

DOUGLAS CRIMP

CO ZA WSTYD, MARIO MONTEZIE!^{*}

Od wstydu do nieśmiałości, do brylowania – i w sposób nieunikniony z powrotem, i jeszcze raz i znów z powrotem: szczerość i kulturowa dogłębność tej drogi wydają się czynić z Warhola exemplum nowego projektu, który uważam za pilną potrzebę – projektu zrozumienia sposobu, w jaki dysforyczny afekt wstydu działa jako splot produktywny: chodzi o produkcję znaczeń, własnej obecności, strategii politycznych, o skuteczność performatywną i krytyczną¹.

Intuicja Eve Sedgwick, widoczna w jednym z jej esejów na temat performatywności *queer*, może okazać się bardziej niezawodna niż sama autorka przypuszczała, ponieważ w momencie, gdy pisała to zdanie, niewiele widziała z tego, co najmocniej potwierdza jej słowa – licznych produkcji filmowych Andy’ego Warhola z połowy lat sześćdziesiątych². Chcę w tym esejzie zastanowić się nad pojedynczym przypadkiem dokonanej przez Warhola mobilizacji wstydu jako produkcji, i w ten sposób dookreślić pilną potrzebę podobnego projektu – potrzebę, która przyświeca mojemu własnemu projektowi³.

^{*} Prezentowany tekst jest przekładem artykułu D. Crimpa, *Mario Montez, For Shame* z książki: *Regarding Sedgwick*, New York: Routledge 2002. Redakcja składa podziękowania Autorowi oraz wydawnictwu Routledge za zgodę na opublikowanie polskiej wersji artykułu.

¹ E. Kosofsky Sedgwick, *Queer Performativity, Warhol's Shyness, Warhol's Whiteness*, (w:) *Pop Out: Queer Warhol*, red. J. Doyle, J. Flatley i J. E. Muñoz, Durham: Duke University Press 1996, s. 135.

² Na początku lat 70. Warhol wycofał swoje filmy z obiegu. Gdy w 1982 wyraził zgodę, by Whitney Museum of American Art prowadziło badania nad jego filmami i organizowało pokazy, muzeum rozpoczęło seryjne projekcje – pierwszą serię zaprezentowano w 1988 roku, a następną w 1994. Zob. *The Films of Andy Warhol: An Introduction*, New York: Whitney Museum of American Art 1988 i C. Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II*, New York: Whitney Museum of American Art 1994. Omówiony tutaj film *Screen Test # 2* został orestaurowany w 1995 roku i wyświetlony w 1998.

³ Podobne uzasadnienie takiego projektu pojawia się również w moim artykule *Getting the Warhol We Deserve*, „Social Text” 59 (lato 1999), s. 49-66.

Biedny Mario Montez – pisał Warhol w *POPism*. – Biedny Mario Montez cierpiał naprawdę odgrywając swoją scenę [w *Chelsea Girls*], w której natyka się na dwóch chłopców w łóżku i śpiewa im „They Say that Falling in Love is Wonderful”. Miał zostać z nimi w pokoju przez dziesięć minut, ale chłopcy tak strasznie go obrazili, że wybiegł po sześciu i nijak nie mogliśmy go przekonać, żeby wrócił i dokończył. Jako reżyser powtarzałem mu: „Byłeś świetny, Mario. Wróć tam – udaj, że czegoś zapomniałeś, nie pozwól, żeby ci ukradli tę scenę, bez ciebie nic z tego nie będzie”, itd., itd. Ale on za nic nie chciał wrócić. Był zbyt rozgoryczony⁴.

Biedny Mario. Mimo że Andy jest zawsze pełen pochwał dla wrodzonych komediowych talentów Maria, prawie każda opowieść o nim okazuje się cierpiętniczą historią:

Mario miał rozwinięty zmysł współczucia, był bardzo łagodny, chociaż raz się na mnie wściekł. Oglądaliśmy scenę z nim w filmie, który nazwaliśmy *The Fourteen-Year Old Girl* [znanym także pod tytułem *The Shoplifter* i *The Most Beautiful Woman in the World*; obecnie pod tytułem *Hedy*], i kiedy zobaczył, że zrobiłem zoomem zbliżenie na jego ramię pokryte grubymi, męskimi włosami, z odstającymi żyłami, zraniło to jego uczucia i niezadowolony oskarżył mnie na swój dumny, latynoski sposób: „Widzę, że chciałeś wydobyć to, co we mnie najgorsze”⁵.

*

Nazwałem mój projekt roboczo *Queer Before Gay* [najpierw *queer*, potem *gay*]. Jego celem jest odzyskiwanie obszarów nowojorskiej kultury seksualnych odmieńców (*queer*) lat sześćdziesiątych w celu przeciwstawienia się obecnej homogenizacji, normalizacji i odseksualnianiu życia gejów. W eseju stanowiącym załączek projektu, poświęconym filmowi Warhola *Blow Job* z 1964 roku, chciałem podważyć łatwe oskarżenie o voyeuryzm, tak często kierowane przeciwko kamerze Warhola⁶. Ważne wydawało mi się zrozumienie, że mogą, muszą nawet istnieć sposoby uwidaczniania różnic i specyfiki odmieńców, które nie ściągałyby na siebie oskarżeń o zadawanie gwałtu, sposoby uwidaczniania, które moglibyśmy określić mianem *etycznych*. W eseju tym, zatytułowanym „Za-wartość twarzy” – by zasugerować, że mam zamiar przyjrzeć się temu, co widać

⁴ A. Warhol i P. Hackett, *POPism: The Warhol Sixties*, New York: Harcourt Brace & Company 1980, s. 181.

⁵ Warhol i Hackett, s. 91. Hedy Lamarr była znana ze wszczynania spraw sądowych. Z tego powodu wielokrotnie zmieniano tytuł filmu Warhola na podstawie scenariusza Ronalda Tavela, zainspirowanego autentycznym wydarzeniem z 1966 roku, kiedy to Lamarr została oskarżona o kradzież ze sklepu (z tego oskarżenia następnie ją oczyszczono). Lamarr aresztowano jeszcze co najmniej dwukrotnie za kradzieże ze sklepu.

⁶ W swoich badaniach nad Warholem wiele zawdzięczam staranności i intelektualnej hojności Callie Angell, kuratorki Warhol Film Project.

na ekranie (w tym przypadku, jak i w wielu innych, jest to twarz) i że zwracam się ku etyce Emmanuela Levinasa – skontrastowałem uwagę, jaką kieruje na samego siebie mężczyzna występujący w *Blow Job* z czymś, co uznałem za jej komiczne przeciwieństwo, czyli ze skrajną samoświadomością Mario Monteza odgrywającego parodystyczne fellatio przy pomocy banana w *Mario Banana*, filmie Warhola nakręconym na pojedynczej 100-stopowej rolce w tym samym roku, w którym powstał *Blow Job*⁷. Warhol pisze na temat zażenowania Monteza: „Uwielbiał przebierać się za wielką damę, a jednocześnie bardzo się wstydził występować w damskim ubraniu (obrażał się, gdy używano słowa *drag* – on przecież «zakładał kostium»)⁸”.

Jak oczywisty jest zadawany gwałt, gdy w *Screen Test # 2* Warhol za-wstydza Maria właśnie w związku z odgrywaną przez niego iluzją roli płciowej, a może w związku z żywionymi przez niego *iluzjami na temat* ról płciowych. Warhol, który potrafił zawrzeć niezwykle trafne spostrzeżenie w pozornie naiwnym, niewiele znaczącym komentarzu, wtrąca w *POPism* takie oto wspomnienie: „W *Screen Test* Ronnie Tavel przeprowadził z Mario Montezem, występującym w *dragu*, wywiad spoza kadru – i doprowadził do tego, że Mario przyznał się do bycia mężczyzną (...)”⁹ Uważam tę wzmiankę za dogłębne spostrzeżenie – chociaż wcale nie opisuje tego, co widzimy w filmie – ponieważ trafia w sedno, wskazuje na to, co robi największe wrażenie, co najbardziej niepokoi, co zapada w pamięć, ponieważ „eksponuje” [obnaża i naświetla] Maria; w 1979 roku Warhol użył tego słowa (w liczbie mnogiej) jako tytułu swojej książki z fotografiami¹⁰. Posłużył się nim także Stefan Brecht, by opisać metodę filmowania stosowaną przez Warhola:

Okolo 1965 roku Warhol odkrył składnik uzależniający od gwiazd. Odkrył nie tylko to, że gwiazdy są towarami przemysłowymi, których wartość użytkowa jest wytwarzana przez fantazje konsumentów, fantazje, które rozgłos może związać z produktem danej marki (...), ale że czynnikiem uzależniającym konsumentów jest samo gwiazdorstwo. (...) Postanowił wyizolować ten składnik, co mu się udało, i zaczął wprowadzać go na rynek pod marką „Superstar” – Warhol Supergwiazda. Supergwiazda jest gwiazdą o niesłychanym stopniu czystości: nie ma w niej oprócz blasku, będącego mieszaną próżności i arogancji, wytworzonego z masochistycznej nienawiści do siebie w prostym procesie iluzjo-inwersji. Komercyjne korzyści produktu ujawniają się już w trakcie produkcji. Surowiec, jakaś nienawi-

⁷ D. Crimp, *Face Value. Andy Warhol's „Blow Job”*, (w:) N. Baume, D. Crimp, R. Meyer, *About Face. Andy Warhol Portraits*, Hartford, CT: Wadsworth Atheneum and Cambridge MA: MIT Press 1999, s. 110-125. Przekład polski w niniejszym numerze.

⁸ Warhol i Hackett, op. cit., s. 91.

⁹ Warhol i Hackett, op. cit., s. 124.

¹⁰ *Andy Warhol's Exposures* (New York: Andy Warhol Books/Grossett & Dunlap, 1979).

dząca siebie osoba, jest tani, a proces produkcji nieskomplikowany: przekonać śmiecia – ale tak, by nie miał cienia wątpliwości – że jest kimś niezwykłym, komu wszyscy zazdroszczą tak bardzo, że aż go adorują. Niczego nie trzeba się uczyć. Jeśli klienci wezmą cię za gwiazdę, to jesteś gwiazdą; jeśli jesteś gwiazdą, to klienci wezmą cię za gwiazdę; jeżeli klienci wezmą cię za gwiazdę, będą tobą zafascynowani. Obnażenie/naświetlenie mogło tego dokonać. Tu znów abstrakcyjny geniusz Warhola się opłacił: wynalazł technikę filmowania, która polegała wyłącznie na eksponowaniu (...)»¹¹.

Pozornie odpowiadający swojemu tytułowi *Screen Test # 2* to drugie zdjęcia próbne wykonane przez Warhola na początku 1965 roku. Ronald Tavel, powieściopisarz i dramaturg, założyciel teatru-pośmiewiska (*ridiculous theatre*)¹² i scenarzysta Warhola w latach 1964-1967 przeprowadza wywiad z supergwiazdą starającą się o angaż do nowej roli (w *Screen Test # 1*, którego nie oglądałem, występuje Philip Fagan, ówczesny kochanek Warhola, który razem z Mario Montezem pojawia się w *Harlot*, pierwszym filmie dźwiękowym Warhola i pierwszym, przy którym pracował Tavel)¹³. W *Screen Test # 2* Mario myśli, że jest przesłuchiwany do roli Esmeraldy w nowej wersji *Dzwonnika z Notre Dame*. Przez cały czas widzimy nieco nieostre zbliżenie jego twarzy. Ma na sobie (i często nerwowo przyczesuje) tanią, szmatławą, ciemną perukę. Ma też duże, zwisające kolczyki i długie, wieczorowe rękawiczki. Przez dłuższy czas na początku filmu przewiązuje sobie perukę jedwabnym szalikiem i, jak się wydaje, używa obiektywu jako lusterka. Po wypowiedzeniu spoza kadru czołówki filmu, niewidoczny przez cały czas Tavel przemawia, daje do zrozumienia, przymila się, ponagla, żąda: „A teraz, panno Montez, proszę się rozluźnić... jest pani kobietą luksusową, wielką damą. Proszę powiedzieć, jak się pani teraz czuje”. „Czuję się – Mario zaczyna udzielać odpowiedzi, ale tu następuje zbyt długa przerwa, podczas której namyśla się, co powiedzieć – Czuję się, jakbym była w innym świecie, w świecie fantazji (...) w królestwie, którym rządę, w którym mogę wydawać rozkazy i sama podsuwać pomysły”.

¹¹ S. Brecht, *Queer Theater*, New York: Methuen 1986, s. 113-114.

¹² „W 1965 roku Tavel był nadwornym dramaturgiem Warhola. Stworzył scenariusze dla pierwszych, oprócz *Harlot* i *Drunk*, filmów dźwiękowych Warhola: *Screen Test Number One*, *Screen Test Number Two*, *Life of Juanita Castro*, *Vinyl*, *Suicide*, *Horse*, *Bitch*, *Kitchen*. Jego scenariusze pisane dla Warhola, a wyreżyserowane przez Johna Vaccaro w latach 1965-67, stały się pierwszymi sztukami wystawionymi przez Playhouse of the Ridiculous” (zob. Brecht, op. cit., s. 107; również przypis na s. 29).

¹³ *Harlot* nie miał scenariusza. Na ścieżce dźwiękowej nagrana jest zaimprovizowana rozmowa, którą prowadzili na żywo Tavel, Billy Name i Harry Fainlight. Ta rozmowa została wydrukowana przez Ronalda Tavela w *The Banana Diary: The Story of Andy Warhol's 'Harlot'*, (w:) *Andy Warhol: Film Factory*, red. M. O'Pray, London: British Film Institute 1989, s. 86-92.

Biedny Mario. Znajduje się w królestwie, którym rządzi Tavel. To on wydaje rozkazy i podsuwa pomysły. Wypytuje o przebieg kariery i pozwala Mario pochwalić się debiutem w roli Dolores Frank w filmie Jacka Smitha *Flaming Creatures*, rolą służącej w *Chumlum* Rona Rice'a, główną rolą pięknej blond syreny w *Normal Love* Smitha i pomniejszą rolą baletnicy w różowych rajstopach w tym samym filmie. Zapytany, czy krytykom podoba się jego aktorstwo, Mario udziela odpowiedzi godnej jego imienniczki w słynnym peanie Jacka Smitha *The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez*¹⁴. „To zabawne – odpowiada Mario bez cienia wyrachowania – ale cokolwiek bym zrobiła, zawsze wypada to dobrze, nawet kiedy miała to być pomyłka. Najwspanialsze błędy, jakie popełniłam na ekranie, zmieniły się we wściekle, znakomite aktorstwo”.

Biedny Mario. Zaczyna się jego poniżenie. Tavel każe mu powtarzać: „Przez wiele lat słyszałam twoje imię, ale nigdy nie brzmiało tak pięknie jak wtedy, gdy się dowiedziałam, że jesteś producentem filmowym, Biegunko”. Mario musi wciąż powtarzać „biegunka”, zmieniając wymowę i przesuwając akcent. Potem musi bezgłośnie poruszać ustami, podczas gdy Tavel wypowiada to słowo za niego. „Poruszaj ustami, jakby «biegunka» była najśłodszym nektarem” – poucza go Tavel. Mario jest mu posłuszny, wciąż szczęśliwie nieświadomy, do czego doprowadzi zabawa w sprawianie przyjemności producentowi Biegunce. Odważnie zademonstruje entuzjastyczne nastawienie do gry w „butelkę”, tj. do masturbacji polegającej na wkładaniu butelki do odbytu (pamiętajmy jednak, że widzimy tylko jego twarz)¹⁵. Dzielnie odgryzie głowę żywemu kurczakowi, posłuszny poleceniu Tavela, by odegrać ten jarmarczny numer. Pokaże sposób, w jaki Esmeralda uwodzi trzy różne postaci – kapitana, księdza i Quasimodo – w *Dzwonniku z Notre Dame*. Krzyknie z przerażenia i odtańczy cygański taniec samymi ramionami; będzie wydymał wargi, szydarczko się uśmiechał i wytykał język; zakryje dolną część twarzy welonem, by pokazać, że umie odegrać złość lub smutek samymi oczami. Powtórzy za Tavelem, traktując to jako ćwiczenie w wymawianiu spółgłosek: „Właśnie zadusiła mom ulubionom pantere: Patrycje, mojom pantere, właśnie jom biednom, zadusiłam. Nie zadrapałam się jednak, a ledwim zmoczyła się nieco”.

¹⁴ Zob. *Wait for Me at the Bottom of the Pool/The Writings of Jack Smith*, red. J. Hoberman i E. Leffingwell, New York: Serpent's Tail, High Risk Books 1997, s. 25-35. Pierwotnie opublikowane w *Film Culture* 27 (zima 1962-63).

¹⁵ Ten moment w *Screen Test # 2* sugeruje, że najbardziej spektakularna scena z filmu *Trash* w reżyserii Paula Morrissey'a – z Holly masturbującą się butelką po coli – została zapożyczona od Tavela. Chociaż Morrissey twierdził, że wczesne filmy Warhola uważa za celebrujące własną wielkość, nudne i pretensjonalne, to jednak często się nimi posiłkował we własnej twórczości.

Co jakiś czas Tavel dodaje mu otuchy: „Bardzo dobrze, panno Montez, bardzo pani dziękuję”. „To było zachwycające, panno Montez”. „Dziękuję, panno Montez, to było piękne, to było doskonałe, myślę, że od razu zaangażujemy panią do tej roli”. „Jak mam się panu odwdziaczyć?” – odpowiada Mario z zachwytem i od razu widać, że jeszcze się nie połapał, w czym rzecz. Ale te zachęty są tylko przygotowaniem do zaplanowanego upadku, który nastąpi pod koniec drugiej z dwóch trzydziestotrzynastominutowych rolek. Mario, w świetnym nastroju, właśnie opisał meble w swoim mieszkaniu. I wtedy, jak grom z jasnego nieba, pada pytanie: „A teraz, panno Montez, czy mogłaby pani unieść spódnicę?” „Co takiego?” – pyta Mario ze zdumieniem w oczach. Widać, że nie był na to przygotowany. „I rozpiąć rozporek”. „To niemożliwe” – oponuje Mario, całkowicie wstrząśnięty. „Panno Montez” – ciągnie Tavel. „Pracuje pani w tej branży na tyle długo, by świetnie wiedzieć, że czasem od takiego gestu zależy dalsza kariera. Wyjmowanie i wkładanie – te dwie czynności podsumowują branżę filmową. Nie ma powodu się niepokoić, kamera niczego nie uchwyci. Chodzi mi o sam gest rąk. To bardzo ważne. Od tego zależy pani kontrakt”.

Po chwili milczenia i bezruchu, w której ujawnia się zmieszanie i bezsilność, Mario poddaje się. Zostaje pogiębiony jeszcze bardziej: „Proszę spojrzeć w dół, proszę na niego popatrzeć” – brzmi polecenie. „Wiem, jak wygląda” – odpowiada Mario rozdrażnionym głosem. „Zapiąć rozporek do połowy, ale niech zostanie na wierzchu. O tak, bardzo dobrze, dobry chłopiec”. Zwracając się w ten sposób, Tavel nie stara się zwrócić uwagi na „prawdziwą” płeć Maria, ale, co gorsza, traktuje go jak psa. „Proszę mu się przyjrzeć. Jak wygląda?” Mario bez przekonania próbuje odbić piłeczkę: „A pana zdaniem jak wygląda?” „Dość zachęcająco, nie gorzej od innych – bez przekonania mówi Tavel. – Niechże się pani na chwilę przestanie zajmować swoimi włosami, panno Montez. Proszę się skoncentrować”.

Ale Mario stawia opór: „To, czego się pan domaga, nie ma sensu. Muszę wyszczotkować włosy.” Mario w końcu udaje się powstrzymać „lansowanie”, a widz może odetchnąć z ulgą. Ale Tavel zaplanował jeszcze jedno poniżenie, z pewnością tym dotkliwsze, że znów wyśmiewa transpłciowe przebranie Maria. Pamiętajmy: w *POPism* Warhol wspomina, że Mario wstydził się występowania w *dragu*. Warhol pisze też: „[Mario] zawsze powtarzał, że wie, że bycie w *dragu* to grzech – był Portorykańczykiem i bardzo pobożnym rzymskim katolikiem. Jednak duchowo pocieszał się myślą, że chociaż Bogu z pewnością nie podoba się fakt, że Mario występuje w *dragu*, to jednak, gdyby Bóg naprawdę go znieawidził, natychmiast by go uśmiercił”¹⁶. Tak więc skoro Mario stawiał opór namowom, by

¹⁶ Warhol i Hackett, op. cit., s. 91.

się obnażyć, Tavel wpada na nowy pomysł. Instruujać Maria, by przybrał modlitewną postawę, każe mu wielokrotnie powtarzać: „Panie, w Twoje ręce oddaję ducha mego”. Biedny Mario jest na przemian zdumiony i przestraszony, jakby sądził, że faktycznie zostanie ukarany śmiercią za tak bezbożne zachowanie. Wreszcie jednak Tavelowi zaczyna brakować czasu na dalsze maltretowanie gwiazdy. Gdy Mario w końcu ulega i przybiera lubieżny wyraz twarzy, na którym zależało Tavelowi, film dobiega końca. Napięcie towarzyszące oglądaniu filmów Warhola ujawnia się w odczuciu ulgi z chwilą, gdy kończy się rolka – ten nieoczekiwany koniec następuje w zadziwiająco właściwym momencie.

Wiele filmów Warhola zawiera podobne sceny niezwykłego okrucieństwa, które występujące w nich osoby traktują z niedowierzaniem. W znanej scenie z *Chelsea Girls* Ondine, grająca papieża, policzkuje Ronnę Page. „Było to tak nieprzyjemne – pisze Warhol – że zrobiło mi się przykro i wyszedłem z pokoju, zostawiając jednak włączoną kamerę”¹⁷. Dla mnie najbardziej nieprzyjemną rzeczą w filmach Warhola, zanim obejrzałem *Screen Test # 2*, był Chuck Wein usiłujący zirytować Edie Sedgwick przez cały *Beauty # 2*. Sedgwick błyskotliwie ripostuje aż do chwili, gdy Wein trafia w czuły punkt jej relacji z ojcem. Jest wówczas bardziej zaskoczona, niż gdyby została – jak Ronna – spoliczkowana dosłownie. Nie jest to zwykle niedowierzanie, ale wyraz twarzy kogoś zdradzonego. Nie tylko: „Nie wierzę własnym uszom”, ale także: „Jak mogłeś coś takiego powiedzieć? Jak mogłeś w ten sposób wykorzystać naszą intymną znajomość przeciwko mnie? Naprawdę zrobiłbyś coś takiego dla dobra filmu? Myślałam, że mamy tylko odgrywać rolę”.

George Plimpton uchwycił atmosferę takich chwil, opisując *Beauty # 2* w swojej wstrząsającej książce *Edie*:

Pamiętam głos [Chucka Weina] – nieznośny, wyniosły, drażniący. (...) Wiele pytań, dość osobistych i dociekliwych, dotyczyło jej rodziny i ojca. Edie musiała z jednej strony reagować na zaloty chłopca znajdującego się obok niej na łóżku, a z drugiej starała się odpowiadać na pytania i komentarze wypowiedziane przez pozostającego w cieniu mężczyznę. Czasem pochylała głowę, wtulała twarz w chłopca, kosztowała go w jakimś roztargnieniu. Pamiętam, że mężczyzna polecił jej „spróbować brązowego potu”, ale wówczas jej głowa się uniosła, jak u zwierzyzny nagle spłoszonej przy wodopoju, i wpatrywała się w ukrytego w cieniu przestępującego. Pamiętam dramatyzm tej sytuacji (...) zwłaszcza, że wydawał się tak całkiem realny, jak kawał autentycznego życia, bo przecież tak właśnie było¹⁸.

¹⁷ Ibidem, s. 181. Warhol pisze, że „Ondine plasnęła «Pepper», myląc w pamięci Angelinę „Pepper” Davis z Ronną Page.

¹⁸ J. Stein, red. z G. Plimptonem, *Edie: American Girl*, New York: Grove Press 1994, s. 242.

Jak powiązać te sceny zadawania gwałtu i zawstydzienia z opisywanym przeze mnie etycznym projektem uwidaczniania wewnętrznego zróżnicowania (*differences and singularities*) świata odmieńców lat sześćdziesiątych, a chcę też dodać: przydawania mu godności? Jaki wpływ na zwykły proces utożsamiania się widza z osobą przedstawioną ma dyskomfort wywołany Warholowską techniką obnażenia/naświetlenia?

By odpowiedzieć na te pytania, muszę zająć się terażniejszością, ponieważ to obecna działalność polityczna dotycząca seksualności wywołuje moje zainteresowanie historią.

*

Po nowojorskich obchodach dumy gejowskiej w 1999 roku „New York Times” zamieścił następujący komentarz:

Kiedy w 1969 roku policjanci prześladowali gejowską klientelę Stonewall Inn, ta nie ustąpiła, wywołując trzydniowy, gwałtowny opór obywatelski, w którym znaczącą rolę odegrali mężczyźni w *dragu*. (...) Budynek, gdzie niegdyś mieściła się Stonewall Inn na Christopher Street został wpisany do Krajowego Rejestru Miejsc Historycznych, jako pierwsze miejsce w kraju upamiętniające wkład Amerykanów gejów i Amerykanek lesbijek w kulturę narodową. Fakt ten wskazuje, że ruch praw gejowskich ewoluował od działań marginalnych po świetnie zorganizowane, stając się częścią *establishmentu* i nabierając politycznego znaczenia.

Pisząc, że w paradzie na rzecz dumy gejowskiej wzięli udział burmistrz Rudolph Giuliani i komisarz służb pożarniczych Thomas Von Essen, „Times” kończy artykuł zdaniem: „Zaszli bardzo daleko w porównaniu z burzliwymi letnimi nocami 1969 roku”¹⁹.

Opinia „Timesa” pokazuje, do jakiego stopnia różne legendy o Stonewall i mity o postępie dokonany w dziedzinie praw gejów stały się oczywistością i weszły do oficjalnego języka – gazeta wykonuje nawet rytualny gest w stronę *drag queens*, które odegrały ważną rolę w wywołaniu zamieszek przed barem Stonewall. Ale sceptycyzm wobec tej mdłej opowieści o postępie powinna wywołać neutralna wzmianka o udziale burmistrza, ponieważ nigdy od czasów Stonewall *queerowe* życie nocne w Nowym Jorku nie było tak bardzo tępięne przez zarząd miasta. Prześladowania i zamykanie klubów gejowskich znów stało się w Nowym Jorku powszednie. Ten rozdźwięk między przeświadczeniem, że oto przebyliśmy długą drogę, wyrażonym przez gazetę „New York Times”, a doświadczeniem wielu z nas spowodował, że od kilku lat podczas obchodów dumy gejowskiej seksualni odmieńcy organizują w Nowym Jorku alternatywne obchody zorientowane całkowicie na wstyd. Doroczny zin Gejow-

¹⁹ Stonewall, Then and Now, „New York Times”, 29 czerwca 1999, s. A 18.

skiego Wstydu jest zatytułowany *Swallow Your Pride* („Udław się swoją dumą”).

Te obchody mogą się wydawać niczym więcej niż objawem typowo *campowego* humoru, żartem wymierzonym w główny, normalizujący nurt polityki gejów i kesbijek. Ale ze względu na miejsce wstydu w teorii *queer* – a także we wcześniejszej kulturze seksualnych odmieńców, o ile to, co opisałem na przykładzie *Screen Test # 2* Warhola jest w jakiś sposób reprezentatywne – myślę że cały pomysł zasługuje, by go potraktować serio.

Co jest *queerowego* we wstydzie? I dlaczego jest przeciwstawiany pozornie usuwającej wstyd strategii gejojskiej dumy?

Odpowiedzi szukam w eseju Eve Kosofsky Sedgwick *Queer Performativity: Henry James's „The Art of the Novel”*²⁰. Skrótowno, Sedgwick sugeruje, że to wstyd czyni z nas odmieńców, zarówno w sensie *queerowej* tożsamości, jak i w tym sensie, że *queerowość* stanowi ulotną relację do tożsamości, którą destabilizuje w chwili, gdy ją wytwarza. Sedgwick dostrzega we wstydzie połączenie między „performatywnością a – performatywnością” (s. 6), tj. pomiędzy dwoma znaczeniami performatywności stosowanymi przez Judith Butler w jej niezwykle ważnej i inspirującej książce *Gender Trouble*, a mianowicie, performatywność 1: „idea przedstawiania, wywodząca się z teatru”, i performatywność 2: dotycząca „teorii aktów mowy i dekonstrukcji”, w której odnajdujemy „nieodwołalnie «aberracyjną» relację” (s. 2) między wypowiedzianym performatywem a jego znaczeniem. By wykazać, na czym polega to drugie znaczenie performatywności, Sedgwick odchodzi od paradygmatycznego przykładu J. L. Austina z książki *How To Do Things with Words*, tzn. od zdania „Biorę cię za żonę” (cóż za ironia tkwi w fakcie, że oficjalny ruch gejów i lesbijek w Stanach Zjednoczonych przez ostatnie lata swój główny wysiłek włożył w możliwość wypowiedziania tej performatywnej formuły!). Sedgwick przechodzi od Austynowskiego performatywu do bardziej „perwersyjnego” – jak go nazywa – „deformatywu” (s. 3): „Wstydz się!” (*Shame on you*). W miejsce tego „Wstydz się” proponuję „Co za wstyd!” (*For shame*), który, według mnie, jest równie dobrym performatywem w sensie językowego uzusu, a zarazem, na piśmie, może być odczytany jako podkreślenie wagi wstydu. Mam nadzieję, że z mojego dalszego rozumowania będzie jasno wynikało, że moja propozycja docenienia wstydu jest zasadniczo różna od poglądów np. konserwatywnego katolickiego ideologa Andrew Sullivana, który uważa, że społeczeństwu amerykańskiemu brakuje

²⁰ E. Kosofsky Sedgwick, *Queer Performativity: Henry James's „The Art of the Novel*, GLQ 1, nr 1 (1993), s. 1-16. Dalej w tekście podaję numery stron w nawiasach.

wstydu. Pogląd Sullivana na wstyd jest konwencjonalnie moralistyczny; mój natomiast – taką żywią nadzieję – jest etyczno-polityczny²¹.

Zdaniem Sedgwick wstyd służy jednako i jednocześnie definiowaniu tożsamości i jej wymazywaniu; jak pisze: „osłania on próg między introwersją a ekstrawersją” (s. 8). Co więcej, wydaje się, że wstyd konstruuje wyjątkowość i oddzielność indywidualnej tożsamości poprzez jej afektywne powiązanie z zawstydzaniem innych:

Jedną z najdziwniejszych cech wstydu (ale również, moim zdaniem, bardzo istotną teoretycznie) jest sposób, w jaki złe traktowanie innej osoby, bycie złe traktowanym przez inną osobę, piętno, słabość, obwinianie lub ból, które pozornie nie mają ze mną nic wspólnego, tak łatwo mogą mnie przepełnić – zakładając, że jestem osobą podatną na wstyd – uczuciem, którego oblewający rumieniec wydaje się precyzyjnie zakreślać moje własne kontury, i to tak, że całkowicie mnie odizolowuje (s. 14).

Chcę zatrzymać się przy tym fragmencie, bo uważam, że dotyka sedna sprawy. Biorąc na siebie wstyd, który właściwie jest cudzy, jednocześnie odczuwam moją całkowitą odrębność od osoby, której wstyd pierwotnie dotyczył. Czuję się osamotniony w swoim wstydzie, wyróżniony podatnością na zawstydzanie piętnem, które stało się moje i tylko moje. A więc przyjmuję swój wstyd *zamiast* cudzego wstydu. Biorąc na siebie cudzy wstyd, nie mam udziału w cudzej tożsamości. Przejmuję tylko podatność drugiej osoby na zawstydzanie. Co ważne, w tej operacji zachowane zostaje to, co inne w innej osobie – nie zawłaszczam tego, co w niej inne. Biorąc na siebie wstyd innej osoby, nie usiłuję pokonać jej inności. Stawiam siebie w miejscu innego tylko o tyle, że uświadamiam sobie własną podatność na zawstydzanie.

Ale kto jest podatny na zawstydzanie? Według Sedgwick odpowiedź na to pytanie musi pozostać częściowo tautologiczna. Sedgwick wiąże podatność na zawstydzanie z „przerażającą bezsilnością dzieciństwa naznaczonego dysonansem płciowym lub innym piętnem”. Stąd „*queer* jest terminem niosącym polityczny potencjał (...) ponieważ, całkowicie niezdolny do odłączenia się od dziecięcej sceny zawstydzania, trzyma się niej jako praktycznie nie wyczerpującego się źródła transformacyjnej energii” (s. 4).

²¹ „Czytelnicy, którzy zwrócili uwagę na niedawny, spektakularny wzlot wstydu do poziomu supergwiazdorstwa idealnej gospodyni domowej na firmamencie poradników samopomocowych i popularnej psychologii (...) mogą odczuwać pewne zakłopotanie. Podobnie czytelnicy przyzwyczajeni do czytania na temat wstydu w kontekście neokonserwatyizmu, który wynosi wstyd – obok poczucia winy – do rangi narzędzia represji i wymuszenia dobrego zachowania. W kontekście moich rozważań nad wstydem często dziś spotykane wartościowanie moralne tego potężnego afektu jako *dobrego* lub *złego*, *pożądanego* lub *niepożądanego*, wydaje się całkowicie nieistotne (Sedgwick, *Queer Performativity: Henry James's „The Art of the Novel”*, op. cit., s. 6). [Andrew Sullivan jest znanym publicystą i jawnym gejem o konserwatywnych poglądach – przyp. tłum.]

W swej transformatywnej mocy performatywność funkcjonuje w wymiarze teatralnym i etycznym. Tak jak wytwarza tożsamość *queer* i powoduje jej korozję, jak stanowi punkt zwrotny między treścią a obecnością sceniczną, między podpieraniem ściany a byciem diwą, wstyd zarazem wytwarza i powoduje korozję *queerowych* przewartościowań godności i poczucia wartości.

Michael Warner w swojej nowej książce *The Trouble with Normal*, opisującej wygnanie seksu z dotychczasowej polityki ruchu gejowskiego, wskazuje na potrzebę „opracowania politycznej odpowiedzi na problem wstydu”. „Trudność nie tkwi w pytaniu: jak możemy się pozbyć seksualnego wstydu?” – pisze Warner. „Chodzi raczej o to, co zrobimy z naszym wstydem. Najczęstsza odpowiedź brzmi: zawstydzmy kogoś innego”²².

Jak to działa w sensie performatywnym? Sedgwick wyjaśnia:

Gramatyczna forma wyrażenia „Wstydz się!” wskazuje na miejsce, w którym ja, zawstydzający, wymazuję siebie i własną czynność sprawczą. Oczywiście pragnienie wymazania siebie jest cechą definiującą – czegoż by innego? – wstydu właśnie. Tak więc sama gramatyczna forma „Wstydz się!” stanowi zapis historii, z której ja, już wymazane, projektuje wstyd na inne ja, ja odsunięte w czasie, które może dopiero z trudem się narodzić w miejsce zawstydzonej drugiej osoby (s. 4).

Wypowiedzenie słów „Wstydz się!” albo „Co za wstyd!” zawstydzają innego, przy czym wstyd jest odczuwany jako własny wstyd, a zarazem własny wstyd zostaje zanegowany. Ale u tych, którzy już zostali zawstydzeni, u podatnych na wstyd, wstydu nie da się łatwo zrzucić, niełatwo go wyprojektować: udaje mu się przetrwać jako mój własny wstyd. To zaś stwarza możliwość artykulacji kolektywnego poczucia zawstydzienia. Jak pisze Warner:

Relacja do innych [w kontekstach *queerowych*] zaczyna się przyznaniem do tego, co we mnie najbardziej potępione [*abject*] i najmniej poważane. Podstawą jest wstyd. Odmieńcy potrafią być wobec siebie grubiańscy, obraźliwi i podli, ale ponieważ potępienie [*abjectness*] jest rozpoznane jako ich wspólna kondycja, potrafią poprzez takie zabawy zakomunikować wzruszającą, niespodziewaną wspaniałomyślność. Nikt nie pozostaje poza jej zasięgiem, nie dlatego, że kondycja potępienia pyszni się swoją wspaniałomyślnością, ale dlatego, że w ogóle nie kieruje się dumą. Zasada jest taka: wyjdź poza siebie [*get over yourself*]. Zanim kogoś osądzisz, załóż perukę. Wniosek z tej zasady jest taki, że najwięcej możesz się nauczyć od ludzi, którymi pogardzasz. W najlepszym razie ta etyka burzy wszystkie hierarchie, które można by wymyślić. „Scena” odmieńców to prawdziwe *salons des refusés*, gdzie bardzo różne osoby wchodziły w relacje wielkiej intymności dzięki

²² M. Warner, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, New York: Free Press 1999, s. 3.

wspólnemu doświadczeniu bycia znienawidzonymi i odrzuconymi przez świat norm, które teraz rozpoznają jako fałszywą moralność²³.

Przygnębiające we współczesnej polityce dumy gejowskiej i lesbijskiej jest to, że zmierza w dokładnie odwrotnym kierunku: dopomina się widoczności opartej na homogeniczności i na wykluczaniu wszystkich nie dostosowujących się do norm uznawanych za moralność, którą powinniśmy przyjąć jako brzemię naszej tak zwanej dojrzałości. Ta polityka postrzega wstyd jako zwykłą zniewagę, a nie jako afektywne podłoże, konieczne do przekształcenia własnej indywidualności w rodzaj *queerowej* godności. To dlatego kultura odmieńców lat sześćdziesiątych, uwidoczniiona w filmach Warhola, stanowi konieczne przypomnienie tego, o czym powinniśmy pamiętać dzisiaj.

*

Na koniec wrócę do wstydu, jakiego doznał Mario Montez w *Screen Test # 2*. Jak już wspomniałem, we wcześniejszym eseju poświęconym filmowi *Blow Job* chciałem podważyć stereotyp, że filmowa wizja Warhola jest voyeurystyczna. Argumentowałem tam, że formalne cechy filmów Warhola – różne w różnych filmach – zapobiegały zdobyciu wiedzy na temat przedstawionych w nich osób. Warhol znalazł sposób, by ludzi ze swojego świata uczynić widocznymi, nie czyniąc z nich przedmiotu poznania. Wiedza o świecie dostarczana przez jego filmy nie jest wiedzą o innych na nasz użytek. Oglądając, powiedzmy, Mario Monteza w *Screen Test # 2*, widzę performerera poddanego obnażeniu/naświetleniu, poprzez które staje się, jak powiedział Warhol, „całkiem realny” (*so for real*). Ale w przeciwieństwie do Warhola nie wychodzimy z pokoju (zresztą założę się, że Warhol też nie wyszedł). Zostajemy z naszym niepokojem – który czym właściwie jest? Z jednej strony jest naszym spotkaniem z absolutną innością innego, z jego lub jej „całkiem-realnością”. Z drugiej strony jest spotkaniem ze wstydem innego: zarówno ze wstydem, który wydobywa jej lub jego „całkiem-realność” z i tak „autentycznej” gry występujących u Warhola osób, jak i ze wstydem, który przyjmujemy za własny, i to w zadziwiający sposób wyłącznie nasz własny. Tak więc nie jestem „taki jak” Mario, ale wyjątkowość obnażona/naświetlona w Mario wchodzi we mnie – „przepęlnia mnie” (*floods me*), by użyć określenia Sedgwick – i jednocześnie obnażona zostaje moja wyjątkowość. Ja też czuję się obnażony/naświetlony.

²³ Warner, op. cit., s. 35-36.

Ronald Tavel, genialny, prześmiewczy scenarzysta – zaiste genialny w prześmiewaniu²⁴ – dostarczał chyba dokładnie tego, czego chciał Warhol. „Lubiłem z nim pracować – pisał Warhol – bo od razu rozumiał, kiedy mówiłem na przykład «Chcę, żeby to było proste i plastikowe, i białe». Nie każdy umie myśleć abstrakcyjnie, ale Ronnie to potrafił”²⁵.

Tavel zwraca komplement Warhola:

Sala operacyjna, do której nas prowadzi i w której najpierw z niechęcią zauważamy, że to my jesteśmy pacjentami, nagle okazuje się być teatrem prawdziwym i tradycyjnym: jesteśmy, jak zwykle, publicznością, nagle ożywioną, obserwującą, na przemian rozbawioną i przerażoną, znudzoną i badawczą. I zaniepokojoną. „Destrukcyjny” artysta znów okazuje się prorokiem obracającym swoje życie w ogłuszający krzyk, ale nigdy nie zdejmującym maski, zachowującym dystans śmiechu i pogardy. Wynurza się łagodny ze składu pudełek z [druciakami do szorowania] Brillo, wystawiwszy swą mroczną wizję, której społeczne zaangażowanie zadowoliliby najzagorzalszych działaczy lat trzydziestych²⁶.

Tavel pisze w tym samym eseju, zatytułowanym *The Banana Diary: The Story of Andy Warhol's „Harlot”*:

Nowe Kino Amerykańskie zamiast zdjąć, założyło maskę. (...) Dusze istot, które oglądamy, zostały powiększone, prawie że wychodzą z roli i aż mrugają do kamery; jeszcze chwila i zaczną do nas machać. To, że te dusze są żalodne, co znaczy, że i nasze dusze są żalodne, wywołało oskarżenia o brutalność i sadyzm skierowane przeciw całemu ruchowi. Ale kto spośród nas we własnym życiu uchodzi kompleksom sado-masochistycznego chaosu, kto odnajduje drogę w życiowej przestrzeni, która nie byłaby brutalna?²⁷

²⁴ „wszechogarniające ponizenie wszystkich postaci w tym [prześmiewczym, odmienicznym] teatrze przydaje mu odpychającej aury złośliwości, nawet okrucieństwa, tak jest absolutne: ofiary nie zostały wyposażone w najbardziej podstawową godność, nie ma żadnych aktów łaski. Nie możemy być pewni żadnych szacownych albo chociaż prostodusznych motywów, ani nawet podkładu racjonalnej powagi. Postaci nie tyle błaznują i się wygłupiają: one są błaznami i głupkami. Właściwie nie są śmieszne. Poszczególne sceny błaznowania, żartów, parodii, które najpierw wydają się samą zabawą, niepokoją nas implikacją głębokiego ośmieszenia. Niektóre ważne, często przedłużające się działania są bezpośrednim, w formalny sposób okrutnym ponizaniem: zniewolenie Bajazeth w [When] Queens [Collide]/Conquest [of the Universe], cała akcja *Screen Test*, rozbieranie się Lady Godivy (według [Johna] Vacarro) w *Lady Godiva*, ponowna edukacja Victora w *Vinyl*. Te ponizenia przybliżają nas do teatru potworności [theatre of the terrible] Trzeba mieć silne nerwy, by się na tych filmach bawić...” (Brecht, op. cit., s. 36). *Screen Test* i *Vinyl* to filmy Warhola, do których scenariusze, napisane przez Tavela, stały się sztukami granymi w Playhouse of the Ridiculous.

²⁵ Warhol i Hackett, op. cit., s. 91.

²⁶ Tavel, op. cit., s. 77-78.

²⁷ Ibidem, op. cit., s. 85.

Stąd jasno widać, że celem Tavela w *Screen Test # 2* było wyciągnąć od Mario dokładnie to, co widzimy: porywającą, jasną ranliwość. Widzimy jego duszę w powiększeniu, najwyraźniej w tych momentach, w których Mario zalewa wstyd, i w których – z bólem – uświadamiamy sobie jego wstyd jako to, co Sedgwick nazywa sztandarem (*blazon*). Na tym sztandarze, który nas łączy, można by wypisać nowe hasło polityki odmieńców: Co za wstyd!

*

Podziękowania za inspiracje, pomysły, fakty i komentarze dla Callie Angell, Jonathana Flatley'a, Mathiasa Haase, Juliane Rebentisch i Marca Siegela.

Przekład z angielskiego: Tomasz Basiuk i Bartosz Żurawiecki