

### **Brzydkie uczucia. O nudzie w sztuce i teatrze lat' 90**

Kiedy Zbigniew Libera określił relację sztuki współczesnej ze społeczeństwem jako „zimną wojnę”, wskazał na kluczowe znaczenie kreującego skrajne postawy konfliktu w narracjach o zaangażowanej politycznie czy społecznie działalności artystycznej<sup>1</sup>. Historia skandali, cenzury, protestów i obrazy uczuć jest jedną z najbardziej pojemnych opowieści o kulturze i sztuce czasów transformacji ustrojowej. W zbiorowej pamięci lat dziewięćdziesiątych skutecznie zapisały się premiery teatralne i wernisaże, które wzbudziły największe emocje: od *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry (1993) po *Oczyszczonych* Krzysztofa Warlikowskiego (2001), obejmując właściwie całe dziesięciolecie. Co więcej znaczenie tych wydarzeń dla współczesnego rozumienia polityczności sztuki, jest często wypadkową intensywności i skali protestów, które im towarzyszyły. Wskazuje na to Dorota Sajewska w książce *Pod okupacją mediów*, w której z perspektywy 2012 roku rozpatrywała związki teatru politycznego i sztuki krytycznej – wtedy wciąż jeszcze nierozpoznane i nieoczywiste. Pisała:

Dość blado i niewinnie wypadają wszelkie „narodowe dyskusje” wokół *Shopping and Fucking* Pawła Łysaka (1999), *Oczyszczonych* Krzysztofa Warlikowskiego (2001) czy *Psychosis 4:48* [sic!] (2002), kiedy przywoła się reakcje i debaty, jakie towarzyszyły wystawieniu *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry (1993), zbiorowej wystawie w CSW *Antyciała* (1995), w której udział wzięli m.in. Althamer, Libera, Kozyra, Rumas, Żebrowska, czy wreszcie, kiedy przypomni się znamienne ingerencję w 1996 r. – zamknięcie wystawy przygotowanej przez Kowalskiego, Kozyrę i Żmijewskiego *Ja i AIDS*<sup>2</sup>.

O ile dzisiaj relacja, wzajemne zasilanie się czy co najmniej równoległość praktyk cielesnych, wyobrażeń płci, koncepcji intymności czy skomplikowanych wcieleń podmiotowości w sztuce i teatrze wydaje się nieco bardziej oczywista, o tyle nadal rozpatrywana jest przede wszystkim z perspektywy silnego sprzeciwu i afektywnej reakcji, z jaką te artystyczne realizacje spotkały się

---

<sup>1</sup> Zob. J. Zydorowicz, *Aneks. Zbigniew Libera – Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem, w tegoż, Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*. Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza 2005.

<sup>2</sup> D. Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Warszawa 2012, s. 62

w polskim społeczeństwie. Jako budzące sprzeciw, odrzucone, zabronione czy ocenzurowane stały się wręcz kanoniczne, stanowiąc element opowieści o emancypacji, modernizacji i rozpoznawaniu przez polskich artystów i ich publiczność estetyk, polityk i ideologii wypracowanych przez i ważnych dla progresywnej kultury Zachodu.

Wraz z ukazaniem się książki *Teatr brzydkich uczuć* pod redakcją Moniki Kwaśniewskiej i Katarzyny Waligóry<sup>3</sup> odsłania się jednak inna perspektywa na wielkie skandale artystyczne lat dziewięćdziesiątych. W zaproponowanym przez redaktorki i autorki ujęciu *brzydkie uczucia* z książki *Ugly feelings* Sianne Ngai wydanej w 2005 roku nabierają nowej aktualności. Ngai rozważa animowalność (*animatedness*), zazdrość, irytację, niepokój, wzniosłość i oziębiałość (*stuplimity*), paranoję w ich wymiarze estetycznym, podkreślając politycznie niejednoznaczne oddziaływanie tych afektów w polu kultury. W przetłumaczonym na polski i opublikowanym w *Teatrze brzydkich uczuć* wstępie Ngai stwierdza:

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 ona oprzeć się z jednej strony redukcji do klasowego resentymentu, z drugiej strony kontrwartościowaniu, które czyni je terapeutycznym „rozwiązaniem” dla podkreślanych i streszczanych przez te same afekty problemów<sup>4</sup>.

Właśnie ta ambiwalencja, zawieszająca możliwość jednoznacznego politycznie przypisania afektów i produkujących je estetyk czy też praktyk artystycznych jest tak interesująca dla koncepcji *Teatru brzydkich uczuć*, pozwala bowiem skomplikować model odbioru teatru (a także sztuki) i jak piszą we wstępie redaktorki wyjść z „pętli feedbacku”, „obserwować i analizować konglomerat różnych postaw, reakcji afektów oraz odmienne efekty pracy artystycznej”<sup>5</sup>. W rezultacie, co kluczowe dla tej propozycji metodologicznej, teatr staje się „przedłużeniem i częścią, a nie reprezentacją nieprzewidywalnej sfery publicznej, której członkami są poszczególni ludzie reprezentujący różne wartości i postawy”<sup>6</sup>. Z tej perspektywy narracja ustawiająca relację sztuki i teatru politycznego z polskim społeczeństwem jako zimną wojnę

---

<sup>3</sup> *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra. Kraków: Universitas 2021.

<sup>4</sup> Tamże, s. 23.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże, s. 13.

domaga się przemyslenia i skomplikowania. Tym bardziej, że powrót do skandali formujących dzisiejsze rozumienie lat '90 przynosi zaskakujące odkrycie – jednym z dominujących i konsekwentnie przywoływanych w najbardziej krytycznych recenzjach afektów jest nie tylko oburzenie czy obraza, ale też nuda.

By rozważyć znaczenie tej nudy dla rozumienia oddziaływania sztuki i teatru okresu transformacji skupię się na dwóch najbardziej spektakularnych z wielu możliwych<sup>7</sup> do przywołania przykładów: reakcjach na wystawę *Antyciała* kuratorowaną przez Ewę Gorzadek i Roberta Rumasa w 1995 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie i spektaklu *Shopping and Fucking* na postawie dramatu Marka Ravenhilla wyreżyserowanym w 1999 roku przez Pawła Łysaka i Towarzystwo Teatralne w Teatrze Rozmaitości także w Warszawie.

## Nuda

Jak pisze Karol Sienkiewicz w książce poświęconej sztuce krytycznej *Zatańczą ci, co drżeli*, wystawa *Antyciała* wzbudziła gorące emocje jeszcze zanim została otwarta<sup>8</sup>. Już nazwisko kuratora – Roberta Rumasa, który w ramach gdańskiego „Projektu Wyspa” zrealizował *Termofory*, instalację z gipsowymi Matkami Boskimi, które przechodnie ratowali spod przykrywających je ogromnych, foliowych worków z wodą – zapowiadało obrazoburczy charakter wystawy. Pomysł na *Antyciała* narodził się także w Trójmieście, gdzie w sopockiej galerii PGS wraz z ówczesnym jej dyrektorem Ryszardem Ziarkiewiczem, Rumas planował wystawę *Oto ciało moje, oto krew moja*. Jak w tekście o wiele mówiącym tytule *Nie męcz ptaka* donosił Krzysztof Stanisławski, który w 1995 roku zastąpił Ziarkiewicza na stanowisku dyrektora PGS, radykalnie zmieniając linię programową galerii, która dotychczas była jednym z ośrodków młodej sztuki krytycznej, sopocka galeria wsparła nawet finansowo zaangażowanych w projekt artystów a wystawa została wpisana w program PGS. Jednak wraz ze zmianą dyirekcji Ziarkiewicz i Rumas wycofali projekt z Sopotu i zwrócili się do warszawskiego CSW. Tu do Rumasa dołączyła Ewa Gorzadek, tytuł został zmieniony na mniej kojarzący się z tematyką

---

<sup>7</sup> Na przykład nudziły się także recenzentki polskiej prapremiery „Aniołów w Ameryce” Tony’ego Kuschnera o czym pisałam w tekście *Anioły Ameryki. Transformacja i polski teatr polityczny* („Didaskalia” 2020 nr 160), <https://didaskalia.pl/pl/artypku/anioly-ameryki> [dostęp: 17.07.2022].

<sup>8</sup> Zob. K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Kraków-Warszawa: Karakter/Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014, s. 153.

religijną i 8 lipca 1995 roku wystawa została otwarta. Jak jednak przypomina Karol Sienkiewicz jeszcze przed otwarciem próbował w nią interweniować dyrektor CSW, Wojciech Krukowski, cenzurując pracę Alicji Żebrowskiej *Grzech pierworodny*.

Negocjacje ciągnęły się godzinami. Obecni w CSW artyści na znak solidarności z Rumasem zagrozili wycofaniem się z wystawy. Ostatecznie prace Żebrowskiej zostały, ale przesunięto je w głąb ekspozycji, gdzie nie rzucały się aż tak w oczy. Po latach Krukowski wspominał: „Wahałem się do ostatniej chwili. Trochę zresztą mam to sobie za złe, bo ja się tej pracy dobrze nie przyglądałem i stwierdziłem w biegu krótko »nie«, a na moment przed otwarciem wystawy zobaczyłem tę pracę tam, gdzie ona w rezultacie pozostała, i mimo pośpiechu zdążyłem bardziej solidnie z nią pobyc i powiedziałem, oczywiście, że tak, wystawimy ją”. Alleluja<sup>9</sup>.

Jednak o utrzymujących się obawach wobec odbioru prezentowanych na *Antyciach* prac świadczy tekst umieszczony przez kuratorów przed wejściem do sal wystawowych: „Wystawa ta przedstawia sprawy ciała ludzkiego również w sposób, który może budzić sprzeciw. Zwiedzających, szczególnie rodziców, którym towarzyszą dzieci, prosimy o wzięcie tego pod uwagę”. „Tyle że nic szczególnie bulwersującego się tu nie działo”<sup>10</sup> – podsumowuje Sienkiewicz.

Na 13-minutowej rejestracji wystawy udostępnionej przez Mediatekę Zamku Ujazdowskiego<sup>11</sup> najpierw widać pracę Grzegorza Klamana *Ekonomie ciała* z 1993 roku. W blaszanych bryłach przypominających sarkofagi o różnych kształtach – w tym równoramiennego krzyża – umieszczone zostały spreparowane jelita ludzkie, które można podglądać przez szklane, podświetlone wieko. Na filmie widać jedynie krople skupiające się na szybie, kamera nie jest w stanie zajrzeć przez szybę. W kolejnym ujęciu widać wiszący w tej samej sali rysunek Grzegorza Sztwiertni *Narodziny tragedii*, na którym rozkawałkowane ciało, jak pisze w recenzji dla „Życia Warszawy” Adam Szymczyk jest ukazane jako „zagrożone dolegliwościami ducha (»dywersyjnie«, od wewnątrz) i działaniami złowieszczych instytucji (»represyjnie«, z

---

<sup>9</sup> Tamże, s.154-155

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> *Antycia. Rejestracja wystawy*, Mediateka U-jazdowski, [https://mediateka.u-jazdowski.pl/..M\\_CD-DVD\\_1995\\_1377\\_0001%2Cmp4?s=Antycia%C5%82a](https://mediateka.u-jazdowski.pl/..M_CD-DVD_1995_1377_0001%2Cmp4?s=Antycia%C5%82a) [dostęp; 17.07.2022].

zewnątrz)”<sup>12</sup>. W kolejnym kadrze widać pracę Katarzyny Kozyry *Więzy krwi*. Na czterech, układających się w całość, zdjęciach, naga artystka i jej siostra (z amputowaną na wysokości kolana nogą) leżą na tle czerwonych symboli krzyża i półksiężyca reprezentujących dwie monoteistyczne religie. Na dwóch zdjęciach kształty tych symboli wyznaczone są z pomocą główek kapusty i kalafiora. Nagie ciała widziane z góry, budzą skojarzenie ze zdjęciem ofiary przemocy bądź wręcz martwego ciała. *Więzy krwi* powstały w kontekście wojny bałkańskiej, w której gwałt i przemoc wobec kobiet została zakwalifikowana jako strategia bojowa i broń. Symbole krzyża i półksiężyca oznaczają zarówno religijny konflikt w centrum wojny jak i niemoc organizacji mających nieść pomoc humanitarną ofiarom konfliktu. Następujące potem ujęcie ukazuje zdjęcia Piotra Jarosa, trzy czarno-białe portrety z serii *Umarmen*. Jak w „Formacie” tłumaczyła sens tej pracy Małgorzata Lisiewicz:

Tytuł pracy będący starogermańskim słowem oznaczającym „cud widzenia”, „cud zobaczenia z powrotem” sugeruje powrót do utraconej przez człowieka zdolności porozumiewania się poza współcześnie obowiązującymi kodami. Drugie znaczenie wyrazu „Umarmen” – „obejmowanie” – proponuje bardziej dotykową, namacalną, intymną cielesną komunikację jednostek.[...] Aby spotęgować wzrokową naturę postrzegania, [artysta] często umieszcza na swych fotografiach niewidomą postać. Jej niemożność widzenia jest paradoksalnie widzeniem<sup>13</sup>.

Po zdjęciach Jarosa, rejestracja przechodzi do pracy Roberta Rumasa *Przyborniki i foremki*. Zamyślony widz uchwycony przez kamerę przygląda się uważnie trzem akwariom umieszczonym jedno nad drugim na metalowym regale. W akwarium na samej górze, w plastikowym etui umieszczona została własnej roboty maszyna do cechowania, wraz z wymiennymi cechówkami i instrukcja. Z jej pomocą można na skórze wypalać znaki związane z religiami i ideologiami: Gwiazdy Dawida, swastyki, krzyże itd. W akwarium poniżej pływają gipsowe matki boskie, a na samym dole umieszczony został słoik z kawałkiem skóry z wypalonymi cechownikami znakami. Przed regalem umieszczona została piaskownica, a w niej porozrzucane foremki w kształtach tych samych symboli, które znajdują się w zestawie do cechowania. Na jednym ze zdjęć dokumentujących wystawę dziewczynka z misiem pod pachą

---

<sup>12</sup>A. Szymczyk, *Skandal świata a skandal sztuki. Wystawa. „Antyciała” w Centrum Sztuki Współczesnej, „Życie Warszawy”* 14.07.1995, [https://mediateka.u-jazdowski.pl/,Teczka-18\\_025%2Cjpg?s=Antycia%C5%82a](https://mediateka.u-jazdowski.pl/,Teczka-18_025%2Cjpg?s=Antycia%C5%82a) [dostęp: 17.07.2022].

<sup>13</sup> M. Lisiewicz, *Antyciała – ciała przeciw rzeczywistości*, „Format” 1995 nr 3-4 (20-21), s. 119.

chwyta foremkę w kształcie Gwiazdy Dawida. Nachyla się nad nią wyraźnie zdenerwowana tym przekroczeniem konwencji zwiedzania matka. Dalej kamera koncentruje się na ciemnej linii, szparze, umieszczonej na białej ścianie. Ten wyraźnie waginalny, woskowy kształt to praca *Dedykowane Annie...* Konrada Kuzyszyna, prowokująca według Szymczyka „do nazbyt literalnych odczytań”<sup>14</sup>. Obok umieszczone zostały przykryte białymi serwetami, podświetlone białe półki, na których prezentowane były inne prace Kuzyszyna z serii *Kondycja ludzka*. Kolaże fotograficzne ukazujące pokawałkowane, połączone osią symetrii, zszyte, przekształcone ciała, którym towarzyszą gwoździe, włosy, nici i sznurki, budzą skojarzenia z torturami i męką fizjologii. Po cięciu montażowym na ekranie pojawia się słynna praca Zbigniewa Libery *Body master* – maszyna przeznaczona do ćwiczeń siłowych w rozmiarze dziecięcym. Towarzyszy jej reklama, na której przedstawiono ciało chłopca o „idealnej”, przerośniętej muskulaturze jako pozbawiony skóry anatomiczny schemat. „Małe ciężary” głosi zachęcające do zakupu maszyny hasło. Jeszcze patrząc na *Body master*, w tle, przy oknie w tej samej sali można dostrzec postać w czarnym płaszczu i pilotce na głowie, opierającą się o parapet. Kamera zbliża się i widzimy naturalnych rozmiarów rzeźbę Pawła Althamera zatytułowaną *Zdjęcie*. Przypominająca autora wykonana z drucianej siatki postać w okularach i z zegarkiem na nadgarstku trzyma w rękach aparat i wydaje się ukradkiem dokumentować to, co dzieje się za oknem. Według Szymczyka uwiecznia w ten sposób „miejsce zbrodni”. Na wyrównanym buldożerami i zalany betonem placu przed CSW stała przedtem praca Althamera – rzeźba przedstawiająca Zamek Ujazdowski. Dopiero w kolejnym ujęciu kamera pokazuje tę najbardziej kontrowersyjną pracę: cztery fotografie z cyklu *Narodziny Barbie*, na których plastikowa lalka wyłania się z waginy. Najpierw sama plastikowa twarz, potem cała lalka, którą na koniec chwyta okryta różową, gumową rękawicą dłoń. Wideo *Grzech pierworodny*, na którym Żebrowska zarejestrowała narodziny laleczki, poprzedzając je aktem z dildo i borowinowymi zabiegami kojarzącymi się z odpływaniem wód płodowych, nie zostało uwzględnione w dokumentującym wystawę filmie. Kamera od razu przechodzi do kolejnej sali, gdzie teatralnie oświetlona stoi kolejna rzeźba Althamera *Autoportet*. Nagi, naturalnych rozmiarów mężczyzna w okularach po uważniejszym przyjrzeniu się okazuje się mimo wyraźnie zarysowanych mięśni i szczupłej sylwetki na granicy rozpadu. Woskowa skóra w zielonkawym odcieniu łuszczy się i odchodzi, stając się znakiem

---

<sup>14</sup> A. Szymczyk, *Skandal świata...* dz. cyt.

rozpadu, rozkładu i śmierci. Kolejny kadr ukazuje instalację Piotra Wyrzykowskiego. Jest to mapa Europy z wyciętą Polską. Przez tę dziurę widać ekran, na którym wyświetlany był zapis performansu artysty wykonanego podczas wernisaż. Jak można przeczytać na stronie Mediateki „Wyrzykowski wyciął z mapy fragment reprezentujący Polskę, po czym udostępnił tatuażystę, by ten wrysował w kształt jej odpowiadający, znak *copyrights* jako tatuaż na ciele artysty. W trakcie tatuowania Piotr Wyrzykowski czytał zapis prawa autorskiego”<sup>15</sup>. Ustawa o prawie autorskim w formie broszury leży na podłodze przed mapą. Na rejestracji ktoś pewnym krokiem wchodzi za mapę, odsuwa ją ręką, by zobaczyć czy też poprawić umieszczony za nią ekran. Jednak już po chwili opuszcza kadr. Na koniec pozostała praca Jarosława Bartołowicza *Transformacja*. Na złożonej z wielu małych, dużej fotografii widać siedzącego do nas plecami, nagiego mężczyznę. Na głowie ma rodzaj czarnego czepka, podłączonego do czegoś, biegnącymi wzdłuż kręgosłupa czarnymi kablami. Przed obrazem, na podłodze stoją blaszane, przypominające olbrzymie, zawekowane słoje lub tradycyjne bębny formy, także połączone kablami z radiodbiornikiem i zdjęciem. Trudno zorientować się, o czy coś jeszcze się tu dzieje. Szymczyk pisze o niemożności zrozumienia tej pracy ze względu na jej „dźwiękową dysfunkcjonalność”<sup>16</sup>.

Ten zestaw prac jedenaściorga artystów z Warszawy, Trójmiasta i Krakowa wywołał ogromny skandal. W prasie ukazało się ponad dwadzieścia artykułów omawiających *Antyciała*. Ta prowadzona na łamach prasy dyskusja, jak podsumowywał w „Czasie kultury” Piotr Kosiewski, udowodniła, że „Miejsce wymiany opinii zajęło informowanie przeciwnej strony o swych przekonaniach, doszło do rytualizacji pewnych zachowań, powtarzania, nieomal magicznego, formuł mających coraz mniejszą moc wyjaśniającą”<sup>17</sup>. Jednym słowem, dyskusja wokół *Antyciała* wskazywać miała na skrajną polaryzację stanowisk w polu sztuki współczesnej. Rzeczywiście obok argumentów o żenującym i obraźliwym charakterze wystawy, pojawiały się te o impotencji krytyki i niezrozumieniu zasad demokracji. Jednak zwłaszcza w dwóch tekstach, które zapoczątkowały tę trwającą wiele miesięcy dyskusję i były wielokrotnie w niej przywoływane – Andrzeja Osęki i Doroty Jareckiej, pojawił się afekt, który w zaskakujący

---

<sup>15</sup> *Antyciała*, Mediateka U-jazdowski, [https://mediateka.u-jazdowski.pl/.,M\\_FD\\_1995\\_0012\\_0013%2Cjpg?s=Antycia%C5%82a](https://mediateka.u-jazdowski.pl/.,M_FD_1995_0012_0013%2Cjpg?s=Antycia%C5%82a) [dostęp: 17.07.2022]

<sup>16</sup> A. Szymczyk, *Skandal świata...* dz. cyt.

<sup>17</sup> P. Kosiewski, *Członki wszelakie*, „Czas kultury” 1996 nr 3, s. 68.

sposób ujmował doświadczenie wystawy. W swojej słynnej recenzji zatytułowanej *Urok ciała w formalinie* w „Gazecie Wyborczej” Oseka, zanim przywołał wierszyk „Ręka, noga, mózg na ścianie, język na parkanie, oczy na widelcu” i stwierdził, że „Ponad dziesięć dorosłych osób biorących udział w wystawie *Antyciała* zachowuje się groteskowo, produkuje żalosne okropności – wtórne zresztą wobec okropności, które się teraz wystawia w innych galeriach na świecie”, pisał bowiem: „Innymi słowy: pogrążającą w nudzie sztukę modną artyści i krytycy usiłują ratować skandalami”<sup>18</sup>. Również w „Gazecie Wyborczej” wtórowała mu Jarecka w tekście *Smutek antyciała*, pisząc najpierw w odniesieniu do performansu Piotra Wyrzykowskiego: „Akcja, która miała oburzać, w rzeczywistości jest monotonna i słabo czytelna. Podobnie nie bardzo szokująca, wbrew zapowiedziom jest cała wystawa. Znudzeniu wcale nie przeszkadza, że bywa okraszone pewną dozą niesmaku”<sup>19</sup>. To samo rozpoznanie przywoływał jeszcze Ryszard Warta w tekście z pisma „Nowości” zatytułowanym *Tożsamość golasa*: „Zaczyna się mocno. Od ostrzeżeń, że wystawa pokazuje rzeczy w sposób «który może budzić sprzeciw» i apelu do tych, którzy chcą ją zwiedzać z dziećmi, żeby zastanowili się co robią. Tyle tylko, że najgroźniejsza na tej wystawie jest wielka dawka nudy”<sup>20</sup>.

Nuda nie jest jednym z uczuć analizowanych przez Ngai, choć pojawia się w jej teorii jako element afektu nazwanego przez nią „wzniosłootępiałością” (*stuplimity*). Jako złożenie stuporu i wzniosłości, wzniosłootępiałość zawiera też w sobie nudę, która podobnie jak szok, może doprowadzić do paraliżu i zablokowania, „zagęszczenia” języka, zwłaszcza wobec specyficznego typu różnicy. Pisze:

Negatywne doświadczenie otepienia wyrastające z relacji do języka ufundowanego na jeszcze-nie-zdefiniowanej lub nie-skonceptualizowanej różnicy [...] stawia znaczące pytanie o to, jak możemy zareagować na coś, co rozpoznamy jako „różne” zanim zostanie temu przypisana wartość lub zanim zostanie zaklasyfikowane jako na przykład „seksualna” lub „rasowa” różnica<sup>21</sup>.

Kiedy do tej niemożności skonceptualizowania postrzeganej różnicy dochodzi przerastająca odbiorcę skala lub forma (tutaj wiodącym przykładem dla Ngai jest *The Americans* Gertrude

---

<sup>18</sup> A. Oseka, *Urok ciała w formalinie*, „Gazeta Wyborcza”, 15-16.07. 1995.

<sup>19</sup> D. Jarecka, *Smutek antyciała*, „Gazeta Wyborcza” 17.07. 1995.

<sup>20</sup> R. Warta, *Tożsamość golasa*, „Nowości” 4.08.1995, nr 180, [https://mediateka.u-jazdowski.pl/.018\\_1995\\_0804\\_art\\_03%2Cjpg?s=Antycia%C5%82a](https://mediateka.u-jazdowski.pl/.018_1995_0804_art_03%2Cjpg?s=Antycia%C5%82a) [dostęp: 17.07.2022]

<sup>21</sup> S. Ngai, *Ugly feelings*, Cambridge-London: Harvard University Press 2005, s. 252.



Stein) pojawia się właśnie wzniosłootępiałość. Nuda jest w nią organicznie wpisana zwłaszcza wtedy, gdy zasadą organizującą jest powtórzenie: niekończący się ciąg przekraczających percepcję i możliwość zdefiniowania tego, co postrzegane, słów lub znaków.

Opisywana przez nią nuda świadczy więc, tak jak inne brzydkie afekty, o rozpoznaniu swojej ograniczonej sprawczości i bezradności wobec nowoczesnych stosunków społecznych i klasowych oraz ramujących je lub przekraczających estetyk. Z tego punktu widzenia odwołanie się przez Osekę, Jarecką i Warty właśnie do nudy radykalnie zmienia wydźwięk ich recenzji. To nie poczucie wyższości i moralnej legitymizacji wobec łamiącej estetyczne zasady sztuki dyktuje ich krytyczną pozycję – nuda zdradza w tym przypadku poczucie niemożności rozpoznania różnicy, zaklasyfikowania jej i politycznego uporządkowania swoich sądów. Wbrew tezie Kosiewskiego i późniejszemu sformułowaniu Libery nie ma tu jeszcze miejsca polaryzacja stanowisk a raczej dezorientacja, każąca przywoływać tradycyjne, czy jakby powiedziała Jadwiga Staniszkis, neotradycyjne kategorie piękna i poprawności, w obliczu własnej ograniczonej sprawczości<sup>22</sup>. Gdyby iść dalej tropem analiz Staniszkis, która w ten sposób opisywała formację społeczno-kulturową postkomunizmu, ten powrót „do bazy” pojawiał się w obliczu zakwestionowania dotychczasowych struktur poznawczych, wywołanego gwałtownymi procesami globalizacyjnymi, zachodzącymi w Polsce po 1989 roku.

W toku dalszego wywodu Ngai rozróżnia nudę metafizyczną, nudę-stupor indukującą specyficzną wzniosłość od nudy, którą nazywa cyniczną i którą ściśle wiąże z oddziaływaniem kapitalizmu i konsumpcjonizmem, obecną w pracach takich twórców jak Andy Warhol czy Jeff Koons. Oba te rodzaje doświadczenia oparte są na obcowaniu z nagromadzeniem, przesadą może nawet ekscesem, z tymże w nudzie metafizycznej, we wzniosłootępiałości przybiera on charakter niejednolitej *sterty* w kontraście do totalności i gładkości produkowanych przez Warhola czy Koonsa obiektów<sup>23</sup>. Tymczasem w przywoływanych przeze mnie recenzjach nuda wchodzi w zastanawiającą relację z obrzydzeniem, niesmakiem i zażenowaniem. Generuje ją nie tyle reakcja na przytłaczający nadmiar, co raczej na ściskający żołądek i prowokujący mdłości obiekt; nie tyle chropowata materialność języka czy sztuki, co jej cielesność. Bardzo wyraźnie ten związek widać w recenzjach ze spektaklu *Shopping and Fucking* z 1999 roku.

---

<sup>22</sup> Zob. J. Staniszkis, *Postkomunizm. Próba opisu*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2001.

<sup>23</sup> S.Ngai, *Ugly Feelings...* dz. cyt., s. 278.

## Nudności

Przedstawienie w reżyserii Pawła Łysaka miało premierę 16 kwietnia 1999 roku i zostało zrealizowane przez Towarzystwo Teatralne na scenie Teatru Rozmaitości. Jak wspomina Łysak: „Grzegorz Jarzyna wpuścił nas na scenę na półtora dnia przed pokazem. Spektakl robił wrażenie warsztatowego pokazu. Światła prawie się nie zmieniały, nie było kostiumów, sytuacje były nieczyste, język wulgarny. Wybuchł skandal”<sup>24</sup>.

Sztuka Marka Ravenhilla zaliczana do nurtu tak zwanego „nowego brutalizmu” ma pięcioro bohaterów: Lulu (Maria Seweryn), Robbiego (Rafał Mohr), Marka (Robert Więckiewicz), Gary’ego (Marek Żerański/Tomasz Tyndyk) i Briana (Akradiusz Jakubik). Imiona bohaterów nawiązują do imion wykonawców z najsłynniejszego boys-bandu lat ’90 Take That i piosenkarki Lulu, która nagrała z nimi utwór *Relight My Fire*. W sztuce Lulu i Robbie są kochankami Marka. W jednej z pierwszych scen ten ostatni po narkotykach i alkoholu wymiotuje i traci przytomność. Spanikowana Lulu sprząta wymiociny papierem toaletowym, po który wysyła Robbiego i próbuje ocucić Marka. Ten odzyskuje przytomność i jeszcze na granicy bełkotu, zaczyna mówić o tym, że musi się z nimi rozstać, że chce iść na odwyk. Dla dwójki porzuconych kochanków – jak wynika z dialogu kupionych przez Marka w ramach finansowej transakcji – jest to straszny cios. Zostają jednak sami i postanawiają się jakoś utrzymać. W kolejnych scenach widzowie obserwują na zmianę Lulu i Robbiego oraz Marka, który po rozstaniu z nimi poznaje 14-letniego Gary’ego. Ich losy spleją się na koniec w budzącym największe emocje finale.

Lulu - aktorka idzie na casting do telewizji. Tam spotyka na poły charyzmatycznego na poły niezrównoważonego Briana. Po pokazaniu na jego żądanie biustu i nieśmiałej recytacji wydobytego z odmětów niepamięci fragmentu poezji, Lulu dostaje zlecenie – warte 3000 funtów tabletki Ecstasy. Brian okazuje się dilerem. Mark, szukając anonimowej, niezobowiązującej relacji płaci Gary’emu, by móc polizać jego odbyt. Ten krwawi. Mark wpada w panikę. Robbie rusza do klubu, by sprzedać przyniesione przez Lulu tabletki, jednak zaczyna je sam brać i

---

<sup>24</sup> J. Cieślak, *Rzeźba społeczna*, rozmowa z Pawłem Łysakiem, „Teatr” 2013 nr 4, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/161339/rzezba-spooleczna> [dostęp: 17.07.2022].

wkrótce rozdaje je za darmo. Potem zostaje pobity i ląduje w szpitalu. Gary zwierza się Markowi, opowiada o swoim ojczymie, który go wykorzystywał seksualnie. Prosi, by Mark został. W kolejnej scenie Brian daje Lulu i Robbiemu tydzień na oddanie 3000 funtów. Ci zaczynają pracę w sex telefonie. Dwa plastikowe aparaty na scenie dzwonią non-stop, dopóki Lulu ich nie wyłączy. Musi odpocząć. Jest udręczona tym, co słyszy w słuchawce. Robbie wścieka się na nią, że nie mogą robić sobie przerw. Gary okazuje się mieć sporo pieniędzy, zabiera Marka na zakupy. Mark, wyznaje mu miłość, a potem odrzuca, a potem znów namawia do stosunku w przebieralni. Dwie pary spotykają się w końcu w mieszkaniu Lulu i Robbiego, gdzie Mark przyprowadza Gary'ego. Obiecuje mu spełnić jego największe pragnienie – odnalezienia męskiej, dominującej figury, której ten pragnie. Lulu i Robbie namawiają Gary'ego na zwierzenia, rozpoczynają psychologiczną grę, która kończy się seksem Gary'ego z Robbiem. Jednak, kiedy Gary błaga, by spenetrować go nożem, miejsce Robbiego zajmuje Mark. Światła gasną. W ostatniej scenie zjawia się Brian. Lulu i Robbie chcą mu oddać pieniądze. Ten jednak wygłaszając mowę o kapitalizmie, nie bierze od nich nic, „pieniądze to cywilizacja” mówi i po chwili wychodzi. Światła zaczynają gasnąć, Lulu i Robbie podchodzą do siebie i przytulają się w zapadającej ciemności.

Na rejestracji spektaklu widać, że Maria Seweryn jako Lulu wcielała charakterystyczny dla lat dziewięćdziesiątych *heroin chick*. Chuda, nerwowa, blada, z odsłoniętym brzuchem, w za dużych bojówkach, mówiła nerwowo i biegała z białymi, plastikowymi tackami z podgrzewanym w mikrofalówce jedzeniem. „Lulu jest typową współczesną młodą kobietą - opowiadała Marysia Seweryn. - Jest wyzwolona, samodzielna. Ale brakuje dla niej miejsca. Jest dziewczyną na doczepkę. Jednocześnie chce, żeby się nią ktoś zajął, dał jej ciepło. Nie wie, jak to zrobić. Kiedy się denerwuje, wtedy dużo je. Biega tam i z powrotem do mikrofalówki i odgrzewa zupełnie ogonową. Ja na co dzień robię zupełnie to samo”<sup>25</sup>. Rafał Mohr jako Robbie, z ufarbowanymi na rudo włosami, w trampkach i sztruksach grał emocjonalnie. Realistycznie próbował oddać narkotykowy haj czy lęk przed Brianem. „Sceny takie, jak nieudolne imitowanie przez Rafała Mohra pokokainowego «haju» sprawiają, że cała para obnażonej drastyczności - zarazem jedynej siły dramatu - miast wywoływać szok, idzie w przysłowiowy,

---

<sup>25</sup> W: Ewa Bulanda, *Szok czy dno?*, „Nowe Państwo” 1999 nr 17, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/105403/szok-czy-dno> [dostęp: 17.07.2022].

gwizdek” – komentował Jakub Janiszewski<sup>26</sup>. Mark Roberta Więckiewicza poruszał się po scenie w innym rytmie niż reszta. Odgarniał starannie grzywkę z czoła. Na rejestracji wydaje się introwertyczny, skryty i bezradny. Gary był grany przez Tyndyka nerwowo, nieco histerycznie z przerysowaniem. Najdziwniejsze wrażenie sprawia jednak Brian Jakubika – pół szaman, pół handlarz spod Stadionu Dziesięciolecia, sprawia wrażenie postaci nierealnej, produktu galopującej, wczesno-kapitalistycznej wyobraźni, w której narkotyki, telewizja, handel, białe skarpetki i bełkotliwe frazy neoliberalnych publicystów zespoliły się w przedziwny konstrukt. Jakub Janiszewski w swojej recenzji pisał: „Ze złowrogiej postaci dealera (Arkadiusz Jakubik) pozostają strzępki tak marne, że nawet nie bardzo wiadomo kim właściwie ów osobnik jest i jaką w sztuce rolę miałby spełniać”<sup>27</sup>.

Spektakl stał się przyczyną skandalu, gdy jak donosiła w „Super Expressie” Katarzyna Brudnias „[...] obejrzał go radny Janusz Pichlak z AWS. Pokazywanie na scenie aktów homoseksualnych, połączone z wulgarnym słownictwem było dla niego nie do zniesienia. Jego zdanie podzielili klubowi koledzy. «(...) wystawianie spektaklu pod wulgarnym tytułem o bulwersującej treści (...) jest naruszeniem norm obyczajowych i dobrego smaku» - czytamy w oświadczeniu radnych AWS”<sup>28</sup>. Radni zagrozili także odebraniem dotacji Teatrowi Rozmaitości, na co zareagował wiceprezydent miasta Jacek Zdrojewski, przytaczany w tym samym artykule: „[...] powiedział nam, że nie zamierza w związku z oświadczeniem radnych AWS podejmować drastycznych decyzji ani jeśli chodzi o tę sztukę, ani o żadną inną. - Nikt nikogo nie zmusza do oglądania tej sztuki. Z tego, co wiem, zainteresowanie nią jest ogromne. Oznacza to, że warszawiacy już wybrali [...]”<sup>29</sup>. Łysak wspomina: „Potem zaczęły się protesty radnych, padły krytyczne głosy w mediach, chciano zamykać teatr, a Akademia Teatralna zabroniła jednemu z aktorów udziału w projekcie<sup>30</sup>. Grzegorz [Jarzyna], na wszelki wypadek, zdjął tytuł z afisza i powrócił do niego dopiero po pewnym czasie”<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> J. Janiszewski, *Za mało, by można było głośno mówić o wielkim skandalu*, „Życie Warszawy” 1999 nr 97, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/105438/za-malo-by-mozna-bylo-glosno-mowic-o-wielkim-skandalu> [dostęp: 17.07.2022].

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> K. Brudnias, *Przychodzi radny do teatru...*, „Super Express” 1999 nr 21, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/105414/przychodzi-radny-do-teatru> [dostęp: 17.07.2022]

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Chodzi o Marka Żerańskiego, którego zastąpił Tomasz Tyndyk.

<sup>31</sup> J. Cieślak, *Rzeźba społeczna...* dz. cyt.

Zanim jednak spektakl stał się głośny i został uznany za wartościowy wobec cenzorskich zapędów konserwatywnych radnych, ukazały się w prasie bardzo krytyczne recenzje. Z siedmiu tekstów dostępnych w cyfrowym archiwum Encyklopedia Teatru i opublikowanych przed protestem radnych, cztery przywołują nudę jako dominujący afekt. Cytowany już Jakub Janiszewski, debiutujący wtedy na łamach „Życia Warszawy”, dziś znany dziennikarz Tok Fm, autor książki *Kto ma w Polsce HIV?* i wyautowany gej pisał:

Tymczasem gros tekstów powstających w nurcie New Brutal Wave to teksty słabe i sztuka Ravenhilla nie stanowi wyjątku. Masa krytyczna różnorodnych obrzydliwości zostaje zbyt często w tej dramaturgii przekroczona i sama siebie znosi. Zaczynamy być ową obrzydliwością znużeni, bywa, że zaczyna nas śmieszyć - a tak nuda, jak i śmiech są zdecydowanymi wrogami „kuracji wstrząsowej”, jaką autor zamyślał się nam zaserwować<sup>32</sup>.

Co może wydawać się zaskakujące niemal w tym samym duchu na łamach „Życia” o spektaklu pisał historyk teatru i znany krytyk Tomasz Mościcki:

Dobre maniery nakazują oszczędzić czytelnikom drobiazgowego opisu niektórych scen, dość powiedzieć, iż znów sprawdziła się stara prawda, że najnudniejszym gatunkiem filmowym jest pornografia. I ile razy można zastosować na scenie bójkę w przekonaniu, że brutalność aktorów wobec siebie, histeryczny krzyk, nie mający nic wspólnego z aktorską emocją, opluwanie się jedzeniem, pozorowane wymioty będą w stanie wstrząsnąć widzami<sup>33</sup>.

Najwięcej miejsca na łamach „Tygodnika Powszechnego” nudzie poświęcił Piotr Gruszczyński, który w 2003 w swoich *Ojcobójcach* umieści Łysaka i Wodzińskiego, a więc Towarzystwo Teatralne wśród „młodszych zdolniejszych” rewolucjonizujących polski teatr. Tymczasem w tekście z 1999 całą sekcję recenzji zatytułował „Nuda” i stwierdzał:

Efekt jest straszny. Nieudolność reżyserska powoduje powszechną niemoc aktorską. Aktorzy odgrywają swoje role nie kierując do widowni żadnych emocji. Wszystko staje się udawaniem, zgrywą i pozerstwem. Zamiast poruszać, szybko zaczyna nudzić, nawet najbardziej skorych do moralnego oburzenia widzów. [...] To zadziwiające, że można się nudzić, patrząc na całkowity rozpad świata. W najlepszym wypadku z przedstawienia przebija banalne przesłanie o tym, że ludzie z natury są dobrzy i skorzy do miłości, tylko świat, w którym żyją, jest zły i nie pozwala na realizację wzniosłych ideałów.

---

<sup>32</sup> J. Janiszewski, *Za mało...* dz. cyt.

<sup>33</sup> T. Mościcki, *Kilka pytań do autorów*, „Życie” 1999 nr 92, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/105432/kilka-pytan-do-autorow> [dostęp: 17.07.2022].

Niespodziewanie okazało się, że *Shopping and Fucking* jest nam kulturowo zupełnie obcy. Takie przynajmniej należy wyciągnąć wnioski z przedstawienia Towarzystwa Teatralnego, choć pewnie obraz taki nie ma nic wspólnego z prawdą<sup>34</sup>.

Kluczowa jednak dla zrozumienia charakteru tej nudy zalewającej recenzentów *Shopping and Fucking* w obcowaniu z wymiocinami, krwawieniem, narkotykowym hajem, brutalnym seksem i językiem, jest recenzja Jacka Sieradzkiego, który w „Polityce” podsumowywał:

Niedoświadczeni aktorzy są przy tym tak skupieni na pokonywaniu naturalnych oporów i wstydu wobec seksualnych drastyczności - że na tworzenie jako tako choćby ciekawych postaci mocy już im nie staje; reżyser zaś demonstruje w tej mierze zero inwencji. W związku z czym przełamywanie obyczajowych barier nie służy niczemu: ani nie wyzwala emocji, ani niczego nie odkrywa, ani nawet nie przeraża. Prowadzi jedynie do, co tu gadać, obrzydliwej pornografii, sprzężonej z niekończącym się głędzeniem. Niestrawnym do nudności<sup>35</sup>.

To właśnie nieuchwytny po angielsku, a więc niejako niemożliwy w perspektywie Ngai, ale narzucający się w języku polskim, związek nudy z nudnościami pozwala zrozumieć połączenie tego afektu z abiektem. Nuda jest nie tylko metafizycznym czy też cynicznym, wpisanym w kapitalizm doświadczeniem powtórzenia, trwania, rozciągania czasu lub też jego pustki. Jako nudności jest cielesnym doświadczeniem abiektu, ściśnięciem żołądka i gardła, które pojawia się w reakcji na nierozpoznawalną i nienazywalną różnicę. Nudzenie się na drastycznych scenach – nawet jeśli są źle zagrane i wyreżyserowane – jest nie tylko wyparciem ich znaczenia i odrzuceniem formy, jest odczuciem abiektu, wymiotu, o którym Julia Kristeva pisze, że nie posiada ono swojego definiowalnego przedmiotu.

Z przedmiotu wymiot, zachowuje tylko jedną jakość – przeciwstawienie się „ja” [je]. Jednak, o ile przedmiot, przeciwstawiając się, utrzymuje mnie w delikatnej linii pragnienia sensu, który w istocie nieskończenie i nieograniczenie upodobał mnie do siebie, o tyle inaczej rzeczy się mają w wypadku

---

<sup>34</sup> P. Gruszczyński, *Pozerstwo*, „Tygodnik Powszechny” 1999 nr 19, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/105394/pozerstwo> [dostęp: 17. 07.2022].

<sup>35</sup> J. Sieradzki, *Kupczac i dupczac*, „Polityka” 1999 nr 18, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/105413/kupczac-i-dupczac> [dostęp: 17.07.2022].

*tego, co wstrętne*, przedmiotu upadłego – jest on radykalnie wykluczony i ciągnie mnie tam, gdzie sens się załamuje<sup>36</sup>.

Nuda-nudność może być więc rozumiana jako sygnał zakwestionowania „ja” i załamania się znaczeń; przejścia przez ciało dysfunkcyjnego języka, który wobec nierozpoznanej i nienazywalnej różnicy, braku przedmiotu, pogrąża się, załamuje, wytwarza jak twierdzi Ngai Stosy słów. Pod nimi skrywają się jednak podważające sam sens pisanie, sam status piszącego, angażujące ciało mdłości. Z tej perspektywy wydaje się uderzające, że recenzenci piszą o ględzeniu i przegadaniu dramatu Ravenhilla, rzutując na tekst sztuki własną, objawiającą się w nudzie, dyskursywną bezradność. Takie ujęcie pozwala na nowo przyjrzeć się centralnemu miejscu ciała w sztuce i teatrze lat ’90.

## **Nudzić**

Jak w przywoływanej już książce *Pod okupacją mediów* wskazywała Dorota Sajewska w latach ’90 nastąpiło „przesunięcie zainteresowania z realnej polityki na rzecz ukazywania mechanizmów represjonowania podmiotu, ujawniania ideologicznego charakteru intymności, seksualności i cielesności”<sup>37</sup>. Według autorki to artyści krytyczni, wprowadzając w pole widzialności „ciała nienormatywne, niezgodne z obowiązującymi społecznie wzorcami płci, rasy, orientacji seksualnej, zdrowia”<sup>38</sup> doprowadzili do „rozsadzenia tradycyjnych struktur interpretacyjnych w historii sztuki i w krytyce sztuki”<sup>39</sup>. Ich śladem podążył teatr – głównie środowisko Teatru Rozmaitości. Powołując się na książkę Izabeli Kowalczyk *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Sajewska potwierdza kluczowe znaczenie ciała i cielesności dla sztuki tego okresu. Krytyczny potencjał nagości, intymności, nienormatywnej cielesności, seksualności wiąże się z ustanawianiem nowej polityczności i medialności w postkomunistycznej Polsce. Jeśli jednak za pryzmat dyskusji toczących się wokół radykalnej sztuki i teatru przyjąć, jak to proponuję, brzydkie afekty i przywoływaną w recenzjach nudę, można dostrzec jeszcze inny wymiar ciała i cielesności: jest ono nie tylko kluczowym

---

<sup>36</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007, s. 8.

<sup>37</sup> D. Sajewska, *Pod okupacją mediów...* dz. cyt., s. 61.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże.

narzędziem polityczności, nie tylko osią, która ustanawia nowy polityczny podział w społecznym dyskursie, ale także dyktującym odrzucenie tych nowych artystycznych i politycznych form spazmem pojawiającym się w miejscu dyskursu i zamiast języka. Negatywne, często zresztą przekraczające granice dyskusji i używające obraźliwych a nawet przemocowych, zwłaszcza wobec artystek sformułowań, recenzje okazują się same operować raczej w polu cielesności i cielesnego doświadczenia.

Ten cielesny impuls ukryty w nudzie ujawnia się, zwłaszcza jeśli sięgnąć do etymologii czasownika „nudzić”. Jak podaje słownik etymologiczny wywodzi się ono od słowiańskiego pierwiastka \**nau-* oznaczającego „męczyć, dręczyć” i od XIV wieku funkcjonowało w postaci *nędzić*: „gnębić, nękać, trapić; wycieńczać fizycznie”. To właśnie w cielesnym udręczeniu spotka się nuda i nudności, wskazując na dalekie od moralnych czy metafizycznych doznań korzenie nudy. Wydaje się więc, że nudząc się na *Antyciałach* i na *Shopping and Fucking* przywoływani recenzenci, doświadczają oddziaływania sztuki wręcz fizycznie, paradoksalnie ulegają temu, co Rebecca Schneider nazywała „przekazywaniem czynnego działania z ciała-do-ciała”<sup>40</sup> i dając wyraz swoim afektom archiwizują, pozostawiając ślady na ich ciałach, brutalistyczne przekroczenie dokonujące się w galerii i na scenie. Z tego punktu widzenia relacja sztuki i społeczeństwa to nie tyle „zimna wojna”, co dręcząca ciała i podważająca dyskurs – aż do granicy kompromitacji, transgresja transformacji. Zanikanie w cielesnie odczuwanym abiekcje obiektu – a więc torsje oznaczające utratę możliwości nadawania znaczeń i ukonstytuowania podmiotu – byłyby wtedy zarówno doświadczeniem emancypującym i używanym do wytwarzania nowej polityczności (co jednak ważne przede wszystkim na wzór i za pomocą tej zachodniej) jak i kapitulującą wobec nierozpoznanej różnicy, czy jak pisze Gruszczyński „kulturowej obcości” brutalną nudą. W perspektywie brzydkich uczuć emancypacja i nuda lat '90 wydają się wręcz nierozdzielne, nawzajem się indukując i archiwizując, zaświadczając o sobie i znosząc się nawzajem w ambiwalentnym splocie ciała i emocji.

---

<sup>40</sup> Zob. Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, tłum. D. Sosnowska, w: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej/ Komuna Warszawa/ Instytut teatralny im. Z. Raszewskiego 2014.



Tekst został oparty na badaniach prowadzonych w ramach projektu „Odmieńczy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji” 2021/41/B/HS2/01540 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.