

**Patricia Ybarra**

Brown University

# Od queerowej nekropolityki do queerowej eschatologii

## Dezorientująca historiografia Rezy Abdoha

### **Abstract**

**From Queer Necropolitics to Queer Eschatology: Reza Abdoh's Unsettling Historiography**

The theatrical oeuvre of Reza Abdoh has been lauded for its reinvigoration of the avantgarde, its formal and political daring, and its astute commentary about the violence of the HIV virus (Fordyce, Carlson, Mufson, Bell). More recently, Abdoh's work has been taken up as a commentary on neoliberalism — in part because of its politicization of bricolage and pastiche, recalling the more radical possibilities of theorizations of scholars such as Frederic Jameson (Zimmerman). Others have

called out the modes by which Abdoh expanded the possibilities of queerness in the early 1990s. Yet no scholar has commented on Abdoh's engagement of eschatology as a mode of historiography. That is the purpose of this essay. It is under this rubric, rather than an idea of generic postmodern milieu, that I read the multiple and discordant temporalities in Abdoh's performances. While drawing on theories of the necropolitical (Mbembe) and gore capitalism (Valencia) in relation to conceptions of queer eschatology and capitalist violence, my inquiry emerges from consideration of the structural and theoretical aspects of the art works ("object's") themselves. I consider how *Father Was a Peculiar Man* (1990), performed in the Meatpacking District of Manhattan, exemplifies the historiographical possibilities of performance through its embodiment of an eschatological vision of the world in which the gender binary is performatively undone.

### Keywords

necropolitics, queer necropolitics, Reza Abdoh, patriarchy, neoliberalism, transgender, historiography

### Abstrakt

Teatralną twórczość Rezy Abdoha chwalono za ożywienie awangardy, formalną i polityczną odwagę oraz celny komentarz na temat brutalności wirusa HIV (Fordyce, Carlson, Mufson, Bell). Ostatnio odczytano ją jako komentarz do neoliberalizmu – po części ze względu na metody upolitycznienia bricolage'u i pastiszu, przypominające radykalne sposoby teoretyzowania takich badaczy, jak Frederic Jameson (Zimmerman). Dostrzeżono także środki, za pomocą których już na początku lat dziewięćdziesiątych Abdoh poszerzył możliwości queerowania. Celem tego artykułu jest analiza sposobu, w jaki Abdoh wykorzystał eschatologię jako rodzaj historiografii. W tym niekomentowanym dotąd kontekście, bez odwołań do ogólnego postmodernistycznego klimatu, autorka interpretuje wielorakie i sprzeczne czasowości w jego spektaklach. Odnosząc teorie nekropolityki (Mbembe) i kapitalizmu gore (Valencia) do koncepcji queerowej eschatologii i kapitalistycznej przemocy, opiera swoje dociekania na analizie strukturalnych i teoretycznych aspektów samych dzieł („przedmiotu badań”). Zastanawia się, jak *Father Was a Peculiar Man* (1990), wystawiony w Meatpacking District na Manhattanie, ukazuje historiograficzne możliwości performansu poprzez ucieleśnienie eschatologicznej wizji świata, w której binarność płci zostaje performatywnie unieważniona.

### Słowa kluczowe

nekropolityka, queerowa perspektywa nekropolityczna, Reza Abdoh, patriachat, neoliberalizm, transpłciowość, historiografia

Zawsze to mówię ludziom, kiedy mowa o milenium.

Jakby zapomniano o mojej kulturze.

Reza Abdoh<sup>1</sup>

Śniadzi wykazują pewną skłonność do gwałcenia podstawowych własnościowych,  
finansowych i kapitałowych mechanizmów dominacji.

José Esteban Muñoz<sup>2</sup>

Zastanawiałam się często, dlaczego José Muñoz nigdy nie napisał o Rezie Abdohu. Obydwa przedwcześnie odeszli i ich dialog pozostał jedynie w głowach tych z nas, którzy nadal żyją. Obydwa śniadzi queerzy, których spotkały różne warianty wyniszczającego biomedycznego zaniedbania oraz szybkiej lub powolnej śmierci, często pojawiają się w dzisiejszej amerykańskiej teorii queeru i performansu. W myślach łączę ich z trzecim śniadym queerem, Victorem Cazaresem, o którego sztuce *Ramses Contra Los Monstruos* już wcześniej pisałam dla redaktora tego zeszytu tematycznego<sup>3</sup>. Wspominam o tym, by zaznaczyć, że w tym eseju wracam do podjętego w poprzednim artykule myślenia o czasie, przestrzeni i materii przez pryzmat queerowej eschatologii.

Obydwa teksty wiążą się z dość dezorientującą (przynajmniej dla mnie) ideą: że najbardziej przekonująca manifestacja wyzwolenia, pozostawiania innym pod rządami neoliberalnej nekropolityki, została wymyślona – i jest wyobrażana – poza świeckimi, materialistycznymi płaszczyznami czasowymi i procesami politycznymi. Podkreślam zatem, że tego rodzaju eschatologia, queerowa eschatologia, nie tylko odcina teatralną/performatywną historiografię od koncepcji teleologicznego linearnego czasu, jak w teorii Elizabeth Freeman, ale także odrywa się od dominujących nurtów teorii queer, opartych albo na wizji nigdy nienadchodzącej przyszłości (Muñoz), albo jej całkowitego braku (Bersani, Edelman)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Reza Abdoh and Gautam Dasgupta, „Theatre Beyond Space and Time”, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 40, no. 3 (2018): 24, [https://doi.org/10.1162/pajj\\_a\\_00430](https://doi.org/10.1162/pajj_a_00430).

<sup>2</sup> José Esteban Muñoz, *The Sense of Brown*, ed. Joshua Chambers-Letson and Tavia Nyong’o (Durham, NC: Duke University Press, 2020), 3.

<sup>3</sup> Patricia Ybarra, „Latino/a Dramaturgy as Historiography”, w: *Theatre/Performance Historiography: Time, Space, Matter*, ed. Rosemarie K. Bank and Michal Kobińska (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 75–93.

<sup>4</sup> Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham, NC: Duke University Press, 2010); Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave? and Other Essays* (Chicago: University of Chicago Press, 2010);

Wyzwanie, jakim jest prezentacja dezorientującej historiografii w działaniach teatralnych i performatywnych, wymaga spojrzenia na performans *Father Was a Peculiar Man* w perspektywie teorii nekropolitycznej rodem z tak zwanego globalnego Południa, zestawionej z teorią queer, powstałą w USA. W ujęciu Achille'a Mbembego nekropolityka stanowi rozwinięcie i krytyczną analizę koncepcji biowładzy Michela Foucaulta, stworzonej w zasadzie w europejskich uwarunkowaniach historyczno-politycznych. Mbembe zastanawia się, jak dochodzi do tego, że w postkolonialnej Afryce i Palestynie mamy do czynienia z „figurami suwerenności, które nie skupiają się na walce o autonomię, ale na uogólnionej instrumentalizacji ludzkiego istnienia i materialnym zniszczeniu ciała i populacji ludzkich”<sup>5</sup>. Według Mbembego połączenie masowej maszyny wojennej, kapitalistycznej finansjery i rasizmu przeniesionego z czasów kolonialnych w obecną stwarza nowe odmiany podporządkowania życia śmierci czy tworzenia „umarłych światów”, które nadają osobom bądź populacjom „status żywych trupów”<sup>6</sup>.

Zważywszy, że performans *Father Was a Peculiar Man* był adaptacją dzieła klasycznej literatury europejskiej (*Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego), wystawioną w epicentrum kapitalizmu – Nowym Jorku – z udziałem wielu białych aktorów, wybór tego a nie innego przedstawienia można by uznać za przejaw mojej złej wiary. Twierdzę jednak, że dzięki niemu uda się ująć podjętą przez Abdoha krytykę, przekraczając ciasne amerykańskie ramy, gdyż Abdoh patrzył z globalnej perspektywy na heteropatriarchalne „umarłe światy”, które stworzono dla gejów i osób transpłciowych w epoce AIDS, kiedy jego performans powstawał. Będę więc tutaj współmyślała z Abdohem na sposób, który rezonuje z esejem Michała Kobiałki o dialektyce przestrzennej<sup>7</sup>. Chociaż wykorzystujemy różne teoretyczne asamblaże, podzielam metodologiczne dążenie Kobiałki do czytania performansu tak, by zakłócać ortodoksyjnie redukcyjne nurty myślowe – nawet te uważane za wyzwalające – powstałe w ramach nekropolitycznego liberalizmu. Mój wybór, może trochę dezorientujący, obiektu analizy służy także przemyśleniu na nowo narracji historiograficznych na temat miejsca i czasu Abdoha w historii teatru, kwestii genealogii i historiografii teorii

---

Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: Duke University Press, 2004); José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009).

<sup>5</sup> Achille Mbembe, *Polityka wrogości, Nekropolityka*, tłum. Urszula Kropiwić i Katarzyna Bojarska, Kraków: Karakter, 2018, lok. 2610.

<sup>6</sup> Mbembe, *Polityka wrogości*, lok. 3128.

<sup>7</sup> Michał Kobiałka, „A Note on Spatial Dialectics”, *Performance Research* 21, no. 3 (2016): 54–64, <https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1176738>.

queer oraz negacji bądź uwzględnienia przyszłości w ramach tych teorii, wreszcie pytania o to, dlaczego w amerykańskich koncepcjach rasowych nie mieści się w pełni to, co Muñoz określiliby jako poczucie śniadości w dziełach Abdoha. Jednocześnie jednak wykraczam poza tak zwaną krytykę negatywną, aby konstruktywnie ująć zawartą w *Father* wizję eschatologiczną jako afirmatywne działanie polityczne zwalczające znowę patriarchatu z neoliberalnym kapitalizmem: definitywny koniec płciowych rozróżnień.

*Father Was a Peculiar Man* to trzygodzinna adaptacja *Braci Karamazow*, wystawiona w nowojorskim Meatpacking District na zachodnim krańcu Manhattanu. Luźno oparty na scenariuszu Mira-Lani Oglesby *Father* był performansem *site-specific* obejmującym numery taneczne, pokazy BDSM w formie niby-instalacji oraz sceny zaadaptowane z powieści<sup>8</sup>. Estetyka Abdoha współgrała z charakterem performansów *site-specific* wspieranych przez jego producentkę Anne Hamburger – z elementami teatru gejowskiego, który posługiwał się adaptacjami klasyki, kampem i dragiem, a także z pewnymi aspektami sztuki performansu, takiej jak body art jego przyjaciela Rona Athey'a. Prace Abdoha różniły się jednak bardzo od autobiograficznych solowych występów i narracyjnych dramatów o na ogół białych gejach chorych na AIDS, które dominowały w nowojorskim teatrze w latach osiemdziesiątych i wczesnych latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Może właśnie dlatego jego nazwisko nie pojawia się w annałach gejowskiego performansu tego okresu, mimo że jego dobrze udokumentowana twórczość stanowi istotną innowację w teatrze awangardowym. Nawet pod tym względem przedstawieniu *Father* nie poświęcono jednak tyle uwagi, ile innym oryginalnym dziełom Abdoha – jeśli nie liczyć prac Elinor Fuchs i Bertie Ferdman<sup>9</sup>.

Swoją analizę rozpocznę od motta artykułu, które pochodzi z wywiadu z Abdohem, przeprowadzonego przez Gautama Dasguptę w 1994, a opublikowanego dopiero w 2018 roku. Ich rozmowa na temat katharsis i oczyszczenia w twórczości Abdoha nadaje się do zacytowania w całości:

R.A. ...Nie chcę być spokojny. Nie czas na spokój. Myślę o oczyszczeniu w sensie napędzania do działania...

G.D. Sądzę, że znów mamy właściwy czas, skoro nadchodzi drugie milenium, chrześcijańskie milenium...

<sup>8</sup> Wszystkie moje spostrzeżenia na temat sztuki miały za podstawę udostępnione przez Anthony'ego Thorna nagranie wideo z czerwca 1990, które bardzo odbiega od scenariusza Mira-Lani Oglesby. *Father Was a Peculiar Man*, reż. Reza Abdoh, zapis wideo, produkcja Anne Hamburger i En Garde Arts, 1990.

<sup>9</sup> Bertie Ferdman, *Off Sites: Contemporary Performance Beyond Site-Specific* (Carbondale: Southern Illinois Press, 2018), 120–124; Elinor Fuchs, *The Death of Character* (Bloomington: University of Indiana Press, 1996): 134–136.

R.A. Otóż to. Zawsze to zaznaczam, gdy mowa o milenium. To jest tak, jakby zapomniano o mojej kulturze.

G.D. Teraz, kiedy wkraczamy w kolejny *fin-de-siècle*, który ostatnim razem zrodził wszystkie nowe ruchy artystyczne, od symbolizmu począwszy, i dzieła sztuki o wymiarze eschatologicznym, coraz bardziej podejrzewam, że – zważywszy na cały ów milenijny niepokój – to znów wróci. Co o tym sądzisz? To coś, co ciebie zajmuje?

R.A. Uważam, że to – jak to ująłeś – eschatologiczne zaangażowanie jest teraz czymś bardzo realnym. Wiesz, próbujemy uchwycić sens apokalipsy czy czegoś poza nią. W tym momencie to jest naprawdę bardzo ważna część rozumienia naszej kultury, a przez naszą kulturę rozumiem kulturę globalną. Nie mam na myśli tylko kultury zachodniej. Na pewno w mojej własnej pracy zajmuję się tym nieustannie...<sup>10</sup>

Na tym przykładzie widać, w jaki sposób Abdoh manifestuje swoją globalną świadomość, krytykując odbiór własnych sztuk wyłącznie przez pryzmat europejskiej awangardy i amerykańskiego milenaryzmu. Amerykański milenaryzm stanowił zresztą często stosowaną kliszę w interpretacjach amerykańskiego teatru gejowskiego, ze względu na popularność *Aniołów w Ameryce* Tony’ego Kushnera. Uwaga o własnej „zapominanej kulturze”, jak zawsze u Abdoha enigmatyczna i pozornie niejasna, wydaje się jednak dość czytelna. Biorąc pod uwagę wypowiedź na temat manicheizmu, która poprzedza cytowany fragment wywiadu, uważam, że mówi on tu nie o swojej etniczności, nie o swoim pochodzeniu narodowym, ani nawet o teatralnych praktykach Ta’ziyeh – jak sugerują John Bell i Daniel Mufson<sup>11</sup>. Abdoh ma tu raczej na myśli właściwą religii monoteistycznej tendencję do kosmologicznych wyobrażeń końca świata/przeistoczenia i ostatecznego pokonania zła, która ma źródło w zoroastryzmie oraz w zachodniej religii: „sens apokalipsy czy czegoś poza nią w «naszej globalnej kulturze»”<sup>12</sup>. Dokładny wgląd w *Father Was a Peculiar Man* jasno pokazuje, że to właśnie deidentyfikacja (w rozumieniu Muñoza) z chrześcijańską eschatologią Dostojewskiego (i patriarchalnymi aspektami zoroastryjskiej kosmologii, takimi

<sup>10</sup> Abdoh and Dasgupta, „Theatre Beyond Space and Time”, 24–25.

<sup>11</sup> John Bell, „AIDS and Avant-Garde Classicism: Reza Abdoh’s Quotations from a Ruined City”, *The Drama Review* 39, no. 4 (1994): 21–47; Reza Abdoh and John Bell, „To Reach Divinity Through the Act of Performance: An Interview with Reza Abdoh”, *The Drama Review* 39, no. 4 (1994): 48–71. Salar Abdoh, brat Rezy, mówi w wywiadzie, że te wpływy są za mocno akcentowane.

<sup>12</sup> Dla niezorientowanych: zoroastryzm jest w Iranie religią o przedchrześcijańskich korzeniach. To monoteistyczny system religijny mówiący o czasie nadejścia Ahura Mazda (Pana Dobra), szerzący ideę „końca czasu”, kiedy w próbie ognia oddzieleni zostaną wierni Panu od niewiernych. Ten rozdział dobrych i złych poddanych wymaga przejścia przez most, z którego po drugiej stronie rozchodzą się węższe lub szersze ścieżki. Zob. George Foot Moore, „Zoroastrianism”, *Harvard Theological Review* 5, no. 2 (1912): 180–226, <https://www.jstor.org/stable/1507426>; Hans Schwartz, *Eschatology* (Grand Rapids, MI: Eerdsman’s Publishing Company, 2000), 37

jak pojawienie się Pana Dobra), pozwoliła Abdohowi ukazać koniec panowania zła jako unicestwienie (białego) patriarchy poprzez ojcobójstwo<sup>13</sup>. Pod koniec powieści *Bracia Karamazow*, w chwili wielkiego zamętu, Dostojewski przywraca wiarę w ludzką dobroć. Joseph Frank, badacz Dostojewskiego, mówi tu o jego „eschatologicznej wyobraźni”, która według Timothy’ego Jacobsa polega na kwestionowaniu idealizującego podejścia do indywidualizacji w czasach pesymistycznego zwątpienia w dobroć człowieka<sup>14</sup>. Abdoh odcina się od wiary Dostojewskiego w ludzką dobroć jako uniwersalną wartość. Wierzy natomiast w możliwość budowania wspólnoty na gruncie doświadczenia zła: kobiety, odmieńcy, pracownicy seksualni i śniadzi, cierpiący z powodu homofobii i kaprysów neoliberalnego kapitalizmu, tego zła doświadczyli. Abdoh nie zgadza się z właściwym chrześcijaństwu odrzuceniem rozkoszy seksualnej (pamiętajmy, że Karamazowów nazywa się także hedonistami) i nie podziela ascetyzmu, z którym romansuje Dostojewski, za to uznaje mądrość Aloszy przejawiającą się nieosądzaniem. Jest przeciwny dyktowanej lękiem reifikacji ról płciowych i (w pewnym stopniu) towarzyszącej jej mizoginii – współczesnym zarówno jemu, jak i autorowi powieści. Ma też dość ambiwalentny stosunek do, jakże kluczowej w koncepcji niewinności u Dostojewskiego, roli dzieci. A mimo to „trans-portuje” (*drags*) Dostojewskiego do Meatpacking District, żeby gruntownie zastanowić się nad możliwością istnienia innego świata – świata z wizji queerowych biblistów i współczesnych teologów, takich jak Sarah Coakley i Michael Nausner – w którym eschaton otwiera nową przyszłość, tak wolną od płci, jak tylko można sobie wyobrazić, zarówno teraz, jak i w odległej przyszłości<sup>15</sup>. W *Father* ta piękna przemiana wymaga brutalnego zabójstwa patriarchy Fiodora, zanim przemieni się on w kobietę, a potem w niebinarną osobę maszerującą brukowanymi ulicami wśród licznych aktorów i widzów.

Abdoh celowo wybiera dzieło, które Freud wykorzystał w psychoanalitycznej analizie ojcobójstwa, rozpieprza je i tworzy palimpsest złożony z obrazów rodziny Karamazowów, Kennedych i swojej, żeby pokazać, co myśli na temat niegodziwości przemocowych, choć charyzmatycznych, patriarchów w naszym

<sup>13</sup> José Esteban Muñoz, *Disidentifications* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

<sup>14</sup> Frank, cyt. w: Timothy Jacobs, „The Brothers Incandenza: Translating Ideology in Fyodor Dostoyevsky’s *The Brothers Karamazov* and David Foster Wallace’s *Infinite Jest*”, *Texas Studies in Language and Literature* 49, no. 3 (2007): 290, n. 4.

<sup>15</sup> Zob. Sarah Coakley, „The Eschatological Body: Gender, Transformation, and God”, *Modern Theology* 16, no. 1 (2000): 61–73, <https://doi.org/10.1111/1468-0025.00115>; Michael Nausner, „Toward Community Beyond Gender Binaries: Gregory of Nyssa’s Transgendering as Part of His Transformative Eschatology”, *Theology and Sexuality* 8, no. 16 (2002): 55–65, <https://doi.org/10.1177/135583580200801606>.



społeczeństwie<sup>16</sup>. Należy zauważyć, że w powieści filozoficzne rozważania są wpisane w detektywistyczny wątek skonstruowany wokół pytania, który z synów rzeczywiście zabił ojca. Abdoh i jego współpracownica oraz scenarzystka Mira-Lani Oglesby odrzucili aurę tajemnicy i przedstawili morderstwo Fiodora w całej pełni: Iwan trzyma nóż, podczas gdy Smierdiakow zadaje ojcu wielokrotne ciosy. Oglesby i Abdoh niemal całkiem pomijają proces Dymitra. W zamian pokazują jego egzekucję i samobójstwo Smierdiakowa. Trzecia i ostatnia część *Father* zawiera sekwencję pod tytułem „Koszmar Iwana”, która przenosi jego rozmowę z samym sobą/diabeł na teren ekspozycji sado-maso w starej chłodni mięsnej, oraz „koda” łączącą scenę zmartwychwstania z pogrzebem Iliuszy, zamęconego dziecka<sup>17</sup>. Inscenizując egzekucję Dymitra i samobójstwo Smierdiakowa, które poprzedzają koszmar Iwana (czyli w odwrotnej kolejności niż u Dostojewskiego), i jednocześnie rozbudowując fragment „Mowy przy kamieniu” z epilogu powieści, Abdoh może ukazać własną wizję eschatologiczną w miejsce ziemskiej tragedii i sądu.

Przedstawienie koszmaru Iwana jest dla tej wizji kluczowe. W powieści Iwan jest w tej scenie w stanie rozgorączkowania, któremu dzisiaj mogą odpowiadać symptomy występujące u chorych na AIDS w reakcji na wirusa i leki. Koszmar Iwana całkiem dosłownie staje się cierpieniem z powodu choroby, której heteropatriarchat przez lata pozwalał się paskudzić. Zewnętrzny odzwierciedleniem fizycznego i psychicznego stanu bohatera jest w przedstawieniu chłodnia mięsna wypełniona w środku lata sztucznym śniegiem. W niej oglądamy nagiego Iwana, który wisi głową w dół niczym połów mięsa i jest bity przez ojca; kampowych Rzymian i chrześcijan; JFK, jego żonę i kochankę podczas kłótni; Miss Arizony opowiadającą o przemocy rodzinnej terapii, który dzierży ostrze piły; rozmaite sceny kopulacji i psychiczne załamanie Dymitra<sup>18</sup>. W tych scenach, łączących prawdziwy sadyzm ze sztuką BDSM i torturami psychicznymi w miejscu, gdzie przerabiano krowy na wołowinę, Erika Munk widzi redukcję człowieka do samego ciała/mięsa<sup>19</sup>. My wolelibyśmy w niej widzieć nie tyle „mięsną metaforę”, ile zawile w metaforycznej wymowie połączenie sadyzmu

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *Dostojewski i ojcostwo*, w: *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: KR, 2009), 229–244.

<sup>17</sup> Termin „koda” zapożyczam od Tony’ego Torna, aktora grającego w przedstawieniu, który w nagraniu wideo tak nazwał ten ostatni epizod.

<sup>18</sup> Iwan zawieszony jak płat wołowiny nawiązuje do rozważań Fiodora Karamazowa o piekle, do którego diabeł zaciąga hakiem, w: *The Brothers Karamazov*, trans. Constance Garnett (New York: Modern Library, 1963), 20–21. [We wszystkich polskich przekładach, wbrew oryginałowi, jest mowa nie o haku, lecz o widłach, zob. np. *Bracia Karamazow*, tłum. Adam Pomorski, Kraków: Znak, 2004, 33. – E.K.]

<sup>19</sup> Erika Munk, „Meaty Metaphors”, review of *Father Was a Peculiar Man*, *Village Voice*, July 24, 1990, 102.



ojca/syna z przemocą tatusia/chłopca, które obrazuje gejowską seksualność poprzez odniesienie do popędu śmierci – mówiąc słowami antywspółnotowych rozpraw Lee Edelmana i Leo Bersaniego<sup>20</sup>. Jednakże w powiązaniu z licznymi w tym przedstawieniu aktami zmartwychwstania koszmar Iwana wydaje się nie tyle piekłem czy spotkaniem z diabłem, ile czyścową pożogą, po której następuje zjednoczenie ludzkości. Co znamienne, jest to jedyna w *Father* scena grana we wnętrzu. W powieści rzecz się dzieje w domu Iwana. Tutaj mamy wnętrza zakładów produkcji wołowiny. Chłodnię mięsną trudno co prawda wziąć za domowe zacisze, ale Abdoh, nie rozgrywając tej sceny na ulicy, chce pokazać, że taką gwałtowną pożogę przeżywa się tyleż za zamkniętymi drzwiami, co we własnej głowie. Łącząc ją jeszcze z wcześniejszą sceną płonącego domu, Abdoh ukazuje ulicę jako miejsce wyzwolenia – w przeciwieństwie do heteronormatywnego domowego wnętrza, gdzie doświadcza się tortur.

W scenie koszmaru Iwana trzy działania nadają ukazywanym katuszom wymiar eschatologiczny. Po pierwsze: Dymitr maluje Toma Pearlę, który w *Father* gra postać Jezusa/Chrystusa, na zielono niczym Ozyrysa. Takie odwołanie do przedchrześcijańskich form eschatologii oraz do boga płodności i odrodzenia zmienia późniejszą scenę zmartwychwstania Toma z inscenizacji ukrzyżowania Chrystusa w rytuał rozproszenia w wielość jako formy życia pozagrobowego<sup>21</sup>. Można by wręcz powiedzieć, że Tom staje się roślinny. (W sztuce można znaleźć inne jeszcze nawiązania do Ozyrysa, choćby jego słynną koronę na głowie jednego z aktorów). Co ważne, malując Toma Pearlę na zielono, Dymitr zmienia swoją powieściową rolę – z człowieka niesprawiedliwie prześladowanego staje się kimś, kto przychodzi w sukurs postaci religijnej. Po drugie: w tej samej scenie Tom Fitzpatrick, który przez większość przedstawienia gra Fiodora Karamazowa, zakłada kwiecistą sukienkę i perukę, niwecząc tym swoją rolę patriarchy. Każąc Fiodorowi-patriarsze odpłciwić się właśnie wtedy, gdy w powieści Iwan przedstawia swoją humanistyczną kosmologię, Abdoh sugeruje, że eschatologiczna nadzieja na przyszłość może tkwić w płciowej transformacji, a nie w uśmierceniu Boga. Po trzecie wreszcie: zestawiając zmianę płci Toma Fitzpatricka z kazaniem o posłuszeństwie i czci winnej ojcu (Jezusowi/Bogu), reżyser ironicznie podważa patriarchalne aspekty religii, torując drogę ku nowej religii bez patriarchatu.

W wizji eschatologicznej Abdoha przejście z zamkniętych boksów na wolną przestrzeń ulicy odgrywa równie kluczową rolę, jak zmiana płci zamordowanego

---

<sup>20</sup> Leo Bersani, *Homos* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995); *Is the Rectum a Grave?*; Lee Edelman, *No Future*.

<sup>21</sup> Zob. „Osiris”, *Encyclopedia Britannica*, dostęp 15 maja 2021, <https://www.britannica.com/topic/Osiris-Egyptian-god>.

patriarchy. Otwartość ulicy symbolizuje szeroką drogę, którą mogą podążać wybawieni dzięki unicestwiającej zło zoroastriańskiej transformacji. Dokonujące się pod gołym niebem ukrzyżowanie zastępuje i wykracza poza scenę śmierci i pogrzebu chłopca Iliuszy – powieściowego niby Chrystusa. U Dostojewskiego zestawienie pogrzebu z perorami Dymitra w więziennej celi pokazuje, jak w obliczu prawdziwego baranka ofiarnego (Iliuszy) Dymitr przestaje się czuć męczennikiem. Abdoh z kolei zestawia ukrzyżowanie Chrystusa/Ozyrysa, śmierć chłopca (którego przedstawia wiotki, młodzieńcki biały gej zwinięty wokół trumny) i komentarz Aloszy, że nie ma tu co przebaczać. W taki sposób Abdoh przedstawia wariant queerowej eschatologii nakreślonej przez Patricka Chenga w obliczu śmiertelnego żniwa epidemii AIDS. Cheng pisze:

wedle teorii apokatastasis wszystkie rzeczy zostaną odrodzone dzięki ostatecznemu zwycięstwu Boga nad złem i śmiercią. Jak widzieliśmy, granice między mężczyzną i kobietą, życiem i śmiercią, karą i nagrodą u kresu czasu ulegną eschatologicznemu unieważnieniu. Znikną nawet granice między światami różnych religii.<sup>22</sup>

Po przemowie Aloszy mamy u Abdoha finałowe przejście od żałoby po zmarłym dziecku do radosnej parady. Odgrywając dosłownie owo powszechne zjednoczenie, aktorzy wspólnie maszerują do melodii *Dream a Little Dream of Me*, riffując treść zalecenia, które Alosza daje chłopcom podczas pogrzebu – żeby nigdy nie zapomnieli o sobie nawzajem. W tej scenie transformacji oglądamy orszak ubranych w staniki białych mężczyzn w radosnym, ludycznym pochodzie; wspólnotę, która w marszu daje żywiołowy wyraz swojej płci i radości. Są wśród nich Dymitr i Fiodor; ten drugi nosi teraz czarny płaszcz i kapelusz, ale nadal ma perukę, makijaż i sukienkę swojej kobiecej postaci. Dymitr unosi otwarte dłonie w tanecznym rytmie i gestykuje z afektacją. Pojednanie obydwu Karamazowów kontrastuje z ich uprzednią wrogością i całkowicie unieważnia ograniczenia narzucone im przez męskość. Co znamienne, na początku sztuki Dymitr i Fiodor zżymają się na to, że w jednej z wcześniejszych scen „nie pozwolono im być dziewczynką”. Te wypowiedzi o przypisywaniu kobiecych cech czy żeńskiej płci, które w powieści ośmieszały Aloszę i Smierdiakowowa, w przedstawieniu wyrażają pragnienie ucieczki od ograniczających patriarchalnych ucieleśnień<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Patrick S. Cheng, *Radical Love: An Introduction to Queer Theology* (New York: Seabury Books, 2011), 136.

<sup>23</sup> W powieści żartują z Aloszy, że „jest panienką”, bo nie mógł słuchać wiadomych słów i wiadomych rozmów o kobietach, Dostojewski, *Bracia Karamazow*, 28. Z kolei Fiodor śmieje się z głupoty Smierdiakowa, nazywając go oślicą, zob. Dostojewski, 145, 149.

W kosmologii Abdoha zatem zamiast powtórnego przyjścia boga mamy rozpad patriarchy i pojawienie się horyzontalnej wspólnoty bez tradycyjnej męskości. Wracając zaś do porównania z Dostojewskim: decyzja, by w ostatniej części *Father* skupić uwagę ponownie na Aloszy i zwiększyć wagę epilogu, skłania do powtórnego namysłu nad sensem wezwania do miłosierdzia i dobroci, które najmłodszy Karamazow kieruje do chłopców, prosząc, by byli dobrzy, uczciwi i nie zapominali o sobie nawzajem. Jeśli wyobrazimy sobie zamiast tych cisplciowych chłopców młode dorosłe osoby niebinarne (*genderqueer*), których część żyje z HIV/AIDS, to kazanie Aloszy powiązane ze zrzeczeniem się autorytetu okaże się wzorcem nowej relacyjności, anulującej hierarchiczne i przemocowe formy patriarchy prywatnego, religijnego, państwowego, które przytłaczają wszystkie postacie sztuki. Gdy więc Alosza powtarza okrzyki „Wiwat Karamazow” pod koniec przedstawienia, wiwaty ku czci patriarchalnych rodzin Kennedych i Karamazowów stają się wiwatami na cześć nowego rodzaju wspólnotowości. Owa transformacja zmienia charakter eschatologicznej wizji, którą odmalowuje gość Iwana w jego koszmarze:

„Moim zdaniem, nie trzeba nawet niczego burzyć, trzeba jedynie zburzyć w ludzkości ideę Boga, od tego właśnie należy zacząć! To jest, to jest właściwy początek sprawy – o ślepcy, którzy nic nie rozumiecie! Skoro ludzkość hurtem wyrzeknie się Boga (a wierzę, że ten okres – paralela okresów geologicznych – nastąpi), sam przez się, bez antropofagii, runie cały dawny światopogląd, a co najważniejsze, cała dawna moralność, po czym nadejdzie samo nowe. [...] Duma mu podpowie, że nie ma powodu utyskiwać, iż życie jest jedną chwilką, umiłuje więc człowiek brata swego zgoła bez wyrachowania. Miłość będzie satysfakcjonowała jedynie ową chwilkę życia, ale już sama świadomość jej przelotności tyleż wzmoże jej ogień, ile dawniej rozpływała się w nadziejach nieśmiertelnej miłości za grobem”... i tak dalej, i tak dalej w tym guście.<sup>24</sup>

Abdoh przeciwstawia się Dostojewskiemu, eliminując ideę bogocześnictwa i zastępując chwilkę miłości – miłością na wieki. Jednak w odróżnieniu od Aloszy prosi oglądających przedstawienie „chłopców”, by szukali szczęścia nie we wspomnieniach dzieciństwa – w *Father* wszystkie wspomnienia z dzieciństwa są koszmarne – tylko w osłabianiu realności tego, co obecne, jako formy wspólnej przyszłości.

---

<sup>24</sup> Dostojewski, 745.

Obsadowe i kostiumowe zabiegi Abdoha również nieodparcie prowadzą do nowego rozumienia queeru, niwecząc pojęcia nie tylko patriarchy, ale również rasy i płci. Smierdiakowa, męską postać, gra Jan Leslie Harding, queerowa aktorka, przy narodzinach uznana za kobietę. Dymitra i kusicielkę Gruszeńkę grają irańscy aktorzy, wykraczający poza ustalone normy zachowań męskich czy kobiecych. A Reza albo sam gra w sztuce, albo zastępuje się białym aktorem noszącym biały makijaż (Tony Torn). Co w połączeniu z białym aktorem – Tomem Fitzpatrickiem – w roli Fiodora pokazuje, że Abdoh nie tylko opowiada się za morderstwem patriarchy białych, ale też uważa patriarchy za „biały”<sup>25</sup>. Taka konfiguracja obsady sprawia, że zemsty na patriarchacie (Fiodorze) dokonuje osoba niebinarna (Smierdiakow), wspomagana przez Iwana, którego gra aktor zakażony wirusem HIV. Co ważne, w adaptacji Abdoha to Smierdiakow, a nie Dymitr, pyta „Po co taki człowiek żyje?”. Obsadzenie Assurbanipala Babilla w roli Dymitra jeszcze bardziej queeruje powieść. Dymitr uchodzi zwykle za najbardziej cishormonalnego z synów Fiodora. To awanturnik, hetero kobieciarz, z usposobienia najbardziej podobny do ojca. W przedstawieniu Abdoha wyróżnia się swoją irańskością i afektacją. Babilla, jawny gej, wiruje niczym derwisz, łączy „przeięte” ruchy z komicznymi niemal bojami z ojcem i zaprzecza normom, jakie wyznaczył tej postaci Yul Brynner w filmowej adaptacji powieści z 1958 roku<sup>26</sup>. Gra z Brynnerem jest świadoma. Babilla wygląda jak drag Yul Brynner – zarówno pod względem męskości, jak i rasy. Brynner, który w swojej karierze grał wielu Azjatów, między innymi w filmie *Król i Ja*, skroił postać macho. A teraz mamy przeiętego Irańczyka grającego Rosjanina (Brynner urodził się w Rosji). Abdoh rozpatruje tu irańską tożsamość w odniesieniu do białości, queeru i rodzącej się odmiany tego, co Muñoz nazwałby śniadością. Prymatyczne rozszczepienie własnej tożsamości poprzez obsadzenie w rolach synów: białego aktora zakażonego wirusem HIV jako Iwana, irańskiego geja jako Dymitra, niebinarnej kobiety jako Smierdiakowa i nie-męskiego białego tancerza jako Aloszy pokazuje taki rodzaj tożsamościowej eksploracji, jakiej nie uwzględniają tradycyjne polityki rasowe. W przededniu pojawienia się teorii queer i narodzin krytycznej refleksji nad queerem kolorowych Abdoh dostrzega w queerowości prawdziwie ekspansywną kategorię. Chociaż kusi, by retrospektywnie przypisać mu jakąś wizjonerską zdolność przewidywania, lepiej widzieć

---

<sup>25</sup> Tom Fitzpatrick występował później w roli Kreona, Perona i wielu innych. Co ciekawe jednak, Abdoh obsadził go inaczej w kolejnej sztuce, którą reżyserował zaraz po tej. W *Hip Hop Waltz of Eurydice* Fitzpatrick gra Eurydykę/Dorę Lee w parze z Julianą Francis jako Orfeuszem/Tommym. Zob. *Hip Hop Waltz of Eurydice*, reż. Reza Abdoh, Los Angeles Theater Center, 1990 (realizacja wideo Adam Soch, 2009).

<sup>26</sup> *The Brothers Karamazov*, reż. Richard Brooks, Metro-Goldwyn-Meyer, 1958.

w nim człowieka swoich czasów – zagłębiającego się w rzeczywistość lata 1990 roku w Nowym Jorku, u progu wielu zmian w strukturach kapitalistycznych i w artykulacji gejowskiej/queerowej tożsamości.

W tym duchu odczytuję skomplikowaną relację między performerami a pracownikami seksualnymi, na których ulice wtargnęli w Meatpacking District. Wielu spośród tamtejszych pracowników seksualnych było osobami transpłciowymi i/lub kolorowymi, działającymi w tym rejonie od lat. Wzajemne zderzenie tych grup uzmysławiało, jak różnie je czasami traktowano i jak niesprawiedliwa była ta nierówność. Nie bez powodu teoretycy nekropolityki trans często zajmują się kwestiami systematycznego prześladowania i morderstw popełnianych na transpłciowych kolorowych pracownikach seksualnych, tak więc zacieranie różnicy między aktorami i pracownikami seksualnymi na tym terenie byłoby działaniem w złej wierze<sup>27</sup>. Wielu performerów spędziło tam jednak dość czasu, by złapać z nimi kontakt, starając się w miarę możliwości nie przeszkadzać im w interesach, z wyjątkiem pojedynczej świadomie podjętej interwencji, kiedy pewnej nocy grupa aktorów, widząc co się święci, udaremniła atak na jedną z pracownic. Nie zamierzam tu bynajmniej podsuwać narracji o białym wybawcy, chcę raczej uwydatnić fakt wspólnej świadomości co do funkcjonowania tam systemowej przemocy i policyjnego nadzoru, o których mówi sztuka i które dopiero miały nadejść w czasach Giulianiego (1994–2001). Oczywiście performans Abdoha, jak i dzielnica, znajdowały się na granicy gentryfikacji – może nawet na granicy gentryfikacji umysłowej w rozumieniu Sarah Schulman<sup>28</sup>. Trzeba wszak pamiętać, że Smierdiakow, niebinarny mściciel, wyżaliwszy się, że aresztowano go za palenie marihuany, popełnia samobójstwo na torach kolejowych, na których miejscu powstanie potem nowojorski deptak. Monolog Smierdiakowa to wyraz wspólnej im wszystkim dezaprobaty dla typowo kapitalistycznej rewitalizacji tego terenu, która miała wyprzeć cały tamtejszy queerowy rynek, tworząc na jego miejscu ekskluzywny butikowy pasaż handlowy dla bogatych. Abdoh, być może dlatego, że sam był dawniej pracownikiem seksualnym, bacznie śledził złożone polityczne działania związane z tym obszarem. Ze wspomnianych sprzeczności rodzi się jego krytyka nekropolitycznego kapitalizmu – która wielorako antycypuje queerową refleksję krytyczną kolorowych. Jak wskazywali Snorton i Haritaworn, kolorowym queerom, a zwłaszcza kolorowym osobom

---

<sup>27</sup> Zob. C. Riley Snorton and Jin Haritaworn, „Trans Necropolitics: A Transnational Reflection on Violence Death and Trans of Color Afterlife”, *The Trans Studies Reader*, ed. Susan Stryker and Aren Aizura (New York: Routledge, 2013), 66–76; Peter N. McLellan, „Queer Necropolitics in the Decapolis: Here and There, Now and Then”, *Biblical Interpretation* 28, no. 4 (2020): 428–450, <https://doi.org/10.1163/15685152-2804A003>.

<sup>28</sup> Sarah Schulman, *Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination* (Berkeley: University of California Press, 2013).

trans, również często pozwala się umrzeć – częściowo dlatego, by odróżnić je od queerów, którym pozwala się żyć – i Abdoh ma tego świadomość nawet wówczas, gdy jego krytyka jest niezbyt fortunnie egzemplifikowana przez w znacznym stopniu białych gejowskich aktorów z jego zespołu<sup>29</sup>.

I tutaj widać, jak Abdoh dosłownie rozpieprza całą genealogię queerowej teorii w USA. Jego reprezentacje pokazują bowiem, że teoria gejowska, queerowa, a nawet teoria queeru kolorowych nie musiały następować po sobie linearnie<sup>30</sup>. *Father Was a Peculiar Man* został wystawiony w tym samym roku, w którym w dyskursie potocznym i akademickim pojawił się termin „queer”<sup>31</sup>. Na zamiannę określeń „gejowski”/„homoseksualny” na „queerowy” liderzy społeczności gejowskiej czasem się godzą, a czasem nie. Dla niektórych wyzwanie obrzydzonego gejowskiego seksu było preferowaną formą oporu wobec heteronormatywności<sup>32</sup>. Dla innych, z których wielu nie było białymi mężczyznami z klasy średniej, zmiana mogła stanowić dobrodziejstwo. Chociaż Abdoh nie figuruje w archiwach teoretycznej debaty na ten temat, jego wizja eschatologiczna pełni kluczową rolę w procesie wyłaniania się queeru z gejowskiego życia. Abdoh z mieszanymi uczuciami odnosi się do głównego motywu gejowskiej ikonografii: tortur świętego Sebastiana. W rozmowie z Dasguptą mówi:

Syndrom męczeństwa, syndrom Sebastiana, myślę, że to jest coś bardzo realnego dla queerowej świadomości, ponieważ tradycyjnie był to konstrukt, który właściwie stworzył pewną granicę dla ciała homoseksualisty i psyche homoseksualisty, i kultury homoseksualisty. Ta granica zapewniła mu nagle pewną bezpieczną otoczkę, ponieważ udało mu się znaleźć własną niszę, własny dom. Ale jednocześnie w pewnych okresach spychała go w niebyt. Spychała go pod ziemię, i teraz, w ciągu minionych trzydziestu lat, powiedziałbym, że nastąpiło coś w rodzaju nawrotu zrozumienia tej świadomości, która w gruncie rzeczy nie ma nic wspólnego z zadanym samemu sobie cierpieniem, za to ma coś wspólnego ze zrozumieniem kontekstu, ze zrozumieniem tej historii, i niecofaniem się przed nim. Przyjęciem

<sup>29</sup> Snorton and Haritaworn, „Trans Necropolitics,” 66–76.

<sup>30</sup> Zob. Roderick Ferguson, „Queer of Color Critique,” *Oxford Research Encyclopedias*, March 28, 2018, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.33>.

<sup>31</sup> Genealogia słowa „queer” jako samodzielnego znacznika jest złożona. *The Sage Encyclopedia of LGBTQ Studies* podkreśla, że jakkolwiek Gloria Anzaldúa używała tego terminu w latach osiemdziesiątych, teoria queer pojawiła się około 1990 roku, przy okazji zorganizowanej przez Theresę de Laurentis konferencji poświęconej teorii queer. Zob. też: Jeffrey Escoffier, *American Homo: Community and Perversity* (Berkeley: University of California Press, 1998), 173–185.

<sup>32</sup> Bersani, *Homos*, 1–10, 77–88.

go i próbą porzucenia roli prześladowanego i wejścia w rolę gracza-aktora, w rolę twórcy wzorców, zmieniaacza paradygmatów, czy jak tam go nazwać<sup>33</sup>.

Uwagi Abdoha jasno pokazują, że przedziera się on ku nowej formie queero-wej sprawczości. W *Father* co najmniej dwukrotnie nawiązuje do wizerunku Sebastiana. Raz ubiera aktorkę w cielisty trykot naszpikowany igłami przypominającymi strzały w ciele świętego; kiedy indziej każe Aloszy zadawać sobie w łóżku tortury w stylu BDSM klamerkami do bielizny. Jak już zauważyłam, ten ostatni obraz całkiem niweczy Tom Fritzpatrick, wyjmując klamery z ciała Kena Rohta/Aloszy. Jeśli doda się do tego okrzyki Aloszy „Nie jestem męczennikiem”, można powiedzieć, że Abdoh odbija się od tego ograniczającego mitu, żeby podjąć – jak to ujmuje – „próbę porzucenia roli prześladowanego i wejścia w rolę gracza-aktora, w rolę twórcy wzorców, zmieniaacza paradygmatów czy jak tam to nazwać”. W pewnym sensie nie chce po prostu, by jego i wszystkich chorych na AIDS uznawać za męczenników; w innym sensie – spogląda w teraźniejszości w przyszłość, która ani nie kończy się na odbycie jako grobowcu, ani nie jest utopią pikietowania, jaką przewiduje pełne odrzucenie „toksycznej teraźniejszości”<sup>34</sup>. Abdoh odrzuca popęd śmierci, którego trzymały się zarówno ówczesne, jak i późniejsze teorie gejowskie Bersanigo, Edelmana i innych. Przy tej okazji zahacza także, jednak nie w pełni się z nią zgadzając, o Muñozową ideę utopii pikiety (*cruising utopia*), chociaż – jak wskazuje Noel Salzman – jego późniejsza twórczość stanowi żywe pole do rozważań nad dyskutowaną szeroko w teorii queer tezę o nierelacyjności<sup>35</sup>. Ja sama także się tu oczywiście pieprzę z czasem, ponieważ nie chcę nazywać Abdoha wizjonerem ani paść ofiarą linearnej chronologii, która lokowałaby go przed powstaniem teorii queer. Zamiast tego powiem tylko, że Abdoh po prostu uzmysławiał sobie, że elementem łączącym biomedyczną homofobiczną przemoc, jakiej doświadczano w czasie kryzysu AIDS, z nekropolityczną przemocą kapitalizmu czy nawet z jej świeższą faszystowską odmianą, jest globalne pojęcie ówczesnego heteropatriarchatu.

Refleksje Abdoha na temat queerowości i neoliberalizmu nie tylko włączają się w dyskusje z obszaru współczesnej amerykańskiej teorii queeru i performansu, lecz także żywo rezonują w zespole teorii wywodzących się z tak zwanego globalnego Południa i pokryzysowej Hiszpanii. Sayak Valencia i Paul B. Preciado, zajmujący się zagadnieniem nekropolityki Mbembego, rozwijają

<sup>33</sup> Abdoh and Dasgupta, „Theatre Beyond Space and Time”, 25.

<sup>34</sup> Muñoz, *Cruising Utopia*, 27.

<sup>35</sup> Noel Salzman, „It’s Movement I’m After: Abdoh, Queer Temporality, and Death” (unpublished paper, 2010).



refleksje Abdoha, uwydatniając udział heteropatriarchatu w tworzeniu umarłych światów<sup>36</sup>. Preciado, mentor Valencii, analizuje biomedyczny przemysł tożsamości płciowej w odniesieniu do patriarchatu i przemocy państwa<sup>37</sup>. Idąc za Preciado, który twierdzi, że „w naszych technopatriarchalnych i heterocentrycznych społeczeństwach [...] suwerenność mężczyzn jest definiowana przez legalność stosowania technik przemocy (przeciw kobietom, przeciwko dzieciom, przeciw niebiałym mężczyznom, przeciw zwierzętom, przeciwko całej planecie)”, Valencia wskazuje palcem na heteropatriarchat jako zasadniczą składową neoliberalnego kapitalizmu<sup>38</sup>. Podobnie jak Preciado uważa ona, że transfeminizm, a zwłaszcza amputowanie męskości u osób przypisanych płci męskiej, może przyczynić się do zakończenia płciowej przemocy w Amerykach czasu neoliberalizmu (który nazywa „kapitalizmem *gore*”). Wiąże jednak ów zabieg z feminizmem kolorowych kobiet, twierdząc ostatecznie, że

przez podmioty transfeministyczne można rozumieć queerowe rzesze, które poprzez performatywną materializację swoich ciał są w stanie rozwinąć różne formy globalnej sprawczości. Te queerowe rzesze wciąż rozwijają kategorie prowadzące do nietypowych poczynañ, niebędących wszak absolutną prawdą czy niezawodnymi działaniami, które można zdeterlizować i zastosować w wielorakich kontekstach.<sup>39</sup>

Koncepcja kapitalizmu *gore* Valencii i szersze dywagacje Preciado o biomedycyzacji tożsamości płciowej dotyczą warunków, które zapanowały już po śmierci Abdoha. Niemniej jednak w *Father Was a Peculiar Man* mamy już Preciadowską ingerencję w ucieleśnienie płciowe (i performatywność Valencii). U Abdoha pojawiają się ludyczne, często sztuczne i/lub ekscentryczne reprezentacje płci. Kobiecość zaznacza się poprzez noszenie stanika, sukienek i peruk, męskość przez noszenie spodni, peruk i bród. W latach dziewięćdziesiątych te znaczniki są na swój sposób wymieszane – ogolone głowy zestawione z sukienkami na ramiączkach i niekobiecym chodem. Wąsate oblicza w połączeniu z kampsowymi afektowanymi tańcami. Te zabiegi wyraźnie pozostają w tyle za nowymi odmianami trans i niebinarnej tożsamości, które cenią autentyczność i afirmację

<sup>36</sup> Mbembe, *Nekropolityka*, rozdz. 1; Sayak Valencia, *Gore Capitalism*, trans. John Pluecker (New York: Semiotexte, 2018), chap. 1 and 4.

<sup>37</sup> Paul B. Preciado, *Mieszkanie na Uranie: Kroniki przeprawy*, tłum. Agata Araszkievicz (Kraków: Karakter, 2022); *Countersexual Manifesto*, trans. Kevin Gerry Dunn (New York: Columbia University Press, 2000); *Testo ępun: seks, narkotyki i biopolityka w dobie Farmakopornografii*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2021).

<sup>38</sup> Preciado, *Mieszkanie na Uranie*, lok. 3115–6.

<sup>39</sup> Valencia, *Gore Capitalism*, 263, 265

swojej płci. Łatwo rzecz jasna uznać dawne ludyczne gesty wypinania się na plec za nieautentyczne, ale może należałoby raczej zakwestionować samo pojęcie płciowej autentyczności jako pewien wytwór. Preciado, który dość intensywnie zajmuje się historią queerowej teorii, czerpie inspirację raczej od Gayle Rubin niż od Judith Butler<sup>40</sup>. Jego własne płciowe ucieleśnienie ustalało się, przynajmniej wstępnie, poza granicami instytucji medycznych, jego swawolny „manifest antyseksualny” czyni (nie)suty użytek ze sztucznych penisów i innych przemysłowych sztuczności poza rozkoszą sado-maso i analną, rzucając wyzwanie Foucaultowi i Bersanieniu. Na pierwszy rzut oka Preciado wydaje się dość dziwnym źródłem inspiracji dla feministycznej krytyki wojny narkotykowej w Meksyku. Owa synchronia nie zaskakuje jednak, kiedy dostrzeże się, że jego refleksja dotyczy patriarchalnych korzeni nekropolitycznego kapitału i jego związku z faszyzmem. Całkiem niedawno Preciado bardzo otwarcie mówił o hiszpańskim nacjonalizmie i faszyzmie w powiązaniu z własną zmianą płci i krytyką patriarchalnej męskości<sup>41</sup>. W eseju „Moja wspólnota to wspólnota ludzi źle urodzonych” pisze w odniesieniu do Hiszpanii: „Jestem niewrażliwy na odruchy miłości, jakie wzbudza ojczyzna. Kraj, ojciec, patriarchy. Zrezygnowałem z tych rzeczy” i dalej: „Ponieważ władza medyczna zdiagnozowała u mnie dysfориę płciową na tej podstawie, że nie identyfikowałem się z rodzajem, który przypisano mi przy urodzeniu, teraz twierdzę, że mam dysfориę narodową”<sup>42</sup>. Preciado przeciwstawia queerowość jako krytykę męskości niebinarnemu męskiemu ucieleśnieniu, niezainteresowanemu potwierdzaniem czy autentycznością płci w tradycyjnym sensie. Jest to jedyna w swoim rodzaju forma transfeminizmu. Związek reżimu politycznego z męskością w kapitalizmie nie ma tu znaczenia, jako że – jak twierdzi Tom Torn – ojciec Abdoha był beneficjentem swego irańskiego neoliberalizmu, który doskonale łączył z własnym homofobicznym i toksycznym patriarchalnym zachowaniem czy charakterem, z którym my dopiero zaczynamy otwarcie się zmagać<sup>43</sup>. Na koniec Preciado proponuje, by podstawą politycznej transformacji stał się jego *Antyseksualny manifest*. Pisze:

Niepowodzenie lewicy wynika z tego, że nie potrafi zredefiniować suwerenności inaczej niż w odniesieniu do zachodniego, białego, bio-męskiego patriarchalnego ciała. Jedynym sposobem wprowadzenia globalnej zmiany jest dzisiaj stworzenie

<sup>40</sup> Preciado, *Manifesto*, 78–79

<sup>41</sup> „Syn”, „Moja wspólnota to wspólnota ludzi źle urodzonych”, „Hold dla nieznannej niani”, „Nekropolityka po francusku” w: Preciado, *Mieszkanie na Uranie*.

<sup>42</sup> Preciado, *Mieszkanie na Uranie*, lok. 2843, 2858.

<sup>43</sup> Tony Torn, *Who Will Be a Witness?* (Praca magisterska, Goddard College, 2019).

planetarnego somatycznego komunizmu, komunizmu wszystkich żyjących ciał wespół z ziemią. Jeśli we współczesnym kolonialnym heteroseksualnym kapitalizmie nadal za podstawę podziału pracy będzie służyło rozróżnienie produkcji i reprodukcji (i ich naturalizowanych odpowiedników: mężczyzny i kobiety), nowej politycznej organizacji pracy nie da się osiągnąć bez nowej politycznej organizacji płci i seksualności. A to wymaga, by znane nam wyobrażenia organów seksualnych, powiązanych z funkcjami reprodukcyjnymi i normatywnymi heteroseksualnymi choreografiami (penetrujący, penetrowana) zostały całkowicie przewyżczone.<sup>44</sup>

Polityczna wizja Preciado, chociaż nie przedstawia bioidentyczności, bardzo przypomina Abdohowy przemarsz przez Meatpacking District. Abdoha odróżnia jednak od wymienianych badaczy, łącznie z Mbembem, zainteresowanie eschatologią. Mbembe sceptycznie odnosi się do koncepcji związanych z mesjanizmem, który ma u niego wydźwięk wyłącznie negatywny<sup>45</sup>; queerowa przyszłość w wersji Preciado i Valencii też jest czysto świecka. Utopizm Muñoza z kolei jest raczej marksistowski niż duchowy. Abdoh dołącza natomiast do dość osobliwego towarzystwa – queerowych, w dużej mierze anglojęzycznych biblistów – opierając queerową przyszłość na przeinaczonej tradycji chrześcijańskiej. Łącząc ze sobą zoroastriańskie i chrześcijańskie wyobrażenia końca, maluje obraz niebinarnej przyszłości po pożodze. Ponadto – jak twierdzą – przemyslenia Abdoha każą wątpić w same założenia queerowej historiografii. Jego twórczość nie mieści się na osi czasu, która prowadzi od kwestii gejowskiej tożsamości do zagadnień queerowej (cis)narodowości białych, a następnie do queerowych teorii kolorowych. W *Father* mamy remiks wyzwolenicznych wizji, co także uznać taką genealogię za zbyt uproszczoną i uładzoną, usuwającą z pola widzenia nieeuroamerykańskie koncepcje kosmologii i kapitalizmu. Dekadę przed publikacją prac Muñoza i Edelmana Abdoh nie tylko podejmuje poruszone przez nich zagadnienia, lecz także podaje w wątpliwość ich założenia za pomocą najbardziej nieprawdopodobnego intertekstualnego materiału: *Braci Karamazow* Dostojewskiego. Dokładny wgląd w dzieło Abdoha uzmysławia też, jak istotną rolę w refleksji Preciado i Valencii nad możliwością szerszego oporu wobec systemu płć/gender w nekropolitycznym kapitalizmie odgrywa performans jako pewna forma myślenia.

Tematem tego zeszytu jest jednak historiografia. I właśnie tutaj, w tym, co można by nazwać odczytywaniem czy interpretacją sztuki Abdoha, dochodzimy

---

<sup>44</sup> Preciado, *Manifesto*, 13.

<sup>45</sup> Mbembe, *Nekropolityka*, lok. 3078–9.

do kwestii interesującej redaktora. Eschatologia jest bowiem w pewnym sensie formą historiografii, która w swoich najradykałniejszych wizjach każe zastąpić teleologiczne ujęcie boskiego czasu wyobrażeniem eschatonu dokonującego się teraz, a nie kiedyś, po apokalipsie. Chociaż w sztuce Abdoha wydarzenia – przynajmniej niekiedy – następują po sobie tak, jak w powieści Dostojewskiego, performans przyjmuje odmienną formę czasowości, w której pojawiają się rekurencyjne i regeneracyjne możliwości istnienia innego świata. Ta terazniejszość nie jest ani powieleniem bezprzyszłościowego popędu śmierci, ani przytłaczającym teraz, przed którym wydaje się uciekać Muñoz. Przeciwnie, eschatologiczna wizja Abdoha odrzuca skazaną na porażkę teleologię właściwą kapitalistycznej dominacji i roztacza obraz innego dzisiejszego świata w performansie. Wzorzec politycznego, ekonomicznego i duchowego wyzwolenia rodzi się więc w performansie, który powstał w apogeum rozwoju nekropolityki i nadal działa w terazniejszości jako w pełni zrealizowana eschatologiczna transformacja. Uświadamiając to sobie, przestajemy widzieć w *Father* niegdyśjsze przedstawienie teatralne, które ukazuje nam jedynie pewien złożony historyczny moment (choć to także!) czy też gloryfikuje queerową tożsamość, a zaczynamy dostrzegać w tym konkretnym performansie i w performansie jako takim „obiekt”, który wykracza albo jeszcze lepiej: zakłóca czas, przestrzeń i materialne uwarunkowania poprzez konkretyzację eschatologii – w tym przypadku queerowej eschatologii Abdoha – w postaci historiografii. I na tym może polegać pozostawiony nam przez Abdoha historiograficzny gest.

Tłumaczenie Edyta Kubikowska



## Bibliografia

- Abdoh, Reza, and Gautam Dasgupta. „Theatre Beyond Space and Time”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 40, no. 3 (2018): 16–28. [https://doi.org/10.1162/pajj\\_a\\_00430](https://doi.org/10.1162/pajj_a_00430).
- Abdoh, Reza, and John Bell. „To Reach Divinity Through the Act of Performance: An Interview with Reza Abdoh”. *The Drama Review* 39, no. 4 (1995): 48–71. <https://doi.org/10.2307/1146483>.
- Bell, John. „AIDS and Avant-Garde Classicism: Reza Abdoh’s *Quotations from a Ruined City*”. *The Drama Review* 39, no. 4 (1995): 21–47. <https://doi.org/10.2307/1146482>.
- Bersani, Leo. *Homos*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

- Bersani, Leo. *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Cheng, Patrick S. *Radical Love: An Introduction to Queer Theology*. New York: Seabury Books, 2011.
- Coakley, Sarah. „The Eschatological Body: Gender, Transformation, and God”. *Modern Theology* 16, no. 1 (2000): 61–73. <https://doi.org/10.1111/1468-0025.00115>.
- Dostojewski, Fiodor. *Bracia Karamazow*. Tłumaczenie Adam Pomorski. Kraków: Znak, 2004.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC: Duke University Press, 2004.
- Escoffier, Jeffrey. *American Homo: Community and Perversity*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Ferdman, Bertie. *Off Sites: Contemporary Performance Beyond Site-Specific*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2018.
- Ferguson, Roderick A. „Queer of Color Critique”. *Oxford Research Encyclopedias*, March 28, 2018. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.33>.
- Frank, Joseph. *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Freud, Sigmund. „Dostojewski i ojacobójstwo”. W: *Sztuki plastyczne i literatura*, tłumaczenie Robert Reszke. Warszawa: KR, 2009.
- Freeman, Elisabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Goldberg, Abbie, ed. *The SAGE Encyclopedia of LGBTQ Studies*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publishing, 2016.
- Jacobs, Timothy. „The Brothers Incandenza: Translating Ideology in Fyodor Dostoevsky’s *The Brothers Karamazov* and David Foster Wallace’s *Infinite Jest*”. *Texas Studies in Language and Literature* 49, no. 3 (2007): 265–292.
- Kobialka, Michal. „A Note on Spatial Dialectics”. *Performance Research* 21, no. 3 (2016): 54–64. <https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1176738>.
- Mbembe, Achille. *Nekropolityka*. Tłumaczenie Katarzyna Bojarska. Kraków: Karakter, 2018.
- McLellan, Peter N. „Queer Necropolitics in the Decapolis: Here and There, Now and Then”. *Biblical Interpretation* 28, no. 4 (2020): 428–450. <https://doi.org/10.1163/15685152-2804A003>.
- Moore, George Foot. „Zoroastrianism”. *Harvard Theological Review* 5, no. 2 (1912): 180–226. <https://www.jstor.org/stable/1507426>.

- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Muñoz, José Esteban. *The Sense of Brown*. Edited and with an introduction by Joshua Chambers-Letson and Tavia Nyong'o. Durham, NC: Duke University Press, 2020.
- Nausner, Michael. „Toward Community Beyond Gender Binaries: Gregory of Nyssa's Transgendering as Part of His Transformative Eschatology”. *Theology and Sexuality* 8, no. 16 (2002): 55–65. <https://doi.org/10.1177/135583580200801606>.
- „Osiris”. *Encyclopedia Britannica*, May 15, 2021. <https://www.britannica.com/topic/OsirisEgyptian-god>.
- Preciado, Paul B. *Mieszkanie na Uranie: Kroniki przepawy*. Tłumaczenie Agata Araszkiwicz. Kraków: Karakter, 2022.
- Preciado, Paul B. *Countersexual Manifesto*. Translated by Kevin Gerry Dunn. New York: Columbia University Press, 2018.
- Preciado, Paul B. *Testo ćpun: seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*. Tłumaczenie Sławomir Królak. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2021.
- Schulman, Sarah. *Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Schwartz, Hans. *Eschatology*. Grand Rapids, MI: Eerdsmans Publishing Company, 2000.
- Snorton, C. Riley, and Jin Haritaworn. „Trans Necropolitics: A Transnational Reflection on Violence Death and Trans of Color Afterlife”. W: *The Transgender Studies Reader 2*, edited by Susan Stryker and Aren Z. Aizura, 66–76. New York: Routledge, 2013.
- Valencia, Sayak. *Gore Capitalism*. Translated by John Pluecker. New York: Semiotexte, 2018.
- Ybarra, Patricia. „Latino/a Dramaturgy as Historiography”. W: *Theatre/Performance Historiography: Time, Space, Matter*, edited by Rosmarie K. Bank and Michal Kobialka, 75–93. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

#### **PATRICIA YBARRA**

profesorka na Wydziale Sztuk Teatralnych i Performatyki w Brown University. Była przewodnicząca Association for Theatre in Higher Education. Jest także reżyserką, dramaturżką i była dyrektorką administracyjną Teatru Ontologiczno-Histerycznego Richarda Foremana. Obecnie zajmuje się performansem *Father Was a Peculiar Man* Rezy Abdoha and hemisferyczną historią teatru i zadłużenia.