką oraz uczniem dobrej nowojorskiej szkoły (kategoria *schoolboy realness* lub *college realness*). W ramach uczestniczenia w kategoriach dochodziło do transgresji płci kulturowej, pozycji społecznej, profesji oraz habitusu. Dzięki temu uczestnicy balów mogli skutecznie przewycięzać paraliżujące uczucia przytłoczenia bezkresem możliwych zdarzeń, o którym na długo przed późną nowoczesnością pisał Pascal:

Kiedy zważam krótkość mojego życia, wchłoniętego w wieczność będącą przed nim i po nim, kiedy zważam małą przestrzeń, którą zajmuję, a nawet którą widzę utopioną w nieskończonym ogromie przestrzeni, których nie znam i które mnie nie znają, przerażam się i dziwię, iż znajduję się raczej tu niż gdzie indziej, czemu raczej teraz niż wtedy⁹.

Poczucie bezkresu, niewykorzystywanych możliwości i utknięcia w wąskich ramach swojego codziennego życia było wzmacniane przez późnonowoczesną dynamikę drugiej połowy XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Wiele rzeczy było nieosiągalnych a jednocześnie obecnych tuż obok — w telewizji, w prasie czy na wielkich billboardach, gdzie znajdowało swoją emanację potężne imaginarium Hollywood, nieustannie podsycające żądze sławy oraz pieniędzy. Tym samym przeciętny obywatel USA był nieustannie wystawiony na prezentowanie mu wyobrażonego i wyidealizowanego stylu życia. Ciągła ekspozycja nieosiągalnych stanów niewątpliwie silnie działała na wyobraźnię oraz umacniała wpływ ideologii. Z pragnieniem tego, co niedostępne, wiązało się oczywiście nieuchronne poczucie bezsilności i frustracji wynikające z lęków późnej nowoczesności, która „stawia przed jednostką całą gamę rozmaitych możliwości, a równocześnie, z racji braku fundamentalistycznych zapędów, nie udziela wskazówek, które z nich powinno się wybrać”¹⁰. Przed utonięciem w oceanie potencjalnych możliwości życiowych wydają się chronić premiiowane wzorce osobowe — bogaty businessman z Wall Street pijący drogie whisky z lodem, modelka z pierwszych stron gazet czy gwiazda Hollywood. To te postacie wyznaczają kierunek, w którym sugeruje się podążać obywatelowi lub obywatelce Stanów Zjednoczonych tamtego okresu — w nich odzwierciedla się tożsamościowy *telos*. Są one kapitalistycznym drogowskazem w bezmiarze możliwości, ich styl życia jawi się jako ostateczny, a wszelkie odmienne są wobec niego podrzędne, wybrakowane.

Jednak amerykański sen to ścieżka zarezerwowana dla nielicznych spośród elitarnego grona białych Amerykanów, którzy są heteroseksualni lub przynajmniej grają takich w życiu publicznym. Osoby o innym kolorze skóry, innej orientacji seksualnej

⁹ B. Pascal, *Mysli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2002, s. 61.

¹⁰ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 114.

lub niespełniające normatywnych ram męskości i kobiecości miały zamkniętą drogę do większości z premiowanych wówczas ról społecznych. Jedynym sposobem, żeby czarny homoseksualista z Bronxu mógł się poczuć jak biały, heteroseksualny mężczyzna pracujący na Wall Street i posiadający złotą kartę kredytową, było chodzenie w kategorii *executive realness* na balach. Jedynym sposobem, żeby zniewieściał, biały chłopak czujący się na co dzień kobietą¹¹ mógł stać się na chwilę modelką z okładek modowych czasopism, było pójście w kategorii *highfashion model realness* lub *fishy queen realness*¹². W tych działaniach wyrażało się umiłowanie nizin społecznych do Lacanowskiej *jouissance de l'Autre* — rozkoszy Innego, którą z ich perspektywy ucieleśniały osoby ze społecznych wyżyn. W tym sensie jest to odwrotność psychoanalitycznej koncepcji Slavoj'a Žižka o rasizmie wynikającym z nienawiści do rozkoszy Innego. Mamy bowiem do czynienia z rasową fetyszyzacją białych wraz z ich konsumpcyjnym stylem życia klasy średniej. Z tej perspektywy można by przypuszczać, że chodzenie w kategoriach było możliwością zaznania teźże rozkoszy Innego i performatywnym przeistoczeniem się w niego. Instytucja kategorii zapewniała zatem dostęp do różnego rodzaju rozkoszy Innego — businessmana, modelki, chłopaka z college'u itp., jednak był to dostęp jedynie natury psychologicznej, realizował się w ciele i trwał tylko krótką chwilę, znajdując swoje potwierdzenie w świecie zewnętrznym o tyle, o ile uznawali go świadkowie. Wtedy to, co odczuwane, stawało się realne. Jednostka idąca w danej kategorii rekonstruowała się wewnątrz — poznawczo i emocjonalnie — przez to, co na zewnątrz, dzięki manipulacji swoją cielesnością, stylem poruszania się oraz ubiorem. W ten sposób wewnętrzna wiara tworzyła się z zewnętrznego zachowania odpowiednio dekodowanego w oczach drugiego człowieka. Uczestnicy danej kategorii stwarzali siebie poprzez świadomość oraz spojrzenie świadków procesu. Branie udziału w balach opierało się zatem na głęboko konstruktywistycznym założeniu, że jesteśmy jedynie tym, co sobie zaperformujemy, a wszelkie społeczne ograniczenia i konwenanse są umową społeczną, która nie jest bynajmniej koniecznością, lecz opresyjną iluzją.

Realność — między performansem a Performerem

Praktykowanie chodzenia w kategoriach nie było dla uczestników kultury ballroomowej jakkolwiek adaptacyjne czy korzystne względem ich codziennego funkcjonowania. Wystąpienie na balu nierzadko wiązało się z dużymi wydatkami, koniecznością kradzieży lub prostytucji w zamian za wejście w posiadanie drogiego futra, biżuterii

¹¹ Zob. postać Venus Xtravaganza w filmie *Paris is Burning*.

¹² Określenie *fishy* w slangu kultur ballroomowych oznacza kobiecość i dziewczęcość. Kategoria *fishy queen realness* była przeznaczona głównie dla *drag queens* oraz osób transpłciowych, które chciały prezentować się jak piękna, biologiczna kobieta.

czy zrobienie sobie operacji plastycznej — elementów koniecznych do stworzenia pożądanej iluzji. Wszystko to miało na celu zredukowanie dysonansu pomiędzy wewnętrznym poczuciem własnej wyjątkowości i ogromnego potencjału a codziennym marazmem, niedowartościowaniem oraz stagnacją. Bale stały się zatem swojego rodzaju laboratorium *Übermenscha*, który pragnie pokonać w sobie wszystko to, co adaptacyjne i biologicznie ograniczające. Uwaga Marcina Polaka, wyprowadzona w kontekście autokreacji podejmowanej przez Fryderyka Nietzschego, wydaje się więc adekwatna także odnośnie do nowojorskich balów: „Przewycięzanie samego siebie w akcie autokreacji jest przewyciężaniem adaptacyjnej tendencji umysłu w imię estetycznej gry, swobody intelektualnego/intuicyjnego ruchu, autodestrukcyjnych prób górowania nad biologicznymi uwarunkowaniami natury”¹³.

Wcielanie się w różne wariacje swojego Ja idealnego jest formą odreagowania. Ten rodzaj regresji narcystycznej wydaje się w pełni uzasadniony w przypadku osób dyskryminowanych, biednych oraz doświadczających społecznej stygmatyzacji i wykluczenia. W momencie gdy świat zewnętrzny jawi się jako źródło lęku, frustracji, rozczarowania i cierpienia, ucieczka w głąb Ja staje się jedynym ratunkiem oraz azylem. Osoby o niskim poczuciu własnej wartości, których obraz siebie jest bardzo negatywny, mogą wtedy popadać w stany psychotyczne, doświadczać intensywnej dysocjacji lub podejmować próby samobójcze. Natomiast osoby o wysokim poczuciu własnej wartości i pozytywnym obrazie siebie samych są w stanie niezwykle intensywnie czerpać z zasobów Ja w procesie twórczym. Takie jednostki w obliczu wyzwania i na drodze kreatywnego samostwarzania się były bliskie idei Performera proponowanej przez Jerzego Grotowskiego¹⁴. Dotyczy to wielu legendarnych w swoim środowisku postaci kultury ballroomowej, często założycieli najbardziej znanych Domów, którzy mieli w dorobku pokaźną liczbę trofeów wygranych na balach¹⁵. Byli oni zdolni wytwarzać obecność, która elektryzowała świadków procesu. Kiedy szli w danej kategorii, zachodziło zjawisko zbliżone do tego, które opisywał Grotowski:

W obliczu wyzwania ludzkie impulsy dostępują rytmu. Rytuał to czas wielkiej intensywności. Intensywności prowokowanej. Życie staje się wtedy rytmem. „Performer” umie wiązać impulsy ciała z pieśnią. (Strumień życia winien artykułować się w formy). Świadcowie wstępują wówczas w stan intensywności, gdyż — powiadają — czują jakąś obecność. A to dzięki Performerowi, który stał się mostem między świadkiem a owym czymś¹⁶.

¹³ M. Polak, *Trauma bezkresu: Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni*, Kraków 2016, s. 97.

¹⁴ Zob. J. Grotowski, *Performer*, [w:] *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, red. J. Degler, Z. Osiński, Wrocław 1990, s. 214–218.

¹⁵ Jednak żadnego z ballroomowych mistrzów tożsamościowego performansu nie można by nazwać *Performerem*, ponieważ zawsze odgrywali oni kogoś innego. Bal był z kolei widowiskiem, czyli zwyrodniałą formą rytuału w rozumieniu Grotowskiego. Zatem koncepcja *Perfmormera* była w pewnym wymiarze realizowana przez uczestników i uczestniczki balów, lecz nie ucieleśniano jej w pełnym tego słowa znaczeniu.

¹⁶ J. Grotowski, *op. cit.*, s. 215.

W pochwyceniu odpowiedniej formy i rytmu realizuje się przeistoczenie w performowany Weberowski typ idealny. Dochodzi do zjednoczenia ciała oraz konstruowanego wokół siebie wzorca osobowego — w konsekwencji wytwarza się upragniona „realność”. „Dostosowane do procesu ciało nie stawia już oporu, jest niemal przezroczyste. Wszystko jest lekkie, wszystko ma oczywistość”¹⁷. Zjawisko to rezonuje w pewnym stopniu ze świadkami procesu, którzy obserwując zjawisko, rozpoznają zaistniałą przemianę w Innym i ulegają fascynacji jego/jej zdolnościami autoprezentacyjnymi.

Przedziwna sztuka sukcesu

„Nowoczesność wynalazła człowieka przegranego”¹⁸. Przegrany w drugiej połowie XX wieku w Stanach Zjednoczonych był ten, kto urodził się jako Afroamerykanin lub Latynos w biednej rodzinie. Przegrani byli też ci, którzy okazywali się homoseksualni lub transseksualni, oraz każdy, kto przejawiał pewien rodzaj uzewnętrznionej nienormatywności. Kultura ballroomowa zapewniała przestrzeń odwracającą ten porządek i pozwalała doświadczać życia osób, które nie urodziły się przegranymi w rozumieniu istniejącego wówczas systemu wartości. Kompensacja prestiżu, szacunku i uznania pozwalała na fabrykowanie tożsamości zupełnie różnej od tej, która została przypisana w dniu narodzin. Energia umożliwiająca performatywne autorekonstrukcje brała się ze sprzeciwu oraz niezgody na porażkę i „przegranie” swojego życia. Było to jeszcze na długo przed afirmacją porażki jako odmowy uczestnictwa w normatywnym systemie i na długo zanim teoria *queer* dowartościowała praktyki nieukierunkowane na klasycznie rozumiany sukces¹⁹.

Z pewnością nie bez znaczenia jest, że kultury ballroomowe rozkwitały wraz z wcześniejszym pojawieniem się w Ameryce lat sześćdziesiątych XX wieku takich ruchów jak na przykład Human Potential Movement. Był to również okres rozwoju psychologii humanistycznej głoszącej pogląd o ogromnym potencjalne jednostki tłamszonej przez kulturę. Nieograniczona ekspresja i nowe formy świadomości były z kolei eksplorowane w kalifornijskim Instytucie Esalen. Indywidualizm oraz potencjał jednostki podkreślano oraz aprobowano jak nigdy dotąd, a nienormatywne środowiska kultury ballroomowej mogły czerpać z tego poglądu siłę do przezwyciężania własnych ograniczeń. Humanistyczne programy połowy XX wieku głosiły potencjał człowieka jako takiego, denaturalizując tym samym społeczne hierarchie i odsłaniając arbitralność wykluczenia. Słusznie — za Lacanem — Žižek zauważa, że „nasza epoka nowoczesna stanowi apogeum wyobrażeniowości w historii człowieka,

¹⁷ *Ibidem*, s. 216.

¹⁸ P. Sloterdijk, *Gniew i czas*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2001, s. 49.

¹⁹ Por. J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Warszawa 2018.

ponieważ jest to epoka, w której ludzie ulegli obsesji na swoim punkcie i sądzą, że przy pomocy swoich wytworów obejmują władzę nad światem”²⁰. Jednak w momencie, gdy władza nad światem nigdy dotąd nie widniała na horyzoncie wykluczonych, samo iluzoryczne i efemeryczne poczucie jej posiadania było być może kluczowym afektem poprzedzającym nadchodzącą emancypację.

Jak jednak zostało już podkreślone, potencjał *Ja* eksplorowany przez uczestników kultury ballroomowej był szczelnie ograniczonym normatywnym dyskursem sukcesu i prestiżu. Odnośnie do *Paris is Burning* Judith Butler pisała: „Ten film przedstawia tyleż opór i afirmację, tworzenie więzi rodzinnych i kreację splendoru, ile swoistą formę powtórzenia norm”²¹. Ballroomowy *queer* wydaje się zatem od *queeru* uciekać, dążąc ku temu, co normatywne — nie ma w tym zresztą nic dziwnego, zważywszy, że *queer* nie był jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku pojęciem afirmatywnym. Żadna z wykluczonych społecznie osób biorących udział w balu nie była Performerem w rozumieniu Grotowskiego ani także nietzscheańskim Übermenschem, ponieważ próbowano zawsze pochwycić proces Innego, nie swój własny. Ich performatywne autorekonstrukcje miały charakter konwergencyjny, a wszelkie rozbieżności względem nazwy danej kategorii były odbierane jako brak wprawy i źle widziane niedociągnięcia. Każdy mógł stać się każdym, ale jedynie w obrębie jasno określonych struktur i wzorców osobowych. Praktyki kultury ballroomowej były zatem w swej istocie undergroundowym performansem kapitalistycznej ideologii Stanów Zjednoczonych połowy XX wieku oraz tożsamościową wariacją na temat amerykańskiego snu.

Bibliografia

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio, Kraków 1975.
- Berman M., „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006.
- Butler J., „*Gender is Burning*”: dylematy przywłaszczenia i subwersji, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002.
- Grotowski J., *Performer*, [w:] *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, red. J. Degler, Z. Osieński, Wrocław 1990.
- Halberstam J., *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Warszawa 2018.
- Krakowska J., *Odmiętna rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Kraków-Warszawa 2020.
- Mirzeoff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2016.
- Paris is Burning*, reż. J. Livingston, USA 1990.

²⁰ S. Žižek, T. Myers, *Žižek: przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, M. Kropiwnicki, Warszawa 2009, s. 41.

²¹ J. Butler, „*Gender is Burning*”: dylematy przywłaszczenia i subwersji, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 633.

- Pascal B., *Mysli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2002.
- Polak M., *Trauma bezkresu: Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni*, Kraków 2016.
- Sloterdijk P., *Gniew i czas*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2001.
- Spivak G.Ch., *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24–25.
- Žižek S., Myers T., *Žižek: przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, M. Kropiwnicki, Warszawa 2009.

My performance is my world. *Queer* and normativity in the practices of New York’s ballroom culture

Summary

The central concept of the article is performance as a form of expression specific to non-normative people. In confrontation with the oppressive discourse of dominant groups, the body of an excluded individual and its metamorphoses in themselves appear to be an alternative way of non-alienated expression. This phenomenon is discussed via the example of the practices of New York’s ballroom culture — primarily via the example of the film *Paris is Burning* from 1990, directed by Jennie Livingston. In the ballroom community, black and non-heteronormative Americans found a safe space for experiments with their identity, thanks to which they could experience a form of capitalistic success through an ephemeral performance. However, these practices, despite their apparent subversiveness and emancipatory potential, did not have the ambition to change the *status quo*. They only allowed experiencing the feeling of social advancement within the existing system. The story that ballroom culture members in the 1980s told about themselves through their own performances was part of a unique, non-verbal discourse of excluded groups, which developed a specific communication code based on the human body, its ways of moving and its aesthetic metamorphoses.

Keywords: non-heteronormativity, identity, emancipation, gender, race