

**Jasbir Puar**  
***South Park* i pakistański pasyw w skórze**



Tłumaczenie: **Małgorzata Krupa**

*Tekst stanowi fragment książki „Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times” (Duke University Press, 2007).*

*Dziękujemy Autorce oraz Wydawcy za zgodę na publikację przekładu. Autorce także za nieocenioną pomoc w uzyskaniu zgody Wydawcy.*

*Jasbir Puar wykłada Women’s and Gender Studies na Rutgers University (New Jersey). Zajmuje się problematyką gender w kontekście globalizacji i dominacji neokolonialnej, problematyką homonormatywności i dyskursami "wojny z terroryzmem". "Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times" została nagrodzona w 2007 roku Cultural Studies Book Award, przyznawaną przez Association for Asian American Studies.*

Zwróćmy się teraz w stronę "South Park", popularnego serialu animowanego dla dorosłych kanału Comedy Central, znanego z ostentacyjnego celebrowania perwersji i ekscesu[1]. Satyryczne wątki serialu, bezustannie wyszydające paradoksy politycznie poprawnego liberalizmu, stanowią regularne społeczne i polityczne komentarze dotyczące współczesnego podejścia do rasy, płci i polityki klasowej, koncentrując się na kwestiach niewygodnych, osobliwych i wypartych. Choć program skierowany jest do społeczności międzynarodowej, czego dowodzi różnorodna grupa fanów, dyskutująca o odcinkach na czatach internetowych i grupach dyskusyjnych, "South Park" w głównej mierze kpi z tak zwanych amerykańskich obyczajów i wartości. Mnie jednak "South Park" interesuje nie ze względu na wielkość czy demografię widowni, ani na jego potencjalny czy rzeczywisty wpływ na kulturę. Interesują mnie w nim odbicie i ciągłość z krytyką wojny z terroryzmem i patologizacja ciał terrorystów, które wypływają na powierzchnię kultury popularnej. "South Park", jako pomniejszy artefakt kulturowy może wydawać się niezbyt znaczący, ale konsekwencje jego przedstawieniowej *praxis* i podejścia do tematu zdecydowanie takie nie są. Do trywialności należy podchodzić bardzo ostrożnie, ponieważ wzięta zbyt dosłownie może ukrywać lub przesłaniać istotne treści kulturowe.

"South Park" błyskawicznie podjął temat złożoności nienormatywnych tożsamości seksualnych i perwersyjnego lub patologicznego nacjonalizmu w kontekście świata po 11 września. „Osama bin Laden Has Farty Pants” („Osama bin Laden Pierdopęd”) – odcinek wyemitowany po raz pierwszy 7 listopada 2001 roku, początkowo nosił dużo bardziej adekwatny tytuł „Osama bin Laden Has a Small Penis” („Osama bin Laden ma małego penisa”). W szalonej akcji trzech przyjaciół: Cartman (krępy konusek), Stan (przeciętny amerykański chłopiec) i Kyle (łebski żyd), przetrzymywanych jest w afgańskiej jaskini bin Laden. W jednej ze scen Cartman spontanicznie ściąga bin Ladenowi spodnie (prawdopodobnie żeby go obezwładnić), co włącza do akcji lupę – dopiero po dziewiątym zbliżeniu z rzędu można dostrzec jego penisa. Pojawia się znak „Malutki, co?”, a Cartman pyta „Więc o to chodzi?”. Komentarz Cartmana unaocznia manię odnajdywania seksualności w zbrodni, widoczną szczególnie w prasie codziennej. Choć jest znacznie uproszczony, naśladuje, odzwierciedla i nie odbiega daleko od obrazu współczesnego konfliktu w interpretacji teorii radykalno-feministycznych, na przykład konceptualizacji „polityki wytryskowej” autorstwa Robin Morgan. Jeszcze bardziej przenikliwe odczytanie fascynacji małym penisem bin Laden proponuje Mark Driscoll, który sądzi, że „choć możliwe są inne interpretacje, chciałbym tutaj przekonać, że utożsamienie braku z Osamą bin Ladenem jest tożsame z inskrypcją porażek modernizacji w kapitalistycznym dyskursie o rozwoju. To znaczy, wymuszanie przemocą jednego modelu rozwoju i społeczno-historycznego postępu na półperyferiach i peryferiach systemu światowego skonsolidowało strukturę, która naturalizuje brak jako właściwy miejscem poza [globalną] Północą.”[2]

Brak wyrażający się w rozmiarach penisa sygnalizuje brak modernizacji, dlatego przestrzeń tradycyjnego jest anemiczna, zwiotczała, słaba. W dalszej części odcinka, Cartman ponownie próbuje odwrócić uwagę bin Laden, tym razem przebijając się za muzułmankę w fioletowym czadorze, siedzącą na wielbłądzie. W demonstracji dysfunkcyjnej heteroseksualności bin Laden, jego oczy wyskakują z orbit, język rozwija się po podłodze, on sam wyje jak dzikie zwierzę, po czym okazuje się, że jest zainteresowany spółkowaniem z samym wielbłądem, którego próbuje uwieść butelką wina. Teraz brak modernizacji (perwersyjna modernizacja), reprezentowany przez muzułmankę w czadorze (której braku, w przeciwieństwie do widocznego braku bin Laden, nie można nawet dostrzec, ponieważ jest przesłonięty materiałem), został skojarzony z orientalistycznym obrazowaniem zwierzęcego ekscesu i bestialstwa.

"South Park" podważa wyznaczniki narodowej homoseksualności, kawałkując przestrzeń seksualności do takiego stopnia, że nawet *queer*, jako krytyka tożsamości, pada

od mnogości jej zaprzeczeń. W wyemitowanym w październiku 2003 r., głośno dyskutowanym odcinku "South Park" is Gay", uczniowie z zapalem poddają się modzie na metroseksualizm. Stan, Cartman i Kenny rozjaśniają włosy, wkładają modne ubrania i używając najświeższego slangu dotyczącego tkanin, mody i higieny, poniżają Kyle'a za ubieranie swojego zwyczajnego, poliestrowego skafandra: „Musisz iść z duchem czasów, maleńka”, oświadcza Stan. Cartman dodaje „Właśnie, ta kurteczka jest totalnie z 10. września”.

W północnoamerykańskim kontekście metroseksualizm, modalność wsączona w metro i miejskie referenty (choć "South Park" nie rozgrywa się w środowisku miejskim), która doraźnie poddaje „queeryzacji” (i, do pewnego stopnia, feminizacji i demaskulinizacji) heteroseksualnych mężczyzn, jest symptomem dominacji homonacjonalizmu, który potrafi zasymilować nawet queer. Jako wyznacznik tego, co *passé*, męczące i zużyte, 10 września demarkuje historyczną granicę przestarzałej amerykańskiej niewinności i ignorancji (i stanowi znakomitą linię programową dla reklam, chętnie wyfłaszczaną z nostalgią, na przykład przez Kennetha Cole'a, którego reklama ubrań wykorzystuje 12. września jako moment przeciągniętej normalności „12 września używaliśmy zabezpieczeń w sypialni, nie w urzędzie pocztowym”).

Nieaktualne stały się również normatywne podziały hetero-homo. Funkcjonując naraz jako „kontakt” i „przewodnik” (Foucault), metroseksualność jednocześnie poddaje się im, jak i rozsadza od wewnątrz. Metroseksualność implikuje kontakt z *queer* i przeprowadza reatrybucję elementów stereotypowych dla *queer* na heteroseksualnych mężczyzn. Jako odpowiedź na wiek terroryzmu i wojnę z terrorem, metroseksualność w swojej amerykańskiej inkarnacji sama zaprowadza swoisty terror, manifestujący się poprzez penetrującą i wszechogarniającą estetykę *queer*. I choć kapituluje przed reżimem homonacjonalistycznym, z racji miękkości polityki *queer*, *queerness* jest teraz cechą popisową, obiektem pożądania, nie zaś odrzucenia i piętnowania. W tej wyobrazonej geografii, zazębianie dwóch sztandarowych postulatów samozwańczej amerykańskiej wyjątkowości – najlepiej wyspecjalizowanego wywiadu, zapobiegającego atakom terrorystycznym oraz jednej z największych w dziejach tolerancji i swobody seksualnej – wzmocniło demarkację 10 września jako końca poprzedniej epoki. Punktując w gładkie i powierzchowne używanie 11 września jako istotnego momentu zmiany historii świata, scena ta równocześnie przemieszcza jego stosowanie (jak często powstają odniesienia do 10 września?) i, poprzez aluzję do elementu ubioru, wykonanego (o ironio!) z poliestru, wyśmiewa jego ikoniczny, a nawet traumatyczny status. Jako odpowiednik epoki nowego amerykańskiego imperializmu, metroseksualność triumfująco oklaskuje amerykańską nowoczesność jako przestrzeń seksualnej wyjątkowości, a także promuje unię *queerness* z patriotyzmem, czerpiąc przewrotnie głównie z kosmopolitycznej panoramy. Dzięki temu, wspomniana geografia wyobrazona Stanów Zjednoczonych, uprzywilejowująca kosmopolityczne, miejskie (metro) formacje seksualnego leseferyzmu, wygładza pęknięcia i szczeliny na mocno zróżnicowanym narodowym terytorium seksualnych i rasowych różnic, przesłaniając domniemaną centralną pozycję kultur miejskich kulturą *queer* (w miejsko-wiejskiej dychotomii, która ignoruje inne formy nienormatywnych seksualności objawiające się poza nią) i wyrażając pragnienie stłumienia modelu metropolia-peryferie, w zamian oferując zunifikowane, całościowe wrażenie amerykańskiej tolerancji. Jako rodzący się wątek homonacjonalistyczny, „metro” w metroseksualności sugeruje, że wątki te najwyraźniej kwalifikują się do kosmopolitycznych panoram. Poddając krytyce niedostrzegane uprzywilejowanie środowisk miejskich w teoriach *queer*, Judith Halberstam definiuje „metronormatywność” jako tendencję która problematycznie „ujawnia, że wiejskość jest zdewaluowanym pojęciem w opozycji miejski/wiejski, która dominuje w topografii tożsamości seksualnych Stanów Zjednoczonych”[3]. Odczytując wspomniany dialog w "South Park"u, możemy wyróżnić przestrzenie miejskie jako napchane wirulentną

homonacjonalistyczną paszą, mając jednocześnie w świadomości, że wiejskie miejsca i przestrzenie (pomimo ich ogólnej charakterystyki jako nietolerancyjnych wobec kultur *queer*), nie powinny być lekceważone, gdyż przynieść mogą lepsze lub odmienne okazje dla rozwoju równoległych lub opozycyjnych formacji homonacjonalistycznych. Co więcej, faworyzowanie przestrzeni miejskich, jako optymalnych dla rozpowszechniania się homonacjonalizmów, jednocześnie zaciera zróżnicowaną topografię miast (w Nowym Jorku, na przykład, różnicę między Chelsea i Jackson Heights) oraz odwraca uwagę od miejskiego prześladowania *queerów* fetyszystycznym obrazowaniem przemocy dokonywanej w małych miasteczkach i obszarach wiejskich.[4]

W dalszej części odcinka występują Fab Five - bohaterowie „Porad różowej brygady” („Queer eye for the straight guy”), telewizyjnego show, które utrwaliło metroseksualny fenomen w Stanach Zjednoczonych, wyrastając z europejskich (głównie brytyjskich) korzeni. Ojcowie chłopców definiują metroseksualizm na wiele podobnych sposobów. Skeeter, odpierając zarzuty, jakoby stał się gejem, oznajmia: „to, że mężczyzna dba o swój wygląd i uznaje kobietą stronę swojej osobowości, nie oznacza już, że jest gejem”. Stuart wtóruje mu: „Tak. Być metroseksualnym znaczy być hetero, ale doceniać kulturę gejów”. „I jest to przebajeczne”, dodaje Randy. W trakcie gdy Fab Five metroseksualizują wszystko, co stanie im na drodze i planują metroseksualną paradę równości, która ma zwalczyć metrofobię, nauczyciel-gej, Mr. Garrison, zirytowany pauperyzacją kultury homoseksualnej, powstrzymuje metroseksualną modę.

Te i podobne przypadki to przykłady powierzchownego podejścia do tematu polityki seksualności, które błędnie w porównaniu z jednym szczególnym odcinkiem.[5]

W samym środku amerykańskich przygotowań do nieuchronnej inwazji na Irak i masowych antywojennych protestów wyemitowano wyjątkowo osobliwy odcinek „South Parku” pod tytułem „Tolerancyjny obóz zagłady” („Death Camp of Tolerance”, pierwsza emisja 20 listopada 2003 r.). Mr. Garrison, odkrywając, że może pozwać swoich pracodawców na miliony dolarów, jeżeli zwolnią go z pracy ze względu na jego orientację seksualną, postanawia użyć seksualnego performansu, żeby wzmocnić dyskomfort i wywołać obrzydzenie wśród swoich czwartoklasistów. Przyprawia do klasy nowego asystenta, Mr. Slave'a (etnicznie białego), znanego inaczej jako „Popychadło Nauczyciela”. Mr. Slave, typowy przykład ubranego w skórę pasywa, jest wysokim, słusznej postury, białym mężczyzną z ciemnymi wąsami, ubrany w różową koszulkę, niebieskie dżinsy, skórzane „chapsy” [spodnie z otworami na pośladkach – przyp. red.], kamizelkę, kowbojki i policyjną czapkę. Jako pasyw w skórze, Mr. Slave jest nie tylko postacią reprezentującą homoseksualizm czy *queer*, jak robi to Mr. Garrison, jest też figurą seksualnej transgresji i perwersji, odwołującą się do seksualnych praktyk sadomasochistycznych, seksualnego promiskuityzmu kultury gejów i towarzyszącemu jej patologicznemu rekreacyjnemu przyjmowaniu narkotyków. Po przedstawieniu, Mr. Slave zajmuje miejsce, po drodze dostając klapsa od Mr. Garrisona. Kiedy Mr. Slave siada, Cartman i Craig, dwóch białych uczniów w klasie, zaczynają o nim rozmawiać. Cartman, rozglądając się potajemnie, szepcze „Stary, wydaje mi się, że ten cały Mr. Slave jest... Pakistańczykiem”.

Ten istotny moment jest ulotny i szybko przerywa go powrót do klasy i błazeństw Mr. Garrisona i jego niewolnika. Komentarz odzwierciedla niezwykle zszycie rasowej i seksualnej odmienności: perwersyjny pasyw w skórze, nierozpoznany jako taki przez uczniów, zostaje pomyłony z inną historycznie istotną figurą perwersji, Muzułmańskim Innym, osławionym dzięki orientalizmowi. Ten inny oczywiście również jest perwersyjnie seksualizowany: Pakistańczyka rozpoznać można poprzez, nie wbrew, jego seksualnemu ekscesowi, jak w przypadku Mr. Slave'a, otrzymującego klapsy i następnie analnie penetrowanemu przez myszokoczkę. Jeśli zderzyć ciało *queer* (skóra, S/M) i ciało pakistańskie (Muzułmanin, fundamentalista, terrorysta), wspólnota perwersji staje się jaśniejsza, gdyż oba reprezentują patologiczne obszary przemocy konstytuowane jako

seksualnie ekscesywne, nieracjonalne i nienormalne, cofając nas z powrotem do figury terrorysty w orientalistycznym porządku publicznym i archiwach feminizmu.

Analizę tę wynieść można również na poziom geopolityczny. Wystarczy zauważyć, że Cartman nie zastanawiał się, czy Mr. Slave nie jest Afgańczykiem czy Irakijszczykiem. Nazywając go Pakistańczykiem, autorzy serialu wnikliwie wskazują na ignorowaną złożoność wojny z terrorem, której dowodem jest liminalna pozycja narodu pakistańskiego. W przypadku Pakistanu, od 11 września 2011 r. nie istnieje jasna odpowiedź na pytanie o jego własny, państwowo usankcjonowany i niesankcjonowany terrorizm: z jednej strony stoją amerykańskie oczekiwania pomocy w okiełznaniu komórek terrorystycznych (za którą to pomoc nagrodą jest zniesienie sankcji handlowych i zwiększenie dostępu do pożyczek MFW), z drugiej gniew Indii - domniemyanych ofiar pakistańskich akcji terrorystycznych. Przywołanie Pakistanu można odczytać jako odniesienie do nieoznaczonego terrorysty (w tym sensie jest to ukryte potwierdzenie podobnego statusu Arabii Saudyjskiej). Mówiąc konkretnie, scena ta nawiązuje do współdziałania Stanów Zjednoczonych i CIA w budowaniu pakistańskiego kompleksu przemysłu terrorystycznego: wojskowych dyktatorów, rynków opium, centrów szkolenia terrorystów dla walki z Sowietami. Arundhati Roy pisze o stosunkach amerykańsko-pakistańskich po 11 września: „Obecnie rząd Stanów Zjednoczonych prosi (prosi?) Pakistan o uduszenie żmiji, którą hodowały na własnej piersi przez wiele lat”[6]. Pakistan, w opinii Roy był pasywem - penetrowanym przez imperialistycznego aktywa, USA.

Analnie penetrowany Mr. Slave prowokuje widza do przywołania kolejnych skojarzeń: terrorysty-samobójcy. W swojej publikacji „Czy odbył jest grobem?” Leo Bersani komplikuje sfeminizowaną postawę odbiorców analnego seksu. Poprzez bliską konotację z AIDS, jak mówi Bersani, seks analny dla osób heteroseksualnych przybrał obraz destruktywnego samounicestwienia, ciemnej strony przypisanej do jouissance ekstatycznie odrzuconych w seksualnej wymianie ograniczeń cielesności[7]. Judith Butler, podumowując Jeffa Nunokawę, pisze, że męski homoseksualista jest „zawsze umierający, jako ktoś, kogo pragnienie jest rodzajem rozpoczętej, przewlekłej śmierci”. Tego rodzaju płęć nie tylko zabija siebie samą, ale również, poprzez destrukcję siebie, zabija innych. Butler rzuca więcej światła na wielorakość śmierci: „Męski homoseksualista jest wyobrażany raz po raz jako ten, którego pożądanie jest niejako zorganizowane przez śmierć, albo jako pragnącego śmierci, albo jako karanego przez śmierć”[8]. Podobnie dzieje się w przypadku terrorysty-samobójcy, zawsze prawie umierającego, nie tylko owładniętego perwersyjnym pragnieniem śmierci siebie i innych, ale również tego, który skupia się głównie na technologii śmierci. Ta inkorporacja śmierci, w argumentacji Fanona, przepaja każdą warstwę istnienia: „Terrorysta, od momentu podjęcia zadania, pozwala śmierci wkroczyć do jego duszy”[9]. Duch terrorysty-samobójcy nawiedza Mr. Slave'a, przywołanego tutaj jako seksualnie dewiacyjny Pakistańczyk.

W ten sposób, sfeminizowany i zdemaskulinizowany status Pakistanu, symbolizowany przez analnie penterowanego Mr. Slave'a, określa naród, który podlega rozkładowi i zepsuciu. W ujęciu politycznej diaspory Południowej Azji, Pakistan, poprzez wymazanie ogromnej liczby muzułmanów w Indiach, reprezentuje muzułmańskiego Innego, skojarzenie, od którego odciąć się muszą Amerykańscy Hindusi i Sikhowie. To odcięcie wymaga coraz ściślejszego zawężania modeli mniejszości południowoazjatyckich, w drodze odróżniania się od terrorystycznych sobowtórów. Ale co najważniejsze, Pakistan jest wykorzystywany, w podwójnej drodze dyscyplinowania i karanania, do odseparowania narodowo sankcjonowanej przestrzeni amerykańskiej *queerness*, reprezentowanej przez Mr. Garrisona, od wygnanego, perwersyjnego, zewnętrznego muzułmańskiego Innego.

Wracając do „South Parku”, uczniowie zeznają rodzicom, że Mr. Garrison i jego asystent są „totalnie gay” i „super gay”. Rodzice karzą ich i natychmiast zabierają do Muzeum Tolerancji. W Hallu Stereotypów, grupa przechodzi przez Tunel Uprzedzeń, gdzie

słyszą: „ciota, meks, chinol, asfalt, mosiek, pedał, białas, żółtek, japoniec”. „Ciota” i „pedał” to jedyne nie-rasowe i nie-etniczne epitety, co analogizuje rasę i seksualność i ponownie konstytuuje biały *queer* jako kategorię oderwaną od perwersyjnego rasowego Innego. Po poznaniu i zbadaniu szeregu stereotypów, bohaterowie trafiają na arabskiego terrorystę. Przewodnik natychmiast zaznacza: „Oczywiście wiemy, że nie wszyscy Arabowie są terrorystami, prawda dzieci?” (Pojawia się tutaj interesujące przejęzyczenie: w oficjalnej transkrypcji odcinka ta kwestia wygląda inaczej: „Oczywiście wiemy, że wszyscy Arabowie są terrorystami, prawda, dzieci?”).

Następnego dnia w klasie Mr. Garrison wsadza klasowego myszokoczka, Lemmiwinksa, do odbytu Mr. Slave'a - klapsy i kneblowanie złowrogiego pasywa w skórce nie doprowadziły do podjęcia przez szkolną administrację żadnych akcji. Lemmiwinks znika w odbycie Mr. Slave'a, gdzie napotyka szkielet innego myszokoczka i zawraca, po to tylko, żeby zobaczyć, że odbyt został zamknięty. W dziwacznym wątku pobocznym, któremu blisko do przekroczenia krytycznych granic „South Parku”, Lemmiwinks udaje się na podróż poprzez jelito grube Mr. Slave'a w nadziei na znalezienie innego wyjścia. Jego wędrowce towarzyszy folkowa piosenka „Lemmiwinks! Lemmiwinks! By twa historia przetrwała, wydostań się z homo ciała” Dopingowany przez Króla Ropuch, Księcia Wróbla i Suma - duchy innych małych zwierząt wepchanych w odbyt Mr. Slave'a (zwany „Dupą Zagłady”), Lemmiwinks z towarzyszami wydostaje się na wolność, wykaszlany przez Mr. Slave'a, po czym zostaje koronowany na Króla Myszokoczków. W tym samym czasie nieudane próby Mr. Garrisona skutkują w zesłaniu jego i Mr. Slave'a do Obozu Tolerancji, na co skazuje ich szkolna dyrektor, by nauczyli się tolerować swoje własne zachowanie.

Jako drużyna, Mr. Garrison i Mr. Slave ucieleśniają złożone relacje modelu piramidowego i sieciowego. Mr. Garrison odwołuje się do dostępnych projektów cywilizacyjnych: jako jednocześnie obiekt tolerancji i tolerujący podmiot, dyscyplinuje monstrualność Mr. Slave'a nawet w trakcie manipulowania nią. Mr. Slave służy jako znakomity kanał ujścia lub tło dla tłumionych perwersyjnych skłonności Mr. Garrisona. Podobne opozycyjne charakterystyki stanowią część historii seksualności pisanej przez Zachód. Znane z teorii Foucaulta performatywne i pedagogiczne wyobrażenia Orientu, według Janet Afary i Kevina B. Andersona „nie było koncepcją geograficzną, raczej zawierało się w świecie greko-romańskim, na Bliskim Wschodzie i Afryce Północnej”[10], pod postacią *ars erotica*, którą przypisuje on społeczeństwom Chin, Indii, Japonii, Rzymu i świata arabsko-muzułmańskiego:

*W sztuce kochania prawda zaczerpnięta zostaje z samej rozkoszy, traktowanej jako praktyka i gromadzonej jako doświadczenie. Rozkosz brana jest tutaj w rachubę nie w stosunku do absolutnego prawa tego, co dozwolone, i tego, co zabronione, nie w odniesieniu do kryterium użyteczności, lecz najpierw i przede wszystkim w relacji do samej siebie, stanowi przedmiot poznania jako rozkosz właśnie, z jej intensywnością, specyficznym rodzajem, czasem trwania, oddźwiękiem w ciele i duszy. Co więcej, wiedzę należy stopniowo przenosić w praktykę seksualną w celu dopracowania jej niejako od wewnątrz i zwiększenia jej efektów. Konstytuuje się zatem wiedza nieodzownie tajemna, jednak nie z powodu dopatrywania się piętna hańby ciężącej na jej przedmiocie, lecz z racji konieczności traktowania jej z największą powściągliwością, gdyż zgodnie z tradycją utraciłaby poprzez rozpowszechnienie swą skuteczność i moc. Rzeczą zasadniczą jest zatem stosunek do mistrza znającego sekrety; on jeden może w tajemny sposób przekazywać wiedzę i kierować postęпами ucznia z nieomylną wprawą i autorytetem. Skutki tej mistrzowskiej sztuki, znacznie bogatsze, niżby wskazywała oschłość jej recept, muszą przekształcić tego, komu przypadną jej przywileje: całkowite władanie ciałem, niepowtarzalna rozkosz, zapomnienie o czasie i ograniczeniach, eliksir długiego życia, odegnanie śmierci i jej grozy.[11]*

Jako odrębna od *scientia sexualis, ars erotica* sygnalizuje perwersyjną nowoczesność (ale czy jest ona nowoczesna?) poza nauką, poza udomowieniem seksu przez konfesję i kliniczne praktyki psychoanalizy. Mr. Garrison, poprzez ujawnianie swoich związków w konfesyjnych performansach przed uczniami w klasie, zajmuje miejsce w domenie *scientia sexualis*, jako reprezentant tego, co może być wypowiedziane. W ramach określonych Foucaultowskim telosem „aktu ku tożsamości”, który sugeruje niekompletne continuum, z wieloma obsuwiskami i pęknięciami, mimo to ustanawiającego jego postępowanie w czasie, *ars erotica*, ucieleśniona tutaj przez Mr. Slave'a, funkcjonuje jako predyskursywna przestrzeń czynności seksualnych i przyływu nieograniczonego i nieregulowanego pożądania (które Foucault kwestionuje przez krytykę psychoanalizy). W skrócie, jako „sztuka inicjacji i sekret mistrzów”, *ars erotica* nie jest zwyczajnie poza, ale stoi w opozycji do konfiguracji wiedza-władza w narracji seksualności, którą prowadzi chrześcijański Zachód.[12]

W ten sposób perwersyjne i prymitywne zderza się w postaci Mr. Slave'a: przemoc homofobii ukazana jest jako wskazana, kiedy skierowana przeciwko patologicznemu narodowi, podczas gdy przemoc rasizmu zawsze ma udział w nazewnictwie *queer*.

Serial próbuje zademonstrować nierównomierność liberalnych form odmienności i tolerancji, zwracając uwagę, jak Edward Said w „Orientalizmie”, że arabski terrorysta jest stereotypową kategorią, która mimo to przekracza normatywne ograniczenia dekonstrukcji Innego.

Odczytując *ars erotica* przez „Orientalizm” Saída, wyjątkowo czułego na wyobrażoną geografie Orientu i Okcydentu, a przy tym niestrudzenie wypierającego wszechobecność homoerotyzmu kolonialnego, widzimy perwersję i prymitywność zjednoczone w figurze *queera-terrorysty*: prowadzony wyższą koniecznością, poddany woli pana, poszukujący i zaprzeczający śmierci, niezdolny do zrozumienia racjonalnych struktur zachodzących w czasie i przestrzeni, pijanego rozkoszą.

Seksualność w *ars erotica* jest jednocześnie predyskursywna i pozadyskursywna, co Afary i Anderson określają jako Foucaultiański „Romantyczny Orientalizm” i „coś, co określał jako otwarty homoerotyzm arabskiej części wybrzeża Morza Śródziemnego”[13]. Orient, definiowany przez Okcydent, jest przestrzenią zakazanej seksualności, wyuzdanego ekscesu oraz ogólnej perwersji, „niebezpiecznego seksu i wolności współżycia”, skażonych nienormatywnymi praktykami cielesnymi/korporalnymi[14].

Mr. Slave egzemplifikuje to, co Foucault określa jako „użytkowane przyjemności” - ciała, praktyki i energie, jednocześnie „poszukiwane i odnalezione”, fascynujące praktyki jednocześnie budzące odrazę i pożądane. Said pisze, że „Orient był miejscem, gdzie każdy mógł zaznać seksualnych doświadczeń niedostępnych w Europie” i spróbować „odmiennego typu seksualności”. Jako powracający dyskurs „Orient jest formą oswobodzenia, miejscem wyjątkowej okazji”, płodna reprodukcja norm seksualnych Okcydentu jest możliwa poprzez seksualny eskces Orientu, udostępniony przez podróże i zdobycze kolonializmu. Ukazany jako miejsce duchowości i seksualności, Orient pomaga Okcydentowi podtrzymać sztywne ramy racjonalnego, w tym samym czasie czerpiąc sekretną przyjemność z zakazanego. Jak w przypadku innych procesów kolonialnej ekstrakcji i produkcji, surowy materiał Orientu (w tym przypadku „surowa nowość” seksualnej perwersji) importowane są celem podtrzymania kluczowych nawyków konsumpcyjnych, płodności i reprodukcji Okcydentu. Foucault jednocześnie określa Orient jako regenerujący się, twierząc że *scientia sexualis* może okazać się *ars erotica par excellance*. W tej teorii premodernistyczne i postmodernistyczne zbiegają się. Mr. Garrison przywołuje odmiennosc Mr. Slave'a jako wartość, która ma zreorganizować jego status w porządku miejsca zatrudnienia, jako jednoczesna opozycja (dychotomia) i ekstensja (continuum), Mr. Garrison i Mr. Slave pracują komplementarnie, przy tym (Derridiańsko) suplementarnie.

Mr. Slave personifikuje surowy materiał wyekstraktowany i importowany celem odrodzenia i ostatecznego zwycięstwa Mr. Garrisona. Funkcją Mr. Slave'a jako queerowego terrorysty jest regeneracja amerykańskiej homonormatywności Mr. Garrisona, białosc geja, homoseksualistów, a nawet osób *queer* zostają dzięki temu połączeniu znormatywizowane.

Zrytualizowane czynności seksualne demonstrowane przez Mr. Garrisona i Mr. Slave'a jednocześnie demarkują swoistą doraźność *queer*: niewspółmierność domnianego queerowego terrorysty z Pakistanu i białego homoseksualnego nauczyciela jest jednocześnie sposobem ujarzmienia kryzysu współczesności (tradycyjne i nowoczesne splecione razem), jak i sięganiem poza typowe sposoby interakcji przeszłość-teraźniejszość (przeszłość jako źródło wiedzy dla teraźniejszości i teraźniejszość odbzmiewająca w przeszłość), podważając doczesność strachu, którego celem jest zabezpieczenie stosunku teraźniejszość-przyszłość przez przyszłość, celem osiągnięcia określonej wizji przyszłości, *queer*-teraźniejszości i tego, co poza nią.

Mr. Slave ucieleśnia powrót w czasie, który projektuje wizję przyszłości, która musi zostać osiągnięta, i przyszłości, która jest nieunikniona - przyszłości i antyprzyszłości. Wyjątkowość obu postaci nie leży wyłącznie w tym, co reprezentują (tradycja/współczesność, biały/brazowy, patriota/terrorysta, zasymilowany/monstrualny), ale również w akcjach, które podejmują w doraźnej sytuacji. Jak argumentuje Mbembe „tym, co łączy terror, śmierć i wolność jest ekstatyczne pojęcie doraźności i polityki. Przyszłość, w tym przypadku, może być autentycznie antycypowana, ale nie w teraźniejszości. Teraźniejszość zaś jest tylko chwilą wizji – wizji przyszłości, która jeszcze nie nadeszła” [15].

## Przypisy

- [1] Ten fragment jest znaczącym rozwinięciem pierwotnej wersji: Jasbir K. Puar i Amit Rai, *The Remaking of a Model Minority : Perverse Projectiles under the Specter of (Counter)Terrorism Social Text - 80 (Volume 22, Number 3), Fall 2004, s. 75-104.*
- [2] Mark Driscoll, *Reverse Postcoloniality, Social Text - 78 (Volume 22, Number 1), Spring 2004 s. 72.*
- [3] Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place : Transgender Bodies, Subcultural Lives.* New York: New York University Press, 2005, s. 37.
- [4] Por. John Howard, *The Talk of the Country: Revisting Accusation, Murder, and Mississippi, 1895,* w: *Queer Studies: An Interdisciplinary Reader,* red. Robert. J. Corber, Steven Valocchi, Malden, Mass.: Blackwell, 2003. s.150, oraz John Howard, *Men Like That,* University of Chicago Press, 1999.
- [5] Zob. też odcinek 612, w którym Saddam Husajn buduje w niebie broń masowego rażenia, po tym, jak miał homoseksualny związek sado-maso z Szatanem, księciem ciemności, wątek, który rozpoczął się w sezonie czwartym w odcinkach 410 i 411. (Odcinki noszą kolejno tytuły “A Ladder to Heaven”, “Do Handicapped Go to Hell?” i “Probably”, reż. Trey Parker, prod. Comedy Central.
- [6] Arundhati Roy, *The Algebra of Infinite Justice,* Flamingo, 2002, s. 1.
- [7] Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave?,* University of Chicago Press, 2009.
- [8] Judith Butler, *Sexual Inversions: Rereading the End of Foucault's History of Sexuality, Vol. I"* in: In Domna C. Stanton (red.), *Discourses of Sexuality: From Aristotle to AIDS, RATIO: Institute for the Humanities, University of Michigan Press. 1992., s. 83.*
- [9] Frantz Fanon, *A Dying Colonialism,* tł. Haakon Chevalier, New York, Grove Press, 1965. s. 57
- [10] Janet Afary i Kevin B. Anderson, *Foucault and the Iranian Revolution: Gender and the seduction of Islamism,* University of Chicago Press, 2005, s. 138.



- [11] Michel Foucault, Historia seksualności, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, wstępem opatrzył T. Komendant, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 56.
- [12] Ibid.
- [13] Afary i Anderson, Foucault and the Iranian Revolution, s. 141-142.
- [14] Edward Said, Orientalizm, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań, 2005.
- [15] Achille Mbembe, Necropolitics, Public Culture, Volume 15, Number 1, Winter 2003 s. 39.