

TEATR BRZYDKICH UCZUĆ



Pod redakcją
Moniki Kwaśniewskiej i Katarzyny Waligóry



W Y D A W N I C T W O U N I W E R S Y T E T U J A G I E L L O Ń S K I E G O

TEATR
BRZYDKICH UCZUĆ



Komitety redakcyjne

KATARZYNA FAZAN (*przewodnicząca*),
MARCIN KOŚCIELNIAK, AGNIESZKA MARSZAŁEK, GRZEGORZ NIZIOŁEK

Seria Teatr | Konstelacje

została powołana

przez Katedrę Teatru i Dramatu

Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

W różnych formach (od monografii do prac zbiorowych)
przedstawia ona tematykę teatru w oryginalnych konstelacjach
tematycznych i artystycznych, historycznych i współczesnych.
Konfigurację zagadnień związanych ze sztuką teatru i dramatu tworzą
zarówno krytyczne wydania i opracowania materiałów źródłowych,
jak i publikacje rejestrujące aktualne zjawiska.

TEATR BRZYDKICH UCZUĆ

Pod redakcją

Moniki Kwaśniewskiej i Katarzyny Waligóry

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

RECENZENCI

dr hab. Piotr Morawski

dr Weronika Szczawińska

PROJEKT SERII

Piotr Lichwierowicz, firmaplus.eu

PROJEKT OKŁADKI

Agnieszka Kucharz-Gulis

Na okładce: Dagmara Mrowiec-Matuszak w performansie Teatru Polskiego w Podziemiu
Globus Polski w reż. Oskara Sadowskiego, fot. Natalia Kabanow

© Copyright by Monika Kwaśniewska, Katarzyna Waligóra & Wydawnictwo Uniwersytetu
Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2021

All rights reserved

Niniejsza książka stanowi utwór chroniony na podstawie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Prawami do tego utworu dysponuje Wydawca – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Bez zgody Wydawcy niedopuszczalne jest kopiowanie, rozpowszechnianie lub inne korzystanie z niniejszej książki w całości lub z jej fragmentów z wyjątkiem dozwolonego użytku osobistego lub publicznego.

ISBN 978-83-233-5017-0

ISBN 978-83-233-7251-6 (e-book)



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31–126 Kraków

tel. 12-663-23-80

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

I. Wprowadzenie

<i>Monika Kwaśniewska, Katarzyna Waligóra, Robienie miejsca – pożytki z brzydkich uczuć</i>	9
<i>Sianne Ngai, Wstęp (do książki <i>Ugly Feelings</i>)</i>	21

II. Męskość

<i>Grzegorz Niziołek, Bezwstyd. Gejowski performans Jana Peszka</i>	53
<i>Stanisław Godlewski, Teatr sumienia i paranoi</i>	77
<i>Grzegorz Stępnia, O porażce męskości i brzydkich genderowych afektach</i>	97

III. Feminizm

<i>Łucja Iwanczewska, Laboratoria gniewu – teatr, krytyczność i społeczeństwo</i>	115
<i>Katarzyna Waligóra, Joanna Szczepkowska przerywa spektakl</i>	131

IV. Instytucja

<i>Marcin Kościelniak, Sztuka żenująca</i>	157
<i>Izabela Zawadzka, Sfrustrowani poszukiwacze satysfakcji</i>	171

V. Nowe otwarcie

<i>Sara Ahmed, Wprowadzenie. Dlaczego szczęście? Dlaczego właśnie teraz?</i>	197
<i>Noty o Autorkach i Autorach</i>	223
<i>Indeks nazwisk</i>	227

I

Wprowadzenie



MONIKA KWAŚNIEWSKA

Uniwersytet Jagielloński

KATARZYNA WALIGÓRA

Uniwersytet Jagielloński

Robienie miejsca – pożytki z brzydkich uczuć

Sformułowanie „teatr brzydkich uczuć” to parafraza tytułu wydanej w 2005 roku pracy Sianne Ngai *Ugly Feelings*. Autorka wprowadza w niej kategorię brzydkich uczuć – negatywnych emocji i afektów¹, takich jak zazdrość, niepokój, paranoja, irytacja. Oprócz tych powszechnie znanych, definiuje także dwa nowe: „animowalność”, która charakteryzuje podmioty o ograniczonej sprawczości, oraz „wniosłootępiałość” będącą kombinacją szoku i nudy. Ngai analizuje przede wszystkim dzieła literackie i filmowe, uznając, że wypowiedzi artystyczne są zdeterminowane przez te same mechanizmy, które potrafią reprezentować. Sztuka, stając się autonomiczną dziedziną, specjalizując i udoskonalając swój język w drodze ku głębszej samoświadomości, oddzieliła się od szerokiego kręgu odbiorców, stała się trudna do zrozumienia i przez to

¹ W niniejszym wstępie stosujemy wymiennie pojęcia: afekt, emocja i uczucie. Naszą bazą teoretyczną jest książka Sianne Ngai *Ugly Feelings*. Jej autorka, doceniając prace badaczy, którzy na różne sposoby definiowali te pojęcia, decyduje się nie wprowadzać między nimi ostrych rozróżnień. Ngai na zmianę używa słów „afekt” i „emocja” w czasie opowiadania o nadrzędnej dla książki kategorii brzydkich uczuć. Swoją decyzję tłumaczy w przedrukowanym w niniejszym zbiorze tekście: „Mimo że rozróżnienie na afekt i emocję jest przydatne, nie będę się na nim opierać w tak dużym stopniu, jak czynią to inni badacze. Używam obu terminów mniej lub bardziej wymiennie. W dalszych rozdziałach różnica między afektem a emocją rozpatrywana jest nie jako formalna różnica jakości czy rodzaju, ale raczej jako modalna różnica intensywności lub stopnia. [...] Porzucenie formalnej różnicy na rzecz modalnej umożliwia bardziej elastyczną analizę obu pojęć – pewnego rodzaju przejście, w wyniku którego afekt zyskuje semantyczną głębię i narracyjną złożoność emocji, a emocje stają się bliższe afektom” (S. Ngai, *Wstęp*, tekst zawarty w niniejszym tomie, s. 43).

znacząco osłabiła swoją społeczną i polityczną sprawczość. Paradoksalnie jednak, jak pisze badaczka:

refleksyjna troska sztuki mieszczańskiej o swoją własną „bezsilność i zbędność w świecie doświadczenia”² uzdalnia ją do tworzenia teorii na temat społecznej bezsilności w sposób niedościgniony przez inne formy praktyki kulturowej.

Do swojej analizy Ngai przewrotnie wybiera dzieła, które określa mianem „dziwnie beznamiętnych”. Takie teksty kultury, które nie zajmują się wprost opisem emocji, a uczucia rządzące ich bohaterami działają w sposób ukryty, podprogowy, pokrętny. Badaczka skupia się też na pozornie niedramatycznych momentach, chwilach beczynności, które nie posuwają akcji do przodu. Uznaje je bowiem za najsilniej nasycone afektywnie. Brzydkie uczucia, jak pisze Ngai, w bestiariuszu afektów byłyby nie dumnymi i poważnymi lwami, ale podstępными i odrażającymi szczurami i oposami³. Ponieważ nie prowadzą do dramatycznych wyładowań, karmią się stagnacją, mają niezwykłą zdolność długiego trwania. Wszystko to sprawia, że brzydkie uczucia stają się bardziej adekwatne do opisu współczesnej rzeczywistości niż dobrze rozpoznane wielkie namiętności. Dla Ngai brzydkie uczucia są związane z nowocześnieścią, a przemiany systemu państwowego oraz systemu ekonomicznego (rozwój kapitalizmu) stymulują ich powstawanie i zarządzanie nimi na rzecz podtrzymywania relacji władzy. Złożony charakter brzydkich uczuć powoduje jednak, że noszą one w sobie również potencjał wywrotowy, antysystemowy i rewolucyjny, który może zostać aktywowany w sprzyjających okolicznościach.

Tym samym brzydkie uczucia na różne sposoby działają w polu performatywności. Bierność, która oznacza podporządkowanie narzuconym przez system rolom i działaniom, ma moc performatywną w tym sensie, że podtrzymuje jego funkcjonowanie. System bez realizujących jego zasady podmiotów przestaje istnieć. Uczucia, o których mowa, mogą jednak zmieniać swój charakter, na przykład przechodząc w pasywną agresję. Są w stanie się wtedy koncentrować wokół aktów mowy i działań, które podsumowuje Melville'owska fraza „wolałbym nie”. Zaburzają wówczas reguły komunikacji i funkcjonowania rzeczywistości, bo nie będąc ani odmową, ani zgodą, powodują paraliż tego, kto staje wobec nich.

Choć, jak powiedziałyśmy, Ngai wskazuje na uwikłanie sztuki w procesy społeczno-polityczno-ekonomiczne, które rozgrywają i generują brzydkie uczucia, to w swoich analizach zatrzymuje się na poziomie reprezentacji. Niniejsza książka przyjmuje odmienną perspektywę. W tekstach zaproszonych przez nas autorek i autorów o teatrze i teatralności nie da się myśleć

² Ibidem, s. 22.

³ Ibidem, s. 26.

w oderwaniu od sfery publicznej. Dotyczy to zarówno wzajemnego przenikania zjawisk, tematów, napięć i afektów, jak i funkcjonowania modeli oraz praktyk instytucjonalnych.

Jeśli spojrzeć na dwie teorie fundamentalne dla dzisiejszej teatrologii, teatr postdramatyczny Hansa-Thiesa Lehmana i estetykę performatywności Eriki Fischer-Lichte, to można się przekonać, że koncentrują się one na afektywnym oddziaływaniu przedstawień teatralnych. Te teorie okazały się tak wpływowe, że przyczyniły się do przesunięcia współczesnych badań teatrologicznych w stronę różnego typu analiz afektywnych. Lehmannowska fraza „od sensu do sensualności” wskazuje na przejście w sposobie oddziaływania teatru w kierunku wywoływania silnych, ale niedookreślonych, trudnych do zwerbalizowania wrażeń zmysłowo-intelektualnych. Estetyka performatywności z kolei w swoim centrum umieszcza doświadczenia progowe sytuujące się pomiędzy estetycznym, etycznym i politycznym. Fischer-Lichte wskazuje też na potencjalne zaburzenie relacji między podmiotem a przedmiotem zdarzenia teatralnego. Sytuacja, w której widz jest niepewny tego, na co patrzy i w czym uczestniczy, jest silnie nasycona afektywnie.

Doświadczenia sensualne, afektywne i emocjonalne zwykle w teatrze uznaje się za zjawisko pożądane. Przeżycie spektaklu jest źródłem konstruktywnego rozpoznania, oferuje możliwość rozwoju, a często staje się kryterium wysokiej oceny jakości artystycznej. Fischer-Lichte⁴ i Lehmann⁵ dowartościowują skrajne, momentami drastyczne środki oddziaływania (samookaleczenie czy naruszenie bezpieczeństwa fizycznego i psychicznego wykonawców), których celem jest wywołanie pozytywnych i negatywnych doznań. By wywołać tak mocne efekty, teatr musi korzystać z tego, co Ngai określa mianem klasycznych emocji (wywodzących się z kanonicznych teorii filozoficznych między innymi Kanta i Arystotelesa). Modele interpretacyjne Fischer-Lichte i Lehmana są nastawione na możliwość efektywnego odbioru dzieła artystycznego. Skutkuje to pedagogiczną i emocjonalną wydajnością doznania estetycznego. Przychodząc na spektakl, widz może pozornie zrozumieć reguły funkcjonowania rzeczywistości i swojej w nim roli, coś poczuć i czegoś się nauczyć.

Szczególnie dobrze widać to w przypadku spektakli z udziałem osób z różnych powodów charakteryzujących się nienormatywnym wyglądem. Zarówno Fischer-Lichte, jak i Lehmann poświęcają im wiele uwagi i czynią ich pojawienie się na scenie źródłem afektów i emocji. Nienormatywne ciało (niepełnosprawne, okaleczone, chore, niewpisujące się w kanony piękna) u Lehmana zostaje umieszczone w pozycji ofiary, agresora i erotycznego obiektu, jest

⁴ Por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

⁵ Por. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009.

„kruche i nędzne”. Badacz pisze o „wystawianiu” ciała na widok publiczny – odbierając wykonawcy jakąkolwiek sprawczość i prawo do nieskrępowanego przebywania w przestrzeni widzialności. Sprawczość zostaje oddana twórcy spektaklu, który dysponuje ciałami, oraz widzowi, który kieruje w ich stronę „voyerystyczne” spojrzenie⁶.

Fischer-Lichte w swoich tezach idzie nawet dalej: ciała z niepełnosprawnością nazywa „monstrualnymi”, „zdeformowanymi”, „wyklętymi”, są one według niej „żywym obrazem ułomności i przemijalności”⁷. Nienormatywne ciała, nawet jeśli produkują znaczenia, to sprowadzone do oznaczania nienormatywności i podatne na uniwersalizację, na przykład ciało starego człowieka jako znak starości, śmierci i przemijania. Przypisywane im znaczenia zawsze są negatywne⁸. „Widzowie czują przerażenie, obrzydzenie, lęk lub wstyd, oblewają się zimnym potem, ich ręce zaczynają drżeć, a oddech staje się przyspieszony i płytki”⁹. Opis tej reakcji cielesnej bliski jest doświadczeniu szoku w ujęciu Rity Felski. Felski nie odnosi się jednak do osób z niepełnosprawnościami. U Fischer-Lichte widz jest tak zdeterminowany afektami, że nie może ani przestać ich odczuwać, ani intelektualnie odczytywać znaczeń przedstawienia (zaznacza, że ta perspektywa możliwa jest dopiero później, już po zakończeniu spektaklu). Badaczka uznaje, że „oglądanie i interpretowanie cielesnych zachowań wykonawców jako znaków fikcyjnej postaci wydaje się [...] wręcz niestosowne”¹⁰. Nie tłumaczy jednak, na czym polega ta niestosowność.

W obu tych koncepcjach nienormatywne ciała nie są w stanie produkować fikcji ani funkcjonować w jej ramach, zawsze rozsadzają świat przedstawiony. W tym typie analizy spektaklu osoba z niepełnosprawnością nie może być aktorem, bo zawsze tylko performuje własną niepełnosprawność. Dyskurs ten jest wykluczający, a w teorii teatralnej doprowadził do fetyszyzacji niepełnosprawnego ciała jako obiektu¹¹. Zakłada on tylko jedną reakcję widza opartą na uczuciach wstrząsu, odrazy i wstrętu. Jest ona oczywiście możliwa, bo ujawnia „normę”, mimo to nie musi zaistnieć. Zamknięte w ramach normy są też ciała widzów, które, aby ta koncepcja się sprawdzała, powinny być doskonałe, młode, zdrowe i piękne, bo zostają ustawiane w kontraście do tych obecnych na scenie. W tym dyskursie widzowie mają także ujednoczone kompetencje kulturowe i społeczne¹².

⁶ Por. ibidem, s. 279.

⁷ Por. E. Fischer-Lichte, op.cit., s. 138.

⁸ Ibidem, s. 138–139.

⁹ Por. R. Felski, *Pożytki z literatury. Szok*, przeł. M. Kuntz, T. Kuntz, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2.

¹⁰ E. Fischer-Lichte, op.cit., s. 139.

¹¹ Por. S. Godlewski, *Pole minowe dyskursu*, „Didaskalia” 2017, nr 137, s. 113–114.

¹² Por. Ibidem, s. 245–246.

Jeśli na tę samą kwestię obecności w przedstawieniach nienormatywnych ciał aktorów spojrzymy, uwzględniając cyrkulację brzydkich uczuć, interpretacje mogą ulec przekształceniu i komplikacji. Przede wszystkim widzowie nie muszą odczuwać tych samych emocji i afektów, bo sami przychodzą z różnymi doświadczeniami, ciałami i kompetencjami odbiorczymi. Teatr niekoniecznie jest przestrzenią badania tego, co nowe, bo obcowanie z nienormatywnością jest częścią naszej codzienności. Reakcje widzów teatralnych mogą być symetryczne, spotęgowane albo osłabione w stosunku do tego, co przeżywają i odczuwają w kontaktach międzyludzkich w sferze publicznej. Ten sposób myślenia nie zamyka nas więc w pętli feedbacku. Jeśli u niektórych odbiorców pojawią się negatywne odczucia względem nienormatywności, należy się zastanowić, czy ewentualny dyskomfort będzie przez nich odebrany jako jedyna możliwa i uprawniona reakcja; czy dyskomfortowi nie będzie towarzyszył wstyd, że jest on odczuwany; złość na twórców i aktorów, że zmuszają widza do tego typu konfrontacji, zagubienie powodujące paraliż i bierność, a nie wstrząs i szok. W teorię brzydkich uczuć wpisane są też odmienne postawy: odrzucenie oglądanych obrazów, utrwalenie uprzedzeń, odczuwanie emocji, które nigdy nie zostaną poddane intelektualnej interpretacji. Trzeba też pamiętać, że nienormatywność często jest sytuowana w polu neutralności afektywnej (ciało samo w sobie nie musi wzbudzać żadnych reakcji ani nawet być rozpoznane jako nienormatywne) albo pozytywności. W tym drugim przypadku rozmaite brzydkie uczucia mogą się pojawić jako znak oporu wobec obrazów uznanych przez widza za stereotypowe i manipulacyjne. W ten sposób inaczej zostaje ustawiona perspektywa badawcza. Zamiast z góry założonego modelu nadawczo-odbiorczego, który daje przewidywalne rezultaty, możemy obserwować i analizować konglomerat różnych postaw, reakcji, afektów oraz odmienne efekty pracy artystycznej. W ten sposób teatr jest przedłużeniem i częścią, a nie reprezentacją nieprzewidywalnej sfery publicznej, której członkami są poszczególni ludzie reprezentujący różne wartości i postawy.

Teoria brzydkich uczuć inspirująca nowe sposoby myślenia o teatrze, przedstawieniach kulturowych i rzeczywistości społecznej była punktem wyjścia do stworzenia koncepcji książki *Teatr brzydkich uczuć*. Dlatego tom rozpoczynamy od publikacji tłumaczenia wstępu do monografii Sianne Ngai, w którym autorka przedstawia podstawowe założenia metodologiczne i krótką charakterystykę poszczególnych brzydkich uczuć. Jest to pierwszy na polskim gruncie przekład pracy tej badaczki, co jest zaskakujące, biorąc pod uwagę operacyjność jej koncepcji i zaawansowanie polskich studiów afektywnych. Ośiem tekstów napisanych specjalnie na potrzeby niniejszej książki podejmuje myśl Ngai, jednocześnie modyfikując repertuar brzydkich uczuć. Niektórzy autorzy odwołują się bezpośrednio do poszczególnych części *Ugly Feelings*, ale rozwijają rozważania nad pojawiającymi się tam afektami (paranoja,

animowalność, zazdrość, wstręt). Inni wprowadzają nowe punkty orientacyjne na afektywną mapę (zażenowanie, poczucie porażki, gniew, frustrację, rozczarowanie, bezwstyd). Naszą ambicją było więc działanie dwukierunkowe. Z jednej strony nie chodziło nam o aplikowanie istniejącej teorii, ale o jej rozwinięcie. Z drugiej strony naszym celem było też wprowadzenie nowych modeli i pojęć do myślenia o sztukach performatywnych oraz środowisku ich powstawania i funkcjonowania. Badania prezentowane w niniejszej publikacji pokazują też, że właściwie nie jest możliwe zajmowanie się jednym negatywnym afektem, gdyż brzydkie uczucia mają tendencję do zlepiania się z sobą.

Teksty powstałe specjalnie na potrzeby niniejszej publikacji podzielone zostały na trzy części: *Męskości*, *Feminizm*, *Instytucja*. Naszym zdaniem są to trzy wymagające pracy badawczej i mocno związane ze sferą publiczną obszary badań humanistycznych, które powinny silnie wpływać na polską teatrologię. To także obszary wywołujące obecnie ostre konflikty społeczne. Choć artykuły są przyporządkowane do poszczególnych części, to ten podział jest dość umowny. Tak jak badania z zakresu studiów o męskości, feminizmu i krytyki instytucjonalnej są ściśle z sobą związane, tak niektóre teksty w niniejszej książce trudno przyporządkować do jednego z tych nurtów. Wnioski wynikające z tych badań, naszym zdaniem, domagają się pilnego, konstruktywnego i rzetelnego wdrożenia w praktyki najszerzej pojętego życia zbiorowego: od politycznego po prywatne, od społecznego po intymne.

Rozpoczynamy częścią, w której prezentujemy teksty trzech autorów odnoszące się do zmieniających się koncepcji męskości i męskiej seksualności. Grzegorz Niziołek i Stanisław Godlewski piszą o homoerotyzmie w przedstawieniach z okresu PRL-u, kiedy homoseksualność była mocno tabuizowana. Badane przez nich spektakle w momencie premiery interpretowano zgodnie z obowiązującym wtedy modelem, mającym na celu utrzymanie homoseksualności w polu niewidzialności lub negatywności. Trzeci tekst, autorstwa Grzegorza Stępniaka, bada współczesne normatywne i queerowe modele męskości oraz ich transformacje.

Grzegorz Niziołek w swoim artykule *Bezwstyd. Gejowski performans Jana Peszka* zaznacza, że teatr nie może zostać sprowadzony do dyskursu ani być interpretowany jako zjawisko izomorficzne w stosunku do sfery publicznej. Powołując się na Richarda Sennetta i Michela Foucaulta pokazuje, że w praktykach dyskursywnych, na przykład krytyce teatralnej, pojawiający się na scenie Inny zostaje rozpoznany i oznaczony. Widzialność nie musi tu być jednak neutralna czy pozytywna, bo rozpoznanie i nazwanie Innego jest jednocześnie zdystansowaniem się od niego i sposobem na zyskanie nad nim władzy. Akt nazwania może mieć na celu wygłuszenie niepokojących afektów wywoływanych przez tabuizowaną homoseksualność. Niziołek zwraca uwagę, że czasami dojść może jednak do przypadkowego załamania dyskursu, co owocuje tym, co określa mianem teatralnego mikrozdarcia

sfery publicznej wywołanego interwencją afektywną. Krytycy teatralni, specjalizujący się w oglądaniu i tłumaczeniu spektakli, budujący swoją pozycję symboliczną na tych właśnie kompetencjach, tracą wówczas kontrolę nad produkcją interpretacji. Mają też poczucie, że nad sensami przedstawienia nie panuje nikt inny do tego uprawniony – autor wystawianego tekstu czy reżyser. Moment załamania dyskursu krytycznego pokazuje funkcjonalność homofobii zarówno w dyskursie teatralnym, jak i społecznym; zaapelowanie do zakładanej homofobii widzów pozwala wyciszyć afektywny niepokój, odzyskać utraconą pewność i pozycję autorytetu. Potencjalnie emancypacyjny wymiar gejowskiego performansu, którego reaktywność była wówczas zablokowana, jest dziś jednak możliwy do odzyskania dzięki przemianom obyczajowym oraz nowym praktykom językowym i teoretycznym. W tekście Grzegorza Niziołka przywrócony gejowskiemu archiwum zostaje nie tylko spektakl, ale też figura wówczas niewyoutowanego, choć z pewnością obecnego homoseksualnego widza, i sposób, w jaki mógł odbierać przedstawienia.

Tekst Stanisława Godlewskiego *Teatr sumienia i paranoi*, poświęcony analizie dwóch spektakli Andrzeja Wajdy w Starym Teatrze (*Biesy* oraz *Nastazja Filipowna*), stanowi niejako rewers sytuacji opisanej przez Niziołka, w której homoseksualność była otwarcie reprezentowana na scenie, wzbudzając powszechną niechęć krytyki. W przypadku przedstawień Wajdy nie doszło do załamania dyskursu krytycznego, a mechanizmy dyskursywnej analizy krytycznej bezbłędnie poradziły sobie z zapanowaniem nad zdarzeniami scenicznymi o silnym zabarwieniu homoerotycznym. Godlewski pokazuje, że dwa spektakle ze Starego Teatru wywoływały i rozgrywały brzydkie uczucia pojawiające się wskutek oglądania nienormatywnych zachowań, a jednocześnie wytwarzały względem tych zachowań paranoiczne poczucie niepewności, zawierające się w zdaniu: „to niemożliwe, że widzę to, co widzę”. Godlewski formułuje oskarżenie względem teatru arcydzieł o wampiryczne wysysanie energii z brzydkich uczuć i przenoszenie jej na poziom estetyczny. Wrażenie arcydzielnosci ulega wzmocnieniu przez blokowanie narzędzi poznawczych i natychmiastowe ujarzmianie tego, co obce, poprzez przekształcenie w to, co swojskie (na zasadzie: to nie geje, to przyjaciele).

W artykule *O porażce męskości i brzydkich genderowych afektach* Grzegorz Stępiak przywołuje trzy bardzo różne teksty kultury: teledysk Taylor Swift do piosenki *The Man*, reality show *Hotel Paradise* oraz serial *Work in Progress* Abby McEnany. Autor umieszcza różne modele męskości w spektrum porażki, która produkuje uczucie rozczarowania. W zależności od tego, na ile podmiot ponoszący porażkę jest tego świadomy, uczucie rozczarowania wywołuje różne efekty. W *Hotelu Paradise* heteroseksualny model męskości wydaje się reliktem przeszłości i – między innymi z tego powodu – ponosi nieuświadomioną porażkę. Maczystowsky bohaterowie w poszukiwaniu partnerów kompromitują się, zarówno kiedy próbują wypełnić społeczne wzorce,

jak i kiedy nie są w stanie im sprostać. Dzięki temu sam model tradycyjnej męskości ujawnia się jako żałosny, nieskuteczny i anachroniczny. W *The Man* męskość zostaje celowo skompromitowana i poddana krytyce przez kobietę korzystającą ze strategii dragowych. O ile jednak teledysk Swift zatrzymuje się na poziomie krytyki, o tyle *Work in Progress*, zdaniem Stępniaaka, proponuje drogę ucieczki z klinczu tradycyjnej męskości w stronę queerowej tożsamości w procesie. Serial McEnany adaptuje i rozgrywa uczucie porażki i rozczarowania, a także odrywa męskość od biologicznie męskiego ciała. Dzięki temu zniesiony zostaje binarny podział na homo- i heteroseksualność, który ustawiał widzenie męskości i seksualności w przykładach podawanych przez autorów poprzednich tekstów.

Kolejną część, poświęconą feminizmowi, rozpoczynamy artykułem Łucji Iwanczewskiej, która także zajmuje się męskością, ale w wydaniu przepełnionym nienawiścią wobec niezależnych kobiet. Badaczka zastanawia się też, jak kobiety mogłyby odzyskać i wykorzystać afekt gniewu. Następnie prezentujemy tekst będący próbą opisanie sytuacji, w której dochodzi do erupcji i ujawnienia gniewu oraz innych brzydkich kobiecych uczuć. Zamieszczone w części *Feminizm* artykuły pokazują zmianę, jaka może zajść w przestrzeni publicznej dzięki zaistnieniu w jej obrębie emocji do tej pory marginalizowanych, niedopuszczanych do głosu, między innymi z tego powodu, że należą do kobiet.

Łucja Iwanczewska w artykule *Laboratoria gniewu – teatr, krytyczność i społeczeństwo* stawia następującą tezę: „Jeśli gniew urządza nam świat, a bankami gniewu zawiadują biali mężczyźni, znajdujemy się w momencie, w którym potrzebujemy innego gniewu i innych sposobów jego organizacji”¹³. Autorka zaczyna od przywołania różnych metodologii próbujących rozpoznać sposób funkcjonowania gniewu i jego miejsce we współczesnej sferze publicznej. Powołując się na Joannę Krakowską, diagnozuje także polski teatr krytyczny. Zauważa, że przez lata rozpoznał on potencjał rozczarowania, frustracji i wściekłości tkwiący w osobach mających niski status ekonomiczny i ograniczoną potrzebę lub możliwość poszerzania swojego kapitału kulturowego. Mimo że artyści stawiali na temat tych grup trafne rozpoznania, nie traktowali jednak ich członków jak partnerów w rozmowie, ale jak obiekty badań. Nie mogli więc przeciwdziałać zawłaszczeniu uczuć tych grup przez resymentalne narracje prawicy. Równocześnie teatr krytyczny w małym zakresie zajmował się rozpoznaniem i reprezentowaniem gniewu, który mieliby powód odczuwać jego lewicujący twórcy i widzowie. Teatr w ograniczonym stopniu szukał języka i choreografii innych gniewów, na przykład gniewu

¹³ Ł. Iwanczewska, *Laboratoria gniewu – teatr, krytyczność i społeczeństwo*, tekst zawarty w niniejszym tomie, s. 115.

feministycznego. Zdaniem Iwanczewskiej jest to jedno z najważniejszych zadań kulturowych dla sztuki i społeczeństwa.

Następny w kolejności miał być artykuł Moniki Kwaśniewskiej *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wystuchane? Afektywna analiza #MeToo w Teatrze Bagatela*. Tekst był analizą opublikowanych wypowiedzi medialnych pochodzących z 2019 i 2020 roku w perspektywie teorii Ngai i Ahmed dotyczących afektów animowalności oraz wstrętu. Artykuł został napisany na potrzeby niniejszej książki, a wcześniej ukazał się jako jej zapowiedź na łamach 159 numeru „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” w październiku 2020 roku. Tekst jest artykułem naukowym i został poddany procesowi *peer-review*. 2 listopada 2021 roku, tuż przed publikacją monografii (która również przechodziła proces recenzyjny), autorka otrzymała z kancelarii adwokackiej reprezentującej jedną z osób, których dotyczył ten artykuł, wezwanie do publikacji przeprosin w ciągu trzech dni od doręczenia pisma, usunięcia tekstu ze strony internetowej „Didaskaliów” oraz do zapłaty zadośćuczynienia w wysokości 20 tys. złotych na rzecz tej osoby w ciągu siedmiu dni od dnia otrzymania pisma (z wyszczególnieniem, że odpowiedzialność majątkowa wydawcy, redaktora naczelnego i autorki publikacji jest solidarna). Ponieważ decyzję podejmowałyśmy tuż przed wysłaniem do druku egzemplarza próbnego, a jednocześnie nie wiedziałyśmy, ile czasu zajmie rozstrzygnięcie sprawy, po konsultacji z prawnikiem zdecydowałyśmy się na usunięcie tekstu z książki. Otrzymanie wezwania z kancelarii adwokackiej wywołało wiele opisanych w tej książce afektów i emocji – takich jak lęk, dezorientacja, poczucie utraty sprawczości, gniew – które, w połączeniu z koniecznością szybkiego reagowania, utrudniały nam ocenę sytuacji, w jakiej się znalazłyśmy. Na wspomniany powyżej krok zdecydowałyśmy się przede wszystkim w trosce o losy książki i w geście samoopieki.

Artykuł Katarzyny Waligóry *Joanna Szczepkowska przerywa spektakl* poświęcony jest innemu głośnemu wydarzeniu, którego kluczowym problemem była sprawczość i podmiotowość aktorki jako artystki i pracownicy teatru. Odnosząc się do stworzonej przez siebie kategorii żenującego kobiecego performansu, badaczka analizuje buntowniczy gest zerwania premiery spektaklu *Persona. Ciało Simone* i pokazania przez aktorkę nagich pośladków reżyserowi, instytucji, widowni i środowisku teatralnemu. Szczepkowska po ściągnięciu uwagi mediów zaczęła także ujawniać kompromitujące Krystiana Lupę informacje z procesu pracy. Obserwatorzy czuli się niejako zawstydzeni w imieniu mistrza, co owocowało personalnymi atakami na aktorkę. Mimo to wyśmiewany i lekceważony performans z czasem stał się prekursorski dla polskiej krytyki instytucjonalnej w badaniach i praktykach teatralnych.

Dwa teksty prezentowane w kolejnej części – *Instytucja* – ukazują dwa skrajnie różne rozumienia tytułowego pojęcia. Marcin Kościelniak zajmuje

się abstrakcyjnie rozumianą kategorią instytucji sztuki, która określa zasady tworzenia dzieł artystycznych, ich pożądaną tematykę, relacje ze społeczeństwem i powinności artysty. Izabela Zawadzka odnosi się natomiast do instytucji rozumianej jako materialna przestrzeń i konstelacja pracujących w niej ludzi. Podchodząc krytycznie do obu tych wymiarów instytucji, autor i autorka analizują rozsadzające je negatywne i wywrotowe afekty.

Marcin Kościelniak w artykule *Sztuka żenująca* analizuje manifest, postawę artystyczną i działania Marka Janiaka – członka Kultury Zrzuty. Koncepcja sztuki żenującej stworzona przez tego artystę operuje takimi kategoriami, jak między innymi głupota, trywialność, brak logiki, niekomunikatywność, cynizm, prymitywność, beztroska i zawstydzenie. Cechując się skrajnym indywidualizmem, stała w opozycji do tendencji polskiej sztuki w okresie Solidarności. Janiak, zdaniem Kościelniaka, sprzeciwiał się trzem najważniejszym dogmatom: powiązaniu sztuki z etyką, przykazowi zaangażowania w sprawy narodowe oraz kryjącym się za tym pragnieniu akceptacji i uznania. Mimo że Kościelniak odnosi się do kategorii żenady i porażki, które pojawiały się już w tekstach Grzegorza Sępniaka i Katarzyny Waligóry, to opisuje odmienny sposób ich używania. Marek Janiak operował tymi kategoriami w sposób celowy, czyniąc z nich broń przeciw szeroko pojętej instytucji sztuki. Dzięki temu przyznawał sobie prawo do zajęcia osobnej, marginalnej wobec społeczeństwa lat 80. pozycji.

Izabela Zawadzka w artykule *Sfrustrowani poszukiwacze satysfakcji* analizuje sytuację specyficznej grupy pracowników programowych, którzy wykonują pracę kreatywną i merytoryczną, tworzą cele i zadania instytucji, projektują repertuar oraz odpowiadają za komunikację z widzami. Nie mają jednak statusu artysty, nie są uznawani za współtwórców dzieła i mało zarabiają. Autorka pokazuje, jak w instytucjach kultury zarządza się frustracją, która powinna powstawać u pracowników programowych wskutek dysproporcji w zarobkach i uznaniu między nimi a artystami. Ale nie powstaje, ponieważ – jak dowodzi autorka – główną walutą, którą operują instytucje kultury, są emocje. To one są zarówno produktem wydarzenia artystycznego, miernikiem osiągniętych celów (im więcej emocji udało się dostarczyć widzowi, tym lepiej), jak i zapłatą za pracę programową. W związku z tym autorka diagnozuje też mechanizm, który pozwolił na zastąpienie adekwatnego wynagrodzenia satysfakcją z dobrze wykonanej pracy w szczytnym celu.

Pisząc o zazdrości, Ngai pokazuje, że choć afekt ten ma moc diagnozowania społecznych i systemowych nierówności (np. ekonomicznych), to jest traktowany jako indywidualne, negatywne odczucie podmiotu. Żeby zniszczyć krytyczny potencjał zazdrości, społecznie uznaje się ją za powód do wstydu i określa jako małostkową, niepotrzebną, narcystyczną. Podmiot odczuwający zazdrość nie musi zostać zawstydzony, by czuć wstyd, bo negatywne odczucie względem zazdrości zostało zinternalizowane. Oznacza to, że

zazdrość wyklucza szczęście – nie ze względu na istnienie nierówności społecznych, tylko dlatego, że w ogóle jest odczuwana. Sara Ahmed w książce *The Promise of Happiness* bada zasady funkcjonowania szczęścia i uznawania podmiotów za szczęśliwe. Niniejszy tom zamykamy częścią zatytułowaną *Nowe otwarcie*, zawierającą tłumaczenie wstępu do książki Ahmed, której całość uznajemy za niezwykle inspirującą i ważną dla lektury *Teatru brzydkich uczuć*. Badaczka pokazuje, że szczęście jest znormatywizowanym projektem życiowym, dostępnym tylko niektórym, zdyscyplinowanym podmiotom. Z jednej strony szczęście wyznacza określone scenariusze, cele i obowiązki, które powinno się realizować. Z drugiej strony powoduje, że rzeczywistość urządzona jest tylko dla tych, którzy chcą i mogą sprostać wyzwaniu zdobycia szczęścia. Skoro szczęście jest drogą i nagrodą za podążanie nią, to brzydkie uczucia są jednocześnie produktem ubocznym powstałym w zderzeniu podmiotów nienormatywnych i nieuprzywilejowanych z rzeczywistością projektowaną przez szczęście oraz przeszkodą do jego osiągnięcia. Z tego powodu brzydkie uczucia są podwójne marginalizowane i uznawane za niepożądane, niewygodne oraz szkodliwe zarówno dla podmiotu, który je odczuwa, jak i jego środowiska. Ahmed opisuje trzy figury podmiotowe przeciwstawiające się powszechnemu formatowi szczęścia: feministka psuj-zabawa (*feminist killjoy*), melancholijny migrant (*melancholic migrant*) oraz nieszczęśliwa osoba queerowa (*unhappy queer*). Za ich pomocą pokazuje, że projektowany przez społeczeństwo niedostatek szczęścia, na który rzekomo cierpią określone jednostki, jest związany nie tyle z ich tożsamością, ile z ich niezgodą na podążanie za normatywnymi scenariuszami szczęścia. Badaczka pokazuje na przykład, że osoba homoseksualna, która realizuje heteronormatywny model związku (monogamiczny, z potomstwem – bo Ahmed pisze o rzeczywistości dającej prawo zawierania małżeństw homoseksualnych z możliwością adopcji dzieci), może zostać uznana za szczęśliwą¹⁴. Ten koncept szczęścia, oprócz dyscyplinowania podmiotów, ma także moc ich klasyfikacji – ci, którzy realizują normatywne scenariusze szczęścia, dostępują zaszczytu społecznej akceptacji i podziwu. Jednocześnie wizja, że nieodpowiedni i niezdyscyplinowany podmiot mógłby mimo wszystko uznać się za szczęśliwy (według swoich własnych kryteriów), wzbudza lęk i wrogość. Autorzy i autorki tekstów zamieszczonych w naszej książce wskazują na emancypacyjny wymiar brzydkich uczuć na różnych obszarach – w ramie przedstawieniowej, w recepcji, w kształtowaniu relacji wewnątrz instytucji oraz koncepcji sztuki. Patrząc na artykuły zamieszczone w *Teatrze brzydkich uczuć* z perspektywy koncepcji Ahmed, można stwierdzić, że ujawnione w nich wstydlive afekty rozbijają

¹⁴ Por. analiza Sary Ahmed trzeciej części filmu *Gdyby ściany mogły mówić dwa* w rozdziale trzecim jej książki zatytułowanym *Unhappy queers*, S. Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham 2010, s. 112–114.

systemy społeczne ufundowane na normatywnej wizji szczęścia i odsłaniają ich przemocowy charakter. Ujawnienie nierówności, które neutralizuje się, oskarżając podmioty o zazdrość, w teatrze brzydkich uczuć zostaje zdiagnozowane i rozegrane. Sara Ahmed w swoim tekście, zawieszając przekonanie, że szczęście jest dobre i przeznaczone dla „dobrych podmiotów”, postuluje odzyskiwanie nieszczęśliwych archiwów. Dokumentują one walkę ze szczęściem i historię kwestionowania jego atrakcyjności. Niniejszą książkę można postrzegać jako kolejne nieszczęśliwe archiwum, którego celem jest zainicjowanie nowej historii, teorii i praktyki (również instytucjonalnej) teatru i performansu. Chodzi nam o uwzględnienie w ich ramach różnych, również negatywnych, afektów i podmiotów, które je odczuwają, a także wielu pomysłów na szczęśliwe i nieszczęśliwe życie, celów, aspiracji, projektowanych tożsamości i możliwych związków oraz relacji. Parafrazując ostatnie zdania drukowanego w tej publikacji tekstu Sary Ahmed – jeśli nasza książka zabija wizję szczęśliwego teatru, czyni to, co uważamy za naszą wspólną powinność; jej celem jest bowiem robienie miejsca.

Wstęp (do książki *Ugly Feelings*)

Niniejsza praca przedstawia cykl badań z zakresu estetyki negatywnych emocji. Analizuje przede wszystkim ich niejednoznaczne politycznie oddziaływanie w dziedzinie kulturowych artefaktów, powstałych zgodnie z określeniem Theodora W. Adorna w „administrowanym” świecie późnej nowoczesności¹. Rzeczywistość ta została już odmalowana z zaskakującą precyzją w opowiadaniu Hermana Melville’a *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street* z 1853 roku. Interpretacyjne problemy, które stwarza **afektywna** niejednoznaczność amerykańskiego pracownika biurowego, zdają się wyraźnie wskazywać na **polityczną** niejednoznaczność pasywnej formy jego sprzeciwu. Co czuje (jeśli w ogóle coś odczuwa) ten pozbawiony wyrazu bohater? Czy nieustępliwa pasywność Bartleby’ego, wyrażająca się nawet w kontrowersyjnym akcie powstrzymywania się od pracy („Wolałbym nie”), jest radykalna lub reakcyjna? Czy jego bezwładność należy interpretować jako część przemyślanej strategii, która zapowiada bezprzemocowy polityczny aktywizm przyszłości, czy też jako stan, który dziś określamy mianem depresji? W ślad za Melville’em następne rozdziały traktują o emocjonalnej pustce, bezwładzie i dysforycznych uczuciach oraz innych typach emocjonalnej negatywności w literaturze, filmie i w pracach teoretycznych, by ukazać podobnie ambiwalentne sytuacje, w których sprawczość jest zawieszona (*suspended*). Łączą one zatem dwie z pozoru odmienne filozoficzne definicje – stwierdzenie Hanny Arendt, że „zdolność do działania czyni z człowieka istotę polityczną”, oraz Spinozjańską charakterystykę emocji jako „wzruszenia umysłu”, które może zwiększyć lub zmniejszyć zdolność do działania – i tworzą estetykę brzydkich uczuć, która klasyfikuje wspomniane stany zawieszenia².

¹ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 59.

² H. Arendt, *O przemocy. Niebezpieczeństwo obywatelskie*, przeł. A. Łagocka, W. Madej, Warszawa 1998, s. 100; B. de Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, przeł. I. Myślicki, Warszawa 1927, s. 55–56.

Mając w pamięci oddzielony parawanem kąt biura, w którym znajduje się kopista z opowiadania Melville'a, zamysł leżący u podstaw mojej książki można uznać za Bartlebiański w bardziej refleksyjnym sensie. Uprzywilejowuje on bowiem określony punkt widzenia tego, co literackie, by analizować problemy, których znaczenie prawdopodobnie usytuowane jest poza sferą estetyki jako takiej. Dlatego też przejmująca niemoc Bartleby'ego może być również zilustrowana przez literaturę czy sztukę, rozumiane jako stosunkowo autonomiczne dziedziny, które są mniej lub bardziej marginalizowane w coraz bardziej wyspecjalizowanym i zróżnicowanym społeczeństwie. Jak sugeruje Adorno analizujący historyczne źródła tej estetycznej autonomii, separacja sztuki od „społeczeństwa empirycznego” uzyskana w wyniku rewolucji mieszczańskiej ironicznie zbiega się z coraz większą świadomością, że nie może doprowadzić do wyraźnej zmiany w społeczeństwie. Bezsilność ta staje się wyróżnionym przedmiotem „pełnej skruchy” samowiedzy sztuki, która niedawno wybiła się na autonomię³. Można by jednak twierdzić, że refleksyjna troska sztuki mieszczańskiej o *swoją własną* „bezsilność i zbędność w świecie empirycznym” uzdalnia ją do tworzenia teorii na temat społecznej bezsilności w sposób niedościgniony przez inne formy praktyki kulturowej⁴. Jednocześnie dyskusja na temat autonomii estetycznej w *Teorii estetycznej* Adorna sugeruje, że literatura może stanowić idealną przestrzeń do badania brzydkich uczuć. Znajdują się one bowiem poza dziedziną właściwej estetyki, ponieważ kondycja ograniczonej sprawczości, z której owe uczucia wynikają, charakteryzuje także pozycję sztuki w bardzo zróżnicowanym i skomodyfikowanym społeczeństwie.

Każde uczucie omawiane w następnych rozdziałach: zazdrość, niepokój, paranoja, irytacja, afekt rasowy, który określam mianem „animowalności” (*animatedness*) oraz dziwna kombinacja szoku i nudy nazywana „wzniosłotępiałością” (*stuplimity*) da się postrzegać jako pośredniczące między tym, co estetyczne, a tym, co polityczne w wyjątkowy sposób. Cała praca ujmuje emocje jako niezwykle zawikłane i skondensowane „interpretacje kłopotliwych położeń”, czyli znaki, które nie tylko uwypuklają różne poziomy problemu (formalne, ideologiczne, socjohistoryczne), ale także łączą je w charakterystyczny sposób⁵. Skupiam się wyłącznie na negatywnych afektach, które pomagają w rozumieniu problemów stawianych przez ogólny status zablokowanej sprawczości odnośnie do innych ludzkich podmiotów oraz społeczności. Uważam, że kwestia ta ma znaczenie polityczne niezależnie od tego, czy przeszkoda jest rzeczywista, wyobrażona, czy też zablokowana sprawczość jest indywidualna lub zbiorowa. Brzydkie uczucia, takie jak zazdrość (odczuwana

³ Por. T.W. Adorno, *Teoria...*, op.cit., s. 408–409.

⁴ Ibidem, s. 192.

⁵ R. Terada, *Feeling in Theory: Emotion after the „Death of the Subject”*, Cambridge 2001, s. 57.

przez pozbawionych władzy w stosunku do tych, którzy ją posiadają) czy też paranoja (dotycząca autopercepcji jednostki jako nieznaczącego podmiotu w „całościowym systemie”), niedościgle ujawniają i interpretują różne przypadki pasywności, które mogą być ujęte jako alegorie autonomicznej bądź mieszczańskiej sztuki, coraz bardziej świadomej swoich związków z działaniem politycznym. Kluczowym zagadnieniem *Brzydkich uczuć* jest zatem bardzo stary problem – pytanie o zasadność – który często nawiedza dziedzinę krytyki literackiej i kulturowej. Poważne przesłanki sugerowałaby w tym miejscu, że próba jednoczesnego myślenia o tym, co estetyczne i polityczne – zadanie, którego pilność wzrasta proporcjonalnie do stopnia złożoności w coraz bardziej antyutopijnym i zróżnicowanym funkcjonalnie społeczeństwie, stanowi wyjątkową szansę dla brzydkich uczuć.

Chciałabym na wstępie podkreślić głęboko niejednoznaczny status brzydkich uczuć opisanych w tej pracy. Choć wydaje się, że afekty dysforyczne stanowią napęd społeczeństwa kapitalistycznego, zazdrość, paranoja oraz inne emocjonalne idiomy, które badam, nacechowane są ambiwalencją. Pozwala im ona oprzeć się z jednej strony redukcji do klasowego resentymentu, z drugiej strony kontrwartościowaniu, które czyni je terapeutycznym „rozwiązaniem” dla podkreślanych i streszczanych przez same te afekty problemów. Trzeba przyznać, że choć odzyskanie kilku negatywnych afektów o potencjale krytycznym stanowi ważną część moich rozważań, Paolo Virno w sposób niezrównany ostrzega przed niebezpieczeństwem ich idealizowania. Zdaniem filozofa klasyczne „uczucia rozczarowania”, które niegdyś cechowały stan radykalnej alienacji systemu pracy najemnej – niepokój, rozterka i cynizm – są obecnie przewrotnie przeniesione z fabryki do biura, czyli do miejsca współczesnej produkcji kapitalistycznej:

Strach przed konkretnymi niebezpieczeństwami, choćby tylko potencjalnymi, nawiedza podczas dnia pracy, jak nastrój, przed którym nie można uciec. Wspomniany strach podlega jednak zmianie w **wymaganie operacyjne**, w narzędzie handlu. Niepewność dotycząca zachowania stanowiska pracy podczas wdrażania okresowych innowacji, strach przed utratą niedawno uzyskanych przywilejów, niepokój związany z „byciem zapomnianym” przekształcają się w elastyczność, łatwe przystosowywanie się i gotowość do zmiany⁶.

Widać zatem wyraźnie, w jaki sposób typowe dla kapitalizmu uczucie niezadowolenia (a więc potencjalnego konfliktu społecznego i antagonizmu politycznego) zostało doskonale zasymilowane przez system płac i przekształcone w ideał pracowniczy. Trudno wyobrazić sobie coś dalszego od szerzej

⁶ P. Virno, *The Ambivalence of Disenchantment* [w:] *Radical Thought in Italy*, eds. P. Virno, M. Hardt, Minneapolis 1996, s. 17 (dodano cudzysłów).

znanej tezy Frederica Jamesona o „zanikaniu” negatywnego afektu we współczesności⁷. Virno wskazuje natomiast, jak owe afektywne postawy i skłonności zyskały na znaczeniu i jak przewrotnie zaczęły działać: stały się elementami napędowymi systemu ekonomicznego, któremu u swego zarania miały się sprzeciwiać⁸. Filozof twierdzi jednak, że mimo nieodwracalnego włączenia we współczesny, postfordowski system produkcji brzydkie uczucia wciąż są „gotowe na radykalnie niekompatybilne różne kierunki rozwoju”⁹. Na przykład: tendencja do oportunistu nie ma w sobie nic ocalającego, jego „prawda» czy też obiektywna istota tkwi w tym, że nasza relacja ze światem wyraża się przede wszystkim przez możliwości, okazje i zbiegi okoliczności, a nie podążanie w liniowych i jednoznacznych kierunkach”. Jak wskazuje Virno, „ta modalność doświadczenia nie skutkuje z konieczności oportunistem, nawet jeśli go podtrzymuje”¹⁰. Również inne sposoby zachowania, nawet te diametralnie sprzeciwiające się oportunistowi, „mogą być wpisane w doświadczenie ustrukturyzowane przez te same możliwości i przelotne okazje”. Takie radykalne i transformatywne zachowanie można jednak dostrzec jedynie dzięki odnalezieniu w bardzo powszechnym dzisiaj oportunistmie konkretnej modalności doświadczenia, z którą to doświadczenie może być skorelowane, nawet jeśli dzieje się to w zupełnie inny sposób¹¹. Z twierdzeń Virna rzeczywiście można wysnuć wniosek, że ponadnarodowe stadium współczesnego kapitalizmu różni się znacząco od modeli społecznego działania i zmiany opracowanych przez Arystotelesa, Thomasa Hobbesa oraz innych myślicieli. Tamte dawniejsze modele oparte były na względnie jednoznacznych emocjach – gniewie i strachu, natomiast dzisiaj emocje nie wiążą już tak mocno. Innymi słowy, sama istota tego, co socjopolityczne, uległa zmianie i wywołuje inne uczucia, a także odwołuje się do innego ich zestawu. Są one słabsze niż klasyczne polityczne pasje, ale być może bardziej zakorzenione w otoczeniu. Z jednej strony są Bartlebiańskie, a z drugiej – wciąż zachowują diagnostyczny charakter dla modeli podmiotowości, społeczności i sprawczości, które nie zostały zupełnie przewidziane przez dawnych teoretyków państwa. Właśnie z tego powodu nawet tak nieatrakcyjne uczucie jak

⁷ F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991, s. 15.

⁸ Zdaniem Virna proces socjalizacji jest czynnikiem, który najsilniej łączy „technika oprogramowania, robotnika samochodowego i nielegalnego pracownika”. Kształtuje on „powszechną mobilność, zdolność dotrzymywania kroku szybkim zmianom, zdolność przystosowawczą w każdej firmie oraz łatwość zmieniania jednego zespołu reguł na inny (por. P. Virno, op.cit., s. 14) i rzeczywiście bazuje na następujących afektach: strach (skłania do ucieczki), oportunizm (opiera się na elastyczności i zdolności przystosowawczej) oraz cynizm (powstaje ze szczególnego przywiązania do zasad).

⁹ P. Virno, op.cit., s. 26.

¹⁰ Ibidem, s. 25.

¹¹ Ibidem.

oportunizm może, według Virna, stanowić centrum, z którego kształtuje się „zachowanie transformatywne” (*transforative behavior*). Ze względu na całą swą małostkowość, oportunizm zwraca uwagę na realne doświadczenie społeczne i pewien rodzaj historycznej prawdy.

Podczas gdy moja praca wysuwa podobny, jeśli nie skromniejszy postulat nadania znaczenia społecznego z zasady ambiwalentnym „uczuciom rozczarowania” (wspomnianą ambiwalencję obrazuje fakt, że wzbudza je z jednakową łatwością polityczna prawica i lewica, co dobrze ilustrują historie wstrętu i paranoi), należałoby jednak przypomnieć, że emocje odgrywały kluczową rolę w dyskursie filozoficznej estetyki, a nie filozofii politycznej czy ekonomii (godne uwagi wyjątki stanowią prace Hobbes’a i Niccola Machiavelliego, którzy usytuowali strach w centrum swych teorii nowoczesnej władzy i państwa). Obserwujemy to, poczynawszy od Longinusa przez Immanuela Kanta, którzy traktowali o wzniosłości (jest to być może pierwsze „brzydkie” czy też jednoznacznie niepiękne uczucie, które pojawia się w teoriach sądu estetycznego), skończywszy na XX-wiecznych odmianach tego afektu, które opisuję w rozdziale poświęconym wzniosłootępiałości. Inny przykład można wywieść od XVII-wiecznych „Teoretyków Afektu”, którzy usiłowali usystematyzować korelację między formami i gatunkami muzycznymi a poszczególnymi emocjami i z analiz muzyki jako „tonalnej analogii życia emocjonalnego” (*Philosophy in a New Key* Susanne Langer), a także z mojej własnej próby odnowy koncepcji „tonu” literackiego z pomocą atonalnej, ale nie mniej muzycznej koncepcji hałasu. Badanie, w jaki sposób nowe teorie afektu mogą poszerzyć dyskurs estetyki, stanowi więc kontynuację długotrwałego przedsięwzięcia intelektualnego, nawet jeśli sytuuje to moją pracę na antypodach kulturowej historii poszczególnych emocji (jak na przykład: *American Nervousness, 1903: An Anecdotal History*, Tom Lutz; *Anatomy of Disgust*, William Ian Miller czy *Cato’s Tears and the Making of Anglo-American Emotion* Julie Ellison), i nowych filozoficznych ujęć emocji, które dążą do wyjaśnienia, czym one są (*Parables for the Virtual*, Brian Massumi; *Feeling in Theory*, Rei Terada; *The Vehement Passions*, Philip Fisher). W pewnym sensie zwrot ku brzydkim uczuciom, którego dokonuję w tej pracy, mający na celu ożywienie estetyki, jest po prostu skutkiem ubocznym uprzywilejowania tej dziedziny jako przestrzeni idealnej do analizy ambiwalentnej politycznie pracy negatywnych emocji.

Wspomniany zwrot służy w szczególności rozszerzeniu i przemianie kategorii „emocji estetycznych” lub też uczuć związanych z obcowaniem z dziełami sztuki. Najstarszym i najbardziej znanym przykładem tej koncepcji jest Arystotelesowskie rozważanie na temat *katharsis* w *Poetyce*. Ta szczególna estetyczna emocja będąca wzbudzeniem litości i strachu, a następnie ostatecznym z nich oczyszczeniem, której zaistnienie umożliwiła tragedia, pełni funkcję użytecznego tropu w dalszych rozważaniach. Aby zachować spójność

z zamysłem pracy, w której nieznaczące i niecieszące się uznaniem uczucia są celowo wyżej cenione niż gniew i strach (będące kamieniami węgielnymi filozoficznego dyskursu na temat emocji, od Arystotelesa aż do dzisiaj) oraz niż potencjalnie uszlachetniające lub moralnie uświęcające stany, takie jak współczucie, melancholia i wstyd (emocje eksplorowane przez zwrot etyczny w krytyce literackiej), uczucia analizowane w tej pracy są amoralne i niekataraktyczne, nie przynoszą też ani żadnej, choćby pośredniej, satysfakcji płynącej z cnoty ani terapeutycznego czy oczyszczającego wyzwolenia. W rzeczywistości większość tych uczuć zakłóca wyrażanie innych. By zilustrować to przykładem: nastroje takie jak irytacja czy niepokój definiowane są jako nuda lub trwanie, co jest przeciwieństwem „nagłości”, na której opiera się Arystotelesowska estetyka strachu¹². W odróżnieniu od gniewu, który nie może być podtrzymywany w nieskończoność, mniej gwałtowne uczucia – zazdrość, paranoja – mają nadzwyczajną zdolność trwania. Jeśli *Brzydkie uczucia* miałyby być bestiariuszem afektów, byłby on wypełniony nie lwami, ale głównie szczurami i oposami, ze względu na dominację kategorii uczuć słabszych i brzydszych.

Wspomniane słabość i złośliwość, a także większość negatywnych afektów w tej pracy zyskały trwałość, której nie miały inne uczucia – bardzo rozpowszechnione w XIX wieku „neurastenia” i „kochliwość”. Zyskały też potoczny charakter, który poszerza zakres socjohistorycznych problemów, które mogą interpretować. Każde brzydkie uczucie będzie więc badane w kontekście kulturowym, w którym wydaje się szczególnie atakowane i zagrożone – od współczesnych dyskusji feministycznych na temat agresji między samymi feministkami (jest to kontekst, w którym antagonistyczne i pejoratywnie feminizowane uczucie „zazdrości” staje się wyjątkowo problematyczne) do dyskursu amerykańskiej kultury, który od czasów przedwojennych nie może oprzeć się wyobrażeniu podmiotu zdeterminowanego rasowo jako nadmierne emocjonalnego i ekspresyjnego. W tej sytuacji afekt określany przeze mnie mianem „animowalności” staje się wyjątkowo problematyczny. Zazdrość i „animowalność” mogą więc być scharakteryzowane jako afektywne ideologemy, gdy są rozumiane jako „określone historycznie konceptualne lub semiotyczne zespoły, które mogą odwzorowywać się w «systemie wartości», ale również, mówiąc prościej, jako pojęcia, które stają się przestrzenią i stawką symbolicznej walki”¹³. Niniejsza praca nie jest historią uczuć, mimo że

¹² P. Fisher, *The Vehement Passions*, Princeton 2001, s. 137.

¹³ E. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca 1981, s. 115. Jameson przywołuje ideologem rozumiany jako „obraz świata”, „duch” tekstu albo „najmniejsza jednostka” analizy intelektualnej. Ta ostatnia zdefiniowana jest jako zadanie, w ramach którego wytwory indywidualnej kultury odczytuje się jako „złożone dzieła transformacji pierwotnego materiału, którym jest ideologem” (ibidem, s. 87).

skupia się na warunkach toczenia tych walk i wyszczególnia konkretne konteksty, w których są szczególnie natężone. Jej całościowy zamysł ma raczej naturę teoretyczną; postuluje bardziej elastyczną interpretację form, gatunków i okresów, niż jest to przyjęte w ramach dominujących norm akademickiej interpretacji. Dlatego też teksty zestawiane są często w sposób, który może wydawać się zaskakujący. Na przykład moja analiza niezwykle wyniesienia trwogi do rangi kategorii znaczącej dla intelektualnej tradycji zachodniej opiera się na *Zawrocie głowy* (ang. *Vertigo*) Alfreda Hitchcocka, *Byciu i czasie* Martina Heideggera oraz powieści *Pierre* Hermana Melville'a. W pracy *The Feminist Difference* Barbara Johnson stwierdza, że metoda rozłączającego ustawiania umożliwia odczytywanie tekstów na nowe sposoby, a więc tworzenie innowacyjnych analiz powracających problemów¹⁴.

Mocną stroną mojej książki jest tworzenie teoretycznych podstaw, a nie podawanie historycznych szczegółów. Właśnie dzięki temu, że nie tylko analizuje, ale także uruchamia afektywne pojęcia w celu badania szerokiego spektrum problemów, praca ta podaje argumenty na rzecz dalszych badań historycznych, wyjaśniając, dlaczego omawiane uczucia są wystarczająco zajmujące, by poświęcić im uwagę. Ukazuje także, jaki użytek można robić z uczucia, aby rozwinąć projekt krytyczny i teorię. Jeden z rozdziałów szczególnie skupia się na zazdrości po to, by ukazać niezwykłą trudność, jaką upowszechnienie się kobiecej agresji przysporzyło wszechstronnej i pojemnej teorii psychoanalitycznej, na której opierała się feministyczna krytyka filmowa. Inny rozdział przywołuje natomiast afekt, który określam mianem „wniosłootępiałości”, by uwypuklić pewne ograniczenia klasycznych teorii wniosłości. Sprawiają one, że kategoria ta nie może w pełni oddać doświadczenia nudy, coraz ściślej przenikającej się ze współczesnymi doświadczeniami estetycznej trwogi. Porządkując mniej znaczące afekty w celu zbadania impasów współczesnej teorii i krytyki, które w przeciwnym wypadku mogłyby pozostać niezauważone, praca ukazuje, jak można pozyskać emocje dla krytycznej praktyki w ogóle, rzucając nowe światło na ścisłą relację między negatywnym afektem a „myśleniem negatywnym” (skrót Herberta Marcuse'a oznaczający krytykę ideologii w tradycji dialektycznej)¹⁵. Podobnie jak w dewil lub film rewiowy, w których według Maxa Horkheimera i Theodora Adorna (formułujących oskarżenia wobec przemysłu kulturowego) „przebły-skuje możliwość samej [...] negacji”¹⁶, moja praca skupia uwagę na szerokim

¹⁴ B. Johnson, *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race, and Gender*, Cambridge 1998, s. 13.

¹⁵ H. Marcuse, *A Note on Dialectic* [w:] *The Essential Frankfurt School Reader*, eds. A. Arato, E. Gebhardt, New York 1993, s. 445.

¹⁶ M. Horkheimer, T. Adorno, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszczerstwo* [w:] eidem, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1969, s. 161.

i transatlantyckim korpusie tekstów bardzo wielu autorów, uwzględniając różne ich rodzaje i okresy powstania.

Mimo że zbiór tekstów sprawia wrażenie idiosynkratycznego, ich wybór z dorobku autorów, między innymi Sigmunda Freuda, Ralpha Ellisona, Silvana Tomkinsa, Harriet Beecher Stowe, Gertrude Stein, Nelly Larsen, Johna Yau oraz Melanie Klein, dyktowało negatywne uczucie, na które chciałam położyć nacisk. Biorę przykład z Hobbesa, który w *Lewiatanie* podejmował dyskusję na temat roli, jaką strach odgrywa w zabezpieczaniu umowy, od której zależy porządek społeczny w państwie. Hobbes stwierdza, że ludzki strach przed „niewidzialnymi duchami”, który istniał, zanim powstało społeczeństwo obywatelskie, i miał większą moc niż strach przed mocą innych ludzi, przyczynił się do powstania przysięgi. Filozof definiuje ją jako „zwrot mowy, dodany do przyrzeczenia, którym ten, co przyrzeka, oświadcza, że o ile nie wykona swego przyrzeczenia, to zrzeka się łaski swego Boga i wzywa go, by się zemścił na nim samym”. Dodaje również: „iżby strach przed złamaniem wiary był jeszcze większy”¹⁷. Można więc wnioskować, że konkretne rodzaje emocji wyznaczają określone „rodzaje literackie”. Jak ukazuje przykład Hobbesa, chodzi o rodzaj, który strategicznie pogłębia rodzającą się emocję¹⁸.

Podobnie niekatartyczne uczucia przedstawione w tej pracy mogą zapoczątkować niekatartyczną estetykę; sztukę, która stwarza i stawia na pierwszym planie nieudane emocjonalne wyzwolenie (kolejną formę zawieszonego „działania”) i czyni to jako rodzaj polityki. Tego rodzaju Bartlebiańska strategia jest bardzo odmienna w stosunku do bezpośredniego aktywizmu pobudzanego ponoć przez poetykę współczucia Harriet Beecher Stowe i literatury sentymentalnej¹⁹. Można próbować badać strach za pomocą odwołania do konkretnych form, które powstają dzięki niemu – przysięgi, alibi czy

¹⁷ T. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. C. Znamierowski, Warszawa 2005, s. 224–225.

¹⁸ P. Fisher, *The Vehement...*, op.cit., s. 8.

¹⁹ Znane stwierdzenie Lincolna, który Stowe określił mianem przyczyny wojny secesyjnej, rozpowszechniło przekonanie, że istnieje bezpośredni związek między estetyką sentymentalną a działaniem politycznym. Jednak Philip Fisher w pracy *Hard Facts* stwierdza, że w powieści sentymentalnej emocje są najbardziej intensywne w momentach, gdy „zdolność do działania została zawieszona”. Ujawnia również, że ukryte kłamstwo związane z silnym roszczeniem powieści sentymentalnej do politycznej skuteczności (przypadek *Chaty Wujka Toma*) nie może być gorszące w odniesieniu do brzydkich uczuć, które jawnie i od samego początku dotyczą zawieszonej sprawczości. Mit bezpośredniego związku między silną emocją a skutkami politycznymi symbolizowany przez *Chatę Wujka Toma* może być prawdą lub kłamstwem w przypadku tej konkretnej powieści, natomiast nie ma z pewnością przełożenia na analizowane przeze mnie afekty. Zob. P. Fisher, *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel*, New York 1985, s. 22 [za:] M. Szalay, *New Deal Modernism: American Literature and the Invention of the Welfare State*, Durham 2000, s. 167.

łożonych gatunków, takich jak horror. W podobny sposób moja praca ma na celu zbadanie połączenia nudy i szoku, które określam mianem *stuplimity*, poprzez literaturę składającą się z męczących powtórzeń oraz permutacji, paranoi – za pośrednictwem poezji opartej na transkrypcji, która stale konfrontuje z pytaniem, czy pisanie pochodzi od autora, czy ma swoje źródło na zewnątrz, oraz urasowionego afektu „animowalność” poprzez animowane kreskówki.

Wieloznaczność Bartlebiańskiej estetyki sugeruje, że istnieje specyficzna relacja między brzydkimi uczuciami a ironią, będącą postawą retoryczną, która posiada afektywny wymiar, o ile nie jest „uczuciem” jako takim. Ze względu na to, że moralnie zdegradowany i pozornie nieuzasadniony status owych uczuć zwykł powodować nieprzyjemne uczucie dotyczące uczucia (zwrotna wypowiedź przyjmująca formę „Wstydzę się odczuwania zazdrości” czy też „Niepokoję się swoją skłonnością do zazdrości”), daje się dostrzec paralełę między tym uczuciem dotyczącym uczucia a dwoistością, na której polega ironia balansująca między tym, co powiedziane, a tym, co przemilczane²⁰. Ze względu na uprzywilejowanie „metaodpowiedzi” (termin ukuty przez Susan Feagin) wynikające z faktu, że trudno jest odczuwać zazdrość bez jednoczesnego poczucia, że **nie** powinno się zazdrościć, co tylko wzmacnia negatywność źródłowej emocji, brzydkie uczucia mogą być scharakteryzowane jako sprzyjające ironicznemu dystansowi. Nie dzieje się tak w przypadku większych i bardziej docenianych uczuć czy nawet emocji moralnych związanych z literaturą sentymentalną²¹. Dlatego też estetyczne przykłady w tej pracy nie są zaczerpnięte z gatunków powszechnie uważanych za „emocjonalne” – melodramat, fikcja sentymentalna, odwołujący się do zjawisk nadprzyrodzonych horror oraz poezja, które były eksploatowane przez krytyków zainteresowanych uczuciami. Ironiczny i niekataraktyczny charakter brzydkich uczuć sprawia, że opowiadam się bardziej po stronie „konstruktywistycznych” niż „ekspresywnistycznych” form, kiedy analizuję społeczną i symboliczną płodność emocji. Jest to kolejny kluczowy aspekt negatywnych uczuć, który polega na ich zauważalnie mniejszej intensywności niż „gwałtowne pasje” (określenie Philipa Fishera), przenikające wielkie, kanoniczne dzieła – epikę Homerycką i tragedię Szekspirowską. Z tych powodów wybieram teksty sprawiające wrażenie dziwnie beznamiętnych. Na pierwszym planie stawiają one brak silnej emocji tam, gdzie byśmy się jej spodziewali (jak w przypadku „Bartleby’ego”), lub skupiają się na problemach interpretacyjnych spowodowanych przez emocjonalną nieczytelność. To, że praca ta nie poddaje analizie zdominowanego przez wściekłość *Moby Dicka*, ale uczuciowo

²⁰ L. Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, New York 1994.

²¹ S.L. Feagin, *The Pleasures of Tragedy*, „American Philosophical Quarterly” 1983, nr 20 [za:] *Aesthetics*, eds. S. Feagin, P. Maynard, Oxford 1997, s. 305–313.

wieloznacznego *Oszusta* (*Confidence-Man*), powierzchownie „poirytowaną” powieść *Quicksand* Nelli Larsen zamiast melodramatu zazdrości w powieści *Passing* tej samej autorki, lub też poezję Samuela Becketta pełną przemian i skojarzeń w przeciwieństwie do poezji romantycznej, wynika bezpośrednio ze szczególnego nacisku, jaki kładzie się w niej na złych kuzynów kanonicznych emocji filozofii wymienionych w pracy Fishera. Po zwróceniu się ku niejednoznacznym afektom świata administracji, a więc ku licznym „pod-pod” – określenie oznaczające u Melville’a mało znaczącego pracownika, „pilnego szperacza lub pismaka”, który „przeszukuje wszelkie biblioteki i uliczne stragany”, tworząc cetologiczne „Wyjątki” otwierające *Moby Dicka*²² – a nie ku bardziej ikonycznym figurom Ahaba, Otella czy Leara, koncentruję się raczej na irytacji niż na gniewie, na zazdrości niż na zawiści oraz „wniosłootępiałości”, a nie transcendentnej wniosłości. Warto odnotować, że chociaż teksty wybrane ze względu na podkreślanie interesujących mnie uczuć wywodzą się zarówno z wysokiej, jak i z masowej kultury, wszystkie zajmują mniej znaczące miejsce w kanonie. Zdaje się, że kulturowy kanon przedkłada wyższe pasje i emocje nad niższe, zupełnie jakby niższe i brzydkie uczucia nie tylko nie były zdolne do wywoływania „wielkich” dzieł, ale wręcz osłabiały dzieła, od których pochodzą i dzięki którym otrzymują wyróżnienie.

Odpowiadając poniekąd na apel jednego z filozofów, by zbadać uczucie z bardziej idiosynkratycznego punktu widzenia niż ten, który „skupia się na analizowaniu cech garstki klasycznych emocji”²³, „negatywność” brzydkich uczuć na kilku poziomach zyskuje podobne cechy jak klasyczne emocje. Podobnie jak gniew i strach brzydkie uczucia (na przykład zazdrość) dają się opisać jako dysforyczne i empirycznie negatywne, gdyż wywołują ból lub dyskomfort. Można je scharakteryzować także jako „semantycznie” negatywne ze względu na przesycenie znaczeniami i wartościami, które są społecznie napiętnowane (małostkowość często łączy się z zazdrością) oraz „syntaktycznie” negatywne, bo raczej odpychają niż przyciągają, wywołują starania, by się od nich oddalać, zdominowane są przez fobię, a nie przez miłość. W przypadku tych jawnie agonistycznych emocji, które przeniknięte są czymś, co jeden z psychoanalityków określił mianem globalnego afektu „przeciwko”, negatywność ma charakter raczej algorytmiczny lub operacyjny, a nie oparty na wartości lub na znaczeniu (pociągając za sobą awersję, wykluczenie, a także negację)²⁴. Te różne poziomy negatywności, które sprawiają, że negatywne uczucia w tej pracy pomagają w łączeniu różnego typu problemów, pokazują,

²² H. Melville, *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, przeł. B. Zieliński, Wrocław 1992, s. 7–27 (rozdz. *Wyjątki*).

²³ S. Campbell, *Interpreting the Personal: Expression and the Formation of Feelings*, Ithaca 1997, s. 4.

²⁴ R. Spitz, *No and Yes: On the Genesis of Human Communication*, New York 1957, s. 50.

w jaki sposób socjohistoryczne i ideologiczne rozterki stwarzają inne – formalne i reprezentacyjne. By posłużyć się przykładem, afekt zwany animowalnością (*animatedness*) pozwoli pochylić się nad niepokojąco trwałą reprezentacją Afroamerykanina jako jednocześnie nader „żywotnego” podmiotu i elastycznego ciała, które jest niezwykle podatne na zewnętrzną kontrolę. Reprezentacja ta zostanie następnie połączona z figurą retoryczną – apostrofą, za pomocą której mówca ożywia czy też „daje życie” nieożywionym przedmiotom, zwracając się do nich jak do podmiotów zdolnych udzielić odpowiedzi. W końcu zostanie to zestawione ze znamioną kontrowersją dotyczącą telewizyjnej estetyki wymiarowej animacji – techniki, która „ożywia” gliniane lub piankowe kukiełki jako postaci urasowane i podlegające fizycznej manipulacji oraz zabiegom brzuchomówców.

Choć nawet przerysowana ekspresja i nadaktywność związane z animowalnością (*animatedness*) stanowią wyjątek od Bartlebiańskiej estetyki opierającej się także na innych uczuciach z tej pracy, kieruje to uwagę na znaczący politycznie problem zawieszanej sprawczości, z której wynikają wszystkie brzydkie uczucia. Status osób sprowadzonych do roli „kukiełek”, który przywołuje na myśl konkretną historię systemowego pozbawienia praw politycznych i ekonomicznych, przełożony jest na język afektu jako urasowana animowalność i zmusza do spojrzenia na ten problem w szczególnie empatyczny sposób. Skupię się teraz bardziej szczegółowo na sytuacji pasywności samej w sobie oraz jej alegorycznym znaczeniu, które następnie przekazuje brzydkim uczuciom pochodzącym od niej oraz odbijającym się w niej. By osiągnąć ten cel, przeanalizuję kilka momentów bierności odmalowanych w dwóch amerykańskich historiach o korporacjach: kryminalnym melodramacie *Podwójne ubezpieczenie* (ang. *Double Indemnity*) z wytwórni Paramount z 1944 roku, w reżyserii Billy’ego Wildera, na podstawie powieści Jamesa M. Caina, oraz filmie kryminalnym *Rozmowa* (ang. *The Conversation*) także z wytwórni Paramount z 1974 roku, w reżyserii Francis Forda Coppoli. Podobnie jak *Kopista Bartleby* Melville’a oba filmy obrazują coraz bardziej wyalienowaną relację robotnika do zatrudniającej go korporacji i do instytucji państwowych. Ich podobieństwo na tym się jednak nie kończy: oba reprezentują powojenny gatunek – film noir, w powszechnym odbiorze utożsamiany z całym spektrum dysforycznych uczuć: paranoi, alienacji, chciwości, zazdrości i tym podobnych, które są jego estetyczną i ideologiczną siłą napędową.

Przeanalizuję zdominowane przez bezruch sceny z obu produkcji, które bardzo różnią się od zapadających w pamięć scen filmowych ukazujących silne emocje. Te drugie związane są oczywiście z istotnymi działaniami rozwijającymi wątek: na przykład pocałunkiem z *Podwójnego ubezpieczenia*, który przypieczętowuje decyzję głównego bohatera, by pomóc kochance zabić jej męża, morderstwem oraz ostateczną konfrontacją agenta z *femme fatale*. Interesujące nas sceny z filmów noir są przeciwieństwem zwykłego „opisu

wydarzeń”, który Arystoteles przedkładał nad wizualne przedstawienie służące wzmocnieniu *katharsis*. Koncepcja „zwykłego opisu” zakłada konieczność streszczenia, w którym czas opowiadanych wydarzeń znacząco przewyższa czas faktycznej narracji, tak „aby nawet nie oglądając sztuki w teatrze, słuchacz odczuwał trwogę i litość w wyniku samego rozwoju zdarzeń”. Sceny z filmów noir zakładają więc narracyjne rozszerzenie, w ramach którego czas narracji staje się wyraźnie dłuższy niż czas wydarzeń²⁵. Na ogół dostrzega się, że kinu „trudno przychodzi streszczanie” i dlatego często sięga po różnorodne narzędzia: od montażu sekwencji aż do „surowych rozwiązań, takich jak stopniowe ignorowanie kalendarza”. Preferowanie narracyjnej potoczystości, a nie zwięzłości, która „zmusza do przedstawienia całej historii niemal natychmiast”, może odzwierciedlać różnicę między paranoją przenikającą powojenny film noir a strachem związanym z klasyczną tragedią. Będąc uczuciem bez jasno zdefiniowanego przedmiotu, paranoja buduje estetykę opartą na czasowości zupełnie innej niż „nagłość” kluczowa dla Arystotelesowskiej estetyki strachu²⁶. Rozszerzanie czasu, w ramach którego mają miejsce konkretne wypadki, jest antykatartycznym narzędziem ukazującym, jak w pozbawionych gwałtownych zwrotów akcji momentach odzwierciedla się ogólna kondycja „zablokowanej” sprawczości. To ona przyczynia się do powstania brzydkich uczuć, które opisuję, pozwalając im funkcjonować jak polityczne alegorie w rozumieniu Hannah Arendt. Jednak mimo oczywistej różnicy między nimi a scenami dramatów przesyconych emocjonalnymi tonacjami, które dają się rozpoznać od razu, nawet kiedy ich własna afektywna jakość pozostaje stosunkowo niezdefiniowana, momenty niezwykłego braku aktywności będą nasycone afektywnie. To, co wydaje się nieokreślone, jest w rzeczywistości bardzo nacechowane. Sądzę, że każdy moment stwarza niejednoznaczny ze swej natury afekt afektywnej dezorientacji. Możemy utrzymywać, że jest to stan uczuciowej niejasności, „niepewności” czy też „zmieszania” lub uczucie z metapoziomu, polegające na tym, że ktoś czuje się zagubiony w stosunku do własnych uczuć. Chodzi tu jednak raczej o „konfuzję” czy też zdziwienie na poziomie afektywnym niż o epistemologiczną nieokreśloność. Czy zagubienie dotyczące własnych uczuć nie jest stanem afektywnym samo w sobie,

²⁵ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, BN seria II, nr 209, s. 337. Istotną częścią każdej analizy narracji jest relacja między historią a dyskursem, czyli między fikcyjnymi wydarzeniami a tym, jak zostały zaprezentowane w narracji. Najpełniejsze omówienie temporalnych konsekwencji owej relacji znaleźć można w: G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, przeł. J.E. Levin, Ithaca 1980, szczególnie następujące rozdziały: *Order*, *Duration* oraz *Frequency* (ibidem, s. 33–160), a także w: S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1978, s. 64–84, w którym powyższe rozpoznania odniesione zostały do kina.

²⁶ S. Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca 1978, s. 69; P. Fisher, *The Vehement Passions*, New Jersey 2001, s. 137.

mimo że znajduje się na marginesie filozoficznego kanonu emocji? Czy nie jest także znany uczuciem zapowiadającym „zainteresowanie” – podstawowy afekt będący bazą wszystkich aktów poznania intelektualnego? Wracając do dwóch omawianych wcześniej filmów, warto odnieść się do szczególnego stanu afektywnej nieokreśloności ujętej jako negatywne uczucie „zdezorientowania”, czyli braku „skupienia” czy też „zebrania się w sobie”. To brzydkie uczucie jest ściśle związane z utratą kontroli i podlega bezpośredniej tematyzacji w każdym momencie stagnacji czy zawieszonego działania. Co więcej, w obu filmach dysforyczny afekt dezorientacji polegający na zgubieniu się na własnej „kognitywnej mapie” dostępnych afektów tworzony jest za pomocą przestrzennego zagubienia osiąganego dzięki niestabilnej technice narracyjnej. Określa się ją mianem subiektywnej lub pierwszoosobowej kamery, którą twórcy filmowi przypisali gatunkowi film noir.

Mój pierwszy przykład pochodzi z *Podwójnego ubezpieczenia*. Jest to ujęcie z poruszającej się kamery, które ostatecznie uchwytuje rannego bohatera – agenta ubezpieczeniowego firmy Pacific All Risk Waltera Neffa (Fred McMurray) w chwili, gdy nagrywa się na dyktafon i podsumowuje swoją wersję wydarzeń, która doprowadziła go do obecnej sytuacji. Nagrywana przez Neffa narracja, która przypieczętowała jego udział w dwóch morderstwach, adresowana jest bezpośrednio do jego dobrodusznego szefa i mentora firmy ubezpieczeniowej – Bartona Keyesa (Edward G. Robinson). Jest on głównym bohaterem historii opowiedzianej przez Neffa oraz serii retrospekcji lektora. Ujęcie, które ukazuje scenę narracji po raz ostatni, początkowo wydaje się jednoznacznie obiektywne, co wiąże się z symbolicznym znaczeniem „bezstronnego” urządzenia do nagrywania, za pośrednictwem którego Neff opowiada swoją historię. Przedstawienie narratora w czasie aktu mówienia lub opowiadania (quasi-dokumentalnego aktu, w tym przypadku zapośredniczonego przez technikę) zawsze będzie postrzegane jako bardziej obiektywne niż opowieść przefiltrowana przez subiektywną świadomość. W pewnym momencie kamera zatrzymuje się na profilu aktora w ujęciu, które jest wyjątkowo nieprzyjemne: kiedy odwraca twarz, widzimy na niej krople potu. Wtedy Neff powoli zwraca głowę od dyktafonu w kierunku kamery, jak gdyby chciał zasygnalizować przełamującą realizm świadomość jej obecności lub rosnącą świadomość bycia obserwowanym. Poczucie emocjonalnego napięcia, które dominuje to ujęcie, znajduje swoje zwieńczenie, gdy Neff mówi: „Witaj Keyes”.

Cięcie następnego, kontrastowego pod względem kompozycji ujęcia, czyli długa perspektywa ukazująca Keyesa stojącego w otwartych drzwiach biura, w sposób niepokojący daje do zrozumienia, że już poprzednie ujęcie **było** punktem widzenia Keyesa. On sam, odgrywając swą rolę osoby przewyższającej Neffa intelektem oraz przedstawiciela prawa i porządku, patrzył i słuchał wyznania Neffa od dłuższego czasu (być może od samego początku) bez

wiedzy samego bohatera i widowni. Gdy Neff pyta: „Jak długo już tu stoisz?”, Keyes odpowiada: „Wystarczająco długo”. Konsekwencje **opóźnionej** i niezwykle ukradkowej subiektywizacji obiektywnego ujęcia są tak poważne, jak duża jest jego afektywna intensywność. W chwili gdy Keyes „podkrada się” do Neffa – zarówno wizualnie (na poziomie historii), jak i narracyjnie (na poziomie dyskursu) – punkt widzenia Keyesa zawłaszcza spojrzenie nie-należące wcześniej do żadnego podmiotu w diegezie, a Neff jest „przyłapan-y” w podwójnym sensie. Można się łatwo domyślić, że przyłapanie na poziomie wizualnym, ukradkiem przejętym przez Keyesa, będzie skutkowało również przyłapaniem przez wymiar sprawiedliwości. W oryginalnej, mniej optymistycznej wersji filmu, która nie oparła się krytyce, scena aresztowania prowadziła nie tylko do uwięzienia Neffa, ale także do jego egzekucji dokonanej przez państwo w komorze gazowej. Moment, kiedy Keyes wynurza się z przefiltrowanego przez subiektywną opowieść świata i wkracza w bardziej obiektywną rzeczywistość, w której ma miejsce akt opowiadania przez Neffa, jest nie tylko potwierdzeniem jego władzy i autorytetu. Chwila ta naznaczona jest afektywną dezorientacją i powoduje jakościową zmianę w relacji obu mężczyzn. Keyes jest również jedyną postacią spośród innych utrwalonych w retrospekcji, która ma zdolność przekraczania przeszłości i kierowania się ku przyszłości. Raz subiektywne, raz obiektywne kadrowanie i wprowadzanie tych zmian ma na celu wywołanie bardzo określonego metauczucia niepewności co do własnych uczuć – „zdezorientowania”, które w tym przypadku zapowiada i przeobraża się w bardziej zrozumiałe poczucie bycia „przyłapanym”. Charakteryzuje ono filmy noir oraz gatunki nimi inspirowane. W filmie Coppoli *Rozmowa* (1974) dostrzegamy emocjonalne skutki zaawansowanej technologii, służącej wywołaniu paranoi u specjalisty od podsłuchu, który nagle sam staje się ich ofiarą. Harry Caul (Gene Hackman) jest pracownikiem biurowym, podobnie jak agent firmy Cain’s Pacific All Risk Insurance i kopista z Wall Street. Coraz bardziej alienuje się on od organizacji, która go zatrudnia, by w końcu stać się jej jawnym wrogiem. Jego sprzeciw przybiera jednak inną formę niż sprzeciw Bartleby’ego czy Neffa. Ten pierwszy zdecydował się na wolniejszą pracę, aż w końcu całkowicie jej zaprzestał, a Neff mówił o próbie „popętnienia zbrodni”. Z kolei w *Rozmowie* sprzeciw polega na podjęciu próby udaremnienia korporacyjnej zмовы przez bohatera o większej autonomii i libidinalnym zaangażowaniu w pracę niż te, które charakteryzowały jego poprzedników. Dlatego związek między momentem zawieszonego działania i udaremnioną sprawczością głównego bohatera filmu jest jasno sprecyzowany na poziomie strukturalnym i tematycznym oraz dużo bardziej znaczący politycznie. Na jakiś czas zahamowana „zdolność do działania” Harry’ego przyjmuje postać indywidualnego problemu, ale film od razu daje do zrozumienia, że jest to synekdocha społecznej i narodowej patologii, której przykładem jest pokazana w otwierającej scenie zbiorowa

apatia tytułowych rozmówców dyskutujących o śpiących w zatłoczonym parku bezdomnych (może są oni weteranami wojny w Wietnamie, a może nie). Sama sceneria sugeruje, że chodzi o reprezentację społeczeństwa w miniaturze. Poza tym to, co gdzie indziej uznawaliśmy za pasywność oddziałującą w sposób polityczny lub przynoszącą także skutki, tutaj przedstawiane jest jako pasywność w odniesieniu do polityki samej w sobie. Dowiadujemy się przecież, że na wcześniejszym etapie kariery Harry, zatrudniony przez prokuratora generalnego, kierował się „obiektywizmem” kluczowym dla swej profesji i odmawiał emocjonalnego zaangażowania w powierzone mu sprawy. Czynił tak nawet pomimo brutalnych skutków (morderstwo związkowego urzędnika), którym – jak przypuszczał – mogła sprzyjać jego zarządcza działalność. Polityczna bierność Harry’ego i towarzyszące jej obsesyjne próby zachowania prywatności i autoalienacji, które w niniejszej pracy zostały podporządkowane konkretnym uczuciom paranoi i winy, znajdują swój najpełniejszy wyraz w nieumiejętności zapobieżenia morderstwu zaplanowanemu przez prywatną korporację. Przeciwnie niż Bartleby, który przeniósł się z „Biura Martwych Listów” do firmy na Wall Street, Harry porzucił pracę w biurze prokuratora generalnego dla wspomnianej prywatnej firmy. Nie był w stanie pokonać własnej niemocy mimo technicznych kompetencji, które dały mu zaawansowaną wiedzę na temat spisku, a tym samym szansę, by odkupić swe wcześniejsze zaniechanie. Alegoryczny moment interesującego nas narracyjnego zastoju ma miejsce w hotelowym pokoju, gdzie doszło do morderstwa (które jest znakiem i bezpośrednią konsekwencją politycznej niemocy Harry’ego).

Dramatyzm sceny, którą otwiera powrót Harry’ego po traumatycznym doświadczeniu podsłuchania odgłosów zbrodni z sąsiedniego pokoju, pogłębia dominacja czasu dyskursu nad czasem opowieści (i znaczące, w kontekście filmu o rozmowach, milczenie). Ujęcie, które nas interesuje, przedstawia Harry’ego ostrożnie zaglądającego przez na wpół otwarte drzwi. Poruszając się w ślad za jego spojrzeniem, kamera pozostawia Harry’ego poza kadrem, po czym wolno i metodycznie, niczym wykwalifikowany specjalista od inwigilacji, przesuwają się po tajemniczo pustym i nieskazitelnie czystym pokoju. Ze względu na to, że Harry nagle zniknął z pola widzenia prezentowanego wciąż w panoramicznym ujęciu, powstaje wrażenie, że widzowie patrzą na to samo, co Harry. Bez najmniejszej przerwy punkt widzenia z obiektywnego płynnie przeszedł w subiektywny. Stosunkowo długie ujęcie ma najprawdopodobniej zapewnić ukradkową zmianę perspektywy, daje bowiem widzowi czas na przyzwyczajenie się do subiektywizacji. Kiedy jednak kamera kończy swój obrót o 180 stopni, widz zostaje nagle zaskoczony **ponownym pojawieniem się** Harry’ego w dalekim prawym rogu pokoju. W tym momencie perspektywa ulega ponownej zmianie – na powrót staje się obiektywna. Jak w przeciwnym wypadku Harry mógłby pojawić się w ujęciu mającym

być jego **własnym** spojrzeniem? Niepewność dotycząca tego, czyj punkt widzenia prezentowany jest w kadrze, podkreśla patos wywołany przez rosnące wrażenie bezsilności specjalisty od podsłuchu oraz jego uwikłanie w korporacyjny spisek (za Frederikiem Jamesonem możemy określić to mianem widmowego powidoku społecznej totalności późnego kapitalizmu), któremu chciałby przeszkodzić²⁷. Nijaka i pozbawiona emocji scena (jedna z tych, w których przedstawiana treść i to, co widzimy, może być opisane jako „nie ważnego”) pokazuje utratę kontroli Harry’ego nad własnym spojrzeniem zdominowanym przez obiektywizujący dyskurs; poprzedza ona ostateczną przemianę Harry’ego w **przedmiot** nadzoru korporacji, która go zatrudniła. Szczególnie podkreśla to końcowa scena filmu, w której – mimo rozpaczliwego poszukiwania – nie udaje mu się znaleźć mikrofonu. Zręcznie przeprowadzona ponowna obiektywizacja ujęcia pokazuje, jak od samego początku niepewne jest panowanie specjalisty od podsłuchu nad polem widzenia.

Choć *Podwójne ubezpieczenie* ukazało, jak naprzemienne stosowanie subiektywnej i obiektywnej perspektywy może przyczynić się do wytworzenia ironii oraz do niezwyklego afektu dezorientacji, ta sama technika wykorzystana w *Rozmowie* prowadzi do innego, bardzo określonego uczucia – paranoi. Nieprzypadkowo w swojej podstawowej strukturze paranoja powieli oscylację między tym, co subiektywne, a tym, co obiektywne: czy wróg znajduje się na zewnątrz, czy jest we mnie? Dezorientacja zaczyna dotyczyć samego statusu uczucia – czy jest ono obiektywne czy subiektywne. Powyższe interpretacje momentów bezczynności Bartleby’ego miały przygotować grunt do podważenia popularnego przekonania, że gwałtowne emocje – szczególnie silnie intencjonalne, nakierowane na określony przedmiot emocje należące do kanonu filozoficznego, jak zazdrość, gniew czy strach – osłabiają poczucie granicy między psychiką a światem lub między subiektywną a obiektywną rzeczywistością. Próbuje wręcz dowieść, że systematyczna problematyzacja różnicy między tym, co subiektywne, a tym, co obiektywne, stanowi centrum Bartlebiańskich uczuć. Jako że są one nieznaczne i dużo mniej intencjonalne lub zorientowane na przedmiot, mają większą tendencję do tworzenia politycznych i estetycznych dwuznaczności niż pasje tworzące kanon filozoficzny. Pytanie, czy czyjaś paranoja jest subiektywna czy obiektywna, pochodzi z wnętrza samej paranoi, natomiast zazdrość, uznawana historycznie za emocję kobiet i proletariatu, wiąże się z inną wersją tej problematyki. Mimo że zazdrość stanowi polemiczną odpowiedź podmiotu na nierówności świata zewnętrznego, sprowadzano ją do statycznej cechy osobowości oznaczającej „brak” czy „defekt” po stronie osoby, która zazdrości. Kiedy zazdrość odczuwana przez jednostkę wkracza do społecznej sfery znaczenia, zawsze sprawia

²⁷ F. Jameson, *Totality as Conspiracy* [w:] idem, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington 1995, s. 9–86.

wrażenie nieuzasadnionej i skrajnie słabej, niezależnie od tego, czy relacja nierówności, do której się odnosi (na przykład nierówny dostęp do środków produkcji) istnieje obiektywnie czy nie. Chociaż więc źródłem zazdrości jest jasno określony przedmiot (jest to zresztą **jedyna** negatywna emocja z definicji skierowana przeciwko różnym formom nierówności), zazdrość stara się podważyć jego obiektywne istnienie. Dlatego też bliżej jej do uczuć pozbawionych jasno określonego przedmiotu (jak na przykład lęk) niż do intencjonalnej zawiści. W tym sensie zazdrość jest uczuciem intencjonalnym, które w sposób paradoksalny podważa swoją własną intencjonalność.

Zazdrość przekształca polemiczne zaangażowanie w obiektywną rzeczywistość, w namysł dotyczący **subiektywnej** cechy, charakteryzuje ją więc ta sama niejasność co do jej subiektywnego lub obiektywnego statusu jak w przypadku paranoi. Oba uczucia zawierają w sobie model problemu, który je definiuje. Nawet animowalność, która pozornie znajduje się na zerowym poziomie afektywnym, posiada własną wersję dylematu „subiektywny/obiektywny”. Chodzi o pytanie, czy „ożywienie” oznacza żwawość, czy też status marionetki analogiczny do mechanizacji ciała ludzkiego na linii montażowej ukazany przez Charliego Chaplina w *Dzisiejszych czasach*. Ta forma dialektyki „wewnątrz/zewnątrz” i problematyki związanej z subiektywnością i obiektywnością dotyczy również zaskakująco podobnych koncepcji „trwogi” Heideggera i Hitchcocka, a także powoduje przestrzenną fantazję o „rzuceniu”, która podtrzymuje intelektualną aurę i prestiż afektu. Problem rozróżnienia między subiektywnością a obiektywnością przybierający formę napięcia między psychologicznym wnętrzem i cielesnym zewnętrzem wiąże się ściśle z afektem irytacji. Nella Larsen wskazuje, że irytacja była zazwyczaj definiowana przez swój liminalny status (jako słaby lub łagodny gniew). Zastanawiająca jest jej bliskość cielesnym i naskórkowym fenomenom (uraza, surowość, zapalenie czy odparzenie).

Zaskakujący upór, z jakim opisane w tej pracy uczucia refleksyjnie „teoretyzują” czy też uwewnętrzniają niejasność wiążącą się z subiektywnym lub obiektywnym statusem uczucia samego w sobie, może wynikać z ich stosunkowo słabej intencjonalności – niewyraźnego czy nawet nieistniejącego przedmiotu. Choć większość ludzi zgodzi się, że „emocje odgrywają ważną rolę w różnych formach działania”²⁸, emocje analizowane w tej pracy są raczej diagnostyczne niż strategiczne. Tę pierwszą funkcję pełnią przede wszystkim w odniesieniu do stanów **bezczynności**. Nawet przedmioty wywołujące zazdrość i wstręt, czyli uczucia najsilniej intencjonalne i dynamiczne spośród siedmiu tutaj analizowanych, a także jedyne, które mogą być uznane za właściwe emocje, przepełnione są negatywnością. Zazdrość podaje w wątpliwość

²⁸ R. Harré, *An Outline of the Social Constructionist Viewpoint* [w:] *The Social Construction of Emotions*, ed. idem, Oxford 1986, s. 12 (dodano cudzysłów).

obiektywność przedmiotu, co odróżnia ją od innych agonistycznych emocji (społeczna relacja nierówności), a wstręt powoduje raczej gwałtowne odrzucenie lub **wykluczenie** obiektu. Jest on zatem zawsze wstrętem **wobec** czegoś w taki sam sposób, jak zazdrość jest zazdrością **czegoś**. Mówienie o wzniosło-ołępiałości lub o animowalności jako skierowanych wobec czegoś nie ma natomiast większego sensu, gdyż gramatycznie jest im bliżej do badanych przeze mnie „nieprzechodnych” uczuć niż do innych emocji, z którymi były zwyczajowo klasyfikowane. Z kolei zazdrość i wstręt są wyraźnie skierowane na przedmiot, zmierzają do jego negacji albo przez zaprzeczanie mu, albo przez narażenie go na sceptycyzm epistemologiczny.

Nie dziwi więc fakt, że wpisana w strukturę tych uczuć wątpliwość dotycząca różnorodnych granic: wewnątrz/zewnątrz, ja/świat, psychika/ciało, pojawia się na nowo w estetycznych formach i gatunkach, które się od nich wywodzą. Nawiązę więc do nich podczas analizy reprezentacyjnych problemów, które zamierzam interpretować przez pryzmat brzydkich uczuć. Rozpocznę od kontrowersji związanych z użyciem „brzydkiej” kinematograficznej techniki animacji plastelinowej (wymiarowana animacja) jako formy służącej do przedstawiania mniejszości rasowych w telewizji. Skupię się także na złym lub zaraźliwym naśladownictwie, które skutkuje niejasnością dotyczącą kobiecego „ja” i kobiecego „innego”, a nawet fantazmatycznymi identyfikacjami i dającymi się zaobserwować aktami imitacji, które pojawiają się w obrazach kobiecej zazdrości (w *Grupie Psychologii i Analizy Ego* oraz w dreszczowcu *Sublokator*, ang. *Single White Female*). Istotne dla tych estetycznych i reprezentacyjnych kontrowersji zagadnienie obiektywnego lub subiektywnego statusu emocji było kluczowe także dla licznych filozoficznych dociekań na temat roli i statusu emocji w doświadczeniu estetycznym. Należy do nich pytanie, czy Arystoteles używa słowa *katharsis*, by opisać proces, któremu podlegają widzowie, czy też to, co ma miejsce w samej tragedii. Innymi słowy, czy chodzi o odpowiedź podmiotu oglądającego przedstawienie, czy może o wydarzenie w przedmiocie oglądanym. Do grupy wspomnianych filozoficznych dyskusji dołącza także uświłowienie Johna Deweya, by oddzielić ekspresję „czystego uwolnienia nieopracowanego materiału” dzięki charakterystyce „emocji estetycznej” jako „obiektywnej”, oraz bardzo z nim powiązany postulat T.S. Eliota, by dokonać rozróżnienia między „emocją osobistą” a „emocją artystyczną”. Ta ostatnia opisana jest jako mieszanina lub koktajl wytwarzające „uczucia, które wcale nie są emocjami”. Z zagadnieniem tym mierzyli się też Edmund Burke oraz inni oświeceniowi empiryści, proponujący kontrintuicyjny wysiłek wykorzystania emocjonalnych jakości w celu „zobiektywizowania” lub standaryzowania sądów smaku (aby uniknąć relatywizmu, który nieuchronnie się tu pojawia). Kolejną próbą była subiektywistyczna teoria sądu estetycznego Gérarda Genette’a, w myśl której byłby on rodzajem iluzorycznej projekcji. Jakość lub wartość odbijająca negatywne albo pozytywne uczucie

zainicjowane przez poddanie przedmiotu subiektywnej ocenie są traktowane, „jakby” były jedną z wewnętrznych właściwości przedmiotu²⁹. Genette twierdził, że udało mu się „przekroczyć” Kanta, dzięki całkowitemu uznaniu relatywizmu, którego subiektywna teoria sądu estetycznego Kanta próbowała uniknąć dzięki obronie roszczenia do uniwersalności samego sądu. Sąd jest dla niego iluzoryczną obiektywizacją. Rezultatem wspomnianego procesu myślowego są „estetyczne predykcje” – afektywno-estetyczne wartości, takie jak: „cenny”, „nienaturalny”, „monotonny” czy „rozkazujący”. Ich źródłem czy też podstawą są uczucia przyjemności i nieprzyjemności, które towarzyszą źródłowej percepcji przedmiotu estetycznego³⁰. Obiektywizujące predykcje opisane przez Genette’a są podobne do „estetycznych” przymiotników I.A. Richardsa. Są to pojęcia deskryptywne, które „wślizgują się” w oceny przedmiotów bazujące na uczuciach³¹. „Estetyczna relacja” (dla Genette’a będąca mniej lub bardziej dokładnym synonimem „obiektywizacji”) może być w pewnym sensie rozumiana jako zawoalowany wysiłek uzasadnienia obecności uczucia w doświadczeniu estetycznym.

Dylemat „subiektywizm/obiektywizm” spotęgowany przez relatywizm sądu estetycznego i inne klasyczne zagadnienia estetyki (między innymi krytykowane pojęcie uczuć właściwych estetyce) jest kluczowy dla brzydkich uczuć będących przedmiotem tej pracy, a także dla wywodzących się z nich form artystycznych i gatunków. Szczególnie skupię się na tym w pierwszym rozdziale poświęconym tonowi – afektywno-estetycznemu pojęciu, które będzie przenikało wszystkie analizy estetyki konkretnych uczuć, które będą później przedmiotem mojego zainteresowania. Problematyka związana z rozróżnieniem subiektywne/obiektywne, będąca centralnym zagadnieniem filozofii estetyki, ma swe źródło w ogólnej filozofii **emocji**. Analiza emocji po „śmierci podmiotu” (Rei Terada) oraz próby wprowadzenia rozróżnienia na emocję (wymaga podmiotu) i afekt (podmiot nie jest konieczny, zob. Lawrence Grossberg, Brian Massumi)³² pokazały jasno, że dylemat „subiektywizm/

²⁹ Następujące prace: M.C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, Tuscaloosa 1966, s. 64–67; J. Dewey, *Art as Experience*, New York 1980, s. 64 oraz 78; T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [w:] *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. V.B. Leitch, New York 2000, s. 1097; G. Genette, *The Aesthetic Relation*, przeł. G.M. Goshgarian, Ithaca 1999, s. 71 stanowią użyteczne podsumowanie dyskusji o *katharsis* i wyważony środek pomiędzy interpretacją Gerarda F. Else’a (*Aristotle’s Poetics: The Argument*, Cambridge 1957) i Samuela H. Butchera (*Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art*, London 1923).

³⁰ G. Genette, *The Aesthetic...*, op.cit., s. 90.

³¹ I.A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*, New York 1929, s. 336–340.

³² Zob. B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134 oraz L. Grossberg, *Mapping Popular Culture* [w:] idem, *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York 1992, s. 69–87.

obiektywizm” to ciągle bardzo istotne zagadnienie ostatnich prac teoretycznych na temat uczuć. Pytania te ukazują, w jakim stopniu subiektywny wymiar uczucia stanowi trudność dla współczesnych teoretyków, gdyż niejako podważa jego status przedmiotu badania materialistycznego. Umieszczenie emocji w centrum uwagi krytyki literackiej można częściowo wyjaśnić jako próbę rekompensaty za jej wcześniejsze wykluczenie na podstawie „subiektywistycznych” przesłanek. Kolejnymi wyjaśnieniami mogą być również: niepowodzenie pozytywistycznie nastawionych analiz kulturowo-historycznych, które nie mogły jej uchwycić, oraz pewne rodzaje analizy semiotycznej, dominujące w badaniach literackich w latach 70. i 80., a także poststrukturalistyczne teorie języka literackiego przeważające w latach 80. i na początku lat 90. W pierwszym przypadku marginalizowanie uczucia wynikało z dostrzegalnej niekompatybilności z „konkretnymi” doświadczeniami społecznymi; w drugim natomiast (na co wskazuje Rei Terada) – z niedopasowania uczucia do proponowanego przez poststrukturalizm kwestionowania samej kategorii doświadczenia. Choć emocje były krytykowane z różnych powodów i przez różnych badaczy, współcześni krytycy przyznają, że uczucia są „społeczne” w sensie tak podstawowym, jak instytucje i zbiorowe praktyki, które stanowiły tradycyjny przedmiot krytyki historycznej. Być może pierwszy zwrócił na to uwagę Raymond Williams w swoich analizach „struktur odczuwania”. Emocje są również „materialne” w takim samym stopniu, jak znaki językowe oraz znaczenia, które badał literacki formalizm; daleko im do wyłącznie prywatnych i idiosynkratycznych fenomenów oraz do odzwierciedlania „romantycznej domeny pierwotnego bogactwa doświadczeń”, której nie może uchwycić materialistyczna analiza³³. Choć uczucia nie można sprowadzić do tych instytucji, zbiorowych praktyk czy też dyskursywnych znaczeń, to jest ono nie mniej społecznie realne i należące do infrastruktury późnokapitalistycznego systemu „niż fabryka”³⁴.

Psychoanaliza wprowadziła rozróżnienie na afekt i emocję z praktycznego powodu – by odróżnić trzecioosobową reprezentację uczucia od pierwszoosobowej. W tym świetle afekt byłby więc uczuciem opisanym z perspektywy obserwatora (analityka), a emocja – uczuciem „należącym” do mówiącego lub „ja” analizanta. Massumi i Grossberg wysuwali jednak postulat mocniejszego rozróżnienia, podkreślając, że nie polega ono tylko na tym, iż emocja wymaga podmiotu, a afekt nie. Według nich ta pierwsza określa uczucie obdarzone „funkcją i znaczeniem”, a ten drugi pozostaje „pozbawiony formy i struktury”³⁵. Jak ujmuje to Grossberg: „W odróżnieniu od emocji stany

³³ B. Massumi, op.cit., s. 119.

³⁴ Ibidem, s. 135.

³⁵ Ibidem, s. 117, przypis 3. Na temat psychoanalitycznego pochodzenia rozróżnienia emocja/afekt, zob. D.M. Orange, *Affect and Emotional Life* [w:] eadem, *Emotional Understanding: Studies in Psychoanalytic Epistemology*, New York 1995, s. 90.

afektywne nie są ani ustrukturyzowane narracyjnie, ani zorganizowane jako odpowiedzi na nasze interpretacje sytuacji³⁶. Massumi argumentuje podobnie – że emocja jest „subiektywną treścią, socjolingwistycznym utrwaleniem jakości pewnego doświadczenia, które od tego momentu uważa się za coś osobistego”, natomiast afekt to uczucie lub „intensywność” odłączone od „znaczącej kolejności i od narracji”³⁷. Problem, z którym mierzy się analiza afektywnego „napięcia”, wykazuje podobieństwo do analitycznej trudności, którą Williams określił mianem „struktur odczuwania”. Pojęcie to zostało ukute, by nazwać doświadczenia społeczne, które „nie muszą być definiowane, klasyfikowane lub racjonalizowane, zanim nie będą zdolne wywierać odczuwalnych nacisków i skutecznie zakreślać granic dla doświadczenia i działania”³⁸. Afektywna intensywność wymyka się kwalifikacjom podobnie

³⁶ L. Grossberg, *We Gotta Get Out...*, op.cit., s. 81.

³⁷ B. Massumi, op.cit., s. 117.

³⁸ R. Williams, *Struktury odczuwania* [w:] idem, *Literatura i marksizm*, przeł. A. Chojnacki, E. Kasperski, Warszawa 1989, s. 218. Sprezycować należy, że tekst *Struktury odczuwania* Williamsa nie jest pracą o uczuciach ani nawet o afektach. Tytułowe „struktury odczuwania” oznaczają „efektywne elementy świadomości i kontaktów” lub „treść społeczną [...]”, [która] wyraża się w sposób zaktualizowany i afektywny” (s. 219, 220). Williams daje strukturze odczuwania szerszą (i jednocześnie bardziej precyzyjną) definicję: [jest to] „ustrukturyzowana formacja, która znajduje się na samej granicy zrozumiałości” (s. 222). Jego termin jest więc „hipotezą kulturową” wprowadzoną z prób zrozumienia „doświadczenia społecznego w trakcie powstawania” (s. 219), które posiada „wiele właściwości preformacji, dopóki nowe figury semantyczne nie zostaną odkryte w materialnej praktyce” (s. 222). „Struktury odczuwania” Williamsa nie mogą więc być utożsamione z emocjonalnymi jakościami. Te pierwsze są bowiem definiowane jako formy, które podlegają ciągle procesowi kształtowania i zaledwie uzyskują semantykę, natomiast drugie mają wyróżniające je historie i są silnie nasycone kulturowymi znaczeniami i wartościami. Nietrudno zrozumieć odruch stojący za połączeniem obu terminów: Williams proponuje koncepcję, która nie tylko jest wyjątkowo pojemna i inkluzyjna („struktury odczuwania” określają wszystkie znane zawiłości, doświadczane napięcia, zmiany i niepewności oraz zawiłe formy niejednorodności i mieszaniny), które „nie muszą być definiowane, klasyfikowane lub racjonalizowane, zanim nie będą zdolne wywierać odczuwalnych nacisków i skutecznie zakreślać granic dla doświadczenia i działania”), ale także stworzona w negatywny sposób. „Struktury odczuwania” oddalają się od tego, co określone, jasne i znane”, są doświadczeniami społecznymi, które nie poddają się całkowicie semantyzacji, ale wcale jej nie potrzebują, by wywierać nacisk i wywoływać konkretne skutki. Williams nie analizuje emocji i afektów, ale raczej w sposób strategiczny uruchamia całą grupę odczuwanych zjawisk, by poszerzyć dziedzinę i metody krytyki społecznej. To subtelna, ale istotna różnica, którą proponuje Williams w swoich pracach. Stwierdza najpierw, że zmiany „jakości społecznego doświadczenia” zazwyczaj były nietrafnie uważane za „osobiste” czy też [...] za powierzchowne bądź przypadkowe, drobne zmiany o charakterze społecznym” (s. 217). Następnie Williams uznaje, definiując owe zmiany jako „struktury odczuwania”: „pojęcie odczuwania trudno zaakceptować, ale zostało ono wybrane dla pokreślenia różnicy dzielącej je od bardziej formalnych koncepcji światopoglądu czy ideologii” (s. 218)”. Struktura odczuwania nie może być więc sprowadzona ani do „osobistego doświadczenia”, ani do ideologii. Williams po raz kolejny proponuje

jak struktury odczuwania, które „jako rozproszone [...] znajdują się na samej granicy zrozumiałości”³⁹. Przysparza także trudności pozytywistycznie nastawionym rodzajom analizy materialistycznej, nawet jeśli można ją jednak analizować jako pewien efekt⁴⁰.

Choć sformułowano już silne argumenty przemawiające za tym, że emocja i afekt „rządzą się odmienną logiką i należą do innych porządków” – kierując się głównie rozróżnieniami: subiektywne/obiektywne, narracyjne/nienarracyjne, a także semiotyczne/nieoznaczone – to niektóre aspekty tych taksonomicznych klasyfikacji okażą się bardziej istotne dla rozważań zawartych w tej pracy niż inne⁴¹. Niejednoznaczne politycznie uczucia są bliższe zdefiniowanym powyżej afektom niż emocjom, ponieważ są mniej ustrukturyzowane narracyjnie i w mniejszym stopniu zorientowane na przedmiot i na cel, a ich intencjonalność jest słabsza. Według Marthy Nussbaum emocje są „ściśle związane z działaniem; niewiele jest faktów na ich temat, które są bardziej oczywiste”⁴². Z kolei brzydkie uczucia są splecione z sytuacjami określanymi przez Deweya jako „powstrzymanie od działania”⁴³, a tym samym mniej strategiczne niż emocje, które tradycyjnie wiązane są z działaniem politycznym. Ze względu na ich nieokreślone i niejasno zdefiniowane przedmioty brzydkie uczucia nie wydają się także odpowiednie, by ustalać i realizować określone cele. Choć Hobbes i Arystoteles pokazali, jak zasada wzajemnego strachu wiąże ludzi zawierających umowy strzegące politycznego ładu i jak gniew przyczynia się do zadośćuczynienia niesprawiedliwości za sprawą odwetu, trudno sobie wyobrazić, że działania te mogłyby być spowodowane przez stan afektywny taki jak irytacja. O ile można być zirytowanym bez zdawania sobie z tego sprawy lub nie wiedząc, co właściwie nas irytuje, o tyle wściekłość, stan przerażenia czy rozwścieczenia nie dają już tej możliwości. Niezdatność uczuć o osłabionej intencjonalności do dynamicznej

definicję negatywną, stwierdzając, że chodzi o treść społeczną, która „nie może być [bez strat, dopisek S. Ngai] zredukowana do systemów przekonań, instytucji lub wyjaśniana ogólnymi stosunkami” (s. 220). Mimo to nie można zaprzeczyć ścisłym związkom struktur odczuwania z systemami przekonań, instytucjami czy społecznymi relacjami. Sam Williams jest zdania, że struktury odczuwania obejmują wszystkie wcześniej wymienione zjawiska w sposób „przeżywany i doświadczany”. Wprowadzenie tego pojęcia jest jasno uzasadnione z metodologicznego punktu widzenia – służy uchwyceniu formacji społecznych, które nie wpisują się w „bardziej formalne” pojęcie, jakim jest ideologia. Głównym celem Williamsa jest więc uruchomienie całej grupy afektów ujętej jako całościowy spis, by poszerzyć zakres i definicję analizy materialistycznej, co znacząco różni się od celu, jakim jest proponowanie „materialistycznej analizy” afektu.

³⁹ Ibidem, s. 222.

⁴⁰ B. Massumi, op.cit., s. 117 przypis 3.

⁴¹ Ibidem, s. 117 przypis 3.

⁴² M. Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge 2001, s. 135.

⁴³ J. Dewey, op.cit., s. 16.

i jednoznacznej aktywności wzmacnia ich zdolność do diagnozy sytuacji, a szczególnie zablokowanego i udaremnionego działania.

Mimo że rozróżnienie na afekt i emocję jest przydatne, nie będę się na nim opierać w tak dużym stopniu, jak czynią to inni badacze. Używam obu terminów mniej lub bardziej wymiennie. W dalszych rozdziałach różnica między afektem a emocją rozpatrywana jest nie jako formalna różnica jakości czy rodzaju, ale raczej jako modalna różnica intensywności lub stopnia. Przypuszczam, że afekty są **mniej** uformowane i ustrukturuowane niż emocje, ale nie są całkowicie pozbawione formy i struktury. Są też **mniej** „utrwalone socjolingwistycznie”, ale nie pozbawione znaczenia; nie są zorganizowane jak „odpowiedź na nasze interpretacje stanów rzeczy”, ale nie są zupełnie wyzute ze zdolności do organizowania i diagnozowania. Jak sugerowałam powyżej, stonowane afekty mogą lepiej służyć interpretacji wydarzeń. Porzucenie formalnej różnicy na rzecz modalnej umożliwia bardziej elastyczną analizę obu pojęć – pewnego rodzaju **przejście**, w wyniku którego afekt zyskuje semantyczną głębię i narracyjną złożoność emocji, a emocje stają się bliższe afektom. Różnica między emocją a afektem ma w końcu na celu rozwiązanie tego samego podstawowego problemu deskryptywnego, który powstał na gruncie praktyki psychoanalitycznej: dokonanie rozróżnienia między pierwszą osobą a trzecią osobą, a zatem między uczuciem związanym z czyjąś tożsamością a tym, które nie jest z nią związane. Stworzenie dwu odrębnych kategorii uczucia we wstępie do mojej pracy nie ma na celu rozwiązania dylematu „subiektywne/obiektywne”, ale raczej zachowanie go ze względu na jego znaczenie dla estetyki. Dostrzegamy to nie tylko w nasyconej znaczeniem ironii czy w szczególnych uczuciach wywoływanych przez wahania między pierwszoosobową a trzecioosobową perspektywą w filmie noir, ale również w pojęciu tonu filmowego lub literackiego. Analizy zapoczątkowane w ustępach dotyczących filmu noir pokazują, że niektóre rodzaje brzydkich uczuć (paranoja, zdezorientowanie) stają się silniejsze, gdy jesteśmy najbardziej niepewni, czy „sfera”, w której się pojawiają, jest subiektywna czy obiektywna. Ton dzieła sztuki, który nie może być sprowadzony do reprezentacji uczucia w tym dziele czy do emocjonalnych odpowiedzi widzów, jest pojęciem zależnym, a nawet skonstruowanym wokół problemu, który miało rozwiązać rozróżnienie „emocja/afekt”.

Ton dzieła sztuki definiuję jako uczuciowe zabarwienie literackiego lub kulturowego artefaktu; jego główny lub nadający strukturę afekt, ogólną dyspozycję czy nastawienie do odbiorców i do świata. Choć pojęcie, do którego się odnoszę, budzi skojarzenia z „nastawieniem” u I.A. Richardsa i w Nowej Krytyce, nie mam na myśli „znanego sposobu mówienia” lub stylu dramatycznego, do których je sprowadzili. Mam na myśli raczej formalny aspekt dzieła literackiego, który pozwala krytykom opisać je jako „euforyczne” lub „melancholijne”, a także kategorię, która sprawia, że afektywne wartości wpływają na

sposób, w jaki odbiorca rozumie tekst jako całość w ramach matrycy relacji społecznych. Warto w tym miejscu zauważyć, że krytyka literacka skupiająca większą uwagę na emocjach na początku skoncentrowana była głównie na emocjonalnym wrażeniu, jakie teksty wywierają na odbiorcach. Zdominowane przez nastawienie historyczne amerykańskie badania z XIX wieku, w ramach których dyskusje na temat uczuć były szczególnie ożywione, w centrum zainteresowania stawiały ekspresywną estetykę współczucia i sentymentalizm. Ten powszechny nacisk na identyfikację czytelnika z uczuciami bohaterów sprawiał, że pomijano proste, ale ważne pytanie o „zobiektywizowaną emocję” lub nieodczuwane, ale postrzegane uczucie, które znajduje wyraz w estetycznym pojęciu tonu. Brak dostrzegania takiego sposobu mówienia o emocjach i literaturze nie tylko charakteryzuje najnowsze badania literackie na temat emocji (choć w ich przypadku ów brak jest najbardziej rażący), ale także wskazuje na długotrwały problem estetyki filozoficznej, który został już zasygnalizowany powyżej. Jest nim nadmierny nacisk na uczucie rozumiane jako czysto subiektywne i osobiste doświadczenie, które zamienia dzieła sztuki w „zbiorniki psychologii odbiorcy”⁴⁴. Źródłowe powiązanie tonu z Nową Krytyką, która oddzieliła go od emocji oraz pokazała, jak łatwo można go włączyć w kulturalny dyskurs niuansów i sugestii, zaprojektowany, by tworzyć i zaostrzać podziały społeczne (przykładem tego jest ironia T.S. Eliota), może być częściowo odpowiedzialne za niedostateczne poświęcenie mu uwagi nawet w późniejszym strukturalizmie, który z nową energią zaczął analizować kategorie formalne – wątek, miejsce akcji i postać. Mimo rzucającego się w oczy niepoświęcania tonowi uwagi krytycy silnie polegali na pojęciu głównego afektu tekstu, konstruując merytoryczne argumenty dotyczące literatury, ideologii oraz społeczeństwa jako całości. Na przykład „euforia”, którą Jameson przypisuje grupie dzieł sztuki z końca XX wieku, ma za zadanie jedynie wspierać krytykę wymierzoną w postmodernizm będący logiką późnego kapitalizmu. Podobnie postępował Walter Benjamin, gdy wyróżnił „intrygującą różnorodność rozpacz” w poezji Ericha Kästnera, by mówić o szerszym zjawisku „lewicowej melancholii”, która według Wendy Brown rozszerza swój zasięg również do współczesnych politycznych dyskursów⁴⁵. Ton nie tylko odgrywa ważną rolę w krytyce wspomnianych wyżej pisarzy i wielu innych, ale też jest jednoznacznie związany z uczuciem jako afektywna podstawa przedmiotu kulturowego, orientacja czy „zwrócenie ku” światu. Jednak w porównaniu z innymi kategoriami formalnymi, opartymi

⁴⁴ T.W. Adorno, *Teoria...*, op.cit., s. 501.

⁴⁵ F. Jameson, *Postmodernism*, op.cit., s. 15; W. Benjamin, *Left-Wing Melancholy* [w:] idem, *Selected Writings*, tom II: 1927–1932, przeł. R. Livingstone et al., eds. M.W. Jennings, H. Eiland, G. Smith, Cambridge 1999, s. 423–427. Zob. także W. Brown, *Resisting Left Melancholia*, „boundary 2” 1999, vol. 26, nr 3, s. 19–27.

na analizie roli literatury w społeczeństwie, wciąż pozostaje trudny do zdefiniowania⁴⁶. Tonu nie można nigdy sprowadzić do emocjonalnej odpowiedzi czytelnika na tekst czy też do reprezentacji uczucia w tekście (choć może wzmacniać i być wzmacniany przez oba te czynniki). Problem, który się z nim wiąże, jest uderzająco podobny do tego, który stwarza niejasność dotycząca obiektywnego lub subiektywnego statusu uczucia. Z łatwością można wyobrazić sobie tekst literacki zdominowany przez afektywny wstręt, który ani nie opisuje wstrętu, ani nie spowoduje takiej reakcji odbiorcy (choć w pewnych przypadkach może się tak zdarzyć). „Gdzie” w takim razie znajduje się wstręt? „Radosne napięcie”, które we wspomnianym już eseju o postmodernizmie Jameson przypisuje dziełu Duane Hanson, nie sugeruje, że hiperrealistyczne rzeźby zmęczonych, starszych ochroniarzy w muzeum czy obwisłych i otyłych turystów **reprezentują** lub **wyrażają** radość czy też rozweselają widza, zamiast umiarkowanie go bawić albo wytrącać z równowagi⁴⁷. Kim jest podmiot euforii, do której odnosi się Jameson? Czy to uczucie musi należeć do podmiotu? W jaki sposób wytwarzane jest przez przedmiot, z którego rzekomo wypływa?

Zadaję te pytania nie to po, by polemizować z Jamesonem, który przypisał ów ton postmodernistycznym artefaktom. Rozradowanie, o którym mówi, jest „efektem specjalnym” kapitalizmu: nieskazitelne podobieństwo to spektakularny pokaz technologicznych umiejętności i mocy. Moim celem jest raczej podkreślenie, jak kluczowy dla pojęcia tonu jest problem subiektywizm/obiektywizm; rozwiązanie czy wyeliminowanie go byłoby unieważnieniem tego pojęcia lub uczynieniem go bezużytecznym dla teoretycznych rozważań⁴⁸. Ton jest dialektyką obiektywnego i subiektywnego uczucia, które w sposób nieuchronny powstaje w czasie doświadczeń estetycznych. Przypomina to paranoję – główny afekt opisanych wyżej filmów noir – którą w danym ujęciu buduje systematyczne następstwo pierwszo- i trzecioosobowych wypowiedzi. Fakt, że ton zawsze nastrocza specyficznych trudności, gdy staje się przedmiotem analizy, szczególnie w przypadku „atonalnych” tekstów znaczących dla mojego studium Bartlebiańskich uczuć, nie zobowiązuje nas do stworzenia definicji tego pojęcia, która sprostą wymogom pozytywistycznym. Jego siła tkwi bowiem w amorficzności. W pierwszym rozdziale nie stawiam sobie zatem za cel uczynienia pojęcia tonu mniej abstrakcyjnym lub „głośnym”, ale stworzenie bardziej precyzyjnego słownictwa, by odpisać „hałas”, którym jest ton. Główną inspiracją tego przedsięwzięcia będzie *Oszust* – ostatnia opublikowana powieść Melville’a z 1857 roku. Tekst ten należy do szczególnie „gadatliwych” i zawiera alegorię problemu, który pozwala tonowi na spełnianie

⁴⁶ S. Evans, *The Dynamics of Literary Change*, „Impercipient Lecture Series” 1997, nr 1, s. 8.

⁴⁷ F. Jameson, *Postmodernism...*, op.cit., s. 29.

⁴⁸ Zawdzięczam te sformułowania Markowi McGurlowi.

swej estetycznej funkcji. Ukazuje, w jaki sposób uczucie wślizguje się, a następnie wyslizguje z subiektywnych granic w serii transakcji, do których należą wymiana twórczości i pieniędzy na dobra afektywne.

Moją pracę otwiera preafektywne pytanie o jedną z najistotniejszych, a jednocześnie zbyt mało przebadanych funkcji estetycznych, jaką pełni uczucie. Następnie zajmę się jednym z najbardziej „podstawowych” sposobów, w jakie afekt staje się widoczny w sferze publicznej epoki mechanicznej odtwórczości – jako nerwowe „pobudzenie” lub „animowalność”. Z jednej strony stan bycia „ożywionym” zakłada najogólniejszy warunek afektywności, czyli bycie w jakiś sposób „poruszonym”, ale również uczucie wiążące się z byciem poruszonym przez jakieś konkretne uczucie, kiedy daną osobę opisuje się jako motywowaną radością lub gniewem. Wydaje się zatem, że animowalność ma dwojaką formę – intencjonalną i nieintencjonalną; jest jednocześnie uczuciem z poziomu zero i złożonym metauczuciem. Jako metauczucie czyni swymi przedmiotami nie tylko zwykłe uczucia, ale również inne uczucia **intencjonalne**. Dlatego też można powiedzieć, że ktoś jest „pobudzony” za sprawą pasji takiej jak gniew, a nie dzięki pozbawionemu przedmiotowi nastrojowi nostalgii czy depresji, które raczej ujmują żywiołowości.

Ze względu na skojarzenia z ruchem i aktywnością animowalność cechuje semantyczne podobieństwo do „pobudzenia”. Ten ostatni termin ma również swoje miejsce w filozoficznym dyskursie na temat emocji, oznaczając uczucie, które następnie znajduje wyraz w złożonej pasji. Stanowi też podstawę współczesnego znaczenia politycznego agitatora lub aktywisty. Choć animowalność powiązana jest zazwyczaj z pytaniami o działanie, a nawet o działanie polityczne, skupię się głównie na społecznej bezsilności, którą poprzedza jej urasowiona wersja. Właśnie ona sprawia, że neutralny, a nawet potencjalnie pozytywny afekt animowalności staje się „brzydki” i odnosi się do jawnie problematycznych uczuć z następnych rozdziałów. Ze względu na to, że przesadzona reakcja na język innych ludzi czyni z podmiotu skurczoną kukłę, animowalność w swej urasowionej formie traci pozytywne konotacje z temperamentem i witalnością, upodabniając się do mechanizacji. Jednocześnie ten mniej znaczący afekt zamienia się w emocjonalny **nadmiar** i traci swą intencjonalność. Z tego powodu stan pobudzenia afroamerykańskich niewolników staje się głównym przedmiotem quasi-etnograficznej fascynacji narratora *Chaty Wujka Toma*, niezależnie od tego, jaka pozytywna lub negatywna emocja ich ożywia. Jednocześnie urasowienie animowalności sprawia, że nie ma już miejsca nawoływanie do działania politycznego („agitacja”), ale pojawia się bierny stan **bycia** pobudzonym przez innych dla ich rozrywki. Zatrważające konsekwencje owej zmiany w poruszający sposób oddaje *Niewidzialny człowiek* Ralpha Ellisona, który nawiązuje do konwencji teatryku kukiełkowego, by dodać dramatyzmu śmierci rodzącego się politycznego przywódcy. Jest to także szczególnie agresywna opowieść

o afroamerykańskim „agitatorze”, który stał się „animatorem” czy też artystą estradowym. Animowalność ponownie zwraca uwagę na obdarzony politycznym znaczeniem problem zablokowanej sprawczości, którą opisują wszystkie kategorie uczuć w niniejszej pracy. Zabieg ten ułatwia przejście od ogólnego zagadnienia uczuć w literaturze do estetyki złożonych i bardzo zindywidualizowanych uczuć zazdrości, irytacji, niepokoju, wzniosłootępiłości, paranoi i wstrętu.

Biorąc pod uwagę zainteresowanie estetyką sympatii, jakie charakteryzuje prace krytyczne poświęconych emocjom powstałe w ostatnich latach, podkreślić należy zablokowanie „uczucia moralnego”, na które ostentacyjnie wskazuje Bartleby. Zdaje się, że zamysłem Melville’a było wykreowanie postaci tak nieczytelnej emocjonalnie, by wykluczyć możliwość identyfikacji z nią, a także dobroczynność i litość. W następnych rozdziałach kontynuuję rozważania nad Bartlebiańskim pytaniem o zawieszoną sprawczość, wykraczając poza kontekst XIX wieku i włączając wiek XX aż do współczesności. Figura „pod-pod”, ucieleśniana obecnie przez pracowników korporacji, w sposób przywołujący na myśl strukturę *Oszusta* ulegnie przemianie w zdeenerwowanego pracownika fabryki, zazdrosnego pracownika tymczasowego, zirytowaną sekretarkę, zmartwionego detektywa, wyczerpanego aspirującego powieściopisarza i osobę transkrybującą odpowiedzi na kwestionariusz psychologiczny państwowego instytutu psychiatrycznego. Następne rozdziały, a szczególnie ten dotyczący zazdrości, podkreślają również ograniczenia ekspresyjności i identyfikacji ucieleśniane przez wymienione wcześniej postaci. Praca emocji jest w nim analizowana na kolejnym poziomie różnicy społecznej – w kobiecości, którą ściśle określa emocja. Chociaż zarówno feminizm, jak i kultura patriarchalna odegrały ważną rolę we wzmacnianiu związku między emocją a kobietą, waga przykładana do tego skojarzenia wywoływała również nerwowość, a także inne „kobiece uczucia”, które łatwo mogą zamienić się w brzydkie. Zazdrość stanowi jedno z najbardziej konwencjonalnie przedstawianych uczuć, mimo że ujawnia moralne ograniczenia stawiane kobiecej agresji w obrębie samego feminizmu, a także przez jego przeciwników. Zamierzam ukazać, posiłkując się odczytaniem współczesnych debat feministycznych, a także klasycznych prac Klein i Freuda o zazdrości i psychologii grupy, jak agonistyczne uczucia mogą być pozyskane, by odkryć drażliwe zagadnienie politycznego znaczenia antagonizmu dla feminizmu. Kolejnym celem będzie ujawnienie ograniczeń współczującej identyfikacji ujętej jako dominujący sposób rozumienia, jak tworzy się kobieca homospołeczność i grupy polityczne.

Możliwe, że zazdrość stanowi najbardziej egzemplaryczny przykład niejednoznacznego politycznie uczucia, jest bowiem włączona w konstelację licznych negatywnych afektów, które tworzą Nietzscheańskie pojęcie

resentymentu, zdefiniowane w *Genealogii moralności*⁴⁹. Resentyment Nietzscheański opisuje postępowanie autorytetu moralnego, który przemienia słabość społeczną wynikającą z niedogodnej sytuacji społecznej, którą należałoby przezwyciężyć w „szczęśliwość wieczną” lub w cnotę. Ów autorytet „wywodzi się z niemożności pomszczenia niezdolności do działania i odgrywa swoje rozgoryczenie wobec siły, której nie może dorównać lub przezwyciężyć”⁵⁰. Pozwala to dostrzec, jak kontrowersyjne wartościowanie niemocy jako dobra może wynikać także z tej samej sytuacji „powstrzymania się od działania”, która prowokuje brzydkie uczucia analizowane w tej pracy. Dostrzegamy tutaj odrzucenie sentymentalnej polityki Stowe, która stanowi paralelę dla antysentymentalnej estetyki „Bartleby’ego”, choć ruch ten jest bardziej agresywny i inny jest jego punkt zaczepienia. Jak podkreślali Wendy Brown oraz inni teoretycy polityki, w ataku Nietzschego na twierdzenie, że bycie biednym, słabym czy też pozbawionym praw uszlachetnia⁵¹, można dopatrzyć się czegoś pożytecznego, mimo że sam Nietzsche nie zastanawiał się nad sposobem, w jaki mogą być wyeliminowane warunki doprowadzające do powstania „moralności niewolnika”⁵². Mimo swego pozornego podobieństwa do „niemocy szukającej odwetu”, którą jest **resentyment** Nietzscheański, zazdrość nie pozwala jednak na mylenie obu tych pojęć⁵³. Nie przejawia ona bowiem najmniejszych roszczeń do moralnej wyższości zazdrośnika czy też uznania za „dobro” stanu, w którym dostrzega on brak czegoś, co posiada ktoś inny. Zazdrość jest właściwie nagą żądzą posiadania. Przez nią podmiot przypisuje dobro rzeczy, której nie posiada, bądź pożąda jej nawet za cenę zrzeknięcia się roszczeń do szlachetności czy do moralnej wyższości. Jeśli zazdrość i **resentyment** mają coś wspólnego, jest to ich wspólny status – przedmiot dezaprobaty moralnej, często dyktowanej nienawiścią i strachem, którą Nietzsche chce zaatakować za pośrednictwem teorii **resentymentu**. Daje się tu dostrzec zbieżność z Jamesonowskim **resentymentem** o „nieuniknionej strukturze autoreferencyjnej”, w ramach której kierownik gniewa się na swojego pracownika, ale tak naprawdę najbardziej oburza go **resentyment**

⁴⁹ Zob. F. Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. L. Staff, Warszawa 1905–1906, s. 44.

⁵⁰ W. Brown, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton 1995, s. 44.

⁵¹ Adorno ujmuje tę myśl następująco, poruszając temat płynącego z poczucia winy wynoszenia pod niebiosa „prostych ludzi” przez intelektualistów: „Gloryfikacja wspaniałych *underdogs* kończy się gloryfikacją wspaniałego systemu, który tym właśnie ich zrobił” (T.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 24).

⁵² Biorąc pod uwagę Nietzscheański strach i nienawiść do „tłumu”, stwierdzenie Brown o „odrzuceniu” przez niego „transformatywnych możliwości zbiorowego działania politycznego” wydaje się niedopowiedzeniem (W. Brown, *States of Injury...*, op.cit., s. 74).

⁵³ F. Nietzsche, op.cit., s. 43.

żywiony przez tego pracownika⁵⁴. Choć teoria resentymentu staje się użyteczna w krytyce współczesnego feminizmu sformułowanej przez Brown, a szczególnie jego „preferencji dla rozumowania moralnego, a nie politycznej walki”⁵⁵, moja praca wywodzi się z Jamesonowskiej bezceremonialnej oceny dziewiętnastowiecznego ideologemu: „Ta teoria sama w sobie znaczy trochę więcej niż wyrażenie rozdrażnienia z pozoru bezinteresownym poruszeniem niższej klasy oraz całkowicie niepotrzebnym kołysaniem społeczną łodzią”. Jameson dostrzegł też, że „teoria resentymentu będzie zawsze przyczyniała się do wyrażania i tworzenia resentymentu, gdziekolwiek się pojawia”⁵⁶. Działa jak afektywna matryca pomyślana jako „psychologiczne wyjaśnienie” rewolucyjnych i politycznych impulsów, która sprowadza antagonizmy społeczne do niedostatków charakteru jednostki lub prywatnych rozczarowań. Nawet jeśli zazdrość nie jest dokładnie tym samym uczuciem co resentyment (choć i resentyment jest osnową kilku uczuć, także zazdrości), jako moralizujący patos stanowi antagonistyczną odpowiedź na postrzeganą nierówność, którą łatwo zbagatelizować, szczególnie gdy zazdrość odczuwa kobieta.

Polityczne i estetyczne problemy, jakich nastroczają płciowo i rasowo określone uczucia stanowiące przedmiot moich rozważań w rozdziałach zatytułowanych *Zazdrość* i *Animowalność*, łączą się z moją analizą z *Quicksand* Nelli Larsen. Dobrze znana nieczytelność psychologiczna bohaterki powieści będącej przedstawicielką dwóch ras doprowadziła do doniosłych dylematów, które mogłyby konkurować z Bartlebiańskimi. Wbrew myślicielom podkreślającym rolę strachu w dążeniu do sprawiedliwości społecznej powieść Larsen skłania się ku bardziej „powierzchownej” irytacji, czyli wyraźnie słabszej i nieadekwatnej formie gniewu, a także afektowi związanemu z powierzchnią ciała lub skórą. Oparta na irytacji estetyka powieści i zhiperbolizowany obraz bohaterki jako „nieprzyzwoitej otwartej rany” umożliwiają nam kontynuację odkrywania ideologicznie brzemienną relacji między emocją, rasą i estetyką w kontekście renesansu w Harleemie. Bartlebiański problem zawieszoności sprawczości jest nadal obecny w kolejnych rozdziałach, kiedy pochyłam się nad intelektualnym znaczeniem „niepokoju”, które jest silnie strzeżone przez wyobrażenie, jakie męski badacz ma o sobie („rzucana projekcja” lub bierne ciało w przestrzeni). Przedmiotem mojej uwagi jest także paradoksalna zbieżność między nadmierną ekscytacją (szok) a jej brakiem (nuda) w dziełach z XX wieku, poczynsz od *Making of Americans* Stein, a skończywszy na późnomodernistycznych powieściach Becketta. Kantowska koncepcja

⁵⁴ F. Jameson, *The Political Unconscious...*, op.cit., s. 202. Zastąpiłam użyty przez Jamesona przykład z *Demos* Gissinga („Gissing oburza się na Richarda, a najbardziej oburza go resentyment żywiony przez Richarda”) bardziej ogólną sytuacją.

⁵⁵ W. Brown, *States of Injury...*, op.cit., s. 47.

⁵⁶ F. Jameson, *The Political Unconscious...*, op.cit., s. 202.

wzniosłości zakłada konfrontację z tym, co naturalne i nieskończone; natomiast niezwykle połączenie ekscytacji i zmęczenia, określone przeze mnie jako wzniosłootępiałość, jest odpowiedzią na spotkania z wielkimi, lecz ograniczonymi sztucznymi systemami. Do skutków tych spotkań można zaliczyć mechaniczne akty wyliczenia, przemiany i kombinacji, a także taksonomiczne klasyfikacje. Chociaż oba te starcia sprzyjają powstaniu negatywnych afektów, wzniosłootępiałość wywołuje raczej komiczne wyczerpanie niż przerażenie. Afektywny wymiar nieznaczącego spotkania podmiotu z „całościowym systemem” podlega dalszej analizie w rozdziale zatytułowanych *Paranoja*, w którym ponownie pojawia się kopista Melville’a w postaci transkryptora – bardziej współczesnej roli poety.

W posłowniu skupiającym się na najbrzydszym z brzydkich uczuć – wstręcie – artysta powraca nie tylko we własnej osobie, ale również jako figura sztuki czy też „niewinności”, którą Adorno opisuje jako „cień” „autarkicznego radykalizmu” sztuki w społeczeństwie. Bartleby, będący alegoryczną personifikacją nie tylko sztuki, ale także jej społecznej nieefektywności na rynku określonym przez „pluralizm pokojowo współwystępujących sfer” (sytuacja ograniczonej sprawczości, z której wywodzą się wszystkie brzydkie uczucia i ich estetyka), przewodniczy końcowemu badaniu wyzwania, jakie estetyka wstrętu wobec tego, co nie do zniesienia stanowi dla przyjacielskiej lub „uciśnionej tolerancji” (Marcuse), która sprawia, że kopista zdaje się „bezpiecznie pomijany” ze względu na swą nieprzejednaną negatywność i umiejętność uczynienia swej społecznej niewidzialności tak natrętnie widoczną jak „nieprzyzwoita otwarta rana” w *Quicksand*. Misją sztuki jest więc zbadanie ograniczonej sprawczości sztuki związanej z estetyką brzydkich uczuć. Sądzę, że czyni to w sposób niespotykany w innych praktykach kulturowych. Bartlebiański problem będzie powracał w następnych rozdziałach w pośredni lub bezpośredni sposób, choć animowalność, zazdrość, irytacja, niepokój, wzniosłootępiałość, paranoja i wstręt wywoływane są po to, by zanalizować wiele innych reprezentacyjnych i teoretycznych dylematów.

Tłumaczenie: Maria Walczak

Tekst ukazał się w tomie: Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Massachusett–Londyn 2005.

II

Męskości



GRZEGORZ NIZIOŁEK

Uniwersytet Jagielloński

Bezwstyd.

Gejowski performans Jana Peszka

1.

Pojawienie się na scenie teatralnej w 1981 roku Gonzala, homoseksualnego bohatera *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza, należy do znaczących, ale zapomnianych teatralnych **mikrozdarzeń** polskiej sfery publicznej. Choć rola Jana Peszka stała się już legendą, pierwsze silne reakcje na jego gejowski performans uległy zapomnieniu. Historia teatru może być bowiem czytana także w ten sposób – jako serie afektywnych zawirowań i przypadkowych załamań dyskursów publicznych, a nie wyłącznie jako historia przedstawień i ich społecznych kontekstów (znajdujących się niejako na zewnątrz spektaklu). Pod terminem „teatralne mikrozdanie sfery publicznej” kryją się dwa istotne zjawiska: załamanie się stabilnej ramy teatru jako zasady analizy spektaklu podtrzymującej koncepcję spójności dzieła teatralnego oraz niekontrolowany incydent wtargnięcia w obszar scenicznej reprezentacji afektu związanego z nastawieniem widzów wobec zjawisk społecznych, których fe-tysze zostają przez nich rozpoznane na scenie. Tego rodzaju naruszenie często ma charakter serii, zdarzenia dyskursywne mnożą się, przybierają podobną postać, rozgrywają się wedle podobnego wzoru. Przyciąga uwagę ich wariantywność – recenzje z polskiej prapremiery *Trans-Atlantyku* są zdumiewająco zbieżne w reakcjach na pojawienie się na scenie homoseksualnego bohatera. Próbuje zatem zjawienie się Gonzala postrzegać jako fakt bardziej o znaczeniu afektywnym i społecznym niż artystycznym – oceny krytyków zostają, jak zobaczymy, pozbawione eksperckiego dystansu do dzieła, zdradzają emocjonalne uwikłanie w domniemane reakcje widowni. Zamierzam analizować performans Gonzala poprzez uruchomiony wokół niego bezprecedensowy, klecony *ad hoc*, dyskurs na temat homoseksualności (recenzje ukazały się zarówno w wysokonakładowej prasie codziennej, popularnych tygodnikach,

jak i czasopismach literackich i teatralnych), a poprzez analizę tak spontanicznie ustanawianego dyskursu śledzić reakcje o charakterze afektywnym. Pojawienie się Gonzala można bowiem nie tylko uznać za wybitną aktorską kreację artystyczną, ale również odczytać jako zakłócenie w obszarze praktyki dyskursywnej nazywanej krytyką teatralną. A w dalszej perspektywie – jako oś społecznej niezgody. Czytane w takiej perspektywie recenzje teatralne nie są już wyłącznie częścią dokumentacji spektaklu, lecz także śladem dyskursywnych praktyk związanych z tabuizowanymi kwestiami, takimi jak na przykład homoseksualność – a zatem praktyk spychanych na margines sfery publicznej lub całkowicie z niej usuwanych¹.

Wcześniejsza literacka recepcja powieści często pomniejszała znaczenie tej postaci, czyniła z niej element szerzej zakrojonej przez Gombrowicza alegorii przedstawiającej konflikt Starego z Młodym, Ojczyzny i Syncyzny. Rita Felski, odwołując się do innego utworu, przekonująco dowodziła, że alegoryczna interpretacja szokujących treści dzieła literackiego rozbija jego potencjał afektywny². Homoseksualność Gonzala stawiała się w takim ujęciu przede wszystkim pretekstem do prowadzenia przez pisarza perwersyjnych gier językowych – odsłaniających ją i zasłaniających, nadających i odbierających jej znaczenie. Konstanty Jeleński przyznawał po latach, że początkowo nie docenił znaczenia tej postaci, wagi jej strukturalnego umocowania w narracji powieściowej:

Dlaczego nie zauważyłem tego od razu? Może po części dlatego, że Gombrowicz nie przyznawał się jeszcze wówczas do swoich homoseksualnych doświadczeń (za które wziął otwarcie odpowiedzialność dopiero w napisanej do poświęconego mu numeru „Herne” nocie biograficznej³). Skądinąd nie ma cienia podobieństwa między Gombrowiczem a Gonzalem, który ma pozory rozlatanej, egzasperującej „cioty” (podczas gdy homoseksualna strona Gombrowicza miała wyraz zdecydowanie powściągliwy, ascetyczny)⁴.

¹ O tym, że zjawisko to było odczytywane przez osoby homoseksualne jako zmowa milczenia, pisał Tomasz Basiuk: „Mimo (dość nielicznych) publikacji prasowych na ten temat, zawołowanych aluzji literackich i pewnej liczby przekładów literatury obcej, a także okazjonalnego, zwykle prześmiewczego ukazywania homoseksualności na ekranie, rozmówcy często są zdania, że o tych rzeczach nie mówiło się”, T. Basiuk, *Od niepisanej umowy milczenia do protopolityczności: dyskursywny i sieciowy charakter społeczności osób homoseksualnych w „długich latach 70.” w historii mówionej i epistolografii*, „InterAlia” 2019, nr 4, s. 32.

² R. Felski, *Pożytki z literatury. Szok*, przeł. M. Kunz, T. Kunz, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 288.

³ Monograficzny numer „Cahiers de l’Herne” ukazał się w 1971 roku, dwa lata po śmierci Gombrowicza.

⁴ K.A. Jeleński, *Tajny ładunek korsarskiego okrętu*, „Kultura” 1976, nr 5, s. 26.

Homoseksualność Gombrowiczowskiej postaci – scenicznie ucieleśniona – wywołała kryzys nie tylko w interpretacji scenicznego dzieła, ale również w czytaniu znaczeń powieści poprzez pryzmat spektaklu; doprowadziła recenzentów do porzucenia zdystansowanej pozycji eksperta podejmującego się oceny jakości artystycznej oraz kontrolującego znaczenia ustanawiane na scenie wobec, przyjętych za nadrzędne, sensów powieści. Tego rodzaju seryjnie powielony kryzys utraty kontroli nad dyskursem nazywam właśnie teatralnym mikrozdaniem sfery publicznej. Zdarzenie dyskursywne, zdaniem Michela Foucaulta, domaga się bowiem nie tyle odczytania, ile ujawnienia okoliczności swojego zaistnienia, prowadzi nas nie w głąb dyskursu, ku jego znaczeniom, ale na zewnątrz, ku „warunkom możliwości”⁵. Pojawienie się na scenie homoseksualnego mężczyzny domagającego się uznania swoich pragnień niejako przedziurawiło rutynowe strategie krytyczne: ujawniło działanie afektu i brak funkcjonalnego dyskursu pozwalającego ów afekt ujarzmić, uregulować lub uciszyć. Postać Gonzala zaskoczyła widzów, a efektem tego zaskoczenia była próba wyłączenia jego performansu z obszaru spektaklu oraz uznanie go za niezgodny z powieściowym pierwowzorem. Nadmiar afektu i niedostatek dyskursu leżą właśnie u podstaw konfliktowych mikrozdanie sfery publicznej. Recenzenci, nie bez emocji, konstatowali, że sens spektaklu ustanawia się w tym wypadku poza intencjami reżysera przedstawienia i autora powieści, przebiega w sposób niekontrolowany i niezaplanowany, osadza się na styku realnego – pomiędzy zbyt intensywną obecnością aktora a nastawieniem widzów. Ustabilizowany odbiór spektaklu został zakłócony, a sens, odczytany przez recenzentów, okazał się czymś niepożądanym. Stawiam tezę, że zaapelowanie do homofobii publiczności wydawało się recenzentom jedynym sposobem odzyskania władzy nad eksperckim dyskursem dotyczącym teatru, umożliwiało bowiem odcięcie się od niewygodnego faktu, jakim okazała się niekontrolowana siła gejowskiego performansu.

Istnieje tradycja, aby instytucję teatru publicznego i wynalazek sfery publicznej traktować jako zjawiska izomorficzne, wzajemnie się zawierające, historycznie zbieżne. Oświeceniowy model teatru publicznego można traktować jako jedną z kluczowych instytucji sfery publicznej – spektakle teatralne mają moc wywoływania ożywionych dyskusji poza wąskim gronem publiczności teatralnej. Dzięki wynalazkowi sfery publicznej teatr zyskał większą widownię – publiczność wyobrażoną, liczniejszą i bardziej znaczącą od grupy widzów fizycznie zgromadzonych podczas spektaklu. Materialnie pojmowany spektakl teatralny, rozgrywający się w ograniczonej przestrzeni i w określonych ramach czasowych, z udziałem fizycznie obecnych osób na scenie i widzów, zyskał swój rozleglejszy dyskursywny odpowiednik przede wszystkim

⁵ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 38.

dzięki wynalazkowi prasy. Izomorficzne złączenie instytucji teatru i sfery publicznej zakłada, że teatr podejmuje kwestie warte debaty w sferze publicznej, służy sprawom emancypacji i demokracji i można go oceniać wedle kryterium wspierania postępowych zmian. Na takiej koncepcji teatru publicznego została oparta seria „Teatr Publiczny. Przedstawienia 1765–2015”. Joanna Krakowska, redaktorka serii, we wstępie do jednego z tomów definiuje przedstawienie jako dyskurs, kładąc nacisk na komunikacyjny aspekt wydarzenia teatralnego i jego związek ze sferą publiczną. Odcina się przy tym od zbyt naiwnie pojmowanej oświeceniowej utopii teatru publicznego mającego służyć „wspólnemu myśleniu, odczuwaniu i debatowaniu o istotnych sprawach jednostek i zbiorowości ku pożytkowi wzajemnemu”, podkreślając, że działanie teatru należy zawsze rozpatrywać „w kontekście życia publicznego z jego dynamiką, kryzysami, konfliktami, punktami zapalnymi, obsesjami, traumami”⁶. W gruncie rzeczy Krakowska podtrzymuje jednak dyskursywny izomorfizm teatru i sfery publicznej. Wynika to przede wszystkim z zastosowanej przez nią praktyki analiz spektakli, które krążą pomiędzy dyskursywnymi śladami recepcji a pokrewnymi tematycznie dyskursami publicznymi dostarczającymi widowiskom teatralnym kontekstu społecznego. Teatr w takim ujęciu jest, rzeczywiście, wyłącznie dyskursem i niczym innym.

Podpisując się pod postulatem Joanny Krakowskiej, aby badać spektakl jako dyskurs, chciałbym jednak wnieść doń kluczową dla mnie korektę. Zerwać przede wszystkim z zakładanym izomorfizmem dyskursów. Richard Sennett, analizując zjawiska przemiany sfery publicznej w XIX wieku, ważną funkcję przypisał teatrowi jako instytucji realizującej cele niezbędne z kierunkiem tych przemian. Sposób konceptualizowania przez Sennetta relacji między teatrem a sferą publiczną pozwala wskazać na kilka miejsc zerwania oświeceniowego izomorfizmu dyskursów. Sennett pisze między innymi o zyskującym coraz większy wpływ na zachowanie widzów reżimie milczenia podczas spektaklu – wygłuszania i pozbawiania znaczenia reakcji widzów bezpośrednio uczestniczących w przedstawieniu. Towarzyszy temu zjawisku także wyciemnianie widowni. Milczenie widzów ma dla Sennetta pejoratywny aspekt: staje się oznaką zwątpienia w siebie, symptomem rozległej społecznie „katastrofy psychicznej”⁷, polegającej na ignorowaniu bądź tłumieniu żywotnych impulsów. Tym samym można powiedzieć, idąc za myślą Sennetta, że każdy znaczący odbiór spektaklu zaczyna się sytuować w dyskursach medialnych o znacznie szerszym zasięgu niż samo przedstawienie. Recenzent staje się więc nie tylko ekspertem i doradcą widowni, ale przede wszystkim jej rzecznikiem, uzurpującym sobie prawo do mówienia w jej imieniu, w imieniu milczącego afektu. Kolejnym – pokrewnym – zjawiskiem omawianym

⁶ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 13.

⁷ R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 286.

przez Sennetta jest zwiększająca się rozbieżność między „kodami wiary obowiązującymi na scenie i ulicy”. Im bardziej społeczne zachowania podlegały represji, kontroli i uniformizacji, tym bardziej teatr poszukiwał „barwnych osobowości” wyłamujących się z narzucanej zasady nieodróżniania się od innych. Chodziło jednak – jak podejrzewa Sennett – nie tyle o swobodną ekspresję uczuć i przekonań, ile o wytwarzanie skutecznych instrukcji rozpoznawania inności. „Publiczność zażądała, żeby przynajmniej w teatrze można było naprawdę i bez trudności określić na pierwszy rzut oka, kto jest kim”⁸ – diagnoza Sennetta brzmi dzisiaj bez wątpienia złowrogo. Każda hipoteza o emancypacyjnym potencjale teatru powinna być zatem kontrowana inną hipotezą – uznającą uczestnictwo w przedstawieniu za próbę zabezpieczania się przed innym, uzyskania władzy nad jego niepożądaną obecnością. W takim ujęciu spektakl rozumiany jako dyskurs staje się narzędziem mediacji podejmowanej przez krytykę między społecznym milczeniem a nadmierną widzialnością tego, co inne, obce. Kto takiej mediacji mógł się podjąć, jakie musiał spełniać warunki, dzięki czemu stawał się słyszalny? Warto w tym kontekście przypomnieć ostrzeżenie Michela Foucaulta: „Dyskurs nie jest współnikiem naszego poznania, nie istnieje przeddyskursywna opatrność, która przysposabiałaby go na naszą korzyść. Dyskurs postrzegać należy jako akt przemocy, którego dokonujemy na rzeczach, a w każdym razie jako praktykę, jaką im narzucamy”⁹. Dlatego też podejmując metodologiczną propozycję Joanny Krakowskiej, aby traktować spektakl jako dyskurs – porzucam jej metodologiczny optymizm. Podążając za inspiracją Foucaulta, należałoby uznać dyskurs także jako zagrożenie dla spektaklu, sposób ustanowienia nad nim władzy. Trzeba bowiem przyjąć, że istnieje również rzeczywistość pozadyskursywna, do której teatr zawsze w jakiejś swojej części należy.

2.

Zdarzenie, o którym piszę, miało miejsce 23 maja 1981 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi – w okresie społecznych emocji związanych z powstaniem „Solidarności” i zachwianiem dotychczasowego politycznego *status quo*. Prapremierę *Trans-Atlantyku* wyreżyserował Mikołaj Grabowski, rolę Gonzala zagrał Jan Peszek – dla obu młodych wówczas artystów był to zwrotny moment w karierze scenicznej, przyniósł im zainteresowanie krytyków, aplauz widowni, nagrody, nowe propozycje zawodowe. Wyodrębniam jednak pojawienie się Gonzala i jego sceniczny performans jako zdarzenie w pewien sposób przerastające znaczenie samej inscenizacji, zyskujące własny

⁸ Ibidem, s. 287.

⁹ M. Foucault, op.cit., s. 38.

kontekst i obszar oddziaływań – zdarzenie obarczone afektywnym ciężarem rozsadzającym spójność spektaklu. Lektura recenzji pozwala na taki krok: performans Jana Peszka został uznany przez wielu krytyków za najżywszy, ale i najbardziej niepokojący element spektaklu, jaskrawo odcinający się od tła i pozostałych, „polskich” (i w domyśle heteroseksualnych) postaci spektaklu. Taka nierównowaga w spektaklu wywoływała mieszane uczucia – z jednej strony podziwiano maestrię aktora, z drugiej wyrażano obawę, że przesunięcie akcentu zmienia sens powieści Gombrowicza – widzowie zamiast oczekiwanej „rozprawy z Polską” otrzymują bowiem „spektakl o homoseksualizmie”. Wielu recenzentów w takim właśnie duchu pisało o spektaklu Grabowskiego i roli Peszka, dając do zrozumienia, że „istotna” problematyka powieści ulotniła się ze sceny, i ubolewając, że jedyną autentyczną prowokacją staje się w przedstawieniu „zboczenie seksualne”. Krytycznych rozpraw z polskością nie brakowało w tamtym czasie na polskich scenach, ale rzadko pojawiała się na nich postać homoseksualisty, który nie kryje się ze swoimi pragnieniami i aktywnie dąży do ich spełnienia, niosąc tym samym silny potencjał emancypacyjny. Najwyraźniej nie był to jednak temat w ówczesnej Polsce rozpoznany jako polityczny albo chociaż w jakikolwiek sposób społecznie ważny.

Występ Jana Peszka nazywam gejowskim performansem, terminem nieznanym ówczesnym recenzentom i recenzentkom, aby wzmocnić jego odrębność w spektaklu Grabowskiego, naznaczyć go piętnem **nieaktualności** w chwili wydarzania się. Nieaktualność zwykle dotyczy czegoś, co utraciło swoje znaczenie, definiuje stosunek teraźniejszości do przeszłości; w tym wypadku mowa o zdarzeniu, które jeszcze nie zyskało znaczenia, ale niebawem go zyska. Oba słowa w polszczyźnie w tamtym czasie praktycznie nie funkcjonują: słowo *gay* w angielskiej pisowni zaczyna sporadycznie być używane i oznacza zachodniego homoseksualistę uczestniczącego w ruchach emancypacyjnych, naznaczone jest więc piętnem podwójnej obcości – seksualnej i kulturowej. Słowo „performance”, również z zachowaniem angielskiej pisowni, jest używane wyłącznie w kontekście sztuki awangardowej i także odnosi się do kultury zachodniej. Pisząc o „performansie” Jana Peszka, odwołuję się do tych współczesnych teorii, które wiążą praktyki performansu z nasileniem oddziaływań afektywnych. Wątek ten obecny jest w rozważaniach między innymi Eve Kosofsky Sedgwick, Diany Taylor, Rebecki Schneider¹⁰. Odwracam poniekąd kierunek ich rozumowania – zauważając silne afektywne oddziaływanie występu Jana Peszka w roli Gonzala, przeczuwam tam obecność performansu. Wpisując rolę Peszka w dyskursy emancypacyjne, diagnozuję

¹⁰ E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003; D. Taylor, *The Archive and the Repertoire*, Durham 2003; R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London 2011.

równocześnie brak społecznych warunków do odczytania jego emancypacyjnego sensu w chwili jego zaistnienia, możliwości nadania mu politycznego znaczenia. Gest wykluczenia wątku Gonzala z obszaru „istotnej” problematyki powieści Gombrowicza wykonany przez większość recenzentów zyskuje jednak pewien potencjał – otwiera się na przyszłe przyswojenie go w innych ramach, umożliwia odczytanie go w ruchu naznaczenia wstecznego jako wydarzenia znaczącego dopiero „po czasie”¹¹. Odwołuję się tutaj nie tylko do Freudowskiego modelu afektywnego odzyskiwania przeszłych zdarzeń, ale także do koncepcji „diachronicznego historyzmu”¹², który pozwala rozluźnić związki pomiędzy dziełem artystycznym i jego aktualnym horyzontem, otworzyć konteksty diachroniczne: przyszłe przemiany języka, nieprzeczuwane jeszcze rewolucje kulturowe.

Homofobiczne reakcje recenzentów nie tyle wynikały jednak z ich osobistych przekonań, ile miały solidne ugruntowanie strukturalne. Po pierwsze, język związany z doświadczeniami homoseksualnych osób był w tamtym czasie całkowicie sprywatyzowany, miał cechy mowy intymnej lub żargonu środowiskowego, nie przenikał do języka ogólnie dostępnego i zrozumiałego, chyba że w postaci terminologii medycznej; brak więc było dyskursu publicznego, który pomógłby recenzentom *Trans-Atlantyku* podjąć rzetelną analizę spektaklu pod tym kątem. Po drugie, polski teatr w tamtym okresie unikał tematyki emancypacyjnej, ciążył raczej ku ideom teatru narodowego, problematyce tożsamości zbiorowej, rewizjom historii narodowej¹³. Treści potencjalnie emancypacyjne zostały przesunięte w sferę tego, co prywatne – ich polityczne oddziaływanie było w ten sposób osłabione lub wręcz sparaliżowane. Na zjawienie się Gonzala krytycy nie byli więc przygotowani na gruncie dyskursów zarówno związanych z teatrem, jak i z życiem społecznym.

W dekadzie poprzedzającej premierę *Trans-Atlantyku* wątki homoseksualne w różnych formach mniejszego i większego zawoalowania pojawiały się w wielu spektaklach, często wybitnych reżyserów. Dość wymienić: Jerzego Grotowskiego (*Apocalypsis cum figuris*), Konrada Swinarskiego (*Wszystko dobre, co się dobrze kończy*), Henryka Tomaszewskiego (*Przyjeżdżam jutro*), Andrzeja Wajdę (*Biesy*), Erwina Axera (*Dawne czasy*), Helmuta Kajzara (+++) czy debiutującego pod koniec lat 70. Krystiana Lupe (*Nadobnisie i kocz-kodany*). Homoseksualny performans Jana Peszka wyróżniał się jednak na tym tle – nie uciekał się do obowiązującej wciąż jeszcze poetyki „niewyraźnego pragnienia”, wypracowanej na gruncie polskiego modernizmu, był w opinii recenzentów zbyt jaskrawy, bezpośredni, bezkompromisowy, a dla

¹¹ R. Felski, *Pożytki...*, op.cit., s. 290.

¹² W. Chee Dimock, *Theory of Resonance*, „PMLA” 1997, nr 5, s. 1065.

¹³ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010; G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

niektórych – po prostu bezwstydy. Tak w każdym razie zapisał się w recenzjach. Z wymienionych powyżej spektakli tylko *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Konrada Swinarskiego, mające premierę niemal dekadę wcześniej, sprowokowało recenzentów do podjęcia wprost tematu homoseksualności i ujawniło rażący brak dyskursu publicznego, którym dałoby się wypowiedzieć doświadczenie społecznej przemocy wobec osób homoseksualnych¹⁴. W recepcji pozostałych wymienionych spektakli dominował język niedomówień, aluzji i strategia przemilczeń. Wszystkie jednak, jak się wydaje, diagnozowały, świadomie lub nie, stan społecznego napięcia wobec nasilających się dążeń emancypacyjnych ruchów gejowskich w Europie i Stanach Zjednoczonych, równocześnie je przemilczając (pamiętajmy, że mówimy o artystach pozostających w tym czasie w żywym kontakcie z kulturą Zachodu). Znając skalę, zasięg i znaczenie gejowskiej rewolty na Zachodzie po 1968 roku¹⁵, trzeba stwierdzić, że nie miały one żadnego odpowiednika w Polsce i nie przedarły się u nas do szerszej świadomości społecznej. Wątki homoseksualne pojawiały się w polskim teatrze tamtego czasu bez udziału komponentów tożsamościowych – żaden z twórców ani krytyków nie ujawniał własnej orientacji seksualnej, nie odnosił się do kwestii zachodniej kultury gejowskiej ani tym bardziej do szczególnie zakonspirowanych środowisk polskich homoseksualistów. Odwoływano się raczej do dobrze przyswojonych w polskiej kulturze modernistycznych strategii podwójnego kodowania, unikania kwestii tożsamościowych i akcentowania treści psychologicznych. Nawet w tekstach na temat homoseksualizmu, które ukazały się w Polsce w tamtym czasie i są dziś uznawane za przełomowe w ustanawianiu nowych postaw społecznych, ich autorzy i autorki wyrażali dystans, krytycyzm wobec emancypacyjnych dążeń ruchu gejowskiego na Zachodzie. Na kilka miesięcy przed premierą *Trans-Atlantyku* ukazał się na łamach „Polityki” głośny reportaż Barbary Pietkiewicz *Gorzki fiolet*¹⁶. Autorka wypowiada się w nim przeciwko penalizacji homoseksualizmu, różnym formom dyskryminacji i traktowaniu odmiennej orientacji seksualnej jako „zboczenia”, wzywa też do empatii wobec cierpień osób homoseksualnych (zdobywając sobie ich wdzięczność). W finale tekstu dystansuje się jednak od emancypacyjnych dążeń ruchów gejowskich („Tolerancja nie może oznaczać aprobaty ani przyznania specjalnych uprawnień”), a w ostatnim zdaniu pisze, że tolerancja pozostaje przede wszystkim „sprawą prywatną, kwestią etyki każdego z nas”.

Gejowski performans Jana Peszka o istnieniu tych ruchów przypominał. Już samo podwójne napiętnowanie obcością seksualną i kulturową ułatwiało

¹⁴ G. Niziołek, *Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego*, „Dialog” 2019, nr 5.

¹⁵ J. Weeks, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, London 1977, s. 185–206.

¹⁶ B. Pietkiewicz, *Gorzki fiolet*, „Polityka” 1981, nr 8.

tego rodzaju konotacje. Gombrowiczowski Gonzalo mógł być traktowany jako karykaturalne wyobrażenie wyemancypowanego zachodniego „gaya” i może dlatego w scenicznym ucieleśnieniu spowodował ujawnienie postaw homofobicznych na skalę do tej pory chyba w polskiej kulturze niespotykaną. Gonzalo przestał być bezkrwistą figurą Gombrowiczowskiej alegorii, zyskał niepokojącą recenzentów zmysłową realność. Trzeba pamiętać, że premiera *Trans-Atlantyku* odbyła się między powstaniem ruchu „Solidarności” w sierpniu 1980 roku a wprowadzeniem stanu wojennego w grudniu 1981, w czasie rozwijającej się w Polsce konserwatywnej rewolucji łączącej wątki populistyczne, narodowe i katolickie¹⁷, ale także w interwale poluzowanych nacisków cenzuralnych. Radykalizacja gestu emancypacyjnego w performansie Peszka wywołała homofobiczny *backlash*, tak uderzająco obecny w reakcjach na spektakl Grabowskiego. Recenzenci nie byli przygotowani na żądanie emancypacyjne, jakie wypowiadał na scenie Gonzalo Peszka – budziło w nich zakłopotanie, zawstydzenie, irytację. Jan Peszek w udzielonym krótko po premierze wywiadzie w jednym z łódzkich dzienników podkreślał, że jego zamiarem nie było pokazanie „ślabego, połamane go homoseksualisty”¹⁸. Ponieważ Gombrowiczowski Gonzalo nie wywołuje tego rodzaju skojarzeń, Peszek musiał mieć na myśli stereotypowy sposób przedstawiania homoseksualistów na scenie, w filmie i prasie jako osób żałosnych, bezsilnych i cierpiących.

Homofobiczna wymowa recenzji wymaga więc uważnej lektury i przemyślanej analizy, unikania moralizowania i stawiania personalnych zarzutów. Najbardziej symptomatyczna wydaje się opublikowana na łamach literackiego miesięcznika „Twórczość” recenzja Marty Fik, wybitnej krytyczki, przenikliwej i trzeźwej w ocenach, cenionej i szanowanej, zainteresowanej teatrem politycznym. Fragment poświęcony postaci Gonzala i roli Jana Peszka ujawnia jednak dyskursywną bezradność autorki – można odnieść wrażenie, że w wielu momentach tekst pisze się jej sam:

Gubi się przede wszystkim sens zasadniczej dla powieści opozycji Syncyzna – Ojczyzna. Cały wątek uwodzenia Ignaca (Mariusz Wojciechowski) przez „pedka” Gonzala nabiera efektownej, lecz irytującej dosłowności. Duży w tym udział odtwórcy roli Gonzala Janusza Peszka¹⁹, który swym dynamizmem, sugestywnością środków – sugestywnością wiodącą czasem aż na manowce grania „pod publiczność” – usuwa w cień wszystkich pozostałych aktorów, nawet tych najbardziej tu interesujących, jak wspomniany już Władysław Dewoyno czy Bogusław Sochnacki [jako] Minister Kosiubidzki – a wraz z aktorami przynależne im epizody. Sam wątek związany

¹⁷ Por. M. Kula, *Narodowe i rewolucyjne*, Warszawa 1991.

¹⁸ M. Karbowski, J. Peszek, *Jan Peszek czyli spotkanie z Gonzalem*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 120.

¹⁹ Jan Peszek do 1979 roku pojawiał się na afiszach jako Janusz Peszek, część recenzentów wciąż używała tego imienia, mimo że w *Trans-Atlantyku* aktor występuje już jako Jan Peszek.

z Gonzalem traci swą pretekstowość, gdzieś tam w tle ledwie rysuje się sprawa wyzwalania Młodości spod tyranii Starego, i pozostaje tylko anegdota – zabawna, choć dość śmiała jak na przyzwyczajenia polskiej publiczności. Publiczności, która od dość dawna nie zgłasza już sprzeciwu wobec różnorodnych golizn, dwuznacznych dialogów, a nawet drastycznych wyrażen, która jednak wciąż jeszcze wobec sprawy zboczeń seksualnych zajmuje stanowisko niezbyt dalekie od tego, jakie prezentował Ojciec z *Trans-Atlantyku*. W tym jednym punkcie inscenizacja może ją poruszyć, pod tym tylko względem *Trans-Atlantyk* zachował swoją prowokacyjność... I to wydaje się najbardziej paradoksalne. Patrząc na obecną widownię – i tę zgorzsną, i tę snobistycznie zasłuchaną – autor *Trans-Atlantyku* nie odczuwałby zapewne satysfakcji. Jeśli nawet uznać, że dzieło to wciąż jeszcze warte jest prezentacji, i to w teatrze, nie sposób nie zgodzić się z tym, że straciło całą swą istotną ostrość²⁰.

Na wstępie trzeba odnotować charakterystyczny i powszechny wówczas problem terminologiczny – jak pisać o homoseksualistach, jak ich nazywać wobec braku stosownych konwencji społecznych oraz konieczności lawirowania między homofobicznym żargonem, językiem medycznym i eufemizmami? Gonzalo zostaje najpierw nazwany poufale „pedkiem” – wzięte w cudzysłów słowo sugeruje, że nie należy ono do słownika autorki, zostało doraźnie zapożyczone z mowy potocznej, niemal żargonowej (ciekawe, że Fik nie posłużyła się podsuniętym przez samego autora egzotycznym określeniem *puto*). Być może w opinii autorki „pedek” pasuje do tego typu „przeiętego” homoseksualisty, jakiego przedstawił na scenie Peszek, a być może jest to tylko rodzaj ucieczki przed zbyt oficjalnie brzmiącym słowem „homoseksualista”. Pozwala jednak też zdystansować się Marcie Fik wobec tej postaci, umieścić poza granicami jej świata. W ten sposób recenzentka staje się rzeczniczką zgorzzonej widowni – i choć z jednej strony pokpiwa z nadmiernej jakoby tolerancji ówczesnych widzów wobec różnego rodzaju treści seksualnych („różnorodnych golizn”), z drugiej zdaje się w pełni rozumieć – a nawet podzielać – ich opór wobec manifestowanej przez Gonzala homoseksualności. Istnieje tutaj dysonans pomiędzy lekceważącym potraktowaniem tematyki seksualnej, zrównaniem homoseksualności z modą na „goliznę” a przygważdżającym terminem „zboczenie seksualne”. Wydaje się, że autorka nie odczuwa ciężaru użytego przez siebie sformułowania, jego piętnującej mocy – nie jest chyba świadoma zmiany, jaka nastąpiła w latach 70. XX wieku wśród polskich seksuologów wobec zjawiska homoseksualności (między innymi pod wpływem wykreślenia przez Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne homoseksualizmu z listy zaburzeń), żaden z nich nie nazwałby już chyba w tym czasie publicznie homoseksualizmu zboczeniem²¹,

²⁰ M. Fik, *Trans-Atlantyk*, „Twórczość” 1981, nr 11, s. 140–141.

²¹ Por. A. Kościńska, *Zobaczyć łosia. Historia polskiej edukacji seksualnej od pierwszej lekcji do internetu*, Wołowiec 2017, s. 217–224.

choć w potocznych przekonaniach niewiele się jeszcze zapewne zmieniło. To, że widzowie wrogo odnoszą się do tematu „zbożeń seksualnych”, w żaden sposób jednak w oczach Marty Fik ich nie dyskredytuje – wina raczej spada na teatr, który akcentując wątek homoseksualny, odwrócił uwagę publiczności od „istotnych” problemów powieści. Co więcej, Fik kojarzy odczuwane przez siebie nastawienie widowni względem Gonzala z postawą Ojca, bohatera powieści, rzecznika i symbolu narodowego tradycjonalizmu. Rolę Ojca w wykonaniu Władysława Dewoyny uważa za jedną z najbardziej „interesujących” w spektaklu i ma za złe Peszkowi, że ją przesłonił swoją kreacją. I nawet jeśli poglądy Ojca na kwestie „zbożeń seksualnych” uważa za przestarzałe i konserwatywne, odczuwa dla nich większe zrozumienie niż dla irytującej ją obecności wątku homoseksualnego. Sugeruje rozłam na widowni – na zgorszonych i snobistycznych widzów, ale siebie stawia ponad tym podziałem, nie znajdując zarazem innego rozwiązania sugerowanego konfliktu niż sprowadzenie postaci Gonzala i jego homoseksualności z powrotem do „pretekstowego” charakteru. Brak zgorszenia u niektórych widzów Fik interpretuje jako snobizm²², nie dopuszczając żadnej pozytywnie waloryzowanej odpowiedzi na postać Gonzala. Zauważając, że homoseksualny wątek powieści Gombrowicza stał się w spektaklu najbardziej prowokacyjny, stara się równocześnie go zignorować. Waha się, czy odpowiedzialnością obarczyć widownię (nie dość tolerancyjną wobec kwestii „zbożeń seksualnych”) i przez to nadmiernie skupiającą uwagę na gorszącym ją wątku) czy twórców spektaklu, zwłaszcza Jana Peszka, który zbyt „efektownie” i „pod publiczność” zagrał postać Gonzala. Recenzentka nie stara się zresztą wyjaśnić, co znaczyło grać „pod publiczność” postać homoseksualisty przed homofobicznie nastawioną widownią. Jeśli występ Peszka był rzeczywiście, jak pisze, „zabawny” – co bawiło w takim razie publiczność?

Marta Fik postawiła tezę, zgodnie z którą nadmierne wyeksponowanie homoseksualności Gonzala zakłóciło interpretację spektaklu, odwróciło uwagę widzów od problematyki powieści. Działanie afektu przeniosło konflikt opisany w powieści Gombrowicza ze sceny na widownię. Sednem dyskursywnego kryzysu w zacytowanym fragmencie recenzji Marty Fik jest nierozpoznanie homofobii jako nastawienia deformującego znaczenia spektaklu i powieści, i – co więcej – nieuznanie homofobii za rzecz godną napiętnowania. W tryb krytyczno-teatralnej analizy wmieszał się nierozpoznany przez autorkę homofobiczny język – jedyny zrozumiały, uznawany za neutralny i rozpowszechniony wówczas dyskurs na temat homoseksualności.

²² Zbigniew Lew-Starowicz, odpowiadając jednemu z czytelników na jego niepokoje związane z własną orientacją seksualną, przestrzegał, że jedną z przyczyn homoseksualizmu może być snobizm. Pisze o tym Agnieszka Kościńska w przywołanej już monografii (s. 220).

Trzeba od razu jednak zaznaczyć, że stanowisko Marty Fik w niczym nie odbiegało od ocen i postawy pozostałych recenzentów. Marian Sienkiewicz:

Lódzki spektakl zrealizowany miejscami brawurowo uległ zwichnięciu przez złe obsadzenie postaci Gombrowicza-narratora. Zepchnął ją na dalszy plan Gonzalo w koncertowym wykonaniu Jana Peszka, balansującego na śliskiej granicy kabaretowej zgrywy... Podejrzewam, że dla wielu widzów sceniczny *Trans-Atlantyk* jest w odbiorze po prostu rzeczą o homoseksualizmie²³.

Ewa Piotrowska:

ma się chwilami wrażenie, że spektakl niesie przedstawienia interpretacyjne zbyt bardzo w duchu dewiacji i egzotyeczności, za mało w duchu historiozofii Gombrowicza²⁴.

Krystyna Starczak-Kozłowska:

W tej sytuacji wyrasta nadspodziewanie inny bohater: pederasta Gonzalo w interpretacji Jana Peszka. (...) Dzięki takiemu układowi wymowa adaptacji nabiera charakteru trochę dwuznacznego, do rangi głównej sprawy urasta bowiem problem: czy pederasta zdobędzie syna bogobojnego polskiego szlachcica (gra go gościnnie Władysław Dewoyno), czy też ów ojciec zdoła go wydrzeć pederastie?²⁵

Henryk Pawlak:

Wyuzdany Gonzalo dobrze wie: żeby zdobyć ukochanego Ignasia, musi pokonać właśnie tę barierę. W realizacji scenicznej Mikołaja Grabowskiego omawiany wątek jest szczególnie wyeksponowany²⁶.

Uderza w tych cytatach niepodważalne przekonanie, że temat homoseksualizmu jest czymś trywialnym, pospolitym, niewartym uwagi teatru, niewymagającym namysłu. Kilku recenzentów, podobnie jak Marta Fik, zakłada, że sympatie widzów lokują się po stronie Ojca, broniącego syna przed deprawacją. Warto zwrócić uwagę na epitety, jakimi Gonzalo Peszka jest obdarzany w recenzjach: „odrażający, oślizgły”, „wyuzdany”, „epatujący łapczywością na uciechy cielesne”. Niemal bezdyskusyjnie zakłada się, że pomimo „efektywności” roli Peszka jego Gonzalo wzbudza na widowni nastawienia negatywne, bliskie obrzydzeniu. I to one wpływają na ostateczną wymowę spektaklu.

²³ M. Sienkiewicz, *Przekrój teatralny*, „Przekrój” 1981, nr 1893.

²⁴ E. Piotrowska, „Kwartet”, czyli o świadomości i bezmyślności, „Nurt” 1981, nr 12.

²⁵ K. Starczak-Kozłowska, *Wobec przeszłości*, „Fakty” 1981, nr 25.

²⁶ H. Pawlak, *Porachunek z Polską słabą*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 115.

Jerzy Katarasiński:

Widz, choć z pobłażliwym uśmiechem patrzy na towarzystwo „ojczyźniane” wraz z Ojcem, wybiera ten właśnie obóz, za którym stoją jakieś jednak racje, a nie obóz reprezentowany przez Gonzalę, który kojarzy mu się wyłącznie z amoralnym chaosem. Tam są racje może wątpliwe, ale są, tu zaś – nie ma żadnych racji. Tak, wydaje mi się, wygląda to od strony widowni²⁷.

Dalej rzecz zyskuje pewien stopień drastyczności, gdy recenzent w imieniu widowni zaczyna fantazjować o śmierci Gonzali:

Zamiast więc dylematu moralnego, na scenie pozostaje płaska już zagadka związana z niepewnością – kogo Gombrowicz przeznaczył na zabicie. Kto kogo zabije – Ojciec – Syna, czy Syn – Ojca. Sympatia widowni pozostaje, to już logiczne, po stronie Ojca, którego gotowa byłaby łatwiej rozgrzeszyć (gdyby trzeba było wybierać), niż Syna. Tak naprawdę jednak – i tu, z punktu widzenia autora *Trans-Atlantyku* zacząłby się chyba absurd – widownia ma nadzieję, że w końcu autor wytnie jakąś sztukę, która pozwoli zabić nie kogo innego, ale Gonzalę! I w tym momencie dylemat kończy się definitywnie, namacalnie jakby. Sprawa przestaje dotyczyć drogi, jaką ma iść Syn (i o co pyta Gombrowicz), zaczyna dotyczyć Gonzali – sprawcy zła wszelkiego²⁸.

Dyskursywna niezdarność tego fragmentu ma posmak kulturowej regresji do brzydkich uczuć, do prymitywnych mechanizmów identyfikacji i projekcji, w jakie został uwikłany odbiór spektaklu. Toporne rozważania na temat tego, po czyjej stronie opowiada się widownia i komu życzy śmierci, mają jednak nieocenioną wartość w tropieniu afektów wywołanych gejowskim performansem Peszka. Fantazje edypalne, uruchomione przez Gombrowicza w *Trans-Atlantyku*, znajdują tutaj jednoznacznie konserwatywne rozwiązanie. Ojciec jest nietykalny i ma przywilej władzy nad życiem Syna. Zagrożenie, jakie ta władza może wytwarzać (ojcóbóstwo lub synobóstwo), zostaje rozładowane poprzez wskazanie na figurę obcego. Przekierowanie wrogości na postać homoseksualisty pozwala zażegnać kryzys relacji edypalnej.

3.

Michel Foucault proponował, aby pojęcia „świadomości i ciągłości” oraz „znaku i struktury” zastąpić przy analizie dyskursów pojęciami „wydarzenia i serii”²⁹. Zwracał uwagę na takie zjawiska, jak: regularność, prawdopodobieństwo,

²⁷ J. Katarasiński, *Trans-Atlantykiem z prozy na scenę*, „Odgłosy” 1981, nr 25.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Por. M. Foucault, op.cit., s. 43.

odchylenie, nieciągłość, transformacja, przypadek. Dyskursy stają się w ten sposób „zbiorem wydarzeń”, a nie „przedstawieniami”. Foucault rozróżnia dwie grupy analiz dyskursów: „zbiór krytyczny”, który pozwala uchwycić „formy wykluczenia, ograniczenia, przystosowania”, oraz „zbiór genealogiczny”, który bada, w jaki sposób systemy przymusu uformowały serie określonych dyskursów. Recenzje teatralne są zwykle traktowane jako dokumenty wartościowe wyłącznie dla historyków teatru, które szybko znikają w czeluściach archiwów, nieprzydatne jako świadectwa historii innej niż historia teatru. Zajmowanie się homofobią w jej kulturowym wymiarze pozwala dostrzec przydatność postulatu genealogicznych badań. Genealogia zrywa z idealistycznymi wyobrażeniami o kulturze, wskazuje na jej uwikłanie w przemoc, tropi rozproszone sceny dyskryminacji i wykluczenia, „sprzeciwia się rozwijaniu idealnych znaczeń”, odtwarza „różne systemy ujarznienia”. Nie chodzi jednak o monotonne odkrywanie wciąż tego samego wzoru dominacji, lecz o możliwość uczestniczenia w „ryzykownym zdarzeniu”, wymuszającym „podjęcie nowej gry”. W tym sensie pole dyskursywne spektaklu z przeszłości może zawsze zostać na nowo otwarte.

George Weinberg, amerykański psycholog i psychoanalityk, ukuwając w połowie lat 60. XX wieku pojęcie „homofobii”, dokonał kopernikańskiego przewrotu³⁰. Podkreślał, że to nie homoseksualizm, ale homofobia powinna być leczona. Oskarżył amerykańskie środowisko psychoanalityczne o stygmatyzujące praktyki. Weinberg definiował homofobię jako „strach przed przebywaniem w bliskim kontakcie z homoseksualistami”. Pojęcie to szybko zyskało znacznie rozleglejsze znaczenia polityczne, odegrało ważną rolę w tworzeniu kontrkulturowej świadomości na Zachodzie, wzmocniło rewolucyjną retorykę rodzącego się ruchu gejowskiego. Pojęcie homofobii obejmuje dzisiaj rozległe spektrum zachowań obserwowanych w różnych środowiskach i na różnych stopniach społecznych hierarchii. Krytycy Weinberga podważali afektywny aspekt jego definicji, zwracali uwagę, że podstawą wrogości względem osób homoseksualnych jest bardziej system przesądów społecznych niż strach, który jest ich wynikiem³¹. Zarzucano Weinbergowi zbyt patologizujące ujęcie tego zjawiska, które ma charakter strukturalny jako

³⁰ George Weinberg zaczął stosować termin „homofobia” w połowie lat 60. XX wieku. Dzięki jego inspiracji określenie to pojawiło się po raz pierwszy w druku w felietonie Jacka Nicholasa i Lige’a Clarke’a w majowym numerze magazynu „Screw” w 1969 roku. Sam Weinberg użył w druku terminu „homofobia” w artykule opublikowanym w tygodniku „Gay” 19 czerwca 1971 roku.

³¹ Por. G.M. Herek, *Beyond „Homophobia”: Thinking about Sexual Prejudice and Stigma in the Twenty-First Century*, „Sexuality Research & Social Politics” 2004, vol. 1, no. 2; D.C. Kimmel, *Homophobia* [w:] C. Spielberger, *Encyclopedia of Applied Psychology*, vol. 2, Cambridge 2004, s. 209–214; F. Lyonga, *Shades of Homophobia: a Framework for Analyzing Negative Attitudes toward Homosexuality*, „Journal of Homosexuality”, grudzień 2019; J. O’Brien, *Complicating*

łożony układ utrwalonych praktyk społecznych. Wskazywano też, że afektywna podstawa homofobii jest znacznie szersza, mieści się w niej nie tylko lęk, ale także złość, obrzydzenie, nienawiść, wstyd. Za szczególną odmianę homofobii zostały uznane również jej autoagresywne formy – uwewnętrznione przez osoby homoseksualne, zarówno wyoutowane, jak i ukrywające swoją homoseksualność.

Badacze praktyk homofobicznych kładą nacisk na to, aby mówić raczej o homofobiach niż homofobii, uhistoryczniać to pojęcie, odczytywać je zawsze na lokalnym gruncie społecznym, krytycznie definiować je za każdym razem na nowo i nie obciążać funkcją miernika społecznego zacofania i postępu. Homofobię można traktować jako zły afekt, brzydkie uczucie, symptom, przesąd, utrwalony system dyskryminacji, może mieć charakter instytucjonalny, ideologiczny i personalny. Ma też jednak swój kulturotwórczy aspekt: wytwarza specyficzne formy komunikacji między osobami homoseksualnymi a ich otoczeniem. Jak zauważyli Louie Crew i Rictor Norton, „literatura homoseksualna jest pisana, czytana, krytykowana i studiowana w generalnie wrogim środowisku”³². Wrogość jest tutaj rozumiana także jako odmowa zrozumienia, chęć odizolowania się, obojętność, a nie tylko jako jawnie manifestowana agresja. „Dopóki autorzy homoseksualni piszą dla publiczności, która w dużej mierze składa się z wrogich heteroseksualistów, muszą jakoś dostosować swoje dzieło do oczekiwań tej publiczności”³³. Napięcie między homoseksualnym pisarzem a homofobicznym otoczeniem sprzyja wytwarzaniu nowych kodów artystycznych, które Harold Beaver nazywa „przeciwkodami”. Jego zdaniem homoseksualiści nie tworzą kultury alternatywnej, lecz zduplikowaną, w której znaki stają się „dwulicowe” i ślizgają się „tam i z powrotem po chwiejnej linii”, a sam pisarz staje się „tajnym agentem”, „rozdwojonym dealerem”³⁴.

Homofobiczne podłoże twórczości Witolda Gombrowicza nie zostało dotąd należycie przebadane³⁵. Związane jest to zapewne z silnym upolitycznieniem tego pojęcia (z tego powodu wydaje się ono nieadekwatne do analizy dzieł artystycznych), ale badania nad homofobią mają także swoje skrzydło antropologiczne i kulturowe. Przed podjęciem próby odczytywania Gombrowicza w perspektywie polityki tożsamości przestrzegali German Ritz:

Homophobia, „Sexualities” 2008, vol. 11(4); D. Wickberg, *Homophobia: on the Cultural History of an Idea*, „Critical Inquiry” 2000, vol. 27, no. 1.

³² L. Crew, R. Norton, *The Homophobic Imagination*, „College English” 1974, vol. 36, no. 3, s. 272 (przeł. GN).

³³ Ibidem, s. 274 (przeł. GN).

³⁴ H. Beaver, *Homosexual Signs*, „Critical Inquiry” 1981, vol. 8, no. 1.

³⁵ Wzorem do podjęcia takich badań mogłyby być książki Eve Kosofsky Sedwich (*Between Men: English Literature and Homosocial Desire*, Nowy York 1985) i Heather Love (*Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge 2007).

„Wędrówka przez labirynt pożądania – jeżeli nie ma prowadzić do bezużytecznej destrukcji i demitologizacji autora – nie powinna rozbijać semantycznej ambiwalencji, stanowiącej podstawową figurę w twórczości Gombrowicza, powinna natomiast otworzyć jej kolejny wymiar lub lekturę”³⁶. Wiadomo, że Gombrowicz bronił się przed etykietą „homoseksualisty”, mówił o swojej płynnej seksualności, fascynacji młodością bez względu na jej płeć: „Osobom, które by to interesowało, pragnę wyjaśnić, że nigdy, z wyjątkiem sporadycznych przygód w bardzo wczesnym wieku, nie byłem homoseksualistą”³⁷. Wzorem był mu Proust, który nigdy nie przyznał się do homoseksualizmu i, co więcej, nigdy nie przedstawiał go w pozytywnym świetle. Został zresztą z tego powodu oskarżony przez André Gide’a o popełnienie „występku przeciw prawdzie”³⁸. Proust z kolei odpowiedział Gide’owi, że „o homoseksualizmie można pisać tak długo, jak nie przypisuje się go sobie samemu”³⁹. Ustalenia Klementyny Suchanow, biografki Gombrowicza, rozwiewają te opary automistyfikacji: czytamy w jej książce, że Gombrowicz stał się w Argentynie niestrudzonym łowcą homoseksualnych przygód, przytaczane przez nią fakty raczej nie pozwalają podtrzymać tezy o jego biseksualności⁴⁰. Suchanow rzeczowo punktuje zachowania Gombrowicza, które świadczą o jego problemie z akceptacją własnej homoseksualności, zawstydzeniu i skrępowaniu, a także niechęci wobec mężczyzn mniej w tej kwestii pruderyjnych.

German Ritz ma częściowo rację: wskazanie homofobicznych klisz, którymi posługuje się Gombrowicz w *Trans-Atlantyku*, musi chwilowo zawiesić tryb lektury bardziej złożonej. Ale wbrew jego obawom pozwala też do niej wrócić. Trójkąt, w którym przepływa homoseksualne pragnienie, tworzą w powieści Gonzalo, Ignacy oraz narrator Witold. Gonzalo działa aktywnie na rzecz realizacji swojego pożądania, uwodząc Ignaca. Ignacy wydaje się seksualnie uśpionym i biernym obiektem cudzego pożądania. Witold jest figurą najbardziej ambiwalentną: skrycie dzieli z Gonzalem pragnienie seksualnego zbliżenia z Ignacym, ale jawnie okazuje dystans, a nawet wrogość wobec Gonzala. Homofobiczne wzorce w tak ujętym trójkącie pożądania realizowane są dwustopniowo. Po pierwsze, odnoszą się one do społecznych stereotypów na temat homoseksualności, która postrzegana jest jako objaw kulturowej dekadencji, zazwyczaj przypisywanej obcym kulturom i społeczeństwom (Gonzalo jest Argentyńczykiem). Jej podstawowym modelem jest uwiedzenie młodego chłopca przez dorosłego mężczyznę, a zatem genezę

³⁶ G. Ritz, *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 197.

³⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1, Kraków 2014, s. 208.

³⁸ E. White, *Proust*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7–8, s. 41.

³⁹ Ibidem, s. 69.

⁴⁰ K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1 i 2, Wołowiec 2017.

homoseksualności jest łańcuch deprawacji (Ignacy uwiedziony przez Gonzala sam może się stać deprawatorem innych), stąd już tylko krok do myślenia o homoseksualizmie w kategoriach moralnej zarazy. Wszystkie te homofobiczne klisze, uruchomione przez Gombrowicza w *Trans-Atlantyku*, pojawiają się w konserwatywnych dyskursach na temat homoseksualności (dość przypomnieć amerykańskie filmy edukacyjne z lat 50. XX wieku mające chronić młodych chłopców przed uwiedzeniem przez starszych mężczyzn). Drugi stopień tworzą modele homofobii uwewnętrznionej. Gonzalo, choć podąża za swoimi pragnieniami, okazuje przejawy nienawiści do samego siebie, prowadzi grę z własnym wstydem, przyjmuje ze zrozumieniem pogardę otoczenia. Witold z kolei wydaje się zaniepokojony własnymi pragnieniami, tłumii je, podąża za nimi ukradkiem, jak choćby w scenach nocnych wizyt w pokoju Ignacego. Choć czuje sekretną więź z Gonzalem i jego pożądaniem, chętnie manifestuje wobec niego wyższość i pogardę. Ignacy mógłby natomiast być uznany za uosobienie niewiedzy o własnej homoseksualności⁴¹. Te podwojone modele – homofobii strukturalnej i homofobii afektywnej, homofobii społecznej i homofobii uwewnętrznionej – tworzą w powieści Gombrowicza złożony układ elementów wzajemnie się napędzających. Znajdujemy zatem w *Trans-Atlantyku* niemal komplet homofobicznych klisz i w związku z tym możemy zadać pytanie o ich oddziaływanie na czytelników. Wiele oczywiście zależy od warunków i okoliczności lektury. Przykład spektaklu Mikołaja Grabowskiego pokazuje, że mogą być one odczytane bardzo dosłownie i skutecznie sterować reakcjami widzów. Można jednak też w nich zobaczyć autoreferencyjny potencjał, pozwalający wnikać w mechanizmy homofobii – właśnie jako zjawiska pełnego ambiwalencji, tak wysoko cenionej przez Germana Ritza w twórczości Gombrowicza.

Sposoby interpretacji *Trans-Atlantyku* tworzą dwa wyraźnie dominujące modele: jeden z nich polega na lekturze alegorycznej, uniwersalizującej i intertekstualnej⁴²; drugi narodził się pod wpływem studiów queerowych, eksponujących problematykę płynnej tożsamości, denaturalizacji ról genderowych i podkreślających znaczenie strategii subwersywnych⁴³. Żaden z tych modeli nie uwydatnia jednak dynamiki homofobicznych wzorców ujawnionych przez

⁴¹ O mechanizmach wycofywania homoseksualnego pożądania z obszaru świadomości za sprawą różnych form represji pisał Guy Hocquenghem w kanonicznej dziś książce *Le désir homosexuel* wydanej w 1972 roku (G. Hocquenghem, *Homosexual Desire*, Durham 1993). Piszę o tym zjawisku także Tomasz Basiuk w cytowanym już artykule: „Mechanizm obronny uniemożliwiający uświadomienie sobie własnych homoseksualnych skłonności można postrzegać jako uwewnętrznienie powszechnej umowy milczenia” (s. 33).

⁴² Modelowym przykładem takiej interpretacji jest studium S. Chwina „*Trans-Atlantyk*” wobec „*Pana Tadeusza*”, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 4.

⁴³ Za przełomową pod tym względem uchodzi interpretacja E. Ziarek-Płonowskiej, *Blizna cudzoziemca i barokowa fałda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w Trans-Atlantyku*

Gombrowicza w *Trans-Atlantyku*, wprost przeciwnie – brane są one w nawias, przemilczane. Pierwszy model, interpretacji alegorycznej, zamienia Gonzala w figurę ożywianą tylko dialektyką jej konfliktu z Ojcem. Drugi przekształca go w postać mesjańską, wyzwalaając innych z pęt skostniałych tożsamości. Żaden z tych trybów lektury nie podąża krytycznie za wątkami homofobicznymi obecnymi w powieści. Tryb alegoryczny chętnie przejmuje homofobiczne wzory opisu Gonzala jako adekwatne wobec charakteru i funkcji tej postaci. Lektura queerowa natomiast umieszcza zachowania homofobiczne wyłącznie w zewnętrznym wobec Gonzala świecie społecznym, nie rozważa współodpowiedzialności Gombrowicza za ich powielanie.

Aby uzmysłowić, jak w ówczesnej Polsce mógł być odbierany wątek uwodzenia Ignaca przez Gonzala, warto sięgnąć do reportażu Ewy Berberysz *Seks heroiczny, czyli polski* opublikowanego w roku premiery *Trans-Atlantyku*. Autorka skierowała do kilku wybranych osób zestaw pytań dotyczących seksualności. Jedno z nich brzmiało: „Co by Pan(ni) czuł, gdyby Pański syn okazał się homoseksualistą?”. A oto odpowiedzi. Julian Godlewski (seksuolog, dyrektor Zakładu Seksuologii AM w Krakowie): „Zdumienie”. Andrzej Jarczewski (doktor habilitowany, seksuolog): „Powiem szczerze: zbyt dobrze znam to środowisko, bym się nie bał, czy się nie wykolei”. Mikołaj Kozańkiewicz (filozof, etyk, pedagog): „Byłbym zaniepokojony i usiłowałbym go przeorientować seksualnie”. Artur Sandauer (profesor literaturoznawstwa): „Nie byłbym zadowolony ze względu na brak potomstwa”. Elżbieta Sujak (psychiatra): „To byłaby złożona sytuacja emocjonalna: doznałabym poczucia winy za popełnione błędy wychowania seksualnego, przez które nie zdołałam uchronić swego dziecka przed uwiedzeniem homoseksualnym (człowiek nie rodzi się homoseksualistą, lecz nim zostaje), po drugie, byłoby mi żal, że może zostać pozbawiony trwałych więzi rodzinnych, a zwłaszcza radości ojcostwa – i po trzecie, bałabym się, że wobec panującej w środowisku homoseksualistów anarchii seksualnej zagrożony jest wykolejeniem i wyobcowaniem społecznym”. Zapytani przez Berberysz przypadkowi przechodnie ujęli rzecz dosadniej: „Gdyby mój syn, tobym chyba zabił. Już wołałbym, żeby był złodziejem albo alkoholikiem. Co lepsze: syn pedał czy córka, panna z dzieckiem? Już prędzej wnuk bękart”⁴⁴.

Witolda Gombrowicza [w:] *Grymasy Gombrowicza: w kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonowska-Ziarek, Kraków 2001.

⁴⁴ E. Berberysz, *Seks heroiczny, czyli polski* [w:] *Kto dzisiaj kocha*, wyb. i red. H. Madany, Warszawa 1981, s. 99–100 i 104.

4.

Ponad rok po łódzkiej premierze, w listopadzie 1982 roku, Mikołaj Grabowski wystawia *Trans-Atlantyk* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Ponownie Gonzala gra Jan Peszek, a Ojca – Władysław Dewoyno. Pozostała obsada jest zmieniona. W marcu 1989 roku zostaje wznowiona łódzka inscenizacja, Witolda gra tym razem Mikołaj Grabowski, Mariusza Wojciechowskiego w roli Ignacego zastępuje Janusz Śmielek. Reszta obsady jest zachowana. Gonzala gra Peszek. Ta wersja łódzkiego przedstawienia zostaje w 1991 roku przeniesiona do Teatru Telewizji – utrwalona zostaje w ten sposób w filmowym dokumencie rola Peszka, która musiała niewątpliwie ulec przez ten czas pewnym metamorfozom (aktor jest starszy o dziesięć lat, ma za sobą wiele nowych doświadczeń aktorskich, wśród nich rolę homoseksualisty, hrabiego Łohoyckiego, w filmowej adaptacji *Pożegnania jesieni*). Wydaje się jednak, że zasadnicza struktura jego performansu pozostaje bez zmian⁴⁵.

W recenzjach z łódzkiej prapremiery Gonzalo zostaje skojarzony z pewną formą kultury. Píše o tym Jan Koniecpolski:

Gonzalo, dzięki znakomitej kreacji Janusza Peszka, jest czymś więcej niż działającym perfidnie homoseksualistą. Jest jakimś niezwykłym mistrzem ceremonii, pacjentem, błaznem zmieniającym nieustannie kostiumy, przeobrażającym się z chwili na chwilę. Jego idee nabierają w pewnym momencie znaczeń ogólniejszych. Gonzalo okazuje się kwintesencją Kultury, Cywilizacji i jednoczesnym zaprzeczeniem obu tych wartości...⁴⁶

Zdaniem Ewy Piotrowskiej Gonzalo reprezentuje „kulturę”⁴⁷. Można domyślać się, że chodzi o modernistyczny model kultury, który umiejętnie zagospodarował – o czym była już mowa – utajone homoseksualne kody. Jak dowodził Ritz⁴⁸, polska literatura homoseksualna, maskując swoją obecność, wytworzyła silne i, co ważne, kanoniczne idiomy polskiego modernizmu w twórczości Witolda Gombrowicza, Jarosława Iwaszkiewicza, Jerzego Andrzejewskiego.

Gonzalo Peszka dokonuje jednak demistyfikacji tego modelu, wskazuje na działające wewnątrz niego systemy opresji, dyskryminacji, cenzury, które w klasycznym modelu homoseksualnej literatury modernistycznej powinny pozostać niewidzialne lub zyskać zaszyfrowany kształt jako siły psychiki, losu.

⁴⁵ Jan Peszek grał także Gonzala w późniejszych inscenizacjach Mikołaja Grabowskiego (*Tango Gombrowicz*, Stary Teatr, 2003, oraz *Trans-Atlantyk*, Stary Teatr, 2008), były to jednak zupełnie inne propozycje interpretacji postaci Gonzala.

⁴⁶ J. Koniecpolski, *Pomiędzy Scyllą i Charybdą*, „Polityka” 1981, nr 42.

⁴⁷ E. Piotrowska, op.cit.

⁴⁸ G. Ritz, op.cit., s. 60.

Tak chwalona przez recenzentów giętkość aktora, elastyczność, gotowość do przywdziewania różnych masek przypisywana była przez nich przede wszystkim jego homoseksualności, podlegając w ten sposób esencjalizacji. Można jednak odwrócić sytuację zgodnie z logiką zaproponowaną przez George'a Weinberga – to otoczenie wymusza na Gonzalu wypracowanie sztuki przetrwania w homofobicznym środowisku. Peszek rozgrywa ten temat świadomie i precyzyjnie od samego początku, od pierwszej rozmowy z Witoldem. Chcąc wkraść się w jego łaski, próbuje brać go na litość, zwierza się z udręki bycia homoseksualistą. Już sama fizyczna bliskość obu mężczyzn jest czymś niepokojącym, niewygodnym dla jednego z nich. Peszek zaczyna serio, intymnie. Opowieść o codziennych wędrówkach po ciemnych zaułkach miasta w poszukiwaniu partnerów seksualnych, o wiecznym niezaspokojeniu, lęku przed pobiciem i okradzeniem brzmi autentycznie. Wspomnienie niekończących się pogoni za młodymi chłopakami rozgrzewa go, rozpala. Gdy Witold, próbując zdystansować się od zbytnej bliskości Gonzala, okazuje mu konwencjonalnie wyrażone współczucie – ten gwałtownie wybucha, wygłaszając pochwałę swojego losu. Stawką są przez cały czas pragnienie seksualne i zagrażające mu okoliczności zewnętrzne. Litość również jest czymś tutaj niepożądanym, krępującym popęd. Gonzalo, zbliżając się do Witolda, czyniąc go współnikiem i powiernikiem, wyczuwa w nim ukrywającego się homoseksualistę, stara się jednak równocześnie rozbroić jego homofobiczne lęki, nie chce go demaskować. Złożoność roli Peszka, widoczna już w tym małym fragmencie, została uwydatniona przez recenzentów dopiero po premierze krakowskiej:

Peszek w pierwszych scenach gra Gonzala naprawdę nieszczęśliwego, gra „puta” z bolesną świadomością ulegającego swoim skłonnościom. Transformacje jego są ostrożne, mądre i oszczędnie stopniowane środkami tylko aktorskimi po to, by w części drugiej oszłomić zmieniającymi się kostiumami, zaskakującymi twarzami tej samej postaci. Peszek ma rzadką w naszym teatrze technikę aktorską, niezbędną przy wszelkiej deformacji. Świadomość gestu, swobodne władanie głosem i ciałem umożliwia mu pełne realizowanie Gombrowiczowskiego „podawania siebie”, czyli samokreacji na użytek innych. Jego Gonzalo od pierwszej sceny panuje nad naszym bohaterem, bezbronnym wobec bezbłędnie zagranych argumentów przeciwnika. Jest to Gonzalo świadomie stosujący formę, stale badający efekt kolejnych masek i coraz bardziej pewny zwycięstwa. Postać to konsekwentna i zagrana z błyskotliwą brawurą. I dlatego walka Gonzala o Ignaca skazana jest z góry na powodzenie. Ignac nie ma alternatywy⁴⁹.

Ten tak żywy opis roli Peszka stworzony przez Bożenę Winnicką nie wyjaśnia jednak, do czego Gonzalo dąży, co stoi na przeszkodzie realizacji jego

⁴⁹ B. Winnicka, „*Trans-Atlantyk*” na wielkiej scenie, „*Życie Literackie*” 1982, nr 5.

pragnień, skąd bierze się jego zdolność „samokreacji na użytek innych”. Recenzentka uniwersalizuje gejowski performans Peszka, tylko w pierwszym zdaniu wskazując na konkretne doświadczenie homoseksualnego mężczyzny żyjącego w homofobicznym społeczeństwie, do którego ten performans w całości się odnosi. Aktor natomiast nie zapomina o homoseksualnym ciele swojego bohatera w żadnym momencie. W scenach z Witoldem nie przestrzega reguł zachowania, jakie narzucają wzorce męskości: obejmuje, przytula się, patrzy z bliska w oczy, dotyka ustami ucha, opiera głowę na ramieniu, przybliża twarz jak do pocałunku. Gdy Witold spluwa na niego, Gonzalo wyciera machinalnie twarz, nie okazując żadnych emocji, najwidoczniej oswojony z takimi gestami agresji i obrzydzenia.

Premiera krakowska *Trans-Atlantyku* odbyła się niemal rok po wprowadzeniu stanu wojennego, w atmosferze żałoby po zdławionej rewolucji. Być może dzięki temu emancypacyjny potencjał postaci Gonzala zostaje teraz wyraźniej dostrzeżony, stanowiąc pokusę także dla heteroseksualnej widowni:

Można też zerwać z tym wszystkim. Stać się Francuzem, Włochem, Niemcem, Argentyńczykiem. Nowy, kolorowy świat jest tak kuszący i bogaty! W *Trans-Atlantyku* symbolem tej nowości jest Gonzalo, argentyński milioner (a przy tym pederasta). Kolorowy jak papuga, bez smaku i bez sensu urządzający swój kąpiący bogactwem pałac, mający w nosie jakąkolwiek tradycję, zapatrzony w teraźniejszość i – ewentualnie – przyszłość. Przecistawiający polskiej, z namaszczeniem przywoływanej Ojczyźnie karykaturalnie brzmiącą... Syncyżnę... Liczy się dziś, jutro. Precz z przeszłością. Ważne są pieniądze i zabawa. Patriotyzm? Honor? To furda! Jak trudno porozumieć się z takim Gonzalem... Więc co? Wracać?...⁵⁰

Zadziwiający wywód: ambiwalencja Gombrowiczowskich figur zyskuje skarykaturowany względem powieści sens. Prawdziwie niebezpieczne dla polskiej tożsamości są konsumpcjonizm Zachodu oraz kultura masowa, które Gonzalo tutaj reprezentuje. Wtrącona w nawiasie uwaga o jego pederastii wzmacnia wprawdzie efekt obrzydzenia wobec perspektywy wynarodowienia, nie jest jednak kluczowa dla postrzegania postaci. Gonzalo, pomimo pederastii, staje się dla widowni ucieleśnieniem lepszego świata. Tym razem sceniczny triumf Peszka i ideologiczne zwycięstwo Gonzala wydają się bezapelacyjne – choć gorzko komentowane przez recenzentkę. Odwołanie się do homofobii widzów nie staje się tutaj, jak w przypadku reakcji na łódzką inscenizację, zręcznym zagranieniem pozwalającym rozbroić gejowski performans Peszka. Ujmijmy to syntetycznie: łódzka publiczność gotowa była godzić się z konserwatywną ideologią reprezentowaną przez Ojca, aby chronić się przed demoralizującym wpływem Gonzala; krakowska podąża za Gonzalem jako

⁵⁰ D. Krzywicka, *Trans-Atlantyk*, „Echo Krakowa” 1982, nr 188.

obietnicą lepszego, barwniejszego życia – gotowa przełknąć jego seksualną odmienność wbrew własnym odczuciom i nastawieniom.

Do wyjątkowych świadectw gejowskiego performansu Peszka należy, opublikowana na łamach „Polityki”, recenzja Tomasza Raczek, dzisiaj wyoutowanego geja. Zawiera cenne ślady odbioru spektaklu w perspektywie tożsamościowej. Raczek w pierwszym posunięciu rozbija fikcję jednolitej heteroseksualnej widowni.

Staromodna sala Teatru im. Słowackiego pełna jest dzisiaj rozentuzjazmowanych Ignaców, którzy coraz goręcej przyjmują racje Gonzala... W dzisiejszych Ignacach, po wieloletnich zabiegach, „odczarowano” polskość. Więc też ich sny o ojczyźnie, państwie i społeczeństwie są na pewno bliskie deklaracjom Gonzala. Zresztą i z nim spotykają się, mażąc napisy w owych publicznych i ciemnych świątyniach wszelkich słabości⁵¹.

Wskazani przez Raczkę „Ignacowie” nie są po prostu, jakby mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, przedstawicielami młodego pokolenia Polaków – są młodymi polskimi gejami, których Raczek czyni najżywiej reagującymi odbiorcami performansu Peszka. Kwestia o mazaniu napisów w „publicznych i ciemnych świątyniach wszelkich słabości” jest słabo zawołowaną aluzją do seksu pikietowego, uprawianego w parkach i szaletach. Gonzalo w recenzji Raczkę przestaje być Argentyńczykiem, staje się Polakiem (bo to z nim przecież spotykają się na pikietach młodzi geje). Odbierany w tożsamościowej perspektywie, Gonzalo w wykonaniu Peszka rysuje się nieco inaczej niż w pozostałych recenzjach. Nacisk jest tutaj położony nie na „perfidie”, „śliskość” i „wyuzdanie”, lecz na seksualny czar aktora, działający na Ignaców na widowni:

Peszek jako Gonzalo, choć występuje w zwiewnych szlafroczkach i krótkich spódniczkach, zachowuje przecież umiar i „męskość” potrzebne, by uwiarygodnić tę postać. Ten Gonzalo jest jurny i prowokatorski, jest naprawdę niebezpieczny⁵².

W ten sposób gejowski performans Peszka znajduje wreszcie widzów odczytujących jego emancypacyjny przekaz.

Powieść Gombrowicza przepuszczona przez dyskursywne praktyki teatru silniej niż w recepcji literackiej odśłania swoje wielorakie osadzenie w kulturze homofobicznej. Dyskurs krytyczno-literacki jest skłonny rozwijać przede wszystkim „idealne znaczenia” i stroni od badania realnych praktyk lektury oraz towarzyszących im „brzydkich uczuć”. Reakcje na performans Jana Peszka pozwalają uchwycić tryby odczytywania *Trans-Atlantyku* w procesie

⁵¹ T. Raczek, *Orzeł czy reszka*, „Polityka” 1982, nr 14.

⁵² Ibidem.

afektywnej regresji, bez idealizującego filtra. Jeśli Gombrowicz osią konfliktu i napędem fabuły czyni homoseksualność Gonzala, należałoby zapytać o możliwe realne modele lektury jego powieści w społeczeństwie kultywującym homofobiczne wzorce: zarówno o potencjał emancypacyjny, jak i mobilizację wrogości wobec seksualnej odmienności. A także o całe spektrum lektur pomijających ten temat, przenoszących uwagę gdzie indziej. Rita Felski, pytając o korzyści płynące z literatury, postulowała, aby uwolnić nasze sposoby czytania od nadmiernie sformalizowanych rygorów interpretacji:

Izolując literaturę od wszystkiego dookoła, krytycy nie potrafią wyjaśnić, w jaki sposób dzieła sztuki wychodzą i z powrotem wracają do świata społecznego. Podkreślając wyjątkowość literatury, pomijają równie istotne rzeczywistości jej powiązań. Podziwiając niewysłowione i enigmatyczne właściwości dzieł sztuki, nie oddają sprawiedliwości konkretnym sposobom przenikania takich dzieł do naszego życia i wpływania na nie⁵³.

Gejowski performans Jana Peszka można czytać właśnie w perspektywie „rzeczywistości powiązań” – jako otwierający wielokierunkowe przepływy emocji, afektów, nastawień, ingerujący w dyskurs publiczny na temat homoseksualności. Odbiór jego scenicznego występu nie polegał bowiem na interpretacji, lecz zajmowaniu stanowiska.

Tekst ukazał się w numerze 2/2021 „Tekstów Drugich” jako zapowiedź niniejszego tomu.

Jan Peszek's Gay Performance

Using the example of Jan Peszek's gay performance in the 1981 stage adaptation of *Trans-Atlantyk* by Witold Gombrowicz, the article constructs the theoretical concept of micro-event in the public space, defined as an active intervention violating the layer of accepted social discourses of homosexuality in the conditions of pre-emancipation culture. Such micro-events deconstruct the presumed isomorphism of stage representations and public discourse in public theatre, an institution built on the foundational ideas of the Enlightenment. The affective power of performance is perceived as a loss of control over constructed meanings of stage performance and reception process – a loss which poses a threat to the foundations of communication.

Keywords: public sphere, homophobia, theater, emancipation, performance

Słowa kluczowe: sfera publiczna, homofobia, teatr, emancypacja, performans

⁵³ R. Felski, *Uses of Literature*, Oxford 2008, s. 5 (przeł. GN).

STANISŁAW GODLEWSKI

Polska Akademia Nauk

Teatr sumienia i paranoi

„O” – pomyślałem niemal automatycznie – „geje”. I zaraz zawstydzilem się tej myśli.

Na ekranie Wojciech Pszoniak euforycznie wykrzykiwał do Jana Nowickiego:

Stawrogin! Pan jest piękny! Pan wie o tym, że pan jest piękny. Pan czasem o tym nie pamięta i to jest w panu najpiękniejsze. Nikogo pan nie krzywdzi, a wszyscy pana nienawidzą. Tak. Pan jest człowiekiem, jakiego mi trzeba, pan jedyny. Pan jest wodzem. Pan jest słońcem¹.

Po chwili Pszoniak, grający Piotra Wierchowieńskiego, całuje dłoń Nowickiego-Stawrogina. Ten go odpycha. Żywo dyskutują, a potem Pszoniak próbuje pocałować Nowickiego w usta. Nowicki na to nie pozwala, chwytając Pszoniaka za włosy i ciągnie w dół, na kolana. Wierchowieński przytula głowę do krocza Stawrogina, rękami obejmuje biodra i dalej mówi: „Niech mnie pan wysłucha. Mając pana, można zbudować legendę. Zwali się stara buda. A wówczas pomyślimy o zbudowaniu gmachu ze stali”².

Ten zarejestrowany fragment *Biesów* Andrzeja Wajdy (prem. 29.04.1971) zobaczyłem podczas jednej z wizyt w Muzeum Interaktywnym/Centrum Edukacji Teatralnej Narodowego Starego Teatru w Krakowie. Moje zawstydzenie miało charakter dyscyplinujący i homofobiczny: jak to geje? – w Starym Teatrze? W Krakowie? U Wajdy? Pszoniak, Nowicki? Dostojewski? Tak

¹ Dostojewski – *Teatr sumienia*. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie. *Biesy, Nastasza Filipowna, Zbrodnia i kara*. Scenariusze-komentarze, oprac. M. Karpiński, Warszawa 1989, s. 69. Scenariusz nie opisuje jednak dokładnie działań aktorskich, zwłaszcza w tej scenie, którą można zobaczyć w dokumencie Andrzeja Wajdy „*Biesy*” po latach z 2013 roku na platformie Ninateka.pl, <https://ninateka.pl/film/biesy-po-latach-andrzej-wajda> (dostęp: 17.05.2020).

² Ibidem, s. 70.

jakby oczywiste było, że w latach 70. na ważnej teatralnej scenie, w „teatrze sumienia”³ reżyserowanym przez „architekta narodowej wyobraźni” coś takiego jak męski homoseksualizm po prostu nie miało prawa zaistnieć.

Szybko skarciłem swojego wewnętrznego homofoba, a chwilę później pojawiły się inne myśli: przecież w Starym Teatrze w Krakowie tworzył w tym samym czasie Konrad Swinarski, którego biseksualizm nie był tajemnicą (oczywiście nie było to upubliczniane, ale ze wspomnień wynika, że „wszyscy w Krakowie wiedzieli”) i który w swoich przedstawieniach często w bardzo śmiały sposób pokazywał różne strony ludzkiej seksualności⁴. Andrzej Wajda w swoich filmach także mniej lub bardziej otwarcie pokazywał (czy może raczej – sygnalizował) męski homoerotyzm, czego najlepszym przykładem jest postać Moryca Welta z *Ziemi obiecanej* (1974), grana właśnie przez Wojciecha Pszoniaka. Wreszcie – przecież oglądam na nagraniu dwóch mężczyzn, jeden otwarcie wyznaje zachwyt nad drugim, dwukrotnie próbuje go pocałować, a potem klęcząc, obejmuje go w pasie (co tworzy figurę jawnie erotyczną).

Ale może przesadzam? Zacząłem więc zdawać sobie paranoiczne pytania: czy ktoś jeszcze widzi to samo co ja? I co ja właściwie widzę?

Paranoja

Paranoja⁵, w rozumieniu Sianne Ngai, „powiela oscylację między tym, co subiektywne, a tym, co obiektywne: czy wróg znajduje się na zewnątrz, czy jest we mnie? Dezorientacja zaczyna dotyczyć samego statusu uczucia – czy jest ono obiektywne, czy subiektywne”⁶. A zatem dezorientacja, niepewność, kwestionowanie rzeczywistości i pozornie logiczne urojenia – to wszystko cechy, czy może raczej symptomy, paranoi. W dodatku, jak zauważa autorka

³ Choć mam świadomość, że w obiegu naukowym i popularnym to określenie nazywa działalność Starego Teatru w Krakowie w latach 60. i 70., to na użytek tego tekstu przez „teatr sumienia” rozumiem trzy spektakle Andrzeja Wajdy zrealizowane na podstawie powieści Fiodora Dostojewskiego: *Biesy*, *Nastazja Filipowna* oraz *Zbrodnia i kara*, zgodnie z cytowanym powyżej zbiorem scenariuszy. W niniejszym tekście będę analizował jednak przede wszystkim *Biesy* i *Nastazję Filipowną*. *Zbrodnia i kara*, przedstawienie dużo późniejsze niż pozostałe, dużo bardziej „klasyczne”, „tradycyjne” – zarówno jeśli chodzi o formę, jak i stosowane przez Wajdę metody pracy – nie wzbudzało w recepcji aż takich emocji. Analiza tego przedstawienia pod kątem „brzydkich uczuć” i afektów byłaby jałowa.

⁴ Zob. G. Niziołek, *Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego*, „Dialog” 2019, nr 5; J. Opalski, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, wyd. II zmienione, Kraków 2000.

⁵ Mam świadomość, że moje – i cytowanych autorów i autorek – rozumienie terminu „paranoja” nie ma wiele wspólnego ze współczesną psychologią, która mówi raczej o „paranoicznych zaburzeniach osobowości”.

⁶ S. Ngai, *Wstęp*, przeł. M. Walczak, tekst zawarty w niniejszym tomie, s. 36.

(za przykład podając filmy noir), odczuwanie paranoi wiąże się z niezwykle wyrazistymi strategiami artystyczno-narracyjnymi, takimi jak rozszczelnienie czasu akcji, przewaga potoczności nad przyczynowo-skutkową zwięzłością. Paranoja, podobnie jak inne brzydkie uczucia wyodrębnione przez autorkę, zawiesza sprawczość i aktywizm. Do tej kwestii jeszcze powrócę, teraz chciałbym bliżej przyjrzeć się samej paranoi.

Teoria paranoi ściśle wiąże się z homoseksualizmem, a jeszcze ściślej – z homofobią. Sigmund Freud połączył wyparty homoseksualizm z manią prześladowczą, opisując przypadek Daniela Schrebera, szanowanego mężczyzny, który miał fantazję o byciu kobietą i był przekonany, że zbawi świat. Jak zauważa Błażej Warkocki, poetycką konkluzją teorii Freuda byłoby zdanie: „u paranoika prześladowcą staje się akurat najbardziej kochana osoba tej samej płci”⁷. Źródłem paranoi było zawsze, według Freuda, wyparte pożądanie homoseksualne.

Jak zauważyli później Guy Hocquenghem i Eve Kosofsky Sedgwick, Freud niemal zupełnie pomija kontekst społeczny, który tłumaczy homoseksualne pożądanie. Jak pisała Sedgwick:

Skoro paranoja pojawia się, gdy podmiot neguje pożądanie osoby tej samej płci – twierdził Hocquenghem – to staje się ona punktem wyjścia do teoretycznych rozważań nie na temat homoseksualizmu, jak w tradycji freudowskiej, lecz na temat homofobicznych i heteroseksistowskich mechanizmów uruchamianych przeciwko temu pożądaniu. Paranoja nie pomaga zrozumieć homoseksualizmu, wyjaśnia za to działanie homofobii i heteroseksizmu. Jeśli zatem uznamy homofobię za prześladowanie systemowe, to możemy w uproszczeniu powiedzieć, że paranoja pomaga zrozumieć, jak działa świat⁸.

Ale badaczka poszła o krok dalej. Zauważyła bowiem podobieństwo między paranoją a teorią, ściślej – hermeneutyką podejrzeń, która każe podważać wszystko, po to by ujawnić ukryte sensy. Paranoja i paranoiczna lektura według badaczki polegają zatem na podejrzliwości, nieustannym kwestionowaniu tego, co się widzi. Hermeneutyka podejrzeń, według Sedgwick, dawniej jedna z wielu metodologii badania i rozumienia świata, dziś jest uprzywilejowana, zwłaszcza w studiach feministycznych i queerowych. Usilna wiara,

⁷ B. Warkocki, *Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*, Warszawa 2018, s. 17. Pierwsza część książki Warkockiego, *Czytanie podejrzliwe. Wstęp do teorii Eve Kosofsky Sedgwick*, stanowi fascynującą rekapitulację zmiennych znaczeń paranoi i jej związków z homofobią. Dla jasności wyводу przedstawiam tutaj skróconą historię tej opowieści – zainteresowanych odsyłam do tejże książki.

⁸ E. Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szczęśniak, „Widok”, <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/184/299> (dostęp: 17.05.2020).

nawet pewność, że sensy dzieł, zjawisk, działań są ukryte i można je ujawnić, odsłonić, jest według autorki *Epistemology of the Closet* w gruncie rzeczy ogłupiająca, przynajmniej wtedy, kiedy staje się dogmatyczna. Pytanie zatem, jak patrzeć podejrzliwie, a zarazem nie powielać z góry przyjętych założeń i tez.

Wajda i płęć

Jak to się wszystko ma do „teatru sumienia” Andrzeja Wajdy – czyli trzech spektakli zrealizowanych w Starym Teatrze w Krakowie na podstawie prozy Fiodora Dostojewskiego? Dostojewski nadaje się do lektury paranoicznej idealnie. Słynna przecież interpretacja Bachtina, mówiąca o polifoniczności dzieł rosyjskiego pisarza, wskazuje na dwuznaczność i wewnętrzne sprzeczności samych opowieści i ich bohaterów. A to nieustannie wytrąca czytelnika z jakiegokolwiek pewności co do świata kreowanego przez autora, tożsamości postaci, płataniny afektów – zarówno tych, które odczuwają bohaterowie, jak i tych, których doświadcza czytelniczka w trakcie lektury. Nieco inaczej działa to w teatrze.

Już na pierwszy rzut oka widać, że *Biesy*, *Nastazję Filipownę* (prem. 17.02.1977) oraz *Zbrodnię i karę* (prem. 7.10.1974) łączy fakt, iż główne napięcie dramaturgiczne spektaklu rozgrywa się pomiędzy dwoma mężczyznami (kolejno: Stawrogin – Wierchowienieński, Rogożyn – Myszkim, Raskolnikow – Porfiry). Pozornie nie ma w tym nic dziwnego – mężczyźni na ogół są głównymi bohaterami opowieści, co jest konsekwencją patriarchalnej kultury. Tyle tylko, że Wajda niejako to wzmacnia, marginalizując postaci kobiece (tak przecież bogate i skomplikowane u Dostojewskiego) lub zupełnie je usuwając. Dobitym przykładem jest tu *Nastazja Filipowna*, w której tytułowa bohaterka jest już martwa i staje się jedynie wspomnieniem/obsesją dwojga kochających ją mężczyzn. Należy zatem zadać pytanie, czy ten rodzaj mizoginii łączył się w teatrze Wajdy z uprzywilejowaniem męskości i pragnieniem homospołecznym.

Jeżeli chodzi o twórczość filmową reżysera, to problem męskości i męskiego ciała był już analizowany wielokrotnie⁹, w różny, często sprzeczny z sobą sposób. Niektórzy komentatorzy odnoszą się z rezerwą do sposobu reprezentacji męskiej homoseksualności przez reżysera (Krzysztof Tomasiak

⁹ Zob. m.in.: S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013; K. Tomasiak, *Gejereł. Mniejszości seksualne w PRL-u*, wyd. II poprawione, Warszawa 2018; A. Kmak, *Filmowe ciała, zmysły i obrazy. Trzej mężczyźni Wajdy*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2008, nr 1; artykuły z książki *Wajda. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Warszawa 2013 (zwłaszcza autorstwa B. Żurawieckiego, S. Jagielskiego, A. Wiśniewskiej i B. Warkockiego).

napisał wprost, że „Andrzej Wajda tej problematyki nie czuje”¹⁰), inni zwracają uwagę na subtelności w obrazowaniu męskiego pragnienia homospołecznego, prezentacji męskich ciał na ekranie – nieoczywistych i wyjątkowych w kinie PRL-u, a także na możliwości queerowych reinterpretacji, jakie dzieła te ujawniają po latach (można odnieść wrażenie, jakby wraz z upływem czasu od premier wprost proporcjonalnie wzrastała liczba wywrotowych rewizji).

Bardzo często w filmach Wajdy napięcie rozgrywające się między dwoma mężczyznami oscyluje między nienawiścią a pożądaniem (jak choćby w *Brzezynie*, *Popiele i diamentach* czy *Zemście*). Wiele jest u Wajdy „męskich klubów”, w których mężczyźni potwierdzają swą siłę we wzajemnych relacjach, wykluczając kobiety i kobiecość (*Ziemia obiecana*, *Katyń*, *Człowiek z żelaza*). Nierzadko powszechna fascynacja, także erotyczna, mężczyzną (lub jego wspomnieniem) staje się *spiritus movens* akcji filmu (*Ziemia obiecana*, *Wszystko na sprzedaż*, *Panny z Wilka*, *Brzezina*, *Tatarak*).

Co ciekawe, nikt jak dotąd nie pokusił się o queerową i genderową reinterpretację teatru Andrzeja Wajdy. Właściwie jedynie Joanna Krakowska¹¹ zauważyła przy okazji *Hamleta IV* (prem. 1.01.1989), z Teresą Budzisz-Krzyżanowską w roli tytułowej, że kwestia seksualnej dwuznaczności wynikającej z obsadzenia kobiety w roli męskiej była świadomie negowana przez krytykę. Kobiecość Hamleta, jej/jego relacje z Ofelią i matką nie stanowiły w ogóle jakiegokolwiek tematu wobec rozterek o charakterze bardziej uniwersalnym, z nieśmiertelnym „być albo nie być” na czele. Badaczka widzi w tym świadectwo minionego teatru, a także zmiany, jaka się dokonała. Brak problematyzacji płci i seksualności w samym przedstawieniu, jak również marginalizacja tych zagadnień w recepcji świadczą o tym, że nienormatywna seksualność niegdyś nie była brana na poważnie.

Być może.

Można to także odwrócić – właśnie dlatego, że płeć i seksualność były brane śmiertelnie poważnie, wszyscy gorliwie udawali, że sprawy właściwie nie ma, podkreślając uniwersalność postaci Hamleta-aktora w interpretacji Budzisz-Krzyżanowskiej i negując płeć jako element mogący nieść jakieś (niepokojące) znaczenia. Można zatem czytać to podejrzliwie, paranoicznie tropić momenty – na przykład w recenzjach – które lekceważą płeć Hamleta, by udowodnić ukrytą w nich homofobię i transfobię.

Cele mojego tekstu to: paranoiczna lektura „teatru sumienia”, wytropienie wewnątrz niego paranoi i innych brzydkich uczuć oraz przekonanie się, co z tego wszystkiego wynika. Interesuje mnie nie tylko udowodnienie, że homoseksualizm (wyparty lub otwarty) był jednym z tematów przedstawień Wajdy, lecz także zbadanie, dlaczego – choć tak ostentacyjnie (przynajmniej

¹⁰ K. Tomasik, op.cit., s. 223.

¹¹ J. Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, Warszawa 2019.

z dzisiejszej perspektywy) ten temat widać – nie był on szerzej dyskutowany. Być może stało się tak dzięki określonym strategiom artystycznym uruchamiającym określone afekty, które uniemożliwiały zdolność artykulacji wywrotowych lub nienormatywnych treści.

Sprawa jest zatem dużo bardziej zawiślana, niż to się pozornie wydaje – należy pytać o to, co widać, a także o to, czego nie chce się zobaczyć. Albo odczuć, bo właśnie zmysłowość charakteryzuje teatr Andrzeja Wajdy. Środki sceniczne wykorzystane w inscenizacjach powieści Dostojewskiego oddziałują na widzów bardzo silnie – w każdym dziele inaczej. Wajda, razem ze swoimi współpracownikami, nie tylko budował w teatrze samo przedstawienie, lecz także kreował wielozmysłowe doświadczenie odbiorcze, świadomie grając z percepcją i doznaniem widzów.

Będę zatem płynnie przechodził między analizą materiałów dokumentujących przedstawienia, świadectwami ich odbioru, a także kontekstami społeczno-politycznymi.

Biesy

Wspomniałem już, że w każdym z trzech spektakli Wajdy podstawowe napięcie dramaturgiczne wynika z relacji między mężczyznami. Warto przyjąć się temu bliżej.

Biesy oparte zostały na adaptacji Alberta Camusa, jednak Wajda korzystał z niej swobodnie – podstawą była także książka Dostojewskiego, dlatego scenariusz różni się znacząco od adaptacji pisarza, co, jak zauważyli wszyscy recenzenci, wyszło spektaklowi na dobre. Krytyka zresztą często porównywała spektakl Wajdy z wcześniejszym o kilka miesięcy warszawskim wystawieniem *Biesów* w reżyserii Janusza Warmińskiego z Teatru Ateneum (prem. 13.03.1971), który wiernie podszedł do „egzystencjalnej” adaptacji Camusa i tym samym stworzył przedstawienie klasyczne, salonowe, linearne i, według niektórych, zimne, nudne. W tym miejscu wypada zwrócić uwagę na autokreacyjne zdolności samego Wajdy. Krakowski spektakl szybko stał się legendą, a warszawski równie szybko poszedł w zapomnienie – dlatego w dokumencie „*Biesy*” po latach z 2013 roku Andrzej Wajda mógł z lubością opowiadać, jak wywrotowy był pomysł inscenizacji *Biesów* u samego zarania; jak cenzura nie chciała się zgodzić na wystawienie tej powieści; a kilka warszawskich teatrów reżyserowi odmówiło; jak później ukrywano zagraniczne sukcesy tego spektaklu... Takie wypowiedzi należy traktować podejrzliwie. W Warszawie jednak jakoś Warmińskiemu udało się wystawić *Biesy*, do premiery w Krakowie także doszło (i to raczej bez znaczących ingerencji cenzury), spektakl wyjechał za granicę (pozwolono na to), a przedruki lub

omówienia zagranicznych recenzji ukazały się w polskiej prasie¹². Jakby po latach Wajda chciał na siłę zrobić z *Biesów* spektakl opozycyjny, krytyczny wobec władzy – do czego zresztą *Biesy* się nadawały, tyle tylko, że chyba niewielu wówczas (na czele z władzą) rozumiało je w ten sposób.

Pytanie zresztą, kto co z tego spektaklu rozumiał, jest całkiem zasadne, gdy weźmie się pod uwagę, że *Biesy* to gruba książka, wielowątkowa, skomplikowana i że wcale nie wszyscy musieli ją znać i rozumieć, a sceniczne opracowanie Wajdy w ogóle tego rozumienia nie ułatwiało. Pisał o tym Bolesław Taborski, przywołując recenzje Martina Esslina z pokazów londyńskich:

Przedstawienie trwa 140 minut, a ważniejszych *dramatis personae* jest dwadzieścia, zatem każda z nich ma około siedmiu minut na rozwinięcie swej skomplikowanej motywacji psychologicznej. Szatow ma zaledwie około dwudziestu linijek, Liza jeszcze mniej, przez co motywacja jej związku ze Stawroginem została w stosunku do powieści całkowicie spłycona i zmieniona. W rezultacie, pisze Esslin, „pozostaje cudowna seria żywych ilustracji do powieści”. Oglądamy te „dziwne dramatyczne sceny, jakie zostały w nich przedstawione, zastanawiając się, jaką to niesamowitą i wspaniałą opowieść pokazują”¹³.

Ale Wajdzie dużo bardziej chodziło o intensywne, afektywne przeżycie niż o opowiedzenie historii. Słynne stało się jego stwierdzenie, że „publiczność przychodzi do teatru, żeby coś zobaczyć, a nie po to, by uczestniczyć w spekulacjach myślowych”¹⁴. Dlatego też zamiast rekonstruować fabułę, zdecydował się na zmianę kolejności wydarzeń (rozpoczynając spektakl od słynnej „spowiedzi” Stawrogina); akcja się rwała, a tempo kolejnych scen zmieniało się bardzo gwałtownie.

Patologie i wstrząsy

W recenzjach opisujących spektakl padają często takie przymiotniki, jak „porywający”, „wstrząsający”, „niesamowity”. Po części wynikało to z wytwarzanej dookoła przedstawienia legendy, którą napędzały zakulisowe plotki: na pierwszej próbie Andrzej Kozak wygłosił oświadczenie przeciwko antypolskiej

¹² Zob. np. B. Taborski, *Londyński sukces Krakowian*, „Życie Literackie”, 25.06.1972; H. Kwiatkowska, „*Biesy* w Londynie”, „Dziennik Polski”, 18.06.1972; E. Grzegorzczak, *Po sukcesach w Londynie i Zurychu*, „Echo Krakowa”, 10.06.1972; R. Szydłowski, „*Biesy* w Londynie”, „Trybuna Ludu”, 2.06.1972. Przedruki tych tekstów można znaleźć w Encyklopedii Teatru Polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/9967/biesy> (dostęp: 18.05.2020).

¹³ B. Taborski, *Esslin o „Biesach”*, „Życie Literackie”, 29.06.1972, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/77644/esslin-o-biesach> (dostęp: 18.05.2020).

¹⁴ Cit. per: M. Fik, *Powściągliwość i efekciarstwo, czyli co można ocalić z Dostojewskiego w teatrze* [w:] eadem, „Reżyser ma pomysły...”, Kraków 1974, s. 244.

twórczości Wajdy (chodziło o film *Krajobraz po bitwie*), ale jednak zgodził się zagrać; aktorzy i sam reżyser pracowali straceńczo, nie wierząc w sens swojej pracy, ale jednak zdeterminowani (takie egzystencjonalistyczne z ducha, syzyfowe niemal podejście jest ciekawe w spektaklu, który odchodził od Camusa). Nagła śmierć Kazimierza Fabisiaka podczas próby generalnej jedynie spotęgowała silne napięcia towarzyszące premierze.

Jeszcze mocniej spektakl oddziaływał aktorsko – podobno cały zespół grał wspaniale, na granicy skurczu i spazmów, tworząc efektowne kreacje. Rozbuchana aktorska energia była zresztą zamierzona i świadomie przez artystów używana. Krytyka rozpisywała się o genialnej roli Jana Nowickiego jako Stawrogina – opisywano jego napięte, stężałe ciało, grymas twarzy przypominający maskę. Był groźny, a jednocześnie fascynujący – wobec niego grała reszta zespołu, przede wszystkim zaś Wojciech Pszoniak, który w kontraście do Stawrogina uczynił młodego Wierchowieńskiego niezwykle ruchliwym. Gwałtowność, egzaltacja, szybkie wypowiedanie słów i jeszcze szybsze poruszanie się po scenie sprawiały wrażenie histerii, a jednocześnie skupiały uwagę widowni. Wzajemne przyciąganie się i odpychanie Stawrogina i Wierchowieńskiego było osią spektaklu, w ich wzajemnej relacji – jak choćby w scenie opisywanej przeze mnie na początku tekstu – można było dostrzec pożądanie, nienawiść, pasję.

Tyle tylko, że tymi określeniami można by określić każdą relację między bohaterami w tym przedstawieniu – bohaterami Dostojewskiego targając ogromne napiętności, a aktorzy nie szczędzili środków, by to pokazać. Gdy czyta się recenzje, ogląda zarejestrowane fragmenty i zdjęcia, widać, że jednym z głównych tematów tego spektaklu było ciało – ciało w ruchu, w grymasie, w konwulsji. Nerwowość, ekspresyjność, gwałtowność gestów i choreografii aktorskich podkreślane były przez muzykę Zygmunta Koniecznego – głosniki umieszczone na widowni zwielokrotniały dziwne szepty, jęki, okrzyki, mamrotania – bardzo niepokojące, a jednocześnie zmysłowe odgłosy. Tak jakby niekontrolowana energia cielesna wylewała się zewsząd, jakby była jakąś ciemną siłą motywującą działania bohaterów. Pisała zresztą o tym Joanna Walaszek, analizując moment, gdy Stawrogin całuje Szatowa:

Dwuznaczność i sprzeczność słownych działań postaci, jej znaczące niedopowiedzenia Nowicki wyraża scenicznym działaniem. Co znaczy pocałunek – wybaczenie? zdradę? zapowiedź śmierci? odrzucenie? przywiązanie? Scena z Szatowem w powieści kończy się inaczej (także u Camusa). Ale takie jej spointowanie zarówno w niejasnej wymowie, jak i w swej prowokacyjności mieści się w sposobie działania powieściowego bohatera¹⁵.

¹⁵ J. Walaszek, *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*, Kraków 2003, s. 90.

To symptomatyczne – badaczka (znająca się na teatrze Wajdy jak mało kto; widziała spektakl wielokrotnie) opisuje, jak bardzo mocny obraz męsko-męskiego pocałunku, świadomy pomysł realizatorów, który nie miał oparcia w literackich pierwowzorach, szokuje swoją wieloznacznością, ale jednocześnie wydaje się logiczny i uzasadniony. I ten spłot – cielesności, niejasności, fascynacji i oczywistości – wydaje się w *Biesach* najciekawszy.

Ciało i pożądanie są w tym spektaklu zdeformowane, ale ta deformacja jest konsekwentna. Widać ją nie tylko w sposobie ekspresji aktorskiej, kostiumach (Stawrogin Jana Nowickiego, choć określany jako „piękny”, miał uwydatniony w kostiumie lekki garb, który narzucał postaci specyficzny sposób poruszania się), lecz także w relacjach między bohaterami. Każde spotkanie jakichkolwiek postaci ma w sobie cień perwersji, a wszelkie uczucia podlegają hiperbolizacji, jeśli nie po prostu patologizacji. Także erotyka przybiera formę bądź sadystyczną, bądź masochistyczną. W takim układzie pożądanie – heteroseksualne, homoseksualne, pedofilskie, kazirodczne (a każde z wymienionych jest w *Biesach* obecne) – budzi silne emocje, w tym przerażenie, obrzydzenie, fascynację czy niechęć. A zarazem przecież wszystkie te uczucia są jakoś, w ramach wizji artystycznej, akceptowane.

Bo przecież przedstawienie obliczone było na skandal, awanturę i gwałtowne reakcje, a niemal od razu okrzyknięto *Biesy* arcydziełem. Można sobie wyobrazić, że doświadczenie oglądania tego spektaklu nie było „przyjemne”, ale jednocześnie jego ogromny sukces sugeruje, że jakiś rodzaj „zachwytu” musiał zostać wywołany. Skąd ten entuzjazm krytyków i widzów? Bo nie można go wytłumaczyć jedynie ciekawą formą artystyczną, która oferowała niecodzienne przeżycie estetyczne. Grzegorz Niziołek fenomen tego spektaklu, jak również całego Starego Teatru, interpretuje przez doświadczenia polityczne roku 1968 i całej dekady lat 70. Pisze, że spektakle kwestionowały

możliwość łączenia racji moralnych i politycznych, diagnozując wspólnotową przemoc i nie widząc zarazem możliwości uwolnienia się od niej. Podstawowym założeniem artystycznym była tutaj nieprzejrzystość życia zbiorowego i stan wysokiego pobudzenia emocji społecznych (przez teatr przedstawiany i generowany zarazem)¹⁶.

W dużym skrócie można także powiedzieć, że arcydzielnosć rodziła bierność (i odwrotnie). Bo choć spektakle Wajdy (oraz Swinarskiego i Jarockiego) bez dwóch zdań poruszały widzów, to jednak nie zachęcały do przesadnego aktywizmu społecznego. *Biesy* nie miały siły rewolucyjnej, wręcz przeciwnie – ożywienie afektów w teatrze zachęcało do zostawienia wszystkiego tak, jak jest. Przemoc, w teatrze i na ulicy, jest straszna, ale uwolnić się od niej nie sposób.

¹⁶ G. Niziołek, *Krajobraz po ustręcie. Los metafor* [w:] *1968/PRL/TEATR*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016, s. 77.

W podobny sposób *Nie-Boską komedię* w reżyserii Konrada Swinarskiego interpretuje Agata Adamiecka-Sitek¹⁷. Badaczka zauważa, że projektowana przez Swinarskiego estetyczna forma przedstawienia – przez wielu określana jako „piękna” – wywoływała efekt anestezji, znieczulenia. To zresztą, jak pisze Adamiecka-Sitek, charakterystyczne dla dominującej tradycji polskiego teatru, wedle której wyrafinowanie estetyczne przesłania pracę krytyczną: „potencjał krytyczny niemal natychmiast przekształcany jest w elitarny «kulturalny towar»; [...] krytyka wspólnotowych mitów przerabiana jest nieustająco w celebrację narodowej wspólnoty i jej wielkiego kulturalnego dziedzictwa”¹⁸. I choć w przypadku *Biesów*, zarówno jeśli chodzi o intencje realizatorów, treść przedstawienia, jak i recepcję, trudno mówić o „celebracji narodowej wspólnoty”, to jednak siła przedstawienia Wajdy z pewnością sprawiła, że przedstawienie uznano za arcydzieło, zanim na dobre je przemyślano.

A co z seksem? Wszyscy pisali o ciałach aktorów, o zmysłowości przedstawienia, często także o własnych doświadczeniach afektywnych, jednak mało kto nazywał pewne sprawy wprost – nie pisano o relacjach homoseksualnych, nie opisywano po premierze męsko-męskich pocałunków itd. Oczywiście nie ma w tym nic dziwnego – homoseksualizm nie był wtedy obecny w dyskursie publicznym, marginalizowano go i patologizowano.

Grzegorz Niziołek opisywał recepcję dwóch przedstawień Konrada Swinarskiego, w których pojawiali się homoseksualiści – co wywołało problem językowy krytyków i krytyczek piszących o spektaklu. Badacz, pisząc o tym, sformułował fantastyczne zdanie:

Nie chodzi tylko o to, że Swinarski pokazał homoseksualistów na scenie, ale że zrobił to w taki sposób, że skłonił recenzentów do przełamania zмовy milczenia, naruszenia społecznego i językowego tabu¹⁹.

Odwracając, można powiedzieć, że Wajda mógł pokazać relacje homoseksualne na scenie, ale żadnego społecznego czy językowego tabu nie złamał. Być może właśnie dlatego, że zdecydował się na konsekwentne przedstawienie cielesności i afektów na scenie w formie patologicznej. Co zresztą było logiczną interpretacją powieści Dostojewskiego, ale jednocześnie – o dziwo – bardzo konserwatywną. Nienormatywne pożądanie, jak pisałem wyżej, celowo wywoływało płataninę sprzecznych afektów – na tyle silnych, że uniemożliwiały one rozumienie tego, co się ogląda; odniesienie świata przedstawionego do świata rzeczywistego. Była to strategia zamierzona – bo Wajdzie dużo bardziej chodziło o przeżywanie niż rozumienie.

¹⁷ A. Adamiecka-Sitek, *Dzieje grzechu. „Nie-Boska komedia”, Żydzi i doświadczenie estetyczne* [w:] 1968/PRL/TEATR red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016.

¹⁸ Ibidem, s. 121.

¹⁹ G. Niziołek, *Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego*, „Dialog” 2019, nr 5.

Przeżycie estetyczne ufundowane na „wciągnięciu się”, „przerażeniu”, „wstrząsie”; forma artystyczna operująca gwałtowną ekspresją i patosem – wszystkie te silne bodźce, którymi uderzana była publiczność, blokowały możliwość krytycznego namysłu. Najprawdopodobniej właśnie to, poza cenzurą obyczajową, wyjaśnia zachwyt nad przedstawieniem, a jednocześnie zupełne pominięcie nienormatywnego požądania tak silnie obecnego w spektaklu. Nie jest więc tak, że widzowie nie widzieli – przeciwnie, można powiedzieć, że widzieli „za bardzo”.

Nastazja Filipowna

W 1977 roku Andrzej Wajda zorganizował w Stawisku prywatny pokaz *Nastazji Filipowny* dla Jarosława Iwaszkiewicza. Pisarz w swoim dzienniku tak opisał przedstawienie:

Wrażenie niesamowite. To właśnie, o co mi zawsze w tej scenie chodziło, cielesnej bliskości dwóch mężczyzn (bez erotyzmu), wydobyte przez nich z niebywałą siłą przez samą obecność ich olbrzymich i niemieszczących się w pokoju *bodies*. [...] Wszystko w naszym stołowym pokoju – zadziwiająco wrażenie²⁰.

Iwaszkiewicz pisze o „scenie”, ponieważ kanwą przedstawienia była jedna z ostatnich scen powieści – nocnego czuwania Rogożyna (Jan Nowicki) i Myszkina (Jerzy Radziwiłowicz) po zabójstwie Nastazji Filipowny (jej trup, jak ogrywali to aktorzy, znajdować się miał za kotarą). Cały spektakl miał charakter improwizacji z pewnymi stałymi elementami, jednak to aktorzy decydowali o czasie jego trwania, odegraniu niektórych scen i niektórych napięciach emocjonalnych między postaciami.

W relacji Iwaszkiewicza zwraca uwagę podkreślenie silnej cielesnej obecności aktorów, przy wyraźnym zaznaczeniu braku erotyzmu. Akurat w przypadku tego pisarza, którego biseksualizm był, podobnie jak u Konrada Swinarskiego, tajemnicą poliszynela, taka uwaga może budzić zdziwienie. Czytając paranoicznie, można by uznać, że skoro właśnie ten autor podkreśla brak erotyzmu w relacji między scenicznymi bohaterami, to z całą pewnością on tam był. Zwłaszcza że w swojej twórczości Iwaszkiewicz homoerotyzm często kamuflował lub wskazywał nań poprzez strategię „niewypowiadalności”, jak pisał German Ritz²¹.

Tym bardziej że erotyzm musiał być obecny w przedstawieniu, z kilku powodów. Najprostszym jest główne założenie inscenizacyjne: dwóch mężczyzn

²⁰ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, T. III 1964–1980, wpis z dnia 17.08.1977, oprac. i przypisy A. Papieska, R. Papieski, R. Romaniuk, red. A. Gronczewski, Warszawa 2011, s. 514.

²¹ G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3.

kochających tę samą kobietę (w tym przypadku martwą, nieobecną) – to niemal klasyczny wzorzec trójkąta realizującego pragnienie homospołeczne. Agata Adamiecka-Sitek celnie opisała jego funkcjonowanie w *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego, gdzie: „Wymazane [...] męskie homoerotyczne pragnienie sięgało celu poprzez ciało kobiety zmienione we wspólny, bierny obiekt miłości”²². Podobnie działo się w *Nastazji Filipownej*. W trakcie niektórych przebiegów Myszkina niejako „zastępował”/„wchodził w rolę” Nastazji²³.

Twórcy mieli świadomość erotycznej dwuznaczności spotkania Myszkina i Rogożyna. Wiadomo o tym z zapisu prób, których część była otwarta dla publiczności. W trakcie pracy nad przedstawieniem Wajda wpadł na pomysł, by publiczność towarzyszyła artystom w pracy. W ten sposób odbyło się 27 publicznych prób „*Idioty*” według Dostojewskiego. Były to biletowe wydarzenia, w trakcie których widzowie mogli oglądać wieczorne zmagania realizatorów przed premierą przedstawienia (próby przedpołudniowe odbywały się „normalnie”, bez udziału widzów).

Próby

W archiwum Starego Teatru w Krakowie²⁴ istnieją nagrania audio z 21 prób do przedstawienia (niestety, nie zawsze da się określić, czy nagrana próba była otwarta dla publiczności czy nie). Jakość nagrań nie jest najlepsza, jednak sama ich treść – zwłaszcza przy okazji wczesnych, analitycznych prób, gdzie dyskutowana jest koncepcja przedstawienia – fascynująca. Szczególnie jeśli chodzi o kwestię płci i seksualności.

W trakcie pierwszej nagranej próby, z 10 stycznia 1977 roku, Jerzy Radziwiłowicz próbuje przedstawić Andrzejowi Wajdzie motywacje, które skłaniają Myszkina do wizyty u Rogożyna:

Jerzy Radziwiłowicz: [...] Idzie [Myszkina] do Rogożyna, żeby sprawę rozstrzygnąć, wiesz, w cztery oczy, spokojnie, jak człowiek z człowiekiem, żeby nie było niedomówień między nimi. [...] On przychodzi, żeby ustalić fakty, jak jest. „Powiedz ty mnie, jak jest rzeczywiście, wtedy ja będę wiedział, jak mam się do tego ustosunkować”.

²² A. Adamiecka-Sitek, *Grotowski, kobiety i homoseksualności. Na marginesach „człowieczego dramatu”*, „Didaskalia” 2012, nr 112, s. 100.

²³ W późniejszym, japońskim filmie Wajdy *Nastazja* z roku 1994 aktor kabuki Tamasaburō Bandō wciela się w Myszkina i Nastazję. Ze względu na zupełnie inny wydźwięk kulturowy tego zabiegu nie będę go tutaj analizował. Szerzej omówiła to Jagoda Murczyńska w artykule *Gdzie jest Nastazja?* [w:] *Wajda. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Warszawa 2013.

²⁴ W tym miejscu chciałbym bardzo podziękować pani Elżbiecie Wrzesińskiej i pani Anie Litak za udostępnienie mi nagrań i umożliwienie ich wysłuchania.

Andrzej Wajda: Jerzy, ale czy to się zgadza z tym, co przez moment nam przemknęło przez głowę? A wyobraź sobie, że to byłaby kobieta. Że grasz kobietę. Że wchodzi kobieta. Która mówi: „Kiedy się żenisz?” – nie dlatego, że on się żeni. Dlatego, że jakby tym sposobem on znika z jego życia.

Jerzy Radziwiłowicz: Rogożyn.

Andrzej Wajda: Tak. No jest to prawda. Jeżeli myślimy, że ostatnia scena – że dwóch mężczyzn leży przy trupie kobiety, która dzięki Bogu została zabita, żeby oni się zjednoczyli. [cisza] To wtedy ta scena musiałaby być po prostu sceną jakiegoś... [...] Ta zamiana krzyżyków, w tym wszystkim jest jakiś tajemny, erotyczny podtekst. Nieuświadomiony.

Jerzy Radziwiłowicz: W całym ich ciężeniu ku sobie to jest.

[...]

Andrzej Wajda: Jakby to się udało zrobić, że w tych pauzach, w tym zamieraniu ich jest to wszystko, co jest nienapisane²⁵.

W toku dalszych prób Wajda proponuje zaproszenie na próbę aktorki, która przeczyta partię Myszkina, żeby usłyszeć, jak słowa bohatera brzmią w uszach kobiety.

Andrzej Wajda: Wiesz Jurek, wyraźnie wyobraziłem sobie na twoim miejscu kobietę, zrozumiałem po prostu, że to jest dialog kobiety, nie mężczyzny. Chodzi o jakiś gest w stosunku do Jana... Może ta histeryczność, jakieś oddanie... Wiesz, do tego momentu, w którym mówi „przecież ja ciebie kocham”, w tym momencie może wsiadać w samolot, pociąg i niech se jedzie, będziemy wiedzieli wszystko²⁶.

Padają nazwiska Anny Polony, Krystyny Jandy (która wtedy akurat grała w warszawskim Teatrze Małym Doriana Greya w spektaklu Andrzeja Łapickiego). Ostatecznie na próbę następnego dnia przyszła Teresa Budzisz-Krzyżanowska (która wiele lat później zagrała Hamleta). Początkowo niepewna (wcześniej czytała tekst tylko raz), czyta tekst dwukrotnie, używając żeńskich zaimków²⁷.

Budzisz-Krzyżanowska pyta potem półżartem, czy tego przedstawienia nie można by oprzeć jednak na trójkącie, na co Wajda odpowiada przecząco. Aktorka zachęca zatem, by na próby przyszły „inne dziewczyny”, które

²⁵ Nagranie audio z prób *Idioty* z 10.01.1977, od 00:27:00. W transkrypcjach staram się zachować styl wypowiedzi artystów, jednocześnie opuszczam wybrane fragmenty – najczęściej dygresje lub odwołania do literackiego pierwowzoru.

²⁶ Nagranie audio z prób *Idioty* z 10.01.1977, od 01:01:00.

²⁷ Słuchanie tej próby było dla mnie najsilniejszym afektywnym przeżyciem z całego procesu wysłuchiwania nagrań. Teresa Budzisz-Krzyżanowska czyta z Janem Nowickim dialog dwa razy, za każdym razem proponując coś innego, ale jednocześnie słysząc, że jest to właściwie gotowa, skończona rola – a rodzaj „chemii”, jaki się słyszy między aktorami, jest silnie odczuwalny (ta para zresztą grała wspólnie u Wajdy w *Nocy listopadowej* z 1974 r. role Joanny i Wielkiego Księcia, przesycając swoje sceny dziwnym, erotycznym napięciem i gwałtownością).

mogą zaproponować odmienne rozwiązanie tych kwestii. Wajda odpowiada łagodnie, że oczywiście jest to możliwe, ale właściwie bez znaczenia, bo „to nic nie zmienia, bo patrzymy na kobiecość”²⁸.

Komentując próbę z Teresą Budzisz-Krzyżanowską, Jerzy Radziwiłowicz zauważa, że „przy układzie, że jest to mężczyzna i kobieta, jest to ewidentne, zdecydowane, że kobieta chce zdobyć mężczyznę, a tu [w planowanym spektaklu] przychodzi mężczyzna, który nie wie, że chce zdobyć mężczyznę”²⁹. Męsko-męskie pożądanie było zatem świadomie rozgrywane przez artystów, a usunięcie kobiety pozwala na jego ujawnienie. Radziwiłowicz zresztą to zauważa – śmierć Nastazji pozwoliła tym dwóm mężczyznom się „odnaleźć”. Aktor przywołuje także opis Dostojewskiego, w którym bohaterowie się obejmują, a jeden drugiemu czule ociera pot z czoła.

Na kolejnej próbie homoseksualne pożądanie i nienormatywna seksualność zyskują znamiona szaleństwa:

Jan Nowicki: Ja to z ogromnym wrażeniem zapamiętałem, że tutaj [w domu Rogożna] u matki są ogromne skrzynie sukien, ja to myślałem, że my w ogóle będziemy w sukienkach to grać, fragmenty. Że te szmaty się wyciągnie, dojdzie do takiego oblędu, do szaleństwa zupełnego. Że ta scena będzie strasznie długo trwała, tam na łóżku. Że wyciągną suknie tej matki, bo tam się pisze, że kufrы sukien, że ktoś się przebrał. To już jest zupełne wariactwo. [cisza] Ale jak to precyzuje, to aż mi skóra cierpnie, jakie to głupie.

Jerzy Radziwiłowicz: Ja nie jestem pewien, czy nam za szybko nie cierpnie skóra... [...]

Andrzej Wajda: No, panie Janie, ja bym oczywiście chciał zobaczyć taką scenę, zwłaszcza jak pan będzie lekko zarośnięty [śmiechy]. Gdyby było tak, że pan wchodzi za tę kotarę i wychodzi ubrany w te suknie, która jest tam dokładnie opisana, tu pan ma klipsy [śmiechy], perły i gra pan coś – to ja bym chciał to zobaczyć, oczywiście! [śmiechy] To piękne, może publiczność w pierwszej chwili tak się zaśmieje, tak zareaguje, ale zaraz pomyśli sobie: „Chryste, nie wolno tak się zachowywać! Tu coś strasznego się dzieje” – to mam wiarę, że to byście potrafili narzucić publiczności, jakby taka scena się pojawiła. Może, proszę, przyniesiemy suknie, próbujcie. To jest pięknie. No nie wiem, może to jest ten właśnie straszny, przerażający kabaret, który zaczął się od Dostojewskiego³⁰.

Kobiety drag zrównany jest z szaleństwem, a jednocześnie czymś godnym obśmiania. Wizja Jana Nowickiego w sukni i klipsach bawi realizatorów trochę na zasadzie głupiego żartu „chłop przebrany za babę” – tym bardziej że wizerunek Jana Nowickiego utrwalałony zarówno przez jego role filmowe,

²⁸ Nagranie z próby *Idioty* z 11.01.1977, od 00:50:00.

²⁹ Nagranie z próby *Idioty* z 11.01.1977, od 01:29:30.

³⁰ Nagranie z próby *Idioty* z 12.01.1977, od 00:54:08.

teatralne, jak i wypowiedzi medialne, to wizerunek amanta, macho. Rogożyn Nowickiego – pełen gniewu, namiętności, agresji, pożądania; z bosymi nogami, w rozchełstanej koszuli – ten wizerunek potwierdzał. Jego przełamanie za pomocą przebrania byłoby śmieszne, bo godziłoby w tradycyjną reprezentację męskości. Wajda chciałby wykorzystać ten, według niego groteskowy, efekt, dla podkreślenia szaleństwa i wywołania niepokoju czy nawet moralnego oburzenia u widzów. Z tym że od razu słysząc, że sam Nowicki jest zawstydzony tego rodzaju pomysłem („aż cierpie skórą”), być może z lęku przed ośmieszeniem lub utratą pielęgowanego *emploi*. Wajda opisuje ewentualny drag Nowickiego z lekką kpina i ironią (sugerującą zalotność i ewentualną przyjemność z oglądania aktora w dragu), jednak zaraz później stosuje dyskurs ekscesu. Przebranie aktora w sukienkę byłoby znakiem szaleństwa, patologii, zwiastunem współczesnego „prerażającego kabaretu” – tym samym miałyby wydźwięk konserwatywny i homofobiczny.

Pytanie też oczywiście, co w tym „prerażającym kabarecie” jest właściwie straszne, a co śmieszne? Potencjalne zachwianie norm płciowych? Kobiecość jako taka? Czy może ostentacyjność w pokazywaniu zachowań kojarzonych z drag i – w domyśle – homoseksualnością? Bo skoro Wajdzie chodziło o to, by cały spektakl oprzeć na „niewyrażonym”/„niewyraźnym” napięciu między mężczyznami, w którym byłyby sugestie relacji homoerotycznej, tak mocna scena konotowałaby znaczenia całkiem jednoznaczne. I choć można sobie wyobrazić, że taka scena byłaby zagrana świetnie i wzmacniała afektywny odbiór przedstawienia (jak przy okazji *Biesów*), to jednak artyści straciliby kontrolę nad sensami, które wytwarzają. Spektakl projektowano jako skupiony, grany blisko widzów, oparty na improwizacji i osobowości aktorów; jego siła miała się brać z niedopowiedzeń, sugestii, aluzji – zapewniających także bezpieczeństwo przed zbyt mocnym dookreśleniem pewnych wątków (na przykład właśnie homoseksualizmu).

Wywrotowość pomysłu, który pojawił się w trakcie prób i który był logiczną konsekwencją uprzednich interpretacyjnych założeń realizatorów, przeraziła ich samych i zawstydziła.

Ostatecznie na podstawie dostępnych źródeł można stwierdzić, że choć suknia Nastazji była obecna na scenie, aktorzy nie przebierali się w nią – raczej służyła ona jako rekwizyt w niektórych scenach. Wajda efekt „szaleństwa” osiągnął innymi metodami.

Bezczas

W trakcie jednej z prób Wajda przypomniał Nowickiemu: „Pamięta pan, jak robiliśmy *Biesy*, to myśleliśmy tylko, żeby ułamka pauzy nie było, żeby wszystko wchodziło jedno na drugie, jedno na drugie. [...] Tu byłoby

odwrotnie. [...]”³¹. O ile w poprzednim przedstawieniu szybki rytm scen i gwałtowne tempo gry wywoływały wrażenie „wstrząsu”, o tyle w *Nastazji* (w spektaklu, nie próbach) efekt immersji i szaleństwa osiągnęto powolnym, zmiennym rytmem oraz długimi pauzami, w których wyrażało się niewypowiedziane napięcie między bohaterami.

Przedstawienie grano w sali Modrzejewskiej, scenografia przypominała salon. Widownia siedziała blisko aktorów, z trzech różnych stron. Zegar bił co piętnaście minut, dając tym samym sygnał aktorom, ile czasu już upłynęło. Wedle spostrzeżeń Joanny Walaszek najkrótsze przedstawienie trwało niewiele więcej niż pół godziny, najdłuższe – dwie³². Różnice w czasie trwania przedstawienia wynikały z jego improwizowanego charakteru. Aktorzy każdego wieczoru decydowali, które wątki powieści uruchomić i w jakim tempie rozgrywać konkretne sytuacje.

To między innymi silnie sygnalizowana obecność czasu sprawiała wrażenie „bezczasowości”. Sprzeczność jest tu jedynie pozorna: każdy chyba kiedyś doświadczył, jak regularny i monotony rytm wskazówek zegara zaburza poczucie przeżywania czasu, nadmiernie rozciągając lub drastycznie skracać chwile.

Przedstawienia rozpoczynały się o 22.00, na oknach zawieszane były białe rolety, które dawały złudzenie „petersburskich białych nocy”. Marta Fik pisała, że „czas [...] jakby się zatrzymał; wrażenie owego trwania jest tak dojmujące, że wydzwanianie godzin przyjmujemy z zaskoczeniem”³³. W powietrzu unosił się zapach kadzideł, wśród charakterystycznych rekwizytów możliwych do wykorzystania przez aktorów była ślubna suknia *Nastazji*. Gdy widzowie wchodzili do sali, aktorzy już tam byli – Rogożyn, bosy, w rozpiętej koszuli, ubrany na czarno mruczał coś niezrozumiale do siebie (z czasem aktor mówił coraz głośniej i wyraźniej, dając sygnał widowni, by ucichła), Myszkina w białym garniturze, milczący, w niewygodnej pozycji. Symbolika bieli i czerni miała swoje znaczenie (biała była też suknia *Nastazji*). Prym w spektaklu wiodł Jan Nowicki – ekstrawertyczny, gwałtowny, mówiący o wiele więcej niż Jerzy Radziwiłowicz.

Nie wiadomo, co się dzieje, ile już minut upłynęło, gdzie my jesteśmy, czy jest dzień, czy noc – fabularnie tkwimy ciągle w tym samym miejscu (*Nastazja* nie żyje, mężczyźni rozmawiają), jednocześnie ich intensywna obecność i odgrywana psychodrama sprawiają, że zdarza się bardzo dużo. Bierność połączona z ogromnym afektywnym ładunkiem – to bliskie paranoi wedle opisów Ngai. W dodatku trudno także rozpoznać skomplikowane emocje,

³¹ Nagranie audio z prób *Idioty* z 10.01.1977, od 00:35:17.

³² J. Walaszek, op.cit., s. 143.

³³ M. Fik, *Dwa razy Dostojewski*, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/66469/dwa-razy-dostojewski-fragm> (dostęp: 19.05.2020).

które warunkują tożsamość bohaterów. Kim są ci ludzie na scenie, kto jest tu kim i kim właściwie jesteście my, widzowie?

Wstyd i rozlazłość

Po zakończeniu publicznych prób reżyser określił to doświadczenie następująco:

Zawsze sądziłem, że istnieje wiele doznań i przeżyć wstydlivych, które wymagają samotności. Próby w teatrze na pewno do nich należą. Ale dotychczas tylko domyślałem się tego. Dzisiaj wiem to na pewno. A to przecież różnica. Wielkie doświadczenie, któremu warto było poświęcić 27 wieczorów³⁴.

W wypowiedzi Wajdy zwraca uwagę teza, jakoby proces pracy nad przedstawieniem był sam w sobie czymś wstydlivym. W dodatku tutaj ten wstydlivy proces został wystawiony na widok publiczny, a jak pisze Sara Ahmed: „Bycie świadkiem czyjejś porażki jest zawstydzające, bycie świadkiem czyjeś wstydu jest zawstydzające jeszcze bardziej. Udręka wstydu wzmacnia się, gdy inni widzą ją właśnie jako wstyd”³⁵.

Co było takiego wstydlivego w próbach? Być może fakt, że są one procesem, w którym ujawniają się niewiedza, słabość, wrażliwość, w którym co chwila zdarzają się błędy, ślepe uliczki, w którym testuje się różne rozwiązania, niekoniecznie artystycznie doskonałe.

Podczas otwartych prób sytuacja przypominała nieco film *Wszystko na sprzedaż* – widzowie podglądali proces pracy artystów, którzy niejako (jak sami wspominali) zaczynali „odgrywać”, że pracują³⁶. Rolę reżysera zaczął także „odgrywać” sam Wajda, który potem opowiadał, że wspólne próby odbywały się we wzajemnym szacunku i życzliwości, co sprawiło, że publiczność przestała artystom „zagrazać”³⁷. Paradoksalnie właśnie „teatralność” całej sytuacji przeszkadzała w tworzeniu teatru. Istotniejsze i ciekawsze jest jednak to, jak wstyd funkcjonował w samym przedstawieniu na poziomie wytwarzanych sensów i strategii reżyserskich.

„U Dostojewskiego – mówił [Wajda], rozpoczynając publiczne próby – rzeczy wstydlive rozgrywają się publicznie, zawsze na oczach innych”³⁸. To

³⁴ M. Karpiński, *Nastasja Filipowna: eksperyment aktorski*, „Dialog” 1977, nr 6, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/66109/nastasja-filipowna-eksperyment-aktorski> (dostęp: 19.05.2020).

³⁵ S. Ahmed, *Wstyd w obliczu innych*, przeł. J. Misun, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 197.

³⁶ Mówił o tym np. Jerzy Radziwiłowicz w wywiadzie z Łukaszem Maciejewskim, zob. Ł. Maciejewski, *Wszystko jest lekko dziwne. Jerzy Radziwiłowicz w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim*, Warszawa 2012.

³⁷ Zob. *Dostojewski – Teatr sumienia...*, op.cit., s. 88.

³⁸ J. Walaszek, op.cit., s. 135.

stwierdzenie o tyle ciekawe, że ostatnia scena, na której reżyser oparł cały spektakl, jest wyjątkowo intymna (dwoje bohaterów w jednym pomieszczeniu). Jednocześnie, jak wynika z nagrań prób i recepcji gotowego spektaklu, Wajdzie zależało na tym, by to, co wstydlive czy żenujące (w procesie prób zdefiniowane jako nienormatywne, homoerotyczne), wygrywane było przez aktorów w pauzach, milczeniu, obecności raczej niż w dialogach, gestach czy deklaracjach. Wajda zatem niejako „odwraca” zasadę Dostojewskiego – w jego spektaklu to, co wstydlive, dzieje się w ukryciu, w niedopowiedzeniu (niemal jak w niektórych opowiadaniach Iwaszkiewicza).

Konsekwencje takiego ustawienia spektaklu są niejednoznaczne – z jednej strony pożądanie homoseksualne było w spektaklu wyczuwalne i świadomie przez artystów wygrywane, z drugiej jednak na tyle subtelnie, że można je było pominąć, zbagatelizować lub go nie zauważyć. Inaczej niż w przypadku *Biesów*, gdzie nadmiar bodźców estetycznych odbierał możliwość krytycznej pracy odbiorczej, *Nastazja* oferowała doświadczenie odmienne. Poprzez minimalistyczną i intymną formę przedstawienia, przez owe „pauzy” i „napięcia” widzowie wprowadzani byli w dziwny rodzaj transu – powtarzane w recenzjach tezy o rozszczelnianiu się czasu, dziwności, oniryczności sytuacji scenicznej sprawiały, że trudno było skupić uwagę. Ten rodzaj strategii reżyserskiej jest trudny do opisanego, a jednocześnie w polskim teatrze dosyć powszechny (mam na myśli na przykład wiele spektakli Krystiana Lupy, niektóre projekty Michała Borczucha i wielu innych reżyserów i reżyserek) – chodzi o powolny rytm przedstawienia, asocjacyjny niekiedy montaż scen, pewien rodzaj rozlazłości, która jest jednocześnie hipnotyzująca i męcząca. Takie spektakle, mimo braku efektownych scen i reżyserskich fajerwerków, ogląda się z fascynacją – czasem dzięki sugestywności aktorskiej, czasem dzięki owym ukrytym napięciom. Ten rodzaj doświadczenia powoduje, że trudno dzieło ogarnąć intelektualnie, ująć analitycznie jego całość, wydobyć konkretne znaczenia – skoro oniryczny status scen, ich powolny rytm i pewien rodzaj swobody czy dezynwoltury dramaturgicznej sprawiają, że wszystko, co się dzieje na scenie, jest równie ważne i równie nieważne.

Potwierdza to także Joanna Walaszek, która pisała, że podczas spektakli rola wyznaczona widzom była dwuznaczna³⁹ – stawali się oni często podglądaczami, a nie widzami. Aktorzy potrafili w ogóle nie dbać o komunikatywność, grać na granicy bełkotu i szeptu, a widzowie musieli wyteżać słuch lub pogodzić się z niezrozumieniem niektórych kwestii.

Walaszek cytuje też bardzo ciekawy fragment recenzji po pokazie w Mardrycie, dobrze ujmujący to zagadnienie: „to my [widzowie] jesteśmy czymś nieistniejącym, fałszywym, teatralnym – jesteśmy intruzami. A jednak jest

³⁹ Ibidem, s. 144.

w tym wszystkim coś z pokazu, z wielkiej prezentacji talentu”⁴⁰. W tym splocie wstydu i „rozlazłości”, jednoczesnego stymulowania afektów i ich ochładzania kryje się tajemnica kolejnego sukcesu Wajdy, który stworzył przedstawienie doskonale paranoiczne. Homoseksualne pożądanie było w nim na tyle silne, by je dostrzec, jednak na tyle ukryte, by nie mieć pewności co do jego statusu, znaczenia i wydzźwięku.

Ślepotą uczuć

Paranoiczne tropienie paranoi w spektaklach Andrzeja Wajdy ujawniło zatem kilka kwestii. Po pierwsze męski homoerotyzm i nienormatywna seksualność były silnie obecne zarówno w *Biesach*, jak i *Nastazji Filipownie*. Nieuwzględnienie tych wątków w recepcji przedstawień wynikało nie tylko z cenzury obyczajowej, lecz także ze świadomie stosowanych strategii artystycznych. W *Biesach* gwałtowna ekspresja, nadmiar totalnych emocji, patologicznych relacji i szybkie tempo przedstawienia wzmacniały jego afektywny odbiór, w *Nastazji* zaś zmienny rytm, długie pauzy, wrażenie rozlazłości, bezczasowości i cyrkulacja wstydu blokowały możliwość krytycznej pracy i dostrzeżenia potencjalnie wywrotowych treści. Oba spektakle łączy niebывały sukces artystyczny – tak jakby arcydzielnosć oparta na efektownej manipulacji odbiorcami sprawiała, że te spektakle się „przeżywało”, ale właściwie się ich nie „rozumiało”.

Paranoiczne wrażenie („o, geje!”) okazało się zatem nie tak znowu paranoiczne. Wajda rozgrywał homoerotyczne napięcia w swoich spektaklach, jednak świadomy obyczajowego kontekstu stosował różne strategie, by wywołać właśnie wrażenie paranoi („to niemożliwe, że widzę to, co widzę”). Z jednej strony w *Biesach* była zatem patologizacja pożądania, seksualności, oszołomienie scenicznymi efektami, z drugiej zaś w *Nastazji* była niepewność, rozlazłość, niewyraźność i intymność. Rację ma zatem Sedgwick pisząca o tym, że paranoja zawsze opowiada nie tyle o homoseksualnym pożądaniu, ile o homofobii. W przypadku Wajdy to właśnie homofobiczne strategie estetyczne wywołują wrażenie paranoi, każą podawać w wątpliwosć sceniczne obrazy, dyscyplinować i zawstydzają zbyt wywrotowe myśli czy interpretacje. Bo nie chodzi – po prostu – o gejów, tylko o głębie rosyjskich namiętności, metafizykę, polifoniczność, eksces, szaleństwo, przerażający kabaret, transowość białych nocy – interpretacje można mnożyć. Jeżeli Sedgwick pisze, że paranoja pozwala nam zrozumieć świat, to paranoiczna lektura teatru sumienia może stanowić punkt wyjścia do analizy sposobu oddziaływania teatru

⁴⁰ Ibidem.

arcydzieł w Polsce. Estetyka może tu służyć rozmywaniu problemu, rozbrojeniu potencjalnie wywrotowych treści, tworzeniu zasłony dymnej dla tego, co ostentacyjnie widoczne, choć niemieszczące się w normatywnym porządku. Można by nawet postawić tezę, że arcydzielność polskich przedstawień teatralnych jest wampiryczna – czerpie siłę z wywrotowych tematów czy problemów, lecz równocześnie osłabia ich wagę, unieważnia je jako problemy do dyskusji czy regulacji prawnej. „Teatr sumienia”, podobnie jak teatr Swinarskiego, Grotowskiego i wielu innych „mistrzów”, jak się wielokrotnie okazuje (dzięki paranoicznym lekturom) dotykał przecież najbardziej bolesnych dla polskiego społeczeństwa miejsc. Tyle że pod wpływem przedstawień zamiast bólu pojawiał się zachwyty. I, być może, spokój sumienia.

Tekst finansowany ze środków budżetowych na naukę w latach 2017–2021, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamantowy Grant”: *Historia, teoria, strategie i efekty współczesnej polskiej krytyki teatralnej*.

The Theatre of Conscience and Paranoia

The article analyses the process of development, content, and reception of *Biesy* (1971) and *Nastazja Filipowna* (1977) staged by Andrzej Wajda at the Stary Teatr (Old Theatre) in Krakow. The author uses the categories of paranoia, shame, and torpidity to demonstrate how artists have depicted non-normative themes on stage – by concomitantly displaying them and manipulating aesthetics in a way which obstructs critical reception of the performance by the audience.

Keywords: Andrzej Wajda, Fyodor Dostoyevsky, paranoia, homosexuality, shame

Słowa kluczowe: Andrzej Wajda, Fiodor Dostojewski, paranoja, homoseksualizm, wstydy

O porażce męskości i brzydkich genderowych afektach

W lutym 2020 roku odbyła się premiera teledysku do piosenki Taylor Swift zatytułowanej wymownie *The Man*. Utwór pochodzi z jej najnowszej płyty – *Lover* – i opowiada o nierówności genderowej wciąż dojmująco obecnej w pozornie wyzbytym uprzedzeń świecie. Wokalistka śpiewa o tym, o ile lżej żyłoby się jej, lepiej zarabiałoby, łatwiej podejmowało wyzwania, gdyby była mężczyzną. Klip ukazuje przeciętnego białego heteroseksualnego mężczyznę, typowego „samca alfa” w sposób ironiczny i groteskowy. Bohater teledysku w jednej ze scen, jadąc metrem, zajmuje kilka miejsc, czyli uprawia tak zwany *manspreading*, nie zważając na ściśniętych obok niego pasażerów. W innej z kolei – strzepuje popiół z cygara prosto do torebki stojącej obok niego kobiety. W następnym ujęciu bez skrępowania oddaje mocz w miejscu publicznym. Kolejne sekwencje konsekwentnie pokazują rozmaite, lecz podobnie stereotypowo sportretowane, sytuacje z życia białego heteroseksualnego mężczyzny. Od krzyków na kelnera w restauracji, poprzez obrzucanie tancerki w klubie ze striptizem banknotami, aż do agresji na korcie tenisowym przywodzącej na myśl sławetne przemocowe reakcje słynnego tenisisty Johna McEnroe¹. Bohater teledysku w większości ujęć ubrany jest w nienagannie

¹ Tenisista John McEnroe był znany z wybuchowych zachowań na kortach, które zwykle spotykały się z pobłażliwą reakcją sędziów. Taylor Swift w swoim teledysku komentuje jednak przy okazji także inną, bardziej aktualną sprawę pokazującą, że kobiety i mężczyźni są w sporcie oceniani według różnych standardów. W 2018 roku tenisistka Serena Williams w finałowym meczu prestiżowego turnieju US Open została ukarana przez sędziego za rzucenie rakietą o kort tenisowy, a następnie ponownie ukarana za protestowanie przeciwko tej decyzji i nazywanie sędziego, w przypływie złości, „złodziejem”. Punkty, które w ten sposób straciła, spowodowały, że przegrała mecz. Był to pierwszy sezon, w którym grała po przerwie spowodowanej bardzo ciężkim porodem – mimo to w całym turnieju tenisistka pokazała niezwykłą klasę i była typowana na pewną zwyciężczynię. Kilka miesięcy wcześniej w innym wielkoszlemowym turnieju – French Open – zabroniono Serenie Williams noszenia czarnego kombinżonu opracowanego specjalnie dla niej przez firmę Nike w celu przeciwdziałania powstawaniu

skrojony garnitur, białą koszulę, czarny krawat, ma krótko przystrzyżoną brodę i lekko zaczesane do tyłu włosy. Ta stylizacja ma przywołać na myśl typowego przedstawiciela wyższej klasy średniej, wykorzystującego bezwstydlność i bezmyślnie swoje rozmaite przywileje społeczne i tożsamościowe. Kojarzy się też z filmem *Wilk z Wall Street* w reżyserii Martina Scorsese. Zresztą w klipie Swift kilkakrotnie odwołuje się wprost do modelu męskości, jaki w filmie uosabia główny bohater, grany przez Leonardo DiCaprio. Co więcej, w *The Man* sekwencje rozgrywane się na jachcie, prezentujące bohatera w otoczeniu młodych, atrakcyjnych kobiet ubranych w wyzywające stroje kąpielowe i pijących szampana, ewidentnie odnoszą się do osobistego życia DiCaprio znanego ze swoich obyczajowych ekscesów i słabości do znacznie młodszych od niego modelek. Inną filmową referencją powracającą niczym refren w teledysku Swift jest scena ukazująca korytarz, z którego ścian wystają dłonie i przedramiona pomalowane na niebiesko, żółto, pomarańczowo, fioletowo – zadowolony z siebie bohater biegnie przez niego, przybijając piątki. To ujęcie nawiązuje z kolei do *Wstrętu* Romana Polańskiego z 1965 roku. Wybór tego filmu zdaje się nieprzypadkowy, zważywszy na ciążące na jego reżyserze oskarżenia o gwałty na nieletnich. Odwołując się do tego ikoniznego dzieła, piosenkarka wskazuje na często pokrętne i skomplikowane implikacje oraz uwikłania toksycznej męskości w gęstą siatkę zależności pomiędzy pragnieniami, pożądaniem a władzą.

W końcowych napisach klipu zostaje pokazany proces charakteryzacji i okazuje się, że w rolę typowego białego „samca alfa” wciela się sama Swift. W ostatnim ujęciu oglądamy dwa zdjęcia – wokalistka przed nałożeniem męskiej charakteryzacji i po nim. Teledysk jest więc pieczołowicie wyreżyserowanym przez wokalistkę drag king show – przedstawieniem, w jakim zazwyczaj biologicznie kobiece ciała odgrywają parodystycznie wykoślawioną i hiperbolizowaną męskość.

W książce *The Drag King Book* stworzonej przez teoretyka Jacka Halberstama oraz transgenderowego fotografa Del LaGrace Volcano (w publikacji zamieszczone zostały jego zdjęcia dokumentujące, między innymi, niszowe występy w klubach Nowego Jorku, San Francisco i Los Angeles) można odnaleźć najbardziej zwięzłą, ale i trafną definicję tego kulturowego fenomenu:

Kiedy pytają mnie: „Kim jest drag king?”, odpowiadam: „Każdy (bez względu na gender), kto świadomie robi performans z męskości [...]. Drag king bierze to, co jest uznane za naturalne dla męskości, i odkrywa mechanizmy stojące za tymi

skrzepów w naczyniach krwionośnych. (Niebezpieczeństwo wystąpienia tego groźnego schorzenia także było skutkiem ciężkiego porodu). Dyrektor French Open swoją decyzję uzasadnił, mówiąc, że strój zawodniczeki jest przejawem braku szacunku dla zasad tenisa i samego turnieju. Tenistki w czasie zawodów zazwyczaj występują w krótkich spódniczkach i obcisłych bluzkach (przyp. KW).

konstruktami – pozy, triki, sposoby mówienia i postawy, które składają się na rzekomy performans realności”².

Jednak Swift w swoim klipie nie przyznaje się do czerpania z subkultur queerowych albo ze stylu wypracowywanego od połowy lat 90. XX wieku przez kolejne generacje zajmujących się zawodowo drag kingiem artystek. Nic dziwnego więc, że na *The Man* posypały się głosy krytyki. Leanna Garfield na łamach magazynu „Bitch”, analizując teledysk w kontekście kultury drag kingów i queerowych referencji, nie bez racji zauważa:

Podczas gdy w tym teledysku Swift z powodzeniem udaje się obnażyć seksistowskie podwójne standardy – bez względu na jej intencje – przegrywa, nie tematyzując queerowej kultury, z jakiej tu korzysta. Zamiast tego wszystko zdaje się bardziej marketingowym chwytem, poddanym w dodatku daleko idącemu wygładzeniu i heteroseksualizacji – tak, żeby przekaz trafił do mainstreamowych widzów. A kiedy nie mówi się wprost o tego typu inspiracjach – wyrządza się więcej złego istniejącej już queerowej sztuce i właściwemu dla niej kontekstowi, w tym przypadku: marginalizowanej społeczności³.

Trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem, zresztą wykradanie poszczególnych zjawisk, motywów i trendów nie jest niczym nowym w popkulturze (wystarczy pomyśleć chociażby o teledysku Madonny *Vogue* – czerpiącym garściami z kultury nowojorskich drag balów).

W omawianym klipie Swift ponosi więc rodzaj kulturowej porażki, choć nie można odmówić jej (charakterystycznej dla mainstreamowego białego feminizmu) celności w krytyce i obśmianiu obowiązujących powszechnie patriarchalnych norm oraz standardów. Tym, co jednak wydaje mi się najciekawsze, jest zasadne i celne obnażenie porażki, jaką w najnowszym krajobrazie kulturowym ponosi biała heteroseksualna męskość, atakowana w ciągu ostatniej dekady z perspektyw feministycznych, genderowych i queerowych. Zwyczajnie nie przystaje ona do zmieniających się na naszych oczach czasów, wciąż tak mocno tkwiąc w binarnych podziałach płciowych. Ten model kompromituje się wszędzie – od przestrzeni miejskiej, z której robi sobie „prywatny pisuar”, po publiczne środki transportu, a zakodowane w nim modele interakcji z płcią przeciwną są głęboko anachroniczne. Rzecz jasna Swift wykorzystuje tu, podobnie jak performujący męskość drag kings, stereotypy i szablonowane zachowania, pozy oraz utarte schematy kojarzone

² Del LaGrace Volcano, J. „Jack” Halberstam, *The Drag King Book*, London 1999, s. 62 (przeł. GS).

³ L. Garfield, In „*The Man*” Taylor Swift Seeks to Critique Sexism, But Twists Drag to Do So, <https://www.bitchmedia.org/article/taylor-swift-the-man-music-video-appropriates-drag> (dostęp: 14.03.2020; przeł. GS).

z samczą heteromęszością, dodatkowo wzbogacając je o pewnego rodzaju „metapoziom”. Wszak, jak się okazuje, wokalistka reżyseruje samą siebie, przebraną za mężczyznę, odwracając seksistowskie uwagi, kierowane zwykle w stronę aktorek. A przede wszystkim – uprzedmiotawia i seksualizuje męskie ciało usytuowane w centrum akcji klipu.

W niniejszym rozdziale zamierzam pokazać, że dopiero otwarcie celebrowana porażka, jej ogrywanie i przede wszystkim zaakceptowanie może okazać się odtrutką na toksyczną męskość w obowiązującym patriarchalnym i zafiksowanym genderowo wydaniu. Z kolei towarzyszące często porażce poczucie rozczarowania – tradycyjnie postrzegane jako negatywny afekt – pozwala nie tylko odsłonić toksyczność normatywnych genderowo wzorców, ale także – przede wszystkim – może stać się wehikułem szerszej zakrojonej zmiany społeczno-kulturowej. W związku z tym podobnie jak Sianne Ngai, która pisze o „brzydkich uczuciach” – zazdrości, paranoi, złości i irytacji – uważam, że porażka i towarzyszące jej rozczarowanie mogą stać się „rodzajem mediacji między tym, co polityczne i estetyczne, w niebanalny i nieoczywisty sposób”⁴. Równie ważne w interesującym mnie kontekście wydaje się też ostrzeżenie przed nadmierną komercjalizacją i sentymentalizacją negatywnych afektów, jakie teoretyczka wyprowadza od Paola Virna, dodając:

Te „sentymentalne rozłączenia”, jakie niegdyś wyznaczały pozycję radykalnej alienacji względem systemu zarobkowego – niepokój, rozkojarzenie, cynizm – teraz są perwersyjnie wprzęgnięte, od fabryki do pracy biurowej, w samą współczesną kapitalistyczną produkcję⁵.

Chciałbym omówić tu dwa przykłady. Pierwszy to kulturowa reprezentacja męskości, która pozostaje ślepa na jej toksyczne uwikłania, a której przegrana i kompromitacja zachodzą bezwiednie i nie są tematyzowane. Drugi przykład to w pełni świadomy, queerowy serial telewizyjny, w którym porażka jest jednym z głównych tematów, a centralna dla akcji męskość rozważana jest w oderwaniu od biologicznie męskiego ciała.

Do analizy wybranych przykładów posłuży mi teoria Jacka Halberstama, która odnosi się do porażki i przegrywania, zdecydowanie wykraczając poza opisywanie modeli (homo)seksualności. W zgodzie z panującym w obrębie *queer studies* zwrotem i znaczącym przesunięciem w stosunku do lat 90. ubiegłego wieku alternatywne sposoby bycia i organizacji struktur społecznych niekoniecznie łączą się tutaj z życiem subkultur LGBTQ. Książka *Przedziwna sztuka porażki* neguje w zupełności mit sukcesu i pozytywnego myślenia, celebrując tytułową porażkę. Halberstam proponuje w niej odmienne, afirmatywne spojrzenie na problematykę porażki i przegrywania, poszukując

⁴ S. Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, London 2005, s. 3 (przeł. GS).

⁵ Ibidem, s. 4 (przeł. GS).

w nich wywrotowego potencjału, który polega na odstawaniu od ogólnie przyjętych norm, umożliwieniu zaistnienia nowego porządku społecznego oraz obaleniu normalizującego i dyscyplinującego oddziaływania wszechobecnej polityki sukcesu i pozytywnego myślenia. Halberstam wychodzi w swojej pracy od słynnego zdania Quentina Crispa, genderowego rebelianta i aktora: „Jeśli za pierwszym razem ci się nie powiedzie, być może porażka jest twoim stylem”. Ta wypowiedź w oczywisty sposób trawestuje znane przekonanie, które głosi, że jeśli za pierwszym razem nie uda się czegoś osiągnąć, powinien się bardziej postarać. Crisp, z właściwym sobie przewrotnym poczuciem humoru, twierdzi, że zamiast ponownie próbować, należy dać sobie spokój i zacząć celebrować własną przegraną. Halberstam wykorzystuje tę maksymę, by zaproponować spojrzenie na wszechobecną politykę sukcesu i szczęścia w sposób odmienny od tego propagowanego w mediach, w życiu codziennym, na uczelniach czy w pracy. Analizuje dzieła kultury wysokiej i popularnej, wyszukane teorie humanistyczne, ale i tak zwaną wiedzę powszechną, popkulturę oraz ezoteryczne praktyki po to, by znieść binarne opozycje między sztuką a życiem, praktyką i teorią, myśleniem i działaniem, a przede wszystkim żeby zaproponować chaotyczną rzeczywistość wyłaniającą się z wiedzy i niewiedzy. Wyłożone w *Przedziwnej sztuce porażki* teorie mówiące o queerowym potencjale tkwiącym w przegrywaniu, niewiedzy, zapomnianiu czy ignorancji (które są rzekomo przeszkodą na drodze do osiągnięcia spełnienia) zostają skonfrontowane ze współczesną sytuacją ekonomiczno-polityczną. Halberstam zaznacza, że jeśli faktycznie sukces wymaga aż tak wiele wysiłku i nakładu pracy, być może porażka jest łatwiejsza i pociąga za sobą inny rodzaj nagrody:

porażka pozwala nam ująć karzącym normom, które dyscyplinują zachowanie i kierują ludzkim rozwojem po to, by w imię uporządkowanej i przewidywalnej dorosłości wyrwać nas z objęć niesforne dzieciństwa. Porażka zachowuje coś z cudownej anarchii lat wieku dziecięcego i zaburza rzekomo wyraźne granice oddzielające dorosłych od dzieci, zwycięzców od przegranych. A choć niepowodzeniu towarzyszy oczywiście cała gama negatywnych afektów, takich jak rozczarowanie, utrata iluzji i rozpacz, daje ono także sposobność ich wykorzystania do ujawnienia defektów toksycznej pozytywności współczesnego życia⁶.

Zdaniem Halberstama ta „toksyczna pozytywność” przyczynia się do produkcji wiedzy i władzy oraz do jej normalizującej dystrybucji w obrębie społeczeństw kapitalistycznych. Jak pisze: „banki, które ograbiły zwykłych ludzi, uznano za «zbyt duże, by można było dać im upaść», natomiast osoby, które zaciągnęły bandyckie kredyty, uznano za zbyt nieistotne, by się nimi

⁶ J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Warszawa 2018, s. 15–16.

przejmować”⁷. Porażka nie tylko ma być rodzajem antidotum na skostniałe normy wychowania i dyscyplinowania obywateli, ale może też przyczynić się do otwarcia nowych perspektyw, jeśli chodzi o krytykę i stworzenie alternatyw dla pogrążonego w kryzysie ekonomicznym kapitalistycznego systemu i kolejnych etapów ludzkiego życia.

Porażka, jak zamierzam pokazać w dalszej części rozdziału, może okazać się też odtrutką na krytykowaną tak dosadnie przez Taylor Swift w jej teledysku toksyczną męskość i w queerowym, wywrotowym duchu odsłonić nowe potencjalności, jakie rozpościerają się przed męskością, jeśli gotowa jest na podjęcie kulturowych, społecznych i politycznych wyzwań. I choć w swoim rozumieniu przegrywania Halberstam nie do końca koncentruje się na związanych z nim odczuciach i afektach, na czele z rozczarowaniem, to wydaje się ono kluczowe w kontekście omawianej tu męskości. Poczucie porażki, wynikające z przestarzałych podziałów na role genderowe, niemożności sprostania i dorosnięcia do dominującego samczego modelu czy bezkrytyczności względem niego, zdaje się nieustannie towarzyszyć, jak pokażę w dalszej części rozdziału, współczesnej męskości.

Zanim jednak przejdę do przykładu pozwalającego ukazać wyzwoleńczy model męskości i jego związki z emancypacyjnym potencjałem porażki, chciałem zacząć od analizy telewizyjnego programu tkwiącego w przestarzałych binarnych opozycjach płciowych i wyznaczanego przez patriarchalne z gruntu wartości. *Hotel Paradise*, wyprodukowany przez stację TVN7, którego emisja rozpoczęła się pod koniec lutego 2020 roku, jest oparty na amerykańskim formacie, jaki od momentu premiery w 2003 roku został sprzedany do wielu krajów na świecie. Program jest rodzajem *reality show*, a więc charakteryzuje go w dużej mierze, jak podpowiada Kristin Thompson: „zaburzenie związków przyczynowo-skutkowych, nastawienie na realizm psychologiczny albo anegdotyczny, przełamanie klasycznej klarowności czasu i przestrzeni, wyraźny autorski komentarz oraz niejednoznaczność”⁸. Po świecie przedstawionym oprowadza widzów głos z offu, dopowiadający i komentujący ukazywane wydarzenia. Program prowadzi Klaudia El-Dursi, która brała udział w ósmej edycji polskiego *Top Model*, lecz jej zadanie ogranicza się przede wszystkim do sporadycznych odwiedzin w willi na Bali, gdzie rozgrywa się akcja. W willi mieszkają dwudziestokilkuletni mężczyźni i kobiety, których głównym zadaniem jest dobranie się w parę. Ta para, której uda się przetrwać mimo kolejnych, często zaprojektowanych przez twórców, perturbacji, wygra sto tysięcy złotych. Wśród mieszkańców hotelu jest jedna osoba bez pary, tak zwany singiel. Jej zadaniem także jest znalezienie sobie wybranka/wybranki i tym samym rozbić istniejącego już związku. Singiel/

⁷ Ibidem, s. 16.

⁸ K. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge 2003, s. 110 (przeł. GS).

singielka jest wykluczony ze spania w tytułowym hotelu i mieszka w stojącej obok przybudówce. Jak łatwo więc zauważyć, uniwersum *reality show* w całości wyznaczone jest przez coś, co Michael Cobb określa „dyskursem sparowania”. Teoretyk opisuje przemiany cywilizacyjno-kulturowo-społeczne, w wyniku których osoby bez pary stały się jego zdaniem „najbardziej dyskryminowaną obecnie mniejszością seksualną”, bo: „aktualna panorama medialna podpowiada nam, że nie ma w niej miejsca dla singli – wszyscy tylko czekają na okazję, żeby znaleźć tego wyjątkowego kogoś, i to prędko. Każdy jest albo przed związkiem, albo nim. I nikt nie powinien tak naprawdę być singlem”⁹. Świat w *Hotelu Paradise* jest rządzony od początku do końca właśnie tymi twardymi regułami i wszystkie codzienne czynności oraz wymyślane dla uczestników konkurencje, mające albo podkreślić miłosne uczucie, albo wręcz przeciwnie – doprowadzić do konfliktów, są sterowane przez desperacką chęć dobrania się w pary i utrzymania przy sobie partnera/partnerki.

Co więcej, wszyscy uczestnicy polskiej edycji są heteroseksualni. Wobec tego możliwości konfiguracji są mocno ograniczone, a jakiegokolwiek odstępstwa od sztywnych norm seksualnych czy płciowych zupełnie nie istnieją w stworzonym na potrzeby programu mikrokosmosie. Mężczyźni są tu w większości umięśnionymi, przechadzającymi się sztywnym krokiem wokół basenu maczo, którzy powinni przejawiać romantyczną i seksualną inicjatywę. Kobiety natomiast zajmują się głównie rozmowami o pozostałych uczestnikach, ćwiczeniem jogi i opalaniem się na leżakach. Przede wszystkim jednak czekają na matrymonialne ruchy i roszady, które starają się prowokować za pomocą intryg. Kluczowe dla konstrukcji *Hotelu Paradise* są więc stereotypy genderowe (i orientalne – willa na Bali jako kolonialnie ukształtowany obraz raj), które nie tylko nie ulegają obaleniu, lecz wręcz pomagają odnaleźć się w rzeczywistości programu. Kolejne działania, komentarze i rozmowy w dużej mierze odzwierciedlają systemowy seksizm, w jakim zdają się tkwić przedstawiciele obu płci. Mężczyźni są w tym układzie wehikułem genderowej przemocy, która odciska swoje piętno na nich samych, ale zdecydowanie bardziej wykluczająco objawia się w przypadku kobiet. Przykładowo, w jednym z odcinków Maciek, Kris i Adam drwią w niewybredny sposób ze „sztucznego wyglądu Lexi”. Wszak ich zdaniem kobiecość winna być zawsze naturalna – cokolwiek ma to oznaczać. W innym z kolei – rzekomo bajecznie zakochany w Martynie Adam składa deklaracje, że nie może doczekać się, kiedy będzie oficjalnie dobrany z nią w parę, a co za tym idzie – kiedy będą dzielili sypialnię. Gdy dochodzi jednak między nimi do zbliżenia, męczyzna wyraźnie traci zainteresowanie, wpisując się w krzywdzący topos nakazujący kobiecie zachować czystość i przedłużyć tym samym jej „atrakcyjność”. Momentów,

⁹ M. Cobb, *Single. Arguments For The Uncoupled*, New York 2012, s. 5 (przeł. GS).

które świadczą o seksistowskim kształcie rzeczywistości programu, jest sporo właściwie w każdym odcinku.

Sara Ahmed, brytyjska kolorowa feministka, teoretyczka i aktywistka, w książce pod wymownym tytułem *Living a Feminist Life* (Prowadząc feministyczne życie) przeprowadza nie tylko bezlitosną krytykę wciąż dominującego patriarchalnego układu sił, ale twierdzi, że tak naprawdę niezbyt wiele się zmieniło, jeśli idzie o pozycję kobiet, od czasów wojen kulturowych lat 70. XX wieku. Dlatego swoje rozważania opiera na pismach i refleksjach afroamerykańskich badaczek – Audre Lorde i bell hooks – które nie tylko przywiązują dużą wagę do analizy rasowego, klasowego i genderowego usytuowania – ale również postulują szereg radykalnych, aktywistycznych działań, utrzymanych w duchu polityki tożsamościowej. Ta ostatnia, zdaniem Ahmed, jest niezbędna do przeprowadzenia szeroko zakrojonych zmian w społecznym krajobrazie i do wprowadzenia w życie feministycznych zasad, które bez tego brzmią nazbyt teoretycznie i sprawiają wrażenie oderwanych od rzeczywistości. Autorka nie tylko świadomie i konsekwentnie odmawia cytowania prac białych heteroseksualnych mężczyzn, symbolicznie pozbawiając ich władzy, w świecie, który obdarza ich licznymi przywilejami z samej racji tożsamościowego położenia, ale też wprowadza figurę *feminist killjoy* („feministycznej psuj-zabawy”). I poprzez nią przygląda się najnowszej kulturze oraz wszechobecnej opresji, jakiej poddawane są kobiety w, zdawałoby się liberalnych, współczesnych państwach zachodnich. Ahmed proponuje ostre, feministyczne z gruntu krytyki aktualnego *status quo*. Choć można zarzucić jej pominięcie doświadczenia transgenderowych kobiet i nadmierne skupienie się na pojmowanym esencjonalistycznie doświadczeniu kobiecej represji, to jednak ciężko odmówić zasadności i relewantności jej spostrzeżeniom – bezlitosnym dla wszelkich przejawów płciowej dyskryminacji. Badaczka pisze:

Seksizm jako zestaw powtarzalnych praktyk przyjmuje formę samozaopatrującego się systemu; usprawiedliwionego w zupełności jako forma uspokojenia i pocieszenia, utrzymania spraw na znajomym poziomie dla tych, którzy za wszelką cenę chcą go zachować swojskim. Jest sposobem na podtrzymanie znajomości, przyjaźni, linii pokrewieństwa, czymś, co biali mężczyźni robią w imię i dla dobra innych białych mężczyzn, zapewniając ich, że system, w ramach którego sami się reprodukują, również będzie reprodukowany¹⁰.

Seksizm, pojmowany w ślad za Ahmed zarówno na literalnym, jak i metaforycznym poziomie, wyznacza ramy świata przedstawionego w *Hotelu Paradise*. Mężczyźni przebywający w willi na Bali nieustannie rozprawiają o swoim ideale kobiety, poruszając się przy tym w obrębie ogólnie obowiązujących

¹⁰ S. Ahmed, *Living a Feminist Life*, Durham–London 2017, s. 151–152 (przeł. GS).

kanonów piękna i skupiając głównie na fizyczności. Wysoko cenione przez nich cechy charakteru ewentualnej partnerki również wpisują się w seksistowskie z gruntu wyobrażenia o pasywnej, spokojnej i uległej kobiecości. Z ich wypowiedzi wynika także, że w zupełności zgadzają się z przestarzałym, zdawałoby się, toposem kobiecej wierności, ani słowem nie wspominając o własnej postawie w tym względzie.

Czasem jednak, co tym bardziej dojmujące, na pieczołowicie opracowanym wizerunku „samca alfa” pojawiają się pęknięcia i rysy. Łukasz jest nieco bardziej wrażliwy niż pozostali mężczyźni i nie stara się zaimponować przebywającym w hotelu kobietom. Nawet umięśniony Maciek zaznacza, że nie jest „typowym pakerem z siłowni, a w wolnych chwilach maluje obrazy”. W grupie jednak każdy z męskich uczestników programu natychmiast przyjmuje mniej lub bardziej umiejętnie pozę twardziela, usztywnia krok, wypina klatkę piersiową do przodu i raczej niechętnie opowiada o emocjach. Wydaje się, że kieruje nimi lęk przed restrykcjami, jakie – jak pisze Judith Butler – czekają tych, którzy nie wpisują się w binarnie ukształtowane modele genderowe¹¹.

Choć podskórnie mężczyźni z hotelu być może przezuwają, że gender to jedynie performans, a surowe normy genderowe i seksistowskie wzorce są równie krzywdzące dla nich, jak i dla kobiet, to – jak słusznie zauważa Halberstam w książce o Gaga feminizmie i „końcu normalności”¹², grają w tę grę z istic pokerowymi minami. Podtrzymują tym samym normatywne *status quo*. Doskonale widać tę prawidłowość na przykładzie Blondino – który, w przeciwieństwie do większości mężczyzn w programie, nie tylko jest drobniejszej postury, ale przede wszystkim kocha tańczyć latynoskie rytmy. Pozostali uczestnicy patrzą więc na niego z podejrzliwością, kiedy zamiast ćwiczyć wraz z nimi, wyciskając przysłowiowe siódme poty, kołysze rytmicznie biodrami, nucąc hiszpańskojęzyczne przeboje. Co więcej, zdziwione są również kobiety, nienawykłe do takiego modelu męskości. Percepcja genderowej prezentacji Blondino przez przedstawicieli obu płci – uczestników i uczestniczki programu – sprowadza się też często do niewybrednych żartów o homofobicznym podtekście. Męskość Blondino produkuje zatem poczucie rozczarowania zarówno u jego potencjalnych partnerek (nie bez przyczyny ma on trudności z ich znalezieniem), jak i kolegów.

Najbardziej kompromitujące dla heteroseksualnej, cisgenderowej (pozostającej w zgodzie z biologiczną płcią) męskości w *Hotelu Paradise* są jednak kolejne gierki i układy, jakie prowadzą i w które wchodzi uczestnicy, żeby utrzymać się w programie. W tym kontekście slogan reklamujący *show* – „miłosny poker, w którym szczęście w kartach musi być równe miłości” – prowadzi

¹¹ Por. J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.

¹² Por. J. „Jack” Halberstam, *Gaga Feminism: Sex, Gender and The End of Normal*, Boston 2013.

do konkluzji, że jakiegokolwiek uczucia błędą w obliczu nagrody oraz intryg, składających się w przeważającej mierze na akcję programu. Mężczyźni, z wyrachowaniem obierając odpowiednią strategię, posługują się przy tym anachronicznymi gestami, pozami, tekstami, jakie mają uwieść i omamić ich wybrankę, a im samym zapewnić miejsce w hotelu. W ten sposób, jeśli obejrzyć „pod włos”, jak podpowiada Eve Kosofsky Sedgwick, analizując literaturę wiktoriańską¹³, *Hotel Paradise*, okaże się, że dobieranie się w pary, kluczowe dla tego *reality show*, jest głównie transakcją handlową. Zresztą nic dziwnego: małżeństwo od wieków było przecież wykorzystywane do regulacji życia społeczno-obyczajowego i traktowane jako transakcja właśnie. Nie bez przyczyny wykluczano zeń przedstawicieli niższych klas, osoby o innym niż biały kolor skóry, genderowo nienormatywne i homoseksualne. Parowanie w *Hotelu Paradise* niebezpiecznie przypomina i kojarzy się z tego typu tradycjami, tym bardziej że ma być ukoronowaniem zawartego wcześniej pomiędzy dwójką uczestników sojuszu. Oczywiście małżeńskie wzorce potraktowane są tu luźno i z przymrużeniem oka, lecz dynamika dobierania się w pary i genderowy układ, jaki się z nią wiąże – zdają się odbijać mroczne tradycje tej instytucji.

To uparte trwanie w stereotypowych, heteronormatywnych, binarnych układach wyznaczanych przez hegemonię tradycyjnie pojmowanej męskości jest prześmiewczo komentowane przez oprowadzającego widzów po świecie przedstawionym narratora. Niby więc sygnalizuje się tu wyrażnie, że na wspomniane wybiegi ciężko współcześnie nie popatrzeć jak na rodzaj nieprzystającej do dzisiejszych realiów komedii; lecz równocześnie ani przez moment nie proponuje się tu alternatyw. Niemożność wyjścia poza doskonale znane i reprodukowane przez wszystkich uczestników wzorce owocuje rozczarowaniem, nudą i impasem.

W opozycji do męskości anachronicznej i patriarchalnie prezentowanej w *Hotelu Paradise* stoi serial stacji Showtime *Work in Progress*, stworzony przez grającą w nim główną rolę Abby McEnany oraz Tima Masona. Serial nie tylko wywraca do góry nogami normy genderowe i dekonstruuje męskость, ale przede wszystkim z osobistej i systemowej porażki czyni rodzaj sposobu bycia w najnowszym krajobrazie społeczno-kulturowym. Akcja ośmiu niespełna półgodzinnich odcinków pierwszego sezonu rozgrywa się w Chicago, a centralną bohaterką jest Abby – identyfikująca się jako „gruba, queerowa lesbą” w średnim wieku. Strukturę kolejnych epizodów wyznacza natomiast odliczanie przez nią migdałów, z których każdy symbolizuje jeden dzień. Abby postanawia, że po zjedzeniu wszystkich migdałów (jest ich sto osiemdziesiąt) odbierze sobie życie. Bohaterka serialu cierpi na depresję i nerwicę natręctw, które leczy, ale podczas jednej z sesji jej psychoterapeutka nagle umiera. Abby

¹³ Por. E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of The Closet*, Los Angeles–Berkeley 1990.

nie może się z tym pogodzić i kontynuuje terapię, zwierając się zdjęciu terapeutki, które ustawia jako tapetę w telefonie. Nudna codzienność Abby zmienia się nagle, gdy podczas lunchu z heteroseksualną siostrą poznaje pracującego w wybranej przez nie knajpie transgenderowego kelnera Chrisa (w tej roli wschodząca transgwiazda amerykańskiej telewizji – Theo Germaine), a następnie zaczyna się z nim spotykać, otwierając się powoli na romantyczne i emocjonalne możliwości. Kolejne odcinki ukazują zmagania Abby z własnymi lękami i fobiami, podczas gdy stara się nawigować związkiem z Chrisem i nauczyć tego, jak być z osobą identyfikującą się jako mężczyzna. Widzowie zostają również wprowadzeni w świat Alison (Karin Anglin) – siostry Abby, żony i matki dwójki dzieci, tak zupełnie inny od centralnego dla akcji środowiska queerowej społeczności, oraz w świat Campbell (Celeste Pechous) – oddanej wieloletniej przyjaciółki bohaterki, również lesbijki. Znana komiczka Julia Sweeney gra natomiast mocno fikcjonalizowaną wersję siebie – starszej kobiety, która zaprzysiężnia się z Abby oraz Chrisem – i stara się zadośćuczynić swojemu mało wrażliwemu, acz kultowemu *show* sprzed lat, umacniającemu stereotypy kulturowe wokół nienormatywnych genderowo kobiet. Faktycznie istniejący program *It's Pat!* nie tylko kpił sobie z płciowej ambiwalencji – Sweeney prezentowała w nim mało subtelny rodzaj drag king show, przykrojonego pod gusta masowej widowni jedynie po to, żeby obśmiać tytułową bohaterkę i zakpić z jej kobiecej męskości. W ciągu akcji *Work in Progress* ten satyryczny show powraca jak refren we wspomnieniach Abby, dla której wiąże się z bolesnym procesem godzenia się z własną tożsamością. Ciężko nie dostrzec tu podobieństwa z przywołanym na początku tekstu teledyskiem Taylor Swift. I tam, i w show krytykowanym przez twórców serialu *Work in Progress* osoby heteroseksualne, białe i cisgenderowe odgrywają kogoś, kim nie są. O ile jednak Sweeney bierze w ironiczny nawias i wyszydza modele kobiecości, jakie z definicji rozsadzają binarne podziały płciowe, o tyle Swift kpi z biologicznej męskości i przypisywanych jej stereotypowo cech, posługując się rodzajem dragu-przebrania, jaki następnie dekonstruuje przed widzami. W rezultacie porażka i towarzyszące jej poczucie rozczarowania w pierwszym przypadku są zdecydowanie opresyjne i wiążą się z niewpisaniem się w dominującą, normatywną wersję kobiecości. Z kolei w przypadku klipu do piosenki *The Man* porażką i rozczarowaniem jest sama toksyczna męskość, którą tak umiejętnie parodiuje i wyśmiewa wokalistka. Finał teledysku wyraźnie daje jednak do zrozumienia, niosąc tym samym nadzieję na obalenie jej hegemonii, że i ona jest jedynie konstruktem. Esencjonalistyczne myślenie o gender z archaicznego programu *It's Pat!* nijak więc nie przystaje do aktualnej rzeczywistości, w której z jej performatywności doskonale zdają sobie sprawę już nie tylko eksperci i członkowie społeczności LGBTQIA, ale i heteroseksualne gwiazdy popu. Zdaje się więc, że McEnany krytykuje z jednej strony anachroniczność przywołanego programu, a z drugiej – daje

szansę jego autorce, żeby odpokutowała swoją genderową beztroskę i nabyła większych kompetencji kulturowych w zakresie performatywności płci.

Abby jest typem antybohatera, jakich ostatnio całkiem sporo w amerykańskiej telewizji (wystarczy wspomnieć choćby Carrie Mathison z *Homeland* czy Nancy Botwin z *Trawki*). Widzowie niekoniecznie powinni się z nią utożsamiać. Wręcz przeciwnie, liczne wady i koncentracja na sobie z jednej strony czynią ją odpychającą, z drugiej – zamieniają w rodzaj „serialowego everymana”. Innowacją i nowością jest jednak fakt, że butch, a więc, jak podpowiada Sue-Ellen Case¹⁴, męska lesbijka, znajduje się w centrum pozostającego w głównonutrowym obiegu kulturowym serialu. W dodatku prezentowane perypetie często wynikają z jej skomplikowanej pozycji tożsamościowej i genderowej identyfikacji. Ubrana w kraciastą koszulę włożoną zazwyczaj w niebieskie džinsy, z krótko ostrzyżonymi szpakowatymi włosami i szybkim, twardym chodem, Abby samym swoim byciem zarówno na serialowych ulicach czy w knajpach, jak i na małym ekranie tematyzuje zjawisko, które Halberstam zdefiniował jako *female masculinity* („kobieca męskość”).

W tym ujęciu męskość zostaje niejako wyrwana z biologicznego kontekstu, który każe przypisywać ją męskim ciałom. Halberstam analizuje katalog zróżnicowanych genderowych ekspresji wykorzystywanych przez zmaskulinizowane kobiety, od XIX-wiecznych prelesbijskich praktyk po współczesne występy drag kings. Odczytując fundamentalną dla zrozumienia „kobiecej mękości” powieść Radclyffe’a Halla *The Well of Loneliness* (Studnia samotności), politykę dotyczącą relacji butch/femme oraz skomplikowane relacje między transgenderyzmem i transseksualnością w społecznościach lesbijskich Halberstam proponuje nowe rozumienie męskich tożsamości i zachowań. Zaznacza przy tym, że tradycyjna męskość we współczesnych społeczeństwach staje się nośnikiem władzy i przywilejów, symbolizując siłę i społeczne korzyści. Z męskością łączą się jednak również inne trajektorie identyfikacyjne, które ukazują jej rasowe, klasowe, seksualne i genderowe komplikacje. Halberstam twierdzi, że skoro „dominująca męskość” to rodzaj znaturalizowanej relacji między męskością i władzą, to wykorzystywanie mężczyzn do tego, żeby stworzyć kontury mękości jako społecznej konstrukcji, wydaje się zadaniem karkołomnym: „Męskość, jak pokazuje ta książka, staje się czytelna jako męskość wtedy właśnie, kiedy opuszcza męskie, białe ciała pochodzące z klasy średniej”¹⁵. Halberstam krytykuje powstałe w połowie lat 90. XX wieku *men’s studies*, z punktu widzenia których prawdziwym przełomem było samo analizowanie i opisywanie mękości jako społecznego konstruktu, wciąż jednak przypisanego męskiemu ciałom. Zaznacza przy tym, że prawdziwy przewrót

¹⁴ Por. S.-E. Case, *Toward a Butch-Femme Aesthetic* [w:] eadem, *Feminist and Queer Performance. Critical Strategies*, New York 2009.

¹⁵ Por. J. Halberstam, *Female Masculinity*, Durham–London 1998, s. 2 (przeł. GS).

nie polega na tym, że dostrzeżono w tych nowo powstających teoriach performatywność męskości jako takiej. Jego zdaniem łączy się on z konstatacją, że może być ona także domeną ludzi, którzy urodzili się kobietami: „Studia nad męską męskością nie są tak zainteresowane zerwaniem patriarchalnych więzi pomiędzy białą męskością a przywilejami społecznymi; znacznie bardziej skupiają się na ukazaniu wszelkich niuansów związanych z męską socjalizacją, cierpieniem związanym z męskością czy strachem przed oddaniem władzy w ręce kobiet”¹⁶. Tym, co wzbudza największy lęk, jest – jak twierdzi Halberstam – „kobieca męskość” połączona z queerowymi modelami tożsamościowymi i lesbijskim pożądaniem.

Męskość prezentowana w *Work in Progress* w taki sposób, jaki opisuje ją Halberstam, jest głównym wyznacznikiem akcji. I chociaż dla heteronormatywnej większości może być rodzajem genderowej porażki, jaką ponosi główna bohaterka, w uniwersum serialu konsekwentnie jest ukazywana jako jeden z równowartościowych elementów tożsamości Abby. Ten reprezentacyjny paradoks, polegający na pewnego rodzaju normalizacji, przy równoczesnym podkreślaniu własnej odrębności i jej nieustannym nazywaniu, jest podstawową strategią przedstawieniową, jaką wykorzystuje McEnany. Co więcej, performowany przez nią model męskości jest celowo niekoherentny i niekonsekwentny.

W jednym z odcinków Abby zostaje wzięta na ulicy za biologicznego mężczyznę, w kolejnym natomiast – wyproszona z damskiej toalety. Przecież, jak podpowiada Peggy Phelan, „kiedy nikt nie pyta, wszyscy jesteśmy uznani za białych i heteroseksualnych”¹⁷. Te epizody, poza oczywistym celem – ukazaniem genderowej opresji, na jaką codziennie narażone są queerowe jednostki – zostają jednak skonfrontowane ze scenami ukazującymi bardziej „kobiecy” oblicze bohaterki. Abby nieustannie analizuje rozmaite zachowania osób w jej otoczeniu, a zwłaszcza swoje. Histerycznie reaguje w trakcie rozmowy z Chrisem, w której przyznaje, że wbrew obietnicy sprawdziła jego wcześniejsze, kobiece imię na opakowaniu z tabletkami hormonalnymi (nie bez powodu transgenderowy mężczyzna określa je jako jego *dead name* – „martwe imię”). McEnany, projektując w ten sposób swoją bohaterkę, pogrywa z genderowymi stereotypami każącymi nam chociażby przypisywać rzekomo większą wrażliwość i uczuciową delikatność kobiecości. Jej ciało staje się areną, na jakiej ścierają się uprzedzenia dotyczące obu płci. Serialowa Abby celowo, jak się zdaje, ukazywana jest jako szargana skrajnymi emocjami i afektami wynikającymi z jednej strony z jej tożsamości, z drugiej – z głębokiej niezgody na obowiązujący porządek społeczny. Przykładowo, we wspomnianej scenie w toalecie podczas muzycznego festiwalu bohaterka wybucha słusznym

¹⁶ Ibidem, s. 19 (przeł. GS).

¹⁷ P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London–New York 1993.

gniewem, gdy zostaje poproszona o opuszczenie damskiej przestrzeni; zaczyna krzyczeć, że ma prawo w niej przebywać. Z sekundy na sekundę jednak jej reakcja staje się coraz bardziej gwałtowna, Abby unosi się bardziej i bardziej, by ostatecznie wycieńczona własnym wybuchem zemdleć. Całą scenę obserwują gromadzące się w toalecie kobiety, traktujące zachowanie bohaterki, która finalnie wykrzykuje w twarz znajdującej się wśród nich zakonnicy, że Kościół katolicki jest opresyjny, jak rodzaj przesadnej ekscytacji. Tymczasem Abby – oburzona zasięgiem oddziaływania wciąż obecnych stereotypów genderowych – zostaje przytłoczona siłą swojej reakcji. Można ją odczytać z jednej strony jako oznakę emocjonalnej niestabilności, z drugiej – całkowicie usprawiedliwioną, zważywszy na tożsamość i zaangażowanie bohaterki, akcję interwencyjną. Tak czy inaczej, Abby ponosi tu jednak podwójną – bo osobistą i aktywistyczną – porażkę.

Twórczyni i gwiazda *Work in Progress* nie boi się więc angażować afektów uznawanych powszechnie za negatywne i niepożądane. Jej celem nie jest przecież stworzenie pozytywnej reprezentacji queerowej bohaterki, ale bardziej ukazanie jej wad – na czele z narcyzmem – a tym samym przeprowadzenie procesu powolnej charakterologicznej przemiany, ściśle powiązanego tu z planem tożsamościowym, w trakcie której słabości okazują się źródłem siły (Abby uczy się akceptować swoje natręctwa, łącznie z obsesyjnym oddziaływaniem migdałów – i powoli pojmuje, że jej wady wcale nie są tak wyjątkowe, jak zdawało jej się na początku, w zawiązaniu akcji serialu). W końcu tytuł serialu w świecie sztuki kojarzy się z rodzajem nieukończonej pracy czy instalacji, często performatywnie angażującej widzów podczas tworzenia sensów i znaczeń. W języku bardziej potocznym natomiast oznacza projekt w nieustannym procesie konstruowania. Tego rodzaju projektem dla McEnany jest telewizyjna Abby, która z jednej strony stara się pracować nad sobą, próbuje się otworzyć emocjonalnie i być lepszą siostrą, partnerką, przyjaciółką. Z drugiej strony jej działania wyznaczają egotyzm, narcyzm i osobiste nerwice, które w sobie pielęgnuje. Porażka w przypadku bohaterki nie jest jedynie etapem, jaki obowiązkowo należy przejść po to, żeby z sukcesem i w normatywny sposób ukonstytuować swoją dojrzałą tożsamość. Zdecydowanie bliżej jej do modelu opisywanego przez Halberstama – staje się stylem Abby, otwierając ją na nowe możliwości relacji – związek z trans-Chrisem czy dalej nawet – queerując jej sposób genderowej prezentacji. Wszak równie istotne, jak zauważa już w pierwszym odcinku bohaterka, są w niej męskość, lesbijstwo i nadwaga. Ta mieszanina, zdawałoby się nieprzystających, elementów rozsadza sztywne ramy opisywanej przeze mnie w niniejszym rozdziale męskości. Gdy męskość opuszcza biologicznie męskie ciała, staje się znacznie bardziej interesująca. Przede wszystkim jednak zostaje tu squeerowana przez porażkę wynikającą nie tylko z charakteru głównej postaci serialu i jej fabularnych perypetii, ale bardziej z ostantacyjnego sprzeciwu względem

obowiązujących kanonów urody i wyglądu oraz celebracji genderowej ambiwalencji. Ekranowe przygody i potyczki bohaterki stają się lekcją nienormatywnej, lecz bardziej świadomej, wrażliwszej męskości, która pozostaje wciąż niedoskonała – jest tytułowym *work in progress*. Tworem nieukończonym, nad którym ktoś nieustannie pracuje. Porażka – na poziomie genderowym, osobistym, konstrukcyjnym i fabularnym – staje się w tym ujęciu immanentną częścią tego stale odbywającego się procesu ustanawiania i negocjowania męskości.

Każdy z omawianych w tym tekście przykładów – zarówno teledysk Taylor Swift, *reality show* stacji TVN7 i serial Showtime – pochodzi z nieco innego porządku społeczno-kulturowego i estetycznego. Reprezentuje też inne medium, z charakterystycznymi dla niego konwencjami i środkami ekspresji. Zarówno jednak wideoklip *The Man*, jak i *Hotel Paradise* oraz *Work in Progress* tematyzują coś, co można by określić jako porażkę męskości i rozczarowanie nią w najnowszym krajobrazie medialnym. O ile jednak utwór Swift i produkcja stworzona przez McEnany wychodzą od krytyki seksistowskiego kształtu rzeczywistości i patriarchalnych norm oraz prezentują męskość w oderwaniu od biologicznie męskich ciał, o tyle program TVN7 w sposób przeźroczysty ukazuje widzom toksyczną, heteronormatywną męskość, obnażając jej opresyjność. Swift natomiast świadomie i celnie diagnozuje, na czym polega porażkowość tak pojmowanej męskości, odsłaniając szereg przywilejów, jakie rzekomo jej przynależą. Z kolei *Work in Progress* idzie jeszcze o krok dalej: nie tylko angażuje widzów w proces ustanawiania męskości na kobiecym ciele, krytykując przy tym skostniałe normy kulturowe, ale także, co więcej, z porażki genderowej, polegającej na ostentacyjnym niewypisaniu się w obowiązujące zasady, czyni sposób na bycie. I rozpisuje go na kolejne plany, poczynszyszy od historii centralnej postaci, poprzez konstrukcję, na fabule serialu skończywszy. Rozczarowanie biologiczną męskością przekuwa w afirmację tej kulturowej. Podobnie jak w przytaczanej teorii Halberstama – porażka otwiera tu więc nowe możliwości. A w kontekście męskości kluczowe, jak się zdaje, są potencjalności, które być może przyczynią się do powstania jej nowego modelu: wrażliwego na zmiany społeczno-kulturowe, otwartego na nowe relacje i niebojącego się tożsamościowych wyzwań, jakie stoją na jego drodze. A głębszy paradoks polega tu na tym, że tego genderowego *work in progress* powinni zazdrościć „grubej queerowej lesbie” Abby wszyscy mężczyźni – zarówno ci biologiczni, jak i kulturowi.

On the Failure of Masculinity and the Ugly Gender Affects

Using Jack Halberstam's theory of queer failure and combining it with Sianne Ngai's concept of "ugly feelings," the author of the present article makes an attempt to explain what the failure of modern white, heterosexual masculinity might mean and involve. Analysing different cultural representations of masculinity that derive from various media and ideological backgrounds, starting off with Taylor Swift's video, next focusing on a popular reality show – *Hotel Paradise* – and Showtime's *Work in Progress*, Stępniać reveals the toxicity surrounding masculinity as well as the strong impact of oppressive gender norms which are hurtful to all people. He also reflects upon the possibilities of escaping this cultural trap set by the hegemony of white, normative masculinity.

Keywords: masculinity, failure, gender, affect, queer

Słowa kluczowe: męskość, porażka, gender, afekt, queer

III

Feminizm

ŁUCJA IWANCZEWSKA

Uniwersytet Jagielloński

Laboratoria gniewu – teatr, krytyczność i społeczeństwo

Gniew jako afekt społeczny, zarządzający dynamiką przemian społecznych i społeczną dramaturgią jest rzadko tematyzowany w ramach narracji o współczesnych demokracjach liberalnych. Na polskim gruncie ukazała się niedawno książka Tomasza Markiewki *Gniew*¹, stanowiąca studium polskiego gniewu potransformacyjnego i sposobów jego społecznej artykulacji. Publikacja ta zadaje fundamentalne pytania o możliwości zarządzania tym społecznym i politycznym afektem.

Markiewka w swojej analizie politycznego wymiaru gniewu bliski jest rozważaniom socjologa męskości, Michaela Kimmela, autora książki *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*². Bliski przede wszystkim w geście ukazania gniewu jako jednej z najpotężniejszych i najbardziej sprawczych emocji, która przeobraża porządek społeczny, ma ścisły związek z modelami polityk tożsamościowych, przenika do struktur władzy symbolicznej. Ujawniając się w walce o społeczne uznanie i uprzywilejowanie, akumulacje i banki gniewu prowadzą do negatywnych identyfikacji i zagrażają współczesnym demokracjom. Książka Kimmela dotyczy gniewu białych amerykańskich mężczyzn, którzy wedle autora, kierując się zawiedzionym poczuciem uprzywilejowania (ściśle związanego z dominacją porządku patriarchalnego), osadzili się w roli społecznych i kulturowych ofiar. Autor badał dyskursy i praktyki zawiedzionej, upokorzonej męskości – w polach ekonomii, kapitału kulturowego, męskiego dziedziczenia filiacyjnego, rywalizacji pomiędzy mężczyznami, funkcjonowania w ekonomii rodzinnej. Jego diagnozy pokazują, że z jednej strony mamy współcześnie do czynienia z upolitycznioną mizoginią, która rozwija się w splocie z amerykańskim dyskursem

¹ T. Markiewka, *Gniew*, Sękowa 2020.

² M. Kimmel, *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*, New York 2013.

rasistowskim, z drugiej zaś ze zjawiskiem męskiej retrotopii³, skonstruowanej wokół poczucia resentymentu, krzywdy i straty, a w której centrum stoi przekonanie o utraconych prawach, przywilejach należnych białym mężczyznom. Kimmel twierdzi również, że jeśli tak ufundowany resentyment doprowadzi do mobilizacji politycznej, to będzie ona ukierunkowana na przeszłość, nie zaś na przyszłość, w stronę zapośredniczonych historycznie narracji wielkościowych, godnościowych, dających możliwość konstruowania mocnych tożsamości męsko-narodowych. Mówi się często, że Kimmel przewidział zwycięstwo Donalda Trumpa, przede wszystkim ze względu na popieranie tej kandydatury przez środowiska alternatywnej prawicy – środowiska białych wściekłych mężczyzn.

Agnieszka Graff, rozpatrując tezy Kimmela, przyglądała się tak zwanej manosferze, czyli subkulturom internetowym tworzonej przez mężczyzn⁴. Badała główne założenia i wątki manosfery, specyfikę dyskursu, tropy, metafory, analizowała również źródła tego zjawiska. Najbardziej dla mnie interesujące będą diagnozy dotyczące źródeł zjawiska manosfery – ekonomiczne, kulturowe, psychologiczne.

Autorka wskazuje przede wszystkim na kryzys ekonomiczny, wiąże go z recesją lat 2008–2010, która dotyczyła przemysłu i budownictwa, dlatego kryzys dotknął mężczyzn bardziej boleśniej niż kobiety. W jakimś sensie, powiada autorka, roszczenia ze sfery ekonomicznej przeniosły się na relacje pomiędzy płciami. Poza tym internetowe wojny kulturowe, mizoginistyczne, homofobiczne, rasistowskie, tożsamościowe są praktykowane w sferze publicznej i życiu społecznym – dyskursy manosfery nie istnieją wyłącznie w przestrzeni wirtualnej – inkorporują się, wcielają, ucieleśniają. Co istotne, języki mizoginistyczne, homofobiczne i rasistowskie czerpią z języków praw mniejszości i zawłaszczają je – tak przejęte zostały kategorie dyskryminacji i wykluczenia. Graff pisze:

Zjawisko to można też interpretować jako przejaw szerszego trendu w kulturze: wzmocnienia pozycji ofiary jako podmiotu politycznego i uprawomocnienia tożsamości jako podstawy roszczeń. Reakcyjny dyskurs męski, w którego centrum jest skrzywdzony przez kobiety samiec beta, byłby wówczas nie tyle przykładem manipulacji czy zawłaszczania przez prawicę dyskursu praw ukształtowanego przez ruchy emancypacyjne i równościowe, ile kolejnym przejawem polityki tożsamości, której logika zdominowała kulturę polityczną w ostatnich dekadach⁵.

Graff wskazuje również, że dyskurs męskiej krzywdy można interpretować jako symptom dyskursu terapeutycznego i jego wpływu na społeczeństwo

³ Zob. *Retrotopie męskości/Gniew kobiet*, „Czas Kultury” 2019, nr 1.

⁴ A. Graff, *Manosfera, czyli bunt upokorzonych samców*, „Czas Kultury” 2019, nr 1, s. 15–20.

⁵ Ibidem, s. 19.

amerykańskie. Wątek ten pojawia się też w rozważaniach o gniewie Markiewki, który twierdzi, że gniew nie ma możliwości ujawniania się i konstruktywnego kumulowania w projekty polityczne, gdyż jest tłumiony kulturowymi praktykami terapeutycznymi i coachingowymi. Autorka zaś twierdzi, że kultura terapii wprowadziła do dominującego dyskursu kulturowego takie kategorie tożsamościowe, jak trauma, stres, uzależnienie, psychiczna rana, wewnętrzne dziecko, które nadały publicznej skardze rangę społecznego rytuału. Autorka stawia tezę, że męski gniew amerykańskich mężczyzn jest niechcianym pokłosiem idei, które dały początek rewolucji kulturowej lat 60. Diagnozuje:

Kilka dekad aktywizmu na rzecz równości rasowej i równości płci w połączeniu z kulturowym wpływem psychoterapii zaowocowały kulturą, w której jedynie politycznie prawomocne i kulturowo zrozumiałe roszczenia to te oparte na przynależności do dyskryminowanej grupy tożsamościowej⁶.

W przypadku Stanów Zjednoczonych grupą tą są biali mężczyźni. W nieco bardziej radykalnym tonie podobne rozpoznanie czyni Robert Pfaller w artykule dotyczącym krytyki neoliberalnej partykularności⁷. Autor uważa, że współczesne społeczeństwa neoliberalne infantyлизują swoich członków, a przez to niszczą porządek przestrzeni publicznej. Pfaller za taki stan rzeczy obwinia ponowoczesność, która rozprzestrzeniając „propagandę podatności na zranienie”⁸, wyparła społeczny porządek tworzony przez ludzi dorosłych i sprywatyzowała przestrzeń publiczną, podporządkowując ją prywatnym roszczeniom. W skomplikowanej analizie, którą na potrzeby tego wyводу uprościłem, autor śledzi, jak partie lewicowe świata Zachodu po 1980 roku przestały interesować się dobrem wspólnym, opieką zdrowotną, edukacją czy transportem publicznym, przesuwając sferę zainteresowań programowych z gospodarki i opiekuńczości państwa na kulturę. Kwestie kulturowe stały się istotą polityki lewicowej – tak zdaniem Pfallera powstała lewica kulturowa, która powołała swój język i praktyki – krążące wokół widoczności grup marginalizowanych, dyskryminacji, wykluczeń, uprzedzeń. Nierówności zastąpiła dyskryminacja, a kartą przetargową społecznych konfliktów stała się podatność na urazy. Tym samym cierpienie i jego uznanie zostały poddane redystrybucji, a określenie siebie jako ofiary i kapitalizacja tego statusu okazały się społecznie korzystne. Krytyka Pfallera jest kontrowersyjna i radykalna, można się z nią nie zgadzać, niemniej nie sposób jej zlekceważyć, skupia bowiem dominujące napięcia ujawniające się we współczesnym świecie. Autor

⁶ Ibidem, s. 19.

⁷ R. Pfaller, *O tym, jak ważne jest bycie dorosłym. Etyczny partykularyzm a polityczny uniwersalizm*, przeł. J.P. Listwan [w:] *W poszukiwaniu wspólnego mianownika. Uniwersalizm i progresywna polityka kulturalna*, red. J. Sowa, Warszawa 2019.

⁸ Ibidem, s. 56.

pokazuje, że polityczna poprawność stała się grą językową, w którą trzeba grać nawet pod nieobecność członków grup, których bezpośrednio dotyczy. Elity zaczęły konkurować o kapitał symboliczny związany ze znajomością sfer i języka politycznej poprawności i stosować ją jako broń społeczną. Ma to związek z miniaturyzacją politycznej uwagi – rozproszeniem, partykularyzacją, a w konsekwencji niemożliwością rozpoznania i realizacji potencjału politycznego każdej z tych mikrogrup interesów. Autor stawia tezę, że bardzo wysoki poziom nierówności społeczeństw Zachodu jest możliwy poprzez kulturalizację i miniaturyzację polityki emancypacyjnej, która doprowadziła do powstawania coraz mniejszych grup, które troszczą się tylko o siebie. Jak pisze Pfaller: „Grupy te, zachęcane do koncentrowania się głównie na tym, by nikt nie obrażał ich uczuć, straciły zdolność dostrzegania, że niektóre z zagrożonych interesów są takie same dla różnych grup”⁹. Ten rodzaj partykularyzacji społeczeństw neoliberalnych niweluje możliwość wytworzenia jakiegokolwiek projektu politycznego, który znosiłby wszystkie nierówności. Dla Pfallera języki i praktyki emancypujące nie mogą ograniczyć się do języków i praktyk dyskryminowanych, wykluczonych, przyjmujących pozycję ofiary i obrażonych uczuć. Jak się bowiem okazuje, te języki i praktyki zyskują moc polityczną w prawicowych fundamentalizmach. Prawdziwe emancypujące jest bycie dorosłym – oświeconym, racjonalnym, odpowiedzialnym za innych dorosłych, za dobro wspólne przestrzeni, do której się przynależy.

Ma to oczywiście związek z polityczną teorią hegemonii, a ściślej – dialektyką hegemonii i emancypacji w przestrzeni publicznej, społecznej. Graff intuicyjnie zakłada, że źródłem siły dyskursów prawicowych jest umiejętne zastosowanie owej dialektyki w praktyce społeczno-politycznej.

Podobną intuicję ma Joanna Krakowska, która w tekście *Eribon i teatr krytyczny, czyli o elektoracie prawicy*¹⁰ analizuje strategię polskiego teatru krytycznego ostatnich piętnastu lat w kontekście dialektycznego splotu hegemonii i emancypacji. Badaczka pokazuje, że języki i praktyki emancypacyjne wytworzone między innymi w polu teatru krytycznego zostały zagospodarowane przez prawicowego hegemonia i ogarnęły wyobraźnię społeczną i przestrzeń publiczną.

Aby lepiej zrozumieć, co mam na myśli, mówiąc o dialektyce hegemonii i emancypacji, odwołam się do rozważań teoretycznych Ernesta Laclau. Filozof uważał, że tylko dzięki demokracji istnieje możliwość połączenia tego, co partykularne, z tym, co uniwersalne. Wskazywał na konieczność radykalizacji demokracji – otworzenia na różnice społeczne, na kolejne antagonizmy, swobodę w tworzeniu się różnorodnych układów społeczno-politycznych. Bardzo ważną kategorię w filozofii Laclau stanowi emancypacja. Autor dokonał

⁹ Ibidem, s. 60.

¹⁰ J. Krakowska, *Eribon i teatr krytyczny, czyli o elektoracie prawicy*, „Dialog” 2019, nr 11.

analizy wymiarów logiki emancypacji (od starożytności po marksizm) i kilka wyodrębnił. Referując teorię Laclau, Teresa Żółkowska tak opisuje te wymiary:

Jednym z nich jest wymiar dychotomiczny („między momentem emancypacyjnym a porządkiem społecznym, który go poprzedzał, istnieje absolutna przepaść”), wymiar holistyczny („emancypacja oddziałuje na wszystkie wymiary życia społecznego”). Wymiar przejrzystości („jeśli alienacja została całkowicie zniesiona w różnych jej aspektach, to nie ma miejsca ani na relację władzy, ani reprezentacji”) i w końcu wymiar podstawy – „jeśli akt emancypacji jest naprawdę radykalny, jeśli faktycznie jego celem jest wyjście poza wszystko, co go poprzedza, musi zachodzić na poziomie tego, co społeczne”¹¹.

Najważniejszymi w praktykach społecznych i najbardziej fundamentalnymi są wymiary dychotomiczny i podstawy. Stanowią one matryce logiki emancypacyjnej. Laclau kategorię emancypacji wyprowadza z koncepcji hegemonii. Filozof tak definiuje hegemonię w kontekście emancypacji:

proces tworzenia woli zbiorowej za pomocą ideologicznej artykulacji ma charakter polityczny, jej podmiotami nie są jednak w sposób konieczny klasy, lecz raczej różne, rozproszone siły społeczne, nowe ruchy emancypacyjne takie jak: feminizm, ruchy ekologiczne oraz związane z mniejszościami etnicznymi i seksualnymi, tworząc tym samym przestrzeń dla myśli krytycznej nowego typu, w której poziom uniwersalny pozostaje w ciągłym kontakcie i napięciu z tym, co lokalne i partykularne¹².

Istotne w logice emancypacji jest napięcie pomiędzy uniwersalnością a partykularnością. Relacje pomiędzy tymi porządkami ustanawiają procesy emancypacyjne, wypełniają przestrzeń agonów emancypacyjnych. Wewnątrz struktur społecznych toczą się walki pośród różnorodnych praktyk i dyskursów społecznych, gdzie grupy hegemoniczne reprezentują interesy różnych grup społecznych i dążą do urzeczywistniania procesów emancypacyjnych. Hegemonia jest zatem jednym z czynników emancypacji, a to wiąże się z wzajemnym oddziaływaniem na siebie partykularyzmu i uniwersalizmu. Uniwersalizm można rozumieć jako pewną partykularność, która w danym momencie zdobyła dominującą pozycję. Daje też możliwość ustanowienia reprezentacji tego, co partykularne – co jest jednym z mechanizmów demokracji. Laclau uważał jednak, że uniwersalność nie powinna zyskiwać treści. Uniwersalizm powinien przyjąć postać pustego znaczącego, braku. Podstawami współczesnych emancypacji są walki o przechwytywanie pustego znaczącego i wypełnianie

¹¹ T. Żółkowska, *Inny (wykluczony). Dyskurs, puste znaczące, emancypacja*, „Analiza i Egzystencja” 2013, nr 23, s. 203–204.

¹² E. Laclau, *Poza emancypacją* [w:] *Emancypacje*, przeł. L. Koczanowicz, K. Liszka, A. Sypniewska, Wrocław 1996, s. 29–30.

go partykularnymi treściami. Puste znaczące mogą oznaczać uniwersalizmy jednoczące interesy i dążenia różnych grup społecznych. W wytwarzaniu i praktykowaniu emancypacyjnych uniwersalizmów ważne jest to, by grupy przejmujące władzę i reprezentacje nie wypełniały pustego znaczącego treści. Wypełnienie partykularną treścią pustego znaczącego oznacza, że przestaje ono być uniwersalizmem. Laclau tak to ujmuje:

Walka grup mniejszościowych staje się znaczącym emancypacji jako takiej, to również wyraża wszystkie walki o emancypację, a w rezultacie łańcuch ekwiwalencji łączący się wokół tego elementu znaczącego przyczynia się do opróżnienia go i rozmycia jego związku z faktyczną treścią, z którą początkowo się wiązał¹³.

Uniwersalność staje się warunkiem mobilizacji i skuteczności każdej partykularności, partykularnych grup. Sprawcza społecznie emancypacja zakłada splot i wzajemne przenikanie się partykularności i uniwersalizmu. Tworzy to nieskończoną grę pustych znaczących, a puste znaczące ulegające ciągłemu przechwytywaniu gwarantują strukturę i działanie demokracji. Współczesna, demokratyczna emancypacja polega na tym, że jakaś grupa społeczna rezygnuje ze swych partykularnych roszczeń i żądań na rzecz celów uniwersalnych, by chwilowo osiągnąć hegemonię.

Podmiot Laclau to podmiot polityczny, antagonistyczny i toczący nieustającą walkę o hegemonię polityczną. Polityczność podmiotu łączy się z tym, że Laclau ustanawia i analizuje podmiot grupowy, zbiorowy, podmiot zbiorowych praktyk politycznych, nie zaś indywidualny. Tylko podmiot grupowy może brać udział w walkach o hegemonię – chodzi o to, że wiele pozycji podmiotowych organizują różne przestrzenie społeczne, włączają się w hegemoniczne antagonizmy. W tym sensie podmiot zawsze jest związany z tym, co społeczne. Podmiot grupowy jest zasadniczym elementem przemiany społecznej. Podmiot taki może być siłą polityczną zmieniającą przestrzeń społeczną, wpływającą na politykę państwa. Polityczność przeszłości i teraźniejszości jest pełna konfliktów, agonów, sporów i walk, które rozpościerają się po całej przestrzeni społecznej, w różnych kierunkach, w nagłych zwrotach i przesunięciach albo odbywają się w wielu różnorodnych głosach. Walka o hegemonię polega na tym, że uniwersalizowane są partykularne żądania poszczególnych grup społecznych. Dzieje się to poprzez przechwycenie i wypełnienie treścią pustych znaczących. Puste znaczące są dla każdego i można w nie wpisać dowolną treść, także faszystowską. U początku każdej walki hegemonicznej ujawniają się konkretna partykularna siła i potencjalność treści, która przemienia się w system reprezentacji (wykluczonych, uciskanych, innych). Hegemonia jest zatem zawsze otwartym, procesualnym projektem, istnieje tylko

¹³ Ibidem, s. 76–77.

w chwili wypełnienia znaczącego. Bywa czymś określonym, praktykowanym, ustanawiającym scenariusze działań, kształtującym postawy, wyposażającym w konkretną świadomość społeczną – ale tylko w momentach hegemonicznych. Kiedy następuje uniwersalizacja, zacierają się wszelkie różnice. Lotar Rasiński pisze o tym tak:

Kiedy dana grupa stanie się wyrazicielem całego społeczeństwa, kiedy wykroczy poza siebie, czyli zdominuje swą przeciwną stronę, która do tej pory była dominantą, traci swą partykularność, przestaje być czymś konkretnym, ponieważ obejmuje całość pola społecznego. Ten moment równy jest eliminacji władzy, a ponieważ eliminacja władzy jest niemożliwa, jak niemożliwe jest, by jakaś grupa stała się wyrazicielem interesów całego społeczeństwa, gra zaczyna się od początku¹⁴.

Pole społeczne i integralna polityczność tego pola stanowią ciągłą grę, w której różne siły dążą do zawłaszczenia dyskursu, działań, praktyk. Zawłaszczenie to czy przechwycenie mają charakter nietrwały, chwilowy, są momentami. Pojawianie się nowych, alternatywnych powiązań między treściami a pustymi znaczącymi zmienia struktury i układy pól politycznych, pojawiają się nowe konfiguracje i oddziaływania pomiędzy podmiotami politycznej działalności. Dominacja pewnej hegemonicznej opcji politycznej prowadzi do obnażenia jej partykularnego charakteru – realizacja hegemonicznego programu politycznego ujawnia jego ograniczenia, pojawiają się mechanizmy różnicowania i agonów społecznych. To powoduje, że hegemonia staje się nietrwała i iluzoryczna. Kiedy zaś partykularne działania czy projekty polityczne zyskują hegemonię, rozmywa się ich treść i osłabia sprawczość społeczna.

Anthony Giddens politykę emancypacyjną określał jako

ogólne nastawienie na wyzwolenie jednostek i grup z ograniczeń, które ciążyą na ich szansach życiowych. Składają się na nią dwa zasadnicze elementy: dążenie do zrzucenia oków przeszłości, a zatem dopuszczenie postawy zmierzającej do przekształcenia przyszłości, oraz postawienie sobie za cel przewyższenia nieuprawnionej dominacji jednych jednostek i grup nad innymi¹⁵.

Postulat wyzwalań z ograniczeń związany z przekształcaniem przyszłości powoduje, że zaistnienie momentów hegemonicznych jest konieczne dla procesów emancypacyjnych.

W tak naszkicowanej dialektyce hegemonii i emancypacji wspomniana już Joanna Krakowska rozpatruje polski teatr krytyczny, jego dominanty tematyczne, strategie działania, polityki odbiorcze. Wskazuje przede wszystkim

¹⁴ L. Rasiński, *Dyskursywna koncepcja władzy. Foucault, Laclau o dyskursie, podmiocie i władzy*, „Principia” 2010, t. 53, s. 187.

¹⁵ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001, s. 287.

na to, że wyżej opisana dialektyka związana jest z politykami tożsamości, a co za tym idzie – sposobami definiowania się i pozycjonowania wobec innych w przestrzeni społecznej. Wychodząc od książki Didiera Eribona *Powrót do Reims*, stanowiącej studium kulturowego awansu społecznego, łączące psycho-terapeutyczną politykę wyznania z analizami socjologicznymi, autorka chce zapytać o to, jak można zrehabilitować polityki tożsamości, by nie były już stawką w wojnach kulturowych, ale mogły ocalić swój polityczny potencjał.

Z tym pytaniem wiąże się bardzo istotne spostrzeżenie – do pewnego momentu strategię krytyczne wypracowane i stosowane w polu sztuki, w tym w teatrze, były utożsamiane z potencjalnością polityczną agonu. Teatr krytyczny i sztuka krytyczna w ogóle miały się wtrącać, podważać utarte przekonania, dominanty kulturowe, obnażać mechanizmy władzy, upominać się o wykluczone języki, grać z kulturowymi archiwami, otwierać niewidzialne dotąd depozyty historii, stwarzać alternatywne i spekulatywne wersje rzeczywistości. Agon miał być miejscem na ścieranie się różnorodności. „Teatralna polityka wyobraźni może pomóc wprowadzić do publicznego obiegu nowe tożsamości”¹⁶ – pisał Bartosz Frąckowiak, wskazując na performatywny, sprawczy, przekształcający potencjał agonistycznego teatru krytycznego. Taki teatr miał za zadanie aktywizować konflikt, mobilizując polityczną pasję widza. Dalej Frąckowiak pisze:

Teatr jako miejsce i środek agonu nie odwołuje się jedynie do starych podziałów i symboli. Jako przestrzeń inwencji, eksperymentu i potencjalności pozwala testować nowe porządki oraz symboliczne konfiguracje. [...] Teatr sam nie zmienia stosunków sił. Uczestniczy jednak w złożonej sieci punktów oporu i jego składowa może stać się dopełniającą kod cyfrą, elementem, który dopełni proces przemiany¹⁷.

Frąckowiak pokazuje, że dyskurs krytyczny jest niewystarczający, że brakuje mu wyobraźni, że musi być pobudzony emocjami, afektami, by oddziaływać. Krakowska stwierdza jednak, że pobudzone przez teatr emocje, głównie gniew, obudziły się w prawicowym elektoracie. A agon jako miejsce na ścieranie się tego, co różne, zamienił się w przewidywalną i niemożliwą do zakończenia wojnę kulturową, która osłabiła krytyczność i potencjał jej społecznego oddziaływania.

Eribon jest autorce potrzebny z powodu, dla którego napisał on swoją książkę. A zatem z chęci dowiedzenia się, dlaczego jego rodzina i część francuskiego społeczeństwa głosują na Front Narodowy. Co się stało z percepcją świata społecznego, kategoriami politycznymi, w końcu z wyobraźnią społeczną, że prawica staje się hegemonem w wielu demokratycznych krajach?

¹⁶ B. Frąckowiak, *Agon, namietność, profanacja. Wyzwania dla nowego teatru politycznego*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, s. 4.

¹⁷ Ibidem, s. 9.

Eribon przyglądał się swojej rodzinie, by odpowiedzieć na te pytania. Krakowska przygląda się bohaterom współczesnych dramatów, zakładając, że wielu z nich zagłosowałoby dziś na prawicę.

Krakowska pisze:

Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że Boguś z *Made in Poland*, Dąbka Mutter i Alkmena Markiewicz z *III Furii*, Halina i Bożena z *Między nami dobrze jest*, Wojnicki ze sztuki *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*, Grigorij z *Niech żyje wojna!!!* (nie wspominając o Szariku!), niektórzy bohaterowie *W imię Jakuba S.* i wszyscy, których zwolniła z pracy Grażyna Milijon w *Być jak Steve Jobs*, głosowali w ostatnich wyborach na prawicę. I w zasadzie doskonale wiadomo, dlaczego. Lewicowy teatr przez ostatnie piętnaście lat niczym innym się nie zajmował, tylko przed tym przestrzegał – wliczając krzywdy, poniżenia, niesprawiedliwości, niespełnienia i dając świadectwo społecznej różnicy. A jednocześnie sam tę różnicę stwarzał, adresując swój przekaz przeciw nie do tych, których tak usilnie pragnął reprezentować¹⁸.

Dalej autorka pokazuje, że teatr krytyczny spełnił swoje zadanie – nazwał niesprawiedliwości i krzywdy, obnażył mechanizmy ich wytwarzania, jednak w ciągłej grze napięć pomiędzy emancypacją a hegemonią to prawica wykorzystała moment hegemoniczny – zyskała elektorat, którego problemy i pozycje tożsamościowe nazwał teatr krytyczny. Krakowska tak to ujęła: „Teatr krytyczny rozpoznał bowiem problemy na długo przed tym, zanim politycy prawicy uczynili je swoją platformą programową i retoryczną”¹⁹.

Analizując postać Bogusia ze sztuki Przemysław Wojcieszka *Made in Poland*, przedstawia wściekłego białego mężczyznę z dużym tatuażem na czole wykonanym gotykami: „Fuck Off”. Boguś mógłby być jednym z bohaterów książki Kimmela. Jego wściekłość i frustracja, resentyment też mogą sięgać w przeszłość bardziej niż w przyszłość – tak interpretuje jego gniew autorka:

Wystarczy wzmocnić katolicką wiarę – dumą narodową, do różańca dołożyć koszulkę z napisem „Żyli prawem wilka”, a ogólną nienawiść do wszystkich – dresiarzy, szpanerów, skurwieli z banku, psychopatów z armii, rządu, policji i biznesu, Ruskich, Niemców i Amerykanów, rapu, techno i Nirvany, czyli „pierdolonej kolekcji pedalskiego gówna” – przechwycić i pokierować we właściwą stronę. Gdy tak się stanie, tatuaż „Fuck Off” zostanie przerobiony na inny, także wykonany gotykami. Teraz Boguś ma wyrobione poglądy, kamieniami rzuca już tylko w pedalskie marsze, zagłosował na Konfederację i ma swoją reprezentację w Sejmie²⁰.

Co istotne, Krakowska zauważa, że hegemonię prawicową najmocniej wspiera patriarchalny porządek społeczny, na który składają się nacjonalizmy, ksenofobia,

¹⁸ J. Krakowska, *Eribon i teatr krytyczny...*, op.cit.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

homofobia, rasizm, uprzedzenia, przesady, afekty włączone w prawicowe pole symboliczne. Autorka wskazuje tutaj na mechanizm zdiagnozowany także przez Graff – lewica kulturowa, zajmująca się polityką tożsamościową, kwestiami płci, rasy, orientacji seksualnej, spowodowała utratę poparcia społecznego dla lewicy. Poparcie przechwyciły prawicowe ugrupowania z programami opartymi na paradygmacie męskiej siły, męskich wspólnot tożsamościowych, stanowiąc elektorat obrażonych uczuć. Jej zdaniem postkrytyczność oferuje inne, nowe sposoby krytycznego patrzenia na rzeczywistość kulturową – takie, które zdołają ominąć lub podważyć agon, który najczęściej zmienia się w wojnę kulturową przejmującą elektorat. W innym tekście²¹ Krakowska afirmatywnie traktuje postkrytyczność, opisując ją jako antysystemową, otwierającą i pokonującą aporie (także polityczne) krytyczności. Za Ritą Felski²² przyjmuje, że polityczny i intelektualny pożytek ze strategii demistyfikacyjnych przestał już być oczywisty. Dlatego trzeba postarać się o wypracowanie nowych strategii w polu krytyczności, jak choćby praktyki eksperymentalne, afektywne, odwołujące się do emocji, lokalnej wiedzy, zapośredniczone w doświadczeniu. Krakowska tak referuje poglądy Felski:

Post-krytyczność w wersji Felski nie rezygnuje z osądu, autorytetu czy dystansu, na jakich ufundowana jest krytyka, ale odbiera im wyłączność, umieszczając między innymi możliwymi strategiami lektury i praktykami interpretacyjnymi. [...] Stawką post-krytyczności jest zwiększenie znaczenia humanistyki jako narzędzia zmiany czy narzędzia wpływu na cokolwiek oraz bliższy związek krytyki z życiem²³.

W tym sensie postkrytyczność mogłaby działać w przestrzeni humanistyki zaangażowanej, interwencyjnej, subwersywno-emancypacyjnej. Postkrytyczność powstała w kontrze do demistyfikacji, tropienia, odkrywania, nadczytywania, do „hermeneutyki podejrzeń” czy czytania paranoicznego, które opisywała Eve Kosofsky Sedgwick. Dlatego bliżej postkrytyczności do tego, jak definiuje ona czytanie reparacyjne. Krakowska w krąg myślicieli postkrytycznych włącza również Brunona Latoura, który zakwestionował skuteczność „hermeneutyki podejrzeń” jako zasady demistyfikacji i rozmontowywania mechanizmów władzy, pokazując przejście narzędzi i praktyk wypracowanych w tym polu przez prawicę. Chodzi tu głównie o rosnące wpływy na przestrzenie społeczne i polityczne myślenia paranoicznego i teorii spiskowych, o możliwości podważenia wszystkiego w procesach produkcji wiedzy. Przechodząc

²¹ Eadem, *Post-krytyczka i patriarchalni fetyszyści*, „Dialog” 2020, nr 2, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/post-krytyczka-i-patriarchalni-fetyszysci?fbclid=IwAR2Wlhv3GHIMF3o0DUzUtthWjWubYzjaIR0kBERu9PolGVXWk3Onnq1QQew> (dostęp: 19.07.2021).

²² Zob. R. Felski, *The Limits of Critique*, University of Chicago Press, 2015. Critique and Postcritique, eds. R. Felski, E.S. Anker, Durham 2017.

²³ J. Krakowska, *Post-krytyczka i patriarchalni fetyszyści*, op.cit.

na grunt polskiej krytyki sztuki, Krakowska twierdzi, że sztuka krytyczna się wyczerpała, wyczerpała się również jej krytyka. Powodem takiego stanu rzeczy jest zaś jej zdaniem nadal trwająca wojna kulturowa, w której sztuki trzeba bronić, nie zaś wchodzić z nią w relacje i negocjacje – wszelka myśl krytyczna została bowiem uwikłana w radykalnie spolaryzowaną debatę publiczną²⁴.

Zgadzam się z tezą Krakowskiej o wyczerpaniu się myśli i praktyk krytycznych w polskiej sztuce. I rozumiem to, że zdecydowała się zwrócić ku postkrytyczności jako projektowi, który może dać nadzieję na inną krytyczność, skoro potencjał poprzedniej jednoznacznie się wyczerpał. Niewątpliwie identyfikowanie sztuki krytycznej z agonem, transgresją, demistyfikacją i wynikającym z nich potencjałem emancypacyjnym, wiążącym się ze zmianą świadomości społecznej, to nie jedyne możliwe ujęcie.

Peter Sloterdijk w eseju polityczno-psychologicznym *Gniew i czas*²⁵ w pewnym momencie swojego wywodu zbliża się do podobnego rozpoznania porażki kulturowej lewicy w zarządzaniu społecznym gniewem. Złość, wściekłość, rozczarowanie, gniew pozostają wedle niego elementami politycznego krajobrazu Zachodu. Problem jednak w tym, że wyczerpała się dotychczasowa kultura organizowania społecznego i politycznego tych emocji i afektów. Partie lewicowe, tradycyjnie zainteresowane społecznym gniewem (wyrosłym zwłaszcza na nierównościach klasowych), wyrażały go w formie politycznego projektu, jednak współcześnie utraciły umiejętność wiarygodnego reprezentowania niezadowolenia, łączenia rozproszonej złości wspólną narracją i wizją całości. Rozproszenie jest tutaj rozumiane jako zainteresowanie partykularnymi interesami grup społecznych, których nie może zespolić żaden nadrzędny cel polityczny. Innym powodem wyczerpania się kultury organizowania społecznego gniewu jest współczesna kultura Zachodu, która wytwarza bardziej konsumentów niż obywateli. Konsumenta, nawet rozczarowanego, trudno

²⁴ Zob. też: J. Krakowska, *Ahistoryczne, krytyczne*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5138-ahistoryczne-krytyczne.html> (dostęp: 24.10.2021). Autorka stawia tutaj tezę, zgodnie z którą sztuka krytyczna w Polsce skończyła się w momencie, kiedy trzeba było bronić pierwszej artystki skazanej za obrazę uczuć religijnych: „Nasilająca się wojna kulturowa tę pracę krytyczną na dotychczasowych zasadach uniemożliwiła. Na jej ulubionych terytoriach, którymi do niedawna były: ciało, płeć, seksualność, religia, tradycja, konsumpcja, media, społeczne wykluczenia, obowiązują obecnie rygor stanu wojennego, czyli tak naprawdę: nudna polaryzacja, fałszywe podziały i wymuszone braterstwo po obu stronach frontu. Tym samym sztuka niegdyś krytyczna wyczerpała swój realny potencjał antagonizujący – indywidualny odbiór formatowany jest przez przynależność do jednego z dwóch obozów: tego na lewo i tego na prawo. Wpisany w sztukę krytyczną imperatyw antagonizmu realizuje się więc co najwyżej w polityce emocji na coraz to niższym poziomie debaty i w coraz to prymitywniejszych konfliktach – a w każdym razie prymitywnie określanych w mediach i sprowadzających dyskusję nie do ruchu myśli, lecz na poziom walk plemiennych i wojen religijnych”.

²⁵ P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011.

pozyskać do politycznego projektu, zwłaszcza wychylonego ku przyszłości. Sloterdijk jest bowiem zdania, że współcześnie afekt gniewu organizowany jest wokół przeszłości – rządzi się resentymentem, funduje retrotopie. Filozof uznaje, że nie istnieje dziś żaden projekt polityczny, nawet utopijny, który mógłby ukierunkować gniew inaczej niż w resentyment, zwrócone w przeszłość szukanie winnych, wyrównywanie rachunków krzywd, odzyskiwanie godności, budowanie dumy na Wielkiej Historii.

Wracając na chwilę do rozpoznań Kimmela dotyczących męskiego gniewu – w swojej kolejnej książce *Healing from Hate*²⁶, w jakimś sensie będącej kontynuacją namysłu nad męską wściekłością, bada on różne grupy ekstremistyczne. Interesuje go emocjonalny i afektywny wymiar funkcjonowania takich grup – od neonazistów po dżihadystów. Do takich grup dołączają głównie mężczyźni. Autor, nie lekceważąc czynników kulturowych, ekonomicznych, politycznych, religijnych, rodzinnych czy tych związanych z kulturowymi normami płci, szczególny nacisk w swych analizach kładzie jednak na czynniki emocjonalne, twierdząc, że poczucie męskości znajduje się w centrum doświadczenia ekstremizmu – doświadczenia weryfikacji i uznania w męskości. Zauważa, że członkom takich organizacji nie chodzi wyłącznie o ideologię – supremację białej rasy czy walkę w imię dżihadu. Chodzi o doznanie czegoś na poziomie emocjonalnym: bliskości, braterstwa, wspólnoty, rodzinności, zjednoczenia. Ale też wyładowanie gniewu, frustracji, instytucjonalne przyzwolenie na możliwość niszczenia, zadawania bólu, stosowania przemocy. Według socjologa dzieje się to na poziomie emocjonalnym właśnie, na poziomie uczuć i odczuć. W tym sensie grupy ekstremistyczne stanowią rodzaj laboratoriów, gdzie takie uczucia są praktykowane, dozwolone, wypracowywane.

Z dwóch projektów teatralnych bezpośrednio tematyzujących gniew i wściekłość oba wytwarzane są w laboratoryjnych przestrzeniach. Mam na myśli projekt zrealizowany przez Studio Matejka *Wściekły człowiek. Wariacje w obronie gniewu* i projekt Małgorzaty Wdowik przygotowany w Teatrze Powszechnym – *Gniew*. Nazywam te spektakle laboratoryjnymi projektami, gdyż oba oparte są na pomyśle wytwarzania, interakcyjnego performowania emocji gniewu w wyizolowanej przestrzeni, przy zaangażowaniu ciał i ich reakcji. W jakimś sensie oba te projekty dotyczą męskiego gniewu.

Gniew Małgorzaty Wdowik jest próbą przyjrzenia się temu, jak wytwarzany jest męski gniew, w jakich ramach kulturowych, na podstawie jakich stereotypów dotyczących męskości i uznania w męskości. Przez tę emocję pokazana zostaje kulturowa konstrukcja męskości, wprzęgnięta w procesy formacyjne, inicjacje, walki o uznanie, rywalizację pomiędzy mężczyznami,

²⁶ M. Kimmel, *Healing from Hate. How Young Men Get Into – and Out of – Violent Extremism*, Oakland, California 2018.

w konieczność zajęcia pozycji mężczyzny. Gniew jest tutaj potraktowany jako jedna z dominujących emocji wytwarzająca to, co męskie lub jako męskie społecznie postrzegane. Wiąże się z męską odwagą, umiejętnością podejmowania ryzyka, sprawowaniem władzy, stosowaniem przemocy, podporządkowywaniem sobie innych, wywoływaniem u innych strachu, fantazjowaniem o byciu mężczyzną. Praca *Wdowik* ukazuje gniew jako konstytutywny dla męskiej tożsamości, gniew buduje męską tożsamość, jest częścią składową procesu stawania się mężczyzną, przede wszystkim procesu identyfikacyjnego.

Wściekły człowiek natomiast to laboratorium wywoływania emocji gniewu, głównie w interakcji z widzami. Ten projekt traktuje gniew jako emocję, którą trzeba wyrazić i uwolnić, wpisując się w terapeutyczną propozycję zarządzania gniewem. Twórcy próbują nazwać sytuacje życia społecznego, które powodowane są gniewem, dla których gniew jest emocją działania. Gniew jest tutaj tematyzowany na różne sposoby – związany z przemocą wobec kobiet, mniejszości etnicznych i seksualnych, z frustracją wywoływaną względami rodzinnymi, ekonomicznymi, z niezgodą na rzeczywistość społeczną i polityczną. Tytułowe wariacje nie tyle bronią gniewu, ile pokazują różnorodność jego źródeł i realizacji. Ktoś bije żonę, ktoś inny homoseksualistę, ktoś gwałci koleżankę z klasy, ktoś inny (może ktoś z widowni, uczestnik seansu gniewu) – wkurwia się na ZUS, a jeszcze inny na dzieci. Nie wiem, czy takie było zamierzenie twórców, ale rozgrywane w spektaklu przejawy gniewu, frustracji, wściekłości dotyczyły głównie męskich podmiotów, problematyzowały męską agresję lub też ukazywały męski, heroiczny bunt – kiedy wściekłość stawała się niezgodą i oporem (tak przedstawione zostały samospalenia Ryszarda Siwca i Piotra Szczęsnego). Ostatni akt partytury spektaklu polegał na zaproszeniu wszystkich uczestników do wspólnego stołu i na podzieleniu się chlebem i winem. Wyładowane emocje miały doprowadzić do oczyszczenia i pojednania. Niewątpliwie spektakl Studia Matejki zbliża się do strategii terapeutycznej pracy ze złymi, destrukcyjnymi emocjami, w tym wypadku z gniewem.

Wspominam o tych dwóch spektaklach, bo wydają mi się symptomatyczne w ujmowaniu gniewu jako indywidualnej i zbiorowej emocji. Z jednej strony chcą mówić o gniewie i zdawać sprawę z ważności tej emocji dla kulturowych konstruktów męskości i oddziaływania w sferze życia społecznego. Z drugiej zaś nie bardzo wiadomo, czym w ten sposób rozegrany i rozpoznany gniew jest. Emocją diagnozującą trwałość patriarchalnego porządku świata? Oskarżoną o zło, przemoc i nierówności?

Jeśli gniew urządza nam świat, a bankami gniewu zawiadują biali mężczyźni, znajdujemy się w momencie, w którym potrzebujemy innego gniewu i innych sposobów jego organizacji. Być może ten gniew – inny, nowy – musi objąć swym działaniem wszystko, nie pozostawiając poza polem widzialności i oddziaływania żadnej formy ucisku i niesprawiedliwości. Być może musi

to być gniew kobiety – antypatriarchalny, stworzony z rozpoznania różnicy i wynikających z niej przywilejów. Audre Lorde, poetka, feministka, twierdziła, że gniew kobiety jest wszechogarniający, ponieważ wszechogarniający jest jej ucisk. Pisała:

Każda kobieta ma w sobie okazały arsenał gniewu, potencjalnie użyteczny przeciwko uciskowi, osobistemu i instytucjonalnemu, który sprawił, że gniew ten powstał. Gdy skupić go precyzyjnie, gniew ten może się stać potężnym źródłem energii służącej postępowi i zmianie. A kiedy mówię o zmianie, nie mam na myśli prostej zmiany miejsc lub czasowego osłabienia napięć ani też zdolności uśmiechania się czy dobrego samopoczucia. Mówię o podstawowej i radykalnej zmianie w założeniach leżących u podstaw naszego życia²⁷.

Może tylko taki gniew zuniwersalizuje równość, zrywając z dialektyką hegemonii i emancypacji. Autorka uważała, że kobiety są równe sobie – na mocy równości wobec patriarchalnego ujarzmienia i ucisku – a gniew między równymi sobie rodzi zmianę, uniwersalną i skierowaną w przyszłość. Taki gniew, wyrażony i przekuty w działania, zmienia relacje między kobietami, uniwersalizuje kobiecą siłę i solidarność i może stanowić odpowiedź na praktyki uprzedmiotowienia i dyskryminacji. Moc kobiecego gniewu wprzęgniętą w potencjalność zmiany tematyzuje miniperformans *(U)tracony gniew* pokazany w ramach projektu *Wkurwiona TV – live stream protest!*²⁸ Performans w reżyserii Zdenki Pszczółowskiej, z tekstem Joanny Bednarczyk i Martą Nieradkiewicz w roli głównej, stanowi kobiece oskarżenie patriarchalnej kultury o brak dostępu do emocji gniewu. Bohaterka performansu – kobieta w depresji – w oskarżycielskim monologu opowiada o tym, że tylko odzyskanie dostępu do gniewu i złości przez kobiety może przyczynić się do zmiany (społecznej, politycznej, kulturowej, tożsamościowej), do „wypierdolenia patriarchalnej planszy z furią i mocą”. Dziewczynki uczone są tłumić gniew. Wychowanie domowe, edukacja szkolna, reprodukcja ról genderowych nakazują im pokorę, skromność, posłuszeństwo – jedyną dostępną dziewczynkom pozycją kulturową jest pozycja ofiary. Autorka monologu podczas psychoterapii uczy się odzyskiwać gniew, wyrażać go, jest bowiem pełna niewykonanych gestów i niewykrzyczanych słów. Kobieta odzyskuje swoje podmiotowe prawo do gniewu, chce wyjść z pozycji ofiary. Odzyskać gniew znaczy bowiem odzyskać siebie, swoje ciało, swój głos, swoją autonomię. Znaczą też odzyskać

²⁷ A. Lorde, *Siostra outsiderka. Eseje i przemówienia*, przeł. B. Szelewska, Warszawa 2015, s. 141.

²⁸ *Wkurwiona TV – live stream protest!* to protest streamowany przez Pop Up Radio 5 grudnia 2020 roku i związany z ogólnopolskimi protestami kobiecymi w reakcji na zaostrenie ustawy antyaborcyjnej przez Trybunał Konstytucyjny. Por.: https://www.facebook.com/popupradio-krk/videos/?ref=page_internal (dostęp: 29.07.2021).

siłę i skuteczność polityczną – tylko złość i gniew mogą zjednoczyć kobiety w solidarnym geście przeciwstawienia się przemocy, uprzedmiotowieniu i łamaniu ich praw. Odzyskiwanie i odgrywanie kobiecego gniewu to procesy, które mogą zmieniać rzeczywistość i projektować przyszłość.

Inna teoretyczka feministycznego gniewu, Sara Ahmed, pisała, że gniew kobiecy wprzęgnięty jest w lekturę całego świata, gdzie hierarchia płciowa łączy się z odmiennymi formami relacji władzy (rasą, klasą, seksualnością), niejako uniwersalizując praktyki dyskryminacji i wykluczeń, a tym samym reakcje na nie. Kobiecy gniew i jego odgrywanie (*the performance of anger*) łączy bycie przeciwko czemuś (reakcje na ucisk) z działaniem na rzecz czegoś, co nie zostało jeszcze wyartykułowane (projektowanie przyszłości) – dlatego gniew kobiet jest twórczy, włączający, uniwersalizujący i zwrócony w przyszłość²⁹.

Laboratories of Anger – Theatre and Society

The article seeks to take a closer look at anger, an emotion governing societies and responsible for certain cultural practices. The author formulates her thesis on the example of selected theatre shows and analyses the influence of anger on the organisation of community, especially male community. She discusses the involvement of anger in social resentment and seeks to answer the question of whether anger might serve as a founding emotion for social equality and justice or whether it is purely destructive and antagonistic.

Słowa kluczowe: gniew męski, społeczeństwo, męskość, gniew kobiecy

Keywords: male anger, society, masculinity, female anger

²⁹ S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, New York 2004, s. 175–176. Zob.: K. Szopa, *Gniew – wokół feministycznej krytyki kreatywności*, „Czas Kultury” 2019, nr 1.

KATARZYNA WALIGÓRA

Uniwersytet Jagielloński

Joanna Szczepkowska przerywa spektakl

1.

Można powiedzieć, że dokładnie wiadomo, co się wydarzyło. 13 lutego 2010 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym w czasie premiery spektaklu *Persona. Ciało Simone* w reżyserii Krystiana Lupy Joanna Szczepkowska, grająca rolę Simone Weil, bez wcześniejszej konsultacji z kimkolwiek weszła w publiczność (by po chwili wrócić na scenę), wykonała gest *Heil Hitler*, a następnie pokazała nagie pośladki¹. W tym czasie trzykrotnie powtórzyła zapisaną w scenariuszu kwestię: „Tu jeszcze dalej możesz iść”.

Ponieważ premiery spektakli Krystiana Lupy zawsze są mocno wyczekiwane, a ta w dodatku miała miejsce w stolicy, na widowni zgromadziło się tego dnia wielu krytyków, dziennikarzy i członków środowiska teatralnego. Opisy tego, co zrobiła Joanna Szczepkowska, bardzo szybko pojawiły się więc w prasie, a sprawa szybko osiągnęła rangę skandalu. Dyskutowano o niej w mediach branżowych, w dziennikach i tygodnikach, prasie kobiecej i gazetach lokalnych, na portalach plotkarskich, forach internetowych, w radiu, w telewizji śniadaniowej i w poważnych programach publicystycznych. Na jej temat napisano także kilka długich esejów i analiz.

Co zrozumiałe, w niemal wszystkich recenzjach pojawiła się choć wzmianka o tym, co wydarzyło się na premierze, i to niezależnie od tego, czy piszący był tych zdarzeń naocznym świadkiem. Co jednak zaskakujące, relacje o tym, co zrobiła aktorka, są niemal identyczne, monotonne i pozbawione szczegółów. Zastanawia, że w przypadku tak kontrowersyjnego zdarzenia zapanała pełna zgodność co do jego przebiegu i nie próbowano zidentyfikować na przykład emocji towarzyszących Szczepkowskiej albo reakcji Małgorzaty Braunek – drugiej aktorki znajdującej się wówczas na scenie (dopiero

¹ Przebieg tego zdarzenia opisuję na podstawie dziennika Joanny Szczepkowskiej *Wygrasz jak przegrasz*, por. J. Szczepkowska, *Wygrasz jak przegrasz*, Warszawa 2014.

później zaczęto o to pytać samą zainteresowaną). Jak na sytuację o silnym dramatycznym potencjale, oglądaną przez premierową publiczność złożoną w dużej mierze z wytrawnych widzów teatralnych, została ona zapamiętana w sposób mało interesujący. Najwięcej szczegółów o przebiegu zdarzenia możemy poznać z relacji samej Joanny Szczepkowskiej. W wywiadach aktorka opowiadała o technicznych niuansach akcji („Zdecydowałam się bieliznę zdjąć, zostawić same rajstopy i zrobić to dwoma ruchami”²), ale też o tym, że performans był mało widowiskowy – pokazała „jakąś 1/6 pośladków” przez „może dwie sekundy”³.

Może zatem gest Joanny Szczepkowskiej, choć znalazł się w polu widzenia tych, którzy przyszli na premierę, wcale nie został zobaczony? Indywidualny bunt aktorski w trakcie spektaklu jest zjawiskiem niezwykle rzadkim, publiczność miała więc prawo myśleć, że wszystko, co wydarzało się na scenie, było zaplanowanym elementem przedstawienia. Dodatkowo, w momencie rozpoczęcia się performansu widzowie oglądali spektakl już od ponad trzech godzin, a przedstawienie skonstruowane było z długich scen rozmów – wielu oglądających na tym etapie mogło już być sennych, zmęczonych i zdekoncentrowanych. Ilu z nich zorientowało się, że coś w przedstawieniu przebiega niezgodnie z ustalonym zamysłem? Ilu dopiero z reakcji Krystiana Lupy, który podobno nie chciał wyjść do ukłonów, wyczytało, że coś jest nie tak? Ilu dowiedziało się na bankiecie albo w kulisach, że przedstawienie przebiegło niezgodnie z jego zamysłem? Ilu odkryło to dopiero później, czytając prasę?

Kilka dni po premierze Joanna Szczepkowska decyzją Krystiana Lupy została usunięta z obsady spektaklu i zastąpiona przez Maję Ostaszewską. Powodem, który podał reżyser, był „paraliż relacji artystycznej”⁴.

2.

Gwałtowna dyskusja, która rozpętała się po premierze *Persony. Ciała Simone*, wskazuje na silny, afektywny odbiór wystąpienia Joanny Szczepkowskiej. Jak się przekonamy, dominować będzie w nim zażenowanie występujące obok irytacji, frustracji, obrzydzenia, zniesmaczenia czy silniejszych uczuć, takich jak wściekłość. Sianne Ngai w książce *Ugly Feelings* tego typu emocje określiła jako „brzydkie”. To uczucia, które „nie cieszą się uznaniem” – są negatywne,

² P. Najsztub, J. Szczepkowska, *Goła baba*, „Viva” 2010, nr 2.

³ P. Pacewicz, J. Szczepkowska, *Komu ja ją pokazałam?*, „Gazeta Wyborcza”, 22.02.2010, https://wyborcza.pl/1,75410,7586810,Komu_ja_ja_pokazalam_.html (dostęp: 10.08.2020).

⁴ K. Lupa, *Performance?*, „Gazeta Wyborcza”, 22.02.2010, https://wyborcza.pl/1,75410,7586815,Performance_.html (dostęp: 10.08.2020).

powszechne, ale jednocześnie wstydlive, bo są interpretowane raczej jako oznaka małostkowości niż wielkich namiętności czy przeżyć. O ile gniew, strach, wstyd, melancholia znajdują swoje miejsce w dyskursie filozoficznym czy literackim, o tyle istnienie, a przede wszystkim działanie brzydkich uczuć próbuje się przemilczeć. Jak pisze Ngai: „Jeśli brzydkie uczucia miałyby być bestiariuszem afektów, byłby on zapełniony nie lwami, ale głównie szczurami i oposami, ze względu na dominację kategorii uczuć słabszych i brzydszych”⁵. Uczucia te wywołują negatywne doświadczenia (ból lub dyskomfort) i są opisywane za pomocą wartości społecznie wartościowanych jako negatywne (na przykład brzydkie uczucia mogą świadczyć o negatywnie wartościowanej małostkowości). Komentując wystąpienie Szczepkowskiej na premierze *Persony. Ciała Simone*, trzy osoby (Jacek Cieślak⁶, Jacek Wakar⁷ i sam Krystian Lupa⁸) przyznały się do odczuwania zażenowania w związku z różnymi aspektami sprawy. Zażenowanie odbiorców pojawia się w podwójnej roli: jest brzydkim uczuciem, gdy jest odczuwane w połączeniu z bezradnością i konsternacją wobec niespodziewanego performansu, ale też jest afektem pozornym, używanym do maskowania innych, bardziej wstydlivych brzydkich uczuć. Komentatorzy mówią, że są zażenowani, żeby odebrać siłę gestowi Szczepkowskiej (oznaczyć go jako śmieszny, nieskuteczny, wstydlivy, szalony), ale też ukryć kompromitujące ich uczucia irytacji, frustracji, poczucia zagrożenia i wściekłości. Nie mogą przecież przyznać, że zachowanie tak absurdatne wyprowadziło ich z równowagi. Jak pisze Ngai, brzydkie uczucia nie przynoszą *katharsis*, nie działają terapeutycznie albo wyzwalająco. Właśnie dlatego gest wykonany przez Szczepkowską prowadził do spiętrzenia afektów, a nie do oczyszczenia atmosfery.

W programie „Tomasz Lis na żywo” prowadzący dziennikarz wyraźnie miał trudność ze znalezieniem słowa, które pozwoliłoby opowiedzieć o geście Szczepkowskiej. W końcu zdecydował się na pruderyjną peryfrazę „cztery litery”⁹. Choć, jak wspomniałam, panowała pełna zgoda co do przebiegu wydarzeń na premierze, nazwanie tego, co pokazała Szczepkowska, pozostawało w gestii piszącego lub mówiącego. Określenia, które padały to: „dupa”, „pupa”, „tyłek”, „zad/zadek”, „tylna część ciała”, (wspomniane już) „cztery litery”, „d.../d.”, „pośladki”, „jasne bochny”¹⁰. Znaczące było też nazwanie

⁵ S. Ngai, *Wstęp*, przeł. M. Walczak, tekst zawarty w niniejszym tomie, s. 26.

⁶ J. Cieślak, *Co kryje pupa Szczepkowskiej?*, „Rzeczpospolita”, 2.03.2010, nr 51.

⁷ J. Wakar, *Nagie pośladki przykryły kłeskę Lupy*, „Dziennik”, 23.03.2010, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nagie-posladki-przykryly-kleske-lupy.html>, (dostęp: 10.08.2020).

⁸ K. Lupa, op.cit.

⁹ „Tomasz Lis na żywo”, odc. z dnia 8.03.2011, prowadzenie: T. Lis, goście: J. Szczepkowska i K. Wojewódzki, <https://www.youtube.com/watch?v=LBbQsslmFfg> (dostęp: 10.08.2020).

¹⁰ Ostatnie określenie pojawiło się tylko raz – w felietonie Pawła Głowackiego, pozostałe padały wielokrotnie. Por. P. Głowacki, *Zmarnowany obszar*, „Dziennik Polski”, 19.02.2010, nr 42.

samego aktu happeningiem (chyba najczęściej padające określenie), performansem (często ze znakiem zapytania albo w cudzysłowie, żeby podważyć wartość działania), demonstracją. Krystian Lupa określił gest mianem „inicjatywy performerskiej”¹¹, a Joanna Szczepkowska używała określeń znanych z jej wypowiedzi na temat swojego wystąpienia, w którym obwieściła koniec komunizmu: „wierzgnięcie”, „drapnięcie”, „szarpnięcie”¹².

Choć opisywanie nagości nie sprawia zwykle krytykom trudności, nazwanie buńczucznego i żenującego gestu Szczepkowskiej powodowało konsternację nazywających. Tym samym to, jakie słowo wybierali komentatorzy na określenie części ciała pokazanej przez aktorkę, często zdradzało ich ocenę zdarzenia. Piotr Pacewicz, rozmawiając z aktorką, konsekwentnie używał słowa „dupa” a kiedy ona wspomniała o „pośladkach”, zareagował:

Pacewicz: Eufemistycznie to nazywasz.

Szczepkowska: A co to było? Pośladki.

Pacewicz: Tu pasuje raczej „goła dupa”, tak mówi „cała Warszawa”.

Szczepkowska: ...która składa się z dwóch pośladków¹³.

Dalsza część wywiadu tłumaczy, dlaczego Pacewicz upierał się przy tym słowie:

Pacewicz: Ale w 1989 roku wykonałaś gest zachwycający, teraz dosyć obrzydliwy...

Szczepkowska: Uważasz, że moje pośladki są obrzydliwe? Przepraszam cię bardzo.

Pacewicz: Nie byłem na premierze. [...] Gest z 1989 roku był dopełnieniem święta radości. Tutaj szłaś jak dadaści, wbrew swoim preferencjom, robiłaś coś brzydkiego, na siłę, żeby skompromitować konwencję¹⁴.

Wypowiedź Pacewicza potwierdza to, co napisałam wcześniej: to żenujący charakter gestu Szczepkowskiej był problemem. Inni komentatorzy także zwracali na to uwagę: to, co zrobiła aktorka, było „groteskowe” zdaniem Łukasza Drewniaka¹⁵, było „pensjonarskim wygłupem” według Pawła Sztarbowskiego¹⁶ albo „doskonale świadomą donkiszoterią” w opinii Jacka Sieradzkiego¹⁷. Zdaniem wielu wystąpienie tak bardzo nie było warte uwagi, że musieli ten pogląd wyrazić w jednym bądź kilku długich tekstach.

Ja w geście Joanny Szczepkowskiej widzę przykład (kolejnego w jej biografii po wspomnianym ogłoszeniu końca komunizmu¹⁸) wykonanego przez

¹¹ K. Lupa, op.cit.

¹² P. Najsztub, J. Szczepkowska, op.cit.

¹³ P. Pacewicz, J. Szczepkowska, op.cit.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ł. Drewniak, *Jaka piękna katastrofa*, „Dziennik Gazeta Prawna”, 26.02.2010, nr 40.

¹⁶ P. Sztarbowski, *Kłopoty Simone z ciałem*, „Metro”, 15.02.2010, nr 1796.

¹⁷ J. Sieradzki, *Joanna Szczepkowska i inne instrumenty*, „Dialog” 2012, nr 5, s. 157.

¹⁸ Pisałam o tym w artykule „Czy pani jest bardzo głupia czy bardzo inteligentna?” *Joanna Szczepkowska i żenujący performans odwołania komunizmu*, „Didaskalia” 2018, nr 145/146.

nią żenującego kobiecego performansu. Słowa „performans” nie używam tu jednak ironicznie jak Krystian Lupa czy inni komentatorzy, albo żeby podkreślić artystyczny wymiar gestu aktorki. Wręcz przeciwnie: jej działanie było wyjściem poza graną postać, poza ramy spektaklu i poza teatr, miało charakter prywatny i polityczny. Szczepkowska, przerywając przedstawienie, buntowała się przeciwko Lupie, przeciwko bierności kolegów i koleżanek słuchających poleceń reżysera oraz przeciwko Teatrowi Dramatycznemu, który pozwalał artyście na zbyt wiele. Słowa „performans” używam, żeby podkreślić sprawcze działanie. Chcę zwrócić uwagę na cel, który postawiła sobie Joanna Szczepkowska: wywołanie dyskusji o zasadach pracy w teatrze, ale też zajęcie w tej dyskusji pozycji równoprawnej dyskutantki (co w przypadku aktorki nie było oczywistą pozycją). Z trzech demonstracji niesubordynacji, które wykonała aktorka na premierze (wejście w publiczność, heilowanie, pokazanie pośladków) skupiam się tylko na tym ostatnim, choć ona sama za największe przekroczenie uznawała hitlerowskie pozdrowienie. To jednak pokazanie pośladków wzbudziło największą dyskusję. Ten gest interesuje mnie przede wszystkim dlatego, że był trudny do zracjonalizowania, obsceniczny i głupi, świadomie zapożyczony z obszaru sztubackich wygłupów. Właśnie dlatego stawiał opór, ale też sprawiał, że cała historyczna krytyka wytaczana przeciwko Szczepkowskiej stawiała się równie jak on śmieszna i irracjonalna. Niepoważne pokazanie dupy zawczasu rozbierało więc poważne wywody przeciwko krnąbrnej aktorce.

3.

Jako przyczynę swojej niesubordynacji Joanna Szczepkowska wskazywała styl pracy Krystiana Lupy oraz politykę instytucjonalno-repertuarową Teatru Dramatycznego. Z Lupą aktorka wcześniej miała okazję pracować tylko raz, kiedy weszła do obsady *Wymazywania* w miejsce Jadwigi Jankowskiej-Cieślak. W 2009 roku, kiedy rozpoczęły się próby do *Persony. Ciała Simone*, Szczepkowska była aktorką etatową Teatru Dramatycznego, ale jeszcze przed premierą złożyła wypowiedzenie, tłumacząc, że nie może dłużej legitymować swoim nazwiskiem tego, co dzieje się w instytucji. W *Personie. Ciele Simone* aktorka miała zagrać rolę epizodyczną – pojawiała się na scenie krótko przed finałem jako wcielenie tytułowej bohaterki, filozofki i myślicielki Simone Weil. Spektakl miał natomiast przedstawiać proces tworzenia postaci Weil przez aktorkę Elżbietę Vogler. Główna rola powierzona została ostatecznie Małgorzacie Braunek. Wcześniej z pracy nad nią zrezygnowała Maja Komorowska, która nigdy nie wypowiedziała się publicznie na temat przyczyn swojej decyzji. Krystian Lupa twierdził, że kierowały nią obawy przed udziałem

w nazbyt intymnym i ryzykownym doświadczeniu¹⁹. Joanna Szczepkowska mówiła, że rezygnacja Komorowskiej wynikała z jej niezgody na to, w jaki sposób w spektaklu miała być ukazana postać Weil. Także dla Szczepkowskiej ta kwestia była problematyczna, aktorka wskazywała tu szczególnie na fakt, że tworząc scenariusz, Krystian Lupa nie używa dzieł filozofki, a w przedstawieniu starał się podać w wątpliwość jej postawę i życiowe wybory. Różnica zdań między Komorowską a Lupą ukształtowała konstrukcję dramaturgiczną przedstawienia, którego osią była dyskusja Elżbiety Vogler z reżyserem Arturem (granym przez Andrzeja Szeremetę). Szczepkowska twierdziła, że w czasie pisania scenariusza Krystian Lupa użył fragmentów rozmów z Komorowską, które odbywały się na zamkniętych próbach. To także było dla niej trudne do przyjęcia. Nigdy jednak nie podano do publicznej wiadomości, czy Komorowska wyraziła zgodę na użycie tych rozmów i nie wiadomo, jak bardzo zostały one w scenariuszu zreinterpretowane lub przepisane.

Joanna Szczepkowska miała więc spory problem z produkcją, w której brała udział. W opublikowanym 10 lutego tekście zapowiadającym spektakl Izabela Szymańska zacytowała jej wypowiedź (zapewne z konferencji prasowej):

Krystian Lupa jest niezwykle, ale powinien mieć swój teatr, swoją grupę aktorów, na swoich zasadach, albo dyrektora, który może zapanować nad chaosem. Z drugiej strony uważam tę pracę za jedno z najważniejszych doświadczeń, jeśli nie najważniejsze. Ja nie gram Simone Weil, tylko to, jak ją widzi reżyser. I moją interpretację tego widzenia [...]. Mam wrażenie, że uczestniczę w istotnym dialogu o teatrze, i to pozwoli mi na scenie – w roli – dyskutować z autorem tekstu, który często mnie irytuje. Cieszy mnie przekraczanie granic. Jednak mniej cieszy, że materiałem sztuki jest w dużym stopniu prywatny dialog Mai Komorowskiej z reżyserem. Mimo to cała praca była zaskakująco dla mnie przyjazna i od dawna nic mnie tak nie wciągnęło²⁰.

Tydzień przed premierą ukazał się natomiast w „Dzienniku” wywiad, w którym Szczepkowska opowiadała, że pomimo trwających od roku prób jeszcze nie miała okazji zagrać swojej czterdziestominutowej sceny. Mówiła też o swojej niezgodzie na wizję świata, który proponuje Lupa, ale zaraz potem dodawała:

Ja mu wierzę. Lupa jest prawdziwym artystą, a z prawdziwymi artystami rzadko można się spotkać. To jest człowiek, dla którego każde szeregowe przedstawienie jest najwyższą stawką. Każde. A kiedy robi nawet taką uwagę, która przewraca

¹⁹ Por. J. Cieślak, *Walka aktorki z reżyserem*, „Rzeczpospolita”, 8.02.2010, <https://www.rp.pl/artykul/430843-Walka-aktorki-z-rezyserem.html> (dostęp: 10.08.2020).

²⁰ I. Szymańska, *Aktorka w teatrze Lupy*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna”, 9.02.2010, nr 33.

myślenie o roli, to po prostu ma rację. Myślę, że niezwykle przy tym spotkaniu skorzystałam – niezależnie od rezultatu²¹.

Komunikaty Szczepkowskiej przed premierą były więc dość sprzeczne i, choć mogły świadczyć o istnieniu konfliktu, nie zapowiadały performansu, który ostatecznie wykonała. Można jednak uznać, że próbowała zainteresować opinię publiczną swoimi wątpliwościami co do stylu pracy Krystiana Lupy, ale sygnalizowała to w tak delikatny sposób, że nie spotkała się z żadnym odzewem. Szczepkowska mogła mieć poczucie, że jej głos jest niesłyszalny. Argumenty, za pomocą których uzasadniała swoje wystąpienie, przedstawiła bowiem częściowo już wcześniej, 21 grudnia 2009 roku, na zorganizowanym w Warszawie Forum Polskiego Teatru²². Jej wystąpienie wywołało wówczas niewielką dyskusję i nie spowodowało żadnej realnej zmiany.

4.

Wyjaśnienia, które Szczepkowska przedstawiła po premierze *Persony. Ciała Simone*, pochodziły z różnych porządków, a aktorka płynnie przechodziła między nimi. Ponieważ w całej sprawie ogromną rolę odgrywały jej emocje, rozczarowanie pracą z Krystianem Lupą, zmęczenie sytuacją w Teatrze Dramatycznym, ale też medialną burzą wokół jej wystąpienia, komunikaty tworzone przez Szczepkowską często były chaotyczne, niespójne, afektywne. Wszystko to działało na niekorzyść aktorki, ułatwiało podważanie i wyśmiewanie jej racji, ale też irytowało i dezorientowało, a przez to utrudniało bronienie jej tym, którzy chcieliby to robić. Żeby więc wyraźniej zobaczyć wątki splecione z sobą w jej narracji, chciałabym je pogrupować.

Performans wykonany przez Szczepkowską był przemyślany i zaplanowany, choć, jak deklarowała aktorka, do ostatniej chwili nie była pewna, czy zdoła się na odwagę, żeby go przeprowadzić. Według jej relacji bezpośrednią przyczyną wystąpienia na premierze *Persony. Ciała Simone* była sytuacja, która wydarzyła się na jednej z końcowych prób. Aktorka usłyszała, jak jej dużo młodszy kolega w czasie improwizacji krzyczy „Holocaust milionów krzyży”²³:

²¹ M. Smolis, J. Szczepkowska, *Wyczuć współczesną neurozę*, „Dziennik Gazeta Prawna”, 12–14.02.2010, nr 30.

²² K. Urbaniak, *Warszawa. Forum Polskiego Teatru: panel „Teatr jako instytucja”*, e-teatr.pl, 21.07.2009, <https://e-teatr.pl/warszawa-forum-polskiego-teatru-panel-teatr-jako-instytucja-a83333> (dostęp: 10.08.2020).

²³ Ten cytat Szczepkowska wielokrotnie przytaczała w czasie rozmów z różnymi dziennikarzami; w swojej autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* zaznacza jednak, że możliwe, iż usłyszała go niedokładnie.

Podeszłam do reżysera, zapytałam, czy on wie, co ten chłopiec... czy ten chłopiec wie, co krzyczy, bo Holocaust i miliony krzyży to jest dosyć sprzeczne pojęcie. Okazuje się, że to było wszystko jedno, co on krzyczał, bo chodziło o ekstazę²⁴.

Szczepkowska nigdy nie wyjaśniła szerszego kontekstu, w którym paść miały te słowa, przyznawała bowiem, że nie zrozumiała całej sceny, choć uznała ją za „atrakcyjną”. W autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* przedstawiła natomiast całą historię nieco inaczej:

[W bufecie] podeszłam do tego, który krzyczał o krzyżach i Holocaustie. Zadałam mu pytanie, które nie dawało mi spokoju:

– Co to właściwie jest Holocaust? Gadaliście o tym?

Patrzył na mnie dużymi, niebieskimi oczami, najwyraźniej nie rozumiejąc.

– Proszę cię, daj mi jakiś przykład, miejsce...

Milczał. Tak myślałam. To się czuło po prostu ze sceny. Jak rozumiem miało być skandalicznie, miało być obraźliwie, miało być deptanie wartości. Ale co to za deptanie, jeśli skandalista nie wie, po czym depta? Zadawałam sobie pytanie – co to za studyjne próby, jeśli nie było na nich choćby rozmowy o tym, co znaczą wypowiadane słowa²⁵?

W obu wersjach historii Szczepkowska bardzo protekcyjnie traktuje młodego aktora – nazywa go chłopcem, zakłada, że nie ma on ani wiedzy historycznej, ani świadomości scenicznej. Ta opowieść jednak miała przede wszystkim potwierdzać, że próby prowadzone przez Krystiana Lupe nie spełniają zadań, które według niej spełniać powinny – nie są rozwijające dla aktorów, nie dają im dodatkowej wiedzy, nie poszerzają ich horyzontów. W rozmowie z Piotrem Najstutem Szczepkowska przyznała zresztą, że kontrowersyjne, w jej mniemaniu, słowa nigdy nie padły ze sceny, bo reżyser zabronił tego młodemu aktorom²⁶.

Inne argumenty podawane przez Szczepkowską²⁷ jako wyjaśnienie pokazania nagich pośladków można podzielić na trzy, częściowo z sobą zbieżne grupy: te, które dotyczyły pracy z Krystianem Lupą, te, które dotyczyły

²⁴ „Kropka nad i”, prowadząca: Monika Olejnik, gościni: Joanna Szczepkowska, TVN24, odc. 6.04.2010, <https://tvn24.pl/programy/kropka-nad-i-06-04-ra540> (dostęp: 10.08.2020).

²⁵ J. Szczepkowska, *Wygrasz...*, op.cit., s. 275–276.

²⁶ P. Najstut, J. Szczepkowska, op.cit.

²⁷ Rekonstruuje je na podstawie: autobiografii *Wygrasz jak przegrasz*, artykułu *Teatr czyli ludzka praca* oraz rozmów z Piotrem Najstutem, Moniką Olejnik i Piotrem Pacewiczem. Por.: J. Szczepkowska, *Wygrasz...*, op.cit.; J. Szczepkowska, *Teatr czyli ludzka praca*, e-teatr.pl, 15.04.2013, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/160461/teatr-czyli-ludzka-praca> (dostęp: 10.08.2020); P. Najstut, J. Szczepkowska, op.cit.; P. Pacewicz, J. Szczepkowska, op.cit.; „Kropka nad i”, odc. z 6.04.2010, prowadząca: M. Olejnik, gościni: J. Szczepkowska, <https://tvn24.pl/programy/kropka-nad-i-06-04-ra540> (dostęp: 10.08.2020).

pracy w Teatrze Dramatycznym i te, które mówiły o pracy w teatrze w ogóle. W każdej z nich można jednak wprowadzać dalsze podziały.

Aktorce, wbrew temu, co deklarowała przed premierą, nie podobały się metody twórcze Lupy. Poza wspomnianym już narzekaniem na użycie w spektaklu półprywatnych rozmów z Mają Komorowską i nietrafnego zaprezentowania wizerunku Simone Weil irytował ją także sposób prowadzenia prób. Szczepkowska skarżyła się, że scenariusz bardzo długo nie był gotowy, pojawił się krótko przed premierą i wymagał od niej przyswojenia w krótkim czasie bardzo rozbudowanych monologów. Wyrażała też niezadowolenie z tego, że reżyser prosił ją o pracochłonną lekturę dzieł Simone Weil, a następnie nie skorzystał z nich w scenariuszu. Aktorka miała więc poczucie zmarnowanego czasu, choć czytanie tekstów filozofki było dla niej ważnym doświadczeniem. Szczepkowska miała też wrażenie, że nie rozumie spektaklu, w którym gra. W napisanej po latach autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* opowiedziała również (czego nie robiła w okresie największego medialnego zainteresowania sprawą), że na jedną z prób bez konsultacji z zespołem aktorskim została zaproszona ekipa filmowa przygotowująca dokument o reżyserze. Szczepkowska uznała, że na tamtym etapie pracy byłoby to naruszenie intymności procesu twórczego i jako jedyna nie zgodziła się na bycie filmowaną („Premiera naprawdę się zbliżała, potrzebowałam zwykłych prób. Przy kamerach to niemożliwe”²⁸). Twierdziła, że w czasie pracy nad spektaklem za mało uwagi poświęca się opracowywaniu roli, a zbyt dużo słuchaniu tego, co ma do powiedzenia reżyser:

Na próbach przez ponad rok Krystian chodził dookoła stołu, opowiadał o swoich przeżyciach. Mnie jako aktorkę, a to słowo pochodzi przecież od akcji, po prostu nosiło. Czułam się jak darmowy terapeuta²⁹.

Można oczywiście powiedzieć, że Szczepkowskiej nie odpowiadała metoda twórcza Krystiana Lupy, która dla aktora o innych preferencjach mogła być inspirująca. Aktorka rozpoznawała jednak, że możliwość pracy w takim stylu, w jakim robi to Lupa, jest ściśle związana z jego pozycją w środowisku:

Próbowałam sobie wyobrazić jakąś utalentowaną kobietę na miejscu Lupy. Chodzi miesiącami dookoła stołu i opowiada o swoich orgazmach. A aktorzy siedzą – bez tekstu, bez akcji, bez prób, czyli bez pracy³⁰.

U źródeł żenującego performansu na premierze *Persony. Ciała Simone* także leżały więc brzydkie uczucia, tym razem odczuwane przez aktorkę. Irytacja, poczucie bycia lekceważoną, znudzenie i zniecierpliwienie trybem pracy, ale także przykre poczucie braku przynależności do zespołu ufającego reżyserowi

²⁸ J. Szczepkowska, *Wygrasz...*, op.cit., s. 298.

²⁹ P. Pacewicz, J. Szczepkowska, op.cit.

³⁰ J. Szczepkowska, *Teatr czyli...*, op.cit.

powoli w Szczepkowskiej narastały, prowadząc do punktu krytycznego. Jak pokazuje Ngai w swojej książce, brzydkie uczucia, ponieważ zwykle cechują się mniejszą intensywnością niż wielkie namiętności, mają niezwykłą żywotność. Nie opierają się też na nagłości, ale raczej na długim trwaniu. W przypadku Szczepkowskiej ich kumulacja doprowadziła do wybuchu na premierowym pokazie. Możemy się zastanawiać, czy aktorka w żenującym performansie „zebrała” tylko swoje brzydkie uczucia, czy także historie innych aktorów opowiadane w kuluarach, ich złość i frustrację, do których nie chcieli się głośno przyznać.

Być może nie doszłoby do tej manifestacji, gdyby chodziło tylko o niezgodę na styl prowadzenia prób. Aktorka za nie do przyjęcia uznała jednak przede wszystkim nadużycia władzy i pozycji przez reżysera. Żeby je ujawnić, opowiedziała o kilku sytuacjach z okresu pracy nad spektaklem, które w jej opinii były niedopuszczalne.

Po pierwsze, Krystian Lupa przełożył premierę, bo nie zdążył doprowadzić prób do końca w planowanym terminie. W czasie pracy nastąpiła więc długa przerwa, w czasie której reżyser wyjechał za granicę, żeby tam wyprodukować (już terminowo) inny, zakontraktowany wcześniej spektakl. Oczywiście to, że Lupa często przekłada swoje polskie premiery, jest dość powszechnie znanym faktem. Szczepkowska głośno jednak zwróciła uwagę na to, że dla aktorów taka sytuacja może oznaczać poważne problemy finansowe. W polskich teatrach są oni bowiem zatrudniani na umowy o pracę, w których określona jest, zwykle niezbyt wysoka, pensja podstawowa, ale dodatkowo otrzymują pewną kwotę zwaną normą, ustalaną oddzielnie dla każdego tytułu. Norma jest wypłacana za każdy wieczór, w który aktor występuje na scenie. Wynagrodzenie tego typu nie przysługuje jednak za obecność na próbach. Z perspektywy ekonomicznej wykonawcom nie opłaca się zatem ani udział w długich procesach twórczych, ani graniu w spektaklu, który szybko zostanie zdjęty z afisza. Jak jednak Szczepkowska często podkreślała, w przypadku *Persony. Ciała Simone* problem przedłużających się prac był mniej dotkliwy, ponieważ z góry umówiła się z reżyserem, że będzie obecna tylko na dziesięciu próbach. W popremierowych wywiadach aktorka przedstawiała sprawę tak, jakby w czasie całego procesu twórczego brała udział wyłącznie w dziesięciu spotkaniach, ale w autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* mówi, że decyzja o ustaleniu z reżyserem liczby potrzebnych obecności zapadła dopiero, kiedy premiera została przełożona.

Po drugie, Szczepkowska opowiadała, że jeden z aktorów poprosił o możliwość rezygnacji z roli, bo wkrótce miało mu się urodzić dziecko, nie był więc w stanie ani czasowo, ani finansowo pracować w trybie proponowanym przez Lupę. Reżyser odmówił, a później przekładał i odwoływał próby z powodu podróży do Krakowa do chorej cici. Szczepkowska zauważała więc, że stosował wobec siebie dużo mniej restrykcyjne zasady niż wobec aktorów.

Po trzecie, zdaniem aktorki, Lupa nie szanował prywatnego czasu wykonawców. Na potwierdzenie opowiadała o następującej sytuacji:

Pani Joasiu, prosba od Krystiana. Mamy wolną scenę i dekoracje. Krystian chciałby poczuć aktora w tych dekoracjach. Ja wiem, że niedziela, ale czy mogłaby pani przyjechać? Oczywiście. Odwołuję ważne rodzinne spotkanie, jadę natychmiast. Czy może być coś istotniejszego niż wena reżysera? Przyjeżdżam, Lupa się spóźnia, potem wchodzi na scenę. – Co tu tak ciemno? E, chodźmy do biblioteki. Kolejną godzinę zajmuje szukanie bibliotecznego klucza. Kolejną, jego monolog o sobie³¹.

Aktorka opowiadała też o tym, jak została poproszona o zagranie sceny, która miała zostać sfilmowana w celu późniejszego wykorzystania w spektaklu. Kiedy pojawiła się w umówionym miejscu, okazało się, że Lupa jest nieobecny (wyjechał do Krakowa), ale będzie reżyserował ją przez telefon. Dodatkowo mieszkanie, w którym miała zostać zagrana scena, nie było ogrzewane, a na zewnątrz panował mróz. Szczepkowska zażądała kontaktu z osobą zajmującą się w teatrze sprawami bezpieczeństwa i higieny pracy – po jej skardze ogrzano pomieszczenie.

Po czwarte, Szczepkowska pytała, dlaczego, jeśli scenariusz powstaje na podstawie improwizacji i intelektualnej pracy całego zespołu, honorarium za jego napisanie przysługuje tylko Krystianowi Lupie.

Po piąte, aktorce nie podobało się także, że późno w nocy, po zagranym spektaklu, reżyser organizuje kilkugodzinne omówienie pokazu, w czasie którego – zgodnie z jej określeniem – „łaje” aktorów. Szczepkowska twierdzi jednak, że nie brała w tych omówieniach udziału i wyrażała zdziwienie, że jej koledzy pozwalają na takie traktowanie.

Oprócz tych zarzutów Szczepkowska wysunęła także oskarżenia pod adresem Teatru Dramatycznego (nie podobało jej się na przykład organizowanie naukowych dyskusji zamiast grania spektakli) oraz teatru poszukującego (który często określała też mianem teatru eksperymentatorów). Zdaniem aktorki zbyt często niekompetencja i lenistwo ukrywane są pod otoczką poszukiwań twórczych. Aktorzy ponoszą natomiast koszty finansowe i psychiczne, kiedy nie dojdzie do premiery albo kiedy spektakl jest krótko grany ze względu na nikłe zainteresowanie publiczności. Zła współpraca z Lupą uwolniła pokłady frustracji wzbierające w Szczepkowskiej przez cały okres pracy w Teatrze Dramatycznym pod kierownictwem Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej. Będąc etatową aktorką teatru, kilkakrotnie rezygnowała z ról albo grała w spektaklach, które uznawała za nieudane. Jednak atak na „teatr eksperymentatorów” był chaotyczny i często można było odnieść wrażenie, że pod tym terminem Szczepkowska i tak ma na myśli przede wszystkim teatr

³¹ J. Szczepkowska, *Teatr czyli...*, op.cit.

Krystiana Lupy. Ten inny typ argumentacji stwarzał natomiast furtkę dla komentatorów, którzy woleli oskarżyć aktorkę o propagowanie korporacyjnego modelu pracy twórczej niż rozważyć jej zarzuty nadużywania władzy przez ważnego reżysera.

5.

Ponieważ w ostatnim czasie w Polsce bardzo dynamicznie rozwijają się badania teatru i innego rodzaju sztuk z perspektywy krytyki instytucjonalnej, postulaty Szczepkowskiej brzmią dziś inaczej niż dziesięć lat temu. Od tamtego czasu powstało zresztą kilka bardzo ważnych tekstów pytających o pozycję Krystiana Lupy w polskim teatrze i jego metody pracy³². Nie chcę oceniać prawdziwości historii przytaczanych przez aktorkę ani zasadności jej zarzutów wobec reżysera czy Teatru Dramatycznego. Muszę jednak zaznaczyć, że w rozległym archiwum sprawy nie udało mi się znaleźć ani jednego tekstu, w którym reżyser bądź przedstawiciele Teatru Dramatycznego odnosiliby się do zarzutów aktorki dotyczących spraw instytucjonalnych. Lupa wspominał jedynie, że Szczepkowska nie przyszła na pospektaklowe omówienie, które trwało dziesięć minut, a nie wiele godzin, oraz że pierwszą połowę swojego monologu aktorka otrzymała dwa miesiące przed premierą, a liczba prób była „wystarczająca”³³. Bardziej niż to, czy zarzuty stawiane przez aktorkę są prawdziwe, interesowałoby mnie to, jak zostały przyjęte.

Kaliber i rodzaj niektórych oskarżeń formułowanych przez Joannę Szczepkowską dla Krystiana Lupy, a po części także dla zafascynowanych jego twórczością widzów, był kompromitujący. Rozmawiając z Moniką Olejnik, aktorka na określenie reżysera użyła słowa „rozpieszczony”³⁴ – tego samego, które zwykle stosujemy w odniesieniu do dzieci. Stwierdziła też, że nagie pośladki pokazała raczej teatrowi niż samemu Lupie, a więc odwołała się do podobnej retoryki: próbowała uczynić partnerem rozmowy „dorosłych” – dyrekcję teatru – których obowiązkiem powinno być zapanowanie nad kapryсами dziecka – artyści. O jednym z najważniejszych polskich reżyserów Szczepkowska wypowiadała się zatem w sposób nielicujący z jego pozycją. Zarzuty, które mu stawiała (niedotrzymywanie terminów, brak szacunku dla czasu aktorów, gadulstwo, awanturnictwo, małostkowość), choć przecież poważne i nagminne, brzmiały śmiesznie w odniesieniu do osoby tego formatu. Zresztą

³² Najważniejszym tego typu artykułem był tekst Moniki Kwaśniewskiej o pracy nad spektaklem *Factory 2*, M. Kwaśniewska, *Między wolnością a manipulacją: sytuacja aktorów i aktorek w „Factory 2”*, „Didaskalia” 2019, nr 150.

³³ K. Lupa, op.cit.

³⁴ „Kropka nad i”, op.cit.

były to przewinienia, o których – co komentatorzy przyznawali – powszechnie w środowisku teatralnym wiedzano. Opowieści o stylu pracy reżysera od lat zamieniano w zabawne anegdoty i powtarzano, bo dzięki nim postać artysty stawiała się barwniejsza. Być może sytuacja wyglądałaby inaczej, gdyby w czasie pracy w Teatrze Dramatycznym doszło do nadużyć innego rodzaju, tych przekraczających granice prawa albo dobrego smaku, tych wiążących się z wyraźnym czerpaniem indywidualnych korzyści albo z użyciem bezpośredniej przemocy. Wtedy być może doszłoby do zaangażowania wielkich uczuć, takich jak oburzenie czy gniew. Tymczasem to, co z procesu twórczego zdradzała Szczepkowska, wzbudzało przede wszystkim dyskomfortowe brzydkie uczucia, co przekładało się na odczuwanie całej sprawy jako żenującej. Właśnie dlatego Elżbieta Baniewicz w swoim tekście przypominała obszernie załugi Lupy, a następnie stwierdziła:

Podobno ów gest aktorki ujawnił silne w środowisku bunt i spory na temat eksperymentu w teatrze, jego kosztów liczonych w złotychkach [...] i psychicznych [...]. Wiele byłoby do napisania na temat owych kosztów, organizacji pracy itd., itp., ale akurat w przypadku tego reżysera i tego projektu najważniejsze wydają się jego założenia artystyczne i myślowe, na które, jak widać, nie wszyscy są gotowi. Lupa nie jest reżyserem debiutantem poszukującym dopiero własnego języka na drodze eksperymentów. [...] jest to artysta, który nie tylko zasłużył sobie na prawo do eksperymentu i na prawo do specjalnego traktowania, nawet jeśli prowadzi próby miesiącami, przerywa je, zatem nie mieści się w normach produkcyjnych naszych teatrów, o ile takie zostały skodyfikowane. [...] Czerdziestomilionowy kraj stać chyba na takie „marnotrawstwo” czasu i na taką „niesubordynację” artysty³⁵.

Jak widać na przykładzie tego cytatu: łatwiej było widzieć w Joannie Szczepkowskiej kogoś, kto nie zrozumiał założeń wielkiego eksperymentu, w którym przyszło mu uczestniczyć, niż artystkę o innych poglądach na właściwe warunki tworzenia sztuki. Leszek Kolankiewicz mówił o tym nawet mocniej niż Baniewicz:

Ta druga aktorka [Joanna Szczepkowska – przez część wywiadu Kolankiewicz wyraźnie stara się nie wymawiać jej nazwiska] zupełnie tam nie pasuje, a tym, co zaczęła później wyprawiać, tylko wyrządziła sobie krzywdę. [...] Ubolewam nad tym, że ona tak płytko pojęła to, w czym się znalazła³⁶.

Krytycy posunięcia Szczepkowskiej starali się ją ośmieszyć, przedstawiając ją jako aktoreczkę, która nie umiała docenić zaszczytu pracy z wybitnym reżyserem, bo upokarzając ją, mogli odbudować postawioną pod znakiem zapytania jednoznaczną wybitność praktyk artystycznych Lupy. Ciekawe jednak,

³⁵ E. Baniewicz, *Ciało Simone – próba prawdy*, „Twórczość” 2010, nr 8, <https://www.e-teatr.pl/cialo-simone-proba-prawdy-a98397> (dostęp: 11.08.2020).

³⁶ M. Kwaśniewska, L. Kolankiewicz, *Widzowie do zmiany*, „Didaskalia” 2010, nr 96, s. 15.

że wielkość tę mógł podać w wątpliwość jeden kilkusekundowy performans i że jego neutralizacja wymagała tak silnych nakładów emocjonalnych. Być może zagrożeniem był także język, którym posługiwała się aktorka – krytyków odrzucało mówienie o prawach i obowiązkach, o wynagrodzeniach, kontraktach i zobowiązaniach. Przyjęcie tego języka musiałoby bowiem prowadzić do postulatu zasadniczego przemodelowania relacji władzy w polskim teatrze. Tam, gdzie krytycy odwoływali się do głębi pracy artystycznej, wyjątkowości procesu twórczego, Szczepkowska stosowała retorykę przewrotnie redukcyjną, mówiąc na przykład: „Reżyser to jest w moim przekonaniu człowiek, który jest zakontraktowany na to, żeby zorganizować przestrzeń sceny, a nie na to, żeby mieć poczucie władzy nad człowiekiem”³⁷.

6.

Frustracja komentatorów dawała o sobie znać w bardzo ostrych sformułowaniach. Łukasz Drewniak imputował Szczepkowskiej problemy psychiczne: „Nie mnie oceniać, czy gest aktorki był wynikiem emocjonalnego niezrównoważenia, czy szczegółowo zaplanowaną, ale nieetyczną akcją”³⁸. Podobnie argumentował swoją dezaprobatę Paweł Sztarbowski, który domniemywał także, że prawdziwą przyczyną zachowania aktorki była wyłącznie chęć wywołania skandalu albo zazdrość o to, że to Małgorzata Braunek grała w przedstawieniu główną rolę:

Krystian Lupa odciął się od popisów aktorki. A ja wiem, że dokładnie o taki szum Joannie Szczepkowskiej chodziło. Ostatnio jest o niej głośno głównie z powodu kontrowersyjnych wypowiedzi. Czyżby tym razem bała się niedopracowanej roli? A może irytowało ją, że to nie ona, tylko Braunek prowadzi cały spektakl? Ktoś ubolewał przed premierą, że teatr ma problem ze Szczepkowską. Po tym, co wydarzyło się na premierze *Persona. Ciało Simone*, widać, że przede wszystkim Joanna Szczepkowska ma problem ze sobą³⁹.

O wydarzeniach na premierze *Persony. Ciała Simone* Sztarbowski napisał jednak później jeszcze jeden, dłuższy tekst, w którym nieco złagodził swoje stanowisko. Dyskusję wokół gestu Szczepkowskiej nazwał w nim jednak „małym plotkarskim orgazmem”⁴⁰.

³⁷ „Kropka nad i”, op.cit.

³⁸ Ł. Drewniak, op.cit.

³⁹ P. Sztarbowski, *Kłopoty Simone...*, op.cit.

⁴⁰ Idem, *Dalej możesz iść?*, „Tygodnik Powszechny”, 2.03.2010, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dalej-mozesz-isc-145358> (dostęp: 10.08.2020).

Anna Wolańska próbowała aktorkę upokorzyć:

Jakiegolwiek racje przyświecały pani Szczepkowskiej, nawet jeśli były one słuszne, to nie tędy droga. I nie dla aktorki z takim jak ona talentem i scenicznym dorobkiem. W 1989 roku Joanna Szczepkowska ogłosiła upadek komunizmu. Teraz – swój własny⁴¹.

Jacek Wakar stwierdzał natomiast:

Z gestem Szczepkowskiej trudno się zgodzić. Chcąc nie chcąc, znakomita aktorka dołączyła do grona małych skandalistów, stając u boku Jana Borysewicza i Krzysztofa Skiby. Inna rzecz to jej argumenty. Czy to się komuś podoba czy nie, d... Joanny Szczepkowskiej musi stać się początkiem poważnej rozmowy o granicach nowego teatru⁴².

W wypowiedzi Wakara, podobnie zresztą jak w drugim tekście Sztarbowskiego, pogarda dla niepoważnej formy performansu Szczepkowskiej walczy z choć częściowym uznaniem ważności racji, które nią kierowały.

7.

Skoro jednak opowieści o pracy nad *Personą*. *Ciałem Simone* były w dużej mierze bardziej kompromitującymi historiami niż wielkimi oskarżeniami, Joanna Szczepkowska nie mogła wystąpić w nich jako ofiara. Tym bardziej że rozmowę rozpoczęła od ataku – wystąpienia na premierze. To, że zdecydowała się być aktywną żenującą performerką zamiast pasywną ofiarą, również wzbudzało niechęć i konsternację. Dlatego ci, którzy – jak cytowany powyżej Jacek Wakar – chcieliby uznać jej rację, nie mogli zaakceptować formy przekazu.

Dokonano więc przesunięcia będącego dodatkową próbą osłabienia pozycji performerki: wobec braku wyrazistej ofiary Krystiana Lupy w osobie Małgorzaty Braunek znaleziono ofiarę Joanny Szczepkowskiej. Wystąpienie na premierze *Persony*. *Ciała Simone* dość powszechnie zostało bowiem uznane za skandaliczne z powodu braku zawodowej solidarności. Jacek Sieradzki oceniał:

Joanna Szczepkowska zachowała się karygodnie: wyszła na scenę z prywatnym przekazem skierowanym *de facto* przeciwko zbiorowej wypowiedzi artystycznej, w jakiej brała udział. To zbrodnia. To tak, jakby zawodnik piłki kopanej w proteście przeciwko metodom trenera zaczął podczas meczu strzelać na własną bramkę. Ciekawe, czym by go poczęstowała stadionowa publiczność⁴³.

⁴¹ A. Wolańska, *Obszar kompromitacji*, „Echo Katolickie” 25.02–3.03.2010, nr 8.

⁴² J. Wakar, op.cit.

⁴³ J. Sieradzki, *Śladem pośladków*, „Odra” 2010, nr 4.

Elżbieta Baniewicz stwierdziła, że gest Szczepkowskiej jest oznaką „końca etosu aktorskiego” i jeśli nie rozumie tego „córka byłego prezesa ZASP, która obecnie sama pełni tę funkcję – pora umierać”⁴⁴.

Jeśli jednak cały zespół był poszkodowany w wyniku kilkusekundowego naruszenia spektaklu (choć w efekcie to Joanna Szczepkowska pozbawiona została roli, a co za tym idzie, także pieniędzy za swoją pracę twórczą), Małgorzaty Braunek żałowano najmocniej. Podkreślano, że Braunek ma bardzo niewielkie doświadczenie sceniczne, bo przez lata grała wyłącznie w filmach, rola w spektaklu Lupy była więc dla niej niemal teatralnym debiutem. Aktorka przyznała zresztą, że performans Szczepkowskiej był dla niej niezwykle trudnym doświadczeniem:

Julia Kluzowicz: To [wystąpienie Szczepkowskiej] bezpośrednio w Panią uderzyło? Małgorzata Braunek: Tak, uderzyło bezwzględnie. Było dla mnie całkowitym zaskoczeniem. Kiedy Joanna dawała swój „spektakl”, zdążyłam przerobić kilka wersji, co mam zrobić [...]. Pomyślałam też o Krystianie i o tym, że musi przeżywać straszne rzeczy. I zastanawiałam się, czego on by chciał⁴⁵.

Braunek nie tylko godziła się więc na rolę ofiary, ale nawet próbowała rozszerzyć ją także na Krystiana Lupa:

Najlepiej, by ta jednostronna medialna burza już wreszcie ucichła, mam tylko nadzieję, że nie zachwieje to pozycją Krystiana w naszym teatrze, bo wiadomo, że mamy wielką łatwość w niszczeniu tego, co cenne, i co wyrasta ponad przeciętność⁴⁶.

Obawy Braunek okazały się bezpodstawne – jeśli czyjaś reputacja miała ucierpieć po tym, co stało się na premierze spektaklu, to tylko Joanny Szczepkowskiej. „Stanowisko teatru jest stanowiskiem reżysera”⁴⁷ – niemal od razu po premierze zaznaczyła Dorota Sajewska, wówczas zastępczyni dyrektora Teatru Dramatycznego. Dodała, że teatr nie zamierza ingerować w przedstawienie, i wyraziła nadzieję, że reżyser i aktorka dojdą do porozumienia. Instytucja przekazała Lupa całkowitą władzę nad swoją pracowniczką, potwierdzając tym samym słuszność zarzutów Szczepkowskiej, wyrażonych w cytowanej już wypowiedzi dotyczącej kompetencji i zakresu sprawczości reżysera (przypomnijmy: „Reżyser to jest w moim przekonaniu człowiek, który jest

⁴⁴ E. Baniewicz, op.cit.

⁴⁵ J. Kluzowicz, M. Braunek, *Postać musi się zainstalować*, „Didaskalia” 2010, nr 96, s. 7.

⁴⁶ Ibidem, s. 7.

⁴⁷ *Szczepkowska o posładkach na premierze „Ciało Simone”*, portal interia.pl, https://wydarzenia.interia.pl/mazowieckie/news-szczepkowska-o-posladkach-na-premierze-cialo-simone,nId,1337241#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=chrome (dostęp: 2.12.2020).

zakontraktowany na to, żeby zorganizować przestrzeń sceny, a nie na to, żeby mieć poczucie władzy nad człowiekiem⁴⁸).

To, że performans Szczepkowskiej mógł negatywnie wpłynąć na drugą aktorkę, sprawia, że wątpliwości wobec niego pojawiają się nawet po latach i nawet wśród osób głośno mówiących o potrzebie instytucjonalnej naprawy polskiego teatru. Joanna Krakowska w rozmowie z Violetą Szostak i Marcinem Kąckim skłonna była bronić nawet felietonu aktorki demaskującego rzekome istnienie teatralnego homolobby, jednak do zdarzeń na premierze *Persony. Ciało Simone* zachowała dystans („Tyłek był akurat – powiedziałabym – problematyczny, bo to było niekoniecznie lojalne w stosunku do kolegów będących z nią na scenie⁴⁹”). Podobnie Agata Łuksza w książce *Glamour, kobiecość, widowisko* poświęconej jednej ze ścieżek kobiecej emancypacji, o Szczepkowskiej ledwie wspomina, zaznaczając:

Zarazem jednak performans aktorki, choć skierowany przeciwko egocentryzmowi reżysera, sam miał charakter wybitnie egocentryczny, nie został bowiem skonsultowany z pozostałymi aktorami, nie liczył się więc z ich zdaniem oraz nie uwzględniał ich nakładu pracy i wysiłku twórczego – w niewątpliwie trudnej sytuacji postawiła Szczepkowska Małgorzatę Braunek, która wówczas znajdowała się razem z nią na scenie⁵⁰.

Joanna Szczepkowska rzeczywiście nie skonsultowała swojego wystąpienia z zespołem (swoje zachowanie wytłumaczyła potem w obecności reżysera, przeprosiła też Małgorzatę Braunek), trudno jednak wyobrazić sobie, że mogłaby to zrobić. Gdyby uprzedziła kogokolwiek o swoich planach, mogłaby zostać wyrzucona z obsady jeszcze przed premierą⁵¹ albo jej działanie mogłoby zostać w inny sposób zablokowane. Po tym, jak Lupa podjął decyzję o usunięciu jej z przedstawienia, cały zespół artystyczny pracujący przy spektaklu napisał list otwarty, w którym popierał jego decyzję (przyjmował ją z „żalem”, ale i „ulgą”)⁵². Szczepkowska słusznie zauważyła też, że

⁴⁸ „Kropka nad i”, op.cit.

⁴⁹ V. Szostak, M. Kącki, J. Krakowska, *Jesteście konformistami*, „Gazeta Wyborcza”, 9.10.2014, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,16769936,joanna-krakowska-jesteście-konformistami.html> (dostęp: 10.08.2020).

⁵⁰ A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Kobieta jako obiekt pożądania*, Warszawa 2016, s. 356.

⁵¹ Choć w swoim oświadczeniu Krystian Lupa twierdził, że o planowanym przez Szczepkowską performansie dowiedział się już dwa tygodnie przed premierą, ale uznał tę informację za żart. Nie sposób orzec, czy prawdę mówi reżyser, czy może aktorka, jeśli bowiem wierzyć jej opowieściom, pomysł wystąpienia narodził się dużo później, por. K. Lupa, op.cit.

⁵² *Warszawa. Oświadczenie zespołu spektaklu „Persona. Ciało Simone”*, e-teatr.pl, 22.02.2010, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/88352/warszawa-oswiadczenie-zespołu-spektaklu-persona-ciało-simone> (dostęp: 10.08.2020).

przyjęcie propozycji Lupy przez Maję Ostaszewską także było zajęciem stanowiska w sprawie⁵³. Żadnego z tych gestów nie można nazwać koleżeńskim, ale, choć Szczepkowską skrupulatnie rozliczano z koleżeństwa, braku takiej postawy nie wytknięto ani zespołowi, ani Ostaszewskiej. Gdyby więc Szczepkowska chciała zapowiedzieć kolegom i koleżankom swój gest, nie mogłaby raczej liczyć na wsparcie, zresztą jej wypowiedzi wskazują, że postrzegała pozostałych aktorów jako przesadnie lojalnych wobec reżysera. W artykule *Aktor w klinchu relacji folwarcznych* Monika Kwaśniewska przedstawiła, w jaki sposób struktura instytucjonalna polskiego teatru prowadzi do uprzedmiotowienia aktorów i zamknięcia ich w zależnościowych relacjach folwarcznych. Badaczka wskazuje na takie czynniki powstawania relacji folwarcznych, jak: nadwyżka młodych aktorów w stosunku do liczby miejsc pracy, szkolnictwo teatralne kładące nacisk na posłuszeństwo wobec reżysera, ale także to, na co wskazywała Joanna Szczepkowska – zły system wynagrodzeń często skutkujący dla wykonawców poważnymi problemami finansowymi. Kwaśniewska pisze:

Milczenie określa niejednokrotnie pozycję aktorów w ramach instytucji, w ramach procesu twórczego oraz – co również ważne – w przestrzeni dyskursu wytwarzanego wokół teatru i spektaklu. Znamienne, że nawet ci aktorzy, którzy dbają o własną niezależność, podmiotowość i branie odpowiedzialności za podejmowane w teatrze działania, niechętnie wypowiadają się publicznie o swojej pracy. Komentowanie przedstawienia wolą pozostawić dyrektorowi/dyrektorce, reżyserowi/reżyserce, dramaturżce/dramaturgowi. W ten sposób jednak legitymizują swoją pozycję jako bezwolnego wykonawcy. Jak mi się wydaje, niewielu osobom zależy na tym, by w końcu zabrać głos. Być może również z obawy o to, co ten głos mógłby powiedzieć...⁵⁴

W tym świetle performans Joanny Szczepkowskiej na premierze *Persony. Ciała Simone* stanowi modelowy przykład ryzykanckiej postawy prowadzącej do zerwania, a jednocześnie ujawnienia relacji folwarcznych. W tym przypadku jednak w roli uciszającego występowali nie tylko reżyser i krytycy, ale także zespół, który stanął murem za reżyserem.

Oświadczenie zespołu Szczepkowska skomentowała następująco: „to są aktorzy Krystiana Lupy, ja się im przez moment nawet nie zdziwiłam, że oni nie zaprotestowali, ponieważ oni przez cały czas milczeli”⁵⁵. Aktorka chciała występować w ich obronie, niezależnie od tego, czy oni także tego chcieli. Za nadużycie uznawała bowiem także te kwestie, które nie dotyczyły jej

⁵³ „Tomasz Lis na żywo”, op.cit.

⁵⁴ M. Kwaśniewska, *Aktor w klinchu relacji folwarcznych*, „Polish Theater Journal” 2017, nr 1–2.

⁵⁵ „Kropka nad i”, op.cit.

bezpośrednio (jak brak zwolnienia z roli ze względu na narodziny dziecka), albo które jej udało się rozwiązać z reżyserem indywidualnie (jak liczba prób, w których miała wziąć udział).

8.

„Zrobiłam to, do czego namawiał mnie reżyser” – powtarzała Joanna Szczepkowska po premierze *Persony. Ciała Simone*. Miała tu na myśli wykonanie gestu transgresyjnego i „poszerzenie pola własnej kompromitacji”. Aktorka mówiła:

Wykonałam tylko wszystko, do czego Lupa wzywa aktora. Aktor ma dialogować z postacią i z reżyserem. Ma odejść od teatralizacji. Wielokrotnie słyszałam, jak mówi aktorom: Bierzcie siebie ze sobą, nie grajcie tylko roli. Chciałam zobaczyć, co będzie. Sprawdzić podejrzenie, że twórcy, którzy tak intensywnie głoszą, żeby przekraczać granice [...], że tak naprawdę chodzi im tylko o siebie. Jeżeli wkroczyć na teren ich twórczości i samemu przekroczyć jakieś granice, to się okazuje, że to niedopuszczalne⁵⁶.

Zdaniem Szczepkowskiej gwałtowna reakcja Lupy i wyrzucenie jej z obsady pokazywały, jak pozorne są deklaracje otwartości na przekroczenie. Marcin Kościelniak w tekście *Obszary negocjacji. Factory 2; Persona. Marilyn; Persona. Ciało Simone* szczegółowo opisał założenia eksperymentu, który w kolejnych spektaklach wymienionych w tytule artykułu starał się zrealizować Lupa. Aktor miał w nich być narzędziem transgresji – tym, który, wedle słów Kościelniaka – „daje, użycza doprowadza, umożliwia. Przekracza – ale nie na własną rękę i nie na własny użytek”⁵⁷. Gest aktorki badacz ocenił następująco:

W *Ciele Simone* nie ma miejsca na niesubordynację Szczepkowskiej. Jej premierowy wybryk był zdradą założeń eksperymentu Lupy (skierowaną nie tylko przeciwko reżyserowi, ale także kolegom-aktorom). Równocześnie jednak eksces ten jest przecież silnie warunkowany przez dokonywane przez Lupę operacje na teatralności, owocem – niepoważnym i bękarcim – napięć wpisanych w założenia eksperymentu⁵⁸.

Pejoratywne określenia „niepoważny i bękarcim” doskonale korespondują z żenującym charakterem gestu wykonanego przez Szczepkowską. Do transgresyjności performansu aktorki w tonie podobnym do tego, jakiego używał Kościelniak, odniósł się też Krystian Lupa:

⁵⁶ P. Pacewicz, J. Szczepkowska, op.cit.

⁵⁷ M. Kościelniak, *Obszary negocjacji. „Factory 2”; „Persona. Marilyn”, „Persona. Ciało Simone”*, „Didaskalia” 2010, nr 96, s. 10.

⁵⁸ Ibidem, s. 11.

A czy w ogóle pokazanie dupy jest przekroczeniem z tych przekroczeń kondycji aktorskiej, które testowaliśmy na próbach? I czy w ogóle jest przekroczeniem aktorskim? Może dla Szczepkowskiej jest przekroczeniem, diabli wiedzą?⁵⁹

Zarówno w tekście Kościelniaka, jak i w tekście Lupa przyjęta zostaje zasada: przekroczeniem jest tylko to, co reżyser uzna za przekroczenie. Nie ma tu możliwości aktorskiej interpretacji czy nawet niezrozumienia poleceń reżysera, nie ma pola na wolność twórczą w tym zakresie. W tym miejscu ujawnia się jedno z najgłębszych źródeł konfliktu: Krystian Lupa chce sprawować nad spektaklem władzę, a Szczepkowska swoim wystąpieniem uświadomiła mu, jakie są jej granice. Paradoksalnie burza, która rozpętała się po premierze *Persony. Ciała Simone*, pokazuje, jak istotnym przekroczeniem był gest aktorki – przekroczeniem prawdziwym, bolesnym i niespodziewanym, choć rzeczywiście nie takim, jakiego chciał i jakie projektował Lupa.

„Odsłonięcie pośladków przed reżyserem, a zatem pokazanie tyłka temu, który dominuje i steruje pragnieniami swoich aktorów, współpracowników, to dla mnie gest absolutnie feministyczny”⁶⁰ – stwierdziła Dorota Sajewska w czasie odbywającej się 15 grudnia 2012 roku dyskusji *Reżyser(ka). Narracja (nie)obecna*. Sajewska nie była już wówczas związana z Teatrem Dramatycznym, a wypowiadając się jako naukowczyni, znacząco zmieniła swoją ocenę performansu Szczepkowskiej. Jednak nie tylko sprzeciw wobec dominującej pozycji reżysera konstituuje żenujący performans w Teatrze Dramatycznym jako feministyczny. Wbrew temu, co pisał Lupa, dla Joanny Szczepkowskiej, która nigdy nie zgodziła się na zagranie roli w filmie lub teatrze, w której musiałaby wystąpić nago, pokazanie pośladków musiało być zawodowym i prywatnym przekroczeniem. Zwłaszcza że swój gest wykonała w wieku pięćdziesięciu siedmiu lat. Piotr Najsztub wywiad z aktorką w „Vivie” zakończył pytaniem: „Jest pani aktorką, kobietą, więc ciało w dwójnasób «znaczy». Jak pani patrzy na swoje, starzejące się?”⁶¹. Kiedy Szczepkowska opowiedziała o akceptacji swojego ciała, dziennikarz dodał: „Mężczyźni nie muszą podzielać pani stosunku do własnego ciała. Jak sobie pani z tym dawała radę i daje?”⁶². Aktorka dwukrotnie wyraziła zdziwienie, że Najsztub ma czelność zadawać jej tego typu pytania. Pokazują one jednak, jak dużym tabu otaczane jest, przynajmniej w powszechnym, reprezentowanym przez „Vivę!” dyskursie, starzejące się kobiece ciało. Ten aspekt także zintensyfikował zażenowanie

⁵⁹ K. Lupa, op.cit.

⁶⁰ D. Sajewska, J. Krakowska, M. Sugiera, W. Szczawińska, *Reżyser(ka). Narracja (nie)obecna*, „Didaskalia” 2013, nr 113, http://archiwum.didaskalia.pl/113_rezyserka.htm (dostęp: 10.08.2020).

⁶¹ P. Najsztub, J. Szczepkowska, op.cit.

⁶² Ibidem.

towarzyszące recepcji performansu. Można się zastanawiać, czy odbiór wystąpienia byłby inny, gdyby wykonała je młodsza aktorka. Powidokiem tego wyobrażenia jest sesja zdjęciowa, która ilustrowała rozmowę Piotra Najsztuba z Joanną Szczepkowską. Zdjęcia przesyczone są erotyzmem. Na pierwszym widzimy aktorkę leżącą na szezlongu, fotografowaną tak, żeby widać było przede wszystkim jej łydki, uda i kawałek pośladka wystające spod satynowej halki i niebieskiego szlafroka. Na dwóch kolejnych Szczepkowska pozuje w białym gorsecie, spódnicy do kolan i szpilkach. Na ostatnim stoi tyłem, a zdjęcie wykadrowane jest tak, że widzimy tylko jej nagi kark i kawałek pleców. Na wszystkich fotografiach jej ciało jest kobiece, gładkie, smukłe, perfekcyjnie wymodelowane i wypiełgnowane – jest jakby przeciwieństwem wulgarnego wyobrażenia o „pokazywaniu dupy”.

9.

Gest pokazania d. oznacza: mam was wszystkich gdzieś. A tym samym niniejszym kończę z okresem naginania się do was, do waszych oczekiwań. Kończę też z uciskiem, jaki to naginanie mi sprawiało, że nie byłam (ja, Szczepkowska) tak do końca sobą. Tu, w tym teatrze, wobec modelu dramatu, jaki uprawia Lupa, wobec jego pracy z aktorem, wobec posłuszeństwa aktorskiego. Tak jak zrzuca się niewygodne majtki, tak ja właśnie tym gestem uwalniam się od tego wszystkiego. Warto czasem pokazać d., bo warto zrzucić z siebie niewygodne gorsety, w nich i tak nic dobrego by nie wyszło⁶³.

W taki sposób zdarzenia na premierze *Persony. Ciała Simone* wyjaśniał pisarz Michał Witkowski. Jego felieton jest zdecydowanie najciekawszą analizą żenującego performansu Szczepkowskiej, jaką udało mi się znaleźć w archiwum. Witkowski patrzy na gest aktorki jak na akt rebeliancki i, nawet jeśli nie nazywa tego wprost, queerowy. W jego opowieści żenujący performans jest szansą nie tylko na uzyskanie niezależności wobec danego reżysera, ale także na daleko idącą emancypację Szczepkowskiej jako aktorki i kobiety. Opisuje go też w perspektywie skutecznej strategii walki:

Mówiąc wprost – jeśli Szczepkowska zdążyła już znienawidzić Lupę i jego model teatru, to choćby była najposłuszniejszą aktorką świata, i tak prędzej czy później doszłoby do awantury. Ona zaatakowała pierwsza. A czy to nie postawiło jej w lepszej sytuacji, niż gdyby za dwa miesiące miała zostać zwolniona bez pokazywania czegokolwiek? [...] Warto palić za sobą mosty, jeśli za tymi mostami pozostaje coś, z czym nie chcemy nigdy już mieć do czynienia⁶⁴.

⁶³ M. Witkowski, *W życiu trzeba czasem pokazać wszystkim d...!*, „Machina” 2010, nr 4.

⁶⁴ Ibidem.

Można wyobrazić sobie sytuację, w której Krystian Lupa udaje, że performans na premierze jego spektaklu nie miał miejsca, albo w której zgadza się na zaistnienie takiego przekroczenia, nawet jeśli się z nim nie zgadza i ocenia je negatywnie. Reżyser zdecydował się jednak zareagować usunięciem aktorki z obsady i zastąpieniem jej inną wykonawczynią. Tłumaczył to tym, że Szczepkowska na kolejnych pokazach, choć nie powtarzała swojego performansu, nie była w stanie zagrać zgodnie z ustaleniami, które zapadły w czasie procesu twórczego. Aktorka twierdziła tymczasem, że grała tak samo jak na próbach.

W zaproponowanej przez Witkowskiego perspektywie starcia między reżyserem a aktorką Szczepkowska atakująca jako pierwsza rzeczywiście zyskała przewagę. Krystian Lupa, choć miał większą władzę i pozycję, nie potrafił lub nie chciał strategicznie zagospodarować jej gestu. Tym samym przyczynił się do wzmożenia dyskusji, którą sam uznawał za „miałką”⁶⁵ – Szczepkowska po wykonaniu swojej prowokacji czekała przecież na jego ruch i możliwość triumfalnego obwieszczenia klęski teatru poszukującego. Reakcja Lupy spowodowała, że gest aktorki zakorzenił się w teatralnej świadomości, a wspomnienie o nim często powraca, nawet jeśli o performansie opowiada się w trybie negacji lub lekceważenia. „To doprawdy komiczne – to ciągle nawracanie do Szczepkowskiej, sam temu ulegam”⁶⁶ – przyznawał Lupa w wymianie maili z Łukaszem Maciejewskim, mimowolnie uznając tym samym siłę wymierzonego przeciw sobie żenującego performansu. Choć w dyskusji, która toczyła się po premierze *Persony. Ciała Simone*, mało kto stawał po stronie Joanny Szczepkowskiej i choć w tamtym czasie brakowało języka do nazwania zjawisk, o których mówiła, i chęci uznania ich powagi, ważne kwestie mimo wszystko przebiły się do świadomości społecznej. Upływ czasu, zamiast wymazać, tylko je wzmocnił i uczynił bardziej niepokojącymi. W 2010 roku Paweł Głowacki pisał:

Przecież ja poważnie, z potężną nadzieją myślałem, że striptizerski szal Szczepkowskiej coś nowego otworzy, zdławi stare manie – choćby da początek innej, nie tak żałośnie wiernopoddanej intonacji mówienia o Lupie nad Wisłą⁶⁷.

Krytyk przewidywał jednak, że sens gestu Szczepkowskiej zostanie przeoczony, a cała sprawa rozejdzie się po kościach. Miał rację o tyle, że performans na premierze *Persony. Ciała Simone* spotkał się z cytowaną przeze mnie bardzo ostrą krytyką, a artyści i obserwatorzy życia teatralnego w większości stanęli po stronie Lupy. Wydawało się więc, że pozycja reżysera pozostała niezachwiana. A jednak coś się zmieniło. Bardzo trudno jest wytropić w archiwum jednoznaczne dowody na długotrwałe oddziaływanie gestu Szczepkowskiej,

⁶⁵ Ł. Majewski, K. Lupa, *Koniec świata wartości*, Łódź 2017, s. 127.

⁶⁶ Ibidem, s. 129.

⁶⁷ P. Głowacki, op.cit.

można jednak z całą pewnością stwierdzić, że zdarzenia na premierze w Teatrze Dramatycznym nie zostały zapomniane. Przykładem tego jest cytowana powyżej wypowiedź Doroty Sajewskiej w dyskusji *Reżyser(ka). Narracja (nie)obecna*. W 2019 roku w rozmowie z Anną Majewską Piotr Rudzki przywołał gest Szczepkowskiej jako przykładowy sposób, którym dysponuje aktor, jeśli chce wyrazić niezgodę na decyzje reżysera. Szybko jednak zaznaczył, że była to forma niewłaściwa, bo „kabaretowa” i „nieuczciwa”. „Nieuczciwa”, bo, zdaniem Rudzkiego, Szczepkowska, mając możliwość złożenia roli przed premierą, powinna z niej skorzystać. Wydaje się, że przeprowadzająca wywiad Anna Majewska gestu Szczepkowskiej jednak broni, mówiąc, że rezygnacja z roli byłaby równoznaczna nie ze sprzeciwem, ale z wymazaniem buntowniczego głosu, który nigdy nie stałby się częścią spektaklu⁶⁸. Wypowiedź Majewskiej, podobnie jak głos Sajewskiej, może być sygnałem zmiany w interpretacji żenującego performansu. Trudno też powiedzieć, jak często zdarzenia z premiery w Teatrze Dramatycznym powracają w prywatnych i służbowych rozmowach środowiskowych albo w czasie debat o instytucjonalnym kształcie teatru.

Ważniejsze jednak pozostaje pytanie, czy przewidywania Pawła Głowackiego, że żenujący performans zostanie zaprzepaszczone, w długiej perspektywie okazały się trafne. Sporą komplikacją jest tu zmiana, jaka nastąpiła w wizerunku Szczepkowskiej w roku 2013, trzy lata po premierze, kiedy aktorka rozpoczęła dyskusję o rzekomym istnieniu gejowskiego lobby w polskim teatrze⁶⁹. Padło w niej wiele głosów homofobicznych, a znaczna część z nich należała do Szczepkowskiej (choć aktorka broniła się przed zarzutami o homofobię). Ponieważ Krystian Lupa jest homoseksualnym reżyserem, niektórzy retroaktywnie próbowali zinterpretować bunt na premierze *Persony. Ciała Simone* jako homofobiczny⁷⁰. To osłabiło siłę żenującego performansu i sprawiło, że przynajmniej przez jakiś czas mówienie o nim, podobnie jak o samej Szczepkowskiej, stało się kłopotliwe. Oczywiście ta dyskusja do pewnego stopnia rezonuje także dziś. Obecnie jednak częściej niż wypowiedzi o homolobby wspomina się performans odwołania komunizmu, a Szczepkowska stała się jedną z artystek głośno protestujących przeciwko działaniom rządu Prawa i Sprawiedliwości. Ponieważ intensyfikacja działań na polu krytyki instytucjonalnej zbiegła się z przejściem władzy przez PiS (i systemowym

⁶⁸ A. Majewska, P. Rudzki, *Instytucja bez instytucji*, część II, *Zespół*, „Nietakt” 2019, nr 3 (35), s. 123.

⁶⁹ Dokładniej relacjonuję tę dyskusję w artykule *Homolobby i społeczne paranoje*, „DidaSkalia” 2019, nr 149.

⁷⁰ Najmocniejszy tego typu głos należał chyba do Jacka Poniedziałka, por. J. Poniedziałek, *Szczepkowska, opamiataj się!*, 26.03.2013, <https://e-teatr.pl/szczepkowska-opamiataj-sie-a156483> (dostęp: 16.09.2020).

niszczeniem kultury przez posłów i ministra z tej partii), wydaje się, że obecnie Szczepkowska widziana jest raczej jako artystka opozycjonistka niż homofobka. To znowu pozwoliło niejako odrestaurować siłę jej gestu z roku 2010.

Zdarzenia na premierze *Persony. Ciała Simone* były spektakularnym uderzeniem w wizerunek Krystiana Lupy. Ze spektaklu odeszły dwie aktorki: Maja Komorowska – po cichu składając rolę, nigdy nie komentując publicznie przyczyn swojej decyzji i pozwalając, by inni mówili za nią, oraz Joanna Szczepkowska – wyrzucona za niesubordynację. Decyzja Komorowskiej, choć wiemy, że także była gestem sprzeciwu, mieściła się w przyjętych normach jego komunikowania. Decyzja Szczepkowskiej przekraczała owe normy, ale jednocześnie naruszała zasady komunikacji między aktorami i reżyserami, aktorami i widzami, aktorami i środowiskiem teatralnym. Naruszyła też sposób mówienia o Krystianie Lupie, który Paweł Głowacki słusznie nazywa „wiernopoddańczym”. To pierwsze naruszenie pokazało, że chociaż spotyka się to z konsekwencjami, Lupę oraz innych reżyserów można krytykować, nawet jeśli przemawia się ze słabszej pozycji. Być może więc to w Szczepkowskiej należy widzieć prekursorkę krytyki instytucjonalnej, a w jej performansie otwarcie drogi do dyskursu, który się później rozwinął i za gestem aktorki próbował nadążyć.

Odwaga wykonania emancypacyjnego i niepokornego, a tym samym politycznego gestu na premierze spektaklu najbardziej znanego polskiego reżysera przełożyła się też zapewne na bardziej bezpośredni skutek. Kilka miesięcy po wystąpieniu w Teatrze Dramatycznym Joanna Szczepkowska została wybrana na prezeskę Związku Artystów Scen Polskich. Choć funkcję sprawowała tylko przez rok, pozostaje jedyną kobietą w historii szefującą tej organizacji.

Tekst ukazał się w 159 numerze „Didaskaliów” (2020) jako zapowiedź niniejszej książki.

Joanna Szczepkowska Interrupts the Play

The article analyses the events that took place in Warsaw on 13 February 2010 during the premiere of Krystian's Lupa production of *Persona. Ciało Simone* (*Persona: Simone's Body*). The actress Joanna Szczepkowska, who played one of the main roles, interrupted the performance for a few seconds by doing three things: she stepped in among the spectators, raised her hand in a Hitler salute and bared her buttocks. The article examines the reasons for the actress's insubordination and then reflects on the meaning of her behaviour and the reactions provoked by it in the theatre community.

Keywords: Szczepkowska, Lupa, *Persona*, embarrassing performance, interrupted play

Słowa kluczowe: Szczepkowska, Lupa, *Persona*, żenujący performans, przerwany spektakl

IV

Instytucja



MARCIN KOŚCIELNIAK

Uniwersytet Jagielloński

Sztuka żenująca

1.

S.Ż. być może obraca się przeciwko umowom kulturowym (może głównie świadomości etycznej).

S.Ż. wyrzuca prywatną „rzeczywistość myślową” + emocjonalność na wierzch, uznając za równorzędną myśli oficjalnej, czyli prezentowalnej – komunikatywnej.

S.Ż. być może żenuje szczerością i naruszeniem tabu, jakim jest nieujawnialność twojego zmagania się z narzuconą ci „koniecznością” myślowego funkcjonowania w społeczeństwie, twojego zmagania się z przymusem ciągłego przystosowania się do tego funkcjonowania.

S.Ż. rozgrywa się osobniczo.

S.Ż. tyczą się jej następujące pojęcia: nieudany, trywialny, głupi, nieciekawy, wtórny, banalny, nielogiczny, nierozsądny, niekonsekwentny, niekomunikatywny, nieodkrywczy, obojętny, cyniczny, niekonstruktywny, nieoczywisty, niespójny, niedobry, zawstydzający, beztroski, żaden, plagiat, nijaki, słaby, prymitywny, bezmyślny, mieszanie pojęć, nieuporządkowany, niewiele.

S.Ż. nie daje się wziąć cudzysłów.

S.Ż. jest negowana przez kulturę.

S.Ż. jest żenująca, bowiem (być może jedynie) wywołuje zażenowanie bądź wciaga (zaledwie) zażenowanie w obszar sztuki.

S.Ż. nie jest określeniem pejoratywnym¹.

Pierwszy manifest sztuki żenującej Marka Janiaka cytuję w całości, bo w moim przekonaniu obszar negatywnych, brzydkich i złych emocji mapuje w sposób wyjątkowo precyzyjny i intrygujący. Pod elektryzującym hasłem sztuki żenującej nie tylko dostarcza jednak bogatej listy nieheroicznych strategii negatywności w sztuce i kulturze, ale także w sposób zaskakująco dojrzały – jak na rok 1980 – wydobywa i nazywa ich kulturotwórczy potencjał, przeciągając

¹ M. Janiak, *Sztuka żenująca (sztuka, która żenuje, zażenowanie jako sztuka)*, 22.10.1980; pierwodruk: gazetka „Łódź Kaliska”, marzec 1981.

na stronę tego, co pozytywne. O sztuce żenującej Janiaka pisałem w książce poświęconej trzeciej drodze w kulturze polskiej lat 80.² – zdecydowałem się do tematu powrócić, ponieważ projekt ten w kontekście zbiorczej książki poświęconej brzydkim uczuciom ma szansę rezonować inaczej i pełniej, a także (najprościej) warto, by w tej publikacji zaistniał.

Marek Janiak wraz z kolegami z grupy Łódź Kaliska (zał. 1979) w latach 1981–1987 współtworzył środowisko Kultury Zrzuty, będąc jednym z jego liderów i (obok Jacka Kryszkowskiego) jednym z głównych teoretyków, dlatego mówienie o sztuce żenującej jest wielokrotnie w taki czy inny sposób mówieniem o Kulturze Zrzuty. Tym bardziej że inni członkowie i satelici Kultury Zrzuty (Jacek Józwiak, Zbigniew Libera, Tomasz Snopkiewicz) do pewnego stopnia utożsamiali swoje działania z hasłem „sztuka żenująca”. I na odwrót: sam Janiak u wielu z nich zaciągnął dług, a jego krytyczna postawa wobec kultury wyrasta z rdzenia Kultury Zrzuty. Janiak napisał cztery manifesty sztuki żenującej (1980–1984)³ i szereg sprzężonych z nimi ciekawych tekstów teoretycznych. Jednocześnie w latach 80., a szczególnie intensywnie w pierwszej połowie dekady, podejmował próby artystyczne (akcje, performanse, teksty, obiekty), które były realizacją teoretycznych refleksji. Mamy tutaj zatem do czynienia z projektem z pogranicza teorii (kultury i sztuki) oraz praktyki (artystycznej i społecznej).

Piszę o tym dlatego, że czytając na nowo manifesty sztuki żenującej – na czele z pierwszym, wydrukowanym powyżej – miałem silne odczucie, że jest to właściwie samodzielna instrukcja kulturowej niesubordynacji i oporu katalizowanego przez to, co żenujące. Samodzielna – to znaczy przejrzysta, inspirująca i niedomknięta do tego stopnia, że może być realizowana na wiele sposobów. Zarazem zawiera znane skądinąd intuicje i przemyślenia, co pozwala rozjaśniać ją za pomocą innych tekstów z pola krytyki kultury. Różne realizacje Marka Janiaka są egzemplifikacjami jego projektu osadzonymi w konkretnym kontekście kulturowym, społecznym i historycznym – należy je traktować jako autorskie wykonania i interpretacje projektu. Ukazując na ich przykładzie potencjał trudnej do uchwycenia emocji zażenowania, będę wskazywał również na tkwiące w projekcie Janiaka aporie i mielizny.

² M. Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Warszawa 2018.

³ *Sztuka żenująca (sztuka, która żenuje, zażenowanie jako sztuka)* (22.10.1980; pierwodruk: gazetka „Łódź Kaliska” z marca 1981); *Manifest II sztuki żenującej* (22.03.1983; pierwodruk: „Tango” 1983, nr 1); *II (i ostatni) manifest „sztuki żenującej”* (niedatowany; pierwodruk: „Tango” 1983, nr 2); *Drugi (i ostatni) Manifest Sztuki Żenującej* (10.08.1984; pierwodruk: „Tango” 1984, nr 5). Wszystkie nieoznaczone cytaty w tekście pochodzą z tych manifestów.

2.

Najpierw jednak rzecz wymagająca wyjaśnienia: owo pogranicze kultury i sztuki. Janiak w sposób świadomy zacierał granicę między tym, co estetyczne, a tym, co polityczne, łączył te sfery, na przemian używając sformułowań „artysta” i „jednostka”, w przekonaniu, że świat sztuki jest częścią i refleksem porządku kultury. W swoich tekstach wielokrotnie tę myśl formułował, pisząc, że „wszelkie gesty artystyczne (lub w ogóle cały obszar sztuki) są groźne, ponieważ wzmacniają jedynie systemy totalnej organizacji społeczeństw”, że krytycy sztuki realizują jedynie „program manipulowania artystą na potrzeby organizacji społeczeństw”, a kryteria niezależności artystycznej rozumiał w kategoriach „wyzwolenia się jednostki od uwikłań społecznych”⁴.

Za stwierdzeniem, że sztuka żenująca „obraca się przeciwko umowom kulturowym”, stoi przekonanie, że tożsamość jest konstrukcją i performansem. Najbardziej precyzyjnie Janiak wyartykułował to w 1983 roku w zaproszeniu na plener artystyczny organizowany przez środowisko Kultury Zrzuty. Pisał wówczas o próbie „określenia się w kulturze”, o problemie „określenia własnej tożsamości”, o konieczności „ukazania i rezygnacji z tego, co jest nam narzucone (od struktur organizacyjnych po definicje i pojęcia kulturowe)”. Przekonaniu, że „ktoś nieustannie nas określa”, towarzyszyło zawołanie: „wypnijmy się na jego pochwały – odrzućmy jego system wartości, jego hierarchie i podziały”⁵.

W centrum projektu sztuki żenującej stoi jednostka przeciwstawiona społeczeństwu. Dynamikę konfliktu określa mechanizm rozpoznania i buntu. „Sztuka żenująca jest ukazaniem rozmiarów zniewolenia jednostki” – a zarazem „apologią niemożliwego: «życia bez społeczeństwa»”. Jest „przypomnieniem, że jesteś zaledwie elementem” – a zarazem „wystąpieniem przeciwko regułom organizacji społecznej”, „rodzajem wolności”. Te sformułowania są na tyle ogólnikowe, że aż ahisteryczne – zarazem precyzyjne i konsekwentne w sposobie, w jakim przesuwają rozumienie władzy w kierunku jej funkcji symbolicznej.

Wykreślając pole krytycznej refleksji, która jest podłożem sztuki żenującej, można odwołać się do Foucaultowskiej perspektywy władzy rozproszonej, której narzędziem jest konstruowana historycznie i kulturowo norma. Tożsamość jednostki jest efektem internalizacji zgodnych z oczekiwaniami społecznymi wzorców myślenia, odczuwania i zachowania, w myśl zasady:

⁴ M. Janiak, *Bezczelny podwójny komfort życia*, „Tango” 1985, nr 7.

⁵ Cyt. za: M. Janiak, J. Kryszkowski, A. Kwietniewski, A. Rzepecki, T. Snopkiewicz, ulotka bez tytułu [zaproszenie na plener w Teofilowie], 1983.

„ujarzyć ludzi – to znaczy wytworzyć w nich ja”⁶. Władza nie ma tutaj jednego źródła, zasadza się bowiem na działaniu z ludzkiego „wnętrza”. Sztuka żenująca, wydobywając na pierwszy plan działanie tych procedur, jest wezwaniem do oporu. Rozgrywa się pomiędzy społecznym „przymusem przystosowania” a „obroną”, „buntem” i sprzeciwem. Pytanie: o jakie normy chodzi? I o jakie strategie wyzwolenia, jakie punkty oporu? Janiak udzielił na te pytania kilku różnych odpowiedzi.

3.

W sporządzonej w 1982 roku *Dokumentacji* swoich działań Janiak umieścił kopię artykułu z łódzkich „Odgłosów” zatytułowanego *Sztuka żałosna*⁷. Jest to relacja z wybryku podczas wernisażu łódzkiej wystawy *Falochron. Sztuka polska 1970–1980* w październiku 1981 roku. Gdy przybyli goście chcieli opuścić pomieszczenie, natknęli się na zamknięte drzwi. „Po pół godzinie czekania w zaduchu i dymie papierosowym na interwencję organizatorów goście zmuszeni byli ewakuować się z drugiego piętra przez okno”. Jak się okazało, drzwi zostały zamknięte na dwie kłódki, z których jedną opatrzone nalepką „Sztuka żenująca” i podpisem Marka Janiaka.

Pierwsze interwencje Janiaka spod znaku sztuki żenującej polegały na zawirusowaniu pola sztuki na drodze chuligańskich, anarchistycznych działań. Siłą napędową była krytyka instytucjonalna, z ostrzem wymierzonym w świat sztuki i obowiązujące w nim reguły waloryzacji i hierarchizacji. „Pozdrawiamy urzędników sztuki” – głosiło jedno z graffiti, które członkowie Łodzi Kaliskiej wykonali podczas pleneru w Osiekach we wrześniu 1981 roku, uprzednio uczyniwszy go poligonem rozmaitych interwencji pod wspólnym mianownikiem „Świątynia sztuki żenującej”. Sztuka jest tutaj widziana jako, cytując Janiaka, „umowa kulturowa”, a „wciąganie zażenowania w obszar sztuki” ma ten jej wymiar odsłonić. Miejsce, w którym etykieta „sztuka żenująca” spotyka się w cytowanym artykule prasowym z etykietą „sztuka żałosna”, ujawnia subwersywność naczelnej strategii Janiaka, polegającej na przechwyceniu obowiązujących (w polu sztuki) kategorii wartościujących i hierarchizujących, na próbie przejęcia kontroli nad językiem (krytyki artystycznej) i emocjami. „Żenujące” odnosi się tutaj nie do samego działania/dzieła, ale do jego emocjonalnego i intelektualnego odbioru oraz – w konsekwencji – do sposobu

⁶ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000, s. 58.

⁷ M. Janiak, *Ostrożnie!!! Dokumentacja!*, rękopis powielony, 1982 (recenzja *Sztuka żałosna*, podpisana pseudonimem „A.L.Pinista”, wydrukowana została w łódzkim tygodniku społeczno-kulturalnym „Odgłosy”, 8 listopada 1981).

jego rozmieszczania przez odbiorców w utrwalonej w polu sztuki, akceptowanej bezrefleksyjnie siatce wartości.

Janiak wchodził w sztukę, kiedy w polskiej awangardzie prymat wiodła sztuka konceptualna i minimal art – nazywane przez niego „sztuką racjonalną” (jej emanacją był *Falochron* czy zorganizowany w 1984 roku w lubelskim BWA festiwal „Nurt intelektualny w polskiej sztuce”). Także do tego odnosi się wyrażone w pierwszym manifestie sztuki żenującej przekonanie o narzuconej jednostce konieczności „myślowego funkcjonowania w społeczeństwie”. Jego chuligańskie wybryki w polu sztuki – które w *Dokumentacji* (i – można powiedzieć – za sprawą dokumentacji) samodzielnie wpisywał w historię sztuki, tworząc jej prywatne archiwum – były efemeryczne, spontaniczne, a także (korzystam ze słownika sztuki żenującej) trywialne, beztroskie, niedobre. Janiak sam odwoływał się do jądra tradycji antysztuki – tradycji dadaistycznej (jedno z jego haseł w Osiekach: „Jestem prymitywem sztuki aktualnej”). Stąd wyprowadzał nie tylko część refleksji, z instytucjonalną na czele, ale i wiele strategii negatywności wpisanych w manifest. W 1982 roku domalował wąsy na reprodukcji obrazu Mony Lisy⁸, zawłaszczając źródłowy dla dadaistycznej strategii zawłaszczania gest Marcela Duchampa, przy czym wyraźnie starał się, by jego powtórzenie było możliwie identyczne (zgodnie z kategoriami sztuki żenującej: „wtórny”, „plagiat”). Wskazując na powinowactwa, zarazem hiperbolizował i niejako kompromitował zawarty w nich ładunek negatywności.

W tym nurcie refleksji i działań utrzymana była zorganizowana w 1987 roku indywidualna wystawa *Sztuce racjonalnej poświęcam*, na której Janiak zgromadził wykonane przez siebie obiekty artystyczne nawiązujące do tradycji minimal art. „Tworząc ją, chciałem zobaczyć [...], jak uspokaja bezpieczeństwo robienia rzeczy bezdyskusyjnie akceptowanych, pewnych, ładnych, a przez to łatwych (?). Zobaczyć, jak tworzy się «sztukę»”. Tym procedurom „tworzenia” Janiak przeciwstawiał „rzeczywistą (w moim pojęciu) twórczą działalność w sztuce”⁹. Tym samym wskazał na pierwsze aporyczne miejsce sztuki żenującej, w którym walka z władzą splata się z walką o władzę.

4.

Wystawa *Falochron* była częścią *Konstrukcji w procesie*, dużej międzynarodowej wystawy, zorganizowanej siłami różnych pomiotów, także dzięki wsparciu NSZZ „Solidarność”. Wielu artystów zagranicznych wzięło w niej udział,

⁸ Por. *Movie Picture of Łódź Kaliska 82*, film artystyczny, 1982.

⁹ M. Janiak, *Ćwiczenia wyzwajające. „Sztuce racjonalnej poświęcam”*, katalog z wystawy, 24.03–4.04.1987, Ośrodek Działań Twórczych w Łodzi.

rezygnując z honorarium ze względu na ferment polityczny: „W geście poparcia dla Solidarności i ludzi pracy artyści wzięli udział w dwugodzinnym strajku generalnym 28 października 1981 roku”; później „podarowali swoje prace narodowi polskiemu”¹⁰. Można powiedzieć, że opisana powyżej interwencja Marka Janiaka nie harmonizowała nie tylko z nastrojem poważnej wystawy, ale także ze stojącym za nią etosem wspólnoty. W tym (negatywnym) duchu utrzymana była jedna z najbardziej otwarcie politycznych interwencji Janiaka, polegająca na zawłaszczeniu „Rezolucji Białego Marszu” i opatrzeniu go pieczęcią „Sztuka żenująca”.

17 maja 1981 roku – w reakcji na postrzelenie Jana Pawła II przez zamachowca (13 maja) – wielotysięczny pochód ludzi ubranych na biało przeszedł z krakowskich Błón na Rynek. Pochód zwieńczyła msza w intencji Jana Pawła II i prymasa Stefana Wyszyńskiego, wówczas ciężko chorego (zmarł 28 maja). O skali i recepcji tego wydarzenia informuje „Tygodnik Solidarność”, który – piórem uczestniczki – pisał o marszu jako o „duchowym i fizycznym wysiłku mobilizującym się ku obronie najwyższych wartości”, o wydarzeniu będącym „przeżyciem powszechnej solidarności i wyznaniem wiary”¹¹.

Biały Marsz był – jak chcieli autorzy rezolucji – „protestem przeciw zalewającej świat fali ciemności”. Mówiąc inaczej, zasadzał się na wspólnym przeżyciu jaskrawego i bezdyskusyjnego rozpoznania, gdzie jest dobro, a gdzie zło, gdzie jest biel, a gdzie czern. Stańc po właściwej stronie znaczyło stanąć u źródeł mitycznego, biblijnego porządku etycznego – ale zarazem stanąć u źródeł polskości. Marsz ruszył z krakowskich Błón, gdzie podczas wieńczącej pierwszą pielgrzymkę do Polski mszy Jan Paweł II najmocniej sformułował jej kluczowe przesłanie, mówiące o tym, że chrześcijaństwo stanowi „podstawę naszej tożsamości”, „zawsze ją stanowiło”¹². Biały Marsz – poza tym, że odnosił się do realnego aktu przemocy – był zarazem jedną z kulminacji tego nurtu doby karnawału Solidarności, który Jadwiga Staniszkis, Sergiusz Kowalski czy Jerzy Szacki opisywali jako „krucjatę moralną”, prowadzoną przez zbiorowość poddaną „daleko posuniętej idealizacji”¹³.

Jeśli sięgnąć do elementarza Freudowskiej psychoanalizy, należałoby powiedzieć, że u źródeł formującej się w Białym Marszu wspólnoty tkwiły przekształcone więzy libidinalne, mówiące o istniejącej w jednostce potrzebie, „by

¹⁰ A. Jach, A. Saciuk-Gąsowska, *Trzydzieści lat później* [w:] *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, red. A. Jach, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2012, s. 62. Prace podarowane przez artystów dla NSZZ „Solidarność” przekazane zostały w depozyt do Muzeum Sztuki w Łodzi; po latach weszły do kolekcji muzeum.

¹¹ EL, *Powietrze nad Polską*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 11, s. 14.

¹² Jan Paweł II, *Homilia w czasie Mszy św. odprawionej na Błoniach*, 10.06.1979 [w:] idem, *Pielgrzymki do ojczyzny 1979, 1983, 1987, 1991, 1995, 1997, 1999, 2002. Przemówienia, homilie*, Kraków 2005, s. 200.

¹³ J. Szacki, *Liberalizm po komunizmie*, Kraków, Warszawa 1994, s. 142.

być raczej w zgodzie z innymi, niż w opozycji do innych”, przymusie, „by dorównać innym, by osiągnąć stan harmonii z wieloma”¹⁴. Rozkosz płynącą z tego utożsamienia potęgował ogromny wir narodowego i religijnego uniesienia. Jak przekonywał Henryk Woźniakowski, Biały Marsz był przeżyciem, w którym „kruszały serca najtwardszych sceptyków i szyderców”¹⁵. Interwencja Janiaka (sceptyka i szydercy) polegała na obcesowym zerwaniu tych więzów libidinalnych, na produkcji wewnętrznego dystansu, umożliwiającego emocjonalne oderwanie siebie od wspólnoty.

Ten „bunt” rozgrywał się bardzo wyraźnie na płaszczyźnie moralnej. Wydobycie siebie ze wspólnoty znaczyło tutaj podważyć fundament organizujących ją, niepodważalnych wartości. Władza, której w tym miejscu sztuka żenująca wypowiada posłuszeństwo, to sprawująca nad jednostką „aktywność cenzorską” instancja nad-ja. To, mówiąc za Slavojem Žižkiem: „niepisany kodeks, skierowany do tych, którzy nie naruszając żadnych zasad publicznych, zachowują rodzaj wewnętrznego dystansu i nie do końca utożsamiają się z duchem wspólnoty”¹⁶. To, mówiąc za jednym z tekstów Marka Janiaka, „zaszczepione jej [jednostce] przez społeczeństwo «prawo moralne» tak silnie, że odczuwane jest jako «nakaz wewnętrzny»”¹⁷. Nie przez przypadek, pisząc o sztuce żenującej, że „obraca się przeciwko umowom kulturowym”, Janiak zaznaczał: „może głównie świadomości etycznej”.

Tutaj, wyraźniej niż w innych przypadkach, realizuje się wpisane w sztukę żenującą ryzyko „naruszenia tabu”. Postulowana przez Janiaka „szczerłość”, rozumiana jako ujawnienie nieprzystosowania do funkcjonowania w społeczeństwie, nie ma nic wspólnego z dobroczynnym, dobrotliwym *katharsis*. Tam, gdzie reżimowi nad-ja, działającemu w imię niepodważanych zasad moralnych organizujących życie zbiorowości, przeciwstawiony jest interes egoistycznej jednostki, wywiedziona z dadaistycznego ducha negatywność sztuki żenującej ujawnia swój nihilistyczny, Nietzscheański ślad.

¹⁴ S. Freud, *Psychologia zbiorowości a analiza „ja”*, przeł. R. Reszke [w:] idem, *Pisma społeczne*, oprac. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 74 i 67.

¹⁵ H. Woźniakowski, *Religijność polska: świadomość jednostek i zbiorowa wyobraźnia* [w:] *Religijność społeczeństwa polskiego lat 80*, red. M. Grabowska, T. Szawiela, Warszawa 2005, s. 216.

¹⁶ S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M.J. Mosakowski, Warszawa 2013, s. 82.

¹⁷ M. Janiak, *Praca bez skupienia*, „Tango” 1983, nr 3.

5.

Pierwsza połowa lat 80. to okres szczególnie ścisłego, instytucjonalnego powiązania estetyki i etyki. W sztuce polskiej nastąpił odwrót od charakterystycznego dla wielu prac z lat 70. modernistycznego etosu sztuki dla sztuki.

Artyści, którzy od lat zajęci byli eksperymentowaniem, teraz dokonywali samokrytyki, oskarżali się o oderwanie od społeczeństwa, jego trosk i niepokojów, o abstrakcyjność i snobizm. Dopiero, wyjaśniali, okres „Solidarności” pokazał im, poczył ich, że nie wolno odsuwać się od cierpiącego i walczącego społeczeństwa i że sztuka takiego kontaktu pozbawiona staje się czymś błahym, jałowym¹⁸.

Po wprowadzeniu stanu wojennego ta tendencja jeszcze się nasiliła. Jego emanacją był przykościelny obieg sztuki, w którym triumf narodowo-religijnej symboliki nabrał ostrości i masowego wymiaru. Sztuka zaangażowana narodowo – którą Anda Rottenberg nazwała „nową kontrreformacją”¹⁹ – była emanacją zbiorowych potrzeb, zbiorowej emocjonalności i deklarowanych przez zbiorowość zasad moralnych.

W odezwie środowiska plastyków *Głos, który jest milczeniem* z kwietnia 1982 roku wzywano do bojkotu wystaw i instytucji państwowych, pisząc: „Granica MY i ONI została postawiona kategorycznie, jak nigdy dotąd”²⁰. „Trzeba rozpoznać DOBRO I ZŁO” – wtórował Janiak z kolegami w *Manifestie (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)* z czerwca 1982 roku – i w odpowiedzi urządzał akcje polegające na ucieczce z knajp bez uprzedniego uiszczenia rachunku czy organizacji meczów piłki nożnej na ulicach Warszawy. Etos zaangażowania w sprawy narodowe był przez Janiaka (i całą Kulturę Zrzuty) postrzegany jako jeden z reżimów, jedna z uwewnętrznionych „umów społecznych”, z którą należy walczyć o niezależność. W 1982 roku, odnosząc się do „tak teraz modnego projektowania dobroci w sztuce”, Janiak stwierdzał: „skurwysyństwo przynajmniej nie jest podejrzane”²¹.

Jedną z prac spod znaku sztuki żenującej, która działała w tym polu, była wyprodukowana przez Janiaka w 1982 roku plansza *Kiedy myślę o Andy Warholu*, wykonana z ułożonych w cegiełkowym porządku paczek papierosów z podpisem „Nadal jestem zwolennikiem tezy, że sztuka musi ranga

¹⁸ A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*, Kraków 1986, s. 10.

¹⁹ A. Rottenberg, *Polski barok* [w:] idem, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Redzisz, K. Sienkiewicz, Warszawa 2009, s. 154 (pierwotnie 1985).

²⁰ *Głos, który jest milczeniem*, „Wezwanie” 1982, nr 2–3, s. 125.

²¹ *Rozmowa z Markiem Janiakiem – Łódź Kaliska*, rozmowa Tomasz Snopkiewicza, „Fabryka” 1982.

swoich gestów odpowiadać randze i potrzebie własnego czasu!”²². W tekście *Przepraszam* (1982) Janiak „przepraszał” między innymi za to, że nie robi „sztuki walczącej, patriotycznej, zaangażowanej”²³. Przykłady można mnożyć – wpisując w porządek krytyki instytucjonalnej, której najbardziej wyrazistą emanacją była organizacja przez środowisko Kultury Zrzuty własnego, trzeciego obiegu sztuki.

Tutaj napotykamy kolejną kontrowersję. Sztuka żenująca jest koncepcją skrajnie indywidualistyczną. W jej centrum znajduje się neurotyczna jednostka przeciwstawiona zbiorowości. Zarazem Janiak funkcjonował w ramach Kultury Zrzuty – będącej również rodzajem wspólnoty, tyle że „wyobrażanej” przez jej uczestników na kontrastowych wobec kultury narodowej zasadach. Prócz rywalizacji środowisko łączyły więzi przyjaźni, porozumienia, świadomość wspólnych losów, interesów i silne poczucie odrębności. Można zadać pytanie, czy – wbrew deklaracjom – „rozgrywająca się osobniczo” sztuka żenująca nie zawiera w sobie hipotezy alternatywnej kultury.

6.

„Ulotne formy w sztuce fascynują mnie. Chodzę i pierdę”; „Ty masz pizdę / ja kutasa / więc udajmy się do lasa”; „dupa zimna / dupa twarda / nie lubię Godarda”²⁴. Do alfabetu sztuki żenującej należałoby dopisać: infantylny, dziecinny, szczeniacki. Są to strategie z pola nie tyle negatywności, ile niedojrzałości – tej Gombrowiczowskiej, mającej ambicję rozsądzania społecznych norm. Albo tej spod znaku Diogenesa, którego Peter Sloterdijk uczynił kołem zamachowym „materialistycznej krytyki wiedzowładzy i wszelkich form ujarzmiania”²⁵. Chodzi o bunt przeciwko każdej idealizacji, każdej sublimacji, o demontaż porządku symbolicznego przy użyciu materialności „świadomego ciała”, złożonego ze „skóry i kości”, które „aktywnie biorą się za dowodzenie swej suwerenności”²⁶.

Najlepszą ilustracją jest włączony w *Dokumentację* sztuki żenującej performans Andrzeja Kwietniewskiego, który podczas pleneru w Osiekach w 1981 roku wykonał remiks performansu Jerzego Beresia. Beres w ramach występu, który nazwał „manifestacją dokumentującą ostatnią historię Polski”, na swoim nagim ciele namalował daty martyrologii narodowej: 1939,

²² „Tango” 1983, nr 1.

²³ „Kroniki Strychu” 1982, nr 4.

²⁴ „Tango” 1984, nr 6.

²⁵ P. Dehnel, *Powrót Diogenesa?* [w:] P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. XVIII–XIX.

²⁶ P. Sloterdijk, op.cit., s. 121–122.

1944, 1956, 1968, 1976, 1980²⁷. Kwietniewski w ramach swojego remiksu rozebrał się i ukazał na ciele napis „huj artyści” ze strzałką wskazującą penis. Performans Beresia można traktować jako ilustrację materialnego wymiaru procedur ujarzmiania, w ramach których normy odciskają się na ciele (jak pisała Anna Markowska, nagość Beresia ubrana została w „szatę liturgiczną rytuału niepodległościowego”²⁸). W tym kontekście remiks Kwietniewskiego zyskuje potencjał manifestacji oporu, upominającego się o to, co w ciele nieoznaczone, jednostkowe, materialne, seksualne (i w tym sensie niedojrzałe). W polu polskiej sztuki lat 80., podporządkowanej rygorom chrześcijańskiej aksjologii, ten opór zyskuje dodatkowy wymiar.

Strzałka skierowana na penis/fallus wskazuje jednocześnie na to, że konflikt między tym, co materialne, a tym, co symboliczne i idealistyczne, sztuka żenująca rozgrywała (świadomie i nieświadomie) w polu uwarunkowań genderowych. Włożone w ramy porządku symbolicznego ciało Beresia, odsyłając do norm narodowych, odsyłało zarazem do norm wiążących męskość z etosem zaangażowania, heroizmem, odpowiedzialnością za los wspólnoty. Nieoznakowane ciało Kwietniewskiego było ciałem odrzucającym te postrzegane jako „naturalne” funkcje męskości – w tym sensie przypomina performanse Ewy Partum z przełomu lat 70. i 80., która swoją nagość czyniła znakiem wyzwolenia z okowów kultury patriarchalnej.

Tutaj jednak – na poziomie ciała symbolicznego – dotykamy kolejnej kontrowersji wpisanej w działania Janiaka. Seksualność zarówno męska, jak i żeńska była przedmiotem zainteresowania sztuki żenującej. O ile jednak w infantylnym hiperbolizowaniu własnej męskości i seksualnej potencji (np. fotografia *Banany przywieźli*²⁹, na której Janiak występuje z kicią bananów przystawionych do krocza) można widzieć próbę ironicznej kontestacji norm męskości, o tyle infantylne hiperbolizowanie kobiecej seksualności (np. *Poemat o wielkich cycach*³⁰) było tylko pozornie działaniem symetrycznym. W rzeczywistości było to działanie prowadzone wedle (dojrzałych) reguł kultury patriarchalnej, zgodnie z którymi seksualność kobiety jest zasadą jej funkcjonowania w ramach ustanowionego przez tę kulturę porządku symbolicznego. (Dosłowną ilustracją może tutaj być limeryk włączony do cyklu przez Janiaka: „Jeden facet miał / kutasa z ciasta, / a była to / niewiasta”). Pozycja niezależnego arbitra, który z zewnątrz spogląda na teatr różnych

²⁷ Por. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, oprac. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008.

²⁸ A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003, s. 161.

²⁹ Łódź Kaliska, *Performance dla fotografii*, katalog, Jaszczurowa Galeria Fotografii, Kraków 1981.

³⁰ „Tango” 1984, nr 5 (tekst datowany na 1982).

ideologii, okazuje się ideologiczna: męski podmiot sztuki żenującej uwe wnętrza i reprodukuje reguły męskiej dominacji. Sztuka żenująca Janiaka pracuje w tym wypadku wbrew sobie: nie „przeciwko umowom kulturowym”, ale wedle najgłębszych reguł kulturowej pozytywności.

7.

Najbardziej intrygującym projektem spod szyldu sztuki żenującej był cykl performansów *Ćwiczenia wyzwalające* realizowanych przez Janiaka w latach 1982–1989. Pole symboliczne, w którym Janiak umieszczał te działania, nie było wyrażenie oznakowane, przez co projekt wymyka się łatwej interpretacji.

Zasadą ćwiczeń było wykonywanie przez performerów tej samej czynności dwukrotnie. Nie to jednak frapuje, ale gatunek wyzwania, jakie Janiak przed sobą stawiał. Spójrzmy na cykl działań sfilmowanych w 1983 roku: Janiak próbuje tutaj kolejno: stanąć na głowie na unoszącym się na jeziorze materacu; złamać ciężarem ciała deskę umieszczoną między dwoma kubikami; utrzymać równowagę, stojąc na drążku miotły umieszczonej między dwoma kubikami; utrzymać równowagę na krześle stojącym na dwóch nogach; wdrapać się na czterostopniową drabinkę niepodpartą o ścianę. Oczywiście można wziąć pod uwagę historyczny kontekst i w tym przypadku (rok 1983) widzieć w tych wysiłkach kolejną próbę „wyzwolenia” się spod jarzma norm kulturowych (wspólnotowość, zaangażowanie, tradycja itd.) przez podmiot, który dowodzi swojej niedojrzałości i niemęskości. Ale ta interpretacja nie oddaje projektowi sprawiedliwości.

W 1989 roku Janiak mówił:

Ćwiczenia wyzwalające to czasem manifestacyjne uleganie drobnym ochotom, jakie ogarniają nas w życiu. Infantylnym zachciankom typu „co by było gdyby” natychmiast tłumionym przez głos rozsądku – czyli naszą, podobno wewnętrzną, wstrzemięźliwość. Odrzucone wstydliwie, bo głupie, śmieszne, prymitywne, niegodne, bezsensowne i prymitywne, a na pewno niepoważne.

„A może to one te małe ochoty są cichutkim głosikiem, przypominającym, że jesteśmy oddzielną indywidualnością szukającą wolności – pisał Janiak. – Może są wyciszonym strachem, dowodem obcości reguł społecznych, które uznaliśmy za własne”³¹.

To intrygujące, że właśnie w obszarze „małych ochot”, małych niesubordynacji – a nie wielkich, bluźnierczych gestów – Janiak dostrzega możliwość

³¹ M. Janiak, *Rozważania niefrasobliwe dla ludności*, gazetka „Łódź Kaliska” 1989, nr 8 [informacja pod tekstem: „Tekst wygłoszony podczas (na początku) 6 sesji «ćwiczeń wyzwalających» w galerii Wschodniej 12.05.89”].

wyzwolenia. Konsekwentnie normy społeczne, do jakich w tym miejscu odsyła, nie należą do wielkich porządków (patriotyzm, katolicyzm, sztuka), raczej do porządku ról i zadań społecznych, które jednostka wypełnia na co dzień. Instancja nad-ja, spod której działania jednostka próbuje „wyzwolić się”, podejmując ćwiczenia, wiąże ją nie (tylko) w obszarze narodowych imponderabiliów, ale (także) obowiązków – można powiedzieć – rutynowych. Oddawanie się „drobnym ochotom” byłoby sposobem na wyzwolenie się spod tak rozumianego, uwewnętrznionego reżimu społecznej przydatności.

W jednym z tekstów włączonych do cyklu Janiak powiązał ten reżim z przymusem produktywności. Strategią oporu uczynił „pracę bez skupienia”: wykonywanie działań świadomie poronnych, byle jakich, nieobliczonych na efekt czy sukces – czego realizacją były pojedyncze, przypadkowe pociągnięcia długopisem na papierze, włączone w artystyczne portfolio Janiaka³². Cytując słownik sztuki żenującej, mamy tutaj do czynienia z tym, co niekonstruktywne, beztroskie, nierozsądne, słabe. To przykład z pola sztuki – ale potencjał „pracy bez skupienia” jest większy. Pierwsza połowa lat 80. w Polsce to jeszcze nawet nie zwiastun liberalnego kapitalizmu, ale projekt *Ćwiczeń wyzwalających* można opisać, posługując się (mocno zadłużonymi u Foucaulta) kategoriami perfomansu negatywnego Jacka Halberstama. Badacz promowanemu w kulturze performansowi zwycięstwa przeciwstawia porażkę, niedojrzałość i kompromitację jako możliwość ucieczki spod władzy norm społecznych, podporządkowujących ludzkie zachowania rygorowi społecznej użyteczności, produktywności, rozwoju, kariery³³.

Ćwiczenia wyzwalające – jako jedna z możliwości sztuki żenującej – mapują nie to, co otwarcie krytyczne, ale to, co „nieudane, trywialne, głupie”. Nie to, co otwarcie subwersywne, ale to, co „wtórne, banalne, nielogiczne”. Na granicy zrozumienia – trudne do jednoznacznej klasyfikacji. Podejmujący te ćwiczenia podmiot nie naraża się na represję – raczej na obojętność, wzruszenie ramion, uśmiech zażenowania. Są to reakcje boleśnie dyskwalifikujące, bo niepowiązane z gratyfikacją, jaką może przynieść gniew czy oburzenie. Ale też, jak punktował Janiak w 1985 roku, „uwikłanie” jednostki w społeczeństwo odbywa się zwykle na poziomie „mniej imponującym”, związanym z takimi kategoriami, jak: „ambicja, kariera, sukces, komfort, satysfakcja, uznanie, zadowolenie, rynek, potwierdzenie poczucia własnej wartości”³⁴.

³² „Tango” 1984, nr 4.

³³ Por. J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Warszawa 2018.

³⁴ M. Janiak, *Bezczelny podwójny...*, op.cit.

8.

Centralnym reżimem, cenzurą, „najsilniejszym tabu”, któremu przeciwstawia się sztuka żenująca, jest pragnienie społecznej akceptacji. Wyzwolenie spod działania tego reżimu miało, jak pokazuje przegląd działań Janiaka, różne oblicza. Realizowało się zarówno w wystąpieniach przeciwko narodowemu *sacrum* i wielkim społecznym (narodowym, patriotycznym) zobowiązaniom – jak i w skali, można powiedzieć, mikro. Zarówno w sferze narodowych i artystycznych wartości – jak i w (ściśle z tamtą powiązanej) sferze społecznej ekonomii.

Odrzucenie reguł społecznej akceptacji niesie obietnicę „wyzwolenia” jednostki – choć jest to miejsce zdradliwe. Akceptację może przynieść bowiem nie tylko działanie w zgodzie z wartościami moralnymi wspólnoty, ale także przeciwko nim – pod warunkiem że wiąże się z uzyskaniem odpowiedniego kapitału symbolicznego (jaki zawierają etykiety: bluźnierca, outsider, artysta niezależny). Zasada społecznej akceptacji jest zasadą symboliczną, a bycie „negowanym przez kulturę” może być także regułą społecznej nobilitacji.

To ustanawia kolejną aporię, rozdzierającą sztukę żenującą w jej centralnym miejscu, w którym zbuntowana jednostka przeciwstawiona zostaje społeczeństwu i kulturze, a konflikt przebiega zgodnie z trybem rozpoznania i sprzeciwu. Wiąże się ona z podejrzeniem, że prawdziwym *modus operandi* sztuki żenującej, zasadą strukturyzującą działanie jednostki naruszającej społeczne i kulturowe reguły nie jest pragnienie życia poza społeczeństwem, ale pragnienie zdobycia społecznej dystynkcji (zgodnie z formułą „broić w nadziei, że dostanie się lanie”³⁵). Wartością sztuki żenującej Janiaka jest to, że tę centralną aporię przenikliwie wyartykułował. W sztuce żenującej „narzędziem i siłą jest «brak sukcesu»”, pisał, dodając: sztuka żenująca jest „oszustwem”, bo „udaje, że jej celem jest brak sukcesu”. Raz jeszcze szczerść w wydaniu Janiaka nie ma nic z kataraktycznego oczyszczenia. Jak stwierdzał, sztuka żenująca jest „szczerym przyznaniem się do tego, co nurtuje każdego artystę (nawet najbardziej świętego) – do stresu nieakceptacji”, który jest – dodawał – „dowodem nieszczerości wołania o wolność”.

W tym, paradoksalnie, sztuka żenująca Janiaka pozostaje krytyczna. Refleksja dotycząca rozmaitych form kontrkulturowej kontestacji często bowiem wiąże się z ostrzeżeniem przed zdradzieckimi mechanizmami kultury, która w taki czy inny sposób wchłania, oswaja i neutralizuje opór. Janiak stwierdza podobnie: „Sztuka żenująca jest apologią niemożliwego – życia bez społeczeństwa”. Jednak nie idealizuje jednostki ani nie ułatwia jej zadania,

³⁵ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2010, s. 188.

odślaniając – zgodnie z perspektywą władzy rozproszonej i uwewnętrznionej – głębokie, miękkie, wstydlive pokłady jej społecznych uwikłań. Także dlatego konfrontacja z dominującą kulturą ma tutaj posmak nie heroicznej klęski, ale co najwyżej żenującej porażki.

Embarrassing Art

The article focuses on the project titled “Embarrassing Art,” created by Marek Janiak and implemented in many forms (texts, films, objects, initiatives, performance) in the 1980s. As argued by the author, Janiak used the umbrella of “embarrassing art” to deliver “a plethora of non-heroic strategies of negativity in art and culture” based on generating opposition to internalised cultural norms. Embarrassing art was not inspired by things that were openly critical but rather by the space of failure strategies: whatever is unsuccessful, banal, dumb, generic, repetitive. By analysing various Janiak’s performances in the historical, social, and political context, the author demonstrates their subversive potential and the aporias and dead ends inscribed in the project.

Keywords: Polish culture of the 1980s, Solidarity, the Church, Kultura Zrzuty, political art, institutional criticism, censorship

Słowa kluczowe: kultura polska lat 80., Solidarność, Kościół, Kultura Zrzuty, sztuka polityczna, krytyka instytucjonalna, cenzura

Sfrustrowani poszukiwacze satysfakcji

1.

Brzydkie emocje to zjawisko powszechne, dotyczące niemal każdego pracownika i każdą pracownicę instytucji kultury. W tej grupie zawodowej znajdują się freelancerzy i pracownicy etatowi, osoby wykonujące zawody artystyczne, merytoryczne i techniczne, pracownicy administracyjni i programowi. Mimo wielu aspektów łączących wszystkich pracowników niezaprzeczalne są różnice w problemach, z którymi się borykają, oraz roszczeniach poszczególnych grup.

W niniejszym tekście skupię się na emocjach pojawiających się w czasie wykonywania pracy etatowej w instytucji kultury, których działalność obejmuje realizację wydarzeń performatywnych. Będę mówić o pracownikach i pracownicach, którzy nie są przedstawicielami zawodów artystycznych (jak aktorzy, reżyserzy, scenografowie), ale którzy również wykonują pracę kreatywną i merytoryczną. Będą to pracownicy działów programowych, budujących podstawową działalność statutową instytucji, oraz działów organizacyjnych, umożliwiających współpracę zespołów artystycznego, technicznego i administracyjnego. Jest to grupa pracowników, która umożliwia działalność instytucji i jej komunikację ze światem zewnętrznym. Pełni także funkcję pośrednika między artystami i artystkami (zarówno tymi pracującymi w zespole instytucji, jak i tymi zatrudnianymi w ramach konkretnych projektów na umowy cywilnoprawne) a uczestnikami i uczestniczkami życia kulturalnego. Ich zadania to tworzenie programu, a co za tym idzie – poszukiwanie tematów istotnych dla instytucji, poszukiwanie artystów i artystek, badaczy i badaczek, którzy mogą współpracować z organizacją nad stworzeniem oferty interesującej z punktu widzenia publiczności. To właśnie oni budują instytucję, która komunikuje się z widzami. Ze względu na różnorodność systemów organizacyjnych teatrów trudno jest znaleźć łatwą płaszczyznę porównawczą, która w sposób jednoznaczny określi, w jakim pionie czy dziale

będą funkcjonować wymienieni pracownicy. Różne zakresy obowiązków na stanowiskach w organizacjach nie pozwalają na ustandaryzowanie czy określenie tych pracowników (również przez to znika ich widoczność poza obrębem instytucji, w której pracują). Piszę ten tekst, opierając się na własnym doświadczeniu oraz prywatnych rozmowach z pracownikami i pracownikami instytucji prowadzących działalność performatywną. Moje obserwacje nie są podparte badaniami. Jest to tekst, który – jak wierzę – może być początkiem dalszej dyskusji oraz rozpoczęcia refleksji teoretycznych o sytuacji pracowników instytucji kultury, zarówno teatrów, instytucji performatywnych, ale też muzycznych czy wystawienniczych. Piszę o sytuacji, zakładającej wydzielenie w obrębie modelu organizacji tak zwanego działu programowego, zajmującego się podstawową działalnością statutową jednostki. Można założyć, że dział programowy to kuratorzy i edukatorzy, którzy tworzą plany działalności instytucji, natomiast dział organizacyjny, działający równolegle (koordynatorzy, producenci, osoby zajmujące się rozwojem publiczności i udostępnianiem oferty odbiorcom, pracownicy działów promocji i PR) wprowadza go w życie.

Przedstawiony podział w większości przypadków jest czysto teoretyczny, a zakresy obowiązków na poszczególnych stanowiskach rozszerzają się i obejmują zarówno działania programowe, jak i organizacyjne. Kuratorzy często stają się koordynatorami wydarzeń, koordynatorzy rekomendują artystów uczestniczących w programie, edukatorzy współpracują przy tworzeniu tekstów informacyjnych z działami promocji oraz rozwoju publiczności. Z tego względu pracownicy muszą się wykazać zarówno kompetencjami miękkimi – takimi jak doskonała organizacja czasu pracy, łatwość w podejmowaniu kontaktów, umiejętności pracy w grupie, wysoka kultura osobista, jak i twardymi – czyli, przede wszystkim specjalistyczną wiedzą z zakresu działalności instytucji. Takie umiejętności nabywa się zwykle dopiero po kilku latach pracy w zawodzie. I dopiero w dobrze funkcjonującym zespole można stworzyć sprawnie działający i atrakcyjny program.

W pierwszym kwartale 2020 roku średnia krajowa wynagrodzeń wyniosła 5331,74 zł brutto – 3847,48 zł netto przy umowie o pracę¹. Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza w październiku 2019 roku opublikował raport *Pełna kultura – puste konta* prezentujący wynagrodzenia pracowników warszawskich instytucji kultury². Według danych raportu

¹ Komunikat Prezesa Głównego Urzędu Statystycznego z dnia 12.05.2020 r. w sprawie przeciętnego wynagrodzenia w pierwszym kwartale 2020 r., <https://stat.gov.pl/sygnalne/komunikaty-i-obwieszczenia/lista-komunikatow-i-obwieszczen/komunikat-w-sprawie-przecietnego-wynagrodzenia-w-pierwszym-kwartale-2020-roku,271,28.html> (dostęp: 14.06.2020).

² Raport *Pełna kultura – puste konta*, Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza, Warszawa 2019, <http://www.ozzip.pl/dla-mediow/item/2555-publicacja-raportu-pelna-kultura-puste-konta> (dostęp: 4.02.2020).

średnie wynagrodzenie w warszawskich instytucjach kultury w 2018 roku wyniosło 5094 zł brutto (3616 zł netto), czyli więcej niż krajowa średnia wynagrodzeń, która w 2018 roku osiągnęła 4585,03 zł brutto (3261 zł netto)³. Autorzy i autorki raportu będą więc posiłkować się medianą zarobków w instytucjach, tłumacząc, że

Każda średnia wartość dotycząca zarobków jest zniekształcona przez osoby o najwyższych dochodach (czyli zwykle kadre kierowniczą, otrzymującą wielokrotność pensji szeregowych pracowników). Dlatego o wiele bardziej wiarygodna i bliższa rzeczywistości jest mediana wynagrodzeń. Według naszych badań uśredniona mediana z poszczególnych publicznych instytucji kultury w 2018 roku w Warszawie wyniosła 4536 zł brutto. 3227 zł netto – tyle lub mniej zarabia 50% z nas, o ile jesteśmy zatrudnieni na umowie o pracę. W tym samym czasie mediana wynagrodzeń w Warszawie wynosiła 6100 zł brutto⁴!

W instytucjach, których organizatorem jest miasto Warszawa, mediana zmniejszyła się do 4216 zł brutto miesięcznie. W innych miastach poziom wynagrodzeń będzie oczywiście niższy (choć prawdopodobnie porównywalny w stosunku do poszczególnych kosztów życia). Zestawiając powyższe dane, można stwierdzić, że płace większości pracowników instytucji kultury są niskie. Różnica między średnią zarobków a medianą wskazuje również na duże dysproporcje w wynagrodzeniach pracowników w obrębie instytucji. Płace osób zatrudnionych w ramach etatu wypadają równie niekorzystnie w zestawieniu z wynagrodzeniami reżyserów i reżyserek pracujących na umowy cywilnoprawne, których honoraria stanowią ogromną część budżetu produkcyjnego⁵.

Rozdźwięk pomiędzy zarobkami etatowych pracowników instytucji i reżyserów zatrudnianych w ramach umów cywilnoprawnych widać w dokumentach finansowych teatrów. Ze względu na stopniowy proces publikowania działań instytucji publicznych powołam się na trzy przykłady organizacji, których dane już zostały ujawnione.

Pod koniec 2019 roku TR Warszawa opublikował na swojej stronie internetowej wykaz dokumentów organizacyjno-finansowych⁶. Wynika z nich, że

³ Komunikat Prezesa Głównego Urzędu Statystycznego z dnia 11.02.2019 r. w sprawie przeciętnego wynagrodzenia w gospodarce narodowej w 2018 r., <https://stat.gov.pl/sygnalne/komunikaty-i-obwieszczenia/lista-komunikatow-i-obwieszczen/komunikat-w-sprawie-przecietnego-wynagrodzenia-w-gospodarce-narodowej-w-2018-roku,273,6.html> (dostęp: 14.06.2020).

⁴ Raport *Pełna kultura – puste konta*, op.cit., s. 5.

⁵ Sytuacja aktorów i aktorek oraz tancerzy i tancerek, warunki ich zatrudniania oraz sytuacja ekonomiczna są osobnym tematem rozważań. Zob. M. Kwaśniewska, *Aktor w kłinczu relacji folwarcznych*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, <https://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/108/574> (dostęp: 15.03.2020).

⁶ Opublikowano m.in. statut i strategię teatru, regulamin organizacyjny i zasady regulujące delegacje pracowników. Lista jest stale uzupełniana. Zob. <http://trwarszawa.pl/teatr/statut-oraz-dokumenty-organizacyjno-finansowe> (dostęp: 4.02.2020).

dyrektor Grzegorz Jarzyna za pracę nad spektaklem *Inni ludzie*⁷ – adaptację tekstu Doroty Masłowskiej, reżyserię spektaklu, projekt aranżacji, przygotowanie teledysku oraz przekazanie praw autorskich – otrzymał 13 5000 zł brutto. Wraz z umowami Jarzyny i innych reżyserów opublikowano zarządzenie dotyczące wynagrodzeń twórczyń i twórców w TR Warszawa, z którego wynika, że teatr od stycznia 2020 roku wprowadził regulacje, według których honoraria reżyserskie dyrektora nie tylko są zgodne z wewnętrznymi regulacjami teatru, ale wręcz znajdują się w dolnym zakresie widełek płacowych⁸. Dokładniej analizując zarządzenie, można zauważyć, że ogólne warunki finansowe artystów zatrudnianych przez TR Warszawa uległy poprawie w stosunku do dotychczas obowiązujących stawek. Od 2020 roku w zależności od kosztów całej produkcji i portfolio artysty (liczba dotychczas zrealizowanych premier, udziału w festiwalach oraz zdobytych nagród, a także współpracy międzynarodowej) honorarium reżysera lub reżyserki będzie sięgać od 12 000 zł brutto przy debiutach do 130 000 zł brutto przy wielkich produkcjach.

Zestawiając te dane z informacjami opublikowanymi w raporcie *Pełna kultura – puste konta*, można zaobserwować, jak bardzo honoraria twórców i twórczyń odbiegają od wynagrodzeń pracowników etatowych. Mediana miesięcznych zarobków w TR Warszawa jest wyższa od średniej median w warszawskich instytucjach kultury i wynosi 4843 zł brutto (ok. 3500 zł netto). Oznacza to, że przeciętnie pracownik TR Warszawa rocznie zarabia około 58 116 zł brutto⁹. Jest to stawka, która mieści się w dolnych widełkach wynagrodzeń za reżyserię jednej dużej premiery w teatrze (produkcja poza sceną ATM o budżecie 250 000 – 400 000 zł brutto). Wynagrodzenie reżyserskie waha się od 50 000 do 80 000 zł brutto¹⁰. Wynagrodzenie za jedną dużą produkcję (w tym wynagrodzenie reżyserskie Grzegorza Jarzyny) stanowi więc dwukrotność średniej rocznej pensji pracownika w TR Warszawa. Można też dokonać odwrotnej kalkulacji. Zakładając, że Grzegorz Jarzyna

⁷ *Inni ludzie*, reż. G. Jarzyna, TR Warszawa, premiera: 15.03.2019.

⁸ Na mocy zarządzenia wysokość honorarium reżysera dużej produkcji na scenie ATM powinna wynosić 80 000–130 000 zł. Jarzyna za reżyserię *Innych ludzi* oraz przeniesienie praw autorskich otrzymał w sumie 95 000 zł. Wynagrodzenia scenografów powinny mieścić się w granicy 30 000–60 000 zł (przy scenografii *Innych ludzi* Jarzyna otrzymał 15 000 zł wraz z przeniesieniem praw autorskich). Za adaptację tekstu TR proponuje widełki 11 000–26 000 zł (Jarzyna otrzymał 20 000 zł), a za opracowanie video 4500–20 000 zł (za przygotowanie teledysku Jarzyna otrzymał 5000 zł).

⁹ Przeciętnie, ponieważ nie uwzględniono tutaj dodatków do wynagrodzenia.

¹⁰ Por. Zarządzenie nr 01/20 Dyrektorki TR Warszawa z dn. 2.01.2020 r. w sprawie wprowadzenia polityki ustalania wynagrodzeń twórców/twórczyń pracujących przy produkcji spektakli i wydarzeń artystycznych w TR Warszawa, <https://trwarszawa.pl/bip/zasady-funkcjonowania/> (dostęp: 8.02.2021).

pracował rok nad realizacją spektaklu *Inni ludzie*¹¹, tylko za to otrzymywałby miesięcznie pensję w wysokości 11 250 zł brutto¹².

Sytuacja w TR Warszawa nie jest wyjątkiem. Choć nie wszystkie teatry publikują spisy umów, a teatry spoza Warszawy nie są ujęte we wspomnianym raporcie, kolejne dwa przykłady pokazują, że dysproporcje w zarobkach pracowników etatowych oraz reżyserów się powtarzają. W Teatrze Powszechnym w Warszawie, który również jest instytucją miejską, mediana zarobków ujęta w raporcie jest wyższa od tej w TR – wynosi 5102,17 zł brutto (3685,43 zł netto)¹³. Opublikowany przez teatr Centralny Rejestr Umów pozwala na weryfikację honorariów dla reżyserów i reżyserek, którzy podpisywali umowy z teatrem do 4 grudnia 2019 roku¹⁴. Z danych wynika, że większość reżyserów otrzymała honorarium powyżej 30 000 zł brutto. Michał Zadara za reżyserię spektaklu *Sprawiedliwość* otrzymał 30 000 zł, takie samo honorarium przypadło Jakubowi Skrzywankowi za *Mein Kampf*. Paweł Łysak, reżyserując spektakl *Jak ocalić świat na małej scenie?*, zarobił 33 000 zł, Wiktor Rubin za *Nerona* otrzymał 50 000 zł, Maja Kleczewska za *Bachantki* – 70 000 zł, a Krzysztof Garbaczewski za *Boską komedię* – 60 000 zł. Niższe wynagrodzenia otrzymały reżyserki i reżyserzy, których prace były finansowane w ramach projektu Festiwalu Sztuki i Społeczności Miasto Szczęśliwe (między innymi Małgorzata Wdowik otrzymała 16 000 zł za spektakl *Gniew*, Agnieszka Błońska – 18 000 zł za *Mefisto* i 25 000 zł za *Diabły*, Cezary Tomaszewski 25 000 zł za *Kram z piosenkami*, a Krzysztof Garbaczewski niecałe 15 500 zł za *Nietotę*), choć nie jest to standardem, ponieważ Marcin Liber w 2019 roku w ramach tego samego projektu wyreżyserował *Ach, jakże godnie żyli*, za które otrzymał honorarium w wysokości 40 000 zł. Część spektakli powstałych w ramach festiwalu zostało włączonych do repertuaru teatru. Zgodnie z *Zasadami współpracy twórczyni i twórców z Teatrem*

¹¹ Przyjmuję takie założenie ze względu na ponadroczną przerwę między premierami Jarzyny w 2017 roku (luty 2017 – *G.E.N.*, kwiecień 2017 – *Iwona, księżniczka Burgunda*, grudzień 2017 – *Dwa miecze*) a premierą *Innych ludzi* (15.03.2019). Opierając się jedynie na umowach z reżyserem opublikowanych przez teatr, można wnioskować, że Jarzyna rozpoczął pracę nad spektaklem w 2018 roku, jednak trudno jest oszacować dokładną datę. Umowy na adaptację książki i scenografię zostały podpisane 7 stycznia 2019 roku, a umowa na reżyserię – 10 stycznia 2019 roku, jednak na jej mocy Jarzyna miał oddać koncepcję inscenizacyjną już 11 stycznia, co pozwala zakładać, że w trakcie podpisywania umów reżyser miał przygotowany komplet materiałów do rozpoczęcia prób nad spektaklem.

¹² Zazwyczaj proces produkcji to trzy miesiące pracy z aktorami. Przez pozostały czas twórcy pracują indywidualnie, poza określonymi godzinami pracy, co umożliwia im podjęcie równocześnie innej pracy.

¹³ Raport *Pełna kultura – puste konta*, op.cit., s. 28.

¹⁴ Centralny Rejestr Umów Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera opublikowany na stronie teatru, <https://www.powszechny.com/bip/centralny-rejestr-umow.html> (dostęp: 20.05.2020).

*Powszechnym*¹⁵, które weszły w życie w sezonie 2019/2020, minimalna stawka za reżyserię spektaklu repertuarowego została podniesiona do 20 000 zł brutto.

W Teatrze Powszechnym stawki jednego reżysera wybijają się spośród średniej. Krystian Lupa za spektakl *Capri. Wyspa uciekinierów* (przygotowanie tekstu/scenariusza przedstawienia, wyreżyserowanie spektaklu, przygotowanie projektu scenografii oraz przygotowanie reżyserii światła) otrzymał honorarium w wysokości 200 000 zł brutto.

Powyższe dane pokazują, że w większości przypadków reżyserzy otrzymują wynagrodzenia równe około sześciu miesiącom pracy szeregowego pracownika teatru. Dane te nie uwzględniają dodatkowych wynagrodzeń, które reżyserzy pobierają w ramach obowiązków związanych z realizacją spektaklu (adaptacja tekstu, próby wznowieniowe).

Dla porównania sięgnę również do danych z Narodowego Starego Teatru w Krakowie, który ujawnił część swoich dokumentów w odpowiedzi na prośby o dostęp do informacji publicznej. Sieć obywatelska Watchdog opublikowała udostępniony w tym trybie spis umów teatru (1 stycznia 2017 – 30 maja 2018)¹⁶. Z rejestru można wyczytać tylko część wynagrodzeń reżyserskich, a ze względu na utajnienie danych osobowych nie można jednoznacznie stwierdzić, czy w ramach obowiązków artyści jedynie reżyserowali dany spektakl, czy jednocześnie przygotowywali scenariusz, koncepcję scenograficzną czy opracowanie muzyczne. Jedyne pełne dane dotyczą spektaklu *Wesele* w reżyserii Jana Klaty, który prowadzi działalność gospodarczą J.A.N. K.L.A.T.A., dlatego jasne jest, że teatr podpisał umowy z firmą (a zatem z Klatą) na wyreżyserowanie spektaklu, opracowanie scenariusza oraz opracowanie muzyczne. Łączna kwota wynagrodzenia to 95 000 zł. Agnieszka Mandat za wyreżyserowanie *Pierwiastek z minus jeden* otrzymała 50 000 zł. Honorarium Anny Karasińskiej za reżyserię spektaklu *Wszystko zmyślane* to 20 000 zł (dodatkowo scenariusz: 10 000 zł, ale dokumenty nie precyzują, czy to również honorarium artystki). W spisie umów ujęte są również umowy za reżyserię spektaklu *Dom Bernardy A.* (15 000 zł) oraz scenografię do spektaklu (8000 zł), które według strony teatru przypadły Alejandro Radawskiemu.

Reżyserem zarabiającym najwięcej według tego spisu był Stanisław Mojsiejew, którego honorarium za spektakl *Masara* przekroczyło 30 000 euro (wynosiło 31 250 euro, czyli ok. 143 000 zł) i zostało opublikowane w Biuletynie Informacji Publicznej, wywołując natychmiastowe poruszenie w środowisku teatralnym¹⁷.

¹⁵ *Zasady współpracy twórczyni i twórców z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie*, „Didaskalia” 2019, nr 153, s. 5–7.

¹⁶ M. Bójko, *Z kim i na co zawiera umowy teatr?*, 2.09.2018, <https://siecobywatelska.pl/z-kim-i-na-co-zawiera-umowy-teatr/> (dostęp: 10.05.2020).

¹⁷ Ogłoszenie o zamiarze zawarcia umowy z dnia 8.11.2017 r., Biuletyn Informacji Publicznej Narodowego Starego Teatru w Krakowie, <http://stary-teatr.bip-e.pl/nst/zamowienia-publiczne/7673,Ogloszenie-o-zamiarze-zawarcia-umowy.html> (dostęp: 14.06.2020).

Ustalenie wysokości wynagrodzeń omawianej w tym artykule grupy pracowników Starego Teatru nie jest tak łatwe ze względu na brak raportów o zarobkach pracowników instytucji kultury poza Warszawą. Uzyskany w trybie dostępu do informacji publicznej „Układ zbiorowy pracy” oraz „Tabela zaszerzegowania” wprowadzają określenie „pracowników artystycznych” dla szerokiej grupy stanowisk, dzieląc jednak dwie osobne podkategorie – „twórców i artystów” (aktor, kierownik muzyczny, kierownik dramaturgów i dramaturg) oraz „pracowników pomocniczych”, do której zaliczani są: „pełnomocnik dyrektora ds. organizacyjnych i współpracy międzynarodowej, sekretarz literacki, pracownicy koordynacji pracy artystycznej i impresariatu, inspicjent-sufler, edukator, kierownik muzeum”. Wymienione stanowiska z wyłączeniem aktorów (za to wraz ze stanowiskiem zastępcy głównego księgowego) są ujęte w jednej grupie zaszerzegowania, dla której widełki wynagrodzeń wahają się od 4940 zł brutto do 15 600 zł brutto. Ze względu na brak informacji o liczbie stanowisk i wysokości płac dla poszczególnych osób nie sposób obliczyć mediany ani średniej wynagrodzeń. Można jedynie założyć, że wynagrodzenie to będzie zbliżone do danych podanych w raporcie *Pełna kultura – puste konta*, co wskazywałoby na podobną proporcję między płacami reżyserów i pracowników kultury.

Porównanie wynagrodzeń reżyserów i pracowników etatowych nie jest oczywiste. Nie wystarczy zestawić z sobą ich zarobków przede wszystkim ze względu na różnice w rodzajach umów, jakie zawierają oni z teatrem. Najłatwiej posłużyć się kwotami brutto, które zawierają wszystkie podatki i pokazują koszty instytucji związane z danymi wynagrodzeniami (choć i te nie w pełni, bo kwota brutto jest niższa niż łączny koszt pracodawcy związany z zatrudnieniem etatowego pracownika). Same kwoty brutto nie dają jednak pełnego oglądu sytuacji zarobkowej. Przy tym samym wynagrodzeniu brutto kwota netto przy umowie o dzieło będzie wyższa niż kwota netto przy umowie o pracę. W rzeczywistości więc różnice w zarobkach pracowników etatowych i reżyserów będą jeszcze większe, niż prezentują je kwoty brutto. Należy jednak uwzględnić dodatkowe różnice wynikające ze specyfiki pracy i rodzaju podpisywanej umowy. Niezaprzeczalny jest fakt, że pracownicy etatowi zyskują wiele przywilejów wynikających z zatrudnienia przez instytucję (pewność stałego wynagrodzenia, ubezpieczenie zdrowotne, możliwość urlopu i zwolnień lekarskich, dodatki pracownicze i świadczenia społeczne). Pracownicy zewnętrzni (tacy jak reżyserzy) muszą samodzielnie opłacać koszty ubezpieczeń i świadczeń społecznych, nie mogą pozwolić sobie na pewność kolejnego zatrudnienia, a przy produkcjach często sami ponoszą koszty życia w mieście, w którym pracują. Otwarte pozostaje pytanie, jak wycenić tego rodzaju zaangażowanie i ponoszone koszty własne pracowników zewnętrznych i czy to z nich wynikają różnice w zarobkach obu grup.

Mimo trudności w łatwym zestawieniu wynagrodzeń zespół programowy pracowników etatowych ma świadomość dysproporcji w zarobkach oraz czasu zaangażowania w realizację danej produkcji. Koordynatorzy i producenci stale kontrolują budżet, harmonogram prób, przebieg pracy nad spektaklem. Tak duże rozwarstwienie ekonomiczne musi być silnym generatorem frustracji.

2.

Zgodnie z definicją *Encyclopedia of Personality and Individual Differences* frustracja to „kluczowa emocja negatywna zakorzeniona w rozczarowaniu”¹⁸. Frustracja powstaje, kiedy uniemożliwione zostaje zrealizowanie wymarzonego celu, o którym zakładaliśmy, że jego spełnienie jest wykonalne, i kiedy towarzyszy temu poczucie porażki. Jak pisze Albert Bandura, „frustracja obejmuje tak szeroki zestaw warunków, że nie ma swojego szczegółowego znaczenia”¹⁹. Definicja frustracji z czasem zaczęła się poszerzać, obejmując szereg generatorów agresji. Bandura wykazuje, że podczas eksperymentów społecznych frustracja jest wywoływana personalną zniewagą, fizycznym bólem, pozbawieniem oczekiwanej nagrody czy uniemożliwieniem osiągnięcia wymarzonego celu, spełnienia ambicji. Frustracja nie jest samym poczuciem braku czegoś. Wynika z głębokiego oczekiwania osiągnięcia danego stanu czy rzeczy, do którego nigdy nie dochodzi. Ze względu na jej szeroki zakres badacze podkreślają, że trudno jest wymiennie zbadać osiąganą frustrację. Wypracowali jednak kilka narzędzi, które pomagają w określeniu frustracji w zestawieniu z oczekiwaniami, których niespełnienie będzie ją generować.

Według Edwarda N. Mullera oczekiwanie spełnienia będzie występować na trzech poziomach porównawczych²⁰. Pierwszym będzie porównanie jednostki w grupie referencyjnej. Widząc, jakie nagrody otrzymują współczłonkowie grupy, oczekuję, że będę traktowana tak samo i osiągnę te same korzyści. Przekładając to na realia instytucji kultury: pracując w zespole przygotowującym daną produkcję i pełniąc funkcję koordynatorki projektu, oczekuję, że osiągnę wynagrodzenie finansowe zbliżone do pozostałych osób w grupie.

Drugim poziomem jest porównanie osiągniętego rezultatu i zasług, do których jednostka jest uprawniona. Jest to szereg nagród, które według jednostki powinny być jej przynależne na podstawie przeprowadzonej autoanalizy

¹⁸ *Frustration* [w:] *Encyclopedia of Personality and Individual Differences*, eds. V. Zeigler-Hill, T.K. Shackelford, s. 2, https://www.researchgate.net/publication/318299864_Frustration (dostęp: 5.03.2020).

¹⁹ A. Bandura, *Aggression: A Social Learning Analysis* [cit.per:] E.N. Muller, *Aggressive Political Participation*, New Jersey, 1979, s. 126–127 (przeł. IZ).

²⁰ Por. E.N. Muller, op.cit., s. 128–131.

własnej pozycji. Przykładem może być oczekiwanie dobrze płatnej pracy po skończeniu pięcioletnich studiów na kierunku informatycznym. W kontekście pracy w instytucji kultury – oczekiwanie nagrody jest związane z poziomem zaangażowania w produkcję oraz uznania istotnej roli w jej przebiegu, za które pracownicy oczekują wynagrodzenia (symbolicznego oraz ekonomicznego).

Ten poziom oczekiwań można połączyć z opracowaną przez Johana Galtunga pozycją nierównowagi (ang. *rank inequilibrium*)²¹, według której jednostka zajmuje w społeczeństwie konkretną pozycję społeczną. Jest ona zależna od osiągniętych celów oraz wyznawanych wartości, które są pożądane z punktu widzenia społeczeństwa. Umieszczenie w odpowiednim miejscu w pozycji społecznej wytwarza w nas oczekiwanie spełnienia kolejnych celów. Adekwatny jest tutaj przykład wykształcenia – zdobycie stopnia naukowego wytwarza w nas oczekiwanie wysokiej pozycji ekonomicznej. Może jednak nastąpić sytuacja, w której osoba o wysokiej pozycji w jednej dziedzinie (wyższe wykształcenie) zajmuje jednocześnie niską pozycję w innej (niski status zawodowy), co staje się jednym ze źródeł frustracji. Należy jednak zauważyć, że pozycja nierównowagi nie zawsze jest generatorem frustracji. Przykładem może być osoba, która po skończeniu szkoły średniej założyła firmę przynoszącą jej duże zyski, przez co osiągnęła wysoką pozycję ekonomiczną. Frustracja jest przynależna grupie, którą Galtung określa mianem intelektualnego proletariatu, charakteryzującego się wysokim stopniem edukacji przy niskim statusie społecznym. Galtung wskazuje tutaj na pracowników korporacji, którzy po zdobyciu wyższego wykształcenia wykonują mało ambitną pracę intelektualną, stając się nieistotnym trybikiem w maszynie.

Z przykładem Galtunga można oczywiście polemizować. Pracownicy korporacji, którzy mają wykształcenie istotne dla firmy, otrzymują stosunkowo wysokie zarobki. Wśród pracowników kultury pozycja proletariatu intelektualnego jest bardziej widoczna. Wysokie kompetencje zawodowe oraz zaangażowanie w realizowaną pracę nie przekładają się na osiągnięcia określonych korzyści finansowych. Co więcej, nie umożliwiają również osiągnięcie celów pozafinansowych, do jakich można zaliczyć na przykład uznanie w środowisku branżowym.

Na trzecim poziomie porównawczym wyszczególnionym przez Mullera jednostka będzie zestawiała własne osiągnięcia z celem, do którego aspiruje. Poziom aspiracji może być określony przez narzędzie wypracowane przez Hadleya Cantrila. Tak zwana Drabina Cantrila²² jest dziesięciostopniową tabelą, która określa poziom zadowolenia z życia, gdzie 10 to najlepszy, a 1 najgorszy możliwy wariant życia. Pozwala to określić miejsce, w którym byliśmy,

²¹ Ibidem, s. 167.

²² Ibidem, s. 130.

miejsce, w którym obecnie jesteśmy, i to, w którym pragniemy być w przyszłości. Takie umieszczenie na szczeblach drabiny pozwala na ustawienie swoich ambicji w stosunku do obecnej sytuacji. Ambicje te mogą być wyższe od oczekiwań, do których czujemy się uprawnieni. Na podstawie tego rozróżnienia można określić życzeniowe oczekiwania oraz oczekiwania uzasadnione. Rozdźwięk między tym, gdzie chciałabym być, a tym, gdzie aktualnie się znajduję, może być przyczyną frustracji.

W przypadku pracowników kultury rozdźwięk może przebiegać na linii życzeniowego oczekiwania rozwoju kariery a realną pozycją w strukturze organizacyjnej. Ścieżka kariery pracowników programowych jest zazwyczaj krótka. Można prowadzić coraz większe projekty i koordynować coraz większe produkcje, ale w pewnym momencie sytuacja się stabilizuje i zostanie na tym samym poziomie przez następne kilkanaście lat. Brak możliwości rozwoju kariery w ramach jednej instytucji jest kolejnym elementem składającym się na rosnącą frustrację pracowników.

3.

Wspomniane nierówności finansowe, będące jednym z generatorów frustracji pracowników kultury, mogą być rozpatrywane w kontekście wypracowanej przez Nancy Fraser trójwymiarowej koncepcji sprawiedliwości²³. niesprawiedliwość dla Fraser to nierówność uczestnictwa, a zatem taka organizacja społeczeństwa, która powoduje, że nie wszyscy jego członkowie mają możliwość podejmowania interakcji na równych prawach²⁴. Fraser twierdzi, że występują trzy rodzaje przeszkód uniemożliwiających równość partycypacji – kulturowe, ekonomiczne oraz polityczne. Jak pisze:

Z jednej strony pełną partycypację mogą ograniczać struktury ekonomiczne, pozbawiające środków potrzebnych, aby wchodzić w interakcję z innymi na równych prawach; w tym wypadku ludzie cierpią wskutek niesprawiedliwości dystrybucyjnej, czyli niewłaściwej dystrybucji. Z drugiej strony interakcję na równych prawach mogą ograniczać zinstytucjonalizowane hierarchie kulturowej wartości, z których winy pewne osoby nie mogą osiągnąć wymaganej pozycji; wówczas cierpią one z powodu niesprawiedliwości w zakresie statusu, czyli braku uznania²⁵.

²³ N. Fraser, *Nowe ramy sprawiedliwości w globalizującym się świecie* [w:] eadem, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. A. Wesek, Warszawa 2014, s. 255–281.

²⁴ Eadem, *Polityka feministyczna w epoce uznania. Dwuwymiarowe podejście do sprawiedliwości genderowej* [w:] eadem, *Drogi feminizmu...*, op.cit., s. 223.

²⁵ Eadem, *Nowe ramy...*, op.cit., s. 261.

Żadna z nierówności nie występuje pojedynczo. Walka przeciwko jednemu aspektowi nie wyeliminuje drugiego. Dlatego Fraser postuluje połączenie perspektyw. Dopiero dystrybucja środków umożliwiająca uzyskanie niezależności oraz ustanowienie zinstytucjonalizowanych wzorców kulturowych wartości, które umożliwią równe szanse zdobycia poważania w społeczeństwie, mogą wspólnie wprowadzić realne zmiany w systemie.

Omawiając problem dystrybucji dóbr i uznania społecznego, Fraser mówi o sytuacji kobiet i niesprawiedliwości społecznej dotyczącej ludzi ze względu na płeć. W tym wypadku nierówności w traktowaniu pociągają za sobą nierówności w wynagradzaniu. Z perspektywy pracy w instytucji redystrybucja i uznanie są związane z obowiązującą hierarchią artystyczną. Praca artystów jest ceniona wyżej niż działania pracowników programowych. Zarówno na poziomie uznania – ich praca jest traktowana jako bardziej wartościowa i istotna dla instytucji – jak i wynagradzania. Można się zastanowić, jak instytucje kalkulują wartość tego rodzaju uznania. Czy głośne nazwisko reżysera rzeczywiście przełoży się na realny zysk (sprzedaż biletów)? I czy produkcja spektaklu na ważnej scenie nie buduje marki reżysera? W związku z tym kto wpływa na rozwój czyjej marki – reżyser na markę teatru czy odwrotnie? I jak oszacować zyski obu stron? Wszelkie tego rodzaju rozważania toczą się jednak tylko wokół postaci reżyserów. Na poziomie uznania pracownicy programowi nie są uznawani za pracowników kreatywnych, ich praca może być traktowana jako odtwórcza i mechaniczna, zaliczana do pracy biurowej na równi z działem administracyjnym. Na poziomie dystrybucji pracownicy tego typu zarabiają znacznie mniej, co znowu wyraźnie sygnalizuje podrzędny i odtwórczy charakter ich pracy. Jest to oczywiście związane ze sposobem wytwarzania usług przez instytucje. Wbrew głośnemu hasłu *Teatr nie jest produktem / Widz nie jest klientem* instytucje realizują programy, są zobowiązane do osiągnięcia określonych przychodów i frekwencji, a to nazwiska artystów wpływają na liczbę widzów i widzek w teatrach²⁶. Pracownicy instytucji stają się pomocnikami twórców, wsparciem dla nazwisk, które budują wielką sztukę. Ich wkład w wykreowanie konkretnego programu, zbudowanie serii wydarzeń, które dopiero jako całość nabierają konkretnego znaczenia i mogą się komunikować z widzem, wydaje się nieistotny w tak ustawionej strukturze. Wiąże się to z przekonaniem o zastępowalności pracowników etatowych, których zadania mogą być odtworzone przez innych, równie zdolnych

²⁶ Według badań przeprowadzonych przez Instytut Teatralny widzowie dużo częściej wybierają spektakl ze względu na aktorów, nie reżyserów, co według mechanizmów ekonomicznych powinno wpływać na wyższe zarobki aktorów przynoszących realne zyski instytucji. Zob. *Badanie publiczności teatrów w stolicy, Instytut Teatralny im. Z. Raszeuskiego*, 2013, https://issuu.com/instytut.teatralny/docs/badanie_publicznosci_teatrow_w_stolicy-raport (dostęp: 29.03.2020).

następców. Praca reżyserów, związana z ich wyjątkowym talentem oraz pozycją w środowisku, nie pozwala na zamianę ich na kogokolwiek innego.

Sytuacja pracowników programowych jest jeszcze bardziej skomplikowana. Z jednej strony brak uznania w hierarchii środowiskowej prowadzi do nierówności dystrybucji środków finansowych. Z drugiej to właśnie uznanie stanowi walutę, w której wypłacany jest ekwiwalent ekonomiczny. Zanim dokładniej przyjrzę się temu zjawisku, wrócę do trzeciego wymiaru polityczności wprowadzonego przez Fraser.

Obejmuje on polityczność „w rozumieniu dostarczania sceny, na której rozgrywane są walki wokół dystrybucji i uznania”²⁷. To w wymiarze politycznym ustanawiane będą zasady przynależności lub wykluczenia w obrębie grupy uprawnionej do sprawiedliwej dystrybucji oraz uznania. Polityczność dotyczy przede wszystkim reprezentacji rozumianej jako „kwestia przynależności społecznej dotycząca włączania do wspólnoty osób uprawnionych do wysuwania żądań wobec innych lub wykluczania z tej wspólnoty osób nieuprawnionych”²⁸ oraz – na innym poziomie – dotycząca „procedur nadawania struktury publicznym procesom kwestionowania”²⁹, określania warunków zabierania głosu, wygłaszania żądań, rozstrzygania kwestii dyskusyjnych.

Dopóki praca pracowników programowych nie zostanie uznana za istotną i potrzebną w tworzeniu działań artystycznych, dopóty dysproporcje ekonomiczne się nie zmniejszą. Lub odwrotnie: dopóki w systemie finansowania kultury nie nastąpią radykalne podwyżki płac, dopóty praca programowa i koordynacyjna będzie uważana za podrzędną. Ponadto grupa pracowników programowych znajduje się poza ramami reprezentacji. To nazwiska artystów tworzą wyobrażenie o instytucji. Nazwiska pracowników programowych najczęściej nie są znane publiczności (kto pamięta producenta swojego ulubionego spektaklu?), choć te osoby są istotnym elementem realizacji produkcji. Nie ma ich jednak w polu reprezentacji. W instytucji teatralnej czy wystawienniczej reprezentacja pozostaje w rękach grupy, która jest bezpośrednio widoczna poza strukturą organizacyjną – artystów, reżyserów, twórców. To ich praca jest komunikowana widzom, a co za tym idzie – ich reprezentacja staje się silna i widoczna³⁰.

²⁷ Ibidem, s. 263.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Reprezentacja stała się szczególnie silna w spektaklach autoteatralnych. Zob. J. Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> (dostęp: 29.03.2020). Wyjątkiem od narracji artystów o artystach był spektakl *Kwestia techniki* Michała Buszewicza, który próbował wejść w struktury pozaartystycznego zespołu teatru. Omówienie sposobu reprezentacji maszynistów w spektaklu oraz ujawnienia (lub zatajenia) konfliktów wewnątrz struktury instytucji wymaga poszerzonej analizy, której nie podejmuję się w tym tekście. Częściowo

4.

Przejęciu narracji i zwróceniu uwagi na kwestie kulturowe i ekonomiczne służyła wystawa *Co to będzie?*³¹ zrealizowana przez efemeryczny duet Prekariat (Ania Batko i Kamil Kuitkowski) w 2018 roku podczas KRAKERS Cracow Gallery Weekend. Kuratorzy, współtworzący duet, mieli doświadczenia współpracy z licznymi galeriami i instytucjami wystawienniczymi, zarówno prywatnymi i publicznymi, jak i organizacjami *non-profit*. Przez lata pracy jako kuratorzy i koordynatorzy w obszarze sztuk wizualnych byli zatrudniani na umowy cywilnoprawne, pracowali na czarno lub (jak Batko w czasie realizacji wystawy *Co to będzie?*) w ramach etatu w instytucji kultury. W opisie wystawy Batko i Kuitkowski piszą:

Nie musimy spełniać wszystkich warunków, by sytuować się na pozycji prekariusza. / „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie. Co to będzie? Co to będzie?” / To nie tylko wystawa o pracy. To też wystawa o niepewności. To wystawa kuratorowana z łóżka, trochę tak jak wszystkie nasze projekty. W domowych warunkach. Taka prekaryjna partyzantka³².

W mieszkaniu wynajmowanym przez Kuitkowskiego duet zgromadził przedmioty, które otrzymywali z tytułu wynagrodzenia lub premii za ich pracę kuratorską. Na podłodze obok kilkunastu par butów leżały czarne lakierowane trzewiki z wypisanym ręcznie podpisem: „Buty, które artystka podarowała nam po napisaniu tekstu kuratorskiego i otwarciu wystawy. Listopad, 2016”. Pod ścianami leżały niewielkie obrazy z podobnymi informacjami. Na parapecie stała blaszana puszka po chińskich papierosach, w której kuratorzy dostawali wypłatę w euro, pesos i dolarach. Przedmioty pokazywane na wystawie kuratorzy otrzymywali zarówno w organizacjach pozarządowych, jak i instytucjach publicznych. Praktyka wszędzie była podobna. Wśród eksponatów ofiarowanych zamiast wynagrodzenia przez te ostatnie można wymienić trzy wyjątkowo spektakularne obiekty: opakowany w złotko medal z czekolady – podziękowanie za koordynację wystawy, butelkę wypełnioną wygazowanym i w połowie wypitym szampanem – prezent od pracodawcy,

pisała o tym Zofia Smolarska. Zob. Z. Smolarska, *Zagubione w tłumaczeniu*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/216294,druk.html> (dostęp: 15.03.2020).

³¹ *Co to będzie?*, kuratorzy: duet Prekariat (Ania Batko, Kamil Kuitkowski), wystawa zbiorowa. Prezentowani prekariusze i prekariuszki: Michał Sroka, Ai Weiwei, Marcin Janusz, Sława Harasymowicz, Yael Bartana, Paulina Ołowska, Władysław Hasior, Karolina Spyryka, Andrzej Karoń, Druga Grupa, Jacek Maria Stokłosa, Małgorzata Markiewicz, Tadeusz Kantor, Slavs and Tatars, Triin Marts & Anna Pichura, Monika Drożyńska, Prekariat oraz inni.

³² Informacje o wystawie *Co to będzie?*, <https://www.facebook.com/events/177876113026926> (dostęp: 4.02.2020).

nazwany „premią urodzinową”, który został wręczony w dokładnie takim stanie, jak pokazano na wystawie, oraz kartkę z napisem: „Premia słowna, zero złotych – pochwała za dobrze wykonaną pracę, kilkuletnią nad projektem wystawienniczym. Maj, 2015”.

Artystów, z którymi kuratorzy pracowali przy wspomnianych wystawach, duet opisuje jako „prekariuszy i prekariuszki”. Niektórzy współpracowali z Batko i Kuitkowskim od wielu lat (m.in. Małgorzata Markiewicz, Monika Drożyńska, Slavs and Tatars). Niektórzy osobiście przekazywali kuratorom prezenty w ramach podziękowania za współpracę, inni przez nieuważność nie odbierali swoich prac po zrealizowanej wystawie, wzbogacając kolekcję Prekariatu. Dziesięć dni po wernisażu Kuitkowski został zmuszony do opuszczenia mieszkania. Właścicielka sprzedawała kamienicę i wyrzuciła z niej lokatorów. Stanowiło to dobitne podsumowanie wystawy *Co to będzie?*

Artyści z obszaru sztuk wizualnych funkcjonują na innym rynku niż środowisko teatralne. Ich praca jest często niewynagradzana, a możliwość zarobku wiąże się ze sprzedażą prac. Jak podaje raport *Wizualne niewidzialne*, dopiero w 2014 roku niektóre galerie publiczne podpisały *Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystek i artystów*, będące pierwszą w Polsce inicjatywą wskazującą konieczność wypłacania honorariów dla artystów za udział w wystawach³³. Jest to sytuacja odbiegająca od standardów w sztukach teatralnych, gdzie mimo nierówności finansowych wynagrodzenie artystów jest rzeczą niekwestionowaną. Bezsprzecznie stawki teatralne wielokrotnie przewyższają również płace minimalne ujęte w *Porozumieniu*..., w myśl którego za wystawę indywidualną artysta powinien otrzymać wynagrodzenie nie niższe niż 3700 zł brutto (czyli kwotę przeciętnego wynagrodzenia w pierwszym kwartale 2013 roku)³⁴.

Mimo różnic międzyśrodowiskowych wprowadzam kontekst *Co to będzie?* ze względu na podobieństwo w finansowym traktowaniu kuratorów i koordynatorów w wystawienniczych i performatywnych instytucjach kultury. Osoby, które pracują w ramach etatu, zmagają się z analogicznymi nierównościami finansowymi. Pozycja kuratorek i kuratorów to przede wszystkim praca prestiżowa, jednak w strukturze instytucji niekoniecznie wiążąca się z wyższym wynagrodzeniem (zwłaszcza w omawianym przeze mnie modelu, odchodzącym od kuratoro-centrycznego na rzecz pracy programowej). Oczywiście można znaleźć kilka wyjątków, kuratorek i kuratorów, których pozycja w środowisku jest na tyle wysoka, że może wiązać się z wyższymi

³³ M. Krajewski, F. Schmidt, Fundacja CBOS, *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce: stan, rola i znaczenie*, Warszawa 2017, s. 57.

³⁴ Zapisy Porozumienia dostępne w: *Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek podpisane*, „Magazyn SZUM”, <https://magazynszum.pl/porozumienie-w-sprawie-minimalnych-wynagrodzen-dla-artystow-i-artystek-podpisane/> (dostęp: 29.3.2020).

wynagrodzeniami i środowiskowym uznaniem. Zazwyczaj są to jednak osoby pracujące jako freelancerzy, niezatrudnione na stałe w instytucji kultury. Podobna sytuacja jest znana z życia teatralnego. Czy są to wyjątki potwierdzające regułę? Czy modele, do których pracowniczki i pracownicy instytucji powinni dążyć? Czy osiągnięcie pozycji i zarobków jest związane z pracą poza instytucją?

Wytworzenie reprezentacji pracownika kultury i rozpoczęcie dyskusji o niskich zarobkach w branży było wynikiem frustracji. Trwająca często wiele miesięcy praca merytoryczna (tworzenie tekstów i scenariuszy wystaw, poszukiwanie prac artystów, które będą odpowiadały podejmowanym tematom, aranżacja przestrzeni i tym podobne) może być traktowana jako nieistotna. Frustrację może rodzić błędne przeświadczenie, że to nie kurator, tylko artysta realizuje pracę, *ergo* bez kuratora ta sama praca może zafunkcjonować.

5.

A jednak frustracja, która powinna występować na każdym etapie pracy w kulturze, nie jest wiodącą emocją wśród osób zatrudnionych na interesujących mnie stanowiskach. Praca w produkcji kulturalnej to przede wszystkim praca na emocjach i z emocjami. Pracownicy programowi są częścią skomplikowanej maszyny, której celem jest budowanie relacji artysty i publiczności. Dla czego wykształcone i wysoko wykwalifikowane osoby decydują się na niskopłatną pracę w kulturze, choć umiejętności, które posiadają pozwoliłyby im na lepiej płatne zatrudnienie w innych miejscach? Jedną z możliwych odpowiedzi jest zwykle nieczysta gra emocjami, którą prowadzi się w instytucjach kultury, a która prowadzi nie tylko do związania pracownika z jego miejscem zatrudnienia, ale wręcz do częściowego uzależnienia.

To nie czynnik ekonomiczny jest priorytetem w czasie podejmowania decyzji o szukaniu zatrudnienia w tej branży. Płaca symboliczna będzie miała znaczenie przeważające. Fakt, że Prekariat pokazał swoją wystawę w prywatnym mieszkaniu, zaprosił na nią przedstawicieli środowiska artystycznego, jednocześnie ujawniając ich hipokryzję i nierówność w traktowaniu finansowym, było elementem budującym pozycję kuratorów w świecie sztuk wizualnych. Analogiczny mechanizm jest widoczny w każdej innej dziedzinie kultury. Często pracodawcy używają argumentu prestiżu jako czynnika kompensującego niską płacę. Prestiż i przynależność do środowiska kształtującego kulturę – nie zapłacisz nimi za mieszkanie, ale dzięki nim możesz po jakimś czasie pokazać kuratorowaną przez siebie wystawę, przeforsować autorski program teatralny, zarekomendować dyrektorowi spektakl taneczny, który warto pokazać. Wynagrodzeniem z pracy w kulturze będzie więc satysfakcja.

Z jednej strony satysfakcja z bycia w konkretnym miejscu w strukturze społecznej. Z drugiej strony satysfakcja z dobrze wykonanej pracy. Ale jak zmierzyć efekt swojej pracy w kulturze?

6.

Działalność kulturalna na wielu poziomach jest podobna do innych rodzajów usług. Instytucje kulturalne prowadzone przez swoich organizatorów zobowiązują się do realizacji określonej liczby wydarzeń, dla określonej liczby odbiorców, mieszcząc się w dostępnym budżecie i osiągając zaplanowane przychody. Wysokość uzyskanych przychodów nie będzie priorytetem w ocenie działalności instytucji, niemniej bardzo często to właśnie od niej zależy ostateczny kształt programu. W kulturze nie liczy się efekt ilościowy. Nie chodzi o to, by jak najniższym kosztem i w jak najszybszym czasie wytworzyć jak najwięcej usług. Pracownik instytucji nie pracuje na akord.

Hanna Trzeciak w *Ekonomice teatru* dzieli rezultaty działalności artystycznej na dwa rodzaje: ilościowe (pośrednie, mierzalne liczbą premier, przedstawień oraz widzów – zarówno realnych, jak i potencjalnych) oraz jakościowe (bezpośrednie, które przeważają w ocenie)³⁵. Te drugie nie podlegają miernikom, zależą od subiektywnej oceny odbiorców (lub – jak określa ich Trzeciak – konsumentów)³⁶. Badaczka podejmuje próbę dookreślenia sposobów oceny osiągnięcia rezultatów jakościowych. W ich badaniu można uwzględnić udział spektaklu w festiwalach, zdobyte nagrody oraz uwzględnienie w rankingu „Teatru” *Najlepszy, najlepsza, najlepsi*. Wszystkie te aspekty biorą pod uwagę ocenę recenzentów, krytyków czy kuratorów – przedstawicieli środowiska, uczestników wydarzeń. Jeśli jakościowa ocena działalności artystycznej przeprowadzana jest na podstawie opinii odbiorców, można uznać, że nadrzędnym zadaniem instytucji jest produkcja wydarzeń, które będą satysfakcjonować, poruszać, dotykać odbiorców. Instytucja, produkując wydarzenia, produkuje emocje ich uczestników.

Przy tak określonym zadaniu instytucji zmienia się również zadanie pracownika kultury, dla którego to nie liczba zrealizowanych wydarzeń (wystaw, spektakli, warsztatów edukacyjnych) będzie istotna przy ocenie zadowolenia z pracy. Ważny jest rezultat końcowy. Jak pisze Trzeciak: „O jakości usługi decyduje poziom satysfakcji odbiorcy, a ten zależy od indywidualnych preferencji”³⁷. Specyfika pracy w kulturze wymaga od pracowników ciągłej kalkulacji emocji uczestników wydarzeń. To dzięki satysfakcji widzów,

³⁵ H. Trzeciak, *Ekonomika teatru*, Warszawa 2011, s. 117–119.

³⁶ Ibidem, s. 119.

³⁷ Ibidem, s. 120.

pozytywnych recenzji krytyków, a wreszcie medialnej rozpoznawalności produkcji można uznać wykonaną pracę za wartościową. Oznacza to, że satysfakcja z pracy w instytucji kultury będzie nieustannie zależna od satysfakcji uczestników wydarzeń. Pracownicy kultury znajdują się w emocjonalnym potrzasku.

7.

W pracy w kulturze, w której emocje są produktem, walutą oraz miernikiem osiągniętych celów, przyjmuje się niestandardowe metody zarządzania. Zarówno zarządzania pracownikami z poziomu menedżerskiego, jak i zarządzania przez pracownika własnym czasem i obowiązkami.

Model psychologiczny rozwija się w teoriach zarządzania od dawna. W wielu branżach kluczowe dla wypracowania tego rodzaju metod było osiągnięcie przez przedsiębiorstwo wzrostu efektywności załogi. Związanie pracownika z firmą oraz podniesienie poziomu jego zaangażowania w pracę doprowadzi do lepszych wyników samej organizacji. Ryszard Stocki, po przeprowadzeniu serii badań przedsiębiorstw, zauważył istotną zależność między „(1) pozytywnymi emocjami dotyczącymi przedsiębiorstwa i poszczególnych elementów zarządzania, (2) gotowością pracowników do wzięcia współodpowiedzialności za działanie firmy i (3) uznaniem znaczenia systemów zarządzania a naiwnymi (prywatnymi) teoriami firmy”³⁸. Prywatne teorie przedsiębiorstw to modele zarządzania przypisywane do zarządzania ekonomicznego, traktujące pracowników jako zasób, którego głównym zadaniem jest generowanie zysków przedsiębiorstwa (najważniejszy cel istnienia organizacji). Próba przeniesienia nacisku na aspekt zarządzania emocjami oraz zaangażowaniem pracowników doprowadziły do wykształcenia się podejścia humanistycznego. Najważniejszą różnicą w podejściu humanistycznym i ekonomicznym jest perspektywa, z której rozpatrywane są zagadnienia zarządzania organizacją. Dla humanistów w centrum zainteresowania stoi człowiek, jednostka, która jest uwikłana w schemat organizacji. Badacze pracujący w ramach perspektywy humanistycznej wykorzystują paradygmaty, których głównym założeniem są subiektywizm oraz zmienność rzeczywistości. Każdy pracownik i pracowniczka mają prawo do indywidualnego podejścia do organizacji i każdy głos powinien być istotny z punktu widzenia zarządzania instytucją. Organizacja w tej perspektywie będzie traktowana jako forma życia społecznego, która może wpływać na poszczególne jednostki i kształtować ich tożsamość³⁹.

³⁸ R. Stocki, *Diagnoza organizacji od A do Z*, Warszawa 2013, s. 93.

³⁹ G. Praweńska-Skrzypek, M. Lenartowicz, *Badanie organizacji i zarządzanie na gruncie humanistyki*, „Problemy Zarządzania” 2013, vol. 11, nr 4(44), s. 50.

Zarządzanie organizacją zgodnie z myślą humanistyczną wymagało rozwinięcia wiedzy o samych pracownikach. W latach 60. XX wieku Douglas McGregor przeprowadził na MIT Sloan School of Management badania, na podstawie których stworzył dwie teorie pracy i oznaczył jako X i Y⁴⁰. Wskazują one na podejście ludzi do pracy, a w zasadzie na wyobrażenie o tym, w jaki sposób ludzie traktują swoją pracę. Dwa opozycyjne modele stanowią schemat badawczy, który pozwala opisać metody zarządcze stosowane przez menedżerów do osiągnięcia celów przedsiębiorstwa.

Teoria X opisuje pracownika jako osobę, która nie lubi pracy i będzie starała się jej unikać. Menedżer stosujący się do założeń tej teorii będzie stale kontrolował pracowników, nie wierząc w ich samodzielne dążenie do określonych celów organizacji. Podstawowym założeniem teorii X będzie, że pracownicy są leniwi i mało ambitni. Jedynym motywatorem jest dla nich wynagrodzenie, a zarządzanie powinno się opierać na systemie kar, przede wszystkim finansowych.

Lustrzanym odbiciem tej koncepcji będzie teoria Y, w której pracownicy traktowani są jak partnerzy. Praca jest dla nich naturalną potrzebą, dlatego samodzielnie potrafią organizować działania. Pracownicy są zaangażowani, chętnie biorą na siebie odpowiedzialność, są pomysłowi i kreatywni. System zarządzania będzie opierał się więc na zaufaniu zespołowi, a zwiększenie swobody zatrudnionych osób powinno doprowadzić do zwiększenia efektywności przedsiębiorstwa. Doprowadzi to również do zwiększenia zaangażowania pracowników, którzy będą mogli samodzielnie kierować konkretnymi procesami w firmie.

McGregor oparł swoją teorię na założeniach piramidy potrzeb Abrahama Masłowa. Bez osiągnięcia potrzeb niższego rzędu (fizjologicznych, bezpieczeństwa) nie można mówić o potrzebach wyższego rzędu (przynależności, szacunku, samorealizacji), na których opiera się teoria Y⁴¹. Przyglądając się pracy w kulturze, wysokościami płac i warunkom zatrudniania zarówno artystów, jak i osób zajmujących się produkcją, można zauważyć, jak teorie McGregora mieszają się z sobą w tym sektorze. Z jednej strony praca w kulturze opiera się na ogromnym zaangażowaniu w życie i działalność organizacji. Jest to typowe dla branży kreatywnej, w której potencjał intelektualny oraz wrażliwość pracowników stanowią podstawę funkcjonowania instytucji. Bez osób, które potrafią stworzyć chwytliwe hasło reklamowe, zaprojektować garnitur, napisać ciekawy tekst do czasopisma, organizacja nie będzie mieć

⁴⁰ Zob. R. Stocki, op.cit., s. 187–188; I. Majewska-Opiełka, *Umysł lidera*, Warszawa 1998, s. 141–142; R. Światowski, M. Pałka, *Teoria X i Y* [w:] *Encyklopedia zarządzania*, https://mf-iles.pl/pl/index.php/Teoria_X_i_Y (dostęp: 4.02.2020).

⁴¹ I. Wasilczyk, M. Bosak, *Piramida Masłowa* [w:] *Encyklopedia zarządzania*, https://mf-iles.pl/pl/index.php/Piramida_Maslowa (dostęp: 28.07.2021).

produktów, które chce sprzedać. Instytucje zajmujące się kulturą komercyjnie mogą być rozpatrywane w perspektywie teorii X i Y, gdzie praca intelektualna traktowana jest jako zasób przedsiębiorstwa, a podejście zarządcze opiera się na różnych metodach motywacyjnych wynikających z teorii McGregora. W obrębie nienastawionej na zysk, ale wypełniającej swoje statutowe cele instytucji, działającej w obszarze niekomercyjnej kultury, dochodzimy jednak do wykształcenia się trzeciej teorii pracy.

Z jednej strony pracownicy charakteryzują się wysokim zaangażowaniem w pracę. Często biorą na siebie odpowiedzialność, nawet jeśli w rzeczywistości nie są odpowiedzialni za konkretne zadanie czy za wizerunek instytucji. Są zżyci z projektami, które wykonują, i programami, które współtworzą. Bez względu na model zarządczy stosowany w instytucji ich praca może być traktowana w ujęciu teorii Y. Przyglądając się jednak wysokościami zarobków w kulturze, można mieć wątpliwość, na ile potrzeby podstawowe pracowników kultury zostają zaspokojone.

Iwona Majewska-Opiełka, opisując teorie McGregora w kontekście piramidy potrzeb, pisze: „Maslow uważał, że jeśli człowiek wzniesie się choćby raz na poziom samorealizacji i zaspokojenia wyższych potrzeb, to niższe potrzeby są mniej istotne”⁴². Potwierdzeniem tego stwierdzenia jest wdrożenie teorii Y w fabryce Procter & Gamble Augusta, w stanie Georgia⁴³. Kierownictwo firmy poprosiło McGregora o wprowadzenie systemu zarządczego, który zmaksymalizuje wydajność fabryki przy jednoczesnym zmniejszeniu kosztów. Augusta opierała się na modelu otwartym, w którym rozwinięto metody komunikacji, a pracownicy funkcjonowali w strukturze niehierarchicznej, bez przypisanych stanowisk. Zespoły samodzielnie podejmowały decyzje, zwiększając poziom zaangażowania i odpowiedzialności poszczególnych członków załogi. Pracownicy współdecydowali o kształcie firmy (a przynajmniej pracodawca wytworzył w nich takie przekonanie), dlatego bardziej związali się z organizacją, a to z kolei doprowadziło do lepszych wyników produkcji.

Podobny mechanizm funkcjonuje w kulturze. Pracownicy współtworzą projekty – zarówno od strony technicznej, jak i artystycznej. Są w nie mocno zaangażowani, a co za tym idzie –wiązują się z samą organizacją. Zaspokojone są więc ich potrzeby samorealizacji i przynależności. Pensja nie staje się najważniejszą kwestią, co chętnie zostaje wykorzystywane przez pracodawców. Pozycja w mikrobańce własnej instytucji, konkretnej sceny, wąskiej grupy współpracujących artystów staje się czynnikiem wynagradzania pracowników. „Premia słowna – zero złotych”.

⁴² I. Majewska-Opiełka, op.cit., s. 139.

⁴³ Zob. *Teoria X i Y*, op.cit.; T. Hindle, *The Economist Guide to Management Ideas and Gurus*, London 2012; L.G. Bolman, T.E. Deal, *Reframing Organizations: Artistry, Choice, and Leadership*, New Jersey 2013, s. 113.

Narzędzia motywacji pracowników badał Frederick Herzberg⁴⁴. Przyglądał się grupie księgowych i inżynierów, próbując zrozumieć, co będzie wpływało na ich ocenę własnej pracy. Pod wpływem obserwacji Herzberg wyszczególnił dwie grupy czynników – motywujące i higieny. Do pierwszej grupy, nazywanej motywatorami lub satysfaktorem, Herzberg zalicza elementy związane z treścią pracy. Są to czynniki zewnętrzne, których obecność może pozytywnie wpłynąć na pracowników i zwiększyć ich zadowolenie. Można do nich zaliczyć uznanie zespołu i pracodawcy, zdobywanie dodatkowych umiejętności i wiedzy przez pracownika, awans (wyższe stanowisko) i rozwój osobisty. Motywatorem będzie również praca sama w sobie, która przynosi satysfakcję i zadowolenie pracownikowi. Brak satysfaktora nie zmniejsza zadowolenia pracowników, ale ich obecność motywuje do coraz lepszego wykonywania swoich obowiązków. Drugą grupą będą czynniki higieny, czyli czynniki wewnętrzne, związane z kontekstem pracy. Herzberg zalicza do nich ogólne warunki pracy, stosunki między pracownikami, politykę organizacji, poczucie bezpieczeństwa oraz wynagrodzenie. Sama ich obecność nie będzie motywować pracowników, ale brak czynników higieny doprowadzi do ich niezadowolenia.

8.

Przyglądając się zestawieniu Herzberga, można zauważyć, że w pracy w kulturze motywatory są dużo istotniejsze niż czynniki higieny. Czynniki wewnętrzne są zapewniane na poziomie podstawowym, choć ich obecność będzie odgrywała istotną rolę w pracy w instytucji. Pracownicy etatowi, świadomi wszystkich zagrożeń wynikających z zatrudnienia na podstawie umowy cywilnoprawnej (brak ubezpieczenia i stałego przychodu, a co za tym idzie – brak poczucia bezpieczeństwa⁴⁵), czyli warunków, w jakich pracują pracownicy zewnętrzni – w tym większość artystów – w większym stopniu doceniają stabilizację wynikającą z formy zatrudnienia na stałe. Jest to jeden z czynników, dla których łatwiej jest im zaakceptować brak innych czynników wewnętrznych – szczególnie w zakresie wynagrodzenia. Wspomniany raport *Pełna kultura – puste konta* wykazuje, jak niedofinansowana jest kadra kultury. Równocześnie

⁴⁴ Zob. I. Majewska-Opielka, op.cit., s. 140; M. Rychlak, M. Stawarz, *Dwuczynnikowa teoria Herzberga* [w:] *Encyklopedia zarządzania*, https://mfiles.pl/pl/index.php/Dwuczynnikowa_teoria_Herzberga (dostęp: 28.07.2021).

⁴⁵ Negatywne skutki braku stabilizacji edukatorów, animatorów kultury i artystów (przede wszystkim tych pracujących projektowo i otrzymujących nieporównywalnie niższe wynagrodzenie niż przedstawiony w tekście Grzegorz Jarzyna, jak np. aktorzy freelancerzy czy tancerze) widać szczególnie wyraźnie w obliczu pandemii SARS-CoV-2.

instytucje rozbudowują motywatory. Ich istnienie opiera się na sprecyzowanej misji i strategii, które budują tożsamość organizacji. Dzięki nim pracownicy mogą zrozumieć nie tylko cel swoich działań, ale również swoje miejsce w „ciele społecznym instytucji”.

Ustanowienie satysfaktorów głównymi czynnikami w systemie motywacyjnym umożliwia instytucjom kultury zbudowanie silnych zespołów produkcyjnych, które będą mogły pracować również w niekorzystnych warunkach wewnętrznych. Jeśli misją instytucji jest pokazywanie sztuk teatralnych na najwyższym poziomie i zmiana polskiej sceny teatralnej, łatwiej jest zaakceptować fakt, że reżyser za kilkumiesięczne przygotowanie spektaklu otrzymuje honorarium przekraczające wysokość rocznej pensji pracowników. Wytworzenie górnołotnej narracji o produkowanych usługach powoduje, że pracownicy łatwiej zgadzają się na dysproporcje w zarobkach i nierówne traktowanie. Nie jest przecież tajemnicą, że zespół administracyjno-techniczny i zespół artystyczny instytucji nierzadko są wrogimi bytami.

Wykorzystanie w procesie zarządzania motywacji zespołu tłumaczy, dlaczego frustracja nie jest afektem dominującym wśród pracowników instytucji kultury. Frustracja rodzi się w wyniku niemożności realizacji konkretnego celu. Pytanie brzmi: jaki cel zostaje ustawiony przed pracownikami kultury? I w jaki sposób można tym ustawieniem manipulować? Powyższe analizy pokazują, że w instytucji kultury cel ekonomiczny nie będzie pierwszorzędny. Pracownicy nie otrzymują wynagrodzenia proporcjonalnego do zespołu artystycznego, ale też nie mają narzędzi, żeby kiedykolwiek je osiągnąć. Nie mają również jasnej i rozbudowanej ścieżki kariery czy możliwości awansu w hierarchii organizacyjnej, która mogłaby stać się dla nich istotna w rozwoju zawodowym. Osiągnięcie tego rodzaju ścieżki rozwoju jest trudne do wykształcenia w instytucjach kultury, które nie działają według modeli korporacyjnych. Aby to zmienić, należałoby najpewniej wykształcić zupełnie nowe struktury organizacji instytucji.

Celem pracowników kultury, który zostaje osiągnięty, przez co może przytłumiać i przekierunkowywać uczucie frustracji, jest cel uznaniowy – satysfakcja z wykonywanej pracy. Satysfakcja wyłania się na wielu poziomach pracy w instytucji kultury. W kontakcie z zespołem, który docenia jakość naszej pracy. W uznaniu przez widzów produkowanego działania za wartościowe, dostrzeżeniu go przez publiczność wśród innych realizacji. We własnej samoocenie i zadowoleniu z realizacji projektów, które sprawiają nam radość. Satysfakcji szukamy w relacjach z innymi, pracujemy, żeby wytwarzać satysfakcję widzowi, satysfakcja staje się równorzędnym z pieniężnym wynagrodzeniem za naszą pracę. Jednocześnie jest uczuciem zastępczym, tłumiącym frustrację, niepozwalającym jej zaistnieć. Uznanie za dobrego koordynatora, kuratora, pracownika programowego nadal będzie przebiegało w ramach zniekształconej reprezentacji tej grupy, zakładającej ich niekreatywny,

biurowy i odtwórczy charakter. Właśnie dlatego nie doprowadzi do redystrybucji dóbr ekonomicznych czy uznania w ogólnej strukturze środowiskowej. Dopiero zmiana postrzegania pracowników programowych może być pierwszym krokiem do strukturalnych przekształceń w sposobie dystrybucji finansów w kulturze.

Piszę ten tekst z perspektywy pracowniczki programowej. Od pięciu lat pracuję w Cricotece – Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, która jest publiczną instytucją kultury podlegającą marszałkowi województwa małopolskiego⁴⁶. Nie jest to teatr, a instytucja o charakterze wystawienniczo-performatywnym, jednak kwestie zarządzania emocjami są w niej analogiczne do sytuacji w teatrach. Moje stanowisko pracy zostało określone jako specjalistka ds. wydarzeń i obejmuje zadania koordynatorskie, kuratorskie i producenckie. Z wykształcenia jestem menedżerką kultury i teatrologią. Rocznie koordynuję realizację kilkudziesięciu wydarzeń, współpracując bezpośrednio z zespołami artystów z Polski i z zagranicy. Moja praca polega na współdecydowaniu o kształcie programu performatywnego w instytucji, współpracy z zewnętrznymi kuratorami, kontakcie z zapraszającymi artystami, ustalaniu harmonogramu prób, spektakli, koordynacji procesu logistycznego oraz produkcji wydarzeń we współpracy z pracownikami z działu techniki i sceny. Jestem jedną z wielu, którzy pracują do późnych godzin wieczornych, również w weekendy. Tak samo jak moi koledzy i koleżanki koordynuję budżety, które w skali roku wynoszą kilkaset tysięcy złotych. Pracuję na umowę o pracę w pełnym wymiarze czasu pracy. Miesięcznie zarabiam około 2800 zł netto, co stanowi przeciętną stawkę na tle innych pracowników instytucji kultury z większych miast zajmujących analogiczne stanowiska. Pracowałam z artystami, którzy jednorazowo otrzymywali wynagrodzenie kilkakrotnie przekraczające moją miesięczną pensję. Analizując raporty zarobków w kulturze i rozmawiając z pracownikami teatrów i działów performatywnych instytucji kultury, obserwuję, jak kwestie wynagrodzenia i możliwości rozwoju w pracy stają się przedmiotem gry emocjami pracowników kultury.

Mimo braku przeprowadzonych badań, które mogłyby poszerzyć omawiany temat, doprecyzować, w jaki sposób wszechobecne poczucie frustracji zostaje zwalczane (lub jedynie okiełznane) przez pracowników, piszę ten tekst, bo właśnie teraz jest czas na rozpoczęcie tej dyskusji. Problem redystrybucji w obrębie kultury będzie tematem, z którym wkrótce będą musiały zmierzyć się instytucje. Sytuacja epidemiologiczna i zamrożenie instytucji spowodowały, że wielu przedstawicieli kultury doświadczyło załamania finansowego. Grupa pracowników, o której piszę w niniejszym rozdziale, była

⁴⁶ Pod koniec października 2020 roku, już po oddaniu tekstu do niniejszego tomu, autorka artykułu złożyła wypowiedzenie z pracy w opisywanej instytucji (przyj. red.).

w sytuacji najbardziej uprzywilejowanej – mieliśmy zabezpieczenie finansowe, stałe przychody, ubezpieczenie. Kiedy korzystaliśmy ze wszystkich zalet pracy etatowej, freelancerzy ze wzmożoną siłą poczuli niestabilność sytuacji, w której się znajdują. Przedstawiciele Instytutu Sztuk Performatywnych oraz Komuny Warszawa opublikowali wspólny tekst, w którym postulują zmianę systemu dystrybucji środków w kulturze. Jak piszą: „polskiego teatru w perspektywie najbliższych sezonów nie będzie już chyba stać na wygórowane stawki dla wąskiego grona kilkudziesięciu artystów. Trzeba w końcu powiedzieć, że pieniądze dla tych uprzywilejowanych nie biorą się znikąd; by były możliwe, inni muszą być opłacani źle lub bardzo źle”⁴⁷. Autorki i autorzy tekstu zwracają uwagę przede wszystkim na konieczność zatrudniania artystów reprezentujących różnorodne praktyki performatywne oraz rozwój nowych form komunikacji z widownią.

Żeby ten postulat się ziścił, system musi zmienić się od podstaw. Którzy artyści są w sytuacji uprzywilejowanej? Którzy otrzymują realnie wyższe stawki od innych? Na jakie umowy są zatrudniani i przez jakie instytucje? Odpowiedzi na te pytania ściśle wiążą się z przekształceniem systemu finansowania samych instytucji.

Ponadto wprowadzenie postulowanych zmian jest możliwe tylko przy założeniu, że wyjdą one poza zespół artystyczny. Przekształcenie systemu musi dotyczyć także pracowników programowych, działających w ramach umów o pracę. Konieczne jest spojrzenie na organizację jako instytucję, w której działalność artystyczna rozkłada się pomiędzy szereg pracowników współtworzących działania społeczne, kreatywne, sięgające do pozaartystycznych działań teatru. Jest to droga, która pozwoli wzmocnić i zbudować silniejszą pozycję pracowników instytucji, a przede wszystkim zmienić kształt instytucji teatralnych, tworząc silny i równouprawniony zespół, który może więcej.

Tekst ukazał się w 162 numerze „Didaskaliów” (2021) jako zapowiedź niniejszej książki.

Frustrated Satisfaction Seekers

The article attempts to analyse the methods of managing emotions of employees who work in the field of performative arts at cultural institutions. It focuses on creative workers who are not regarded as artistic workers. On the example of Polish theatres, the author shows the financial and symbolic inequalities existing between those two groups of employees. She describes the feeling of frustration easily noticed among creative personnel

⁴⁷ Instytut Sztuk Performatywnych, Komuna // Warszawa, *O bioróżnorodność w teatrze*, „Dwutygodnik” 2020, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8992-o-bioroznorodnosc-w-teatrze.html> (dostęp: 21.06.2020).

(whom she calls the “programme team”). She points out how certain aims of creative workers are managed in order to minimise the feeling of frustration.

Keywords: cultural institutions, management, emotional management, creative workers

Słowa kluczowe: instytucje kultury, zarządzanie, zarządzanie emocjami, pracownicy kreatywni

V

Nowe otwarcie



Wprowadzenie. Dlaczego szczęście? Dlaczego właśnie teraz?

Szczęście konsekwentnie określa się jako przedmiot ludzkich pragnień; coś, do czego dążymy i co nadaje cel, znaczenie i porządek życiu. Bruno S. Frey i Alois Stutzer utrzymują, że „Każdy chce być szczęśliwy. Nie istnieje chyba żaden inny cel w życiu, co do którego ludzie byliby tak zgodni”¹. Autorzy chcą być może opisać konsensus polegający na tym, że szczęście jest konsensem. Czy zgadzamy się na szczęście? Na co tak naprawdę się zgadzamy, jeśli i kiedy zgadzamy się na szczęście?

Nawet Immanuel Kant, według którego indywidualne szczęście jednostki nie wchodzi w zakres etyki, stwierdza, że „Być szczęśliwym – to konieczne pragnienie każdej rozumnej, ale skończonej (*endlichen*) istoty, a zatem

¹ B. Frey, A. Stutzer, *Happiness and Economics: How the Economy and Institutions Affect Human Well-Being*, Princeton 2002, s. vii. Przekonanie to wyrażone jest na tyle różnych sposobów, że aż trudno podjąć decyzję, kogo zacytować. Rozpaczam od tego cytatu, ponieważ za pomocą codziennego języka wyraża myśl, która jest zarówno powszednia, jak i filozoficzna: szczęście jest tym, do czego dążymy. Być może najbardziej dramatycznie dał temu wyraz w XVII wieku Blaise Pascal: „Wszyscy ludzie silą się być szczęśliwi; nie ma tu wyjątku; mimo różnych środków, jakich w tym używają, wszyscy dążą do tego celu. To, że jedni idą na wojnę, a drudzy nie, wynika u obydwu z tego samego pragnienia, skojarzonego z odmiennym horyzontem. Wola nie czyni najmniejszego kroku inaczej jak ku temu celowi. Jest to pobudka wszystkich czynności wszystkich ludzi, nawet tego, który się wiesza”. B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński-Boy, Poznań–Warszawa 1921, s. 80. Ten wyjątkowy nacisk na powszechność szczęścia jako pobudki dla woli wiąże się z równie niezwykłą debatą o nieuniknionej klęsce szczęścia, która wyraźnie zapowiada przedsięwzięcia podejmowane przez psychoanalizę: „Cóż więc jest to, co nam krzyczy owo pragnienie i owa niemoc, jeśli nie to, iż istniało niegdyś w człowieku prawdziwe szczęście, po którym został nam obecnie jeno znak i ślad zgoła próżny? Staramy się go daremnie wypełnić wszystkim, co nas otacza, szukając w nieobecnych rzeczach pomocy, której nie otrzymuje od obecnych, ale wszystkie okazują się niezdadne: tą nieskończoną otchłań może wypełnić jedynie przedmiot nieskończony i niezmienny, to znaczy sam Bóg” (B. Pascal, op.cit., s. 80).

nieunikniony motyw determinujący jej władzę pożądania”². Filozof dodaje także smutno: „Na nieszczęście pojęcie szczęśliwości jest pojęciem tak nieokreślonym, że chociaż każdy człowiek życzy sobie dojść do niej, to jednak nigdy stanowczo i w zgodzie z samym sobą nie może powiedzieć, czego właściwie sobie życzy i chce”³. Jeśli szczęście jest przedmiotem naszych pragnień, nie oznacza to wcale, że wiemy, czego tak naprawdę pragniemy, chcąc szczęścia. Szczęście może wywoływać pragnienia albo pozostawać niewzruszone jako pragnienie, którego się nie spełnia.

Szczęście – życzenie, wola, pragnienie. W mojej pracy podejmuję refleksję nad pytaniem, czym ujęcie w takie kategorie skutkuje dla szczęścia. Dla przedstawionych w niej rozważań kluczowym pytaniem nie jest: „czym jest szczęście?”, ale raczej: „jak działa szczęście?”, gdyż ani nie podaję definicji szczęścia, ani nie przedstawiam jego modelu, ani też zestawu wskazówek, w jaki sposób można je osiągnąć. Właściwie nawet ich nie posiadam i piszę z pozycji sceptycznej niewiary w szczęście rozumiane jako technika dobrego życia. Zastanawiam się, w jaki sposób szczęście wiązane jest z takimi a nie innymi wyborami życiowymi i jak wyobrażamy sobie, że jest ono następstwem pewnych sposobów życia. Historia szczęścia może być ujmowana jako historia skojarzeń. Pragnąc szczęścia, chcemy być z nim utożsamiani, co oznacza utożsamianie ze skojarzeniami związanymi ze szczęściem. Nasze kierowanie się ku pewnym przedmiotom może wyjaśnić wielka obietnica, że osiągniemy szczęście dzięki posiadaniu odpowiednich skojarzeń.

Szczęście nadaje kształt temu, co składa się na świat. Ujęcie szczęścia jako formy tworzenia świata zawdzięczam pracom feministek, czarnych i queerowych badaczy i badaczek, którzy pokazują, jak szczęście wykorzystywane jest, by usprawiedliwić opresję. Feministyczna krytyka figury „szczęśliwej pani domu”, krytyka mitu „szczęśliwego niewolnika” ze strony czarnych badaczy oraz queerowe podawanie w wątpliwość heteroseksualnego „domowego błogostanu” nauczyły mnie najwięcej o szczęściu i warunkach korzystania z jego uroków. Ze wspomnianymi krytykami wiąza się wieloletnie studia i działania mające na celu ujawnienie smutnych skutków szczęścia. Ukazują one również, jak wykorzystuje się je do ponownego opisanie norm społecznych jako dóbr społecznych. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że wspomniane ruchy polityczne walczyły raczej **przeciwko** szczęściu, a nie **za** szczęściem. Zdaniem Simone de Beauvoir pragnienia szczęścia przekładają się na politykę w jej życzeniowym wariantcie zakładającym, że inni powinni żyć zgodnie z pragnieniem. Francuska filozofka wskazuje: „Nie wiemy dokładnie, co oznacza szczęście, a jeszcze mniej, jaką kryje w sobie istotną wartość; nie

² I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 42.

³ Idem, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg (przekład przejrzał R. Ingarden), Warszawa 1952, s. 25.

można zmierzyć cudzego szczęścia, natomiast zawsze łatwo uznać pozycję, którą chcemy komuś narzucić, za szczęście”⁴. Nawiązywanie do wspomnianych krytyków szczęścia jest dla mnie sposobem zadawania pytań o pragnienie szczęścia. Trzeba to zrobić w tym momencie, aby zareagować na doczesność owego teraz. Dlaczego szczęście, dlaczego właśnie teraz? Teraz można scharakteryzować jako zwrot ku szczęściu, a moja praca *The Promise of Happiness* jest po części odpowiedzią na ten zwrot.

Zwrot ku szczęściu

Co mam na myśli, wspominając o „zwrocie ku szczęściu”? Z pewnością od 2005 roku powstaje wiele prac z dziedziny nauki o szczęściu i ekonomii szczęścia⁵. Świadczy o nim także popularność kultur terapeutycznych i poradników samopomocy. Liczne książki i kursy dają instrukcje, jak osiągnąć szczęście, opierając się na różnorodnych źródłach wiedzy – psychologii pozytywnej i orientalistycznych interpretacjach myśli Wschodu, szczególnie buddyzmu⁶. Często mówi się o „przemysle szczęścia”, ponieważ za pomocą wspomnianych książek szczęście jest wytwarzane i konsumowane; kumuluje wartość jako formę kapitału. Barbara Gunnell wyjaśnia, że „Dążenie do szczęścia przyczynia się z pewnością do wzbogacenia wielu ludzi. Przemysł dobrego samopoczucia świetnie prosperuje. Poradniki samopomocy w formie książek i płyt CD jeszcze nigdy się tak dobrze nie sprzedawały”⁷.

Media nasycone są obrazami i historiami o szczęściu. W Wielkiej Brytanii wiele gazet wielkoformatowych zawiera „dodatek specjalny” o szczęściu,

⁴ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2014, s. 34.

⁵ Do najważniejszych prac wydanych w ciągu ostatnich kilku lat należą: R. Layard, *Lessons from a New Science*, London 2005; D.M. McMahon, *Happiness: A History*, New York 2006; D. Nettle, *Happiness: The Science behind Your Smile*, Oxford 2006; D. Gilbert, *Stumbling on Happiness*, New York 2006; J. Haidt, *The Happiness Hypothesis*, London 2006; R.N. Schoch, *The Secrets of Happiness*, London 2006; A. de Botton, *The Architecture of Happiness*, London 2006. Aby poznać punkt widzenia studiów kulturowych i nauk humanistycznych, zob. zbiór esejów o szczęściu *Happiness* w „New Formations” 2008, nr 63, którego jestem redaktorką.

⁶ Por. H. Summers, A. Watson, *The Book of Happiness, Brilliant Ideas to Transform Your Life*, Mankato 2006; M.E.P. Seligman, *Authentic Happiness: Using the New Positive Psychology to Realize Your Potential for Lasting Fulfillment*, London 2003; R. Holden, *Happiness Now! Timeless Wisdom for Feeling Good Fast*, London 1998; M. Ricard, *Happiness: A Guide to Developing Life's Most Important Skill*, przeł. J. Browner, London 2007 – są przykładami nowych prac o szczęściu, które można uznać za psychologię popularną i podręczniki. Jedną z najbardziej popularnych książek oparta jest na serii wywiadów Howarda C. Cutlera z Dalajamą (Dalai Lama, H.C. Cutler, *The Art of Happiness: A Handbook for Living*, London 1998).

⁷ B. Gunnell, *The Happiness Industry*, „New Statesman”, 6.09.2004.

a w 2006 roku BBC wyemitowało program *The Happiness Formula*⁸. Zwrot ku szczęściu jest więc ruchem międzynarodowym: w internecie można znaleźć Światowy Indeks Szczęścia (Happy Planet Index) oraz różne ankiety i sprawozdania mające na celu mierzenie szczęścia w danym kraju, a także porównanie jego poziomu w różnych krajach⁹. Media często powołują się na nie, gdy wyniki badań nie odpowiadają oczekiwaniom społecznym, czyli kiedy kraje rozwijające się okazują się szczęśliwsze niż te wysoko rozwinięte. Weźmy zdanie otwierające pewien artykuł: „Czy uwierzyłbyś, że Bangladesz jest najszczęśliwszym krajem na świecie? Z kolei Stany Zjednoczone zajmują jedynie dalekie, 46. miejsce w Światowym Pomiarze Szczęścia (World Happiness Survey)”¹⁰. Szczęście i nieszczęście stają się przedmiotem publikacji, kiedy podają w wątpliwość wyobrażenia na temat statusu społecznego pewnych osób, grup czy też krajów, często używając języka pełnego niedowierzania.

O „zwrocie ku szczęściu” świadczą także zmiany w polityce i sposobach zarządzania. Rząd Bhutanu od 1972 roku mierzy szczęście swych obywateli w formie wskaźnika Całkowitego Narodowego Szczęścia (Gross National Happiness). W Wielkiej Brytanii Lider Partii Konserwatywnej David Cameron mówił, że szczęście stanowi wartość dla rządu, co doprowadziło do medialnej dyskusji dotyczącej New Labour oraz jej programu zawierającego postulaty szczęścia i „społecznego dobrostanu”¹¹. Liczne rządy wprowadzają szczęście i dobrostan do programów i traktują je jako mierzalne zasoby i sprecyzowane cele, a produkt krajowy brutto zastępuje się wskaźnikiem rzeczywistego rozwoju (Genuine Progress Indicator)¹². Szczęście stało się więc narzędziem do mierzenia rozwoju, a także ostatecznym wskaźnikiem wydajności.

⁸ Na przykład 17 marca 2006 roku „The Independent on Sunday” zawierał dodatek *The Secrets of Happiness: Why the Ancients Hold the Key?* Informacje o programie BBC *The Happiness Formula* można znaleźć na stronie internetowej: <https://www.bbc.com/news/uk> (dostęp: materiał obecnie niedostępny na stronie BBC).

⁹ Zob. <http://happyplanetindex.org/> (dostęp: 20.07.2021). Wyniki światowych sondaży są dyskutowane w piśmie *Happiness Studies*.

¹⁰ Zob. <https://www.nriol.com/> (dostęp: 20.07.2021).

¹¹ Więcej informacji na temat przemówienia Davida Camerona o szczęściu można znaleźć na stronie internetowej: <https://www.bbc.com/news/uk> (dostęp: 20.07.2021). [Ahmed podaje adres strony głównej BBC, na której znaleźć można kilka wystąpień Davida Camerona na temat szczęścia – przyp. red.].

¹² Wskaźnik rzeczywistego rozwoju (GPI) stworzyło w 1995 roku trzech kalifornijskich naukowców. Wraz z czterystoma głównymi ekonomistami, liderami biznesu i specjalistami stwierdzili, że: „produkt krajowy brutto mierzy wyłącznie liczbę aktywności rynkowej, nie biorąc pod uwagę kosztów społecznych i ekologicznych, jest więc nieadekwatnym i mylącym miernikiem rzeczywistego dobrobytu. Osoby określające linie postępowania, ekonomiści, media i agencje międzynarodowe powinny zaprzestać używania go i przyjąć do wiadomości jego mankamenty. Potrzebujemy pilnie nowych wskaźników, by kierować społeczeństwem, a wskaźnik

Nie dziwi więc fakt, że badania nad szczęściem stały się dziedziną akademicką. Istnieje czasopismo pismo „Happiness Studies” o ugruntowanej pozycji, a wielu profesorów zajmuje się badaniami nad szczęściem. Zwrot ku szczęściu daje się dostrzec w licznych dziedzinach akademickich – historii, psychologii, architekturze, polityce socjalnej i ekonomii. Należy zaświadczyć temu zwrotowi, podejmując refleksję nad szczęściem ujętym jako konsensus i nad konsensusem polegającym na używaniu słowa „szczęście”, by coś opisać.

Niektóre z tych prac zostały zaklasyfikowane jako „nowa nauka o szczęściu”. Nie oznacza to, że nauka o szczęściu jest zupełnie nowa, gdyż wiele tekstów powołuje się na klasyczny angielski utylitaryzm, ze szczególnym uwzględnieniem Jeremy’ego Bentham’a i jego słynnej maksymy: „jak najwięcej szczęścia dla jak największej liczby osób”. Bentham wyjaśnia w *A Fragment of Government*: „jak najwięcej szczęścia dla jak największej liczby osób jest kryterium dobra i zła”¹³. Sam Bentham również nawiązuje do tradycji filozoficznej – Davida Hume’a, Cesare Beccaria oraz Claude Adriena Helvétiusa. Nauka o szczęściu dzieli więc los ekonomii politycznej – wystarczy wspomnieć argument wysunięty przez Adama Smitha w *Badaniach nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, że kapitalizm umożliwia nam rozwój polegający na odejściu od „nieszczęsnej równości” do „szczęśliwej nierówności”, w której „robotnik, nawet najniższego i najbiedniejszego stanu, jeśli jest oszczędny i pracowity, może korzystać z większego udziału w rzeczach koniecznych i pożytecznych, niż potrafi zdobyć człowiek dziki”¹⁴.

XIX-wieczny utylitaryzm sprzeciwia się oczywiście stwierdzeniu, że nierówności są miernikiem postępu i szczęścia. Podążając za Alexandrem Wedderburnem, Bentham charakteryzuje zasadę użyteczności jako niebezpieczną dla rządu: „Jak zasada, która mówi, że jedynym słusznym i uzasadnionym celem rządu jest jak najwięcej szczęścia dla jak największej liczby osób, może nie być niebezpieczna? Zagraża każdemu rządowi, który za faktyczny cel obiera sobie największe szczęście określonej jednostki”¹⁵. Mimo przekonania, że szczęście każdej osoby liczy się jednakowo (szczęście wielu nie pozwala na wywyższanie szczęścia jednostki), tradycja utylitaryzmu nie podtrzymywała przekonania, że podwyższony poziom szczęścia stanowi miernik postępu. Zasadę tę ostrej krytyce poddał Émile Durkheim: „Ale, w gruncie

rzeczywistego rozwoju (Genuine Progress Indicator) jest ważnym krokiem w tym kierunku”. Więcej informacji na temat wskaźnika rzeczywistego rozwoju można znaleźć na stronie: <http://www.gpiatlantic.org/> (dostęp: 20.07.2021).

¹³ J. Bentham, *A Fragment on Government*, Cambridge 1988, s. 3.

¹⁴ A. Smith, *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, ks. 1, przeł. S. Wolff, O. Einfeld, Warszawa 2012, s. 4.

¹⁵ J. Bentham, op.cit., s. 59.

rzeczy, czy to prawda, że szczęście jednostki zwiększa się w miarę rozwoju człowieka? Nic bardziej wątpliwego”¹⁶.

Richard Layard jest jedną z najważniejszych postaci współczesnej nauki o szczęściu. Brytyjskie media określają go często mianem „cara szczęścia”. Jego istotna praca *Happiness: Lessons from a New Science*, opublikowana po raz pierwszy w 2005 roku, rozpoczyna się od krytyki ekonomii ze względu na to, jak mierzy ona rozwój ludzkości: „ekonomia stawia znak równości między zmianami poziomu szczęścia społeczeństwa a zmianami mocy nabywczej”¹⁷. Tymczasem zdaniem Layarda szczęście jest jedynym miernikiem wzrostu i postępu: „im szczęśliwsze społeczeństwo, tym lepsze”. Jedno z podstawowych założeń tej dziedziny nauki głosi, że szczęście jest dobrem i nie może być nic lepszego od zwiększania jego poziomu. Nauka o szczęściu zakłada, że jest ono w jakimś miejscu, można je mierzyć i pomiary te są obiektywne – określa się je mianem „hedonimetrów”¹⁸.

Jeśli nauka o szczęściu przyjmuje, że jest ono „tam”, w jakimś miejscu, to w jaki sposób je definiuje? Richard Layard czyni to w następujący sposób: „szczęście to dobre samopoczucie, a nieszczęście to jego brak”¹⁹. Szczęście to „dobre samopoczucie”, co oznacza, że możemy je mierzyć, gdyż możemy mierzyć, w jakim stopniu ludzie czują się dobrze. Tak więc „tam” jest tak naprawdę „tutaj”. Przekonanie, że można mierzyć szczęście, pociąga za sobą inne założenie: że można mierzyć uczucia. Layard dodaje: „dla większości ludzi określenie, jak dobrze się czują, nie stanowi problemu”²⁰. Badania nad szczęściem oparte są na samosprawozdaniach: prace oceniają, w jakim stopniu ludzie sami siebie określają jako szczęśliwych, zakładając, że gdy ludzie deklarują, że są szczęśliwi, są tacy naprawdę. Model ten opiera się na dwóch założeniach: przejrzystości własnych uczuć (możemy stwierdzić i wiedzieć, jak się czujemy) oraz niczym nieumotywowanego i prostego charakteru samosprawozdawczości. Jeśli rozumiem szczęście jako coś, czego pragnę, pytanie o to, jak bardzo jestem szczęśliwa, nie jest zupełnie niewinne. Nie chodzi tylko o prostą ocenę własnej sytuacji życiowej, ale o jej ocenę przy zastosowaniu określonych kategorii nasyconych wartościami²¹. Oceny mogą więc

¹⁶ E. Durkheim, *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar, red. E. Tarkowska, Warszawa 2011, s. 306.

¹⁷ R. Layard, *Lessons...*, op.cit., s. ix.

¹⁸ Por. D. Nettle, op.cit., s. 3.

¹⁹ R. Layard, *Lessons...*, op.cit., s. 6.

²⁰ Ibidem, s. 13.

²¹ Jedna z prac odkrywa coś, co powinno być oczywiste: jeśli zadamy ludziom pytanie, jak bardzo są szczęśliwi po podjęciu z nimi pozytywnych tematów, bardziej prawdopodobne jest uzyskanie pozytywnych deklaracji na temat wysokiego poziomu szczęścia w ich życiu niż w przypadku, gdy wcześniej poruszone zostaną tematy negatywne: „osoby, które wcześniej zaczęły do myślenia o pozytywnych aspektach życia, opisywały same siebie jako szczęśliwsze

odzwierciedlać relatywne pragnienie bycia jak najbliżej szczęścia czy nawet pragnienie zdania pozytywnego sprawozdania ze swojego życia (wobec samego siebie lub wobec innych), a nie to, jak ludzie odbierają swoje życie jako takie.

To, w jaki sposób myślimy o uczuciu, ma duże znaczenie. Duża część nowej nauki o szczęściu opiera się na modelu, w którym uczucie jest transparentne i stanowi podstawę moralności. Jeśli coś jest dobre, czujemy się dobrze, a jeśli złe – czujemy się źle²². Nauka o szczęściu ma zatem u swych podstaw określony typ podmiotowości polegający na tym, że podmiot wie, co czuje, a podział na dobro i zło jest niekwestionowany i stanowi podstawę dobrego samopoczucia jednostki oraz społeczeństwa. Studia kulturowe i psychoanaliza mogą odegrać ważną rolę w tych dyskusjach, ponieważ proponują odmienne ujęcia emocji, które nie są oparte na podmiocie całkowicie obecnym dla siebie i zawsze świadomym, jak się czuje²³. Punkt widzenia studiów kulturowych i psychoanalizy może pokazać, jak zwyczajowe dodatki do koncepcji dobrego życia same w sobie mogą być ambiwalentne, włączając w to niejasny podział na dobre i złe uczucia, których nie sposób rozdzielić jednoznacznie. Interpretacja szczęścia nieuchronnie wiąże się zatem z interpretacją owej ambiwalencji.

Badania nad szczęściem nie polegają jedynie na ocenie uczuć, ale także na interpretacji tego, co podlega ocenie. Pozwala to na wyciągnięcie wniosków dotyczących rozmieszczenia szczęścia oraz przyczynia się do powstania baz

i bardziej usatysfakcjonowane swoim życiem niż osoby, które skupiły się wcześniej na negatywach” (N. Schwarz, F. Strack, *Evaluating One's Life: A Judgement Model of Subjective Well-Being* [w:] *Subjective Well-Being: An Interdisciplinary Perspective*, eds. F. Strack, M. Argyle, N. Schwarz, Oxford 1991, s. 28).

²² Problemy związane z tą propozycją można dostrzec, gdy uczucia stają się miernikami dobra i zła. Na przykład Richard Layard stwierdza, że coś jest złe, jeśli sprawia, że ludzie są nieszczęśliwi, lub gdy rani to ich uczucia. Według Layarda nauka o szczęściu „z natury” opowiada się za ubogimi i ponowną dystrybucją dóbr, gdyż nierówności wzmagają nieszczęście (R. Layard, *Lessons...*, op.cit., s. 120–121). Niezamierzony wniosek z jego argumentu jest jednak następujący: gdyby nierówności nie przyczyniały się do wzrostu nieszczęścia, nie byłibyśmy przeciwko nim. Layard pisze: „Amerykańscy niewolnicy pragnęli wolności, bo czuli się poniżeni, nie zaś dlatego, że liczyli na wyższy dochód. Niewolnictwo raniło ich uczucia i właśnie dlatego jest złe” (ibidem, s. 120). Koncepcja, że niewolnictwo jest złe, bo rani uczucia, pokazuje niedociągnięcia takiego rozumienia zła – prowadzi do indywidualizacji i psychologizacji zła występującego w społeczeństwie. Zob. ważną krytykę połączenia cierpienia i niesprawiedliwości autorstwa Lauren Berlant (*The Subject of True Feeling: Pain, Privacy and Politics* [w:] *Transformations: Thinking Through Feminism*, eds. S. Ahmed, J. Kilby, C. Lury, M. McNeil, London 2000, s. 33–47) oraz zakończenie mojej pracy *The Cultural Politics of Emotion* (S. Ahmed, Edinburgh 2004), w której można znaleźć rozważania na temat relacji między złem społecznym a krzywdą. Jednym z problemów dotyczących połączenia niesprawiedliwości z krzywdą jest założenie, że mamy dostęp do uczuć drugiego człowieka. W ramach takiego modelu nie można uchwycić form zła, którym nie towarzyszy świadomie odczuwane cierpienie podlegające werbalizacji.

²³ Zob. R. Terada, *Feeling in Theory: Emotion after the „Death of Subject”*, Cambridge 2001.

danych, które ukazują lokalizację szczęścia, opierając się głównie na modelu porównawczym. Możemy z nich wyczytać, które jednostki, grupy i państwa narodowe są szczęśliwsze od innych. Ustanawiane są zależności między poziomem szczęścia a wskaźnikami społecznymi, co prowadzi do powstania „wskaźników szczęścia”. Pozwalają one dowiedzieć się, którzy ludzie mają więcej szczęścia; są przy tym nie tylko miernikami szczęścia, ale również jego predyktorami. Jak wskazują Frey i Stutzer w pracy *Happiness and Economics*, wskaźniki społeczne umożliwiają przewidzenie, jak bardzo szczęśliwe będą różne grupy ludzi. Pozwala to na stworzenie czegoś, co badacze określają mianem „psychogramów szczęścia”²⁴.

Małżeństwo jest jednym z głównych wskaźników szczęścia. Można je zdefiniować jako „najlepszy z możliwych światów”, ponieważ zwiększa szczęście. Argument jest prosty: ci, którzy zawarli małżeństwo, będą prawdopodobnie bardziej szczęśliwi niż ci, którzy go nie zawarli. Odkrycie to jest zarazem rekomendacją: „weź ślub i bądź szczęśliwszy!”. Ocena i przewidywanie są tu więc ściśle splecione. Można uznać, że nauka o szczęściu ma charakter performatywny: dzięki zlokalizowaniu szczęścia w pewnych miejscach powoduje, że miejsca te są szczęśliwe i wykreowane na dobre. Zależności interpretowane są jako związki przyczynowe, które następnie stają się podstawą awansu – propagujemy to, co określam w pierwszym rozdziale mianem „przyczyn szczęścia”, powodujących odnotowanie jego zaistnienia. Nauka o szczęściu opisuje na nowo to, co już uważane jest za dobro. Jeśli naszym obowiązkiem jest promowanie tego, co sprzyja szczęściu, samo szczęście również jest obowiązkiem. Moja praca ma na celu rozważanie znaczenia szczęścia pojętego jako obowiązek.

Nie twierdzę jednak, że zawsze można znaleźć szczęście. Czasami wywiera ono nawet większy wpływ, kiedy postrzegamy je jako będące w kryzysie. Kryzys ten przejawia się najczęściej jako narracja o rozczarowaniu: pomnażanie kapitału nie równa się zwiększaniu szczęścia. Mówimy o nim głównie ze względu na regulacyjny charakter społecznego przekonania, że większa zamożność „powinna” czynić ludzi szczęśliwszymi. Nauka o szczęściu w ujęciu Richarda Layarda rozpoczyna się od następującego paradoksu: „Ludzie nie stają się szczęśliwsi wraz z bogaceniem się społeczeństw zachodnich”²⁵. Chociaż nauka o szczęściu podkreśla, że jest ono czymś innym niż pomnażanie dóbr, nadal łączy je z określonymi sprawami, takimi jak małżeństwo, uznane powszechnie za „wskaźnik szczęścia”²⁶, czy stabilne rodziny

²⁴ B. Frey, A. Stutzer, op.cit., s. 7.

²⁵ R. Layard, *Happiness...*, op.cit., s. 3.

²⁶ Zob. rozdział drugi [S. Ahmed, *Feminist Killjoys* [w:] eadem, *The Promise of Happiness*, Durham–London 2010, s. 50–87 – przyp. red.].

i wspólnoty²⁷. Szukamy szczęścia tam, gdzie spodziewamy się je znaleźć, nawet jeśli go tam nie znajdujemy. Uderza fakt, że kryzys szczęścia nie podał w wątpliwość ideałów społecznych, być może nawet wzmocnił ich zdolność do kontrolowania psychiki i życia politycznego. Domaganie się szczęścia wyrażane jest jako konieczność powrotu do społecznych ideałów, zupełnie jakby kryzys szczęścia można było wyjaśnić porażką w podążaniu za ideałami, a nie bankructwem samych tych ideałów. W czasach kryzysu język, jakim mówi się o szczęściu, podlega jeszcze ściślejszej kontroli²⁸.

Psychologia pozytywna

Nowa nauka o szczęściu ma niemożliwy do pominięcia wymiar psychologiczny, ponieważ opiera się głównie na samosprawozdawczości. Zwrot ku szczęściu dostrzegalny jest zresztą także w psychologii i określa się go mianem „psychologii pozytywnej”, której punktem wyjścia jest wewnętrzna krytyka samej psychologii. Michael Argyle twierdzi, że „wiele prac psychologicznych na temat emocji nadmiernie skupiało się na niepokoju, depresji i innych negatywnych stanach²⁹”. Podążając za Edem Dienerem, redaktorzy tomu *Subjective Well-Being* konstatują: „Psychologia poświęcała więcej miejsca przyczynom ludzkiego nieszczęścia niż warunkom dobrego samopoczucia”³⁰. Nauka o szczęściu „koryguje” tendencję ekonomii do skupiania się na wzroście ekonomicznym zamiast na szczęściu, a psychologia szczęścia „poprawia” akcent, który psychologia kładzie na negatywne stany.

Rozpocznijmy od klasycznej pracy Michaela Argyle’a *The Psychology of Happiness* z 1987 roku. Jej zamysł został określony w następujący sposób: „W niniejszej pracy zajmuję się przede wszystkim przyczynami i interpretacjami pozytywnego szczęścia oraz problemem, w jaki sposób owo rozumienie szczęścia może uczynić innych ludzi, a także nas samych szczęśliwymi”³¹. Od razu można zauważyć, w jaki sposób szczęście staje się techniką dyscyplinującą. Celem psychologii pozytywnej jest zarówno zrozumienie „pozytywnego szczęścia” poprzez wyjaśnienie jego przyczyn, jak i wykorzystanie tej wiedzy,

²⁷ Zob. rozdział czwarty [S. Ahmed, *Melancholic Migrants*, [w:] eadem, *The Promise of Happiness*, op.cit., s. 121–159 – przyp. red.].

²⁸ Wniosek płynący z mojej propozycji polega na tym, że obecny moment „kryzysu finansowego”, w którym ukończyłam tę książkę, nie oznacza rezygnacji z publicznego i prywatnego zainteresowania szczęściem, ale może wzmocnić kulturowe zaabsorbowanie szczęściem (być może jako niepokój dotyczący chęci posiadania dobrego życia odczuwany przez tych, którzy uważają, że mieli i powinni mieć dobre życie).

²⁹ M. Argyle, *The Psychology of Happiness*, London 1987.

³⁰ *Subjective Well-Being...*, op.cit., s. 1.

³¹ M. Argyle, op.cit., s. 1.

by wywoływać szczęście. Psychologia pozytywna dąży do uczynienia ludzi szczęśliwsiymi i w sposób afirmatywny podchodzi do pozytywnych uczuć – zakłada, że podmiot jej własnych badań jest obiecujący.

Z jednej strony wydaje się to mądrą radą. Czyż nie lepiej jest czuć się lepiej i czyż nie tego wszyscy pragniemy? Wszelka wiedza powinna przyczyniać się do zmian i opierać na szlachetnej pobudce poprawiania świata i ludzkich charakterów. Czy jednak zawsze wiemy „z wyprzedzeniem”, co poprawi jakość ludzkiego życia? Czynienie ludzi szczęśliwsiymi uznawane jest za znak postępu. To właśnie „rzecz”, która stanowi nasz cel, pomoże nam do niego dotrzeć. Pozytywne uczucie ma za zadanie przezwyciężyć swoją negację: dzięki niemu nie poddamy się „niepokojowi, depresji i innym negatywnym stanom”³². Psychologia pozytywna podziela podstawowe założenie ekonomii szczęścia – czuć się lepiej to być lepszym. Istnieje jednak jeszcze silniejszy argument: czuć się lepiej oznacza ulepszać siebie.

Argyle uważa samosprawozdawczość za wiarygodny miernik tego, co subiektywne: „należy w dużym stopniu polegać na subiektywnych sprawozdaniach dotyczących tego, jak ludzie się czują: kiedy twierdzą, że są szczęśliwi, to znaczy, że są szczęśliwi”³³. Następnie opisuje pewne instytucje jako dobre o tyle, o ile przyczyniają się do szczęścia; sugeruje, że „największe korzyści płyną z małżeństwa”³⁴. Szczęście wymaga również wypracowania pewnej skłonności: „szczęście stanowi część większego zespołu objawów, który obejmuje wybór korzystnych sytuacji, dostrzeganie pozytywów i wysoką samoocenę”³⁵. Jednostki zamierzają pracować nad sobą i rządzić swymi duszami (termin Nikolasa Rose’a³⁶). Wspomniane projekty określane są jako formy „udoskonalania” i obejmują „techniki wywoływania nastroju”, które mogą „stać się zwyczajami”, i dzięki temu „mieć trwalsze efekty”³⁷. Z kolei nieszczęśliwi ludzie przedstawiani są jako nieuprzywilejowani, nietowarzyscy i neurotyczni: „Nieszczęśliwi ludzie są zazwyczaj samotni i bardzo neurotyczni”³⁸. Jednostki powinny stawiać się szczęśliwsze ze względu na innych; w świetle psychologii pozytywnej jest to nie tyle prawo, ile obowiązek. Jesteśmy odpowiedzialni za własne szczęście, ponieważ zwiększanie własnego szczęścia pozwala nam zwiększać także szczęście innych osób. Jednym z najważniejszych zagadnień, jakim zajmuję się w tej pracy, są konsekwencje wynikające z przekonania, że mamy obowiązek bycia szczęśliwymi dla innych, czy raczej że istnieje

³² Ibidem, s. 1.

³³ Ibidem, s. 2.

³⁴ Ibidem, s. 31.

³⁵ Ibidem, s. 124.

³⁶ Zob. N. Rose, *Governing the Soul: The Shaping of The Private Self*, London 1999.

³⁷ M. Argyle, op.cit., s. 203.

³⁸ Ibidem, s. 124.

konieczna i nieunikniona relacja między szczęściem jednostki a szczęściem innych osób.

Jak można się spodziewać, psychologia pozytywna cieszy się dużą popularnością również jako dziedzina akademicka: powstało wiele książek – tworzących ogólną kulturę wiedzy specjalistycznej – które pouczają różne grupy czytelników, jak mogą stać się szczęśliwsi. Weźmy dorobek Martina Seligmana, który napisał prace na temat psychologii pozytywnej i kieruje Positive Psychology Center na Uniwersytecie Stanu Pensylwania³⁹. Podobnie jak wcześniej Argyle, Seligman krytykuje tradycyjną psychologię „ukazującą stany, które czynią życie nieszczęśliwym”, zamiast raczej „wzmacniać stany, które sprawiają, że życie jest warte przeżycia”⁴⁰. Rolą psychologii pozytywnej jest dawanie „drogowskazów” do „dobrego życia”⁴¹. Często opisuje się szczęście jako drogę – czy raczej coś, co można zdobyć, podążając właściwą ścieżką. W tym kontekście szczęście wskazuje kierunek, a psychologia pozytywna pomaga go odnaleźć: „Ta droga wiedzie przez okolice przyjemności i zadowolenia, do wyższego kraju siły i cnoty, aż w końcu dociera do trwałego spełnienia: znaczenia i celu”⁴². W takiej optyce szczęście to bycie dobrze nakierowanym i zorientowanym, obranie „właściwej drogi”. Seligman nie tylko opisuje szczęście jako nagrodę czekającą na tych, którzy dobrze podróżowali przez życie, ale także jako cechę osobową; szczęście jest przymiotem. Badacz ściśle utożsamia je z optymizmem⁴³. Szczęśliwi ludzie są większymi optymistami, ponieważ zwykle postrzegają swoje problemy jako „przejściowe, poddające się kontroli i związane z konkretną sytuacją”⁴⁴. Seligman sugeruje również, że szczęśliwi ludzie są bardziej skłonni do altruizmu: „kiedy jesteśmy szczęśliwi, mniej koncentrujemy się na sobie, darzymy innych większą sympatią, chcemy się dzielić swoim powodzeniem nawet z obcymi”⁴⁵. Można łatwo zaobserwować, że wspomniane zależności (korelacja szczęścia z optymizmem i z altruizmem) ulegają przemianie w związki przyczynowe, w których szczęście staje się swoją własną przyczyną: to właśnie ono sprawia, że jesteśmy mniej skupieni na sobie i więcej w nas optymizmu. To z kolei prowadzi do tego, że jesteśmy szczęśliwsi, dajemy więcej szczęścia innym, i tak dalej.

³⁹ Zob. stronę internetową Positive Psychology Center: <https://ppc.sas.upenn.edu/> (dostęp: 20.07.2021).

⁴⁰ M.E.P. Seligman, op.cit., s. xi.

⁴¹ Ibidem, s. xi.

⁴² Ibidem, s. xiv.

⁴³ Zob. rozdział 5 [S. Ahmed, *Happy Futures* [w:] eadem, *The Promise of Happiness*, op.cit., s. 60–198 – przyp. red.].

⁴⁴ M.E.P. Seligman, op.cit., s. 9–10.

⁴⁵ Ibidem, s. 43.

Szczęście jest zatem nie tylko osobistą odpowiedzialnością zmuszającą do ponownego przemyślenia życia jako projektu, ale staje się również środkiem do celu, a także samym celem. Uszczęśliwiamy samych siebie dzięki nabywaniu kapitału, który pozwala nam zostać kimś lub coś osiągnąć, a nawet zdobyć tę czy inną rzecz. Model szczęścia, w którym traktuje się je jako środek, stoi w sprzeczności z klasycznymi koncepcjami (na przykład Arystotelesowską), które omówię w pierwszym rozdziale⁴⁶. W ich świetle szczęście jawi się jako „cel wszystkich celów”. Natomiast psychologia pozytywna instrumentalizuje szczęście, traktując je jako technikę, w wyniku czego staje się ono środkiem do celu oraz celem owych środków⁴⁷.

Szczęście jest więc sposobem na zwiększenie jednostkowych możliwości dostawania tego, czego się pragnie, oraz bycia tym, kim chce się być. Nie dziwi więc fakt, że psychologia pozytywna często korzysta z języka ekonomicznego, by opisać szczęście jako dobro. Na przykład Bruce Heady i Alexander Wearing kreślą „względnie stałą charakterystykę osobową” wyjaśniającą, dlaczego jedni ludzie są szczęśliwsi niż drudzy, i określają ją mianem „kapitału (*stocks*)”. Składają się na niego: pochodzenie społeczne, osobowość oraz sieć znajomości⁴⁸. Szczęście funkcjonuje jak bank – zależy od innych form kapitału (pochodzenie, osobowość, znajomości) oraz od jego zdobywania i pomnażania.

Współczesnym orędownikiem psychologii pozytywnej jest Alan Carr, którego dorobek przekracza granice między laikami a akademikami, budząc zainteresowanie obu tych grup. Również on twierdzi, że psychologii pozytywnej przyświeca podwójny cel: zrozumienie i ułatwianie osiągnięcia szczęścia

⁴⁶ S. Ahmed, *Happy Objects* [w:] eadem, *The Promise of Happiness*, op.cit., s. 21–49 [przyp. red.].

⁴⁷ Zastanówmy się nad następującym komentarzem z książki o kobietach i o szczęściu autorstwa Fay Weldon: „Walka o równość płci nie sprawia pozytywnego wrażenia. Nie czyni nikogo szczęśliwym, o ile nie znajduje się zapłaty w samej walce o sprawiedliwość, której nie przyniósł rozwój społeczny. Przyczyni się jedynie do rozrostu szczęki, zmarszczek na czole, na które nawet botoks nie pomoże, zniszczenia cery, którego nie naprawi Beauty Flash; ogólnie ta walka nie wyjdzie ci na dobre” (F. Weldon, *What Makes Women Happy?*, London 2006, s. 52). Weldon argumentuje, że nieszczęście przyczyni się do nieatrakcyjnego wyglądu, a samo to nieszczęście powoduje walka o równość. Bycie szczęśliwym wiąże się z lepszym wyglądem. Zdaniem Weldon szczęście nie oznacza walki o równość, lecz bycie bardziej atrakcyjną i – w przypadku kobiet – zdobycie lepszego mężczyzny. Staje się natomiast techniką autopromocji (rozwojowy fitness). Jak ukażę w rozdziale drugim, badania nad kobietami i szczęściem promują zazwyczaj powrót do tradycyjnych form kobiecości – szczęście utożsamiane jest raczej z pasywnością, co podaje w wątpliwość konwencjonalne łączenie szczęścia z aktywnością (refleksję nad tym zagadnieniem podejmuję w zakończeniu mojej pracy) zob. rodz. 2 (S. Ahmed, *Feminist Killjoy* [w:] eadem, *The Promise of Happiness*, op.cit., s. 60–198 – przyp. red.).

⁴⁸ Por. B. Heady, A.J. Wearing, *Subjective Well-Being. A Stocks and Flows Framework* [w:] *Subjective Well-Being: An Interdisciplinary Perspective*, eds. F. Strack, M. Argyle, N. Schwarz, Oxford 1991, s. 49.

i osobistego dobrostanu⁴⁹. Pozytywne emocje, „takie jak przyjemność i zadowolenie, informują nas o tym, że dzieje się coś dobrego”⁵⁰. Carr twierdzi też, że szczęśliwi i nieszczęśliwi ludzie „mają odmienne profile psychologiczne”⁵¹. Profil szczęśliwej osoby to profil kogoś, kto z dużym prawdopodobieństwem będzie szczęśliwy, co można dostrzec w klasycznej definicji:

Szczęśliwi ludzie z większym prawdopodobieństwem znajdują się w zamożnych krajach, gdzie szanuje się wolność i demokrację, a scena polityczna jest stabilna. Częściej należą do większości niż do mniejszości i do wyższych klas społecznych niż do niższych. Zazwyczaj żyją w małżeństwach i mają dobre relacje z rodziną oraz z przyjaciółmi. Jeśli chodzi o ich osobistą charakterystykę, szczęśliwi ludzie są względnie zdrowi fizycznie i psychicznie, aktywni i otwarci na świat. Ich cele życiowe wiążą się raczej ze sprawami społecznymi i moralnymi niż z zarabianiem pieniędzy, a poglądy polityczne mogą być scharakteryzowane jako konserwatywne i centrowe⁵².

W świetle tej definicji szczęście jest raczej konsekwencją zajmowania uprzywilejowanej pozycji. Nie wychodzę więc z założenia, że szczęście można odnaleźć w „szczęśliwych ludziach”. Zastanawiam się raczej, jak pragnienie szczęścia sprawia, że cenione są pewne typy osobowościowe. Przypisywanie szczęścia może się wiązać z tym, że społeczne normy i ideały zyskują wymiar emocjonalny, zupełnie jak gdyby względne zbliżanie się do nich czyniło szczęśliwym. Lauren Berlant uznaje takie wyobrażenie o szczęściu za „głupią” formę optymizmu: „[jest to] wiara, że dostosowanie się do pewnych form i życiowych praktyk gwarantuje szczęście”⁵³.

Zdaniem Carra profile szczególnie sprzyjające szczęściu dotyczą zarówno form społecznych, jak i jednostek. Sugeruje on, że niektóre typy rodzin „sprzyjają doświadczeniu uniesienia (*flow*)”⁵⁴ dzięki optymalnemu poziomowi przejrzystości, wypośrodkowania, wyboru i wyzwania⁵⁵. Jeśli pewne formy życia prowadzą do szczęścia, to upowszechnianie go wiązałoby się z promowaniem tych form życia; krzewienie szczęścia staje się więc automatycznie popieraniem pewnego typu rodzin. Koncept „uniesienia (*flow*)” jest szczególnie istotny w momencie opisywania relacji szczęśliwych ludzi i szczęśliwych

⁴⁹ Por. A. Carr, *Positive Psychology: The Science of Happiness and Human Strengths*, London 2004, s. 1.

⁵⁰ Ibidem, s. 12.

⁵¹ Ibidem, s. 16.

⁵² R. Veenvhoven, *Conditions of Happiness*, Dordrecht 1984, s. 16.

⁵³ L. Berlant, *The Subject...*, op.cit., s. 75.

⁵⁴ Angielskie słowo *flow* w teoriach psychologicznych tłumaczy się zazwyczaj jako „przepływ”, decydujemy się jednak na użycie mniej popularnej formy „uniesienie”, bo naszym zdaniem lepiej oddaje to, co chce wyrazić Sarah Ahmed [przyp. red.].

⁵⁵ Por. A. Carr, op.cit., s. 62.

światów. Pojęcie to wywodzi się głównie z prac Mihály Csíkszentmihályiego i określa doświadczenie osoby zaangażowanej w świat zewnętrzny lub z nim związanej, w którym świat nie jest postrzegany jako obcy, jako przeszkoda czy też opór. Csíkszentmihályi stwierdza, że „najlepsze chwile naszego życia – nie zdarzają się w momentach bierności i odpoczynku – aczkolwiek tego rodzaju doświadczenia też mogą być przyjemne, jeśli ciężko pracowaliśmy, by na nie zasłużyć. Najlepsze chwile są wtedy, kiedy ciało lub umysł napięte są do ostatecznych granic, w dobrowolnym wysiłku, by wykonać coś trudnego i wartościowego”⁵⁶. Podkreśla też, że „w dłuższej perspektywie optymalne doświadczenia dają człowiekowi poczucie panowania nad życiem – a nawet świadomość uczestnictwa w decydowaniu o treści własnego życia – co jest najbliższe szczęściu w jego konwencjonalnym rozumieniu”⁵⁷.

Gdy podmiot nie jest „w uniesieniu (*flow*)”, świat jawi mu się jako stawiający opór oraz jako blokujący działanie zamiast je umożliwiać. Nieszczęśliwe jednostki czują się wyalienowane ze świata, gdyż doświadczają go jako czegoś obcego. Przypuszczam, że Csíkszentmihályi może nam wiele powiedzieć o fenomenologii szczęścia rozumianej jako bliska relacja ciała i świata. Co jednak będzie, jeśli przestaniemy uważać adaptację w świecie po prostu za właściwość psychologiczną? Co, jeśli świat niektórym ciałom „daje schronienie” w większym stopniu niż innym, dzięki czemu nie doświadczają one oporu z jego strony? Być może zajdzie potrzeba zrewidowania koncepcji szczęścia przez uwzględnienie, co to znaczy być zestresowanym przez te style życia, które innym ciałom umożliwiają adaptację w otoczeniu. Być może więcej na temat szczęścia możemy nauczyć się z doświadczeń polegających na nienadążaniu za przestrzeniami, w których przebywamy, niebyciu ich przedłużeniem oraz na byciu przez nie zestresowanym.

Nieszczęśliwe archiwa

Nie należy sądzić, że odpowiedzią na nową naukę o szczęściu powinien być apel o prosty powrót do klasycznych ujęć szczęścia, takich jak eudajmonia czy dobre, przepełnione sensem lub cnotliwe życie. Tego rodzaju argumenty przedstawili w swych pracach Richard Schoch i Terry Eagleton⁵⁸. W pracy *The Secret of Happiness* Schoch stwierdza, że staliśmy się „głusi na mądrość wieków” oraz „sami pozbawiamy się szansy na osiągnięcie głębokiego szczęścia”⁵⁹.

⁵⁶ M. Csíkszentmihályi, *Przeptyw. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. M. Wajda-Kacmajor, Taszów 2005, s. 16–17.

⁵⁷ Ibidem, s. 17.

⁵⁸ Por. R.N. Schoch, op.cit.; T. Eagleton, *The Meaning of Life*, Oxford 2007, s. 140–148.

⁵⁹ R.N. Schoch, op.cit., s. 1.

Jego zdaniem zadowalały się o wiele mniej znaczącym szczęściem, które opisuje jako „zwykłe korzystanie z przyjemności”⁶⁰. Krytyka formułowana pod adresem przemysłu szczęścia wzywa do powrotu do klasycznej koncepcji cnoty i nie tylko podtrzymuje związek między szczęściem i dobrem, ale także wprowadza hierarchię różnych form szczęścia. Rozróżnienie silnej i słabej koncepcji szczęścia ma charakter etyczny: niektóre formy szczęścia uważane są za bardziej wartościowe, ponieważ wymagają więcej czasu, namysłu, pracy. Można łatwo dostrzec, że w ramach klasycznych modeli wyższe formy szczęścia wiążą się z umysłem, a niższe – z ciałem. Opis Schocha łączy „słabsze, wątlejsze” szczęście ze „zwykłym korzystaniem z przyjemności”. Hierarchie szczęścia mogą być skorelowane z ustalonymi już hierarchiami społecznymi.

Jeśli przyjąć założenie, że wyższe formy szczęścia uzyskuje się, będąc określonym typem człowieka, istota szczęścia z pewnością mogłaby być opisana jako mieszczańska. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, iż przerażenie, które wzbudzają współczesne kultury szczęścia, to przerażenie odczuwane przez określoną klasę społeczną, że szczęście jest zbyt łatwe, zbyt dostępne, zbyt szybkie. Należy przypomnieć, że grecki model dobrego życia był bardzo elitarny. Jedynie niektórzy posiadali bazę, która pozwalała na realizację ideału dobrego życia – samostanowienie, zabezpieczoną sytuację materialną i czas wolny. Według Arystotelesa najszczęśliwsze życie poświęcone jest „teoretycznej kontemplacji”, która jest osiągalna tylko dla jednych, natomiast dla innych nie⁶¹. Klasyczna koncepcja dobrego życia opiera się na ekonomii politycznej – niektórzy ludzie muszą pracować, by inni mieli możliwość wieść

⁶⁰ Ibidem, s. 1.

⁶¹ Por. Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1982, s. 383–385. Nie twierdząc, że Arystotelesowską koncepcję eudajmonii można sprowadzić do powyższej krytyki. Stawiam natomiast pod znakiem zapytania gest polegający na przedkładaniu klasycznej wizji szczęścia nad obecną szczęście. W ramach długiej Arystotelesowskiej tradycji refleksji nad szczęściem ujętym jako cnota z pewnością można odnaleźć inne koncepcje dobrego życia, które w mniejszym stopniu opierają się na tak elitarnym i szczególnym jego modelu. Na przykład Alasdair MacIntyre opisuje cnotę jako „nabytą ludzką cechę, której posiadanie i przestrzeganie umożliwia nam osiąganie dóbr wewnętrznych wobec praktyk, jej brak natomiast osiąganie tych dóbr skutecznie nam uniemożliwia” (A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 344. Zob. także wstęp MacIntyre’a do pracy *The Unconscious: A Conceptual Analysis*, London 2004), w którym broni Arystotelesowskiego „teleologicznie uporządkowanego życia” przed modelami psychoanalitycznymi. MacIntyre stwierdza wręcz, że psychoanalityczna krytyka psychozy „nie tylko da się pogodzić z taką koncepcją ludzkiego rozwoju, ale także jej potrzebuje”. Możliwe jednak, że następująca później redefinicja ludzkiego rozwoju jako „aktualizacji charakterystycznych dla człowieka możliwości w kierowanej rozumem działalności” wciąż oparta jest na elitarnym modelu wartościowego życia (*The Unconscious...*, op.cit., s. 34–35). Dziękuję w tym miejscu Davidowi Gloverowi za zasygnalizowanie potrzeby wyjaśnienia tej kwestii.

dobrze życie, a także mieć czas, by rozkwitnąć⁶². Być może owa ekonomia polityczna nie jest przypadkowa, ale konieczna, by możliwość cnotliwego życia została zrealizowana.

Koncepcje szczęścia obejmują społeczne i etyczne rozróżnienia o tyle, o ile oparte są na twierdzeniach, kto jest wart bycia szczęśliwym i kto jest zdolny do bycia szczęśliwym „we właściwy sposób”. Można wysnuć przypuszczenie, że przywiązanie do myślenia o szczęściu jako o zgubionym obiekcie zakłada nie tylko pewną formę żałoby, ale także niepokój, iż nieodpowiedni ludzie mogą osiągnąć szczęście, a nawet przekonanie, że trzeba przywrócić szczęście właściwym osobom (być może tym, które mają czas i są wystarczająco uprzywilejowane, by uprawiać filozofię). Ujmowanie szczęścia jako formy tworzenia świata wiąże się z zastanowieniem, w jaki sposób szczęście sprawia, że zachodzi spójność między światem a ludźmi. Nie przypadkiem filozofowie znajdują szczęście w życiu, jakie wiecie filozof, a myśliciele – w myśleniu. Znajdowanie szczęścia w określonych stanach pozwala nam odkryć, co uważamy za wartościowe, a nie to, co faktycznie ma wartość. Szczęście nie tylko samo staje się czymś wartościowym, ale także pozwala innym wartościom stać się wartościowymi. Gdy zakłada się, że szczęście jest dobrem oczywistym, staje się ono jednocześnie dowodem na występowanie dobra.

W mojej pracy zawieszam przekonanie, że szczęście jest czymś dobrym. Dzięki tej modalności zawieszenia możemy się zastanowić, co sprawia, że szczęście jest dobrem, i na czym polega **udział** szczęścia w czynieniu innych rzeczy dobrymi. Chociaż przyjmuję założenie, że szczęście wiąże się z dobrymi uczuciami, zakwestionuję niektóre modele dobrego uczucia proponowane przez naukę o szczęściu. Czynię to, by nie redukować szczęścia do dobrych uczuć. Darrin M. McMahon pokazuje w swej monumentalnej historii szczęścia, że połączenie szczęścia i pozytywnych uczuć jest stosunkowo nowoczesne⁶³. Odziedziczyliśmy to przekonanie i bardzo trudno nam myśleć o szczęściu, abstrahując od uczuć. Natomiast cel, który mi przyświeca, polega na rozważeniu, **w jaki sposób** uczucia sprawiają, że niektóre rzeczy są dobre, a inne nie.

⁶² Zdaniem Arystotelesa człowiek „oddający się teoretycznej kontemplacji” potrzebuje mniej zewnętrznych dóbr niż inni cnotliwi ludzie (por. Arystoteles, op.cit., s. 384). Sugeruje nawet, że dobra te mogą być przeszkodą dla filozofa oddającego się czynności kontemplacyjnej, jednak wciąż pozostają konieczne: „o ile jednak jest człowiekiem [...] będą mu więc takie rzeczy potrzebne do życia życiem ludzkim” (por. ibidem, s. 384). Tutaj właśnie znajdujemy ekonomię polityczną: odtworzenie zdolności do dobrego życia filozofa, który jako człowiek wciąż potrzebuje pewnych dóbr, może zależeć od pracy innych ludzi. Praca ta ma na celu wsparcie filozofa i stanowi tło jego życia, niczym meble w mieszkaniu. Zob. moją interpretację Husserla, pracy filozoficznej oraz „tła” w postaci prac gospodarczych w *Queer Phenomenology* (2006).

⁶³ Por. D.M. McMahon, op.cit.

Dzięki podejmowaniu takiego rodzaju refleksji nad szczęściem moja praca może być umieszczona w kontekście feministycznych studiów kulturowych nad emocją i afektem⁶⁴. Podczas gdy prace związane z tym nurtem za punkt wyjścia⁶⁵ obierają „negatywne uczucia” (wstyd, nienawiść, strach, wstręt, gniew i tym podobne), źródłem niniejszej pracy jest uczucie pozytywne. Zastrzec jednak należy, że nie wychodzę z założenia, iż rozróżnienie na dobre i złe uczucie będzie utrzymane (jak się przekonamy – nie będzie). Rozwijam argumenty przedstawione w *The Cultural Politics of Emotion* i badam, w jaki sposób uczucia są przypisywane przedmiotom; co sprawia, że te, a nie inne rzeczy przyczyniają się do szczęścia albo do nieszczęścia. Uczucia nie znajdują się w podmiocie i nie wydostają się na zewnątrz, kierując się ku przedmiotom. Uczucia to sposób, w jaki przedmioty wywierają wrażenia w dzielonych wraz z innymi przestrzeniach. Nawiązując do mojej własnej metody z *Queer Phenomenology*, badam, w jaki sposób obietnica szczęścia – mającego być następstwem tego czy innego działania – nas ukierunkowuje. Obietnica szczęścia sprawia, że niektóre przedmioty stają się bliższe, a świat gromadzi się wokół nas.

Zastanawiając się, w jak sposób szczęście czyni rzeczy dobrymi, tropię słowo „szczęście”, aby odkryć historie wywołane jego przemianami. Śledzę to słowo wszędzie, gdzie się da⁶⁶, odnotowuję, gdzie się znajduje, z kim i z czym jest związane. Nie interesują mnie więc obszary, gdzie się ono nie pojawia.

⁶⁴ Por. L. Berlant, *The Subject...*, op.cit., E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Performativity, Pedagogy*, Durham 2003; A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures*, Durham 2003; T. Brennan, *The Transmission of Affect*, Ithaca 2004; E. Probyn, *Blush: Faces of Shame*, Minneapolis 2005; S. Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge 2005; S. Munt, *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*, Aldershot 2007; H. Love, *Feeling Backward: The Politics of Loss in Queer History*, Cambridge 2007; K. Woodward, *Statistical Panic: Cultural Politics and Poetics of the Emotions*, Durham 2009.

⁶⁵ Warto jednak zauważyć, że w ramach queerowych studiów kulturowych podjęto teoretyczne rozważania nad pozytywnymi emocjami i afektami. Za przykład mogą posłużyć następujące prace: L. Berlant, *Cruel Optimism: On Marx, Loss and the Senses*, „New Formations” 2007, nr 63, s. 33–51, L. Berlant, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham 2008; M.D. Snediker, *Queer Optimism: Lyric Personhood and Other Felicitous Persuasion*, Minneapolis 2009 o optymizmie oraz J.E. Muñoz, *Cruising the Toilet: LeRoi Jones/Amiri Baraka, Radical Black Traditions and Queer Futurity*, „GLQ” 2007, nr 13 (2–3), s. 353–367 o nadziei i utopiach.

⁶⁶ Muszę przyznać, że moje podążanie za słowem „szczęście” uwzględnia czasami tłumaczenia z innych języków klasycznych i nowożytnych na angielski (na przykład *eudaimonia*, *le bonheur* i *glück*). Z pewnością zapoznajemy pewne aspekty w tłumaczeniu, także historie skojarzeń związane z każdym z wcześniej wymienionych słów. Jednak przyznanie, że mamy do czynienia z pewną stratą, nie pociąga za sobą stwierdzenia, że wszelkie tłumaczenia są niemożliwe. Gdy podążam za słowem „szczęście” w tłumaczeniach, akceptuję konwencję polegającą na tym, jak inni przetłumaczyli swoje słowa wyjściowe na *happiness*.

Ta metoda pociąga za sobą ryzyko przyznania słowu „szczęście” zbyt wielkiego znaczenia, by zakwestionować moc, którą może dać samo szczęście. Jestem świadoma ograniczeń mojej metody polegających na tym, że opisując kształt świata, jaki uzyskuje on z perspektywy szczęścia, z konieczności nie biorę pod uwagę światów nabierających kształtu, gdy patrzy się z innych perspektyw. Sądzę, że skoro kładzie się tak wielki nacisk na szczęście będące sensem ludzkiej egzystencji, warto zapytać, co z tego wynika. Konieczne staną się też inne rodzaje krytyki i kreatywnego pisania proponujące szczegółowy opis światów, które powstają, gdy patrzy się z innej perspektywy niż ta wyznaczona przez szczęście.

Opisując swą metodę za pomocą takich terminów, zaznaczam wyraźnie, że nie tworzę nowego ujęcia szczęścia. Nawiązując do Gilles’a Deleuze’a, Claire Colebrook odróżnia pojęcia filozoficzne od potocznych. By dowieść swojej racji, posiłkuje się pojęciem szczęścia, co jest użyteczne dla moich rozważań. Colebrook stwierdza: „codzienne używanie pojęć funkcjonuje niczym skrót lub zwyczaj. Używamy ich w taki sposób, by **nie musieć** myśleć”⁶⁷. Z kolei filozoficzne ujęcie szczęścia „nie odnosi się do żadnego konkretnego przykładu, ale raczej **ustanawia** lub **stwarza** nowe możliwości myślenia o szczęściu”⁶⁸. Filozofia bierze w nawias to, co codzienne i utrwalone, a także myśli za pomocą ekstremalnych form obecnych w sztuce współczesnej. Z kolei moja praca bada codzienne przyzwyczajenia dotyczące szczęścia i podejmuje namysł nad tym, w jaki sposób wspomniane przyzwyczajenia obejmują sposoby myślenia o świecie, które zmierzają do jego uspołnienienia. Zamierzam się zastanowić, jak mówi się o szczęściu, przeżywa je i praktykuje; szczęście jest tym, co robi.

Nie oznacza to jednak, że biorę filozofię w nawias. Historia filozofii mogłaby przecież być nazwana historią szczęścia, a szczęście – filozoficzną teleologią, która nigdy nie została podana w wątpliwość. François Jullien przekonująco dowodzi, że podporządkowanie się przez filozofię koncepcji, zgodnie z którą szczęście stanowi cel ludzkiego życia, stanowi miejsce „pozabawione inwencji”⁶⁹. Sama natomiast tak podsumowałabym funkcję, jaką

⁶⁷ C. Colebrook, *Gilles Deleuze*, London 2002, s. 15.

⁶⁸ Ibidem, s. 16. Colebrook posługuje się nowym filozoficznym pojęciem szczęścia, które zaproponował Nietzsche, by podać przykład tego rozróżnienia: „Szczęście to zdolność lub władza polegająca przeżywaniu swojego życia aktywnie – afirmując szczególność i swoistość każdej chwili” (ibidem, s. 19). Można jednak dostrzec, że to „nowe pojęcie szczęścia” nie różni się znacząco od jego tradycyjnych ujęć. Wiele spośród nich opiera się na twierdzeniu, że szczęście to „aktywność”; powracam do tego tematu w zakończeniu mojej książki. Uczymy się z dziedzictwa starego języka, które wciąż ma swoje miejsce w nowym: filozofia nie jest ponad przyzwyczajeniami w takim sensie, że odrzuca naukę płynącą z codzienności, ale raczej posiada własne przyzwyczajenia.

⁶⁹ F. Jullien, *Vital Nourishment*, New York 2007, s. 104. W 2008 roku opublikowano dwie książki zawierające merytoryczną krytykę szczęścia: *Against Happiness* Erica G. Wilsona i *The Art*

szczęście pełni w filozofii: **szczęście jest tym, czego pragniemy; czymkolwiek to jest**. Brak zgody co do treści owego „cokolwiek” sprawia, że szczęście zachowuje w filozofii swoją rolę, która polega na byciu symbolem zastępczym ludzkiego pragnienia. Przez filozofię rozumiem tu nie tylko zestaw tekstów tradycyjnie zaliczanych do filozofii i poruszających filozoficzne tematy, ale również „szczęśliwe archiwa” – zespoły pojęć, myśli, narracji, obrazów i wrażeń dotyczących tego, czym jest szczęście. Pojawia się ono w refleksji etycznej i w filozofii polityki, których celem jest opisanie dobrego życia⁷⁰. Również filozofia umysłu porusza temat szczęścia; w mojej pracy szczególnie skupię się na przykładzie empirystycznego ujęcia emocji Johna Locke’a.

Mówiąc o filozofii jako o archiwum szczęścia, nie chcę twierdzić, że szczęście można odnaleźć w rozważaniach filozoficznych ani że całościowy zamysł filozofii sprowadza się do szczęścia, które jest jedyną możliwą perspektywą dla myśli. Nie chodzi również o to, że cała filozofia opiera się na przekonaniu, że szczęście z konieczności jest dobrem. Można z łatwością podać przykłady filozofów, którzy je kwestionują, a także wyróżnić przeciwną tradycję, która również wiele miejsca poświęca szczęściu – pesymistyczne pisma Artura Schopenhauera lub formalistyczną etykę Immanuela Kanta, utrzymującego, że powinniśmy zachować moralną obojętność wobec szczęścia. Niektóre nurty filozoficzne (na przykład utylitaryzm) sytuują się w opozycji do pewnych tradycyjnych ujęć szczęścia, nie pokładając nadziei ani w nieszczęściu, ani w obojętności wobec szczęścia, ale w zupełnie innych sposobach myślenia o nim. Można przywołać tutaj Nietzscheańską afirmację szczęścia nadczłowieka, które stanowi przeciwieństwo szczęścia niewolnika. Jeśli uznamy Freudowską i Lacanowską psychoanalizę za filozofię lub zinterpretujemy ją jako psychoanalizę szczęścia filozofa jako podmiotu, dostrzeżemy jałowość obietnicy szczęścia dręczącą podmiot niepokojony pragnieniem⁷¹.

of Life Zygmunta Baumana. Żadna z nich nie przynależy do dziedziny filozofii – pierwsza do literatury, a druga do socjologii. Na początku 2009 roku zastanawiam się, czy zwrot ku szczęściu okaże się trwałym trendem i czy wpłynie na filozofię.

⁷⁰ Zajmuję się etyką w całej niniejszej pracy, a szczególnie we wstępie i w zakończeniu. Względem filozofii politycznej warto odnotować, że Giorgio Agamben ujmuje szczęście jako kluczowe w swojej definicji politycznej natury istoty ludzkiej: „[to] jedyna istota, w której życiu szczęście zawsze odgrywa ważną rolę, a także jedyna, której życie jest nieodwracalnie i dotkliwie powiązane ze szczęściem. Przyczynia się to automatycznie do ukonstytuowania formy życia jako politycznej” (G. Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, przeł. V. Binetti, C. Casarino, Minneapolis [1996] 2000, s. 4). Stwierdzając, że szczęście odgrywa ważną rolę, Agamben nie czyni z niego celu, ale raczej pytanie, które bywa przykre. Pytanie o człowieka przemienia się w pytanie o szczęście – jak żyć, jak żyć dobrze.

⁷¹ Moje zainteresowanie psychoanalizą wpłynęło oczywiście w dużym stopniu na kształt tej pracy. Jest to widoczne w zasobie słownictwa, którego używam (przemieszczenie, konwersja). Jednak nie przedstawiam w tej pracy psychoanalizy szczęścia; stawiane pytania znajdują się na innym poziomie. Głównym przedmiotem zainteresowania jest rozmieszczenie szczęścia w sferze

Interpretacja przyzwyczajęń związanych ze szczęściem wiąże się z lekturą filozofii. W jaki sposób czytam filozofię? Zestawmy moją metodę z propozycją Darrina McMahona zawartą w pracy *Happiness: A History*, której wiele wątków wciąż czeka jeszcze na rozszyfrowanie. Autor otwiera książkę pytaniem: „Jak napisać historię czegoś tak bardzo nieuchwytnego i niedotykalnego, «rzeczy», która nie jest rzeczą, tej nadziei, tej tęsknoty, tego marzenia?»⁷². Trzeba przyznać, że jest to dobre pytanie wprowadzające. Można również się zastanowić, co to znaczy myśleć o szczęściu jako o czymś, co posiada historię. Jak i dlaczego byśmy ją pisali? Kto i co należałoby do tej historii? Historia szczęścia autorstwa McMahona oparta jest na przekonaniu, że snucie rozważań na temat szczęścia oznacza myślenie o różnych jego ujęciach, które sformułowano w ciągu wieków. McMahon określa swoją historię szczęścia mianem „historii intelektualnej”⁷³.

Warto zaznaczyć, że badacz opowiada się za „pluralizmem metodologicznym”⁷⁴ i twierdzi, że jego historia szczęścia jest jedną z wielu, które powinny z sobą współistnieć: „istnieją niezliczone historie szczęścia, które wciąż jeszcze mogą zostać napisane”⁷⁵. Sugeruje także, że wspomniane historie będą opowiedziane z konkretnych punktów widzenia jako: „nie tylko historie walk i dążeń chłopów, niewolników i odszczepieńców wspomnianych przez Freuda, ale też kobiet nowoczesności, arystokratów czasów najnowszych, XIX-wiecznego mieszczaństwa, XX-wiecznych robotników, konserwatystów i radykałów, konsumentów i bojowników, imigrantów i rodowitych mieszkańców, pogan i Żydów”⁷⁶. Można sobie wyobrazić, że zmagania tych grup zrodzą różne historie.

psychologicznej i społecznej, a sama jestem osobiście zaangażowana w teoretyczne nurty, takie jak fenomenologia, marksizm, teorie feministyczne, antyrasistowskie i queerowe. W pracy do głosu dochodzi też nieco nieuporządkowany typ empiryzmu, ponieważ interesuje mnie opisywanie naszego doświadczenia świata właśnie w takiej formie, w jakiej się ukazuje. Dlatego też nie mogę dysponować wcześniej ustalonym systemem przed stworzeniem opisu, ponieważ oznaczałoby to stratę możliwości stworzenia owego opisu. Psychoanaliza jest zbyt wymagająca; traktuję ją jako szkołę, do której eklektycznie nawiązuję, ale nie udaje mi się jej wiernie odtworzyć. Czytelnicy zainteresowani psychoanalizą szczęścia mogą sięgnąć po następujące pozycje: S. Freud, *Civilisation and its Discontents*, przeł. D. McLintock, London [1930] 2004, które początkowo oddane było jako *Unhappiness in Civilisation* [MacMahon, *Happiness...*, s. 224]; J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, przeł. D. Porter, London [1986] 1992, a także krytyki szczęścia S. Žižka: *Welcome to the Desert of the Real*, London 2002; *In Defence of Lost Causes*, London 2008 oraz J. Lear *Happiness, Death and the Remainder of Life*, Cambridge 2000, który poddaje interpretacji Freuda i Arystotelesa.

⁷² D. MacMahon, op.cit., s. xi.

⁷³ Ibidem, s. xiv.

⁷⁴ Ibidem, s. xv.

⁷⁵ Ibidem, s. xiii.

⁷⁶ Ibidem, s. xiii.

The Promise of Happiness nie zastępuje historii McMahona historią opowiedzianą z konkretnego punktu widzenia czy też konkretną historią wyjętą z historii powszechnej. Chciałabym zastanowić się nad tym, jak intelektualna historia szczęścia (rozumiana jako historia pojęcia) może zostać zakwestionowana przez dostrzeżenie tego, co zostaje wymazane, kiedy przyjmujemy powszechny punkt widzenia, bo to, co można zobaczyć z tego punktu widzenia, mogłoby zostać zmienione przez to, co zostało wymazane. Innymi słowy, historia szczęścia może być postrzegana jako raczej partykularna. Spójrzmy choćby na momenty w intelektualnej historii autorstwa McMahona, kiedy kobiety się pojawiają, a kiedy ich brakuje. W skorowidzu widnieje jedno odniesienie do kobiety, które ostatecznie okazuje się odniesieniem do *Poddaństwa kobiet* Johna Stuarta Milla. Nawet sama kategoria „kobiety” odsyła do męskiej genealogii, do filozofii będącej dziedzictwem białych Europejczyków. Traktowanie szczęścia jako historii intelektualnej prowadzi do obojętności na różnice w jej obrębie, które zagrażają jej spójności.

Nieszczęście pozostaje wciąż nieprzebadane przez literaturę filozoficzną i naukę o szczęściu⁷⁷. Pominiecie to można wyjaśnić przejrzystością prefiksu „nie” (ang. *un*), czyli założeniem, że nieszczęście to po prostu zaprzeczenie szczęścia, jego brak czy też nieobecność. Moim celem jest oddanie nieszczęściu jego historii⁷⁸. Historia słowa „nieszczęśliwy” może nam wiele powiedzieć o nieszczęściu w historii szczęścia. Na samym początku przymiotnik

⁷⁷ Mark T. Conard czyni następującą uwagę w odniesieniu do filozofii: „O nieszczęściu w filozofii mówi się stosunkowo niewiele, z wyjątkiem przypadku, gdy jest ono skutkiem porażki w osiągnięciu szczęścia” (M.T. Conard, *Mean Streets Beatitude, Flourishing and Unhappiness* [w:] *The Philosophy of Martin Scorsese*, ed. M.T. Conard, Lexington 2007, s. 53). Istnieją oczywiście pewne wyjątki – w *The Sense of The World* Jean Luc Nancy z przenikliwością snuje rozważania na temat nieszczęścia, nie czyniąc ze szczęścia punktu odniesienia: „Nie mam zbyt wiele do powiedzenia o szczęściu jako o słowie obdarzonym sielankowym znaczeniem, immanencji sensu nabytego ze zniżką, zaprzeczeniu nieszczęścia” (J.L. Nancy, *The Sense of The World*, przeł. J.S. Librett, Minneapolis [1993] 1997, s. 145). Nancy nie tylko nie zgadza się na sublimację podsuwaną przez szczęście, ale też sugeruje, że to nieszczęście „ma sens”. Zob. zakończenie mojej książki, w którym znajduje się krótkie rozważanie na temat ewentualności w filozofii Jeana Luca Nancy’ego.

⁷⁸ Warto skomentować związek między moim argumentem a tezą Hegla, że okresy szczęścia „w dziejach to puste karty historii”, to „okresy wolne od przeciwieństw” (G.W. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1958, s. 41), która sugerowałoby, że aktywność historii opiera się na nieszczęściu i negacji. Sama stwierdzam, pisząc o historii szczęścia ujętego jako pojęcie-słowo, że szczęście stanowi horyzont myślowy. Nadokreśloność szczęścia będącego pojęciem-słowem jest związana ze sposobem, w jaki szczęście pojawia się i znika w historii. Sądzę, że szczęście w historii nie jest czymś obojętnym, a jego pozorna nieokreśloność pozwala mu zachować moc regulacyjną jako idea. Innymi słowy, owa nieokreśloność nie oznacza braku walki czy braku negatywności. Po prostu, gdy szczęście jest zapewnione, nie dostrzegamy znaków walki i negatywności. Szczęście wydaje się czymś obojętnym dlatego, że nauczyliśmy się go nie dostrzegać, gdy wszystko „posuwa się do przodu”,

„nieszczęśliwy” oznaczał „powodujący nieszczęście lub kłopoty”. Później zyskał znaczenie: „nieszczęśliwy los lub okoliczności” lub „nieszczęsny umysł”. Słowo „nieszczęsny” (ang. *wretched*) ma wyrazistą etymologię, gdyż pochodzi od słowa *wretch* oznaczającego obcego, wygnańca lub też banitę – osobę nie tylko wypędzoną z ojczyzny, ale także „pogrążoną w wielkim strapieniu, smutku, nieszczęściu i ubóstwie”, „nędzną, nieszczęśliwą lub nieszczęsną osobę”, „biedną, nieszczęsną istotę” czy nawet „nikczemną, nędzną podłą osobę”⁷⁹. Czy możemy w ogóle napisać na nowo historię szczęścia z punktu widzenia takiej nieszczęsnej osoby? Gdybyśmy wysłuchali tych, którzy postrzegani są jako wygnańcy, być może utraciliby oni swój status. Smutek obcego pozwoli nam być może inaczej spojrzeć na szczęście nie dlatego, że zdamy sobie sprawę, jak to jest być obcym, że zrozumiemy się do szczęścia związanego z tym, co znane.

Proponuję alternatywną historię szczęścia nie dlatego, że inaczej interpretuję historię intelektualną. Biorę raczej pod uwagę tych, którzy zostali z niej wygnani lub też weszli do niej jedynie w roli wichrzycieli, dysydentów, „morderców radości”. W pierwszym rozdziale nawiązuję do intelektualnej historii szczęścia, by pokazać, w jaki sposób szczęście przypisywane jest przedmiotom. Nie dążę do przedstawienia innych ujęć historii szczęścia, ale raczej do rozwinięcia mojej własnej propozycji wyjaśnienia, dlaczego szczęście sprawia, że jedne rzeczy wydają się obiecujące, a inne nie. „Nieszczęśliwe archiwa” wypływają z feministycznych (rozdział 2), queerowych (rozdział 3) i antyrasistowskich historii (rozdział 4), a także socjalistycznych i rewolucyjnych form społecznego zaangażowania (rozdział 5). Tropem, który organizuje pierwsze trzy rozdziały, jest negatywność postaci politycznej: feministka psuj-zabawa, nieszczęśliwa osoba queer, melancholijnych migrant. Figury te mają swoje niedokończone, pokawałkowane i wspólne historie polityczne. Na przykład figura rozniewanej białej kobiety musi się pojawić i pojawia w rozdziałach o feministkach psuj-zabawach i melancholijnych migrantach. Organizowanie książki dookoła figur pociąga za sobą pewne ryzyko, gdyż wtedy zrozumiałość postaci musi gwarantować spójność historii. Rozdział piąty skonstruowany jest inaczej. Jego wyjściowym pytaniem jest „przyszłość”; omawia znaczenie „dystopii szczęścia”, by następnie przedstawić wyobrażenia alternatywnych scenariuszy przyszłości. Nie zdecydowałam się na obranie postaci wściekłego rewolucjonisty / wścieklej rewolucjonistki za tytułową, ponieważ figura ta jest tak pojemna semantycznie, że niewiele mówi.

a my „dajemy sobie radę”. W mojej książce badam, co zostało wymazane z historii przez owo „dawanie sobie rady”, włączając w to pracę, która powoduje wrażenie owej nieokreśloności.

⁷⁹ Definicje zostały podane za *Oxford English Dictionary*. Wszystkie następne pojawiające się w książce definicje i objaśnienia etymologiczne pochodzą z tego słownika. [Autorka nie podaje, z którego wydania *Oxford English Dictionary* korzysta – przyp. red.].

Archiwa, do których nawiązuję, określone są mianem „nieszczęśliwych” nie dlatego, że można w nich odnaleźć nieszczęście. Nieszczęśliwe archiwa formują się w wyniku krążenia obiektów kulturowych, które wyrażają nieszczęście za pomocą historii szczęścia – nieszczęśliwe archiwum jest bowiem skupione wokół walki ze szczęściem. Wiele odziedziczyliśmy po autorach, którzy kwestionowali atrakcyjność szczęścia, ale w historii szczęścia cytuje się ich bardzo rzadko lub nie cytuje wcale. Nieszczęśliwe archiwa nie mają zastąpić filozofii wraz z jej szczęśliwymi archiwami, ale podać je w wątpliwość. Dążę do rozwikłania splotów nieszczęścia, okrywając jednocześnie szczęście i jego urok.

Wciąż stoi przede mną zadanie polegające na znalezieniu przedmiotów, podjęciu decyzji, zawarciu pewnych spraw i odrzuceniu innych. Stworzyłam własne nieszczęśliwe archiwa na bazie tych odziedziczonych. Z prawie wszystkimi pracami cytowanymi w rozdziale dotyczącym feministki psuj-zabawy zetknęłam się po raz pierwszy na kursach pisania kobiecego w późnych latach 80. XX wieku. Książki te wciąż pozostają w mojej pamięci, gdyż ukazują z całą mocą smutek związany z uświadamianiem sobie gender jako straty. Inne teksty, które mnie poruszyły, należą do moich niedawnych lektur i ukazują, jak działają szczęście i nieszczęście. Przykładem takiej książki jest *The Well of Loneliness* – zajmowałam się nią w *Queer Phenomenology*, wypowiadając się na temat stematyzowanego w niej homoseksualizmu rozumianego jako bezmyślne szczęście⁸⁰. Inne książki czytałam w czasie pracy nad *The Promise of Happiness* i pozwoliły mi one z innego punktu widzenia spojrzeć na sprawy, o których wówczas myślałam. Należą do nich prace Andrei Levy (byłam porażona trafnością jej opisu wstrząsu doświadczanego w wyniku uświadomienia sobie rasizmu) oraz Nancy Garden (*Annie on My Mind*) pokazująca, jak rodzice obawiają się nieszczęścia dziecka będącego osobą queer. Czułam się przedziwnie, czytając tę książkę w 2006 roku w samolocie do Vancouver, gdzie miałam przedstawić mój pierwszy referat z zakresu nauki o szczęściu. Niektóre z moich doświadczeń jako czytelniczki i obserwatorki niewątpliwie wpłynęły na chęć pisania o szczęściu. Obejrzenie filmu *Podkręć jak Beckham* w kinie w 2002 roku należało do doświadczeń, które popchnęły mnie do zajęcia się szczęściem (moją uwagę zwrócił szczęśliwy obraz pojednania na końcu filmu).

Kolejne przykłady pochodzą z oficjalnych (mających miejsce podczas seminariów i konferencji) i nieoficjalnych rozmów, które przeprowadziłam. Po tym, jak wygłosiłam wykład na Uniwersytecie Kent, ktoś podpowiedział mi, żebym przeczytała *Our Sister Killjoy*. W rozdziale 5 mojej książki omawiam *The Joy Makers*; jej egzemplarz otrzymałam od autora – Jamesa Gunna, który znajdował się na widowni, gdy na Uniwersytecie w Kansas w 2007 roku

⁸⁰ S. Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham 2006, s. 105.

wygłaszałam referat o szczęściu. Zainspirowana tą książką sięgnęłam ponownie po *Nowy wspaniały świat*, aby zastanowić się nad politycznym żądaniem „prawa do bycia nieszczęśliwym”. Wielkoduszność obcych ludzi przyczyniła się do wielu spośród moich odkryć. Nie mogę oczywiście przywołać historii każdego z nich; istotniejsze jest, jak gromadzimy i łączymy różne wątki i inspiracje. Nasze archiwa tworzą się ze spotkań, a ślady w pamięci z miejsc, w których byliśmy.

Każdy pisarz jest również czytelnikiem i jego lektury mają bardzo duże znaczenie. Siebie samą określiłabym przede wszystkim jako czytelniczkę literatury feministycznej, queerowej i antyrasistowskiej – książki te tworzą intelektualną i polityczną perspektywę niniejszej pracy. Opisałam je jako moje własne lektury filozoficzne, gdyż pomogły mi przemyśleć udział szczęścia w kształtowaniu się form społecznych. Moje archiwa nie składają się jednak wyłącznie z książek i filmów; śledząc słowo „szczęście”, docieramy tak naprawdę do bardzo wielu miejsc! Należy do nich więc mój świat, świat przeżywany, moja przeszłość i teraźniejszość, gdzie z mocą rozbrzmiewa słowo „szczęście”.

„Chcę być po prostu szczęśliwa/szczęśliwy” – to jeden z aktów mowy, które od zawsze mnie fascynowały. Kierowano go do mnie bardzo wiele razy, gdy dorastałam. Praca nad tą książką pozwoliła mi wnikliwiej rozważyć znaczenie tego „chcę po prostu” w odniesieniu do szczęścia innej osoby. To tylko jeden z aktów mowy związanych ze szczęściem; istnieje ich całe mnóstwo. Moja praca zawiera następujące ich przykłady: „jestem szczęśliwa/szczęśliwy, jeśli ty jesteś szczęśliwa/szczęśliwy”, „nie zniosę twojego nieszczęścia”, „chcę cię uszczęśliwić”, „chcę cię widzieć szczęśliwą/szczęśliwym”, „chcę być przyczyną twojego szczęścia”. Okazuje się, że mówimy o szczęściu bardzo często! Jeśli moim celem jest podążanie za tymi słowami, zmierzam także do stwierdzenia, jaki rodzaj świata formuje się, kiedy zakładamy, że szczęście, o którym mówimy, jest dobrem.

Nie można oddzielić pytania „jaka jest sprawczość szczęścia?” od zagadnienia rozmieszczenia szczęścia i nieszczęścia w czasie i przestrzeni. Śledzenie historii szczęścia oznacza śledzenie historii jego dystrybucji, która bywa bardzo skomplikowana. Dobry człowiek jest z pewnością postrzegany jako przyczyna szczęścia, jako ktoś, kto uszczęśliwia innych. Bycie złym to bycie osobą, która psuje zabawę. W tej książce zmierzam do przywrócenia głosu feministce psuj-zabawie i zastanowienia się, jak to jest być na jej miejscu. Kiedy opisuję towarzyski wymiar szczęścia, opieram się na własnym doświadczeniu bycia nazwaną psuj-zabawą. Przeprowadziłam wiele dyskusji, które okazały się „wymianami doświadczeń psuj-zabaw”. Przypominam sobie wydarzenie, które miało miejsce w czasie konferencji: dyskutowaliśmy na temat bycia malkontentami przy rodzinnym stole. Konferencja odbyła się w 2007 roku i zorganizowało ją stowarzyszenie Australian Critical Race and Whiteness Studies Association. Wtedy po raz pierwszy uczestniczyłam w konferencji

w Australii jako osoba niebiała z Australii, w której czułam się jak w domu. Myślę teraz, że przestrzenie, które powstają w czasie takich konferencji, tworzą nowe stoły, być może przeznaczone dla tych, którzy nie znajdują dla siebie miejsca przy stole szczęścia.

Zdaję sobie sprawę, że uznanie szczęścia za zagadnienie badawcze wiąże się z ryzykiem położenia nadmiernego nacisku na problemy z nim związane. Chcę mimo wszystko podjąć to ryzyko. Jeśli moja książka zabija radość, czyni to, co uważam za naszą wspólną powinność. Jak można wyczytać w wielu tekstach, które cytuję na kolejnych stronach, zabijanie radości oznacza otwartość na życie, robienie miejsca dla życia, możliwości i szans. Celem mojej książki jest robienie miejsca.

Tłumaczenie: Maria Walczak

Tekst ukazał się jako: S. Ahmed, *Introduction. Why Happiness? Why Now?* [w:] eadem, *The Promise of Happiness*, Durham 2010.

Noty o Autorkach i Autorach

Sara Ahmed – feministka, niezależna badaczka pracująca na przecięciu studiów feministycznych, queerowych i postkolonialnych. Do 2016 roku była profesorką na Goldsmiths, University of London, ale zrezygnowała z tej posady, bo poniosła porażkę w czasie prób wdrożenia na uniwersytecie mechanizmów systemowego przeciwdziałania molestowaniu seksualnemu. Swoje badania prezentuje w czasie warsztatów i seminariów. Z partnerką Sarah Franklin i psami mieszkają w małej wiosce w hrabstwie Cambridgeshire. Jej najnowsza książka nosi tytuł *Complaint!* Kontakt przez formularz na stronie: <https://www.saranahmed.com/contact>.

Stanisław Godlewski – dr nauk humanistycznych, krytyk teatralny, pracuje w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, w reakcji „Pamiętnika Teatralnego”. Razem z Ewą Guderian-Czaplińską zredagował *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*; sekretarz Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Realizuje Diamentowy Grant poświęcony współczesnej polskiej krytyce teatralnej. Numer ORCID: 0000-0001-6235-6553; e-mail: stanislaw.godlewski@ispan.pl.

Lucja Iwanczewska – adiunkt w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Doktor nauk humanistycznych. Absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Księgarnia Akademicka, 2007), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (Księgarnia Akademicka, 2010). Zajmuje się zagadnieniami performatyki, performatywnością zjawisk kultury współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem polskiej kultury potransformacyjnej. Publikuje w „Dialogu”, „Didaskaliach”, „Performerze”, „Tekstach Drugich”, „Porównaniach” i wielu pracach zbiorowych. Autorka artykułów naukowych i organizatorka konferencji w ramach grantu badawczego „Polska dramatyczna”. Współpracowała z Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, gdzie przygotowała projekt autorski „Biografie w teatrze”. Współpracowała także z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie przygotowała autorską konferencję „Nie może tak zostać! Polski punk”. Obecnie przygotowała autorską monografię *Niedokończone*

emancypacje. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90. Rekonesans. Numer ORCID: 0000-0002-2257-7017; e-mail: lucja.iwanczewska@uj.edu.pl.

Marcin Kościelniak – teatrolog, kulturoznawca. Adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktor „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Członek komitetu redakcyjnego serii książkowej „Teatr/Konstelacje” w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Widoku”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Dialogu”. Autor kilku książek, z których ostatnia to: *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.* (2018). Współredaktor kilku tomów, ostatnio: *Teatr a Kościół* (2018). Zajmuje się historią i politycznością teatru, sztuk performatywnych i wizualnych XX i XXI wieku oraz współczesną kulturą polską, szczególnie lat 70. i 80. XX wieku. Obecnie prowadzi projekt naukowy „Feministyczne i świeckie archiwum transformacji. Pierwsza mobilizacja”. Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Teatru i Dramatu. Numer ORCID: 0000-0001-8738-9116; e-mail: marcin.koscielniak@uj.edu.pl.

Monika Kwaśniewska – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek: *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016), *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019). Sekretarka redakcji „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Numer ORCID: 0000-0003-1913-4562; e-mail: monika.kwasniewska@uj.edu.pl.

Sianne Ngai – profesorka na University of Chicago. Jej pierwsza książka, *Ugly Feelings*, jest uważana za jeden z fundamentów teorii afektywnej. Jej kolejne monografie to: *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (nagrodzona Modern Language Association's James Russell Lowell Prize) oraz *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form*. Fragmenty jej książek zostały przełożone na szwedzki, włoski, japoński, niemiecki, słoweński i portugalski. Prowadzi zajęcia w zakresie literatury amerykańskiej, krytyki queerowej i feministycznej, poetyki narracyjnej i teorii estetycznej; e-mail: xngai@uchicago.edu.

Grzegorz Niziołek – prof. dr hab., pracuje na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Ostatnio opublikował *The Polish Theatre of the Holocaust* (Bloomsbury 2019). Numer ORCID: 0000-0001-5082-8285; e-mail: grzegorz.niziolek@uj.edu.pl.

Grzegorz Stępnia – doktor nauk humanistycznych, autor rozprawy doktorskiej poświęconej queerowym implikacjom dzieciństwa, dorosłości i starości w amerykańskim performansie i kinie niezależnym. Ukończył wiedzę o teatrze i dramaturgię na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz dramaturgię w Instytucie Teatralnym. Studiował na Uniwersytecie

w Pittsburghu, w School of Theatre, Film and Television na UCLA w Los Angeles oraz na American and Ethnicity Studies Department na University of Southern California pod kierunkiem Judith „Jacka” Halberstam. Trzykrotny stypendysta japońskiej Fundacji SYLFF i Ministra Szkolnictwa Wyższego. Publikował m.in. w czasopismach: „Notatnik Teatralny”, „Didaskalia”, „Opcje”, „Fragile”, „Dwutygodnik”, „Ha!art”. Główny programer festiwalu Mastercard OFF CAMERA, współpracował z festiwalem Boska Komedia, tłumaczy filmy i teksty naukowe. Bywa także dramatopisarzem i dramaturgiem. Jego zainteresowania naukowe obejmują gender i queer studies, studia nad rasą oraz amerykański performans, film, teatr i telewizję. Numer ORCID: 0000-0002-5765-3657; e-mail: grzegorz.stepniak@independent.pl.

Maria Walczak – absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim (kierunek wiodący: filozofia) oraz Studiów Podyplomowych dla Tłumaczy na Uniwersytecie Jagiellońskim (specjalizacja: tłumaczenia tekstów specjalistycznych). Interesuje się przekładoznawstwem, francuską filozofią współczesną, fenomenologią i filozofią podmiotu. Publikowała m.in. w „Internetowym Magazynie Filozoficznym Hybris”, „Kwartalniku Filozoficznym” oraz „Analizie i Egzystencji”. Numer ORCID: 0000-0002-8936-1544; e-mail: maria.walczak7@gmail.com.

Katarzyna Waligóra – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książki *„Koń nie jest nowy”. O rekwiizytach w teatrze*. Recenzentka teatralna stale współpracująca z pismem „Didaskalia” i portalem Taniec Polska. Edukatorka teatralna. Kuratorka XVIII Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy. Obecnie zajmuje się badaniem żenujących kobiecych performansów i porażek spektakli teatralnych. Numer ORCID: 0000-0001-5297-2889; e-mail: katarzynaa.waligora@gmail.com.

Izabela Zawadzka – menedżerka kultury, teatrolożka. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Numer ORCID: 0000-0002-8425-0888; e-mail: izabela.j.zawadzka@gmail.com.

Indeks nazwisk

- Adamiecka-Sitek Agata 85, 86, 88
Adorno Theodor W. 21, 22, 27, 44, 48, 50
Agamben Giorgio 215
Ahmed Sara 17, 19, 20, 93, 104, 129, 200, 203–205, 207–209, 219, 221
Alois Stutzer 197
Andrzejewski Jerzy 71
Anglin Karin 107
Arendt Hannah 21, 32
Argyle Michael 203, 205–208
Arystoteles 11, 24–26, 32, 38, 42, 208, 211, 212, 216
Ayer Erwin 59

Bachtin Michaił 80
Bandō Tamasaburō 88
Bandura Albert 178
Baniewicz Elżbieta 143, 146
Bartana Yael 183
Basiuk Tomasz 54, 69
Batko Ania 183, 184
Bauman Zygmunt 215
Beardsley Monroe Curtis 39
Beaver Harold 67
Beccaria Cesare 201
Beckett Samuel 30, 49
Bednarczyk Joanna 128
bell hooks 104
Benjamin Walter 44
Bentham Jeremy 201
Berberyusz Ewa 70
Bereś Jerzy 165, 166

Berlant Lauren 203, 209, 213
Białach Łukasz 105
Błońska Agnieszka 175
Bolman Lee 189
Borcuch Michał 94
Bosak Magdalena 188
Bójko Martyna 176
Braunek Małgorzata 131, 135, 144–147
Brennan Teresa 213
Brown Wendy 44, 48, 49
Bruno S. Frey 197
Budzisz-Krzyżanowska Teresa 81, 89, 90
Burke Edmund 38
Buszewicz Michał 182
Butcher Samuel H. 39
Butler Judith 105

Cain James M. 31, 34
Cameron David 200
Campbell Sue 30, 107
Camus Albert 82, 84
Cantril Hadley 179
Carr Alan 208, 209
Case Sue-Ellen 108
Chaplin Charlie 37
Chatman Seymour 32
Chee Dimock Wai 59
Chwin Stefan 69
Cieślak Jacek 133, 136
Clark Lige 66
Cobb Michael 103
Colebrook Claire 214

- Conard Mark T. 217
Coppola Francis Ford 31, 34
Crew Louie 67
Crisp Quentin 101
Csikszentmihályi Mihály 210
Cutler Howard C. 199
Cvetkovich Ann 213
- Dalai Lama 199
de Beauvoir Simone 198, 199,
de Botton Alain 199
Deal Terrance E. 189
Dehnel Paweł 165
Del LaGrace Volcano 98, 99
Deleuze Gilles 214
Dewey John 38, 39, 42
Dewoyno Władysław 61, 64, 71
DiCaprio Leonardo 98
Diener Ed 205
Diogenes 165
Domańska Aleksandra (Lexi) 103
Dostojewski Fiodor 77, 78, 80, 82–84, 86, 88,
90, 92–94, 96
Drewniak Łukasz 134, 144
Duchamp Marcel 161
Ducki Krzysztof 103
Durkheim Émile 201, 202
- Eagleton Terry 210
El-Dursi Klaudia 102
Eliot T. S. 38, 39, 44
Ellison Julie 25
Ellison Ralph 28, 46
Else Gerard F. 39
Esslin Martin 83
Evans Steve 45
- Fabisiak Kazimierz 84
Feagin Susan 29
Felski Rita 12, 54, 59, 75, 124
Fik Marta 61–64, 83, 92
Fischer-Lichte Erika 11, 12
- Fisher Philip 25, 26, 28, 29, 30, 32
Foster Hal 169
Foucault Michel 14, 55, 57, 65, 66, 121, 159,
160, 168
Fraser Nancy 180–182
Frąckowiak Bartosz 122
Freud Sigmund 28, 47, 59, 79, 162, 163, 215,
216
Frey Bruno S. 197, 204
- Galtung Johan 179
Garbaczewski Krzysztof 175
Garden Nancy 219
Garfield Lena 99
Genette Gérard 32, 38, 39
Germaine Theo 107
Giddens Anthony 121
Gide André 68
Gilbert Daniel 199
Glover David 211
Głowacki Paweł 133, 152–154
Godlewski Julian 70
Godlewski Stanisław 12, 14, 15
Gombrowicz Witold 53–55, 58, 59, 61, 63–
65, 67–75, 79, 165
Grabowski Mikołaj 57, 58, 61, 64, 69, 71
Graff Agnieszka 116, 118, 124
Grossberg Lawrance 39, 40, 41
Grotowski Jerzy 59, 88, 96
Grzegorzczak Elżbieta 83
Gunn James 219
Gunnell Barbara 199
- Hackman Gene 34
Haidt Jonathan 199
Halberstam Jack 98–102, 105, 108–112, 168,
225
Hall Radclyffe 108
Hanson Duane 45
Harasymowicz Sława 183
Hasior Władysław 183
Heady Bruce 208

- Hegel Georg Wilhelm 217
Heidegger Martin 27, 37
Hévétius Claude Adrien 201
Herek Gregory M. 66
Herzberg Frederick 190
Hindle Tim 189
Hitchcock Alfred 37
Hobbes Thomas 24, 25, 28, 42
Hocquenghem Guy 69, 79
Holden Robert 199
Horkheimer Max 27
Hume David 201
Hutcheon Linda 29
- Iwanczewska Łucja 16
Iwaszkiewicz Jarosław 71, 87, 94
- Jach Aleksandra 162
Jagielski Sebastian 80
Jameson Frederic 24, 26, 36, 44, 45, 48, 49
Jan Paweł II 162
Janda Krystyna 89
Janiak Marek 18, 157–170
Jankowska-Cieślak Jadwiga 135
Janusz Marcin 183
Jarczewski Andrzej 70
Jarocki Jerzy 85
Jarzyna Grzegorz 174, 175, 190
Jeleński Konstanty 54
Johnson Barbara 27
Jóźwiak Jacek 158
Jullien François 214
- Kajzar Helmut 59
Kant Immanuel 11, 25, 39, 49, 197, 198, 215
Kantor Tadeusz 183, 192
Karasińska Anna 176
Karbowski Małgorzata 61
Karoń Andrzej 183
Karpiński Maciej 77, 93
Kästner Erich 44
Katarasiński Jerzy 65
- Kącki Marcin 147
Kimmel D. C. 66
Kimmel Michael 115, 116, 123, 126
Kindler Maciej 103, 105
Klata Jan 176
Kleczewska Maja 175
Klein Melanie 28, 47
Kluzowicz Julia 146
Kmak Aleksander 80
Kolankiewicz Leszek 143
Komorowska Maja 135, 136, 139, 154
Kondratowicz Martyna 103
Koniecpolski Jan 71
Konieczny Zygmunt 84
Kosiński Dariusz 59
Kosofsky Sedgwick Eve 58, 67, 79, 106, 124
Kościńska Agnieszka 62, 63
Kościelniak Marcin 17, 18, 85, 86, 149, 150, 158
Kowalski Sergiusz 162
Kozak Andrzej 83
Kozakiewicz Mikołaj 70
Krajewski Marek 184
Krakowska Joanna 16, 56, 57, 81, 118, 121–125, 147, 150, 182
Kryszkowski Jacek 158, 159
Krzywicka Dorota 73
Książkiewicz Łukasz (Blondino) 105
Kuitkowski Kamil 183, 184
Kula Marcin 61
Kwaśniewska Monika 17, 142, 143, 148, 173
Kwiatkowska Halina 83
Kwietniewski Andrzej 159, 165, 166
- Lacan Jacques 215, 216
Laclau Ernesto 118–121
Langer Susanne 25
Larsen Nella 28, 30, 37, 49
Latour Bruno 124
Layard Richard 199, 202–204
Lear Jonathan 216
Lehmann Hans-Thies 11
Lenartowicz Marta 187

- Levy Andrea 219
Lew-Starowicz Zbigniew 63
Liber Marcin 175
Libera Zbigniew 158
Lis Tomasz 133, 148
Litak Anna 88
Locke John 215
Longinus 25
Lorde Audre 104, 128
Love Heather 67, 213
Lupa Krystian 17, 59, 94, 131–154, 176
Lutz Tom 25
- Łapicki Andrzej 89
Łuksza Agata 147
Łysak Paweł 175
- Machiavelli Nicolo 25
Maciejewski Łukasz 93, 152
MacIntyre Alisdair 211
Madonna 99
Majewska Anna 153
Majewska-Opilek Iwona 188–190
Mandat Agnieszka 176
Marcuse Herbert 27, 50
Markiewicz Małgorzata 183, 184
Markiewka Tomasz 115
Markowska Anna 166
Martin Seligman 207
Marts Triin 183
Maslow Abraham 188, 189
Masłowska Dorota 174
Mason Tim 106
Massumi Brian 25, 39–42
McEnany Abby 15, 16, 106, 107, 109–111
McEnroe John 97
McGregor Douglas 188, 189
McGurl Mark 45
McMahon Darrin M. 199, 212, 216, 217
McMurray Fred 33
Melville Herman 10, 21, 22, 27, 30, 31, 45, 47, 50
- Mill John Stuart 217
Miller William Ian 25
Miśkiewicz Paweł 141
Mojsiejew Stanisław 176
Muller Edward N. 178, 179
Muñoz José Esteban 213
Munt Sally 213
Murczyńska Jagoda 88
- Najstutb Piotr 132, 134, 138, 150, 151
Nancy Jean-Luc 217
Nettle Daniel 199, 202
Ngai Sianne 9, 10, 11, 13, 17, 18, 42, 78, 92, 100, 111, 112, 132, 133, 140, 213
Nichols Jack 66
Nieradkiewicz Marta 128
Nietzsche Friedrich 47, 48, 163, 214, 215
Niziołek Grzegorz 14, 59, 60, 78, 85, 86
Norton Rictor 67
Nowicki Jan 77, 84, 85, 87, 89–92
Nussbaum Martha 42
- O'Brien Jodie 66
Olejek Monika 138, 142
Ołowska Paulina 183
Orange Donna Marie 40
Orszulak Joanna 40
Ostaszewska Maja 132, 148
- Pacewicz Piotr 132, 134, 138, 139, 149
Pałka Monika 188
Partum Ewa 166
Pascal Blaise 197
Pawlak Henryk 64
Pechous Celeste 107
Peszek Jan (Janusz) 57, 61, 62, 71, 72, 74, 75
Pfaller Robert 117, 118
Phelan Peggy 109
Pichura Anna 183
Pietkiewicz Barbara 60
Piotrowska Ewa 64, 71
Płonowska-Ziarek Ewa 69, 70

- Polański Roman 98
Polony Anna 89
Poniedziałek Jacek 153
Praweńska-Skrzypek Grażyna 187
Probyn Elspeth 213
Proust Marcel 68
Pszczółowska Zdenka (właśc. Grzelak Olga) 128
Pszoniak Wojciech 77, 78, 84
- Raczek Tomasz 74
Radawski Alejandro 176
Radziszewski Adam 103
Radziwiłowicz Jerzy 87–90, 92, 93
Rasiński Lotar 121
Ricard Matthieu 199
Richards Ivon Armstrong 39, 43
Ritz German 67–69, 71, 87
Robinson Edward G. 33
Rose Nikolas 206
Rottenberg Anda 164
Rubin Wiktor 175
Rudzki Piotr 153
Rychlak Marta 190
Rzepecki Adam 159
- Saciuk-Gąskowska Anna 162
Sajewska Dorota 11, 141, 146, 150, 153
Sandauer Artur 70
Schmidt Filip 184
Schneider Rebecca 58
Schoch Richard N. 199, 210, 211
Schopenhauer Artur 215
Schreber Daniel 79
Schwarz Norbert 203, 208
Scorsese Martin 98, 217
Seligman Martin 199, 207
Sennett Richard 14, 56, 57
Sienkiewicz Marian 64
Sieradzki Jacek 134, 145
Siwiec Ryszard 127
Skrzywanek Jakub 175
Sloterdijk Peter 125, 126, 165
- Smith Adam 201
Snediker Michael D. 213
Snopkiewicz Tomasz 158, 159, 164
Sochnacki Bogusław 61
Spinoza Baruch 21
Spitz René 30
Spyrka Karolina 183
Sroka Michał 183
Staniszkis Jadwiga 162
Starczak-Kozłowska Krystyna 64
Stawarz Małgorzata 190
Stein Gertrude 28, 49
Stępnia Grzegorz 14–16, 18
Stocki Ryszard 187, 188
Stokłosa Jacek Maria 183
Stowe Harriet Beecher 28, 48
Strack Fritz 203, 208
Stutzer Alois 197, 204
Suchanow Klementyna 68
Sugiera Małgorzata 150
Sujak Elżbieta 70
Summers Heather 199
Sweeney Julia 107
Swift Taylor 15, 16, 97–99, 102, 107, 111, 112
Swinarski Konrad 59, 60, 78, 85–87, 96
Szacki Jerzy 162
Szczawińska Weronika 150
Szczepkowska Joanna 17, 131–154
Szczęsny Piotr 127
Szeremeta Andrzej 136
Szostak Violetta 147
Sztarbowsi Paweł 134, 144, 145
Szydłowski Roman 83
Szymańska Izabela 136
- Śmielek Janusz 71
Światowski Robert 188
- Taborski Bolesław 83
Taylor Diana 58
Terada Rei 22, 25, 39, 40, 203
Thompson Kristin 102

- Tomasik Krzysztof 80, 81
Tomaszewski Henryk 59
Tomaszewski Cezary 175
Tomkins Silvan 28
Trump Donald 116
Trzeciak Hanna 186

Veenhoven Ruut 209
Virno Paolo 23, 24

Wajda Andrzej 15, 59, 77, 78, 80–91, 93–96
Wakar Jacek 133, 145
Walaszek Joanna 84, 92–94
Waligóra Katarzyna 17, 18
Warkocki Błażej 79, 80
Warmiński Janusz 82
Wasilczyk Iwona 188
Watson Anne 199
Wdowik Małgorzata 126, 127, 175
Wearing Alexander 208
Wedderburn Alexander 201
Weeks Jeffrey 60
Weinberg George 66, 72
Weil Simone 131, 135, 136, 139
Weiwei Ai 183
Weldon Fay 208

White Edmund 68
Wilder Billy 31
Williams Serena 97
Williams Raymond 40–42
Wilson Eric G. 214
Winnicka Bożena 72
Wiśniewska Agnieszka 80
Witkowski Michał 151, 152
Wojciechowski Mariusz 61, 71
Wojcieszek Przemysław 123
Wolańska Anna 145
Woodward Kathleen 213
Woźniakowski Henryk 163
Wrześcińska Elżbieta 88
Wyszyński Stanisław 162

Yau John 28

Zadara Michał 175
Zagajewski Adam 164
Zawadzka Izabela 17, 18

Žižek Slavoj 163

Żółkowska Teresa 119
Żurawiecki Bartosz 80



REDAKCJA

Agnieszka Stęplewska

KOREKTA

Katarzyna Jagieła

SKŁAD I ŁAMANIE

Hanna Wiechecka

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80

