

Kilka węgierskich queerobrazów

o twórczości Róberta Szabó Benke

Katarzyna Pabijanek

SUMMARY: The objective of this article is to present the works of art by Róbert Szabó Benke. I claim that Róbert Szabó Benke is probably the only representative of the Hungarian queer scene who has managed to create a very articulate way of expression, actively engaged in the critique of the Hungarian heteromatrix. I think that he has also successfully crossed the borders of the hermetic circle of artists creating for the hermetic public. Szabó Benke has managed to work out an original language confronting the underlying heteronormative rules that constrain most of the artistic production in Hungary. His works show that the utopic potential of queer theory is very easy to translate into the language of art, and that it can have a powerful role in fighting marginalization of minority cultures.



Elaine Showalter pisząc o literaturze kobiecej, stworzyła kategoryzację, którą można odnieść do procesów emancypacji twórczości innych kultur mniejszościowych. W tym artykule chciałabym zastanowić się nad pojęciem estetyki *queer* i zaprezentować węgierskiego artystę, którego uważam za jej wybitnego przedstawiciela. Moim celem będzie także usytuowanie twórczości Róberta Szabó Benke w kontekście opisanej przez Schowalter drabiny emancypacji. Chcę pokazać, że jest on jednym z nielicznych artystów, którym udało się stworzyć oryginalny język i przezwyciężyć restrykcje etapu sztuki przeznaczonej dla zamkniętego grona wysmakowanej pornografii, na którym utknęła węgierska sztuka gejowska.

Zacznę od krótkiego zaprezentowania podziału stworzonego przez Schowalter i zaproponuję możliwy sposób przełożenia go na język kultury wizualnej. W następnej części artykułu przedstawię

w skrócie najważniejsze elementy estetyki kempowej oraz teorii i krytyki *queer* w celu stworzenia teoretycznej podstawy do dalszej analizy prac Róberta Szabó Benke. Następnie przedstawię krótko bohatera artykułu i jego dwie produkcje. Moim celem nie jest zaszufładowanie prac artysty, ale raczej ukazanie, że utopijny potencjał teorii *queer*, jest bardzo łatwo przekładalny na język sztuki, i że może on odegrać ogromną rolę w procesie zwalczania marginalizacji kultur mniejszościowych.



W swojej słynnej książce *Literature on Their Own* (Showalter 1977),

Showalter, porównując do literatury żydowskiej literaturę tworzoną przez pisarki, potraktowała ją jak każdą inną subkulturę, której życie nie podlega dominującym społecznym normom. Zaobserwowanie tej analogii zaowocowało stworzeniem teorii o trzech fazach rozwoju takiej subkulturowej twórczości. Pierwszą fazę charakteryzuje naśladownictwo dominującego dyskursu. Autorka wyjaśnia, że w sytuacji kiedy dopuszczalny jedyny model pisarstwa opierał się o męskiego autora, kobiety musiały początkowo pisać tak jak mężczyźni i na ogół publikowały, ukrywając się pod męskimi pseudonimami. Zdaniem Showalter, druga faza charakteryzowała się już bardziej rozwiniętą świadomością i nastawieniem krytycznym w stosunku do dominującego dyskursu (perspektywa feministyczna versus patriarchy). Showalter twierdzi, że dopiero w trzeciej fazie może nastąpić pełna emancypacja, której oznaką będzie wypracowanie odrębnego sposobu ekspresji, afirmującego różnicę w stosunku do tradycyjnego (w tym wypadku: męskiego) sposobu pisania. Showalter zaznaczała wielokrotnie, że jej klasyfikacja opiera się na uproszczeniach, niemniej jej teoria została szybko zaadaptowana najpierw przez feministyczne filmoznawczynie, a następnie przez krytyków postkolonialnych badających rozwój kultur mniejszościowych. Wydaje mi się, że powyższy schemat można wykorzystać także do opisu powolnej emancypacji kultur niewpisujących się w dyskurs heteronormatywny.

Cała epoka pre-wilde'owska, która wyprodukowała wiele antyheteronormatywnych reprezentacji, nie czyniąc z tego ani estetycznego, ani politycznego postulatu, może być zakwalifikowana jako pierwszy etap emancypacji. Dopiero w narodzinach estetyki kampowej, odczytuję pierwsze syndromy usiłowania budowania odrębnej estetyki, która stworzyła warunki do zaistnienia krytyki lesbijskiej i gejowskiej, co było pierwszym krokiem w kierunku sformułowania teorii *queer*, którą uznaję za najwyższą estetyczną instancję reprezentacji nieheteronormatywnych.

Camp ["kamp" po polsku - przyp. red.] to praktyka kulturalna, może estetyka, która bierze normy i standardy tak bardzo poważnie, że stają się one śmieszne. *Camp* często wyolbrzymia dominujące konwencje, eksponując je jako konwenanse, a nie naturalny sposób postępowania. W interpretacji *camp* heteroseksualne normy są tylko zbiorem wysilonych, przerysowanych i śmiesznych reguł. Jonathan Dollimore, w 'Post/Modern: On the gay sensibility, or the pervert's revenge on authenticity' (Dollimore 1991), teoryzuje *camp* jako praktykę transgresyjnej reinkrypcji, która podważa model tożsamości od wewnątrz. Dollimore konceptualizuje *camp* jako rodzaj mimikry albo parodii, która atakuje od wewnątrz, zagrażając utrwalomym strukturom. Także Hanna Jaxa- Rožen, w swoim artykule o literaturze kobiecej i krytyce feministycznej,

nazywa drugą ze showalterowskich kategorii fazą mimikry (Jaxa-Rožen 1998). Dollimore interpretuje tak rozumiany *camp* jako stały element kultury gejowskiej.



Queer wywodzi się z estetyki kampowej. Teoria *queer* wykorzystwała subwersywny charakter kluczowego konceptu feminizmów lat siedemdziesiątych: pojęcia *gender*, i wykorzystwała go do utworzenia alternatywnego i destabilizującego pojęcia seksualności, które zrobiło furorę w latach dziewięćdziesiątych. Skonstruowana w oparciu o pojęcie tożsamości krytyka gejowska i lesbijska późnych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zakłada, że reprezentacja jest funkcją seksualnej tożsamości. Sugeruje ona, że istnienie tych tożsamości poprzedza i definiuje kształt reprezentacji. Krytyk poszukuje w tekście obecności potencjalnie skrywanych tożsamości i eksponuje znaczenia, których sam autor nie ośmielił się nazwać. W efekcie, to krytyk jest

odpowiedzialny za swoisty "coming out" zainicjowany przez tekst. Rozwijająca się od późnych lat osiemdziesiątych teoria *queer* przeciwstawiła temu podejściu stwierdzenie, że to tożsamości są funkcjami reprezentacji. Teoria *queer* zakłada, że to reprezentacje poprzedzają i definiują, a także komplikują i zaburzają seksualne tożsamości. Krytycy *queer* mają bardzo specyficzne podejście do tekstów, zwracają uwagę na to, co jest dla bohaterów źródłem przyjemności i jak jest to związane z warunkami historycznymi, oraz na dynamikę reprezentacji i dylematy, w które uwikłani są bohaterowie.

Teoria *queer* nie kwestionuje stwierdzenia Freuda, że przyjemność nie ma związku z genitalną seksualnością znajdującą odzwierciedlenie w wyborze obiektu pożądania. Źródło przyjemności nie ma związku z płcią i może być ona generowana przez czynniki od płci niezależne: fetysze, jedzenie, wysiłek fizyczny, masturbacja, poddawanie się albo opieranie się pokusom. Motywacje, które tradycyjnie były postrzegane jako "perwersje", są przez teorię *queer* analizowane bez wartościowania, patologizowania czy stygmatyzacji. Innymi słowami, krytyka *queer* najuważniej przygląda się temu, co bohaterowie chcą robić. Ten model promuje politykę pełnej tolerancji i sceptycznie odnosi się do interpretowania niektórych zachowań jako dewiacji.



Drogę teorii *queer* utworowały prace Butler "Gender Trouble" (1990) i Sedgwick "Epistemology of the Closet" (1990), które dowodziły, że tożsamości nie są jednoznacznie określone i nie określają, kim jesteśmy, i przyczyniły się do popularyzacji koncepcji seksualności jako zdecentralizowanych, performatywnych gestów raczej niż trwale określonych postaw. Sam termin *queer* został stworzony jednak dopiero rok później, w 1991 roku, przez Theresę de Laurentis [1], która zdefiniowała go jako kolejny dyskursywny horyzont, inny sposób myślenia o seksualności. De Laurentis stwierdziła jednak trzy lata później, że termin został zawłaszczony przez branżę reklamową i uległ kompromitacji. Po tym, jak terminu wyparła się jego własna matka, nazwa teoria *queer* podlegała różnorodnym krytykom ze strony ruchów feministycznych, lesbijskich i gejowskich. Termin "teoria *queer*" stał się najbardziej popularnym antidotum na problemy wywołane taksonomicznym kryzysem postmodernizmu[2].

Z drugiej strony, teoria queer była też bardzo ostro krytykowana jako "pusty, czysto lingwistyczny gest"[3], politycznie zbyt naiwny i idealistyczny, aby okazać się efektywnym; elitystyczny, ograniczający wyeksponowanie społeczności homoseksualnej poprzez umieszczenie jej razem z innymi alternatywnymi seksualnościami, jak SM albo biseksualność. Jednocześnie należy zaznaczyć, że wielu autorów stawia znak równości pomiędzy studiami queer i studiami lesbijskimi i gejowskimi[4]. Najlepszą opcją mogłaby być akceptacja "wspólnej seksualnej dysydencji" przez lesbijki i gejów z osobami biseksualnymi, transseksualnymi, SM lub innymi alternatywnymi seksualnościami

[5]. To odczytanie *queer* przywołuje oryginalne znaczenie słowa "sodomia", które oryginalnie określało wszystkie pozamałżeńskie, nonkonformistyczne praktyki seksualne, nawet zdradę[6].

Moja polimorficzna perspektywa opiera się jednak przede wszystkim na twierdzeniu Stevena Epsteina, według którego " *queer* może oznaczać cokolwiek". Interpretuję teorię *queer* jako politykę (i poetykę) dysydencji i prowokacji oraz jako sposób inkorporacji wszystkich, których seksualność sytuuje w opozycji do reżimów normalizujących. Teoria *queer* jest sposobem afirmacji inności, stwarza nową kategorię: nieskończoność minus jeden,

w której mieszczą się wszystkie tożsamości oprócz dominującej.

Wiele teorii, które usiłują zredukować znaczenie *queer* do homoseksualizmu albo LGBT, nie docenia utopijnej rozrzutności *queer*. Zgadzam się całkowicie z Donaldem E. Hallem[7] (2003), który przekonuje do rozważenia *queer* jako synonimu najszerszego spektrum możliwości, które zawiera wszystkie alternatywne modele seksualności.

Wprowadzenie reprezentacji *queer* do przestrzeni galerii to bardzo trudny i powolny proces. Dzięki aktywności ruchów LGBT wzrasta tendencja do eksponowania seksualnej odrębności. Mimo że proces ten dopiero rozpoczyna się w krajach Europy Środkowej, zdarzają się już pierwsze przypadki przedstawicieli mniejszości, którym pozycja społeczna pozwala na afirmowanie swojej odrębności. Na Węgrzech mamy bardzo niewielu artystów, którym udało się wyjść poza marginesową sztukę mniejszościową: tworzoną dla mniejszości, pokazywanej w przestrzeniach niedostępnych dla osób spoza hermetycznych grup (seksualnych, rasowych).

Co to jest queerobraz? Opierając się na analizie kulturalnej polityki mniejszości Stuarta Halla, moglibyśmy zasugerować, że po to, aby zdekonstruować dominujące reprezentacje kulturowe, artyści

queer muszą walczyć na dwóch frontach. Po pierwsze, muszą odwrócić stereotypy przekazywane przez media, tworząc obrazy mniejszości seksualnych przeczące wyobrażeniom dominującej kultury. Po drugie, muszą walczyć o dostęp do odbiorców dominującej kultury. W przeciwnym razie nawet rzadkie przykłady prawdziwie autentycznej autoreprezentacji pozostaną ograniczone w odbiorze do wąskich kręgów uniwersyteckich czy też festiwali praw człowieka.

W tworzonych przez węgierskich gejów i lesbijki sztuce dominuje tendencja do redukcji kwestii tożsamościowych do ciała i celebrowania pośledniego gatunku delikatnego porno, którego jakość kwalifikuje je jako produkt komercyjny a nie sztukę. Homoerotyczne reprezentacje przybierają formę metafor i niedomówień. Brakuje politycznych demonstracji i afirmacji alternatywnej seksualności. Akcentowanie biologicznej różnicy stało się ulubionym sposobem konceptualizowania męskości i kobiecości. Nieheteronormatywne reprezentacje w absurdalny sposób odtwarzają często binarny system patriarchalnego społeczeństwa. Najbardziej krytyczne reprezentacje są jedynie ilustracją stereotypów, rzadko angażują się w transformowanie status quo.

W szachach, kiedy pionek dociera do ósmego pola, gracz może

wymienić go na dowolną figurę. Więc pionek, powolny piechur, może stać się królową, figura pozbawiona władzy staje się symbolem siły, męczyzna staje się kobietą. Zmiana seksu daje większą swobodę ruchu, więcej władzy, prowadzi do zmiany układu siły na szachownicy - to fragment opisu otwartej w październiku 2007 wystawy "Ósme pole: sztuka *queer*" w Muzeum Ludwig w Kolonii. Biorący udział w wystawie artyści koncentrują się na zmianie płci rozumianej jak metafora wolności. Zmiana podważająca dominującą nasze myślenie binarną dynamikę męskie/ żeńskie okazuje się być wyzwalającym doświadczeniem.

Trzydziestoosmioletni Szabó Benke Róbert jest jedną z najciekawszych osobowości węgierskiej sceny artystycznej. Specjalizuje się w fotografii, ale tworzy także dekoracje i kostiumy teatralne oraz projektuje modę. W ostatnich latach wziął dwukrotnie zaprezentował prace, które udowadniają, że krytyki dotyczące inercji węgierskiej sztuki gejowskiej są przesadzone. Szabó Benke nie tylko zdołał, jako artysta nieukrywający swojej homoseksualnej orientacji, stworzyć prace, które są atrakcyjne dla odbiorców bez względu na ich orientację seksualną, ale także przyczynił się do wniesienia do przestrzeni węgierskich galerii najwyższej jakości sztuki *queer*.

W 2005 roku Szabó Benke wziął udział w wystawie "Świat oczami kobiety". Na uwagę zasługuje już sam przewrotny gest przyłączenia się do wystawy, której głównym celem było zaprezentowanie węgierskiej sztuki kobiecej ostatnich lat. Obecność Szabó Benke podważyła sens organizowania w XXI wieku wystawy odtwarzającej binarny system. Jego pojawienie się wśród węgierskich artystek było sposobem zakwestionowania kategorii wyznaczonych przez fallogocentryczne pryncypia. Szabó Benke zaprezentował fotogram z serii Konyi Baba. Jak mówi sam artysta, Konyi Baba sytuuje się ponad podziałami na męskie i żeńskie, jest "poza polaryzacją". Postać Konyi Baba, nieco groteskowa gej-sza, jest zainspirowana tradycją japońskiego teatru; a zatem mamy tu bezpośrednie odniesienie do właściwej kampanii estetyzacji orientu, aluzję do orientalizacji Innego, oraz ujęcie *gender* w kontekście performatywności. Przebrany za gejszę autor staje się symbolem elastyczności tożsamości. Konyi Baba pokazuje że tożsamość płciowa i etniczna to tylko konwencje, łatwe do podrobienia konstrukty. Poprzez wybór stroju nawiązującego do dziewiętnastowiecznej estetyki prekampowej, zafascynowanej Wschodem i do japońskiego teatru, gdzie płeć jest tylko kwestią kostiumu, Szabó Benke mnoży możliwe interpretacje swojej pracy. Najważniejszym jej aspektem wydaje mi się, jednak zwrócenie uwagi na umowność binarnych podziałów i ukazanie płci jako kostiumu.

"Hajadonok" (Panny) to wystawa 38 fotograficznych portretów bezdzietnych, niezamężnych kobiet po trzydziestce. Szabó Benke zaprosił mniej i bardziej znane przedstawicielki budapesztańskiej bohemy i przebrał jej w wypatrzoną w antykwariacie suknię ślubną i białe pantofle na wysokim obcasie. Ani ciężka, bogato zdobiona suknia, ani buty na niebotycznych obcasach nie sprawiają wrażenia zbyt wygodnych. Gorset patriarchy i małżeństwa bezpowrotnie straciły status propozycji "nie do odrzucenia". Krytyka tradycyjnego postrzegania roli kobiety nie znalazła chyba do tej pory lepszego od Szabó Benke ambasadora. To także jego kolejna krytyczna ingerencja w system zbudowany na binarnym podziale ról, każącym bawić się samochodzikami małym chłopcom, którzy najchętniej szyliby ubranka dla lalek. Motyw projektanta mody - geja dręczonego w dzieciństwie przymusem brania udziału w chłopięcych zabawach powraca tak często, że nie jestem nawet pewna, czy zdarzyło się to na pewno także Szabó Benke, ale mogło. Nie wiem też, ile razy musiał odpowiadać na pytanie, dlaczego sam się nie ożenił. Na wystawie pokazał nam trzydzieści osiem panien młodych na każdy rok swojego życia. Mimo, że wystawa była odebrana przede wszystkim jako wydarzenie towarzyskie raczej niż zaproszenie do społecznej debaty, powinna być jednak postrzegana w kategoriach istotnej politycznej demonstracji.

Obydwie omówione tutaj prace Szabó Benke mają na celu zdekonstruowanie binarnego podziału na męskie i kobiece. Derrida ukazał, że dominujący w naszej kulturze system reprezentacji dopuszcza tylko pojęcia, które albo podporządkowują się, albo przeciwstawiają dominującej kategorii. Pierwszym krokiem w procesie dekonstrukcji powinno być strategiczne odwrócenie części binarnego układu tak, że negatywny element binarnego systemu trafia na miejsce pozytywnego, a pozytywny zostaje umieszczony w miejscu negatywnego (na przykład obecność mężczyzny na kobiecej wystawie). Drugi typ strategii to przeniesienie, które zakłada zmianę pozycji negatywnego elementu w taki sposób, że stanie się on warunkiem koniecznym do istnienia pozytywnego elementu. Pojawianie się w przestrzeni publicznej i zwracanie uwagi na swoją inność jest przykładem wprowadzania tej strategii w życie ("coming out"). Trzecia strategia zakłada interwencję: stworzenie albo odkrycie sposobu zaburzenia binarnej logiki. Kony Baba jest idealnym przykładem działania takiej strategii: poprzez zawłaszczenie pewnych elementów kobiecej i męskiej seksualności, łączy je w sobie, a jednocześnie zwraca uwagę na nieadekwatność binarnego systemu. Samo istnienie Kony Baba godzi w ten system, Kony Baba proponuje wykroczenie poza polarny układ i jest celebracją ponadbinarnej podmiotowości.

"Panny", oprócz tego, że w pewnym stopniu promują wymykający się narzucanym przez społeczeństwo sposób życia, poruszają także kwestie władzy. Foucault zwróci uwagę na labilnością pojęcia władzy i brakiem jednoznacznej perspektywy; w jego ujęciu władza jest nieustannie redefiniowana i modyfikowana. Foucaultowskie relacje władzy wytwarzają samą treść naszych poglądów, sam dyskurs. Są np. przyczyną powstania określonej teorii, czy "rzeczy" nie dlatego, że ta jest lepsza od innych, lecz dlatego, że określone społeczne relacje władzy wytworzyły tę a nie inną teorię czy "rzecz". Praca Szabó Benke delegitymizuje represyjny heteronormatywny układ, któremu podlegamy.

Celem tego artykułu było ukazanie jedynej chyba artystki węgierskiej sceny sztuki *queer*, któremu udało się przekroczyć granice hermetycznego kręgu twórców tworzących dla hermetycznego kręgu odbiorców i stworzyć bardzo wyrazisty styl ekspresji, która aktywnie angażuje się w krytykę węgierskiego heteromatriksu. Poprzez ukazanie tej sztuki w kontekście teoretycznym, chciałam zwrócić uwagę na czekającą na wypełnienie lukę, i wyrazić nadzieję, że Szabó Benke stanie się prekursorem szerszego ruchu sztuki *queer* na Węgrzech.

Bibliografia :

- Atkins, Dawn, ed ., *Looking Queer - Body image and Identity in*

Lesbian, Bisexual, Gay and Transgender Communities, Haworth: Haworth Press 1998.

- Blasius, Mark, *Sexual Identities - Queer Politics*, Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, London: Routledge 1990.
- David, Hugh, *On Queer Street - A social history of homosexuality*, London: Harper Collins 1997.
- Dollimore, Jonathan, *Post/Modern: On the gay sensibility, or the pervert's revenge on authenticity*, w: Idem, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Goldberg, Jonathan, *Queering the Renaissance*, Cambridge: Duke University Press, 1994.
- Hall, Stuart, *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge, 1996.
- Higgins, Patrick, ed., *A Queer Reader*, London: Fourth Estate, 1993.
- Jagose, Annamarie, "Queer, and: Contestations of Queer", w: *Queer Theory. An Introduction*, New York: New York University Press, 1996.
- Jaxa-Rožen, Hanna, "Kobiety i literatura", na: <http://www.oska.org.pl/biuletyn/b4/jaxa.html>, data dostępu: 2007.01.30.
- LaRetis de, Teresa, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*.

An Introduction, w: *differences - A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3.2, 1991. ed. Rendel, Jane.

- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: The Regents of the University of California, 1990.
- Showalter, Elaine, *Literature on Their Own*, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Signorile, Michelangelo, *Queer in America*, New York: Random House, 1993.

Strona artysty:

- www.szbr.hu

Wystawy:

- NECC / A világ tyukszemmel / Kortárs képzomuveszeti kiállítás a kelet-európai noi identitásról; (Siatka. Świat oczami kury domowej. Wystawa współczesnej sztuki o wschodnio-europejskiej tożsamości), kuratorki: Judit Katalin Elek, Krisztina Erdei i Brigitta Ivanyi. 2005, Galeria Kogart, Budapeszt.
- Hajadonok (Panny), 2006, Galeria Kilató, Budapeszt.

[1] W artykule "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction".

[2] James Davidson, zacytowany przez Annamarie Jagose w "Queer, and: Contestations of Queer", w: Queer Theory. An Introduction, New York: New York University Press, 1996, str.100

[3] Julia Parnaby cytowana przez Annamarie Jagose, str. 105.

[4] Na przykład: Hugh David, On Queer Street - A social history of homosexuality, Harper Collins, 1997. (Stawia znak równości pomiędzy queer i męskim homoseksualizmem).; Michelangelo Signorile, Queer in America, Random House US, 1993 (queer jako geje i lesbijki); Patrick Higgins (ed.), A Queer Reader, London, 1993 (queer jako geje); Mark Blasius, Sexual Identities - Queer Politics, Princeton UP, 2001 (queer jako geje i lesbijki).

[5] Dawn Atkins (ed.), Looking Queer - Body image and Identity in Lesbian, Bisexual, Gay and Transgender Communities, Haworth Press, 1998; Jonathan Goldberg, Queering the Renaissance, Duke UP, 1994 etc.

[6] Jonathan Goldberg, Sodomities: Renaissance texts, modern sexualities (1992).

[7] Donald E. Hallem, Queer Theories (2003).