

Dziewczyńskie zapiski

O wczesnej twórczości Sadie Benning

DAGMARA RODE

Jednym z najbardziej charakterystycznych obrazów kina eksperymentalnego jest ujęcie z *Meshes of the Afternoon* (1943) przedstawiające Mayę Deren – autorkę filmu – spoglądającą przez okno, z dłońmi delikatnie opartymi o szybę. Ujęcie, często przywoływane, mocno zapada w pamięć. Deren patrzy na świat zewnętrzny, odbijający się w oknie domu-labiryntu emocji, bynajmniej nie spokojnej przystani, nie miejsca, do którego można uciec; ale przecież patrzy też na samą siebie, w skomplikowanym procesie samopoznania. Spoglądająca przez okno-lustro Deren eksploruje tyleż swoją psychikę, ile możliwości kamery – *Meshes of the Afternoon* to pierwszy film artystki zrealizowany wraz z ówczesnym mężem, filmowcem eksperymentalnym Alexandrem Hammidem. Odkrywanie tożsamości i próba medium – tak można by określić *Meshes of the Afternoon*.

Ujęcie pokazujące świat zewnętrzny w *A New Year* (1989), pierwszym wideo Sadie Benning, nie jest już tak dopracowane estetycznie, nie uwodzi od pierwszego spojrzenia, trzeba się też dobrze wpatrzeć w ekran, by rozpoznać, co zostało sfil-mowane. Słaba, by nazwać to oględnie, jakość obrazu, przypadkowość czy też ko-lażowość wideo niewątpliwie są dalekie od precyzyjnej konstrukcji filmu Deren i Hammida. Wspólny jest motyw spoglądania na świat przez okno, podglądanie zewnątrz, nieśmiały, być może niechętny rzut okiem na to, co wykracza poza naj-bliższą, intymną przestrzeń. Służy on jednak czemuś zupełnie innemu. Benning przez krótką chwilę filmuje świat ze swojego pokoju; okno tym razem jest granicą bezpieczeństwa, granicą świata, w którym może się dobrowolnie zamknąć celeb-rowanym, symbolicznym gestem zasłonięcia żaluzji. Twórczość wideo Benning to, podobnie jak filmy Deren, odkrywanie czy też konstruowanie tożsamości; w przypadku młodziutkiej debutantki będzie to tożsamość dziewczyńska i od-mieńcza. Benning, jak Deren, także eksperymentuje z kamerą, choć tym razem jest to najprostsza kamera dla dzieci, którą autorka otrzymała pod choinkę od ojca, fil-mowca Jamesa Benninga. Zatem – samopoznanie i eksperyment, raz jeszcze.

Sadie Benning, urodzona w roku 1973 w Milwaukee córka twórcy filmów eks-perymentalnych, zaczyna realizować swoje notatki wideo dokumentujące doras-tanie i stopniowe uświadamianie sobie własnej seksualności nastoletniej lesbijki końca lat 80., w wieku lat piętnastu. Zaczyna, nie rozumiejąc jeszcze w pełni zna-czenia tego gestu; w roku 1993 wyjaśnia: *W tamtym czasie nie zdawałam sobie sprawy, że nie mogłam czekać na kogoś, kto będzie mnie reprezentował; że nikt nie może za mnie powiedzieć tego, co chciałam powiedzieć*¹. Nie rozważa swoich rea-

lizacji w kategoriach sztuki, po prostu kieruje swoją dziecięcą kamerę Fisher Price Pixelvision na najbliższe otoczenie.

Dziś określana jako *technologiczny jednorożec*², wprowadzona na rynek w roku 1987 kamera PXL 2000, umożliwiająca (nader) niskiej jakości zapis w czerni i bieli na kasecie magnetofonowej, lekka i zasilana bateriami AA, okazała się komercyjnym niewypałem i szybko zniknęła z rynku. Nie spełniła oczekiwań nastolatków, do których była kierowana, zbyt daleko odbiegając od standardów obrazu oferowanego przez kamery wideo. Przyciągnęła jednak uwagę artystów i artystek, takich jak Sadie Benning czy Peggy Ashwesh, doceniających dostępność, niską cenę, prostotę obsługi i szczególne efekty, jakie z racji jej technologicznej niedoskonałości można było osiągnąć. Oczywiście, owa charakterystyka technologiczna miała decydujący wpływ na estetykę prac wykonanych za pomocą PXL 2000; mało czytelny obraz, obiektyw wymuszający filmowanie z bardzo bliskiej odległości, niewielki kadr, który po transferze na wideo zostaje obramowany charakterystycznym czarnym prostokątem, wyraźne „ziarno” naznaczały realizacje specyficznym piętnem intymności, amatorskości i stylu *do it yourself*. Henry Jenkins wyraźnie wiąże wybór kamery FisherPrice z chęcią zaznaczenia, przez określone jakości formalne, autentyczności: *Brudny, ziarnisty, niestabilny obraz Pixelvision stał się mediach alternatywnych znakiem autentyczności. Entuzjaści Pixelvision kochają jakość „celuj i naciskaj” kamery, która jak mówią, pozwala neofitom natychmiast rozpocząć twórczą pracę. Początkujący artyści mogą skierować swoją energię na komunikowanie idei zamiast na naukę kontrolowania technologii. Niegdyś droga zabawka stała się niewiarygodnie tanim narzędziem*³.

Co więcej, wskazuje Jenkins, wykorzystanie tej kamery zrodziło szczególne, oparte na charakterystyce technologicznej wybranego narzędzia, podejście do kształtowania obrazu wideo. W tym wypadku, jak i wcześniej w historii filmowego eksperymentu⁴, to, co gdzie indziej uznano za słabości, stało się źródłem estetyki. Jenkins podkreśla: *Filmowcy uwielbiają proces, który opisują jako rozdygotanie Pixelvision, zaprojektowany, by wypełnić informacją przestrzeń między pikselami, ale skutkujący nieprzewidywalnymi fluktuacjami w jakości obrazu między klatkami. Rozdygotanie, jak mówią, kieruje uwagę na właściwości medium zapisującego w taki sam sposób, jak użycie przez Jimiego Hendrixa sprzężenia zwrotnego wskazywało na własności gitary elektrycznej*⁵. Benning zrealizuje za jej pomocą wiele krótkich form wideo, przenosząc swoje doświadczenia z pisaniem dziennika na nowe medium⁶. Pozostanie jej wierna nawet wtedy, kiedy w niemal godzinnym projekcie *A Flat is Beautiful* (1998) sięgnie także po kamerę Super 8. Swoje przywiązanie do wideo uzasadnia następująco: *Jest tanie, jest natychmiastowe, nie musisz czekać. Możesz kręcić i natychmiast obejrzeć [rezultat]*⁷.

Równie szybko realizacje Benning zaczęły być pokazywane w prestiżowych miejscach – Sundance Institute, nowojorskim Museum of Modern Art czy podczas Whitney Biennial w roku 1993. Jako dziewiętnastolatka artystka otrzymała grant Rockefeller Foundation. Jej prace, najczęściej przywoływane w kontekście queerowym/lesbijskim, mocno osadzone w przestrzeni autobiograficznej, relacjonują niełatwy proces samookreślenia się jako lesbijki i nastolatki. Można je czytać jako rodzaj rozciągniętego w czasie coming outu⁸, momentu kluczowego w konstruowaniu nieheteroseksualnej tożsamości i wyzwania postawionego heteronormatywnemu społeczeństwu. W ich analizach często są przywoływane kategorie

autobiografizmu i etnografii – jak wskazuje Chris Holmlund, wideo Benning rozmywa granicę między owymi podejściami, wpisując indywidualne doświadczenia bycia nastolatką o nieheteronormatywnej orientacji seksualnej we wspólne doświadczenie opresji⁹. W niniejszym tekście chciałabym się przyjrzeć wczesnym pracom Sadie Benning, dziewczynskim, lesbijskim, dziennikowym i eksperymentalnym zarazem. Interesują mnie taśmy z lat 1989-1992, w których Benning *odnajduje swój głos*¹⁰, w zaciszu swojego pokoju snując zwierzenia konstruujące odmieńczą tożsamość.

Debiutanckie wideo Benning, *A New Year*, zaczyna się od „refilmowanych” urywków programów telewizyjnych – niezbywalnego kontekstu dorastania amerykańskiej nastolatki końca lat 80. Obraz na taśmie niemiłosiernie skacze, jest niestabilny, fatalnej jakości, czasem znika – nie da się tu uciec od wymiaru technologicznego decydującego o niedoskonałości obrazu. Czasem pojawia się strzępek utworu muzycznego czy zarejestrowany odgłos, częściej jednak obcujemy z irytującym szumem. Benning filmuje odręcznie sporządzone napisy, w kadrze pojawiają się także gazety. W pewnym momencie kamera przenosi zainteresowanie na otoczenie dziewczyny – rejestruje pokój, szklaną kulę, zlew kuchenny, karty do gry, zabawy z psem na zewnątrz. Można rzec, że to zapis codzienności, diarystyczny banał. Pojawia się zdjęcie fragmentu twarzy Sadie – oko, co podkreśla, że spojrzenie w tym wideo należy do niej, nastolatki-odmieńczyni. Praca ma charakter kolażu, zbiera elementy rzeczywistości, nie odróżniając jej portretów od medialnych przetworzeń. Te *intertekstualne odniesienia*, według Holmlund, *funkcjonują zarazem jako autobiograficzne przedłużenia jej własnego głosu i etnograficzne refleksje o świecie, w którym wszechobecne są rasizm i homofobia, zaś „prywatne” i „publiczne” stały się wzajemnie przenikającymi się kategoriami*¹¹. Fragmenty programu telewizyjnego i nagłówki prasowe funkcjonują także jako znaki sposobów, w jakie zewnętrzny świat dociera do bezpiecznego azylu Benning¹², która nieśmiało i niechętnie wygląda za okno.

W pracy tej pojawiają się także wspomniane już notatki, strzępki tekstu zapisane odręcznie na kartkach. Nie układają się w spójną opowieść, są raczej zbiorem luźnych spostrzeżeń nastolatki żyjącej w społeczeństwie nie tylko nieakceptującym odmienności seksualnej, ale także poddającym przemocy kobiety i dziewczęta. Zostaje tu zatem podkreślony kontekst społeczeństwa, w którym Benning *odgrywa niewielką rolę*; przedmiotem zainteresowania, jak i w kolejnych pracach artystki, staną się normy definiujące płć i seksualność, choć pojawi się także krytyka innych aspektów rzeczywistości.

W opowieściach dotyczących najbliższego świata artystki znajdziemy wspomnienie o znajomej dziewczynie potrąconej przez pijanego kierowcę, zgwałconej przez czarnego mężczyznę przyjaciółce, która została rasistowską nazi-skinheadką, czy sąsiedzie, który handluje crackiem. Wszystko jest naznaczone cieniem śmierci – w pewnym momencie na ekranie pojawia się napis mówiący, że *tak łatwo byłoby umrzeć*. Nie ma tu jednoznacznych ocen, nie ma podsumowań, są strzępki faktów, których zestaw wiele mówi o świecie, od którego Benning odgradza się, zasłaniając żaluzje. *A New Year* można by nazwać sypialnianym wideo, przesyconym *atmo-*

sferą zarówno komfortowego schronienia, jak i opresyjnej pułapki¹³, co metaforycznie ujmuje owa wyeksponowana szklana kula odwołująca się zarówno do sytuacji zamknięcia, jak i fantazji, w którą można uciec¹⁴. Sama autorka wyjaśnia: *świat nie jest bezpieczny, zaś moja sypialnia jest. To moja przestrzeń, wszystkie przedmioty są moje, i nie ma tu nikogo, kto dokonywałby osądu. W świecie zewnętrznym widzę wiele rzeczy i mogę ulegać wpływowi*¹⁵.

Kilka wczesnych prac Benning to prace realizowane w dobrowolnym zamknięciu, w zaciszu sypialni. Benning odgradza się od nieprzyjaznego świata, skazuje na szczególną izolację, która pozwala jej z jednej strony uniknąć wrogości homofobicznego otoczenia, a z drugiej przyrzeć się sobie samej, rozpoznać, skonstruować siebie za pomocą *szkła powiększającego dla swojej seksualności*¹⁶, którym stała się kamera PXL 2000. Interesujący jest sam proces konstruowania, w którym autobiografia miesza się ze zmyśleniem, świadomość opresji z nieskrępowanym marzeniem, rzeczywistość sypialni z materiałami zawłaszczonymi z mediów.

W *Living Inside* (1989) do chropawych obrazów pokoju nastolatki dołącza opowieść z offu. Benning pokazuje fragmenty swojego ciała – dłonie, oczy, twarz, włosy. Fragmentaryzacja owa w przypadku prac nastolatki z Milwaukee nie jest ani znakiem reifikacji, jak w przypadku hollywoodzkich konwencji, ani sposobem na pokazanie stopniowego rozpoznawania siebie, jak to się stało w przywoływanych już *Meshes of the Afternoon*, choć zabieg ten, narzucony przez specyfikę kamery używanej przez artystkę, w oczywisty sposób przywodzi skojarzenia z tymi rozpoznanymi w feministycznej krytyce znaczeniami. Niekiedy Benning kieruje kamerę na elementy wyposażenia pokoju. Zbyt mocne światło czasami powoduje, że obiekty w kadrze zaczynają przypominać abstrakcyjne układy barw i kształtów. W ścieżce dźwiękowej zderzają się fragmenty popularnych piosenek, przez moment słyszymy także fragment dialogu z niewidocznego na ekranie filmu. Chwilę później Benning zaczyna opowieść o sobie, swoich rodzicach, psie, o szkole, do której nie poszła, bo nie mogła się do tego zebrać, i której nienawidzi; o siedzeniu po ciemku i o tym, że ma tylko jedną przyjaciółkę; o spotkanych na swojej drodze dziwakach i o tym, że niektórzy myślą, że jest chora. Ponieważ jednak nie jest *karlicą ani kobietą z brodą, która brandzluje się w bibliotece*, uznaje, że *jest całkiem bezpieczna*. Taśma w większym nawet stopniu niż w poprzednim wideo „skacze”, zaczyna się, dźwięk irytująco traci płynność. Oto radykalny portret zbuntowanej nastolatki.

Zauważmy jednak, że nie jest to zwykły bunt przeciwko szkole, jakiego można by się spodziewać po wagarującej nastolatce, która zresztą porzuciła szkołę w wieku lat szesnastu z uwagi na panującą w niej homofobiczną atmosferę¹⁷. Od opisu rodziny, szkoły, przyjaciół Benning przechodzi do kategorii odmienności, seksualnych freaków, których można spotkać w znanych wszystkim miejscach. Jakkolwiek sama uznaje się za chorą, wskazuje, że jest względnie bezpieczna – bowiem nie rzuca się w oczy. Do głosu dochodzi tu znajomość narzuconych norm regulujących płciowość i seksualność.

Kontynuację tych spostrzeżeń będzie stanowić *Me and Rubyfruit*¹⁸ (1990), *wideo bez odwrotu*¹⁹, jak określa je Bill Horrigan, podążając tropem interpretacji taśm artystki jako rozciągniętego w czasie coming outu. Tutaj Sadie Benning określa się w sposób jednoznaczny. Wideo zaczyna się od pytania zadanego Leocie: czy myślała, by wziąć ślub? Praca wykorzystuje wymienione już rozwiązania formalne: widzimy sfragmentaryzowane ciało Benning, która często zwraca się do kamery. Tekst został

podzielony między napisy a wypowiedzi autorki z offu; niekiedy ilustrują go popowe piosenki. W tej, jak i innych realizacjach autorki, doskonale widać, jak świadomie operuje ona materiałem zawłaszczonym, najczęściej z popkultury – w swoje prace włącza różne elementy znalezione, które dodają znaczenia jej autobiograficznej kreacji, wpisując się także w historię politycznego *found footage* ²⁰.

Tym razem opowieść Benning traktuje o rozwijającym się związku z dziewczyną – początkowe pytanie spotyka się z pewnie brzmiącą odpowiedzią: dziewczęta nie mogą wziąć ślubu. Dalsza część rozwija, jak określa to Holmlund, *wyobrażony dialog „ja i Rubyfruit”, gdy Benning i fikcyjna dziewczyna wymieniają komentarze za pomocą napisów i monologu voice over* ²¹. Narratorka upiera się, że ślub wezmą, pyta, czy jej rozmówczyni ją lubi; na kolejne potwierdzenie niemożności zawarcia małżeństwa, odpowiada, że uciekną i zostaną sławnymi, bogatymi aktorkami, którym wszystko będzie wolno. *Pocałujemy się jak w filmach i zaręczymy się* – kolejny raz zostaje podkreślone, jak silny wpływ na wyobraźnię dziewcząt mają obrazy medialne. W tle mającą zdjęcia o niedwuznacznie erotycznym charakterze i reklamy sekstelefonu, zbiór kobiecych twarzy: zderzenie heteronormatywnej kultury (a także małżeństwa kobiety i mężczyzny jako jednej z jej podstawowych instytucji) z imaginacją nastoletniej odmieńczyni. Benning szybko jednak wraca z podróży w świat wyobraźni, w której wolno wszystko – nawet wziąć ślub dwóm dziewczynom. Opowiada o tym, jak całowały się z Leotą po szkole, i o tym, że doskonale wiedziały, żeby nie robić tego w miejscach publicznych. Na koniec pojawiają się napisy – tytuł filmu i nazwisko autorki wycięte w kartonach przyłożonych do szyby. Jeszcze raz Benning podkreśla granicę swojego bezpiecznego świata.

W kolejnej pracy, *If Every Girl Had a Diary* (1990), Benning również zamyka się w bezpiecznej przestrzeni, którą filmuje fragmentarycznie – w kadrze pojawia się kanapa, okno, drzwi, grzebień, zupełnie niespodziewany i sfilmowany w bardzo bliskim planie, kot. Wideo koncentruje się na twarzy dziewczyny pokazywanej w dużych zbliżeniach; kamera, do której Benning mówi, czasem przesuwa się po jej twarzy, czasem wybiera jakiś detal; niekiedy obraz ulega deformacji z powodu specyficznego oświetlenia. Odrębną rolę odegra dłoń – biały kształt na czarnym tle – wykonująca szereg gestów do kamery, rozplatająca palce i składająca się w pięść. Obrazowi, już nie tak chaotycznemu jak w pierwszych pracach, towarzyszy monolog Benning. Opowiada o miejscu urodzenia, o chęci wyjścia na ulicę, o samotności. Mówi: *Jeszcze rok temu chodziłam po tych ścianach. Wiesz, czekam i czekam na dzień, kiedy będę mogła chodzić po ulicy, a ludzie będą na mnie patrzeć i mówić: to jest „lesba”* ²². *A jeśli im się to nie spodoba, niech spadną do środka ziemi i zajmą się sobą. Może wrócą, ale będą mnie szanować.* Zostaje zaakcentowany również inny znaczący element: Benning zwraca się do widza nie tylko spojrzeniem prosto w obiektyw kamery, ale także bezpośrednio w monologu. Autorka rejestruje swoje zwierzenia, swoją codzienność, a dodatkowo rzuca odbiorcy wyzwanie, prowokacyjnie zwraca się do niego/niej.

W tym miejscu warto zatrzymać się nad samym kształtem autobiografizmu realizacji Benning, która nie tylko zdaje przeciw sprawę z procesu konstruowania

tożsamości nastoletniej lesbijki, nie tylko rejestruje obrazy ze swojej codzienności. Wraz z *If Every Girl Had a Diary* postawa owa nabiera w oczywisty sposób znamion tego, co Małgorzata Czermińska określiła mianem postawy wyzwania – zwrotu do adresata, niecodziennego przecież w dziennikach, a w klasycznej ich formie wręcz niemożliwego²³. Benning ów zwrot podkreśla tym bardziej, że praca ta mówi o tym, co mogłoby się stać, *gdyby każda dziewczyna miała dziennik*. Co mogłoby się stać, gdyby każda dziewczyna prowadziła świadomy namysł nad swoją codziennością? Relacjonowała zdarzenia, które ją kształtują, a które zestawione z innymi opisywanymi doświadczeniami, niczym w grupach podnoszenia świadomości, mogły ułożyć się we wzór wspólnej opresji?

W wywiadzie z roku 1993 twórczyni w następujący sposób komentowała sposób przedstawiania kobiet i mniejszości w mediach głównego nurtu: *Nie widzę swoich obrazów w telewizji, co znaczy, że nie jestem wartościowa. To znaczy, moja seksualność nie sprzedaje piwa. Nawet jeśli jesteś hetero, reprezentacja kobiet i mniejszości jest po prostu kompletnie wypaczona i skonstruowana dla Twojej rozrywki i opresji*²⁴. W tym sensie prace Benning, takie jak *Me and Rubyfruit*, zdeżające heteronormatywne przedstawienia relacji miłosnych z doświadczeniami zakochanych w sobie nastoletnich dziewcząt²⁵ czy prowokujące odpowiedź adresatów *If Every Girl Had a Diary*, są ukierunkowane na widzialność: widzialność lesbijek, widzialność odmieńczyń, która przyniesie im szacunek, nie agresję²⁶. W wyraźny sposób zaznacza się tu szczególna polityczność projektu Benning, wspólna wielu queerowym realizacjom. Mówienie w pierwszej osobie wiąże się z potrzebą zaproponowania reprezentacji odmienności, których brakuje w mainstreamowym dyskursie²⁷.

Ten rys polityczny jest możliwy dzięki specyficznemu związkowi dokumentu i rzeczywistości. Warto tu zatem przyjrzeć się sposobowi, w jaki Benning wykorzystuje dokumentalizm. Jej prace, traktowane jako filmy dokumentalne, zbliżają się do tego, co Bill Nichols określił mianem performatywnego trybu dokumentalnej reprezentacji, zastępującego jakoś referencyjną *jakością ekspresyjną, która afirmuje w dużym stopniu usytuowaną, ucieleśnioną i wyraźnie osobistą perspektywę konkretnych podmiotów, w tym filmowców i filmowczyń*²⁸. Wiele dokumentów realizowanych z perspektywy mniejszościowej (w tym dokumentów queerowych) posługuje się tą formą ekspresji swobodnie mieszającą techniki i postawy, by na przekłamania dotychczasowych reprezentacji odpowiedzieć swoją, w której „niedoreprezentowane” lub źle reprezentowane podmioty mówią o sobie w pierwszej osobie. Dokumenty te, jak wskazuje Nichols, są bliskie autoetnografii, w kontekście której realizacje Benning umieszcza Catherine Russell.

*Autobiografia staje się etnograficzna w momencie, w którym filmowiec bądź twórca wideo rozumie swoją osobistą historię jako uwiklaną w większe formacje społeczne i procesy historyczne*²⁹ – podkreśla Russell, pisząc o „nowych autobiografiach” w filmie i wideo. Nieco dalej dodaje, komentując „wystawianie podmiotowości”, jakie się w owych autobiografiach dokonuje: *W upolitycznianiu tego, co osobiste, tożsamości są często odgrywane w obrębie określonych dyskursów kulturowych, które mogą być oparte na podstawach etnicznych, narodowych, seksualnych, rasowych i/lub klasowych. (...) Autoetnografia jest środkiem i strategią podważania narzuconych form tożsamości i eksplorowania dyskursywnych możliwości nieautentycznych podmiotowości*³⁰. Wybór takiej postawy oznacza skupienie

się na tym, co dotąd pozostawało na marginesie. W filmie i wideo taki model realizuje się w formach autobiograficznych (jak dziennik), personalnych, nierzadko odwołujących się do zwierzenia czy też wyznania. Podkreślanie pierwszoosobowego charakteru wypowiedzi może się odbywać, jak wskazuje Russell, na trzy różne sposoby – przez komentarz *voice over*, utożsamienie spojrzenia kamery ze spojrzeniem autora/autorki i jego/jej obecność w kadrze³¹. Wskazanie na rozmaite rozwiązania formalne jest tym bardziej istotne, że w przypadku diarystycznych form audiowizualnych, zawsze zapośredniczonych, *tożsamość jest wynikiem nie tylko historii i kultury, ale również historii i kultury technologii reprezentacji*³².

W przypadku prac Sadie Benning aspektem definiującym ich kształt estetyczny jest, jak już pisałam, wybór narzędzia rejestrującego – przeznaczonej dla dzieci kamery wideo. Biorąc pod uwagę wrogie reakcje, z jakimi spotykał się wśród publiczności taki wybór medium³³, decyzja, by użyć PXL 2000, stanowiła również element prowokacji. Według niektórych komentatorów Pixelvision nieodłącznie wiąże się z pewnego rodzaju infantyлизmem³⁴. Kamera ta narzuca bardzo wiele ograniczeń, z których Benning, oswajając stopniowo jej możliwości, uczyniła znaki rozpoznawcze swoich prac. Jednym z nich, doskonale wygranym w *If Every Girl Had a Diary*, jest konieczność ograniczenia się do zbliżeń. Z tego powodu Russell interpretuje Pixelvision jako *medium swoiście refleksywne, szczególnie właściwe dla etnografii eksperymentalnej*. „Wielki ekran” jest tu poza zasięgiem filmowców, zatem nieuchronnie skłaniają się oni ku specyfice codziennego życia³⁵.

Kolejna praca, *Jollies* (1990), świadczy o stopniowym zdobywaniu świadomości medium; w tej pracy Benning snuje swoją opowieść w znacznie bardziej uporządkowany sposób. Znowu koncentruje się na dojrzewającej, rozpoznawanej seksualności – *Jollies* kończy zresztą wyznanie: [w dniu, w którym wymieniła się numerami z dziewczyną] *zorientowałam się, że jestem tak bardzo queer, jak tylko mogę*. Opowieści o coming oucie, jak wskazuje Kath Weston, poddają przeszłość restrukturyzacji związanej z obecną deklaracją³⁶. Taki też rys daje się dostrzec we wszystkich pracach Benning, które podporządkowują narrację autobiograficzną określonym rozstrzygnięciom tożsamościowym. Niemniej znaczące wydaje się tu użycie słowa *queer*, odzyskanego przez organizacje i aktywistów/aktywistki odrzucających strategię esencjalistyczne; także Benning, której twórczość bywa sytuowana w obrębie New Queer Cinema, zdaje się przyjmować utożsamienia jedynie na chwilę, by za moment pokazać ich szwy.

Początkowo autorka filmuje dwie lalki Barbie³⁷, za pomocą których odgrywa scenariusz emocjonalnej i erotycznej relacji. Później opowiada o pierwszym, przedszkolnym, zauroczeniu bliźniaczkami. Sama określa się jako chłopczyca, sytuując to przedszkolne wspomnienie wobec dyskursu, który definiuje dziewczęcość i chłopięcość w sztywny, normatywny sposób. Następnie opowiada o erotycznych sytuacjach z chłopcami, a jej opowieść daje wrażenie groteskowości i nienaturalności³⁸. Mówi o pierwszym nieudanym seksie z szesnastoletnim chłopakiem, a w końcu podsumowuje: *i zaczęłam całować dziewczyny*. Dużą część filmu zajmują ujęcia Sadie i jej dziewczyny, całujących się i przytulających. Tym razem Benning, kontynuując swoisty *coming out*, nie zadowala się deklaracją słowną. Chwilę później odegra męskość – w celebrowany sposób ogoli się, będzie pozować ubrana w garnitur. Owo przedstawienie *gender bending* przypomina, że przedmiotem namysłu w pracach Benning nie jest jedynie jej nieheteronormatywna orientacja seksualna

– istotne jest także mówienie z perspektywy nastolatki, która jest poddawana działaniu norm definiujących jej gender.

Jollies, jak wspominałam, są dowodem stopniowego rozpoznawania formy – kamera nadal filmuje postaci w zbliżeniach, kadr nadal wypełniają znaczące elementy, ale daje się dostrzec ewolucja w myśleniu o montażu, wzrastająca dbałość o dobór wykorzystywanych utworów muzycznych czy budowanie opowieści na komentarzach *voice over* i napisach, już niesprowadzających się do odręcznych notatek na kartkach.

A Place Called Lovely, traktująca o przemocy praca z roku 1991, w pewien sposób przelamuje dotychczasowe podejście Benning do realizacji wideo. Autorka znacząco poszerza perspektywę; tym razem kamera opuszcza sypialnię, zrywa z zamknięciem, dobrowolną izolacją. Historia, którą opowiada, jest zilustrowana materiałem nakręconym poza jej pokojem; odwołuje się nie tylko do materiałów zaczerpniętych z mediów, ale też do *home movies* ukazujących artystkę jako dziecko³⁹. Szczególna zmiana perspektywy jest zaznaczona już na wstępie: napisy, zwyczajowo umieszczone na szybie, tracą jednowymiarowy charakter tekstu na kartce, zaś ujęcia ukazujące budynki widziane z okna zostają zderzone z przedstawiającym je dzieciennym rysunkiem, zupełnie jakby przedstawienia te były równoważne czy też mogły się uzupełnić.

Benning przez dłuższy moment filmuje suszące się ubrania. Kiedy akcja opowieści snutej w monologu z offu przeniesie się do szkolnego autobusu, kamera będzie filmować pojazd przez ogrodzenie, co doda opisywanej opresji symbolicznych znaczeń. Gdy dziewczyna opowiada o chłopcu, który ją gonił, filmuje postać biegnącą po ulicach – kilka ujęć w zasadzie powtarza ten sam ruch w innych przestrzeniach, co daje wrażenie upiornej powtarzalności, ale i pewnej bezcelowości. Wydaje się, że postać odtwarza ten sam schemat, przeszczepiony za każdym razem w inną scenografię.

Tym razem Benning mówi o przemocy – przemocy, której doświadczyła sama, której była sprawczynią, której doświadczyli inni. Zaczyna od historii Ricky’ego, chłopca z problemami rodzinnymi, który wyżywa się na innych dzieciach. Wspomnienie szarpaniny przy autobusie przeplata się z przywoływaniem wyzwisk, którymi chłopiec miał zwyczaj obdzielać koleżanki i kolegów⁴⁰. Pojawia się także wątek potrzeby miłości, potrzeby bycia kochanym, którą chłopiec artykułował. W końcu dziewczyna miała okazję zemścić się na swoim prześladowcy, sprawić, że będzie płakał; przemoc zatoczyła koło – ale nadal czuła się bezsilna.

Wspomnieniom przemocy towarzyszą ujęcia zestawiające opowieść o szarpaniu za włosy z celebrowanym czesaniem długich włosów, zaś deklaracje o potrzebie miłości z obrysowywaniem ust szminką. Benning zderza ze sobą zachowania przemocowe ze stereotypowymi atrybutami kobiecości, zwracając uwagę na ich dwuznaczny charakter. Po deklaracji bezbronności następuje fragment z *Psychozy* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka, fragmenty sceny morderstwa podsumowane zdaniem: *Balam się*. Chwilę później zobaczymy kolejne elementy ewokujące strach: Benning przegląda ilustrowany magazyn, przenosząc się od indywidualnych doświadczeń do kontekstu społecznego, którego stałym elementem jest przemoc. Przerzucane strony



Living Inside, Sadie Benning (1989)



Girl Power, Sadie Benning (1992)

ukazują reklamę broni, zdjęcia kobiet, artykuł o morderstwie. Autorka zatrzymuje się na nagłówku: *Jej żądza seksu doprowadziła ją prosto do grobu*.

Znaczące, że ów skandalizujący tytuł, w sposób typowy dla narracji o przemocy seksualnej przerzucający winę na ofiarę, która rzekomo „sprowokowała” napastnika, sąsiaduje z opowieścią o sytuacji, której doświadczyła Benning – na ulicy zaczepił ją mężczyzna w samochodzie, który chciał ją zabrać wbrew jej woli w sobie tylko znane miejsce. Tym razem artystka zilustruje opowiadanie samochodzikiem-zabawką, który rozbije przed kamerą. Powraca do filmowania elementów otoczenia z dzieciństwa, nie próbuje zainscenizować sceny molestowania, nie szuka medialnych obrazów, które byłyby odpowiednie. Wspomina, że babcia mówiła, że złe rzeczy zdarzają się złym ludziom. Czy zatem Sadie, zaczepiona przez mężczyznę w samochodzie, była zła? Czy może sentencja babci powtarza ten sam gest wtórnej wiktyimizacji ofiar, który można dostrzec w sensacyjnym nagłówku z ilustrowanego magazynu?

Benning bawi się nożem, wbijając go między palce rozłożonej dłoni. Zabawa towarzyszy opowieści o wypadku na stacji – *tragedii, która może zdarzyć się każdemu*. Następnie pokazuje twarze czarnoskórych nastolatków, przywołując sprawę morderstw z Atlanty, z roku 1979, kiedy odkryto ciała kilkudziesięciorga zamordowanych dzieci – w nieco egzaltowany sposób dodając, że wszyscy z jej pokolenia identyfikowali się z ofiarami ⁴¹.

W kolejnych ujęciach widzimy Benning, tym razem w blond peruce, na tle flagi amerykańskiej, strojącą miny przy akompaniamencie patriotycznej pieśni *America*

is Beautiful. Dziewczyna tym razem odgrywa kobiecość – jak wcześniej odgrywała męskość krótko obcięta chłopczyca, która w wystudiowany sposób ogoliła twarz przed kamerą i przywdziewała atrybuty męskości (Chris Holmlund zauważa, że Benning podkreśla, że *lubi być kobietą i nie jest mężczyzną; choć całkiem chętnie ubierze się jak mężczyzna*⁴²). Ów szczególny (z uwagi na płęć wykonawczyni) drag⁴³, „wystawienie” kobiecości nabiera dodatkowych znaczeń, kiedy zdamy sobie sprawę, że autorka śpiewa akcentującą dumę narodową piosenkę Anity Bryant – piosenkarki, uczestniczki konkursów piękności i aktywistki antygejowskiej kruczaty⁴⁴. Benning wskazuje tym samym na przecięcia dyskursów dotyczących płci, seksualności i narodowości, z których wyrasta przemoc i dyskryminacja, jakiej doświadczała jako lesbijka i nastolatka dorastająca w świecie poddającym przemocy zarówno osoby o innej niż heteroseksualna orientacji seksualnej, jak i kobiety czy dziewczęta. Ważne jest również to, że w wideo tym Benning wypowiada się w imieniu amerykańskich dzieci, dostrzegając problem przemocy wobec nich. Punkt centralny *A Place Called Lovely*, jak zaznacza Melissa Rigney, stanowi *przedstawienie dzieciństwa jako pola bitwy i walki o to, by być bezpiecznym*⁴⁵.

Pod koniec filmu Benning znów przywołuje babcię i jej życiowe mądrości – tym razem pragnienia, by Sadie była *słodką białą dziewczyną, która będzie czymś marzeniem o tym, co jest dobrego w świecie*. To życzenie, wciskające wnuczkę w ciasne ramy gorsetu wyobrażeń o stereotypowej kobiecości, również przeraża autorkę. Benning wraca do pokoju, kamera pokazuje w zbliżeniu ściekającą po twarzy łzę. Rigney podsumowuje: Benning *odrzuca obraz dobrej białej dziewczyny nie tylko dlatego, że jest on amerykańskim mitem, ale też i dlatego, że próby naśladowania go przyczyniają się do ciągłego osłabiania młodych dziewcząt i kobiet. Rozumiejąc, że siłę można odnaleźć w samo-określeniu, nie zaś w ścisłym podporządkowaniu się społecznym standardom i obowiązującym definicjom kobiecości, Benning nie tyle odwraca binarną opozycję dobry/zły, ile podważa ją, demonstrując, że konwencjonalne definicje kobiecości są tak zaprojektowane, by powstrzymać kobiety przed eksplorowaniem możliwości, jakie tkwią w ich własnych tożsamościach i przed odnalezieniem własnej siły*⁴⁶.

Omówiona powyżej praca sygnalizuje znaczące przejście, jakie dokonało się w twórczości Benning – artystka, która zaczęła od realizowania wideo-zwierzeń w swojej sypialni, teraz tę sypialnię opuszcza czy też rozsada od środka, zabierając głos z pozycji jawnej lesbijki, podważającej normy regulujące zarówno jej gender, jak i seksualność. Czyni to już z pozycji bliskiej *riot grrrl*⁴⁷.

Sypialnia, która u Benning jest początkowo jednocześnie azylem i zamknięciem, to miejsce o znaczeniu wręcz symbolicznym, jeśli spojrzymy na analizowaną przez *girls studies* kulturę dziewcząt, *tradycyjnie rozumianą jako kulturę sypialni, w której dziewczęta konsumują dobra, masowo dla nich produkowane przez kapitalistyczne przemysły kulturowe, i fantazjują o przyszłych heteroseksualnych związkach*⁴⁸. Benning jednak w zaciszu swojej sypialni znacząco rozszerza możliwości tego rodzaju praktyk kulturowych, wychodząc w stronę feministycznej i punkowej postawy *riot grrrls*. Ruch ów pojawił się na początku lat 90., wyrastając z jednej strony z kultury punkowej (i kwestionując patriarchalne podejście do płci i seksual-

ności, jakie wśród zaangażowanych w punk zdarzało się dość często), z drugiej z ruchu feministycznego (w przypadku którego zostało podważone swoiste wykluczenie czy też zmarginalizowanie nastolatek jako grupy)⁴⁹. Przejął praktyki DIY, tworząc także własne sieci produkcji i dystrybucji treści kulturowych oraz strategie grup podnoszenia świadomości, które w pewnym sensie powtórzył, konstruując miejsca, w których możliwe było rozpoznanie mechanizmów wykluczenia, seksizmu czy homofobii. Wyrazistą deklaracją przynależności Benning będzie wideo *Girl Power* z roku 1992, czerpiące z twórczości jednej z najważniejszych grup *riot grrrls* – Bikini Kill. Sama Sadie Benning chwilę później stanie się założycielką zespołu La Tigre, przechodząc od realizacji taśm w azylu swojej sypialni do artykułowania swojej niezgody na świat wprost ze sceny⁵⁰.

Oczywiście, wcześniejsze metody, jakie wypracowała sobie Benning, były bliskie postawie ukształtowanej w ramach ruchu *riot grrrls*. W wywiadzie udzielonym jednemu z dziewczyńskich zinów opowiadała o swoich „domowych” rozwiązaniach montażowych⁵¹. Także zawłaszczanie, przejmowanie elementów znalezionych doskonale wpisuje się w takie anarchistyczne podejście do twórczości; nie bez kozery Jonathan Romney, opisując ten aspekt twórczości artystki, odnosi się do kradzieży w sklepach⁵². Obecne w dziełach Benning od samego początku, zawłaszczanie staje się zasadą, wokół której zostało skonstruowane znakomicie unerwione muzycznie wideo *It Wasn't Love* (1992).

Otwiera je sekwencja, w której dwie dziewczyny tańczą i przytulają się do siebie w rytmie przeboju Billie Holliday opisującego stan zauroczenia. Zgrzyt, zatrzymanie muzyki, spojrzenie w kamerę, napis *wczorajszej nocy*, kilka dźwięków rockowego hymnu. Po czym widzimy Benning pozującą do kamery w rytm piosenki *I Put a Spell on You*. Dalsza część wideo będzie się składać z tych samych przemieszanych elementów: otrzymujemy opowieść o wyprawie narratorki do Hollywood z dopiero co poznaną dziewczyną (wyprawa skończyła się na parkingu pod restauracją), z którą zamierzała zejść z drogi uczciwości i zająć się okradaniem sklepów. Niekiedy historia jest ilustrowana w znany z poprzednich prac sposób (ujęcia samochodziku-zabawki czy sfilmowane z jadącego samochodu ulice). Fantazja ta, mieszająca pożądanie, występki i poczucie wolności, to *kobieca wersja Bonnie i Clyde'a, zakochanych, w opalach i nie do zatrzymania*⁵³. Uzupełni ją szczególnie typ drag, czyniący z pracy *odgrywanie gier dorosłych* – „zakładanie na siebie” *seksualności, którą insynuują muzyka pop i bluesowe piosenki*⁵⁴ – Benning wciela się w różne role męskie i kobiece, znane z konwencji hollywoodzkich i popkultury. Przebiera się za mężczyzn i za kobiety, udaje groźnego motocyklistę, romantycznego pieśniarza z lat 50., ale też i blond piękność z papierosem i mocno umalowaną *femme fatale*. Jak podkreśla Johnson, swobodnie przejmuje stereotypowe wyobrażenia, wcielając się w postaci męskich idoli nastolatek, zamiast powiesić na ścianie ich plakat i wyobrażać sobie siebie w roli ich dziewczyny⁵⁵.

Wideo operuje bardzo starannie skomponowaną ścieżką dźwiękową – Benning wybrała wiele popularnych piosenek, mieszając ze sobą buntowniczy rock i słodki pop, by wydobyć, podkreślić, wreszcie zmienić znaczenia budowane przez obraz. Niekiedy znaczący jest sam tekst piosenki (jak w przypadku rozważań o tym, jak to jest być zakochanym nastolatkiem, balansującym między szczęściem a smutkiem, albo kontrowersji, czy jest się „hetero”, czy „homo”), częściej jednak Ben-



It Wasn't Love, Sadie Benning (1992)

ning nawiązuje do znaczeń wynikających z gatunku muzyki, z tego, kto wykonuje utwór albo też w jaki sposób utwór ten funkcjonuje. Podobnie zresztą czyni w przypadku przebieranek: artystka wybiera sobie role doskonale znane, które jednak trzeba właściwie rozpoznać, by dostrzec, z jakimi znaczeniami artystka wchodzi w dialog. Muzyczne hity nie są zresztą jedynym zapożyczonym materiałem, jaki autorka wykorzystuje – w pracy pojawiają się także fragmenty filmu *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956), w których, jak zauważa Chloé Hope Johnson, relacja między matką a córką zostaje odwrócona przez użycie w ścieżce dźwiękowej przeboju Prince'a *I Wanna Be Your Lover* ⁵⁶.

It Wasn't Love w wyraźny sposób pokazuje, jak Benning, dotąd balansująca między dzieciństwem a dorosłością, z łatwością przesuwa się w dyskurs queerowy ⁵⁷, demonstrując hybrydyczność tożsamości. Drag, odgrywanie płci, jest tu tym istotniejsze, że Benning – wieczna *chłopczyca*, jak deklaruje w jednym z napisów – wciela się w stereotypowe role obu płci, przejmując znaki decydujące o danych identyfikacjach. Niemniej warto zauważyć, że działanie Benning nie sprowadza się do subwersji stereotypów płciowych; jak podkreśla Johnson, *transformacje te są nie tyle artykulacją naznaczonego przez gender cross-dressingu w obrębie opozycji butch/femme, ile ogólnym komentarzem na temat obrazu i roli performerki. (...) Benning dekonstruuje mit Hollywoodu tak, że jego ikonografia ujawnia produktywny potencjał obrazu* ⁵⁸.

Praca ta podkreśla szczególną pozycję Benning-nastolatki, pozycję „pomiędzy”, zawieszenie między dzieciństwem, wcale nie tak niewinnym, jak by się mogło wydawać, i dorosłością, wcale nie tak oczekiwaną, jak zwykle się uważać. To zawieszenie w zabawny, ironiczny i zdystansowany sposób komunikuje również jedna z końcowych scen: *narratorka stwierdziła, że na parkingu restauracji serwującej pieczone kurczaki całowały się dwie młode kobiety. Sekwencja wizualna, która towarzyszy scenie pocałunku, zawiera niezwykle bliskie ujęcia Benning, ssącej kciuk; obiektyw jest umieszczony w zwiniętej dłoni, w bliskiej odległości od ust Benning. Ta z jednej strony dezorientująca, z drugiej erotyczna sekwencja odnosi się zarazem do infantryjnej przyjemności oralnej i dorosłej seksualności* ⁵⁹.

Strategie zawłaszczania, na których została zbudowana omawiana praca, obecne były w twórczości Benning od początku – *A New Year* rozpoczyna się materiałem przechwyconym z telewizji, zaś obraz sytuacji w sąsiedztwie podbija fragment hip-hopowego wykonania *I Shot the Sheriff*. *It Wasn't Love*, za sprawą starannego doboru

materiałów muzycznych i filmowych, przywołuje skojarzenia ze *Scorpio Rising* Kennetha Angera⁶⁰ (Benning używa też piosenki wykorzystanej przez Angera – *Blue Velvet*). Istotne jest również to, że artystka odwołuje się do określonej estetyki związanej z filmami gejowskimi i lesbijskimi (co zresztą skojarzenie z Angerem potwierdza). Mia Carter w swojej analizie twórczości Benning wskazuje: *Prace Benning zawłaszczają i manipulują konwencjami jej gejowskich poprzedników i lesbijskich poprzedniczek, hybrydując narracyjne i wizualne tradycje tak mainstreamowego, jak awangardowego wideo i filmu, a później rozcieńczając je obie stylistyką i duchem amerykańskiej kultury młodzieżowej i popularnej*⁶¹. Omawiane wideo, zbudowane na różnych zawłaszczeniach z popkultury, pokazuje, jaką drogę przeszła autorka tak w zakresie korzystania z formy filmowej, jak i usytuowania swojego autorskiego głosu.

Owo usytuowanie jeszcze dobitniej pokaże *Girl Power*, praca zrealizowana w roku 1992. *Girl Power* zbiera wszystkie wątki, które pojawiały się dotąd w twórczości Benning, wskazując punkt, do jakiego doszła artystka w swoich eksperymentach z dziecięcą kamerą. Tym razem jednak autorka składa wyrazistą deklarację polityczną i zarazem deklarację przynależności do określonej grupy. Chwilę później, jak wspominałam, rozpocznie aktywność na scenie muzycznej, szukając nowych form wyrazu dla swojego sprzeciwu wobec wykluczenia, jakiego doświadcza – będzie to jednak forma zakorzeniona w praktykach społeczności, do której zdecydowała się przyłączyć, opuszczając zamknięcie swojej sypialni. Drogę, którą Benning przeszła od lęklivego coming outu do dumnego samookreślenia, Carter opisuje jako *odmowę dostosowania się do ograniczających i niszczących normatywnych idealów społeczeństwa*⁶².

Girl Power stanowi swoiste podsumowanie rozwiązań stosowanych przez artystkę. Nie ma tu już miejsca na przypadkowość czy niepewność – autorka w pełni świadomie konstruuje swoją wypowiedź. Metoda, jaką przyjmuje, kształtowała się stopniowo od początku jej twórczości – miesza zawłaszczone filmy i programy telewizyjne z pozowanymi występami do kamery, autobiograficzne wyznania z kreacją, zderza ze sobą materiały o różnorodnym charakterze, precyzyjnie dobiera podkład muzyczny. Jak w poprzednich pracach, sięga do uproszczonych, przypominających dziecięce, rysunków przedstawiających sylwetki kobiet i dziewcząt z wyraźnie zaznaczonymi cechami płciowymi. Tym razem wybierze także inne schematyczne rysunki, wykorzysta bowiem anatomiczne ryciny czy obrazy tkanek; materiały „medyczne” zostaną wzmocnione obrazem mężczyzny przy mikroskopie. Pojawia się tu zatem dyskurs biologiczny, za pomocą którego bywa konstruowana także kobiecość. Autorka wykorzystuje też ujęcia przedstawiające zwierzęta – kiedy mówi o marzeniu o lataniu, pokazuje stworzenie wykluwające się z jaja, owada, nietoperza, wyraźnie sytuując się po stronie natury.

Skontrastuje to z wizjami zaludniającymi wyobraźnię amerykańskich nastolatek. Zaraz po opowieści o lataniu wspomni o Matcie Dillonie; przypomni też, że w swoich marzeniach utożsamiała się z kobietami-gwiazdami popu, co zilustruje wideoklipem. Wykorzysta również materiały filmowe i telewizyjne, niekiedy kon-

trastujące z tym, co mówi, czy wprowadzające rodzaj wątpliwości. Mają one charakter bardzo zróżnicowany – od pojawiającego się na początku pracy materiału o kobietach uczących się strzelać, przez zdjęcia bombowców, filmy dla dzieci, klasyki hollywoodzkie, klipy muzyczne, *home movies* pokazujące Benning jako małe dziecko⁶³, po wypowiedź amerykańskiego polityka nazistowskiego George'a Lincoln Rockwella na temat homoseksualistów. To jest kultura, w której – jak mówi – *czuła się najbardziej samotna, tak jak z ojcem i w szkole*.

Jak zaznaczyłam, Benning niekiedy zderza materiały wizualne z towarzyszącą im opowieścią w taki sposób, by zakwestionować prostotę odczytania opowiadanej historii. W pewnym momencie wspomina jazdę na rowerze, kiedy wyobrażała sobie, że pędzi na ratunek jakiejś dziewczynie – ilustruje to obrazem kilkuletniego dziecka jeżdżącego rowerkiem po pokoju. W *Girl Power* w największym bodaj stopniu dochodzi do głosu kreacyjny wymiar autobiograficznych wyznań Benning, szczegółowo analizowany przez Mię Carter⁶⁴: nie da się oddzielić chwil, w których dominuje fantazja, od tego, co jest w opowieści autentyczne. Nie zmienia to oczywiście politycznego potencjału owych wyznań, które jakkolwiek naznaczone fikcją, są także obciążone ciężarem paktu autobiograficznego.

Opowieść Benning traktuje o samotności, o budowaniu świata w głowie, świata zamieszkanego przez wyobrażonych przyjaciół, jakże odmiennego od tego, czego przyszło jej doświadczać w świecie zewnętrznym. Przez ekran przemykają plansze z reakcjami otoczenia, jakich zapewne mogła doświadczyć. Towarzyszy im jednak prowokacyjne wezwanie: *sluchaj mnie albo umrzyj*. Oto, jak krzyczy dziewczyna z Bikini Kill – *rewolucja w dziewczynskim stylu, teraz!* Jak podsumowuje Johnson: *kiedy Benning wzywa w swoich wideo do „girl power” (...) mówi o przyszłości, w której dziewczęta uzyskują sprawczość w świecie; konstruują swoje tożsamości poza sztywnymi strukturami dominującej kultury, ograniczającymi cielesną, intelektualną i seksualną ekspresję; i w końcu zaczynają rozumieć różnicę i pożądanie zarówno aktywnie, jak i produktywnie. Opowiadając autobiograficzną bajkę przez portretowanie wielu różnych tożsamości, Benning aktywnie kwestionuje stereotypy i stawia pytania, wypycha własne doświadczenia poza sferę osobistą, w sferę publiczną*⁶⁵.

Śledząc drogę twórczą Sadie Benning, można znaleźć moment, w którym poszukiwane sposoby samookreślenia i zastosowania wykorzystywanych narzędzi wydają się już w pełni ukształtowane. Artystka nie tylko przechodzi ewolucję od *filmowania siebie do filmowania innych ludzi*⁶⁶, nie tylko znajduje grupę, do której przynależy i z którą tworzy więzi alternatywne wobec tradycyjnego pokrewieństwa, nie tylko wyraziście się określa, ale także odnajduje sposób na to, by z zawieszenia, w którym się znajduje, „bycia pomiędzy”, „stawania się” uczynić siłę, nie słabość. Benning, określając się jako dziewczyna, podkreślając swoją chłopczykowatość, pokazując siebie jako dziewczynę kochającą inną dziewczynę, dyskutuje z obowiązującymi dotąd strategiami esencjalistycznymi. Dyskutuje, bowiem od czasu do czasu przyjmuje je, by za moment podważyć, pokazać złożoność utożsamień uznawanych za zwyczajne i proste, rozbić odegraniem stereotypowego wzorca męskości, kobiecości czy romansu. W twórczości Benning ważne jest wskazywanie na „konstruowalność” tożsamości, jej hybrydyczność i niestabilność,

a przy tym nasycenie jej treścią autobiograficzną, wypowiedanie się w pierwszej osobie, prowokacja rzucona w twarz odbiorcy, do którego Benning – nastoletnia odmieńczyni – zwraca się bezpośrednio. Istotne jest również to, że w pracach autorki postacią wykluczoną jest nastolatka, dziewczyna, jeszcze nie kobieta, ale już nie dziecko.

Wszystkie prace artystki komunikują jej wściekłość, niezgodę na świat z jego przemocą, dyskryminacją, narzuconymi ograniczeniami. Jednocześnie są one, według Benning, najlepszą reakcją na taki stan rzeczy. Bowiem, jak wyznaje: *Najbardziej dręczy mnie to, że inni ludzie próbują kontrolować moje życie, mówić mi, jak mam żyć, albo mnie osądzać. Najlepszym sposobem na walkę z tego rodzaju gniewem jest tworzyć dalej i wyrażać siebie. Wtedy jestem szczęśliwa. Najbardziej rewolucyjne jest po prostu kochać siebie i kochać to, co się robi. Nie da się zrobić nic ponadto*⁶⁷.

DAGMARA RODE

¹ L. Yablonsky, *Sadie Benning* (wywiad), „BOMB”, nr 44 (Summer 1993), s. 20.

² M. Heuer, *A Shimmering Analog Memory: Artists' films in Pixelvision*, <http://rhizome.org/editorial/2013/apr/23/shimmering-analog-memory-artists-films-pixelvision/> (dostęp: 18.07.2013).

³ H. Jenkins, *Taking Media in Our Own Hands*, „MIT Technology Review”, 9 November 2004, <http://www.technologyreview.com/news/403346/taking-media-in-our-own-hands/> (dostęp: 18.07.2013).

⁴ Na przykład w odniesieniu do kamery Super 8, której możliwości w swoich filmach eksperymentalnych konsekwentnie badał Derek Jarman.

⁵ H. Jenkins, dz. cyt.

⁶ Zob. B. Horrigan, *Sadie Benning or the Secret Annex*, „Art Journal” 1995, t. 54, nr 4, s. 27.

⁷ L. Yablonsky, dz. cyt., s. 18.

⁸ Jak wskazuje Mia Carter, narracje o coming outie często podkreślają rolę orientacji seksualnej jako fundamentu tożsamości. Twórczość Benning zdaje się wykraczać poza takie rozumienie tożsamości, wskazując na jej niestabilny i hybrydyczny charakter. Zob. M. Carter, *The Politics of Pleasure: Cross-Cultural Autobiographic Performance in the Video Works of Sadie Benning*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 1998, t. 23, nr 3.

⁹ Ch. Holmlund, *When Autobiography Meets Ethnography and Girl Meets Girls: The „Dyke Docs” of Sadie Benning and Su Friedrich*, w: *Between the Sheets, In the Streets. Queer; Lesbian, Gay Documentary*, red. C. Holmlund, C. Fuchs, Minneapolis – London 1997.

¹⁰ B. Barr, *No parking between signs: on Sadie Benning's „Flat is Beautiful” and early works*, „Jump Cut. A Review of Contemporary Media” 2009, nr 51, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/sadieBenning/index.html> (dostęp: 18.08.2013).

¹¹ Ch. Holmlund, dz. cyt., s. 131.

¹² B. Barr, dz. cyt.

¹³ Tamże.

¹⁴ Zob. B. Barr, dz. cyt.

¹⁵ L. Yablonsky, dz. cyt., s. 18.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. B. Horrigan, dz. cyt., s. 27.

¹⁸ Jak wskazuje Holmlund, w tytule Benning odnosi się do wydanej w 1973 roku debiutanckiej powieści Rity Mae Brown *Rubyfruit Jungle*, lesbijskiej *Bildungsroman*, zob. Ch. Holmlund, dz. cyt., s. 131.

¹⁹ B. Horrigan, dz. cyt., s. 28.

²⁰ O bazującym na materiałach telewizyjnych subwersywnym *scratch video* zob. np. C. Elwes, dz. cyt., Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.

²¹ Ch. Holmlund, dz. cyt., s. 131.

²² Benning używa tu (i w wielu innych miejscach) określenia *dyke*, wulgarne słowa oznaczającego lesbijkę. Najczęściej kojarzone jest ono z kobietami o męskim typie urody. Społeczność lesbijska „przejęła” to obraźliwe słowo, podobnie jak stało się z określeniem *queer*. Znakiem owego przejścia może być chociażby powstanie w roku 1976 klubu motocyklowego Dykes on Bikes, który już w XXI w. stoczył prawną batalię o możliwość zarejestrowania swojej, uznanej za obraźliwą, nazwy. Dykes on Bikes podważają nie tylko zwyczaje języ-

- kowe, ale również stereotypy płciowe, nie wpisując się w preferowane w asymilacyjnych staraniach wizerunki osób nieheteroseksualnych. W tym kontekście wybór określenia dokonany przez Benning nabiera dodatkowych znaczeń – słowo odnosi się bowiem nie tylko do nienormatywnych zachowań seksualnych, ale również naruszania ustalonych społecznie ról płciowych.
- ²³ O postawie wyzwania zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadczenie, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- ²⁴ L. Yablonsky, dz. cyt., s. 20.
- ²⁵ Zob. M. Rigney, *Sadie Benning*, „Senses of Cinema”, nr 28, <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/benning/> (dostęp: 18.08.2013).
- ²⁶ Zob. tamże.
- ²⁷ Zbliżoną strategię stosował Derek Jarman, artysta queerowy, który na początku lat 90. zmarł na AIDS. O politycznych użyciach autobiografizmu w jego twórczości pisałam w tekście: D. Rode, „Ujawnię swój sekret i przetrwam Margaret Thatcher”. *Postawy autobiograficzne Dereka Jarmana*, w: *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej*, red. D. Rode, P. Sołodki, Warszawa 2010.
- ²⁸ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, tłum. M. Heberle, D. Rode. W: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 39.
- ²⁹ C. Russell, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham, London 1999, s. 276.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Tamże, s. 277.
- ³² Tamże, s. 281.
- ³³ L. Yablonsky, dz. cyt., s. 18.
- ³⁴ Przywołuję za: Ch. Holmlund, dz. cyt., s. 131.
- ³⁵ C. Russell, dz. cyt., s. 291.
- ³⁶ Zob. Ch. Holmlund, dz. cyt., s. 130.
- ³⁷ Jak wskazuje Russell, częste posługiwanie się zabawkami przez Benning (i innych twórców) jest znaczącym elementem odgrywania dzieciństwa i budowania szczególnej perspektywy. W kontekście prac Kidlata Tahimika Russell zauważa, że *powtórne użycie zabawek jako rekwizytów w filmie jest sposobem na przywołanie dzieciństwa w formie ściśle alegorycznej, w której znaczące jako takie ma materialną historię*, C. Russell, dz. cyt., s. 299.
- ³⁸ Zob. M. Rigney, dz. cyt.
- ³⁹ Zob. Ch. Holmlund, dz. cyt., s. 130.
- ⁴⁰ Samo wyzwanie także wydaje się znaczące – Ricky posługiwał się określeniem „bękart”, co kolejny raz odwołuje się do norm dotyczących seksualności, tym razem zapewne nieświadomie powtarzanych, w formie obraźliwego słowa, przez dziecko.
- ⁴¹ W wielu momentach prace Benning pokazują szczególne przepracowanie swojej pozycji jako białej nastolatki. Znaczącym w tym kontekście wydaje się, że tak często używa muzyki czarnoskórych wykonawców. Zob. M. Carter, dz. cyt., s. 750-752.
- ⁴² Ch. Holmlund, dz. cyt., s. 131.
- ⁴³ Drag, jako przedstawienie rozbijające kulturowe normy, nie tylko normy dotyczące płci, analizuje np. Judith Butler, której prace o performatywności płci są kluczowe dla *queer theory*, zob. np. J. Butler, *Gender Is Burning: Dylematy przywłaszczenia i subwersji*, tłum. I. Kurz, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).
- ⁴⁴ Zob. M. Carter, dz. cyt., s. 758. ⁴⁵ M. Rigney, dz. cyt.
- ⁴⁵ M. Rigney, dz. cyt.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ Na temat *riot grrrls* zob. np. M. C. Kearney, *Girls Make Media*, London – New York 2006.
- ⁴⁸ Tamże, s. 88.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ O muzycznej aktywności Benning w kontekście *riot grrrls* zob. Ch. H. Johnson, *Becoming-Grrrl: The Voice and Videos of Sadie Benning*, w: *There She Goes: Feminist Film-making and Beyond*, red. C. Columparr, S. Mayer, Detroit 2009.
- ⁵¹ Zob. M.C. Kearney, dz. cyt., s. 78. Warto zaznaczyć, że w pierwszych pracach montaż odbywał się w kamerze, zob. L. Yablonsky, dz. cyt., s. 18.
- ⁵² Zob. M. Carter, dz. cyt., s. 757.
- ⁵³ M. Rigney, dz. cyt.
- ⁵⁴ C. Russell, dz. cyt., s. 292.
- ⁵⁵ Ch.H. Johnson, s. 176.
- ⁵⁶ Tamże, s. 178.
- ⁵⁷ C. Russell, dz. cyt., s. 293.
- ⁵⁸ Ch. H. Johnson, dz. cyt., s. 177.
- ⁵⁹ B. Barr, dz. cyt.
- ⁶⁰ O *Scorpio Rising* pisałam w tekście *Lucyferiańskie kino Kennetha Angera*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41-42.
- ⁶¹ M. Carter, dz. cyt., s. 749.
- ⁶² Tamże, s. 763.
- ⁶³ Zob. Ch. Holmlund, dz. cyt., s. 133.
- ⁶⁴ Zob. M. Carter, dz. cyt., zwłaszcza s. 746-748.
- ⁶⁵ Ch. H. Johnson, dz. cyt., s. 173.
- ⁶⁶ L. Yablonsky, dz. cyt., s. 19.
- ⁶⁷ Tamże, s. 20.