



Queerbaiting nie istnieje

— Klaudia Rachubińska



Batman

Z nowego *Batmana* wyszłam z przekonaniem, że grana przez Zoë Kravitz Catwoman/Selina Kyle jest postacią biseksualną. W rzekomej „chemii” mającej łączyć ją z wcielającym się w Człowieka Nietoperza Robertem Pattinsonem było wprawdzie coś wymuszonego, ale za to zaślepiająca rozpacz bohaterki po stracie ukochanej Anniki wydała mi się tyleż autentyczna, co jednoznaczna. Szybko okazało się jednak, że mojej pewności nie podziela ani mój partner, ani queerowa koleżanka, z którymi widziałam film. Czy padłam ofiarą *queerbaitingu*?

Krótka odpowiedź brzmi: to zależy. Pojęcie *queerbaitingu* zaczęło się formować w połowie drugiej dekady XXI wieku na fanowskich forach, w twitterowych tyradach i pod postami na Tumblrze – i jako takie jest kategorią o nieostrych granicach, płynną i nieprecyzyjną, podatną na rekontekstualizację. Akademicy autorzy, tacy jak Monique Franklin czy Leyre Carcas, zwykle sytuują *queerbaiting* w perspektywie strategii produkcyjnych: jako sytuację, w której „producenci treści medialnych celowo sugerują, że pewne postacie mogą być queerowe, specjalnie po to, by zainteresować queerową publiczność, bez zamiaru dotrzymania tej obietnicy” (Franklin 2019, s. 41), lub jako sposób konstruowania narracji, rozmyślnie kuszący queerowych widzów „[fabularną] ścieżką, którą producenci nie zamierzają podążać – po to, by skłonić część publiczności do oglądania [danego programu]” (Carcas 2019, s. 61). Z kolei australijski pisarz i badacz Joseph Brennan traktuje *queerbaiting* jako zjawisko od początku związane z krytycznymi praktykami fanowskiego aktywizmu: widzi w nim przede wszystkim

narzędzie służące zaangażowanym widzom do „wydobycia na światło dzienne obłudnych aspektów współczesnych mediów” (Brennan 2019, s. 21). Dyskurs *queerbaitingu* jest w tej perspektywie zjawiskiem na wskroś współczesnym, o wyraźnie historycznym charakterze, wpisującym się w szersze praktyki kultury fanowskiej; nie byłby możliwy w takiej formie i skali bez internetowych platform społecznościowych i innych kanałów bezpośredniej, dwukierunkowej komunikacji między twórcami a publicznością.

Podobnie nieostre jak kwestia formy (narzędzie fanowskiej krytyki czy unikająca ryzyka strategia producencka?) jest zagadnienie treści. Pojęcie *queerbaitingu* pierwotnie stosowane było do opisu dynamiki relacji między filmowymi lub telewizyjnymi postaciami: krytyczki z queerowego portalu Autostraddle definiują je jako „ogrywanie chemii, często z wykorzystaniem rozpoznawalnych chwytów romansu, między dwiema postaciami [tej samej płci] (...) bez intencji zbudowania kiedykolwiek romantycznego lub seksualnego związku między tymi postaciami” albo jako „odmowę zbudowania związku między dwiema postaciami [tej samej płci]

(...), kiedy oczywiste jest, że relacja ta byłaby [narracyjnie] eksplorowana, romantycznie lub seksualnie, gdyby jedna z postaci była [przeciwnej płci]” (Hogan 2019). Kluczowym elementem tych zabiegów jest starannie opracowane napięcie między ukrytym nienormatywnym podtekstem relacji a jawnym tekstem: *queerbaiting* jest wtedy, kiedy tradycyjnie nastawiony wujek Stefan, oglądając *Falcona i Zimowego Żołnierza* (2021, Disney+), nie zauważy queerowych tropów w ekranowej dynamice między tytułowymi bohaterami, ale już kuzynka Wiktoria, która drugi rok z rzędu przyjeżdża na święta z „przyjaciółką ze studiów”, odczyta je bez wysiłku. Z czasem relacyjna perspektywa *queerbaitingu* została ekstrapolowana także na reprezentację po prostu: zarzut dotyczy więc już nie tylko relacji między postaciami, lecz także budowanych w podobny, celowo dwuznaczny sposób tożsamości ekranowych bohaterów. Szerokiego (skupionego na postaciach) i wąskiego (dotyczącego wyłącznie relacji) rozumienia *queerbaitingu* – podobnie jak perspektyw produkcyjnej i fanowskiej – nie da się oczywiście całkiem rozdzielić; pozostaje zatem zatrzymanie się na najmniejszym wspólnym mianowniku, ogólniejszej definicji z konieczności podatnej na kontekstowe adaptacje: *queerbaiting* to jednocześnie zachęcanie i zniechęcanie widzów do queerowych odczytań tekstu kultury (Brennan 2019).

Albo i nie. „Dla porządku, nie wierzę, że *queerbaiting* jest czymś prawdziwym” – wyznała na Twitterze związana z portalem Autostraddle queerowa krytyczka i twórczyni filmowa Drew Gregory. „Jeśli oglądasz coś dla queerowych treści i czujesz, że nie jest to wystarczająco rozwinięte, to oglądaj lepsze queerowe treści. Kontent dla heteryków POWINIEN być trochę queerowy, bo wszystko takie jest” (Gregory 2021). W typowym dla siebie stylu Gregory przegina, ale się nie myli. Współczesna publiczność ma do wyboru więcej queerowych treści – do tego stworzonych przez osoby z wewnątrz społeczności LGBTQ – niż kiedykolwiek wcześniej: zamiast doszukiwać się niesatysfakcjonujących okruczeń reprezentacji we franczyzowym mainstreamie i prestiżowej telewizji za miliardy dolarów, można zwrócić się ku kinu artystycznemu, produkcjom niezależnym i autorskim serialom, czyli formom znacznie bardziej otwartym na różnorodność nienormatywnych tożsamości, relacji i doświadczeń. Im wnikliwszej analizie poddaje się *queerbaiting*, tym więcej wątpliwości budzi tak silne poleganie widzów LGBTQ na tym nieostrym pojęciu. Można próbować sytuować go w intencji twórców – ale założenia producentów, scenarzystów, reżyserów i aktorów często są rozbieżne: Zoë Kravitz, opowiadając o roli w *Batmanie* (2022, M. Reeves), mówiła otwarcie, że Catwoman w jej interpretacji jest postacią queerową; równie stanowczo wypowiadała się Tessa Thompson o roli Valkirii w *Thorze: Ragnarok* (2017, T. Waititi) – zarazem z ust producentów czy reżyserów tych filmów nie padło ani jedno słowo, które potwierdzałoby te intencje. Podobnie niekonkluzywne są próby usytuowania *queerbaitingu* w oku osoby patrzącej: to, co jeden widz odczyta jako wyczekaną queerową reprezentację, dla innego będzie platoniczną przyjaźnią lub najwyżej *bromance’em*. W tej perspektywie warto nie tylko postawić prowokacyjne pytanie o to, czy

queerbaiting w ogóle istnieje, ale też zastanowić się nad tym, czemu – albo komu – praktyki i dyskursy *queerbaitingu* mogą służyć.

Pinkwashing

Grupa doradztwa biznesowego LGBT Capital, opierając się na danych z badań Credit Suisse Research Institute za rok 2019, oszacowała globalną siłę nabywczą osób ze środowisk LGBT powyżej 15. roku życia na 3,9 trylion dolarów; połowę tych środków dysponują obywatele USA i Unii Europejskiej (LGBT Capital 2020). Nic więc dziwnego, że w ostatnich dekadach zainteresowanie korporacji medialnych tą – dotychczas stosunkowo słabo wyzyskaną – grupą docelową znacząco wzrosło. Pierwsze kampanie reklamowe otwarcie targetujące społeczność LGBTQ realizowano w połowie lat 90., ale różnorodne zabiegi „celowej polisemii” (por. Puntoni, Vanhamme, Visscher 2011), mające zwabić queerowych klientów przy użyciu wieloznaczności i nieczytelnych dla niewprawnego normatywnego oka podtekstów, obecne były w marketingu już w latach 80. (Brennan 2019). Z roku na rok coraz więcej firm próbuje zarabiać na queerowych konsumentach: ogłaszane szumnie na konferencjach prasowych obchody *pride month* w wykonaniu korporacyjnym sprowadzają się zwykle do poszerzenia oferty o kilka skierowanych do społeczności LGBTQ sezonowych produktów. Deklaracje sprzymierzeństwa rzadko przekładają się na realne wsparcie mniejszościowych grup, a tęczyowe platformy z parad równości wraz z wybiciem ostatniej czerwcowej północy zmieniają się z powrotem w dynie, które już wkrótce będzie można wykorzystać w halloweenowych dekoracjach.

W tej samej perspektywie należy czytać *queerbaiting*: jako odpowiednik tęczyowego marketingu (*pinkwashing*, *rainbow-washing*) w mediach narracyjnych. Nie jest on ani zajęciem politycznego stanowiska, ani umotywowanym zabiegiem narracyjnym, lecz chwytem brandingowym, mającym na celu przyciągnięcie uwagi niszowej grupy i wypchanie producenckich kieszeni „różowymi dolarami” (por. Miller 2005). W kolejnych hollywoodzkich blockbasterach funkcję tęczyowego figowego listka, którym wymachują z entuzjazmem korporacyjni decydenci, pełni pojedyncze ujęcie (pocałunek dwóch pilotek z Ruchu Oporu w *Gwiezdnych wojnach: Skywalker. Odrodzenie* [2019, J.J. Abrams]), migawka z drugiego planu (dwie matki odprowadzające do szkoły syna w *Toy Story 4* [2019, J. Cooley]), tęczyowa przypinka (dekoracja džinsowej kurtki to zdaje się jedyne, co zostało z lesbijskiej tożsamości komiksowej Ameriki Chavez w *Doktorze Strange w multiwersum oblędu* [2022, S. Raimi]) lub cztery słowa dialogu (w *Lokim* [2021–, Disney+] tytułowy bohater zapytany, czy preferuje „książkę” czy „księżniczkę”, odpowiada: „A bit of both”), które mogą łatwo wypaść w przekładzie („dziewczyna” drugoplanowej policjantki w *Naprzód* [2020, D. Scanlon] zamieniona została w polskim tłumaczeniu na „partnera”). Czasem reprezentacja sprowadza się w zasadzie do komunikatu prasowego (bez szumnych zapowiedzi studia, kilkusekundowa scena przedstawiająca LeFou tańczącego z mężczyzną w *Pięknej i Bestii* [2017, B. Condon] łatwo zostałaby przeoczona lub potraktowana jako



żart) albo wypowiedzi aktora, której producenci łaskawie nie sprostowują (John McCrea w roli Artiego, właściciela sklepu vintage w *Cruelli* [2021, C. Gillespie]), nie mówiąc już o scenach niesławnie porzuconych na podłodze montaźowni (z *Czarnej Pantery* [2018, R. Coogler] wypadła sekwencja flirtu między Strażniczkami Okoye i Ayo) bądź usuniętych już na etapie dystrybucji (dwie sceny nawiązujące do romantycznej przeszłości Dumbledore’a i Grindelwalda zostały wycięte z przeznaczonej na chiński rynek wersji *Fantastycznych zwierząt: Tajemnic Dumbledore’a* [2022, D. Yates]). Długość list kolejnych przełomowych „pierwszych queerowych postaci (ale tym razem już naprawdę, obiecujemy)” we franczyzowych uniwersach wskazuje jasno, że hollywoodzcy twórcy i telewizyjni producenci nie traktują społeczności LGBTQ poważnie: pełnokrwisci i wielowymiarowi bohaterowie są dla cis-heteryków, queerowym fanom muszą wystarczyć puste deklaracje i ochłapy reprezentacji.

tak aby jej usunięcie miało wyraźny wpływ na przebieg wydarzeń. W kolejnych edycjach *SRI* test ten zdaje coraz większą proporcję mainstreamowych produkcji: w pierwszej połowie minionej dekady „nad kreskę” trafiało między 36% a 55% filmów, w których pojawiali się bohaterowie LGBTQ (stanowiło to od 6% do 10% wszystkich uwzględnionych w raporcie filmów studyjnych), a od roku 2016 proporcja ta konsekwentnie rosła: do 73% (14% wszystkich filmów) w roku 2019 i rekordowych 90% (20% wszystkich filmów) w roku 2020 (GLAAD Media Institute, *The Vito Russo Test*) – przy czym ten ostatni wynik należy traktować jako wyraźnie zawyżony wymuszonymi przez pandemię zmianami harmonogramów produkcyjnych i dystrybucyjnych (por. GLAAD Media Institute, *SRI* 2021).

Wbrew tym optymistycznym statystykom, podobnie jak test Bechdel, także i ten uproszczony wskaźnik pozostaje raczej postulatem niezbędnego minimum niż wyznacze-



Obsesja Eve

Frustracja ta zrodziła potrzebę weryfikacji, na którą odpowiedź zaproponował przeciwdziałający dyskryminacji osób LGBTQ amerykański instytut medialny GLAAD. Na potrzeby publikowanego dorocznie raportu *Studio Responsibility Index (SRI)* GLAAD opracowało „test Vito Russo”: analogiczny do słynnego testu Bechdel zestaw prostych kryteriów oceny ekranowych postaci LGBTQ, mogący stanowić zarówno barometr dla widzów, jak i drogowskaz dla twórców. By tekst kultury zdał test Vito Russo, musi się w nim pojawić przynajmniej jedna rozpoznawalnie nienormatywna postać, która zarazem nie jest zredukowana do swojej orientacji lub genderu. Dodatkowo postać ta powinna być w znaczący sposób powiązana z fabułą,

niem celu na drodze do trafnej i wielowymiarowej filmowej reprezentacji osób LGBTQ – i jako taki nie jest odporny na wyświechtane chwytły i krzywdzące stereotypy. Test Vito Russo zdałaby znaczna część negatywnych i „niemoralnych” postaci LGBTQ z czasów konserwatywnego, klasyczo-hollywoodzkiego kodeksu Haysa (jak przerysowany Peter Lorre w roli Joela Cairo w *Sokole maltańskim* [1941, J. Huston]), większość queerowo kodowanych antybohaterów disneyowskiego renesansu (czego najsłynniejszym przykładem jest Urszula z *Małej syrenki* [1989, J. Musker, R. Clements]), inspirowana kultową drag queen Divine), a także niektórzy seksualnie ambiwalentni mordercy z thrillerów przełomu lat 80. i 90. XX wieku (do skrajnych przykładów należą *W prze-*

braniu mordercy [1980, B. De Palma], *Milczenie owiec* [1991, J. Demme] i *Nagi instynkt* [1992, P. Verhoeven]). Długa tradycja *queercodingu* pokazuje zresztą najlepiej, że czytelne przedstawianie nienormatywnych bohaterów w mainstreamowym kinie jest możliwe – pod warunkiem, że hollywoodzkie studia mogą wykorzystać wizualne kody społeczności LGBTQ do własnych celów. Pozytywny wynik testu Vito Russo nie przesądza też o odporności produkcji na szkodliwe skrypty, takie jak *Bury Your Gays*. Choć źródeł tendencji do uśmiercania nienormatywnych bohaterów i bohaterek można doszukiwać się w homofobicznych zapisach kodów produkcyjnych z początku zeszłego wieku, skłonność do dopisywania queerowym postaciom tragicznych epilogów wciąż żyje i ma się dobrze: *Thor: Miłość i grom* (2022, T. Waititi), finałowy sezon *Obsesji Eve* (2018–2022, BBC America) czy – przynajmniej zgodnie z interpretacją moją i Zoë Kravitz – najnowszy *Batman* to znaczące przykłady tylko z bieżącego roku.

Wprowadzie żywotność tropu *Bury Your Gays* jest przypadkiem szczególnie rażącym – prowokującym do postawienia pytania o wartość życia postaci/osób queerowych w porównaniu do postaci/osób normatywnych – ale podobnie cyniczne i eksploatacyjne traktowanie społeczności LGBTQ jest fundamentem także takich praktyk jak *queercoding* czy właśnie *queerbaiting*. Zdarza się, że rozwiązania te są narracyjnie umotywowane w skali jednostkowej (nieporozumieniem jest na przykład oskarżanie o *queerbaiting* początkowych sezonów wspomnianej już *Obsesji Eve*: serialu w konwencji kryminalno-szpiegowskiej, zbudowanego na napędzanym fascynacją i namiętnością wzajemnym pościgu bohaterek), ale ich uporczywa powtarzalność ma efekt kumulatywny. Wytwarza to przekaz konsekwentnej odmowy jawnego przyznania queerowym postaciom i związkom w mainstreamowych narracjach filmowych i telewizyjnych tej samej wagi i znaczenia, jakimi cieszą się osoby i związki heteroseksualne – przy jednoczesnym obnoszeniu się z własną rzekomą postępowością i domniemanym transformacyjnym wpływem gestów pozorowanej reprezentacji na otwartość i tolerancję społeczeństwa (por. Geisinger 2022). Niezależnie od tego, czy u podstaw korzystania przez twórców z tych wyświechtanych, szkodliwych chwytów leży lenistwo, ignorancja czy zła wola, niezliczone przykłady – a można je mnożyć w setki (por. Riese 2022) – składają się na przesłanie, że w zachodniej popkulturze queery nie zasługują na miłość i szczęście.

Heterobaiting

Nic więc dziwnego, że wodzona przez lata za nos queerowa publiczność jest obecnie tak strauumatyzowana, iż przestaje już ufać nie tylko deklaracjom i podtekstom, lecz także samemu ekranowemu tekstowi – nawet kiedy tekst ten jest różowy, ozdobiony jedwabną apaszką i obficie posypyany brokatem. Przydarzyło się to niedawno pirackiemu serialowi *Nasza bandera znaczy śmierć* (2022–, HBO Max), w którym budowane otwarcie i konsekwentnie wzajemne zauroczenie dwóch głównych bohaterów oraz – liczne! – jednoznacznie queerowe romantyczne i seksualne relacje między postaciami drugiego

planu przez znaczną część widzów LGBTQ czytane były w kluczu *queerbaitingu* (por. Travers 2022). Wątpliwości ostatecznie rozwiązała dopiero scena pocałunku między zakonchanyymi mężczyznami – nie tylko wszystkie wcześniejsze przejawy wzajemnej fascynacji, rosnącej bliskości i czułości między bohaterami, ale nawet jawne wykorzystywanie przez twórców licznych konwencji komedii romantycznej traktowane były z nieufnością.

To znamienne nieporozumienie – wynikające z uzasadnionej, ale nadmiernej podejrzliwości queerowych widzów – skłania do pytania, jak w świetle zarzutu *queerbaitingu* mogłaby wyglądać dobra reprezentacja. Bo czym właściwie domniemany *queerbaiting* różni się na przykład od starej, ogranej formuły *Will They or Won't They?*, rozgrywanej przecież także między heteroseksualnymi postaciami? Konsekwentne trzymanie widzów w niepewności co do statusu relacji między Mulderem i Scully było ważnym narzędziem napędzania zainteresowania publiczności przez pierwsze siedem sezonów *Z Archiwum X* (1993–2002, 20th Century Fox Television) – doprowadziło to ostatecznie do ukucia przez sfrustrowanych fanów pojęcia *shippingu* (od angielskiego *relationship*), opisującego kibicowanie romantycznemu/seksualnemu rozładowaniu dwuznacznego napięcia między postaciami. Dynamika taka może być zastosowana z powodzeniem również w przypadku bohaterów queerowych. Świetnym tego przykładem jest pogłębiająca się stopniowo, ale konsekwentnie, relacja wampira Nandora (Kayvan Novak) i jego ludzkiego kompana/służącego Guillermo (Harvey Guillén) z *Co robimy w ukryciu* (2019–, FX), która wciąż jeszcze może rozwinąć się w romantyczny związek – albo i nie. Co ważne, miłosne niezdecydowanie bohaterów w jasny sposób wynika nie z zachowawczej postawy twórców serialu, lecz z charakterów postaci i dotychczasowej dynamiki ich relacji. Podobnie jak *queerbaiting*, dobrze skonstruowane *Will They or Won't They?* podtrzymuje w sztuczny sposób zaangażowanie widzów i często rodzi bardzo żywe emocje, jednak jako narracyjny zabieg budzi znacznie mniej kontrowersji. Można powiedzieć, że różnica sprowadza się nie tyle do kwestii reprezentacji, ile matematyki – w popkulturze istnieje znacznie więcej różnorodnych obrazów romantycznych relacji heteroseksualnych niż queerowych – ale czy to znaczy, że twórcy powinni całkiem zrezygnować z przedstawiania tego typu dynamiki w związkach LGBTQ, by uniknąć zarzutu o *queerbaiting*?

Sprawa mogłaby wydawać się błaha, lecz konsekwencje pytania o kulturową reprezentację nienormatywnych relacji romantycznych wykraczają daleko poza ramy dyskusji na fanowskich forach. Szczególny przypadek serialu *Nasza bandera znaczy śmierć* sugeruje, że praktykowane od lat *queerbaitingowe* zabiegi studiów telewizyjnych i filmowych przyczyniły się – poprzez ciągłe podsycanie nieufności queerowych widzów – do drastycznego zawężenia pola możliwych modeli relacji w narracjach o nieheteronormatywnej miłości: zarówno w audiowizualnym tekście, jak i w oczach samej społeczności LGBTQ. Naznaczone piętnem *queerbaitingu* spojrzenie na popkulturę prowadzi do nieustannego podważania prawdziwości ekranowych relacji. Czy dopóki queerowi bohaterowie się nie pocałują, to ich miłość się „nie liczy”? A może to nadal *queerbaiting*,



może związek jest ważny dopiero, kiedy pójdą do łóżka? Z tym seksem w sumie nie wiadomo, nie z takich rzeczy scenarzyści się wycofywali – może w takim razie potwierdzeniem prawdziwości relacji jest dopiero ślub? Gdzie kończy się heteronormalizacja queerowych związków – i innych miłosnych dynamik?

W tej perspektywie popkulturowe dyskusje o *queerbaitingu* ocierają się niepokojąco o społeczne dyskursy (często zinternalizowanej) homofobii. Kiedy walka o autentyczną queerową reprezentację – taką, która nie zostanie za chwilę podważona ani wymazana – przyjmuje za punkt odniesienia usankcjonowane społecznie heteroseksualne skrypty i rytuały, zaczyna przypominać toksyczny i fałszywy pogląd, że nienormalna miłość jest „prawdziwa” tylko o tyle, o ile trafnie wpisuje się w te skostniałe struktury i instytucje. Równość małżeńska – zarówno w rzeczywistości społecznej, jak i w jej popkulturowych reprezentacjach – pozostaje

początkowo było narzędziem aktywistycznego *calloutu* na korporacyjną eksploatację mniejszościowych społeczności (Brennan 2019), z czasem zaczęło służyć utrzymywaniu konwencjonalnych form relacji oraz umacnianiu zachowawczej instytucji małżeństwa: instytucji o co najmniej dwuznacznej historii – opartej na wykluczeniach, dominacji i prawie własności, uwikłanej w struktury władzy religijnej i świeckiej – która być może nieprzypadkowo od wielu lat jest w głębokim kryzysie (por. Halberstam 2012). Przede wszystkim jednak skupienie na tropieniu zbrodni *queerbaitingu* wymazuje inne, bardziej otwierające możliwości lektury: wpisując różnorodne nienormalatywne pożądania w bezpieczne i przystępne dla mainstreamu ramy heteromatriksu (Butler 2008), jednocześnie podważa prawdziwość odmiennych form romantycznie i seksualnie nacechowanej intymności – niedookreślonych i nienazwanych, pluralnych i płynnych.



Nasza bandera znaczy śmierć

bezdyskusyjnie ważna. Zarazem jednak, jak zauważa J. Jack Halberstam, małżeństwo – a można to rozciągnąć na inne elementy heteroseksualnego skryptu relacji romantycznej – zbyt często jest traktowane przez osoby LGBTQ jako jedyna słuszna droga do społecznej akceptacji i poważania, ostateczny dowód na przezwyciężenie wykluczenia (Halberstam 2012). Ten model asymilacji prowadzi jednak tylko do wzmocnienia *status quo* i staje się podstawą dalszych wykluczeń: fałszywe zawężanie spektrum możliwości w imię konserwatywnie rozumianej „normy” wymazuje osoby i narracje, które nie chcą replikować zastanych heteroskryptów, lecz wolą eksplorować alternatywne ścieżki możliwych queerowych miłości. Hasło *queerbaitingu*, które

Z popkulturową heteronormalizacją queerowych związków wiąże się jeszcze jedno zjawisko – i ono również ma swe źródło w serialu o piratach. (Swoją drogą interesujące, że to właśnie zaludnione przez mężczyzn okręty [*ships*] z popkultury pirackiej okazują się szczególnie podatne na przewrotną, queerową lekturę [*shipping*].) Pojęcie *heterobaitingu* zapożyczyłam (niech będzie: podkradłam) ze szkicu Leyre Carcas o serialu *Piraci* (2014–2017, Starz), którego twórcy postanowili skorzystać z heteronormatywnych nawyków interpretacyjnych widowni, by postawić na głowie klasyczny *queerbaitingowy* skrypt (Carcas 2019). Serial „zwabił” heteroseksualnych widzów za pomocą starannie rozsianych fałszywych tropów, by w połowie drugiego sezonu ujawnić,

że właściwym obiektem uczuć głównego bohatera była nie kobieta, z którą zdawała się go łączyć wspólna burzliwa przeszłość, lecz jej mąż. W tym przypadku można mówić nie tylko o „baitingu” widzów, ale wręcz o zagranu *bait and switch* – podstęp ten wzbudził zresztą ogromne wzburzenie (zwłaszcza męskiej) części publiczności, która poczuła się oszukana, kiedy jej normatywne założenia interpretacyjne zostały poddane weryfikacji.

Carcas używa słowa *heterobaiting* w rozumieniu dosłownym, na określenie odwrotnego do *queerbaitingu* zabiegu wykorzystywania domniemania heteroseksualności jako wabika na widzów, którzy być może samodzielnie nie sięgnęliby po queerową popkulturę – jednak na potrzeby tego tekstu chciałabym przechwycić to pojęcie i podmienić jego znaczenie na inne, mniej oczywiste. Myślę więc o *heterobaitingu* jako o celowym wykorzystywaniu rozpoznawalnych, sztabowych skryptów heteroseksualnego romansu (takich jak dążenie do małżeństwa czy przypisywanie pozostającym w związku queerowym postaciom uproszczonych, quasi-genderowych ról) w opowieści o queerowej miłości po to, aby uczynić ją bardziej przystępną dla normatywnej, mainstreamowej publiczności. Ten normalizujący zabieg jest z konieczności dwuznaczny. Z jednej strony oczywiste jest, że społeczności LGBTQ zależy na społecznej akceptacji, na byciu traktowaną zwyczajnie: pojawianie się w popkulturze queerowych związków i postaci nie powinno być zapowiadane z pompą na konferencjach prasowych, powinno być czymś, co po prostu się wydarza – jak w życiu. Z drugiej jednak strony w nadmiernym skupieniu na małżeństwie – czy nawet pocałunku – jako jedynym słusznym modelu rytualnego usankcjonowania queerowej miłości w filmowej czy serialowej opowieści, do czego zdają się zmierzać przynajmniej niektóre odłamy dyskusji o *queerbaitingu*, jest coś konserwatywnego i redukcjonistycznego, a w konsekwencji szkodliwego. Dobra queerowa reprezentacja powinna brać pod uwagę bogactwo i różnorodność możliwych tożsamości, emocji i modeli intymności, zachowywać otwartość na historie, które kończą się inaczej niż „i żyli długo i szczęśliwie”, i nie ograniczać możliwości queerowych opowieści do istniejących już struktur – zarówno narracyjnych, jak i społecznych.

Be gay, do crimes

Tyle z queerowej utopii. Póki co sfrustrowana publiczność LGBTQ musi zadowolić się złą reprezentacją – pustymi gestami dobrej woli, deklaracjami bez pokrycia, zacofanymi stereotypami i queerowymi podtekstami, których usankcjonowania decydenci z telewizyjnych i filmowych studiów konsekwentnie odmawiają – albo wkroczyć na ścieżkę zbrodni. Skoro mainstreamowa popkultura nie ma widzom LGBTQ nic do zaoferowania, skoro konsekwentnie umniejsza ich doświadczenia i odrzuca ich postulaty, skoro od lat daje im do zrozumienia, że nienormatywne postaci i ich historie są mniej ważne – to w końcu widzowie ci albo poddadzą mainstreamową popkulturę krytyce i ją odrzucą na rzecz „lepszyc queerowych treści”, albo „squeerują” ją sobie sami, na własnych warunkach i bez pytania o zgodę.

O dylematach queerowych strategii interpretacyjnych pisała Eve Kosofsky Sedgwick w słynnym esej o parano-

icznej i reparacyjnej lekturze (Kosofsky Sedgwick 2014). Pesymistycznym i deterministycznym praktykom opartym na „hermeneutyce podejrzliwości” – do których zaliczyć można obsesyjne doszukiwanie się szkodliwych i dyskryminacyjnych zabiegów, takich jak *queerbaiting* czy *Bury Your Gays* – autorka przeciwstawiła propozycję czytania reparacyjnego, które nie oczekuje instytucjonalnej lub odautorskiej legitymizacji, lecz podążając tropem własnych intuicji, skojarzeń i afektywnych rozpoznań, uzupełnia reprezentacyjne niedobory źródłowych tekstów kultury, cierpliwie cerując – tęczową nitką – luki pomiędzy tekstem a podtekstem. Co istotne, ów naprawczy impuls nie wynika z naiwności czy politycznego nieuświadomienia, wręcz przeciwnie: „wiąże się z nim uzasadniona obawa, że otaczająca nas kultura nie jest dla nas odpowiednia, bądź nawet jest nam wroga” (Kosofsky Sedgwick 2014, s. 30). Różnica między dwiema strategiami zasadza się na reakcji na tę wrogość. Lektura reparacyjna nie zatrzymuje się na samym rozpoznaniu i ujawnieniu reprezentacyjnego niedoboru, ale inwestuje w produkcję i redystrybucję nowych znaczeń: „[czyni] niewidzialne możliwości i pożądaną widzialnymi, a to, co przemilczane – jawnym; przemycia queerową reprezentację tam, gdzie musi zostać przemyciona” (Kosofsky Sedgwick 1994, s. 3).

Konieczne z punktu widzenia queerowej widowni zabiegi reparacyjne prowadzą do czytelnicznych „zbrodni” na popkulturowym tekście. Odczytania niewierne i naciągane, przewrotne, perwersyjne i niestosowne fanowskie nadużycia – świadomie pomijające instancję autora i rozmyślnie ignorujące deklarowane intencje twórców – składają się na interpretacyjną anarchię, w której łatwo dostrzec emancypacyjną praktykę oporu. Jej celem jest nie samo pociągnięcie do odpowiedzialności decydentów winnych złej czy niewystarczającej reprezentacji, ale przede wszystkim przejęcie lub odzyskanie tych opowieści, które są dla queerowej publiczności najważniejsze (por. Brennan 2019). Praktyki te mają coraz szerszy zasięg: od osobistych, nierzadko prywatnych aktów interpretacji ignorujących kanoniczne narracje, takich jak wspomniany *shipping* czy tworzenie alternatywnych scenariuszy w formie queerowego *headcanonu*; poprzez niemal nieskończone bogactwo internetowej kultury fanowskiej w formie – często nie tylko otwarcie queerowych, ale też otwarcie seksualnych – fanfików i fanartu; po bardziej oficjalne formy, jak na przykład publicystyczny cykl *Gay in My Mind* platformy Them, w ramach którego autorzy dzielą się swoimi queerowymi odczytaniem filmów bożonarodzeniowych albo klasyków kina akcji z lat 90. (por. np. Riedel 2022). Postawę mniejszościowych widzów wobec niedoboru mainstreamowej reprezentacji świetnie podsumowuje Summer Kim Lee w tekście o *Obsesji Eve*: „staliśmy się wirtuozami znajdowania przyjemności tam, gdzie nie powinno jej być, wynajdywania praktyk czytelnicznych, za pomocą których możemy (...) przemycić reprezentacje siebie samych i naszych własnych sensów, abyśmy mogli nadal cieszyć się rzeczami, nawet – dokładnie wtedy – kiedy nie są dla nas przeznaczone i kiedy nie powinno nas tam być. Nie krytykujemy po to, by powiedzieć: oto dlaczego nie możemy mieć dobrych rzeczy. Raczej poprzez naszą krytykę odmawiamy nieposiadania dobrych rzeczy” (Lee 2018).



Zbudowana na nadużyciach, przekroczeniach i nadinterpretacjach queerowa krytyka przywraca tekstom nie tylko przegapioną reprezentację, ale też przyjemność.

Jak zwraca uwagę Monique Franklin, skupiony na walce o widoczność i akceptację kultury LGBTQ dyskurs *queerbaitingu* zdaje się nie uznawać faktu, że tradycje queerowej lektury – a nawet przegiętej queerowej nadinterpretacji – nie tylko same do tej kultury przynależą, ale też przyczyniają się do jej rozwoju i rozprzestrzeniania (Franklin 2019, s. 52). Nawet jako cyniczny marketingowy zabieg, *queerbaiting* niesie ze sobą potencjał frywolnych przechwyceń i figlarnych queerowych reinterpretacji narracji w założeniu heteronormatywnych. Co więcej, to właśnie długa tradycja queerowych praktyk czytelniczych – obejmujących nie tylko nadpisywanie znaczeń na tekstach kultury, lecz także wymuszone przez lata kryminalizacji homoseksualizmu podtekstowe i dyskretnie formy komunikacji w życiu społecznym – sprawiła, że popkulturowy skrypt *queerbaitingu* stał się w ogóle możliwy (por. Brennan 2018). Przyjmując perspektywę paranoiczną, można powiedzieć, że *queerbaiting* żeruje na historii dyskryminacji społeczności LGBT: karmi się jej gotowością zaangażowania własnej energii i kreatywności, by z jednego niepewnego gestu, dwuznacznego słowa czy przeciągłego spojrzenia wyprowadzić niezliczone bogactwo odmiennych afektywnych i interpersonalnych konfiguracji. Jednak w optyce reparacyjnej znacznie większe znaczenie ma sam fakt zaistnienia tych alternatywnych przestrzeni – i queerowe pragnienie, które powołało je do życia. Reparacyjne praktyki queerowej lektury „uczą nas (...) przede wszystkim licznych sposobów, w jakie jednostki i społeczności czerpać mogą energię życiową z obiektów – nawet obiektów należących do kultury, która otwarcie deklaruje niechęć do podtrzymania ich przy życiu” (Kosofsky Sedgwick 2014, s. 31).

Trudna i często bolesna relacja queerowej publiczności z popkulturowymi obiektami jej pragnienia wymaga – jak każda miłość – pewnej dozy otwartości i ufności: świadomego i dobrowolnego odsłonięcia się pomimo ryzyka zranienia. „Podjęcie lektury z pozycji reparacyjnej musi rozpocząć się od porzucenia (...) przepełnionej niepokojem, paranoicznej potrzeby, by wyeliminować możliwość bycia zaskoczonym przez jakiekolwiek, niemożliwe nawet do wyobrażenia zagrożenie. Następnie wymaga ono przejścia do realistycznego projektu czytania, otwartego na niespodzianki, to znaczy, że istnieją również te dobre. Nadzieja bywa traumatycznym, kawałkującym doświadczeniem, a jednak wchodzi również w skład taktyk podejmowanych przez reparatornie nastawioną czytelniczkę w celu uporządkowania napotkanych czy stworzonych przez nią fragmentów (...). Możliwość wyobrażenia sobie przyszłości różniącej się od teraźniejszości powoduje dopuszczenie do siebie niezwykle bolesnej, ale i pocieszającej oraz etycznie ważkiej wizji przeszłości, która mogła potoczyć się zupełnie inaczej, niż się potoczyła” (Kosofsky Sedgwick 2014, s. 26).

Czy więc *queerbaiting* istnieje naprawdę? Nie ma to szczególnego znaczenia. Niewątpliwie istnieją żywotne i twórcze, niemożliwe do wymazania czy zlekceważenia, napędzane

straceńczą nadzieją queerowe pragnienia, które – nawet jeśli nie zostały jawnie i celowo wpisane w dany tekst kultury – są obecne w podejmowanych wobec niego reparatornych praktykach.

bibliografia

- Brennan J., *Introduction: A History of Queerbaiting*, [w:] J. Brennan (red.), *Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, University of Iowa Press, 2019.
- Brennan J., *Queerbaiting: The Playful Possibilities of Homoeroticism*, „International Journal of Cultural Studies” 2018, nr 21 (2).
- Butler J., *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Carcas L., „Heterobaiting”: *Black Sails and the Subversion of Queerbaiting Tropes*, [w:] J. Brennan (red.), *Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, University of Iowa Press, 2019.
- Franklin M., *Queerbaiting, Queer Readings, and Heteronormative Viewing Practices*, [w:] J. Brennan (red.), *Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, University of Iowa Press, 2019.
- Halberstam J.J., *Gaga Feminism: Sex, Gender and the End of Normal*, Beacon Press, 2012.
- Hogan H., *Top 25 Most Egregious Acts of Queerbaiting on TV*, Autostraddle, 25.11.2019, dostęp online: autostraddle.com.
- Lee S.K., *Too Close, Too Compromised: “Killing Eve” and the Promise of Sandra Oh*, „Los Angeles Review of Books”, 4.12.2018, dostęp online: lareviewofbooks.org.
- Kosofsky Sedgwick E., *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, dostęp online: widok.ibl.waw.pl.
- Kosofsky Sedgwick E., *Queer and Now*, [w:] tejże, *Tendencies*, Routledge, 1994.