

**Anna Mizerka**

# **Kamp po polsku**

**Poznań 2016**

RECENZENT

*prof. dr hab. Barbara Sienkiewicz*

KOMITET REDAKCYJNY

*dr hab. Bogdan Hojdis, prof. UAM dr hab. Izabela Lis-Wielgosz,  
prof. dr hab. Elżbieta Nowicka (przewodnicząca), dr hab. Marek Osiewicz*

ADIUSTACJA

*Zespół*

PRZYGOTOWANIE EDYCJI CYFROWEJ

*Roch Burandt, Paweł Kaczmarczyk,  
Mateusz Prętki*

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2016

WYDANIE PIERWSZE CYFROWE

ISBN 978-83-65666-10-9



# Spis treści

<b>Wprowadzenie</b> .....	5
<b>1. Polityka kampu</b> .....	8
1.1. Kamp według Susan Sontag .....	8
1.2. Do kogo należy kamp? .....	15
1.2.1. Kamp jest nasz! .....	16
1.2.2. Kamp i kobiety .....	18
1.2.3. Kampowe przewartościowania .....	20
<b>2. Kamp po polsku</b> .....	28
<b>3. Kamp odmieńców</b> .....	39
3.1. Kamp kobiecy .....	39
3.1.1. Kobieta .....	50
3.1.2. Matka .....	50
3.1.3. Polka .....	52
3.1.4. Kamp .....	53
3.2. Kamp, homoseksualność, gender .....	56
3.2.1. Ciota w PRL-u .....	56
3.2.2. Mała kempowa stabilizacja .....	62
3.2.3. Lesbijka i gender .....	68
3.2.4. Możliwości kempowej transgresji .....	70
<b>4. Kamp, nostalgia, PRL</b> .....	75
4.1. Pogódźmy się .....	75
4.2. PRL i gender .....	78
4.3. Kloss kontra kapitalizm .....	80
4.4. Kempowanie Witkowskiego .....	83
<b>5. Kamp i katolicyzm</b> .....	92
5.1. Homoseksualista w kościele .....	92
5.2. Kamp poświęcony .....	98
<b>6. Kamp w poprzek ulicy</b> .....	108
6.1. Kamp liberalny .....	108
6.2. Kamp antyliberalny .....	109
6.3. Rewolucja w stylu kamp .....	111
6.4. Co by było, gdyby? .....	115
<b>Próba podsumowania</b> .....	117
<b>Bibliografia</b> .....	122



# Wprowadzenie

W 2009 roku łódzka Galeria Młodzi ogłosiła konkurs dla grafików i fotografików pod hasłem „Kamp – niepohamowana wrażliwość”. Organizatorzy uzasadnili wybór tematu następująco:

Trudno jednoznacznie zdefiniować to określenie. Kamp to wszystko to, co kiczowate, ironiczne. Nie jest jednak równoznaczny z kiczem. Mimo że w złym guście, to niejednokrotnie nam się podoba ze względu na przesłanie, które za sobą niesie. Jest coraz bardziej powszechny w naszym codziennym życiu. Przesiąka do sztuki i reklamy.<sup>1</sup>

To słowo wstępne dowodzi, że dwie dekady po przełomie 1989 roku kamp się upowszechnia: skutecznie przenika do publicznego języka, staje się jednym z elementów naszej ikonosfery, dogaduje się z kulturą masową i jest trendowy, w związku z czym warto nim zainteresować młodych artystów. Przy tym, mimo flirtów z kiczem, o coś mu chodzi: niesie „niepohamowane” przesłanie, pozostaje więc aksjologicznie nieobojętny, w niejaki sposób ciąży ku anarchii – a to zapewne czyni go atrakcyjniejszym. Ale galeryjne zaproszenie, zachęcając do twórczego namysłu nad kategorią, pokazuje jednocześnie interpretacyjny zamęt, która jej od zawsze towarzyszy. „Czy kamp zostanie obdarty ze swojej kiczowatej skóry i odsłoni prawdę o nas samych?”<sup>2</sup> – pytają organizatorzy, zachęcając do twórczego wysiłku. I pytaniem tym uśmiercają kamp. Dlaczego?

Łódzki przykład – jeden z wielu, bo o kampie mówi się po polsku dużo i w różnych kulturowych rejestrach – jest znamieny. Jego obecności w naszym języku nie da się zignorować: pobrzmiewa w dyskusjach akademików, pojawia się na łamach codziennych gazet, jest wdzięcznym tematem kawiarnianych pogawędek i zarzewiem gorących sporów, bo w Internecie roi się od egzegetów, którzy objaśniają zainteresowanym blogowiczom istotę sprawy, prowokując do ostrych polemik. Snobizmowi towarzyszy rzetelny wysiłek krytyczny, lekceważenie sąsiaduje z przekonaniem, że pojawiła się kategoria, która pozwala uczłowieczyć postmodernistyczną teorię, zaś subwersywną moc zjawiska opatruje się przypisem o jej komercjalizacji. O kampie się mówi i wersji tej opowieści jest nieskończenie wiele. Czy można znaleźć miejsca wspólne?

W latach dziewięćdziesiątych zaczęły się w polskiej rzeczywistości pojawiać zjawiska, które trudno było zakwalifikować odwołując się do tradycyjnej dwuwartościowej

---

<sup>1</sup> <http://www.mmłodz.pl/3775/2009/3/1/kamp--niepohamowana-wrazliwosc--konkurs-galerii-młodzi?category=interwencje>.

<sup>2</sup> Tamże.

hierarchii: obyczajowe i estetyczne prowokacje „bruLionu”, religijny skandal „Frondy”, „złe” powieści Gretkowskiej i jej autokreacyjne publiczne gry czy kiczowaty model katolicyzmu homoseksualnego, proponowany przez Grzegorza Musiała. Nieco później w mediach rozgościła się Michaśka Literatka, a na ulice wyszły manify i konserwatywne ugrupowania, które agitacyjne akcje przeprowadzały za pomocą kuriozalnych stylistyk.

Wszystkie te zjawiska, mimo że pojawiają się w różnych zakresach kulturowych, można połączyć ze względu na ich silne estetyczne nacechowanie, polegające na świadomej przesadzonej ekspresji, stylistycznym nadmiarze albo niespójności, sprokurowanej niedbałości, zepsuciu formy, jej kiczowatości, banalności lub anachroniczności. Wykorzystują one stereotypy, konwencjonalne wzory literackie albo nieprzystające czy nieprzystojne środki, które okazują się rodzajem źle skrojonego przebrania i noszą znamiona kpiny. Ostentacyjna wyrazistość tych zjawisk zakłóca chyba istniejący porządek: uświadamiają one obejmujące kulturę hierarchiczne podziały i naruszają je. Byłaby to dywersja uprawiana przeciw arbitralności, eksperckiej klasyfikacji, skostniałemu wartościowaniu. Za burzeniem jasnych podziałów na niskie-wysokie, publiczne-prywatne, kobiece-męskie, racjonalne-irracjonalne, oficjalne-nieoficjalne, polityczne-estetyczne, sakralne-obrazoburcze kryją się podejrzliwe pytania o zaplecze społecznych autorytetów. Te przypadki estetycznych przekroczeń nie muszą żądać zaangażowania od odbiorcy – wywołują je, ponieważ dotyczą niewrażliwych kulturowych punktów. Nieważne, czy odbywa się to na poziomie literackich fikcji, strategii konstruowania wizerunku artysty w przestrzeni publicznej, sposobów uczestnictwa w społecznej komunikacji albo metod manifestowania poglądów.

Wydaje się, że estetyczne przegięcie i moralne zaangażowanie to dwie zasadnicze cechy kampu – dlatego nadaje się on do interpretacji tych ekscentrycznych zjawisk, które wymykały się tradycyjnym, dwuwartościowym językom badawczym. Jego siłą napędową jest niezadowolenie z wąskiego miejsca, jakie wyznaczono jednostce albo społeczności w kulturze. Jego odpowiedzią na opresję jest mnożenie środków stylistycznych, które mają destabilizować zagrażającą normę.

Kamp występuje przeciwko jednoznaczności, to znaczy spełnia się w kulturowej dywersji rozkładającej stabilne odczytania tożsamości, moralności, płciowej czy politycznej przynależności, a przy tym afirmuje wieloznaczność – kampiecie, posługując się formami estetycznymi, tworzy wydarzenia i obiekty heterogeniczne, niespójne, otwarte, które nie pozwalają się jednoznacznie zdefiniować, to znaczy wymykają się władzy arbitralnej, oficjalnej kultury, są więc zakłóceniem w jej porządku. To estetyczne zaangażowanie po stronie nieokreśloności zrównuje w prawach masowe, niskie, dolne, kiczowe z wysokoartystycznym i szlachetnym, i przeciwstawia istniejącym hierarchiom zabawę, samoświadomością zgrywę, ironiczne, przerysowane kopiowanie.

„Czy kampf zostanie obdarty ze swojej kiczowatej skóry i odsłoni prawdę o nas samych?” Zadane w dobrej wierze pytanie łódzkich galerników dowodzi, jak mętna jest kampfowa teoria<sup>3</sup>. Nieokreśloność sprawia, że łatwo uwikłać kategorię w sprzeczności. Funkcjonuje niczym ekskluzywna plotka: każdy coś słyszał, nikt nic nie wie na pewno, ale wszyscy wyciągają wnioski.

---

<sup>3</sup> Bo jego autorzy sugerują, że dotarcie do kampfowej immanencji, które stanie się możliwe po „wyczyszczeniu” kategorii z kłopotliwych związków z niskością, umożliwi jej pełnowartościowe użycie: dopiero kampf przywrócony hierarchii, czyli wierzytelny, odsłoni esencjalną prawdę o współczesności. Pytanie to dowodzi niezrozumienia zasadniczych kampfowych mechanizmów.

Czy można zaprowadzić w chaosie definicyjny porządek? Skoro kamp pozostaje w tak ścisłym związku z zastaną kulturą, czy jest w stanie się wylegitymować ortodoksyjną normatywną poetyką, która ucięłaby falę spekulacji? Na to pytanie chciałabym odpowiedzieć. Niewątpliwie im wyrazistsze ramy hierarchiczne, tym istotniejsza kempowa dywersja i lepsze warunki dla jej rozwoju. Zakres obecności kampu to mapa potencjalnych wykluczeń. Ciało, ubiór, sposób mówienia, pozycja w społeczności – wszystko to reprezentacje tożsamości jednostki, które kamp jako kategoria poznania pozwala zinterpretować. Co wynika z lektury rodzimych przykładów kampu? Czy w ciągu ostatnich dwudziestu lat dopracowaliśmy się polskiej wersji kategorii? A może pozostaje ona jedynie teoretycznym przeszczepem, który z naszym doświadczeniem niewiele ma wspólnego. Co kamp mówi o nas i co my wnosimy do rozumienia kategorii? Czy kempowcem może zostać wyłącznie anarchista, czy także mieszczanin? Jaki wreszcie jest związek kategorii z dystrybucją ważności w kulturze? Wszystkie te kwestie zamierzam podjąć.

Czy tego chcemy, czy nie, kamp wszedł do naszego języka. Poświadcza to nie tylko wysyp publikacji poświęconych kategorii, ale przede wszystkim wykorzystywanie jej do nazywania prywatnych doświadczeń. Jedna z internetowych blogowiczek wyznaje: „Kamp zawsze był mi bliski, mam go we krwi, aczkolwiek nigdy nie miałam pojęcia, że on się tak nazywa”<sup>4</sup>. Istnieje ryzyko, że niejeden z nas znalazł się w sytuacji pana Jourdain: nagle zdaliśmy sobie sprawę, że mówiliśmy kempem. Sprawdźmy teraz, co z tej opowieści wynika, czyli zacznijmy od początku. Od Sontag.

---

<sup>4</sup> <http://annablackie.blogspot.com/2010/01/kamp-camp-czyli-sweter-z-kosmosu-oraz.html>.

# 1. Polityka kampu

## 1.1. KAMP WEDŁUG SUSAN SONTAG

Opublikowane w 1964 roku *Notes on „Camp”* Susan Sontag są punktem zwrotnym w wieloletniej historii zjawiska. Notatki, dość powszechnie uznawane za kempowy akt założycielski, wprowadziły kategorię do oficjalnego kulturowego obiegu i zainicjowały żarliwą, trwającą do dziś polemikę, której celem ma być rewizja tez autorki. Tekst, niewykluczone, że ku zaskoczeniu samej Sontag, okazał się kanonem kampu – kwestionowanym, przebudowywanym albo zakrzykiwanym przez kolejnych interpretatorów. O identyfikacji kategorii z nazwiskiem wpływowej badaczki najwyraźniej chyba świadczy nadany jej przydomek, Miss Camp. Obserwacje Sontag, nieuporządkowane i intuicyjne, pełne niedopowiedzeń i znaków zapytania, okraszone mnóstwem cytatów i przykładów uwydatniających dezynwolturę pisarki, uznano za rewelatorskie. Notatki odkryły kemp dla szerokiej publiczności i zmieniły jego rangę: określenie, które do tej pory „prawie nie wtargnęło do druku”<sup>5</sup> (*N* 307), z ulicznego slangu przewędrowało do słownika wyrafinowanych odbiorców kultury.<sup>6</sup> Przed publikacją Sontag synonimowało ono, jak wskazują anglosascy

---

<sup>5</sup> Cytaty w tekście pochodzą z przekładu Wandy Wartenstein (*Notatki o kampie*. „Literatura na Świecie” 1979 nr 9). Budzi on zastrzeżenia, na tyle jednak zakorzenił się w świadomości polskiej publiczności, że najrozsądniej będzie się nim posługiwać. Jeśli to naprawdę konieczne, proponuję własną wersję tłumaczenia. W tekście posługuję się skrótem (*N*). Cyfry w nawiasach oznaczać będą numer strony.

<sup>6</sup> Dowody na uliczny byt kampu – i to z początków XX w. – można znaleźć w słownikach dokumentujących potoczną angielszczyznę lat trzydziestych, np. w najwcześniejszym wydaniu zredagowanego przez Erica Partridge’a *A Dictionary of Slang and Unconventional English* (Routledge and Kegan Paul, Londyn 1937).

Ewa Grzeszczyk referuje: „Nieco więcej światła na przymiotnikowe znaczenie terminu *camp* rzuca Eric Partridge w trzecim i piątym wydaniu *Dictionary of Slang and Unconventional English* (White 1994). Datuje on najwcześniejsze użycie tego słowa na rok 1909, gdy określało ono zachowania na ulicach Londynu i gesty nacechowane przesadną emfazą. Cytowane przez Partridge’a opracowanie *Passing English* z 1909 r. wskazuje na francuskie pochodzenie słowa *camp*, które miało być w Anglii rozumiane jako afektowane i ostentacyjnie miłe zachowanie, z kolei przytaczany przez Partridge’a *English Dialect Dictionary* poszukuje źródłosłowu *campu* w dialektałnym *camp* lub *kemp*, co miało oznaczać „nieokrzęsany, szorstki”. Według Partridge’a od lat trzydziestych XX wieku słowo *camp* znaczyło również „niestosowny”, „falsywy”, „zniewieściał”; wymowa znaczeniowa słowa zaczyna więc być nacechowana zdecydowanie negatywnie. Partridge wskazuje, że w latach dwudziestych naszego wieku w środowisku teatralnym *camp* określał to, co homoseksualne i lesbijskie, znaczenie to rozprzestrzeniło się na dobre w latach czterdziestych” („Kultura i Społeczeństwo” 1997 nr 3, s. 156).

Gwoli ścisłości trzeba zauważyć, że u Partridge’a wyraźne powiązanie kampu z homoseksualizmem można odnaleźć np. w wydaniu z 2006 r. W edycjach wcześniejszych (np. 1961, 1967) czytelnik musiał zajrzeć do suplementu, aby się tego związku doszukać. W głównym korpusie tekstu można przeczytać jedynie: „camp, adj. Addicted to ‘actions and gestures of exaggerated emphasis [...]’. Probably from French”, Ware [J. Redding Ware,



genderowi badacze<sup>7</sup>, trefny sposób bycia w homoseksualnym półświatku – ostentacyjną, celowo zabawową zniewieściałość. Przemieszczenie, które wielu chce interpretować jako zgubną legalizację, było jedną z przyczyn zajadłego ataku krytyki gender i queer, oprotostowującej większość tez autorki. Sontag miałaby co prawda powątpiewać w możliwość stworzenia precyzyjnej definicji labilnego pojęcia, jednak decydująco modyfikuje jego znaczenie, eufemizując rzekomą drastyczność macierzystego subkulturowego kontekstu; tym samym każe zwątpić w doniosłość kategorii. Niewątpliwie jej wystąpienie sprawiło, że zapanowała moda na kamp – czego dowodem wysyp publikacji w amerykańskiej (i nie tylko) prasie naukowej i popularnej, traktującej zjawisko jako narzędzie badawcze albo synonim popkulturowej atrakcyjności<sup>8</sup>. *Notatki o kampie* od kilkudziesięciu lat determinują recepcję zjawiska – a nawet, jak w polskim przypadku, zdają się być często jedynym kontekstem, w którym się je rozpatruje. Dokładna rekonstrukcja interpretacji Sontag wy-daje się więc nieodzownym punktem wyjścia.

Autorka, zastrzegając, że precyzyjna kodyfikacja zjawiska byłaby chybiona i naraża-łaby na szwank autorytet kodyfikatora („Głupio jest pisać o kampie [...] traktaty. Robi się wówczas samemu bardzo podrzędny kawałek kampu” [N 308]), decyduje się na ulotną, półoficjalną formę notatek. Jednak płynne, intuicyjne i „zmysłowe” zapiski dostarczają co najmniej kilku mocnych tez: po pierwsze, Sontag uznaje kamp za nowy typ wrażliwości; po drugie, traktuje go jak kategorię apolityczną, ostatecznie spełniającą się w niepowadze; po trzecie, dostrzega w nim współczesną inkarnację dandyzmu; po czwarte wreszcie, za-kłóca oczywistość filiacji między kampem a środowiskiem homoseksualistów.

Kamp, jako cecha zjawisk, ludzi i rzeczy, jest jednocześnie sposobem postrzegania, które przeobraża doświadczenia: „nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz [...] sztuczności, stylizacji” (N 308). Rewaloryzuje więc, a przynajmniej zastępuje dotychczasowe systemy wartościowania, które Sontag woli określać mianem wrażliwości:

Pierwszy rodzaj wrażliwości – wrażliwość ukształtowana według wzorów tradycyjnej kultury – jest w zasadzie moralistyczna. Drugi – wrażliwość na ekstremalne stany odczuwania, re-prezentowana przez wiele utworów współczesnej sztuki awangardowej, czerpie siłę z napięć pomiędzy pasją moralną i estetyczną. Trzeci rodzaj – wrażliwość kampu jest całkowicie este-tyczna. [...] Kamp odrzuca zarówno harmonię powagi tradycyjnej, jak i ryzyko pełnego utożsa-mienia z ekstremalnymi stanami odczuwania (N 319).

Najbardziej doniosłe i rewelatorskie zdanie, które znalazło się wśród *Notatek*, brzmi: „Trzecią z wielkich wrażliwości jest właśnie kamp” (N 319). Kamp – epitet wyjęty z bul-warowej, potocznej mowy – staje się finalnym, wyrafinowanym punktem typologii zapro-ponowanej przez Sontag. Tu właśnie następuje semantyczne przesunięcie – *camp* przesta-je być obelgą, a zaczyna się jako istotna kategoria kulturowa, która umożliwia adekwatne,

---

*Passing English of the Victorian Era*, Routledge, London 1909 – przyp. A M.] pleasantly ostentatious in manner, affected, [...] uncouth, rough [...]. Whence objectionable; (slightly) disreputable; bogus; [...] from ca. 1930 – [...] effeminate: theatrical” (s. 122-3, wyd. z 1961, na trzy lata przed publikacją *Notatek*).

<sup>7</sup> I co Partridge – w suplementcie, ale jednak – poświadcza.

<sup>8</sup> Żeby wymienić zaledwie kilka przykładów z roku 1965: L. Fiedler: *The New Mutants*. „Partisan Review” 32:4, Fall; T. Hess, *J'accuse Marcel Duchamp*. „Art News” 63:10; T. Meehan: *Not Good Taste, Not Bad Taste: It's Camp*. „New York Times Magazine” 21 March 3-31; G. Frazier, *Call it Camp*. „Holiday” 38:5, November; L. Picard, *Camp oder die nimmermüde Phantasie*. „Die Welt”, 9 December. W rok po publikacji Sontag, 22 listopada 1965, odbyła się także premiera filmu *Camp*, wyreżyserowanego przez Andy'ego Warhola.

a w każdym razie zgrabne ustosunkowanie się do wymogów współczesności. Zostaje uznany za najrozsądniejszy „stosunek do stylu w dobie, kiedy wybór stylu stał się w ogóle wątpliwy” (N 322), a więc w epoce postmodernizmu. Jak zauważa Sontag:

Tradycyjne środki wydobywania się poza prostolinijną powagę – ironia, satyra – wydają się dzisiaj wątłe, niewystarczające dla przesyconego kulturalnie środowiska, w którym kształtuje się współczesna wrażliwość. Kamp wprowadza nowy standard: sztuczność jako ideał, teatralność (N 320).

W przeciwieństwie do moralistycznej satyry, nie antagonizuje uczestników kultury, a traktuje „Bycie-jako-Granie-Roli” (N 312), to znaczy, uznaje wszelkie wartości za umowne i wymienne style – wszystko, także „moralność, jest [...] kwestią smaku” (N 307). Posługiwać się kampem, to wykreślić ze swego słownika hasła z prefiksem ‘anty’ (antywartość, antystyl, antypatia), za to napawać się nadużywaniem cudzysłowu – jak zapewnia Sontag, „Tym, co liczy się w ostatecznym rachunku, jest sposób, w jaki poglądy są wypowiedane. [...] Można być poważnym, mówiąc o rzeczach frywolnych, frywolnym mówiąc o poważnych” (N 319-320). Kampowa wrażliwość, która zachwyca się pospolicnością, nadmiarem, kiczem i bezguściem, zasadza się na odkryciu, że „wysoka kultura nie ma monopolu na subtelność” (N 322). Sontag, objaśniając, na czym polega oryginalność kampu, wylicza: brak poszanowania okazany kulturowym hierarchiom, zmysłowe, więc wyrzekające się prawodawstwa interpretacji otwarcie się na masowość, nieagresywne wymieszanie powagi, patosu i parodii, zatarcie jednoznacznej płciowej tożsamości, kult form anormalnych, obojnackich, głupio ekstrawaganckich. Pozwala tym samym czytelnikom wysnuć wnioski, że nowa, wyłącznie estetyczna percepcja świata skłania do pielęgnowania eklektyzmu i wszelakich odmienności (co zapewne przyczynia się do niesłabnącej popularności kampu). Nie należy jednak ulegać złudzeniu, że *Notatki* są ekumeniczną opowieścią o kulturowym egalitaryzmie. Sontag wyraźnie zaznacza: „Dystans to prerogatywa elity” (N 320) – kamp jest narzędziem ekskluzywnym, dostępnym jedynie wyrafinowanej publiczności; przewrotność i giętkość nie są możliwe bez świadomości podziałów obejmujących kulturę. Co więcej, autorka zauważa:

Trzeba rozróżnić naiwny kamp od świadomego. Czysty kamp jest zawsze naiwny. Kamp, który wie, że jest kampem, bywa zwykle o wiele mniej zadowolający. [...] zamierzona kampość jest zawsze szkodliwa. [...] kamp opiera się zawsze na niewinności (N 314).

Ów podział na kamp czysty, prawdziwy i szkodliwy, czy nawet nieuczciwy, pokrewny klasyfikacji Christophera Isherwooda z 1954 roku<sup>9</sup>, chyba nie wytrzymuje konfrontacji

---

<sup>9</sup> „Myślałeś, że to oznacza szykownego chłopaczka z utlenionymi włosami, ubranego w boa i kapelusik jak z obrazka, udającego Marlenę Dietrich? Tak, w pedalskich środowiskach nazywają to *camping*. I niech tak będzie, ale jest to forma zupełnie zdegenerowana... To, co ja rozumiem przez *camp*, to coś znacznie bardziej podstawowego. Możesz to nazywać *Camp Niski*, jeśli chcesz; wtedy to, o czym ja mówię, to *Camp Wysoki*. *Camp Wysoki* to na przykład emocjonalna postawa baletu, i oczywiście sztuki barokowej. Widzisz, prawdziwy *Camp Wysoki* zawsze ma w sobie ukrytą powagę. Nie możesz być *camp* w stosunku do czegoś, czego nie traktujesz poważnie. Nie bawisz się tym: robisz z tego zabawę. Wyrażasz to, co jest dla ciebie zasadniczo poważne, przez śmiech, artystyczne sztuczki i wykwin. Sztuka barokowa jest bardzo *camp* w stosunku do religii. Balet jest *camp* w stosunku do miłości.” Fragm. powieści *The World in the Evening* (1954). Cyt. za W. White, *Camp jako przymiotnik: 1909-1966*. Przeł. M. Umińska. „Literatura na Świecie” 1994 nr 12, s. 327.

z praktyką (zastępy *drag queens*), ale jest też gestem niemal kolonizatorskim. Sontag, z rozczuleniem dowartościowująca kuriozalny, często prostaczy gust (choćby „secesyjny rzemieślnik, który robi lampę z owiniętym wokół niej wężem [i] powiada z całą powagą: «Voilà, to orientalne!»” [N 314]), przemawia z pozycji hierarchicznych – wytycza granicę między subtelnością elit a rozbrajającymi producentami kiczu (nawet tego z wyższej półki, choćby *Jeziro labędzie* czy niektóre filmy Viscontiego). To dowodzi zresztą, że kamp z jego „demokratycznym duchem” (N 321) i snobistycznymi, arystokratyzującymi tęsknotami cechuje nie dająca się znieść sprzeczność. O ograniczonym dostępie do „trzeciej wrażliwości” zaświadcza (także budząca wątpliwości) uwaga: „Smak kampu ze swej istoty jest możliwy tylko w zamożnych społeczeństwach i kręgach zdolnych do przeżywania psychopatologii dobrobytu” (N 321)<sup>10</sup>. Radykalnie nastrojony czytelnik mógłby sformułować zarzut, że wrażliwość estetyczną przypisuje się wyłącznie dobrze sytuowanej, wykształconej części społeczeństwa, odreagowującej przesyty. Raczej przyczynia się ona zatem do utrwalania podziałów, niż je znosi.

Sontag podkreśla, iż kamp jest przede wszystkim zabawą; to „śmiała i dowcipna odmiana hedonizmu” (N 323), który wprawia ludzi o dobrym smaku w dobry humor. Badaczka, przekonując, że śmiech, który umożliwia dystans, ma potencjał wywrotowy, zastrzega: „Nie trzeba nawet dodawać, że wrażliwość kampowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna” (N 308). Ta kontrowersyjna uwaga stała się zarzewiem sporu toczonego przez interpretatorów od lat. Według większości genderowych krytyków Sontag sprzeniewierzyła kampowe ideały, sprowadzając estetykę odmieńców do zaledwie „komicznej wizji świata” (N 320). Dopatrzone w koncyliacyjnej polityce autorki bezprawnego zawłaszczenia, a więc łagodnej, ale i podstępnej asymilacji kampu przez kulturę panującą. „Niezaangażowane, niepoważne spojrzenie «estety»” (N 313) nie obnaża opresywnych mechanizmów regulujących stosunki społeczne. Sontag wybiera na bohaterów swej opowieści nie kulturowych rewolucjonistów, a lekko znudzonych pięknoduchów, którzy miast inicjować konfrontację, ustawiają się *obok* systemów, wartości, domkniętych narracji: „Jeżeli tragedia jest doświadczeniem całkowitego zaangażowania, komedia jest doświadczeniem niepełnego zaangażowania, dystansu” (N 320).

Wedle pisarki najłatwiej ów niepoważny dystans objaśnić przywołując figurę dandysa: „jak dandys był dziewiętnastowiecznym surogatem arystokraty w sferze kultury, tak kamp jest współczesnym dandyzmem. Kamp to odpowiedź na pytanie: jak być dandysem w dobie kultury masowej” (N 320). Na patrona *Notatek* Sontag obrała Oscara Wilde’a, ponieważ swoimi wyborami przekonująco dowiódł, że „styl jest wszystkim” (N 319); co więcej, kamp „znajduje świadomych ideologów w takich „pięknoduchach”, jak Wilde i Firbank” (N 313). Polski przekład niedokładnie oddaje intencje autorki; w istocie nazywa ona obu pisarzy „humorystami”, „kpiarzami” [*wits*]. Badaczka nie odwołuje się więc do dandyzmu-synonimu estetycznej perfekcji<sup>11</sup>, akcentuje raczej jego nieagresywną pogardę dla porządku filistrów. Wilde, przedstawiany jako autor zabawnych, przewrotnych

---

<sup>10</sup> Wątpliwości zgłasza np. M. Turowska, następująco komentująca ogromne zainteresowanie kampowym teatrem Witiuka w Moskwie, która „znalazła się na granicy nędzy”: „[...] psychopatologia biedy ma coś wspólnego z psychopatią bogactwa: i jednej, i drugiej towarzyszy egzystencjalna nuda, o której wspomina Susan Sontag”. M. Turowska, *Czy CAMP potrzebny jest ubogim? O teatrze Romana Witiuka*. Przeł. K. Osińska. „Literatura na Świecie” 1994 nr 12, s. 322-323.

<sup>11</sup> „Dandys istotnie prowadzi wobec innych grę, tworząc z siebie trudną do rozwikłania zagadkę. Idealny dandys przeroża swą perfekcyjnością, nie zdradzając żadnego z jej sekretów. Troska o doskonałość każe mu unikać wszelkiej ostentacji.” R. Okulicz-Kozaryn, *Mala historia dandyzmu*. Poznań 1995, s. 14.

epigramatów (którymi Sontag gęsto przeplata swoje wywody), najlepiej odpowiadałby temu wyobrażeniu. Związki Lorda Paradoksu z „trzecią wrażliwością” wydają się jednak bardziej złożone. W interpretacji badaczki „świadomy ideolog kampu” (N 313) występuje tylko w jednej roli: wyrafinowanego żartownisia. Sontag, co zaskakujące, zapomina, że Wilde to także zniewieściał, skandaliczny homoseksualista<sup>12</sup>. Odnotowuje:

Wilde jest postacią przejściową. Człowiek, który po przybyciu do Londynu ubierał się w aksamitny beret, koronkowe koszule, welwetowe spodnie do kolan i czarne pończochy, nigdy nie mógł odejść daleko od modelu dandyś w dawnym stylu: ten konserwatyzm wyraża się w *Portrecie Doriana Graya*. Ale wiele składników jego postawy sugeruje coś nowoczesnego. To Wilde sformułował istotny postulat kampowej wrażliwości – równoważność wszystkich przedmiotów – kiedy ogłaszał, że zamierza „być godnym” swej białoniebieskiej porcelany, lub gdy oświadczał, że klamka może być równie zachwycająca jak obraz (N 321).

Wilde miałby odnawiać tradycję „poważnego”, „konserwatywnego” dandyzmu (czyli ideał eleganckiej męskości)<sup>13</sup> i jednocześnie wprowadzać zamęt do kulturowej rekwizytorni, nieomal antycypując koncepty Duchampa. Transgresja polegałaby na jednoczesnym kultywowaniu tradycji i estetycznego subwersywnego demokratyzmu. Wydaje się jednak, że źródłem paradoksalności Wilde’a była także, jeśli nie przede wszystkim, anarchizująca wersja dandyzmu, którą uprawiał. Jak pisze Radosław Okulicz-Kozaryn:

Dandys unikał skrajności w sposobie ubierania się, wystrzegał się zarówno brutalizacji, jak i nadmiernej miękkości w rysunku swej postaci, fantazyjnych fryzur, brody, szczególnie długiej, która w XIX w. kojarzyła się z naturą buntowniczą, makijażu, ostrych pachnidel. Miał bowiem być ideałem męskiej elegancji, mistrzem efektów uzyskiwanych jak najprostszymi środkami [...]. Jego skłonność do efektów była zatem stonowana regułami dobrego smaku. [...] Zgodnie z [...] receptą Brummela i Barbeya d’Aurevilly chciał on jedynie rozbudzić wyobraźnię, roztoczyć zagadkową aurę i nie dać nikomu sposobności do odkrycia, kim naprawdę jest [podkr. moje – A. M.].<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Wypada tu zaznaczyć, że także Firbank – drugi ze „świadomych ideologów” – był homoseksualistą.

<sup>13</sup> Szyk Wilde’a był w wczesnych londyńskich latach dość kontrowersyjny: „W *Aesthetic Movement* [do którego należał] sentymentalnemu kultowi przeszłości i idealnego piękna towarzyszyła afekcja w wystawianiu się i zachowaniu oraz ekscentryczność strojów. Członkowie Ruchu upodobałi sobie bryczesy, welwetowe marynarki, luźne, pofałdowane krawaty. Stali się oni przedmiotem ustawicznych kpin prasy brytyjskiej, a satyryczny obraz rozegzaltowanego artysty na długo utrwalili się w powszechnej świadomości. Oscar Wilde, będąc około 1880 jednym z najbardziej znanych przedstawicieli estetów, posłużył nawet za pierwowzór bohatera operetki *Patience* Gilberta i Sullivana, wystawianej od 1881 z dużym powodzeniem. [...] Wilde jednak nie chciał odgrywać wyznaczonej mu roli, nie wkładał już [...] słonecznika do butonierki i nie trzymał lilii w ręku. Znalazszy się w 1883 roku w Paryżu, skorzystał ze sposobności, by zmienić całkowicie wizerunek [...]. Rok później już zdecydowanie odcinał się od dawnej manieri [...]. Nie ubierał się już w „barwne pluderki”, ale w «niepokalany frakowy strój od szóstej wieczorem. Pewna ekscentryczność dodawała mu uroku, nie ujmując nic z *allure* wielkiego pana» (R. Okulicz-Kozaryn, *Mala historia dandyzmu*, s. 128). Niezależnie jednak od publicznego sposobu bycia pisarza, w *Portrecie Doriana Graya* dandys jest przedstawiany jako ideał męskości.

<sup>14</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*. Warszawa 2003, s. 36. Okulicz-Kozaryn w obu swych książkach odnosi się do Wilde’a dość niechętnie, choć nie formułuje swej pretensji wyraźnie. Wilde’owi „niestety brakowało samodyscypliny” (autor mgliście nawiązuje tu do homoseksualności pisarza, którą określa mianem „ekscesów” [*Gest pięknoducha*, s. 37] i starannie omija), okazał się także m.in. koniunkturalistą, w rezultacie skompromitował ideały dandyzmu.

Tymczasem Wilde wykorzystał dandyzm, figurę w jego czasach anachroniczną i budzącą raczej konsternację niż szacunek, do odkrycia, kim naprawdę był.<sup>15</sup> Ze swoją otyłością, publicznymi występami i zabiegami o popularność (wykroczenia niedopuszczalne w kodeksie dandysa usiłującego zasłużyć na społeczny mir<sup>16</sup>), urządza kulturową przebieżankę, której dramatycznym zwieńczeniem jest proces o uwiedzenie młodego lorda Douglasa. Figura dandysa – do tej pory manifestująca godną naśladowania, ortodoksyjną męskość<sup>17</sup> – zostaje wywrócona na nice oraz utożsamiona z homoseksualnością i, od tej pory ją sygnalizującym, zniewieścieniem. Wilde nie jest tylko dandysem, ale także, na równi, odmieńcem i anarchistą – być może dlatego to on, a nie lord Byron, został uznany przez Sontag za prekursora nowej wrażliwości.

Nasuwa się pytanie, dlaczego interpretatorka tak wnikliwa, jak Sontag, która zresztą pierwsza umieściła Wilde'a w kontekście kampu, wymazała z biografii artysty kwestię homoseksualną. Komentując jego pozę, zauważa: „Kamp – dandyzm dwudziestego wieku [...] transcenduje obrzydliwość reprodukcji” (N 320). Transcendowanie obrzydliwości, lokowanie jej „na zewnątrz” to trop podjęty przez wielu krytyków, proponujących dekonstrukcyjną lekturę *Notatek*. Sontag uznaje homoseksualistów za awangardę kempowego

---

O figurze dandysa dość obszernie piszą m.in.: B. Sadkowska, *Homo dandys*. „Miesięcznik Literacki” 1972 nr 8; R. Przybylski, *Gentelman i dandys*. W: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*. Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986.

<sup>15</sup> O Wilde'owskim przekształceniu figury dandysa piszą m.in.: M. Meyer, *Under the Sign of Wilde. An Archeology of Posing*, W: *The Politics and Poetics of Camp*. Red. M. Meyer. London 1994; G. W. Bredbeck, *Narcissus in the Wilde. Textual Cathexis and the Origins of Queer Camp*. W: *The Politics and Poetics of Camp*; T. Basiuk, *Casus Wilde'a: homoseksualizm i tożsamość odmieńca od końca XIX wieku*. W: *Inny, Inna, Inne. O inności w kulturze*. Red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez, K. Szczuka. Warszawa 2004. Nieco szerzej piszę na ten temat w rozdziale „Kamp i katolicyzm (Homoseksualista w kościele)”.

<sup>16</sup> „Satyryków nie powstrzymało to [zamiana „barwnych pluderków” na „niepokalany frakowy strój”] co prawda od wyśmiewania go według starej recepty, a i jemu nie przeszkodziło w zaprezentowaniu w prowincjonalnych miastach Anglii kolejnego cyklu odczytów, zapowiadanych jako występ „wielkiego estety”. Prasa zapewniała Wilde'owi popularność, niezależnie od tego, co o nim pisała, a on sam nie stronił od autoreklamy. Plakaty, obwieszczające na prowincji jego przybycie, nie odbiegały od trywialnych ogłoszeń czy reklam mydła. Dopiero korzystne finansowo małżeństwo, intratna praca w kobiecych czasopismach, a potem także sukces sztuk teatralnych uwolniły go od konieczności zabiegania o popularność przy pomocy środków podrzędnego gatunku.” R. Okulicz-Kozaryn, *Mala historia dandyzmu*, s. 128-129.

Nawiasem mówiąc, z konwencją dandysowską eksperymentował także o 19 lat młodszy od Wilde'a Alfred Jarry. Pisze Boy: „W ubraniu kojarzył ekscentryczność z niechlujstwem w niebywałym stopniu. Włosy – niezbyt schludnie utrzymane – spływały mu na ramiona. Dolna część jego garderoby była stale kostiumem cyklisty – Jarry, mały, krępy i silny, był namiętym cyklistą – na nogach miał pantofle z łyka, a czasem damskie trzewiki, które przywdziewał, aby uwydatnić urodę swojej drobnej stopy. Koszula była często z kartonu, a na niej – namalowany tuszem czarny krawat. Był to dandyzm Oskara Wilde'a – *à rebours*. W takim stroju zjawiał się Jarry na zebraniach literackich i towarzyskich, gdzie go witano z honorami, jakimi w owej epoce darzono talent. Bawiono się nim, zapraszano go. Był dobrowolnym i tragicznym błaznem Paryża” (zob. A. Jarry, *Ubu Król, czyli Polacy*. Przekł. i przedm. T. Żeleński (Boy). Kraków 2003, s. 12).

<sup>17</sup> A. Sinfield, spisując historię zniewieściałości (*The Wilde century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement*. Londyn 1994), zauważa, że przed Wildem: „arystokracja jako klasa była w całości postrzegana jako w znacznym stopniu zniewieściała. Jej zniewieściałość stawiano w jednym szeregu z innymi jej cechami – modnymi strojami, przejmowanie obyczajów kontynentalnych, chodzeniem do opery i piciem herbaty, a także edukacją odpowiednią dla kobiet [...]. W każdym razie wśród arystokracji zniewieściałość niekoniecznie wskazywała na jednopłciowe preferencje, co zostało później wykorzystane przez Wilde'a, który przybrał quasi-arystokratyczną pozę dandysa. Normatywny wymóg męskości dotyczył przede wszystkim mieszczan, podczas gdy zniewieściałość arystokracji mogła być postrzegana jako oznaka wysublimowanych manier i gustów”. Cyt. za: T. Basiuk, *Casus Wilde'a*, s. 325.



gustu i przyznaje, że to oni go „wymyślili”, choć zapewne gdyby tego nie uczynili, „zrobiły to kto inny” (N 322). Zresztą sama autorka, zaznaczając, że kamp jest zjawiskiem historycznym<sup>18</sup>, rozmywa jego granice, wywodząc początki kategorii jeśli nie z malarstwa manierystów, to na pewno z końca XVII wieku:

Przełom XVII i XVIII stulecia jest wielką epoką kampu: Pope, Congreve, Walpole etc. [...] rokokowe kościoły w Monachium; Pergolesi. Nieco później: wiele z Mozarta. W XIX wieku [...] staje się przedmiotem szczególnych upodobań [...], ujawnia się w pełnym rozkwicie wraz z secesją [...] (N 312-313).

Ów historyczny rozmach i ranga przywołanych nazwisk oznaczają chyba, między innymi, iż mocno zakorzeniona w dziejach wrażliwość kempowa jest „egalitarna” w tym sensie, że dostępna odbiorcom kultury niekoniecznie identyfikującym się z jedną subkulturą. Krytyka gender i queer uznała, że zasadniczym celem autorki było odebranie prawowitym właścicielom narzędzia umożliwiającego im społeczną emancypację. Kamp, identyfikowany we wczesnych dekadach XX wieku głównie z kulturą homoseksualistów, umożliwiał tej grupie rodzaj społecznego coming out’u. Bezprawne zawłaszczenie estetyki przez mającą reprezentować interes heteryków badaczkę doprowadziło do rzekomego wyjąłowania wrażliwości, wraz z subwersywnością tracącej tożsamość. Wszak kamp, przy całej swej nieokreśloności, kojarzony był z obyczajową prowokacją, zagrażał więc swym użytkownikom utratą reputacji. Na dekadę przed publikacją Sontag z owym kłopotliwym, a przecież fundamentalnym aspektem kampu próbował uporać się wspomniany już Isherwood, poświęcając mu fragment swej powieści *The World in the Evening*. Dokonane przez autora rozróżnienie na kamp niski, związany z subkulturą homoseksualną, i wysoki, charakteryzujący obieg oficjalny (a więc operę, balet, barok), miało, jak się zdaje, przybliżyć kodyfikację zjawiska, w istocie zaś egzorcyzmowało jego „niewłaściwość” – wartościowanie pozwoliło zepchnąć na margines to, co niepożądane i groźne, i przysposobić kamp do neutralnego funkcjonowania w języku odbiorców kultury. Ciekawe, że ów gest do tej pory nie wywołuje protestów badaczy związanych z teorią gender, często podtrzymujących zasadność arbitralnego podziału zaproponowanego przez pisarza, podczas gdy wystąpienie Sontag – zapewne ze względu na siłę oddziaływania – rozpętało interpretacyjną burzę. Niewątpliwie autorka sygnalizuje związki nowej estetyki z subkulturą homoseksualistów: „Kamp jest ezoteryczny – to jakby prywatny kod, oznaka tożsamości nawet wewnątrz małych miejskich klik”<sup>19</sup>. Homoseksualiści posługują się więc sekretnym

---

<sup>18</sup> „Oczywiście kanon kampu może się zmieniać. Czas ma na to wielki wpływ. Czas może uszlachetnić to, co teraz wydaje się nam zwyczajnie natrętne i pozbawione fantazji, bo jest nam zbyt bliskie, bo jest za bardzo podobne do naszych codziennych fantazmatów, których fantastycznej natury wcale nie dostrzegamy” (N 317).

<sup>19</sup> Wartenstein błędnie oddaje to zdanie: „Kamp jest egzotyczny – jest jakby prywatnym kodem, znamieniem tożsamości nawet niewielkich miejskich środowisk” (N 307). W oryginale brzmi ono: „And Camp is esoteric – something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques”. Warto zauważyć, że sygnałów kodowania odsyłającego do wrażliwości homoseksualnej, które umykają w polskim przekładzie, jest więcej: „*To camp* to uwodzić kogoś stosując przejawy manieryzmu, które dają się interpretować dwojako. Gesty pełne hipokryzji mają żartobliwy sens dla wtajemniczonych i inny, bardziej bezosobowy dla obcych. [...] chodzi o dwuznaczność. Poza „prostym” potocznym znaczeniem, odkrywamy również prywatny, błazeński sens (N 313). „Proste” [*straight*] znaczenie należy, rzecz jasna, wyklądać również jako „heteroseksualne” (<http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>).

językiem<sup>20</sup>, choć jednocześnie „gust kampowy jest czymś więcej niż gustem homoseksualistów” (N 322). Sontag miotają uczucia ambiwalentne: „Kamp mocno mnie pociąga i równie mocno obraża. [...] Aby nazwać wrażliwość [...] – potrzeba głębokiej sympatii utemperowanej odrazą” (N 307). Zwierając się czytelnikowi ze swego rozdarcia, daje do zrozumienia, że nie utożsamia się z repulsywną i fascynującą wrażliwością. I dodaje enigmatycznie: „istnieją też specjalne powody, dla których o kampie nigdy nie dyskutowano” (N 307). Tabuizację estetyki oraz rezerwę, jaką w stosunku do niej deklaruje badaczka, być może należy kojarzyć z kontrowersyjną, niewygodną „orientacją” kampu. Sontag, która w swym tekście dość wstrzemięźliwie odnosi się do homoseksualnej genealogii estetyki, pod koniec zauważa:

Smak kampowy nie jest wprawdzie równoznaczny z gustem homoseksualnym, istnieje jednak między nimi szczególne pokrewieństwo, często krzyżują się. [...] Każda wrażliwość jest [...] służebna wobec grupy społecznej, która ją lansuje. Żydowski liberalizm jest gestem samouprawienia. Jest nim również smak kampu, który wyraźnie ma jakiś rys właściwy propagandzie. Nie trzeba dodawać, że zazwyczaj propaganda służy innym celom niż kampf.<sup>21</sup> Żydzi związali swoje nadzieje na integrację we współczesnym społeczeństwie z propagowaniem poczucia moralnego. Homoseksualiści związali swoją integrację w społeczeństwie z propagowaniem poczucia estetycznego. Kamp jest rozpuszczalnikiem moralności. Neutralizuje moralne oburzenie, popiera żartobliwość (N 322).

Sontag uznaje zatem, że istnieje specjalny związek między homoseksualizmem a „trzecią wrażliwością”, ponieważ homoseksualiści chętnie robią użytek z kampowej przesady. Równocześnie jednak formułuje poważny zarzut: subkultura intrumentalizuje estetykę w celach propagandowych, a to oznacza sprzeniewierzenie idei apolityczności, którą ustanawia autorka. Co szczególnie zastanawiające, badaczka uznaje kampf za narzędzie łagodnej emancypacji – dzięki figlarności i ujmującej nonszalancji w stosunku do moralności miałyby integrować odmieńców ze „zdrowym” społeczeństwem. Trudno nie odnieść wrażenia, że jest dokładnie odwrotnie: kampfujący homoseksualiści nie zamierzają z układnym uśmiechem wtapiać się w miejskie tło, ale właśnie ostentacyjnie manifestują swoją inność i bezczelnie oznajmniają: „Integracja owszem, ale na naszych warunkach”. Co wyniknęło z zakwestionowania polityczności kampu?

## 1.2. DO KOGO NALEŻY KAMP?

Sontagowska interpretacja estetyki rozjuszyła krytykę gender i queer: ekskluzywna wizja kampu miała go sprowadzać na mielizny jałowego intelektualizowania. Co gorsza,

---

<sup>20</sup> D. Bergman zauważa: „Kampf pojawił się prawdopodobnie wraz z pierwszymi oznakami subkultury gejowskiej – jest on sposobem radzenia sobie z wrogią kulturą dominującą. [...] subkulturowe sposoby bycia spełniają co najmniej dwie funkcje: po pierwsze, pomagają zacieśniać więzi między członkami subkultur, jako że każdy język tajemny wiąże tych, którzy dzielą tajemnicę. Po drugie, pozwalają członkom subkultury komunikować się ze sobą w obecności osób trzecich. Kampf ochrania członków wspólnot gejowskich i lesbijskich w sytuacjach, w jakich grozi im rozpoznanie, napiętnowanie czy nawet upokorzenie”. D. Bergman, *Campf*. Przekł. A. Mizerka. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006 nr XIII, s. 116.

<sup>21</sup> W oryginale zdanie to brzmi bardziej kategorycznie: „Needless to say, the propaganda operates in exactly the opposite direction”. (<http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>, 7 marca 2007)

okazywała się zawołanym przykładem praktyk opresyjnych – wchłonięcie idiomu odmieńców przez kulturę wysoką, a w konsekwencji także popkulturę, niektórzy utożsamili z zamachem na prawa mniejszości. Dobitnie sformułował to D. A. Miller (1993), który uznał *Notatki* i późniejszą o dwadzieścia pięć lat monografię *AIDS and Its Metaphors* (1989)<sup>22</sup> za przejawy homofobii skrywanej pod płaszczkiem wystudiowanego humanizmu:

Od pierwszej strony [*Notatek*] autorka z chorobliwym uporem oddziela kamp od homoseksualizmu, uzasadniając, że to niezbędny warunek jakiegokolwiek rozumnej dyskusji na ten temat.<sup>23</sup>

Według Millera badaczka zbija intelektualny kapitał, wykorzeniając kamp i kreując się na jego wynalazczynię. Nie tylko przechwytuje ona estetykę dla kultury dominującej, ale także celowo wiąże z własnym nazwiskiem<sup>24</sup>. Publikacja Sontag podzieliła więc publiczność na „prawowitych właścicieli” kampu i jego uzurpatorów – i, jak widać, temu dwuwartościowemu porządkowi nie umknęła sama autorka. Najzjadliwszą krytykę pisarki podjęli badacze identyfikujący kamp z męskim homoseksualizmem. Ich wystąpienia, często emocjonalne i dowodzące osobistego zaangażowania (co być może należy uznać za walor ze względu na wyrzeczenie się komfortowej badawczej neutralności i wystawienie swej tożsamości na ryzyko kampowej interpretacji<sup>25</sup>), łączy pasja rewindykacyjna.

### 1.2.1. KAMP JEST NASZ!

Jak kąśliwie komentuje Andy Medhurst (1997):

Artykuł Susan Sontag wywołał sejsmiczny wstrząs – połyskliwe magazyny, dyskusje w radio i telewizji, pogawędki na przyjęciach, a wszystko skupione na zjawisku kampu – ponieważ autorka wybrała idealny moment, by wskoczyć na falę; dostarczyła słownika pomocnego w rozumieniu – opornych na interpretację – tekstów i obrazów, które wkraczały do kultury Zachodu i robiły w niej ożywczy zamęt [...]. Odcięty od korzeni wyrastających z kultury odmieńców, ogołocony ze swoich związków z gejowskimi próbami stawiania oporu i równoczesnego podkopywania heteroseksualnej normatywności – które wyrażały się w skandalizującym odwracaniu estetycznych i płciowych kodów – kamp okazywał się raptem zabawną formą dywersji. Jeśli istniał jakiś refren, który niczym echo powtarzał się we wszystkich tekstach, brzmiał on: „Sontag nie ma racji”.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Polskie wydanie: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Tłum. J. Anders. Warszawa 1999.

<sup>23</sup> D. A. Miller, *Sontag's Urbanity*. W: *Lesbian and Gay Studies Reader*. Red. H. Abelove, M. A. Barale, D. M. Halperin, New York, London 1993, s. 213.

<sup>24</sup> Tamże, s. 212-213.

<sup>25</sup> Najwyraźniej chyba widać tę brawurę w tekście Andy'ego Medhursta: „[...] piszę z pozycji białej angielskiej cioty dobiegającej czterdziestki” (A. Medhurst, *Camp*. W: *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*. Red. A. Medhurst, S.R. Munt. London 1997, s. 276; ten i pozostałe fragmenty tekstu Medhursta w tłum. P. Czaplińskiego). Z kolei Gregory W. Bredbeck, komentując w kontekście pism Wilde'a historyczność i siłę męskiego gejowskiego kampu, zaznacza: „Piszę jako homoseksualista o homoseksualiście” (G. W. Bredbeck, *Narcissus in the Wilde...*, s. 53). Tego rodzaju deklaracji można znaleźć wiele – są one jeszcze jednym argumentem w sporze w Sontag. O kampie, jak sugeruje krytyka gender, nie można mówić udając badawczy obiektywizm – kategoria nie istnieje bez politycznego zaangażowania.

<sup>26</sup> A. Medhurst, *Camp*, s. 279. Chcących znaleźć potwierdzenie tej tezy Medhurst odsyła do: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Red. D. Bergman, Amherst 1993, tu zwłaszcza M. Frank, *The Critic as Per-*



Lista komentatorów, którzy oprotestowali zgubne skutki nagłośnienia kampu, jest długa i, wydaje się, nadal otwarta. Jeśli na Zachodzie w latach sześćdziesiątych XX wieku kampf traktowano jako antidotum na akademicką dewaluację kultury popularnej, to w latach osiemdziesiątych – wraz z upowszechnieniem idei postmodernistycznych – stał się jeszcze jednym elementem masowej wyobraźni. W konsekwencji, wbrew diagnozom wieszczącym wyczerpanie kampfowego potencjału, lata dziewięćdziesiąte przynoszą niezwykle ożywienie dyskusji dotyczącej estetyki. Celem rewizji inicjowanych przez krytyków wiążących istotność kampu z męskim homoseksualizmem było jego ponowne upolitycznienie. Najzarliwiej o zaangażowaną wizję estetyki upominał się Moe Meyer, który uświadamiał:

[...] nie-odmieńcy nie mają dostępu do kampu, a jedynie do jego pochodnych, tworzonych poprzez rozmaite akty przywłaszczenia [...]. Sontag uśmierciła ważny desygnat Kampu – Homoseksualność – i dyskurs zaczął obracać się w niwecz, a Kampf stał się pogmatwany i był często łączony z [innymi] retorycznymi i performatywnymi strategiami (1994).<sup>27</sup>

Z jednej strony Meyer przypomina, że nie da się oddzielić kampu od radykalizmu, z drugiej zaś broni dostępu do estetyki kobietom, uznając świadomy kampf kobiety za działający. Jego agresywna retoryka budzi wątpliwości nie tylko wykluczonych z kampfowej narracji „innych”: heteroseksualistów, feministek, lesbijek, „męskich” emancypacyjnych gejów, ale także tych, którzy przywrócenie kampfowego dziedzictwa prawowitym właścicielom utożsamiają z odrodzeniem estetyki. Zwraca uwagę Andy Medhurst (skądinąd także kwestionujący prawo innych grup kulturowych do kampfowych strategii):

presada, z jaką Meyer twierdzi, iż kampf jest „zawsze radykalny i tylko radykalny”, nie przekona nikogo, kto spędził trochę czasu wśród kampfowych ciot i dla kogo gry językowe i znaczący ideowo strój mogą być przerażająco wsteczne. Tymczasem Meyera interesuje raczej rygorystyczny (czyli sztywny) model kampu, nie zaś rozpoznawanie jego kłopotliwych, pojawiających się z dnia na dzień dwuznaczności.<sup>28</sup>

Zawsze jednak kampf, nawet ten „swawolny” (to znaczy niemoralny, ciotowski, wedle niektórych wyostrzający genderowe podziały), ma być, jak chce tego Dyer:

sposobem wyrażania i potwierdzania bycia gejem. To forma samoobrony. Kampf pozwalał i pozwala gejom trwać. Jednak jest bardzo łatwo przechwytywany przez normalsów i używany przeciwko nam. Kiedy kampf jest przejmowany przez heteroseksualistów, dzieje się z nim coś dziwnego – traci swój nowatorski charakter [...].<sup>29</sup>

---

*formance Artist: Susan Sontag's Writing and Gay Cultures; The Politics and Poetics of Camp.* Red. M. Meyer, London: Routledge 1994; D.A. Miller, *Sontag's Urbanity*, s. 212-220.

<sup>27</sup> M. Meyer, *Introduction [Reclaiming the Discourse of Camp]* W: *The Politics and Poetics of Camp*, s. 7 (fragm. w przekł. P. Czaplńskiego).

<sup>28</sup> A. Medhurst, *Camp*, s. 281.

<sup>29</sup> R. Dyer, *It's Being So Camp as Keeps Us Going.* W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader.* Red. F. Cleto. Edinburgh 1999, s. 115.

Zagrożona uniwersalizującą opowieścią osobna część kultury gejowskiej (Babuscio, 1977<sup>30</sup>) zostaje przez Mike'a Perkovicha (2003) wyposażona w genealogię, która zatwierdza orientację estetyki: „To kamp stworzył homoseksualistę, tak jak (a może nawet bardziej niż) poprzednicy homoseksualistów [protohomosexuals] czy odmienicy byli odpowiedzialni za powstanie kampu.”<sup>31</sup> Gregory Bredbeck dopowiada: „kamp odnosi się [...] do gejowskiej męskiej polityki [...] i umacnia gejowską męską tożsamość”<sup>32</sup>. Prawdopodobne, że owo zrównanie kampu i męskiej kultury homoseksualnej – dla takich badaczy, jak Matthew Tincorn czy Sasha Torres<sup>33</sup> oczywiste, nie wymagające wyjaśnień założenie – przyczynia się do pogłębienia izolacji grupy społecznej, zmagającej się na co dzień z odrzuceniem. Pewne zaś, że za postulowaną ekskluzywną wyłączością kryje się wiara w możliwość odwrócenia procesu kulturowego. Efektem takiego przekonania jest tworzenie kolejnych podziałów, tym razem ustanawianych przez zwolenników przekraczania kulturowych barier [gender bending]. Wydobyć kampu z subkulturowego podziemia – w ujęciu krytyki gejowskiej kolejny akt pogwałcenia jej praw – skłania do podważania wartości pozostałych kampowych interpretacji. Innymi słowy: wykluczeni wykluczają wykluczonych. Dobitnie stwierdza Andy Medhurst:

Kamp powstał jako koncepcyjne przetworzenie historycznej, uchwytej, surowej materii kulturowych doświadczeń gejów – bez tych doświadczeń nie ma żadnego kampu, istnieją zaś jedynie zachowania, które kamp przypomina lub próbują pożyczyć od niego imię. Dzięki kampowi geje próbowali zrationalizować, pogodzić, prześmiać i [...] „przejąć” specyficzne relacje, które łączyły ich z męskością i kobiecością. Kamp jest nasz, cały nasz, po prostu nasz. Najwyższy czas, by wrócił do domu.<sup>34</sup>

Tylko jedna subkultura może więc zrobić z kampu właściwy użytek, przywracając mu społeczną istotność – gejowska kampania ma zagrażać tym, którzy kontrolują struktury władzy. Rzecz w tym, że „metoda negocjowania własnej ścieżki wśród – jak nazwał to Jonathan Dollimore – „żywych sprzeczności podporządkowania” (1999)<sup>35</sup> często oznacza zadeptywanie alternatywnych dróg.

## 1.2.2. KAMP I KOBIETY

Medhurst pisze:

„Kamp” to kategoria ze szczególną biografią płciową, która sygnalizuje specyficzny, gejowski zestaw strategii kulturowych. Niezależnie od tego, jak bardzo na pierwszy rzut oka jakieś lesbijskie strategie mogą wydawać się do nich podobne, nazywanie ich „kampowymi” nie

---

<sup>30</sup> Zob. J. Babuscio, *The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)*. W: *Camp: Queer Aesthetics...*, s. 117.

<sup>31</sup> M. Perkovich, *Nature boys: camp discourse in American literature from Whitman to Wharton*. New York 2003, s. 1.

<sup>32</sup> G. W. Bredbeck, *Narcissus in the Wilde...*, s. 52.

<sup>33</sup> M. Tincorn, Warhol's *Camp* (s. 344-356), S. Torres, *The Caped Crusader of Camp, and Batman Television Series* (s. 330-344). Obydwa teksty w: *Camp: Queer Aesthetics...*

<sup>34</sup> A. Medhurst, *Camp*, s. 291.

<sup>35</sup> Tamże, s. 275.

tylko zakrywa odmienności w szczegółach i programach, lecz także sytuuje lesbijki na pozycji wtórnej i zależnej względem gejów.<sup>36</sup>

Pamela Robertson, autorka książki *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, to rozpowszechnione stanowisko komentuje następująco:

Szczególnie kobiety wykluczano z dyskusji na temat kampu, jako że miały one jeszcze mniejszy dostęp do społecznych procesów produkcji kulturalnej i kreacji wizerunku niż środowisko gejowskie. Większość krytyków kampu uważa, że wymiana pomiędzy kulturami gejowską a kobiecą jest całkowicie jednostronna. [...] sugeruje się, że kobiety stanowią część kampu, jednak nie uczestniczą w świadomym kreowaniu swego wizerunku i, co więcej, nie mają dostępu do kempowej wrażliwości. W tym rozumieniu są obiektami kampu, są od niego uzależnione, tracą natomiast podmiotowość.<sup>37</sup>

Robertson, która chyba najbardziej wyczerpująco opisała możliwości kobiecego kampu (choć nie tylko ona zajmowała się tą tematyką – warto przypomnieć Kate Davy, Sue-Ellen Case, George'a Piggforda czy, poniekąd, Caryl Flinn<sup>38</sup>) starała się wykazać ograniczenia męskiej wizji estetyki i przedstawić jej feminizujący potencjał. Badaczka, opisując tradycje kampu w rodzaju żeńskim, dostarcza definicji zjawiska:

Tradycja feministycznego kampu, która przebiega równoległe do kampu gejowskiego, ale nie jest z nim identyczna, obrazuje przeciwstawne [doń] style przedstawiania i recepcji. Poprzez feministyczny kamp rozumiem związaną z kobiecą maskaradą (przywdziewaniem stereotypowej maski) i zakorzonioną w burlesce kobiecą formę estetyzmu, która wyraża i odwraca procesy kulturotwórcze i procesy tworzenia wizerunku, do jakiego kobiety tradycyjnie miały dostęp.<sup>39</sup>

Robertson nie upiera się przy identyfikacji estetyki z kobiecym homoseksualizmem:

Choć opowiadam się za kluczową rolę heteroseksualnych kobiet jako wytwórczyń i konsumentek kampu, wahać się uznać feministyczny kamp za heteretycki. [...] Kamp okupuje jednak dyskursywną przestrzeń zbliżoną do definicji odmienności zaproponowanej przez Aleksandra Doty'ego: „[...] szerokiego zakresu kulturowej ekspresji, która jest anty- czy nieheteroseksualna albo pozostaje w kontrze do heretyków”. [...] Dla feministek atrakcyjność kampu zawiera się w jego potencjale do funkcjonowania jako forma parodii płci. [...] Kamp [to] rodzaj parodystycznej gry pomiędzy podmiotem a przedmiotem, w której kobiety widzą śmieje się ze swego wizerunku i bawi się nim [...]. Kobiety dystansują się [więc] do własnego obrazu,

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 286.

<sup>37</sup> P. Robertson, *What Makes the Feminist Camp?* W teście: *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham 1996, s. 5.

<sup>38</sup> K. Davy, *W roli kobiecej i męskiej: język campu*. Przekł. E. Kubikowska. „Didaskalia” 1997 nr 18, s. 47-51, S. E. Case, *Toward a Butch-Femme Aesthetic*. W: *Queer Aesthetics...*, s. 185-202, G. Piggford, *Who's That Girl? Annie Lennox, Woolf's Orlando, and Female Camp Androgyny*. W: *Queer Aesthetics...*, s. 283-302, C. Flinn, *The Deaths of Camp*. W: *Queer Aesthetics...*, s. 433-458.

<sup>39</sup> P. Robertson, *What Makes the Feminist Camp?*, s. 9.

natrząsając się z niego i stając obok, a przy tym nie tracą świadomości prawdziwego wpływu, jaki ten obraz na nie wywiera.<sup>40</sup>

Ikony świadomego kobiecego kampu – Mae West, Madonna, Joan Crawford, Annie Lennox, Virginia Woolf – miałyby ironicznie komentować normatywność kultury patriarchalnej i rozchwiewać oczywistość własnej seksualnej roli. Jak podkreśla Piggford, estetyka „osłabia wyobrażenia poszczególnych kultur o niezachwianym związku między biologiczną płcią i gender, wykorzystując do tego [na przykład] kobiecą kampową androginię”<sup>41</sup>. Kampówki obnażają jednocześnie egocentryzm krytyków wyznających miejski, biały, męski homoseksualizm. Doszukiwanie się kobiecości w kampie oznacza – znów – jego upolitycznienie. Według Case najlepiej ideologię estetyki wyraża teatr butch-femme:

Ekspresja butch-femme [...] różni się [...] od transwestytycznego performance'u mężczyznom, że rozbija ów twór nazywany „kobietą” i sprzeciwia się męskiej płci mającej charakter powszechnej normy. Sprzeciwia się heteroseksualnemu układowi, który – jak określa to de Laurentis – jest „tym właśnie miejscem, w którym codziennie na nowo powiela się społeczne podziały płci i samą ideologię płci.”<sup>42</sup>

Jeśli więc kamp męski brnie w niemądrą satyrę, utrwalając heteronormatywne paradygmaty (przebrany za kobietę gej jest zawsze przede wszystkim mężczyzną, czyli figurą pełni), to, jak zapewnia badaczka, lesbijskie artystki wykraczają poza uniwersalną męskość – nie parodiują, nie krytykują, po prostu obywają się bez męskiego kontekstu. Dopiero totalna kobiecość miałaby być prawdziwym przewrotem w kulturze. Żeński głos w kampowej dyskusji – nieistotne, przekonywający czy nie – zachęca do namysłu nad zasadnością uroszczeń gejowskiej krytyki. A przy okazji uświadamia, że współczesna emancypantka może posługiwać się kiczem.

### 1.2.3. KAMPOWE PRZEWARTOŚCIOWANIA

Pobieżny przegląd znoszących się interpretacyjnych konceptów nie jest, rzecz jasna, prezentacją stanu badań, ale sugestią kontrowersyjności zjawiska. Można odnieść wrażenie, że wywołana artykułem Sontag polemika tocząca się między przedstawicielami krytyki gender czyni z kampu narzędzie alienacji, zaś sam spór o to, komu należy przyznać kamp, jest anachroniczny i, chciałoby się rzec, niekampowy. Sontag, oskarżanej przez krytyków gejowskich o przechwycenie kampu, feministki wytykają, że przyczyniła się do zagarnięcia estetyki przez męskich homoseksualistów – np. Robertson stwierdza, że autorka *Notatek*, ignorując potoczne związki kampu z kulturą lesbijską, sprawiła, że zaczęto go kojarzyć niemal wyłącznie z kulturą gejowską<sup>43</sup>. Z kolei Esther Newton czy Kate Davy dowodzą, że kamp, bezpodstawnie identyfikowany wyłącznie z emancypacyjnymi

<sup>40</sup> Tamże, s. 9, 17.

<sup>41</sup> G. Piggford, *Who's That Girl? Annie Lennox...*, s. 287 (nawiasem mówiąc, Piggford jest nie tylko badaczem gender, ale i księdzem katolickim).

<sup>42</sup> K. Davy, *W roli kobiecej i męskiej*, s. 51.

<sup>43</sup> P. Robertson, *Guilty Pleasures*, s. 3. Zwracają na to również uwagę: M. Booth, *'Campe-toi! – On the Origins and Definitions of Camp'*. W: *Camp: Queer Aesthetics...*; R. Dyer, *Camp: Gays and Film*. London 1977; Wśród polskich interpretatorów m.in. I. Kurz, *Dirty Blonde. Mae West, czyli początki kampu*. „Kino” 2002 nr 11; T. Basiuk, *Casus Wilde'a*.

dążeniami subkultur gejowskich, staje się źródłem dyskryminacji kobiet. „Feministki, zarówno te heteroseksualne, jak i lesbijki, uważały, że przedstawienia drag ośmieszają kobiety i umacniają mizoginiczne stereotypy.”<sup>44</sup> Przedstawienia drag queens przyczyniałyby się jednak równocześnie do utrzymywania się stereotypów opresjonujących subkulturę gejowską – jak relacjonuje David Bergman: „Geje uznawali, że drag queen wzmacnia homofobiczne klisze prezentujące homoseksualistów jako zniewieściałych mężczyzn.”<sup>45</sup> Andrew Ross (1989) zaś w ogóle wąpi w kamp, który:

godzi ludzi z ich bezsilnością, kompensuje niepowodzenia i jest rodzajem nostalgii za dawnymi dobrymi czasami. W rezultacie wedle Rossa kamp wpisuje się w kulturę masową, której cel stanowi utrzymywanie społecznej nieświadomości poprzez przesłanianie doświadczanej opresji; kamp okazuje się elementem mechanizmu kontrolnego funkcjonującego w późnym kapitalizmie. [...] Według Rossa kamp to opium dla homoseksualnych mas: sprawia, że „odmieńcy” cieszą się tym, co mają.<sup>46</sup>

Kamp można więc interpretować jako narzędzie kontroli, której celem jest podtrzymywanie istniejących podziałów. Równocześnie estetyka ma gwarantować tkliwy dystans do kultury masowej w dobie postmodernizmu. Rozliczne użycia z kampu owocują kolejnymi definicjami, które trudno sprowadzić do wspólnego kulturowego mianownika. Od wiary w rewolucyjne możliwości estetyki do zupełnego jej lekceważenia, od subwersji do udziwnionego pastiszu, który zawiera się w Bachtinowskiej koncepcji karnawalizacji albo, co gorsza, jest patologicznym produktem zachodniego przesytu utrwalającym burżuazyjny porządek. Próba uzgodnienia wykluczających się interpretacji, która dostarczyłaby niepodważalnej definicji estetyki, wydaje się skazana na niepowodzenie. Klęska badacza to zwycięstwo kampu – dopóki jest się o co spierać, kamp trwa. Zamiast więc kielznać pogmatwane narracje, lepiej przywołać te najbardziej znamienne.

Trzeba zatem odnotować, że nawet interpretatorzy utożsamiający się z męskim homoseksualizmem, którzy opowiadają się za kampem skutecznym – to znaczy wojującym, antagonizującym subkulturę z „normalnym” społeczeństwem – dostrzegają jego ambiwalencję. David Bergman przyznaje:

Kamp ochrania członków wspólnot gejowskich i lesbijskich w sytuacjach, w jakich grozi im rozpoznanie, napiętnowanie czy nawet upokorzenie. Można oczywiście uznać, że kamp, izolując społeczność homoseksualną, przyczynia się do jej gettoizacji; im bardziej wzmacnia tożsamość homoseksualną, tym mocniej wspiera binarny podział na homoseksualistów i „normalnych” – podział, który jest częścią heteroseksistowskiego języka. Chociaż pomaga on homoseksualnym mężczyznom i kobietom przetrwać w homofobicznym społeczeństwie i wzmocnić ich uczuciową więź z homoseksualną wspólnotą, to jednocześnie sprawia, że godzą się oni z opresją, której doświadczają, i traktują tę opresję jako naturalną albo przynajmniej nieuniknioną.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> D. Bergman, *Camp*, s. 124.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> D. Bergman, *Camp*, s. 125.

Z kolei Chuck Kleinhans, uznając kamp za „parodystyczną strategię wywodząca się z subkultury gejowskiej” i wytykając Sontag „heteroseksualne przywłaszczenie”, wydanie estetyki na pastwę mediów, więc jej osłabienie, uznaje wartość heteroseksualnych interpretacji. Sceptyczny pacyfizm krytyka polega na rozszerzeniu „pojęcia kampu tak, aby obejmował oba rodzaje zjawisk – kamp wywodzący się z subkultury gejowskiej oraz jego niegejowskie zawłaszczenia”<sup>48</sup>. Estetyka w obydwu wydaniach:

sięga po kulturę masową i poddaje ją przekształceniom. Tym samym krytykuje kulturę dominującą, czyni to jednak za pośrednictwem jej własnych kategorii; rzadko zasadza się na jakiegokolwiek spójnej czy długoterminowej analizie społecznej czy historycznej. Kamp zawsze posługuje się parodią, ale co ważniejsze, czyni z niej zasadniczą właściwość dyskursu. Tak wykorzystywana parodia zazwyczaj nie przekracza ram dominującej ideologii, tworzy jednak w jej obrębie pewne napięcie. Ponieważ kamp jest szczególnie ostrą formą ideologiczną, obejmującą wyraziste przeciwieństwa, może – w szczególnych warunkach społecznych i historycznych – kwestionować kulturę dominującą. [...] gdy wykorzystuje się go celowo jako strategię wytwarzania – czy to w ramach subkultury gejowskiej, czy dla niegejowskich zawłaszczeń – osiąga efekt dzięki niedbałej przesadzie, odchyłonemu decorum i udosłownieniu pożądanego. Zamiast godzić się na ideologię kultury dyspozycyjnej, ideologię, która chce usunąć problemy społeczne, kamp potrafi upierać się przy radykalnym recyklingu postulatów politycznych oraz estetycznej różnorodności.<sup>49</sup>

Jednocześnie można wskazać koncepcje krytyczek z tych samych co Kleinhans względów na powrót łączących kamp z męskimi homoseksualistami i kulturą drag. Esther Newton w swej książce *Mother Camp* (1979) podkreśla: „Akceptując homoseksualizm i obnosząc go z dumą, kempowiec odcina się od wszystkich homoseksualistów, którzy nie uznają tożsamości obarczanej piętnem”<sup>50</sup>. Wedle badaczki estetyka oznacza:

relację między rzeczami, ludźmi, działaniami czy jakościami z jednej strony i homoseksualizmem z drugiej. W tym sensie „kempowy smak” jest synonimem smaku homoseksualnego, kamp spoczywa w oku homoseksualnego obserwatora.<sup>51</sup>

Brzemienisty wynik takiego równania stanowi projekt Judith Butler:

Drag całkowicie podważa rozróżnienie na wewnętrzną i zewnętrzną przestrzeń psychiczną oraz skutecznie wyśmiewa zarówno „ekspresywny” model płci społecznej, jak i pojęcie prawdziwej tożsamości płciowej. Drag, imitując konkretną płęć, nieuchronnie obnaża naśladowczą strukturę płci w ogóle – a także jej przygodność.<sup>52</sup>

Jak komentuje George Piggford,

---

<sup>48</sup> Ch. Kleinhans, *Taking Out the Trash. Camp and politics of parody*. W: *The politics and poetics of camp*, s. 188 (fragmenty tekstu Kleinhansa w przekł. K. Szewczyk).

<sup>49</sup> Ch. Kleinhans, *Taking Out the Trash. Camp and politics of parody*. W: *The politics and poetics of camp*, s. 199, 189.

<sup>50</sup> E. Newton, *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago 1979, s. 111 (fragmenty w przekładzie P. Czaplńskiego).

<sup>51</sup> Tamże, s. 105.

<sup>52</sup> Tamże, s. 104.

teoria kampu [...] stanowi przydatne uzupełnienie rozważań Butler, ponieważ odczytywanie tekstu lub przedstawienia, koncentrujące się na kampie, pozwala zbadać gender w konkretnym historycznym i kulturowym kontekście. Podczas gdy model Butler wydaje się ahistoryczny i, szczególnie w przypadku *Gender Trouble*, nie zainteresowany specyficznym charakterem danej kultury, teoria kampu opiera się przede wszystkim na rozumieniu kontekstu, by wykonawca/wykonawczynie lub autor/autorka mogli przekazać odbiorcy lub czytelnikowi swój stosunek do gender.<sup>53</sup>

Kamp miałby więc umożliwiać praktyczną realizację utopii Butler, a równocześnie jej weryfikację. Entuzjazm Piggforda studzi Andy Medhurst, który trzeźwo zauważa:

Kluczowy koncept performatywności płci wiele zawdzięcza kampowi [...]. Teoretyczne rozważania Butler zrehabilitowały kamp jako gest radykalny, czerpiący przyjemność z ukazywania, poprzez swobodną parodię tożsamości dokonywaną przez drag queen, kruchości naszych tradycyjnych wyobrażeń o płci. Kłopot, jak sądzę, polega na tym, że performatywna teoria płci, uwiedziona własną konceptualną elegancją, straciła z oczu kontekst życia codziennego, w którym płeć nadal jest doświadczana. Płciowa nierówność nie wyparowała tylko dlatego, że elitarny oddział akademików orzekł, iż tożsamość jest *passé*.<sup>54</sup>

Niezależnie do tego, czy projekt Butler zainicjował radykalne przewartościowanie czy, co bardziej prawdopodobne, poruszenie wśród części elit – wywołał zamieszanie wokół kampu i uczynił go doniosłym elementem mainstreamowej debaty dotyczącej uroszczeń patriarchy. Można by więc uznać, że kariera kampu niedawno się zaczęła. Choć nie brak dowodów na to, że właśnie się skończyła.

Andrew Ross, który zirytował krytykę gender niemal na równi z Susan Sontag, traktuje kamp jako „elitarnie narzędzie rozwiązywania problemów nastęrczanych przez pop”<sup>55</sup>. Ross przywołuje George’a Melly’ego, angielskiego muzyka jazzowego i intelektualistę, „o ważności tej kategorii smaku dla lat 60. wypowiadającego się bez wahania: [...] [kamp] pomógł sztuce pop podjąć forsowny marsz wokół dobrego smaku. Przywrócił kulturze popularnej wulgarność [...]”<sup>56</sup> Badacz zaczyna od zakwestionowania genezy estetyki, która zesza z kulturowej sceny przed niemal półwieczem (artykuł Rossa pochodzi z 1989 roku):

Błędem byłoby postrzeganie kampu jako sposobu ekspresji zawarowanego dla którejkolwiek z [...] grup, nawet subkultury gejojskiej sprzed Stonewall, która mogłaby rościć sobie do niego największe pretensje, mimo to należy podkreślić pewne momenty wspólne. Z jednej strony, skrajnie liberalny ideał rynku warunkowanego orientacją seksualną w pewnym stopniu pomógł chronić seksualne swobody, częściowo wypracowane przez ruchy wolnościowe. Z drugiej – określanie tożsamości płciowej na użytek komercyjny ułatwiło społeczną kontrolę i „poddawanie kwarantannie” grup o danej orientacji seksualnej.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> G. Piggford, *Who’s That Girl? Annie Lennox...*, s. 284.

<sup>54</sup> A. Medhurst, *Camp*, s. 283.

<sup>55</sup> S. Torres, *The Caped Crusader of Camp*, s. 335.

<sup>56</sup> A. Ross, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York, London, Routledge 1989, s. 136 (fragm. w przekł. E. Rajewskiej).

<sup>57</sup> Tamże, s. 143.



Kamp, jako jeszcze jedna macka wolnego rynku, został więc wykorzystany do manipulowania tych, którzy zachłysnęli się oswobodzoną Gay Power. Następnie przeniósł się poziom wyżej – wchłonięty przez środowiska akademickie, pozwolił ustanowić nową kategorię osobową, którą Ross ironicznie nazywa „intelektualistą kempowym”:

Inaczej niż intelektualista tradycyjny, którego zadaniem jest sankcjonować potęgę kulturalną rządzących, czy intelektualista „organiczny”, który promuje interesy klasy wschodzącej, intelektualista kempowy, zepchnięty na margines jako przedstawiciel zdominowanej frakcji bloku rządzącego, daje wyraz swojej bezsilności, a jednocześnie zaznacza swój dystans wobec konwencjonalnej moralności i smaku dominującej klasy średniej.<sup>58</sup>

Kamp, który w drugiej odsłonie okazuje się symbolem bezradności ratującej się salonową kontestacją, daje szansę wyrafinowanym hipokrytom na ocalenie resztek godności. Wreszcie, pod koniec wieku, staje się synonimem komercyjnego upadku:

w zasadzie wszystko może zostać ocalone przez kempową wrażliwość [...]. Dziś ten proces kempowej rehabilitacji jest źródłem olbrzymiego i lukratywnego sektora przemysłu rozrywkowego, który wytwarza produkty „doraźnego użytku”, sprzedające się na fali popularności.<sup>59</sup>

Komercjalizacja kempowego, czyli złego smaku, jest ponurą puentą, jaką badacz opatruje kwieciste deklaracje genderowych entuzjastów. Schodząca historia estetyki napisana przez Rossa spotkała się z gwałtowną reakcją krytyki gender i queer, która uznała logiczny wywód za kompromitującą uczonego napaść. Gorączkowe i chaotyczne odpowiedzi nie zagłuszyły jednak do końca interpretatorów wtórujących Rossowi, zamiast na mechanizmach wolnego rynku skupiających się na płci kulturowej. Warto przytoczyć dłuższą wypowiedź Andrew Brittona:

Kamp nie proponuje dziś radykalnej krytyki samej normy i uczynić tego nie potrafi. Będąc w istocie zwykłą zabawą konwencjonalnymi znakami, zastępuje po prostu znaki „męskości” sparodiowanymi znakami „kobiecości”, wzmacniając w ten sposób społeczne definicje obu kategorii. Wzorec „tego, co męskie” pozostaje stałym punktem odniesienia – w relacji do niego geje i kobiety okazują się „tym, co nie-męskie”. [To] naruszenie decorum, które nikogo już nie oburza, a które potwierdzać ma istnienie osób specjalnej kategorii – męskich homoseksualistów. Temu konstruktowi mieszczańskiej psychologii kamp usiłuje nadać realność. [...] Kamp jest indywidualistyczny i apolityczny – i nawet u szczytu swojej śmiałości domaga się tylko miejsca w salonie. [...] Pozwala [...] pozostawać wewnątrz opresywnych relacji społecznych i czerpać satysfakcję ze złudnego przekonania, że się im przeciwstawiamy. Jako zjawisko gejowskie jest środkiem odzyskiwania świata na własną miarę i dostosowania świata do niej – nie zaś środkiem jego przekształcania czy konceptualizowania relacji społecznych. [...] Kamp – jako forma „epatowania mieszczaucha”, a więc w ściśle określonych kontekstach – ma pewną minimalną wartość. Przyjemność szokowania porządnymi obywatelami jest autentyczna i wystarczająco ważna; nie należy jej jednak mylić z radykalizmem. W jeszcze mniejszym stopniu „bardzo ścisła więź, która sprawia, że tak dobrze być jedną z ciot”, jak wyraził to Richard Dyer (1976 [...]), zasługuje na to, by przedstawiać ją jako konstruktywny model „wspólnoty

---

<sup>58</sup> Tamże, s. 146.

<sup>59</sup> Tamże, s. 153.



uciskanej”. Pozytywne konotacje kampu – nacisk na jednostkową odmienność, odmowa udawania „normalnego obywatela” – okazują się nieodwracalnie skompromitowane współudziałem w tradycyjnych, opresywnych ujęciach odmienności, zaś „kampowanie w okolicy” często oznacza niewiele więcej niż „przynależność do paczki” lubiącej światła rampy. Nie powinniśmy – z całym szacunkiem dla Richarda Dyera – czuć ciężącego na nas obowiązku obrony kampu [...].<sup>60</sup>

Kamp, modny gust elitarnej mniejszości (Ross), jest zatem, jak podsumowuje Doty, „niewątpliwie wywrotowy, ale nie zanadto, ponieważ zależy od projekcji wyższych sfer, świata rozrywki, reklamy i mediów”<sup>61</sup>. Rozpuszczenie estetyki i jej unieszkodliwienie przez kulturę masową najlepiej być może uzmysławia anachroniczność rewindykacyjnych zapędów części queerowego środowiska. Uznając konsekwencje spacyfikowania kampu, Mark Simpson zauważa:

camp stał się tak bardzo popularny, tak się zbanalizował i skomercjalizował, że nie sposób dziś utrzymać, że odnosi się do jednej subkultury. Wolno też zapytać, który z dwóch wyobrażonych scenariuszy jest bardziej pożądany: czy korzystniej jest wiązać camp z subkulturą homoseksualną, czy liczyć na transgresyjną pracę, jaką może wykonać na forum kultury popularnej.<sup>62</sup>

Są jednak i tacy, którzy, przystając na to, iż kultura popularna zasymilowała estetykę, podkreślają: „Asymilacja [...] nie spowodowała jednak «wymazania» ani osłabienia charakterystycznych cech kampu oraz jego powiązań z subkulturami gejowskimi czy lesbijskimi”.<sup>63</sup>

Oczywiście można znaleźć liczną reprezentację krytyków, którzy albo usiłują zapomnieć o homoseksualnych korzeniach kategorii, albo *expressis verbis* im zaprzeczają. Na przykład Mark Booth ostrzega:

Troglodyci czasami myślą kamp z homoseksualizmem. Jednak pomysł (upowszechniony przez Isherwooda i spopularyzowany przez Sontag), jakoby kamp miał swoje źródła w środowisku homoseksualnym z lat 30. XX wieku, został w późniejszej dyskusji uznany za niefortunny. Ludzie kampfowi mają skłonność raczej do bycia aseksualnymi niż homoseksualnymi.<sup>64</sup>

Booth nie precyzuje, jaką dyskusję ma na myśli – stara się przekonać czytelnika, że niebezpieczeństwo ewentualnych filiacji między estetyką a homoseksualizmem zostało dawno zażegnane. Kategoria oderwana od kłopotliwego kontekstu zostaje przez badacza opatrzona następującą definicją:

Kamp jest [...] przede wszystkim kwestią autoprezentacji, nie – wrażliwości. [...] Bycie kampfowym to prezentowanie siebie jako związanego z marginesem, z zaangażowaniem większym

---

<sup>60</sup> A. Britton, *For Interpretation: Notes against Camp*. W: *Camp: Queer Aesthetics...*, s.142 (fragm. w przekł. P. Czaplińskiego).

<sup>61</sup> Cyt. za K. Davy, *W roli kobiecej i męskiej*, s. 50

<sup>62</sup> Cyt za T. Basiuk, *Casus Wilde'a*, s. 317. Przytaczając cudze wypowiedzi, zachowuję ich oryginalną pisownię – stąd nie poddana spolszczeniu forma ‘camp’.

<sup>63</sup> A. Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis 1993, s. 135.

<sup>64</sup> M. Booth, *Campe-toi!: On the Origins and Definitions of Camp*. W: *Camp: Queer Aesthetics...*, s. 70 (fragm. w przekł. M. Telickiego).

niż ów margines na to zasługuje. [...] Inne rodzaje marginesowości to: banał, tandeta, kicz i „niefajność”. Zatem w kręgu ludzi kulturalnych bycie kampowym oznacza przewrotne zaangażowanie w estetykę tandety albo w swego rodzaju „kulturalne odwiedzanie slumsów [slumming]” (wyrażenie z *The Uses of Literacy* Richarda Hoggarta), które teoretycznie niezrozumiałe dla ludzi niekampowych, stają się ekskluzywną modą.<sup>65</sup>

Booth nie wyjaśnia, jak wygląda kamp w kręgu ludzi niekulturalnych – raczej daje do zrozumienia, że kamp „niekulturalny” w ogóle nie istnieje. Margines, któremu badacz każe poświęcać tyle uwagi, byłby w jego ujęciu rezerwatem zwiedzanym przez wykształconego mieszczucha. Miłośnik marginesu może z uśmiechem wyższości wrócić do swojej narracji kulturowej – kamp zapewnia mu bezpieczny dystans. Interpretacja ta, poza tym, że homofobiczna, byłaby chyba najbardziej bezwzględna dla wszystkich wykluczonych (nieważne: aż nieheteroseksualnych czy tylko niekulturalnych) – Booth, starając się załagodzić ewentualną problemowość kampu, mimowolnie czyni zeń narzędzie dyskryminacji. A przecież, jak koncyliacyjnie zauważa Dynes (1990), „nie jest celem kampu jednoczenie ludzi przeciwko czemuś”<sup>66</sup>. Podobnie ugodowe stanowisko zajmuje w swej książce *Frivoly Unbound* Robert F. Kiernan (1990):

Wydaje mi się, że postrzeganie kampu jako postawy „przeciw wszystkiemu” nadweręża jego istotę. Jeśli istnieje coś takiego jak kampowe spektrum humoru, tylko na swych marginesach ciąży ono ku dwu przeciwstawnym postawom – satyrze i parodii. Całe jego centrum stanowi pochwała i bezwstydné umiłowanie wszystkiego, co przesadzone, nie tylko w sferze płci.<sup>67</sup>

Historycznoliterackie interpretacje Kiernana domagają się specjalnej definicji estetyki:

Bezwstydnosc to esencja kampu, gdyż tym, co od stuleci oferuje on swej publiczności – a także artystom – jest alternatywa wobec poprawnych moralnie satyry i parodii oraz wszelkich innych „wstydlivych” form dowcipu. Kamp prowokuje śmiech wyrafinowany i amoralny, który mógłby być krytyczny, lecz woli być bezkrytycznie czuły, nie w sensie perwersji, lecz dla psychicznej ulgi, jakiej taka amoralność i czulość dostarczają.<sup>68</sup>

Kampowa lektura błyskotliwych narracji Peacocka, Bensona, Beerbohma, Wodehouse’a czy Firbanka ma odsłaniać pokłady dowcipu, jakie – nie mieszcząc się w definicji satyry i parodii – domagają się nazwania i wykładni. W rezultacie kamp, który Kiernan mógłby zastąpić słowem „rozładowanie”, pomaga mu w objaśnianiu kolejnych gagów albo dziwactw bohaterów. Ten mało fortunny wysiłek interpretacyjny nie przysparza wiele pożytku literaturze – Kiernan zapomina, że tłumaczony dowcip mniej śmieszy – ale też uświadamia, jak jałowe mogą być niektóre użycia z kampu.

Jego Immanenta moc jest oczywistym mitem – nieważne, czy rozpatruje się go jako „pewien wysiłek krytyczny, jako praktykę queerową czy też kulturowe zjawisko pojmo-

<sup>65</sup> Tamże, s. 69-70.

<sup>66</sup> W. R. Dynes, *Encyclopedia of Homosexuality* (hasło *Camp*). New York 1990, cyt. za E. Grzeszczyk, *Camp*. „Kultura i Społeczeństwo” 1997 nr 3, s. 164.

<sup>67</sup> R.F. Kiernan, *The Camp Enterprise*. W teoz: *Frivoly Unbound: Six Masters of the Camp Novel*; Thomas Love Peacock, E. F. Benson, Max Beerbohm, P. G. Wodehouse, Ronald Firbank, Ivy Compton-Burnett. New York 1990 (fragm. w przekł. M. Mencfla), s. 16.

<sup>68</sup> Tamże.

wane ogólnie<sup>69</sup>. Czym jest kampf? Zagraniczna, ledwie tu zasugerowana dyskusja wokół kategorii nie podsuwa poszukującemu jednoznacznej odpowiedzi, raczej utwierdza w przekonaniu, że uniwersalna recepta nie istnieje. Rację ma Caryl Flinn, która deklaruje, że nie zamierza dopisywać kolejnego rozdziału do „ogromnej literatury usiłującej zdefiniować kampf. To, że definiowanie kampu zawsze oznaczało dla krytyków wkroczenie na grząski teren, wynika nie tyle – wbrew twierdzeniom Susan Sontag i kilku innych badaczy – z nieuchwytności samego terminu, co z politycznych motywacji, które za tymi definicjami się kryją<sup>70</sup>.

Jego waga zależy więc od tego, kto się nim posługuje: powiedz mi, jak kampfujesz, a powiem ci, kim jesteś. „Egzaltacja codziennością<sup>71</sup>, „ironiczna nostalgia<sup>72</sup>, umiłowanie przesady, samoobrona, gra z marginesem, epatowanie mieszczaucha, odzyskiwanie języka albo zakrzykiwanie innych – to wszystko może być kampfem, ale żadna z etykiet nie nazywa kampu do końca. Na tym najpewniej polega jego wartość. Jaki użytek z tego potencjału zrobiono w Polsce?

---

<sup>69</sup> K. Davy, *W roli kobiecej i męskiej*, s. 51.

<sup>70</sup> C. Flinn, *The Deaths of Camp*, W: *Camp: Queer Aesthetics...*, s. 434 (fragm. w przekł. M. Jastrzębca-Mosakowskiego).

<sup>71</sup> Tamże, s. 433.

<sup>72</sup> Zob. P. Robertson, *What Makes the Feminist Camp?*, s. 5.

## 2. Kamp po polsku

Początek recepcji kampu w Polsce przypada na rok 1979, w którym zostaje opublikowany numer „Literatury na Świecie” z przekładem artykułu Sontag. Rodzimy byt kategorii zdecydowanie różni się od zachodniego: *Notatki* stały się biblią polskich kampowców, a zjawisko niemal zupełnie utożsamiono z nazwiskiem badaczki. Niezaprzeczalnie wpłynęło to na zakres znaczeniowy pojęcia i jego polityczny potencjał. *Camp*, słowo przez polski słownik nadal nie przyswojone, w języku angielskim oznacza między innymi zniechęcałość, afektację i odsyła do kultury homoseksualistów<sup>73</sup>. W Polsce, mimo mniej lub bardziej wyraźnych adnotacji rodzimych krytyków, zostało dość mocno oderwane od macierzystego kontekstu. Do tego dołącza się nieznamość toczonych wokół nowej wrażliwości sporów (na język polski przełożono zaledwie kilka tekstów z przebogatego zbioru), nie tylko przez krajowych badaczy nie podejmowanych, ale też niezwykle rzadko komentowanych. W rezultacie kamp „zaczął się” dla nas wraz z publikacją Sontag.

Oslabienie świadomości jego genezy, rozmycie związków z ciałem i kulturą płcią, na Zachodzie do dzisiaj podkreślanych, stanowi przypuszczalnie zagrożenie dla odrębności i istotności pojęcia. Zastępuje się nim takie kategorie, jak parodia, pastisz, ironia, intertekstualność, karnawalizacja, sprowadza się je do egzotyki czy moralnej dwuznaczności albo traktuje jak synonim medialnej atrakcyjności, a tym samym rozmywa się jego sens. Chwilami kamp okazuje się prędzej dziwactwem, które trudno sprecyzować, a raczej można precyzować na wiele sposobów. Do tej pory ukazało się co najmniej kilkaset polskich tekstów poświęconych nowej wrażliwości albo przywołujących ją w kontekście recenzowanych utworów literackich czy charakteryzowanych zjawisk kulturowych i społecznych zachowań. To zainteresowanie wiąże się zapewne z wpływem tendencji postmodernistycznych – kamp miałby być jednym z pojęć umożliwiających nazwanie tego, co wymyka się dwuwartościowemu językowi. Mnogość kampowych publikacji dowodzi zainteresowania kategorią, która okazuje się nie tylko użytecznym czy przynajmniej efektywnym narzędziem interpretacyjnym, ale i elementem języka publiczności pretendującej do miana wtajemniczonej. Kamp uobecnił się w dyskursie akademickim, wykorzystywano go do opisu tomików poetyckich, powieści, kierunków i epok literackich, przedstawień teatralnych, dzieł filmowych, występów estradowych, sztuk plastycznych, utworów muzycznych. Odwoływano się do niego w wypowiedziach dotyczących wystroju wnętrza, modowych eksperymentów, ekspresji par-

---

<sup>73</sup> Aby się o tym przekonać, wystarczy zajrzeć do dowolnego słownika. Np. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* (Cambridge 2008) podaje następujące znaczenie przymiotnikowe: „(of a man) behaving and dressing in a way that some people think is typical of a homosexual; using bold colours, loud sounds, unusual behaviour, etc. in an amusing way”.

tii politycznych czy nieformalnej aktywności ideologicznej, przejawów płciowej dyskryminacji, inscenizacji polskich drag queens i tropienia lokalnych okazów „metroseksualnych”. Okazał się tematem podejmowanym przez rodzimych artystów, doczekał się wreszcie prób teoretycznego zdefiniowania czy „przełożenia” na polskie warunki kulturowe. Lektura bardziej lub mniej rozbudowanych wypowiedzi, czasem ledwie napomknięć poświęconych estetyce, przekonuje, jak dalece zróżnicowane są wyobrażenia na jej temat, mimo że niemal wszyscy autorzy odwołują się do tego samego źródła wiedzy o niej. Zdaje się jednak, że wieloznaczność niekoniecznie wynika z labilności *Notatek* Sontag. Trudno przywołać tu wszystkie istotne wystąpienia polskich interpretatorów – aby pokazać, jak przebiega naturalizacja kampu, z konieczności trzeba się ograniczyć do głosów najbardziej dobitnych.

W 1983 roku ukazała się recenzja powieści Grzegorza Musiała *Stan płynny*, której autor, Wojciech Gołębiowski, przypuszczalnie jako pierwszy wykorzystuje kategorię w celach interpretacyjnych<sup>74</sup>. Zestawiając fragmenty prozy z wyimkami z tekstu Sontag dochodzi do wniosku, że: „Świat *Stanu płynnego* okazuje się światem kampu, a jego narrator – dandysem w dobie kultury masowej” (s. 142). Puentując swoją recenzję, stwierdza: motto do książki Musiała „dopisała [...] rzeczywistość lat 1980-1982, uśmiercając (czy ostatecznie?) «kamp po polsku»” (s. 144). Końcowa enigmatyczna uwaga jest chyba najistotniejszą w całym tekście. Oznacza, że autor, nie modyfikując kategorii, przeszczepia ją na rodzimy grunt kulturowy. Przy okazji wyliczania artystowskich rozterek narratora obwieszcza istnienie „polskiego kampu”, a tym samym, cokolwiek półgębkiem, sugeruje, że „trzecia wrażliwość” możliwa jest także w warunkach państwa totalitarnego – estetyczne wyrafinowanie należałoby tu pojmować jako wolnomyślicielstwo (rzekome zresztą<sup>75</sup>), któremu Musiał poświęcił swą powieść. Wolnościowy duch kampu ma kapitulować dopiero wobec dotykanej przemocy – tak należy chyba wyklądać aluzję do wydarzeń stanu wojennego.

Równie silną wiarę w nową wrażliwość manifestuje dziesięć lat później Jerzy Sosnowski, który, w zmienionej rzeczywistości, przedstawia się jako „miłośnik kampu”<sup>76</sup>. Estetyka ma tu już inne znaczenie: Sosnowski wyczuwa w zabawowych grach z kiczem i stylistycznych dziwactwach powiew postmodernistycznej nowości<sup>77</sup>. Radosna eksklamacja, „Niech żyje kamp!”, wieńcząca jego utkaną z *Notatkowych* cytatów wypowiedź, zapowiada kierunek, w którym podąży większość interpretatorów, rozumiejących wdzięczne, pełne lekkości zjawisko przede wszystkim jako „upodobanie do zadziwiania odbiorcy”<sup>78</sup>. Najdonioślejszą właściwością kampu okazuje się współgranie z postmodernistycznym otwarciem na kulturę masową – ci, którzy go uprawiają, „ironizują i autoironizują bezzaccierzwienia i z miłością”<sup>79</sup>. Jak w 1992 roku poświadcza jeden z ojców założycieli polskiej refleksji nad postmodernizmem, Bogdan Baran:

---

<sup>74</sup> W. Gołębiowski, *Gra w szczerłość, czyli kamp po polsku*. „Miesięcznik Literacki” 1983 nr 4. Na recenzję Gołębiowskiego trafiłam już po wymyśleniu tytułu mojej monografii. Mimo tej zbieżności pozostałam jednak przy nim, bo najkrócej i najlepiej oddaje on moją intencję przełożenia kampu na kamp.

<sup>75</sup> O czym szerzej piszę w rozdziale „Kamp odmieńców (Ciota w PRL-u)”.

<sup>76</sup> J. Sosnowski, *Niech żyje kamp!*. „Gazeta Wyborcza” 1993 nr 182, s. 10.

<sup>77</sup> „Tymczasem w latach 90. pojęcie to przywędrowało do Polski – zapewne ze względu na powinowactwo z postmodernizmem, którego estetyka często przypomina kamp” [podkr. moje – A. M.] (s. 10).

<sup>78</sup> Tamże.

<sup>79</sup> T. Rutkowska, *Parodia, ironia i autoironia w filmach Woody Allena, czyli o sposobach intelektualnego osławiania pop-kultury*. W: *Estetyczne przestrzenie współczesności*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1996, s. 267.

Camp ilustruje szersze zjawisko owej „nowej wrażliwości” której podstawą jest [...] zatarcie granic między rozmaitymi podziałami kultury, między innymi na wysoką i niską, lekką i poważną, artystyczną i naukową. [...] Jeśli jest to kontr-kultura, to tylko przeciw tradycyjnej wysokiej kulturze elit.<sup>80</sup>

Nawiasem mówiąc, antyelitarna orientacja kampu może być równocześnie źródłem inteligentnej kompensacji. W trzy lata później Agata Bielik-Robson kąśliwie zauważa:

Aspirant do „dystynkcji” najchętniej otacza się symbolicznymi przedstawieniami drogi, jaką sam przeszedł; to tu właśnie tkwią korzenie ponowoczesnej ironii i jej zamiłowania do tego, co jest *camp*, czyli do ironicznie przetworzonego kiczu. Nic bowiem tak nie raduje „wyróżnionej” jednostki, jak odwołanie się do świata tanich przyjemności, które bezpowrotnie opuściła.<sup>81</sup>

W latach dziewięćdziesiątych kampf utożsamiano więc przeważnie z aprobatywnym stosunkiem do kiczu i masowości, a tym samym zrównywano z postmodernistyczną dwukodowością. Jak w *Słowniku kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* zapewnia jeden z badaczy, „w słownictwie krytyki artystycznej [kategoria] oznacza sztukę przerysowaną, ekstrawagancką, balansującą na granicy złego smaku, (czasami intencjonalnie) kiczowatą”<sup>82</sup>.

Pod koniec dekady zaczynają pojawiać się obszerniejsze wypowiedzi poświęcone zjawisku, przybliżające jego genezę i dostarczające przykładów funkcjonowania estetyki za granicą, nie wnoszące jednak wiele nowego do teorii „trzeciej wrażliwości”<sup>83</sup>. Dopiero w 1999 roku ukazuje się tekst Marii Gołębiewskiej, *Kampf jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*<sup>84</sup>, przewartościowujący polską refleksję kampfową. Badaczka zdaje się przełamywać postmodernistyczny pat: w jej ujęciu estetyka odziedziczona po Sontag przestaje być ledwie oryginalnym synonimem rzekomego przekraczania granic i zasypywania kulturowych przepaści, a okazuje się sposobem na zaprowadzenie aksjologicznych rewaloryzacji w obrębie moralnie niezorientowanej teorii:

Kampf jako składnik współczesnej kultury postmodernistycznej z jej prymatem estetyczności okazuje się wykraczać poza samą „wrażliwość” i zaczyna być postrzegany jako postawa

---

<sup>80</sup> B. Baran, *Postmodernizm*. Kraków 1992, s. 142-143. Na ten temat zobacz także: A. Zeidler-Janiszewska, *Powstanie i upadek estetyki „nowej wrażliwości”*. W tejsze: *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 59-64; A. Kępińska, *Między powinnością i zasadą przyjemności*. W: *Estetyka codzienności*. Red. J. Chłopecki, A. Horbowski. Rzeszów 1988, s. 211-220.

<sup>81</sup> A. Bielik-Robson, *Miłość, spełniona zależność*. „Res Publica Nowa” 1996 nr 7-8, s. 55.

<sup>82</sup> M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*. Gdańsk 2002, s. 79. Podobnie brzmi definicja w *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* (G. Gazda, Warszawa 2000): „W Anglii za pośrednictwem dekadentów [przede wszystkim Wilde’a], a przede wszystkim nieco późniejszego R. Firbanka [...] wyklarowała się łącząca styl secesyjno-impresjonistyczny, wymyślną sztuczność, ekstrawagancką stylizację z kreacją wyrafinowanych postaci ezoterycznych i manierycznych, często o hermafrodytycznej płciowości. Estetyka ta, nazwana później terminem *camp* [...], znalazła wyraz w powieści Isherwooda [...] i zdefiniowana szczegółowo przez S. Sontag [...] wydaje się obecna w kulturze anglo-amerykańskiej aż po dzisiejszy postmodernizm” (s. 99).

<sup>83</sup> E. Grzeszczyk, *Campf*. „Kultura i Społeczeństwo” 1997 nr 3; P. Bieszk, *Campowy bric-à-brac*. „Ha!art” 2001 nr 2, N. Schmidt, *Logika smaku, czyli o kampie w muzyce popularnej*. „Opcje” 2003 nr 4-5; P. Łopatka, *Okolice camp*. „Didaskalia” 2001 nr 41 i 43/44.

<sup>84</sup> „Sztuka i Filozofia” T.17 (1999), s. 27-48. (Przedruk w: M. Gołębiewska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*. Gdańsk 2003, s. 151-181)

wobec świata wartościująca ideologicznie (w sensie politycznym i światopoglądowym) oraz etycznie. Związane jest to z dopatrywaniem się w postmodernistycznej estetyzacji wartościowania moralnego. [...] Jeśli się uzna kamp za pewien rodzaj estetycznej postawy, która nie może ująć przed moralnym zaangażowaniem, kamp okaże się sposobem rozwiązania pewnych postmodernistycznych problemów, jak na przykład problem ekspresji wolnej jednostki przy poszanowaniu norm i praw Innego. [...] Jeśli natomiast uzna się kamp za przede wszystkim estetyczny eskapizm, okaże się on przynajmniej pewnym sposobem przetrwania w niezorientowanej w wyrazisty sposób przestrzeni społecznej postmodernizmu. Kamp i pomyślany jako kategoria opisowa, i realizowany w praktyce kulturowej jest niewątpliwie przydatny, by uporać się z postmodernistyczną złożonością i obojętnością aksjologiczną zarzucaną postmodernistycznym postawom.<sup>85</sup>

Przypominając, że o odrębności kampu decyduje nie tylko ekscentryczność, ale i ideologiczne zaangażowanie, Gołębiwska otwiera drogę do przywracania kategorii zagubionej w polskim tłumaczeniu potencjału. Kamp jako język, w którym wyklada się opowieści Innych, obcych, dziwnych, nieprzystosowanych, kamp jako strategia przetrwania odrzuconych, podejrzanych czy po prostu niezadowolonych z wąskiego miejsca, jakie zrobiono im w kulturowej przestrzeni, nie daje się zrównać z pastiszem czy karnawałowym ulotnym zachwianiem hierarchii. Kto uprawia kamp, wykorzystuje sztuczność, nadmierną stylizację, aby odsłaniać poznawcze i etyczne sensy zjawisk i by komplikować normę, wprowadzając w konfuzję tych, którzy jej bezkrytycznie zawierzyli. Dlatego wydaje się, że znaczenia uwag Gołębiwskiej nie da się przecenić.

Ważny i w obecnej dekadzie chyba dominujący nurt kampowych interpretacji ujmuje zjawisko w kontekście płci kulturowej. Pojawiają się nieliczne próby relacjonowania zagranicznego stanu badań prezentujących estetykę w kontekście gender<sup>86</sup>, kamp przydaje się rodzimym autorom do opisu poczynąń zagranicznych gwiazd igrających z płciową określonością, choćby Mae West czy Marka Ravenhilla<sup>87</sup>, przede wszystkim jednak pozwala komentować osiągnięcia polskich twórców mierzących się z tematem spletanego konwencjami ciała. W recenzji poświęconej tomikowi poetyckiemu Ewy Sonnenberg (*Kraina tysiąca notesów [Zwierzchnia Lindseya Kempa]*<sup>88</sup>), będącej równocześnie minisejsem poświęconym kampowi i jedną z najbardziej udanych wypowiedzi na jego temat, Izabela Filipiak z dużą trafnością charakteryzuje estetykę odmieńców: „Nie każda zabawa elementami kultury – faktami, cytatami, znanymi nazwiskami – jest jej dekonstrukcją. [...] Kamp, niby w zabawie, dotyka miejsc, które bolą w kulturze, i łączy przeciwności lecząc je”<sup>89</sup>. Jest więc czymś więcej niż inteligentną kompensacją – nagle okazuje się, jak „trudno kampać w Polsce”<sup>90</sup>. Z rezygnacją pisze Joanna Bator:

---

<sup>85</sup> Tamże, s. 35, 47.

<sup>86</sup> Np. przedruk tekstu K. Davy, *W roli kobiecej i męskiej*.

<sup>87</sup> Np. Iwona Kurz, *Dirty Blonde. Mae West, czyli początki kampu*. „Kino” 2002 nr 11; P. Sobolczyk, *Brutalizm i camp, czyli Marka Ravenhilla musical o burdelu*. „Dekada Literacka” 2003 nr 3/4 („[...] mieszanie komizmu i elementów tragicznych, wzniosłości z przyziemnością /i prostactwością niekiedy/ jest elementem poetyki campu, co pozwala w nim widzieć związki z ironią romantyczną”[!], s. 88); E. Mazierska, *Sloneczne kino Pedra Almodóvara*. Gdańsk 2007, tu zwłaszcza rozdział *Powaga wulgarności*. s. 97-129.

<sup>88</sup> Dzierżoniów 1997.

<sup>89</sup> I. Filipiak, *Kraina tysiąca płci*. „Res Publica Nowa” 1997 nr 11, s. 70.

<sup>90</sup> J. Bator, *Smutek gejów*. „Gazeta Wyborcza” 1999 nr 106, s. 20.



Jakoś nie mogę wyobrazić sobie grupy gejów, zgodnie ze zwyczajem kultowego spektaklu przebranych w czarne pończochy-kabaretki i czerwoną bieliznę, którzy np. wałbrzyskim autobusem udają się na musical *New Rocky Horror Show*.<sup>91</sup>

Wbrew zwątpieniu autorki, lektura wystąpień poświęconych zjawisku skłania do wniosku, że im dotkliwsza represja, tym lepsze warunki do rozwoju kampowej wrażliwości – ograniczenia wydają się raczej podnieć dla inwencji kempowców. Interpretatorzy, pojmujący kemp jako „twórczą reakcję na opresję”<sup>92</sup> i utożsamiający go z interesem mniejszości, na różne sposoby wykładają jego dekonstrukcyjną siłę. Z entuzjazmem odtwarzają więc „boską dekadencję” lokalnego drag show, uprzystępniającego polskiej publiczności klasyczne zachodnie wzorce:

Podrygująca krakowianka z czerwonymi policzkami, jakby je ktoś burakiem wysmarował, jest żartem z polskiego folkloru. [...] wytacza walkę przestarzałej moralności, umierającym konwensom, obłudzie społeczeństwa. [Drag queens] Najchętniej drwią z religijności oraz seksualności – do niedawna dwóch tematów tabu.<sup>93</sup>

Przykładów zakłócania płciowych oczywistości można by odnaleźć wiele. Zabawny drag, dla którego „szacunek [...] to największe z [...] ograniczeń”<sup>94</sup>, można uprawiać nie tylko w zakonspirowanym klubie – Kinga Dunin inicjuje przebierankę na okładce swej książki, zamieszczając fotografie, na których występuje upozowana na agresywnego wampa i mężczyznę albo przynajmniej odkobieconą intelektualistkę<sup>95</sup>. Robienie min w przestrzeni publicznej szczególnie upodobał sobie Michał Witkowski. Tematyzując kempowe inspiracje swej twórczości<sup>96</sup>, wykorzystuje estetykę do celów autopromocyjnych: kolportuje rozliczne wizerunki, uwieczniające jego kolejne bulwersujące wcielenia – od zniewieściałej cioty lubieżnie uśmiechniętej znad cyigaretki trzymanej w zakończonych krwistoczerwonymi paznokciami palcach po „sowieckiego żołdaka”<sup>97</sup> z tanim papierosem w zębach. Ta dwójka pisarzy, co warto podkreślić, decyduje się nie tylko na teoretyczną refleksję, ale również wykorzystuje własne ciała, by wyrazić przeświadczenie „o tragikomicznym wymiarze kobiecych i męskich ról, w których nigdy nie jesteśmy doskonali, [na czym] z grubsza polega zachodnia estetyka [...] *camp*”<sup>98</sup>. Trudno znaleźć głosy komentujące wrażliwość w kontekście problematyki gender i jednocześnie kwestionujące polityczną doniosłość estetyki – jak z przekonaniem zapewnia Inga Iwasiów, kempowanie oznacza „wstąpienie na drogę, której nie będzie wyznaczać żadna norma”<sup>99</sup>. Kempowiec jako zaangażowany outsider jest pełen sprzeczności: chce być arystokratą, ale jednocześnie wystawia się na publiczne pośmiewisko, ironicznie przygląda się zasta-

<sup>91</sup> Tamże.

<sup>92</sup> I. Filipiak, *Kraina...*, s. 70.

<sup>93</sup> K. Szustow, „*Boska dekadencja*”, czyli *Drag Queen Show*. „Scena” 2003 nr 3, s. 14, 15. W duchu afirmatywnym utrzymany jest też tekst C. Snochowskiej-Gonzales, *Drag king* („Wysokie Obcasy” nr 1, dod. do „Gazety Wyborczej” 2005 nr 299) „o dziewczynach, które przebierają się [w Polsce] za mężczyzn” (s. 31).

<sup>94</sup> I. Filipiak, *Kultura obrażonych*. Warszawa 2003, s. 69.

<sup>95</sup> K. Dunin, *Czego chcecie ode mnie, Wysokie Obcasy?* Warszawa 2002.

<sup>96</sup> Zob. wirtualne posłowie do *Lubiewa*, [http://czytelnia.onet.pl/0,1211413,do\\_czytania.html](http://czytelnia.onet.pl/0,1211413,do_czytania.html).

<sup>97</sup> P. Dunin-Wąsowicz, *Oldskulowe pikiety*. „Lampa” 2005 nr 1, s. 69.

<sup>98</sup> J. Bator, *Japoński wachlarz*. Warszawa 2004, s. 173.

<sup>99</sup> I. Iwasiów, *Gender, tożsamość, stereotypy*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003, s. 122.



nym społecznym porządkom, lecz nie pozostaje wobec nich obojętny, niczego nie traktuje poważnie, ale też nie lekceważy tego, co mu przeszkadza. Kamp umożliwia zresztą nie tylko otwartą konfrontację z krzywdzącymi urządzeniami społecznymi, ale pozwala wydobyć ukryty potencjał zjawisk legitymizujących obowiązujący porządek. Szczególnie ciekawym przykładem takiej niezamierzonej maskarady jest najbardziej hołubiony artysta III RP, Igor Mitoraj. Paweł Leszkowicz, konfrontując triumfalny pochód rzeźbiarza przez kolejne polskie stolice z agresywną reakcją ulicy na wystawę „Niech nas zobaczą”, dochodzi do wniosku, że:

Przywileje [...] umożliwiają korzystanie z przyjemności, zaszczytów i bezpieczeństwa, czasami pozwalają również podmywać instytucje od środka, dokonywać subwersji seksualnej. Coś takiego udało się właśnie rzeźbom artysty podczas tournée po Polsce, stało się to jednak wbrew intencjom jego samego. Dzieła sztuki miały w sobie ukryty ładunek, który wymknął się spod bezpiecznej maski mistrza. Pożądanie wyciekło z obiektów i zostało dostrzeżone przez strażników moralności. Natomiast krytykowany przez polskie homofobiczne środowisko artystyczne kicz to wyrafinowany gejowski *camp*. To właśnie pornografia (seks) i kicz (*camp*) ocala Igora Mitoraja przed totalnym poddaństwem heteroseksistowskiemu „polskiemu piekłu”. Właśnie tego [klasycyzujący, maskujący homoseksualność] kod nie zdołał ukryć. [...] Mitoraj to *Pierre et Gilles* rzeźby publicznej.<sup>100</sup>

Wedle Leszkowicza artysta, z którym, jak pisał Wajda, do Krakowa powrócił renesans, „wyzwała polską przestrzeń publiczną od terroru heteroseksualności”<sup>101</sup>. Świadomość Mitoraja nie ma tu nic do rzeczy – recepcja jego twórczości jest kolejnym potwierdzeniem subwersywnej mocy kampu.

Polityczna wywrotowość estetyki znajduje także swoje odnotowanie w interpretacji happeningu politycznego – Izabela Filipiak i Agata Bielik-Robson równocześnie pisały o „pomarańczowym *campie* politycznym”<sup>102</sup>:

Pomarańczowa alternatywa to chyba jedyny przypadek, kiedy odważyliśmy się cofnąć do własnego dzieciństwa i przemówić językiem, który już niemal zapomnieliśmy: ironiczne stworzonym językiem socrealistycznych baśni i tego jedyne w swoim rodzaju *campu*, który cechował rodzime podróbki zachodnich filmów i piosenek. Pomarańczowa alternatywa miała jednak swe wyraźne granice – niczego w końcu nie załatwiała, a tylko umieszczała nas w wygodnym „ani czarne, ani czerwone” – i dla wielu jej czar szybko się wyczerpał (a i tak nadal stanowi wizytówkę pokolenia).<sup>103</sup>

Kamp, wykorzystując pomieszanie estetyk skompromitowanych, niepoważnych, charakterystycznych dla różnych narracji, także tych wykreowanych przez system, pozwalała w PRL-owskiej rzeczywistości zakłócać dwójkowy podział na władzę i opozycję – i działał jak w przedstawieniach *drag*: jego użytkownicy znaleźli się poza normą, wprawia-

<sup>100</sup> Paweł Leszkowicz, *Sztuka a seksualna przebudowa polskiej przestrzeni publicznej. Igor Mitoraj i „Niech nas zobaczą”*. „Obieg” 2004 nr 2. Cyt. pochodzi z: [http://www.obieg.pl/text/pl\\_sas.php](http://www.obieg.pl/text/pl_sas.php).

<sup>101</sup> Tamże.

<sup>102</sup> A. Bielik-Robson, *Straceni inaczej. Dziwni trzydziestoletni i ich kłopoty z samookreśleniem*. W: *Wojna pokoleń*. Red. P. Nowak, Warszawa 2006, s. 63 (pierwodruk w: „Res Publica Nowa” 1997 nr 11). Zob także: I. Filipiak, *Kraina...*, s. 70.

<sup>103</sup> A. Bielik-Robson, *Straceni inaczej*, s. 62.

jąc w osłupienie przedstawicieli skonfliktowanych establishmentów. Trudno nie zauważyć, przechodząc do kolejnego rozdziału polskiej opowieści o kampie, że „sorealistyczne baśnie”<sup>104</sup> nadal nie tracą na atrakcyjności, choć współcześnie pozbawione są ładunku destabilizacyjnego i funkcjonują jako element popkultury. Marek Krajewski wyodrębnia:

*model PRL-owskiego kampu, w którym główną rolę odgrywa specyficzny smak, PRL-owska przeszłość jest tu traktowana wyłącznie w kategoriach estetycznych. (Taki model przypomnienia silnie obecny jest w piśmie „Machina”, nie tylko i przede wszystkim [w rubryce] Rzecz kultowa, ale także w innych artykułach. [...] Na takim rodzaju repetycji oparty jest wystrój pubu „Klubowa” w Sopocie, doskonale wystylizowanego na klubokawiarnię z lat siedemdziesiątych. [...], „pudelki” Julity Wójcik (a więc wykonane z kolorowej włóczki, na szydełku opakowania na butelki z wódką) [...]. PRL-owskie przedmioty są tu [...] przypomniane nie dlatego, że pochodzą z PRL-u, ale dlatego, że podobnie jak cała masa innych obiektów, są tak okropne, że aż dobre.*<sup>105</sup>

Pochłonięcie kampu przez popkulturowy obieg dowodzi, że popularność, może nawet pewien sukces kategorii, nie wynikający przecież wyłącznie z autorskich snobizmów, wiąże się z jej banalizacją. Warto podać przynajmniej dwa z mnogich przykładów. Maria Cyranowicz w recenzji zatytułowanej *Kamp, fractal i mała kawa*, a dotyczącej tomiku jednej z poetek młodego pokolenia, charakteryzując strategię autorki, pisze:

trochę melancholii, spora dawka seksu, szczypta surrealizmu, fragmenty współczesnego kina, wymieszane kawałki groteski, makabreski, żartu i modna kolorystyka (szkarłat, złoto, fiolet, pistacja), a to wszystko poddane jakiejś teatralizacji, „udrapowane” w sztukę. W zasadzie [...] [te] utwory można nazwać kempowymi fractalami poetyckimi.<sup>106</sup>

Trudno dociec sensu końcowej formuły, jednak unaocznia ona problem wiążący się z rodzimym funkcjonowaniem kampu. Chybotliwość jest wpisana w naturę zjawiska i przy okazji jego charakterystyk Mike Perkovich zauważa: „Praktyka nigdy nie potrzebuje wyartykułowanej teorii; jednakże skończenie steoretyzowana praktyka jest zwykle martwa. Coś musi wymykać się teorii, jeśli w praktyce ma nadal trwać.”<sup>107</sup> Można wszakże odnieść wrażenie, że w przypadku praktyk niektórych rodzimych krytyków owo wymykanie się postępuje zbyt daleko, bowiem czasami krańcowo rozchwiewa labilną tożsamość kampu. W 2005 roku w „Wysokich Obcasach” w dziale *Styl życia* pojawił się tekst o „braku granic, *campie* i kiczu – [czyli] mieszkaniu Agaty Araszkiewicz”<sup>108</sup>. Artykuł został uzupełniony barwnymi fotografiami dokumentującymi modny, heterogeniczny dizajn: krasnale z przydrożnych straganów pod Tarnobrzegiem sąsiadują z „kolorowymi sznurami koralii, malarstwem współczesnym (obrazy A. Boguckiej z cyklu *Ja krwawię*), feministyczną literaturą na półkach, malowaną w szachownicę podłogą”; „ukwiecony krzyż symbolizujący słodycz i gorycz małżeńskiego życia” wisi obok „złotej półki, pocztówek z polskimi sufrażystkami i polskiej wersji krzesła Versacego” (s. 47, 48, 50). Ko-

<sup>104</sup> Tamże.

<sup>105</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003, s. 239.

<sup>106</sup> „Ha!art” 2000 nr 2-3, s. 70.

<sup>107</sup> M. Perkovich, *Nature Boys*, s. 4.

<sup>108</sup> P. Reiter, *Papugi latają swobodnie*. „Wysokie Obcasy” nr 22, dod. do „Gazety Wyborczej” 2005 nr 128.

mentarzem do zdjęć, ułatwiającym interpretację wystroju wnętrza, są wypowiedzi Agaty Araszkiewicz – warto zacytować dłuższy fragment tekstu:

Gdy w połowie lat dziewięćdziesiątych Agata i Robert kupili mieszkanie na Filtrowej, wiadomo było, że to ona się nim zajmie, bo poczuła potrzebę feerii barw. [...] Jak się rodzą kolory, formy? To było w mojej głowie – mówi. – Czułam, że muszę być swobodna, nie chcę żadnych ograniczeń, chcę wejść w szaleństwo. Szaleństwo i swoboda. No limits. Dziewczyńska afirmacja siebie. Jak Pippi Langstrump, jak surrealistki. W podróż poślubną pojechali do Meksyku i przywieźli kolorowe maski. – Surrealizm bez podróży nie byłby możliwy – mówi Agata. – Brak granic, *camp* i kicz – wymienia dalej jednym tchem. – To były lata mojej zaawansowanej działalności feministycznej. A kicz i *camp* traktowałam zawsze jako rodzaj tożsamości związanej z ideologią emancypacji, buntem, zaangażowaniem. Pewnie dlatego, że rozumiałam *camp* tak, jak opisała to Susan Sontag, jako rodzaj estetycznej ekspresji młodzieży amerykańskiej w kampusach. Potem *camp* zaczęto odnosić do stylu gejowskiego i stał się słowem kluczem do analizy tekstów feministycznych czy homoseksualnych. Ja zawsze traktowałam go jako dodatek do surrealizmu o takim doraźnym, dosadnym znaczeniu politycznym i społecznym.<sup>109</sup>

Kamp, który tłumaczy się tu jako oznakę społecznego zaangażowania, zostaje przywołany, aby podkreślić efektywność wnętrzarskich rozwiązań. Źródłem interpretacyjnego zamętu jest nawet nie zaskakująca wykładnia terminu, o której zresztą Sontag nie wspomina, ale traktowanie kampu i kiczu jak wymiennych synonimów emancypacyjnego buntu. Kamp, czyli dosadny „dodatek do surrealizmu” – Araszkiewicz nie rozwija tej zagadkowej formuły – stanowi modny gadżet, dopełnienie aranżacyjnego wysiłku. Skampowanie eklektycznego wystroju umożliwia jego atrakcyjną wykładnię – obciążone dodatkowym znaczeniem dekoracje mają odzwierciedlać niekonwencjonalne poglądy mieszkańców, a przy okazji informować o ich nietuzinkowym, trendowym guście. Trudno o bardziej udany przykład popkulturowego wyeksploatowania estetyki.

Ostatni przykład przekonuje również, że prawie trzydzieści lat po opublikowaniu polskiego przekładu *Notatek* Sontag kamp na dobre zadomowił się w świadomości rodzimych odbiorców, stając się elementem konwersacyjnego języka wykształconej publiczności<sup>110</sup>. Stworzenie jednoznacznej, spójnej definicji polskiego kampu wydaje się wątpliwe – interpretacyjne możliwości, jakie wyznacza, wiodą w rozbieżnych kierunkach. Wykorzystywany do opisu rzeczywistości zarówno przez zdeklarowaną lesbijkę<sup>111</sup>, jak i konserwatywnego publicystę<sup>112</sup>, pozwala obojgu krytykować konwencjonalne fałszowanie ideologii wyznawanej przez większość. Estetyka traktowana jako sposób borykania się

<sup>109</sup> Tamże, s. 51.

<sup>110</sup> Przyswajaniu kampu towarzyszył wysiłek teoretyczny, np. sesja naukowa *CAMPania*, odbywająca się 5-6 czerwca 2006 roku w Krakowie. Jej pokłosiem jest książka *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*. Red. P. Oczko. Warszawa 2008. Ukazało się też kilka numerów czasopism poświęconych kampowi, np. „Ha!art” 2004 nr 1, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006 nr XIII, „Panoptikum” 2007 nr 13.

<sup>111</sup> „Nie sądzę, że lesbijka pragnie „być tolerowana”. Ona oczywiście chce być kochaną – w końcu też jest kobietą. Jeśli ma szczęście i trochę kempowego zmysłu, to ogląda kontredans pań i panów jako nieustającą komedię. Ale szanuje reguły tej komedii, jak potrafi – z szacunku dla kobiet. Ten szacunek, jak się zdaje, to największe z jej ograniczeń”. I. Filipak, *Kultura obrażonych*, s. 69.

<sup>112</sup> „[...] zrozumiałam, jaka jest prawdziwa natura Polaków. Jaka jest ich prawdziwa pleć. Polacy to geje. [...] Najbardziej udane opisy polskości są utrzymane w pedalskiej estetyce *campu*: Witkacy, Gombrowicz, *Nienasyconie*, *Trans-Atlantyk*. Tylko czemu wciąż nie chcą się do tego przyznać, dlaczego nie potrafią atrakcyjnie opowiedzieć swojej zagłady?”

z traumą wykluczenia wchodzi do słownika polskich odmięńców, a jednocześnie zezwala na snucie nostalgicznych wspominek i prowincjonalnych marzeń. Ciota występująca w gejowskim klubie poprawia boa gestem podpatrzonym u „królowej polskiego *campu*”<sup>113</sup>, Wioletty Villas vel Czesławy Cieślak, która w latach siedemdziesiątych XX wieku pozwalała przasnej, totalitarnej Polsce na chwilę uwierzyć w amerykański sen. Kampowy okazuje się sugestywny seksapil Kaliny Jędrusik<sup>114</sup>, ale i wszechogarniająca teatralizacja życia opiewana w poezji futurystów<sup>115</sup>. Skampować można Młodą Polskę, stwierdzając, jak Jerzy Sosnowski, że to, czym epoka „najbardziej drażni i kusi zarazem, jest właśnie ową fantazją i naiwnością, wyzwoleniem emocji z ekonomiki kunsztu, dziecinnym brakiem odpowiedzialności”, charakterystycznymi dla „trzeciej wrażliwości”<sup>116</sup>. „Muzykę na granicy campu” wyszukuje do swych przedstawień Grzegorz Jarzyna, by „zacierać tropy, które czasem mogłyby w sposób zbyt oczywisty prowadzić do pochopnych i łatwych interpretacji. [...] zależy [mu] bowiem w pierwszej kolejności na tym, by widz przeżywał sytuację sceniczną. Dopiero potem ma ją interpretować, czyli racjonalizować”<sup>117</sup>. Zmysłowa kategoria pozwala wyjaśnić nieracjonalny fenomen popularności teleturnieju *Koło fortuny*<sup>118</sup> albo – jeśli pojawia się w tytule tomiku poetyckiego – zaintrygować odbiorcę i przyciągnąć jego uwagę<sup>119</sup>. Jak zauważa Maria Gołębowska:

---

Nie chcą zaakceptować pasującej do nich pozy wesołego pedryla. Wciskają się heroicznie i bez powodzenia w gorset religijnego dogmatu. Dla nieistotnego występku własnej bezpłciowości dodają śmiertelny grzech purytańskiego skrępowania.” C. Michalski, *Siła odpychania*, Warszawa 2002, s. 205-206.

<sup>113</sup> W. Orliński, *Splątana i pieszczotliwa*. „Gazeta Wyborcza” 1998 nr 135, s. 15.

<sup>114</sup> I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*. Izabelin 2005, s. 274-5.

<sup>115</sup> „Na futurystyczny spektakl życia składają się zachowania tłumy, jednostek, sposób budowania relacji interpersonalnych [...], erotyka, styl ubierania się, sposób chodzenia, gesty poszczególnych osób, sceneria wielkomięjska, nowe wynalazki techniczne, nowe środki przekazu i nadawane przez nie komunikaty. Także futurystyczny „skandal” obyczajowy – nagi człowiek w śródmieściu, wdzierający się na cokół i obserwowany przez tłum „wyluwany” przez kawiarnię, zdarzenia organizujące wiersz Sterna *Nagi człowiek w śródmieściu* – ujmowany jest jako składnik spektaklu życia miasta. Następuje w nim nie tylko proces teatralizacji wszystkich jego składników, ale też, w efekcie – częściowej przynajmniej estetyzacji jego wszelkich jego przejawów (co będzie jeszcze wyraźniejsze w poezji znacznej części członków Awangardy Krakowskiej). Estetyzacja ta znosi lub choćby oddala waloryzację etyczną, co niewątpliwie pokrewnie jest estetyce campu.” B. Sienkiewicz, *Ikonosfera miasta futurystycznego*. „Opcje” 2001 nr 3/4, s. 72.

<sup>116</sup> J. Sosnowski, *Młoda Polska dzieckiem podszycia*. W teoż: *Śmierć czarownicy. Szkice o literaturze i wątpieniu*. Warszawa 1993, s. 77-9. Sosnowski, argumentując „zakorzenienie młodopolskiego dyskursu w dzieciństwie”, opisuje wpływ dziecięcej wyobraźni na sztukę Młodej Polski: „przekroczenie estetycznych norm, których dziecko nie odczuwa [domaga się] [...] zachwytu oferowanym bogactwem wzruszeń, tanią na ogół ekspresją, wynikłą z pomnażania i tak jaskrawych składników [którą odnajduje autor u Tetmajera, Rolicz-Lidera, Micińskiego, w przybyszewszczyźnie, żeromszczyźnie – przyp. moje – A. M.]. Interesujące świadectwo lektury dzieł tego typu stanowią *Notatki o Kampie* Susan Sontag. Kreśli ona wizerunek specyficznej wrażliwości, zrodzonej u progu naszego stulecia [...]. Jakkolwiek kategoria „dzieciństwa” nie zostaje włączona do tego opisu, cechy owej wrażliwości wydają się niezmiernie [dla niej] charakterystyczne [...]. Mimo że materiał dla swych spostrzeżeń czerpała autorka ze sztuki zachodnioeuropejskiej, w wielu przypadkach powstała po drugiej wojnie – jej *Notatki* wiernie rejestrują ton, który staram się tutaj oddać”.

<sup>117</sup> P. Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*. Warszawa 2003, s. 206.

<sup>118</sup> Mariusz Halawa, *Z archeologii mediów: Dynastia i Koło Fortuny*. „Kultura Popularna” 2004 nr 1, s. 46-47.

<sup>119</sup> Michał „Wu” Wójcik, *Kamp i wamp*. Kraków 2005. Tomik wydany przez Korporację Ha!art podzielony został na trzy części: Mein kamp, Lady Diamond i inne wampy, Różowe flamingi, zaś otwiera go wiersz *Być w stosunku do ciebie kamp* – co świadczy, że autorowi bliskie są kampowe motywy i ma on świadomość, że kampowość to także sposób percypowania rzeczywistości.

Na przykładzie kampu można zaobserwować, w jaki sposób pojawia się pewien termin opisowy, teoretyczny, który następnie, dzięki powiększeniu zakresu stosowania, zaczyna być odnoszony do coraz większej liczby zjawisk kulturowych, uczestnicząc niejako w ich kreowaniu (w realizacji tego, co „kampowe”). [...] Kamp wpływa zatem na praktykę społeczną.<sup>120</sup>

Przeróżne użycia z kampu – przywołanie wszystkich przykładów jest niemożliwe – łączy jedno: interpretatorzy uznają pojęcie za synonim pozytywnej lekkości. Estetyka jako radosna stylistyczna zabawa albo wyzwalanie skrywanego nieagresywnego potencjału wolnościowego pozwala zadawać szyku, lub, jeśli kto woli, daje szansę na mieszanie szyków innym. Kamp miałby być w równej mierze dostępny uczestniczkom feministycznej manify i odbiorcom kiczowych dzieł – każdemu, kto chce przeciwstawić ironię, choćby najwęższą, kulturowemu prawodawstwu. Okazuje się on apolityczny, czy może ponadpolityczny w tym sensie, że jest sposobem ekspresji uczestników społecznej komunikacji prezentujących wykluczające się racje. „Kamp nie jest ani dobry, ani zły; można go tylko mniej lub bardziej skutecznie wykorzystać”<sup>121</sup>. Kampowiec sytuuje się obok binarnych podziałów odnajdywanych w społeczeństwie, traktuje kobiece-męskie, niskie-wysokie, publiczne-prywatne, racjonalne-irracjonalne, oficjalne-nieoficjalne, polityczne-estetyczne, sakralne-obrazoburcze jak wartości performatywne. Zżyma się Marek Zaleski:

Na co dzień, jawnie i skrycie, żyjemy w tak wielu różnych i sprzecznych ze sobą porządkach wartości, że presję społeczną, aby być dla siebie i innych kimś integralnym i dobrze skomponowanym, odczuwamy często jako nieznośną. [...] Czy ponad już stuletnia estetyka kampu nie była próbą szukania jakiegoś dobrego wyjścia z tej pułapki?<sup>122</sup>

Estetyka kontrkulturowa, pierwotnie kojarzona z mniejszością homoseksualną, nigdy nie straciła z nią związku i nie zmienił się sposób jej oddziaływania – kampowiec reaguje na binarność, starając się ją zamazać. To działanie odsyła do tego, co dało mu początek – do spletanego konwencjami ciała – jednak współcześnie może przenosić się na różne poziomy społeczne życia. Manifestacja wiary w kamp, jaką można wyczytać z krajowych wypowiedzi, została wszakże zastanawiająca spuentowana przez Agatę Bielik-Robson w opublikowanej w 2007 roku recenzji książki Slavoj Żižka. Autorka dla określenia filozofa wydobywa figurę trickstera:

Jeżeli [...] Żižek rzeczywiście jest tylko tricksterem, to lektura dlań najżyczliwsza postrzeżałaby w nim nade wszystko przedstawiciela kierunku, jaki można by nazwać totalitarnym *campem*. To chyba nie przypadek, że jego ulubionym zespołem jest także wywodzący się z Lublany, kultowy Laibach, który tworzy na scenie obłądne inscenizacje teatralno-muzyczne, czerpiące z pomieszanych wątków faszystowskich, stalinowskich i realsocjalistycznych. Laibach znakomicie sprzedaje się na Zachodzie, gdzie totalitarny *camp* ma swoich licznych zagorzałych wielbicieli. Wcale bym się więc nie zdziwiła, gdyby w kolejnym poświęconym mu filmie Żižek wystąpił u boku lidera Laibachu, śpiewając razem z nim najbardziej chyba znany przebój tej formacji: *Barbarians Are Coming*...<sup>123</sup>

<sup>120</sup> M. Gołębowska, *Kamp jako postawa estetyczna*, s. 26, 35.

<sup>121</sup> K. Davy, *W roli kobiecej i męskiej*, s. 51.

<sup>122</sup> M. Zaleski, *Skok na Parnas, czyli dwa w jednym*. „Res Publica Nowa” 2004 nr 3, s. 84.

<sup>123</sup> A. Bielik-Robson, *Jak się filozofuje młotem (i sierpem)*. „Europa”, dod. do „Dziennika” 2007 nr 144, s. 7. Dalej Bielik-Robson pisze: „Żižek w swojej pochwalnej rewolucyjnej przemocy [...] nie waha się używać motywów kojarzonych z anarchokonserwatyzmem czy wręcz z faszyzmem. [...] Nieustannie prowokując

Wymieszanie „marksizmu i mesjanizmu, polityki i religii”<sup>124</sup>, które badaczka utożsamia z kampem, zostaje wykorzystane do uatrakcyjnienia rewolucyjnej przemocy, stanowiącej zagrożenie dla chlubnych tradycji myśli lewicowej i będącej jej wypaczeniem. Kolorowa „trzecia wrażliwość”, prezentowana przez autorkę w kontekście zbrodniczych systemów XX wieku, ma maskować symboliczny gwałt i zapowiadać inwazję barbarzyńców obywateli się bez wyrazistych hierarchii. Kamp w bezprecedensowym ujęciu Bieлик-Robson okazuje się narzędziem niegodziwej manipulacji, której celem jest przejęcie władzy nad otumanionymi umysłami młodych wielbicieli transgresji.

Uchylając się od komentowania trafności tej diagnozy, trzeba ją uznać za kolejną istotną wariację na temat kampowej wrażliwości – być może zapowiada ona nurt krytycznych przewartościowań, które zmodyfikują dzisiejsze, raczej niefrasobliwe pojmowanie estetyki. Wypada ich z niecierpliwością oczekiwać. Kamp po polsku nie ma i nie może mieć jednej definicji – wisi więc nad nim groźba semantycznego chaosu, choć równocześnie nieokreśloność to, powtórzmy, najbardziej kampowa z cech, decydująca o potencjalnej kategorii.

Nasz kamp ma takie znaczenie, jakie sami wypracowujemy. W latach dziewięćdziesiątych okazało się, że efekty tej pracy u podstaw mogą zaskakiwać.

---

i mieszając motywy pochodzące z różnych tradycji, Žižek stwarza szalenie frapujący intelektualny koktajl. [...] Benjaminowska mieszanka marksizmu i mesjanizmu, polityki i religii; anarchokonserwatywna fascynacja siłą i decyzją; typowe dla faszystowskiej estetyki zamiłowanie do etyki heroicznej; quasi-kapłańskie umiłowanie ascezy w imię Prawdy; modny antyhumanizm à la myśl ‘68; domieszka transgresyjnej rozkoszy w postaci namiętności do Realnego; a w końcu styl przesycony grepsami z kultury popularnej – wszystko to stanowi miksturę, której żadne dziecię polityczne nie może się oprzeć. Jeśli traktować tę mieszankę poważnie, mamy tu do czynienia z ostatecznym wyczerpaniem lewicowego myślenia, które od dialektyki przechodzi w czysty fanatyzm” (s. 7).

<sup>124</sup> Tamże.



## 3. Kamp odmieńców

### 3.1. KAMP KOBIECY

Zagraniczne spory pokazują, że związki kampu z kobiecością są kwestią bardziej zawiłą, niżby się zrazu wydawało. Za odmawianiem tej grupie prawa do kampowych strategii kryje się przekonanie, że nie może ona decydująco wpływać na kreowanie swego publicznego wizerunku. Snuta przez część genderowej krytyki opowieść o kobietach podkradających kamp męskim homoseksualistom jest znamienna: prowadziaby do wniosku, że kamp daje się uwikłać w politykę antywolnościową. Czy koncepty tej frakcji teoretyków<sup>125</sup> znajdują potwierdzenie w praktyce kulturowej? Innymi słowy: czy kobieta może kampać?

Debiutancką książkę Manuei Gretkowskiej, *My zdies' emigranty*, otwiera zwięzła dedykacja: „mojej żonie”<sup>126</sup>. Parodyjna fraza, inicjująca pierwszoosobową narrację, jest jednocześnie najdoskonalszym jej streszczeniem: pisarkę, zwłaszcza na początku lat dziewięćdziesiątych, szczególnie zajmuje mnożenie tanich prowokacji, których celem jest gmatwanie jednoznaczności własnej tożsamości<sup>127</sup>. W centrum świata Gretkowskiej stoi kobieta, o której życiowych przypadkach opowiada się, sugerując często autobiograficzną otwartość. Równocześnie jednak autorka, sygnalizując niepowagę, uniemożliwia wiarę w rozbrajającą szczerłość, a przy okazji, posuwając się nierzadko do taniego obrazoburstwa, wywołuje oburzenie czytelników – jej nadrzędnym celem wydaje się zatem konfundujące mieszanie interpretacyjnych tropów. Gretkowska, dedykując książkę swojej żonie, z chęcią wygląda tytułu prowokatorki, który gorliwie przyznaje jej krytyka – ale ów pierwszy pisarski gest – buńczuczny, dziwaczny, nadmiarowy – zapowiada kolejne warianty tożsamościowej dywersji, w tym najcenniejsze odkrycie autorki, interpretującej płeć jako przebranie. Uciekając się przy tym do kiczowatych chwytów, Gretkowska tylko potęguje czytelniczą konsternację, czego świadectwem krytyczna recepcja jej książek (szczególnie tych ukazujących się na początku lat dziewięćdziesiątych), często niebywale emocjonalna, zawierająca się między entuzjastyczną aprobatą a sceptycznym posądzeniem o blagę. Autorka jest kontrowersyjna czy też kłopotliwa, ponieważ wymyka się

---

<sup>125</sup> Oddalone oczywiście w pracach m.in. Robertson, Davy, Piggforda, Case – o czym szerzej w rozdziale „Polityka kampu”. P. Robertson, która poświęciła kampowi kobiecemu książkę (*Guilty pleasure: feminist camp from Mae West to Madonna*, Durham 1996), podkreśla, że może on być domeną nie tylko lesbijek, ale i kobiet heteroseksualnych.

<sup>126</sup> M. Gretkowska, *My zdies' emigranty*. Warszawa 1991, s. 5. W tekście posługuję się skrótem (MzE). Cyfra umieszczona w nawiasie oznaczać będzie numer strony.

<sup>127</sup> Obszernie pisze na ten temat P. Czaplinski (*Sztuka prozatorska Manuei Gretkowskiej*. „Kresy” 1995 nr 8).

dwuwartościowemu językowi krytyki. Najlepiej objaśnić to, odwołując się do przykładu jednej z jej narracji.

*Kabaret metafizyczny*<sup>128</sup>, który, jak się zdaje, szczególnie rozognił publiczność, doczekał się ocen sprzecznych. Z jednej strony przenikliwość i artystyczna sprawność pisarki wzbudzały ornamentacyjny i rażący powierzchownością zachwy:

Gretkowska pisze świetnie, jest czujna wobec słów. Ale pedantyczna dbałość o formę rodzi podejrzenie, że autorka coś ukrywa. Manuela wie, czym literatura być nie może, więc akademię ku czci przemienia w jarmark, a literackie muzeum w kabaret. Zakłada błazeńską czapeczkę z dzwoneczkami. Pieści własną myśl, uprawia samogwałt intelektualny. [...] Oto cios w kulturalnego czytelnika zadany w obronie własnej! Posługując się ironią, Gretkowska ubezpiecza się na wszystkie sposoby, nie można jej przyłapać.<sup>129</sup>

Równocześnie jednak uznawano *Kabaret...* za „klasyczną literaturę dla pensjonarek albo – precyzyjniej – [...] literaturę pensjonarki napisaną dla pensjonarek”.<sup>130</sup> Owa „pensjonarskość” to, wedle recenzenta, fabularny i myślowy banał, próby nobilitowania trywialnej erotyki poprzez posługiwanie się (w dobrej wierze) metafizycznym sztafażem, wreszcie nieświadome powielanie najbardziej kiczowatych schematów literackich.<sup>131</sup> Powieść Gretkowskiej wryła się w czytelniczą pamięć ze względu na największe w latach 1989-1999 „zwycięstwo prowokacji nad dobrym smakiem, naiwny ekstremizm etyczny oraz zwykłą prowokację kulturową i drwinę z obyczajowości katolickiej”<sup>132</sup>.

Przywołane sądy najwyraźniej cechuje interpretacyjna bezradność, ponieważ każda ze stron krytycznoliterackiego sporu, przedstawivszy listę zarzutów lub zasług, konkluduje, iż Gretkowska uprawia kulturową prowokację. Skoro prowokację tę można wyklądać na krańcowo odmienne sposoby, trudno przypisywać jej głębsze znaczenie – to raczej nośna, efektownie brzmiąca etykieta. Problem polega na tym, że ci, którzy uznają *Kabaret metafizyczny* za literaturę rzekomo kpiarską, a w istocie wartościową i inspirującą, nie potrafią uzasadnić, na czym polega wartość przekroczenia, jakiego dopuszcza się autorka. Ci zaś, którzy odmawiają narracji wszelkich walorów i traktują ją jak źródło zgorszenia nacechowanego bezmyślnością i artystyczną płytcizną, biorą za dobrą monetę podejrzone nagromadzenie nieudolności i efekciarską powierzchowność. Przeważające wśród czytelników aspirujących do roli ekspertów trywializowanie sensu powieści wynika chyba ze zlekceważenia pytania dla jej interpretacji najistotniejszego: w jaki sposób na wielu poziomach tekstu (autotematycznym, motywów, fabuły, bohaterów, struktury) funkcjonuje

---

<sup>128</sup> M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*. Warszawa 1999. W tekście posługuję się skrótem (*KM*). Cyfra umieszczona w nawiasie oznaczać będzie numer strony.

<sup>129</sup> M. Lengren, *Proza w błazeńskiej czapce*. „Twórczość” 1995 nr 1, s. 113.

<sup>130</sup> M. Urbanowski, *Trzy książki*. „Arcana” 1995 nr 5, s. 143.

<sup>131</sup> Wykaz grzechów Gretkowskiej Urbanowski ochoczo wykorzystuje jako pretekst do prezentacji generalizujących mizoginicznych sądów: „[...] Gretkowska w wyrazistej i jaskrawej formie reprezentuje pewien znaczący (przynajmniej ilościowo) fenomen kultury ostatnich lat – zjawisko «najazdu» kobiet na kulturę polską, które zdaje się ostatnio nabierać rozpędu. [...] Karol Ludwik Koniński pisał o rosnącej dysharmonii w kulturze, o obniżeniu jej intelektualnych inspiracji. W rosnącej roli kobiet w kulturze europejskiej dostrzegaliśmy znamie dekadencji, «gnicie społeczne [...]». W samym *Kabarecie metafizycznym* czytamy słowa daleko bardziej pesymistycznie: «Najniebezpieczniejsze są kobiety. Słonice, żółwie, sadyści to nie» (s. 145).

<sup>132</sup> U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989-1999*. Kraków 2002, s. 120, 218.



kicz<sup>133</sup>. Warto zatem omówić kilka wybranych przejawów jego oddziaływania (zapropo-  
nowany tu zestaw jest daleki od kompletności).

Scenerią powieściowych wydarzeń jest współczesny Paryż, miasto-dekoracja obrosłe  
w tradycje łączące kulturę wysoką (bo Luwr, Sorbona) i niską (kabaret), które charakte-  
ryzuje egzotyczność i ornamentacyjność, bezkonfliktowe pomieszanie ras, narodowości,  
wyznań, orientacji i światopoglądów. Zmitologizowane miasto-znak, stolicę sztuki glory-  
fikującą indywidualność i styl interpretuje się jako przestrzeń teatralną, wystawiającą na  
pokaz i skłaniającą do ekshibicjonizmu i rozwiązości. Gretkowska oprowadza czytelniki-  
ków po takim właśnie, najbardziej konwencjonalnym Paryżu. Imituje powierzchowną sty-  
listykę bedekera, aby snobować się na wielkomięjski lans, przez co banalizuje wizerunek  
metropolii, nie pozbawia jednak atrakcyjności i mocy przyciągania. Paryż, stolica eks-  
trawagancji, sztuczności i kiczu, zachęca do mnożenia rodzajów ekspresji i angażowania  
się „w różne zdarzenia własnego życia tak, by czerpać z nich maksimum przyjemności  
estetycznej”<sup>134</sup>. Stylizacyjny, antynaturalny charakter kabaretowej metropolii podkreśla  
także prawie zupełny brak opisów przyrody – nieliczne zamieszczone w tekście brzmią  
zaś następująco:

Bezlitosne gałęzie drzew Ogrody Luksemburskiego układały się w jesienne ornamenti. Giugiu  
nie chciał podnosić oczu na bezlitosny błękit, uwłaczający jego poczuciu piękna i dobra. Nie  
ma zimniejszego koloru niż ten jesienny, paryskiego nieba. [...] Bim-bam, bim-bom, niedziel-  
ne dzwony kościoła Sant-Sulpice dopełniły niedzielny krajobraz Ogrodu Luksemburskiego  
(*KM* 82, 88).

Tani sentymentalizm i niewyrafinowane wyszukanie tego fragmentu, jego przesad-  
ność i jednoczesna nieporadność, podkreślana przez niepotrzebne powtórzenia, sugerują  
kpinę z kiczu, ale także odrealniają opisywany świat, stawiają go w cudzysłowie. Bezlito-  
sne gałęzie, jesienne ornamenti, niedzielne dzwony dopełniające niedzielny krajobrazu  
i finezyjna kompozycja ogrodu czynią ze sztuczności najbardziej czytelną cechą opisy-  
wanej rzeczywistości<sup>135</sup>. To, co naturalne, nie istnieje bez patrzącego, który posługując  
się stylizacją, traktuje „naturalność” jak manieryczną podniętę. Instrumentalizuje ją więc,  
ale i oswaja za pośrednictwem kiczu – ma to swoją wartość: „niepoważne spojrzenie es-  
tety”<sup>136</sup> zakłóca tradycyjną hierarchię, przedkładając naturę nad sztuczność. Gretkowska,  
przypominając oczywistą prawdę – „naturalność” nie istnieje, zawsze jest efektem kultu-  
rowej interpretacji – uświadamia, że im płytsza interpretacja, tym udatniejsza stylizacja.  
Jeżeli bezlitosny błękit uwłacza czyjemuś poczuciu piękna i dobra, to w swoich relacjach  
ze światem kieruje się on smakiem i zastępuje wartościowanie etyczne estetycznym.

Centrum powieściowego świata jest kabaret: kwintesencja zmysłowej sztuczności,  
kiczu, wyrafinowanej trywialności zachęcającej do zabawy, moralnej dwuznaczności  
i niepoważnej maskarady. Uprawia się tam kulturę „na niższym poziomie” – „zstępował  
powoli coraz niżej: drugie, pierwsze piętro, parter, ulica, piwnica, Kabaret Metafizyczny”

<sup>133</sup> Ustrzegła się tego np. M. Miszczak, która w przekonujący sposób opisała wykorzystanie kiczu przez  
Gretkowską (*Manueli Gretkowskiej zabawy [z] kiczem*. „Teksty Drugie” 1998 nr 6).

<sup>134</sup> M. Gołębiowska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*. „Sztuka  
i Filozofia” T.17 (1999), s. 28.

<sup>135</sup> Zdaje się, że podobnie traktuje naturę Wilde, który, poświęcając jej zazwyczaj niewiele uwagi, dostrzega  
w niej ledwie naśladownictwo misternych wytworów kultury.

<sup>136</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*. Przeł. W. Wartenstein. „Literatura na Świecie” 1979 nr 9, s. 313.

(*KM* 26) – która przyciąga jako podejrzana, niedozwolona – „wiedział, że drzwi nie są zamknięte, nie da się zamknąć nocy” (*KM* 110). Tandetny wystrój – „na każdym stoliku stoi lampka opleciona czerwonym abażurem [...]. Orkiestra kabaretowa gra powolne tango” (*KM* 15) – jest tłem dla nie kończących się jałowych dyskusji, poświęconych w gruncie rzeczy zawsze temu samemu: Bogu, miłości, śmierci i sztuce. Protagonistami powieści są – na co wielokrotnie zwracano uwagę – przypominający bohaterów Witkacego członkowie artystycznej bohemy, przedstawiciele nieokreślonego, wielonarodowego kulturalnego świata. Beba Mazeppo, Wolfgang Zanzauer, Giugiu del Soldato, Hedvig Zanzauer von Sperma, Samica, Jonatan to figury papierowe, nietypowe literackie typy zmontowane z kilku wyrazistych, sztampowych cech i odgrywające jedną publiczną rolę. Artystka-kobieta fatalna-striptizerka-muza, poeta-romantyczny kochanek, ortodoksyjny żyd-ezoteryk, malarz-kabotyn wybierający poetykę antytradycyjalnego wygłupu rażą nienaturalnością, schematycznością i monotematycznością – postaci „przesadzone”, których jest nadto, mają w sobie zbyt dużo kobiecości, idealizmu, dogmatyzmu albo „artyzmu”, aby być przekonujące, i swym istnieniem potęgują kicz świata przedstawionego. „Człowiek-poeta czy człowiek-malarz” (*KM* 14), a więc figury, których źródeł należałoby poszukiwać w wysokoartystycznej tradycji dekadencej, modernistycznej cyganerii, odnajdują sens i przyjemność w najprymitywniejszych i najpospolitszych rozrywkach: „Na scenę weszła Beba Mazeppo. Uniosła nad głową ręce związane przez konferansjera jej koronkową rękawiczką i zaprezentowała orgazm stereo” (*KM* 32). Prymitywna Beba ucieleśnia sztukę:

Beba Mazeppo jest wyjątkowa, [ona] czuje całym swym ciałem, czym jest sztuka. [...] Prawdziwa sztuka się skończyła. Została tylko genialna Beba Mazeppo. [...] W świątyni sztuki obdarza widzów swoim boskim darem, czyli talentem. [...] [jest] poza dobrem i złem, [cechuje ją] świętość powołania. [...] Beba jest poza układem [...]. Jej sztuka obala kanony estetyczne cywilizacji Zachodu, lecz to sztuka Beby przetrwa, a nie sztuka uznawana przez tę cywilizację; ta cywilizacja już ginie (*KM* 13, 12, 44, 77, 78).

Beba to ideał, ponieważ łączy w sobie „sztukę i miłość” (*KM* 76). Bohaterka, która nie „mówi”, lecz „jest”, to znaczy istnieje tylko jako ciało poddawane spojrzeniom zafascynowanych nią i zagubionych w kulturowych konfabulacjach mężczyzn, obiecuje pełnię „prze-życia”, ponieważ ciało umożliwia jedynie wiarygodną ekspresję. W powieściowym świecie, będącym kombinacją wielu pustych, skutecznie kompromitowanych języków-konwencji, szansę na przetrwanie stwarza to, co zmysłowe, a więc Beba, która „narodziła się z libido” (*KM* 16). Jednocześnie jednak Beba jest Inna – jej powołanie wynika z fizycznej odmienności (osławione dwie lechtaczki): „będąc cudem natury” (*KM* 14), traktuje:

[...] ciało jak instrument wyćwiczony w [...] możliwościach aż do wirtuozerii, tak by zachować nad nim kontrolę i by uczynić środkiem wyrażania to, co przestaje być de facto naturalne. Jest to skupienie uwagi nie na tym, co możliwe w codziennym posługiwaniu się ciałem, lecz na tym, co możliwe na co dzień nie jest. Podziw budzi z jednej strony owa nienaturalność wirtuozerii, a z drugiej – doskonałe panowanie nad możliwościami ciała i jego kontrolowanie.<sup>137</sup> Jeśli więc Beba wciela w życie sztukę, nosi ją w sobie, to ze względu na swą sztuczność, nie piękno. Cechuje ją oksymoroniczność nie tylko dlatego, że zachowuje dziewictwoprostituując

<sup>137</sup> M. Gołębiowska, *Kamp jako postawa estetyczna...*, s. 41-42.

się, ale i z tego powodu, że będąc nazbyt ciałem, wykracza poza nie. Gdyby zatem posłużyć się powieściowym słowem-kluczem (czy raczej wytrychem), to można by powiedzieć, że przesadnie płciowa Beba jest meta-fizyczna, czyli meta-cielesna. Swym istnieniem wytwarza komentarz do ciała jako tego, czego nie ma poza prezentacją. Jako kobieta „na pokaz” wymyka się dotknięciu, nieodłącznie związanemu z fizycznością, przez co symbolizuje niespełnienie, ale także czyni z ciała wytwór kultury, sama bowiem istnieje jako dzieło sztuki. Dlatego „brzydzi się wszelkich ludzkich wydzielin [i] dla pewności przeciera puszką waty garderobiane lustro w miejscu, gdzie spływają po nim obficie łzy” (KM 10) zakochanego Wolfganga. Dlatego także kiedy oddaje się mu i przechodzi inicjację seksualną, traci swą wyjątkowość, czyli sztuczność. Staje się kimś bez stylu i bez znaczenia:

[...] w szarej, perkalowej sukience, ściskając lakierowaną torebkę, wspierała się na jego ramieniu. Nerwowo odrzucała z oczu wyblakłą grzywkę przeszkadzającą patrząc zakochanym wzrokiem na Wolfganga (KM 15).

„Poszarzała i ociężała” (KM 15) eks gwiazda, która teraz krwawi, płacze i kocha, zostaje przywrócona „naturalności”, a tym samym nieistotności, bowiem jej ciało stało się jednoznaczne. Do momentu, kiedy była „bogata formą”<sup>138</sup> bez emocjonalnej treści, która nieustannie przyglądała się samej sobie i pytała „Jak mam o sobie zapomnieć?” (KM 16), istniała jako zjawisko estetyczne i poprzez uprawianą złą, kiczową sztukę „obalała kanony cywilizacji Zachodu” (KM 78), ponieważ brakowało jej kulturowej esencji. Jej działania określały przy tym niewysilenie i świadoma frywolność – egzystencja Beby to zaledwie niepoważny wybrk w kiepskim guście, krzykliwy i perwersyjny. Jej istnienie jest oczywiście grą, „grą spowodowaną w ostatecznym rachunku groźbą nudy”<sup>139</sup>, toteż w pełni odpowiada ona wrażliwości kampu. Pozostali bohaterowie, lawirujący wokół kabaretowej sceny, również są jej bliscy.

Wolfgang Zanzauer to „niemiecki student III roku sorbońskiej germanistyki” (KM 10), który „chce, żeby pani Beba Mazeppo została jego żoną” (KM 11). Bohater z wyraźnie określoną publiczną tożsamością – „jestem poetą” (KM 12) – deklaruje, że „poezja jest lepsza od Boga” (KM 27), a więc absolutyzuje uprawianą przez siebie sztukę i definiuje się poprzez nią. Wolfgang, wytwarzający cudowne kicze: „Jestem heretykiem miłości, moje łzy płoną do ciebie – wyrecytował z serwetki” (KM 10), wydaje się idealnym grafomanem jako ten, kto nie potrafi wykroczyć poza pisarską mierność, ale równocześnie istnieje tylko dla niej. Model romantycznej, poetyckiej miłości, który odtwarza we współczesnym świecie, zostaje zbanalizowany, ponieważ jest pusty i już niemożliwy, jednak dodatkowo kompromituje go sam Wolfgang, ujawniając swe mieszczańskie motywacje:

Ona zostanie po mnie wdową, wszyscy słynni poeci i pisarze zostawiają po sobie wdowy, Borges, Joyce, Lassandos. Żony słynnych literatów czują się równie genialne co oni, bo poślubiły geniusza albo utalentowanego mężczyznę. Tak naprawdę, te żony nie rozumieją nic, są biednymi kurami domowymi nafaszerowanymi sławą męża. Owszem, szanują męża-twórcę, nawet potrafią wyrecytować kilka napisanych przez niego stron i podać dobry obiad, ale żadna słynna wdowa nie rozumiała nigdy geniuszu mężczyzny, z którym żyła (KM 13).

---

<sup>138</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 309.

<sup>139</sup> Tamże, s. 321.

Kalkulacja ta, sprzeczna z deklarowanym idealizmem, a więc niekonsekwencja Wolfganga pozwala podejrzewać, że kultywowanie anachronicznej i mizoginicznej męskości traktuje jak rolę, będącą dlań źródłem nobilitacji, ponieważ nosi ona tradycyjne piętno wyjątkowości. Można go więc prędkiej posądzać o kabotyństwo niż o wewnętrzne rozdarcie i tragizm. Wolfgang jest postacią papierową, nieprzekonującą, i zresztą nikt w powieściowym świecie nie traktuje go poważnie. Jego pozycja jednak zmienia się. W narracji Gretkowskiej tym, co odwraca znaczenia, odbiera je lub przyznaje, jest seksualna, cieleśna inicjacja. Kiedy Wolfgang porzuca rolę platonicznego kochanka zagubionego w ornamentacyjnym słowotoku („przemawiasz, przemawiasz” [KM 82]) i udaje mu się dotknąć Beby, staje w centrum tekstu. Z wyidealizowanego, a w istocie „niefizycznego”, niejako nie posiadającego płci mężczyzny, staje się kimś najpełniejszym: androgyniczną gwiazdą. Jak pisze Sontag: „Kamp jest triumfem stylu obojnackiego (zamienialności „mężczyzny” i „kobiety”, „osoby” i „rzeczy”)”<sup>140</sup>. Wolfgang zastępuje Bebę:

[...] bywalcy kabaretu domagali się spektaklu. Wolfgang uśmiechnął się porozumiewawczo do Beby i zniknął za kulisami. Po chwili wyszedł na scenę ubrany w smoking, czarne koronkowe pończochy i bawiąc się cylindrem, zaśpiewał: [...] Od stóp do głowy jestem stworzona dla miłości – to cały mój świat i nic więcej się nie liczy (KM 115).

Jako drag queen, będąc mężczyzną, staje się kobietą, będąc osobą, staje się ciałem wystawionym na pokaz, więc poprzez spojrzenia widzów urzeczowionym. Porzucając wysoką kulturę z jej wymogiem oryginalności (której niemożliwość została ujawniona w jego wcześniejszym wcieleniu), powtarza słowa Błękitnego Anioła (ikony kempowej wrażliwości), i ta otwarcie cudza, niska mowa miast kompromitować, przyznaje mu paradoksalnie kulturową samodzielność. Wolfgang jest tak konwencjonalny, że to on panuje nad konwencją, nie zaś ona nad nim – zatem wybiera zabawę. Jak odnotowuje Sontag, „smak kampu transcenduje obrzydliwość reprodukcji”<sup>141</sup>.

Według Gretkowskiej ewolucja współczesnej kultury – kultury bez oryginałów – polega na dopisywaniu kolejnych komentarzy do ogranych reprodukcji. Podobnie jak Giugiu, który doklejając do obrazu Picassa bilet kolejowy staje się autorem *Panien z Avignonu z przesiadką w Bordeaux* (KM 12), a więc kopiuje gest dorysowującego wąsy Duchampa, tak pisarka żartobliwie rozmontowuje uznane znaczenia kulturowe i stawia je w nieodpowiednich kontekstach, posługując się kiczem. „Nieskończona kariera komentarla”<sup>142</sup> sygnuje nie tylko istnienie i niezborne poczynania powieściowych bohaterów, ale także pozostałe poziomy utworu, od paratekstualnego począwszy. Metafizyka kabaretowa jest albo zwulgaryzowana, bo udosłowniona:

A teraz... [...] pokażę państwu korzeń, a nawet ogon zła... – odwróciła się i zaczęła zsuwać czarne, błyszczące majtki. [...] Spomiędzy jej pośladków wymknął się wąski, zakończony wiechciem krótkich włosów ogonek. [...] Perkusista [...] wtórował konwulsyjnym ruchom gwałconej przez własny ogon artystki (KM 5),

<sup>140</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 312.

<sup>141</sup> Tamże, s. 320.

<sup>142</sup> Jest to wyrażenie Lyotarda, z którego korzystam za pośrednictwem A. Zeidler-Janiszewskiej (*Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 76).

albo pusta, bo rozmywająca się w nieskończonych spekulacjach, których nie da się ze sobą uzgodnić, stworzyć metafizycznej „normy”, komunikacyjnego fundamentu. Zresztą dyskutanci nie spotykają się, aby się porozumieć czy zrozumieć, ale by wyklądać rozbieżne życiowe i ideowe koncepty – występują jako rezonerzy objaśniający konwencjonalne kulturowe postawy. Angażują się w dyskusję bez zajądłości – nie biorą udziału w żarliwym sporze światopoglądowym, a w towarzyskiej grze. Ezoteryczne wywody Jonatana, „aluzje, symbole, szyfry” (KM 8), „metafizyczne” wykopaliska archeologiczne, „spór metafizyczny [o to], na czym trzyma się Ziemia” (KM 85), sens uprawiania sztuki i jej znaczenie, status artysty, finałowa groza „sielanki metafizycznej” (KM 116) sprawiają, że metafizyczność traci na znaczeniu – można ją określić wszystko. Trywializowana, bo poddawana tanim prowokacjom („Chrystus nas zbawił, to wielki cud. A kto nas teraz zabawi?” [KM 52]), albo ironicznie negowana:

Skąd na świecie zło? A skąd Bóg? Tego nikt nie wie i do życia ta wiedza nie jest potrzebna. Życie można bez niej. Bóg powiedział: „Idźcie i rozmnażajcie się, a nie stawiajcie głupie pytania”. Bóg wie najlepiej, co ci do życia potrzebne; stworzył Paryż, ulicę Chabanais i Kabaret Metafizyczny (KM 31),

metafizyka stanowi kolejny stylistyczny element rzeczywistości, służący jej ubarwieniu, niekoniecznie wyjaśnieniu. Jediną niepodważalną wartością w świecie Gretkowskiej jest chyba miłość, choć i ona mieści się w kulturowym, kategoryzującym uniwersum. Zagarniając wszystko, unieruchamia ono znaczenia, bo hierarchizuje. „Kultura piętnuje”<sup>143</sup> – eksponują to na przykład absurdalne charakterystyki korzystające z języka kultury masowej:

Céline, autor książki o ohydzie życia, zatytułowanej *Podróż do kresu nocy*. W czasie wojny robił to, co zazwyczaj; leczył chorych (był [...] lekarzem), hodował koty (cenił je za brak opinii literackich) i pisywał (niezbyt pochlebnie) o Żydach. Po wojnie uznano słusznie Céline'a za nihilistę, antysemitę i kolaboranta. [...] Chęć dotknięcia kresu samotności doprowadziła go do zjedzenia własnych kotów (KM 66).

Gretkowska, nie wzdragając się przed użyciem obskuranckiego języka, bawi się nim, podrabiając stylistykę „kulturalnego bedekera”, którego skrótowe definicje zostają skutecznie skompromitowane. Złamanie decorum, a więc nieprzystawalność prymitywnego opisu do ikony historycznoliterackiej tradycji, kwestionuje samą tradycję, ujawniając jej fetyszyzującą moc. Zarówno kulturę wysoką, jak i niską cechuje powierzchowność – wytwarzają one kategorie, definicje, kanony trwale pseudonimujące rzeczywistość:

Poniżej Montmartre'u, w dziewiętnastowiecznym domu, niegdyś hotelu, powiesił się nocą 25 stycznia 1855 roku genialny pisarz romantyczny – Gérard de Nerval. [...] był geniuszem, znana jest więc data jego śmierci, ulica, także numer pokoju, w którym skonał. Nikt natomiast nie zajął się uwiecznianiem pamięci grafomana Paryża, który w przypiływie natchnienia obgryzł sobie palce lewej ręki, wbił w nie stalówki i zasmarowując papier, umarł z upływu krwi (KM 67).

---

<sup>143</sup> T. Binkley, *Przeciw estetyce*. Przeł. U. Niklas. W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* T. I. Oprac. S. Morawski. Warszawa 1987, s. 437.

Gretekowska upominająca się o pamięć o grafomanie domaga się równouprawnienia wszystkich form kulturowej ekspresji, także tych najbardziej wątpliwych. Pozwalają one zadawać kłopotliwe pytania, czyli kwestionować kanon, o którego składzie decyduje stabilizacyjne działanie tradycji. Autorka posługująca się różnymi stylami, przez jakie przemawia kultura, natrzęsa się z jej arbitralności. Proponuje „sceptyczną tolerancję” (KM 29) i „sarkastyczne wątpliwości” (KM 52) zamiast ograniczeń porządku, z którego kpi. Dowodzi tego struktura narracji, polegająca na nonszalanckim przyłączaniu kolejnych przypisów-komentarzy. Pozbawione zasadniczej funkcji wyjaśniania dygresje do dygresji są nie tylko oznaką literackiej ekwilibrystyki – sygnalizują lekceważenie okazane zasadom wytwarzania „dobrej opowieści”, a więc czytelniczo satysfakcjonującej, wciągającej, wierzytelnej, emocjonalnie poruszającej, gwarantującej finalne rozładowanie spiętrzonych wątków. Doznanie chaosu czy przypadkowości potęguje niejednorodność literackiej materii: mylące łączenie fikcji i faktografii wytrąca odbiorcę z przekonania, iż jego orientacja w kulturowych narracjach zapewnia mu bezpieczeństwo i swobodę. Gretekowska przekonuje, że jest odwrotnie – to kultura panuje nad swoimi użytkownikami, ponieważ jest niewiarygodna; zaciera granicę między prawdą i zmyśleniem i dlatego cechuje ją niesprawdzalność. Powieść zachęca więc do nieufności, poświadcza bowiem, iż z kultury nie ma wyjścia. Ośmieszając tradycję przez snucie absurdalnych konfabulacji, które naruszają jej niepodważalność – „Okazuje się, że według Heraklita nie można dwa razy wejść do tej samej wody, bo to niehigieniczne” (KM 79-80) – i kompromitując autorytety: „Łechtaczka judaizmu, orgazm chrześcijaństwa. [...] tytuł dwutomowego dzieła religijno-seksualnego. [...] Wytlumaczenie, że Freud nic nowego nie wymyślił” (KM 43), Gretekowska otwiera ustalone i zamknięte. Kulturowym ewidentnym przebiegankom towarzyszy heterogeniczność narracji, wykorzystującej różne gatunkowe style (romans, pamiętnik, bedeker, przypis, fragment poetycki) i nie spełniającej się w żadnym z nich, zmieniającej narracyjne punkty widzenia bez zapowiedzi, uzupełniającej sens tekstu niepoważnymi ilustracjami (np. *Skrót portretu Hedvig Zanzauer von Sperma na tle tła* [KM 25]), wreszcie udającej erudycyjność, która osuwa się w paplaninę bliską kulturze masowej. Hybryda złożona z wielu (a sugerująca nieskończoność) dysonansowych elementów, zalecających się lekkością i pogłębieniem, to powieść sfuszerowana, to narracja „o namiętności, śmierci i miłości” (KM 72) ujęta w ironiczny, kempowy cudzysłów. „Powieść” Gretekowskiej, powierzchownie prezentująca idee, światopoglądy, formy, pokazuje ich umowność, jednak nie przeczy sensowi obecności, gdyż wie, że poza kulturą i jej konwencjami nie ma istnienia. Skoro „Albo kicz, albo śmierć” (KM 94), to autorka traktuje nagromadzenie kiczu jako załączek destabilizacji. Beylin pisze: „Operując stereotypami kicz odrealnia świat, jaki przedstawia. Musi więc mu nadać pozory realności”<sup>144</sup> – Gretekowska, uprawiając kicz świadomy, ucina ów drugi ruch; chciałoby się rzec, że jest autentycznie nieautentyczna – to znaczy reaguje na przemoc kultury w ten sposób, że nie daje się do niczego przekonać.

Dysonansowy *Kabaret metafizyczny* jest spójną opowieścią o pochłonięciu przez kulturę: na wielu poziomach tematyzuje uczestnictwo w niej, a jednocześnie podkreśla wszechogarniający i niedobrowolny charakter zaangażowania. Samoświadomość i samozwrotność uniemożliwiają wiarę w „zwykłą”<sup>145</sup>, czyli prostacką prowokacyjność – cechuje ją w rzeczywistości wyrafinowanie, dodatkowo potwierdzone przez skuteczność w zwo-

<sup>144</sup> P. Beylin: *Autentyczność i kicze*. Warszawa 1975, s. 196.

<sup>145</sup> U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji* (Gretekowska uprawia „naiwny ekstremizm etyczny oraz zwykłą prowokację kulturową i drwinę z obyczajowości katolickiej”, s. 218).



dzeniu odbiorców, chętnie odmawiających jej wszelkiej wartości. Wrażliwość kempowa jako sposób postrzegania wpływa na ukształtowanie przestrzeni świata przedstawionego, pozwala zrozumieć znaczenie działań bohaterów, a także funkcje ich wyekspozowanej cielesności, chwyta sposób rozgrywania światopoglądowych dylematów oraz stosunku do tradycji, tłumaczy wreszcie strukturalny zamęt. Gretkowska, walcząca o kulturową autonomię, jako kiepska powieściopisarka buduje ze sztamowych fragmentów nieostateczną kombinację, której nie da się jednoznacznie zdefiniować. Można tę „sztuczną”, „zrobioną” powieść określić mianem wysokoartystycznej (bo aspiruje do sensów egzystencjalnych, dysponuje kulturową samowiedzą jako ponowoczesna sylwa<sup>146</sup>) i niskoartystycznej (bo jest nieudolna, zwulgaryzowana, posługuje się najbardziej schematycznymi chwytami). *Kabaret metafizyczny* to kicz, ale i metakicz, to historia miłosna, ale i tani romans, to metafizyka, ale i trywialna fizyczność, to istotne światopoglądowe dywagacje, ale i bełkot. Niepochwytność wynika z tego, że Gretkowska, identyfikowana równocześnie z profesjonalizmem i amatorszczyzną, traktuje języki podsuwane jej przez kulturę jak możliwe style ekspresji i obnosi je jak niedopasowany kostium krępujący ruchy.

Krytyczny dwugłos dowodzi, że zarówno postawa oschłego „erudyty”, jak i naiwnego entuzjasty prowadzi do rozminięcia się z sensem powieściowego przekazu, rzekomo zawierającego się między pustostłowiem prowokacji a zbędnością wygłupu. Interpretowanie *Kabaretu...* jako narracji kempowej uczula na jego skomplikowanie, co nie jest równoznaczne z uznaniem go za utwór literacki najwyższej próby. Kładzie ono nacisk na problem świadomości kulturowej prezentowanej przez tekst, nie zaś na osiągnięty w nim poziom artystycznego wtajemniczenia. Skoro kemp stwarza możliwość efektywnego czytania powieści, to rodzi się pytanie najistotniejsze: czy w *Kabarecie metafizycznym* można dostrzec rzeczywiste umknięcie ograniczającym kulturowym opozycjom? Czy narracja ta dowodzi, że skuteczne zakłócanie podziałów na sakralne-obrazoburcze, wysokie-niskie, kobiece-męskie jest możliwe? Kemp godzi w esencjalną tożsamość, szczególnie genderową. Jako estetyka antyautorytarna zezwala na rozbijanie spójności za pomocą zgrzytliwego eklektyzmu, przez co oferuje pożądaną niezależność. Zakłada więc postawę afirmatywną, wiarę w skuteczność dywersji, ale i równoprawność wykorzystywanych w anarchizowaniu środków.

Na dywersję tę składa się w powieści zastąpienie wartościowania estetyzowaniem, zagmatwanie publicznej tożsamości poprzez interpretowanie ciała jako wytworu kultury, traktowanie ekshibicjonizmu jako przesłaniającego komentarza mylącego tropy, niestosowność jako reakcja na hierarchię, wreszcie spiętrzanie kiczu pozwalające istnieć, czyli mówić mimo knebla tradycji. *Kabaret metafizyczny* pokazuje jednak, że radosna inkluzja kampu, podsuwającego wielość różnorodnych języków, stanowi utopię, nie każdemu bowiem dostępna jest kulturowa wielogłosowość. Postawę estety bawiącego się skandalem i wymykającego się jednoznacznej publicznej definicji cechuje ekskluzywność. Raz „dotknięta” Beba przestaje być cudem natury, traci swą „nienaturalność”, a więc niedefiniowalność, i zostaje nieodwołalnie poddana władzy kultury. Przyjaciel Wolfganga mówi doń: „Zaledwie dotknąłeś Bebę, twój ideał, miłość, a już poczułeś, że skałałeś ją tym światem” (*KM* 78). Skalenie oznacza wyjaśnienie, zakwalifikowanie i wepchnięcie w rolę kulturową. Gra własnym wizerunkiem i panowanie nad nim, dostępne Wolfgangowi, są już nieosiągalne dla „pobrzydłej Beby” (*KM* 115). Sielanka okazuje się ponura – ujawniona zostaje bezradność kampu, który w istocie utwierdza hierarchię, stanowiąc kolejne źródło

---

<sup>146</sup> Zob. P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 2000, s. 280-281.



podziału. Beba-kobieta (teraz umieszczona w szeregu „kochanka-żona-matka”) milczy – nie udziela już niespójnej odpowiedzi na pytanie: „kim jestem?” (KM 94), zostaje bowiem poddana wartościowaniu etycznemu – o jej znaczeniu przesądzi sprawność, z jaką odegra swą kulturową rolę, i skwapliwość, z jaką zareaguje na jej uroszczenia.

Gretkowska pisze: „Kultura, [...] każda kultura, jest propagandą” (KM 94). Ta świadomość połączona z estetycznym ekscysem, sytuującym uczestnika kultury „obok” kompletnych systemów, całościowych opowieści, uzgodnionych wersji wydarzeń, ma go chronić przed pochłonięciem przez ideologię. Powieść Gretkowskiej pokazuje jednak, iż dobra wola, dojrzałość, wyrafinowanie, kaprys, strach przed dyskryminacją nie wystarczą, kempowa dyspozycja nie cechuje bowiem wszystkich. Narracja ta nie manifestuje zatem wiary w kemp, oferujący swemu wyznawcy wolny wybór, ale wątpi weń, dowodząc, że nie chroni on przed przemocą kultury. Czy oznacza to, że Gretkowska przyznaje rację Medhurstowi<sup>147</sup> i jego skorym do wykluczeń akolitom?

Żeby na to odpowiedzieć, trzeba zapytać. Tym razem o to, czy kempowy imposybilizm obowiązuje również na poziomie autorskim. Gretkowską trudno przeoczyć: od kilkunastu lat żywo uczestnicząca w polskim życiu literackim, skutecznie wprowadzająca weń zamieszanie, kpiarska, nieprzewidywalna, dla wielu irytująca, ostentacyjnie skupiona na sobie pisarka ma w swym dorobku już kilkanaście książek. Ów niemały zestaw uprawnia częściowe podsumowanie, dotyczące istnienia autorki w sferze publicznej. Jej tożsamość, wiecznie „zamknięta szczypcami nawiasu”<sup>148</sup>, łgarstwo udające prawdę, rynkowy spryt, pruderyjny bezwstyd, wymiennosc pierwszej i trzeciej osoby, ciągle dookreślanie siebie, które w istocie prowadzi do gmatwaniny sensów, mają sprawić, że Gretkowska wymknie się pułapce jednoznaczności: sama składając się wyłącznie z tego, co literackie, chce zawiesić dyktat literatury, traktując ją instrumentalnie. Autorka jest nie tylko „zjawiskiem” literackim, ale i medialnym, co stanowi efekt świadomych i konsekwentnych zabiegów autokreacyjnych, podejmowanych przez nią od początku. Wydaje się, że medialność oznacza w przypadku pisarki mediatyzację, zaś pseudonimowanie autobiografii ujawnia jej manipulatorski charakter. Dla wielu, także dla mnie, o znaczeniu Gretkowskiej, walczącej o własną rozpoznawalność, decyduje eksponowanie przez nią nietożsamości „ja”<sup>149</sup>. Zasada się ono na wypracowywaniu niejednoznaczności własnego wizerunku publicznego, odbywa się zaś poprzez odtwarzanie ról uwikłanych w tradycję, a często interpretowanych w kontekście kiczu, które funkcjonują jak społeczne mity pozostające gwarantami hierarchii. Najistotniejsze wydają się trzy zmitologizowane kreacje, sygnujące twórczość autorki: kobieta, matka, Polka. W ramach tych modeli pisarka uprawia dywersję tożsamościową. Czy skutecznie?

Nadużyciem byłoby wyodrębnianie w twórczości Gretkowskiej wyraźnych etapów, jednak można chyba odróżnić jej dokonania z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych i narracje późniejsze. Debiutancki tom *My zdies 'emigranty* (1991) wyznaczył na kilka lat poetykę jej prozy, określonej mianem nieepickiej<sup>150</sup>. *Tarot paryski* (1993), *Kabaret metafizyczny* (1994), *Podręcznik do Ludzi* (1996) to teksty estetycznie wieloznaczne, następczące definicyjne problemy, umykające kwalifikacji gatunkowej i często uznawane za kicz.

<sup>147</sup> „>Kamp” to kategoria ze szczególną biografią płciową, która sygnalizuje specyficzny, gejojski zestaw strategii kulturowych” (A. Medhurst *Camp*, s. 291).

<sup>148</sup> *Polka*. Warszawa 2001, s. 77. W tekście posługuję się skrótem (P) – cyfra w nawiasie oznaczać będzie numer strony.

<sup>149</sup> Na ten temat zob. P. Czaplinski: *Taka Polka*. „Gazeta Wyborcza” 2001 nr 154 oraz *Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej*.

<sup>150</sup> P. Czaplinski, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*. Kraków 1997.

Hybrydyczne opowiadania były pretekstem do prowadzenia autobiograficznej gry z czytelnikami. Zaczęła ona stanowić o odrębności prozy Gretkowskiej, nie rezygnującej z biograficznych prowokacji także w najnowszych tekstach: *Polce* (2001), *Europejce* (2004)<sup>151</sup>, poniekąd również w *Scenach z życia pozamałżeńskiego* (2003)<sup>152</sup>. Rozsiane w książkach sygnały autobiograficzne powodują zmieszanie i zamieszanie wśród odbiorców, którzy, chcąc uniknąć dezorientacji, uznają tę i inne niesubordynacje autorki za prowokację:

Ma wiele twarzy. [...] Prowokuje. [...] Trudno traktować [ją] poważnie [...], bo nie wiadomo, kiedy gra, a kiedy tylko się zgrywa [...].<sup>153</sup> Rozbuchana erotycznie, skandalizująca, pełna ekspresji, dekadencja.<sup>154</sup> Kreująca wizerunek „perwersyjnego anioła” [...] osobka, która bardzo precyzyjnie, sprytnie tworzy własną biografię, [...] z młodych pisarek [...] najlepiej zorganizowana, najlepiej dbająca o swój *image*, [...] rozpoznawalna bardziej jako osobowość,<sup>156</sup> [uskuteczniająca zasadę] wszystko na sprzedaż, łącznie z własnym dzieckiem.<sup>157</sup>

Cytaty te, pochodzące z literackich periodyków i kolorowych magazynów, dowodzą, że autorka, która nie pozwala o sobie zapomnieć, z równym powodzeniem odnajduje się w obiegu wysokim i masowym. Prowokacyjność, powoli stająca się wytartym liczmanem krytycznoliterackim, przydaje pisarce rynkowej atrakcyjności, rozmywa jej wizerunek, bo odbiorcom trudno sprecyzować, na czym polega wykroczenie, jakiego się dopuściła, i pozwala im osłabić interpretacyjne problemy wynikające z jej istnienia – „trudno traktować [...] [Gretkowską] poważnie”, jak stwierdza cytowany recenzent<sup>158</sup>. Autorka, chętnie podchwytywająca takie opinie, akcentuje dzięki nim własną enigmatyczność. Wydaje się jednak, że kłopot z jej zakwalifikowaniem polega nie na tym, że prowokacyjna pisarka „gra [...] [albo] tylko się zgrywa” (wciąż ten sam recenzent), ale na tym, że zmienił się charakter uprawianej przez nią prowokacji. Pozostaje to zapewne w związku z coraz wyraźniejszym flirtem Gretkowskiej z kulturą masową. Problem nastrożony przez autorkę

<sup>151</sup> W tekście posługuję się następującymi skrótami: *Tarot paryski*. Warszawa 1995 (TP); *Podręcznik do ludzi*. Warszawa 1996 (PdL); *Europejka*. Warszawa 2004 (E). Cyfra w nawiasie oznaczać będzie numer strony.

<sup>152</sup> Granicę między realnością i kreacją zacierają dodatkowo widniejące na okładkach książek i skutecznie przyciągające uwagę czytelników wystylizowane fotografie autorki, których sugestywność w ostatnich wydawnictwach się wzmogła. Firmujący *Europejkę* wizerunek Gretkowskiej z mężem i córką, uchwyconych „w konwencji «świętej dziewiętnastowiecznej rodziny»” (E 27), ironicznie tematyzuje zarzuty krytyków, wytykających autorce *Polki* konformistyczny pakt z mieszczaństwem. Z kolei okładka *Scen z życia pozamałżeńskiego* (Warszawa 2003), subtelnie prezentująca nagość i bliskość autorskiej pary, czyni z jej obnażonej intymności jeszcze jedną „scenę” i włącza ją w grę fikcja-rzeczywistość: odsłanianie prywatności jednocześnie uniemożliwia jej pochwylenie wśród mnogości zmyśleń. Partnerzy, deklarujący na okładce: „to, kogo i jak kochamy, pokazuje, kim jesteśmy”, sugerują, że prawda o nich „leży na wierzchu” i znajduje poświadczenie w narracji, co jest złudą, nieustannie jednak podtrzymywaną przez solenne deklaracje: „To są po prostu nasze historie, które przeżyliśmy w jakimś momencie naszego życia” (wypowiedź Gretkowskiej w telewizyjnym *Pegazie*, wydanie z 20 marca 2003 roku, rozmowę przeprowadziła K. Szczuka, <http://www.tvp.com.pl/pegaz>).

<sup>153</sup> *Dom za uczciwą cenę*. Rozmowę z M. Gretkowską przeprowadził K. Masłoń. „Magazyn Literacki” 1999 nr 2, s. 30.

<sup>154</sup> *Marzę o świętym spokoju*. Rozmowę z M. Gretkowską przeprowadziła K. Lasoń. „Przekrój” 1999 nr 2. Podaję za: <http://www.wab.com.pl>.

<sup>155</sup> A. Filas, *Kobieta-rekin*. „Wprost” 1996 nr 3, s. 43.

<sup>156</sup> *Nie ma słów*. Rozmowę z Manułą Gretkowską przeprowadziła A. Kosińska, <http://www.wab.com.pl>.

<sup>157</sup> Wodnica [pseud.], *Manuela Gretkowska: „Polka” – bez Matki Polki*, <http://www.dzieci.bci.pl/strony/malgosiajoanna/polka.html>.

<sup>158</sup> Czyli Masłoń (*Dom za uczciwą cenę*, s. 30).

bierze się stąd, że pryncypialny ton, charakterystyczny dla jej ostatnich książek, doprowadził ją do utraty wiarygodności. Aby objaśnić ten paradoks, należy opisać wybierane przez pisarkę role społeczne i sposób ich odtwarzania.

### 3.1.1. KOBIETA

Przeciągam się, jeszcze zaspana próbuję odpiąć już rozpiętą bluzkę, co wygląda, jakbym chciała odpiąć piersi. – Dalej, dalej – zachęca mnie Pjeter. – Zrzuc je z siebie, zawsze mówiłem, że kobieta to mit, facet też. Dlatego tworzą mitologie, rytuały, bo inaczej by ze sobą nie wytrzymali. – Mit spotyka mit i jest mityng (*PdL* 140).

Jednym z centralnych punktów wczesnej twórczości Gretkowskiej wydaje się płęć kulturowa: „Kim jestem? Erotyczny znak zapytania” (*KM* 94), czytamy w „odautorskim” fragmencie *Kabaretu metafizycznego*, wykładającym sens całej narracji. Dramatyczny los Beby, tracącej kulturową niepodległość na rzecz Wolfganga, najdosadniej przekonuje o „przechodności” płci. Dziewicza, arcykobieca Beba jest wyłącznie ciałem, a jednocześnie sytuuje fizyczność po stronie sztuczności – to, co rzekomo naturalne, umieszcza w cudzysłowie. W świecie przedstawionym okazuje się jednak, że jej rolę może równie dobrze odgrywać mężczyzna. Wolfgang, „uśmiechający się porozumiewawczo” (*KM* 115) i wcielający się w seksualne bożyszcze, jako drag queen, czyli nadkobieta, pozostając mężczyzną, wyobraża idealną kobiecość. Jego występu, wieńczącego narrację, nie da się sprowadzić do parodystycznego mrugnięcia – scena z przeistoczonym Wolfgangiem pozwala dojrzeć w płci tymczasowy kostium. *Kabaretowa* demonstracja umowności płciowych ról nie jest jednak zapowiedzią radosnego genderowego wyzwolenia – raczej pozbawia złudzeń. Traktowanie płci jak zjawiska estetycznego po raz kolejny dowodzi istnienia hierarchii: upadek Beby, podporządkowującej się Wolfgangowi i tym samym ulegającej konwencji, ujawnia przemoc kultury, wymagającej od swoich uczestniczek okaleczającego, choć dobrowolnego dopasowania. Gretkowskiej udaje się zatem rozbić spójność i oczywistość roli społecznej, jaką jest płęć, pokazać jej opresyjność czy choćby umowność. Narratorka *Podręcznika do ludzi* oznajmia:

Moja walka z naturą, by przemienić się w kobietę, bywa wzruszająca. Ledwo widoczny biust, wąskie biodra opięte trykotem, by wydawały się szersze, i podzwaniająca biżuteria oznajmiają, że nadchodzi kobiecość. Nie tylko ja walczę o kształty [...] (*PdL* 51).

Strój, który kształtuje Manuę, obnoszącą go bohaterkę, stwarza kobietę. Kobiecość nie jest więc czymś nadanym, a zakładanym. Płęć, którą można ujmować w kategoriach przebieranki, nie wystarczy, aby zdefiniować tożsamość.

### 3.1.2. MATKA

Kojarzona ze skandalem Gretkowska w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych zastąpiła wizerunek femme fatale konterfektem matki. Nierzadką reakcją na „intymny dziennik”, w którym narratorka z „niezwykłą szczerością”<sup>159</sup> opisuje swe doświadczenia

---

<sup>159</sup> Np. „*Polka* to przede wszystkim rzeczywistość. Nie ubrana w żadne ubarwienia. Nie ma takiej potrzeby. Takie jest życie. [...] Nie spotkałam się jeszcze z takim utworem, ale muszę przyznać, że ujęła mnie ta szczerość do bólu” (M. Peisert, <http://www.iik.pl/recenzje.php/92>).

przyszłej matki, było niedowierzanie – wielu przypuszczało, że ciąża, nie mieszcząca się w dotychczasowym emplot piśmiennym, jest humbugiem. Rozmyte sygnały autobiograficzne z wczesnych książek zastąpiła rzekoma otwartość: autorka opisuje swą prywatność, a nade wszystko zmagania z własnym zmieniającym się ciałem, nie stroniąc od opisów fizjologicznych. Uznano to za prowokację z co najmniej dwóch powodów: po pierwsze, wiele recenzentek orzekło, że Gretkowska, wystawiająca ciężę na widok publiczny, narusza ustanowione przez naturę tabu<sup>160</sup>; po drugie, i jest to przyczyna ciekawsza, eksponowanie prywatności, będące naruszeniem kodeksu obyczajowego, każe jednocześnie podejrzewać autorską manipulację: zacieranie granicy między faktycznością i bezczelnym zmyśleniem skazuje czytelnika na niepewność, ponieważ nie radzi on sobie z ostentacją autorskiej kreacji. „Dla wszystkich jestem już matką” (P 217), oświadcza Gretkowska, która znów posługuje się motywami autobiograficznymi, aby prowadzić z odbiorcą grę. Jednak jej potencjał, w przeciwieństwie do rozchwiejących tożsamość narracji z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, okazuje się złudny. Rzekomy ekshibicjonizm, mający przesłaniać niedostępną „prawdę”, jest konsekwentną stylizacją, wzmagającą atrakcyjność: kultura masowa pożąda Gretkowskiej, bo kostium znanej skandalistki zastąpiła przebraniem matki. Nowy styl autorki okazuje się wygodny, ale i jednowymiarowy. Jak zauważa jedna z recenzentek:

[...] wykreowana przez nią bohaterka to [...] Matka-Polka szukająca gniazda na ojczyznej ziemi, wracająca do korzeni rodzinnych opiekunka domowego ogniska, wreszcie matka Poli (Polki), planująca wraz z nią wrastać we wspólnotę, lękająca się samotności i porzucenia.<sup>161</sup>

Mieszczkański wizerunek jest tak zgrany, że wydany na pastwę kiczu, powierzchowny, ale nie poddany zapośredniczeniu. Uwikłana w tradycję i perfekcyjnie przez Gretkowską odtworzona rola nie zostaje osłabiona, zakłócona, podważona, a utwierdzona, ponieważ autorka nie widzi potrzeby, aby wykroczyć poza nią. Macierzyństwo to już nie zabawa, „wyglup, [a] poważna, okrągła sprawa” (P 181). Manipulowanie autobiograficzną szczerością, będące według Dariusza Nowackiego kolejnym marketingowym chwytem<sup>162</sup>, nie zawiesza wątplenia w autokreacyjną niezawisłość autorki, uparcie zresztą podkreślającej swój nonkonformizm:

– Pamiętnik ciąży? Faceci nie uwierzą. [...] Niemęskie, niekulturalne. Baby powiedzą: „Wielka rzecz, brzuch sama nosiłam, nikt mi się tu mądrzyć nie będzie”. [...] – Urodziły i co? Czytałaś taką książkę? Dla feministek zbyt kobiece, dla pisarek za banalne, bo normalne. [...] zastanawiam się – to cholernie intymne (P 73).

---

<sup>160</sup> Np. „Można się zastanowić, czy w towarzyszącym ciąży kulturowym tabu nie tkwi jednak jakaś głęboka mądrość. Ukrywanie odmiennego stanu [...] ma dużo uzasadnień, od magicznych po racjonalne: żeby nie zapeszyć, nie przywabić „złego”, nie odstraszyć partnera, nie stracić pracy. Jest jednak powód daleko subtelniejszy, który czyni całą rzecz wstydliwą: skoro natura wbrew emancypacji wpędza człowieka z powrotem w samiec, rozpętuując hormony i humory, może jest to jakiś sygnał, by się wyciszyć, wycofać i nie osądzać całego świata?” (J. Jaworska, *Własny pępek*, <http://www.starylatarnik.pl>).

<sup>161</sup> A. Czyżak, „Polka” w *szponach natury*, „Studia Polonistyczne” 2003 nr 10, s. 253.

<sup>162</sup> Nowacki sugerował to wielokrotnie w artykułach recenzenckich dotyczących twórczości Gretkowskiej; zob. np. *Z czym do ludzi*. „Twórczość” 1991 nr 1; *Dowód w sprawie*. „Twórczość” 1995 nr 5; *Pisma rozproszone, tom drugi*. „Twórczość” 2000 nr 10; *Nowy Gmach – stare fundamenty*. „Twórczość” 2001 nr 12.

Gretekowska, rzekomo opisuująca prawdy niepopularne, sugeruje, że pozostaje w opozycji do tego, co kulturalne i ideologiczne, ale w istocie wpisuje się w hierarchiczną, dobrze rokującą rolę kulturową, spójną i wiarygodną, pozornie tylko zakłócaną przez poprzedni wizerunek „kapryśnego dwulechtaczowca” (P 104). I nawet jeśli jej szczerłość jest podrobiona, to wynikająca stąd prowokacyjność okazuje się wątpliwa.

### 3.1.3. POLKA

Krytycy wielokrotnie zwracali uwagę, że jednym z zasadniczych wątków podejmowanych przez Gretekowską we wczesnych narracjach jest doświadczenie emigracyjne<sup>163</sup>. Odkorzenie narratorki, wyposażonej w doświadczenia biograficzne pisarki, nie wynika z historycznej konieczności, a z wyboru. W debiutanckim tomie *My zdies' emigranty* pyta:

[...] czemu nie zostałam kilka dni temu przesiedleńcem niemieckim. Papiery mam [...] w porządku – jakiś dziadek czy stryjek w Wehrmachcie. [...] Inna część rodziny [...] wyjechała w 68. Więc równie dobrze mogę być Żydówką. Na naukę hebrajskiego i zostanie Żydówką jestem za stara. [...] niestety – wygląd odziedzyczyłam po aryjskich przodkach. Że nie nadają się na Żydówkę, stwierdził Andrzej [...] (MZE 8, 9).

Jawna, zabawowa prowokacyjność tych oświadczeń została wzięcznie podchwyciona już w macierzystym „bruLionie”, na łamach którego posądzono autorkę o rasizm i antysemityzm<sup>164</sup>. Jej bohater może „przestać się czuć Polakiem, a następnie Europejczykiem” (MZE 142), „wszystko w nim jest pomieszane” (TP 69), przybrana, chwilowa, nieswoja, byle jak sklecona narodowość przydaje się, aby robić wrażenie na obcych, a nie legitymować się. Ucieczka od polskości w nieokreśloność kończy się jednak powrotem i zadomowieniem, zainicjowaniem w *Polce*.

Nowa Gretekowska przestała niepokoić czytelników wieloznacznością – stała się swojska, bo pełna resentymentów. Uprzednią ostentacyjną obojętność („A mnie nie interesuje ani Wałęsa, ani Jaruzelski” [MZE 38]) zastąpiła pasja lustracyjna *Europejki* – autorka rozlicza się z przeszłością, demaskuje głupotę rządzących i małość rządzonych, daje upust swej irytacji i zniechęceniu i staje w rzędzie przekonanych o swej racji krytyków narodowych przywar. „Pokraczna polskość, polskatość jak platfus” (P 188) przykleiła się do Gretekowskiej i zastąpiła nieuwiązanie. Jej zaangażowanie ma dowodzić nonkonformizmu: „zostałam wroginią publiczną” (E 14), oznajmia autorka, która samotnie występując przeciw wszystkim powiela język, jaki przypisuje swym oponentom – pozując na wykluc-

<sup>163</sup> Zob. np. P. Czaplński, *Sztuka prozatorka Manueli Gretekowskiej*; L. Burska, *Hotel Europa*. „Res Publik Nowa” 1996 nr 4.

<sup>164</sup> „Pełen zadowolenia, odruchowy, wolny od cienia wątpliwości antysemityzm i odwieczna mrzonka o narodowej wyższości. Ta młoda autorka opowiada tutaj rzeczy właściwie niebывale: jednym tchem wspomina od niechęcia, że jej krewni działali w SS i dodaje, że ona łatwo mogła sama zostać Żydówką, tylko ci cholerni izraelscy rasiści uznali ją [...] za nie dość aryjską. O tym wszystkim opowiada mimochodem i bardzo chytrze [...]. Oczywiście to Arabowie próbują w austriackim obozie dla uchodźców okraść „Herrenmenscha” z Polski; i oczywiście to czarnuchy w paryskim metrze sygnalizują sobie, gdzie najtaniej można dostać banany. [...] To tekst przeszycony na wskroś jadem starego polskiego rasizmu” (K. M. Gauß, *Jad starego polskiego rasizmu*. Przeł. J.E.). List „prominentnego pisarza austriackiego średniego pokolenia” został spuentowany przez redakcję dopiskiem: „Szukamy dowcipnego człowieka z pieniędzmi: kogoś, kto zechciałby wesprzeć finansowo wydanie książki Manueli Gretekowskiej po niemiecku i wprowadzenie jej na tamtejszy rynek” („bruLion” 1993 nr 21/22, s. 21-22).

czoną, sama posługuje się wykluczeniem. Mówi: „Szczerość jest największą perwersją” (E 142), a tym samym sugeruje własną prowokacyjność. Wydaje się jednak, że autorce, od początku i na różne sposoby zabiegającej o uwagę odbiorców, ta rzekoma prowokacja ma gwarantować medialną atrakcyjność. Zadomowiona Gretkowska odtwarza wizerunek Polki ze wszystkimi szukanami, wpisując weń macierzyństwo: frustracji i pretensjom towarzyszy więc zachwyty cudem nowego życia, pochwała miłości umożliwiającej stabilizację i trwanie, podkreślanie własnej normalności, religijności, nieporadne, ale gorliwe, a przez to rozbrajające próby sprostania tradycji. Autorka, wybierając nowy język, uległa jego totalizującej mocy. Kiedy w zakończeniu *Europejki*, chętnie przypominając o swych koligacjach z Gombrowiczem, nawołuje: „[...] bądźcie sobą! Chociaż w życiu nie ma nic naturalnego, jest tylko forma” (E 367), w istocie poświadcza, że dała się przyłapać polskiej formie i została przez nią pochłonięta.

### 3.1.4. KAMP

Istnienie Gretkowskiej w przestrzeni publicznej polega na budowaniu fikcyjnej, rozgrywanej autobiografii – jej antycypacją jest chyba aktywność Wilde’a. Pisarka posługująca się różnymi językami, w tym – z upodobaniem – kiczem, zakłóca oczywistość estetycznych porządków. Strategię tę można chyba najowocniej scharakteryzować, odwołując się do kampu.

Gretkowska, jako kiepska powieściopisarka identyfikowana z obiegiem wysokim i jako tania skandalistka kojarzona z kulturą masową, wydaje się umykać kategoryzacji, czyli dyskryminacji. Polegałoby to na uznawaniu każdej formy kulturowej ekspresji za równie dobrą i równie niewystarczającą. Można odnieść wrażenie, że autorka jest swoim najważniejszym projektem, jej dezorientujące zabiegi służą stworzeniu osobowości, której zasadniczą cechą okazuje się, paradoksalnie, rozpoznawalność – deklaruje: „Swoją styl to jest śmierć. Myśl się absolutnie rozwija, paradoksy są czymś, co rozbija jakąś formę zastaną i dlatego nie chcę umrzeć „w stylu”, wolę umrzeć „w osobowości” [...].<sup>165</sup> Nie mogę zmienić profesji na inną Gretkowską” (E 304). Autorka, narzekając na własną popularność, starannie o nią zabiega: „patroszą moją intymność przed kamerą” (E 154), ale „znowu wystawiam się na publiczny ostrzał” (E 327). Jeśli stwierdza „albo kicz, albo śmierć” (KM 94), to ma świadomość, że jedynym dostępnym jej językiem jest wymodelowane powtórzenie. Dlatego każda z ról, jakie od-twarza w publicznej rzeczywistości, jest kiczowata i równocześnie jest powtórzeniem: emigrantka, matka, Polka, pisarka-gorszycielka<sup>166</sup>, normalna współczesna kobieta to wzorce zachowań pozwalające Gretkowskiej skupić na sobie uwagę publiczności. Normalność i skandaliczność traktuje jak przebrania, jak wartości estetyczne – wymieniając je, konstruuje wizerunek artystki-osobowości medialnej, o której atrakcyjności decydować ma doraźność, nieprzewidywalność i wszechstronność, i wpisuje weń swoją biografię. Zżyma się: „Wyrywając się z kanonu obłudy, zostajesz «skandalistką»” (E 27).

<sup>165</sup> Zob. *Nie ma słów* (<http://www.wab.com.pl>).

<sup>166</sup> Jak zauważa P. Śliwiński, Gretkowska „wchodzi w nie obsadzoną rolę prowokatorki, gorszycielki, kobiety ekscentrycznej i wolnej. Rolę feministyczno-ironiczną. Od dziesięcioleci nikt właściwie tej roli nie usiłował grać. Przed wojną grała ją Irena Krzywicka i jeszcze kilka innych pań, potem zatryumfował wzorzec „kobiety socrealistycznej”, zaradnej i powściągliwej, niewiele od świata oczekującej, wzorzec właściwie do dzisiaj kontynuowany” (P. Czaplński, P. Śliwiński, *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 216).



Problem polega na tym, że usilnie podkreślana przez Gretkowską skandaliczność staje się ostatnio wątpliwa. Jej wykroczenie jest pozorne nie dlatego, że autorka wpisuje się w kanon naśladowując go – jej twórczość zawsze odtwarzała to, co kanoniczne i zgrane do cna. To zmienił się charakter samego naśladownictwa, które w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych można było identyfikować z kampem. Wczesne narracje Gretkowskiej, a więc fikcje, w które wpisywała motywy autobiograficzne, co owocowało chybotliwym nakładaniem się obu porządków w świadomości odbiorców, charakteryzują przeprowadzane w różnych zakresach prowokacje: najistotniejszą wydaje mi się rozbijanie tożsamości publicznej, zagrażającej uczestnikom kultury znieruchomieniem. Najbardziej intrygującym osiągnięciem autorki było zapośredniczenie płci kulturowej: kobiecość, którą – w skrajnym przypadku – może przejąć mężczyzna, zostaje osłabiona, ponieważ nie jest już w stanie przekonująco definiować swojej nosicielki. Gretkowska kumpując płęć, ujmuje kobiecość jako zjawisko estetyczne, nie zaś „moralne”, w czym zawiera się ładunek aksjologiczny. Jak pisze Maria Gołębowska, kamp umożliwia „zamanifestowanie pewnego światopoglądu *à rebours*, bo jest to postawa zaangażowana niejako na opak jako manifestacja alienacji, wyobcowania ze świata danych wzorców”<sup>167</sup>. W grach z płciową określonością, w poszukiwaniu androgynicznej pełni (wyczerpująco opisaną w *Kabarecie metafizycznym*) widać akceptację wszelkich form ekspresji – pod warunkiem jednak, że odbywa się ona „przy poszanowaniu norm i praw Innego”<sup>168</sup>. Stylizacyjne nieprawdopodobne wygląpy wczesnej Gretkowskiej nie są więc „niepoważne”, jak chciałby przywołany na początku recenzent, nie skrywają pustki i nie można ich odczytać jako demonstracji pseudoartystowskiej obojętności, gdyż noszą w sobie potencjał etyczny. Prowokacja, często ordynarna i dziwaczna, jest ważka i wiarygodna, bo zorientowana na przemoc istniejącą w komunikacji społecznej.

Paradoksalnie rzetelna, „poważna” (z braku lepszych określeń) prowokacyjność Gretkowskiej, próbującej zakotwiczyć się w rzeczywistości, a więc ogłaszającej teksty autobiograficzne, traci wiarygodność. Rezygnując z fikcjonalizacji biografii, zaczyna ona odtwarzać cząstkowe role kobiece, których solenny tradycjonalizm wydaje się kuszącym celem. Jednak wcielenie Matki Polki, traktowane przeciw przez Gretkowską jak rola estetyczna, nie podlega destabilizacji. Z jednej strony autorka wykorzystuje strategię kumpowe: sprzedając z premedytacją naturalność, posługuje się perfekcyjną stylizacją, aby przyciągnąć uwagę odbiorców, równocześnie jednak wyrzeka się wrażliwości wyłącznie estetycznej, o której Bogdan Baran pisze, że „jest nową wrażliwością zmysłową [...] wolną od wszelkiej moralnej i snobistycznej hipokryzji”<sup>169</sup>. Można odnieść wrażenie, że autorka stała się zakładniczką własnej popularności: przerysowane reprodukcje tożsamości umożliwiają jej teraz obecność „pełną gębą” w przestrzeni społecznej. Dotychczasowe zatarcie granicy między fikcją i rzeczywistością uległo niwelacji: Gretkowska autorka-bohaterka jest zawsze sobą, to znaczy zdefiniowaną osobistością publiczną, która instrumentalizuje role estetyczne, aby wygłaszać opinie kontrowersyjne. Posługuje się w tym celu kompletnym językiem, do którego się nie dystansuje. Dysponując świadomością ograniczoności roli, jaką przyjęła, nie rezygnuje z niej. Wydaje się jednak, że tolerowanie niewystarczalności wizerunku nie ma tu obnażać skandalu normalności, „normalki” na którą wszyscy jesteśmy skazani, ale umożliwić demagogię. Gretkowska, naigrywając się z niektórych

---

<sup>167</sup> M. Gołębowska, *Kamp jako postawa estetyczna...*, s. 33-4.

<sup>168</sup> Tamże., s. 47.

<sup>169</sup> B. Baran, *Postmodernizm*. Kraków 1992, s. 142.



objawów polskiej mentalności, pozostaje w jej obrębie. Estetyczne kreacje *Europejki* nie są już przejawem świadomości kampanijnej.

Wydaje się, że wizerunek Manuely Gretkowskiej przeszedł wyrazistą ewolucję. Na początku lat dziewięćdziesiątych mogła być każdym: pisarką, którą „interesuje przede wszystkim egzotyczna inność”<sup>170</sup>, przy okazji chwalać się swoją nietolerancją: „Nie interesują mnie problemy homoseksualistów czy zwierzenia faceta czującego się lesbijką” (*MzE* 74). Antysemitka i Żydówka, Polka i wnuczka oficera Wehrmachtu, rasistka i otwarta intelektualistka, kobietka i seksistka, feministka i mizogin – żadna z tych ról nie stanowiła o jej tożsamości, każda z nich została obśmiana i oszukana. Autorka nie obawiała się wystawić samej siebie na publiczne pośmiewisko. Teraz zaś ma mi nonkonformizmem, bo wybrała bezpieczne znieruchomienie: pod koniec lat dziewięćdziesiątych ludyczność zastąpiło zaciekrzewienie, zaś wielojęzyczność i brak ideologii – dzielenie świata na swoich i obcych. Trudno nie zaryzykować sugestii, że coraz częściej Gretkowskiej, jako autorce *Europejki*, bliżej do (darzonego zresztą przez nią sympatią) Wojciecha Cejrowskiego niż do Beby Mazeppo.

W 2007 roku pisarka zaskoczyła publiczność kolejnym wcieleniem – jako założycielka partii politycznej postanowiła włączyć się w przebudowę państwa:

Polka, matka, katoliczka i skandalistka Manuela Gretkowska wzywa kobiety: załóżmy partię, zdobądźmy sejm i dajmy odpór męskiej hegemonii. Po najbliższych wyborach to my – mądre, światłe i przedsiębiorcze – zastąpimy zaściankowych, nierozgarniętych, nieudolnych polityków.<sup>171</sup>

Gretkowska jako rzeczniczka Partii Kobiet, zainteresowanej przede wszystkim reformami w sferze życia rodzinnego (większość zgłaszanych przez PK postulatów mogłaby się znaleźć w programie ugrupowania konserwatywnego<sup>172</sup>), deklaruje pragmatyzm: „Nie być na lewo ani na prawo, być sobą bez względu na sympatie polityczne. [...] chcemy kierować się raczej potrzebami kobiet niż ideologią”<sup>173</sup>. Indagowana w licznych wywiadach o stosunek organizacji do problemu aborcji, unika odpowiedzi, argumentując, że boi się poróżnić środowisko, które zamierza reprezentować. Uzależniając swoje stanowisko od poglądu większości, opowiada się za mglistym konsensusem, światopoglądową średnią, rzekomo gwarantującą elekcyjną skuteczność. Gretkowska, wbrew kuriozalnym obwarowaniom męskich teoretyków kampu, brawurowo dowiodła, że kobieca wersja estetyki jest pełnoprawnym, efektywnym sposobem obcowania z rzeczywistością – stwarzającym szansę na jej krytyczną, celną interpretację. Dzisiaj wyjątkowo stabilną tożsamością publiczną – karierą polityczki, która uzależnia swe powodzenie od identyfikacji z widmem

<sup>170</sup> L. Burska, *Hotel Europa*, s. 38.

<sup>171</sup> Fragm. artykułu opublikowanego w „Przekroju” (2006 nr 4) cytuję za: <http://www.polskajestkobieta.org>.

<sup>172</sup> Na oficjalnej stronie Partii Kobiet zamieszczono następujące dezyderaty: opieka medyczna nad kobietami w ciąży; promowanie badań okresowych; dobre warunki w szpitalach położniczych; przywrócenie funduszu alimentacyjnego; przyznanie zasiłków na wychowanie dziecka w ubogich rodzinach; opieka nad samotnymi matkami; zlikwidowanie domów dziecka na rzecz domów rodzinnych; wyrównanie płac z mężczyznami; zaostrezenie kar w przypadku maltretowania kobiet, gwałtu czy zmuszania do prostytucji; polityka prorodzinna; edukacja seksualna; refundacja środków antykoncepcyjnych i leczenia niepłodności; złagodzenie przepisów antyaborcyjnych; armia zawodowa z brakiem dyskryminacji kobiet (<http://www.polskajestkobieta.org>, 4 czerwca 2007).

<sup>173</sup> <http://www.polskajestkobieta.org>.

ideowego złotego środka – przypieczętowanie zerwania z kampem. Być może jest to cena, jaką trzeba zapłacić za „gwarancję normalności”<sup>174</sup>.

### 3.2. KAMP, HOMOSEKSUALNOŚĆ, GENDER

Przykład Gretkowskiej pokazuje, że odmiana kampu w rodzaju żeńskim jest możliwa i nie przynosi ujmy jego kulturowemu łące-honorowi. Ale każe również podejrzewać – i jest to odkrycie bardziej zastanawiające – że kampowe strategie są podejrzanie giętkie: towarzyszą wycofywaniu się z opowieści performatywnej w esencjonalnie pojmowaną tożsamość. Czy ta kulturowa wywrotka jest jednorazowym wypadkiem przy subwersywnej pracy? Warto sprawdzić, jak wykorzystują kampa inne mniejszości: wykluczeni ze względu na orientację seksualną albo genderową tożsamość. Czy odmiennosc pojmują oni zawsze tak samo?

#### 3.2.1. CIOTA W PRL-U

Tropy prowadzą do początku lat osiemdziesiątych, kiedy pierwsze narracje publikuje Grzegorz Musiał<sup>175</sup>. Pisarz „już w [...] silnie zabarwionej autobiografizmem powieści *Stan płynny* (1982)<sup>176</sup> występuje jako homoseksualista, a homoseksualność odgrywa rolę zarówno w jego liryce, jak i w kolejnych utworach prozą”<sup>177</sup>. Autor, przemierzający drogę od bliskiej coming out’owi otwartości do „retabuizacji”<sup>178</sup> homoerotyzmu, kładzie szczególny nacisk – i jest to druga cecha charakterystyczna jego twórczości – na estetyczne, niemal manieryczne uporządkowanie tekstów, mające dowodzić rozległych kulturowych koneksji, myślowej złożoności i wyrafinowania. Niezależnie od ideologicznej zawartości kolejnych powieści, prezentujący się w nich bohaterowie patrzą na świat oczami estetów. Tym, co zasadniczo zmienia ich optykę, jest cezura 1989 roku. Jak pisze German Ritz:

[...] w pierwszych, lirycznych tekstach prozą, *Stan płynny* i *Czeska biżuteria*, pisanych w latach 1979-1981, homoseksualność jest postawą egzystencjalną, która wyraża się jako określony styl. Gołębiowski bardzo wcześnie określił go jako polski odpowiednik kampu. Camp polega tu na estetycznym postrzeganiu rzeczywistości, która jest już z natury rzeczywistością sztuczną, stylizowaną. Camp operuje kategoriami gry, opiera się na dystansie. Ta gra nie jest bynajmniej idyllą, lecz inscenizuje się na tle brzydoty, kiczu, a przede wszystkim nudy. [...] Homoseksualne ja zabiega przede wszystkim o bycie innym jako uwolnienie od wszelkich przymusów zewnętrznych, o wyraz odmiennosci [...]. Homoseksualnym bohaterem i główną figurą semantyczną Musiała staje się zatem transwestyta, spokrewniony z Gonzalem z *Trans-*

---

<sup>174</sup> „Tak jak trudno sobie wyobrazić harmonijne życie domowe bez współdziałania kobiety i mężczyzny, tak samo niewyobrażalne jest współczesne państwo demokratyczne, w którym kobiety nie byłyby aktywnymi i równoprawnymi uczestniczkami życia politycznego. Reprezentacja Partii Kobiet w polskim parlamencie i w samorządach będzie gwarancją normalności, harmonii i postępu społecznego.” (*Z Preambuli do Statutu Partii Kobiet*, <http://www.polskajestkobieta.org>).

<sup>175</sup> A niewykluczone, że jeszcze dalej – o ile możliwe jest skampowanie Gombrowicza i Białoszewskiego.

<sup>176</sup> W tekście posługuję się następującymi skrótami: *Stan płynny*. Kraków 1982 – (*SP*), *Czeska biżuteria*. Warszawa 1983 – (*CB*). Cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

<sup>177</sup> G. Ritz, *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002, s. 241.

<sup>178</sup> Tamże, s. 237

-*Atlantyku* Gombrowicza. Jego seksualność, gra ról i ekspresja bazują na sztuczności. Przebranie niejako zasłania też seksualność.<sup>179</sup>

Ritz sygnalizuje co najmniej dwa domagające się rozwinięcia wątki: uznaje homoseksualność za postawę egzystencjalną, którą można traktować jak wartość stylistyczną, i zaznacza za Wojciechem Gołębiowskim<sup>180</sup>, że wczesne narracje Musiała to polski odpowiednik kampu. Proza powstała tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego jest quasi-autobiograficznym zapisem duchowych przygód młodego narratora-bohatera, intymnym pamiętnikiem, przeplatany fragmentami lirycznymi, wystylizowanymi gawędami i refleksjami natury ogólnoludzkiej. Wynurzenia autora, opatrzone okazałą liczbą aforyzmów, mają komponować się w elegancką całość. Musiał, odwołując się Gombrowicza, Nietzschego, Witkacego, kampowej pisarki Compton-Burnett i przede wszystkim Wilde'a, którego każe czytelnikom uznać za patrona swej twórczości, spisuje na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych spowiedź cynicznego, bo obciążonego bolesną samowiedzą młodzieńca upozowanego na XIX-wiecznego dandysa:

I oto stoję JA.

Oparty o antyczną sekretkę. Popijający białe wino z kieliszka na cienkiej nóżce. Obrzucają mnie ciekawymi spojrzeniami. [...] Snoby. Zawsze takie same. Zawsze zwycięskie. W każdej epoce przodują, w każdym ustroju kolaborują, albowiem ryzyko walki o prawdę, o siebie, o autentyczność zgrabnie potrafią zastąpić bezpieczną łatwizną pozorów (SP 89-90).

Noszący cechy autora homoseksualny bohater piętrzy pozory, aby rozprawić się z rzeczywistością. „Piękny dwudziestoltni, w drogich, kolorowych szmatkach” (SP 63), esteta nie rozstający się z flakonem Givenchy, wielbiciel Boccheriniego i Diany Ross, nostalgik tęskniący do szampańskich lat dwudziestych, których nie pamięta, wreszcie arystokrata chępiący się pociągami do niskości i między Londynem a Hamburgiem zwiedzający mroczne zakamarki miasta B. – stara się przekonać czytelnika, że jego życie jest gdzie indziej. Jak wspomniano, ten rejestr cech już w 1983 roku skłania Gołębiowskiego do zestawienia *Stanu płynnego* z *Notatkami...* Sontag i uznania powieści za polską reprezentację kampu. Co ciekawe, autor recenzji nie napomyka o wyeksponowanej homoseksualności narratora. Tymczasem w *Stanie płynnym* i *Czeskiej biżuterii* tożsamość seksualna, urastając do centralnego problemu narracji, prowokuje kampową interpretację – teksty te pokazują, że homoseksualista, posługujący się językiem anachronizmu albo kiczu, jest predestynowany do roli destabilizatora porządku. Homoseksualność umożliwia oczywiście prowokację w sferze obyczajowej i stawia odmienca – co nie znaczy narratora! – na marginesie przyzwoitej społeczności. Musiał w swym kampowym programie sformułowanym we wczesnych powieściach wyraźnie instrumentalizuje stylistyczne wygłupy:

Jedynie, czego pragnę, to rzecz zupełnie podstawowa: tolerancja. Jeżeli już wiemy, że jesteśmy do siebie podobni, to niechże te nasze podobieństwa różnią się choć trochę od siebie! Będzie ciekawiej (SP 15)!

---

<sup>179</sup> G. Ritz, *Niś w labiryncie...*, s. 241-242.

<sup>180</sup> *Gra w szczerłość, czyli kamp po polsku*. „Miesięcznik Literacki” 1983 nr 4.

Kamp to strategia pozwalająca zmagać się z kulturą dominującą – z nietolerancyjnym społeczeństwem – ale także, o czym Gołębiowski tym bardziej nie wspomina, z normą polityczną. Homoseksualność, którą Musiał w swych narracjach przekłada na dwie estetyki – archaicznego dandysowskiego przerafinowania i pedalskiej, queerowej prowokacji – jest sposobem reagowania na rzeczywistość PRL-u.

Wielkopański bohater *Czeskiej biżuterii* co prawda tęskni do solidarnościowych opozycjonistów – „Nie, nie byli naszymi idolami, na to jednak byliśmy zbyt krytyczni, ale coś pchało nas ku nim, jakiś odległy «magnetyzm serca»” (CB 132) – wybiera wszakże podejrzanego towarzystwo Laluni, „podstarzałej panienki” (CB 181), która:

[...] jest chłopcem, choć to nie pewnego. Może raczej jest mężczyzną, choć to jeszcze mniej pewne. Najprawdopodobniej jest kobietą, której natura zrobiła brzydki kawał. Lalunia próbuje przechrzyć naturę. Służy temu woda kwiatowa Dior, zespół koszulek lekkich różnobarwnych oraz sylwetka wiotka. Lalunia osiągnęła ją przy pomocy „pryszniców niby lód i partii futbolu i masowania ud”. Inne rzeczy Lalunia osiąga przy pomocy wycieczek krajowych oraz zagranicznych, gdzie spotyka się mnóstwo osób podobnie jak on wystrychniętych na dudka. W tej sytuacji można by sobie pomyśleć, że Lalunia oraz jej towarzysze to pierwszej wody lesbije.

Tak jednak nie jest.

Częściej bowiem niż w wystrychniętych na dudka kobietach zakochuje się Lalunia w mężczyznach pełnej krwi. Ostatnio ma romans z drużyną piłkarską, spotkaną w jednym z tajemniczych hoteli, o których wie tylko ona (SP 182).

Lalunia – królowa kiczu, PRL-owska drag queen, jest ikoniczną postacią kampu<sup>181</sup>, dla której nie ma miejsca w oficjalnej rzeczywistości realnego socjalizmu. Egzystuje więc na marginesie, po zmroku rezyduje w parkach, wyczynia brewerie w szemranych lokalach i sieje zgorzenie, opisywane w powieści jak przednia zabawa. Narrator, który, mimo ciągle sygnalizowanego ironicznego dystansu, utożsamia się z tradycją wysokiego modernizmu, za pośrednictwem Lalki zbliża się do tego, co zabronione, niedopuszczalne, czego nie da się nazwać w oficjalnym języku. Prowincjonalna, niewydarzona ekstrawagancja skutecznie przyciąga:

Niebezpieczna histeria Lalki. Jej fiony i fanaberie. Jej ekscentryczne upodobania. To nas uwiodło, naszą chorą młodość, rozmachem i łatwością życia. [...] To nas oszukiwało, to okłamywało pustkę ulic i knajp zamykanych o dziewiątej. To była Lalunia-Szatan, Lalunia-Aryman, Lalunia-Zło Czyste, wymieszane z wielkoświatową fanaberią w stylu Marcel Proust dla ubogich. [...] Uwodzenie zaczynało się w hallu, przed wielkim lustrem, gdzie Lalunia godzinami przeczesywała sobie jakiś kosmyk nad czołem. [...] [Wykrzykiwała:] Jutro jadę do Paryża, nie, może do Wenezueli. Czytałeś Tocqueville’a? Boskie! Ach, nudzą mnie wciąż te same koniaki. Co takiego powiedział Wilde? Że prawda jest tylko kwestią formy. Młody człowiek ustrzelony tą morderczą serią nie stawiał już najczęściej oporu. I nawet nie miał pretensji, gdy „wciąż te same koniaki” okazywały się flaszką czystej, a weekend w Paryżu – wycieczką na ulicę Cichą lub do miasta T (CB 118, 119).

---

<sup>181</sup> Zob. np. E. Newton, *Mother Camp. Female Imprersonators in America*. Chicago 1979.

Pedalski folklor pokazuje, że Sontag myli się, kiedy pisze, iż „Smak kampu ze swej istoty jest możliwy tylko w zamożnych społeczeństwach”<sup>182</sup> i tłumaczy to po części egzystencjalną nudą towarzyszącą dostatkowi. Nuda nękająca bohaterów Musiała każe im odróżnić się od reszty społeczeństwa – każe upłynąć tożsamość:

Coraz częściej wpadaliśmy do Klubu Uwodziciela. [...] Z zaciekawieniem spoglądali na nasze apaszki, wdychali nasze pachnidła, z niedowierzaniem spoglądali na nas, przybyszów z innej planety, na której ludzie jeszcze się śmieją i potrafią dobrze ubrać (CB118).

Musiał we wczesnych narracjach dążyć chyba do zrozumienia, że w roku 1980 obnoszenie kiczowatej apaszki mogło być równie skuteczne, co wpinanie w klapę opornika. Wyklęte cioty z Bydgoszczy i Torunia, które afiszują się ze swoją homoseksualnością, „poetyzują” PRL-owską beznadzieję – ignorują ją i naruszają jednocześnie.<sup>183</sup> Kolorowa biografia Laluni nie jest wszak pozbawiona rysu martyrologicznego:

Lecz Lalka prędko smutniała, bo przechodziliśmy akurat koło ponurego gmachu, wokół którego kręciło się parę milicyjnych mundurów. – To wcale nie jest takie straszne – powiedziała po chwili – trzeba tylko zacisnąć się w sobie ze wszystkich sił, naprężyć, zamknąć się jak ślimak i powtarzać jedno słowo – nie. Trzeba zapomnieć wszystkie inne słowa. Nawet jak cię poczęstują papierosami. – Bili? – spytałem. – Nie – twardo odparła Lalunia (CB 119).

Skobieciała Lalka wypowiada kwestię zahartowanego w śledztwie opozycjonisty, żeby za chwilę chichotać i „mrugać znacząco” (CB 98). Jej płeć, tożsamość, ideologiczne zapatrywania pozostają niejednoznaczne – odpatetyczniona dywersja, którą można za Musiałem nazwać „prywatnością publiczną” (CB 8), czyni z niej modelową kempową heroinę epoki Gierka. Atrakcyjne zachodnie kluby gejowskie i swojskie „spelunki, w których aż kipi” (CB 10) dowodzą, że autor we wczesnych narracjach akceptuje estetykę odmieńców. Skoro żyje na „ziemi ruchomej, niby polskiej – niby włoskiej” [...], [gdzie] – cóż za zepsucie – jedną z ulubionych gier patriotycznych było przebieranie się mężczyzn za kobiety i odwrotnie, choć sztuka i obyczaj zawsze się przed tą dwuznacznością wzdragały” (SP 89), to niemęski mężczyzna najlepiej wyraża tożsamościowe niepokoje głównego bohatera. W kontekście późniejszej twórczości Musiała wydaje się kuriozalne, że w *Czeskiej biżuterii* pisarz zgłasza postulat niemal Butlerowskie:

Jakże często kardynalny błąd czynimy, nazywając mężczyznę mężczyzną i kobietę kobietą dlatego tylko, że jednemu przypadły w udziale dwurzędowe garnitury, a drugiemu kapelusze z kwiatami. Jak wiele pomyłek, jak wiele prawdziwych czasem dramatów powodujemy zwyczajną naszą gnuśnością, której nie chce się zajrzeć w głąb (CB 120).

---

<sup>182</sup> *Notatki o kampie*, s. 321.

<sup>183</sup> „Mitologizacja życia. / Mitologizacja ludzi.[...] / Dodawanie kolorów temu, co jest tylko szare. / Zarzut? / może... / a jednak – bez tego nie byłoby poezji. / Byłyby tylko sklepy mięsne. / I ochlapane błotem tramwaje. / Zmęczenie” (SP 130).

O sytuacji homoseksualistów w PRL-u zob. np. M. Piecuch, *Bruderszaft ze śmiercią. Kto zabił?* Warszawa 1999, J. Siedlecka, *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*. Warszawa 2005, B. Stanisławczyk, *Milosne gry Marka Hlaski*. Warszawa 1998, s. 131-3.

Czy oznacza to, że narrator Musiała – nieistotne, świadomie czy nie – jest kempowcem? Staromodna kreacja narratora, który zawsze występuje w lakierkach, nie przystaje do zdegenerowanej proletariackiej szarzyzny, do biedy, kolejek i zatłoczonych tramwajów. Artystowski bunt, a więc deklarowana walka o autentyczność, ma przebiegać dzięki świadomemu igraniu z kiczem – choć trudno nie odnieść wrażenia, że Musiał często staje się mimowolną ofiarą prowadzonej przez siebie gry (częściowo wynika to zapewne z niedostatków pisarskiego warsztatu). Narrator jego prozy podaje się za anarchistycznego wirtuoza od „dwupoziomowości znaczeń” i perwersyjnej „dezorientacji podskórnej” (SP 92) oraz za skazanego na uwiad estety, który postanowił przynajmniej „Dodawać kolorów temu, co [...] tylko szare” (SP 130). Lalkę z jej „Ochronką dla Bezdomnych Młodzieńców”, z których „wyciska demona” (CB 98), „Ciocię Lou, czyli maskotkę” (SP 79) i zagraniczne towarzystwo z „najślawniejszego w Europie Gay Clubu” (SP 75-76) późny wnuk Wilde’a traktuje jak dekoracje – na ich tle może przekonująco rozgrywać swój dramat nieprzystosowania do PRL-owskiej rzeczywistości. Geopolityczne naznaczenie czyni zeń dekadenta. Zwierza się:

Nazywają mnie tutaj [w Londynie] „the young decadent from Poland”, bo – szczególnie przy alkoholach – opowiadam im coś, że nietrwałe, że się rozpada, kończy, jakieś tam historie spod ciemnej gwiazdy o krwi, wojnie, o zabliźnianiu się ran [...] (CB152).

Zbrzydzonego narratora, skazanego na kontakty ze skarlałymi elitami: pociotkami arystokratycznych rodów, snobami i prymitywnymi nuworyszami (rozkwit prywatnej inicjatywy zdaje się mu przesłaniać powszechną biedę), chce „rozbić ich konwenanse, zdeorientować ich, zagubić we własnym świecie, który sobie wygodnie ponazywali” (SP 92). Skoro jest intelektualnym skandalistą, to hołubi ostateczny kicz homoseksualnego półświatka. Sugeruje, że lawirując wśród konwencji, może się wcielać w każdą z estetycznych ról – i rzeczywiście, z chęcią występuje w kostiumie choćby samoświadomego błazna. Ale nigdy *in drag* – jako wykłety peda. To właśnie odróżnia go od Wilde’a, który nie cofnął się przed publicznym zeżłżeniem i napiętnowaniem. Wbrew pozorom kempowanie niewiele ma wspólnego z zonglerką frazesami: „Lecz mnie wtedy upajała WYJĄTKOWOŚĆ, eksterytorialność, ekscentryzm i ekskomunika” (SP 185). Musiał zawsze, także we wczesnych tekstach, opowiada się po stronie wysokiej kultury – mimo że jego bohatera bawi queerowe kółko, to nigdy ostatecznie się do niego nie przyzna. Zawsze jest na zewnątrz, odgradzony odpowiednio wysublimowaną tradycją kulturową. Narrator wraz z ukochanym Lalki, Bubusiem, „nie życzy sobie, aby jego pleć mylono podobnie jak Laluni” (SP 182). Bohater, więc po części autor, *Stanu płynnego* lekko, nawet z wdziękiem ociera się o coming out, nie oznacza to jednak, że ów gest należy odruchowo utożsamiać z kempem. Zresztą stosunek narratora do odmieńców jest bardziej niejednoznaczny, niż z pozoru by się zdawało. Musiał daje wyraz swym idiosynkrazjom, spisując na Witkacowską modłę listę tępaków, „wrednych urzędasów” i „babiszonów” (pisarz manifestuje mizoginię już we wczesnych utworach). Wśród nich występuje:

Gizella „La Divina”: wiotki brunet w lejącej się żorżecie, perły, pończochy, długa cygarniczka. Twarz blade, sfatygowana. Puder. Worki pod oczami i tęskne spojrzenie spoza mgły. W tle: srebrny wiraż kontuaru, butelki, smokingi, adria. Muzyka: valse-hésitation „Mélancolie” (SP 37).

Repulsywny portret drag queen zapowiada późniejszą, demonstrowaną w latach dziewięćdziesiątych zajadłą odrzę do „imitatorów bab [...], którzy przebierają się w ich łaszki



i popiskują<sup>184</sup>. Może więc kiczowata inność Laluni, która odpycha i przyciąga jednocześnie, budzi w narratorze nie tyle radosną sympatię, ile pokrętną hassliebe.

Wedle Musiała pozycja homoseksualisty zawsze jest szczególna. Ritz, uznając homoseksualność za postawę egzystencjalną, zaznacza: „Homoseksualne ja zabiega przede wszystkim o bycie innym jako uwolnienie od wszelkich przymusów zewnętrznych, o wyraz odmienności”<sup>185</sup>. Homoseksualista walczy o inność w PRL-u na co najmniej dwa stylistyczne sposoby. Narrator manifestuje swoją orientację seksualną udając dandysa, dla którego najistotniejsza jest oryginalność w sztuce i w życiu. Kapryśny intelektualizm ma dowodzić, że bohater, sublimując homoseksualność, dochowuje wierności etosowi wykluczenia. Z goryczą komentuje wybór niedawnego ukochanego:

Znalazł rozwiązanie najprostsze: ożenił się. To nie wymaga żadnego zachodu [...] Wkrótce założy rodzinę [...] Oto społeczeństwu przybyła jeszcze jedna cegielka. Oto następny ktoś nagle przestał być, zaś stał się tym, czego spodziewał się po nim zbiorowy twór. / Cegielka. / Mnóstwo cegiełek. / A że jednak pozostanie w nim cień szacunku dla samego siebie, poszuka jakichś odróżnień – kupi lepszy od sąsiada samochód [...]. / A ja zostanę. / Jaki jestem. / Ze swoją wzdargą, która dokładnie nikogo nie obchodzi (SP 164-165).

Homoseksualny ideał skłania go do odgradzania się od socrealnej rzeczywistości fasadą wielkoświatowego blichtru, cytatów, pastiszów i parodii. Inaczej niż w okresie późniejszej twórczości, autor-narrator zdaje sobie sprawę z kabotyństwa dandysowskiej kreacji. Uzbrowiwszy się w dobrą wolę, czytelnik może się w tym dopatrzeć porozumiewawczego kampowego mrugnięcia, ale w gruncie rzeczy konstrukcja narratora zapowiada traumatyczny model homoseksualności<sup>186</sup> i taktyczny sojusz, który Musiał proponuje społeczeństwu w latach dziewięćdziesiątych, wydając odmieńców na pastwę pogardzanemu mieszczaństwu, aby wywalczyć dla siebie kulturową autonomię<sup>187</sup>.

Efektywniejsza wydaje się druga strategia stylistyczna. Jej najlepszą wyrazicielką jest drugoplanowa bohaterka pozytywna, Lalunia, której wulgarna wersja homoseksualności, jakby wyjęta z klasyki kampu, zostaje ostatecznie wyegzorcyzmowana przez Musiała w powieściach i dziennikach z następnej dekady. Lalka nie tylko gardzi normami obyczajową i genderową, ale również je rozcieńcza. Wystawiona na atak i śmiech (nawet uwiedziony narrator mówi o niej z życzliwą ironią) w świecie podzielonym na „swoich” (ucisnione społeczeństwo) i „onych” (partyjny aparat i jego funkcjonariusze) pozwala sobie na luksus obrażania poczucia moralności obu stron. Niecenzuralna egzotyka dla ubogich jest zapowiedzią tego, co ponowoczesny świat:

[...] ustawił na najwyższym piętrze swej drabiny wartości: autonomię jednostki ludzkiej, prawo do odmienności, wolności wyboru, czyli wszystkiego tego, co komunizm przyjął za zbędny luksus opóźniający dotarcie do celu, o jaki naprawdę idzie, za karygodne marnotrawstwo ga-

---

<sup>184</sup> G. Musiał, *Al Fine*. Gdańsk 1997, s. 44.

<sup>185</sup> G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania*, s. 241.

<sup>186</sup> Seksualną odmienność Musiał traktuje jak stygmat: to wzniosła kulturowa, wciąż rozdrapywana rana, która predestynuje do wyjątkowości.

<sup>187</sup> O którym szerzej piszę w rozdziale „Kamp i katolicyzm”.



tunkowego potencjału i szprychy wsadzone w koła zamachowe napędzanego rozumem postępu – i w czego tępieniu nabrał wyjątkowego mistrzostwa.<sup>188</sup>

Kamp jest, jak to trafnie ujmuje Jencks, „poważnym żartem”<sup>189</sup>. *Stan płynny* i *Czeska biżuteria* zaświadcza, że polska literatura już przed rokiem 1989, zanim dotarły do nas postmodernistyczne prądy, wykorzystywała estetykę nadmiaru, aby reagować na normę, domagać się jej poszerzenia i rozluźnienia. Kampowe wątki we wczesnej twórczości Musiała pozwalały tematyzować niedopasowanie do obowiązującego systemu politycznego. Po upadku komunizmu w centrum powieści Musiała znów stanęła forma: tym razem religijna<sup>190</sup>, tymczasem jednak Lalka, PRL-owska królowa kiczu, zapowiedziała kamp odmieńców dekad następnych – i triumfalnie powróciła w *Lubiewie* Michała Witkowskiego.

### 3.2.2. MAŁA KAMPOWA STABILIZACJA

Zanim jednak złączym przeginać cioty z *Lubiewa*<sup>191</sup>, warto skupić się na innej książce, równie silnie uwikłanej we współczesną polską dyskusję o emancypacji. Opublikowana w kilka miesięcy po powieści Witkowskiego i ustawicznie z nią porównywana narracja Bartosza Żurawieckiego portretuje odmienne środowisko. W miarę młodzi, zamożni i wykształceni homoseksualiści to reprezentanci klasy średniej. Mieszkańcy wielkich miast nie okupują wstydlivego marginesu, ale realizują się zawodowo w warunkach wolnego rynku. Jeśli Witkowski postawił na nostalgii, to Żurawiecki zdecydował się na zbanalizowaną konwencję romansu. Trawestując tytuł narracji Jerome’a<sup>192</sup>, podsuwa – co jest zresztą częstą jego praktyką – trop interpretacyjny: *Trzech panów w łóżku, nie licząc kota*<sup>193</sup> ma być niezobowiązująca, zabawną opowiadką o przygodach beztroskiej grupki przyjaciół. Zdeklarowana niepoważność autora, podejmującego w Polsce tematykę homoseksualną i odziewającego się przy tym od tradycji sublimacyjnych, wywołała pewną konsternację wśród części odbiorców. Spodziewali się oni jeśli nie dramatyzmu fabularnych rozwiązań – powieść jako zaangażowany manifest piętnujący opresywną rzeczywistość – to przynajmniej kontrowersyjności: drażnienia czytelniczej wrażliwości śmiałymi opisami nieczystych, stabuizowanych praktyk seksualnych i epatowania permisywizmem. Wśród rozczarowanych znalazł się Piotr Siemion, który utyskiwał:

---

<sup>188</sup> Wyp. Z. Baumana. Zob. *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995-wiosna 1996)*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1997, s. 9.

<sup>189</sup> Ch. Jencks, *Philip Johnson – szczyry król Midas obozu nowojorskiego*. W teżej: *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*. Przeł. B. Gadowska, Warszawa 1989, s. 146.

Trzeba tu zaznaczyć, że autorka tłumaczenia oddaje ‘camp’ jako ‘obóz’ (oczywiście Johnson w intencji Jencksa kampuje [*The Candid King Midas of New York Camp*]). Ta pomyłka, która jest świadectwem stanu kampowej wiedzy końca lat osiemdziesiątych (podobne potknięcie wydaje się dziś niemożliwe), wywołuje zresztą spory zamęt interpretacyjny, zważywszy opisywaną przez Jencksa fascynację Johnsona osobą i architektonicznymi konceptami Alberta Speera (w polskim przekładzie czytamy m.in. „Uznany za neofaszystowski przez wielu krytyków teatr ten cechuje [...] obozowa chęć zabawy” [s. 151], „Obóz to [...] triumf ironii nad tragedią” [s. 158], „Obóz jest rozpuszczalnikiem moralności” [s. 151]).

<sup>190</sup> Patrz rozdział „Kamp i katolicyzm”.

<sup>191</sup> O których szerzej w rozdziale „Kamp, nostalgia, PRL”.

<sup>192</sup> J. K. Jerome, *Trzech panów w łódce nie licząc psa*. Przeł. K. Piotrowski. Warszawa 1986.

<sup>193</sup> B. Żurawiecki, *Trzech panów w łóżku, nie licząc kota. Romans pasywny*. Warszawa 2005. W tekście będę się posługiwać skrótem (TP), cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

Żurawiecki między wierszami robi nam nadzieję na skandal, a priori wpisany w poetykę dzieła homoseksualnego [...], [tymczasem] nawet jeśli najnowsza literatura polska weszła w fazę analną, nadal jest to literatura statecznego środka – ani Ferdinand Céline, ani D.M. Thomas, tylko telenowelka.<sup>194</sup>

Żurawiecki, posługując się sztamowym, „heteroseksualnym” gatunkiem romansowym, narusza stereotyp – ignorując czytelniczy apetyt na skandal, podsuwa odbiorcom opowieść o gejach wyznających wartości mieszczańskie. Jak komentuje narrator, skandal „wynikł tu z użycia mieszczańskiej estetyki przez osoby, którym odmówiono prawa do posługiwania się nią” (TP 46).

Główny bohater powieści, Adam, pracownik „agencji ubezpieczeniowej czy też reklamowej” (s. 5), wiezie spokojne życie u boku męża i kochanka:

Czuł się więc usatkwony i usatysfakcjonowany. Ze szczęścia zaokrągliła mu się twarz, urósł brzuch, co uważał za znak rozpoznawczy wszystkich trzydziestoparoletnich farciarzy. Gdy tak leżał na kanapie po dniu pracy, przerzucając gazetę albo kanały telewizyjne, przy akompaniamencie męzowskiej gadki, która dotyczyła jakichś tam niesnasek na uczelni, i w oparach smażącego się kurczaka; wiedział, że jutro znowu przeleci małego, a potem wróci i wtuli się w swego faceta i będą spać jak para kazirodczych braci na zasłużonym odpoczynku po wielu latach pracowitego przełamywania tabu – wtedy niczego już nie pragnął, nie miał żadnych pretensji ani ambicji. Zapadł w półsen, z którego wyrwał go głos Męża, że podano do stołu (TP 8).

W powieściowym świecie tabu homoseksualne nie stanowi fundamentalnego, egzystencjalnego problemu – co prawda bohater narażony jest jeszcze na niemądre dowcipy w pracy i gderanie rodziców nieco rozczarowanych wyborem syna – jednak nikt nie rzuca w niego kamieniami. Heteroseksualna większość wybiera raczej przemilczenie niż przemoc i taki stan rzeczy odpowiada zasymilowanym odmieńcom, którzy z racji swojej pozycji społecznej mogą sobie pozwolić na stabilizację. Idylliczna konsumpcja przebiega bez zakłóceń, dopóki Adam nie zostaje porzucony przez obu partnerów. Nagła samotność zakłóca uporządkowane życie – bohater poddaje się entropii, popada w dość manieryczną depresję, w końcu traci dobrze płatną pracę. Nie grozi mu jednak drastyczna degradacja społeczna, bowiem poznaje parę efektywnych, zamożnych gejów, Michała i Pawła, z którymi nawiązuje romans i ostatecznie zamieszkuje, przejmując obowiązki domowego gospodarza. Ku rozczarowaniu Adama okazuje się, że miłosny trójkąt ciąży pozostałej dwójce i zawodzi jako model współżycia. Aby uzdrowić atmosferę, gospodarze postanawiają znaleźć dla swego utrzymanka odpowiedzialnego partnera i organizują wieczorek zapoznawczy, na który spraszają wyselekcjonowanych zalotników. Inaczej niż w Gogolowskim *Ożenku*, Adam nie salwuje się ucieczką przez okno, a decyduje na związek z niezłe sytuowanym lekarzem – zwycięża zdrowy rozsądek. Co prawda bohater zdążył zakochać się bez wzajemności w Michale, jednak świat, w którym obowiązuje mieszczańska norma, nie dopuszcza rozwiązań melodramatycznych. Bohater wyrzeka się więc beznadziejnej miłości i odnajduje w nowym stadle, kiedy to w symbolicznej finałowej scenie staje się przykładową żoną: klęka i zaczyna szorować podłogę mieszkania swego opiekuna.

---

<sup>194</sup> P. Siemion, *Potrawka z geja*. „Ozon” 2005 nr 1. Podaję za <http://my.opera.com/hebius/archive/monthly/?month=200602&&startidx=90>.

Bohaterowie Żurawieckiego radzą sobie z rzeczywistością, ponieważ potrafią negocjować i doceniają wartość tradycyjnych, normatywnych rozwiązań. Elektryzujący wizerunek geja-mieszczucha, którego ideałem jest „nasza mała gejowska stabilizacja” (TP 85), sprawił, że większość recenzentów skupiła się na wykazaniu ironicznego zamysłu autora. Żurawiecki, zapewniana komentatorzy<sup>195</sup>, nie przepisuje naiwnie scenariusza mieszczańskiejsielanki, a obśmiewa ją i kwestionuje, uderzając tym samym w heteronormatywne społeczeństwo. Równocześnie gra z konwencją romansu, aby go sparodiować. Wydaje się jednak, że pytanie, czy autor działa w dobrej wierze, czy też – co bardziej prawdopodobne – z prześmiewczą intencją, ma dość poślednie znaczenie. Celem autora nie jest chyba kompromitacja przystosowanych – nieistotne, homoseksualistów czy nawet najbardziej nietolerancyjnych heteryków, a raczej demonstracja, że przystosować może się każdy, także ten, komu odmawia się miejsca w przyzwoitej społeczności. Panowie z powieści Żurawieckiego są nadmiarowo mieszczańscy – potrafią z godną pozazdrosczenia sprawnością wpisać się w konwencję, dogadać się, dopasować tak, by żyć „normalnie”, „po bożemu”. Autor dowodzi, że gej spełnia wymogi patriarchalnej kultury lepiej niż kobieta. Opowieść o łagodnej deklasacji Adama rozwija się w rytmie pogodnych szlagierów z lat osiemdziesiątych – lekko prowadzona narracja trzecioosobowa zostaje zderzona z posępnymi fragmentami spisanyymi w osobie pierwszej. Kontrastem dla akceptujących własną kiczowatość chłopaków są zwierzenia ich przyjaciółki Pauliny, sfrustrowanej miłośniczki Schönberga. Paulina istnieje po to, aby wzmacniać atrakcyjność gejów – darzy ich nieodwzajemnioną, beznadziejną miłością (*fag hag*). Jej sytuacja jest dość schizofreniczna: z jednej strony chce postrzegać siebie jako niezależną, wyzwoloną kobietę, jako „dziwaczną feministkę od kultury” (TP 51), z drugiej wie, że jest bezwartościowa, ponieważ nie potrafi zdobyć mężczyzny, czyli kopiuje patriarchalny stereotyp. Jako jedyna nie znajduje dla siebie miejsca w mieszczańskim porządku – próbuje się buntować, tematyzując własne fobie: „Czuję się jak nostalgiczna masochistka, która koniecznie chce odtworzyć we własnym życiu to, od czego uciekała. [...] Śmierdząca tożsamość” (TP 30). Paulina ma własny pokój – zmaga się z permanentnym remontem blokowego mieszkania, metaforyzującym jej położenie: „Ja teraz żyję bardzo przyziemnie: farby, kible, urwane spłuczki, skrobanie ścian itp., wszystko się wali w gruzy” (TP 49). Bezradna wobec otoczenia, którego nienawidzi tak samo, jak siebie, staje się dobrowolną ofiarą systemu. Nie stara się dostosować i płaci za to „nieudanym życiem” (TP 101). Wbrew pozorom jednak wynurzenia depresyjnej bohaterki nie znalazły się w powieści, aby demaskować zakłamanie gejowskiej stabilizacji. Podobnie jak Adam, Paulina jest niezadowolona ze swojego życia – i po cichu marzy, żeby wreszcie się zakotwiczyć, związać – ale w przeciwieństwie do niego gardzi paktami z rzeczywistością. Żurawiecki sugeruje, że wybór jest ograniczony: albo jego bohaterowie wynegocjują dla siebie miejsce w ramach konwencji, ryzykując tym samym kabotyństwo, albo podejmą niezdarne próby jej ignorowania i wpadną w rolę irytujących nieudaczników. Przegrana Paulina „jako ta zmora” (TP 103) krąży wokół gejów i dowodnie pokazuje, że lepiej przeginać w kopiowaniu ról społecznych niż dramatyzować.

Żurawiecki, opatrując tytuł powieści gatunkową klauzulą, *Romans pasywny*, sygnalizuje, że świadomie korzysta z kiczu. Dotyczy to nie tylko konwencji literackiej, przedstawionych norm obyczajowych, czyli powielania elementów moralności mieszczańskiejskiej, ale i rozwiązań stylistycznych. To między innymi ewidentna kiczowatość sprawiła, że

---

<sup>195</sup> Np. B. Warkocki, *Depresyjna szafa*. „Czas Kultury” 2005 nr 6.

recenzenci skojarzyli styl narracji z utworami Firbanka, perfekcyjnie posługującego się niedomówieniem i dwuznacznością<sup>196</sup>. Pojawiły się także opinie, że *Trzech panów w łóżku* jest przykładem polskiej odmiany kampu:

Stosowane przez niego [Żurawieckiego] zabiegi wokół języka, autoironię, rozbrajanie pułapek komunalów i stereotypów można postrzegać w kategoriach zmierzania się z brakiem i niemocą oraz uznać je za mniej lub bardziej udane przedsięwzięcie stworzenia polskiego *campu*. Jest to niewątpliwie *camp* dyskretny, przenikający fabułę tradycyjnego romansu. Dlatego czytelnik mniej obeznany z tradycjami literackimi tego gatunku może go po prostu przeoczyć.<sup>197</sup>

Kamp pojawił się tu nie tylko dlatego, że powieść traktuje o homoseksualistach, ale chyba i z tego powodu, że jako obszerna, a niezbyt jasna kategoria miałby ujmować domniemane, nie dość wyraźnie sygnalizowane autorskie intencje parodyjne. To proste przełożenie ironiczności na kampowość, w dodatku niewystarczająco umotywowane, budzi wątpliwości. Być może jednak warto podążać tym tropem i rozpatrywać afektowany mieszczański wizerunek polskiego współczesnego geja jako jeszcze jeden wariant rodzimego kampu. Rozkosznie interesowni bohaterowie Żurawieckiego utożsamiają się z tradycyjnymi wartościami mieszczańskimi, co nie oznacza, że czynią to bezrefleksyjnie albo że obdarzają je pełnym zaufaniem:

Waż to na rozum. [...] ty się nie nadajesz na współnika rozkoszy. Ty możesz być co najwyżej mężem, żoną, dzieckiem, kochankiem, konkubiną albo utrzymankiem. [...] Porządek rzeczy wymaga posłuszeństwa (*TP* 137-138).

Ideał posłuszeństwa powieściowemu bohaterowie urzeczywistniają gorliwiej i lepiej niż „normalna” reszta. Skoro społeczeństwo oczekuje od jednostki, że doberze się w parę, to swata się bohatera na wieczorku zapoznawczym, na którym rozważa się zalety i wady kandydatów do ręki. Jeśli tradycyjny związek uswięca hierarchia, to bohater pada na klęczki i szoruje podłogę. Gej stojący na straży archaicznych wartości wytrąca prawo-

---

<sup>196</sup> Choć wydaje się, że bohaterowie *Zdeptanego kwiatka* pozostawiali więcej domyślności czytelnika – jeden z przykładów stylistycznej pikanterii *Trzech panów*: „[...] poznałem smakowity duet muzyków. Pianista i wiolonczelista. Chyba wykonamy jakieś trio. – Krzysiu, ty zawsze chciałeś grać pierwsze skrzypce [...] – Bo lubię machać smyczkiem. – Wiolonczelista? [...] No! I wrażliwość Janka Muzykanta. – Widziałem go w kwartecie. Ma fajny sprzęt. – Wkrótce go użyję – Krzysy ścisła szczypcami kielbasę, że aż tłuszc tryska” (*TP* 136).

Jak zauważa K. Pawłowska: „Konwencję, w jakiej zostały napisane dialogi między „trzema panami”, przenika duch Firbanka, którego metoda językowa wynikała z podważenia pewności, że jakaś forma może coś naprawdę i prawdziwie wyrażać. Podobne założenie zdaje się leżeć u podstaw stylu *Romansu pasywnego* – język używany przez Żurawieckiego z jego sztucznością, absurdem, dystansem i ironią wydaje się próbą wzięcia wszystkiego w nawias „[...] [*Pasywny język kobiecości*. „Czas Kultury” 2005 nr 6, s. 151.

<sup>197</sup> K. Pawłowska, *Pasywny język kobiecości*, s. 151. Na związki powieści z estetyką kampu wskazują także B. Warkocki: bohaterowie „[...] konwersują. Uprawiają tę rzadką formę komunikacji, w której chodzi nie o to, „co” się mówi, ale „jak”. Jest zatem autotelicznie, arystokratycznie, kampowo. W tych warunkach każdy wyrazisty pogląd czy projekt natychmiast zostaje rozbrojony” [*Depresyjna szafa*, s. 179] oraz A. Amenta: „Transgresyjność Geneta, kampowa ironia Wilde’a, zaangażowanie i solidna umiejętność pisarska White’a, odrobina melodramatyczności i konfliktów wewnętrznych à la Pasolini, zakręcona wyobraźnia Burroughsa – wszystko w tym samym tekście” [(*De*)konstruujemy się! „Czas Kultury” 2005 nr 5, s. 153]. M. Tomczyk (*Sekstet gejowski*. „Studium” 2006 nr 2) jako utwór kampowy interpretuje także *Erotica alla polacca. Nowele dramatyczne* Żurawieckiego (Warszawa 2005).

myślnym moralistom broń z ręki: wszak nie narusza istniejącego porządku, a właśnie gorliwie się weń wpisuje – parodia jest tu nie do udowodnienia. Wartości mieszczańskie zostają udatnie skopiowane; odmieniec przebiera się za swojego, przejmuje cudzą estetykę, choć odmawia mu się do niej prawa. Kapryśnie odtwarzając rolę ze wszystkimi szykanami, uderza w społeczne przyzwyczajenia – czego najlepszym dowodem rozczarowanie Siemiona. Pozę mieszczanina można chyba także wyklądać jako jeszcze jeden – dostępny przynajmniej wybranym – model emancypacji. Jeśli bohaterowie z czegoś otwarcie kpią, to ze zinstytucjonalizowanych form walki z homofobicznymi uprzedzeniami:

– Idziemy jutro na zebranie nowej organizacji gejowskiej.[...] – A to nie lepiej od razu na zakryścię? [...]

Ogólnoświatowa Organizacja Gejów i Lesbijek Do Zwalczenia Dyskryminacji i Pomnażania Demokracji w Polsce. [...] plus minus 10 osób [...]. Najmłodszy lokował się w okolicach szkoły średniej, najstarszy kiwał siwą głową, lesbijek nie zauważył. [...] Oto jest tutaj, robi coś dla sprawy, pije wino na wernisażu słusznej wystawy, prowadzi nonkonformistyczny tryb życia, na pohybel betonowym impotentom, udowadnia, że jest normalny, choć inny, inny, ale zwyczajny, zwyczajny, ale niezwykajny, niezwykajny, bo inny, inny, ale taki sam. Kurwa, nie taki sam! [...] szybki przysnic [...] zmył z niego resztki rewolucyjnego zapału (TP 15, 18, 47-48).

Akcja „Niech nas zobaczą” jest w powieści interpretowana jako nieudolna, bo świętoszkowata próba przypodobania się uprzedzonym. Bohaterowie Żurawieckiego podają się za „tych rozwiązłych” (TP 46): nie pozują do zdjęć – pozują w życiu. Miast angażować się, a więc, jak to wykłada autor, zabiegać o akceptację, dowodzą, że potrafią doskonale podrabiać sposób bycia większości i – być może – w ten sposób zakłócać oczywistość reguł, którymi ta większość się rządzi. Mimikrę można zatem paradoksalnie objaśniać jako podkopywanie autorytetu, sabotowanie publicznych uroszczeń. Przy okazji krytyki kampu Andrew Britton zauważyła:

Kamp wymaga dreszczu transgresji, zmysłu perwersji w stosunku do mieszczańskich norm [...]. Kamp to udomowiona wersja arystokratycznej i anarchistycznej etyki transgresji, to naruszenie decorum, które nikogo już nie oburza, a które potwierdzać ma istnienie osób specjalnej kategorii – męskich homoseksualistów. Temu konstruktowi mieszczańskiej psychologii kamp usiłuje nadać realność. Sam termin „homoseksualista” (określenie „gej” jest w istocie tylko oczyszczeniem tego terminu, aczkolwiek postępowym) nie określa przedmiotowego wyboru, do którego każda jednostka jest zdolna, lecz pewien typ społeczny z charakterystycznym stylem zachowań. Sartre, pisząc o Genecie, przeanalizował proces, w ramach którego silny imperatyw społeczny (>Zostałem obsadzony w pewnej roli...”) można przekształcić w egzystencjalny wybór (>... więc przejmę inicjatywę w jej oswojeniu”); proces ten określa fundamentalne uwikłanie aktu, który na pozór służy wyłącznie samookreśleniu. W tym sensie kamp ma charakter kolaboracyjny. [...] jako forma „epatowania mieszczucha”, a więc w ściśle określonych kontekstach – przejawia pewną minimalną wartość. Jednak (autentycznej i wystarczająco ważnej) przyjemności szokowania porządných obywateli nie należy mylić z radykalizmem.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> A. Britton, *Notes against Camp*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999. Fragm. w przekł. P. Czaplńskiego, s. 142.

Jeśli uznać, że bohaterowie Żurawieckiego, finezyjnie komentujący swój udział w mieszczańskim rytuale, kumpują, to może byłaby to polska wersja udomowionej, bezzębnej rebelii, o jakiej pisze Britton – niewykluczone, że tak należy tłumaczyć sformułowanie przywołanej recenzentki, która dostrzega w powieści „dyskretny kamp”. Estetyka odmieńców nie ma jednej, obowiązującej wykładni – jest zawsze relacyjna, wielowariantowa, wariacyjna, dlatego tak niepochwytana. Instrumentalizując powieść Żurawieckiego, można chyba taktykę trzech panów potraktować jako dowód w sprawie, którą kumpowi wytacza Britton. Stylistyczne zabawy nie wywracałyby rzeczywistości, a jedynie – choć to przecież bardzo wiele – oswajałyby ją. Kamp, nawet kiedy zamienia szpilki i boa z piór na garnitur „przeplatany delikatnymi, srebrnymi nitkami na granicy widoczności” (TP 130), chroni przed przemocą kultury. Kolaboracja ze społeczeństwem, czyli podwójna gra, jaką prowadzą geje, sprawia, że nigdy nie stają w pozycji ofiary. Powieść Żurawieckiego pokazywałaby jednocześnie, iż kamp nie jest dostępny przedstawicielom wszelkich mniejszości. Kobieta nie ironizuje, tylko traumatyzuje – ciągle rozdrapuje rany zadane jej w procesie kulturowego wychowania. Repulsywny wizerunek Pauliny – ma się wrażenie, że narrator, opisując ją, mimo projektowanej empatii nie potrafi powściągnąć dyskretnego wstrętu – tak wyraźnie skonstrastowany z eleganckimi, taktownymi gejami, straszy czytelnika radykalną wizją odmienności. Bohaterka nie potrafi negocjować, to znaczy oswajając swojej obcości poprzez manipulowanie konwencjami – ona wymiotuje, zwraca, wydalą. Jest przede wszystkim ciałem; nieprzypadkowo przedstawia się Paulinę na tle łazienki, nie salonu – co szczególnie odróżnia ją od perfekcyjnego, kulturalnego Michała. Bunt bohaterki, o którym rozpisywały się krytyczki<sup>199</sup>, polega na ciągłej, zresztą pozornej, negacji patriarchalnego porządku. Kobieta płaci za równouprawnienie najwyższą cenę: kwestionuje patriarchat, a jednocześnie nieświadomie przemawia jego językiem, więc nie może siebie zaakceptować. Znalazła się w pułapce odrzucenia, na które sama się skazała. Kampowa lekkość jest poza jej zasięgiem.

Jeśli przystać na to, że powieść Żurawieckiego wykorzystuje kumpowe strategie, to pokazywałaby ona ich ograniczony zasięg: estetyka, będąca wyłączną domeną homoseksualistów, umożliwiałaby im defensywne przetrwanie w homofobicznym społeczeństwie. Taktyka ta niewiele ma wspólnego z radykalizmem – zamiast urządzać rebelię, geje pozwalają sobie na chichot w salonie. Jednak obnosząc się ze swoim mieszczaństwem, przejmują inicjatywę: nie pozwalają wepchnąć się w rolę odrzuconych. Nie proszą kornie o akceptację, a z kumpową właśnie arogancją robią sobie miejsce we wspólnocie, zaręczając: Jeśli tylko zechcemy, też możemy być n a d z w y c z a j zwyczajni. Nie dają przez to do zrozumienia, że usiłują być tacy sami – ich stosunek do mieszczańskiej normy jest mocno dwuznaczny. Nic chyba nie może bardziej rozeźlić Polaka-katolika, niosącego zdegenerowanej Europie „polskie wartości moralne” (TP 45), niż gej, który na równi uznaje się za ich prawowitego rzecznika. Wreszcie bohaterowie powieści, panowie, dla których najważniejszy jest wdzięk, lubują się w zgrzebnej mieszczańskiej estetyce, bo zapewnia wygodne życie, ale także jest kiczowata – opowieść o domowym ciepłku może nieść spory ładunek perwersji. Żurawiecki uwieloznacznia normę, wskazując, że nie

---

<sup>199</sup> Np. M. Zieja, *Ariadna i Tezeusz w labiryncie tożsamości*. „Czas Kultury” 2005 nr 6, K. Pawłowska, *Pasywny język kobiecości*, także A. Amenta, *(De)konstruuemy się*. Trafnie zauważa M. Mizuro: „[...] jej [Pauliny] obecności w powieści nie można tłumaczyć tylko potrzebą odmalowania „gejowskiej przyjaciółki”, lecz i stworzenia istotnego kontrastu dla sielskiego światka chłopaków, co nie płaczą” (*Nadzieja dla geja?* „Nowe Książki” 2005 nr 6, s. 18).



definiuje ona w sposób wystarczający, nie pozwala bezbłędnie zakwalifikować tego, kto jej używa, więc nie warto mieć do niej zaufania. Ale uwieloznacznia także kamp, bowiem jego wywrotowy potencjał każe interpretować jako zaledwie asekuracyjne układanie się z rzeczywistością.

Bartosz Żurawiecki napisał romans, aby przekonać, że miłości nie ma. Instytucje, z jakimi identyfikuje się „normalna” społeczność – więc tradycja, rodzina, Kościół – budują na miłości. Skoro w powieściowym świecie bezgranicznie wywrotowe uczucie nie istnieje, to rzekomo naturalny porządek pozbawiony jest fundamentu, okazuje się ledwie konstruktem, w ramach którego można pertraktować czy, jak to robią trzej panowie, konwersować, czyli zaznaczać dystans. Żurawiecki nie opisuje zdecydowanej transgresji mieszczańskiej normy, ale bierze łagodny odwet na heteroseksualistach: ich pryncypia są możliwe dzięki tej samej umowie, którą zawierają z rzeczywistością homoseksualiści.

### 3.2.3. LESBIJKA I GENDER

Zupełnie inaczej interpretuje wywrotowość Ewa Schilling. Jej *Glupiec*<sup>200</sup>, opublikowany w tym samym roku, co narracje Żurawieckiego i Witkowskiego, jest opowieścią o sile romantycznej miłości, uprawomocniającej związek dwóch lesbijek. Schilling, chyba nieco na wyrost charakteryzowana na okładce książki jako „najbardziej rozpoznawalna autorka prozy lesbijskiej”, pisze programowy romans przeciwko stereotypom, które ostatecznie mimowolnie powiela. Świadomie nawiązując do tradycji prozy kobiecej, każe wypowiadać swoim bohaterom kwestie, jakie można kojarzyć z kampem: „znieśmy tę pleć do licha. to nikogo nie powinno obchodzić. a nawet w paszportach wpisują. i nie pytają nikogo o zdanie” (*G* 150)<sup>201</sup>. Sygnalizowana i, jak należałoby podejrzewać, postulowana genderowa giętkość realizowana jest jednak zaskakująco.

Pierwszoplanowa protagonistka, Alina, ma zaprzeczać stereotypowi zmaskulinizowanej lesbijki: urodziwa, długowłosa i uduchowiona, wbrew woli przyciąga mężczyzn, którym się programowo opiera – z wzajemnością zakochuje się natomiast w swej uczennicy, atrakcyjnej Ance. Mimo że uczucie dojrzewa w dekoracjach homofobicznej Polski, historię wieńczy szczęśliwe zakończenie, mające prawdopodobnie konkurować z kliszą skazanej na niepowodzenie miłości lesbijskiej. Bohaterki co prawda zmagają się z uprzedzeniami, jednak wychodzą z kolejnych konfrontacji zwycięsko – zapewne dlatego, że autorka, skupiona na apologizowaniu kobiecości, raczej prześlizguje się nad newralgicznymi problemami, zmierzając ku pokrzepiającemu zwieńczeniu narracji. Publicznie manifestowany romans nauczycielki z licealną uczennicą budzi w prowincjonalnym środowisku umiarkowane emocje; Alina i Anka nie doświadczają przejawów homofobicznej agresji, nie zostają wykluczone ze wspólnoty, nikt nie posuwa się do oskarżeń o molestowanie. Głównymi rezonerami moralnego oburzenia są szkolny ksiądz i antypatyczna nauczycielka Dąbkowska. Ostatecznie jednak oboje zostają spacyfikowani: początkowo niechętny kapłan, zważywszy na swe duszpasterskie doświadczenia, ulega sile argumentów Aliny i rezygnuje z pryncypialnej nagany, dostrzegając wartość i siłę miłości, także tej przez Kościół nie uznawanej. Z kolei zaczepna Dąbkowska wdaje się z koleżanką w słowne utarczki, bowiem, jak mgliście sugeruje autorka, sumiennie wypełniając obowiązki żony

---

<sup>200</sup> E. Schilling, *Glupiec*. Kraków 2005, s. 150. W tekście posługiwać się będę skrótem [*G*]. Cyfra umieszczona w nawiasie oznacza numer strony.

<sup>201</sup> Zapis za oryginałem – trudno uzasadnić, dlaczego autorka zdecydowała się na tę formalną innowację.



i matki, sama tłumy homoseksualne skłonności – wygłaszanie potępiających komentarzy pozwala dać upust rozgoryczeniu. Kiedy zresztą Alina domyśla się jej tajemnicy, upokorzona antagonistka wycofuje się z konfrontacji. W powieściowym świecie uczucie przewycięża wszelkie przeszkody – dający nadzieję na przyszłość związek bohaterki budzi spokojną akceptację, a nawet sympatię małomiasteczkowego otoczenia.

Decydując się na łagodną utopię, na kompensacyjną wizję rzeczywistości, Schilling wywołała oburzenie części krytyki, która skupiła się na wykazaniu, że autorka, ignorując realia homofobicznej Polski, nie zrobiła nic dla „sprawy”<sup>202</sup>. Zdaje się, że zarzut ten, w istocie ograniczający pisarską niepodległość, można oddalić – wpychanie prozaiczki w rebeliancki etos jest równoznaczne z utwierdzaniem stereotypu zaangażowanej literatury homoseksualnej. Czytelniczy niepokój powinno wzbudzić co innego. Nawiązująca do teorii feministycznych lesbijska powieść powstała przeciwko mizoginicznym stereotypom. Główna bohaterka zmagająca się z niechęcią umiarkowanych homofobów, ale przede wszystkim z nieustannymi zakusami skuszonych jej wdziękami mężczyzn. Ich liczba i determinacja, a często wulgarna napastliwość wymagają komentarza. Powracający wątek uciążliwej męskiej adoracji ma przekonać czytelników o atrakcyjności bohaterki, a przy okazji wykazać wyższość związków lesbijskich – kobietom w relacji homoseksualnej miałyby być obce zwierzęce pożądanie i dążenie do podporządkowania partnerki. Autorka, uciekając się do binarnego języka, buduje więc jednoznaczne przeciwstawienia: opresywny mężczyzna – zarówno ojciec-pastor, zawodowo zajmujący się uzasadnianiem ideowego ładu, jak i potencjalny kochanek, występujący w roli rycerza albo prymitywnego macho – rości sobie prawo do dominacji, przemocy i agresywnej seksualności. Stereotypowa męskość ma poleć w konfrontacji z ujmowaną równie konwencjonalnie kobiecością: umiejętnością negocjowania, delikatnością i uczuciowością. Okazuje się zatem, że programowo afirmatywna narracja uderzając w patriarchalny porządek, umacnia klisze, które ów porządek wytworzył i dzięki którym może trwać. Schilling tak gorliwie stara się zaprzeczyć mizoginicznym standardom, że popada w androfobiczną skrajność, a tym samym okazuje się równie niesprawiedliwa, co jej ideowi oponenti. Więcej nawet – ją samą można oskarżyć o politykę antykobiecą, skoro tym, kto w świecie przedstawionym przydziela znaczenie albo je odbiera, jest mężczyzna. Aby wybór bohaterki, decydującej się na związek homoseksualny, mógł stać się wartościowy, musi ona najpierw odrzucić kolejnych zalotników. Bez odmowy Alina nie byłaby więc w pełni kobietą. Krytyczki, słusznie wytknąwszy autorce warsztatowe braki – powieść zaskakuje banalnością fabularnych rozwiązań, sentymentalizmem i stylistycznymi osobliwościami – i niesłusznie gromiąc ją za idylliczne przekłamanie, pominięły fakt, że narracyjny świat został podporządkowany ekonomii męskiego spojrzenia. To negatywni bohaterowie tej powieści – patriarchalny nadzór i pożądanie – stwarzają „prawdziwą” kobiecość. Afirmacja okazuje się więc mocno dyskusyjna. Problem polega nie na tym, że autorka opisuje prowincjonalną utopię, ale że nieświadomie kopiuje patriarchalne standardy i umacnia przekonanie o esencjonalno-

---

<sup>202</sup> Np. M. Cuber pisze: „W świecie powieści [...] matki i ojcowie godzą się na „wykroczenie” przeciw prawu i religii, nauczyciele pozostają ślepi, gdy para lesbijek wywija hołubce na studniówce, nawet katecheta specjalizuje się w spowiadaniu homoseksualistów. Społeczna aprobata układa się w utopię, „zieloną krainę”, gdzie kobiety mogą [...] unosić się w szklanej bańce w powietrzu. [...] Schilling poszła [jeszcze] dalej w swojej utopii, napisała o spehnionej miłości, pokazując, że to prostsze niż smarowanie chleba. [...] Proste? Życzyłabym sobie, żeby literatura lesbijska nie miała większych problemów” [*Miłość jak płukanie wanny*]. „Nowe Książki” 2006 nr 2, s. 62-63]. Zob. także: J. Giza-Stępień, *Przepraszam, jestem Głupiec!* „Studium” 2006 nr 2; K. Tomasiak, *Love story w szkole*. „Czas Kultury” 2005 nr 6.

ści płciowych ról. Mimo zapowiedzi, które można odnaleźć w tekście, kampa wrażliwość jest bohaterem Schilling całkowicie obca: *Glupiec*, biorąc odwet na patriarchacie, w istocie utwierdza go. Autorka, wbrew nadziejom czytelników tropiących w polskiej literaturze ślady odmieńców, nie wyzwała wolnościowego potencjału lesbijskiego kampu. Ten jest jeszcze do napisania. Znalazła się jednak pisarka, która podjęła próbę skampowania płci kulturowej.

### 3.2.4. MOŻLIWOŚCI KAMPOWEJ TRANSGRESJI

*Księga Em*<sup>203</sup> Izabeli Filipiak poświęcona została Marii Komornickiej, kształconej w Oxfordzie kobiecie wyzwolonej, młodopolskiej poetce, tłumaczce i krytyczce, która, uznając się w trzydziestym pierwszym roku życia za mężczyznę, wywołała skandal porównywany często i nie bez racji z procesem Oscara Wilde'a. Jak pisze w przedmowie do dramatu Elwira M. Grossman:

Centralnym wydarzeniem zarówno sztuki, jak i życia Komornickiej jest przemiana rodzajowa – Em, która – według słów Matki – „ma problem gramatyczny”, wybiera egzystencję w rodzaju męskim. Kolejne etapy biograficzno-hagiograficznej tej przemiany (bo historia Em przypomina bardziej żywot świętej/świętego niż życiorys) rozpisane są na sceny w planie osobistym i – jak na polski dramat przystało – narodowym. [...] Autorka łączy oba te plany za pomocą refleksji na temat męskości i kobiecości jako konceptów osobowościowych, społecznych kodów zachowań, indywidualnych i kolektywnych oczekiwań, a także narodowych fantazmatów (*KE* 6).

Żeby wyrazić dramat tożsamościowy, wybiera Filipiak język kampu. Wybór jest nieprzypadkowy. Jak przyznaje w *Moim życiu z Marią* – odautorskim komentarzu i jednocześnie osobistym pamiętniku – odtwarzając biografię Komornickiej, zawierzyła jednemu z fundamentalnych utworów poetki:

*Księga poezji idyllicznej* to zbiór wierszy i poematów datowanych 1917-1927 o różnej długości i stylu. Jedną z cech *Księgi* jest prześmiewczość, inną – eklektyzm, który polega na łączeniu elementów pochodzących z nieprzystających do siebie stylów, w niekoniecznie płynny sposób. A także pewna pompatyczność. Komornicka i Witkacy nigdy się nie spotkali, a jednak wspólna im jest groteska, dystans, kpina i duch antypsychiatrii. [...] Rytualizacja przestrzeni społecznej i relacji jednostkowych łączy natomiast Komornicką z Gombrowiczem. A zatem „skłonności monarsze”, impuls, który nakazuje „przekładać” postaci ojca i matki na figury króla i królowej, i budować hiperbolę z tego, co mogłoby w innych okolicznościach pozostać zaledwie i tylko upokorzeniem, czyli coś takiego, co określa się jednym słowem – kampaowość (*KE* 214).

Komornicka jest więc w interpretacji Filipiak pisarką kampa. Zbliżyć się do niej – a to jest pierwszym i najważniejszym celem empatycznej rekonstrukcji – można właśnie za pośrednictwem estetyki odmieńców. Filipiak pisze tekst, jak zauważa Ostaszewski, „kontrowersyjny”<sup>204</sup>, czyli, chciałoby się rzec, nieczytalny. Eklektyczny, rozwlekły zlepek poetyk, cytatów, stylów, niewystawialnych, domyślanych w didaskaliach niedopowiedzeń, który składa się w fantasmagoryczną opowieść mocno niejasną, dość męczącą i dla

<sup>203</sup> I. Filipiak, *Księga Em*. Warszawa 2006. W tekście posługuję się skrótem (*KE*).

<sup>204</sup> R. Ostaszewski, *Księga Em*. <http://wyborcza.pl/1,75517,2838961.html>.

elementarnej zrozumiałości wymagającą instancji autorskiego komentarza. Filipiak, dbając o „afektowane, przesadne, sztuczne decorum” (EM 222), najwyraźniej pisała *Księżę Em z Notatkami o kampie* Sontag w rękę. Do długiej listy stylistycznych patronów – bo to i Gombrowicz, i Witkacy, i Nałkowska, i Foucault, i Słowacki, i ksiądz Baka, i Nietzsche, i Weininger, i Strinberg – można dopisać Firbanka: wystarczy charakterystyki postaci z *Księżki* porównać z didaskaliaми w *Księżnej Zubaroff*<sup>205</sup>. Chociażby:

chmura baranek, jak z tandetnych produkcji operowych. Na niej siedzą Aniolki. Są to młodzieńcy ubrani w tuniki i złote szarfy. [...] (chmura zaczyna się podnosić, skrzypiąc upiornie) [...] Laluś, Karol i Tralala. [...] Mogą być wianki na głowie. Jeszcze dopinają sobie anielskie atrybuty – nie krępujące ruchów small size skrzydła i druciane aureole (KE 14, 17, 19).

Nikt tu nie jest do końca sobą, aktorzy wymiennie grają swoje role niezależnie od płci, recytuje się „agresywnie, katastroficznie, ze wstrzymywaną satysfakcją” (KE 56), śpiewa się „na melodię ballady dziadowskiej” (KE 81) albo z zadęciem recytuje przy akompaniamencie Beethovena, Chopina czy niebiańskiej muzyki, która za chwilę przechodzi w rap. Bohaterowie „pokazujący się w konwencji komiksu” (KE 188) na krótką chwilę stają się Artemidą i Apoloniuszem, żeby pytać „po co nam ten kicz, ta draka?” (KE 14) albo deklamować wyimki z kampowego kodeksu:

Jesteś taka stylowa. Podziwiałem to w tobie, uwielbiałem. Ale już nie. Związałaś się ze stylem. Nie zdołasz się od niego uwolnić. Porzucając styl, nie będziesz już sobą. A ja nie poczuję się z Tobą związany. Mogę się przestyliżować (KE 12).

*Księżka Em* to apokryficzna hagiografia napisana w anachronicznej poetyce młodopolskiej, wystawiana w bombastycznym barokowym teatrze albo gdzieś na zapleczu, w romantycznej kiczowatej rekwizytorni: ktoś trzyma w rękę „Ruletkę, pistolet, rulon z poezją. Co z tym robić? Jak tym grać? Bez sensu” (KE 17). Jedna z postaci rezonuje chyba intencje autorki: „ja tak naprawdę nikogo nie oceniam. Ja akceptuję. Masz styl, masz szyk, masz pomysł – ja to wszystko biorę. [...] interesuje mnie tylko, czy to, co oglądam, zostało stworzone z miłością” (KE 15). Chwilami zaczyna się wydawać, że czytamy *Anioły w Polsce* (trawestując tytuł *Gejowskiej fantazji na motywach narodowych Tony’ego Kushnera*)<sup>206</sup>.

Kamp pozwala więc, wedle autorki, wyartykułować transgresyjny dramat. Czy jednak istotnie można uczynić z Komornickiej pierwszą polską kobiecą ikonę kampu? Filipiak pisze:

---

<sup>205</sup> „Reggie (głosem, który jest niemal jak tanie perfumy): Mogą się państwo ze mną nie zgodzić, ale uważam, że we Florencji jest mniej udogodnień niż w Rzymie”. R. Firbank, *Księżna Zubaroff. Komedia*. Przekł. T. Pióro, A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1994 nr 12, s. 126.

<sup>206</sup> *Anioły w Ameryce* pozostają w pamięci jako spektakl o ludziach walczących o godne życie w świecie, w którym nie ma miejsca dla chorych, słabych i innych (pod względem rasy, płci, religii, orientacji seksualnej), ale także walczących po prostu o życie, na przekór przemijaniu i śmierci. (K. Piętka, *Anioły w Ameryce*. <http://www.polskieradio.pl/kultura/teatr/arttykul7140.html>); „Nie jest to zwyczajna opowieść, sceny z realnego życia przeplatają się tu z fantastycznymi wizjami, a fikcyjni bohaterowie występują obok rzeczywistych postaci” (K. Tomasiak, *Anioły w Ameryce, czyli czego nie ma w jesiennej ramówce*, [http://www.innastrona.pl/kult\\_akt\\_anioły.phtml](http://www.innastrona.pl/kult_akt_anioły.phtml)).

Maria Komornicka vel Piotr Odmieniec Włast stała się już postacią kultową. Mówi się o jej „tragicznym wyborze” (mówi się tak za prof. Marią Podrazą-Kwiatkowską), co oznacza w popularnym rozumieniu „odrzuć kobiecość” na rzecz męskości, człowieczeństwa, bądź też androgynii [...]. Panna Em, poeta zwany Odmieńcem, zostawiła po sobie niezwykle dramatyczny scenariusz postępowania w sytuacjach z góry skazanych na niepowodzenie (KE 209, 37).

Utalentowana dziewczyna, która „edukowała się na wariata” (KE 64). Jej przemiana – spalenie sukien, wyrwanie zębów, ścięcie włosów, przywdzianie męskiego stroju, przejęcie tożsamości średniowiecznego feudalnego przodka – jest gestem rebelianckim. Jest gestem radykalnego odmieńca, dziwadła. Maria Komornicka – Piotr Włast Odmieniec – „nie wiadomo co” (KE 85) – wreszcie „mieszkaniec Ziemi Niczyjej, odłogów leżących między stacją Panie a stacją Panowie” (KE 81). Filipiak pisze hagiografię męczennicy sprawy genderowej, traktuje Komornicką jak figurę nowoczesności i zadaje pytanie „Do jakiego stopnia fizyczne cechy płciowe mają prawo określać kobiecą bądź męską tożsamość” (KE 209)? Warto przypomnieć Butler:

Nie należy pojmować płci społecznej jako sztywnej tożsamości albo sprawczego ośrodka, z którego wypływają rozmaite działania. Na płć społeczną trzeba raczej spojrzeć jako na rozrzedzoną tożsamość ustanawianą w czasie i zatwierdzaną w przestrzeni publicznej dzięki stylizowanemu powtarzaniu działań. Efekt płci społecznej jest skutkiem stylizacji ciała i dlatego należy widzieć w nim po prostu pewien powszechny sposób, w jaki gesty, ruchy i najróżniejsze style ciała stwarzają iluzję stabilnego „ja” określonego przez płć społeczną<sup>207</sup>.

Stylistyczne przekroczenie – tak umiejętnie inscenizowane przez kempową forpocztę performatywności, czyli drag – zawiesza esencjonalną interpretację płci. Komornicka *in drag*, w męskim garniturze, chciała jednak, o czym pisze Maria Janion, „emancypacji nie jako kobieta, lecz emancypacji od bycia kobietą. Nie chodziło jej o wyzwolenie kobiet; ona sama siebie pragnęła wyzwolić od kobiety, którą uważała za reprezentantkę niższego gatunku”<sup>208</sup>. Żeby zabić w sobie kobietę, dokonuje aktu autoagresji – okaleczenie ma ją wyzuć z kobiecości utożsamianej przez nią z próżnością i głupotą. Na pytanie Boga Ojca: „Może zamiast zmieniać ubranie, nazwisko... mówiąc krótko, zamiast zmieniać płć, może wystarczyło zmienić styl?” (KE 170) udziela niekempowej odpowiedzi. Żeby się wymknąć zniechęconej kobiecości, Em uwewnętrznia opresję (nie zaś, jak kempowiec, uzewnętrznia), tym bowiem jest przejście tożsamości Piotra Własta, uosabiającego męską przemoc. Kaleczy się więc podwójnie. Nie chce przy tym być mężczyzną: „Utkwiłem między kontynentem męskiego niepohamowania i kobiecej żarłoczności” (KE 118), wyznaje. W interpretacji Filipiak Komornicka, która nie mieści się w męskości i kobiecości, nie tyle pokazuje performatywną możliwość, co sugerowałaby autorka, ile utwierdza esencjonalną konieczność. Mizoginiczna i androfobiczna Em niczego nie parodiuje, nie imituje, a odwołuje się do najbardziej stereotypowych wyobrażeń, które są tu „naturalne”, nie przygodne. Komornicka vel Włast nie wierzy w styl – nie uwierzy więc w kemp. Nie reprezentuje „trzeciej płci” – pyta raczej, czy można być bez płci, poza płcią, skoro każda jest niedobra – i dlatego zostaje ostatecznie wymazana, pogrzebana za życia. Jej rozwią-

---

<sup>207</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nowy Jork 1990, s. 179 (fragm. w przekł. K. Krasuskiej).

<sup>208</sup> M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?! W tejsze: Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996, s. 193.

zanie jest o wiele bardziej radykalne i kategoryczne niż najbardziej nawet skandaliczne kempowe przebieranki: „Chciałem wyjść z własnego życia, ale nie znalazłem właściwych drzwi” (KE 156), mówi Em. Z perspektywy wyznaczonej przez Komornicką kempowe *trans* okazuje się ledwie programem minimum dla pragmatyków. Filipiak, wpisując Em w tę estetykę, osłabia tragiczną niemożliwość i bezwzględność jej transgresji, a jednocześnie deformuje kempowe ciało. Ciało, jak pisze Flinn: „pozbawione jedności, ciało śmieszne, które nie całkiem pasuje samo do siebie, to jest właśnie – o czym zaświadczy każdy przebieraniec płciowy – prawdziwe ciało kampu”<sup>209</sup>. Komornicka nie prześmiewa swojej odmienności, płęć jest dla niej raczej nieprzekraczalną potwornością, której nie da się wygrać na własną korzyść. Stylistyczna ekwilibrystyka na nic się tu nie zda. Strategia kampu nie wyczerpuje kulturowego problemu, jaki Komornicka stawia<sup>210</sup>.

Trudno przy tym nie odnieść wrażenia, że jej dramat został doklejony do resentymentów autorki, która, jak pisze Eliza Szybowicz, dała „prawdziwy popis autokreacji na odmieńca”<sup>211</sup>. Byłby to ten rodzaj przegięcia, jaki trudno tłumaczyć kempem. Losy obu pisarek się rymują: kłopoty z toksyczną matką, idealizowanym ojcem i upiornie racjonalnym bratem pogłębiają poczucie odmienności. Jednak, jak pisze Filipiak: „Nie wierzę, że ona marzyła o nie byciu kobietą tak mocno, jak ja marzę o nie byciu Polką [...]. Nie wierzę, żeby czuła taką samą głęboką, głuchą rozpacz. Która powraca zawsze, kiedy idę na pocztę i dostaję plik znaczków do własnoręcznego przyklejenia” (KE 230). Dramat Komornickiej błędnie wobec frustracji Filipiak terroryzowanej przez „unię starszych pań w moherowych beretach i młodych, łysych facetów” (KE 246)<sup>212</sup>. Zamysł kempowej reinterpretacji Piotra Własta służy autointerpretacji: Filipiak chciałaby połączyć tamtą tragedię ze współczesnym sposobem na rozwiązanie tożsamościowych problemów, czyli z traktowaniem płci jako konceptu stylistycznego. Nie wydaje się jednak, aby ta fuzja była możliwa. Z jednej strony Filipiak osłabia dramat Komornickiej, z drugiej każe zwątpić w dotkliwość nieprzystosowania do polskiej normy, które sama manifestuje.

O czym poucza lektura różnych wariantów polskiej opowieści o odmieńcach? Pojmowanie odmienności jest zmienne. Kemp pozwala ujmować płęć kulturową w konkretnym historycznym kontekście: „Teoria kampu opiera się przede wszystkim na rozumieniu kontekstu, by wykonawca/wykonawczynie lub autor/autorka mogli przekazać odbiorcy lub czytelnikowi swój stosunek do gender”<sup>213</sup>. Gretkowska wyznaje wiarę w performa-

<sup>209</sup> C. Flinn, *The Deaths of Camp, W: Camp: Queer Aesthetics...*, s. 441.

<sup>210</sup> Trzeba jednak zaznaczyć, że w wydanej rok później obszernej pracy *ności. Rzecz o Marii Komornickiej* (Gdańsk 2006) Izabela Filipiak buduje wizję Komornickiej jako odmieńca w inny sposób niż to dotychczas robiono (np. M. Janion). Filipiak rekonstruuje odium niedopowiedzeń towarzyszące życiu poetki, a następnie rzutuje je na stan ówczesnej wiedzy seksuologicznej. „Z przywołanego materiału porównawczego wynika, że na przełomie wieków artystce, która pragnie zdefiniować swą tożsamość i sądzi, że nie jest „prawdziwą kobietą”, zostaje przedstawiona do wyboru „trzecia płęć” albo „degeneracja”. Chcąc zachować trochę szacunku dla siebie, wybiera „trzecią płęć” i godzi się z ideą, że w jej ciele mieszka męski umysł i dusza” (s. 297). Tak też uczyniła Komornicka. Jednak Filipiak sugeruje dodatkowo, że przyjęcie przez autorkę *Biesów* męskiej tożsamości było początkowo gestem ironicznym, poczynionym na złość rodzinie. Gest ironiczny sugeruje swego rodzaju przebranie, które dopiero z czasem, ze względu na warunki zewnętrzne, stało się „prawdą” (jej tożsamości). W tym sensie Maria Komornicka w pracy akademickiej Izabeli Filipiak jest konstruowana antyesencjonalnie. Jest zatem bliska interpretacji kempowej.

<sup>211</sup> E. Szybowicz, *Wariatka na strychu i moherowy beret*. W teście: *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 2008, s. 73.

<sup>212</sup> Wyczerpująco pisze na ten temat Szybowicz (s. 56-75).

<sup>213</sup> G. Piggford, *Who's That Girl? Annie Lennox, Woolf's Orlando, and Female Camp Androgyny*. W: *Queer Aesthetics...*, s. 284.

tywność do momentu, kiedy udaje jej się wywalczyć dla siebie męskie kulturowe prerogatywy. Grzegorz Musiał daje się uwodzić Laluni, ale dla siebie domaga się uprawnień „porządnego” obywatela, nawet jeśli na co dzień nim gardzi. *Stan płynny* przekonuje w istocie, że odmieńiec powinien zostać dopisany do listy legalnych społecznych tożsamości – pod warunkiem, że odmieńcem tym nie będzie homoseksualista pozbawiony wysokiej kompetencji kulturowej. Bartosz Żurawiecki z kolei zapewnia, że każdy, jeśli tylko wyrazi chęć, może być normalny. Podobny, performatywny projekt odmienności można wyczytać z książek Filipiak i Witkowskiego. Wszyscy oni mówią z kulturowego marginesu. Żeby się z niego wyrwać, uciekają się do strategii kampowych, wykorzystując je mniej lub bardziej cynicznie, umiejętnie, skutecznie. Polski kamp służy odmieńcom do obrony tożsamościowej płynności, ale bywa także bliski esencjonalizmowi.

## 4. Kamp, nostalgia, PRL

Jedną z najbardziej fundamentalnych kontrowersji, które prowokują Polaków do angażowania się w emocjonalną, wciąż ponawianą dyskusję, jest stosunek do niedawnej reżimowej przeszłości. Za powszechnym sporem o to, jak należy interpretować peerelowskie dziedzictwo, kryje się usiłowanie zapanowania nad sensem współczesności. Spór o przeszłość jest sporem o przyszłość. Poszukiwanie i wypieranie kolejnych mitów założycielskich, wytyczanie tymczasowych linii demarkacyjnych między ofiarami systemu a jego funkcjonariuszami, przerzucanie się odpowiedzialnością, demontowanie autorytetów, zagrożenie publicznej tożsamości agenturalną lepkością, wiara w grzech społecznego konformizmu albo uniewinnianie zbiorowości, która rzekomo nigdy nie przyswoiła sprzecznej z naturą Polaka ideologii – to ledwie fragment interpretacyjnego splątania, jakie zostawił w spadku PRL. Dynamika tego sporu w ciągu dwudziestu lat demokratycznej rzeczywistości była zmienna, zawsze jednak znajdowała odzwierciedlenie w literaturze. Pod koniec obecnej dekady zauważa Przemysław Czapliński:

przedstawianie PRL-u w polskiej literaturze po roku 1989 przeszło znamiennej ewolucję. Mniejsze znaczenie odgrywa realistyczny obraz tamtej rzeczywistości, coraz ważniejsza okazuje się kwestia biograficzna. Książki przestają odpowiadać na pytanie „jak było w PRL-u?”, za to obficie na kwestię „jak sobie wtedy radziłem?”. [...] dominanta personalna w prozie sygnalizuje kłopotliwy stan komunikacji społecznej, w którym najważniejsze wydaje się określenie swego pochodzenia – wyjaśnienie, jaką drogą doszliśmy do nowej rzeczywistości i co zabraliśmy ze starego świata.<sup>214</sup>

Stawką w grze o interpretację przeszłości jest miejsce w postkomunistycznej Polsce. Czy w tym sporze, wytwarzającym binarne podziały, jest miejsce na kamp?

### 4.1. POGÓDZMY SIĘ

Między biegunowymi i wpisującymi się w polityczny stereotyp przedstawieniami PRL-u – *Krfotok* Edwarda Redlińskiego z jednej strony i zbeletryzowane wspomnienia Janusza Krasieńskiego z drugiej<sup>215</sup> – mieszczą się kolejne warianty opowieści o rzeczy-

---

<sup>214</sup> P. Czapliński, *Wojna o PRL. Komunizm w literaturze*. Źródło: <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/3229,1416565,1,dzial.html>.

<sup>215</sup> Szczegółowo o „prozie lat 90. wobec PRL-u” pisze D. Nowacki, *Widokówki z tamtego świata*. „Znak” 2005 nr 542.



wistości sprzed przełomu. Gdyby poszukiwać wersji najbliższej wrażliwości kampowej, należałoby zwrócić się ku pewnej odmianie prozy nostalgicznej<sup>216</sup>:

Pokój pomiędzy stereotypy wprowadziła na pewien czas proza nostalgiczna. Najważniejsze książki należące do tego sposobu przedstawiania PRL-u – napisane przez Pilcha (*Tysiąc spokojnych miast*), Kowalewskiego (*Rude włosy nocą; Bóg zapłac!*), Sobolewskiego (*Dziecko Peerelu*), Paźniewskiego (*Skoro świt*), Stasiuka (*Biały kruk* oraz *Jak zostałem pisarzem*) – usiłowały wypowiedzieć niezgodę dwóm podstawowym stereotypom połowy lat dziewięćdziesiątych.<sup>217</sup>

Istotą owej trzeciej drogi, wiodącej między potępieniem zbrodniczego systemu a uznaniem jego wartości, był zwrot ku marginesowi. Stając z boku, po stronie tego, co prywatne, prowincjonalne albo subkulturowe, bohaterowie tamtych powieści sugerowali, że w rzeczywistości realnego socjalizmu można było skutecznie uprawiać karnawał, to znaczy, być wolnym. Więcej: być wolnym jak nigdy później, na pewno nie w realiach demokratycznej Polski. Wolność ta okazała się doświadczeniem unikalnym i jednorazowym – utracnym wraz z nastaniem demokratycznego rozproszenia<sup>218</sup>:

Napisałem [...] list do Gierka z prośbą, żeby wrócił do władzy i na nowo zarządził lata siedemdziesiąte, lata długich włosów, rozszerzanych spodni, sobotnich prywatek przy Black Sabbath, Uriah Heep, Led Zeppelin i algierskim winie gellala. *Panie Edwardzie* [...] epoka, która wiąże się z pańskim nazwiskiem, była moją epoką i innej podobnej już nie będę miał [...].<sup>219</sup>

Pod apelem bohatera *Seansu* Horwatha mogliby się podpisać pisarze urodzeni w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych<sup>220</sup>, którzy zdawali się tworzyć kampową historię pokolenia. Składałyby się na nią biografie niecałościowe, niespójne, antyheroiczne. Autorzy ci chcieli pokazać mniejszość, która bez krygowania się korzystała z życia w latach siedemdziesiątych i walczyła o prawo do bierności w zaangażowanych latach osiemdziesiątych. Upomnieli się o prawo do nieważności własnej historii, usiłowali wywikłać się z siatki ideowo-moralnych zobowiązań i ograniczeń. Ich książki pokazywały więc bohaterów, którzy w czasach walki politycznej i stanu wojennego lekceważyli zarówno system nie-do-życia, jak i opozycyjnych bezkompromisowców. Ten bezwstyd wydaje się bliski

<sup>216</sup> Nostalgiczną falę w prozie lat dziewięćdziesiątych wyczerpująco opisał P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001. Wśród nostalgików znaleźli się: Julian Kornhauser, Wiesław Myśliwski, Włodzimierz Odojewski, Stefan Chwin, Paweł Huelle, Jerzy Pilch, Antoni Libera.

<sup>217</sup> P. Czapliński, *Wojna o PRL*. Źródło: <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/3229,1416565,1,dzial.html>.

<sup>218</sup> Jak zauważa Bauman: „szok wynikły z upadku systemu, czyli depolityzacji życia i pojawienia się wielu niezgrabnych układów determinujących na miejsce jednego, którego monotony, rutynowych odruchów można się było nauczyć, nałożył się w Polsce na inne [...] szoki, wynikłe [...] z ponowoczesnego upłynienia kontekstu egzystencjalnego, obyczajowego i normatywnego. [...] właśnie bezwład, nieruchawość prawnie chronionych struktur czyniła [...] giętkość [jednostki] możliwą, nadając jej zarazem to, co Anglicy nazywają survival value. Im bardziej struktury były skostniałe i odporne na zmiany, tym lepiej się wiedziało „gdzie się stoi” - każda, szczupła nawet sfera wyboru dawała przewagę nad stroną, której reakcje były sztywno określone i dlatego do przewidzenia. W systemie komunistycznym to jednostka właśnie była źródłem niepewności, elementem niedookreślonym, zdolnym do zaskoczeń i płatania figli [...]”. *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995-wiosna 1996)*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1997, s. 22.

<sup>219</sup> W. Horwath, *Seans*. Warszawa 1997, s. 259

<sup>220</sup> Czyli Marek Ławrynowicz (ur. 1950), Włodzimierz Kowalewski (1956), Witold Horwath (1957), Andrzej Stasiuk (1960), Piotr Siemion (1961), Jerzy Sosnowski (1962), Jan Sobczak (1965).

wrażliwości kampu. Jak zaznacza Stasiuk: „Guzik nas to obchodziło. [...] Powiniennem mieć do kogoś żal, ale kompletnie mi to zwiisało. Powiniennem mieć jakieś poglądy, ale nie miałem żadnych”<sup>221</sup>. Nieprzynależność można było celebrować zapuszczając się w boczne uliczki (*Jak zostałem pisarzem* Stasiuka), wysiadując w kawiarniach (*Seans* Horwatha, *Rude włosy nocą* Kowalewskiego<sup>222</sup>), błądząc po górach (*Biały kruk*<sup>223</sup> Stasiuka), snując się po miejskich peryferiach w poszukiwaniu narkotyków (*Dryf*<sup>224</sup> Sobczaka), strojąc niewybredne żarty w szkole albo koszarach (*Kino Szpak*, *Kapitan Car*<sup>225</sup> Ławrynowicza). Wszystkie te warianty biografii miały być niepoważną odpowiedzią na ideologiczną i moralną pustkę oficjalnej rzeczywistości. Najwyraźniej sformułował to Sosnowski:

I ostatecznie osiemdziesiątego trzeciego poczuli wyraźnie jakąś społeczną próżnię, skoro formy aktywności proponowane przez władze były moralnie odstręczające, a formy życia opozycyjnego zdawały się jałowe. *Tak, mają rację*, mówiła Jo, po odsłuchaniu audycji podziemnego radia „Solidarność”, na którą składała się uaktualniona wersja piosenki *Siekiera, motyka*..., kilka antypaństwowych dowcipów i ogólnikowe wezwanie do oporu, *oczywiście, że mają rację, ale, kurwa, jakie to nudne*.<sup>226</sup>

Jeżeli kamp można równać z ryzykiem wystawienia swojej tożsamości na publiczny szwank, to kompromitujące abnegacja, bezideowość i niezaangażowanie bohaterów czyniłyby z nich kempowców. Wydaje się jednak, że kulturowe ryzyko podejmowane przez pisarzy było raczej umiarkowane, nie wystarczyło bowiem przyznać (zwłaszcza w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, kiedy wyborcze triumfy święcił Aleksander Kwaśniewski), że za komuny było lepiej. Palenie ekstramocnych w klubie „Imperial” i dyskusje o Jungu<sup>227</sup>, a więc to, co pozwalało bohaterom znaleźć się rzekomo poza systemem, a co można skojarzyć z kempowym mruganiem do czytelnika, z kempowym szpanem – razi hipokryzją. Jak słusznie zauważa Maciej Leciński:

Uczynienie wąskiego marginesu życia (doświadczeń artystyczno-lumpowskiego pokolenia) głównym przedmiotem nostalgii jest zabiegiem tyleż ciekawym, co niebezpiecznym: obok konstatacji, że istniał wówczas świat niezideologizowany, przynieść może zarzut, iż był to

---

<sup>221</sup> A. Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej*. Czarne 1998, s. 9.

<sup>222</sup> Z tomu *Powrót do Breitenheide*. Warszawa 1998.

<sup>223</sup> Poznań 1995.

<sup>224</sup> Warszawa-Czarne 1999.

<sup>225</sup> Warszawa 2000, Warszawa 1996.

<sup>226</sup> *Wielościan*. Warszawa 2001, s. 82.

<sup>227</sup> „Siedząc w klubie „Imperial”, nie gadało się o Gierku, zniewoleniu, Rosji ani też o szarzyźnie, cenzurze i lichutkich sklepach. W dymie smakującym jak poszatkowana tektura ekstramocnych i carmenów, które każdy wtedy palił, trwała licytacja szpanów: Cortazar, Jung, Kępiński, Camus, Marcuse i Wojacek, i nowe amerykańskie kino. [...] snuto doniosłe rozważania o tym, czy kontestacja może doprowadzić do triumfu woli, czy upadek jest warunkiem dostąpienia świętości, czy pożądanie seksualne to przejaw Boskiej wielkości, czy złośliwości? Nikt nie odczuwał głęboko śmierci Pyjasa. Mało co wiedziano o KOR-ze, opozycji, podziemnej prasie. Czasami ktoś opowiadał mit z marca sześćdziesiątego ósmego, jak to studenci sikali z parapetów na milicję szturmującą akademik, raz była to „piątka”, kiedy indziej „ósemka” na Bielanach. Czas płynął klarownie i przejrzyście, nie pozostawiając żadnych wątpliwości, że to, co nowe, różni się od tego, co przebrzmiało. Przebrzmiała poezja Herberta i Szymborskiej, czytano Kornhausera, Stabré, Barańczaka. Rock’n’roll jest przeżytkiem, Beatlesi i Stonesi to stara, mało ambitna muzyka. Hard rock wychodził z mody, słuchało się tasiemcowych kompozycji Genesis albo Ricka Wakemana z czarnych płyt w grubych, surrealistycznych okładkach z nalepkami muzycznych magazynów Londynu i Hamburga [...]” (s. 12).

tylko „rezerwat”, na który władza patrzyła przez palce. [...] Opowieść nostalgiczna [...] jest w stanie eksplorować tylko doświadczenia niszowe, fragmenty PRL-u, jego odłamki, które nigdy – z powodu właśnie nostalgicznej mistyfikacji – nie dadzą się szyć w całość.<sup>228</sup>

Rozwiązanie proponowane przez autorów wydaje się całkiem pragmatyczne: sugerują oni, że z systemem można było się dogadać, wynegocjować miejsce dla siebie, a jednocześnie, unikając kontaktu z ideologią, zachowało się czystość. PRL w tej wizji okazuje się rodzajem niepoważnej hucpy (co szczególnie razi w kuriozalnych narracjach Ławrynowicza), dekoracji dla min znudzonych odlotowców, dla ich młodzieńczej nonszalancji albo stylizacji na nonszalancję.

Problem w tym, że prywatny karnawał, na który składały się alkohol, narkotyki, miłość, muzyka, prowokacja obyczajowa, wspólnotowa solidarność, kończył się tam, gdzie zaczynało się pałowanie na ulicach. Wolność od indoktrynacji miała granicę w przemilczeniu. Na tym polega różnica między ironią Stasiuka a ironią Frydrycha<sup>229</sup>. Wyjście poza reżimowo-opozycyjną dychotomię przynosiło czytelnikom zasłużoną ulgę, ale jeśli te powieściowe życiorysy rozpatrywać jako próby skampowania PRL-u – to byłyby one nader nieśmiałe.

#### 4.2. PRL I GENDER

W kontekście koncyliacyjnych wizji przeszłości opiewających oroki splendid isolation warto wspomnieć powieść Izabeli Filipiak, *Absolutna amnezja*<sup>230</sup>. Narracja interpretowana powszechnie jako inicjacyjna – mityczna opowieść o dojrzewaniu Marianny przysposabianej do poświęcenia się rodzinie i ojczyźnie – tematyzuje relacje przemocowe na wielu poziomach<sup>231</sup>. Konkludując krytyczny wielość towarzyszący tej powieści warto

---

<sup>228</sup> M. Leciński, *Nostalgicy w wyborze. O przedstawianiu PRL-u w Seansie Witolda Horwatha i w Jak zostałem pisarzem Andrzeja Stasiuka*. W: *Literatura polska 1990-2000*. T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietruch. Kraków 2002, s. 120-121, 124.

<sup>229</sup> O działaniach Pomarańczowej Alternatywy piszę bardziej szczegółowo w rozdziale „Kamp w poprzek ulicy”.

<sup>230</sup> I. Filipiak, *Absolutna amnezja*. Warszawa 1998. W dalszej części tekstu będę się posługiwać skrótem (AA). Cyfra umieszczona w nawiasie oznaczać będzie numer strony.

<sup>231</sup> Krytycy mocno różnili się w interpretacji powieści, jednak w tej akurat mierze pozostali zgodni. Bohaterka powieści, Marianna, „jest uogólnioną opozycjonistką: nie tyle wobec systemu jednopartyjnego czy gospodarki nakazowo-rozdziałowej, ile wobec wszelkich systemów represyjnych, poddających żywą jednostkę doktrynie. Przemoc czai się w każdej formule, przekraczającej egzystencjalny kontekst” (J. Sosnowski: *Każdy był małą dziewczynką*. „Ex Libris” 1995 nr 80 s. 5). „Trudno nie zgodzić się z Jerzym Sosnowskim, że istotą tej powieści jest przeciwstawienie naturalnej wolności – przemocy zewnętrznego świata, przy czym Filipiak nie odróżnia przemocy w rodzinie od przemocy w wymiarze politycznym, kulturowym czy publicznym. Wszystkie te sfery stapiają się w jedno. [...] Filipiak mówi NAM, tu i teraz, że to nasza kultura jest i była represyjna” (K. Dunin, *Polska policja menstruacyjna*. „Ex Libris” 1995 nr 80, s. 6-7). „Można tę powieść odczytać także jako powieść o zniewoleniu [...] przez pleć, konwenanse, tradycję, filozofię, kulturę wreszcie” (K. Varga, *Tendencyjny feminizm magiczny*. „Gazeta o Książkach” 1995 nr 8 s. 7). *Absolutna amnezja* poszukuje „kluczy do kulturowej przemocy: jeśli bowiem, jak ukazuje Filipiak, cnota jest produktem uległości wobec presji stosowanej przez społeczeństwo, jeśli dobroć wynika „z wieloletniego ogłupienia, do którego przyczynili się wszyscy mężczyźni”, jeśli szacunek dla autorytetów jest zwycięstwem amnezji nad naturalną wiedzą o przysługującej nam wolności, wówczas moralność nie istnieje. Moralność to system wpajania przekonań, które czynią z jednostki istotę uległą wobec społecznej przemocy, które pozbawiają ją prawa do oporu, odbierają indywidualny język ofiary, a wreszcie świadomość bycia represjonowanym. Totalność tego buntu sprawia, że w cieniu podejrzenia staje

przypomnieć, jak Filipiak, za pośrednictwem dorastającej bohaterki, diagnozuje mentalność polskiego społeczeństwa lat siedemdziesiątych<sup>232</sup>:

Nieutulona ma ważniejsze sprawy na głowie, jak oszczędzanie witamin z przydziałów szpitalnych na rzecz więźniów, głodujących w naszej małej, podmiejskiej instytucji, czy też zbiórka nafty, odciąganej wprost z brzuchów zachowanych na czarną godzinę kuchennych lamp, dla ochotników gotowych podpalić się pod komitetem. Nieutulona, jak widać, postanowiła zostać bohaterką narodową. Oczywiście, bez mnie. Na piedestale zabrakło miejsca dla nas obu. Poza tym ktoś musi zostać i pilnować domu.

Kiedy opowiadam jej o istnieniu Policji Menstruacyjnej, potrząsa tylko głową. Kiedy proszę, by sporządziła notatkę dla Amnesty International, mówi, że to niepoważne. My tutaj zajmujemy się naprawdę ważnymi sprawami, upomina mnie. Obchody tej rocznicy, tamtej rocznicy albo jakiejś innej rocznicy.

Przecież to można nazwać formą nacisku, tłumaczę. To jest prześladowanie polityczne. Mylisz się, odpowiada Niepokalana. To jest twoja prywatna sprawa (AA 215).

Sytuując kobiecość poza Polityką autorka konfrontuje czytelnika z, jak pisze Janion, „groteskową kondycją „płci szczególnej troski”, to znaczy płci kontrolowanej i bezwzględnie ograniczanej”<sup>233</sup>, ale także wydobywa:

Tak dobrze znaną w Polsce różnicę zdań dotyczącą tego, co „poważne” i co „niepoważne”. Poważna, taki górował sposób myślenia w opozycji lat 70-tych i 80-tych, jest walka o niepodległość, niepoważna zaś – walka o prawa kobiet. Prześladowania polityczne dotyczą działaczy niepodległościowych, natomiast odczucie represji i kontroli kobiet jest ich sprawą prywatną.”<sup>234</sup>

Filipiak nie kwestionuje zasadności emancypacyjnych dążeń społecznych, jakie podjęli robotnicy, jednak dowodzi, że wykluczenie kobiet z oficjalnego dyskursu – sprawa drugorzędna, dyskursu opozycyjnego<sup>235</sup> czy reżimowego – funduje nie polityka, a ideologia patriarchy. Tradycyjny podział ról genderowych okazuje się najgłębiej zakorzenionym, a więc najtrwalszym i najskuteczniejszym gwarantem totalitarnego porządku:

Czasem pytają, kim będę, jak dorosnę. Mają dla mnie podyktowane odpowiedzi. [...] Chłopcy się biją, bo jak dorosną, to będą walczyć. Dziewczynki się nie biją, bo jak zostaną nauczycielkami, będą mogły odbić sobie wszystko (AA 7).

---

kultura jako system narzędzi niejawnej przemocy [...]” (P. Czaplinski, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s.184).

<sup>232</sup> Tę diagnozę można rozciągnąć także na współczesność.

<sup>233</sup> M. Janion, *Ifigenia w Polsce*. W teście: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996, s. 325.

<sup>234</sup> Tamże, s. 326.

<sup>235</sup> Tę odmianę wykluczenia najdobitniej chyba wyraża napis ze Stoczni Gdańskiej z 1980 roku: „Kobiety, nie przeszkadzajcie nam, my walczymy o Polskę”. Graff komentuje: „hasło to nikogo wówczas nie oburzało, przeciwnie, mogło wzruszać jako przejaw robotniczego folkloru, a zarazem nawiązanie do języka walk narodowowyzwoleńczych” (A. Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*. Warszawa 2001, s.22-31; na ten temat zob. także: S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków 1999, s.95).

PRL trwa nie dzięki upartemu wtłaczaniu do głów wiedzy o cywilizacyjnych zdobyczach leninizmu i marksizmu, a za sprawą amnezji:

Szkoła nie służy do uczenia, tylko dzieci jeszcze w to wierzą [...]. Wyznajesz się bardziej na początku niż pod koniec lekcji, o to im właśnie idzie. Od pierwszej klasy do ostatniej, to cały proces zapominania [...]. Z tymi, co uczą, to samo zrobili wcześniej. Panie nauczycielki powtarzają z tobą swoją własną, odrobioną lekcję. Pod koniec dostajesz dyplom ukończenia, z wypisanym na niej stadium amnezji. [...] Mogą z tobą robić wszystko, bo wiedzą, że w szkole i tak zapomnisz. A później, dokładnie przenicowaną, wyślą cię do wojska (AA 54).

Amnezja, a więc wymazanie, zapomnienie siebie przygotowuje do, chciałoby się rzec, zinternalizowania reguł patriarchy. Jak zauważa Janion: „W głębi *Absolutnej amnezji* czai się pomnożona przez miliony wizja rodzin jako komórek partyjnych”<sup>236</sup>. Jednak zakwestionowanie norm realnego socjalizmu, wyrwanie ojczyzny z „objęć Sekretarza” (AA 6) nie może skończyć się równouprawnieniem, ponieważ odruch represyjny jest zakodowany w świadomości polskiego społeczeństwa głębiej niż komunizm. Nawet ci, którzy, buntując się przeciwko systemowi politycznemu, walczą o wolność w przestrzeni publicznej: na ulicy czy w zakładzie pracy – we własnym domu odgrywają rolę tyrańca – ponieważ mają do tego prawo. Filipiak wyprawia się w lata siedemdziesiąte nie w poszukiwaniu kolorowej oazy prywatnej wolności ku pokrzepieniu nostalgicznych serc, ale by skonfrontować czytelnika z „niematerialną Polską jako przerażającym monstrem”<sup>237</sup>. By odnaleźć źródło zgrozy w reżimie genderowym. *Absolutna amnezja* nie proponuje fałszywego pojednania, a sugeruje, że przed totalnością nie da się uciec w prywatność.

### 4.3. KŁOSS KONTRA KAPITALIZM

Poszukując kempowych wariantów opowieści nostalgicznej warto zatrzymać się przy jeszcze jednej narracji. Powieść Marka Sieprawskiego (ur. 1968), *Miasteczko z ludzką twarzą*<sup>238</sup>, wydana w 2002 roku, była najpewniej świadectwem irytacji. Autor, rozdrażniony narastającą w polskim społeczeństwie nostalgią za peerelowską stabilizacją<sup>239</sup>,

<sup>236</sup> M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, s. 329

<sup>237</sup> Tamże, s. 331.

<sup>238</sup> M. Sieprawski, *Miasteczko z ludzką twarzą*. Warszawa 2002. W dalszej części tekstu będę się posługiwać skrótem (*MzLT*). Cyfra umieszczona w nawiasie oznaczać będzie numer strony.

<sup>239</sup> W 2001 roku koalicja SLD-UP zwyciężyła w wyborach parlamentarnych. W tym samym roku Paweł Smoleński zanotował: „Wszystkie sondaże wskazują, że większość Polaków traktuje lata siedemdziesiąte jako okres, kiedy żyło się im najlepiej, choć z materialną prawdą nie ma to nic wspólnego. Kiedy jakieś muzeum otwiera wystawę PRL-owskich pamiątek, sale wypełniają się, a publiczność z reguły stanowią ludzie, którzy doświadczyli smaku wyrobów czekoladopodobnych [...] i codziennie oglądali puste sklepy, te zwyczajne i te komercyjne.” P. Smoleński, *Za komuny było lepiej, czyli o kłopotach wspólnej podróży nad morze*. W: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Red. F. Modrzejewski, M. Sznajderman. Wołowiec 2002, s. 119-120.

W czerwcu 2002 roku TNS OBOP przeprowadził sondaż „Pamięć Polski Ludowej i rządów w III Rzeczypospolitej”, z którego wynikało, że „39 procent badanych wołałoby żyć w socjalizmie, zaś 43 procent w Polsce dzisiejszej; 40 procent oceniło okres rządów PZPR dobrze, a 35 procent źle. [...] Wykształcenie sprzyja wyraźnie niższemu ocenom rządów PZPR. Każdy stopień wykształcenia (podstawowe, zasadnicze zawodowe, średnie, wyższe) obniża ocenę o przeciętnie 10 punktów. [...] W podziale społecznym według wykształcenia granicą [...] jest matura. Ludzie poniżej wykształcenia średniego woleliby socjalizm, z wykształceniem średnim i wyższym – Polskę dzisiejszą. Wśród ludzi z wyższym wykształceniem aż 71 procent woli III RP, a tylko 18 procent – Polskę Ludową. [...] Im gorsza samoocena sytuacji materialnej, tym częstsze pozytywne postrzeżenie

zapropował fikcyjny eksperyment, który miał uświadomić wyznawcom Gierkowskiej prosperity nieszczęsne skutki marzeń o restytucji systemu.

Bohater powieści, Zygmunt Culewicz, specjalista od public relations, niespełniony karierowicz „wyluty z wielkiego świata, w którym doznał licznych krzywd i upokorzeń” (*MzLT* 5), wraca do rodzinnego Miasteczka, jakie „wygląda podejrzenie [...] Witriny mijanych sklepów zachęcają do kupna zapomnianych produktów o nieistniejących dawno markach. [...] Z bloków postawionych w latach 80. i 90. zostały marne resztki” (*MzLT* 13, 15). Zdezorientowanego bohatera przyjmuje rodzina i tłumaczy mu przyczyny zdumiewającego powrotu do dawnych porządków:

Zmiany, które zaszły w naszej ojczyźnie kilkanaście lat temu, nie wszystkim wyszły na dobre. [...] Kapitalizm wysysa z ludzi resztki cnót. Upadają zakłady prostej pracy, która dawała chleb tysiącom rodzin. Obce wypiera swojskie. [...] Cóż nam po kolorowych szyldach i coca coli w każdym sklepie? [...] Bieda i poniżenie nie tego potrzebują. Myśmy tu uradzili, że pójdziemy inną drogą. Przywrócimy miasteczku jego dawny kształt. Zrobimy skansen kwitającego PRL-u. [...] Będzie jak za Gierka (*MzLT* 18, 22)

Sieprawski wyklada racje sporej części polskiego społeczeństwa i pokazuje, jak mogłyby wyglądać przebudowa kapitalistycznej rzeczywistości. Powieściowi aktywiści zapewniają, że nie traktują ideałów socjalistycznej przeszłości poważnie:

chcemy zrobić skansen, a nie nową rewolucję. [...] przecież po doświadczeniach wyniesionych z czasów ludowej demokracji nie ma złudzeń co do tego, że socjalizm nie jest idealny, a marksizm i leninizm opierają się na utopii. Ale [...] ludzie i tak tęsknili za PRL-em, a teraz są szczęśliwi, że mogą go przywracać. Nie tyle w istocie, ile w kształcie (*MzLT* 19, 69).

Wymazywanie śladów wolnego rynku z mapy prowincji ma więc być, przynajmniej wedle zapewnień oficjeli, rewoltą stylistyczną: zdehumanizowany kapitalizm zastępuje się cepeliadą. „Tamten świat wciąż we mnie żył i teraz wyszedł na jaw – zwierza się obsadzony w roli kaowca Culewicz – Czekalo tyle nostalgicznych uciech, że aż nie wiedziałem, co najpierw łapać” (*MzLT* 32, 29). Zawracanie czasu daje ogromną frajdę – na nowo cieszą Kloss, chińskie trampki i gra w kapsle, znów „gitowcy straszą na ulicach, rzeczywistość cofnęła się w świat zabawnej beztroski” (*MzLT* 263). Bohater, odpowiedzialny za propagandowy wymiar przedsięwzięcia, czuwa nad konsekwencją stylistycznych zmian. Radosną i absurdalną przebieranekę, której ukoronowaniem jest pokrzepiająca wizyta nieżyjącego towarzysza Gierka, można zapewne kojarzyć z kampem. Autor, starając się obśmiać prowincjuszy – szczerych zapaleńców albo cynicznych graczy – bawi się peerelowskimi gadżetami. Ta zabawa pochłania go niemal bez reszty, mimo że przyświeca mu cel nadrzędny: chce pozbawić czytelników złudzeń. Rozsiewa więc liczne spiskowe wątki: niejasna tożsamość części bohaterów, każąca podejrzewać w nich wysłanników wrogiej agentury, niezidentyfikowane niebezpieczeństwo grożące Culewiczowi, wresz-

---

rządów PZPR. Ocena rządów PZPR zależy od miejsca zamieszkania badanych. Wieś i małe miast (do 20 tys.) mają więcej ocen pozytywnych, a duże i, zwłaszcza, wielkie miasta – więcej ocen negatywnych. Wieś i wielkie miasta (powyżej 500 tys.) stanowią tu kontrast. Na wsi jest 48 procent ocen pozytywnych, a 28 procent negatywnych, w wielkich miastach zaś odwrotnie: 52 procent negatywnych a 21 procent pozytywnych, przy czym większość ocen negatywnych to oceny zdecydowanie negatywne”. Podaję za TNS OBOP (<http://www.tns-global.pl/archive-search?year=&ct=&query=prl>).



cie tajemna Centrala, która kieruje całym przedsięwzięciem, ktoś, kto „uruchomił potężną maszynę. Ktoś niezwykle wpływowy. [...] globalistyczny kapitalizm? [...] Bruksela” (*MzLT* 22, 70, 179)? Sieprawski nie ujawnia tożsamości odpowiedzialnych za budowę „peerelowskiego disneylandu” (*MzLT* 39) – zapewne dlatego, że brawurowy fabularny pomysł przerósł jego samego. Najważniejsze, że w finale PRL z ludzką twarzą okazuje się skazana na klęskę utopia: Miasteczko niemal zapada się pod ziemię, a Culewicz wraz z bliskimi w ostatniej chwili salwuje się ucieczką, unikając katastrofy. Pogląd autora streszcza jeden z bohaterów, Jacek:

Nie mnie tak nie dołuje, jak ten gremialny zanik pamięci. Przecież w szkole się z tego śmiałyśmy, wszyscy byli przeciw, a teraz co? Powrót do krainy wiecznej szczęśliwości? Zbiorowy infantyлизм za cenę papu? Rzygam na to [...] (*MzLT* 86).

Zastanawiający jest krytyczny odzew, z jakim spotkało się to jednoznaczne przesłanie. „Czytałam i raz po raz cieszyłam się wspólnotą doświadczeń, z lubością zauważając jednak subtelne różnice: u nas nie mówiło się resorowiec, ale resorak (w Krakowie resorówka)”<sup>240</sup>, odnotowuje jedna z recenzentek, a Jan Tomkowski trzeźwo dorzuca, że „chińskie trampki czasem łatwiej było kupić w Szczecinku niż w Krakowie”<sup>241</sup>. Większość komentatorów odpowiedziała snuciem prywatnych wspominek, dając świadectwo jeśli nie interpretacyjnej bezradności, to na pewno żywotności nostalgii, która tak irytuje autora. Problem polega na tym, że Sieprawski, drwiąc z epoki, czy, jak dosadniej stwierdza Nowacki, „kopiąc peerelowskiego trupa”<sup>242</sup>, ze zdumiewającą pasją odtwarza realso-cjalistyczne detale.<sup>243</sup> Kpi z kompromitujących tęsknot prowincjuszy, a sam pisze powieść nostalgiczną, ulegając urokowi „kiczu i siermięgi” (*MzLT* 123). Szata graficzna książki, pełna wspaniałych kampowych pamiątek w rodzaju biletów dodatkowych i etykiet zastępczych, tylko skuteczniej uwodzi czytelnika. Chyba najlepiej problem nastęczany przez narrację Sieprawskiego uzmysławia indagowana przez pismo „Meble” Krystyna Zachwatowicz:

To zadziwiające, że on tę rzeczywistość tak dobrze pamięta, na przykład te pomarańczowe galaretki... Jego pomysł bardzo mi się podoba, ponieważ on pisze w takiej tonacji nie męczeńskiej. A przecież kiedy dzisiaj jedzie się do tych małych miejscowości, to można się przerazić.<sup>244</sup>

Z jednej strony powieść powiela nostalgiczny szablon, który chciałaby zakwestionować, z drugiej zaś jej adres jest chybiony<sup>245</sup>. Mieszkańcy przerażających małych miejscowości

<sup>240</sup> E. Zamorska-Przyłuska, *Słownik tematów, wątków i powtórzeń*. „Studium” 2002 nr 5 s. 192.

<sup>241</sup> J. Tomkowski, *Wehikułem czasu do PRL*. „Nowe Książki” 2002 nr 7/8, s. 67.

<sup>242</sup> D. Nowacki, *Śmichy-chichy*. „Res Publica Nowa” 2002 nr 10, s. 99.

<sup>243</sup> Ostaszewski nazywa to wręcz „realizmem nostalgicznym”: „Czytając powieść, w pewnych momentach odnosiłem wrażenie, że autora bardziej interesuje przywoływanie smaku galaretki pomarańczowej, która królowała niegdyś w kawiarniach, polo-cooty albo katalogowanie kultowych pism, kapel i książek czasów PRL, niż konstruowanie akcji”. (R. Ostaszewski, „Fa-Art” 2002, nr 3, s. 40).

<sup>244</sup> *Miasteczko z ludzką twarzą*, s. 4 okładki (*Stanie w kolejkach i upokorzenia*. „Meble” 2001 nr 3).

<sup>245</sup> Dowodzi tego chociażby konsternacja Dariusza Nowackiego (wykształconego, wielkomięskiego czytelnika): „Szczere mówiąc, nie bardzo wiem, o co Sieprawskiemu chodziło. [...] Być może pragnął nas przez chwilę zabawić, proponując wspólne kopanie peerelowskiego trupa. Bo jeśli chciał wykazać wyższość oryginalnych lewisów nad wyrobami firmy Elpo, to zupełnie niepotrzebnie się trudził”. D. Nowacki, *Śmichy-chichy*, s. 99.



wości, bo to oni głównie chcą pod koniec lat dziewięćdziesiątych unieważnienia kapitalizmu, po książkę Sieprawskiego nie sięgną i nie staną się w podejmowanej przez niego dyskusji podmiotem. Jeśli celem satyry mają być ci sfrustrowani, bo zmarginalizowani – prowincjusze bez perspektyw, którzy na transformacji wyszli raczej gorzej niż lepiej – trudno nie powtórzyć za jednym z bohaterów, że autor „leciał tu stereotypem myślowym, ale niewiele ryzykował” (*MzLT* 38). Trzeba zauważyć, że zafalszowany zostaje przy okazji kapitalizm: jego tajemniczy agenci wykazują się zaskakującym humanizmem, podrzucając kapryśnym mieszkańcom batoniki i płyty kompaktowe, byle ci zechcieli powrócić na łono cywilizacji. Stylistyczna podróż sentymentalna, radość z zonglerki odkurzonymi gadżetami, wyciąganie z szafy trupa I sekretarza mają osłabić siłę powszechnych tęsknot, choć efekt tych starań okazuje się odwrotny: to nostalgia skampowała oświecone kpiarstwo autora.

#### 4.4. KAMPOWANIE WITKOWSKIEGO

Sieprawski z mieszaniną rozczenia i zniecierpliwienia pouczał polskie społeczeństwo o niestosowności jego pragnień. W ostatniej dekadzie pojawił się jednak pisarz, który, podejmując nostalgiczne wyzwanie, zamiast kompromitować innych, włączył swoją tożsamość w grę. Michał Witkowski, twórca osławionego *Lubiewa*<sup>246</sup>, zagrał kartą autokompromitacji oraz bezwstydu. Autor pierwszej w polskiej literaturze książki, którą można uznać za manifest kampu, jest równocześnie pierwszym pisarzem i osobowością publiczną świadomie korzystającą z estetyki, aby kreować swój wizerunek. Jak z rezygnacją konstatuje na łamach „Nowego Państwa” Wojciech Wencel: „teraz jest moda na camp, queer i gender studies, więc Witkowski po prostu musiał zostać zauważony”<sup>247</sup>. To, że kamp w polskich realiach okazuje się skuteczną strategią marketingową, jest najlepszym świadectwem naturalizacji pojęcia, a może nawet oznacza, że zostało ono już przez rynek wchłonięte i przetrawione. Witkowski, któremu obcy jest topos skromności, korzysta z kampu ostentacyjnie i z premedytacją. Przy okazji próbuje budować rodzimą wersję jego teorii – i tu zawodzi, wikłając się w niekonsekwencje i sprzeczności. Zdecydowanie sprawdza się jednak jako praktyk, imponując umiejętnościami stylizacyjnymi. Zapowiedział to już debiutancki tom *Copyright*, ozdobiony entuzjastycznymi wyimkami z opinii krytyków, o które autor najwyraźniej poprosił (pamiętne „Piszesz, koleś, świetnie” Pawła Dunina-Wąsowicza). Dalszym publikacjom Witkowskiego towarzyszyły zabiegi autopromocyjne zorientowane na kontrowersyjność, która skutecznie wznieca zainteresowanie. Rozsiewanie sprzecznych informacji na swój temat, obnoszenie queerowego wizerunku i dąsanie się na dziennikarzy przekładających go na homoseksualność autora<sup>248</sup>, niezliczone fotografie – z umalowanymi na czerwono paznokciami, w mundurze sowieckiego żołnierza, w fantazyjnych fryzurach, tiulach i z makijażem – tu szczególnie efektowne sesje dla „Vivy” w stylu glamour, wreszcie strona internetowa unaoczniająca wielkie zainte-

<sup>246</sup> Kraków 2005. W tekście posługuję się skrótem (*L*).

<sup>247</sup> W. Wencel, *Keks w wielkim cieście*. „Nowe Państwo” 2005 nr 3. Podaję za: [http://free.art.pl/michal.witkowski/dorobek/lubiewo\\_21.php](http://free.art.pl/michal.witkowski/dorobek/lubiewo_21.php).

<sup>248</sup> „– (...) jesteście gejem?”

– Moja seksualność nie jest w ogóle tematem do rozmowy, ale nie, nie jestem. I zawsze publicznie to mówiłem. Naprawdę. Tylko że ludzie tak właśnie słyszą, co chcą usłyszeć”. *Witkowski jedzie tirem*. Z M. Witkowskim rozm. T. Kwaśniewski. „Gazeta Wyborcza”, podaję za [http://wyborcza.pl/1,75480,6946944,Witkowski\\_jedzie\\_tirem.html](http://wyborcza.pl/1,75480,6946944,Witkowski_jedzie_tirem.html).

resowanie Witkowskim, zestawiająca opinie krytycznego establishmentu (wycyszczone z fragmentów mniej pochlebnych) z zachwytaami przebrzmiałego kreatora mody Arkadiusa. Do tego audiobooki z Witkowskim czytającym *Lubiewo* czy monodramy z Witkowskim recytującym *Barbarę Radziwiłłównę*. I odmienianie słowa kamp przez wszystkie przypadki. Witkowski – którego bohater, wielbiciel Marleny Dietrich i Andy’ego Warhola<sup>249</sup>, to „nie Polak, choć Polak” (C 90), jednocześnie chłopak i dziewczyna (C 48, 71) albo najlepiej drag queen – godzi (w) sprzeczności: romansując z intelektualistami, wykorzystuje kulturę masową; nie wypadając z wysokiego obiegu, osiąga komercyjny i medialny sukces.

Nie chciałem być tak do końca inteligentem, w inteligenta się stoczyć, broniłem się przed inteligentem tradycyjnym siłownią, przekleństwami, słuchaniem ostrych rockowych kapel, w chłopaka przed inteligentem uciekałem. Zamknięcie w inteligencji wydawało mi się jakieś takie ograniczające i zupełnie wykluczające tę część mojej osoby, którą nazywam „playboy”.<sup>250</sup>

Witkowski ucieka przed gębą w kamp. Ale tym, co go wbrew pozorom interesuje najbardziej, nie jest kwestia homoseksualna. Od pierwszej książki Witkowski pisze o jednym: o PRL-u. Jak zauważa Krzysztof Uniłowski:

Wątek PRL jest [...] u Witkowskiego szalenie istotny, a być może – zaryzykuję – najważniejszy. Rzecz nie tylko w tym, że autor pozwolił sobie na przekorne zainscenizowanie sporu między oldskulową, peerelowską „ciotowatością” a nowoczesną, liberalną „gejowatością” (nie trzeba dodawać, że narrator sympatyzuje z tą pierwszą). Chodzi także o to, że czasy nieboszczki Ludowej nieoczekiwanie awansują do rangi Złotego Wieku sztuki opowiadania: „na nocnych dyżurkach nie było jeszcze telewizorów, więc wyobraźnia pracowała pełną parą”. W obu książkach Witkowskiego, *Copyright* i *Lubiewie*, znajduję zabarwioną autoironią próbę zrewaloryzowania nieboszczki Ludowej, więc raczej tu doszukiwałbym się specjalności tego autora, nie w pedalskim temacie.<sup>251</sup>

Witkowski wciąż na nowo przerabia temat nostalgii. *Lubiewo* ukazuje się w 2005 roku, kiedy Prawo i Sprawiedliwość zwycięża w wyborach parlamentarnych, a prezydentem zostaje Lech Kaczyński. *Fototapeta*, opublikowana rok później, mierzy się z ujednoczeniem publicznej narracji o PRL-u. O ile powieść Sieprawskiego powstała w czasie, gdy społeczeństwo było mniej więcej równo podzielone: zwolennicy socjalizmu (przeważający wśród gorzej wykształconych i sytuowanych) nie przyjmowali argumentów jego krytyków (wielkowiejskiej inteligencji)<sup>252</sup>, o tyle Witkowski pisał w sytuacji, gdy dominujący dyskurs ów spór zawiesił, na nowo rozkładając akcenty. Nagle okazało się, że Polacy nigdy nie mieli sympatii lewicowych – dzięki bierności, rzekomej odmowie współpracy z systemem naród ocalił nieskażoną tożsamość<sup>253</sup>. Podział przebiegł następująco: monolityczna zbiorowość, która nigdy nie uwierzyła w komunistyczną propagandę, kontra

<sup>249</sup> M. Witkowski, *Copyright*. Kraków 2001, s. 85, 87. W tekście posługuję się skrótem (C).

<sup>250</sup> M. Witkowski, *Fototapeta*. Warszawa 2006, s. 170. W tekście posługuję się skrótem (F).

<sup>251</sup> K. Uniłowski, *Pedal – mój bliźni*. „Opcje” 2005 nr 2. Podaję za: [http://www.fa-art.pl/dzial.php?id\\_dzialu=325](http://www.fa-art.pl/dzial.php?id_dzialu=325).

<sup>252</sup> Patrz przypis 239.

<sup>253</sup> Szerzej pisze o tym np. P. Czapliński, *Wojna o PRL* (<http://tygodnik2003-2007.onet.pl/3229,1416565,1,dzial.html>).

funkcjonariusze reżimu reprezentujący interes zewnętrzny i opozycja postawiona w stan podejrzenia po Okrągłym Stole i grubej kresce. Witkowski publikuje opowiadanie *Kolaboracja*, kiedy zaczyna się polowanie na czerwone (oraz różowe) czarownice. I przyznaje:

Tak, już wtedy jako pisarz Michaił Stanisławowicz był skłonny do wszelkiego rodzaju zdrady, podlizywania się i czerpania zysków. W szkole podstawowej lizus i aktywista koła teatralnego, liczne konkursy recytatorskie, konszachty z polonistkami i woźnymi, intrygi mające na celu zapewnienie mu głównej roli (Czapli) w spektaklu *Bajki zwierzęce* wystawianym w sali gimnastycznej. [...] Do tego w moim charakterze nie podoba mi się także i to, że jestem taki cwany. [...] Wysoki Sądzie, całe swoje życie merdam piórem i czerpię z tego pokaźne zyski, mimo że powinienem się wziąć do łopaty, bo talentu nie mam za grosz, a tylko wycucie koniunktury i literackiej mody (F 36-37).

Opowiadanie z tomu *Fototapeta* zostało poświęcone kolaboracji nieletniego bohatera Witkowskiego z systemem komunistycznym w latach osiemdziesiątych. Narrator, przyznając się do agenturalnej przeszłości, oznajmia: „jeszcze się załapałem. I to jak! Byłem lizusem systemu, byłem prawdziwym Putramentem. A wszystko przez ten nieszczęsny „Teleranek”. Co deprawował dzieci już u samego progu ich kariery” (F 34). Niechlubny sukces mały Misza zawdzięcza sprokurowanemu przez ojca opowiadaniu o życiu pionierów ze Związku Radzieckiego: „Przy *Misiu Uszatku* [...] daje mi gotowy tekst do przepisania: przepisz, synku, pojedziemy razem do dzieci, do Leningradu. [...] Do tego kilka obrazków świecówkami – to robota mamy, ona ma talent plastyczny” (F 34, 36). Sprytny plan się powodzi:

Z regionu. CUDOWNY NASTOLATEK!!! Trzynastoletni mieszkaniec Wrocławia, Michał Witkowski, uczeń szkoły podstawowej nr 66, wygrał w ubiegłą niedzielę ogólnopolski konkurs literacki ogłoszony przez „Teleranem”. W Nagrodę wyjedzie do Leningradu (na zdjęciu w stroju harcerskim), czuje się doskonale i zapowiada kolejne sukcesy. Redakcja „Gazety Robotniczej” gratuluje. Michale, jesteś prawdziwym wzorem dla Młodzieży Dolnego Śląska (F 43)!

Rozrachunkowy materiał zostaje ujęty w formę fantasmagorycznego reportażu relacjonującego kolejne etapy podróży. Autor wzbija się na rozkoszne szczyty oportunistycznej bredni, żeby z kempową lubością wspominać detale socrealistycznej epoki. Ale te wspominki i sympatyczne przygody zaradnego Miszy są wymierzone w dominującą historyczną narrację: „opowiada Witkowski przeciw historii oficjalnej, czyli przeciw historii z podręczników szkolnych, przeciw mitologii pokoleniowej, przeciw legendzie solidarności”<sup>254</sup>:

Owszem, produkowałem nielegalne ściągę na każdą okazję, kolportowaliśmy z kolegami nielegalne kasety wideo, na przekór Systemowi (szkolnemu) paliliśmy w kiblach. Ostentacyjnie narażaliśmy życie na chemii, bo nauczycielka biła szpikulcem wielkiego cyrkla do rysowania na tablicy kółek. Spiskowaliśmy w Podziemiu kotłowni, pisaliśmy wyklęte przez System (szkolny) wiersze nowoczesne (to znaczy bez rymów i sensu) o spermie i czerwonych podwiązkach, przyszpilaliśmy te anonimy do tablicy zastępstw. Bywaliśmy internowani po lekcjach, przesłado-

---

<sup>254</sup> J. Madejski, *Żorzeta, przegięcie, literatura*. „Pogranicza” 2005 nr 1. Podają za: [http://free.art.pl/michal.witkowski/dorobek/lubiewo\\_04.php](http://free.art.pl/michal.witkowski/dorobek/lubiewo_04.php).

wani, torturowani, a niektórzy z nas musieli nawet udać się na emigrację do którejś z innych szkół albo uciec na wolność, wybrać węgry i palić do woli, pić do woli [...] do zerzygania, wręcz tęsknić za Systemem, siedząc nad wezbraną Odrą w powodzi całkowitej wolności wagarów (F 41).

Niezgoda na oficjalną wersję wydarzeń jest kempowa, bo zasadza się na wykorzystaniu skompromitowanej albo archaicznej stylistyki, nie pozwala utożsamić autora z żadną ze stron światopoglądowego sporu, a przy tym pozostaje zabawowa – bo tak przegięta, że niewiarygodna. Gest Witkowskiego, który przyznaje, iż był „człowiekiem z żelatyny jakiejś czy innym moralnym gównem bez gwarancji” (F 48) w wieku kilku lat, trudno uznać za radykalny donos na samego siebie. To minoderyjne veto można traktować jako lekką, nieskomplikowaną a trafną odpowiedź na prokuratorskie zapędy dominującego dyskursu.

Wydaje się wszakże, że Witkowski potrafi zrobić z kampu bardziej pokretny użytek. Sympatyczny bezwstyd „polskiego pisarza wygrzewającego się w promieniach [...] tele-rankowej sławy” (F 91) i wchodzącego w „konformistyczną rolę” (F 47) potwierdza, że, jak pisze Caryl Flinn: „kamp funkcjonuje jako pewien rodzaj ironicznej nostalgii, choć innej od jej form bardziej konwencjonalnych, które nakazują dużo poważniejszą konsumpcję tekstów”<sup>255</sup>. Z kolei Andrew Ross (referowany przez Pamelę Robertson) dorzuca:

[...] „efekt kampu” pojawia się w momencie, gdy wcześniejsze wytwory kultury, takie jak gwiazdy, mody, gatunki czy stereotypy, tracą dominujące znaczenie w kulturze; można po nie sięgać „współcześnie, aby definiować je na nowo, zgodnie ze współczesnymi normami estetycznymi”. Kemp redefiniuje i uhistorycznia te kulturowe produkty nie tylko nostalgicznie, ale i krytycznie, uświadamiając pokusę owej nostalgii i interpretując zarówno ją, jak i przedmioty, które ją wywołują, z ironicznego, komicznego dystansu.<sup>256</sup>

Ross jest kempowym sceptykiem – wedle niego estetyczna subwersja ma mocno ograniczony zasięg i przyczynia się do napędzania kapitalistycznego przemysłu kulturalnego właśnie dlatego, że mamy możliwość wykpienia kontrolnych mechanizmów społeczeństwa konsumpcyjnego. Pogląd ten został oprotestowany przez większość krytyków, zarzucających badaczowi krzywdzący ekstremizm – choć wydaje się, że kempowa reakcja na opresję niekoniecznie i nie zawsze jest jednoznaczna.

Witkowski, autor *Lubiewa*, deklaruje w internetowym posłowie do powieści, że pisze „w sprawie”:

To jest właśnie mój *Pamiętnik z powstania pedalskiego* i mam nadzieję, że nikt nie będzie próbował go na powrót „upolitycznić”. Mnie nie interesują geje z klasy średniej, tylko właśnie ci „odrażający, brudni, źli”, bo im została już tylko konfabulacja, język, zmyślenie i to im musi wystarczyć za cały świat. Geje z klasy średniej mają swoje stałe związki, domki z ogródkami i kosiarki do trawy, a ci nie mają zupełnie nic. To podwójny margines społeczny: nie dość, że geje, to jeszcze ta ich warstwa najbardziej skryminalizowana – złodzieje, prostytutki, wywłoki. Ta pedalska cyganeria ucieka przed szaleństwem w teatr, camp, surrealizm. Są zbuntowani przeciw społecznym hierarchiom: to, co dla innych ohydne, dla nich takim nie jest, a świat

---

<sup>255</sup> C. Flinn, *The Deaths of Camp*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, red. F. Cleto. Edinburgh 1999, s. 436.

<sup>256</sup> P. Robertson, *What Makes the Feminist Camp?* W teźże: *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham 1996, s. 4.

klasy średniej jawi im w całej swej różowej beznadziei. Relatywizują więc „ogólnie przyjęty” dobry gust, „ogólnie szanowane” zasady moralne... Są policzkiem wymierzonym w to, co totalitarne, ogólne, obowiązujące dla wszystkich i uświęcone<sup>257</sup>.

Romantyczna i kempowa pedalska cyganeria, czyli cioty, to relikty PRL-owskiego złotego wieku, margines marginesu<sup>258</sup>: „Patrycja i Lukrecja są już starymi facetami i w ich życiu wszystko dawno się skończyło. Dokładnie w dziewięćdziesiątym drugim” (L 9). Koniec świata to koniec epoki kampu. Witkowski zdaje się wyciągać wnioski z lekcji Izabeli Filipiak i pisze o PRL-u z perspektywy seksualnych i genderowych odmieńców:

Nie znałem ani jednej Ciotki Zbuntowanej. Przeciwno systemowi. Ani jednej Ciotki Walczącej. Zresztą, ciekawe, w jakiej roli w tej męskiej grze by się ustawiły, gdy tam kobiety kroili chleb w stoczni i tylko „pomagały”. W teatrze płci zabrakło dla nich miejsca. Jakaś też ta kobieca uległość, tak typowa dla ciot i dawnych (przedemancypacyjnych) kobiet nie pozwalała im na bunt. Chciały dawać dupy systemowi, chciały być bierne, pasywne, posłuszne... Albo jak zwykle żyły swoim własnym, urojonym życiem, więc rzeczywistość nic a nic ich nie obchodziła. Nie mam im tego za złe (L 32).

Straszliwy odmieńca, który nie miał dostępu do żadnej z tamtych ról, ostatecznie wykluczony z porządku opozycyjno-reżimowych zmagania, ujmowanych tu w kategoriach płciowego rytuału, okazuje się najlepszym depozytariuszem peerelowskiej tajemnicy. Nie oprawca i ofiara, nie internatowiec i ubek, nie stoczniowiec i przeszkadzająca walczącym o Polskę żona, a ciota. Ostatecznie pozbawiona reprezentacji pokazuje zasadniczy problem tamtej rzeczywistości: wymazanie tych, którzy nie chcieli albo nie mogli wyrażać się w żadnym z dostępnych wówczas oficjalnych języków.

Oczywiście masochistyczne ciotki, a wraz z nimi autor, tęsknią do PRL-u jak do podkutyh butów sowieckich żołdatów. Co rusz powraca nostalgiczne *ubi sunt*:

[...] teraz to już nie jest to. Nie ma żołnierzy, nie ma parku, a pedały bawią się w nowoczesnym i eleganckim barze, w którym jest modnie bywać każdemu, pełno tam dziennikarzy i elitki. Ale to nie są pedały, tylko geje. Solarium, techno, fiu-bódzdu. I nikt tam nie ma już poczucia ani brudu, ani występku. A kiedyś... kiedyś stało się na ulicy, pod szaletami i od razu było wiadomo, że to ma coś wspólnego z brudem (L 39).

Postmodernistyczna degeneracja i solarium wyparły indywidualizm, a beznadziejna szarzyzna pluralistycznej rzeczywistości nie umywa się do czasów, gdy „wyobraźnia pracowała pełną parą” (L 11). Patrycja i Lukrecja, jak dawniej, „niczego nie mają, wszystko muszą sobie dokłamać, dozmyślać, dośpiewać. [...] Dziś wszystko można kupić: płęć, kolor oczu, włosów... Nie ma miejsca na imaginację. Dlatego wolą być biedne i «bawić się»” (L 12,13). Cioty, którym nienawistne gejowskie luksusy i domek z ogródkiem, są wedle autora prawdziwymi królowymi, ostatnimi wiernymi sprawie przeginania:

---

<sup>257</sup> Wirtualne posłowie do *Lubiewa*, [http://czytelnia.onet.pl/0,1211413,do\\_czytania.html](http://czytelnia.onet.pl/0,1211413,do_czytania.html).

<sup>258</sup> „Wszystkich kempowców odkrywamy na marginesie społeczeństwa, a najliczniejszą grupę można znaleźć na marginesie marginesu” (M. Booth, *Campe-toi!: On the Origins and Definitions of Camp*. W: *Camp: Queer Aesthetics...*, s. 76, fragm. w przekł. M. Telickiego).

Żaden z nich nie wiedział o istnieniu operacji plastycznych ani o możliwościach zmiany płci. Wystarczało wymachiwanie zwykłymi czarnymi torbami, na które mówili „torebki”. Bo ubierają się w to, co mają – ekstrakt przeciętności rodem z Peerelu. Wystarczy inne trzymanie papierosa, brak wąsów, i te wszystkie słowa. W słowach ich siła (L 13).

Witkowski jako kronikarz peerelowskiej rzeczywistości zbiera konfabulacje ciotek, czyli wkłada im w usta balladę o etosie odmienności. Autentyczną inność można było kulturować w getcie pikiety. Jak w *Fototapecie* pisze Witkowski: „Za komuny wystarczało samo wyobrażanie sobie. Dziś kupuje się erzace marzeń, matryce [...]” (F 77). Zamiast utajenia jest ujawnienie (L 90), barwny i swojski obciach został wyparty przez szyk zachodnich gejów:

Toż to wszystko plastik, amerykańskie frazesy! Plaże pełne wytatuowanych gogusiów! Mówię wam: plastik! Opalone w solarium, wydmuchane na siłowni ciała. Twarze jak klonów, wszystkie identyczne. Mówię wam, co innego noc, listopad, lata osiemdziesiąte... Deszcz, dworzec Wrocław – Psie Pole. Idzie pijany żołnierz... [...] Schodzi do piwniczki. To jest dopiero życie! A wy mi tu: Ibiza! [...] I niech mi nikt nie mówi, że teraz są najlepsze dla ciotostwa czasy, bo nie są. Raczej najgorsze. Bo co mi po tym, że jest emancypacja, że erotyzm męski się leje z każdego pisma, z każdego billboardu (L 236, 281).

Witkowski z wielką sprawnością i ironią wykorzystuje klisze wypowiedzi nostalgicznej, żeby zdyskredytować emancypację. Przeciwwstawiając rzekomą nieautentyczność gejów pięknie różniącym się ciotom przekonuje, że prawdziwy kamp odszedł wraz z wczasami wagonowymi i zupą w słoiku. Kiczowata unifikacja zniszczyła tabu, a więc zabiła kamp, zastępując go stylistycznymi namiastkami subwersji i gładzeniem o prawach mniejszości. „I teraz weź se to, kochana, na jedną szalę, a na drugiej postaw se te twoje gejbary” (L 289)... Szaletowy margines, z którego nigdy nie wyrwą się Patrycja i Lukrecja, jest dla Witkowskiego ostoją prawdziwych wartości, do których nie mają dostępu salonowcy z „Gazety Wyborczej”. Okazuje się zatem, że kamp w tej interpretacji byłby bronią przeciwko emancypacji. Peerelowskie cioty skompromitowały demokratycznych gejów<sup>259</sup>, co zresztą zostało skrętnie podchwyczone przez część recenzentów znękanych terrorem politycznej poprawności. Kamp, czyli prząsna, złudna swojskość z całym jej dramatycznym potencjałem, pozwala wykluczać albo osłabiać bezzębną emancypacyjną obcość, która przysłała do nas z Zachodu. Prawdziwy kamp i coming out są wedle Witkowskiego nie do pogodzenia, kamp jest tu nie przedemancypacyjny, a antyemancypacyjny. Może więc zostać wykorzystany do konserwacji opresji.

Rację ma Caryl Flinn, kiedy pisze: „Kamp zawsze fascynował się tym, i stylizował się na to, co niemodne, co nie na czasie, czego okres świetności dawno już przeminął”<sup>260</sup>. Nostalgia jest żywiołem kampu:

---

<sup>259</sup> Oczywiście można zwątpić, czy *Lubiewo*, mimo intencji autora, jest nostalgiczne. Jeśli czytać powieść wbrew Witkowskiemu, łatwo dostrzec, że opozycja stworzona przez niego jest podejrzana: gej i ciota są bohaterami tej samej opresywnej opowieści. O różnicy między gejami a ciotami decydowałoby raczej to, że nasza zbiorowość wyszła na transformacji lepiej lub gorzej.

<sup>260</sup> C. Flinn, *The Deaths of Camp*, s. 435.



Poprzez inwestowanie w odpadki, w rzeczy zużyte, kamp stanowi krytyczną odpowiedź na planowane zapomnienie, chociaż kampowy recykling wcale nie spowalnia trybów kapitalizmu. Bo przecież, jak daje wyraźnie do zrozumienia Andy Warhol, ponowne zużytkowanie przedmiotów i ponowne wprowadzenie ich na rynek kompensuje z nadwyżką niewielką inwestycję wyjściową.<sup>261</sup>

Postać Warhola wydaje się inspirująca: kampowa ikona, która do perfekcji opanowała umiejętności autopromocyjne, a jednocześnie za pomocą estetyki kreowała na megagwiazdy kolejne sprzedawczynie lodówek, żeby za chwilę strącić je w niebyt, dowiodła, że subwersywny kamp pozwala osiągnąć komercyjny sukces. War(c)holstwo Witkowskiego byłoby, przy zachowaniu proporcji, pokrewne: wykształcony queerowiec z dużego miasta, który czyni z kampu swoją – autentyczną – markę, snuje opowieść o ciotach z marginesu, pochyla się nad „odrażającymi, brudnymi, złymi”<sup>262</sup>. Oddaje głos tym, którzy do tej pory byli go pozbawieni, co należy mu zapisać po stronie niebagatelnych kulturowych zasług. Tyle że zamyka cioty w malowniczym nostalgicznym rezerwacie i idealizuje ich nędzę.

Jak pisze Thomas Hess, kamp „istnieje w ironicznym spojrzeniu patrzącego” (1965). I jako że spojrzenia takie zawsze dokonują się kosztem drugiego człowieka, pojawiają się one w sytuacjach, gdzie podmiot i przedmiot różnią się, przynajmniej częściowo, zakresem posiadanej władzy.<sup>263</sup>

Kampowe praktyki bywają agresywne, prześmiewcze i okrutne. Witkowski wykorzystuje figurę odmienca przedemancypacyjnego, żeby obśmiać rozpitykowanego odmienca z klasy średniej, który na swoją zgubę rzekomo zdążył się zasymilować. Tym, kto zachowuje kontrolę nad swym wizerunkiem – i kampem – jest autor. Stylizuje się na ciotę z jej kolorytem, ale przecież do końca nią nie jest, bo zbyt przypomina wystajlowanego miejskiego geja, przed inteligentem ucieka w playboya, przed dominującym dyskursem w niepoważną kolaborację, ze spotkania autorskiego w gminnej bibliotece wyrusza na sesję dla „Vivy” i świetnie sobie radzi z masowym rynkiem, któremu nie daje się pochłonać. Niewątpliwie Witkowski gra kartą autokompromitacji, ale czasem kampowy bezwstyd bywa podszyty cynizmem. Andy Warhol wiedział o tym najlepiej.

Postpeerelowskie opowieści nostalgiczne warto opatrzyć appendixem. *Barbarę Radziwillównę z Jaworzna-Szczakowej*<sup>264</sup> niekoniecznie można uznać za opowieść snutą przez nostalgika, ale w intrygujący sposób korzysta ona z mechanizmów kampu. Tym razem na królową obciachu Witkowski obiera pana Huberta. „Na szyi [mam] Najświętszą Panienkę Fatimską z lombardu, podobno święconą w Lourdes. Koszulę najchętniej noszę w palmy, w kolorze Bahama. Spodnie szwedzkie. Marynarkę zieloną, z wywiniętymi rękawami, żeby podszewkę w paski było widać i bransoletę oraz zegarek” (BR 20). Cinkciarz, paser, właściciel lombardu i komisju Bastion, który „po staropolsku” (BR 11) deklaruje: „Ja jestem osobą głęboko wierzącą, kocham Boga, a szczególnie Matkę Boską”

<sup>261</sup> Tamże, s. 438.

<sup>262</sup> Wirtualne posłowie do *Lubiewa*, [http://czytelnia.onet.pl/0,1211413,do\\_czytania.html](http://czytelnia.onet.pl/0,1211413,do_czytania.html).

<sup>263</sup> C. Flinn, *The Deaths of Camp*, s. 438 (zob. T. Hess, *J'accuse Marcel Duchamp*. W: *Marcel Duchamp in Perspective*. Red. J. Masheck. Englewood Cliffs 1975, pierwodruk: „Art News” 1965 nr 10).

<sup>264</sup> Warszawa 2007, w tekście posługuję się skrótem (BR).

Teksty pomieszczone w tym rozdziale pozwalają wnosić, że istnieją trzy warianty relacji między kampem a nostalgią: można wyróżnić kampowanie nostalgii, kamp nostalgiczny i nostalgię za kampem.



(BR 22), a jednocześnie towarzyszy mu „ten gest, jakim do dziś jeszcze zacieram ręce, ten żydowski. Moja babka, Kropka Rozenwajgowa, ze swoją świekrą Perłą (sic!) Goldman najlepsze mydło na Chłodnej, na Karcelaku sprzedawały [...]” (BR 45). O „przekrętach miejscowego potentata, niejakiego Huberta Z. vel Radziwiłłówna” (BR 91) jest w Jaworznej głośno. Żyd-Polak-katolik to plebejusz i arystokrata. Badylarz przecierający szlaki prywatnej inicjatywy u schyłku PRL-u i zakamuflowany homoseksualista, skrycie nakładający perły w maczystowskiej Polsce, a przy tym śląski Pasek, snujący szlachecką balladę o dawnej lichwiarskiej chwale. Witkowski wystawia obciachowego Huberta z jego stylistycznym pomieszaniem na śmiech – ale to nie wyczerpuje zawartości jego powieści.

Wydaje się, że można *Barbarę Radziwiłłównę* interpretować jako próbę wzmocnienia obciachu wszystkim. Byłby to jeszcze jeden pomysł na uporządkowanie kłopotliwego spadku, który otrzymaliśmy wraz z rokiem 1989. W bohaterze pielgrzymującym do zagłębia polskiego sacrokiczu – Lichenia<sup>265</sup>, dokonuje się pojednanie trzech najbardziej obciachowych tożsamości lat dziewięćdziesiątych. Za pośrednictwem Huberta – katolika, biznesmena w białych skarpetkach i ukształtowanego przez Polskę Ludową Sarmatę – Witkowski wmawia obciach wszystkim, a jednocześnie ów obciach piętrzy i umacnia. Czyli kampuje. To, co nadal kształtuje publiczną tożsamość, jest skrajnym kiczem, zaś języki rzekomo nieprzystawalne przenikają się (PRL/katolicyzm, kapitalizm/katolicyzm, kapitalizm/PRL). Nawet jeśli Witkowski ostatecznie wycofuje się we frustracyjną narrację większościową: pan Hubert okazuje się przecież jeszcze jedną drobną ofiarą wielkiego biznesu zawiadowanego przez przestępców, to należy docenić brawurową próbę skampanowania naszego kiczu powszechnego. Być może świadomość, że rządzi nami kicz, jest najważniejszym efektem lektury powieści nostalgicznych.

Nasze społeczeństwo naprzemiennie spycha dawną tożsamość w niepamięć i wynosi ją na powierzchnię życia. Zapominać każe nam świadomość, że oskarżenie o kolaborację zagraża każdemu z nas, wszyscy bowiem byliśmy częścią tamtego systemu. Tymczasem jednak terażniejszość wytwarza odmienne układy wartości, które dzielą nas od nowa: ze względu na społeczny prestiż, status materialny, poziom wyedukowania, znajomość świata. Przywracanie w nowej sytuacji dawnych, skażonych tożsamości – agenta, ubeka, kolaboranta, zdrajcy – nie tyle ma doprowadzić do rzeczywistego osądzenia i ukarania winnych, ile jest próbą wprowadzenia w społeczny obieg innego systemu wartości, który byłby alternatywą dla liberalnej skali ocen. Stygmatyzujące peerelowskie tożsamości stwarzają dogodne warunki dla kampowej subwersji, która w reakcji na dyskryminację proponuje inscenizację. Celem przegięcia kampu nie byłaby jednak konfrontacja i antagonizowanie uczestników społecznego dialogu. Kamp, przeciwstawiając się jednej praktyce tożsamościowej, mnoży identyfikacje i podsuwa każdemu szansę samodzielnego konstruowania siebie. Estetyzacja tożsamości, obnoszenie się z kompromitującym dziedzictwem ma osłabić podziały, zachęcając do refleksji nad PRL-em, który tkwi w nas. Skromne zwycięstwo kampu w niekończącej się potyczce z dyskursem tożsamościowym polega na tym, że przyczynił się on do przesunięcia stygmatyzacji z obszaru etycznego na obszar estetyczny. Jeśli związek z PRL-em daje się określać nie tylko jako zdradziecki, kolaborancki czy ubecki, lecz także jako obciachowy czy kiczowaty, to znaczy, że PRL został przetłumaczony na język stylu.

---

<sup>265</sup> „mam wsiadać w małucha, póki nieskonfiskowany, i na pielgrzymkę, kajać się za grzechy swe, do Najświętszej Paniienki, do Lichenia. [...] Do Lichenia, bo jak lichwę się uprawiało, to już na tę lichwę tylko Licheń pomoże” (BR 93, 145).

## 5. Kamp i katolicyzm

### 5.1. HOMOSEKSUALISTA W KOŚCIELE

Andy Medhurst, amerykański teoretyk kampu, zwraca uwagę, że „estetykę postmodernistyczną łatwo pomylić z kampową”<sup>266</sup>. Skoro ponowoczesność „jest światem uświadomionej i zaakceptowanej przygodności [...], który zbuntował się przeciwko wszystkiemu, co zgłasza pretensje do uniwersalnej ważności”<sup>267</sup>, zaś jednostka tworzy siebie „jako unikatowe i niepowtarzalne dzieło sztuki”<sup>268</sup>, to dywersję kampu można traktować jako spełnienie postmodernistycznych postulatów. Z tezą tą identyfikuje się wielu krytyków, zaś najciekawszej interpretacji dostarcza Maria Gołębowska:

Kamp jawi się [...] jako wyraz pewnego rodzaju wrażliwości, czy raczej [...] postawy aksjologicznej i światopoglądowej typowej dla postmodernistycznej współczesności. [...] Jeśli się uzna kamp za pewien rodzaj estetycznej postawy, która nie może ująć przed moralnym zaangażowaniem, okaże się on sposobem rozwiązania pewnych postmodernistycznych problemów, jak na przykład problem ekspresji wolnej jednostki przy poszanowaniu norm i praw Innego. [...] i pomyślany jako kategoria opisowa, i realizowany w praktyce kulturowej jest niewątpliwie przydatny, by uporać się z postmodernistyczną złożonością i obojętnością aksjologiczną zarzucając postmodernistycznym postawom.<sup>269</sup>

Estetyczne zaangażowanie po stronie nieokreśloności rozkłada stabilne interpretacje tożsamości, moralności, płci czy przynależności politycznej. Skupiając się na powierzchni, wnika w głąb: nadproduktywna, nieagresywnie kpiarska stylizacja odsłania znaczenie etyczne i każe zwątpić w oficjalny porządek kultury. Jednak podczas lektury niektórych współczesnych polskich tekstów nasuwa się pytanie, czy taka ekumeniczna wizja wyczer-

---

<sup>266</sup> A. Medhurst, *Camp*. W: *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*. London 1997 (fragm. w przekł. P. Czaplńskiego). Medhurst zdecydowanie odróżnia estetykę postmodernistyczną od kampu, który wiąże wyłącznie „ze specyficzną tożsamością kulturową”, czyli z subkulturą męskich homoseksualistów. Według niego „postmodernizm rozpowszechnia arogancką opowieść, że „specyficzne tożsamości kulturowe” przestały istnieć” (s. 290).

<sup>267</sup> A. Bielik-Robson *Czy duchowość ponowoczesna jest możliwa?* „Res Publica Nowa” 1996 nr 2, s. 66-7.

<sup>268</sup> A. Bielik-Robson, *Wielka przygoda egzystencjalna: człowiek estetyczny i jego doświadczenie nowoczesności*. „Res Publica Nowa” 1997 nr 4, s. 21.

<sup>269</sup> M. Gołębowska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*. „Sztuka i Filozofia” T.17 (1999), s. 33, 47.

puje możliwości kempowej ironii. Jednym z niepokojących przykładów jest twórczość Grzegorza Musiała, autora, który od lat z zamiłowaniem opisuje odmiennosc.

Kulturowe przebieranki, zacieranie płciowej jednoznacznej tożsamości, brewerie w zagranicznych gejowskich klubach, trefny dowcip, kicz udający sztukę, aroganckie podkreślanie własnej odmiennosci, cały ten niewydarzony PRL-owski dandyzm z jego wczesnych powieści miał być odtrutką na proletariacką szarżyznę. Wielkopańskie fanaberie bohatera-autora, które należało kojarzyć z kempem, umożliwiały mu poszerzanie normy – dowartościowywał on obrzeża i niedostosowanie, ignorując oficjalną ideologię.

Rok 1989, moment symbolicznego wejścia polskiej kultury w fazę ponowoczesną, wywołuje paradoksalną zmianę tonu: Musiał rezygnuje z pogodnej kpiny na rzecz dramatycznej powagi, jakiej najpełniejszy wyraz daje w opublikowanej w 1997 roku powieści *Al Fine*<sup>270</sup>. Jej bohater i chwilami narrator, doktor Sławek, zostaje w tekście przedstawiony następująco:

Narcyz [...]. Esteta [...] – długie palce, wąskie dłonie, papieros trzyma samymi koniuszkami. Jeden z tych, którym sklepowa odkładała kilo wołowiny, a druga album o znakach markowych porcelany. [...] Zmysłowy [...]. Pasowałaby mu filmowa tandeta, jakiś jacht, złożona bransoletka, słoneczne okulary. [...] męski facet, [który] mówi [...] jak święty [...] [choć] dziś brak prawdziwie uduchowionych świętych. [Nosi w sobie] nawarstwienie etniczne, religijne... [...], zamęt, w którym przyszło [mu] żyć i który mógłby [go] zmiażdżyć. Albo przeciwnie, stworzyć osobowość ponadprzeciętną. Wybitną. [...] Zawsze będzie wygnany. [...] uwikłany w konflikt zmysłów z inteligencją (*AF* 49, 249, 258, 94).

Musiał, budując koturnową, manierycznie spletaną tożsamość bohatera, z rozmysłem odwołuje się do tradycji wysokiego modernizmu. Doktor Sławek – Polak, Żyd, katolik, homoseksualista, intelektualista, zdeklasowany arystokrata, były opozycjonista z internatową przeszłością, mizogin, wreszcie miłośnik młodzieńczego Piękną i Schuberta, jest powołany do szczególnej misji – ma zmierzyć się z kryzysem pluralistycznej kultury lat dziewięćdziesiątych. Powieść, rozwijającą się w rytm sonaty Kreuzerowskiej i w swym formalnym perfekcjonizmie ocierającą się o kiczowatość, organizuje konwencją spowiedzi. Narrator otwiera duszę przed uosabiającym cielesny i intelektualny ideał księdzem: wyznaje mu swe grzechy i miłość. Wrażliwość i artystowski indywidualizm predestynują doktora Sławka do diagnozowania kryzysu kultury, która wyrzekła się niegdysiejszego metafizycznego ładu. Pyta więc: „A gdzie [...] dusza? Co z duszą? [...] Wszystko jest obrazkiem, można wejść i wyjść, skonsumować i wydalic, skonsumować i wydalic” (*AF* 274). Współczesność pozbawiona uniwersalnej, etycznej normy, zapomniała o sumieniu: „Taneczny krok samozagłady. Cywilizacja kresu, nie chcąca myśleć, czytać, kochać, a tylko ryk, pisk, kwik trącających się ryjów [...], wszystko wymienne, umowne, zabawne w tej powszechnej krętochwili” (*AF* 15, 45). Musiał, chętnie przyznający się do konksji z Proustem, Wilde’em, Mannem, jednocześnie odwołuje się do eschatologicznych i katastroficznych nastrojów końca XIX wieku. Zbrzydzone dekadent, który w realiach postkomunistycznej Polski boleje nad moralnym zidioceniem współczesności, jest figurą anachroniczną i tragicomiczną. Ów anachronizm nie jest stylizacją, bo przejętego języka nie traktuje się z dystansem – to mowa swoja, autentyczna, najbliższa rozedrganemu ciału.

---

<sup>270</sup> G. Musiał, *Al Fine*. Gdańsk 1997. W tekście posługuję się skrótem (*AF*). Cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

Tym bardziej nie jest więc parodią, chyba że mimowolną. Nie da się go wreszcie sprowadzić do pastiszu ze względu na silne moralne zaangażowanie tego, kto w archaicznej stylistyce szuka schronienia i najwłaściwszej ekspresji. Ostentacyjny, nieprzystający styl, który ukrywa etyczny potencjał, kojarzy się z kampem. Śmiertelna powaga autora nie zawiesza kampowej interpretacji – często wręcz ją prowokuje.

Musiał, dochowując wierności konwencji estetycznej, narusza konwencję obyczajową: *Al Fine* to homoseksualna powieść katolicka. Seksualność głównego bohatera i jego żarliwa religijność pozostają w związku fatalnym, ale i, chciałoby się rzec, ubogacającym. Nieuniknione, bo zgodne z modernistyczną konwencją zwieńczenie narracji – dramatyczna śmierć doktora Sławka – stanowi nie tylko karę wymierzaną tym, którzy pożądamy Piękna zamieszkującego w idealnym chłopięcym ciele. Bohater ginie w wypadku samochodowym, bo jest głównym aktorem zbawczego planu. Zanim zostanie całkiem pochłonięty przez nieziemski blask, zdąży w przedśmiertnym widzie prześledzić całe swoje życie. Ostatecznym jego celem było poświęcenie: doktor Sławek składa ofiarę, która zostaje przyjęta. Droga do świętości wiedzie przez zakazaną homoseksualną miłość – „to, co w duszy ziszczone i realne, dokonać się musi w rozpadzie i chaosie ciała” (*AF* 125). Narrator, który wyznaje: „Czułem się zbędny, choć do czegoś wezwany” (*AF* 239), daje świadectwo swemu powołaniu i obcości. Przyszło mu zmagać się z tajemnicą wiary w kraju, w którym „[...] wszystko [...] święte: „>Ojciec święty wchodzi do tej świątyni, by podczas mszy świętej poświęcić święty obraz Matki Przenajświętszej” – usłyszał kiedyś w telewizorze podczas mszy papieskiej” (*AF* 41). Homoseksualny bohater, dla którego ortodoksja nie przewiduje w Kościele miejsca, pojmuje swą odmienną nie jak piętno, ale szczególny dar. To, co powinno zostać wstydlivym, zakazanym występkiem, pozwala mu lepiej, głębiej, intymniej obcować z Bogiem, a przy okazji uwrażliwia na wulgarną hipokryzję współwierzących – normalsów niezdolnych do metafizycznych uniesień. Taktyka Musiała polega na „budowaniu hiperboli z tego, co mogłoby w innych okolicznościach pozostać za ledwie upokorzeniem, czyli – czymś takim, co określa się jednym słowem – kampowość”<sup>271</sup>. Zniewaga będąca źródłem wywyższenia domaga się w *Al Fine* interpretacji nie tylko w duchu ewangelicznym, ale i kampowym. Orężem doktora Sławka jest jego skandaliczna nieprzystawalność, która pozwala mu kwestionować mieszczańską przyzwoitość. Musiał pisze:

Trwa zwanie Fundamentalistów Wiary (choć to, czego bronią, jest systemem znaków i zwołań służących do identyfikacji plemiennej, jak kleszcze do znakowania cieląt) z równie głupim fundamentalizmem liberałów, nie dostrzegających zmrużonych oczu innego znów diabła wyglądającego im zza pleców, i kajdan, jakie szykuje, choć prawda, że z łżejszego materiału. [...] Miłość? Lojalność? Wykształcenie? Tylko patrzeć, jak na wieże kościołów wylegną cudowne Panny Marie i na grzmot megafonów przytkniętych do ust księży lud runie na kolana przed mówiącymi obrazami, kolejna armia niedowiarków nawróci się na nie-wiadomo-co, a nawróceni pójdą w posły i senatory, by znów utracić wiarę. Wiara stała się niegustowną ozdóbką, broszką naszych cioc, z której brylantyki wypadały im jak spróchniałe zęby i wtedy zastępowały je pozłotkiem (*AF* 9-10).

Współczesności zagraża więc z jednej strony degrengolada laicyzacji, z drugiej model religijności odpustowej. Musiał, który polski katolicyzm redukuje do nurtu tak zwanego

---

<sup>271</sup> I. Filipak, *Księga Em*. Warszawa 2005, s. 214.

katolicyzmu ludowego, tworzy niedwuznaczne przeciwstawienia: mistyczne skupienie, autentyczne zaangażowanie i intelektualizm dandysowskiego Sławka zostają zderzone z betlejemskimi szopkami, masowymi imprezami w licheńskich dekoracjach i rytualną agresją. *Al Fine* przedstawia polski katolicyzm jako niemoralny kicz. „Skłonni do karmienia się raczej obrazem niż sensem wiary [...] czyści w obronie czystego” (AF 239, 241), czyli obrońcy wartości chrześcijańskich, to niebezpieczna sekta, która w głupio i powierzchownie pojmowanej tradycji znajduje uzasadnienie dla głoszonej nienawiści. Narrator, otoczony przez przeważających w polskim Kościele koniunkturalnych fanatyków, wyznaje:

Myślałem o rzeczach prostych i czystych, o dłoni księdza złożonej na kolanie [...]. O czarnych włosach skręconych wokół głowy [...]. Mogłem krzyknąć im w twarz, miałem prawo potrząsać nimi, a zarazem nie miałem tego prawa i nie mogłem tego zrobić. Nie śmiałem? Śpiewać głośniejszy niż ten chórek z ich kapelmistrzem razem wzięty, że miłość jest światłem, prawdą i pożogą (AF 239).

Homoseksualista „zbędny i wezwany” stoi poza wspólnotą, ponieważ nigdy nie zostanie przez nią do końca zaakceptowany, ale równocześnie jest najbliższy tajemnicy krzyża, bo przeżywa wiarę jak miłość:

Pomyślałem wtedy: „Cudzie Kościoła! Kręgu złotego światła, w które wsuwamy się raz, i jeszcze raz, by jak w ramionach kochanka ożyło w nas tajemnicze drżenie. [...] Uginamy się od Jego wiecznych żądań, Wierz-We-Mnie, Wierz-We-Mnie, co rano dość Go mając i co wieczór drżąc z tęsknoty” (AF 11).

Jeśli pożądanie prowadzi do religijnego spełnienia, to istotą i wartością katolicyzmu okazują się emocje ostateczne: ból, rozpacz, ekstaza: „Wiara to jak iść boso po szkle i śmiać się do krwi” (AF 227). Bohater *Al Fine* przystępuje do aktu seksualnego jak do komunii, bo znajduje w nim namiastkę ofiary Chrystusa. Homoseksualny esteta, trochę dandys, trochę dekadent, który utożsamia się z figurą Chrystusa, przywodzi na myśl znaczącą analogię.

Jak pisze Maria Janion, uwięziony w Reading Oscar Wilde nosi w sobie tajemnicę „świadomej transformacji kogoś, kto ze szczytów dobrowolnie schodzi na samo dno”<sup>272</sup>. Moe Meyer<sup>273</sup> proponuje następującą wykładnię zagadkowego postępowania pisarza:

Przybrał nieco anachroniczną pozę dandysa, przewartościował ją i przekształcił w znak, który dzisiaj odczytujemy jako przynależny do stylistyki *camp*, po to, by wokół tego znaku stworzyć rozpoznawalną tożsamość homoseksualisty. Żeby znak mógł się żyć, Wilde zdecydował się na męczeństwo, doprowadzając do zrównania przybranej przez siebie pozy dandysa z tożsamością homoseksualisty, która dotąd pozbawiona była wyrazistego znaku i jako taka pozostawała nieobecna w kulturze, a przez to niedostępna jako możliwość społecznej egzystencji.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> M. Janion, *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996 (rozdz. *Maria Komornicka, in memoriam*), s. 282.

<sup>273</sup> M. Meyer, *Under the signe of Wilde. An Archeology of Posing*. W: *The Politics and Poetics of Camp*. Red. M. Meyer. London 1994.

<sup>274</sup> Przytaczam streszczenie interpretacji Meyera dokonane przez T. Basiuka (*Casus Wilde'a: homoseksualizm i tożsamość odmieńca od końca XIX wieku*. W: *Inny, Inna, Inne. O inności w kulturze*. Red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez, K. Szczuka. Warszawa 2004, s. 322).

Wilde skleja „neutralny” wcześniej dandyzm z homoseksualnością, aby zmanifestować odmienność. W interpretacji Meyera krzykliwe dziactwo ma być drogą do estetycznej doskonałości. Z więzienia Wilde z żarliwością neofity pisze:

Chrystus jest najwyższym indywidualistą. [...] Uczynił tedy z siebie obraz Cierpiącego, a jako taki opanował i wzmógł sztukę tak, jak nigdy żadnemu z bogów greckich danem nie było. [...] Zaprawdę, miejsce Chrystusa jest między poetami. [...] widzę o wiele serdeczniejszy, o wiele bezpośredniojszy związek między prawdziwym życiem Chrystusa i prawdziwym życiem artysty.<sup>275</sup>

Znękany pisarz próbuje nadać sens swemu cierpieniu, utożsamiając się z Chrystusem, bowiem ten „przede wszystkim wydał [...] wojnę filistrom”<sup>276</sup>. Niedawny fireykowaty Lord Paradoksu i Perwersji staje się „męczennikiem homoseksualności” i spowiada się, z masochistycznym ukontentowaniem pielęgnując własny ból, „praformę i probierz wszelkiej sztuki”<sup>277</sup>. Stracony w otchłań „przeprowadza olśniewający wywód o połączeniu przez Chrystusa piękna z cierpieniem” i odnajduje w dziejach zbawiciela „symboliczną wykładnię własnego życia”<sup>278</sup>. Jak zauważa Eve Kosofsky Sedgwick:

[...] moc takich tekstów jak *De profundis* i *Ballada o więzieniu w Reading* [...] może być zbieżna z tematycznym wyborem, który się w każdym z nich dokonał: oprawa i przedstawienie męskiego ciała jest usytuowane w wyraźnym kontekście wyeksponowanego ciała Jezusa.<sup>279</sup>

Dla Musiała zasadnicze znaczenie ma nie człowieczeństwo Chrystusa, a jego cielesność:

Tylko siedzący najbliżej Niego, a z nich najbliżej Jan, widzą, wpatrzeni w twarz, w której piętnach są rozkochani, że iskiarki tańczą w piwnych oczach Pana. Że Jego rękę obsypuje meszek i kiedy ściska dłoń Jana, kąciki ust unoszą się w coś, co od początku do skończenia świata nazywa się uśmiechem (*AF* 66).

Doktor Sławek postrzega postać Zbawiciela nie tylko jako ideał moralny, ale i estetyczny. Pragnie piękności Jezusa, pragnie stać się nim, aby ostatecznie odróżnić się, uciec od odrażającej pospolitości. Bohater *Al Fine* przeżywa w więzieniu objawienie, toczy walkę z istniejącymi realnie demonami, nieustannie rozmawia z Bogiem, któremu zadaje i to najbardziej dramatyczne pytanie: „Ojcze, tato [...] czemuś mnie opuścił?” (*AF* 266), wreszcie staje się lustrzanym odbiciem Jezusa:

Chłopiec [...] dotknął twarzy Sławka. – Chrystus – koniuszkami palców przesunął po czole. [...] – Piękna twarz, cudownie piękna... [...] brak ci odwagi obumrzeć, by wydać z siebie lepszy plon. Musisz się zdecydować [...] (*AF* 213).

---

<sup>275</sup> O. Wilde, *De profundis. Szkice i listy z domu karnego w Reading*. Przekł. M. Markowska. Warszawa 1922 (Pisma zebrane t. III), s. 60, 52, 51-52.

<sup>276</sup> Tamże, 78.

<sup>277</sup> Tamże, s. 41.

<sup>278</sup> M. Janion, *Kobiety i duch inności*, s. 284, 279.

<sup>279</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *From Wilde, Nietzsche, and the Sentimental Relations of the Male Body*. W: *Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999, s. 213



I Sławek decyduje się. Jego śmierć w wypadku samochodowym zostaje zrymowana z imaginacyjną sceną ze wzgórza Golgota, w której następuje ostateczne utożsamienie bohatera z Jezusem:

Sławkowi zakręciło się w głowie. [...] nogi rzymskich żołnierzy oplecione rzemykami [...] upał trwa, choć dzień chyli się do Paschy, i zelżał tłum pod pałacem Heroda. Leży na drodze [...] – twarz ma lepką od krwi i już nie odróżnia bólu od rozkoszy. Szczytowa belka krzyża przygniata mu głowę, ostry kamień rani policzek i już dosięga kości. Płacz kobiet i świst bicz, który tnie mu plecy, jakby je pieścił. [...] Jest piękny, piękny [...]. Jeszcze chwila i osunie się w ciemność. Jeszcze balansuje, tuż, tuż, ale już z dołu ryk śmiechu i hałaśliwa muzyka. Jak ciężą, jak ciężą kamienie. Policzek rozorany, Piłat ma na przegubach złote taśmy nabijane guzami. Stoi u szczytu schodów na tle wyniosłego partenonu [...] i mówi: – Ten oto mężczyzna staje przede mną jako zbawiciel ludu (AF 267).

Spektakl śmierci, graniczącej z erotyczną ekstazą, w którym bohater wyznacza sobie główną rolę, zostaje odegrany przeciwko katolickim filistrom, a jednocześnie ma przywracać wiarę w sens cierpienia w zdemoralizowanej postmodernistycznej rzeczywistości. Sławek oczywiście ginie uwiedziony przez modernistyczne piękno<sup>280</sup>, ucieleśnione w Arielu Knochenmannie, zmysłowym „przewodniku między światem żywych i umarłych” (AF 283). Jednak autor próbuje nadać tragicznemu finałowi jeszcze jeden, eschatologiczny wymiar: bohater musi ponieść ofiarę, aby zapłacić za ocalenie duszy zbłąkanego młodzieńca. Męczeństwo nie byłoby perfekcyjne, gdyby doktor Sławek nie zstąpił do piekła, zwącego się w powieści „Paradise lost. ”T> było odwrócone, krzyż wbity szczytem w ziemię” (AF 289). Diabeł, który wojującemu z popkulturą bohaterowi kojarzy się z Robertem de Niro, cynicznie prowokuje go do sporu o przyczyny moralnego upadku ludzkości. I on właśnie wypowiada znamiennej kwestię:

Słyszałeś o zlocie młodzieży techno? Ćwierć miliona bubków z całego świata spotkało się w Berlinie i czymże zajmowały się te dusze nadwrażliwe? Ta przyszłość Rodzaju? [...] ich postmodernistyczne sumienie [...]. Ćwierć miliona młodej Europy domagało się „radości i naleśników”! Chcą bawić się i kochać szmal, dobre życie i mieć resztę w dupie. [...] Tylko patrz, jaką górę gówna zrobiliśmy z tego Stworzenia! [...] On ginie na krzyżu za te swoje przykazania, a my szast-prast i z kamiennych tablic – plastikowe gadżety. To ma być za jego przyzwoleniem? Chyba byłby głupi... przelewać krew Syna po to, żebyście to sobie oglądali na wideo, pękając ze śmiechu (AF 313-314)?

Zlot zwyrodnialców w Berlinie to oczywiście Parada miłości – w emancypacji, utożsamionej z zarazą ponowoczesnego relatywizmu, upatruje Musiał źródło największych zagrożeń. Sławek wdziewa kostium Chrystusa, żeby dać odpór inwazji drag queens. „Homoseksualiści, nie ci imitatorzy bab, ma się rozumieć, którzy przebierają się w ich łaszki i popiskują, ale prawdziwi, cisi i zakochani w swych męskich cechach charakteru” (AF 44), bronią wstępu do Kościoła wstrętnym przebierańcom, bo ci narażają na szwank etos wykluczenia. To, co tradycyjnie kojarzymy z kampem, czyli demonstracyjna zniewie-

---

<sup>280</sup> O czym wyczerpująco pisze B. Warkocki (*Śmierć homoseksualisty. O twórczości Grzegorz Musiała*. W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*. Red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2006).



ściałość, zabawowe podkreślanie własnej odmienności, zostaje w powieści wyegzorcyzmowane. Paradoks polega na tym, że Musiał, rzucając anatemę w imię religijnej normy, sprowadza ją w istocie do estetyki, którą z kolei posługuje się, aby zaakcentować swoją inność i przemycić treści aksjologiczne. Jego estetyzowanie jest więc kampowaniem. Doktor Sławek, nakładając kolejne wyodrębniające go kostiumy, broni ortodoksji, którą ostatecznie skandalicznie zakłóca. Autor w walce o normę wykorzystuje środki nienormalatywne, które naruszają katolicki ład.

Musiał nie jest pierwszym polskim literatem, poszukującym w Kościele miejsca dla odmienności. Trzeba tu przypomnieć przynajmniej tragiczną postać Jerzego Zawieyskiego<sup>281</sup>, pisarza, katolika i homoseksualisty, który chciał się schronić w religijnej wspólnotcie, znaleźć w niej potwierdzenie, akceptację pomimo. Jego koncepcja chrześcijaństwa ekumenicznego to prośba o poszerzenie ortodoksji. Tymczasem Musiał, odzegnując się od franciszkańskiej pokory, nie traktuje swojej homoseksualności jak problemu, który jest nieprzekraczalną przeszkodą w drodze do zbawienia. Nie potrzebuje akceptacji, ale właśnie demonstruje swą odmienność predestynującą go do zadań doniosłych i wyróżniającą spośród rzeszy pospolicitych katolików. Autor, zgodnie z kampową logiką, przedstawia się nam jako nadkatolik – podobnie jak drag queen prezentuje się jako nadkobieta, mimo że nigdy nie przestaje być mężczyzną. Częstkowa interpretacja wielowątkowej powieści nie ma dowodzić, że Musiał jest polskim Firbankiem. *Al Fine* uzmysławia raczej, że nawet najbardziej zajadła anatema może nosić w sobie element kampu. Bohater powieści, który traktuje normę moralną w dużej mierze jako wartość estetyczną, może dzięki niej obnosić swą obcość, ale i dopuszczać się kulturowej agresji. Jej ideowego potencjału nie da się uzgodnić z aksjologią postmodernizmu – wręcz przeciwnie – kamp jest tu narzędziem walki z postmodernistyczną ideologią, zrównującą w prawach wszystkie tożsamości. Dywersja odbywa się jednocześnie w obrębie samego katolicyzmu: z jednej strony jest on interpretowany jako fenomen estetyczny, teatralny, wywołujący skrajne, dramatyczne emocje, dający szansę na wykreowanie nadziemskiej piękności; z drugiej zaś dochodzi do obrazoburczego naruszenia ortodoksji, którą najlepiej pojmuje i wykląda homoseksualista. Być może największym skandalem jest to, że autor nie widzi żadnego konfliktu między homoseksualizmem a nauką polskiego Kościoła, w tej akurat kwestii nieprzejednanego. Im bardziej restrykcyjna jest norma, tym bardziej przewrotny kamp. Musiał, wykluczający i słabych – gejų i kobiety, i silnych – zastępy niedzielnych katolików, stylizuje swego bohatera na zbawiciela, zapominając, że odkupienie nie jest możliwe bez miłosierdzia. Ostatecznie doktor Sławek nie upadł tak nisko, aby znaleźć się w Wilde’owskim piekle<sup>282</sup>.

---

<sup>281</sup> O Zwieyskim zob. J. Siedlecka, *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*. Warszawa 2005, J. Majcherek, *Zawieyski? „Dialog” 1989 nr 9*, S. Skwarczyńska, *Dramat Jerzego Zawieyskiego*. „Znak” 1949 nr 3.

<sup>282</sup> Doktor Sławek i jego ofiara do końca pozostają estetyczne, przez to nietykalne. Konsekwencje wyboru Wilde’a są odmienne: „Ma rację Robert Badinter, kiedy utrzymuje z mocą, że więzienie niszczy. W komentarzu do własnego dramatu pisze: „Kiedy w dwa lata później Wilde wynurzył się z więziennej nocy, był już człowiekiem złamanym. Majątek, uznanie, wszystko było stracone. [...] Nie może pisać. Tonie w długach. Bardziej niż kiedykolwiek nadużywa alkoholu i usług płatnych chłopców. W niespełna trzy lata po wyjściu z więzienia umiera w skromnym hoteliku przy rue de Beaux Arts. Kilku przyjaciół, ksiądz, właściciel hotelu, wszyscy słotczni w trzech fiakrach tworzą żałobny kondukt. Tak odchodził ten, kto dumnie nazywał siebie «księciem życia»”. W dramacie C.3.3. na przypuszczenie [...], że ból i niesprawiedliwość uczynią z Wilde’a jeszcze większego pisarza niż był nim dotychczas, więzień replikuje: „...Te przeżycia mnie niszczą, doszczętnie, definitywnie”. Ani więc nie uszlachetniają, ani nie wnoszą na moralne szczyty” (M. Janion, *Kobiety i duch inności*, s. 280). Projektowane w *Portrecie Doriana Graya*, a puentowane w *De profundis...* „całkowite roztopienie własnej egzystencji, aż do jej unicestwienia, w estetycznej pełni w rzeczywistości, która stała się dziełem sztuki” (H.

Musiał, nieważne – świadomie czy nie, w inkwizycyjnym zapale przechwytuje kamp i wykorzystuje go przeciwko tym, których Perkovich, Meyer, Miller, Medhurst i inni badacze nazywają jego prawowitymi właścicielami. Homoseksualista walczący z demonem relatywizmu, jaki opętał poemancypacyjnych gejów, pokazuje jeszcze jedną istotną cechę kampu: jego ogólną dostępność. Kamp może wykorzystać każdy, kto ma ochotę wykrzyzczyć swoją odmienność. Także ten, kto krzyczy przeciwko Innemu.

## 5.2. KAMP POŚWIĘCONY

Na jednej z zamieszczonych we „Frondzie” fotografii wyobrażony jest plastikowy Batman, który na pytanie „What’s your power, man?” odpowiada, wskazując medalik, „This, man”. Spowiedź świętą lansuje się za pomocą chwytliwej formuły „Moc. Przygoda. Tajemnica”, a różaniec promuje się jako „Cudowny aparat leczący! 800 lat tradycji. Prosty w użyciu. Zawsze skuteczny”. Obok zamieszczanych na łamach reklam dewocjonalistów i sakramentów widnieje indeks ksiąg zakazanych, zwierzenia nekrofilki sąsiadują z wywiadem z kościelnym dostojnikiem, zaś konwencja komiksowa nie wyklucza tęsknot za szczerą sarmacką bogobojnością. „Fronda” przemawia językiem sprzeczności. Redaktorzy pisma stwierdzający, że „Prawdziwy Superman to Jezus”<sup>283</sup>, deklarują się jako ortodoksi podejmujący misję ewangelizacyjną w spluralizowanej, splugawionej współczesności. Kontradycja, zgrzyt, nieprzystawalność użytych środków mają obrzydzić odbiorcom modę na tolerancję. Nie jest to jednak jedyne źródło kontrowersyjności.

Od momentu powstania w 1994 roku, „pismo poświęcone” budzi skrajne emocje: wywołuje zachwyty, zgorszenie, oburzenie. Z jednej więc strony „Fronda”: „ostрым, wyrazistym i czytelnym językiem podejmuje wielkie kwestie metafizyki i religii” i pokazuje „żywość cywilizacji chrześcijańskiej”<sup>284</sup>, z drugiej zaś w ogóle „nie jest pismem religijnym, a w każdym razie, mimo deklarowanego przywiązania do Kościoła rzymskiego, nie jest pismem katolickim”<sup>285</sup>. To, co jedni nazywają monologiem „pełnym nienawiści, pogardy, agresji”<sup>286</sup>, inni uznają za „wypracowywanie radosnego, zrewoltowanego stylu bycia katolikiem”<sup>287</sup>. Temperatura debat, towarzyszących kolejnym numerom pisma, dowodzi skuteczności obranej przez nie strategii: kultywując opozycyjność, „Fronda” wikła się w sprzeczności, i czyni to najprawdopodobniej celowo. Głoszony przez redaktorów maksymalistyczny postulat prawowierności konfliktuje ich ze środowiskami liberalnymi, ale jednocześnie nie daje się uzgodnić z ekumenizmem wyznawanym przez posoborowych reformatorów Kościoła (co zresztą ci ostatni zazwyczaj dyskretnie przemilczają<sup>288</sup>).

---

Meyer, *Odmieńcy*. Przeł. A. Kryczyńska. Warszawa 2005, s. 305 [rozdz. *Przyczynek do typologii literatury homoseksualnej*]) doczekało się gorzkiego finału.

<sup>283</sup> S. Babuchowski, *Rycerze wiary i cienkie Bolki*. „Gość Niedzielny” 2004 nr 42.

<sup>284</sup> Sądy kolejno abp. Życińskiego i Marka Jurka cytują za: Ł. Kaźmierczak, *Dobro zwyciężyło moc*. „Przegląd Katolicki” 2004 nr 42.

<sup>285</sup> M. Wedemann, *Biedny chrześcijanin czyta „Fronde”*. „Czas Kultury” 1997 nr 1, s. 7.

<sup>286</sup> L. Burska, *Inkwizytorzy i sarmaci*. „Studia Polonistyczne” 2002 t. IX, s. 191.

<sup>287</sup> A. Horubała, *Marzenie o chuliganie*. Warszawa 1992, s. 145.

<sup>288</sup> Krótkowzroczność cechuje nie tylko autorów publikacji w prasie katolickiej (zob. np. „Przewodnik Katolicki”, „Niedziela”), ale także, co zaskakujące, Jarosława Gowina, który w swej książce *Kościół w czasach wolności. 1989-1999* (Kraków 1999) kojarzy „Fronde” z „katolicyzmem kontynuacji” i poświęca jej następującą wzmiankę: „Pojawiło się szereg interesujących grup młodej inteligencji, które swoją tożsamość odnajdują właśnie w obrębie omawianej formacji, starając się zarazem nadać jej bardziej dynamiczną i przekonującą dla współczesnego człowieka postać. Środowiska „Frondy”, „Debaty”, polityczny krąg określany mianem

Przywracanie wartości chrześcijańskich w zlaicyzowanym świecie odbywa się w atmosferze skandalu – redaktorzy Grzegorz Górny i Rafał Smoczyński z satysfakcją kwitują ataki „postępowych” oponentów: „Nie musimy silić się na prowokacyjność – dziś po prostu przyznanie się do ortodoksji samo w sobie jest czystą prowokacją”<sup>289</sup>. Prowokacja wynika tu przecież nie tylko z kłopotów z ortodoksją – zamieszanie interpretacyjne wokół pisma wzmaga wykorzystanie estetycznego zaburzenia w celu zmanifestowania wyraźnej postawy ideologicznej. „Fronda”, postulując rygorystyczną wierność doktrynie katolickiej, czyni to często za pośrednictwem środków pochodzących z popkulturowego imaginarium. Z kolei stylistyka kojarzona z postmodernizmem zostaje zderzona z anachronizmem promowanych wzorców i odwoływaniem się do zestawu wartości rodem z tzw. katolicyzmu ludowego. Na temat „Frondy” napisano wiele: aprobując lub ganiąc, postrzega się ją zazwyczaj jako problem „moralny” w rzeczywistości liberalnej. Skoro opatruje się ją przy tym formułami w rodzaju „konserwatyzm w kontrkulturowym opakowaniu”<sup>290</sup> czy „postmodernistyczny katolicyzm”<sup>291</sup>, to wydaje się, że pismo domaga się również interpretacji podejmującej wątek estetyczny. Nawiązując do dziedzictwa „bruLionu”, w którym niegdyś opisywano *Brunatną przygodę moralności katolickiej*<sup>292</sup>, „Fronda” wykorzystuje estetyczną wielogłosowość, aby bronić autorytetu chrześcijaństwa. Jaki zakres i znaczenie ma stylistyczna rewolta przeprowadzana w polskim języku religijnym?

Ewangelizatorzy z „Frondy”, diagnozując kulturę współczesną, uznają, że lansuje ona model człowieka „zdezintegrowanego, skomplikowanego, niespójnego, przeciwstawiając go „człowiekowi prostemu” i w manifestacie-odpowiedzi na zarzuty Marka Zaleskiego z dezynwolturą oznajmiają: „dążymy [...] do „totalnej sakralizacji rzeczywistości”. [...] utożsamiamy się [...] z nurtem kultury [...] głoszącym zasady mocnego dobra, związku między życiem a sztuką i prymatu metafizyki w kulturze”<sup>293</sup>. Rewolucyjne zaangażowanie Frondystów przywodzi na myśl żar futurystów, żądających totalnej estetyzacji rzeczywistości<sup>294</sup>. Inteligenci z „Frondy” chcą wyjść z zacisznych, uspionych, bezpiecznych świątyń na ulicę i rozpocząć ewangelizację językiem mas, aby na powrót scalić zdecentrowany świat. To posłannictwo wynika z przekonania, że autorytet i siła oddziaływania współczesnego Kościoła zostały nadwątlone przez „kreatywne reformy posoborowe”: Sobór Watykański II „zbanalizował liturgię, zrelatywizował doktrynę, osłabił kościelną dyscyplinę”, zaś Jan Paweł II „rozmiękczył wiarę Kościoła przez [...] nadmierne angażowanie go w dialog ekumeniczny i międzyreligijny. Podważył także jego wiarygodność przez swój

---

„pampersów” [...] to wszystko zjawiska dowodzące żywotności i niesłabnącej atrakcyjności tradycyjnego polskiego katolicyzmu” (s. 334).

Pozytywna aktywność młodych zaangażowanych z „Frondy” ma utwierdzać czytelników w przekonaniu, że współcześnie katolicyzm nie utracił mocy oddziaływania. Dlatego zapewne autor zapomina wspomnieć, że gorliwi ewangelizatorzy na patronów wyznaczyli sobie Stanisława Piaseckiego, Limonowa i Codreanu. Środowiska konserwatywne posługują się przykładem „Frondy”, aby dowieść, że młodzież nie jest obojętna na sprawy wiary, i często przymykają oczy na antysemitkie i faszystujące poglądy redaktorów pisma.

<sup>289</sup> G. Górny, R. Smoczyński, *Młodzież dobra jest*, „Res Publica Nowa” 1996, nr 1 s. 52.

<sup>290</sup> J. Czech, *Fronda, czyli igraszki z granatami*, „Twórczość 1995 nr 12, s. 127.

<sup>291</sup> Zob. *Prawa wolna?* Z R. Kostro, R. Smoczyńskim i Z. Nosowskim rozm. M. Okoński i A. Szostkiewicz, „Tygodnik Powszechny” 10 IX 1995, przedruk w: *Spór o Polskę 1989-1999. Wybór tekstów prasowych*. Wstęp, wybór, układ P. Śpiewak. Warszawa 2002, s. 290.

<sup>292</sup> U. Ranke-Heinemann, „bruLion” 1991 nr 17-18, s. 36-40.

<sup>293</sup> G. Górny, R. Smoczyński, *Młodzież dobra jest*, s. 51, 52,

<sup>294</sup> „Sztuka musi być niespodzianą, wszechprzenikającą i z nóg walącą”, „Každy może być artystą”. Zob. *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Oprac. Z. Jaroński. Wrocław 1978, s. 11, 12.

nieodpowiedzialny «meaculizm»<sup>295</sup>. Redaktorzy chcą uniemożliwić, a przynajmniej zakłócić tę banalizację, posługując się stylistyczną anarchią – destabilizują język, w jakim współcześnie wyklada się sacrum. Wojciech Wencel, komentując wczesne poczynania redaktorów, oznajmia:

Rozumiem [...], że istnieją ludzie, dla których mówienie językiem liturgii nie będzie dzisiaj czytelne. Dlatego „Fronda” trafnie obrała drogę nawiązania dialogu z ludźmi wykorzenionymi z tradycyjnej wiary za pomocą ich języka. Jestem przekonany, że redaktorzy pisma zdają sobie sprawę, że jest to nurzanie się w błocie, ale jeśli ma zaprowadzić kogoś przed ołtarz, to jest tym bardziej chwalebne.<sup>296</sup>

Frondyści, narażając się na zbrukanie, sięgają więc do „gorszego” języka, by wskazać jedyną Prawdę. W czym przejawia się ich poświęcenie? Cykl *Święci Pańscy*<sup>297</sup> przedstawia członków redakcji, którzy we współczesnej scenerii: na ulicach Warszawy, w okolicach przystanków autobusowych i budek z piwem, obserwowani przez skonsternowanych przechodniów, odgrywają drastyczne sceny śmierci męczenników za wiarę. Zdjęcia zostały opatrzone zdaniem Jana Pawła II „Współczesny Kościół potrzebuje nowych świętych, a nie nowych reformatorów”, które sygnalizując prawomyślność redakcji, w gruncie rzeczy poddaje w wątpliwość wartość posoborowych przemian. Groteskowy naturalizm scenek zaprezentowanych przez byłych tot-artowców ociera się o obsceniczność i narusza hieratyczność wyobrażeń o męczeństwie i świętości. Trywialne otoczenie, dobitność kaźni, która mimo potoków keczupu nie traci na dosłowności, brzydota modeli, ich komiczne zaangażowanie w odtwarzane role zostają zderzone z zamieszczonymi w tym samym numerze XIX-wiecznymi „świętymi obrazkami”, przedstawiającymi rozmodlone gładkolice Madonny. Kicz tradycyjnych świętych malunków jest konfrontowany z tandetą prymitywnego happeningu. Jak krytycznie komentuje Dariusz Gawin, poprzez

ordynarne wygłupy [...], nieledwie bluźnierstwa, radykalni konserwatyści sugerują, iż wygłupy to forma ascezy, umartwiania; wygłupiają się, aby przebudzić sumienia, składają sami siebie na ołtarzu głupstwa i bzdury.<sup>298</sup>

Taktykę tę uznaje Gawin za chybioną, wydaje się jednak, iż możliwa jest inna interpretacja świętej hucpy. Frondyści, wystawiając się na publiczne pośmiewisko, stawiają unieruchomiony przez tradycję kanon w codziennym i przez to dziwnym kontekście. Język, w którym wysławia się ofiary świętych, jest niestosowny, brutalny, skandaliczny – złamanie decorum czyni z bezpiecznej, zrytualizowanej narracji obscenę, która obraża wrażliwość. Frondyści w ten sposób przekonują, że wiara to coś więcej niż wyuczony, nawykowy ceremoniał – to skandal, który można interpretować jako obsceniczny dlatego, że nie mieści się w porządku codzienności. Redaktorzy, nieomal wykrzykujący „Każdy może być świętym!”, wykorzystują estetyczny dysonans, aby domagać się od wierzących najwyższego zaangażowania. Wydaje się, że kategorią pozwalającą zdefiniować

<sup>295</sup> J. Makowski, *Twardy Ratzinger, miękki Benedykt*. „Gazeta Wyborcza”, 15 VI 2005.

<sup>296</sup> *Przypisy do tekstów świętych*. Z W. Wenclem rozm. J. Borowczyk i W. Ratajczak. „Czas Kultury” 1997 nr 1, s. 15.

<sup>297</sup> „Fronda” 1996 nr 7.

<sup>298</sup> D. Gawin, *Pampersi w sidłach postmodernizmu*. „Res Publica Nowa” 1997 nr 4, s. 3, 4.

tę, nie dającą się przecież zrównać z parodią, strategię, jest kamp – „specyficzny rodzaj wrażliwości estetycznej, która zarazem okazuje się pewną postawą aksjologicznie zaangażowaną [...], kryjąca za wartościowaniem estetycznym inne rodzaje wartościowania, i te poznawcze, i te moralne”<sup>299</sup>. Kampowy „ostentacyjny ekshibicjonizm”<sup>300</sup>, nie mogący obyć się bez publiczności, pozwala Frondystom zrealizować zasadnicze zadanie: utrwała w społecznej świadomości wizerunek bezinteresownych moralistów – „rycerzy wiary” walczących ze współczesnością jej własną, popkulturową bronią. Przesada, nadmierna, dziwaczna stylizacja, przewrotne wyrafinowanie stają się jednym ze sposobów wyrażania powagi. „Totalna sakralizacja rzeczywistości” ma przebiegać dzięki odnowieniu, czyli radykalizacji i pomieszaniu języków: frondyści, którzy „o brak ortodoksji chcieliby posądzić najwybitniejszych teologów XX wieku – Karla Rahnera i Hansa Urs von Balthasara”<sup>301</sup> ogłaszają jednocześnie, że „Chrystus był OK.”<sup>302</sup> Agresywnemu zwalczaniu „liberalnego zabobonu”<sup>303</sup> i „marzeniu o wierze oczyszczonej z humanitarnych deformacji”<sup>304</sup> (głównym rzecznikiem oczyszczenia jest w piśmie Paweł Lisicki), towarzyszy śmiała, nie unikająca dwuznaczności szata graficzna. Na okładce pulchny putto uchwycony w geście Kozakiewicza, wewnątrz reklamy (np. „Najdogodniejsza podstawa ubezpieczenia: post, modlitwa, jałmużna” czy „Celibat... czujesz, że żyjesz!”), „Ranking megaściemnię” z listą schizmatyków, kojarzący się z totalitarną cenzurą indeks ksiąg zakazanych, gdzie figurują Kerouac, Jung i Adorno, a kombatanckie wspominki Mirosława Hermaszewskiego sąsiadują z pracami Heideggera, wszystko to przykłady naruszeń, mających służyć „świętej” sprawie. Najnowsze działania „Frondy”, rozprowadzającej koszulki z napisami „No morality without Christ”, „No sex before wedding” czy ulotki udające reklamówki agencji towarzyskiej, na których czytamy: „Dziewczyny czekają... na twoją modlitwę” dowodzą, że redakcja nie rezygnuje z kampowej ewangelizacji. Frondyści lubią mocny język: mimo że komiksowy Jezus Miłosierny na okładce jednego z numerów oznajmia „Nie przyszedłem potępić, przyszedłem zbawić”, to wewnątrz homoseksualizm zostaje utożsamiony z faszyzmem. Redaktorów pisma, jak z przekąsem odnotowuje Marek Wedemann, interesuje nade wszystko „potęgowanie ekspresji”<sup>305</sup>. Agresywna heterodoksja, apologie tych, których Wojciech Wencel nazywa przedstawicielami „kontrowersyjnych tradycji politycznych”<sup>306</sup>, a więc antysemitów, „chrześcijańskich nazistów” i nacjonalistów, pojawiają się na łamach nie tylko ze względu na przekonania redakcji – jako bulwersujące, zwiększają medialną atrakcyjność. Rekultywacja wyjąłowionego języka, rzekomo umożliwiająca odnowę moralną, polega na włączaniu w chrześcijański dyskurs fraz często szokujących. Dywersanci dostrzegają niemoc Kościoła, którego nauczanie nie trafia do nich samych i do coraz młodszych pokoleń. Jak pisze na łamach „Res Publiky Nowej” Dorota Zdunkiewicz-Jedynak „Współcześnie ludzie obawiają się mówienia o doświadczeniu religijnym,

---

<sup>299</sup> M. Gołębiowska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*. „Sztuka i Filozofia” T.17 (1999), s. 31.

<sup>300</sup> Tamże, s. 29.

<sup>301</sup> J. Makowski, *Twardy Ratzinger, miękki Benedykt*.

<sup>302</sup> S. Babuchowski, „Frona” robi swoje. „Gość Niedzielny” 2004 nr 12.

<sup>303</sup> S. Babuchowski, „Frona” robi swoje.

<sup>304</sup> A. Horubała, *Marzenie o chuliganie*, s. 145.

<sup>305</sup> M. Wedemann, *Biedny chrześcijanin czyta „Fronde”*, s. 7.

<sup>306</sup> Zob. S. Babuchowski, „Frona” robi swoje. Wyklinanie politycznej poprawności (zob. np. M. Wojciechowski, *Słownik naszej nowomowy*. „Frona” 2004, nr 32) nie przeszkadza redaktorom pisma uciekać się do eufemizmów.



nie znajdując właściwych słów na jego opisanie i dyskutowanie o nim<sup>307</sup>. Co prawda „Już 20 lat temu papież apelował, by ewangelizacja odbywała się z wykorzystaniem nowych form i środków<sup>308</sup>, jednak to, co określa się mianem nowej ewangelizacji, a więc na przykład przekaz religijny w mediach i Internecie czy organizowane coraz częściej masowe imprezy, budzi zaniepokojenie lub rozczarowanie. Pyta autorka:

Czy wykorzystanie kategorii kultury popularnej do mówienia o doświadczeniach religijnych nie prowadzi do banalizacji wiary? Czy kompromis, na który godzi się Kościół, nie posuwa się za daleko? Czy współcześnie, aby być zrozumiałym, mówiąc o doświadczeniach religijnych, rzeczywiście trzeba sięgać do sfery *profanum* i jest to droga jedyna?<sup>309</sup>

Wtóruje jej publicystka „Znak”: „Za odnowienie języka religijnego przyszło płacić jego częściową desakralizacją. [...] do przestrzeni sakralnej wdarty się wszystkie nieczyściwości mowy z ulicy<sup>310</sup>. Praktykujący w Polsce katolicy egzystują więc gdzieś pomiędzy Licheniem a Lednicą – między kiczowym, skostniałym rytuałem a kiczowym i, z punktu widzenia ortodoksji podejrzanym, luzem. Tymczasem „Fronda”, reagując na dechryścianizację i desakralizację, wykorzystuje stylistyczną dywersję – mowę potoczną, prymitywną, wulgarną, aby rozbudzić w wierzących autentyczne zaangażowanie, którego źródłem nie ma być podlizywanie się niezdecydowanym i zamazywanie tego, co razi nadmierną surowością, co w katechizmie nieludzkie, zbyt maksymalistyczne. Frondowe uprzystępnianie języka religijnego nie splyca go, zaś popową stylistykę stawia w ironicznym nawiasie. Frondyści, którym nie w smak i bezmyślne klepanie zdrowasiek i New Age’owe zawołanie, domagają się restrykcyjnej wierności katolickiej doktrynie i odwołują się przy tym do przedsoborowej, nie ekumenicznej wizji Kościoła<sup>311</sup> – posługując się środkami nienormalnymi prowadzą walkę o normę. Problem w tym, że obsesyjny fundamentalizm, z jakim się utożsamiają, dzieli krok od apostazji.

Podczas lektury artykułów krytycznych poświęconych piśmieniu zwraca uwagę powtarzalność takich określeń, jak „kostium, rola, styl, poza, maskarada, ekspresja”. Czytamy o „symetrii wymyślonych min i póź narzuconych życiu”, o „obnoszeniu [...] swojego-nieswojego przebranego życia<sup>312</sup>, o tym, że frondyści „robią miny” i „niczym rasowi postmoderniści [...] sięgają po kostium lat dwudziestych i trzydziestych i włączają je

---

<sup>307</sup> D. Zdunkiewicz-Jedynak, *O Bogu łatwym, lekkim, niewymagającym. Banalizacja języka Kościoła*. „Res Publica Nowa” 2004 nr 2, s. 68.

<sup>308</sup> J. Tomczak, *Kościół, pop i show*. „Stolica - Życie Warszawy” 2003, nr 26.

<sup>309</sup> D. Zdunkiewicz-Jedynak, *O Bogu łatwym, lekkim, niewymagającym*, s. 68. Według autorki skażenie religijnej mowy, jej umasowienie i medialna mediatyzacja wynikają z opaczego pojmowania słów Jana Pawła II – jednocześnie jednak sama Zdunkiewicz-Jedynak przyznaje, że polski papież był „najbardziej „medialny” w historii” (s. 71), zaś w jego encyklikach można przeczytać, że „Głoszenie Ewangelii ma się odbywać z zastosowaniem nowych metod i środków wyrazu. Silny nacisk jest położony na zrozumiały dla współczesnego człowieka język, w tym język przekazu audiowizualnego z wykorzystaniem nowoczesnych środków technicznych i mass mediów” (s. 71). O wykorzystaniu przez Kościół nowych metod ewangelizacji zob. np. K. Pokorna-Ignatowicz, *Kościół w świecie mediów. Historia – dokumenty – dylematy*. Kraków 2002.

<sup>310</sup> E. Wolicka, *Obraz i słowo*. „Znak” 1995 nr 12, s. 68.

<sup>311</sup> Dla przykładu „Fronda” zapewnia, iż *Dialog jest rzeczą przyjemną, ale prawda przyjemniejszą, Jezus woli posłuszeństwo niż opozycję* (tytuły artykułów z nr 7, 1996), a „Chrześcijaństwo i Żydzi mogą z powodzeniem prowadzić dialog na temat nawadniania pustyni, ale między ich religiami dialog jest niemożliwy” (L. Jęczmyk, *Mysli nieoryginalne*. „Fronda” 2003 nr 30, s. 153).

<sup>312</sup> L. Burska, *Inkwizytorzy i sarmaci*, s. 187, 185.



w dzisiejszy dyskurs<sup>313</sup>. Autorzy pisma przedstawiają się jako „twardzi, niezłomni ryccerze dobra, krzyżowcy, misjonarze, męczennicy za wiarę”<sup>314</sup>, „komisarze «konserwatywnej rewolucji»”<sup>315</sup>, „ryccerze świętej sprawy”<sup>316</sup> – to „samotni szeryfowie walczący tu i teraz z dziełem szatana”<sup>317</sup>, ponieważ, jak wiadomo, „bycie świętym to męska przygoda.”<sup>318</sup> Ta mnogość stylistycznych wcieleń budzi zastanowienie i kojarzy się z kampem – jak pisze Patric Cardon:

Kamp jest grą odwróconych ról, grą polegającą na przebieraniu się (zakładaniu ubrania innego). Może to być robotnik przebrany za mieszczanina, czarny przebrany za białego lub ubrany na sposób zachodni, mężczyzna przebrany za kobietę bądź kobieta za mężczyznę [...].<sup>319</sup>

Inteligenci z „Frondy” chcą wydawać się kimś innym, kimś więcej – kulturowe przebieranki, którymi się bawią, cechuje zamierzony anachronizm – Lidia Burska zwraca uwagę na istotność zwłaszcza jednego z przywoływanych wzorców osobowych. Najpełniejszy wyraz stylistyczny daje mu Krzysztof Koehler, który:

w gawędziarskim stylu podejmuje karkołomne próby wcielania się w przedoświeceniowego ducha Jana Chryzostoma Paska, delektując się obrazem poranka po nocy, gdy świeży trup Moskala służył za poduszkę.<sup>320</sup>

Pisze Koehler:

Właśnie z dworku, pola, grzędy, kościoła parafialnego zatłoczonego w czasie sumy w niedzielne popołudnie dobywa się głos polskiej religijności i jej anachorety Kochowskiego. Tylko stąd. I aż stąd. Znikąd indziej, bo znikąd indziej nie byłby to głos, który trwa i wciąż mówi o Polsce to samo. Jest to bowiem głos ze środka. Nie z zewnątrz. [...] Bo to jakaś wielka forpoczta tego, co jest nasze, wspólne: blisko ojca Sienkiewicza, blisko korzeni (a raczej składników) bigosu, bebechowatości *Pana Tadeusza*, zatłoczonych w czasie pasterek kościołów, gdzie śpiewa się głośno, profanując wódczanym oddechem powietrze świątyń w tym kraju.[...] Mistyka skrajności [...]. Chodzi o ciągłość. A raczej wieczność, niezmiennność, trwanie, o pewne gesty, którymi możemy się określać. Te gesty [...] widoczne są w języku, w jego trwaniu. [...] A trwanie utrwalone w języku polskim jest wieczne, póki Polska istnieje, to znaczy póki język zapewnia nam podstawową tożsamość.<sup>321</sup>

Manipulowanie tradycją traktowaną wybiórczo, które szczegółowo komentuje Burska, pozwala powołać do życia wyidealizowany byt, ostentacyjnie anachroniczny i swojski: gesty wykonywane w odpowiednich dekoracjach i „zapewniający podstawową tożsa-

<sup>313</sup> M. Zaleski, *Po pupie*. „Res Publica Nowa” 1996 nr 1, s. 53, 54.

<sup>314</sup> A. Horubała, *Marzenie o chuliganie*, s. 144.

<sup>315</sup> Określenie Wencla, zob. M. Janicki, J. Cieśla, *Żołnierze zapomnianej rewolucji*. „Polityka” 2004 nr 52.

<sup>316</sup> E. K. Czaczkowska, *Rycerze świętej sprawy*. „Rzeczpospolita”, 8 XI 2004.

<sup>317</sup> L. Burska, *Inkwizytorzy i sarmaci*, s. 188.

<sup>318</sup> Tamże, s. 194 (jest to wypowiedź W. Gaspara, którą przytacza Burska).

<sup>319</sup> P. Cardon, *Recepta na QUEER lub maszyna do (de)konstrukcji tożsamości*. Tekst w maszynopisie. Fragm. w przekł. P. Śniedzińskiego.

<sup>320</sup> A. Horubała, *Marzenie o chuliganie*, s. 145.

<sup>321</sup> K. Koehler, *W rytmie godzinek, na rosyjskim trupie*. „Frona” 1995 nr 4/5, s. 306, 278-288.

mość”, rzekomo „nasz” język mają umożliwić zadomowienie się we współczesności. Co oznacza przywdziewanie kontusza pod koniec XX wieku? Jak pisze Maria Gołębowska:

Skazani jesteśmy na życie w kulturze, gdzie wygląd, pozór, spektakl są bardzo ważne, bo pozwalają na rozpoznawanie jednostki i indywidualną ekspresję dzięki identyfikacji z wzorcami. Ze względu na swą wielość wzorce powinny być tym bardziej wyraziste, łatwo rozpoznawalne – przerysowane, pełne przesady czy egzaltacji, tak jak dzieje się to w przypadku kampu.<sup>322</sup>

Nawet dla, jak się zdaje, licznych w ostatnich latach zwolenników Kościoła ludowego<sup>323</sup>, często odwołujących się do przedwojennej wizji religijności, stylizacja na sarmatę jest czymś, co teoretyk kampu, Andy Medhurst, nazwałby przegięciem [wrecking]<sup>324</sup>: Groteskowy kostium – wedle Koehlera nośnik wartości – jest jednym ze sposobów na określenie się postulowane przez Cezarego Michalskiego. Ludzie „Frondy” chcą mieć właściwości, to znaczy usiłują konstruować publiczną tożsamość, która pozwoli im przemawiać w sposób przekonujący. Dlaczego podejmują ten wysiłek? Marcin Król zwraca uwagę, że:

Kościół [...] nigdy nie lubił intelektualistów i często słusznie powątpiewał w ich zdolność do zachowania nakazów dogmatycznych i posłuszeństwa wobec hierarchii. [...] Kościołowi w demokracji nie mogą nadawać tonu intelektualiści.<sup>325</sup>

Rubaszny wizerunek swojaków oddala podejrzenia – frondyści odzegnujący się od śliskiego wykoncypowania chcą zyskać prawo do prowadzenia moralizacyjnej akcji. Jak stwierdza jeden z badaczy kampu:

Ubrania i wystrój mogą być zarówno środkami potwierdzania swojej tożsamości, jak i formą usprawiedliwienia siebie w społeczeństwie, któremu nie wystarcza wartość człowieka jako jed-

---

<sup>322</sup> M. Gołębowska, *Kamp jako postawa estetyczna*, s. 38.

<sup>323</sup> J. Gowin charakteryzuje Kościół ludowy następująco: „Socjologom religii dobrze znane są [...] [jego] wady: niezrozumienie potrzeby odpowiednio pogłębionej inicjacji religijnej, pojmowanie religii nie jako wartości osobistej, lecz jako spoiwa wspólnoty, nadmierny nacisk na stronę rytualną, na wypełnianie praktyk, a nie na realizację ideałów ewangelicznych, skłonność do „chrystianizacji odgórnej”, do korzystania w niej ze „środków bogatych” – włączanie do realizacji zadań religijnych państwa, systemu prawnego czy takich struktur społecznych, jak szkoła, partie czy związki zawodowe; dalsze cechy Kościoła ludowego to prymat instytucji kościelnej nad wspólnotą a wspólnoty nad jednostką, w konsekwencji przypisywanie nadmiernej roli duchowieństwu przy bierności laikatu, przyjęcie sztywno hierarchicznej struktury zarządzania, wykazującej skłonność do centralizmu i biurokratyzmu, wreszcie sformalizowanie prawd wiary i jurydyczne pojmowanie moralności. [...] [Na te cechy] Nakłada się [...] dodatkowo specyfika lokalna: mentalność „obłączonej twierdzy” – myślenie w kategoriach walki, odrzucanie krytyki, nieufne doszukiwanie się w świecie zewnętrznym wad, a nie dobrej woli i tego, co łączy, nadmierne upolitycznienie, które zamazuje fundamentalną różnicę między religią a ideologią [...]” (*Kościół w czasach wolności*, s. 333).

<sup>324</sup> A. Medhurst, *Camp. W: Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*. Edited by: A. Medhurst and Sally R. Munt. London 1997. Medhurst, pisząc o praktykowanym przez społeczność *queer* prowokacjach, traktuje *wrecking* jako sposób demonstracyjnego samookreślenia się, które umożliwia kulturowy atak, a jednocześnie ukrywa tożsamość „przeoginających”.

<sup>325</sup> M. Król, *Gorzkie żale*, „Res Publica Nowa” 2004, nr 2, s. 41.

nostki. [...] Poprzez takie środki człowiek zmierza do stworzenia tożsamości zgodnej z własną wolą – do sprawowania częściowej kontroli nad swoim środowiskiem.<sup>326</sup>

Koehler, który pragnie „śpiewać *Godzinki* w wiejskim kościele”, wie, że „wtedy nic mu nie grozi, jest w środku”.<sup>327</sup> Jeśli futuryści chcieli udawać ulicznych prestidigitatorów, to frondyści próbują uchodzić za prostaczków, w których sublimacja nie zabiła moralnego uczucia. Być może zresztą, nie kwestionując osobistego zaangażowania autorów w sprawy wiary, „Fronda” jest w tej samej mierze projektem ewangelizacyjnym, co autokreacyjnym. Śledząc wypowiedzi członków redakcji, szczególnie enuncjacje Wencla, trudno nie odnieść wrażenia, że język religijny ma według nich wyjątkową siłę ekspresji i oddziaływanie perswazyjne. Jak we wnikliwej charakterystyce pisma zauważa Marek Zaleski:

Autorzy [...] „Frondy” mają własne „podstawowe wartości”, tyle że nie traktują ich na sposób filozoficzny, ale ideologiczny i estetyczny. Ten ostatni aspekt – estetyczny, wcale niebagatelny, bo banalne atrybuty wieku młodzieńczego: żarliwość, potrzeba czystości, wstręt do hipokryzji, zyskują nowy blask jako spoiwo szalenie domkniętej konstrukcji intelektualnej. Problematycznemu i skomplikowanemu „człowiekowi bez właściwości” można przeciwstawić ideał współczesnego „księcia niezłomnego”. Ale że współczesna sztuka, literatura i filozofia nie mają swojego Calderona, pozostaje tylko religia.<sup>328</sup>

Dandysi z Frondy” (s. 287), jak ich nazywa Zaleski, przemawiając w epoce kultury masowej, zderzają anachronizm i popkulturę, aby trafić do sumień. Udaną ekspresję warunkuje umiejętne korzystanie z konwencji: jeśli redaktorzy publikują prywatne wyznania grzechów, to na okładce numeru pojawia się Superman klęczący u stóp konfesjonau; kiedy zaś gratyfikują osiągnięcia, to przyznają nagrodę literacką imienia księdza Baki (której pierwszym laureatem zostaje Wencel). Przesada, kuriozalna stylistyczna rozpiętość, estetyczne zaburzenie przyczyniają się do wyraźniejszego manifestowania ideologii.

A zatem krzyżowcy czy kempowcy? Rafał Smoczyński deklaruje: „My poszukujemy nowej estetyki katolickiej.”<sup>329</sup> Frondowcy, pojmując kicz po Brochowsku, jako moralne kłamstwo<sup>330</sup>, piętrzą go, aby w istocie kwestionować, ale także obnażać kiczowe skażenie religijnej mowy, ułożonej, okolicznościowej, nie przystającej do doświadczeń współczesnych wierzących. Estetyczny bunt nie sprowadza się tylko do odnowienia zwiertzałej ikonografii. Autorzy robią bałagan w archiwum wyobraźni zbiorowej i podejmują wynikające stąd kulturowe ryzyko – narażając się na śmiech albo atak, rozchwiewają granice oddzielające kanoniczność od obrazoburstwa. Tym samym – świadomie albo wbrew sobie – dopuszczają się zdrady: odsłaniają kiczowatość podwalin polskiego katolicyzmu. Wielokrotnie zwracano uwagę, iż religijność Polaków, sklejona

---

<sup>326</sup> Interpretację J. Babuscio cytuję za A. Brittonem (który zresztą polemizuje z przywoływanym poglądem), *Notes against Interpretations*. W: F. Cleto, *Camp: Queer Aesthetics*, s. 139 (fragm. w przekł. P. Czaplńskiego).

Pisząc o kampie nie sposób uniknąć cytowania opinii krytyków prezentujących wykluczające się racje. Jednak odwoływanie się do ich ustaleń pozwala odsłaniać sens kulturowej praktyki.

<sup>327</sup> K. Koehler, *W rytmie godzinek*, s. 289.

<sup>328</sup> M. Zaleski, *Prawicowa kontrreformacja*. „Res Publica Nowa” 1995 nr 11, przedruk w: *Spór o Polskę 1989-1999*, s. 285.

<sup>329</sup> *Prawa wolna?*, s. 290.

<sup>330</sup> Zob. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*. Przeł. D. Borkowska. W tegoż: *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Warszawa 1998.

z publicznym interesem, konsolidująca tożsamość narodową i umożliwiającą jej przetrwanie w kryzysowych momentach, ciąży ku ideologii, niewolnej od obskurantyzmu i ksenofobii, umożliwiającej członkom wspólnoty identyfikację. Gorliwe praktykowanie często zastępuje w Polsce ewangeliczny ideał, zaś o trwaniu, osobności i doniosłości katolicyzmu decyduje wierność obrządkowi. Frondyści, stawiając tradycyjne święte wizerunki na głowie, szukając słów dla wyrażenia iluminacji w mowie ulicznej, a więc posługując się stylistyczną anarchią, dowodzą, że nie traktują bezrefleksyjnie tego, z czym się utożsamiają. Jednocześnie, powodowani świętym oburzeniem, wykorzystują charakterystyczne dla kampu estetyczne zakłócenie, aby wyraźniej przeciwstawić wyznawaną przez siebie hierarchię innym porządkom. Kamp byłby tu narzędziem symbolicznej agresji, której, o czym nie należy zapominać, dopuszczają się populiści. Ludzie „Frondy” inicjują tożsamościową grę, maskaradę, która ma nadać ich głosowi wiarygodność i zasięg – przebieranka jest jeszcze jednym środkiem wspomagającym kulturową ofensywę. Jak pisze Maria Janion, „w campie wyrażającą funkcję języka zastępuje funkcja stylistyczna [...] groteskowe przerysowanie [...] właściwie zacierza i ukrywa samą osobę”<sup>331</sup>. Kampowa żonglerka własnym wizerunkiem umożliwia rodzaj kulturowej samoobrony. I gdyby rację miał Mark Booth, stwierdzający, że „kamp jest przede wszystkim kwestią autoprezentacji, nie – wrażliwości”<sup>332</sup>, wypadłoby uznać Frondystów za kempowców, wykorzystujących stylistyczny nadmiar, niespójność, kiczowatość, anachroniczność, stereotyp po to, aby doprowadzać do kulturowej konfrontacji na swoich warunkach. Kamp to, rzecz jasna, sztuczność, przesada, lekkość, zmysłowość, ale także – estetyczna wywrotowość podważająca każdą utrwaloną narrację kulturową. Kojarzony z estetyką homoseksualną, jest dostępny każdemu – również rzecznikom homofobii – każdemu, kto chce przeciwstawić ironię kulturowemu prawodawstwu. Ironia Frondystów wymierzona zaś jest w tych, którzy nie pasują do wizji spójnego świata z prawem w postaci jednej Prawdy. Kampowa estetyka zostaje przez Frondystów zinstrumentalizowana tak jak, być może, chrześcijaństwo, po to, by dowartościować polską ksenofobiczną przeciętność. Nawet jeśli demaskują rytualną tandetę, to przecież jako kontrrefromatorzy odwołują się do wszystkich, którzy ją uprawiają. Aprobując wizję katolicyzmu opartego na resentymencie, uznają zastępy niedzielnych katolików za gwarant porządku i starają się utwierdzić istniejący stan rzeczy – posługując się estetyką nadmiaru, sprzyjają tym, którzy „śpiewają głośno, profanując wódczanym oddechem powietrze świątyń w tym kraju”. Uszlachetniają zatem wartości plebejskie, mające być fundamentem prawdziwego chrześcijaństwa. Stylizacyjne wyglupy nie mocą powagi Frondystów – okazuje się, że kempowiec może rozrabiać w kruchcie, ale nie zamieszka w katedrze, której budowniczymi mienią się redaktorzy.

Polski katolicyzm zaprasza kempową interpretację<sup>333</sup>. Dowodzi to z jednej strony, że nader chętnie budujemy na kiczu, z drugiej zaś przekonuje, iż możliwe jest wykorzysty-

<sup>331</sup> M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001, s. 299.

<sup>332</sup> M. Booth, „*Campe-toi!*”: *On the Origins and Definitions of Camp*. W: F. Cleto, *Camp: Queer Aesthetics...*, s. 69 (fragm. w przekł. M. Telickiego).

<sup>333</sup> Przykładem na to chociażby sztuka krytyczna. Szczególnie atrakcyjną próbą skampowania polskiej obyczajowości katolickiej wydaje mi aktywność Roberta Rumasa, zwłaszcza jego zainteresowanie kultem maryjnym (<http://culture.pl/pl/tworca/robert-rumas>). Zapytany przez mnie, czy inspiracje kempowe są dlań istotne, zaprzeczył – nie wyklucza to jednak, jak sądzę, tej drogi interpretacyjnej.

Do napisania zapewne jest także kempowa historia licheńskiego sanktuarium. (Na ten temat np. Malinowska-Patelenz B., Patelenz A., *Kamp i kicz jako ponowoczesne kategorie przetworzonego piękna, czyli*

wanie kampu w rehierachizacyjnej praktyce. Ujawnienie tej restrykcyjnej strony kategorii mającej z kulturowego nadania sprzyjać odmieńcom powinno być sporym zaskoczeniem dla krytyki zachodniej, która, spierając się o etymologię i prawo własności, zawsze upatrywała w kampie źródło umiarkowanej albo radykalnej rebelii wymierzonej w normę.

Jak jednak wyglądałoby zwycięstwo kampuujących moralistów? Żeby to sprawdzić, trzeba wyjść na ulicę.

---

*refleksje o Licheniu*, [http://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i2/i8/r328/MalinowskaPetelenzB\\_KiczKamp.pdf](http://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i2/i8/r328/MalinowskaPetelenzB_KiczKamp.pdf) (dostęp 30. 09. 2012).

## 6. Kamp w poprzek ulicy<sup>334</sup>

### 6.1. KAMP LIBERALNY

Manify odbywają się w Polsce od 8 marca 2000 roku. Za każdym razem towarzyszy im inne hasło, skupiają tych, którzy chcą zaprotestować przeciw seksizmowi, przemocy domowej, różnym rodzajom dyskryminacji kobiet, łamaniu praw obywatelskich – zwłaszcza praw reprodukcyjnych. Uczestnicy manif domagają się edukacji seksualnej, antykoncepcji, prawa do aborcji. 8 marca ma być dniem, w którym kobiety solidaryzują się, aby przypomnieć o sobie dominującemu dyskursowi – i robią to nieszablonowo, uprawiając kamp afirmacyjny. Poprzebierane za wiedźmy albo Radykalne Kury Domowe, topią Marzana wyposażonego w kacyz dziób, symbolizującego patriariat i homofobię, spacerują z bulterierką noszącą koszulkę z napisem „Jestem suką”, wystawiają happeningi traktujące o dyskryminowaniu kobiet w pracy albo o lesbijkach, które są w Polsce niewidzialne. Na manife się tańczy, śpiewa i ironizuje: „Nie Rydzykuj – zabezpieczaj się!”, „Emilia Plater była drag kingiem”, „Matka Polka ma już dość”, „Les go!” – można przeczytać na transparentach. Deklaruje się antyklerykalizm i urządza fioletowe rewolucje, w trakcie których zdarzają się podobno lesbijskie coming out’y. Wszystko to wywołuje interpretacyjną konfuzję. „Przerost formy nad treścią?”, pyta publicystka „Dziennika” i przytacza historię pani koło czterdziestki:

Poszłam tak z ciekawości, czemu nie, kobiece święto przecież. Co prawda w telewizji straszili, ale co tam [...]. Stoję w tym tłumie, a ktoś wciska mi ulotkę – jedną, drugą, dziesiątą. I coś tam jest o lesbijskach, a także inne tematy. Aborcja, przyjazny ginekolog... To ja już nie rozumiem, czy to ten ginekolog, co mnie wyskrobie?” – pyta zdezorientowana.<sup>335</sup>

Czy manifa ma twarz przeciętnej Polki? – docieka autorka artykułu. Często zarzuca się organizatorkom manifestacji, że upodabniając ją do parady równości, szkodzą kobiecej sprawie, a przecież, jak podkreśla publicystka „Dziennika”, są to „bardzo poważne i jątrzące problemy”<sup>336</sup>. Młodzież Wszechpolska, która co roku wita feministki transparentem „Kaźda inna – wszystkie brzydkie”, w zwulgaryzowanej formie artykułuje postulat dominującego dyskursu. Telewizja przestanie straszyć manifą, jeśli jątrzące problemy będzie

---

<sup>334</sup> Nieprzypadkowo tytuł rozdziału nawiązuje do tomu futurysty Jerzego Jankowskiego *Tram wpopszek ulicy*.

<sup>335</sup> U. Hajn. *Szczuka: manifa nie jest promocją aborcji!* Podaję za: [http://www.dziennik.pl/kobieta/article335936/Szczuka\\_Manifa\\_nie\\_jest\\_promocja\\_aborcji\\_.html](http://www.dziennik.pl/kobieta/article335936/Szczuka_Manifa_nie_jest_promocja_aborcji_.html).

<sup>336</sup> Tamże.



się roztrzaskać poważnie, czyli respektując tradycyjne wyobrażenia płci kulturowej. Zgoda na to oznaczałaby włączenie buntu w porządek symboliczny – i tym samym jego zaprzeczenie. Ulotki o aborcji, które tak dezorientują przeciętne Polki, są elementem języka, do jakiego nie mają one w sferze publicznej dostępu. I to może wydawać się bardziej bulwersujące niż kampowy przerost formy nad treścią, sygnalizowany w „Dzienniku”. Dzięki „jawnej manifestacji [...] wyobcowania [ze świata dawnych wzorców] z pomocą przedmiotów estetycznych”<sup>337</sup> manifa zrobiła karierę. Godny przemarsz ulicami miasta nie prowokowałyby do dyskusji, nie przyciągałyby co roku rozjuszonych kontrdemonstrantów, nie wywoływałyby cennej dezorientacji u najbardziej zainteresowanych. Polski happening polityczny udaje się dzięki kampowi, ale jest też jednym z najwyrazistszych jego przykładów. Manifa – kamp w soczewce.

## 6.2. KAMP ANTYLIBERALNY

Trudno się oprzeć możliwości kampowej interpretacji medialnego, kulturowego i ideologicznego fenomenu, jakim jest Radio Maryja. Ultrakonserwatywna rozgłośnia, która ksenofobię i szowinizm podniosła do rangi dogmatów, zbudowała polityczny i finansowy kapitał odwołując się w głównej mierze do rzesz obywateli w swym odczuciu wykluczonych z rzeczywistości gospodarczej i politycznej ustanowionej przez przemianę ustrojową 1989 roku. Słuchacze Radia Maryja wyznają specyficznie pojmowany patriotyzm, którego fundamentem są wielorakie fobie (narodowe, rasowe, płciowe, seksualne) i przynależność do Kościoła katolickiego. Główne zagrożenie dla swej tożsamości „Polak katolik” upatruje w ideologii komunistycznej. Komunizm, narzucony z zewnątrz i, jeśli nie liczyć partyjnego aparatu, rzekomo nigdy nie przyswojony przez większość społeczeństwa, spowodował bezprzykładne, trwające ponad czterdzieści lat wyniszczanie kraju, kontynuowane po 1989 roku przez identyfikujących się teraz z polityką liberalną niegdysiejszych funkcjonariuszy, których działalność ma obecnie charakter spisku. PRL pojmowany jako źródło wszelkiej patologii pozwala zrozumieć i wyjaśnić klęski publiczne i prywatne, daje szansę na usprawiedliwienie własnych zaniechań, tłumaczy niegodziwość elit, wreszcie porządkuje świat, dzieląc go na swoich (katolicy patrioci zjednoczeni wokół Jasnej Góry) i obcych (komunistyczni sprzedawczykowie różnych maści)<sup>338</sup>.

W tym kontekście paradoksalna wydaje się estetyka, którą rozgłośnia wykorzystuje do głoszenia jednoznacznie zaangażowanych treści. Zapewne nie zaskakuje kicz królujący na antenie, skoro, jak się uważa, radio upowszechnia model tak zwanego katolicyzmu ludowego. Ów kicz zresztą za sprawą rozgłośni jeszcze wyraźniej zaczął się w społecznej świadomości kojarzyć z konserwatywnym polskim Kościołem. Znamienne jednak, że, obok licznie ostatnio powstających utworów zaliczanych do gatunku „sacro” czy „kato-polo”<sup>339</sup>, rozgłośnia nader często odwołuje się do anachronicznego repertuaru, wydawałoby się, nieprzystającego, a może nawet, ze względów ideowych, podejrzanego. Przeboje Krzysztofa Krawczyka, Anny Jantar, Maryli Rodowicz, Waldemara Koconia, Haliny Frąckowiak,

<sup>337</sup> M. Gołębiewska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*. „Sztuka i Filozofia” T.17 (1999), s. 34

<sup>338</sup> Tego jasnego porządku nie zakłóca fakt, że na główne autorytety środowiska wyrastają abp Stanisław Wielgus i Jerzy Robert Nowak.

<sup>339</sup> Zob. M. Czubaj, M. Wilczewska, *Wiatr wieje, kogut pieje*. „Polityka” 2003 nr 36, s. 54, [K. B.] *Msza dziecięca*: „Kato-polo” „Tygodnik Powszechny” (<http://www.tygodnik.com.pl/numer/279202/pp.html>), R. Rogowiecki, *Msza na gitarę*, „Wprost” 2000 nr 32, <http://www.wprost.pl/ar/2375/Msza-na-gitarę/?I=923>.

czyli klasyka PRL-owskiego popu, umilają czas słuchaczom i pozwalają choć na chwilę wrócić do najlepszych dni opolskich i kołobrzeskich festiwali. Estetyczne inklinacje można zapewne częściowo tłumaczyć względami finansowymi (koszt tantiem), choć byłoby to wyjaśnienie niepełne, bo nie uwzględniające pokątnych tęsknot słuchaczy. Popowa PRL-owska estetyka okazuje się kodem, który pozwala komunikować się i identyfikować we wspólnocie odrzuconych równie skutecznie, co deklarowany żarliwy antykomunizm. Projektowany przez nadawcę członek rodziny Radia Maryja ma kontestować „złotą dekadę” Gierka, a przy tym z przyjemnością nucić Krawczyka. Te podwójne standardy dobrze nazywa Andrzej Rosiewicz, piosenkarz, który w pewnym momencie wyrósł na barda rozgłośni:

Na PRL jako artysta się nie skarżę. Nasze kochane państwo ludowe było dobre i dopłacało do biletów. Na koncerty chodziły tłumy i to było piękne – artyści zawsze mieli nabitą salę. W PRL za darmo była nauka, leczenie, Fundusz Wczasów Pracowniczych i wszyscy sobie wyjeżdżali.<sup>340</sup>

Polskość, czyli swojskość, to religijność, czasem chyba bliska dewocyjności, w dużej mierze objawiająca się wiernością kiczowatemu obrządkowi, i – równie kiczowata – nostalgia za PRL-em. Kazania z Jasnej Góry, wykłady Jerzego Roberta Nowaka, tradycyjne kościelne pieśni – to wszystko za mało: żeby słuchacze poczuli, że są u siebie, potrzebni są Skaldowie. Ten estetyczny zgrzyt na antenie nikogo nie razi; stylistyczna kontradycja, którą można kojarzyć z kampem, pozwala stwarzać iluzję integralności.

Do kampowych strategii odsyła także niedawny, podchwycony przez słuchaczy pomysł ojca Rydyzka na dzierganie moherowych berecików. Produkowane w tysiącach egzemplarzy, przypinane do klap zwolenników radia na pielgrzymkach i modlitewnych zebraniach, są ironiczną stylistyczną reakcją na opresję kulturową<sup>341</sup>. Epitet „moherowe berety”, który upowszechnił się w języku potocznym, ma dyskredytować sympatyków ojca dyrektora, sugerując ich słabe wykształcenie, kiepski status materialny i zacofanie<sup>342</sup>.

---

<sup>340</sup> *Cztery Ziobra i dobra*. Z A. Rosiewiczem rozm. D. Zaborek. „Gazeta Wyborcza” <http://wyborcza.pl/1,76842,4494048.html>.

<sup>341</sup> Gestem z tej samej parafii jest „Żydownik Powszechny”, czyli tytuł dodatku do jubileuszowego numeru „Tygodnika Powszechnego”, który ukazał się 24 marca 2010 roku: „>Tygodnik Powszechny” obchodzi [...] 65-lecie istnienia. Z okazji jubileuszu redakcja przygotowała wydanie specjalne pod prowokacyjnym tytułem „Żydownik Powszechny”. Jak wyjaśnił redaktor naczelny [...] ks. Adam Boniecki, takiego tytułu – jako inwektywy – używają wobec „Tygodnika Powszechnego” przeciwnicy dialogu polsko- i chrześcijańsko-żydowskiego. Określenie to – jak pisze ks. Boniecki we wstępie do wydania specjalnego – „miało zdemaskować Turowicza et consortes i nieświadomym uświadomić, że „prawdziwie polska prasa” jest gdzie indziej”. [...] „Żydownik Powszechny” to wybór najważniejszych tekstów z historii pisma poświęconych antysemityzmowi, Zagładzie i polskiemu stosunkowi do niej oraz stosunkowi Kościoła do judaizmu”. [http://tygodnik.onet.pl/35,0,43220,zydownik\\_powszechny,artykul.html](http://tygodnik.onet.pl/35,0,43220,zydownik_powszechny,artykul.html).

Trzeba też tu wspomnieć naczelnego kowboja RP, Wojciecha Cejrowskiego. Kiedy w emitowanym w latach 1994-1996 programie *WC kwadrans* ogłosił się ciemnogrodzianinem, ubrał się w obelgę, a więc posłużył się strategią kempową, aby bronić konserwatywnych wartości.

Oczywiście „Tygodnika Powszechnego”, Cejrowskiego, „Frondy” i rodziny Radia Maryja nie należy utożsamiać z kampem – bronią oni jedynie za pośrednictwem kampowych mechanizmów (czy wykorzystywanych świadomie, to kwestia drugorzędna) trwałych moralnych różnic, zawierając „prawdzie”, a nie performatywności.

<sup>342</sup> „W większości są to małżeństwa po 50. roku życia, których dzieci opuściły już rodzinny dom. Aż 80 proc. osób z tej grupy zakończyło edukację na szkole podstawowej bądź zawodowce. Nie dziwi więc, że 36 proc. to pracownicy fizyczni. Stronią od nowoczesności. Ponad 50 proc. nie ma konta w banku, a z telefonu komórkowego korzysta tylko jedna czwarta. Natomiast telefon stacjonarny ma aż 84 proc. Z powodu słabych zarobków pilnie strzegą, by rachunki nie przekraczały miesięcznie 100 zł, a na zakupy chodzą do małych sklepów lub do dyskontu Biedronka. W wolnym czasie pracują na działce, rozwiązują krzyżówki, szarady

Moherowy beret jest oczywistym synonimem kulturowego i ideologicznego obciachu – z którym słuchacze postanowili się solidarnie obnosić. Medhurst, opisując subkulturę amerykańskich drag queens, zaznacza, „na heteroseksualne potępienie kamp [...] odpowiada strategią obronnego ataku, uosabiając najgorsze obawy homofobów”<sup>343</sup>. Moherowy beret, jako element już nie ubrania, a przebrania, działa tak samo: to, co miało być inwektywą, zostaje ustawione w nowym kontekście – symbolizuje dumę z przynależności do radiomaryjnej wspólnoty. Najlepiej ten integracyjny etos wyraża Kapela znad Baryczy, która stworzyła ideowy manifest i antenowy szlagier, *Moherowe berety*:

Nie mogą patrzeć na Was pewne środowiska,  
I coś ich gryzie, i szamocą się jak w matni,  
Drwiące uśmiechy i ta złość aż w oczach błyska,  
lecz ten się śmieje, kto śmieje się ostatni!  
Oni nie wiedzą, kim była moja matka,  
I ile dzieci w swym życiu wychowała,  
Dla nich Ojczyzna to jest „tania jatka”,  
A główka z mózgiem pod BERET jest za mała!<sup>344</sup>

Moherowy beret to przewrotna i dobitna odpowiedź na liberalną normatywność zagrażającą tożsamości słuchaczy, a przy tym kolejny dowód na potencjalnie nieograniczonego zasięgu kampowych praktyk.

### 6.3. REWOLUCJA W STYLU KAMP

7 listopada 2001 roku znany poznańskim służbom mundurowym Piotr Lisiewicz, redaktor „Gazety Polskiej”, podczas legitymowania „umyślnie wprowadził w błąd funkcjonariusza Policji co do własnej tożsamości, podając, że nazywa się Włodzimierz Ilicz Lenin”<sup>345</sup>. Manipulacji tej dopuścił się podczas happeningu upamiętniającego rocznicę rewolucji październikowej (notabene pomysł Pomarańczowej Alternatywy), zorganizowanego przez Akcję Alternatywną Naszość, której szefuje. „Byliśmy przebrani za bolszewików i zamierzaliśmy szturmować Pałac Zimowy, czyli biuro poselskie [Sylwii] Pusz. Nieśliśmy również tekturowy krążownik Aurora i transparent z podobiznami Lenina, Stalina oraz Leszka Millera, a także drabine”<sup>346</sup> – tłumaczył przed sądem Lisiewicz, „wykonując leninowskie gesty”<sup>347</sup>. Naszość, która dąży do „przeprowadzenia Prawicowej Rewolucji”<sup>348</sup>, definiuje swoje cele następująco:

---

i wędkują. Mowy nie ma o wakacyjnych wyjazdach – 73 proc. spędza urlopy w swoich domach.” K. Jaroszyńska, *Moherowych beretów portret własny*. „Życie Warszawy”. <http://www.zw.com.pl/arttykul/218082.html>.

<sup>343</sup> A. Medhurst, *Camp*. W: *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*. Red. A. Medhurst, S.R. Munt. London 1997, s. 276 (fragm., w przekł. P. Czaplńskiego).

<sup>344</sup> <http://www.naszdziennik.pl/index.php?typ=cz&dat=20090627&id=main>

<sup>345</sup> *Lenin jak żywy?* (BAS), NaszeMiasto.pl, <http://poznan.naszemiasto.pl/wydarzenia/183509.html>.

<sup>346</sup> *Policja ściga za Lenina*. [MARK] NaszeMiasto.pl, <http://poznan.naszemiasto.pl/wydarzenia/172478.html>.

<sup>347</sup> Tamże.

<sup>348</sup> Deklaracja pochodzi z oficjalnej strony internetowej Naszości, <http://www.matuswamsieniepodoba.republika.pl/>.

Generalnie Wolna Polska. Wolna Czeczenia. Antykomunizm. Przeciwdziałanie układom korupcyjnym. Spożywanie napoi pomocniczych. Pisanie poezji. Najślynniejszym jednak celem było hasło umieszczone na naklejkach, rozklejanych masowo w pojazdach MPK, przystankach autobusowych, rozmaitych słupach, sedesach i ścianach – „Naszość: nasz cel – Głupota.<sup>349</sup>

Happenerzy z Akcji Alternatywnej często odwołują się do języka absurdu, dada („Nasz Kopernik – Lenin, Piotr Lisiewicz. Wstrzymał Kloki, ruszył Bakuko”<sup>350</sup>), nawiązują do poetyki futurystycznej (*Flaki z nietoperza. Manifest poetycki Akcji Alternatywnej Naszość*<sup>351</sup>) i fanzinowej (tu zwłaszcza kolaże zamieszczone na stronie internetowej grupy), teatralizują ulicę, uprawiają politykę za pośrednictwem estetyki skandalu. Przede wszystkim jednak drwią – i są w tej drwinie niepochwytli. Jak uporać się z tym, kto z premedytacją podaje się za Lenina, choć ewidentnie nim nie jest? Akcja Alternatywna wydaje się bezpośrednią i najciekawszą następczynią Pomarańczowej Alternatywy, mimo że broni odmiennej sprawy.

Pomysł Waldemara „Majora” Frydrycha polegał na gmatwaniu wszelkich jednoznacznych tożsamości w rzeczywistości binarnych podziałów: na system i opozycję, Kościół i partię, milicję i pałowanych. Intencję Pomarańczowej Alternatywy, ruchu, jaki wyłonił się na początku lat osiemdziesiątych XX wieku, najtrafniej ujmuje hasło z ulotki happeningu *Rio botniczy festiwal: NIECH ŻYJĄ KSIĘŻA I TAJNIACY, ANIOŁY I KARDYNAŁOWIE, OPOZYCJA I MILICJA ORAZ WARIACI...!*<sup>352</sup> – czyli wszyscy. Frydrych, który lepiej wyrażał się za pośrednictwem praktyki niż teorii, pisał w dość bełkotliwym manifestie, odsyłającym zresztą do dykcji i konceptów futurystów:

Szczególnie korzystne dla rozwoju sztuki są czasy socjalizmu. (...) Życie społeczne wyprzedziło swym rozmachem najśmielsze marzenia surrealistów międzywojennych. (...) Przecież cały świat jest dziełem. Już pojedynczy milicjant na ulicy to dzieło sztuki. Bawmy się, los nie jest krzyżem. Jaki sens cierpieć, skoro można się cieszyć. Los życia jest fantem loteryjnym.<sup>353</sup>

Postulowane przygodność, zabawowość i estetyzacja okazały się skuteczną strategią polityczną: anarchistyczna rewolucja krasnali polegała na uchylaniu się interpretacji. Każdy uczestnik ulicznej demonstracji, upierając się przy traktowaniu funkcjonariuszy MO, Wojciecha Jaruzelskiego i papieru toaletowego jak artefaktów, wymuszał na aparacie

<sup>349</sup> Tamże.

<sup>350</sup> Tamże.

<sup>351</sup> Poznań 2005. Autorzy manifestu zachęcają do lektury następująco: „Język literacki składa się ze słów i zwrotów, w których nie wiadomo, o co chodzi. Autorzy *Flaków z nietoperza* przygotowali dla Ciebie słowniczek trudniejszych pojęć, dzięki któremu nie tylko przestaniesz wychodzić na prymitywnego chama, ale wkrótce zaczniesz brylować na literackich salonach! [...]”. Przykładowe hasła słowniczka:

„JANION – Jelito Antylopy Napelnione Irytującym Oratorskim Nasieniem [...] NAGRODA NIKE – Nogi Arcybiskupa Gnieźnieńskiego Rozdeptujące Ołowiane Domki Alkoholików Nurkujących i Kopiących Eurotunel [...]”.

FLAKI Z NIETOPERZA - Fantastyczna Literatura Awangardowa Konserwatywna i Zaskakująca Niosąca Inteligentne Ekumeniczne Transcendentne Olsniewające Przesłanie Epatujące Rozwartymi Zębami Aligatora” (<http://www.matuswamsieniepodoba.republika.pl/>).

<sup>352</sup> Z ulotki (*Rio botniczy festiwal*). Podaje za: W. Marchlewski: *Pomarańczowa Alternatywa: dokumentacja wybranych działań*. W: *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*. Red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak. Wrocław 1991, s. 176.

<sup>353</sup> [http://www.pomaranczowa-alternatywa.org/images/manifest\\_web.jpg](http://www.pomaranczowa-alternatywa.org/images/manifest_web.jpg).

opresji bezradność. Ruch nie głosił przy tym konkretnych haseł – zastane konkretne hasła umieszczał w cudzysłowie. Jeden z wielu przykładów: „Łódzka Diecezja Pomarańczowej Alternatywy” zorganizowała akcję „Galopująca inflacja”, „podczas, której uczestnicy galopowali po ulicy Piotrkowskiej z tabliczkami i napisami „Inflacja” do czasu, aż zatrzymała ich milicja. Po zatrzymaniu wydano oficjalny komunikat, że kłopoty gospodarcze Polski skończyły się, bowiem milicja zatrzymała galopującą inflację”<sup>354</sup>. Wydaje się, że ten ruch społeczny doskonale pokazuje istotę kampu, którą jest polimorficzna, doraźna reakcja na opresję, nie dająca się rozpatrywać na jednym interpretacyjnym poziomie. Jak relacjonuje ówczesny aktywista:

Kiedy Solidarność Walcząca pisała na murach „SW”, Major z kolegą [...] dopisywali do tego „EX”. Czyli „SEX”. Zrobiła się afera, [...] dotarł do mnie poważny działacz „Solidarności” z pytaniem, czy Major jest ubekiem i jak to sprawdzić. Bo to jest ewidentna prowokacja, zamiast odważnie stać na barykadzie, maluje krasnale na murach.<sup>355</sup>

Wystawienie publicznej tożsamości na szwank jest najlepszym świadectwem kampowej nierozstrzygalności i nieprzysiadalności. Nawet jeśli rację ma Agata Bielik-Robson, sugerując, że potencjał Pomarańczowej Alternatywy wyczerpał się dość szybko<sup>356</sup>, to trzeba dostrzec unikalność tego zjawiska, które zachęciło do publicznej aktywności rzesze. Rewolucja nie na pochybel, a na bakier: z hierarchiami, autorytetami, podziałami na publiczne i prywatne, oficjalne i nie.

Celem rewolucji poetów<sup>357</sup> z Naszości jest natomiast, trawstując, ziemia na prawo:

Z merytorycznego i artystycznego punktu widzenia, nie podobają się [nam] Marsze Równości, o Paradach nie wspominając. Warto przestrzegać pewnego minimalnego porządku moralnego: tak jak nie preferuje się małżeństw między siostrą i bratem, tak małżeństwo osób tej samej płci jest zasadniczym oksymoronem.<sup>358</sup>

Naszość, broniąc moralnego porządku, zawsze występuje przeciwko, żartuje nie na żarty i napastliwie: dlatego w 2005 roku zorganizowała Paradę Onanistów – odpowiedź na Marsz Równości. Podczas imprezy, oprotestowującej nietolerancję i dyskryminowanie onanistów, zgłaszano między innymi postulaty prawa do adopcji przez nich dzieci i sfinansowania ze środków publicznych Kampanii Przeciwko Ignorancji, uświadamiającej społeczeństwu, że onanizm jest równoprawną orientacją seksualną. Planowano również warsztaty onanistyczne. Jak podkreślali aktywiści: „działalność homoseksualistów jest [...] jeszcze bardziej gorsząca i niemoralna”<sup>359</sup>. Poprosili zresztą władze miasta „o liczną

---

<sup>354</sup> *Pomarańczowa Alternatywa na plaży*. <http://www.gdansk.pl/nasze-miasto,512,12851.html>.

<sup>355</sup> *Sztuka niczego nie zmienia*. Z Pawłem Jarodzkim z grupy Luxus rozm. D. Jarecka. „Gazeta Wyborcza”, podaję za: [http://wyborcza.pl/1,75475,7025010,Sztuka\\_niczego\\_nie\\_zmieni.html](http://wyborcza.pl/1,75475,7025010,Sztuka_niczego_nie_zmieni.html).

<sup>356</sup> „[...] miała jednak swe wyraźne granice – niczego w końcu nie załatwiła, a tylko umieszczała nas w wygodnym „ani czarne, ani czerwone” – i dla wielu jej czar szybko się wyczerpał (a i tak nadal stanowi wizytówkę pokolenia)”, A. Bielik-Robson, *Straceni inaczej. Dziwni trzydziestoletni i ich kłopoty z samookreśleniem*. W: *Wojna pokoleń*. Red. P. Nowak. Warszawa 2006, s. 63 (pierwodruk w: „Res Publica Nowa” 1997 nr 11).

<sup>357</sup> Tak członkowie grupy się określają.

<sup>358</sup> <http://www.matuswamsieniepodoba.republika.pl/>.

<sup>359</sup> <http://www.koliber.net/index/?action=show&object=article&id=3926>.

i dobrze uzbrojoną ochronę ze strony policji, ponieważ – jak wyjaśnili – obawiali się ataków ze strony agresywnych bojówek homoseksualistów i heteroseksualistów”.<sup>360</sup> Mechanizm działania Naszości jest prosty: posługuje się stylistycznym sztafżem przypisanym temu, kogo chce skompromitować, przechwytuje nienawistny język, żeby osłabić jego użytkownika. Jeśli chwilowo jej ofiarą nie pada posłanka Łybacka, ulubiony cel prowokacji Lisiewicza<sup>361</sup>, to wykpiony zostaje Jaruzelski<sup>362</sup> albo Miller (*Przeżyliśmy już Hitlera, przeżyjemy i Millera, A na wierzbie zamiast gruszek będzie wisiał dziś komuszek*<sup>363</sup>). Działalność Naszości nie wyczerpuje się jednak w parodii – posłanka Łybacka jest w konfrontacji z happeningiem *Samuraje* (radośnie skandowane hasło: *Hej Łybacka, nasza gejsza, wśród działaczek najpiękniejsza!*) bezradna – przegra zawsze: reagując agresją, biernością, przyzwoleniem albo próbą racjonalizowania i podejmowania „cywilizowanej” dyskusji. Na uszczerbek narażone są zresztą obie strony: autorzy kontrowersyjnych spektakli, bulwersujących przebiegów albo rozbiegów (aktywiści występujący w niemal zupełnym dezabilu na sali sądowej i w centrum miasta), obrażający dobry smak, spotykający się z niezrozumieniem i niechęcią widzów<sup>364</sup>, wystawiający siebie – swoje twarze, ciała, nazwiska – na pośmiewisko i procesy sądowe – kumpują. Żadna z prawicowych partii nie może się równać w bezkompromisowym wyznawaniu konserwatywnego ideału z Akcją Alternatywną. Dlatego zapewne pozostaje ona marginesem. Jednak jej walka z ideowym wykluczeniem polega w dużej mierze na wykluczaniu innych – jeszcze słabszych.

---

<sup>360</sup> <http://www.rok-2008.pl/Naszo%C5%9B%C4%87.html>.

<sup>361</sup> Akcja *Ratownicy* 1 maja 2009 r. „Pierwszomajowy happening w Poznaniu nawiązywał do serialu *Słoneczny patrol*. Na początek jeden z uczestników wjechał rowerem do fontanny pod Teatrem Wielkim. Piotr Lisiewicz informował, że ratownicy przybyli udzielić pomocy tonącemu SLD i chronić krokodyle, grube ryby, a nawet leszcze i zwykle płotki należące do tej partii. W ramach akcji próbowano m.in. zakładać koło ratunkowe działaczom lewicy składającym kwiaty pod pomnikiem oraz wręczać im pletwy. Skandowane hasła to m.in. *Ej, Łybacka, gdzie twoja karta pływacka?! Mamy właśnie takie gusta, z komunistą usta-usta!, Czerwony czepek załóż komuchu na lepek!*” (źródło: <http://www.rok-2008.pl/Naszo%C5%9B%C4%87.html>)

<sup>362</sup> „Gdy w 2009 r. poznańska Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa wspólnie z tzw. Studencką Radą Miasta Poznania zaprosiła generała Wojciecha Jaruzelskiego, działacze Naszości przybyli 6 marca do siedziby WSNHiD mając na głowach birety ozdobione czerwoną gwiazdą, bowiem ich zdaniem jest to najbardziej czerwona uczelnia na zachód od Bugu. Piotr Montowski odśpiewał pieśń *Gaudeamus igitur, włóż komuchu garnitur*, z fragmentami *Vivat Academia, vivant professores, chociaż professores, czerwones upiores*. Krzysztof Konieczko zaśpiewał piosenkę dedykowaną Studenckiej Radzie Miasta *Zamiast chodzić na dziewczuchy, zamiast piwo wlewać w brzuchy, inwestują w swą karierę, dyskutując z Jaruzelem*. [...] W dniu wizyty Jaruzelskiego na WSNHiD 11 marca 2009 r. Naszość przebrana za oddział ZOMO pojawiła się pod budynkiem uczelni w celu „zapewnienia bezpieczeństwa” generałowi oraz innym przedstawicielom LWP zaproszonym na spotkanie przez studentów uczelni. Wsiadający z samochodu Jaruzelski został przywitany waleniem pałkami w „milicyjne” tarcze i okrzykami *ZOMO z tobą, Wojtek, trzymaj się*. Również kilka godzin później odjeżdżającego po spotkaniu generała „Naszość” pożegnała śpiewem i machaniem pałek (źródło: <http://www.rok-2008.pl/Naszo%C5%9B%C4%87.html>).

<sup>363</sup> Np. happening *Odpitowywanie Millera od stołka* 14 czerwca 2003 r. „Jeden z uczestników w masce Leszka Millera kurczowo trzymał się stołka, na którym siedział, a trzech innych odgrywało role lekarzy-chirurgów i starało się go odpitować. „Miller” śpiewał na melodię przeboju zespołu Ich Troje: *A wszystko to, bo stołek kocham i nie wiem, jak bez niego mógłbym żyć. Chodź, pokaż ci, czym dla mnie stołek jest. Dla stołka zabiję się*. Piotr Lisiewicz ogłosił: *Sejmowi nie udało się w piątek odpitować od stołka premiera Leszka Millera, my, jako lekarze najlepszej kliniki rządowej im. Mariusza Łapińskiego, postanowiliśmy odpitować premiera od stołka*. Przed operacją pacjent został szczegółowo zbadany: *Okazało się, że ma brudne uszy, bo nie słyszy krytyki, ma kłapki na oczach, bo nie wszystko dobrze widzi, i ma lepkie ręce. Jedynym zdrowym organem jest cięży język – powiedział Lisiewicz*” (<http://www.rok-2008.pl/Naszo%C5%9B%C4%87.html>).

<sup>364</sup> O czym, jako mieszkanka Poznania, wiem z autopsji.



Naszość kieruje się logiką kampu, a jednocześnie miesza szyki jego interpretatorom. Posługując się nieprzystającymi środkami estetycznymi, wikłając style, wykorzystując język kiczu, popkultury, anachronizmu (spalenie na stosie Pawła Zyzaka, autora osławionej książki *Lech Wałęsa. Idea i historia. Biografia polityczna legendarnego przywódcy „Solidarności” od 1988 roku* [Kraków 2009], w odpowiedzi na medialno-akademicką ostrą krytykę tej publikacji) reaguje na zagrożenie, jakie dostrzega w dominującym liberalnym dyskursie. Drażni ją pluralizm, który podważa, korzystając z prawa do swobodnego różnienia się. Uprawia kampf, żeby moralizować. Z sukcesem ożywia tradycję happeningu, aby antagonizować i obrażać. Kampuje, bo chce ustanowić hierarchię do tej pory zakłócaną albo osłabianą przez obcych politycznie, światopoglądowo, seksualnie. Marzy się jej skonsolidowana tożsamość narodowa, radykalnie oczyszczona z lewicowych błuźnierstw.

Kampf służy ekspresji odmiennych środowisk; wbrew sugestiom części genderowej krytyki przysługuje każdemu, kto chce ironicznie opierać się dominującemu dyskursowi. Ile dominujących dyskursów – tyle pomysłów na kampf. Zaskakujące, że można go wytropić również po stronie konserwatystów, którzy z sukcesem odwołują się do estetyki śmietnika: niewydarzonego kiczu, niesmacznych żartów, skandalicznie zakłóconego decorum i dezabilu. Jest to zresztą niezwykle pobudzające interpretacyjnie: prawniczy publicysta biegający w bieliznie po centrum wojewódzkiego miasta niejednego obserwatora jest w stanie poruszyć równie skutecznie co feministka tańcząca na platformie podczas manify. Można być kampfowym, a przy tym nie lubić postmodernizmu, gejów i lesbijek – o tym nas poucza przykład polski.

#### 6.4. CO BY BYŁO, GDYBY?

Naszość śmiesz, tumani, przestrasza, ale czy jej kampfowanie można utożsamić z ekspresją środowisk feministycznych, sygnalizujących opresję? Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że Akcja Alternatywna, mimo dość śmiałego nastawiania na członków SLD (włącznie z naruszaniem nietykalności cielesnej – choćby podczas nakładania działaczom kół ratunkowych w trakcie uroczystości rocznicowych), nie jest narażona na agresję, jakiej doświadczają manifestujące feministki. Ta różnica wydaje się znamienita. Oznacza, po pierwsze, że porządek symboliczny, nawet jeśli z pewnymi oporami, jest w stanie wchłonąć prowokacje Naszości (w happenierów nikt nie rzuca kamieniami, media nie straszą ulicznymi akcjami, raczej ujmują je jako sympatyczne dziwactwo), po drugie, kampfowe przebieranki Akcji Alternatywnej mają inny charakter niż przegięcia kobiece. Kiedy uczestniczki manif wracają 8 marca do domu, nie zdejmują z siebie opresji obnoszonej na ulicy. Niezależnie od miejsca, z którego mówią, przypada im zawsze pozycja ofiary, zaś ich działania mają na celu dehierarchizację społecznego porządku. Tymczasem Naszość posługuje się przebraniem, żeby wypowiadać wżgardę – gotowa jest wystawić się na śmieszność, byle nie zatriumfowali jej ideowi przeciwnicy. Lisiewicz zawsze może wycofać się w tożsamość dominującą. Po zakończonym happeningu wraca do roli redaktora „Gazety Polskiej” i staje się na powrót pełnoprawnym, poważnym uczestnikiem debaty publicznej, a także jej komentatorem. Czy to uniemożliwia mu korzystanie ze strategii kampu? Oczywiście nie. Jak jednak sprawdzić, czy kampfowanie Naszości i feministek ma to samo znaczenie? Dopowiadając ciąg dalszy.

Co by było, gdyby Naszość zwyciężyła? Gdyby „Frona” zrealizowała kontreformacyjny projekt, a zakładnikom Jasnej Góry udało się przejąć władzę nad publicznym

dyskursem skradzionym przez polskojęzyczne media? Zatriumfowałaby tożsamość normatywna, która nie dopuszcza różnicy.

Kamp jest historycznie zmienny: wypożycza rozmaite formy ekspresji, które funkcjonują w społecznej świadomości. Kampowemu przetworzeniu może podlegać wszystko, co napotykamy w kulturowym uniwersum – dlatego nie da się stworzyć normatywnej polityki, kanonu estetycznych środków, do jakiego mogliby się odwołać kodyfikatorzy, żeby ostatecznie zidentyfikować zjawisko. Kamp to *work in progress*, ale, mimo wszystkich wieloznaczności, cel tej pracy jest klarowny: tożsamości zranione, opresjonowane mogą dzięki estetycznemu bałaganowi osłabić hierarchiczne zagrożenie. Rodzi się podejrzenie, że katolicy, którzy przedstawiają się w Polsce jako mniejszość prześladowana ze względu na wyznanie, owo zagrożenie symulują, a czynią to, by zyskać możliwość wykluczania innych. Realizacja postulatów kobiet manifestujących 8 marca nie pociągnęłaby za sobą opresji innych grup społecznych. Tymczasem celem polityki tych, którzy odwołują się do tożsamości normatywnej, jest rehierarchizacja: zakleszczenie zbiorowości w akceptowanych i nieakceptowanych rolach społecznych oraz restrykcyjna reedukacja tych ostatnich. Kampowanie konserwatorów porządku – nieważne, świadome czy nie, radykalne czy tylko niedzielne – skończy się, gdy odzyskają należne im kulturowe miejsce. Wtedy już jednak żaden styl nie zatriumfuje nad moralnością.

## Próba podsumowania

Czy warto pisać o kampie? I, przede wszystkim, czy warto kempem czytać? Zamiast przeschębiać na polski grunt kategorię najeżoną sprzecznościami, która, wedle wielu, z naszym doświadczeniem niewiele ma wspólnego, może wypadałoby zawierzyć sprawdzonym językom teoretycznym i ich solidnej tradycji? Czy efektem kempowych interpretacyjnych wysiłków nie jest zaledwie mnożenie teoretycznych bytów ponad kulturową potrzebę? Kłopoty definicyjne nastęrczane przez kategorię dodatkowo utrudniają jej wyczerpującą i precyzyjną charakterystykę.

Ale może w słabościach kampu tkwi jego siła?

Ze względu na swą labilność pozwala on różnym grupom społecznym artykułować wykluczające się racje, jest historycznie zmienny, relacyjny, zawsze stwarzany przez społeczny i ideowy kontekst. Tym, co decyduje o odrębności i tożsamości kampu, pozostaje estetyczna reakcja na różnie wykładaną kulturową opresję. Od tego, jak ją zinterpretujemy, będzie zależał potencjał kategorii. Dlatego chyba kemp pozwala z nieco innej perspektywy spojrzeć na polską literaturę i życie publiczne po 1989 roku<sup>365</sup>.

Warto odwołać się do przykładu. Historia polskiego kampu ma piękną kartę wydartą z „bruLionu”. Jarosław Klejnocki w 1995 roku pisał:

Pismo [...] sięgało chętnie po poetykę skandalu, poetykę chaosu polegającą na specyficznym „montażu” materiałów redakcyjnych, z premedytacją odrzucając artystyczne hierarchie, kojarząc je ze sobą i mieszając produkty diametralnie różnych obiegow kultur. Wylania się z tych działań negatywny obraz świata, typowy dla każdego młodzieńczego buntu, zasadzającego się na przeświadczeniu, że skoro ów świat transformacji i przeobrażeń ze swoją zło-

---

<sup>365</sup> A być może także na wcześniejsze etapy historii literatury. Niewykluczone, że wykorzystywany anachronicznie (o efektywności interpretacji anachronicznych przekonuje zachodnia teoria, np. książki G. McMahona, *Camp in Literature*. Jefferson, North Carolina, Londyn 2006; M. Perkovicha, *Nature boys: camp discourse in American literature from Whitman to Wharton*. New York 2003; poniekąd również R.F. Kiernana: *Frivolity Unbound: Six Masters of the Camp Novel*; Thomas Love Peacock, E. F. Benson, Max Beerbohm, P. G. Wodehouse, Ronald Firbank, Ivy Compton-Burnett. New York 1990) kemp otwierałby szansę na interpretacyjne przewartościowanie twórczości Białoszewskiego czy Gombrowicza (tu szlaki przecierają np. K. Szczuka [*Gombrowicz subwersywny*, „Teksty Drugie” 1999 nr 5] i P. Czapliński [*Wspólnotowy rytuał ofiarniczy: Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2005 nr 3]). W przypadku twórczości i aktywności futurystów linię interpretacyjną wytycza B. Sienkiewicz (*Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007, tu rozdz. *Życie miasta i sztuka miasta w poezji futurystycznej*, s. 147-220).

wieszczą groteskowością nie poddaje się opisowi, to zasługuje na szyderstwo, na pokazanie języka, na kpinę.<sup>366</sup>

Wydaje się dzisiaj, że ta posepna diagnoza jest nieco chybiona. „bruLion”, wbrew temu, co pisze Klejnocki, znalazł sposób na opisanie rzeczywistości, mianowicie zaproponował estetyczny pluralizm<sup>367</sup>. „Kwartalnik dla ludzi o końskich nerwach”<sup>368</sup>, któremu zresztą można przypisać patronat futurystów, zaczął się niewinnie. Pismo ukazujące się od 1987 roku początkowo publikowało teksty opozycyjnego establishmentu: Młynarskiego, Pawlaka, Kijowskiego, Woroszyńskiego, Szczypiorskiego, Mandelsztama, Drawicza, Fedorowicza, Krynickiego, ukazał się też numer poświęcony Brodskiemu po tym, jak otrzymał on Nagrodę Nobla. Dopiero w 1989 w numerze 9 następuje gatunkowa zmiana<sup>369</sup>. W „bruLionie” ukazuje się pornograficzna *Historia oka* Bataille’a, a wraz z nią zaczyna na łamach gościć estetyka ulicznego grafitti i teksty odrzucone, wyparte, niegodne. Polska gwiazdka fimów porno troszczy się o zdrowie proboszcza (nr 16 z 1991), poezja Herberta podpada pod grafomaństwo (*Kamienny posąg komandora*, nr 10 z 1989), Céline zije nienawiścią do Żydów (*Hollywood*, nr 14-15 z 1990), wtajemniczona sadomasochistka wyczerpująco opowiada o technikach s/m (nr 19B z 1992), anarcho-feministyczny GNUJ Valerie Solanas sąsiaduje z dociekaniem Gershoma Scholema (nr 23-24 z 1994) – a wszystko to sprzedaje się dzięki kampanii autopromocyjnej zaczerpniętej z kultury masowej.

Tę strategię, którą krytycy nazywają różnie: ironią, kabotyństwem<sup>370</sup>, „kupą świństw”<sup>371</sup>, „poetyką skandalu”<sup>372</sup> – należy uznać za kamp. Stylistyczny śmietnik jest próbą osłabiania hierarchii za pośrednictwem przeróżnych i sprzecznych estetyk: stąd na łamach język niski albo odrażający, doświadczenia undergroundowe, wątki pornograficzne czy narkotykowe. Kwestionowanie oczywistości „naturalnego” podziału wartości pozwoliło na problematyzowanie rzeczywistości demokratycznej represjonującej pewne doświadczenia jako gorsze, umożliwiło starcie wolności i autorytetów (także tych, których potknięcia dotąd pomijano zażenowanym milczeniem). Zestawianie (bez komentarza objaśniającego intencję redaktorów) materiałów szokujących, drastycznych i artystycznie, intelektualnie wartościowych było próbą maksymalizacji uczestnictwa w kulturze. Kam-

<sup>366</sup> J. Klejnocki, *Brulinizacja?* „Ex Libris” 1995 nr 7, dod do „Życia Warszawy, s. 12.

<sup>367</sup> Zapowiedzią prowokacji „bruLionu” był dodatek do „Tygodnika Literackiego”: „supraniezależny fanzin inteligentki” „Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej Kołbaskowo”, w jego zespole redakcyjnym znalazł się m.in. Tekieli. Manifest *Totart container*, który ukazał się na łamach periodyku, głosił: „WSZYSTKO JEST WARTE – TWORZYMY MOZAIKI KONTRASTOWE – EGZOTYKA – CZASEM CHODZI O OSŁUPIENIE – OTWÓRZ SIĘ [...] KONTROLOWANY BRAK GŁĘBI” (A. Kozdrowski, 1990 nr 6, s. 1). W tym samym numerze czytamy: „Niniejszym otwieramy przestrzeń dla ujawnienia tego, co potocznie przyjęto nazywać kontestacją, neokontestacją, kontrkulturą, subkulturą, alternatywą i życiem rockendrollowym, a co my przywykliśmy określać metafizyką społeczną” (s. 13). K. Ociepa pisze o „naszej mdłej i zakisłej patriotyczno-klerykalnej kulturze (1990 nr 11, s. 3), w ramach cyklu „Sznujemy przemówienia” przedrukowane zostaje wystąpienie „Dra Ericha von Kapp na IX Zjeździe Narodowo-Chrześcijańskiej Radykalnej Partii Żydowskiej 29 IX 1989 w Weimarze” (1989 nr 10), Janusz P. Waluszko pyta „Europa: dokąd idziemy?” (tamże, s. 21). „Naszym godłem nietot kiwi”, chwala się redaktorzy (1991 nr 7), A. Kozdrowski publikuje artykuł *Słowo LOHA i jego znaczenie w życiu jednostki* (1990 nr 3), zaś M. Ruciński drukuje próby poetyckie zatytułowane *Ja bobik* (1990 nr 6).

<sup>368</sup> (em-be), [bez tytułu]. „Tygodnik Literacki” 1991 nr 11, s. 18.

<sup>369</sup> Doprowadzona do ekstremum w numerze 19A/19B (1992).

<sup>370</sup> R. Grupański, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag i literaturze nieprzyjemnej*. Poznań 1997.

<sup>371</sup> (em-be), [bez tytułu]. „Tygodnik Literacki” 1991 nr 11, s. 18.

<sup>372</sup> J. Klejnocki, *Brulinizacja?*, s. 12.

powanie bruLionowców zostało wymuszone przez monofoniczną kulturę końca lat osiemdziesiątych, z jej retoryką i deklaratywnością. Estetyczny wielogłos, czyli „skandal”, polegał nie na przeciwstawianiu dostępnych racji, ale na ich rozproszeniu, na wyjściu poza obowiązujące publiczny dyskurs podziały. „bruLion” był fazą w procesie demokratyzacji polskiej kultury. Co okazało się punktem dojścia tej demokratyzacji? „Fronda”.

Konwersja „bruLionu” jest chyba znamienna. Projekt radykalnego kulturowego pluralizmu, który kończy się wykorzystywaniem strategii kempowych do przywracania normy, odnawiania centrum i uwierzytelniania ideowej spójności, reagującej na inność agresją, to najwyrazistszy przykład tego, jak przebiega u nas pospieszne przyswajanie kampu, ale i tego, jak w ciągu ostatnich dwudziestu lat radziliśmy sobie z innością.

Na początku lat dziewięćdziesiątych rozpoczyna się wtórna, mocno wyrwykowa recepcja kampu. Wtedy właśnie Jerzy Sosnowski wykrzykuje „Niech żyje kemp!”<sup>373</sup> Co oznacza jego entuzjazm? Otwarcie się na kulturową różnorodność, także masowość i kicz, którymi można się bawić, podwójnie kodując, czyli ironizując. Karp jest więc synonimem postmodernizmu. Intelktualne elity mogą się nim posłużyć, żeby opowiedzieć o nagle uzyskanej stylistycznej i konceptualnej swobodzie. Sosnowski mówi w istocie: niech żyje karp, czyli wszystko. To, co inne, nie zagraża naszej tożsamości, niczego od nas nie oczekuje, raczej oferuje dodatkowy pakiet możliwości, poszerzając dostępne formy ekspresji.

W trakcie dekady praktyka kulturowa modyfikuje pojmowanie kampu, co znajduje teoretyczne odzwierciedlenie w refleksji Marii Gołębiewskiej, wiążącej estetykę z aksjologią<sup>374</sup>. Karpowe teksty kulturowe tak różne, jak „bruLion”, ukazujące się w latach dziewięćdziesiątych książki Manueli Gretkowskiej czy *Al Fine* Grzegorza Musiała (1997) łączy zaangażowane wykorzystywanie estetyki, której towarzyszy aspekt moralny. Walka o miejsce w kulturze, jakiego odmawia się ze względu na oficjalną hierarchię czy normę narodową, płć albo orientację seksualną, odbywa się w ich przypadku za pośrednictwem estetycznego zakłócenia, destabilizacji, przegięcia. Dekompozycja spójnych tożsamości (poezja Herberta obok zwierzeń prostytutki, kobieta próbująca zdjąć z siebie płć, zdeklarowany homoseksualista na niedzielnej sumie) to zamach na normalność. Radykalny pluralizm grozi upowszechnieniem różnorodności, dlatego zostaje skwitowany reakcją fundamentalistyczną. Z „bruLionu” wyrasta ultrakonserwatywna „Fronda”, Gretkowska wycofuje się w kreację Matki Polki, która, w przeciwieństwie do większości kobiet, wywalczyła sobie prawo do uprawiania „męskiej” polityki, a Musiał odmawia miejsca w społeczności każdemu, kto nie pasuje do genderowej normy, jaką pisarz wyznaje i wyznacza. Co więcej, „normalni”, czyli zwolennicy tradycjonalizmu obyczajowego, polskości i religijności, sięgnęli po karp, by bronić za pośrednictwem kiczu swojej niepodległości, a także po to, by odróżnić się od odmieńców. Stąd agresywny karp Frondy, moherowe bereciki przypinane do piersi wyznawców ojca Rydzyka i parady onanistów gromadzące aktywistów Naszości.

Karpowe destabilizowanie polskiej normy okazuje się więc zawsze niepełne: jeśli nie wiedzie do rehierarchizacji, to zostaje przynajmniej zinstrumentalizowane albo osłabione. Witkowski przyznaje sobie swobody karpowca, ale kwestionuje sensowność ciotowskiej emancypacji, Filipiak pochyła się nad tożsamościowym dramatem Komornickiej, żeby

<sup>373</sup> J. Sosnowski, *Niech żyje karp!* „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 182, s. 10.

<sup>374</sup> M. Gołębiewska, *Karp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*. „Sztuka i Filozofia” T.17 (1999), przedruk w teście, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*. Gdańsk 2003, s. 151-181.

znaleźć uzasadnienie dla własnych resentymentów, Żurawiecki przekonuje, że kulturowa ironia jest dostępna homoseksualistom, kobietom niekoniecznie. Kampowe narracje i wystąpienia publiczne dowodzą, jak trudno nam przyznać prawo do wolności innemu, nawet jeśli sami wiemy, jak smakuje jej brak. Umożliwiają ścieranie się racji wykluczających: uczestniczki manifestu odpalają w kosmos rakiety średniego zasięgu, której pasażerem jest Tadeusz Rydzyk<sup>375</sup>, a tłum pod Jasną Górą obnosi się z obciachem, żeby dać odpór „szalejącym feministkom i [ich] skrajnie pornograficznym wysokom”<sup>376</sup>.

Perspektywa kampu pozwala jednocześnie dostrzec, jak po 1989 roku pojmuje się w Polsce samą odmienność. Z jednej strony Grzegorz Musiał czy Ewa Schilling rozpisują się o osobowości rozumianej esencjalnie, to znaczy pozostając odmiencami, domagają się dla siebie praw „normalnej” większości, z drugiej pojawiają się pomysły na społeczeństwo performatywne, a więc takie, w którym każdy może być inny, zaś tożsamościowa norma nie istnieje: tu wczesna Gretkowska, narracje Filipiak, Żurawieckiego i Witkowskiego. Kamp może także służyć do przywracania normatywnego osobowościowego konstruktowi – jak w przypadku „Frondy”. Postulowaniu płynności zawsze towarzyszy próba jej skompromitowania, wyrugowania – ta polaryzacja użytków z kampu zdaje się charakterystyczna dla ostatnich dwudziestu lat.

Czy można mówić o kampie jako estetyce? Nie wydaje się to uzasadnione. Należy raczej widzieć w nim pewien mechanizm, strategię oddziaływania. Punktem wyjścia jest wyznaczenie tożsamości prześladowanej: tłumionej, marginalizowanej, nie uznawanej. Przyczyną represji bywa płeć, ale także wyznanie religijne, seksualna orientacja, przynależność etniczna – listę można wydłużać w dowolnych kierunkach. Ten, kto chce skorzystać z kampowego mechanizmu, zamiast wstydzić się swojej rzekomej gorszości, repulsywności, anachroniczności, zaczyna się z nią obnosić. Cioty i „mohery” robią to samo: traktują swoją tożsamość jak kostium, przerysowują ją, przeginają, pchają pod oczy i wyłamują się z miejsca, które kulturowa norma im wyznaczyła. Nie istnieje zbiór obowiązkowych, obligatoryjnych chwytów stylistycznych, które pozwalałyby zidentyfikować kategorię. Kamp przetwarza wszystko, co jest nam dostępne – dlatego ciągle się zmienia i trudno za nim nadążyć. Na bieżąco przejmuje, pożyczka środki wyrazu z tego, co się toczy wokół nas, a dzięki czemu wytwarzamy tożsamości. Jego największe odkrycie to uświadomienie, że nasze tożsamości można traktować jak estetyki – i za pośrednictwem kampowego mechanizmu je dekonstruować albo umacniać. Taka perspektywa pozwala inaczej spojrzeć na tożsamościową walkę toczoną nieustannie w społeczeństwie.

Każdy ma prawo do kampu. Ostatecznym sprawdzianem nie jest tu tożsamość jego użytkownika, ale realizacja utopii, którą kampie postuluje. Kamp najchętniej odwołuje się do estetyk gorszych, niższych, społecznie nieuznawanych, zaś ożywia go duch anarchii. Tyle że polskie doświadczenie odsłoniło potencjał, którego nie przewidziała amerykańska teoria: można estetyczne zaburzenie wykorzystać przeciwko pluralizmowi po to, by stworzyć hierarchię lub wyznaczyć centrum, wokół którego należy się organizować<sup>377</sup>.

---

<sup>375</sup> *Marsz dla życia kontra wiec w obronie kobiet* (asz, PAP), <http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,4020198.html>.

<sup>376</sup> J. R. Nowak, *Metody walki z Kościołem*. Podaję za [http://www.polonica.net/Methody\\_walki\\_zKosciolem.htm/](http://www.polonica.net/Methody_walki_zKosciolem.htm/).

<sup>377</sup> Ostateczną teoretyczną konsekwencję wyciąga z tego Bielik-Robson, pisząc o kampie totalitarnym (*Jak się filozofuje młotem [i sierpem]*. „Europa”, dod. do „Dziennika” 2007 nr 144). Według niej ustawiczna re- i de-semantyzacja kluczowych pojęć uskuteczniana przez Žižka każe nam uświadomić sobie, że całe nasze kulturowe doświadczenie kulturowe, wszystko, co odziedziczyliśmy i dzięki czemu się określamy – pojęcia, kategorie,



To z kolei każe zapytać, czy kampowi nie towarzyszy ukryte antypluralistyczne nastawienie. Kampowcy komunikują nam wszystkim, że wyzwolimy się od kulturowej presji, jeśli uznamy, że nasza tożsamość jest konstruktem stylistycznym, historycznie zmiennym, niespójnym – i wydawałoby się, że dzieląc się tym odkryciem, dają szansę na niepodległość każdemu z nas. Czy jednak praktyka nie pokazuje, że obrona praw jednej grupy odbywa się zawsze czyjś kosztem, bo prowadzi do automatycznego wyznaczenia gorszego, jeszcze słabszego członka społecznej wspólnoty? Warto pamiętać, że kamp gejowski zazwyczaj bywa mizogiczny. Kwestia ta pozostaje otwarta.

Kamp włączył się do gry o polską tolerancję i kazał nam powiedzieć: sprawdzam. Jego krótka historia, uwikłana w sprzeczności, wykluczające się racje, tak inna od zachodnich wyobrażeń, skłania do podejrzeń, że w ciągu dwudziestu lat nie udało nam się poszerzyć form ekspresji różnicujących naszą normalność. Ale udało się, jak się zdaje, dopisać kolejny, frapujący rozdział kampowej opowieści.

---

metafory, obrazy, tkwiące w nas pragnienia – nadaje się do wymiany. Bielik-Robson sądzi, że zawieszenie naszych roszczeń kulturowych ma nas wprowadzić w rewolucyjną gotowość: skoro wszystko jest względne, to arbitralnie możemy zadecydować o wybuchu rewolucji – nowa wspólnota wymaga zaś nowego, niepacyfistycznego podziału społeczeństwa.

# Bibliografia

## TEKSTY LITERACKIE

- Filipiak I., *Absolutna amnezja*. Warszawa 1998.  
Filipiak I., *Księga Em*. Warszawa 2006.  
Gretkowska M., *Europejka*. Warszawa 2004.  
Gretkowska M., *Kabaret metafizyczny*. Warszawa 1999.  
Gretkowska M., *My zdies' emigranty*. Warszawa 1991.  
Gretkowska M., *Podręcznik do ludzi*. Warszawa 1996.  
Gretkowska M., *Polka*. Warszawa 2001.  
Gretkowska M., *Sceny z życia pozamałżeńskiego*. Warszawa 2003.  
Gretkowska M., *Tarot paryski*. Warszawa 1995.  
Horwath W., *Seans*. Warszawa 1997.  
Kowalewski W., *Rude włosy nocą* Kowalewskiego. W tegoż: *Powrót do Breitenheide*. Warszawa 1998.  
Ławrynowicz M., *Kapitan Car*, Warszawa 1996.  
Ławrynowicz M., *Kino Szpak*, Warszawa 2000.  
Musiał G., *Al Fine*. Gdańsk 1997.  
Musiał G., *Czeska biżuteria*. Warszawa 1983.  
Musiał G., *Stan płynny*. Kraków 1982.  
Schiling E., *Głupiec*. Kraków 2005.  
Sieprowski M., *Miasteczko z ludzką twarzą*. Warszawa 2002.  
Sobczak J., *Dryf*. Warszawa-Czarne 1999.  
Sosnowski J., *Wielościan*. Warszawa 2001.  
Stasiuk A., *Biały kruk*. Poznań 1995.  
Stasiuk A., *Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej*. Czarne 1998.  
Witkowski M., *Copyright*. Kraków 2001.  
Witkowski M., *Fototapeta*. Warszawa 2006.  
Witkowski M., *Lubiewo*. Kraków 2005.  
Witkowski M., *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna Szczakowej*. Warszawa 2007.  
Żurawiecki B., *Trzech panów w łóżku, nie licząc kota. Romans pasywny*. Warszawa 2005.

## BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Amenta A., *(De)konstruujmy się!* „Czas Kultury” 2005 nr 5.  
*Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Oprac. Z. Jaroński. Wrocław 1978.

- B. Żurawiecki, *Erotica alla polacca. Nowele dramatyczne*. Warszawa 2005.
- Babuchowski S., „Fronda” robi swoje. „Gość Niedzielny” 2004 nr 12.
- Babuscio J., *The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)*. W *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.
- Baran B., *Postmodernizm*. Kraków 1992.
- Basiuk T., *Casus Wilde’a: homoseksualizm i tożsamość odmieńca od końca XIX wieku*. W: *Inny, Inna, Inne. O inności w kulturze*. Red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez, K. Szczuka. Warszawa 2004.
- Bator J., *Japoński wachlarz*. Warszawa 2004.
- Bator J., *Smutek gejów*. „Gazeta Wyborcza” 1999 nr 106.
- Bergman D., *Camp*. Przekł. A. Mizerka. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006 nr XIII.
- Bejlin P., *Autentyczność i kicz*. Warszawa 1975.
- Bielik-Robson A., *Czy duchowość ponowoczesna jest możliwa?* „Res Publica Nowa” 1996 nr 2.
- Bielik-Robson A., *Jak się filozofuje młotem (i sierpem)*. „Europa“, dod. do „Dziennika” 2007 nr 144.
- Bielik-Robson A., *Miłość, spełniona zależność*. „Res Publica Nowa” 1996 nr 7-8.
- Bielik-Robson A., *Straceni inaczej. Dziwni trzydziestoletni i ich kłopoty z samookreśleniem*. W: *Wojna pokoleń*. Red. P. Nowak, Warszawa 2006, pierwodruk w: „Res Publica Nowa” 1997 nr 11.
- Bielik-Robson A., *Wielka przygoda egzystencjalna: człowiek estetyczny i jego doświadczenie nowoczesności*. „Res Publica Nowa” 1997 nr 4.
- Bieszk P., *Campowy bric-à-brac*. „Ha!art” 2001 nr 2.
- Binkley T., *Przeciw estetyce*. Przeł. U. Niklas. W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* T. I. Oprac. S. Morawski. Warszawa 1987.
- Booth M., *‘Campe-toi! – On the Origins and Definitions of Camp’*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.
- Bredbeck G. W., *Narcissus in the Wilde. Textual Cathexis and the Origins of Queer Camp*. W: *The Politics and Poetics of Camp*. Red. M. Meyer. London 1994.
- Britton A., *For Interpretation: Notes against Camp*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.
- Broch H., *Kilka uwag o kiczu*. Przeł. D. Borkowska. W tegoż: *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Warszawa 1998.
- „bruLion” 1989 nr 10.
- „bruLion” 1991 nr 16.
- „bruLion” 1992 nr 19A/19B.
- „bruLion” 1994 nr 23-24.
- Burska L., *Hotel Europa*. „Res Publica Nowa” 1996 nr 4.
- Burska L., *Inkwizytorzy i sarmaci*. „Studia Polonistyczne” 2002 t. IX.
- Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nowy Jork 1990.
- Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*. Cambridge 2008.
- Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Red. D. Bergman, Amherst 1993.
- CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*. Red. P. Oczko. Warszawa 2008.
- Cardon P., *Recepta na QUEER lub maszyna do (de)konstrukcji tożsamości*. Tekst w maszynopisie.
- Case S. E., *Toward a Butch-Femme Aesthetic*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.

- Cuber M., *Miłość jak płukanie wanny*. „Nowe Książki” 2006 nr 2.
- Cyranowicz M., *Kamp, fractal i mała kawa*. „Ha!art” 2000 nr 2-3.
- Czaczkowska E. K., *Rycerze świętej sprawy*. „Rzeczpospolita”, 8 XI 2004.
- Czapliński P., *Sztuka prozatorska Manuela Gretkowskiej*. „Kresy” 1995 nr 8.
- Czapliński P., *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.
- Czapliński P., *Wspólnotowy rytuał ofiarniczy: Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2005 nr 3.
- Czapliński P., Śliwiński P., *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999.
- Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 2000.
- Czapliński P., *Taka Polka*. „Gazeta Wyborcza” 2001 nr 154.
- Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- Czubaj M., Wilczewska M., *Wiatr wieje, kogut pieje*. „Polityka” 2003 nr 36.
- Czyżak A., „*Polka*” w szponach natury, „Studia Polonistyczne” 2003 nr 10.
- Davy K., *W roli kobiecej i męskiej: język campu*. Przekł. E. Kubikowska. „Didaskalia” 1997 nr 18.
- Dom za uczciwą cenę*. Rozmowę z M. Gretkowską przeprowadził K. Masłoń. „Magazyn Literacki” 1999 nr 2.
- Doty A., *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis 1993.
- Dunin K., *Czego chcecie ode mnie, Wysokie Obcasy?* Warszawa 2002.
- Dunin K., *Polska policja menstruacyjna*. „Ex Libris” 1995 nr 80.
- Dunin-Wąsowicz P., *Oldskulowe pikiety*. „Lampa” 2005 nr 1.
- Dyer R., *Camp: Gays and Film*. London 1977.
- Dyer R., *It's Being So Camp as Keeps Us Going*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.
- Dynes W. R., *Encyclopedia of Homosexuality* (hasło *Camp*). New York 1990.
- (em-be), [bez tytułu]. „Tygodnik Literacki” 1991 nr 11.
- Fiedler L., *The New Mutants*. „Partisan Review” 1965 32:4, Fall.
- Filas A., *Kobieta-rekin*. „Wprost” 1996 nr 3.
- Filipiak I., *Kraina tysiąca płci*. „Res Publica Nowa” 1997 nr 11.
- Filipiak I., *Kultura obrażonych*. Warszawa 2003.
- Filipiak I., *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*. Gdańsk 2006.
- Firbank R., *Książna Zubaroff. Komedia*. Przekł. T. Pióro, A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1994 nr 12.
- Firbank R., *Zdeptany kwiatuśzek*. Przeł. A. Sosnowski. Warszawa 1998.
- Flaki z nietoperza. Manifest poetycki Naszości*. Poznań 2005.
- Flinn C., *The Deaths of Camp*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.
- Frank M., *The Critic as Performance Artist: Susan Sontag's Writing and Gay Cultures* W: *The Politics and Poetics of Camp*. Red. M. Meyer. Londyn 1994.
- Frazier G., *Call it Camp*. „Holiday” 1965 38:5, November. „Frona” nr 7 1996.
- Gauß K. M., *Jad starego polskiego rasizmu*. Przeł. J.E. „bruLion” 1993 nr 21/22.
- Gawin D., *Pampersi w siłkach postmodernizmu*. „Res Publica Nowa” 1997 nr 4.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wiek*. Warszawa 2000.
- Giza-Stepień J., *Przepraszam, jestem Głupiec!* „Studium” 2006 nr 2.

- Giżycki M., *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*. Gdańsk 2002, s. 79.
- Glensk U., *Proza wyzwolonej generacji 1989-1999*. Kraków 2002.
- Gołębiowska M., *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*. „Sztuka i Filozofia“ T.17 (1999), s. 27-48, przedruk w teście: *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*. Gdańsk 2003, s. 151-181.
- Gołębiowski W., *Gra w szczerłość, czyli kamp po polsku*. „Miesięcznik Literacki” 1983 nr 4.
- Graff A., *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*. Warszawa 2001.
- Grupiński R., Kiec I., *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag i literaturze nieprzyjemnej*. Poznań 1997.
- Gruszczyński P., *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*. Warszawa 2003.
- Grzeszczyk E., *Camp*. „Kultura i Społeczeństwo” 1997 nr 3.  
„Ha!art” 2004 nr 1.
- Halawa M., *Z archeologii mediów: Dynastia i Koło Fortuny*. „Kultura Popularna” 2004 nr 1.
- Hess T., *J'accuse Marcel Duchamp*. W: *Marcel Duchamp in Perspective*. Red. J. Madsheek. Englewood Cliffs 1975 (pierwodruk: „Art News” 1965 nr 10).
- Isherwood Ch., *The World in the Evening*. Cyt. za W. White, *Camp jako przymiotnik: 1909-1966*. Przeł. M. Umińska. „Literatura na Świecie” 1994 nr 12.
- Iwasów I., *Gender, tożsamość, stereotypy*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003.
- Janicki M., Cieśla J., *Żołnierze zapomnianej rewolucji*. „Polityka” 2004 nr 52.
- Janion M., *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996 (rozdziały *Ifigenia w Polsce, Maria Komornicka, in memoriał, Gdzie jest Lemańska?*!).
- Jarry A., *Ubu Król, czyli Polacy*. Przeł. i przedm. T. Żeleński (Boy). Kraków 2003.
- Jencks Ch., *Philip Johnson – szczyry król Midas obozu nowojorskiego*. W tegoż: *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*. Przeł. B. Gadowska, Warszawa 1989.
- Jerome J. K., *Trzech panów w łódce nie licząc psa*. Przeł. K. Piotrowski. Warszawa 1986.
- Jęczmyk L., *Myśli nieoryginalne*. „Frona” 2003 nr 30.
- Kępińska A., *Między powinnością i zasadą przyjemności*. W: *Estetyka codzienności*. Red. J. Chłopecki, A. Horbowski. Rzeszów 1988.
- Kiernan R.F., *Frivolity Unbound: Six Masters of the Camp Novel; Thomas Love Peacock, E. F. Benson, Max Beerbohm, P. G. Wodehouse, Ronald Firbank, Ivy Compton-Burnett*. Nowy Jork 1990.
- Kleinhans Ch., *Taking Out the Trash. Camp and politics of parody*. W: *The Politics and Poetics of Camp*. Red. M. Meyer, London: Routledge 1994.
- Klejnocki J., *Brulinizacja?* „Ex Libris” 1995 nr 7, dod do „Życia Warszawy”.
- Koehler K., *W rytmie godzinek, na rosyjskim trupie*. „Frona” 1995 nr 4/5.
- Kosofsky Sedgwick E., *From Wilde, Nietzsche, and the Sentimental Relations of the Male Body*. W: *Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003.
- Król M., *Gorzkie żale*, „Res Publica Nowa” 2004 nr 2.
- Kurz I., *Dirty Blonde. Mae West, czyli początki kampu*. „Kino” 2002 nr 11.
- Kurz I., *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*. Izabelin 2005.

- Lachman M., *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004 (seria „Modernizm w Polsce”, t. 7).
- Leciński M., *Nostalgicy w wyborze. O przedstawianiu PRL-u w Seansie Witolda Horwatha i w Jak zostałem pisarzem Andrzeja Stasiuka*. W: *Literatura polska 1990-2000*. T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietruch. Kraków 2002.
- Lengren M., *Proza w blażeńskiej czapce*. „*Twórczość*” 1995 nr 1.
- Leszkowicz P., *Sztuka a seksualna przebudowa polskiej przestrzeni publicznej. Igor Mitoraj i „Niech nas zobaczą”*. „*Obieg*” 2004 nr 2.
- Łopatka P., *Okolice camp*. „*Didaskalia*” 2001 nr 41 i 43/44.
- Madejski J., *Żorżeta, przegięcie, literatura*. „*Pogranicza*” 2005 nr 1.
- Majcherek J., *Zawieyski?* „*Dialog*” 1989 nr 9.
- Makowski J., *Twardy Ratzinger, miękki Benedykt*. „*Gazeta Wyborcza*”, 15 VI 2005.
- Malinowska-Patelenz B., Patelenz A., *Kamp i kicz jako ponowoczesne kategorie przetworzonego piękna, czyli refleksje o Licheniu*, [http://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i2/i8/r328/MalinowskaPatelenzB\\_KiczKamp.pdf](http://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i2/i8/r328/MalinowskaPatelenzB_KiczKamp.pdf) (dostęp 30. 09. 2012).
- Marchlewski W., *Pomarańczowa Alternatywa: dokumentacja wybranych działań*. W: *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*. Red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak. Wrocław 1991.
- Marzę o świętym spokoju. Rozmowę z M. Gretkowską przeprowadziła K. Lasoń. „*Przekrój*” 1999 nr 2.
- Mazierska E., *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*. Gdańsk 2007 (rozdział *Powaga wulgarności*. s. 97-129).
- McMahon G., *Camp in Literature*. Jefferson, North Carolina, Londyn 2006
- Medhurst A., *Camp*. W: *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*. Red. A. Medhurst, S.R. Munt. London 1997.
- Meehan T., *Not Good Taste, Not Bad Taste: It's Camp*. „*New York Times Magazine*” 1965 nr 2.
- Meyer H., *Odmieńcy*. Przeł. A. Kryczyńska. Warszawa 2005 (rozdz. *Przyczynek do typologii literatury homoseksualnej*).
- Babuchowski S., *Rycerze wiary i cienkie Bolki*. „*Gość Niedzielny*” 2004 nr 42.
- Każmierczak Ł., *Dobro zwyciężyło moc*. „*Przegląd Katolicki*” 2004 nr 42.
- Wedemann M., *Biedny chrześcijanin czyta „Fronde”*. „*Czas Kultury*” 1997 nr 1.
- Horubała A., *Marzenie o chuliganie*. Warszawa 1992.
- Gowin J., *Kościół w czasach wolności. 1989-1999*. Kraków 1999.
- Górny G., Smoczyński R., *Młódzież dobra jest*. „*Res Publica Nowa*” 1996 nr 1.
- Czech J., *Fronda, czyli igraszki z granatem*. „*Twórczość*” 1995 nr 12.
- Meyer M., *Introduction [Reclaiming the Discourse of Camp]* W: *The Politics and Poetics of Camp*. Red. M. Meyer, Londyn 1994.
- Meyer M., *Under the Sign of Wilde. An Archeology of Posing*, W: *The Politics and Poetics of Camp*. Red. M. Meyer. London 1994.
- Michalski C., *Sila odpychania*, Warszawa 2002.
- Miller D. A., *Sontag's Urbanity*. W: *Lesbian and Gay Studies Reader*. Red. H. Abelove, M. A. Barale, D. M. Halperin, New York, London 1993.
- Miszczak M., *Manueli Gretkowskiej zabawy [z] kiczem*. „*Teksty Drugie*” 1998 nr 6.
- Mizuro M., *Nadzieja dla geja?* „*Nowe Książki*” 2005 nr 6.
- Newton E., *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago 1979.
- Nowacji D., *Śmichy-chichy*. „*Res Publica Nowa*” 2002 nr 10.



- Nowacki D., *Dowód w sprawie*. „Twórczość” 1995 nr 5.
- Nowacki D., *Nowy Gmach – stare fundamenty*. „Twórczość” 2001 nr 12.
- Nowacki D., *Pisma rozproszone, tom drugi*. „Twórczość” 2000 nr 10.
- Nowacki D., *Widokówki z tamtego świata*. „Znak” 2005 nr 542.
- Nowacki D., *Z czym do ludzi*. „Twórczość” 1991 nr 1.
- O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995-wiosna 1996)*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1997.
- Okulicz-Kozaryn R., *Gest piękno ducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*. Warszawa 2003.
- Okulicz-Kozaryn R., *Mała historia dandyzmu*. Poznań 1995.
- Orliński W., *Splątana i pieszczotliwa*. „Gazeta Wyborcza” 1998 nr 135.
- Ostaszewski R., „Fa-Art” 2002 nr 3.
- „Panoptikum” 2007 nr 13.
- Partridge E., *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. Londyn 1937 (także wydania z lat 1961, 1967).
- Pawłowska K., *Pasywny język kobiecości*. „Czas Kultury” 2005 nr 6.
- Pawłowski R., *Bachantki w stylu camp*. „Gazeta Wyborcza” 2007 nr 193.
- Perkovich M., *Nature boys: camp discourse in American literature from Whitman to Wharton*. New York 2003.
- Picard L., *Camp oder die nimmermüde Phantasie*. „Die Welt“ 1965, 9 December.
- Piecuch M., *Bruderschaft ze śmiercią. Kto zabił?* Warszawa 1999.
- Piggford G., *Who’s That Girl? Annie Lennox, Woolf’s Orlando, and Female Camp Androgyny*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.
- „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006 nr XIII.
- Pokorna-Ignatowicz K., *Kościół w świecie mediów. Historia – dokumenty – dylematy*. Kraków 2002.
- Prawa wolna? Z R. Kostro, R. Smoczyńskim i Z. Nosowskim rozm.* M. Okoński i A. Szostkiewicz, „Tygodnik Powszechny” 10 IX 1995, przedruk w: *Spór o Polskę 1989-1999. Wybór tekstów prasowych*. Wstęp, wybór, układ P. Śpiewak. Warszawa 2002.
- Przybylski R., *Gentelman i dandys*. W: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*. Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986.
- Przypisy do tekstów świętych*. Z W. Wenclem rozm. J. Borowczyk i W. Ratajczak. „Czas Kultury” 1997 nr 1.
- Ranke-Heinemann U., *Brunatna przygoda moralności katolickiej*. „bruLion” 1991 nr 17-18.
- Reiter P., *Papugi latają swobodnie*. „Wysokie Obcasy” nr 22, dod. do „Gazety Wyborczej” 2005 nr 128.
- Ritz G., *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002.
- Robertson P., *What Makes the Feminist Camp?* W tejsze: *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham 1996.
- Rogowiecki R., *Msza na gitarę*. „Wprost” 2000 nr 32.
- Ross A., *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York, London, Routledge 1989.
- Rutkowska T., *Parodia, ironia i autoironia w filmach Woody Allena, czyli o sposobach intelektualnego osvajania pop-kultury*. W: *Estetyczne przestrzenie współczesności*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1996.

- Sadkowska B., *Homo dandys*. „Miesięcznik Literacki” 1972 nr 8.
- Schmidt N., *Logika smaku, czyli o kampie w muzyce popularnej*. „Opcje” 2003 nr 4-5.
- Siedlecka J., *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*. Warszawa 2005.
- Sienkiewicz B., *Poznanwanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007, tu rozdz. *Życie miasta i sztuka miasta w poezji futurystycznej*.
- Sienkiewicz B., *Ikonosfera miasta futurystycznego*. „Opcje” 200nr 3/4.
- Sinfield A., *The Wilde century. Effeminity, Oscar Wilde and the Queer Movement*. Londyn 1994.
- Siemion P., *Potrąwka z geja*. „Ozon” 2005 nr 1.
- Skwarczyńska S., *Dramat Jerzego Zawieyskiego*. „Znak” 1949 nr 3.
- Smoleński P., *Za komuny było lepiej, czyli o kłopotach wspólnej podróży nad morze*. W: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Red. F. Modrzejewski, M. Sznajderman. Wołowiec 2002.
- Snochowska-Gonzales C., *Drag King*. „Wysokie Obcasy” nr 1, dod. do „Gazety Wyborczej” 2005 nr 299.
- Sobolczyk P., *Brutalizm i camp, czyli Marka Ravenhilla musical o burdelu*. „Dekada Literacka” 2003 nr 3/4.
- Sonnenberg E., *Kraina tysięcy notesów (Zwierzenia Lindseya Kempa)*. Dzierżoniów 1997.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Tłum. J. Anders. Warszawa 1999.
- Sontag S., *Notatki o kampie*. Przekł. W. Wartenstein „Literatura na Świecie” 1979 nr 9.
- Sosnowski J., *Każdy był małą dziewczynką*. „Ex Libris” 1995 nr 80.
- Sosnowski J., *Młoda Polska dzieckiem podszyta*. W tegoż: *Śmierć czarownicy. Szkice o literaturze i wątpieniu*. Warszawa 1993.
- Sosnowski J., *Niech żyje kampf!* „Gazeta Wyborcza” 1993 nr 182, s. 10.
- Stanie w kolejkach i upokorzenia*. Rozm. z K. Zachwatowicz. „Meble” 2001 nr 3.
- Stanisławczyk B., *Miłosne gry Marka Hłaski*. Warszawa 1998.
- Szczuka K., *Gombrowicz subwersywny*, „Teksty Drugie” 1999 nr 5.
- Szustow K., *„Boska dekadencja”*, czyli *Drag Queen Show*. „Scena” 2003 nr 3.
- Szybowicz E., *Wariatka na strychu i moherowy beret*. W tejsze: *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 2008.
- Święci Pańscy. „Frona” 1996 nr 7.
- Tincom M., *Warhol's Camp*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.
- Tomasik K., *Love story w szkole*. „Czas Kultury” 2005 nr 6.
- Tomczak J., *Kościół, pop i show*. „Stolica - Życie Warszawy” 2003 nr 26.
- Tomczyk M., *Sekstet gejowski*. „Studium” 2006 nr 2.
- Tomkowski J., *Wehikułem czasu do PRL*. „Nowe Książki” 2002 nr 7/8.
- Torres S., *The Caped Crusader of Camp, and Batman Television Series*. W: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Red. F. Cleto. Edinburgh 1999.
- Turowska M., *Czy CAMP potrzebny jest ubogim? O teatrze Romana Witiuka*. Przeł. K. Osińska. „Literatura na Świecie” 1994 nr 12.
- Uniłowski K., *Pedał – mój bliźni*. „Opcje” 2005 nr 2.
- Urbanowski M., *Trzy książki*. „Arcana” 1995 nr 5.
- Varga K., *Tendencyjny feminizm magiczny*. „Gazeta o Książkach” 1995 nr 8.
- Walczevska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków 1999.

- Ware J. R., *Passing English of the Victorian Era*, Routledge, Londyn 1909.
- Warkocki B., *Depresyjna szafa*. „Czas Kultury” 2005 nr 6.
- Warkocki B., *Śmierć homoseksualisty. O twórczości Grzegorz Musiała*. W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*. Red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2006.
- Wencel W., *Keks w wielkim cieście*. „Nowe Państwo” 2005 nr 3.
- Wilde O., *Portret Doriana Graya*. Przeł. M. Król. Wrocław 2005.
- Wilde O., *De profundis. Szkice i listy z domu karnego w Reading*. Przekł. M. Markowska. Warszawa 1922 (*Pisma zebrane*. T. III).
- Wojciechowski M., *Słownik naszej nowomowy*. „Frona” 2004 nr 32.
- Wolicka E., *Obraz i słowo*. „Znak” 1995 nr 12.
- Wójcik M., „Wu”, *Kamp i wamp*. Kraków 2005.
- Zaleski M., *Po pupie*. „Res Publica Nowa” 1996 nr 1.
- Zaleski M., *Prawicowa kontrreformacja*. „Res Publica Nowa” 1995 nr 11, przedruk w: *Spór o Polskę 1989-1999*.
- Zaleski M., *Skok na Parnas, czyli dwa w jednym*. „Res Publica Nowa” 2004 nr 3.
- Zamorska-Przyłuska E., *Słownik tematów, wątków i powtórzeń*. „Studium” 2002 nr 5.
- Zdunkiewicz-Jedynak D., *O Bogu łatwym, lekkim, niewymagającym. Banalizacja języka Kościoła*. „Res Publica Nowa” 2004 nr 2.
- Zeidler-Janiszewska A., *Powstanie i upadek estetyki „nowej wrażliwości”*. W tejsze: *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*. Warszawa 1996.
- Zieja M., *Ariadna i Tezeusz w labiryncie tożsamości*. „Czas Kultury” 2005 nr 6.

#### STRONY INTERNETOWE

- <http://annablackie.blogspot.com/2010/01/kamp-camp-czyli-sweter-z-kosmosu-oraz.html>
- [http://czytelnia.onet.pl/0,1211413,do\\_czytania.html](http://czytelnia.onet.pl/0,1211413,do_czytania.html)
- <http://poznan.naszemiasto.pl/wydarzenia/172478.html>
- <http://poznan.naszemiasto.pl/wydarzenia/183509.html>
- [http://tygodnik.onet.pl/35,0,43220,zydownik\\_powszechny,artykul.html](http://tygodnik.onet.pl/35,0,43220,zydownik_powszechny,artykul.html)
- <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/3229,1416565,1,dzial.html> (P. Czaplinski, *Wojna o PRL. Komunizm w literaturze*)
- <http://www.iik.pl/recenzje.php/92>
- <http://www.dzieci.bci.pl/strony/malgosiajoanna/polka.html> (Wodnica [pseud.], *Manuela Gretkowska: „Polka” – bez Matki Polki*)
- [http://www.dziennik.pl/kobieta/article335936/Szczuka\\_Manifa\\_nie\\_jest\\_promocja\\_aborcji\\_.html](http://www.dziennik.pl/kobieta/article335936/Szczuka_Manifa_nie_jest_promocja_aborcji_.html) (Hajn U., *Szczuka: manifa nie jest promocją aborcji!*)
- <http://www.gdansk.pl/nasze-miasto,512,12851.html>
- <http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>
- [http://www.innastrona.pl/kult\\_akt\\_anioly.phtml](http://www.innastrona.pl/kult_akt_anioly.phtml) (K. Tomasik, *Anioły w Ameryce, czyli czego nie ma w jesiennej ramówce*)
- <http://www.koliber.net/index/?action=show&object=article&id=3926>
- <http://www.matuswamsieniepodoba.republika.pl/>
- <http://www.mmlodz.pl/3775/2009/3/1/kamp--niepohamowana-wrażliwosc--konkurs-galerii-mlodzi?category=interwencje>
- <http://www.polskajestkobieta.org>

<http://www.polskieradio.pl/kultura/teatr/artykul7140.html> (Piętka K., *Anioły w Ameryce.*)  
[http://www.pomaraneczowa-alternatywa.org/images/manifest\\_web.jpg](http://www.pomaraneczowa-alternatywa.org/images/manifest_web.jpg)  
<http://www.rok-2008.pl/Naszo%C5%9B%C4%87.html>  
<http://www.rok-2008.pl/Naszo%C5%9B%C4%87.html>  
<http://www.rumas.art.pl/>  
<http://www.starylatarnik.pl> (J. Jaworska, *Własny pępek*)  
<http://www.tns-global.pl/archive-search?year=&ct=&query=prl>  
<http://www.tvp.com.pl/pegaz>  
<http://www.wab.com.pl> (*Nie ma słów.* Z Manuelą Gretkowską rozm. A. Kosińska)  
<http://www.zw.com.pl/artykul/218082.html> (K. Jaroszyńska, *Moherowych beretów portret własny*, „Życie Warszawy”)  
[http://wyborcza.pl/1,75475,7025010,Sztuka\\_niczego\\_nie\\_zmieni.html](http://wyborcza.pl/1,75475,7025010,Sztuka_niczego_nie_zmieni.html) (*Sztuka niczego nie zmieni.* Z Pawłem Jarodzkim z grupy Luxus rozm. D. Jarecka. „Gazeta Wyborcza”)  
<http://wyborcza.pl/1,75517,2838961.html>  
<http://wyborcza.pl/1,76842,4494048.html> (*Cztery Ziobra i dobra.* Z A. Rosiewiczem rozm. D. Zaborek. „Gazeta Wyborcza”)  
[http://wyborcza.pl/1,75480,6946944,Witkowski\\_jedzie\\_tirem.html](http://wyborcza.pl/1,75480,6946944,Witkowski_jedzie_tirem.html) (*Witkowski jedzie tirem.* Z M. Witkowskim rozm. T. Kwaśniewski. „Gazeta Wyborcza”)  
<http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,4020198.html>  
[http://www.polonica.net/Metody\\_walki\\_zKosciolem.htm/](http://www.polonica.net/Metody_walki_zKosciolem.htm/)  
<http://www.naszdziennik.pl/index.php?typ=cz&dat=20090627&id=main>  
<http://www.tygodnik.com.pl/numer/279202/pp.html>