

## Międzykulturowe dyzidentyfikacje w teorii i praktyce poetyckiej oraz teatralnej

W eseju stawiam pytanie o strategię dostępne podmiotowi w momencie międzykulturowego spotkania, szczególnie gdy charakter tej relacji jest nierówny, to znaczy wtedy, kiedy podmiotem jest przedstawiciel mniejszości wystawiony na działanie kultury dominującej, co odczuwa jako eksploatację bądź wykluczenie. W pierwszej części przytaczam przykład takiego spotkania oraz wskazuję procesy rekonstrukcji podmiotu wyzwolone w reakcji na spowodowany tym kryzys, analizując zbiór wierszy amerykańskiego poety Chicano – Tina Villanuevy. Zbiór ten stanowi pomysłową odpowiedź przedstawiciela amerykańskiej mniejszości na ideologiczne i praktyczne efekty reprezentacji kultury dominującej. Wychodząc od tego przykładu, w części następnej przedstawiam teorię praktyk dyskursywnych i procesów podmiotowości w relacji do ideologii (według Louisa Althussera i Michela Pécheux), aby znaleźć narzędzia do bardziej usystematyzowanego nazwania odtworzonych przez Villanuewę procesów. Wysuwam tezę, że poezja ta uosabia trzeci (prócz „za” lub „przeciw”) typ relacji podmiotu do dominującej formacji dyskursywnej zwany dyzidentyfikacją. W trzeciej części odnoszę do modelu dyzidentyfikacji dwa fragmenty z dorobku performerki Chicano Moniki Palacios. W zakończeniu konstatuję, że w erze międzykulturowych kontaktów/konfliktów i „śmierci podmiotu” dyzidentyfikacja, rozumiana jako model kultuwowania elastycznej, płynnej i ambiwalentnej koncepcji podmiotowości, może pomóc nam w przekształceniu koordynatów poznawczych na drodze ku pluralistycznemu humanizmowi.

### Tino Villanuevy życie w kinie

Poeta Chicano, Tino Villanueva, miał lat 14, gdy zajął miejsce w ostatnim rzędzie kina w San Marcos w Teksasie. Na ekranie wyświetlano *Giganta* (1956), adaptację powieści Edny Ferber w reżyserii George’a Stevensa z Rockiem Hudsonem w roli Bicka Benedicta, bogatego ranczera z Teksasu, i Elisabeth Taylor jako jego żony Leslie. Osadzony w ciągu trzech dekad (lata 20., 30., 40. XX wieku) film przedstawia zmagania Benedictów z wyzwaniem przemian społecznych w Stanach Zjednoczonych.

Jak dowiadujemy się z tomiku *Scene from the Movie GIANT* (1993), seans z 1956 roku stał się dla młodego Tina doświadczeniem formatywnym. „Opętały” go kadry i wspomnienia własnych reakcji na nie. „Tylko nie znowu (...) oby to nie było to samo,

co zawsze<sup>1</sup>, „[z]amykam (...) oczy, i widzę siebie, jak patrzę”<sup>2</sup> „pamięć nie chciała się rozplątać”<sup>3</sup> – pisał w serii wierszy rozpoczętej w 1973 roku w Bostonie, która w formie wyżej wymienionego zbioru przyniosła mu American Book Award for Poetry w roku 1994.

Tytułowy wiersz otwiera wyznanie: „Wszystko, co mam z 1956, to jedna chwila w Holiday / Theater, gdzie mały wymiar filmu, jak we / śnie, stał się cechą całości”<sup>4</sup>. Podmiot liryczny ujawnia tu mnemoniczny impuls, by naświetlić detal filmu, który stał się „cechą całości”, to znaczy: ukazał w „jednej chwili” i w sposób przekraczający zdolności języka ukryte podłoże rzeczywistości. Roland Barthes nazywa takie chwile w doświadczeniu widza – gdy coś poza kontrolą woli „wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie”, rozrasta się, „pozostając paradoksalnie »szczegółem« – zajmuje całą fotografię” – momentem „*punctum*”<sup>5</sup>. Gdy detal staje się znakiem czegoś, wyzwala w widzu „poruszenie, satori, przejście pustki”<sup>6</sup>. Villanueva takie *punctum* odnalazł w kulminacyjnej scenie Giganta.

Warto przybliżyć tę tak ważną dla poety scenę. Wracając z nieudanego przyjęcia, państwo Benedict z córką Luz, synową Juaną i wnukiem Jordanem IV zatrzymują się w zajeździe „U Sierżanta”, zapominając o panującej w Teksasie segregacji. Juana jest Meksykanką, wnuk – w połowie Meksykaninem. Sierżant, kucharz, „jak Bóg / Wielkich Równin, niezgrabny troglodyta”<sup>7</sup>, już w drzwiach typie wrogo na kobietę z dzieckiem – „pochmurne spojrzenie Sierżanta / na jej skórze”<sup>8</sup>. Mężczyzna niechętnie przyjmuje zamówienie, ale gdy w barze zjawia się chwilę później para wątłych meksykańskich seniorów z córką, zniecierpliwiony, naciska kapelusz na głowę starca i huczy: „Źle trafieś, amigo. Dalej, wynoś się. Vamoose. Andale”, „Twoje pieniądze nie mają tu wartości. Dalej, jazda”<sup>9</sup>. Bick spogląda na wnuka. Staje w obronie błagalnie patrzącego staruszka, rozwścieczając tylko Sierżanta, który w stronę wnuka Bicka rzuca rasistowskie „papoose”<sup>10</sup>. Dochodzi wtedy do spektakularnego pojedynku.

Scena wydaje się alegorią napięć między konserwatywną i rasistowską Ameryką (Sierżant) a Ameryką postępową (Bick). Bick przegrywa, a kamera robi najazd

<sup>1</sup> „Not again (...) / (...) let this not be happening”, zob. T. Villanueva, *The 8 O’Clock Movie* [w:] *Scene from the Movie „GIANT”*, Willimantic 1993, s. 26. Wszystkie cytaty z j. angielskiego i hiszpańskiego w tym tekście w moim tłumaczeniu. Tłumaczenie nie ma aspiracji literackich. Jest jedynie próbką względnie wiernego oddania sensów.

<sup>2</sup> „I shut (...) my eyes, and see myself seeing, as in a frame within a frame”, idem, *Fight Scene. Part II* [w:] ibidem, s. 6.

<sup>3</sup> „(...) memory would not dissolve”, idem, *The 8 O’Clock Movie*, s. 6.

<sup>4</sup> „What I have from 1956 is one instant at the Holiday / Theater, where a small dimension of a film, as in / A dream, became the feature of the whole”, idem, *Scene from the Movie „GIANT”* [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 1. Podkr. – G.W.

<sup>5</sup> R. Barthes. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1995; s. 47, 83. Barthes analizuje doświadczenie odbiorcy fotografii. Dzieli je na dwa rodzaje: studium, które oznacza świadomy akt analizy dzieła jako świadectwa kultury, historii itd. Drugi to właśnie *punctum*.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>7</sup> „He stands there like God of the / Plains country, heavy-footed like a troglodyte”. T. Villanueva, *The Existence of Sarge* [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 15.

<sup>8</sup> „(...) the dark-jowl gaze of Sarge / Against her skin”. Idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 1.

<sup>9</sup> „You’re in the wrong place, amigo. Come on, let’s get out of / Here. Vamoose. Andale”, „Your money is no good here. Come on, / Let’s go. You too”. Idem, *The Existence of Sarge*, s. 15, 16.

<sup>10</sup> Termin określający indiańskie dziecko. *Giant*, reż. G. Stevens, Warner Brothers 1956.

na rzucony mu na piersi przez Sierżanta napis „WE RESERVE THE RIGHT TO REFUSE SERVICE TO ANYONE”<sup>11</sup>. Bohater pokonany zostaje zatem przez Sierżanta i prawo, które razem reprezentują gniewny patriarchalny konserwyzm<sup>12</sup>. Bick odnosi jednak moralne zwycięstwo, bo opowiada się po stronie swojego wnuka, który utożsamia przyszłość. Leslie w finale filmu nazywa ten czyn „prawdziwie wielkim sukcesem!”<sup>13</sup>, który odkupił morale rodziny. W roku 1956 – kiedy rozpoczyna się Ruch Praw Obywatelskich – dylemat między konserwyzmem a postępowością postawiony przez film białej większości nawoływał do moralnej deklaracji. Jeśli uznamy, że Ferber, która już w *Show Boat* (1926) i *Cimarron* (1929) poruszała problemy rasowe, w tej scenie próbuje oddać stan debaty publicznej na temat miejsca Innego w społeczeństwie amerykańskim, to debata ta jest kłótnią wewnątrz tego, co za Audre Lorde możemy nazwać „*The Master's House*” albo „*Domem Pana*”<sup>14</sup>, w którym wszelka odmienność podlega cenzurze normatywnego patriarchy. Scena i film stanowią w tym sensie zapis wewnętrznej walki podświadomości białego Giganta na długo przed nastaniem reform obywatelskich lat 60. czy „paradygmatu wielokulturowości” lat 90., którego głównym projektem miała być, w terminologii Guillerma Gómez-Peñii, *gringostroika*, czyli reforma amerykańskiej (mono)kultury<sup>15</sup>. Villanueva nazywa bójkę „dwoma umysłami / rozstrzygającymi dysputę na granicy”<sup>16</sup>, ale zaraz doprecyzowuje, że chodzi mu o jeden Podmiot, jeden Dom: „*dom z podzielonym sercem*”<sup>17</sup>. Jednakże – jeżeli Sierżant i Bick rezydują w jednym „*Domu*”, to istotą poświęcenia Bicka jest, jak potwierdza patos słów Leslie, odkupienie „*serca*” białego Domu, a nie jego radykalna reforma ku otwartości na odmienność. Czy Bick naprawdę staje w obronie wnuka czy swojego honoru w reakcji na „*papoose*”?

Młody Tino naturalnie kibicuje Bickowi. Przez chwilę widzi w jego walce i klęsce coś świętego, wręcz ikonicznego. W *Fight Scene: Final Frames*, gdy bohater leży powalony, „żona, Elisabeth Taylor (Leslie) klęczy, by być przy jego półżywym, rozświetlonym ciele i biciu serca”<sup>18</sup>. To niemal Pieta: „Czyją / siłę zawezwać by jego wdzięczne ciało / Powstało?”<sup>19</sup>. Poeta sygnalizuje, że i on bliski był nadania walce mesjańskich sensów, wzięcia Bicka za Podmiot poświęcający się dla Innych. Ociera się tu o jeden z lejtymotywów kultury amerykańskiej – romantyzację białego Zbawiciela. „Rozpoznanie” Go w Bicku odbywa się przez to, co Louis Althusser nazywa „niepoznanie[m] [*miscognition*]”, polegającym

<sup>11</sup> „ZASTRZEGAMY SOBIE PRAWO DO ODMÓWIENIA OBSŁUGI KOMUKOLWIEK”.

<sup>12</sup> Konserwyzm, który grzmi „jak kaznodzieja / znający tylko te nieprzyjemne fragmenty Biblii” (*like a pulpit preacher / Who knows only the unfriendly parts of the Bible*). T. Villanueva, *Fight Scene: Final Frames* [w:] idem, op. cit., s. 28.

<sup>13</sup> „(...) real big success!” (*Giant*).

<sup>14</sup> A. Lorde, *The Master's Tools will Never Dismantle the Master's House* [w:] *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* pod red. Ch. Moraga, G. Anzaldúa, New York 1983, s. 98–101.

<sup>15</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika: essays, Performance Texts, and Poetry*, Saint Paul 1993, s. 55, 45.

<sup>16</sup> „They have become two minds / Settling a border dispute”. T. Villanueva, *Fight Scene*, Part II, s. 26.

<sup>17</sup> „(...) the wollop that up-vaults him over the counter, / As over a line in a house divided at heart. *Idem*, *Fight Scene: Final Frames*, s. 27. Podkr. – G.W.

<sup>18</sup> „(...) his wife, Elisabeth / Taylor (Leslie), kneeling to be with his half-life, illuminated body and heartbeat”. *Ibidem*, s. 27.

<sup>19</sup> „Whose / Strength must be summoned to make his graceful body / Arise?”. *Ibidem*.

na „wzajemnym rozpoznaniu podmiotów i Podmiotu”<sup>20</sup>, w którym „podmiot zapomina o czynnikach determinujących jego obecną pozycję”<sup>21</sup>. Tino identyfikuje się z Podmiotem sceny „zdjęcia z krzyża” i bierze „serce” Bicka za swoje, a wiersz, w serii dramatycznych pytań, próbuje oddać doniosłość Jego „ofiary”. Jednocześnie narracja filmu ustanawia inny Podmiot – Pismo/Prawo. Rzucając tabliczkę, Sierżant przypieczętował zwycięstwo, „zamien[iając je] w słowa”<sup>22</sup>, a to „prawo, które definiuje inne prawa”, w „pismo Objawione”<sup>23</sup>. Choć w filmie konfrontacja spolaryzowanych wariantów Giganta – jednej, z którą Tino chce się identyfikować (Zbawiciel), z drugą (Prawo wsparte nagą siłą), która go oburza – jest spektakularna, to opiera się ona na pozornym konflikcie, ponieważ obaj mają ten sam telos (ochronę Domu) i obaj upodmiotowują się, pasożytując niejako na postaciach podmiotowości pozbawionych. Młody Tino oczywiście nie rozumie tej aporii, przeżywa rozczarowanie, stapia się z meksykańskimi postaciami filmu.

To właśnie jest *punctum* sceny – ludzie, którzy „weszli w moje życie”: „Kobieta, której mógłbym być siostrzeńcem / i para wystarczająco stara, aby mówić do mnie wnuku”<sup>24</sup>. To rozpoznanie siebie w Innym albo przypomnienie siebie w relacji z Innym daje impuls, by stanąć po ich stronie. Tino przywołuje prawo wyższego rzędu, prawo ciągłości: „Cała trójka usiadła, oznajmiając niejako, że ich / Przodkowie byli tu pierwsi”<sup>25</sup>. Tu jednak stanowi to martwe prawo. Świat *Giganta* w tym sensie to świat absurdu, który odciska piętno na bliskich Tina: „zmęczone (...) odrzuceniem”<sup>26</sup> „twarze nie oddają ich blasku (...), ale / przywołują kolorem stłumionej sepia”<sup>27</sup>. Milczenie i szarość zderzone z „gestami, spojrzeniami, które mogłyby zabić”<sup>28</sup>, stają się jego udziałem.

Gdy poeta pisze, że „cały ekran wypełnił się ramienio-pięścią Sierżanta”<sup>29</sup>, albo gdy mówi o „arogancji grubiańskiego głosu (...) nasyconych kolorach ekranu”<sup>30</sup>, identyfikuje przemoc z reprezentacją, a kiedy dodaje, że „głos Sierżanta / odbił się echem od ścian kafejki, przeleciał na / ulicę i z powrotem do środka Holiday Theater /

<sup>20</sup> „(...) *miscognition* is based on a *recognition* which Althusser characterises as ‘the mutual recognition of subjects and Subject, the subjects’ recognition of each other, and finally the subject’s recognition of himself’ (1971 b, s. 168)”. L. Althusser [cyt. za:] M. Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious*, tłum. H. Nagpal, London and Basingstoke 1982 [1975], s. 120.

<sup>21</sup> „It is in this recognition that the subject ‘forgets’ the determinations that have put him in the place he occupies”. Ibidem.

<sup>22</sup> „(...) a victory is not over until you turn it into words”. T. Villanueva, *Fight Scene: Final Frames*, s. 28.

<sup>23</sup> „Law that stands for other laws / (...) / a writ / Revealed”. Ibidem.

<sup>24</sup> „A woman I could be a nephew / To and a couple old enough to call me grandson have walked / Into my life”. Idem, *Claiming the Air* [w:] idem, *Scene from the movie „GIANT”*, s. 10.

<sup>25</sup> „All three have sat down, the same as if their / Ancestors had been there first”. Idem, *The Existence of Sarge*, s. 15.

<sup>26</sup> „Juana, weary / of too much longing that comes with rejection”. Idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 1.

<sup>27</sup> „How their faces do not glow back from themselves, yet / Beckon with the color of sepia subdued”. Idem, *Claiming the Air*, s. 10.

<sup>28</sup> „Those gestures of his, those looks that could kill”. Idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 2.

<sup>29</sup> „(...) the whole / Screen fill up with the arm-fist of Sarge blurring / Across it”. Idem, *Fight scene: Part II*, s. 26.

<sup>30</sup> „(...) arrogance in a gruff / Voice coming with the deep-dyed colors of the screen”. Idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 2.

gdzie siedzę sam w cieniach rzucanych / z tyłu<sup>31</sup>, wskazuje, że to reprezentacja infekcyjnej przemocy codzienności. Doświadczony poeta rozumie już mechanizmy sprawczości ekranu czy, szerzej, sprawczości dyskursu. Pojął, iż efekt reprezentacji, którego doznał, stał się nie tylko synekdochą całości przestania *Giganta*, lecz także całości dyskursywno-ideologiczno-ekonomicznych relacji determinujących status jego i ludzi takich jak on w tym kinie, w mieście, w kraju. Czternastolatek też widzi splot symboliki z życiem: „pojawia się / myśl: że Sierżant, albo ktoś / podobny do niego, może wygnać ciebie z tej / knajpy z hamburgerami; z reszty twojego / życia... z tego Holiday / Theater i wszelkiego poczucia miejsca”<sup>32</sup>. Czuje, że nienawiść wylewa się z ekranu, do kina i dalej, na ulice, i odczuwa chęć buntu. „Cofnąć ten film”, myśli. Chce się poderwać – „Wyrwać klatki (...) wepchnąć słowa / z powrotem w oddech Sierżanta i przerwać / ściągnąć grubych ramion”<sup>33</sup> – i porwać tłum – „Jeśli krzyknę, ‘Nieeeee!, nieeeee!’ (...) Czy publiczność / Wstanie ze mną i zerwie ekran?”<sup>34</sup>. Ale odkrycie siebie jako nie-bytu – Sierżant „chwycił dwie pięści koszuli i / płaszcza i podniósł jego [Meksykanina] wątłe ciało jakby nic / nie-byt, którym mógłby być każdym z nas”<sup>35</sup> – paraliżuje, rodzi poetyckie figury jałowości i anestezji<sup>36</sup>. Chce zniknąć, jak zgaszone światło, „rozplynie się, przejść w czerń”<sup>37</sup>. „Czy aby żyć, muszę nauczyć się umierać?”, pyta na skraju egzystencjalnej śmierci<sup>38</sup>.

Dopiero po latach poeta znalazł odpowiedź na pytanie: „Czy dwóch wojowników / może stworzyć trzeciego?”<sup>39</sup>. Tą odpowiedzią było wzięcie zadania reprezentacji we własne ręce. Skoro to medium filmu odpowiedzialne jest za dystrybucję podmiotowości i uprzedmiotowienia, a jego efekty dotyczą wszystkich sfer doświadczenia w zbiorze, poeta programowo zawłaszcza język filmowy i bada aspekty poznawcze doświadczenia

<sup>31</sup> „Then the / very way the tight-wound voice of Sarge / Echoes through the cafe walls, out onto the / Street, and back inside the Holiday Theater / Where I sit in the drop-shadows of the / Back”. Idem, *The Existence of Sarge*, s. 15–16.

<sup>32</sup> „(...) the thought / Descends-: that Sarge, or someone / Like him, can banish you from this / Hamburger joint; from the rest of your / Life not yet entered; from this Holiday / Theater and all sense of place”. Idem, *Stop-Action: Impression* [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 18.

<sup>33</sup> „Put the film / in reverse (I think). Tear out these frames from time-motion and color; run the words / Backward in Sarge’s breath and sever the / Tendons of his thick arms in bold relief”. Idem, *The Existence of Sarge*, s. 16.

<sup>34</sup> „If I yell, ‘Nooooo!, noooooo!’ / Would the projectionist stop the last / Reel of the machine? Would the audience / Rise up with me to rip down the screen?”. Idem *On the Subject of Staying Whole* [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 17.

<sup>35</sup> „(...) seized two fistful of shirt and / Coat and lifted his slight body like nothing, / a no-thing, who could be any of us”. Idem, *Fight Scene Beginning* [w:] idem, *Scenes from the Movie „GIANT”*, s. 24.

<sup>36</sup> „(...) nie miałem prawie nic do powiedzenia (I experienced almost nothing to / Say). Idem, *Scenes from the Movie „GIANT”*, s. 2; „w głowie zaczęło mi szumieć” (*The fiery art of film / had sent my head buzzing*). Idem, *The Trailing Consequence: A Triptych* [w:] idem, *Scenes from the Movie „GIANT”*, s. 31; „wpaść w szat albo umrzeć, ale zamiast tego jesteś przynębiony” (*You want to go mad or die, but turn morose instead*). Idem, *Fallingrief of Unpleasure* [w:] idem, *Scenes from the Movie „GIANT”*, s. 19; „narastał wielki krzyk, który nigdy się nie wydobył” (*and there grew in my mouth / a great shout which never came*). Ibidem, s. 32. Inne przykłady to: „nieważkość”, „patrzy przeze mnie”, „opróżnienie ze znaczenia”, „miętko-puste kroki w jakich się poruszam”. („weightless”, „looks through me”, „Emptied of meaning”, „the soft-hollowed steps in which I move”) w wierszu „Observer and Observed” [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 33.

<sup>37</sup> „(...) dissolve, fade to black”, idem, *Fallingrief of Unpleasure*. Ibidem, s. 19.

<sup>38</sup> „To live, must I learn how to die?” idem, *Fight Scene: Final Frames*. Ibidem, s. 28.

<sup>39</sup> „When may I learn strongly to act ...? Can two fighters / Bring out a third?”, ibidem, s. 27–28.

widza. Powstała poezja, którą Ann Marie Stock określa jako „*cine-poetry* [kino-poezję]”, opowiadająca film i przejmująca cechy filmu<sup>40</sup>. Już pierwszy kino-wiersz opisuje fragmenty centralnej sceny, operuje kadrem, sygnalizuje nasycenie światła, koloru, dźwięki. Kadry pamięci „jak w starym kinie” pokazują sekwencje oryginalnego obrazu, jak również ujęcia młodego Tino, który nie jest już podmiotem, ale przejmuje cechy filmu i staje się przezroczystym hologramem, grą cieni: „migocący / bezbronnie lekki [*light*], swojski, niepomysłany”<sup>41</sup>, „uwięziony w świetle [*light*] jak martwa fotografia”<sup>42</sup>.

Całość zbioru stanowi zapis procesu przechodzenia od symbolicznej śmierci ku triumfowi „momentu bycia człowiekiem / (gdy opowiadający staje się swoją własną opowieścią)”<sup>43</sup>, czyli kiedy dochodzi w procesie mówienia prawdy do zjednoczenia podmiotu z jego historią/historiami<sup>44</sup>. To proces stopniowy, zależny od motywacji etycznej, polegający na poszukiwaniu własnego głosu i innowacyjnych środków wyrazu, przepisywaniu scen czy dopowiadaniu hipotetycznych życiorysów postaci (upodmiotowienie Innego). Ostateczna tożsamość to nie esencja, jak pisze w finalnym *The Telling*, ale „akt”, a dokładniej – proces opowiadania. Poeta nazywa teraz życie „ja powtarzalnym”<sup>45</sup>, tworzonym tu i teraz, ale czerpiącym z „popiołów pamięci”<sup>46</sup>. Villanueva wyraża to po hiszpańsku: „*la vida que no olvida, (...) la vida revivida, vida sacada de cada clamor*”<sup>47</sup>. Warto odnotować, że język hiszpański użyty jest w tomiku tylko raz, właśnie w ostatnim wierszu. Pojawia się tam w podwójnej funkcji, literalnie i jako fundament syntaktyczny zdań angielskich<sup>48</sup>. Oznacza to różnicującą dojrzałość poety, który z jednej strony tworzy bezpośrednio dostrzegalną kontrreprezentację afirmującą interkulturową i intersubiektywną tożsamość podmiotu, a z drugiej – strategicznie przenika do fundamentów dominującego dyskursu, by tam oddziaływać na podświadomość odbiorcy nie bezpośrednio, ale za pośrednictwem *punctum*. Słowem – jest to symboliczne i praktyczne wyrównanie

<sup>40</sup> Stock wymienia takie techniki, jak kadrowanie, obrazowanie, zbliżenia, *flashback*, montaż, asynchroniczny dźwięk, jako bezpośrednio zaczerpnięte z języka filmu. Zob.: A. M. Stock. *Talking Back, Looking Ahead: The Revisionist Cine-Poetry of Tino Villanueva*, „Bilingual Review/Revista Bilingüe”, Vol. XXIII, Nmb. 3, September-December 1998, s. 17

<sup>41</sup> „I am a thin, flickering, / Helpless light, local-looking unthought of”, T. Villanueva, *Scene from the Movie GIANT*, s. 2.

<sup>42</sup> „I ... who am caught / in this light like a still photograph”, idem, *Fight Scene: Final Frames*, s. 27.

<sup>43</sup> „(...) moment of being human / (when the teller is the tale being told)”, idem, *The Telling*, ibidem, s. 42.

<sup>44</sup> „(...) what I know and runs through the / body, like unction, is anxious truth in me [to co wiem i to co przepływa przez / ciało, jak balsam, jest dla mnie niespokojną prawdą]”, ibidem, s. 42.

<sup>45</sup> „(...) the act”, „repetitious self”, ibidem, s. 42. Podkr. – G.W.

<sup>46</sup> „(...) the ash of memory”, ibidem, s. 42.

<sup>47</sup> „(...) życie, które nie zapomina ... życie przeżywane na nowo, życie ocalone z każdej zawieruchy”, ibidem, s. 42.

<sup>48</sup> Stock pisze: „In ‘I am cast in time forward, wherethrough runs / the present’ (por donde corre el presente), the use of ‘wherethrough’ and the inversion of subject (‘present’) and verb (‘runs’) underline the pervasiveness of the present. The delayed mention of the subject, a feature common in Spanish, heightens the impact in these verses: ‘I fix it in my mind / that what I know and runs through the / body, like unction, is anxious truth in me: / truth.’ The Spanish-language convention of placing the adjective after the noun as in ‘light triumphant,’ a phrase reminiscent of a hymn of praise, contributes to the exultant climax to which the poems build. Spanish and English are not merely juxtaposed one with the other in the poems; rather, they are inextricably linked in a hybrid language capable of transforming experience into identity”. A.M. Stock, op. cit., s. 18–19.

rachunków z filmem. Ostatnią zwrotkę tomiku kończy apostrofa: „O vida vivida y por venir [O, życie przeżyte i to, co nadejdzie]”. Aliteracja brzmi rytmicznie jak dzwon. Jej typograficzny klin kruszy (mono)kulturę. Głoska „v” głosi zwycięstwo.

Tomik Villanuevy uaoacza aspekty intymnych procesów międzykulturowych w spotkaniu podmiotu z dyskursem i reprezentacją. Bada relacje między dziełem operującym w ramach dominującej (mono)kultury a odbiorcą uczestniczącym empirycznie w tej kulturze, ale wykluczonym z jej przywilejów. Jak precyzyjnie opisać strategie dostępne podmiotowi uczynionemu Innym dyskursu? Aby odpowiedzieć na to ważne dla zagadnienia interkulturowości pytanie, musimy najpierw zbadać, czym jest podmiot.

## Podmiot Pêcheux

Marksistowski językoznawca i filozof Michel Pêcheux za punkt wyjścia swojej teorii podmiotowości przyjmuje teorię „Ideologicznych Aparatów Państwa” (IAP) Louisa Althussera. Zdaniem Althussera w odróżnieniu od powszechnego założenia, że podmiot jest niezbywalną esencją, nasza podmiotowość i nasze przekonanie o jej „oczywistym” istnieniu stanowi *produkt praktyk społecznych* opartych na aparacie represji i aparacie ideologicznym. To właśnie praktyki różnych IAP (rodzina, szkoła, religia, media) powołują do życia podmiotowość „zawsze już”<sup>49</sup> świadomą swojej roli w społeczeństwie, sformatowaną na jego podobieństwo w celu skutecznego reprodukcji relacji produkcji. Ponieważ ideologia jest, jak tłumaczy Althusser, „wyobrażoną relacją pomiędzy jednostkami a ich prawdziwymi warunkami egzystencji”<sup>50</sup>, podmiot nie dostrzega faktu bycia „podstawowym ideologicznym efektem”<sup>51</sup> procesów „interpelacji” ideologicznej<sup>52</sup> w interakcjach z instytucjami społeczno-politycznymi. To te interakcje „wzywają” nas do podmiotowości, podobnie jak okrzyk policjanta: „Hej, ty tam!”, w słynnym przykładzie Althussera, zatrzymuje nas w pół kroku<sup>53</sup>.

W *Language, Semantics and Ideology* (1982 [1975]) Pêcheux proponuje, by uznać same praktyki dyskursywne<sup>54</sup> za najgłębszą warstwę IAP, ponieważ to w nich zawarte są struktury odpowiedzialne za formę podmiotowości. To dzięki strukturom i formom dyskursu dochodzi do ideologicznej interpelacji i mobilizowania (rekrutowania) jednostek

---

<sup>49</sup> „(...) always-already”.

<sup>50</sup> „(...) the practical ideologies in which is ‘represented the imaginary relation of individuals to their real conditions of existence’ (Althusser 1971b, s. 152)” [cyt. za:] M. Pêcheux, op. cit., s. 147.

<sup>51</sup> „(...) the elementary ideological effect”, Louis Althusser, [cyt. za:] ibidem, s. 16.

<sup>52</sup> „The individual is interpellated as a (free) subject in order that he shall submit freely to the commandments of the Subject, i.e., in order that he shall (freely) accept his subjection (Althusser 1971 b, P: 169)”, [cyt. za:] ibidem, s. 92.

<sup>53</sup> „Hey, you there!” L. Althusser. *Lenin and Philosophy and Other Essays*, tłum. B. Brewster, New York and London, 1971, s. 174

<sup>54</sup> Pêcheux tłumaczy, że praktyki dyskursywne są „wpisane w sprzeczny-nierówny-zdeterminowany zbiór formacji dyskursywnych charakteryzujących moment ideologiczny w danych warunkach historycznych” [„inscribed in the contradictory-uneven-overdetermined complex of the discursive formations which characterise the ideological instance in given historical conditions”. M. Pêcheux, op. cit., s. 155.

do podmiotowości<sup>55</sup>. Podmiot konstytuuje się „w sieci znaczących [signifiers] (...), zostaje »złapany« w tę sieć – rzeczowników, nazw własnych, »zmiennych« efektów, konstrukcji składniowych, i tym podobnych”<sup>56</sup>. Pêcheux tłumaczy: „Jednostki są »interpelowane« jako podmioty mówiące (jako podmioty własnego dyskursu) poprzez formacje dyskursywne, które reprezentują »w języku« formacje ideologiczne im odpowiadające”<sup>57</sup>. To formacje dyskursywne nadają powstającym w nich słowom sens, produkują podmiot i to, co może on dostrzec<sup>58</sup>. Formacje dyskursywne powiązane są z innymi w ramach sieci zwanej przez Pêcheux „interdyskursem”<sup>59</sup>. Interdyskurs, wchodząc w relacje z równoległym mu kompleksem formacji ideologicznych, decyduje o dominującej roli form przekazujących podmiotowość<sup>60</sup>.

Interpelacja jednostki jako podmiotu polega na równoczesnych procesach produkcji „oczywistego dla podmiotu” sensu oraz produkcji podmiotu jako „przyczyny własnego istnienia”<sup>61</sup>. Według Pêcheux nasze otoczenie przed-podmiotowe to przed-znaczeniowy chaos rozproszonych reprezentacji. Zanurzona w nim jednostka organizuje ją, interpretuje, w skrócie – nadaje jej sensy, stając się w ten sposób podmiotem (swojego dyskursu)<sup>62</sup>. Choć sensy takie są *de facto* wynikiem „procesu (reprezentacji) wewnątrz nie-podmiotu”<sup>63</sup>, to pozostają one dla nas „oczywiste”, gdyż z powodu „przezroczystości”<sup>64</sup> języka (Althusser) i tego, że każda formacja dyskursywna „ukrywa swoją zależność”<sup>65</sup>

<sup>55</sup> Ponieważ „nie istnieje żadna praktyka bez podmiotu (w szczególności, żadna praktyka dyskursywna bez podmiotu)” [„there is no practice without a subject (and, in particular, no discursive practice without a subject)”], ibidem, s. 155.

<sup>56</sup> „(...) constituted by the network of signifiers, ... the subject is ‘caught’ in this network-‘common nouns’ and ‘proper names’, ‘shifting’ effects, syntactic constructions, etc.”, ibidem, s. 108.

<sup>57</sup> „(...) individuals are ‘interpellated’ as speaking subjects (as subjects of *their* discourse) by the discursive formations which represent ‘in language’ the ideological formations that correspond to them”, ibidem, s. 156.

<sup>58</sup> „(...) produce the subject and simultaneously *along with him* what he is given to see, understand, do, fear and hope, etc.” ibidem, s. 112–113. W złożonym modelu Pêcheux’a „formacja dyskursywna” to ta sfera, która w ramach „danej formacji ideologicznej, to znaczy, z danej pozycji i w danych okolicznościach ... determinuje ‘co może i powinno być powiedziane’” [„discursive formation that which in a given ideological formation, i.e., from a given position in a given conjuncture determined by the state of the class struggle, determines ‘what can and should be said’”], ibidem, s. 111.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 113. Podkr. – G.W.

<sup>60</sup> „(...) discursive formation which conveys the subject-form is the dominant *discursive* formation”, ibidem, s. 115.

<sup>61</sup> „The main thesis is that the interpellation of the individual as the subject of his discourse is achieved by an identification of the subject with the discursive formation which dominates him, an identification in which, simultaneously, meaning is produced as evident for the subject and the subject is ‘produced as cause of himself’”, ibidem, s. 187. Podkr. – G.W.

<sup>62</sup> „(...) it is in the non-sense of representations which ‘are there for nobody’ that a place is marked out for the subject who takes up a position in relation to them, accepting them, rejecting them, casting doubt on them, etc.”, ibidem, s. 188. Jak tłumaczy Pêcheux: „‘podmiotowość’ produkowana jest w ‘nie-podmiotowości’ tworzonej przez zespół reprezentacji ‘pozbawionych sensu’ a produkcji tej towarzyszy właśnie przypisanie sensu reprezentacjom” [„In short, ‘subjecthood’ is produced in the ‘non-subjecthood’ constituted by a heap of representations ‘devoid of meaning’, and this production is accompanied precisely by an imposition of meaning on representations”], ibidem, s. 188.

<sup>63</sup> „process (of representation) inside the non-subject constituted by the network of signifiers”, ibidem, s. 108.

<sup>64</sup> L. Althusser, op. cit, s. 16.

<sup>65</sup> „Every discursive formation, by the transparency of the meaning constituted in it, conceals its dependence on the ‘complex whole in dominance’ of discursive formations” M. Pêcheux, op. cit., s. 113.



od interdyskursu i formacji ideologicznych, uciekając się między innymi do „metafizycznych fantazji”, podmiotowi łatwo przychodzi uznać siebie za „powód własnego istnienia w rozumieniu Spinozy”<sup>66</sup> i nie dostrzegać formy autonomiczności jako ubezwłasnowolnienia<sup>67</sup>.

Do udanej, w rozumieniu ideologii, interpelacji jednostki jako podmiotu swojego dyskursu dochodzi wtedy, gdy podmiot utożsamia się „z dominującą nad nim formacją dyskursywną”<sup>68</sup>. Utożsamienie takie polega, wyjaśnia Pêcheux, czerpiąc z propozycji Paula Henry’ego, na rozdwojeniu podmiotu dyskursu na „podmiot enuncjacji” i „Podmiot uniwersalny”<sup>69</sup>. Podmiot enuncjacji to aktywny „mówca”, świadomy swojego sprawstwa, biorący odpowiedzialność za sensy. Domeną tego podmiotu jest sfera „artykulacji” lub podtrzymywania<sup>70</sup> procesu dyskursu. To w sferze artykulacji, determinowanej przez interdyskurs, dominującą formę podmiotową<sup>71</sup> oraz linearyzację (syntagmatyzację) w kontinuum tego, co Pêcheux nazywa „intradyskursem”<sup>72</sup>, dyskurs wprowadzany jest w życie, a podmiot „konstruuje się w relacji do sensu”<sup>73</sup>. Myśląc o wierszach Villanuevy, powiedzielibyśmy, że to podmiot enuncjacji decyduje o tonie poezji, doborze formy, przebiegu narracji, obrazowaniu i tak dalej.

Z drugiej strony Pêcheux mówi o interpelacji jednostek jako podmiotów (w tym w szczególności podmiotów wobec prawa), która odbywa się w imię identyfikacji z „uniwersalnym Podmiotem Ideologii”<sup>74</sup> lub z tym, co nazywa „prekonstruowanym” – „tym »zawsze-już« ideologicznej interpelacji, które narzuca rzeczywistość: i jej »znaczenie« w formie uniwersalności”<sup>75</sup>. Rolą Podmiotu jest „»przypominanie się« podmiotom”, aby determinować ich zachowania, i w tym sensie „uniwersalny Podmiot Ideologii reprezentuje dla podmiotów »determinującą ich przyczynę«, i przedstawia im tę przyczynę

<sup>66</sup> „(...) such that he results as ‚cause of himself’, in Spinoza’s sense of the phrase”, ibidem, s. 108.

<sup>67</sup> „(...) *metaphysical fantasies*”, ibidem, s. 108.

<sup>68</sup> „(...) an identification of the subject with the discursive formation which dominates him”, ibidem, s. 187.

<sup>69</sup> „(...) interpellation necessarily presupposes a *reduplication* constitutive of the subject of discourse, such that one of the terms represents the ‘speaker’ or what it is now customary to call the ‘subject of enunciation’ in so far as he is ‘supposed to take responsibility for the contents posed’ -i.e., the subject who ‘takes up a position’ in full awareness of the consequences, complete responsibility, total freedom, etc.-and the other term represents ‘the so-called universal subject ...’ (P. Henry 1974, s. 37)”, ibidem, s. 156.

<sup>70</sup> Pêcheux nazywa tę sferę również „efektem-poprzecznym [*transverse-effect*]”, ibidem, s. 156.

<sup>71</sup> „represents in interdiscourse what determines the domination of the subject-form”, ibidem, s. 156.

<sup>72</sup> Pêcheux nazywa intradyskurs „zestawem zjawisk odnoszących się do siebie nawzajem, które zapewniają ... nić dyskursu” jako dyskursu podmiotu” [„the set of ‚co- reference’ phenomena that secure what can be called the ‚thread of the discourse’ as discourse of a subject”] ibidem, s. 116. Pêcheux nazywa intradyskurs także „operacją dyskursu wobec samego siebie”. W dłuższej definicji: „the linearisation (or syntagmatisation) of the transverse-discourse in the axis of what I shall call by the name intradiscourse, i.e., the *operation of discourse with respect to itself* (what I am saying now, in relation to what I have said before and what I shall say afterwards ...)”, ibidem, s. 116. Podkr. – G. W.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 156.

<sup>74</sup> „(...) universal Subject of Ideology”, ibidem, s. 197.

<sup>75</sup> „(...) preconstructed (the ‚always-already’ there of the ideological interpellation that supplies-imposes ‚reality’ and its ‚meaning’ in the form of universality”, ibidem, s. 156.

w bezbrzeżnej sferze formy podmiotu<sup>76</sup>. Takim „przypominającym się” Podmiotem Ideologii jest dla Villanuevy zarówno rasizm i prawo własności Sierżanta, jak i kodeks honorowy Bicka. Jest to też rzeczywistość relacji ekonomiczno-społecznych oraz sfera odpowiadająca stanowisku poznawczemu poety – najbardziej ogólnie: sfera jego kulturowych i osobistych determinacji.

Jeżeli powołanie do życia formy podmiotowości polega na rozdwojeniu jej samej, to o samej formie podmiotowości możemy mówić jako o *relacji podwojenia pomiędzy podmiotem a Podmiotem*<sup>77</sup>. Pêcheux analizuje trzy typy takiej relacji.

Pierwsza to ta, kiedy tak zwane dobre podmioty ślepo poddają się interpelacji i identyfikują z dominującą formacją. Dochodzi wtedy do nałożenia się na siebie<sup>78</sup> podmiotu z Podmiotem uniwersalnym i obalenia czynnika reprezentacji (grającego kluczową rolę w interpelacji ideologicznej)<sup>79</sup>. Ponieważ forma podmiotowa realizuje się w autonomiczności, identyfikacja taka zależy od tego, czy „elementy interdyskursu (...), które stanowią w dyskursie podmiotu ślady tego, co go determinuje [reprezentacji], zostaną wpisane na nowo w dyskurs samego podmiotu”<sup>80</sup>. Jest to możliwe, ponieważ forma podmiotowości, dzięki operacji „włączenia-ukrycia elementów interdyskursu” jako wewnętrznego intradyskursu<sup>81</sup>, polega na „zapominaniu” determinacji<sup>82</sup>. Włączenie-ukrycie umożliwia

---

<sup>76</sup> „(...) the interpellation of individuals as subjects (and especially as subjects in law) takes place in the name of the universal Subject of Ideology: the Subject ‚recalls itself’ to the subjects, as I have said, and causes them to be what they are, to act as they act and in particular to speak as they speak). In other words, the universal Subject of Ideology represents to the subjects ‚the cause that determines them’, and it represents this cause to them in the boundless sphere of the subject-form”, *ibidem*, s. 197. Podkr. – G.W.

<sup>77</sup> „(...) the subject-form as relationship of reduplication between ‚subject of enunciation’ and ‚universal subject”, *ibidem*, s. 156.

<sup>78</sup> Pêcheux nazywa to „superimpozycją” [„superimposition”] albo „pokryciem” [„covering”]. *Ibidem*, s. 156.

<sup>79</sup> „(...) a relationship of identification ... tends to abolish the link of representation dividing representatives from those represented”, *ibidem*, s. 170.

<sup>80</sup> „(...) this identification, which founds the (imaginary) unity of the subject, depends on the fact that the elements of interdiscourse (in their double form, described above as ‚preconstructed’ and ‚sustaining process’) that constitute, in the subject’s discourse, the traces of what determines him, are re-inscribed in the discourse of the subject himself”, *ibidem*, s. 114.

<sup>81</sup> „(...) realising the incorporation-concealment of the elements of interdiscourse” *ibidem*, s. 118. Pêcheux dodaje, że forma podmiotowości jest mechanizmem, który „absorbuje-zapomina interdyskurs w intradyskursie, tj., symuluje interdyskurs w intradyskursie tak, że interdyskurs wydaje się być czystym ‚już-wypowiedzianym’ intradyskursu, w którym jest artykułowany przez ‚ko-referencję” [„the subject-form ... tends to absorb-forget interdiscourse in intradiscourse, i.e., it simulates interdiscourse in intradiscourse, such that interdiscourse appears to be the pure ‚already-said’ of intradiscourse, in which it is articulated by ‚coreference”]. *Ibidem*, s. 117. To forma podmiotowa nadaje skutkom reprezentacji rzeczywistości dla podmiotu status esencji rzeczywistości [„the subject form, by which what is an effect of the real represented for a subject is given as the essence of the real”], *ibidem*, s. 114. Biorąc to pod uwagę, możemy powiedzieć za Pêcheux’em, że intradyskurs („nic dyskursu”) podmiotu jest „ściśle efektem poddania działaniu interdyskursu, ‚wnętrzem” w całości zdeterminowanym z ‚zewnątrz” [„intradiscourse, as the ‚thread of the discourse’ of the subject, is strictly an effect of interdiscourse on itself, an ‚interiority’ wholly determined as such ‚from the exterior”], *ibidem*, s. 117.

<sup>82</sup> „(...) constituted by his ‚forgetting’ of what determines him”, *ibidem*, s. 114.

podmiotowi spontaniczne odzwierciedlenie Podmiotu<sup>83</sup>, sensy stają się „oczywiste”, podmiot zaś staje się powodem własnego istnienia<sup>84</sup>.

Drugi typ relacji to kontrydentyfikacja albo „odwrócenie-odrzućenie”<sup>85</sup> przez podmiot enuncjacji formacji dyskursywnej i uniwersalnego Podmiotu Ideologii. To „dyskurs »złego podmiotu«, który »zwraca się przeciwko«, odseparowuje przez »zdystansowanie, wątpliwość, analizę, wyzwanie, bunt» i tak dalej, od tego, co »„uniwersalny Podmiot» »daje mu do myślenia«<sup>86</sup>. Proces kontrydentyfikacji polega na produkowaniu „form dyskursu-przeciwko (na przykład *kontr-dyskursu*)”<sup>87</sup>. Dyskurs taki jest więc symetrycznym przeciwieństwem pierwszej modalności – przebiega on dalej w formie podmiotowej, interdyskurs kształtuje (kontr)identyfikację podmiotu z formacją dyskursywną, która tłumaczy jego istnienie jako „oczywiste”<sup>88</sup>. Pêcheux ujmując to podobieństwo, mówiąc o „walce przeciwko ideologicznej oczywistości na terenie tej oczywistości, oczywistości ze znakiem ujemnym, odwróconej na własnym terenie”<sup>89</sup>. José Esteban Muñoz ostrzega, że takie przeciwstawienia mogą prowadzić do „kontrdeterminacji”<sup>90</sup> i w konsekwencji, do reifikacji dyskursu<sup>91</sup>. Pêcheux, za Henrym, taką biegunowość stanowisk określa mianem „okultacji-odrzućenia”<sup>92</sup>.

Według Henry’ego te dwa skrajne stanowiska realizują ideologię klas rządzących w kapitalistycznej strukturze społecznej<sup>93</sup>, podczas gdy cechą „ideologii proletariatu” jest zdolność „integrowania” poprzez „reprodukowanie pewnych efektów sygnifikacji”<sup>94</sup>. Odnosząc to do Giganta i poezji, możemy powiedzieć, że to właśnie okultacja i odrzućenie

<sup>83</sup> „(...) this superimposition characterises the discourse of the ‚good subject’ who spontaneously reflects the Subject (in other words: interdiscourse determines the discursive formation with which the subject identifies in his discourse, and the subject suffers this determination blindly, i.e., he realises its effects ‚in complete freedom’”, *ibidem*, s. 157.

<sup>84</sup> „(...) the discursive formation which dominates him, an identification in which, simultaneously, meaning is produced as evident for the subject and the subject is ‚produced as cause of himself’”, *ibidem*, s. 187.

<sup>85</sup> „(...) reversal-rejection”, *ibidem*, s. 165.

<sup>86</sup> „The second modality characterises the discourse of the ‚bad subject’, in which the subject of enunciation ‚turns against’ the universal subject by ‚taking up a position’ which now consists of a separation (distantiation, doubt, interrogation, challenge, revolt ...) with respect to what the ‚universal Subject’ ‚gives him to think’”, *ibidem*, s. 157.

<sup>87</sup> „In short, the subject, a ‚bad subject’, a ‚trouble-maker’, counteridentifies with the discursive formation imposed on him by ‚interdiscourse’ as external determination of his subjective interiority, which produces the philosophical and political forms of the *discourse-against* (i.e., *counter-discourse* ...”, *ibidem*, s. 157.

<sup>88</sup> „(...) interdiscourse continues to determine the subject’s identification or counter-identification with a discursive formation in which he is supplied with the evidentness of meaning, whether he accepts it or rejects it”, *ibidem*, s. 158.

<sup>89</sup> „(...) a struggle against ideological evidentness on the terrain of that evidentness, an evidentness with a negative sign, reversed in its own terrain”, *ibidem*, s. 157.

<sup>90</sup> Kontrdeterminacja [‘counterdetermination’] „legitymizuje dominującą ideologię poprzez wzmacnianie jej dominacji przez kontrolowaną symetrię” [validates the dominant ideology by reinforcing its dominance through the controlled symmetry], J.E. Muñoz, *op. cit.*, s. 11.

<sup>91</sup> Muñoz mówi, że „Kontrydentyfikacja ... poprzez bardzo zrutyinizowane działania związane z odrzućeniem dominującej kultury, podtrzymując ten sam dyskurs” [„Counteridentification ... through the very routinized workings of its denouncement of dominant discourse, reinstates the same discourse”], *ibidem*, s. 97.

<sup>92</sup> „occultation-rejection”, *ibidem*, s. 158.

<sup>93</sup> P. Henry cyt. za: M. Pêcheux, *op. cit.*, s. 158.

<sup>94</sup> „(...) the knowledges which they integrate by the reproduction of certain signification effects”, *ibidem*, s. 158.

motywują uczestników bójki. To, czego Sierżant broni (prześciana/okultuje) w imię prawa segregacji, Bick odrzuca w imię prawa honoru. Obaj są przekonani o swoich racjach. Poezja Villanuevy, reprodukująca i integrująca efekty sygnifikacji filmu, powinna zatem odpowiadać cechom „ideologii proletariatu”: „»trzeciej modalności« podmiotu i dyskursu” albo „dyzidentyfikacji”<sup>95</sup>.

## Dyzidentyfikacja

Pêcheux definiuje dyzidentyfikację jako praktykę opartą na transformacjach „w i na samej formie podmiotowości, w tym w szczególności na formie podmiotowej dyskursu”<sup>96</sup>. Integruje ona efekty oddziaływania dyskursu i ideologii na podmiot w taki sposób, aby, jak pisze Pêcheux, „zając pozycję nie-podmiotową”<sup>97</sup>. Jednocześnie służy poszukiwaniu „nowych identyfikacji, w których interpelacja odbywa się od tyłu, to jest w odniesieniu do nie-podmiotów, takich jak Historia, masy, klasa robotnicza i jej organizacje”<sup>98</sup>. Efekt procesu nie polega na obaleniu podmiotu, lecz na zerwaniu ze spontanicznym mechanizmem formy podmiotowej i jej jednoznacznością<sup>99</sup>. Dyzidentyfikacja odbywa się z jednej strony poprzez „subiektywny proces przywłaszczania” (integracji) dominujących ideologii i formacji dyskursywnych, z drugiej zaś polega na subiektywnej identyfikacji z tym, co Pêcheux nazywa „historycznymi narzędziami eksperymentów-transformacji”<sup>100</sup> lub „organizacjami politycznymi »nowego typu«”<sup>101</sup>. W procesie dyzidentyfikacji „wieczna” ideologia nie znika jako proces interpelacji jednostek. Raczej „działa jakby od tyłu, to znaczy na i przeciw sobie, poprzez »obalenie-zmianę« zbioru formacji ideologicznych”<sup>102</sup> i dyskursywnych, i ich „subiektywną transformację poprzez alokację celów, reprezentację i sens”<sup>103</sup>, zmieniając ich stabilne konfiguracje. Ponieważ to konfiguracja formacji dyskursywnych decyduje o sensach, jakimi wypowiedź się odbija<sup>104</sup>,

<sup>95</sup> „(...) ‘third modality’ of the subject and discourse”, „disidentification”, M. Pêcheux, op. cit., s. 158. Podkr. – G.W.

<sup>96</sup> „(...) subjective appropriation in and on the subject-form”, ibidem, s. 194; „a work in and on the subject-form, and in particular in and on the subject-form of discourse”, ibidem, s. 195. Podkr. – G.W.

<sup>97</sup> „(...) ‘third modality’ of the subject and discourse, one paradoxically characterised by the fact that it integrates the effects of the sciences and of proletarian political practice on the subject-form, effects which take the form of a disidentification, i.e., of the taking up of a non-subjective position”, ibidem, s. 158.

<sup>98</sup> „(...) an integral part of proletarian political practice, develops paradoxically through new identifications in which interpellation operates in reverse, i.e., with reference to ‘non-subjects’ such as History, the masses, the working class and its organisations”, ibidem, s. 195–196. Podkr. – G.W.

<sup>99</sup> „(...) proletarian political practice breaks with the spontaneous operation of the subject-form, in so far as the empirico-subjective forms of political practice become the raw material for a transformation”, ibidem, s. 195.

<sup>100</sup> „(...) historical devices of experimentation-transformation”, ibidem, s. 158.

<sup>101</sup> „(...) this disidentification effect is paradoxically realised by a subjective process of appropriation of scientific concepts and identification with the political organisations, of a new type”, ibidem, s. 159.

<sup>102</sup> „Ideology-‘eternal’ as a category, i.e., as the process of interpellation of individuals as subjects-does not disappear, but operates as it were in reverse, i.e., on and against itself, through the ‘overthrow-rearrangement’ of the complex of ideological formations (and of the discursive formations which are imbricated with them)”, ibidem, s. 159.

<sup>103</sup> „(...) the subjective appropriation of proletarian politics paradoxically implies, as we have seen, a disidentification, linked to a subjective transformation in imputation, representation and meaning”, ibidem, s. 170.

<sup>104</sup> „(...) the configuration of the discursive formations in which a given subjectivity is inscribed ... will determine the ‘meaning’ that that utterance will find, along with the necessary or contingent, disjunct or integrated character”, ibidem, s. 163.

Pêcheux nazywa takie przesunięcia dyskursu (gdą kategorie ulegają odwróceniu, poszerzeniu, zawężeniu, obaleniu, marginalizacji i tak dalej) „produkcją efektu dyzidentyfikacji”<sup>105</sup>. Dyzidentyfikacja polega na „zniszczeniu pewnych ‘oczywistych’ prawd (...), a także skonstruowaniu pewnych porównań, odbudowaniu relacji ukrytych w pewnych przeciwieństwach”<sup>106</sup>, jak Ja/Inny, Kultura/Interkultura i tak dalej. Jest dyskursywną modalnością umożliwiającą zarysowanie linii podziału i zązębień pomiędzy efektami identyfikacji i kontridentyfikacji”<sup>107</sup>. Jeżeli formy polityczne, które manifestują się w scenie *U Sierżanta*, to konserwatyzm i liberalizm<sup>108</sup>, to dyzidentyfikację możemy sobie wyobrazić jako „zmienną funkcję istniejących formacji ideologicznych”, praktykę operującą pomiędzy i „na nich, aby je zmieniać”<sup>109</sup>. Mówiąc ogólniej, celem dyzidentyfikacji jest wyznaczenie czy zdemaskowanie „linii demarkacyjnej” między „oczywistą” wiedzą a procesami ideologicznego programowania. Praktyki dyzidentyfikacyjne są, jak określa to Pêcheux, „walką wewnątrz ideologicznych aparatów państwa” i jednocześnie „walką przeciw ich strukturom i aktywności”<sup>110</sup>. Operując „od środka”, mają na celu walkę z tym, co Saül Karsz<sup>111</sup> nazywa „burżuazyjnymi mistyfikacjami”<sup>112</sup> IAP poprzez obnażanie „transparentności” protokołów reprezentacji i „oczywistości” sensów.

Oto kilka innych propozycji teoretycznych zbliżonych do modelu dyzidentyfikacji. Teoretyczka dekolonialna Chela Sandoval mówi o „świadomości różnicującej”<sup>113</sup> jako

<sup>105</sup> „(...) this displacement overall producing the *disidentification effect* mentioned above”, *ibidem*, s. 162.

<sup>106</sup> „(...) destroying certain evident truths ... by constructing certain comparisons, by re-establishing the relationships concealed in certain oppositions (for example, the opposition war/peace)”, *ibidem*, s. 166

<sup>107</sup> „(...) a ‘political discourse of a new type’, a discursive modality capable of drawing lines of demarcation with respect to the ideologico-discursive effects of identification and counter-identification”, *ibidem*, s. 166.

<sup>108</sup> Dla Pêcheux burżuazyjne formy polityczne to „metafizyczny realizm i logiczny empiryzm” [„the bourgeois forms of politics [are] ‘combined in alternation’ ... metaphysical realism ... and ... logical empiricism”], *ibidem*, 160. Więcej na ten temat w rozdziale „Metaphysical Realism and Logical Empiricism: Two Forms of the Regressive Exploitation of the Sciences by Idealism”, M. Pêcheux, *op. cit.*, s. 41–51.

<sup>109</sup> „(...) drawing of a line of demarcation between scientific knowledges and processes of ideological inculcation”, „a line which varies as a function of the existing ideological formations and works on them to transform them”, *ibidem*, s. 161.

<sup>110</sup> „(...) proletarian struggle inside the ideo-logical state apparatuses is at the same time also a struggle against their structure and their operation”, *ibidem*, s. 170.

<sup>111</sup> S. Karsz, *Théorie et politique: Louis Althusser, avec quatre textes inédits de Louis Althusser*, Paris 1974.

<sup>112</sup> Karsz pisze, że „działania mistyfikacyjne” mają źródło we „własnej strukturze reprezentacji”, która zawsze działa przez psychologię: „bourgeois ideological state apparatuses always ‘work by psychology’, by reason of their very representative structure”. Pêcheux, *ibidem*, s. 170. Pêcheux wyjaśnia, że mówiąc o strukturze reprezentacji ma na myśli trzy podstawowe „loci”: 1. Audytorium (widz); 2. Scenę (aktorzy); 3. Kulisy. [„1. The auditorium (the crowd, the ‘people’ in the Christian sense, spectators, onlookers, participants, etc.); 2. The stage (the altar, the rostrum, the witness box, the demonstration bench-of the ‘scientist’, the conjurer or the juggler-the blackboard, etc.); 3. The wings (the vestry, the ‘back room’, etc.)”] Pêcheux, *op. cit.*, s. 170. To w relacji pomiędzy tymi symbolicznymi lokalizacjami realizują się „podstawowe efekty ideologiczne identyfikacji-interpelacji podmiotów, alokacja (*imputation*) celów i dystrybucja sensów”. [„... it is in the relationship between these three loci that the elementary ideological effects of identification-interpellation of subjects, imputation of responsibilities and distribution of meanings are realised”] *ibidem*, s. 170. Struktura reprezentacji utrudnia (mystyfikuje) dostrzeżenie związku pomiędzy nie ujawnieniem „intencji, celów i strategii, itp., a obrazem przedstawionym na scenie w formie psychologicznej zgłębień bohaterów” [„It is a signature of this arrangement that it produces and reproduces the separation between the withholding of hidden intentions, goals and strategies, etc., and the appearance which is mounted on the stage, in the form of a psychological ‘depth’ of the characters”], *ibidem*, s. 170.

<sup>113</sup> Na temat „opozycyjnej świadomości różnicującej [*oppositional differential consciousness*]”, zob. Ch. Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis, 2000.

dającej „wyraz nowej pozycji podmiotu, o którą nawoływał Althusser – pozwala ona funkcjonować wewnątrz, ale poza oczekiwaniami dominującej ideologii”<sup>114</sup>. Wróć do tej propozycji w dalszej części eseju. Muñoz w *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), studium dzieł teatralnych kolorowych artystów homoseksualnych, przywołuje inne konteksty. Jednym z nich jest argument Eve Kosofsky Sedgwick, że identyfikować można się zarówno „z” czymś, jak i „przeciw” czemuś oraz że identyfikację komplikują procesy opisane przez psychoanalizę<sup>115</sup>. Identyfikacja zawiera elementy kontridentyfikacji lub tylko częściowych (kontr)identyfikacji z różnymi aspektami życia i świata psychicznego<sup>116</sup>. „Toksyczne” elementy tożsamości (takie jak wstyd) podlegają raczej nie prostemu usunięciu, a metamorfizie czy refiguracji<sup>117</sup>. To właśnie oznacza dyzidentyfikację – nie wyparcie, ale „przepracowywanie” elementów różnicujących.

Innym kontekstem jest określenie dyskursu autorstwa Michela Foucaulta jako „taktyczne wielowartościowego”, którego podmiotu ani celu nie można jasno i z góry określić<sup>118</sup>. Wiedza i władza są zawsze rozproszone i zawsze (re)produkowane/dezartykułowane przez dyskurs w kolejnych kontekstach historycznych. Dyzidentyfikacja w tym sensie przypomina model Foucaulta, że przeczy koncepcji władzy jako stabilnego dyskursu. Dyskurs jest areną produkcji i odrzucenia władzy, a dyzidentyfikacja jako strategia ambiwalentna służy taktycznej nawigacji w strumieniu dyskursu i władzy<sup>119</sup>. Podmiot dyzidentyfikujący to podmiot mobilny, granice ustanawiane przez ideologie przekraczający nie wprost, ale, cytując Rogera Bartę, „»bokiem« (...), uciekając i sprytnie unikając kłopotów”<sup>120</sup>.

**114** „Differential consciousness is the expression of the new subject position called for by Althusser – it permits functioning *within, yet beyond*, the demands of dominant ideology” ibidem, 43. Podkr. – G. W. Sandoval definiuje „świadomość różnicującą” jako siłę „ruchomą ... kinematograficzną; kinetyczny ruch, który manewruje, poetycko przemienia, i orkiestruje jednocześnie żądając alienacji, perwersji i przemienienia zarówno widzów jak i praktyków” [„Its powers can be thought of as mobile ... cinematographic: a kinetic motion that maneuvers, poetically transfigures, and orchestrates while demanding alienation, perversion, and reformation in both spectators and practitioners”], ibidem, s. 43.

**115** Eve Kosofsky Sedgwick podaje: „włóczenie, umniejszenie, intensyfikację, zagrożenie, stratę, zadośćuczynienie i wyparcie” [„intensities of incorporation, diminishment, inflation, threat, loss, reparation, and disavowal”], cyt. za: J.E. Muñoz, op. cit., s. 12.

**116** „Identification, then, as Sedgwick explains, is never a simple project. Identifying with an object, person, lifestyle, history, political ideology, religious orientation, and so on, means also simultaneously and partially counter-identifying, as well as only partially identifying, with different aspects of the social and psychic world”, ibidem, s. 8.

**117** „(...) available for the work of metamorphosis, reframing, refiguration, transfiguration, affective and symbolic loading and deformation; but unavailable for effecting the work of purgation and deontological closure”, ibidem, s. 12.

**118** „Nie wyobrażajmy sobie”, pisze Foucault w *Historii Seksualności*, „że świat dyskursu dzieli się na dyskurs akceptowany i dyskurs odrzucony albo dominujący i zdominowany; uznajmy go za wielość dyskursywnych elementów znajdujących zastosowanie w rozmaitych strategiach. (...) Dyskurs przenosi i produkuje władzę, umacnia ją, lecz także podminowuje, naraża, zmiękcza i sprzyja jej tamowaniu”. M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Warszawa 1995, s. 90–91.

**119** „[K]ontr-dyskursy, jak dyskursy, mogą ulegać fluktuacjom w zależności od ideologicznych celów”, a jak dodaje Muñoz, „politycznie motywowany podmiot musi posiadać umiejętności adaptacji i zmiany tak szybko jak władza zmienia się poprzez dyskurs” [„[C]ounterdiscourses, like discourse, can fluctuate for different ideological ends and a politicized agent must have the ability to adapt and shift as quickly as power does within discourse”], Muñoz, op. cit., s. 19.

**120** „(...) ‘approximate it tangentially’ (as in use per *la tangente*), in the sense that this phrase can have in Spanish of cleverly evading or escaping trouble”. R. Barta „Introduction”. *Warrior for Gringostroika: Essays, Performance Texts, and Poetry*, Guillermo Gomez-Pena, San Francisco, 1993, s. 11.

Taką postawę wymusza na mniejszościach kino komercyjne, które z pewnymi wyjątkami można uznać za monologiczne w takim sensie, w jakim demaskuje je Villanueva, to znaczy identyfikujące (męski, biały, heteroseksualny) podmiot sceny z Podmiotem uprzywilejowanej Ideologii. Inaczej mówiąc, jest to medium monokulturowe, w którym dialog międzykulturowy tradycyjnie odbywa się poprzez uprzedmiotowienie odmienności. Jednocześnie film pozostaje dyskursem „wielowartościowym” i może właśnie dlatego James Baldwin przyznawał się do fascynacji „amerykańską fantazją, uosabianą przez Hollywood, nawet jeśli ją potępiał”<sup>121</sup>. Jako procedura oscylowania na granicy dyzidentyfikacja wykorzystuje potencjał niejednoznaczności na poziomie recepcji, interpretacji i produkcji. W tym sensie jest procedurą hermeneutyczną.

W uzupełnieniu wcześniejszych teorii formowania się podmiotu w relacji do filmu<sup>122</sup> Miriam Hansen, analizując filmy Rudolfa Valentino, dodaje dwa komplikujące proces aspekty: system gwiazd oraz organizację spojrzenia (*gaze*). Obecność gwiazdy na ekranie, pisze Hansen, „zachęca do rozdzielenia rejestrów wzrokowego i narracyjnego [i] komplikuje wyobrażoną samo-identyfikację widza poprzez wymiar ekshibicjonistyczny i zbiorowy”<sup>123</sup>. Analiza reakcji widza, w tym reakcji Villanuevy, musi uwzględnić zatem asynchroniczność „rejestrów” i zmiany w samo-postrzeganiu. Jeśli natomiast filmy Valentino ustanowiły spojrzenie jako podmiot sam w sobie, a dokładniej – jako medium erotyczne i przedmiot fascynacji<sup>124</sup>, to scenę *Giganta* należy zbadać również pod kątem metadiachronicznej reartykulacji polityki spojrzenia – nie spojrzenia transgresji (Valentino, Monroe i tak dalej), ale jego rówieśnika, spojrzenia gwałtu („pochmurne spojrzenie (...) na jej skórze”) z genezą w, na przykład, *The Birth of a Nation*. Hansen komplikuje relację widz – obraz, każe myśleć o procesie odbioru w kategoriach wielowartościowych, interpodmiotowych.

Afroamerykańska teoretyczka rasy, Michele Wallace, wspomina własną fascynację Joan Crawford i Ritą Hayworth – o których zwykła myśleć: „Ona jest taka piękna, wygląda jak Czarna!”<sup>125</sup> – i tłumaczy, że jej zachwyt jest przykładem sposobu, w jaki „czarna widowia kobieca” brała „w posiadanie [to possess]” (w podwójnym znaczeniu „opętania” i „zawłaszczenia”) filmy mainstreamu<sup>126</sup>. To także dyzidentyfikacja w miniaturze.

<sup>121</sup> „(...) fascination with the American fantasy, epitomized by Hollywood, even as he condemned it”. D. Leeming. *James Baldwin: A Biography*. New York 1994, s. 333–334.

<sup>122</sup> Zob. np. Ch. Metz, *The Imaginary Signifier*, „Screen”, summer 1975, 14–76, który proponuje, żeby uznać, że głównymi formami identyfikacji odbiorcy filmu jest: 1. „identyfikacja ze «spojrzeniem» aparatury technicznej (kamery, projektora)”, która daje widzowi „iluzoryczną pełnię” oraz, 2. identyfikacja z osobą (aktorem, postacią). [„Primary cinematic identification with the ‘look’ of the technical apparatus (camera, projector). The spectator ... imagines an illusionary wholeness and mastery”], cyt. za J. E. Muñoz, op. cit., s. 16.

<sup>123</sup> „The star does not only promote dissociation of scopic and narrative registers, but also complicates the imaginary self-identity of the viewing subject with an exhibitionist and collective dimension”, M. Hansen, cyt. za J.E. Muñoz, op. cit., s. 27.

<sup>124</sup> „Filmy Valentino podważają pogląd o spójnej pozycji obserwatora poprzez eksponowanie relacji wzajemności i ambiwalencji spojrzenia ... , spojrzenie które fascynuje ponieważ przekracza społeczne nakazy dotyczące hierarchii podmiot-przedmiot” [„the Valentino films undermine the notion of unified position of scopic mastery by foregrounding the reciprocity and ambivalence of the gaze ... a gaze that fascinates precisely because it transcends the socially imposed subject-object hierarchy of sexual difference”], ibidem, s. 27.

<sup>125</sup> „(...) she is so beautiful, she looks Black” M. Wallace, cyt. za: J.E. Muñoz, ibidem, s. 29.

<sup>126</sup> „(...) films were possessed by Black female viewers”, M. Wallace, cyt. za: ibidem, s. 28.

Jeśli w swym oficjalnym dyskursie filmy te ustanawiały standardy *białego* piękna, to jak tłumaczy Muñoz, dzięki „transformującej sile dyzidentyfikacji” widzów takich jak Wallace<sup>127</sup> były one, „przearanżowane i użyte w służbie historycznie czarnych standardów piękna”<sup>128</sup>. Wallace tłumaczy, że takie „rzucanie czaru” służyło „problematyzacji i poszerzeniu” własnej tożsamości rasowej, a nie jej negacji. „Wejście” w film oferowało tożsamość „multirasową i multietniczną”<sup>129</sup>. „Opętanie/wzięcie w posiadanie” jest zatem jeszcze jedną metaforą na określenie sprawczości odbiorcy i płynności jego/jej tożsamości. Z jednej strony bowiem określa widzów jako „aktywnych widzów-uczestników, którzy mogą rekonstruować zastałe wzory mediów”<sup>130</sup>, a z drugiej – sygnalizuje proces pluralizacji podmiotu, ponieważ jeśli, jak pisał Nietzsche, „kiedy spoglądasz długo w otchłań, ona również patrzy w ciebie”<sup>131</sup>, zawłaszczanie musi być jednocześnie procesem bycia zawłaszczanym.

Wskazane cechy dyzidentyfikacji nietrudno odnaleźć w poezji Villanuevy. To medium „nowego typu”, hybrydyczna kino-poezja mająca swą genezę w „opętaniu” detalem filmu. Poeta poddaje dyskurs filmu i arenę pamięci „subiektywnemu zawłaszczeniu”, integrując ekran i widza, film i świat społeczny, teraźniejszość i przeszłość. Doświadczenia „toksyczne” poddaje etycznej refiguracji. Eksploruje poliwartościowość dyskursów. Ekspozuje strukturę reprezentacji. Bada sprawczość procesów, a nie jednostek. Balansując na granicy identyfikacji i kontridentyfikacji (na przykład – za ekranem i przeciw niemu), wskazuje pęknięcia intra/interdyskursu, podmiotu i Podmiotu. Mimo osobistego tonu destabilizuje i pluralizuje podmiotowość: geneza „Ja” nie w esencji, ale w śmierci podmiotu i procesie jego rekonstrukcji; podmiot liryczny usunięty w cień dzięki ekfrazie; ustanawianie nie-podmiotów (światło, ekran) w roli podmiotów. To poezja operująca „w” i „na” dominujących formacjach, a także „przeciw” nim. Najlepszą tego ilustracją jest wspomniany zabieg zbudowania strof „na” hiszpańskiej składni. Infekując DNA języka, autor tworzy „w” nim tajną część podobną do „dzikiej sfery” (Showalter)<sup>132</sup>, która dając

<sup>127</sup> „(...) transformative power of disidentification”, *ibidem*, s. 29.

<sup>128</sup> „White supremacist aesthetics is rearranged and put in the service of historically maligned black beauty standards”, *ibidem*, s. 29.

<sup>129</sup> „There was a way in which these films were possessed by Black female viewers. The process may have been about problematizing and expanding one’s racial identity instead of abandoning it. It seems important here to view spectatorship as ... potentially ... multiracial and multiethnic”, M. Wallace, cyt. za: *ibidem*, s. 29.

<sup>130</sup> „(...) not merely passive subjects who are possessed [or interpellated] by the well-worn paradigms of identification that the classical narrative produces but active participant spectators who can mutate and restructure stale patterns within dominant media”, *ibidem*, s. 29.

<sup>131</sup> „(...) when you look long into an abyss, the abyss also looks into you”. F. Nietzsche. *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of the Future*, tłum. W. Kauffman, New York, 1966, s. 89.

<sup>132</sup> Showalter pisze z perspektywy feministycznej, ale jej rozważania można przenieść na grunt relacji interkulturowych i wielu innych, w których mamy do czynienia z nierówną dystrybucją podmiotowości: „We can think of the ‚wild zone’ of women’s spatially, experientially, or metaphysically. Spatially it stands for an area which is literally no-man’s-land, a place forbidden to men, which corresponds to the zone in X which is off limits to women. Experientially it stands for the aspects of the female life-style which are outside of and unlike those of men; again, there is a corresponding zone of male experience alien to women. But if we think of the wild zone metaphysically, or in terms of consciousness, it has no corresponding male space since all of male consciousness is within the circle of the dominant structure and thus accessible to or structured by language. In this sense, the ‚wild’ is always imaginary; from the male point of view, it may simply be the projection of the unconscious. In terms of cultural anthropology, women know what the male crescent is like, even if they have never seen it, because it becomes the subject of legend (like the wilderness). But men do not know what is in the wild”. E. Showalter. *Feminist Criticism in the Wilderness*, „Critical Inquiry”, Vol. 8, nmb. 2, winter 1981, s. 191–205.



fundament całości, pozostaje niewidoczna, „w” cieniu. Z cienia operuje „wbrew” logice monokultury i podważa paradygmat wszelkiej czystości.

## Dyzidentyfikacje w Teatrze – Monica Palacios

Dwa przykłady z twórczości performerki i dramatopisarki Moniki Palacios niech posłużą za ilustrację dyzidentyfikacji w praktyce innego twórcy Chicano. Mieszkająca w Kalifornii Palacios w twórczości wykorzystuje głównie elementy autobiograficzne<sup>133</sup>. Spektakle to rewiowe monodramaty z towarzyszeniem muzyków, łączące monologi, skecze, fragmenty sztuk, piosenki, pantomimę, wykład, wiec czy konkurs popularności. Dosadny humor, bliski tego, co Bachtin nazywa „niższą warstwą materialnego ciała”<sup>134</sup>, sąsiaduje z sentymentalizmem. *Latin Lezbo Comic* (1991) kończy muzycznym medley<sup>135</sup>:

*„You know, folks, we haven't heard enough about the great word vagina.*

[Śpiewa melodię do „Lullaby of Broadway”]

*C'mon along and listen to*

*My lullaby of Vagina*

*The hit parade and belly-hoo,*

*My lullaby of Vagina*

[Śpiewa następne linijki jak tradycyjną składankę, ale wstawia waginę w każde kluczowe słowo]

*The days of wine and vagina (...)*

*Put your vagina in. Take your vagina out. Put your vagina in and shake it all about (...)*

*I'm gonna wash that vagina right out of my hair (...)*

[Śpiewa następna linijkę do melodii „Lullaby of Broadway”]

*So you've listened to my melody of ooollddd, vaaa-giii-naaaahh!*

*Look out old vagina is back!”<sup>136</sup>.*

Bezpośrednie zwroty do publiczności i piosenkowy „miks” ilustrują strategię Palacios, by przemawiać „w” i „na” dominujących formacjach oraz „przeciw” nim. Autorka zaczyna od deklaracji, że „niewystarczająco często słyszymy o wspaniałym słowie wagina”. Czymże innym jest ta konstatacja, jeżeli nie wyrażeniem sądu o kondycji dyskursu, dotyczącego kwestii statusu *tabu* słowa „wagina” i całego zespołu relacji (genderowo-społeczno-symbolicznych) w nim zawartych? Palacios mówi o „wysterylizowanym” dyskursie, gdzie „waginę” wypreparowano z reprezentacji i sensorycznej recepcji („heard”).

Jej performans ma temu stanowi rzeczy zaradzić. Łupem artystki padają piosenki popularne i musicalowe, które uosabiają dominujący dyskurs środka epoki telewizyjnego

<sup>133</sup> Palacios debiutowała w San Francisco w klubach komediowych *stand-up* w 1982 roku. Razem ze swoją ówczesną partnerką Margą Gómez, także performerką i dramatopisarką, były – jako kobiety, Latynoski, lesbijki – pionierkami teatru i komedii na pograniczu identyfikacji. W 1984 roku współzałożyła wraz z Gómez, José Antonio Burciagą, Richardem Montoyą, Ricem Salinasem i Herbertem Siguenzą słynny zespół teatralny *Culture Clash*. Po odejściu w 1987 roku rozpoczęła, podobnie jak Gómez, trwającą do dziś karierę solową.

<sup>134</sup> „(...) material bodily lower statum”, M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, tłum. H. Iswolsky, Bloomington 1984, s. 62.

<sup>135</sup> Tu skrócona. Palacios używa oryginalnych tekstów piosenek, stąd brak tłumaczenia w tekście.

<sup>136</sup> M. Palacios. *Latin Lezbo Comic: A Performance about Happiness, Challenges, and Tacos*. in *Dramatic Arts 155E, Culture Clash Reader*, pod red. C. Morton, Santa Barbara 2004, s. 299–312 i 311–312.

konsumpcjonizmu z jego moralną i heteroseksualną normatywnością. Zawłaszcza ona takie utwory, jak *Lullaby of Broadway* Doris Day, *Days of Wine and Roses* Franka Sinatry, popularną w latach 40. i 50. XX wieku piosenkę *Hokey Pokey czy I'm Gonna Wash that Man Right out of My Head* z musicalu *South Pacific* i wiele innych<sup>137</sup>, i przerabia je, wstawiając w tekst słowo *vagina* „we wszystkich przypadkach”. Dobór materiału – muzyka z lat 50. i 60. oraz dziecięce rymowanki – świadczy o tym, że Palacios sięga do podświadomych pokładów własnej pamięci z wczesnego dzieciństwa, dzięki którym łączy się ze zbiorową pamięcią widzów. Wskazuje utwory jako te, które – jak scena bójki z *Giganta* w przypadku Villanuevy – ją „opętały”. W tym sensie *medley* jest efektem procesu hermeneutycznego odbiorcy, który przerabia utwory i poddaje ten materiał procesowi „opętania zwrotnego”, każe własnej, zawartej w dyskursie („wagina”), aksjologii zainfekować porządek symboliczny oryginałów.

Technika dyzidentyfikacji opiera się tu na jednoczesnym artykułowaniu oryginalnego kontekstu piosenek i jego dyzartykułowaniu. Mówiąc bardziej obrazowo: uśmiechnięte blondynki – twarz Doris Day z finału *Lullaby of Broadway* (1951), namydlona głowa Mitzi Gaynor z *South Pacific* – pozostają z nami, ale są moderowane przez aktorkę, jej mimikę, gesty, głos, brunatne loki. Palacios staje się zarówno przekąźnikiem, jak i międzykulturowym interpretatorem. Służy jako ucieleśniony różnicujący pomost. Zawłaszczając formy dominującego dyskursu, ta drobna Latynoska staje się żywą synekdochą procesów oddolnej interkulturowej penetracji i integracji. Na poziomie samego języka dochodzi do interwencji leksykalnej, która skutkuje integracją konserwatywnej formy z postępowym/obrazoburczym/śmiesznym dyskursem feministycznym. Reinterpretacje służą też jako metakomunikat wskazujący samą artystkę, wyraźnie Inną głównego dyskursu, jako mimowolny przedmiot/odprysk dyskursywno-ideologicznej interpelacji nieróżnej od tej, z którą zmagają się Villanueva.

Muñoz mówi, że dyzidentyfikacja jest procedurą „recyklingu i przemyślenia na nowo zakodowanych sensów”<sup>138</sup>. Doprecyzujemy, że w przypadku *medley* to „przemyślenie na nowo” odbywa się przez „defamiliaryzację”. Keir Elam tłumaczy, że defamiliaryzacja „daje niezwykle prymat i autonomię aspektom przedstawienia w celu ich wyeksponowania”, po czym odsuwa te „aspekty od ich skodyfikowanych funkcji”, kiedy bowiem „teatralna semioza staje się obcą (...), widz zostaje zachęcony do spostrzeżenia środków semiotycznych i stania się świadomym znaku-przekąźnika i jego działania”<sup>139</sup>. Opracowując legendarne przeboje, Palacios eksponuje klasyczne tematy piosenek i rozbija

<sup>137</sup> To tylko mały wycinek, gdyż Palacios śpiewa też m.in.: „I left my vagina in San Francisco (...) Vagina Cathedral (...) The days of wine and vagina (...) I want to hold your vagina (...) I'm a little vagina short and stout. Here is my handle. Here is my spout (...) The shadow of your vagina (...) *La vagina. La vagina. Ya no quiere caminar*”, ibidem, s. 312.

<sup>138</sup> „(...) recycling and rethinking encoded meaning” J.E. Muñoz, op. cit., s. 31.

<sup>139</sup> Elam: „not only granting of unusual prominence or autonomy to aspects of the performance which serves to foreground them, but the distancing of those aspects from their codified functions. When theatrical semiosis is alienated, made 'strange' rather than automatic, the spectator is encouraged to take note of the semiotic means, to become aware of the sign-vehicle and its operation” K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York 1980, s. 17–18.

jednocześnie korespondencję pomiędzy melodiami a ich aureolą sensów spoczywającą w zbiorowej podświadomości widzów. Zmieniając wersy, performerka zakłóca „skodyfikowane funkcje” piosenek, „udziwnia” procedury odkodowywania. Widzowie pobudzeni zostają do odnowionej percepcji. Mówiąc inaczej, Palacios tworzy poznawczą pułapkę między „przepisanymi” schematami odbioru piosenek i ich konfundującymi zawłaszzczeniami, nadając im całkiem inny „queer vibe”. W pułapce tej oryginały wskazane są jako te, które stały się instrumentem queerowej interpelacji. Dzięki takim rekonfiguracjom dominującej formacji widzowie stają się świadomi semiozy i zostają „wezvani” do działania, do kontynuowania procesu zdeautomatyzowanego poznania. Pojawia się pytanie: a co jeśli te piosenki zostały faktycznie napisane z queerową intencją? Co oznaczałoby to dla mojej, widza, tożsamości? „Co jeśli?” (samo w sobie metafora dyzidentyfikacji) na moment otwiera w teatrze przestrzeń utopii. Performans staje się konkursem przypomnienia i alternatywnych światów, a idea mistrzowskich „oryginałów” staje się chłonna, pluralistyczna.

Drugi przykład pochodzi z monologu *Describe Your Work* [Opisz swoją pracę]. Artystka zaczyna od bezpośredniej deklaracji suwerenności skierowanej do widzów: „Mówię ci o moim życiu ponieważ / mam wszelkie prawo tak zrobić”<sup>140</sup>. Dodaje: „Oznajmiam ci, że moja *vida* jako *queer Latina* / nie jest stereotypowa jak ignorancko wierzyłeś”<sup>141</sup>. Adresatem monologu jest uprzedmiotowiające, normatywne Spojrzenie Giganta (gaze) z zewnątrz; „ignoranckie”, bo motywowane stereotypami i fantazjami; Spojrzenie chłozzące Juanę, zamieniające Tina w niebyt; Spojrzenie „oczywiście” wszechobecne w doświadczeniu epoki filmu i telewizji. Siła ideologicznej interpelacji tego „Oka” motywuje Palacios do działania wbrew jego logice – jak Villanueva chce „mówić” o swojej „*queer Latina vida*”. Jakby buntując się podczas kolejnego castingu w Hollywood, aktorka dodaje, że zdaje sobie sprawę, że jest najwyższym przedmiotem kalkulacji szefów telewizyjnych wpatrzonych w słupki oglądalności. Atakuje: „przestań mi mówić że muszę być bardziej mainstreamowa / ponieważ ludzie z Ameryki środka muszą to skumać”<sup>142</sup>. Czuje się zakładowiczką przeciętnych „jabłeczników”, angloamerykańskich mieszkańców centralnych stanów USA i ich wspólników hollywoodzkiego kapitału. To do nich, do masowego Oka Ameryki – białej publicznej wyobraźni dystrybuowanej przez media – przemawia Palacios. Hegemonia tego gaze opiera się na logice *mainstreamu* oraz osiągnięcia sukcesu (*making it*), która redukuje podmioty mniejszościowe do nie-bytów, statystów, światłocieni. To pierwszy adresat furii „wstrętnej” (*abject*) kultury środka.

Drugim jest każdy widz w teatrze. Choć właściwie to pierwszy adresat, bo „ty” wypowiedziane na początku, twarzą w twarz do widza, mobilizuje go do zindywidualizowanej

<sup>140</sup> „I’m telling you about my life because / I have every right to do so” M. Palacios, *Describe Your Work* [w:] *Puro Teatro: A Latina Anthology* pod red. A. Sandoval-Sanchez, N. Saporta Sternbach, Tucson 2000, s. 281–284.

<sup>141</sup> „I’m letting you know that my queer Latina vida / is not stereotypical like you have ignorantly believed”, *ibidem*, s. 284.

<sup>142</sup> „(...) stop telling me I need to be more mainstream / because the people in Middle America won’t get it”, *ibidem*, s. 284.

obecności jak policjant Althussera – natychmiast. Zabieg zindywidualizowania, a potem uabstrakcyjnienia adresata – od „oka” do „Oka” – czyni widzów współnikami bezosobowego Oka. Prywatne życie widza (każdy z nas ogląda telewizję) zostaje przeniesione w proces semiotyczny tu i teraz. Pozycja widza w teatrze (gdy patrzę na aktorkę i nagą scenę) *integruje* się nagle z sytuacją prywatną (gdy bezwolnie uczestniczę w „oczywistych” sensach kultury) i sytuacją z telewizyjnego studia podczas castingu lub nagrania sitcomu (gdy semioza obnaża aparat sceniczny).

„Well get this, apple pie: [Skumaj to, jabłeczniku:]  
I’m sick and tired of you [jestem tobą zmęczona]  
looking right through me [jak patrzysz przezę mnie.]  
I’m talking to you too, Raza. [Mówię też do was, Raza]  
Stop being all uptight and homophobic. [Przestańcie być spięci i homofobiczni.]  
We all eat tacos – don’t we? [Wszyscy jemy tacos, czyż nie?]  
(...)  
I’m an AMERICAN with a tortilla aura. [Jestem AMERYKANKĄ z aurą tortilli]  
Can you see it? [Widzisz ją?]  
It’s next to my salsa psyche. [Zaraz obok mojej salsa psyche]  
Can you feel it? [Czujesz to?]  
Hey! [Hey!]  
!Oye! [„Słuchaj!” po hiszpańsku]  
Look for me in print. [Szukaj mnie w prasie]  
Look for me on stage. [Szukaj mnie na scenie]  
Look at me. [Patrz na mnie]  
Look into me. [Spójrz we mnie]  
LOOK! [Patrz!]”<sup>143</sup>.

Efektem działania „Oka” jest jej, jak Villanuevy, *przezroczyście*, fakt, że „jabłecznik” patrzy nie *na* nią, lecz „*przez* nią”. Zaraz potem nawiązuje ambiwalentną relację ze swoją społecznością (Raza): jednocześnie oskarża ją o homofobię i wyciąga do niej rękę, mówiąc „wszyscy jemy tacos”, co kontrastuje z oskarżeniem „jabłecznika”. Polaryzując obie grupy, Palacios ustanawia chwilowy impas pomiędzy tożsamościami sprowadzonymi do esencji. Jest to ruch strategiczny, wejście „w” dyskurs, gdyż sama artystka reprezentuje bardziej skomplikowaną różnicę. Mówiąc o sobie jako o „AMERYKANCE z aurą tortilli” tworzy hybrydyczną figurę Meksykano-Amerykanki. Jednocześnie „aura tortilli”, poprzez to, co Derrida nazywa „łańcuchem znaczących”<sup>144</sup>, nadaje jej rangę wyższego rzędu: „aura” jest blisko „aureoli” i rodzi w drugim planie echo ikony (Matki Boskiej z Guadalupe Królowej Ameryk – patronki indigenizmu i neoindofeminizmu)<sup>145</sup>.

<sup>143</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>144</sup> Zob. na przykład M. Sarup, *Derrida and Deconstruction*, M. Satup. *An Intruductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Athens 1993, s. 32–57.

<sup>145</sup> Zob. na przykład J. Rodriguez, *Guadalupe: The Feminie Face of God* [w:] *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, pod red. A. Castillo, New York 1997, s. 25–31.

Ale „salsa psyche” sugeruje, że Palacios wybiera te aspekty swojej kultury, które uległy skomercjalizowaniu, i zderza je celowo ze sferą abstrakcji (aura, psyche), by wywołać szok poznawczy i uwolnić humor. W tygłu znaczących rodzi się interkulturowa/queerowa/hybrydyczna interpodmiotowość nawigująca między tożsamościami: etniczną, etyczną, genderową, kręgów kultury. Powstaje figura przynależności oraz różnicy. Gdy Palacios krzyczy „Hej!”, odnawia kontrolę nad dyskursem, a gdy zmienia język – „iOye!” („stuchaj!” i „hej”) – wprowadza element różnicujący na widowni. Słowa dosłownie wypełniają scenariusz Althussera. „Hej!” mobilizuje publiczność kolektywnie jako uosobienie Oka. „iOye!” indywidualizuje. Spojrzenie Giganta patrzy *przeze* mnie, a „Hej/Oye” służy „rzuceniu czarui”, schwytcniu go w sieć, wzięciu w posiadanie, by móc interpelować widzów ku różnicującemu ideologicznemu centrum artystki.

Bohaterka także konstytuuje się w procesie przejścia od ogółu do szczegółu. Gdy Palacios mówi, „szukajcie mnie w prasie (...) na scenie”, bohaterka jest ponadindywidualna, uosabia zbiorowy Podmiot lesbijek i Latynosek w mediach. Jednak gdy krzyczy: „Patrz na mnie!”, mówi już bezpośrednio jako ja ze sceny. Proces zatem jej upodmiotowienia przebiega od kolektywizmu do indywidualizacji, pozostawiając podmiot spluralizowany, który teraz skupia na sobie te zbiorowe nici powięzań i ofiarowuje siebie oku/Oku jako przekąźnik tych sił. Organizując perspektywę widzów, zmusza ich i Oko, którego są emisariuszami, do zindywidualizowanego zobaczenia jej i jej świata, świata Moniki Palacios. Fantazmat przedmiotu fobicznego zostaje uczłowiczony. Abstrakcyjne uogólnienia na temat Latynosek i lesbijek wpadają, jak ryby w oko sieci, jak pociąg do tunelu, w portal namacalnego ciała. Wallace twierdzi, że opętanie zawsze łączy się z oczyszczeniem. Być może o to chodzi: dać się posiąść, zabsorbować, wessać całe spojrzenie aż do wyczerpania, by oczyścić percepcję widzów. „Spójrz we mnie / PATRZ!” to akt ofiarowania się na ołtarzu reprezentacji i radykalny egzorcyzm etyczny na białym Oku i jego niemych współnikach.

Za Muńozem możemy powiedzieć, że w ten sposób „hybrydycznie, rasowo uwarunkowana, dewiacyjnie genderowa”<sup>146</sup> bohaterka staje się częścią reprezentacji. Już nie patrzmy „przez” nią, ale na i w nią. Nie jest już anonimowa, zaistniała jako Palacios i jako manifestacja kultury. W takich momentach, pisze Muńoz, „kontrakt reprezentacji zostaje złamany; queerowi i kolorowi wchodzą w pole widzenia i społeczny porządek doznaje wstrząsu”<sup>147</sup>. To znaczy, że publiczności ofiarowuje się dyzidentyfikacyjne kontrwezwanie ku innej świadomości.

Oba przykłady twórczości Palacios pokazują, że sceniczne strategie dyzidentyfikacji służą demokratyzacji i kosmopolityzacji w tym sensie, że motywują widzów do podjęcia działań kontynuujących proces *pomiędzy*.

<sup>146</sup> „(...) hybrid, racially predicated, and deviantly gendered”, J.E. Muńoz, op. cit., s. 6.

<sup>147</sup> „(...) a representational contract is broken; the queer and the colored come into perception and the social order receives a jolt”, ibidem., s. 6.

## Śmierć (zachodniego) podmiotu

Powyższa analiza nie wyczerpuje potencjału interpretacyjnego dyzidentyfikacji w dziełach Villanuevy i Palacios. Nie to było moim celem. Raczej, myśląc o tym, jakiej strategii hermeneutycznej wymagają od nas procesy interkulturowe w czasach kryzysu zaufania do Innego, chciałem przypomnieć model Althussera oraz Pechêux i wskazać dzieła, które egzemplifikują w praktyce strategię „trzeciej modalności podmiotu i dyskursu”. Wydaje mi się, że zrozumienie mechanizmów podmiotowości zachodzących w warunkach nierównych relacji dyskursywno-ideologicznych oraz zobaczenie, w jaki sposób te mechanizmy znajdują zastosowanie w dziełach artystów, uczynią nas sprawniejszymi tłumaczami zawiłości międzykulturowej komunikacji.

Mija połowa ogłoszonej przez Narody Zjednoczone na lata 2013–2022 Międzynarodowej Dekady Zbliżenia Kultur (MDZK)<sup>148</sup>, która wzywa do budowania „nowego humanizmu”<sup>149</sup> poprzez „utrwalanie ideałów pluralistycznej ludzkości”<sup>150</sup>. Rzeczywistość nie pozostawia złudzeń, że wielu z nas pogrzebało ideały MDZK, zanim ta dekada się jeszcze skończyła. Tendencje izolacjonistyczne, ku murom i zasiękom, mają się wyjątkowo dobrze. Ten zwrot ku starym formom (kontr)identyfikacji i odwrót od aspiracji nowego humanizmu ma swe korzenie między innymi w nieuchronności *gringostroiki* związanej nie tylko z migracjami, lecz także, jak się wydaje, z dojrzaniem masy krytycznej tego, co Fredric Jameson zdiagnozował w roku 1984 jako „śmierć podmiotu”: „istniejący kiedyś podmiot posiadający centrum (...) dzisiaj, w świecie organizacji i biurokracji, zniknął”<sup>151</sup>. Spójność życia psychicznego zastąpiła fragmentacja – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przestały być spójne<sup>152</sup>. Odpowiadając Jamesonowi, Sandoval doprecyzowuje, że opisywany przez niego podmiot jest *podmiotem zachodnim*, prawdopodobnie białym mężczyzną, i przypomina, że to, co nazywamy „rozbięciem podmiotu», jest jednym ze stanów, które zmuszone były przeżyć podbijane i kolonizowane społecznosci”<sup>153</sup>. Nasze zachodnie poczucie centrum, argumentuje Sandoval, zbudowane było historycznie na wykluczeniu Innych (nie tylko tych, jak młody Tino, żyjących na peryferiach San Marcos, czy jak Palacios poza radarem „jabłecznika”) z przywileju do centrum, stałości, spójności czasoprzestrzeni. Śmierć podmiotu to *śmierć zachodniego podmiotu*, który teraz „wchodzi w emocjonalny stan ludzi (...) skolonizowanych”<sup>154</sup>, tych, którzy znają ten stan

<sup>148</sup> *International Decade for Rapprochement of Cultures (2013–2022)*. Ref.: CL/4021, UNESCO, Paris, 10.06.2013.

<sup>149</sup> „(...) to work for a new humanism for the twenty-first century”, *ibidem*.

<sup>150</sup> „(...) reaffirm the ideals of a plural humanity where cultural diversity and intercultural dialogue are mutually reinforcing”, *ibidem*. Podkr. – G.W.

<sup>151</sup> „(...) a once existing centered subject (in the period of classical capitalism and the nuclear family) has today in the world of organization and bureaucracy, dissolved”, F. Jameson cyt. za: C. Sandoval, *op. cit.*, s. 32.

<sup>152</sup> „(...) ‘unable to unify the past, present and future’ of their own psychic lives”, F. Jameson, *ibidem*, s. 33.

<sup>153</sup> „(...) the condition recently claimed as the ‘postmodern splitting of the subject’ is one of the conditions that conquered and colonized Westerners were invited to survive under modernity and previous eras”, C. Sandoval, *ibidem*, s. 33.

<sup>154</sup> „(...) citizen-subjects are entering the emotional state of peoples whose native territories were replaced, their bodies subordinated to other dominants, their futures unclear, those colonized”, *ibidem*, s. 34.

fragmentacji i w odpowiedzi wypracowali strategie przetrwania i dekolonizacyjne praktyki opozycyjne<sup>155</sup>. To do nich zaleca sięgnąć Sandoval.

Jedną z takich dróg jest wspomniana „różnicująca świadomość”, to jest różnicująca konceptualizacja podmiotu. Ta forma podmiotowości polega na rozumieniu własnej niestabilności (istnienia/potencjału do zniknięcia) zawsze „w wystarczającej ilości, aby wywołać postawy zdolne interweniować we władzę”. „Ta artykulacja pomiędzy »Ja« i jego brakiem”, dodaje Sandoval, „jest zmiennym miejscem ruchomych kodów i nadawania znaczeń, które przywołuje to miejsce możliwości i twórczości, gdzie konstytuowane są języki i sens”<sup>156</sup>. To „zmiennie miejsce” to nic innego jak „zmienna funkcja istniejących formacji ideologicznych” Pêcheux, a „miejsce możliwości” to miejsce dyzidentyfikacji. Sandoval mówi tu zatem o dyzidentyfikacji, strategii wypracowanej w rezultacie nierównych procesów interkulturowych, jako o bardziej adekwatnym modelu podmiotowości w interkulturowej współczesności niż stare formy dyskursywne i ideologiczne ery monokulturowej dominacji. Dyzidentyfikacje pozostają, jak ilustrują Villanueva i Palacios, pierwszą hermeneutyczną strategią dostępną mniejszości w spotkaniu z dominującym dyskursem i „społeczno-nakazowymi schematami identyfikacji”<sup>157</sup>. Jednak dyzidentyfikacje mogą też odegrać dziś kluczową rolę w wypracowaniu *nowej wyobrażonej relacji pomiędzy podmiotami-obywatelami a ich egzystencją*, dać nam głębsze niż zaklęcia MDZK narzędzia, by przełamać impas okultacji-odrzućcia stojący na drodze do nowego pluralistycznego humanizmu.

### Summary

#### Intercultural Disidentifications in Theory, and in Poetic and Theatrical Practice

Taking Chicano poet Tino Villanueva's collection *Scene from the Movie GIANT* (1993) as an opening example the essay looks at the strategies available to a subject at a moment of an unequal intercultural encounter, that is when the discourse of the dominant culture is experienced as exploitation or exclusion. Building on Louis Althusser's theory of Ideological State Apparatuses (ISA) and on Michel Pêcheux's linguistic reading of ISA as discursive formations it is proposed that Villanueva's poetry exemplifies a type

---

<sup>155</sup> „(...) practitioner looks to the survival skills and decolonizing oppositional practices that were developed in response to such fragmentation under previous cultural eras”, *ibidem*, s. 33.

<sup>156</sup> „(...) the citizen-subject is understood to exist, just as it is understood as always capable of dissipating, but both in quotients measured in order to bring about forms of being that will be capable of intervening in power. This articulation between the self and its absence is a shifting place of mobile codes and significations, which invokes that place of possibility and creativity where language and meaning itself are constituted”, *ibidem*, s. 34.

<sup>157</sup> „Disidentification (...) is a survival strategy that is employed by a minority spectator (...) to resist and confound socially-prescriptive patterns of identification”, J.E. Muñoz, *op. cit.*, s. 28.

of relationship of a subject to the dominant formation which Pêcheux calls “Disidentification”. Pêcheux’s theory of subjecthood is discussed in detail. It is then applied in an interpretation of two excerpts from Chicana performer/dramatist Monica Palacios’ oeuvre. The essay concludes with a proposition that “disidentifications” offer an important tool of maintaining a fluid and ambivalent type of subjectivity in the times of the „death of the subject” and intercultural crises. Disidentificatory practices, by re-working our epistemic certainties, may lead the way in building sustainable pluralistic humanism.

**Keywords:** Disidentification, subject, interculturalism, Chicano/a, discourse

**Słowa kluczowe:** Dyzydentyfikacja, podmiot, interkulturowość, Chicano/a, dyskurs



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant