

Piotr Wąsala

DOI: 10.15290/sw.2023.23.17

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

e-mail: piotr95wasala@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5205-4949

Performatywność płci w filmie
Człowiek, który wszystkich zaskoczył
Nataszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa

Słowa kluczowe: Natasza Mierkułowa, Aleksiej Czupow, kino rosyjskie, performatywność płci, tożsamość, subwersja, Judith Butler

Bez wątplenia kinematografia jako sztuka audiowizualna rokrocznie dostarcza zbiorowej wyobraźni widzów na całym świecie tysiąca kolejnych „namacalnych” przedstawień (nie)ludzkich ciał we wszelakich konfiguracjach – bohaterów podobnych do osób nam znanych, mijanych na co dzień na ulicy czy naśladowujących postaci sławne i sławetne. Aktorzy i aktorki poprzez swą powierzchowność (ubiór, fryzurę, makijaż, zarost, znaki szczególne), zachowanie, ruchy, gesty oraz mimikę najczęściej powielają utarte schematy¹, dzięki którym dokonujemy pochopnego – i nierzadko trafnego – rozpoznania składowych tożsamości bohatera: jego przynależności klasowej, etnicznej, religijnej, (sub)kulturowej oraz płciowej. Co ciekawe, twórcy filmu jako sztuki z założenia nie imitującej rzeczywistości, lecz kreującej² świat

¹ Ta uwaga szczególnie dotyczy kina popularnego, lecz również kino artystyczne/autorskie nie stroni od ikonografii charakterystycznej dla skonwencjonalizowanych gatunków filmowych: prezentowania określonych typów ludzkich, prostych konotacji, symboli itp.

² Warto pamiętać, że kina dawniej określano mianem iluzjonów.

przedstawiony, najczęściej koncentrują się na wiernym odtwarzaniu i ucieleśnianiu normatywnej heteroseksualności, „która stanowi główne narzędzie w ustanawianiu patriarchalnego, fallocentrycznego porządku społecznego” [Schechner 2006, 177]. Jednakże to, co niezgodne z przyjętą normą i znajdujące się na szeroko rozumianym marginesie, również jest obecne na srebrnym ekranie od wielu dekad.

Przysłowie głosi, że nie szata zdobi człowieka; chciałoby się dodać – i płeć niekoniecznie. Z historii kina znamy wiele przypadków, gdy bohater z różnych względów starał się wymknąć – w ramach zadania, nieumyślnie lub celowo, chwilowo bądź systematycznie – binarnej opozycji między tym, co męskie i żeńskie. Motywacje jednostek uprawiających *crossdressing*³ bywają rozmaite: może to być zarówno potrzeba kamuflażu i „zniknięcia” (*Poszukiwany, poszukiwana*, reż. Stanisław Bareja [1972]⁴), jak i żądza szokowania (*Różowe flamingi*, reż. John Waters [*Pink Flamingos*, 1972]); często przywdzianie kostiumu przypisywanego płci przeciwnej (czy wręcz „zatopienie się” w nim) silnie wiąże się z obraną ścieżką życiową i karierą zawodową (*Tootsie*, reż. Sydney Pollack [1982]; *Jentl*, reż. Barbra Streisand [*Yentl*, 1983])⁵. Inne postaci z kolei dążą do ekspresji płciowej – również za pomocą kształtowanego wizerunku zewnętrznego – zgodnej z wewnętrzną identyfikacją (*W roku 13 pełni*, reż. Rainer Werner Fassbinder [*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978])⁶.

³ *Crossdressing* to praktyka noszenia odzieży i akcesoriów, które w danej kulturze powszechnie przypisywane są innej płci. Co istotne, czynność ta nie musi mieć podłoża seksualnego. *Crossdresser* zastąpił pojęcie transwestyty, które na przestrzeni dziejów zostało obciążone licznymi negatywnymi konotacjami i współcześnie uważane jest za przestarzałe i obraźliwe. Zob. na ten temat: Wanat 2022, 226–244.

⁴ W polskim kinie oraz telewizji obecne są również *crossdresserki*, np. w filmie *Czy Lucyna to dziewczyna?* (1934, reż. Juliusz Gardan) i serialu *Zmiennicy* (1987–1988, reż. Stanisław Bareja).

⁵ Ciekawymi przykładami *crossdresserów* są postaci, które – na wzór współczesnych *drag queens* i *drag kings* – wyolbrzymiają i parodiują szeroko rozumianą męskość i kobiecość. Przykłady takich bohaterów znajdziemy także w kinie przedwojennym, np. w występie Marlene Dietrich (*Maroko*, reż. Josef von Sternberg [*Morocco*, 1930]) i Eugeniusza Bodo, wcielającego się w „krajowego wyrobu Mae West” (*Piętro wyżej*, reż. Leon Trystan [1937]).

⁶ Temat transpłciowości jest coraz częściej poruszany zarówno w kinie popularnym (*Dziewczyna z portretu*, reż. Tom Hooper [*The Danish Girl*, 2015]), jak i artystycznym (*Na zawsze Laurence*, reż. Xavier Dolan [*Laurence Anyways*, 2012]) – szczególnie w drugiej dekadzie XXI wieku. W ostatnich latach zwraca się również większą uwagę na potrzebę zatrudniania do ról osób nieheteronormatywnych rzeczywistych przedstawicieli społeczności

Co istotne, niezależnie od przyjętej strategii filmowi bohaterowie mimowolnie i permanentnie uczestniczą w – opisywanym przez Judith Butler w *Uwikłanych w płęć* [2008] i kolejnych publikacjach – performatywnym „akcie materializowania ciała i cielesności” [Chołuj 2002, 158]. Oznacza to tyle, że różnica płci jest wytwarzana przez performatywne (odtworzeniowe, wykonaniowe [Hyży 2012, 160]) wypowiedzi⁷, polegające na ciągłym powielaniu poprzez powtarzanie gestów płciowości będących „działaniem i komunikatem opartym na wcześniej skonstruowanych wyobrażeniach, służących stabilizowaniu społecznie i politycznie sensów, których rdzeniem pozostaje heteroseksualność i przymus reprodukcyjny” [Iwasiów 2004, 88]⁸. Innymi słowy, tożsamość płci rozumiana jest nie jako coś spójnego, „ale jako konglomerat wpływów i tradycji konstytuujący się w zależności od warunków” [Chołuj 2001, 58]. Zarówno wcielający się w rolę aktor/aktorka, jak i kreowana przez niego/nią postać, wskutek przypisanej im przy narodzinach⁹ płci kulturowej, zostają wprzęgnięci w nieustanny proces odgrywania określonych ról społecznych, opartych na stałych predyspozycjach związanych z płcią: stereotypach, kliszach, schematach myślenia oraz wzorcach postępowania, ujawniających się przede wszystkim w gestykulacji, sposobie wypowiedzi czy stroju.

Nowatorstwem ze strony amerykańskiej filozofki było postawienie tezy, że płęć – zarówno biologiczna (*sex*), jak i społeczna (*gender*) – i, w konsekwencji – tożsamość osoby stanowią swego rodzaju konstrukty kulturowe o zmiennym charakterze [Chołuj 2001, 55–56]. Butler postawiła w ten sposób wiele abstrakcyjnych pojęć i kategorii, takich jak „kobiecość” czy „męskość”, pod znakiem zapytania, jednocześnie obnażając ich dyskursywny potencjał¹⁰, oraz zwróciła uwagę na sposób budowania podmiotowości,

LGBTQ+, czego przykładem jest chociażby *Fantastyczna kobieta (Una mujer fantástica*, 2017, reż. Sebastián Lelio).

⁷ Rozumiane tu jako czynności, zachowania, niewerbalna mowa ciała itp.

⁸ Badaczka dodaje dalej: „Upraszczając: dla Butler nie ma w głównonurtowym dyskursie żadnej »przedkulturowej« istoty tożsamości” [Iwasiów 2004, 88].

⁹ Np. za pomocą słów: „To chłopiec/dziewczynka”. Na sprawczą funkcję języka zwrócił uwagę m.in. John Langshaw Austin – prekursor badań performatycznych. Zob. Austin 1993.

¹⁰ Jacek Kochanowski zauważył m.in., że: „Norma męskości i norma kobiecości, cytowana i reiterowana, prowadzi do wytworzenia, jak powiada Butler, złudzenia esencjalnej męskości i esencjalnej kobiecości, która jest niczym innym niż efektem inskrypcji: zapisania na ciele wzorów kulturowych” [Kochanowski 2004, 107].

który Bożena Chołuj twórczo rozwinęła w „teorię negocjacji, proponując rozumienie osoby jako dynamicznego indywiduum, realizującego się w aktach komunikacji; każdorazowe negocjowanie siebie, którego źródłem jest subwersywna »osoba«, pozwalające uciec z niewoli porządku znaczenia” [Iwasiów 2004, 65]. Według tradycyjnego (patriarchalnego) porządku pozbawiona wyboru jednostka pod wpływem władzy społecznych zakazów, nakazów oraz oczekiwań zostaje zobligowana do „cytowania” normy (kanonu, wzorca), zapewniającej względnie bezpieczną egzystencję [Butler 1993, 232, cyt. za: Hyży 2012, 169–170]¹¹; upraszczając: kobieta „z natury” powinna dążyć do prokreacji, a mężczyzna – chronić swoją rodzinę i zapewniać jej byt; samiec powinien zdobywać, a samica – być zdobywana. Autorka *Uwikłanych w płęć* tak rozumianej (heteroseksualnej) normie przeciwstawiła akty subwersji, czyli działania, mające na celu podanie w wątpliwość regulatywny ideał, jakim ma jawić się nam „płęć” [Hyży 2012, 159]¹², zerwanie z dychotomicznym podziałem płci i wszelkimi opozycjami binarnymi (typu męski/żeński, kultura/natura, dusza/ciało) oraz zakłócenie symbolicznego porządku wytworzonego przez liczne cytaty, powtórzenia i nawiązania do danego wzorca¹³.

Niniejszy artykuł, inspirowany założeniami teorii Judith Butler, jej licznymi interpretacjami oraz badaniami performatycznymi (*Performance Studies*), ma na celu rozpoznanie i interpretację obecnych w filmie *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* (*Человек, который удивил всех*, 2018) Natalszy Mierkułowej i Aleksieja Czupowa często subwersywnych aktów performatywnych, wpływających na postrzeganie tytułowego człowieka (osoby, która swoim postępowaniem zrywa z obowiązującą normą) przez rodzinę i wiejską społeczność. Analizie poddane zostaną materialność ciał postaci,

¹¹ Polska badaczka kilka stron wcześniej pisze: „performatywna wypowiedź »działa« tylko w takim stopniu, w jakim pokrywa się z istniejącą już konwencją, która ją uaktywnia i uprawomocnia” [Hyży 2012, 167].

¹² Judith Butler w różnych miejscach swojej książki podkreśla iluzoryczny charakter płci biologicznej, którą określa mianem „fantazmatycznej konstrukcji” czy „złudzenia substancji” [Butler 2008, 261].

¹³ W interesujący sposób pisze o tym Anna Burzyńska: „Butler ujmuje performatywność co najmniej dwuznacznie – zarówno jako siłę normatywizującą [...], jak i subwersywną, która daje o sobie znać zwłaszcza w rozmaitych zachowaniach transseksualnych i transgenderowych, gdzie najsilniej dochodzi do głosu »wywrotowy potencjał performansu transwestytycznego«” [Burzyńska 2013, 261–262].

somatyczne sposoby wyrażania: gesty, mimika, postawy, zachowania, ale również strój czy makijaż, oraz ich potencjalne znaczenia, ze szczególnym uwzględnieniem zachodzącej w głównym bohaterze przemiany. Istotne dla podejmowanych rozważań będzie również ustalenie przyczyn i motywacji oraz nazwanie skutków dalszego niekonwencjonalnego („wywrotowego”) działania protagonisty: konsekwentnie czynionych prób wyjścia poza powszechne obowiązujące normy społeczne, które to próby – odczytywane jako swego rodzaju performans – jednocześnie skażą go na ostracyzm i cierpienie oraz doprowadzą do upragnionej transformacji.

Na pierwszy rzut oka zastosowanie teorii performatywności płci do analizy filmu z kręgu kinematografii rosyjskiej – spadkobierczyni tradycji kina socrealistycznego, licznych filmów wojennych oraz dzieł o wyraźnie konserwatywnym (patriarchalnym) wydźwięku¹⁴ – może zdziwić i skonsternować czytelnika. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że współczesne kino rosyjskie, współtworzone coraz liczniej przez przedstawicieli mniejszości etnicznych, seksualnych czy wyznaniowych¹⁵, chętnie stawia w centrum uwagi „Innego” oraz szeroko rozumianą różnorodność. Ewentualne zarzuty na temat „kolonizacyjnego” charakteru stosowanej teorii należy uznać za nieuzasadnione¹⁶ i odrzucić, ponieważ liczba filmów (i innych utworów audiowizualnych), wymykających się stereotypowym przedstawieniom i schematycznemu myśleniu o kulturze współczesnej w kraju, który prawnie dyskredytuje społeczność LGBTQ+ i jej członków, z roku na rok się powiększa¹⁷.

¹⁴ Nie należy oczywiście zapominać o innowacyjności radzieckiej szkoły montażu i jej twórcach z Siergiejem Eisensteinem na czele oraz nonkonformizmie autorów późniejszych, takich jak Andriej Tarkowski, Gleb Panfilow czy Kira Muratowa.

¹⁵ ... oraz same kobiety. Na temat twórczości kobiet w kinie rosyjskim drugiej dekady XXI w. zob. Wąsala 2022.

¹⁶ O stosowaniu kategorii i konstruktów nieadekwatnych i niewspółmiernych do obiektu badań, które „[n]iosą z sobą radykalną zmianę punktu widzenia, mają zaplecze ideologiczne, do którego należy się odnieść, żeby uniknąć gestu kolonizatora” pisze m.in. Inga Iwasiów [Iwasiów 2002, 291–292].

¹⁷ Wątki nieheteronormatywne znajdziemy w takich filmach, jak *Podróż zimowa* (*Зимний путь*, 2013, reż. Siergiej Taramajew, Lubow Lwowa), *Uczeń* (*Ученик*, 2016, reż. Kirill Sieriebriennikow) czy *Outlaw* (*Аутлоу*, 2019, reż. Ksenia Ratuszna). Twórcy przejmują również zachodnioeuropejskie wzorce lub dyskutują z nimi, czego przykładem jest *Na głośnotówiącym* (*Громкая связь*, 2019, reż. Aleksiej Nużny) – rosyjski *remake* włoskiego

Swój czynny udział w tych przemianach mają również reżyserzy *Człowieka, który wszystkich zaskoczył* – Natasza Mierkułowa oraz Aleksiej Czupow, dlatego dalsze rozważania warto poprzedzić krótkim przybliżeniem sylwetek i dorobku pary reżyserskiej. Urodzona w 1979 r. w znajdującym się w obwodzie orenburskim Buzułuku Mierkułowa oraz rodowity moskwianin Czupow (rocznik 1973) debiutowali w kinie pełnometrażowym w 2013 r. *Miejscami intymnymi* (*Интимные места*), wyróżnionymi na 24. Rosyjskim Otwartym Festiwalu Filmowym „Kinotawr” w Soczi m.in. nagrodami za najlepszy debiut oraz dla najlepszej aktorki. Już w swoim pierwszym dziele para (a później małżeństwo¹⁸), w sposób zdystansowany i niepozobawiony humoru przypatrywała się miłosnym uniesieniom, marzeniom i fantazjom erotycznym oraz seksualnym frustracjom swoich bohaterów, żyjących w bliżej nieokreślonej metropolii¹⁹. Za pomocą konglomeratu postaci reprezentujących pewne typy: od wojującej z obscenicznością w komisji ds. moralności urzędniczki po ewidentnie lewicującego popularnego artystę uwieczniającego genitalia na wielkoformatowych fotografiach – Mierkułowa i Czupow wyliczają bolączki, strachy i obawy klasy średniej dotyczące życia intymnego. Para, łamiąc liczne tematy tabu, pokazała – dosłownie i w przenośni – nagie ciało ludzkie, będące w wiecznym procesie samoidentyfikacji: podejmujące próby erotycznego zaspokojenia oraz poszukujące własnej seksualności i tożsamości płciowej, wyposażone w szeroką paletę pragnień i żądz oraz narażone na nieskończoną ilość bodźców i stymulantów. Co istotne, seksualność bohaterów *Miejsc intymnych* jest płynna i stale się formuje dzięki szerokiemu spektrum zarówno destrukcyjnych, jak i budujących kontaktów międzyludzkich. Na szczególną uwagę zasługuje jedynąscioowa scena obrazująca skrywane przez bezdzietnych małżonków pożądanie, odczuwane do tego samego mężczyzny – żona

przeboju *Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie* (*Perfetti sconosciuti*, 2016, reż. Paolo Genovese).

¹⁸ Czupow oświadczył się Mierkułowej w czasie rozdania nagród na wspomnianym wyżej festiwalu.

¹⁹ Poczucie dystansu i spojrzenia z zewnątrz wzmocniło zaproszenie do współpracy Marta Taniela – estońskiego operatora, który będzie również odpowiedzialny za zdjęcia do kolejnych filmów pary reżyserskiej. Aleksiej Czupow przyznał w wywiadzie, że zarówno oni, jak i producenci chcieli w ten sposób ukazać bohaterów z innej – niekoniecznie rosyjskiej – perspektywy i uniwersalizować przekaz filmu [Кувшинова 2013].

i mąż podczas stosunku seksualnego jednocześnie wyobrażają sobie, że uprawiają seks z niedawno poznanym magikiem z cyrku, z czego czerpią szczególną przyjemność i spełnienie²⁰.

Para reżyserska szybko powróciła do zagadnień ze sfery relacji seksualnych za sprawą swojej noweli filmowej wchodzącej w skład filmu *O miłości. Tylko dla dorosłych* (*Про любовь. Только для взрослых*, 2017)²¹, powstałego na fali popularności pierwszej części. Punkt wyjścia dla fabuły produkcji reklamowanej mianem komedii erotycznej stanowi kwestia rosnącej liczby rozwodów w Rosji i na świecie, na temat których swój gościnny wykład wygłasza Amerykanin Ed (w tej roli John Malkovich) – postać-spoiwo dzieła oraz główny bohater ostatniej noweli. Film jako całość – prezentujący historie ciekawsze, bardziej angażujące i różnorodne od poprzedniego – próbuje, również za pomocą licznych klisz myślowych o rolach płciowych czy „rosyjskiej duszy”, unaocznic współcześnie występujące mniej oczywiste oblicza miłości. Propozycją Mierkułowej i Czupowa jest historia małżeństwa ze stażem, które, by wzbudzić w sobie na nowo pożądanie, decyduje się wziąć udział w niemonogamicznej formie aktywności seksualnej, jaką jest *swinging*. Twórcy noweli, wychodząc od stereotypowych przedstawień postaci (nauczycielka jako „szara myszka” w staroświeckiej garsonce), lokacji (mieszkanie młodych wypełnione akcesoriami BDSM) i zachowań (reprodukowanie obrazów „kobiecości” i „męskości”), dążą do obśmiania mieszczańskich zahamowań dotyczących powszechnie tabuizowanego życia seksualnego i strachu przed nieznanym oraz zaprezentowania alternatywnych rozwiązań²². Ostatecznie groźba kontrolowanej zdrady w interpretacji pary reżyserskiej przynosi wyzwolenie w postaci pozytywnie nacechowanej zazdrości, która uzmysławia bohaterom ich bezwarunkową wzajemną miłość.

Drugi pełnometrażowy film pary – *Człowiek, który wszystkich zaskoczył* – różni od debiutu wiele: metropolię zastąpiła prowincjonalna sybe-

²⁰ Warto wspomnieć, że w rolę mężczyzny odkrywającego swój homoseksualizm wcielił się sam Aleksiej Czupow.

²¹ Reżyserami pozostałych nowel są: Paweł Ruminow, Nigina Sajfułłajewa, Jewgienij Szeliakin i Rezo Giginieiszwili; produkcji patronowała Anna Melikian – jedna ze scenarzystek almanachu filmowego i autorka pierwszej części pt. *O miłości* (*Про любовь*, 2015).

²² Znamienne, że nowelę rozpoczyna scena, w której zlekniiona żona pobiera naukę poprawnej oralnej stymulacji penisa.

ryjska wieś²³, wielkowiejski szyk i blichtr – folklor oraz szamański rytuał, a zespół równoważnych postaci – jeden protagonista. W filmie obserwujemy losy leśnika Jegora (w tej roli Jewgienij Cyganow), który pewnego dnia dowiaduje się, że jest śmiertelnie chory i zostały mu dwa miesiące życia; z początku zrezygnowany, za namową ciężarnej żony – w którą wcieliła się Natalia Kudriaszowa²⁴ – sięga bezskutecznie po pomoc medyczną i znachorską. Impulsem do podjęcia ostatniej próby staje się wysłuchana przez Jegora pieśń szamanki o kaczorze Żambie, który, by uniknąć Śmierci, wytarzał się w pyłe, dzięki czemu upodobił się do samicy. Zainspirowany mężczyzna, wykorzystując dostępne środki, postanawia skryć swoje jestwo za fasadą żeńskiego oblicza. Jednakże jego przeobrażenie, zarówno to zewnętrzne (sukienka i makijaż), jak i wewnętrzne (nieprzerwane milczenie) nie podoba się jego rodzinie i mieszkańcom wsi, którzy – początkowo zainteresowani niespotykanym zjawiskiem – zaczynają przejawiać niezrozumienie, a następnie agresję oraz przemoc słowną i fizyczną. Ostatecznie skazany na ostracyzm społeczny bohater przenosi się do pobliskiego lasu, w którym, płacąc wysoką cenę, osiąga założony cel – zostaje wzięty za kobietę.

Para reżyserska w wielu wywiadach za główną inspirację do powstania filmu podaje zasłyszaną w dzieciństwie przez Mierkułową syberyjską historię o mężczyźnie w terminalnej fazie choroby nowotworowej, z której próbował wyleczyć się za pomocą zmiany tożsamości [Позина 2018]. Istotnie, podobna walka, przefiltrowana przez wrażliwość artystyczną twórców – wziętych scenarzystów, kreujących od lat kolejne filmowe i serialowe wizje rzeczywistości²⁵, stanowi oś i główny wątek dzieła; nie bez powodu swoją „bitwę ze śmiercią” [Позина 2018] rozpoczyna bohater pokroju Jegora – postać

²³ Film kręcono we wsi Kabłukowo (obwód twerski), w rzeczywistych lokacjach i domach, z udziałem samych mieszkańców wsi.

²⁴ Za tę rolę aktorkę doceniono na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji w 2018 r. w konkursie „Horyzonty”.

²⁵ Para reżyserska jest współodpowiedzialna za scenariusze do licznych produkcji o zdecydowanie większym potencjale komercyjnym (m.in. seria filmów i seriali o Mikołaju Gogolu, film *Salut 7* [*Салют-7*, 2017, reż. Klim Szypienko]); w filmografii małżeństwa znajdziemy również autorskie projekty serialowe (np. *Call center* [*Колл-центр*, 2019]) oraz produkcje wyreżyserowane tylko przez Mierkułową (film familijny *Jana + Janko* [*Яна + Янко*, 2017], nowela *Siostry*, wchodząca w skład filmu *Bardzo damskie historie* [*Очень женские истории*, 2020]).

uważana (i – mniej lub bardziej świadomie – kreująca się) przez otoczenie za jednostkę szczególnie męską: strażnika lasu i domowego ogniska, obrońcę uciśnionych i bezbronnych, aktywnie ratującego leśną florę i faunę oraz własną wiejską mikrospołeczność; protagonista – mimo rozpoczynającej film intymnej sceny, rozgrywającej się między nagimi małżonkami (mężczyzna, ogrzewając partnerce uszy w ciszy i skupieniu, obdarza ją ciepłem i miłością) – sprawia wrażenie osoby szorstkiej i oschłej. Ponadto kontakt Jegora z naturą nie przypomina więzi, którą wytworzył jego imiennik z *Serca świata* (*Сердце мура*, 2018) Natalii Mieszczaninowej – bohater Mierkułowej i Czupowa chodzi po lesie z bronią palną, którą – jak szybko się dowiadujemy – potrafi się zręcznie posługiwać²⁶. Nie jest to jednak stereotypowy portret prowincjonała, który, otrzymawszy tragiczną diagnozę, zaczyna nadużywać alkoholu czy rozczulać się nad sobą; filmowy Jegor – prócz potajemnego przyjmowania lekarstwa – próbuje prowadzić zwykły tryb życia, myśląc jednocześnie o przyszłości swojej rodziny: żony, syna, oczekiwanej córki i osowiałego teścia. Wpisuje się w ten sposób w powierzoną mu odgórnie rolę opiekuna.

Punktem zwrotnym w życiu protagonisty okazuje się nie doświadczenie znachorskiego rytuału oczyszczenia, w czasie którego Jegor zachowuje charakterystyczne dla siebie kamienne oblicze, lecz dopiero kolejne „nieformalne” spotkanie z pijaną szamanką, która – w ramach rekompensaty – śpiewa wspomnianą wcześniej piosenkę. Co istotne, przyjęta przez Jegora strategia stanowi „wywrotową” interpretację ludowej baśni o kaczorze²⁷ – bohater, w przeciwieństwie do zwierzęcia, nie przystosowuje się do otoczenia, nie próbuje wtopić się w tłum, lecz przeciwnie – w społeczeństwie silnie zmaskulinizowanym (i patriarchalnym) wystawia na widok publiczny nie męstwo i odwagę, a nawet nie cierpienie, ból czy strach, a swoją obecność,

²⁶ Anton Dolin pisząc, że „zimne, chirurgicznie precyzyjne i nordycko spokojne spojrzenie Marta Taniela odpowiada za dystans, jaki autorzy zachowują zarówno w stosunku do krajobrazów, jak i postaci” [Долин 2018], zwrócił z kolei uwagę na podjętą przez twórców kolejną próbę uniwersalizacji opowiadanej historii, mogącej rozegrać się gdziekolwiek. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autora.

²⁷ Co ciekawe, bajka opowiedziana przez szamankę stanowi kompilację różnych historii i motywów folklorystycznych oraz elementów średniowiecznych legend różnych ludów [Карслиди 2018].

podkreśloną za pomocą stroju i makijażu²⁸. Przyjęty kamuflaż paradoksalnie nie spełnia swojej podstawowej funkcji, tj. nie maskuje i nie ukrywa przed niebezpieczeństwem; wręcz przeciwnie – wystawia bohatera w przebraniu „rajskiego ptaka” [Степанов 2018] – ptaka płci żeńskiej [Пронченко 2021] – na przyziemną zawiść, niezrozumienie i odrzucenie.

Próba odpowiedzi na pytanie typu „dlaczego Jegor zdecydował się na tożsamość żeńską?” nie znajdzie potwierdzenia w jego słowach z tego prostego powodu, że protagonista w swoim „uniformie”: czerwonej sukience i szmince, rajstopach cielistego koloru i butach na obcasie²⁹ nie odezwie się już do końca filmu ani razu. Ów niemy bunt bohatera, przywołujący na myśl liczne obrazy i pojęcia: demonstracyjnie milczącą Elisabet Vogler z *Persony* (1966, reż. Ingmar Bergman); pogrążonego w ciszy i spokoju osamotnionego hezychastę; Łotmanowski *minus-chwył* (tu utożsamiany z brakiem oczekiwanego wytłumaczenia się i werbalnej walki o własne prawa) – należy badać w kontekście szczególnie bliskiej reżyserce syberyjskiej (i – szerzej – rosyjskiej) kultury, w której ta dorastała [Аглиуллина 2018]. Według twórców zamilknięcie bojącego się spłoszyć swe życzenie tytułowego człowieka jest dla osoby wychowanej w kręgu tradycji wschodnioeuropejskiej czymś oczywistym i znanym od maleńkości³⁰; „najskrytszej tajemnicy nie należy wypowiadać na głos” [Позина 2018] głosi niepisane prawo, któremu Jegor sumiennie się podporządkowuje. Jednakże to, co naturalne w planie audialnym – nieobecność słowa mówionego, fatalna cisza, szczególnie forma emigracji wewnętrznej, w połączeniu z wizualną nadbudową (przyjętą fasadą kobiety wyobrażonej) osiąga efekt nadzwyczaj źle postrzeganej parodii płci, gdyż tajemnica bohatera w wyniku fuzji „męskiej” oszczędności w słowach i „kobiecej” egzaltacji przeradza się w fatalne „zwyrodnienie”. Ciało Jegora-*crossdressera*, w rezultacie kontaminacji

²⁸ Na kontestatorski sposób odczytania piosenki przez Jegora zwrócił uwagę jeden z krytyków rosyjskich [Степанов 2018].

²⁹ Mierkułowa i Czupow zrećnie korzystają z atrybutów-klisz o szerokim polu semantycznym, np. czerwona suknia (i kontekst jej użycia) może przywołać na myśl krwistą, skandaliczną kreację, w której wystąpiła Bette Davis w filmie *Jezebel – Dzieje grzesznicy* (*Jezebel*, 1938, reż. William Wyler). Warto na marginesie dodać, że amerykańska produkcja jest czarno-biała.

³⁰ Mierkułowa dodaje, że milczenie – lejtmotyw wielu ruskich bajek ludowych – jako droga do spełnienia „[t]o mitologem, który, jak sądzę, jest obecny w każdym z nas na poziomie DNA” [Аглиуллина 2018].

konkretnych subwersywnych aktów performatywnych: przywdzianej kreacji, naśladowanych zachowań, namacalnej cichej obecności, opartej na słabo osadzonej iluzji kobiecości, składających się na jego tożsamość w kontekście społecznej (i publicznej) widzialności [Czapliński 2012, 22], stanowi ciało niechciane [Iwasiów 2002, 297] (korpus „odmieńca”), które, wymykając się binarnej opozycji męskie – żeńskie, odciska niewątpliwie swe somatograficzne piętno³¹. Inscenizowanej przez bohatera imitacji kobiecej płci kulturowej zostaje błędnie przypisana (i charakterystyczna dla *drag queens*³²) chęć szokowania oraz stereotypowa i krzywdząca poza ekscentryka, fetyszysty i osoby zaburzonej psychicznie.

W świetle powyższego należy poddać interpretacji zespół zachowań, gestów i postaw, z których można wysnuć jedynie pewne przypuszczenia, dotyczące motywacji protagonisty. W ten sposób Anton Dolin, rosyjski krytyk filmowy, dopatruje się w postępowaniu Jegora znamion magicznego rytuału, podczas którego bohater, uświadomiwszy sobie swą śmiertelność, postanowił – jako inny już człowiek – zrodzić się ponownie [Долин 2018]. Niewątpliwie jego wejście na wyboistą ścieżkę wewnętrznej przemiany można powiązać ze stanem zawieszenia, w którym przebywa każda istota liminalna³³, ponieważ pozycja Jegora znajdującego się gdzieś „pomiędzy” – już nie tu, ale jeszcze nie tam – w lokalnej wspólnocie faktycznie przesuwa się ku (społecz-nemu) marginesowi. Pamiętać należy przy tym, że powodzenie rytuału jako „myśli-w-działaniu” [Schechner 2006, 75] – podobnie jak performansu i aktu performatywnego – uzależnione jest w dużej mierze od konsekwentnego wdrażania powtórzeń jego elementów składowych i wcielania w życie wszelkiego rodzaju specyficznych zachowań, czyli (nie)świadomych działań fizycznych,

³¹ Paulina Kwiatkowska definiuje „odcisk somatograficzny” jako „obraz, w którym ciało jest komponowane w sposób wyjątkowo złożony, a często też – choć nie zawsze – w obrazie tym dochodzi do naruszenia lub twórczego przeformułowania ciągu aktor – postać – bohater, dzięki temu szczególnemu przemieszaniu czy zawieszeniu ulegają poziomy struktury i sensu w dziele filmowym. Odcisk somatograficzny wyznacza zatem punkty nie tylko niepokojące, ale i wyjątkowo inspirujące w, z pozoru tylko jednorodnym, strumieniu obrazów filmowych” [Kwiatkowska 2011, 222].

³² „Drag – pisze Butler – imitując konkretną kulturową płęć, nieuchronnie w ogóle obnaża jej naśladowczą strukturę – a także jej przygodność [wyróżnienie J.B.]” [Butler 2008, 248].

³³ Innym tropem interpretacyjnym może być rozważenie sytuacji Jegora w kontekście rytuału inicjacyjnego. Więcej na temat rytuału: Turner 2010.

słownych lub wirtualnych, które mają miejsce „nie-po-raz-pierwszy” [Schechner 2006, 44]³⁴. W tym świetle aktywność (performans) bohatera jest niewystarczająco udana, albowiem przywdziana przez niego maska ma zbyt wiele wspólnego z maskaradą – Jegor początkowo dba za ledwie o pozory „kobiecości”, takie jak schematyczny strój i makijaż, realizowane ponadto w sposób karykaturalny za pomocą dostępnych (prowincjonalnych) środków. Kolejne próby generowania nowej egzystencji, podejmowane w znanym sobie otoczeniu kończą się nieuchronnymi porażkami: żona, przyjaciele i okoliczni mieszkańcy, z początku reagujący zdumieniem³⁵, odwracają się od bohatera; chęć dołączenia do biesiadników na wiejskiej potańcówce³⁶ odbierana jest jako prowokacja, przez co mężczyźni – strażnicy poprawności płciowej i konwenansu – posuwają się do przemocy względem „trędownego”.

Co ciekawe, do (realnej?) transformacji dochodzi dopiero w momencie zmiany otoczenia, gdy pobity i ubłocony Jegor, czując niekompletność swojej przemiany, wbija w nieprzewidywane uszy żonine kolczyki, a następnie odchodzi z wioski w stronę lasu. To tam właśnie protagonista – wzięty przez pracownika sezonowego (jednostkę równie „przygodną”, co nowa tożsamość bohatera) za kobietę – doczeka się z jego strony niepożądanego atencji skutkującej próbą gwałtu. Dopiero odkrycie skrywanych genitaliów rozjuszy brutalnego nomadę, którego (homospołeczne) pragnienie gwałtownie przerodzi się w (homoseksualną) panikę³⁷, w konsekwencji czego – tym razem już w grupie – dopuści się przestępstwa seksualnego. W ten sposób owe ciało niechciane, zgodnie ze słowami Ingi Iwasiów, stanowi jednocześnie ciało pożądane [Iwasiów 2002, 297], które, budząc początkowo zainteresowanie, na drodze brutalnej ingerencji otoczenia podlega nie tylko potępieniu,

³⁴ W innym miejscu Richard Schechner – amerykański badacz performansu – pisze: „Zachowane zachowanie, odgrywane nie na scenie, lecz w »prawdziwym życiu«, jest tym, co poststrukturaliści nazwali »performatywem«” [Schechner 2006, 192].

³⁵ ... oraz zaciekawieniem, o czym świadczy scena, w której mieszkańcy wymuszają na Jegorze wyjście ze służącej za azyl bani. Warto w tym miejscu przywołać słowa reżyserki na temat współpracy z mieszkańcami wsi Kabłukowo: „Zapytałam ich o mężczyznę w sukience, który siedzi w bani, i odpowiedzieli, że tak, na pewno przyszliby na to popatrzeć, bez żadnego zaproszenia” [Аглиуллина 2018]. Co ciekawe, jedynym spornym momentem była zaplanowana (i ostatecznie usunięta) scena popychania i ubliżania ciężarnej kobiecie.

³⁶ Scena została nakręcona w czasie nieinscenizowanej imprezy z okazji Dnia Kołchoźnika [Аглиуллина 2018].

³⁷ Zob. Kosofsky Sedgwick 1985.

lecz również karze za występki przeciwko „prawom natury”, społecznym ograniczeniom i konwenansom w postaci bezczeszczonego gwałtu. Strój „kobięcy” sprawia, że Jegor – wpisany w kontekst rodzącego się w tym czasie ogólnoświatowego ruchu obywatelskiego #MeToo (i analogicznego do niego ruchu #яНеБоюсьСказать) – przekształca się w ofiarę molestowania seksualnego i męskiej dominacji [Аглиуллина 2018]; paradoksalnie służący „zaledwie” przetrwaniu gest założenia sukienki burzy dotychczasową hierarchię społeczną, tj. momentalnie plasuje go w układzie sił na pozycji kobiety – osoby słabszej, podległej oraz zależnej od wiedzy i władzy (białego heteroseksualnego) mężczyzny.

Ostatecznie zewnętrzne potwierdzenie identyfikacji płciowej przekraczającego siebie protagonisty sprawia, że Jegor finalnie traci swój liminalny status – staje się jednostką gotową do powtórnego włączenia do wspólnoty i przyjęcia nowej godności. Znamienne, że osobą, która przychodzi bohaterowi z pomocą, jest jego żona – dotychczas jedyna kobieta w domostwie; jak na piastunkę przystało, Natalia, dając tym wyraz uznania i akceptacji, w ciszy obmywa zbrukane ciało partnera, które następnie maluje i ubiera. Tak przygotowany bohater nie zjawia się jednak we wsi – kolejne ujęcie przedstawia oczekującego na cud (narodzin) protagonistę, nasłuchującego dobiegających zza ściany odgłosów rodzącej małżonki oraz krzyku noworodka. Jednakże następujące po sobie sceny mogą zdziwić odbiorcę, ponieważ – zgodnie z oczekiwaniem – nie widzimy zmęczonej mamy z pociechą w szpitalnym łóżku. Obiektyw kamery przewrotnie nie opuszcza Jegora, lecz towarzyszy mu podczas badania medycznego; dopiero ostatnie kadry, przedstawiające milczącego i odzianego na biało bohatera zmuszają widza do rozważenia skuteczności kreowanego performansu, o którym przypomina amatorsko przekłute ucho. Widok protagonisty pozbawionego wszelkich nacechowanych płciowo atrybutów prócz kilkudniowego zarostu (symbolu powrotu do „normy”?) w sterylnie pustej przestrzeni sali szpitalnej oraz – wzmagających poczucie braku – demontowanych posłań i szkieletów łóżek skłania do refleksji i postawienia pytania, czy (magicznie!) wyzdrowienie Jegora nie wymagało ofiary w postaci innego – kobiecego – życia: „nieobecnej żony lub nowo narodzonej córki” [Wąsala 2022, 173]?

Niewątpliwie niejednoznaczna i podatna na mnogość interpretacji transformacja głównego bohatera przyćmiła w toku analizy akty performatywne wytwarzane przez pozostałe postaci, które – zgodnie z oczekiwaniem –

cytują przypisaną im przy narodzinach płęć kulturową oraz wzmacniają swoim postępowaniem tradycyjny binaryzm płciowy. Spojrzenie na zdarzenia przez pryzmat performatywności płci pozwala dostrzec, w jaki sposób mieszkańcy wiejskiej wspólnoty, reprodukując utarte wzorce kulturowe, bezwolnie poddają się władzy przesądów, stereotypów i społecznych oczekiwań, z których zmontowane są zarówno wszelkie konwencje i regulatywy, jak i wyobrażone konstrukcje płciowe. Ofiarą kultuwującej szeroko rozumianej normy zbiorowości okazuje się również Natalia, która, działając początkowo pod presją heteroseksualnej hegemonii, odrzuca „hańbiącego” jej rodzinę męża³⁸. Jest to zaledwie początek kar zsyłanych na kwestionującego wiarygodność ukrywających swoją genezę struktur znaczeniowych bohatera, który nie chce „uwierzyć w ich konieczność i naturalność” [Taszycka 2004, 183]. Paradoksalnie Jegor znajduje szczątkowe zrozumienie i akceptację na łonie owej natury, pojącej i karmiącej go w chwili najcięższej próby oraz stanowiącej azyl do czasu nadejścia „barbarzyńców”. Zdaje się, że nie bez powodu w ostatnim ujęciu (które można interpretować jako obserwowany przez szpitalne okno z perspektywy protagonisty landszaft) widzimy kroczące po śniegu spowinowacone z kaczorem Żambą gęsi domowe – pierwszych krzykliwych świadków zachodzącej w tytułowym człowieku metamorfozy. Stadność zwierząt oraz ich krystaliczna biel pozwalają żywić (zapewne naiwną) nadzieję, że bohater zostanie na nowo włączony do wiejskiej społeczności na prawach czystej karty.

Literatura

Agliullina M., 26.10.2018, *Nataša Merkulova i Aleksej Čupov: „My snačala starališ’ deržaťsâ podalše ot Evgeniâ Cyganova”*. [Аглиуллина М., 26.10.2018, *Наташа Меркулова и Алексей Чупов: «Мы сначала старались держаться подальше от Евгения Цыганова»*], <https://www.buro247.ru/culture/movies/26-oct-2018-merkulova-chupov-interview.html> [19.11.2022].

³⁸ Na uwagę zasługuje również postać wycofanego społecznie teścia (w tej roli Jurij Kuzniecowa), który jako pierwszy (i jedyny) aktywnie staje w obronie poniżanego zięcia – grozi bijącym Jegora mężczyznom za pomocą broni palnej. Ponadto apatyczność oraz milkliwość ojca Natalii poniekąd przypomina postępowanie głównego bohatera; można przypuszczać, że otepiały mężczyzna również cierpi z powodu nienazwanej choroby.

- Austin J.L., 1993, *Wypowiedzi performatywne*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa.
- Burzyńska A., 2013, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków.
- Butler J., 1993, *Bodies that Matter, On the Discursive Limits of 'Sex'*, London–New York.
- Butler J., 2008, *Uwikłani w płęć: feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa.
- Chołuj B., 2001, *Women's Studies a Gender Studies*, [w:] *Po przelocie. Przelom wieku w kulturze, kultura na przelomie wieków*, red. i wstęp A. Żylińska, A. Skrendo, Szczecin.
- Chołuj B., 2002, *Ciało zapisane codziennością, czyli literackie reprodukcje płci we współczesnej prozie niemieckiej*, [w:] *Codziennosc, przedmiotowosc, cielesnosc. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin.
- Czapliński P., 2012, *Kamp: gry antropologiczne*, „Teksty Drugie” nr 5, s. 11–32.
- Dolin A., 5.09.2018, „Čelovek, kotoryj udivil vseh”: fil'm o tom, kak obmanut' smert'. [Долин А., 5.09.2018, «Человек, который удивил всех»: фильм о том, как обмануть смерть], <https://meduza.io/feature/2018/09/05/chelovek-kotoryy-udivil-vseh-film-o-tom-kak-obmanut-smert> [19.11.2022].
- Hyży E., 2012, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków.
- Iwasiów I., 2002, *Ciało niechciane. Pogranicze identyfikacji seksualnej jako problem literatury i krytyki literackiej*, [w:] *Codziennosc, przedmiotowosc, cielesnosc. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin.
- Iwasiów I., 2004, *Gender dla średnio zaawansowanych*, Warszawa.
- Karslidi E., 28.10.2018, *Natal'â Merkulova i Aleksej Čupov: „Ljudi hodât v kino udivlât'sâ”*. [Карслиди Е., 28.10.2018, *Наталья Меркулова и Алексей Чупов: «Люди ходят в кино удивляются»*], <https://www.film.ru/articles/glavnoe-ne-perestavat-udivlyatsya> [19.11.2022].
- Kochanowski J., 2004, *Czy gej jest mężczyzną? Przyczynki do teorii postpłciowości*, [w:] *Gender – Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków.
- Kosofsky Sedgwick E., 1985, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York.
- Kuvšinova M., 6.06.2013, „Prosto Sovetskij Soûz tak prošaetsâ s nami”. *Avtory fil'ma „Intimnye mesta” – o tom, kak kino spaslo ih otnošenîâ, i o kampanii za npravstvennost'*. [Кувшинова М., 6.06.2013, «Просто Советский Союз так прощается с нами». Авторы фильма «Интимные места» – о том, как

- кино спасло их отношения, и о кампании за нравственность], <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/privat-parts> [19.11.2022].
- Kwiatkowska P., 2011, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Kraków.
- Pozina A., 25.10.2018, „Režisser nikogda ne čuvstvuuet sebâ polnost'û svobodnym”. [Позина А., 25.10.2018, «Режиссер никогда не чувствует себя полностью свободным»], <https://iz.ru/803669/anna-pozina/rezhisser-nikogda-ne-chuvstvuuet-sebia-polnostiu-svobodnym> [19.11.2022].
- Prončenko Z., 26.01.2021, *Evgenij Cyganov: „Â i est' narod”*. [Пронченко З., 26.01.2021, *Евгений Цыганов: „Я и есть народ”*], <https://kinoart.ru/interviews/ya-i-est-narod> [19.11.2022].
- Schechner R., 2006, *Performatyka: Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław.
- Stepanov V., 6.09.2018, *Veneciâ-2018: „Čelovek, kotoryj udivil vseh” Nataši Merkulovoj i Alekseâ Čupova*. [Степанов В., 6.09.2018, *Венеция-2018: «Человек, который удивил всех» Наташи Меркуловой и Алексея Чупова*], <https://seance.ru/articles/venice-2018-man-surprise> [19.11.2022].
- Taszycka A., 2004, *Męskie, żeńskie. Role płciowe w oczach dziecka na wybranych przykładach filmowych*, [w:] *Gender – Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków.
- Turner V., 2010, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa.
- Wanat E., 2022, *Pieprzyć wstyd. Historia rewolucji seksualnej*, Warszawa.
- Waśala P., 2022, *Kino kobiet jako zjawisko w najnowszej kinematografii rosyjskiej*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, nr 32, s. 159–177.

GENDER PERFORMATIVITY
IN NATASHA MERKULOVA'S AND ALEKSEY CHUPOV'S FILM
THE MAN WHO SURPRISED EVERYONE

ABSTRACT

Key words: Natasha Merkulova, Aleksey Chupov, Russian cinema, gender performativity, identity, subversion, Judith Butler

The article analyses Natasha Merkulova and Aleksey Chupov's *The Man Who Surprised Everyone* (2018) in light of the theoretical assumptions of Judith Butler on gender performativity and – in broader terms – performativity itself. The text draws attention to the corporeality of the characters' bodies, their somatic ways

of expression: gestures, facial expressions, posture, and behaviours, but also their clothing and make-up, and their possible meanings, with a particular interest in the transformation taking place within the main character (the huntsman Yegor). The article's aim is to make an attempt at the investigation and interpretation of the performative and corporeal (often subversive) acts within the film, which influence the perception of the main character by the conservative rural community.