

Michalina Pelczar

"The L Wor(l)d" : czasoprzestrzenie utopii

Panoptikum nr 9 (16), 86-94

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michalina (Juta) Pelczar

The L Wor(l)d: Czasoprzestrzenie utopii/dystopii

Kobieca utopia, utopia czasoprzestrzeni bez mężczyzn zawsze była odskocznią feministycznej i lesbijskiej wyobraźni, a także silnie naerotyzowanym fantazmatem. Tekst ten jest próbą przedstawienia lesbijskiej utopii/dystopii na przykładzie serialu *The L Word*.

Nawiązując do teorii Elizabeth Grosz, a także do opisów feministycznych utopii innych krytyczek i krytyków, zanalizuję wizualne przedstawienia nieheteronormatywnych, utopijnych przestrzeni kobiecych z naciskiem na potencjalną wartość takich (re)prezentacji. Interesować mnie będzie między innymi to, czy serialowa lesbijska utopia wytwarza rzeczywiste nieheteronormatywne przestrzenie, czy może jest to myślenie utopijne w potocznym sensie, oraz to, które wątki w *The L Word* można określić jako utopijne lub dystopijne.

Początkowo świat *The L Word* poznajemy jako klasycznie wykreowaną utopię – z pozycji outsidera, a raczej outsiderki, osoby z zewnątrz¹. Wątki izolowania, zamknięcia i współzależności, kojarzące się z utopią-wyspą, pojawiają się w serialu dość często – będziemy jeszcze do nich powracać. Lesbijki pokazane są tu nie jako galeria cieni przemykających w tle i funkcjonujących w domyśle, a jako zróżnicowane, choć spójne środowisko zajmujące całą przestrzeń. Ponieważ poznajemy tylko tę – ich – przestrzeń, odnosimy wrażenie, że miasto należy do nich. Fakt, że kobieta zajmuje dużą część przestrzeni, jest już w dużej mierze wywrotowy, ponieważ tradycyjnie kobieta sama jest przestrzenią, a nie tą, która ją zamieszkuje². Widzka/widz serialu odnosi, czy też raczej chce i może odnieść wrażenie, że Los Angeles jest niemal wyłącznie przestrzenią nieheteroseksualnych kobiet. Twórczyni serialu Eilene Chaiken uważa swoją produkcję za realistyczną, choć nieco podrasowaną i zestetyzowaną wizję życia lesbijek w Los Angeles³. Dzięki dużo większej niż w Polsce akceptacji dla gejów i lesbijek, a także własnej przedsiębiorczości ekonomicznej i sile przebiecia bohaterki *L Word* mogą cieszyć się sporą niezależnością. Taka niezależność w Polsce wciąż pozostaje dla większości w sferze marzeń – jeśli więc nawet serial *The L Word* nie jest uto-

pią jako taką, to zdecydowanie jest nią w kontekście polskiej sytuacji społeczno-politycznej, recepcja czyni go utopijnym w popularnym sensie tego słowa (od którego spróbuję nieco później odejść). W rodzimym kontekście amerykańskim na plan pierwszy wysuwać mogą się za to elementy dystopijne.



Obie możliwości traktować będą jako niewykluczające się nawzajem, stosując rozumienie utopii jako formuły czasowości i procesualności, które proponuje Grosz.

Lesbijskie utopie snute były przez lesbijki i feministki, odkąd tylko zaczęły funkcjonować jako podmioty polityczne. Koncepcja wyłącznie kobiecej, lesbijskiej przestrzeni, będąca równocześnie miejscem/utopią zupełnie niezależnego od mężczyzn funkcjonowania, bywała ostoją dla wyobraźni; pozwalała wierzyć, że kobiety zdolne są osiągnąć pełną niezależność. Podobnie społeczeństwa przyszłości wolne od płci lub płciowo egalitarne kreowane przez pisarki dawały nadzieję oraz – co prawda fantazmatyczne – narzędzia niezbędne do mówienia o równości. Mitologiczną kobiecą/lesbijską utopią było społeczeństwo amazonek (do którego nawiązała między innymi Mary Daly w swojej *Gyn/ecology*). Bardziej współczesne projekty utopijne związane były z płciowym separatyzmem, także reprodukcyjnym, z wizjami niezależności reprodukcyjnej kobiet i wyzwolenia ich z roli rodzicielek i głównych opiekunek. Te elementy feministycznej utopii silnie akcentowane są także w *The L Word* i do nich będą jeszcze wracać.

W swojej analizie posiłkować się będą feministycznymi koncepcjami utopii również dlatego, że utopijność wydaje się być często przewijającym się motywem, a nawet świadomą strategią projektu feministycznego zarówno w lesbijskim, jak i heteroseksualnym wydaniu. Daphne Patai stwierdza wręcz, że: „[f]eminizm jest [...] najbardziej utopijnym z projektów, ponieważ domaga się najbardziej radykalnej i prawdziwie rewolucyjnej transformacji społeczeństwa”⁷⁴. Podobnego zdania jest Anne K. Mellor w swoim tekście *On feminist utopia*⁷⁵, w którym argumentuje, że jako że społeczeństwo pozbawione gender nie ma historycznego precedensu, myśl feministyczna jako postulująca równość płci jest inherentnie utopijna. Myślenie utopijne w kontekście braku precedensu, jej zdaniem, „rodzi się z głębokiego niezadowolenia obecnym stanem rzeczy, niezadowolenia połączonego z równie głęboką nadzieją na możliwość zmiany na lepsze”⁷⁶. Ten potencjał generowania (co nie jest równoznaczne z programowaniem) rzeczywistej zmiany jest dla mnie szczególnie interesującym aspektem lesbijskiej utopii.

Elizabeth Grosz, jedna z najważniejszych teoretyczek feminizmu korporalnego, poświęciła utopii sporo uwagi. Choć jej propozycje reinterpretacji utopii dotyczą głównie związków teje z architekturą, można z powodzeniem stosować je także w innych dziedzinach. Grosz proponuje, by utopię rozumieć nie (lub nie przede wszystkim) w kategoriach przestrzennych, ale raczej jako formułę tymczasowości (*temporality*).

Autorka *Volatile Bodies* proponuje inne odczytanie wieloznaczności słowa utopia – „nie dobre miejsce nie jest żadnym miejscem, ale raczej żadne miejsce nie jest dobrym miejscem. Utopijne jest poza koncepcją przestrzeni czy miejsca, ponieważ utopijne, o ironio, nie może w ogóle być postrzegane jako topologiczne. Nie podporządkowuje się logice przestrzenności”⁷⁷. Mówiąc zatem o przestrzeni kobiecej, lesbijskiej jako o uto-

pijnej, to znaczy o miejscu nieheteronormatywnej autonomii, balansowała będą między tradycyjnym rozumieniem utopii jako miejsca-niemiejsca i propozycją Grosz, traktującą przestrzeń przedstawioną w *The L Word* jako (tym)czasową możliwość, jako to, co potencjalne. W tym sensie to, co projektuje *The L Word* (szczególnie w polskim kontekście), jest miejscem, ale takim, które może kiedyś zmaterializuje się w przyszłości. W tym sensie zarówno przestrzenne, tradycyjne rozumienie utopii, jak i to proponowane przez Grosz są w dużym stopniu komplementarne.



W ujęciu Grosz utopijne „nie jest tym, co może zostać zaplanowane [...] gdyż implikowałoby to, że jest już abstrakcyjną możliwością, która potrzebuje jedynie trybu lub realizacji. Myli wtedy możliwość z potencjalnością, strukturą „wykonywaną” (*performed*) ze strukturą dynamiczną i organicznie rozwijającą się”⁸. Możliwości generowania zmiany społecznej poprzez lesbijskie utopie i ich reprezentacje nie należy zatem mylić z misją dydaktyczną czy programowaniem zmian. Chodzi o nieprzewidywalną możliwość wchodzenia w interakcje, tworzenia interfejsów i sieci połączeń (Grosz nigdy nie ukrywała swojej inspiracji Deleuze’em). *The L Word* jako serial mający przede wszystkim dostarczać rozrywki i przyjemności estetycznej zdawał się nie mieć wielkich dydaktycznych ambicji.

Można także stwierdzić, że (przynajmniej w kontekście polskim, gdzie dostępny był on dla zainteresowanych, w internecie⁹) nie spełnił on funkcji „krzewienia tolerancji”, nawet gdyby takie pretensje sobie rościł. Można za to uznać, że wygenerował zupełnie nową jakość samoakceptacji dla sporej grupy kobiet niehetero. Choć przedstawiona w serialu niemal wyłącznie kobieca przestrzeń może być przestrzenią fantasmagoryczną, zdaje się ona generować w czasie rzeczywiste przestrzenie nieheteronormatywne. Serial, identyfikacja z jego bohaterkami czy nawet samo doświadczenie oglądania przestrzeni bez mężczyzn tworzy utopijne doświadczenie tego, co potencjalne, nieprzewidywalne, kreślone pożądaniem, doświadczenie tego, co może mieć miejsce – w ten sposób oddziałujące w czasie na to, co miejsce ma.

Oglądanie kobiet zajmujących sobą i swoimi relacjami całą przestrzeń, kobiet żyjących w odniesieniu do kobiet, nie zaś funkcjonujących w relacji do mężczyzn, niebędących ich Innymi, jest doświadczeniem wyzwalającym i potencjalnie wywrotowym. Paradoksalnie jednak, wywrotowość ta związana jest z procesualną, tymczasową naturą utopii jako tego, co nie może zostać poddane zaprogramowaniu, kontroli; Grosz pisze wręcz, że „utopijne jest fundamentalnie tym, co *nie ma przyszłości*”¹⁰. Nie jest to jednak pesymistyczna konstatacja – znaczy po prostu, że utopijne nie ma miejsca w imaginarium teraźniejszego, jego skutki są tyle namacalne, ile nieprzewidywalne i kruche. W tym sensie utopia jest też swoją własną dystopią – nie daje gwarancji, że można zbudować na niej stabilny projekt emancypacyjny choć może być dla niego inspiracją. Snując fantazję niemal wyłącznie kobiecej, nieheteronormatywnej przestrzeni, *The L Word* pozwala tym samym wyobrazić sobie możliwość jej zaistnienia w swoim czasie na rodzimym gruncie, co tym samym przyczynia się do tworzenia społeczności biorących taką możliwość pod uwagę; społeczności posługujących się pewnym kodem zaczerpniętym z serialu, a tym samym tworzących własne, tymczasowe nieheteronormatywne prze-

strzenie tu i teraz. Tymczasowość jako formuła utopiijna jest stawianiem się – i takie stawianie się tymczasowych, zmiennych i relacyjnych przestrzeni kobiet niehetero ma dzięki *The L Word* z pewnością miejsce.

Tym, co może budzić wątpliwości, jest pytanie, czy reprezentacja niemal wyłącznej kobiecej, nieheteronormatywnej przestrzeni nie jest projektem utopiijnym w sensie potocznym – skazanym na fiasko? Z jednej strony niepowodzenie to może wynikać z ryzyka przywłaszczenia – czy kino/telewizja lesbijska, tworzona głównie przez kobiety dla kobiet, może zostać wciąż skategoryzowana jako męska przyjemność wizualna, czy może być w ten sposób zawłaszczona? Czy reprezentacja lesbijskiej utopii może stać się swoistym *peep show* dla mężczyzn? Czy pokazywanie przestrzeni tworzonej i zajmowanej przez kobiety niehetero może zostać potraktowane instrumentalnie jako medium klasycznie zdefiniowanej męskiej skopofilii i voyeuryzmu? Anette Kuhn stwierdziła, że „można powiedzieć, że fundamentalny projekt feministycznej analizy filmu koncentruje się na czynieniu widocznym niewidocznego”¹¹. Jeśli jednak nie mamy już do czynienia z sekretnym kodowaniem lesbianizmu czy nieheteronormatywności¹² w ogóle, jak miało to miejsce w klasycznym kinie hollywoodzkim, kwestia pozycji nieheteronormy między biegunami widoczne–niewidoczne ulega przedefiniowaniu. *The L Word* zatem, który oferuje, a wręcz celebrytuje widoczność kobiet niehetero i osób transgenderowych, jest wejściem w rozrachunek z polityką niewidoczności i sugestii. Jest także niezgodą na heteroseksistowską pornografizację lesbianizmu poprzez swoje znaczące wyeliminowanie męskich postaci czy ich znaczenia dla definiowania siebie przez bohaterki jako nieheteroseksualnych (nawet kiedy są biseksualne, lub spiąją z mężczyznami, co nie jest bynajmniej równoznaczne). Bellour słusznie stwierdza, że męski podmiot może uznać kobiecą przyjemność, tylko jeśli może się w niej usytuować, jeśli ta go nie wyklucza lub może zostać przez niego przywłaszczona¹³. Stąd w „lesbijskim” porno heteroseksualni mężczyźni-widzowie oczekują mężczyzny jako trzeciego, by móc usytuować się i przejąć kontrolę nad kobiecym pożądaniem.

W lesbijskiej utopii, jaką jest dla mnie *The L Word*, heteroseksualny mężczyzna może napotkać trudność w zawłaszczeniu lesbijskiego – kiedy kobiety chcą spiąć z mężczyznami, traktują go jak dawcę nasienia (Bette i Tina) lub odzierają go ze złudzeń i nadziei na trójkąt, jak i wejście w ich środowisko z pozycji władzy (Tina). W innym przypadku problemem może być brak chęci identyfikacji męskiego widza z „męskim” kochankiem kobiety – na przykład z mężczyzną identyfikującym się jako lesbijka (kochanek/kochanka Alice), transgenderowym Evanem, drag queen (partner Kit w ostatnim sezonie) czy gejami (kochankowie Maxa); jeśli męski widz zechce identyfikować się z tymi męskimi postaciami, będzie musiał także poddać redefinicji rozumienie własnej męskości, co również może stanowić o nienormatywnej wartości serialu. W pierwszej serii serialu heteroseksualny mężczyzna (Tim) będący partnerem odkrywającej swoją seksualność Jenny znajduje się na straconej pozycji, nie mogąc kontrolować jej pożądania; staje w obliczu symbolicznej kastracji – jak więc może być figurą identyfikacji dla motywowanego heteroseksualną skopofilią mężczyzny? Z drugiej strony, serial poprzez swoje odwrócenie proporcji widzialności domaga się także analizy tego, co w nim niewidoczne, jak i tego, co zakodowane, której jednak w tym artykule już nie podejmę.

W tym miejscu należałoby odnieść się do przyjemności oglądania zdefiniowanych przez Mulvey w niemal kanonicznym już tekście *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, czyli voyeuryzmu, skopofilii i narcyzmu. Również w tym kontekście można dopatrywać



się w *The L Word* pęknięcia tradycyjnej relacji władzy wyrażonej spojrzeniem (*Gaze*). Mulvey pisała: „W swojej tradycyjnie ekshibicyjnej roli kobiety są jednocześnie oglądane i wystawiane, ze swoim wyglądem kodującym silne wizualne i erotyczne oddziaływanie tak, że mogą zostać określone jako konotujące bycie-ogładaną (*to-be-looked-at-ness*). Kobieta wystawiana jako obiekt seksualny jest lejtmotywem erotycznego spektaklu [...] skupia na sobie spojrzenie [...] i oznacza (*signifies*) męskie pożądanie”¹⁴. Jeżeli mężczyźni nie funkcjonują już w filmowej narracji *The L Word* jako figury heteroseksualnej identyfikacji, zaś grupą docelową serialu są nieheteroseksualne kobiety, to nie można nieproblematicznie wpisać go w logikę męskiego spojrzenia, ponieważ tymi, które oglądając czerpią przyjemność – zarówno przyjemność podglądania, jak i przyjemność narcystycznej identyfikacji, są kobiety.

Tradycyjnie kobieta definiowana była jako spowalniająca akcję, jako ekran dla projektowania męskich niepokojów, katalizator poczynań bohaterów, sama w sobie będąc nieistotną. Gdy jednak w serialowej lesbijskiej utopii nie ma zasadniczo stereotypowych mężczyzn, których niepokoje mogłaby skupiać, kobieta sama staje się pełnowymiarową postacią, nie zaś sfinksem czy hieroglifem. Może jednak właśnie ta pełnowymiarowość i samowystarczalność stać się może projekcją najbardziej dotkliwego seksistowskiego lęku? Niezależnie od odpowiedzi tworzenie tego typu obrazów narusza strukturę tradycyjnego systemu reprezentacji lub grozi jego naruszeniem, zaburza także jednoznaczność voyeurystycznego dystansu, na którym tradycyjnie film miał się opierać. Zdaniem Mary Ann Doane, „Gdy patrzy kobieta jest to pewien nadmiar (*overpresence*) obrazu – ona jest obrazem [...] pożądanie patrzącej może być określone jedynie w kategoriach swego rodzaju narcyzmu – kobiece spojrzenie domaga się stawania się”¹⁵.

Stwierdzenie, że męskie spojrzenie chcące przejąć kontrolę nad przyjemnością lesbijskiej utopii napotyka trudności, nie oznacza jednak, że takie przyswojenie nie może mieć miejsca. Podobnie jak teoria feministyczna i lesbijska dokonywały ponownego odczytania i przyswojenia „heteroseksualnego” kanonu, film lesbijski zawsze balansuje na granicy ryzyka zostania wchłoniętym przez dominujące struktury oraz ma potencjał wpływania na nie od wewnątrz. Zgodnie z obserwacją Clare Whatling, „[p]rzywłaszczenie jest cechą dyskursu i pożądania, które zostaje ulokowane poprzez dyskurs w aktach reprezentacji”¹⁶. Taki nacisk na kontekstualność i nieprzewidywalność wpisuje się w propozycję Grosz, by rozumieć utopię jako formułę tymczasowości. Nie ma przestrzeni czy reprezentacji wyłącznie heteronormatywnej czy wyłącznie nieheteronormatywnej, bo wszystkie przestrzenie reprezentacji podlegają produktywnemu zawłaszczeniu i mogą stawać się sobą nawzajem. Utopia jest tym, co może stać się w czasie, w danym momencie, jest procesem zmiany.

Pragnienie zmiany zaś, jakkolwiek nieprzewidywalnej w skutkach, jest często upatrywane w utopiach, szczególnie kobiecych. Annette Keinhorst w swoim eseju *Emancipatory projection: an introduction to women's critical utopias*¹⁷ określa kobiece utopie czy raczej utopie kobiet jako krytyczne. Autorka argumentuje: „Utopie krytyczne przedstawiają możliwe historyczne alternatywy dla teraźniejszości. Innymi słowy, konkretna sytuacja historyczna fikcyjnie koegzystuje z szansą na zmianę bądź opór wobec rzeczywistości. Utopia krytyczna wychodzi poza tradycyjną utopię z jej oczywistą nieprecyzyznością w kategoriach czasu i przestrzeni. Przekracza koncepcję utopii wracającej świadomie do teraźniejszości zamiast ustanawiać nowy społeczny ład”¹⁸. Szczególnie interesująca w analizie utopii przeprowadzonej przez Keinhorst jest jej obserwacja, że krytyczne utopie poszukują rozwiązań w sferze publicznej, politycznej, nie kładąc nacisku na indywidualium; skupiają się na relacjach w ramach grupy, co stanowi przeciwwagę dla izolacji kobiet w ramach obecnych, nuklearnych struktur rodzinnych. Te relacje widzi jako nie-

hierarchiczne i niescentralizowane, ważny jest w nich kolektyw – nawet za cenę ograniczenia indywidualnej swobody. Twierdzi, że społeczność przedstawiana w kobiecych utopiach dąży do zintegrowania wszystkich mniejszości czy opinii, które w przypadku niemożności ich wkomponowania w ogół zostają uznane za osobne. W tej kwestii serial *The L Word* spełnia wymogi utopii krytycznej – zdaje się być niezwykle inkluzywny – prezentuje osoby transgenerowe, czarne, latynoskie czy niepełnosprawne słuchowo, niemonogamiczne i tak dalej.

Co istotne w kontekście *The L Word*, Keinhorst twierdzi, że utopie krytyczne obfitują w reprezentacje relacji opartych nie tyle na więzach krwi, ile na bliskości i więzach społecznych. Struktury rodzinne nie są budowane na podstawach biologicznych/reprodukcyjnych, lecz wynikają ze wspólnoty interesów i związków emocjonalnych. Bliskie jest to rodzinie w rozumieniu Judith Butler¹⁹.

Do podobnych wniosków doszła Robin Silbergleid w tekście *Women, Utopia, and Narrative: Toward a Postmodern Feminist Citizenship*²⁰. Silbergleid skonstruowała wręcz, że „[u]topijne teksty dekonstruują logikę naturalnych praw i zastępują tradycyjne rządy i państwa narodowe strukturami społecznymi opartymi na wspólnocie [...]”²¹. W przypadku *The L Word* trudno może mówić o zastąpieniu państwa narodowego (jak może to mieć miejsce w literaturze fantastycznej), jednak obraz rodziny przedstawiony w serialu zdecydowanie odbiega od definicji tradycyjnej, nuklearnej rodziny opartej na pokrewieństwie. Widzimy raczej rodziny czy wręcz rodzinę-społeczność zbudowaną na wyborze, bliskości i wspólnocie interesów, w której bliscy opiekują się sobą nawzajem. Być może tu właśnie prześwituje to „niewidoczne”, odrzucenie czy brak pełnej akceptacji ze strony rodzin biologicznych stoi za generowaniem więzów nieopartych na pokrewieństwie, rodzina z wyboru może okazać się jedynym możliwym wyborem.

The L Word jest nie tylko rewizją konstruktów rodziny, pokazuje także alternatywne rodzaje macierzyństwa, tacierzyństwa czy opiekuńczości. W serialu pokazany jest między innymi transgenerowy mężczyzna w ciąży (Max), czy też mężczyzna opiekujący się zawodowo dziećmi (Angus „manny”=man+nanny), co przeciwstawia się tradycyjnym, esencjalistycznym konstruktom męskości. „Podważając logikę naturalnych praw i oferując nowe alternatywy pokrewieństwa i społeczności, utopie te przyjmują alternatywny *episteme* do postrzegania świata i zapewniają wytyczne dla zmiany społecznej”²². O ile nie sądzę, aby *The L Word* zapewniał wytyczne dla zmiany społecznej lub by takie zmiany chciał lub mógł zaprogramować, o tyle dostarcza on pewnych narzędzi poznawczych



do wyobrażenia sobie świata strukturyzowanego nieheteronormatywnym pożądaniami, w którym kobiety są niemal zupełnie niezależne.

Pamiętając o propozycji Grosz, by rozumieć utopię w kategoriach czasowych, przytoczę fragment Keinhorst, która zbliża się w swojej diagnozie właśnie do takiego rozumienia; pisze ona o potrzebie „utopijnej wyobraźni, która wykształca się z krytyki zastanej rzeczywistości społecznej, wizji przyszłego sposobu życia [...] który obecnie nosi w sobie zaczątek potencjalnej rzeczywistości historycznej”²³. O wartości takich reprezentacji decyduje ich potencjalne, czasowe oddziaływanie; „ten wyobrażony alternatywny styl życia jest także punktem, w którym odsłania się [...] utopijny potencjał: konfrontacja z nieznanym światem wywołuje alienację od nierówności, która do tej pory była znana i społecznie dopuszczalna”²⁴. Oglądanie takich reprezentacji może stać się doświadczeniem równoczesnego wglądu we własną rzeczywistość i doprowadzić do zmiany sposobu bycia i funkcjonowania w świecie. Dzięki temu utopijne przynajmniej przez chwilę stają się naszym rzeczywistym, co tym samym aktualizuje je w formule tymczasowości, jak i w jego potencjalności nieprzewidzianej zmiany.

Jeszcze inny autor, Greg Johnson²⁵, nawiązuje do związków feminizmu z utopią i utopijnością, lecz nie w sensie potocznym – jako tym, co eskapistyczne i naiwne – lecz jako otwarciem na nieznanne i nieprzewidziane. Johnson, pisząc o utopii, czerpie głównie z myśli Seyli Benhabib, Drucilli Cornell i Toril Moi, których zdaniem feminizm musi myśleć w kategoriach utopii. W tym kontekście Johnson odrzuca także popularne rozumienie utopii także jako tego, co uniformizuje i znosi różnice. Teoretyk cytuje w swoim artykule Cornell, która twierdzi, że myślenie naznaczone utopijnością „domaga się ciągłego odkrywania na nowo tego, co możliwe, a jednocześnie niereprezentowalne”²⁶ oraz że utopia, będąc sferą wyobrażeniowego, pozwala „wyobrazić sobie nowe sposoby bycia «upłciwionymi» (*sexed*), które byłyby mniej obciążające zarówno dla kobiet, jak i mężczyzn”²⁷.

Jednocześnie wynik tych wyobrażeń, ich potencjalny efekt transformacyjny jest *niezaplanowalny*, nieprzewidywalny. Tutaj myśl Cornell także spotyka się z propozycją Elizabeth Grosz. Utopia rozumiana jako (tym)czasowość jest swego rodzaju potencjalnością zdolną wpływać na teraźniejszość. Nieheteronormatywne przestrzenie obecne w *The L Word*, które mogą stanowić wizję potencjalnej, dla wielu upragnionej, przyszłości, być może potrafią generować rzeczywistą zmianę mentalności kobiet, a tym samym powodować *stawanie* się przyszłości.

W *The L Word* występują także elementy dystopijne. Należy pamiętać, że każda utopia samopodważa się²⁸, dokonuje autodekonstrukcji; będąc wizją idealizowaną lub idealną, nie ma przyszłości, nie zakłada jej, ponieważ nie projektuje problemów mogących wystąpić w czasie. W tym sensie nie tylko nie ma przyszłości, ale jest poza czasem, będąc jednocześnie jego formułą. W momencie kiedy utopia zaczyna zajmować się problemami wynikającymi z jej własnej struktury, staje się dystopią. Najwyraźniej widać to w finale serialu. Ta typowa według krytyczek bliskość i wspólnota staje się nieznośna, zostaje przez bohaterki doprowadzona do ekstremum, w którym nie można już mówić o niezależności jednostki. Rodzina z wyboru zostaje określona przez jedną z bohaterek (Bette) jako „małe, kazirodce gniazdo pieprzonej lesbijskiej współzależności”²⁹. Wzajemne zaufanie i bliskość okazują się być nie tylko kruche, ale też niepozostawiające miejsca na oddech. Z drugiej strony zaś pomimo surowej diagnozy



Bette, bohaterki wydają się obstawać dalej przy wspólnocie i tworzonej przez siebie rodzinie, nawet jeśli jest to wyłącznie gest asekuracji.

The L Word wychodzi daleko poza wyidealizowane wizje kobiecego siostrzeństwa i egalitaryzmu, istnieją w nim mocno eksponowane elementy rywalizacji między kobietami, walki o dominację i władzę, również władzę grupy nad potencjalnie niebezpieczną jednostką. Jednostka mająca problem z przystosowaniem się (Schecter) zostaje wyeliminowana. Keinhorst trzeźwo stwierdza, że w kobiecej utopii „[o]drzucenie społeczności jest widziane jako głęboko problematyczne, jeśli nie występné”³⁰. Podobnie w świecie *L Wor(l)d*, wyjątkowość ceniona jest, jeśli nie zagraża stabilności społecznej lub gdy może jej służyć. *The L Word* zatem obnaża mroczną stronę konwencjonalnie rozumianej utopii: stagnację, idealną naturę wykluczającą zmianę. Jednostki wywrotowe są eliminowane lub włączane we wspólnotę interesów. Opiekuńczy mężczyźni okazują się stereotypowymi samcami oszukującymi swoje partnerki; lesbijka, która twierdzi, że nie nienawidzi mężczyzn, ma problem z faktem, że jeden z nich korzysta z jej nowiutkiej łazienki; transgenderowy Max, będąc w ciąży i jednocześnie utrzymując męski wizerunek, spotyka się z ostracyzmem zarówno wśród lesbijek, jak i gejów, a jego partner porzuca go krótko przed porodem. Niezależność reprodukcyjna również jest jedynie fantazją – pozyskiwanie dawcy lub prawa do adopcji dziecka okazują się dosyć karkołomnymi wyczynami.

The L Word jako utopia nie jest bynajmniej, mimo swojej estetycznej oprawy, cukierkową wizją niemal wyłącznie kobiecego świata. Być może wynika to z deklarowanego przez Chaiken realizmu³¹ produkcji, a może również z charakteru utopii – będącej figurą samokrytyki i procesualności raczej niż skończonego dzieła. Balansowanie na granicy nie przekreśla jednak wartości lesbijskiej utopii jako tej, która jest zdolna tworzyć nowe, która pozwala wyobrażać *inne niż to, co jest*, nawet jeśli nowe okazuje się nie takie, jakie byśmy chcieli. Mellor dosyć optymistycznie stwierdza, że feministyczne myślenie utopijne dostarcza „alternatywnych modeli seksualnie egalitarnych społeczeństw i w ten sposób definiuje źródła i kierunki dla współczesnych feministycznych pragnień”³². Zauważmy, że mowa tu o pragnieniach, nie zaś o misji i planowaniu, a szczególne znaczenie ma możliwość wyzwalania kreatywnego potencjału. Mellor stwierdza także, że utopie pokazują i uczą, jak żyć w egalitarnym społeczeństwie. Serial *The L Word* jako utopia/dystopia pozwala nie tylko pragnąć tego egalitaryzmu, ale także przestrzega przed braniem go zbyt poważnie lub, odwrotnie, zbyt umownie, oraz uczy tego, że (jak podkreśla Grosz) zasadniczą właściwością i wartością utopii jest jej nieprzewidywalność.

Przypisy

¹ Chodzi o postać Jennifer Schecter, nieco zagubionej początkującej pisarki, która przybywa do Los Angeles, by rozpocząć tam nowe życie ze swoim chłopakiem Timem.

² Jest to m.in. obserwacja Luce Irigaray w książce *An Ethics of Sexual Difference*.

³ Zob. *Power Lesbians*, reż. Vivianne Howard, 2005.

⁴ Cyt. za: F. Tolan, *Feminist Utopia and Questions of Liberty: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as Critique of Second Wave Feminism*, „Women: a cultural review” Vol. 16, No. 1, s. 18–32, 25. Wszystkie fragmenty przytaczane w artykule zostały przełożone przez autorkę.

⁵ A.K. Mellor, *On Feminist utopias*, „Women's Studies” 1982, Vol. 9, s. 241–262, s. 241.

⁶ Ibidem.

⁷ E. Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, Massachusetts Institute of Technology 2001, s. 135. Por. też: przedruk art. E. Grosz w aktualnym numerze.

⁸ Ibidem, s. 136.

⁹ Niedawno serial w Polsce emitowany był także na kanale Foxlife.

- ¹⁰ Ibidem, s. 139.
- ¹¹ A. Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, London–New York 1994, s. 71.
- ¹² Zagadnienie to podjęte zostało między innymi przez Richarda Dyera, Patricję White czy Vita Russa.
- ¹³ Cyt. za: A. Kuhn, *Women's Pictures...*, op. cit., s. 102.
- ¹⁴ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, [w:] *The Feminism and Visual Culture Reader*, red. A. Jones, New York–London 2003, s. 44–53, 49.
- ¹⁵ M.A. Doane, *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*, [w:] *The Feminism and Visual Culture Reader*, dz. cyt., s. 60–72, 63.
- ¹⁶ C. Whatling, *Screen dreams: fantasising lesbians in film*, Manchester University Press 1997, s. 3.
- ¹⁷ A. Keinhorst, *Emancipatory Projection; and introduction to women's critical utopias*, „Women's Studies” 1987, Vol. 14, s. 91–99.
- ¹⁸ Ibidem, s. 91.
- ¹⁹ Zob. J. Butler, *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death* oraz *Undoing Gender*. O tym aspekcie pisała także Joanna Mizelińska w książce *Płeć, ciało, seksualność od feminizmu do teorii queer*.
- ²⁰ R. Silbergleid, *Women, Utopia, and Narrative: Toward a Postmodern Feminist Citizenship*, „Hypatia” Fall 1997, Vol. 12, No. 4, s. 156–177.
- ²¹ Ibidem, s. 156.
- ²² Ibidem, s. 174.
- ²³ Keinhorst, *Emancipatory Projection...*, op. cit., s. 98.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ G. Johnson, *The Situated Self And Utopian Thinking*, „Hypatia” Summer 2002, Vol. 17, No. 3, s. 20–44.
- ²⁶ Cyt. za: ibidem, s. 24.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Diagnoza zob. E. Grosz, *Architecture...*, op. cit., s. 140.
- ²⁹ *The L Word*, season 6 finale.
- ³⁰ A. Keinhorst, *Emancipatory Project...*, op. cit., s. 94.
- ³¹ Zob. przypis nr 3.
- ³² A.K. Mellor, *On Feminist utopias...*, op. cit., s. 243.

Summary

This article explores the idea and representation of lesbian or non-heteronormative utopia at work in *The L Word* TV series. Drawing from such theorists as Grosz, Keinhorst, Johnson or Mellor the article attempts to capture selected utopian qualities of the series as well as to present various redefinitions of the utopian as such, for these redefinitions prove to be pregnant with consequences for the applicability of the concept of utopia in lesbian longing and striving for visibility and emancipation. As lesbian utopia has long been the subject of interest to lesbians themselves and an eroticized theme for heterosexist fantasy it comes as no surprise that the topic has returned in an immensely successful TV production, though the utopian quality in it might be described rather as hinted rather than stated explicitly. What this article insists on in particular is Elizabeth Grosz's proposition to see the utopian as a mode of temporality and uncontrollable generativity as well as her observation that utopia is always a figure of self-undermining, thus always bordering on the dystopian. In this way my analysis is wary of treating the lesbian utopia as unequivocally emancipatory and didactic, yet seeing it nevertheless as very productive and refreshing both in respect to traditional invisibility of lesbianism or its marginality as well as to the cultural taboo that women should not occupy too much space, not to mention all the space. The text also interrogates the dystopian elements of the series, but from a point of view which sets them as not contradictory to its utopianism.