

# *Desperate Housewives*

czyli drag queen show  
na amerykańskich przedmieściach <sup>1</sup>

MAGDA SZCZEŚNIAK

*Termin „kobieta” stał się terminem kłopotliwym, polem zmagania, przyczyną niepokoju* <sup>2</sup>.

Judith Butler

Amerykański serial *Desperate Housewives* (*Gotowe na wszystko*) zdobył w Stanach Zjednoczonych wielką popularność. Losy czterech bohaterek ściągały co niedzielę przed telewizory miliony widzów, publiczność zarówno żeńską, jak i męską, hetero- i homoseksualną. Głównymi bohaterkami są cztery kobiety mieszkające przy Wisteria Lane, na idyllicznych amerykańskich przedmieściach. Akcja serialu toczy się niemal wyłącznie na tej właśnie ulicy, kamera rzadko wypuszcza się poza jej granice, jeśli już, są to miejsca takie, jak supermarket, centrum handlowe, restauracja czy szpital.

Charakterystyczny dla serialu jest fakt, że postaci bohaterek można zdefiniować przez rozpoznawalny, niezaskakujący zespół cech. Są one bowiem odzwierciedleniem typowych dla kultury zachodniej figur kobiety i kobiecości i mają znane odpowiedniki w kulturze popularnej. I tak Bree Van De Kamp jest pedantyczną i perfekcyjną przedstawicielką WASP <sup>3</sup>, skupioną na ciągłym chronieniu reputacji swojej rodziny. Potrafi doskonale gotować, szyć, ma najpiękniejszy trawnik na całej ulicy i urządza najlepsze przyjęcia. Postać Bree jest wzorowana na amerykańskim ideale żony doskonałej, sparodiowanej w idei *Żon ze Stepford* <sup>4</sup>. Lynette Scavo jest przede wszystkim matką, ma czwórkę małych dzieci, dla których zrezygnowała z doskonale zapowiadającej się kariery. Mimo wielkich starań daleko jej do ideału doskonałej matki, bywa nieudolna w swoich staraniach, ale zrobiłaby dla swoich dzieci wszystko, jest matką-wojowniczką. Susan Mayer to kobieta-dziewczynka, niedojrzała, naiwna, niezdarna, taka, której przydarzają się wszystkie najbardziej kompromitujące historie, ale i taka, która każdą kompromitację jest w stanie nadrobić uroczym uśmiechem. Model naiwnej kobiety-dziewczynki możemy odnaleźć w bohaterkach granych np. przez Audrey Hepburn. Ostatnia z czwórki, Gabrielle Solis, to typowa *femme fatale*: uwodzicielska, zepsuta, kosztowna intrygantka, która porzuciła karierę top-modelki na rzecz małżeństwa z bogatym biznesmenem i przeprowadzki na przedmieścia.

Twórcy *Gotowych na wszystko* stworzyli bardzo wyraziste portrety bohaterek, dzięki temu, że konsekwentnie pokazują je tylko w sytuacjach i w miejscach, które pozostają w zgodzie z obrazem przypisywanej każdej z nich figury. I tak np. przez całą pierwszą serię *Gotowych na wszystko* ani razu nie widzimy kuchni

Gabrielle ani nawet Gabrielle jedzącej posiłek w swoim domu. Wynika to rzecz jasna z faktu, że w skład obrazu *femme fatale* z pewnością nie wchodzi czynność gotowania. Podobnie rzecz ma się z Lynette, którą bardzo rzadko widzimy czyszczącą się czy malującą. Twórcy serialu rezygnują więc z pokazywania całych sfer życia bohaterek, które nie przystawałyby idealnie do portretu postaci.

Wynikiem tych zabiegów jest stworzenie kobiet-znaków, kobiet-obrazów dryfujących po powierzchni sztucznej rzeczywistości świata fabularnego. Można chyba jednak zaryzykować tezę, że w tych przedstawieniach kryje się dosyć potężna, niemal wywrotowa energia. Można wręcz powiedzieć, że serial *Desperate Housewives* ustanawia zupełnie nowy sposób pokazywania norm gender w telewizji. Pojawiające się w wielu recenzjach stwierdzenia, jakoby ukazywał on życie prawdziwych kobiet, są zupełnie nietrafne. Postaram się pokazać, w jaki sposób twórcy serialu manipulują obrazami kobiety (kobiecości), tworząc pewną nową jakość. Według mnie serial bawi się nie tylko konwencją opery mydlanej, ale też kategoriami płci kulturowej. Postacie Bree, Gabrielle, Lynette i Susan można odczytać jako wcielenia drag queens, które dzień w dzień odgrywają kobiecość na amerykańskich przedmieściach.

*Płeć kulturowa (gender) to powtarzana stylizacja ciała, zestaw powtarzanych działań (acts) w obrębie szczególnie trwałej ramy regulacyjnej, która zastyga w czasie, stwarzając pozór substancji, naturalnego bycia* <sup>5</sup>.

Judith Butler w swojej książce *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* mówi o płci kulturowej jako powtarzalnej stylizacji ciała, zestawie powtarzalnych działań. Cechą gender jest jej performatywność, gender powołują działania podmiotu: *być kobietą to zachowywać się jak kobieta* <sup>6</sup>. W kulturze zachodniej, jak pisze dalej Butler, takie *bycie prawdziwym mężczyzną czy bycie naturalną kobietą* jest postrzegane jako osiągnięcie. Osiągnięcie, którego niezbędną podstawą jest zdefiniowanie siebie w opozycji do płci przeciwnej oraz pozostanie w ramach tego binarnego porządku. Paradoksalnie owa „naturalność” jest wynikiem niezwykle intensywnej tresury, którą każdy z nas przechodzi od momentu urodzenia. Odwołując się do teorii wypowiedzi performatywnych, czyli takich, które mają moc sprawczą, Butler zwraca uwagę na pierwsze słowa wymawiane przez lekarza po odebraniu porodu: *To dziewczynka* lub: *To chłopiec*. Te słowa są początkiem procesu przykrajania dziecka do wskazanej płci kulturowej.

Przedstawienia typu drag stanowią zabieg dokonany na płci kulturowej. Drag to istota, która ujawnia imitacyjną strukturę płci kulturowej. Przebijając się za kobietę, drag dokonuje tej samej stylizacji ciała, podejmuje te same działania, których uczą się kobiety w ramach socjalizacji płci kulturowej. *Wszystko, co płciowe, jest jak drag albo jest drag* <sup>7</sup>, pisze Butler. Przedstawienie typu drag nie musi być wywrotowe i prowadzić do przededefiniowania heteroseksualnych norm płci kulturowych. Drag kryje w sobie subwersję o tyle, o ile *podejmuje refleksję na temat naśladowczej struktury* <sup>8</sup> płci, ale może też utwierdzać porządek heteronormatywny.

Interpretując *Desperate Housewives* przez pryzmat kategorii gender i figury drag, uznajemy ten tekst za tekst queerowy. Alexander Doty pisze: *...tekst (kultury) czy image artysty nie musi odznaczać się jednoznacznie (...) nie-heteroseksualnymi cechami, żeby zostać określony jako queer; musi jedynie gromadzić wokół siebie znaczną liczbę takich nie-normatywnych odczytań* <sup>9</sup>. W przypadku tego

serialu za nienormatywne odczytania można uznać uwagi niektórych krytyków piszących np., że *ten serial jest zasadniczo drag show, w którym grają prawdziwe kobiety*, czy zdjęcie na okładce gejowskiego pisma „Echo Magazine”, które przedstawia cztery drag queen wcielające się w postacie z serialu <sup>10</sup>. Należy również pamiętać, że Marc Cherry, twórca serialu, jest homoseksualistą. Realizując serial o heteroseksualnych kobietach, staje się zatem twórcą queer <sup>11</sup>.

Kontekst queer może zostać wpisany w tekst kulturowy zarówno przez autora, jak i przez odbiorcę. Grupa odbiorców zaznajomiona z pewnym kodem audio-wizualnym jest w stanie odczytać podtekst queerowy w tekstach, które wydają się go pozbawione. Takim kodem w *Gotowych na wszystko* są elementy estetyki kampowej, które pojawiają się w serialu. W swoich *Notatkach o kampie* Susan Sontag pisze: *Sztuka określana jako kamp jest (...) często sztuką dekoracyjną, w której faktura, zmysłowa powierzchnia i styl grają główną rolę kosztem treści* <sup>12</sup>. W tej próbie dotarcia do istoty kampu powtarzają się bezustannie słowa takie, jak: styl, sztuczność, nadmiar, smak, gra. Jednak dla Sontag czysty kamp ma również dozę niewinności, nieświadomości swojej istoty. Bardzo cennym elementem rozważań Sontag jest właśnie nakreślenie kampu jako pewnej wrażliwości, wokół której można krążyć. Nie jest tak, że kamp jest łatwo dostrzegalny, że jego cechy można wypunktować na konkretnej skali. Kampu trzeba szukać.

Można go odnaleźć również na Wysteria Lane: w domu Gabrielle przepelnionym niepasującymi do siebie antykami, obrazami i kryształami; w muskularnym ciele Edie, którą doskonale określałby cytat z Sontag: *Sprzymierzone z gustem kampu do obojactwa jest coś, co się wydaje pełnym przeciwieństwem, lecz nim nie jest: lubowanie się w przesadnym podkreśleniu cech płci* (...) <sup>13</sup>. A cytowane przez autorkę słowa z dramatu Oscara Wilde’a <sup>14</sup> doskonale pasowałyby do postaci Gabrielle, która w ocenie innych ludzi, jak i własnej, posługuje się raczej kategorią stylu niż kategoriami moralnymi. Prawdziwa hrabina w serialu, której całe życie jest skupione na utrzymywaniu pozorów, jest *Byciem-jako-graniem-Roli*, to Bree, której być może nie przez przypadek producenci serialu nadali nazwisko *Van De Kamp*. Mimo tych wszystkich elementów coś nie pozwala bezsprzecznie nazwać *Desperate Housewives* kampem. Wydaje się, że serial ten należy do utworów, o których Sontag pisze jako o świadomych swojej kampowości, a *kamp, który wie, że jest kampem, bywa zwykle o wiele mniej zadowolający* <sup>15</sup>. Korzystanie z estetyki kampowej jest w tym serialu świadome i przemyślane, jest to kamp konsumpcyjny, obłaskawiony, taki, który ma czarować, śmieszyć, ale nie razić oka widza. Traci tym samym na drapieżności, którą charakteryzuje się czysty kamp. Taka jego postać jest oczywiście znakiem naszych czasów: kamp, który wyrósł z dandyzmu, został wchłonięty przez kulturę popularną.

Wydaje się jednak, że interpretacja *Gotowych na wszystko* w kategoriach queer jest najbardziej trafna na poziomie strategii konstruowania kobiecości w serialu. Tak samo jak drag queens, bohaterki serialu mogą być zdefiniowane za pomocą konkretnego zespołu cech. Tworząc swoje przedstawienie, drag queen koncentruje się na konkretnym obrazie kobiety i stara się go odtworzyć. Drag staje się znakiem, jednak nigdy nie jest on kompletny, w jego show widać bowiem pęknięcie wywołane zderzeniem dwóch płci kulturowych. Lynette, Susan, Gabrielle i Bree również są znakami, ich postacie są wzorowane na niezwykle trwałych, skonsolidowanych obrazach kobiecości obecnych w naszej kulturze. Podobieństwo do drag przejawia się jed-

nak nie tylko w tym, co przedstawiają, ale jak to robią. Konstrukcja kobiecości w serialu opiera się bowiem na owych powtarzalnych działaniach, o których pisze Butler. Działania, które przybierają pozory naturalności, przejawiają się na kilku powierzchniach.

### Ciało

Ciała bohaterek serialu to z pewnością ciała idealne. Nie wszystkie niosą ze sobą te same wartości, lecz wszystkie sprawiają wrażenie *naturalnych*. Susan i Bree mają idealne sylwetki i proporcje, są wysokie i szczupłe, mają piękne włosy i perfekcyjną cerę. Bree, zgodnie z wymową jej postaci, ma alabastrową cerę, jak prawdziwa dama, a jej nienaganna fryzura przypomina styl lat pięćdziesiątych. Susan wygląda jak dziewczynka, ma długie, proste włosy i opaloną skórę. Gabrielle jako jedyna z bohaterek tak często pokazywana jedynie w białym ma perfekcyjną sylwetkę, jej ciało jest niezwykle naerotyzowane. Tylko ciało Lynette nie jest jak wyjęte z magazynu dla kobiet, a wynika to z faktu, że jej rola w świecie przedstawionym sprowadza się przede wszystkim do bycia matką. Warto jeszcze wspomnieć o piątej bohaterce serialu, Edie, której postać jest oparta na archetypie rozpustnicy. Jej ciało kipi seksualnością w ten szczególnie wulgarny sposób, który najczęściej cechuje filmowe przedstawienia prostytutek czy tancerek go-go.

W kontekście teorii Butler i rozważań nad drag queen istotne jest to, jak mało czasu poświęca się w serialu scenom pokazującym, w jaki sposób bohaterki osiągały te wymarzone sylwetki. Film nie zajmuje się tym, ile wysiłku musiałoby kosztować bohaterki utrzymanie takich figur czy codzienne układanie włosów, tak aby nie poruszał się ani jeden kosmyk. Jeżeli wspomniana jest jakaś forma sportu (jogging Gabrielle) czy pielęgnacji (wizyta Susan i jej matki w salonie SPA), nie wynika ona w żadnym razie z przymusu; to jedynie miły sposób na spędzenie popołudnia. Jedynym wyjątkiem jest Lynette, która ewidentnie nie spełnia wyśrubowanych norm kobiecości ustanowionych przez jej przyjaciółki. W przypadku pozostałych kobiet, których odrealnione ciała wydają się zamrożone w czasie, ich wygląd jest wynikiem owej *naturalności*, o której pisze Butler. Konwencja serialu ukrywa *stylizację ciała*, stwarzając pozory oczywistości.

Podobnie konstruuje cielesność drag queen, która ukrywa przed publicznością długotrwałe przygotowania przed każdym występem. Korygowanie wyglądu ciała makijażem, sztucznymi piersiami, peruką musi pozostać tajemnicą, jeśli show ma się udać. Równocześnie drag queen nie może wyglądać jak zwykła kobieta, jego/jej ciało musi być spektakularne, a ubiór prowokacyjny. Ciało drag queen, podobnie jak ciała bohaterek *Desperate Housewives*, jest fikcją, elementem stworzonym na rzecz spektaklu.

### *Feeling like a natural woman*<sup>16</sup>, czyli o atrybutach kobiecości

Poza stylizacją ciała na konstruowanie kobiecości jako płci kulturowej składa się również *zestaw powtarzalnych działań*, które podobnie jak obraz ciała krzepną po pewnym czasie, tworząc iluzję naturalności. Anna Korzińska w swoim eseju *Uroda, małżeństwo, macierzyństwo jako komponenty tożsamości płci*<sup>17</sup> za najważniejsze elementy kształtujące tożsamość kobiety w naszych czasach uważa trzy



wymienione w tytule. Nie są one bynajmniej wynikiem biologicznych uwarunkowań, jak twierdzą do dziś np. zwolennicy teorii instynktu macierzyńskiego, lecz wszystkie są kształtowane przez nacisk społeczny. Na portret psychologiczny *prawdziwej kobiety* składają się także normy moralne, pewne cechy charakteru, które od zawsze były kobietom przypisywane. Normy kobiecości tworzą niezwykle sztywną ramę i stawiają wysokie wymagania. Jak pisze Judith Butler, *identyfikowanie się z płcią kulturową (...) zakłada utożsamienie się z zespołem norm, które zarazem są i nie są możliwe do zrealizowania (...)*<sup>18</sup>.

*Desperate Housewives* to serial, którego bohaterki starannie naśladują normy kobiecości, by osiągnąć pewne cele, które pozwoliłyby im się zbliżyć do statusu idealnej kobiety lub utrzymać go. Warto zauważyć, że bohaterki spełniają już podstawowe rasowe i klasowe warunki, aby ów status osiągnąć: są bogatymi, białymi<sup>19</sup> kobietami mieszkającymi na amerykańskich przedmieściach. W opozycji do nich serial przedstawia np. chińską sprzątaczkę Gabrielle, która nawet w chwilach triumfu nad swoją panią<sup>20</sup> pozostaje *tą gorszą*.

Mimo ich szczęśliwej sytuacji, choćby materialnej, kobiety z *Wysteria Lane* są zdesperowane. Wydaje się, że odpowiedź na pytanie, dlaczego tak jest, tkwi właśnie w bezustannym pościgu za spełnieniem norm, które *są i nie są* możliwe do spełnienia. Nie są, jeśli bohaterki będą miały do dyspozycji jedynie akceptowane, zgodne z ich płcią kulturową metody. Są, jeśli bohaterki wykrócą poza dopuszczalne zasady, złamią reguły gry ustanowionej przez społeczeństwo. W wielu momentach bohaterki serialu zaskakują nas cynizmem, wyrachowaniem, czasem nawet okrucieństwem wobec innych osób. Jednak do takich działań pcha je zazwyczaj walka o podtrzymanie wizerunku bądź po prostu o przetrwanie. Są też sytuacje, w których bohaterki wykazują się niezwykłym uporem i sprytem, aby osiągnąć swój cel.

Postać Lynette Scavo, matki czwórki niezdolnych dzieci, można odczytać jako wyzwanie rzucone koncepcji macierzyństwa jako instytucji dającej poczucie spełnienia i zadowolenia. Dzieci Lynette to małe potwory, które mają na swoim sumieniu m.in. pomalowanie koleżanki na niebiesko, kradzież wielu rzeczy z domów sąsiadów czy wskakiwanie do basenu na stypie przyjaciółki swojej mamy. Niezaprzeczalnie Lynette często nie może sobie z dziećmi poradzić mimo starań, aby być matką idealną. Obraz matki, która radzi sobie ze wszystkimi problemami, jest zadbane i atrakcyjna, prześladuje Lynette tak bardzo, że uzależnia się od lekarstwa swoich dzieci na ADHD. Niepodważalnym osiągnięciem serialu jest ukazanie obrazu macierzyństwa, który jest prawie nieobecny w publicznym dyskursie: jako ciężkiego obowiązku rzadko przynoszącego satysfakcję. Kluczowa dla tego obrazu jest w tym kontekście genialna scena, utrzymana w tonie koszmaru sennego, w której Lynette, doprowadzona do ostateczności przez swoje dzieci grające na garnkach, zaczyna przeraźliwie krzyczeć i wykonuje swoisty taniec opętania, w którym wybija okno kuchenne. W oknie ukazuje się zaś Mary Alice, narratorka serialu, która w pierwszym odcinku popełnia samobójstwo i podaje oszołomionej Lynette pistolet. Scena ta jest niezwykle naładowana emocjami i stanowi dosyć znaczący wyłom w konwencji serialu. W takich właśnie momentach, ukazujących niemoc i prawdziwą desperację, serial ukazuje pęknięcie norm płci kulturowych, podważa istotne kategorie determinujące panujący porządek.

Takie pęknięcia, które zwracają naszą uwagę na sztuczność wizerunku bohaterki, na to, że jest on efektem ciągłych starań i wyrzeczeń, są kluczowe dla

serialu. Cena bywa niezwykle wysoka. Bree całe swoje życie poświęca próbie zbudowania nieskazitelного życia rodzinnego, jej celem jest rodzina, którą wszyscy będą podziwiać. Aby to osiągnąć, dławi w zarodku wszelkie problemy, wycisza każdą kłótnię, na wszystko odpowiada emocjonalnym chłodem. Tak daleko brnie w te starania, że dowiedziawszy się o stałych wizytach swojego męża u miejscowej prostytutki, składa tej ostatniej wizytę w więzieniu i próbuje ją przekupić, by nie ujawniała publicznie informacji na temat Rexa. Kiedy rodzina Bree rozpada się, ona sama zaczyna pić. Nie potrafi się jednak przyznać do swojego nałogu nawet przed najbliższymi jej osobami. Nawet gdy zasypia pijana na trawniku przed swoim domem czy gubi dzieci Lynette, zasypiając nad butelką wina, następnego dnia z powrotem starannie skleja swój wizerunek, wymyślając nedorzeczne historie. Oglądając *Desperate Housewives* obserwujemy walkę kobiet o ich obraz w oczach innych ludzi. Odgrywając swoje role, bohaterki starają się stwarzać pozory naturalności, jednak ich „porażki” są momentami w serialu, które przypominają nam o ciągłej grze toczącej się za kulisami.

Sposoby, którymi bohaterki osiągają postawione sobie cele, są rzadko zgodne z ideałem kobiety, wiążą się raczej z potocznym mniemaniem na temat kobiet, że skrywa ona w sobie takie cechy, jak perfidia, nieszczerłość, ironia, spryt czy dwulicowość. Taki sposób postrzegania kobiet jest charakterystyczny nie tylko dla mizoginicznych środków przekazu, lecz także dla estetyki drag queen show. W przeciwieństwie jednak do tych pierwszych drag queens podejmują ten temat z przymrużeniem oka, tak bardzo charakterystycznym dla całego ruchu kamp. Ów *bitchy charm* jest dla drag queen sposobem ekspresji, pożądaną cechą, która podtrzymuje cały show. Ten rodzaj humoru możemy zaobserwować w filmach Almodóvara, jak i właśnie w *Desperate Housewives*, w którym podstępny i sztućki kobiet są pokazane w sposób humorystyczny, choć humor ten osuwa się niekiedy w pewną diaboliczność. Lynette, która perfidnie blokuje swojemu mężowi wymarzony awans, oznaczający jednak ciągle podróże i nieobecność małżonka w domu; Bree, która w panice ukrywa homoseksualizm syna; Gabrielle, która celowo wykorzystuje nałóg hazardowy teściowej, by mieć czas na spotkania z kochankiem; Susan wykradająca z domu sąsiadki dowód na to, że niechcący podpaliła dom Edie – wszystkie te kobiety używają podstępu, aby zdobyć coś dla siebie bądź dla swoich bliskich. Dla nich życie to ciągła gra, w której stawką jest wizerunek (estetyka), a nie dusza (etyka).

### Męska władza

Potencjalna subwersywność drag queen kryje się w zdolności do zachwiania heteronormatywnym porządkiem, do zdemaskowania mechanizmów, przez które konstruowana jest płć kulturowa. Nie możemy ustalić, jaką tożsamość ma aktor *drag*, gdyż jego występ podważa samo istnienie jednej stałej tożsamości płciowej, sugeruje raczej tożsamość płynną. Momentami przełomowymi w przedstawieniu są te, w których aktor zrzuca przebranie, ukazuje widzom to, co kryje się pod maską kobiety. Może to być zdjęcie peruki czy obnażenie się przed widzami. Są to chwile, w których zderzają się dwie płcie kulturowe – męskość i kobiecość współgrystuje ze sobą na jednej powierzchni. Podobnymi zabiegami stosowanymi w serialu są sceny, w których bohaterki zaskakują nas reakcjami czy zachowaniami typowo





męski m Doskonałym przykładem może być scena, w której Lynette uderza swojego męża, kiedy ten proponuje jej seks bez zabezpieczenia. Nie robi tego jednak w sposób, którego spodziewalibyśmy się po kobiecie, nie jest to dramatyczne uderzenie w policzek, lecz cios pięścią w sam środek twarzy, cios boksera.

Przejęcie przez kobiety męskich atrybutów władzy jest głęboko obecne w tym serialu. To kobiety sprawują władzę, używając do tego zarówno męskich, jak i kobiecych metod. Kobiecte już opisałam, męskie zaś wiążą się raczej z otwartą konfrontacją, tworzeniem reguł, które mają być przestrzegane, rządzeniem w pełnym tego słowa znaczeniu. Kobiety przejęły władzę nie tylko w wyniku walki, lecz również dlatego, że na Wysteria Lane trudno jest znaleźć silnego mężczyznę. Mężowie bohaterek serialu to postacie w gruncie rzeczy bezbarwne, ponoszące porażki, pocieszni nieudacznicy. Mąż Lynette, Tom, może prosić dzieci o to, by nie grały w piłkę w domu, lecz dopiero potężny wrzask Lynette osiągnie skutek. Kariera Toma rozwija się wolniej, niż rozwijała się kariera Lynette, Tom jest porządnym pracownikiem, Lynette jest rekinem<sup>21</sup>. Podobnie jest w innych związkach. Gabrielle wygrywa z Carlosem wszystkie pojedynki<sup>22</sup> prócz jednego: Carlosowi udaje się podstępnie doprowadzić Gabrielle do zajścia w ciążę. Nie jest to jednak pełne zwycięstwo, ponieważ nie wiadomo, czy dziecko jest Carlosa, czy kochanka Gabrielle. W małżeństwie Bree i Rexa to Bree ustanawia wszelkie reguły, ma pełną władzę w domu, jeśli chodzi o wychowywanie dzieci, zarządzanie domem, rozporządzanie pieniędzmi. Rex co prawda buntuje się przeciw życiu, które porównuje do reklamy proszku do prania, jednak szybko okazuje się, że to życie jest dla niego także bardzo wygodne. Również Susan w pojedynku ze swoim byłym mężem ma prawo odczuwać satysfakcję, ponieważ jego związek z dużo młodszą sekretarką rozpada się, a sam mąż przychodzi do Susan zaproponować jej, aby spróbowali jeszcze raz.

Oglądając walkę damsko-męską w serialu, trudno się oprzeć wrażeniu, że postacie kobiece wygrywają dzięki przejęciu pewnych cech postrzeganych jako męskie. Nie uznałabym jednak tego serialu za serial próbujący pokazać sprawiedliwe relacje czy nobilitującą pozycję kobiety w społeczności. Jest to raczej obraz ukazujący desperację kobiet na samym starcie znajdujących się na niższej pozycji: kobieta jest zmuszona do rezygnacji z kariery na rzecz opiekowania się dziećmi, tak jak jest zmuszona do poszukiwania mężczyzny w społeczności, która nie ceni samotnych. Jednak z tej desperacji rodzi się władza i aktywność kobiety.

W świetle feministycznej teorii Laury Mulvey z lat siedemdziesiątych serial *Desperate Housewives* może być uważany za nowatorskie ujęcie pozycji kobiety w obrazie filmowym. W swoim esej *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Mulvey pisze: *W świecie rządzonym przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną-męską i pasywną-kobietą*<sup>23</sup>. Kobieta w filmie miałaby funkcjonować jako obiekt erotyczny na dwóch poziomach, zarówno dla męskiego oka w świecie fabularnym, jak i dla widza<sup>24</sup>. Teoria Mulvey byłaby na szczęście mało adekwatna w odniesieniu do *Desperate Housewives*, co mimo że tekst Mulvey doczekał się wielu polemik, również jest dowodem na to, że serial ten jest w swojej istocie wywrotowym elementem w tak mało wywrotowym medium, jak komercyjny kanał ABC telewizji amerykańskiej. Być może nie jest to spełnieniem marzeń feministycznych producentek filmowych, ale warto mimo to zwrócić uwagę, jak bardzo przedefiniowuje on normy sformułowane przez Laurę Mulvey.

Kobieta w tym serialu jest z pewnością elementem aktywnym, bowiem to działania kobiet są napędem fabuły. Ponadto, jak już wykazałam, to kobiety w tym serialu sprawują władzę, nawet jeśli jest to władza ograniczona do terenu, na który zostały zepchnięte przez patriarchalne społeczeństwo. Ze względu na zróżnicowaną publiczność serialu kobieta może, ale nie musi być postrzegana jako obiekt erotyczny. Zresztą erotyczne spojrzenie jest nakierowane nie tylko na kobiety. Mężczyźni również stają się jego obiektem, wystarczy wspomnieć kochanka Gabrielle Johna, hydraulika-detektywa Mike'a Delfino czy postać wykonawcy robót budowlanych, o którego również rywalizują Susan i Edie. Są to mężczyźni o pięknie wyrzeźbionych ciałach, które bardzo często się w tym serialu pokazuje dzięki temu, że wielu z nich to pracownicy fizyczni (zatem stojący niżej w hierarchii społecznej niż bohaterki). Męczyzna staje się więc obiektem spojrzenia seksualnego na równi z kobietą.

Felicity Huffman, aktorka grająca w *Gotowych na wszystko* postać Lynette Scavo, na pytanie o to, jak to możliwe, że Marc Cherry potrafi tak dobrze odtworzyć psychikę kobietą, odpowiada: *Jak facet, który jest gejem, który nigdy nie miał dzieci i nigdy nie był żonaty, potrafi tak prawdziwie przedstawić macierzyństwo? Mogę to przypisać temu, że „ma on w mózgu waginę”*<sup>25</sup>. W wypowiedzi, w której bardzo wyraźnie pobrzmiewa tradycyjny binarny podział na dwie płci, jednocześnie przejawia się wiara w to, że niektórzy mają umiejętność odczytywania i przedstawiania przeżyć płci przeciwnej. *Wagina w mózgu* Marca Cherry'ego oznacza pewną umiejętność odczytania społecznych przedstawień, które składają się na rzeczywistość płci kulturowej. Ta zdolność jest dowodem, że płeć jest „w mózgu”, a nie „w naturze”. Cherry nie poprzestaje jedynie na ich odczytaniu, lecz posuwa się dalej: przedstawiając działania, które ustanawiają nasze pojęcie kobiecości, pokazuje, że pojęcie to opiera się na bezustannym naśladowaniu ideału, który ma charakter konstruktu.

Kreacja kobiecości w serialu *Desperate Housewives* jest w swojej istocie zbliżona do tej w widowisku drag. Konstrukcja każdej postaci jest pewnym eksperymentem dokonany na konkretnym obrazie kobiety, a losy bohaterek odsłaniają wieczny pościg za spełnieniem norm definiujących gender (przedstawianych jako seks). Nawet jeśli *Desperate Housewives* nie jest serialem wzywającym do rewolucji w pojmowaniu norm gender, przynajmniej podważa on pojęcie naturalności jako fundamentu czy istoty płci. Demaskuje normy gender, które są niemożliwe do osiągnięcia, i obnaża kruchość kategorii, które dla heteronormatywnego porządku mają charakter konstytutywny: kobiecości i męskości.

MAGDA SZCZEŚNIAK

<sup>1</sup> *Desperate Housewives*, sezon pierwszy. Produkcja: Marc Cherry 2004. Obsada: Marcia Cross (Bree Van De Kamp), Teri Hatcher (Susan Mayer), Felicity Huffman (Lynette Scavo), Eva Longoria (Gabrielle Solis), Nicolette Sheridan (Edie Britt). Strona oficjalna serialu: <http://abc.go.com/primetime/desperate>

<sup>2</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1999, s. 6.

<sup>3</sup> White Anglo-Saxon Protestants: klasa bogatych, białych obywateli amerykańskich wyznania protestanckiego, stanowiących elitę USA.

<sup>4</sup> Wydaną w 1972 roku powieść *Stepford Wives* autorstwa Iry Levina można określić jako

- utwór z pogranicza science fiction i powieści obyczajowej. Opowiada o amerykańskich przedmieściach zamieszkiwanych przez bogatą klasę średnią. Bohaterką jest młoda kobieta, która przyjeżdża ze swoim mężem do owego miasteczka i nie może wyjść z podziwu nad doskonałością kobiet-żon, które poznaje. Są one piękne, idealne, niekonfliktowe i niesłyszalne posłuszne. Wkrótce bohaterka odkrywa, że wszystkie mieszkanki Stepford są w rzeczywistości robotami czy też androidami. Wątek *Żon ze Stepford* na trwałe wszedł do amerykańskiej kultury popularnej.
- <sup>5</sup> J. Butler, dz. cyt. s. 43-44.
  - <sup>6</sup> S. Jackson, *Gender a seksualność z punktu widzenia teorii*, tłum. M. Loska, w: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001, s. 20.
  - <sup>7</sup> J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York 1993, rozdz. 4.: *Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion*, tłum. I. Kurz, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10), s. 145.
  - <sup>8</sup> Tamże, s. 146.
  - <sup>9</sup> A. Doty, *Queer Theory*, tłum. R. Kulpa, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10), s. 13.
  - <sup>10</sup> „Echo Magazine”, Issue 405 (24 III 2005).
  - <sup>11</sup> Doty pisze o użyciu *queer* do opisu nie-normatywnych przyjemności, pozycji i odczytań ludzi, którzy nie dzielą tej samej orientacji seksualnej, z orientacją prezentowaną w tekstach, które tworzą lub na które odpowiadają, w: A. Doty, dz. cyt. s. 13.
  - <sup>12</sup> S. Sontag, *Notatki o kampanii*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 309.
  - <sup>13</sup> Tamże, s. 312.
  - <sup>14</sup> *Jest głupstwem dzielić ludzi na dobrych i złych. Ludzie są albo czarujący albo nudni*. O. Wilde, *Wachlarz Lady Windermere*, cyt. za: S. Sontag, dz. cyt. s. 315.
  - <sup>15</sup> Tamże, s. 314.
  - <sup>16</sup> Tytuł piosenki Arethy Franklin *You Make Me Feel Like (A Natural Woman)* posłużył Judith Butler do analizy konstrukcji płci w kategoriach naturalności i performatywności. Zob. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990. (przyp. red.)
  - <sup>17</sup> A. Korzyńska, *Uroda, małżeństwo, macierzyństwo jako komponenty tożsamości płci*, w: *Gender w kulturze popularnej*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków 2003, s. 49-61.
  - <sup>18</sup> J. Butler, *Bodies That Matter*, dz. cyt., s. 146.
  - <sup>19</sup> Wyjątkiem jest Gabrielle Solis, której obecność w gronie bohaterek wynika z awansu społecznego, czasem przywoływanego przez Gabrielle, która dzięki karierze top-modelki umiejętnie awansowała do klasy wyższej społeczeństwa amerykańskiego. Warto podkreślić, że ona i jej mąż są jedynymi w serialu bohaterami należącymi do mniejszości etnicznej, którzy zarazem znajdują się w gronie szacownych i szanowanych obywateli miasteczka Fairview.
  - <sup>20</sup> Charakterystyczna jest scena, w której Gabrielle maluje Yao Lin w drogerii. Nawet w obliczu upokorzenia Gabrielle znajduje się na wyższej pozycji niż Yao Lin, ponieważ uważa się za lepszą z natury, ma atrybuty, których Chinka nigdy nie będzie miała.
  - <sup>21</sup> Odcinek 22., seria pierwsza. Określenia te padają w trakcie rozmowy Lynette ze znajomą z byłej pracy, w której Lynette stara się polecić Toma na stanowisko dyrektorskie. Po cichu zgadzając się z oceną Nat, która określa Toma jako solidnego pracownika, Lynette poleca na stanowisko inną kobietę-rekina. Jest nią Annabelle, była narzeczona Toma, odwieczna rywalka Lynette.
  - <sup>22</sup> Za główny pojedynek Gabrielle i Carlosa można uznać ten, w którym Carlos zmusza Gabrielle do podpisania dokumentu gwarantującego mu zachowanie całego majątku w razie odejścia Gabrielle w trakcie jego pobytu w więzieniu. Gabrielle postanawia nie dopuszczać Carlosa do siebie, nie pozwalając mu na spanie w jednym łóżku itd. W wyniku tego Carlos rezygnuje z dokumentu.
  - <sup>23</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, tłum. i red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 100.
  - <sup>24</sup> Ciekawe, że dwie przytaczane przeze mnie autorki, których teksty powstały w zbliżonym czasie, czyli Susan Sontag i Laura Mulvey, opisują w swoich przełomowych dla epoki esejach filmy Sternberga z Marleną Dietrich w roli głównej. Sontag przytacza je jako przykład najczystszej kampanii, wręcz „bezwstydnego estetyzmu”, Mulvey jako przykład na owo męskie spojrzenie, którego ofiarą pada postać kobiety.
  - <sup>25</sup> Felicity Huffman w rozmowie z Meredith Vieira. Wypowiedzi Huffman można obejrzeć w dodatku do serii pierwszej serialu, wydanej na DVD (płyta szósta), Buena Vista International, USA 2005.