

Białoszewski, męskie pornoutopie i kapitalizm

Tomasz Kaliściak

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, Uniwersytet Śląski w Katowicach

Ludzkie oczy nie znoszą ani słońca, ani kopulacji, ani trupa.

G. Bataille, *Słoneczny odbył*

Kapitalizm to teoria, a pornografia to praktyka – tak najogólniej, parafrazując słynne stwierdzenie Robin Morgan¹, można określić relację między kapitalizmem a pornografią. Argumentacja feministek przeciwnych pornografii opierała się w dużej mierze na przekonaniu, że obrazy poniżania kobiet w heteroseksualnej pornografii wynikają nie tylko z patriarchalnej dominacji mężczyzn, lecz także, a może przede wszystkim, z hegemonii kapitalizmu, w którym mężczyźni zawsze zajmują uprzywilejowaną pozycję. Eksploatację i przedmiotowe traktowanie kobiet w pornografii porównywano z kapitalistycznym wyzyskiem klas robotniczych [Dworkin 209]. Nie sposób zresztą odrzucić tej argumentacji w dobie ekspansywnego rozwoju pornobiznesu i – imperialistycznej w swoich założeniach – eksploatacji aktorów porno pochodzących z krajów arabskich, latynoamerykańskich czy też z krajów postkomunistycznych, stanowiących rezerwuwar taniej siły roboczej.

Historia transformacji ustrojowej w Polsce i w innych krajach byłego bloku wschodniego, jak słusznie zauważył Jakub Majmurek [188-193], dokonała się poprzez nieświadome uwiedzenie obrazami kapitalistycznego dobrobytu, którego forpcztą była pornografia, kusząca obietnicami niedostępnego raj. W filmie Wolfganga Beckera

Good Bye, Lenin! (2003) główny bohater, Alex Kerner, młody chłopak, który całe dzieciństwo przypadające na czasy komunizmu przeżył we wschodniej części Berlina, wpada w oszołomienie, kiedy po raz pierwszy w życiu, po upadku NRD, wchodzi do sex shopu. Jego wzrok (a także spojrzenia innych enerdownców, którzy tłumnie nawiedzają zachodnie sex shopy) pada na kadr filmu porno, w którym niegrzeczna blondynka bawi się swoimi monstrualnie wielkimi piersiami [*Good Bye*]. Pornografia była dla niego, jak sam przyznawał, pierwszym spotkaniem z kulturą wysoką Zachodu, łagodziła skutki trudnej asymilacji społecznej i ekonomicznej.

O nieco podobnym doświadczeniu pornografii opowiada także w *Tajnym dzienniku* Miron Białoszewski, który w okresie stanu wojennego (jesienią 1982) wyjechał na zaproszenie polskiej emigracji w podróż do Ameryki, gdzie miał odebrać nagrodę literacką imienia Alfreda Jurzykowskiego. Znacznie bardziej niż życie salonów literackich, maglujących polityczne wydarzenia z Polski, Białoszewskiego pochłania życie nowojorskiej ulicy. Zmęczony przymusem patriotycznych obowiązków, próbuje się od nich uwolnić, uciekając w świat pornograficznej ułudy. Dla Białoszewskiego spotkanie z Ameryką to przede wszystkim spotkanie z ogólnie dostępną pornografią homo- i heteroseksualną, z bogatym, rozkwitającym światem sex shopów, kin porno i orgiastycznych

¹ Chodzi o zdanie: „Pornografia jest teorią, a gwałt jest praktyką” [Morgan].

darkroomów na parę lat przed wybuchem epidemii AIDS. Niczym narkotyk, nocne życie Nowego Jorku całkowicie wciąga i odurza polskiego poetę, przybysza z komunistycznego kraju. Swoje bogate obserwacje wyniesione z jednego z gejowskich kin relacjonuje nie bez zachwytu na kartach dziennika:

„Pojechałem metrem, czyli subwayem, do kina mojego obrządku. Sporo stało i siedziało mężczyzn w różnym wieku, różnej urody, wszystkich ras. Niektórzy stali w łóżku obserwacyjnej pod ścianą. Zdaje się, że tam macają portfele na dupach. W rzędach krzeseł przeważnie zaangażowani w namiętności, ale pojedyncze. Z ekranu dochodzą jakby lądowania rakiet, jękliwe dojazdy do orgazmu, tryskają spermy, i dalsza akcja, z innymi cielskami. Już mnie wczoraj intrygowało, że różni przechodzą wśród krańcowych krzeseł i wnikają w wejścia po bokach ekranu. [...] Polazłem. Wchodzę za ekran, do ciemnego nastrojowego pomieszczenia, a tam cienie chłopów. Mają się ku sobie, podchodzą. Jeden – widzę z daleka – wspaniałą prawie nagi – nie żałuje nikomu patrzenia na siebie. [...] Przedświatek nieba czy piekła. Słychać jęki rozkoszy zza ekranu i jednocześnie te na żywo. Nagi pokazywacz siebie po nie za krótkim seansie wylądował z sykiem, elegancko, bo powoli ponaciągał na siebie koszulę, majtki, spodnie, poszedł. Na jego miejscu zakręlował młody, dosyć wysoki Azjata, ten pozwolił sobie dotykać jak najmocniej. I też – oblepiany pożądliwością sam jej ulegając, dojechał na tle jęków i żłopań z ekranu do swojej stacji. Zjawił się mały cień małego Chińczyka, ten siedział i patrzył, bo są tam i krzesła. Ja wdałem się z kolei w rozgogolonego Niemca, który mi na koniec powtarzał

- danke
- danke
- danke

W pewnej chwili zaczęły mi się buty ślizgać, wiadomo, po czym. To aż tyle tego. Można się przewrócić.

Jedni wracali w krzesła patrzeć na film, inni się przesiadali, inni zachodzili za kulisy. Orgia tu idzie na ekranie, przed ekranem i za ekranem non stop. Czas używania nieograniczony. 6 dolarów do kasy i otwiera się furtka z prętów jak do subwayu.

Człowiek wychodzi stamtąd nasycony, wymagłowany, usatysfakcjonowany i nierozpoznany” [Białoszewski 808-809].

W przeciwieństwie do polskich realiów pornografia w Ameryce okazuje się powszechnie dostępna i różnorodna, uwzględnia rozmaite płcie, rasy i orientacje: „W każdym porno-sklepie jest z jednej strony miłość damsko-męska, a z drugiej – męsko-męska, obfita niezwykle.

Tyle tam mężczyzn, co i tu. Każdy sobie ogląda, co chce. Jak długo chce. Wczoraj też tu byłem, kupiłem dużo przepięknych aktów. [...] Dokupiłem sobie dziś bardzo przez siebie poszukiwany cymes, tylko za 6 dolarów. Świetny Murzyn z olbrzymim «interese» sam sobie robi minetę. Olbrzymi «interes» podobny do owego miałem dwa razy. [...] Z tymi porno mieszkam sobie u zakonnicy. I wszystko dobrze” [Białoszewski 804].

Oszołomiony nadmiarem pornografii, szczególnie tej męskiej, niemal całkowicie niedostępnej w komunistycznej Polsce, Białoszewski dokonuje bluźnierczego wykroczenia przeciwko narodowej formie patriotyzmu. Pornografia umożliwia ucieczkę od polskiej historii i polityki w świat afirmacji ulicznej codzienności: „Ludzie by mnie wpakowali w polskizmy, w biblioteki, literatury, malarstwo współczesne, a ja chcę życia ulicy, Ameryki, tej amerykańskiej” [828]. Pornografia dla Białoszewskiego w Ameryce jest swoistą odtrutką na patriotyczne polskizmy – staje się swoistym synonimem odmiennej inności: „Nie ukrywam swojego dystansu do polityki ani zmęczenia polityką, gospodarką, życiem społecznym, muzeum polskim. Chcę inności, choćby na 6 tygodni” [803].

Przytoczone powyżej przykłady pornograficznego uwiedzenia dobrobytem wpisują się w gruncie rzeczy we współczesną narrację o kolonialnej w swej istocie ekspansji pornokapitalizmu, widoczną szczególnie w okresie ustrojowej transformacji. Pornobiznes stał się tą częścią zachodniego kapitału, która zalała nowo narodzony rynek najszybciej. Klasycznym obrazem ukazującym tę ekspansję jest krótki metraż Williama E. Jonesa z 1998 roku *Upadek komunizmu widziany oczyma gejowskiej pornografii* [*The Fall*], o którym pisze również Majmurek. Film ten, zmontowany ze scen wyjętych z pornograficznych filmów gejowskich wyprodukowanych przez zachodnioeuropejskich producentów na terenie byłego ZSRR w latach 1993–1998, stanowi krytykę imperialistycznego wyzysku młodych mężczyzn zaangażowanych do produkcji filmów pornograficznych przeznaczonych na zachodnioeuropejski czy też amerykański rynek. Jones koncentruje się na strukturalnej nierówności pomiędzy pornobiznesmenem testującym przydatność do gry w filmie porno a młodymi mężczyznami z prowincji pozbawionymi władzy, pieniędzy, zmuszonymi do wykonywania poleceń. Zwraca on uwagę na grę spojrzeń, ujętych w kadrach filmu, wyrażających pełną gamę emocji: strach mieszkający się z nieśmiałością, czasami z pogardą, a niekiedy z podnieceniem. Ciało mężczyzn są niemal całkowicie wystawione na widok publiczny (aczkolwiek Jones nie ukazuje strictly pornograficznych ujęć), ale ich myśli i motywacje pozostają

nieznane; natomiast osoba egzaminującego pornografa znajduje się poza kadrem i wzrokiem oglądającego, jego obecność ogranicza się do ręki ustawiającej i obmacującej ciała młodych mężczyzn. Ten sposób ekspozycji, zdaniem Jonesa, uświadamia istotę niewidzialnej władzy, która w dosłowny sposób dyscyplinuje tutaj ciała innych.

Niezwykle szokujący i makabryczny (ukazany w typowej konwencji kina *gore*) obraz pornografii uwikłanej w burzliwy proces transformacji ustrojowej w krajach byłej Jugosławii przynosi kontrowersyjny pornohorror Srđana Spasojevicia pod tytułem *Srpski film* (2010). Głównym bohaterem filmu jest Miloš, mężczyzna w średnim wieku, kochający męża i ojciec kilkuletniego syna, a także były gwiazdor porno, słynący z niespożytej energii seksualnej i penisa o imponujących rozmiarach. Odkąd jednak Miloš wycofał się z pornobiznesu, jego rodzina zaczęła borykać się z problemami finansowymi. Wszystko się zmienia, kiedy pewnego dnia zjawia się jego była partnerka filmowa, która próbuje wydobyć go z tarapatów, proponując mu udział w ostatnim filmie pornograficznym o wyraźnie artystycznych aspiracjach. Jego twórcą jest tajemniczy reżyser o nazwisku Vukmir, który podsusza zdeterminowanemu gwiazdorowi kontrakt na zawrotną sumę. Nie wczytując się w jego zapis, Miloš podpisuje cyrograf, z którego już nie będzie mógł się wycofać, i rozpoczyna grę w filmie, którego scenariusz do końca pozostaje nieznanym. Zdjęcia do filmu kręcone są w budynku opuszczonego sierocińca. Odbývają się tam makabryczne sceny, których Miloš staje się świadkiem i jednocześnie mimowolnym uczestnikiem. Kanwa filmowej opowieści Vukmira, który w efekcie okazuje się byłym psychiatrą dziecięcym uwikłanym w tajemniczą współpracę ze służbami bezpieczeństwa, obraca się wokół historii zmarłego tragicznie wojownika i bohatera narodowego o imieniu Ratko, a także jego rodziny: dorastającej córki oraz niewiernej żony zmuszonej pod nieobecność męża do nierządu. Film obfituje w drastyczne sceny gwałtów. Miloš wbrew swojej woli zostaje zmuszony do stosowania przemocy, wcielając się w rolę okrutnego oprawcy dopuszczającego się honorowego gwałtu na rozpustnej żonie, której w trakcie stosunku odcina głowę, a także mściciela mającego złożyć w ofierze dziewictwo córki Ratka, wydanej mu przez rodzinę. Film Vukmira, opętanego pasją stworzenia dzieła oddającego prawdziwe życie, dość szybko okazuje się autentyczną rzeczywistością, w której żona, dziecko, a także brat Miloša – skorpumpowany policjant – stają się jego zakładnikami i jego własnością. W kulminacyjnej scenie filmu Miloš pod wpływem środków psychoaktywnych, które zostały mu

siłą wstrzyknięte, gwałci ciała swojej żony i syna. Sam też został wcześniej zgwałcony przez jednego z ochroniarzy Vukmira. Najbardziej szokująca, ale też najbardziej symboliczna jest jednak scena gwałtu na noworodku, której znaczenie twórcy filmu objaśnia jako alegorię „życia, które zostało zgwałcone, zanim się jeszcze rozpoczęło”². W istocie bowiem film Spasojevicia jest polityczną alegorią serbskiego państwa i władzy, która na przestrzeni minionych dziesięcioleci sprawowana była przez despotycznych przywódców: Slobodana Miloševicia, Ratka Mladicia czy Radovana Karadžicia, słynących z krwawych i bestialskich rządów, które odcisnęły swe piętno także na *Srpskim filmie*. Film Spasojevicia posiada jednak uniwersalne przesłanie, w świetle którego pornografia ukazana jest jako drastyczna metafora codziennego życia zasadzającego się na finansowym wyzysku oraz przemocy wobec poddanych. Pornografia bowiem niczym w soczewce skupia w sobie obraz życia codziennego ludzkiej populacji, stanowi czystą alegorię czy też kopię stosunków międzyludzkich: pod postacią stosunku seksualnego ukazuje nam panujące stosunki społeczne (klasowe, rasowe, płciowe), polityczne, ekonomiczne i tym podobne.

Przytoczone powyżej przykłady na różne sposoby dowodzą, iż współczesna, produkowana na masową skalę pornografia komercyjna jest wynalazkiem kapitalistycznego pornobiznesu, który w swej strukturze powiela klasyczne relacje władzy. Wystarczy prześledzić kulisy powstania *Głębokiego gardła*, pierwszego pełnometrażowego filmu zaliczanego do twardej pornografii. Romans hardcore’u z kapitalizmem został tu zresztą przedstawiony w szczególny sposób: w jednej ze scen główna bohaterka, Linda Lovelace, przekonawszy się po uzdrowicielskim *fellatio* z udziałem doktora, iż jej lechtaczka znajduje się głęboko w gardle, odbywa kolejny leczniczy stosunek z pacjentem, mającym obsesję na punkcie... coca-coli. Dwudziestoosmioletni mężczyzna umieszcza w pochwie pielęgniarki szklane naczynie w kształcie próbówki, do którego wlewa najpierw odrobinę wina, a potem brunatny, spieniony napój, po czym oboje naprzemiennie delektują się ekscentrycznie sporządzonym drinkiem, popijając go przez włożony do naczynia gumowy wężyk. W ten oto sposób najpowszechniejszy symbol kapitalistycznego konsumpcjonizmu został skojarzony z seksem, a pornografia – podobnie jak coca-cola – stała się luksusowym i pożądanym produktem kultury popularnej. „Z coca-colą wszystko smakuje lepiej”, a szczególnie seks i twarde pornografia – przekonują autorzy *Głębokiego gardła*. Scena ta

² <http://www.aserbianfilm.co.uk/statement.html>.

niemal dosłownie pokazuje, jak pornokapitalizm wdziera czy też wlewa się w nasze ciała, wchodzi w krwiobiegu, przenika komórki, przejmuje władzę nad rozkoszą, wyznacza kierunki pożądania, sprawuje niewidzialną kontrolę nad naszymi ciałami do tego stopnia, iż mimowolnie stajemy się jego naturalną własnością. Ludzkie ciało i ludzka seksualność stanowią bowiem najbardziej podatny do zagospodarowania grunt, w którym kapitalizm najszybciej i najgłębiej zagnieżdża swoje korzenie [Zniszczyć]. Jak więc wyzwolić ciało spod totalnej władzy pieniądza? Czy w pornografii, która zdaje się zniewolona poprzez hegemonię kapitalistycznych praktyk, spoczywa jeszcze jakiś emancypacyjny potencjał? Aby go uwolnić, trzeba najpierw wyzwolić pornografię, obnażyć jej fallocentryczny kapitał, którego kulturowym symbolem jest stojący we wzwodzie penis czy też – jak powiedziałyby Białośzewski – „interes”. Ten eufemistyczny synonim najpełniej ukazuje w języku polskim dwuznaczny związek ekonomii z tak zwaną męską pornografią.

Jak zauważa Linda Williams, *Głębokie gardło* zainicjowało charakterystyczną dla gatunku hardcore technikę *money shot*, polegającą na ukazaniu w pełnym zbliżeniu obrazu ejakulującego penisa. Kulminacyjnym punktem aktu seksualnego w *Głębokim gardle* jest więc męski orgazm zestawiony w migawkowym montażu z biciem dzwonów, wybuchem fajerwerków oraz ze startem rakiety kosmicznej. Zdaniem Williams „jest to najbardziej reprezentacyjny przykład fallicznej władzy i przyjemności” [109], świadczący również o osiągnięciu finansowego szczytu. Ten najbardziej kasowy moment filmu stanowi jednocześnie nieodłączny warunek udanej pornografii, szczególnie tej komercyjnej. Sprzężenie męskiej ejakulacji z pieniężnym strzałem okazuje się zasadniczym elementem kapitalistycznej cyrkulacji penetrującej już nie tylko zakamarki ludzkiego ciała, lecz nawet otchłania kosmosu.

Odwołując się do myśli francuskiego filozofa Guya Hocquenghema, autora pracy *Pożądanie homoseksualne* wydanej w tym samym co *Głębokie gardło* 1972 roku, można stwierdzić, że fallus pełni w ekonomii libidinalnej tę samą funkcję co pieniądz w ekonomii kapitalistycznej. Według Hocquenghema, uważnie wczytującego się w pisma Deleuze’a i Guattariego, kapitalizm opiera się na despotycznym w swej istocie fallicznym znaczącym, które konstruuje pojęcia obecności i reprezentacji w polu społecznym, powodując tym samym wyparcie sfery anusa do prywatności. (Falliczności została tu bowiem przeciwstawiona nie genitalność żeńska, lecz analność właśnie, która jest kategorią wykraczającą poza binarną różnicę

płci.) Zdaniem Hocquenghema, życie społeczne, polityczne i ekonomiczne w dobie kapitalizmu zorganizowane jest wokół fallicznego znaczącego. W tym ujęciu wszelka aktywność seksualna, a także, co za tym idzie, pornograficzna reprezentacja podporządkowane są jednemu celowi – ejakulacji. Odpowiedzi na pytanie o emancypacyjny potencjał pornografii szukać należy, być może, w uwolnieniu spod reżimu kulturowego wyparcia owej analności, która – zdaniem Hocquenghema – wprowadza inny od kapitalistycznego model ekonomii.

Lee Edelman, zastanawiając się nad użytecznością pojęcia *queer* w interpretacji współczesnej pornografii, odnosi się także do tego założenia. W ramach heteronormatywnych presupozycji reprodukcyjnego futurizmu ejakulacja zawsze ulega swoistej transcendentalizacji i postrzegana jest jako ludzka esencja, ludzki duch, życiodajna substancja, a jednocześnie staje się początkiem wszelkiej konceptualności, uniwersalnej narracji o człowieku.

Wydarzenie *queer* jako przestrzeni radykalnej nietożsamości – rozumianej za Adornowską dialektyką negatywności – jest czymś, co Lee Edelman nazywa „nadejściem postczłowieka” czy też „pornograficznego posthumanizmu” [“Unbecoming” 31]. Można powiedzieć, używając Lacanowskich pojęć, że manifestacja tego, co pornograficzne, i tego, co *queer*owe, wyłamuje się spod Symbolicznego panowania humanizmu, jest radykalnym wtargnięciem tego, co Rzeczywiste i nietożsame z ideą człowieka w uniwersalistycznym aspekcie. Pornografia czy raczej postpornografia obwieszcza koniec ery humanizmu jako antropocentrycznej, uniwersalnej i hegemonicznej, bo wywiedzionej także z postkolonialnej krytyki neoliberalizmu, prawdy o człowieku. Według Edelmana przykładem pornograficznej dehumanizacji są filmy produkowane przez jednego z najbardziej kontrowersyjnych współczesnych pornografów, Paula Morrisa, założyciela studia filmowego Treasure Island Media, specjalizującego się w wytwarzaniu gejojskiej pornografii w stylu *bareback*, czyli bez zabezpieczenia. Pornografia Morrisa jest w opinii Edelmana świadectwem sublimacji negatywności, którą ucieleśnia *queer*owe wydalenie. Filmy produkowane przez Treasure Island Media nie tylko łamią normę bezpiecznego seksu, którą promuje mainstreamowa, politycznie poprawna pornografia, lecz również uświęcają absorpcję spermy, którą uniemożliwia seks z użyciem prezerwatywy. Jak dowodzi Edelman, kwestia „bezpiecznego seksu” jest wynikiem dyskursywnego reżimu opartego na z natury konserwatywnej polityce reprezentacji przejawiającej się w produkcji głównego nurtu; konserwatywnej w tym sensie, iż respektując normy politycznej poprawności, wzmacnia ona legitymizację

biowładzy opartej na dyscyplinowaniu. Oczywiście nie znaczy to wcale, że Morris i Edelman afirmują seropozytywność HIV, lecz dostrzegają ważną rolę pornografii w podważaniu hegemonii humanistycznego uniwersalizmu. Reżim bezpiecznego seksu usiłuje dokonać sterylizacji seksu. Wyobrażenie o bezpiecznym świecie dokonuje się kosztem zubożenia seksu, oczyszczenia go z erupcyjnej rozkoszy, a także queerowości.

W *Pirate Tape #1* – filmie pornograficznym wyprodukowanym przez Treasure Island Media w 2005 roku – w którym grają Massimo i Pierce, partnerzy i twórcy queer-punkowego kolektywu Anarcocks, penis zostaje sparodiowany i, jak by powiedział Edelman, przemieszczony w przestrzeń symulakrum – jego miejsce zajmuje nienaturalnych rozmiarów dildo. Co więcej, w kulminacyjnej scenie filmu nie obserwujemy typowego dla mainstreamowej pornografii ujęcia ejakulującego penisa (*money shot*). Miejscem, w którym rodzi się koncepcja, jest anus. Kulminacyjnym punktem filmu, ale też kulminacją seksualnego stosunku, jest scena, w której Pierce i Massimo dokonują rytualnego zapisu w swoistej księdze pamiątkowej. Rolę aktywną przejmuje anus Pierce’a, który „wypluwa” spermę na czystą kartę książki. Ejakulujący anus Pierce’a jest więc miejscem, w którym tworzy się sens, z którego wypływa znaczenie. Hegemoniczna falliczność uniwersalizmu ulega uśmierceni w anusie Pierce’a lub też, by użyć poetyckiej formuły Edelmana: „wargi odbytu [*asshole*] na taśmach Morrisa wypowiadają śmierć człowieka, który zrodził się wedle modelu fallicznej formy” [“Unbecoming” 39]. Idea człowieka ulega wypróżnieniu.

Jak dowodzi Edelman: „taśmy Morrisa wykpiwają przywilej ludzkiego poczęcia [*conception*], podając w wątpliwość uniwersalną wartość człowieka jako pojęcia/poczęcia” [“Unbecoming” 38]. Edelman wykorzystuje homonimiczną grę znaczeń (*conception* to nie tylko ‘idea, pojęcie, koncept’, lecz także ‘poczęcie, zapłodnienie’), by wykazać, że filmy Morrisa, celebrujące bezpłodny analny seks i swoiste marnotrawstwo nasienia, udaremniają moment „poczęcia Dziecka”, uniwersalnej (w sensie heteronormatywnej) figury opisywanego przezeń reprodukcyjnego futurizmu [“Przyszłość” 677]. W tym sensie stanowią również skutecznie miejsce oporu wobec biopolitycznej władzy, czuwającej nad zdrowiem populacji. Nie oznacza to jednak, że pornograficzne wydarzenie queeru, z jakim spotykamy się w filmach Morrisa, skazane jest na bezpłodność. Wprawdzie zostaje w nich podważona koncepcja poczęcia, ale nie koncepcja pojęcia. W rozmaitych koncepcjach antropologicznych akt seksualny nie tylko posiadał moc zapładniającą w oczywistym tego

słowa znaczeniu, ale przede wszystkim wyzwalał twórczą energię poprzez odwołanie do sił kosmicznych [Caillois 149]. Kulminacyjna scena w *Pirate Tape #1* przekonuje, że akt seksualny jest formą kreacji (oderwaną od prokreacji).

Pirate Tape #1 jest pod pewnymi względami wyjątkowy. Przede wszystkim dlatego, że główni aktorzy Pierce i Massimo są w życiu codziennym, poza planem filmowym, partnerami. Można więc powiedzieć, że w filmie odgrywają samych siebie, nie wcielają się w żadną postać ze scenariusza. Ich życie codzienne, codzienny seks, przenika w obręb postpornograficznego filmu, a odgrywanie roli zostaje przez to w pewnym stopniu zawieszony lub też ograniczone do czysto technicznych kwestii, dzięki czemu zyskuje się wrażenie, że ich seks jest autentyczny, niereżyszerowany, że Pierce i Massimo pokazują nam, jak się kochają na co dzień, dzięki czemu filmowy obraz seksu pozbawiony jest hiperbolizującej reprezentacji właściwej większości produkcji pornograficznych głównego nurtu, które opierają się na przypadkowym kojarzeniu aktorów. W tym przypadku edukacyjny reżim bezpiecznego seksu uwidacznia swoje biopolityczne ograniczenia: użycie prezerwatywy przez partnerów oznaczałoby więc przejście normatywizującego i regulującego imperatywu biowładzy.

„Nie ma analnej pornografii” – ubolewał w roku 1972 Hocquenghem – która mogłaby stanowić element oporu wobec fallicznego kapitalizmu [Homosexual 97]. Do nielicznych wyjątków zaliczył on *Słoneczny odbył* Georges’a Bataille’a oraz *Pamiętniki nerwowo chorego* Paula Daniela Schrebera, w których obsesyjna fantazja o słońcu stanowi wprowadzenie zasady kosmicznego anusa. *Pirate Tape #1* jest w pewnym sensie afirmacją tej kosmicznej analności, o której pisał Hocquenghem. Przekonuje o tym nie tylko obraz filmowy, lecz również ścieżka dźwiękowa skomponowana przez Pierce’a i Massimo i wydana w formie dwóch soundtracków pod tytułem *Music for Porn*. W pierwszym albumie znajdziemy dwa kilkunastominutowe utwory: *Anal Kaleidoscope* oraz *Rectum Amatissimum*, stanowiące rodzaj kosmicznej pornosonaty. Znacznie dalej w budowaniu analnej pornografii (czy też erotyki) zaszedł amerykański performer Ron Athey. Jego przedstawienie *Solarny Anus* zaprezentowane zostało po raz pierwszy w *HotMen CoolBoyz*, jedynym jak dotąd pornograficznym i eksperymentalnym filmie gejowskim wyprodukowanym przez wytwórnię Larsa von Triera. Odwołując się w sposób bezpośredni do koncepcji z eseju Bataille’a, w którym nastąpiło utożsamienie tarczy słońca z otworem odbytu, Athey, a właściwie jego odbył z wytatuowanym dookoła słońcem, dokonuje eksperymentalnej defekacji: ze słonecznego otworu wydobywa się sznur

perel, misterne dzieło sztuki przywodzące na myśl perlistą konsystencję spermy. „Jeśli jednak odbytnica jest grobem, w którym męski ideał dumnej podmiotowości [...] zostaje pogrzebany” [Bersani 780], by przywołać znane stwierdzenie z eseju Leo Bersaniego, a więc kresem fallicznej władzy, rozkoszy, a także pornografii, to jest on jednocześnie miejscem, w którym rodzi się nowa idea, nowa sztuka, nowa pornografia. Po wielu latach od publikacji słynnego eseju Hocquenghema można powiedzieć, że analna pornografia istnieje, pojawiła się jako rezultat tak zwanego zwrotu analnego w studiach nad męskością i może służyć, podobnie jak inne gatunki postpornografii, jako ważny argument w krytyce fallicznego pornokapitalizmu.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Bataille, Georges. „Słoneczny odbył”. Translated by Bogdan Banasiak, *Tygodnik Literacki*, no. 11, 1991, p. 8.
- Bersani, Leo. „Czy odbytnica jest grobem?”. Translated by Michał Abel Pelczar. *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, edited by Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, 2012, pp. 745-782.
- Białoszewski, Miron. *Tajny dziennik*. Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Caillois, Roger. *Człowiek i sacrum*. Translated by Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Dworkin, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. Plume, 1989.
- Edelman, Lee. „Przyszłość to dziecinne mrzonki”. Translated by Tomasz Sikora. *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, edited by Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, 2012, pp. 675-711.
- . „Unbecoming: Pornography and the Queer Event”. *Post / Porn / Politics: Queer-feminist perspectives on the politics of porn performance and sex-work as culture production*, edited by Tim Stüttgen, b_books, 2009.
- Głębokie gardło*. Directed by Gerard Damiano. Gerard Damiano Film Productions, 1972.
- Good Bye, Lenin!* Directed by Wolfgang Becker. X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk, ARTE, 2003.
- Hocquenghem, Guy. *Homosexual Desire*. Translated by Daniella Dangoor, Duke University Press, 1993.
- . *Zniszczyć seksualność (fragmenty)*. Translated by Tomasz Sikora, 12 września 2010, <http://hodowlaidei.blogspot.com/2010/09/zniszczyc-seksualnosc.html>.
- Majmurek, Jakub. „Pornodrogi «wolności»”. *Krytyka Polityczna*, no. 27/28, 2011, pp. 188-193.
- Morgan, Robin. *Going Too Far: The Personal Chronicle of a Feminist*. Random House, 1977.
- Pirate Tape #1*. Treasure Island Media, 2005.
- Srpski film*. Directed by Srđan Spasojević. Contra Film, 2010.
- The Fall of Communism As Seen in Gay Pornography Work*. Directed by William E. Jones, video, 1998.
- Williams, Linda. *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*. Translated by Justyna Burzyńska et al., Słowo/obraz terytoria, 2010.

ABSTRACT

Białoszewski, men's porn-utopias and capitalism

Tomasz Kaliściak

The article takes up the issue of dependence between the practices of pornography and capitalism. Pornography is in this case depicted as a phenomenon which marked the period of system transformation in post-communist countries, with its impact stretched between emancipation and seduction. Through its illusory dimension, it helped Miron Białoszewski, for instance, to escape from the patriotic form to search for bliss and identity.

Pornography, which is an element of the expansion of Western capitalism, was portrayed as an allegory of social relationships on the class, economic, ethnic, political and gender plane. The emancipation potential of pornography, liberated from the phallogocentric capital, seems to dwell in the anality, which the author, similarly to Lee Edelman, understands as a queer event. Keywords: pornography, capitalism, masculinity, anality