

Pamela Robertson

Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (137), 103-126

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Pamela ROBERTSON

Jak jest zrobiony feministyczny kamp?¹

Przymiotnik „kampowy” znajduje się w użyciu od co najmniej 1909 roku. Pierwotnie definiowano go jako „przywiązany do przesadnych zachowań i gestów, przyjemnie ostentacyjny lub w pewien sposób afektowany”, ale od 1920 roku w teatralnym żargonie „kampowy” oznaczał „homoseksualny” lub „lesbijski” i znaczenie to utrzymywało się powszechnie do 1945 roku². W 1954 roku Christopher Isherwood w powieści *The World in the Evening* wyróżnił dwa rodzaje kampu: niski kamp teatralny, „zupełnie zdewaluowaną formę”, której uosobnieniem był „szykowny chłopiec z utlenionymi włosami, ubrany w paradny kapelusz i boa z piór, udający Marlenę Dietrich”, oraz poważny wysoki kamp, gejowski lub heteroseksualny, „wyrażający to, co zasadniczo poważne poprzez zabawę, sztuczność i elegancję”³. Sławne *Notatki o kampie* Susan Sontag (1964) definiowały kamp jako nieudaną, zawiedzioną powagę, uwielbienie dla przesady i sztuczności, uprzywilejowanie stylu nad treścią i wyczulenie na dwuznaczność. Chociaż Sontag utrzymywała, że kampowy gust i homoseksualny smak nie były tym samym, dostrzegła zarazem wyraźny związek między kampową wrażliwością a homoseksualnym estetyzmem i ironią⁴. Zestawienie homoseksualności, estetyzmu i kampu u Sontag, poparte auto-

¹ Przekład za: P. Robertson *What Makes the Feminist Camp?*, wstęp do: tejsze *Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Duke University Press, Durham 1996.

² Zob. W. White *'Camp' as Adjective: 1909-1996*, „American Speech” 1966 nr 41, s. 70-72.

³ Ch. Isherwood *The World in the Evening*, Noonday Press, New York 1954, s. 110.

⁴ S. Sontag *Notes on 'Camp'*, w: tejsze *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1966, s. 275-292. (oryginał: „Partisan Review” 1964 no 4, s. 515-530; przekład polski: *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9).

rytetem epigrafów Oscara Wilde’a, sugerowało homoseksualną genealogię kampu, który miałby się rzekomo pojawić wraz z Wildem. Sontag nie doceniła także wprowadzonego przez Isherwooda podziału na różne formy kampu i zignorowała kolokwialne skojarzenie kampu z lesbianizmem. W ten oto sposób kamp zaczęto kojarzyć niemal wyłącznie z męską subkulturą gejowską.

Kamp krytykowano za jego polityczność – czy raczej za jej brak. W *Notatkach o kampie* Sontag odrzuciła polityczny charakter estetyzmu, a tym samym stwierdziła, że kempowy nacisk na styl i sztuczność jest z definicji apolityczny. Twierdzenie to wywarło wpływ zarówno na apologetów, jak i krytyków kampu⁵. Jedni przekonywali, że istotą kampu jest jego frywolność, która przeciwstawia się moralności oraz politycznej strategii satyry i parodii, oraz że zdecydowanie nie jest on formą krytyki⁶. Dla innych członków społeczności gejowskiej, zwłaszcza po zamieszkach w Stonewall w 1969 roku (i narodzinach nowoczesnego ruchu wyzwolenia gejów)⁷, kamp był artystycznym wyrazem środowiskowego zamknięcia, wstydliwym paliwem dla stereotypów o gejach, potwierdzającym negatywny obraz społeczności gejowskiej w dominującej kulturze⁸. Ze względu na częściowe uwikłanie kampu w opresywne reprezentacje postrzegano go jako znak zarówno opresji, jak i akceptacji dla represyjności.

Wielu badaczy twierdzi jednak, że kamp reprezentuje krytyczną praktykę polityczną gejów. Utożsamiają go z białym, miejskim, gejowskim gustem, aby badać jego skuteczność jako formy oporu tej właśnie subkultury. Richard Dyer uważa na przykład, że dla gejów kamp stanowił „formę upublicznienia lub ujawnienia ich orientacji przed pojawieniem się gejowskiej polityki wyzwolenia (w której *coming out* był kluczową konfrontacyjną taktyką)”⁹. Takie odczytanie kampu, łączące go

⁵ Tamże, s. 277. Później Sontag nieco zmodyfikowała swoją tezę o apolityczności kampu. Rozpowszechnienie gustu kempowego połączyła „ze wzrastającym znaczeniem coraz bardziej rozpowszechniającej się świadomości feministycznej w latach 60”. (S. Sontag *The ‘Salmagundi’*. *Interview with Robert Boyars and Maxine Bernstein*, w: *Susan Sontag Reader*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1982, s. 338-339.

⁶ Zob. np. R.F. Kiernan *Frivolity Unbound. Six Masters of the Camp Novel*, Continuum, New York 1990.

⁷ Stonewall lub Stonewall Inn – gejowski pub w Greenwich Village w Nowym Jorku, w którym miały swój początek zamieszki, wybuchły w nocy z 27 na 28 czerwca 1969 roku (w dniu śmierci Judy Garland) na tle dyskryminacji mniejszości seksualnych. Uważa się, że wydarzenia te zapoczątkowały ruch walki o prawa (Przyp. red.).

⁸ Zob. A. Britton *For Interpretation – Notes Against Camp*, „Gay Left” winter 1978/1979. George Melly w swojej przedmowie do książki Philipa Core’a *Camp. The Lie that Tells the Truth* (Delilah, New York 1984) omawia zmiany, jakie zaszły w postawie wobec kampu po wydarzeniach w Stonewall. Por. także A. Ross *Uses of Camp*, w: tegoż *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*, Routledge, New York 1989, s. 143-144.

⁹ R. Dyer *Judy Garland and Gay Men*, w: tegoż *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Martin’s Press, London–New York 1986, s. 115.

Robertson Jak jest zrobiony feministyczny kampu?

z gejowską tożsamością i polityką kulturalną, rozpowszechniło się wraz z rozwojem gejowskiego aktywizmu i pojawieniem się na uniwersytetach studiów gejowskich oraz queerowych.

Większość badaczy, uznając atrakcyjność kampu w kulturze heteroseksualnej, zauważa jednak, że „coś dzieje się z kempem, gdy przejmują go heterocy – traci on swoje krytyczne ostrze, swoją identyfikację z kulturą gejowską, dystans wobec heteroseksualnego obrazu świata”¹⁰. Po części jest to historyczne stanowisko, uznające upowszechnienie się kampu w latach 60. za zdradę „prawdziwego” gejowskiego kampu. W takim ujęciu kampu heteroseksualny, będący nieomal oksymoronem, banalizuje się i przeistacza w coś, co Fredric Jameson nazwał postmodernistyczną „pustą parodią”, czyli pastiszem, heterogeniczną i przypadkową „imitacją martwych stylów, mówieniem poprzez maski i głosy przechowywane w muzeum wyobraźni globalnej kultury”¹¹. Według Jamesona postmodernistycznemu pastiszowi, który identyfikuje z kempem, brakuje satyrycznego impulsu parodii; zrównuje on wszystkie tożsamości, style i obrazy w pozbawionej głębi ahistorycznej nostalgii. Linda Hutcheon twierdzi z kolei, że postmodernizm dokonuje denaturalizującej krytyki poprzez parodię, która nie jest ani nostalgiczna, ani ahistoryczna, lecz krytyczna i subwersywna. Jednak Hutcheon, podobnie jak Jameson, odróżnia wysoką postmodernistyczną parodię i „ahistoryczny kicz” kampu.

Postmodernistyczne zrównanie kampu i pastiszu jest jednak samo w sobie ahistoryczne. Kampa jako forma ironicznej reprezentacji i ironicznego czytania, podobnie jak wysoka parodia u Hutcheon, „jest podwójnie kodowany w terminach politycznych: legitymizuje i jednocześnie podważa to, co parodiuje”¹². Podczas gdy postmodernistyczny pastisz może uprzywilejowywać heterogeniczność i przypadkową różnicę, kampa jest produktywnie anachroniczny i krytycznie dezaktualizuje normy historyczne. To, co dzisiaj uchodzi za eksces, sztuczność i teatralność, zmienia się z czasem. Jak zauważył Andrew Ross, „efekt kempowy” wydarza się, gdy pochodzące z wcześniejszego etapu produkty kulturowe (na przykład gwiazdy, mody, gatunki i stereotypy) utraciły swoją moc dominowania znaczeń kulturowych i stały się podatne na „współczesną redefinicję zgodną z obecnymi kodami smaku”¹³. Kampa redefiniuje i historycyzuje te produkty kulturowe nie tyle nostalgicznie, ile z krytyczną świadomością pokusy nostalgii, pozbawiając atrakcyjności zarówno ów przedmiot, jak i samą nostalgię poprzez ironiczny, prześmiewczy dystans. W ujęciu postmodernistycznym widziana przez pryzmat „współczesnych kodów smaku” kempowa forma krytyki mogła się wydawać przestarzała, dlatego kampa zrede-

¹⁰ R. Dyer *It's Being so Camp as Keeps Us Going*, „Playguy” 1976. Przedruk w: tegoż *Only Entertainment*, Routledge, London–New York 1992, s. 145.

¹¹ F. Jameson *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, „New Left Review” 1984 nr 146, s. 65.

¹² L. Hutcheon *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London–New York 1989, s. 93, 8, 101.

¹³ A. Ross *Uses of Camp*, s. 139.

finiowano jako pastisz. Jeśli jednak uznajemy, że kamp zawsze był tylko „pustą parodią”, „postmodernizujemy” parodystyczny i krytyczny impuls kampu i odbieramy mu kontekst historyczny.

Ważniejsze od historycznych sporów o ewolucję kampu po latach 60. wydaje się jednak to, że argument przeciwko kampowi hetero zakłada, iż estetyka kampu jest domeną wyłącznie gejów. Z dyskusji o kampie sprzed lat 60. wykluczono zwłaszcza kobiety, zarówno lesbijki, jak i heteroseksualne, ponieważ uważano, że „miały one jeszcze mniejszy dostęp do procesów społecznego kreowania obrazów i kultury niż geje”¹⁴. Uznajemy za oczywistość, że wiele gwiazd w gejowskim panteonie kampu to kobiety: na przykład Garland, Streisand, Callas, Dietrich, Garbo, Crawford, by wymienić tylko kilka z nich. Uznajemy również za oczywistość przejmowanie kobiecych strojów, stylów i języka z kultury kobiet przez gejowski kamp: na przykład *drag queens*, odgrywanie kobiet czy gejowski kempowy slang, mówienie do siebie per „ona” czy używanie takich wyrażen, jak „wojna na torebki” albo „zadzieram kiecę i lecę”¹⁵, a nawet określenie *coming out* (przejęte z tradycyjnych balów debiutantek¹⁶)¹⁷. Większość osób, które pisały o kampie, zakładała, że wymiana pomiędzy kulturą gejów i kobiet była wyłącznie jednostronna; innymi słowy, że geje przywłaszczają sobie kobiecą estetykę i niektóre kobiece gwiazdy, podczas gdy kobiety, lesbijki i heteroseksualne, nie zapożyczają niczego z gejowskiej kultury. To zaś sugeruje, że kobiety są kempowe, ale ich kempowość ma nieświadomy charakter, a one same nie mają nawet dostępu do wrażliwości kempowej. Zgodnie z tą logiką kobiety są obiektami kampu i podlegają jego oddziaływaniu, ale nie są jego podmiotami.

Badacze, którzy uznawali taką jednokierunkową zależność między kulturą gejów a kobiet, podkreślali aspekty kampu najbliższe „niskiemu” kampowi Isherwooda i krytykowali kamp za wybór jawnie mizoginicznych, przerysowanych kobiecych wyobrażeń. Większość odpowiedzi na ten zarzut nie była satysfakcjonująca. Na przykład Mark Booth, uzasadniając mizoginiczną perspektywę kampu,

¹⁴ Ten cytat pochodzi z przypisu, który znajduje się w przedruku cytowanego tekstu Dyera *It's Being so Camp...* z 1976 roku, który ukazał się w roku 1977. Przypis ten wypadł ze wznowienia z 1992 roku, jak i wszelkie rozważania o dostępie kobiet do kampu.

¹⁵ W oryginale „letting one's hair down” i „dropping hairpins” – nie mające polskich odpowiedników. „Wojna na torebki” w polskim slangu gejowskim oznacza sprzeczkę stanowiącą performance o charakterze bliższym „kobiecej” niż „męskiej agresji”. „Zadzieram kiecę i lecę” było używane przez starsze pokolenie kobiet jako reakcja na nieuzasadnione ich zdaniem oczekiwanie, aby coś zrobiły. (Przyp. tłum.).

¹⁶ Autorka nawiązuje tu do tezy, że wyrażenie *coming out* – „ujawnienie”, ale także „wyjście (np. z domu)” pochodzi z praktyki wysyłania „gotowych do zamążpójścia” dziewcząt na bale, gdzie mogły się pokazać po okresie dojrzewania spędzonym w domu. (Przyp. tłum.).

¹⁷ G. Chauncey *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940*, Basic Books, New York 1994, zvl. s. 289.

Robertson Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

stwierdza, że ponieważ geje byli marginalizowani, kamp wspiera i identyfikuje się z wyobrażeniami na temat osób zmarginalizowanych, kobiety zaś są modelowym przypadkiem grupy społecznie zmarginalizowanej¹⁸. Takie uzasadnienie podkreśla jedynie to, że kamp może służyć wspieraniu patriarchalnej opresji.

Jeszcze mniej zadowalająca jest odpowiedź Wayne'a Koestenbauma na stwierdzenie Catherine Clement, że identyfikacja gejów z kobiecymi gwiazdami ma „wampiryczny” charakter. W eseju poświęconym Marii Callas Koestenbaum pisze, że Clement odnawia mit (który on sam łączy ze stereotypem „fag hag”¹⁹), zgodnie z którym „dokonywana przez mężczyznę projekcja glamouru i barwności na kobietę jest chorobliwa, infantylna i trująca, oraz że ten rodzaj uwagi rani kobietę adorowaną w ten sposób”. Następnie bezkrytycznie stwierdza, że kobiece gwiazdy, „jako obrazy dryfujące w przestrzeni kultury, podlegają siłą rzeczy wyobraźniowym zapożyczeniom i ponownym wykorzystaniom” oraz że te obrazy „nie znalazły się na rynku z gejowskiej inicjatywy”²⁰.

Odpowiedź Koestenbauma, podobnie jak Bootha, implikuje rzecz następującą: nie chodzi o to, czy to geje kontrolują pojawianie się takich obrazów na rynku, tylko raczej o to, jak ich używają i czy to użycie ma znamiona mizoginii. Badania kulturowe w ogólności, a badania nad gwiazdami [*star studies*] w szczególności opierają się wprawdzie na idei, że teksty „dryfują po przestrzeni kultury” i mogą być różnorodnie używane przez różne publiczności i odbiorców, powinniśmy mimo wszystko starać się wziąć pod uwagę, jak te teksty bywają odbierane. Nie przyjmować naiwnie, że wszelkie przywłaszczenia są równie wartościowe, lecz zamiast tego badać, jak i dlaczego niektóre teksty są odbierane przez określone grupy w określony sposób.

Co ciekawe, odpowiedź Koestenbauma brzmi jak znana klisza, używana do uzasadniania gwałtu. Stwierdzić, że kobiece gwiazdy „dryfują w kulturze” i w konsekwencji można je w dowolnym momencie „wykorzystać”, to po prostu akademicka forma oskarżania ofiary: „Co ona sobie myślała, wychodząc sama nocą?”, „Czemu nosiła taką seksowną sukienkę”? Uwagi takie nie tylko przyczyniają się do postrzegania gejowskiego kampu jako mizoginicznego, ale też odnoszą go wyłącznie do gejów, nie pytając w ogóle, czy i w jaki sposób heteroseksualni mężczyźni i kobiety, a nawet lesbijki, mogą używać tych reprezentacji.

¹⁸ M. Booth *Camp*, Quartet Books, London–New York 1983, s. 18.

¹⁹ Brak polskiego odpowiednika będącego w powszechnym użyciu. Czasami tłumaczono powyższe jako „ciotka ciot(ek)” (np. tłumaczka *Spadającej gwiazdy* Alana Hollinghursta, Magda Białoń-Chalecka, użyła tego określenia w odniesieniu do Eddie, przyjaciółki Eda). Chodzi o kobietę heteroseksualną, która niemal wyłącznie przyjaźni się z gejami i stale przebywa w ich kręgu. (Przyp. tłum.).

²⁰ W. Koestenbaum *Callas and Her Fans*, „Yale Review” 1990 nr 1, s. 13-14. Zob. C. Clement *Opera, or the Undoing of Women*, trans. B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis, s. 28.

Możemy jednakże odzyskać kamp jako narzędzie polityczne i przeformułować je na gruncie teorii feministycznej. Niektórzy krytycy w celu przeciwstawienia się mizoginii kampu podkreślali na przykład pozytywną relację między kampowym widzem a wyobrażeniami kobiecego przerysowania. Andrew Ross zauważa, że kampowy nacisk na sztuczność tych wyobrażeń pomaga rzucić wyzwanie zakładanej naturalności ról genderowych, zakwestionować ją i zdestabilizować esencjalistyczne wersje autentycznej tożsamości feministycznej²¹. Tym samym właśnie skandaliczność i barwność ulubionych kampowych reprezentacji stanowiłyby jego najsilniejsze narzędzia krytyki, nie zaś afirmacje stereotypowych i opresywnych obrazów kobiet. Zatem pomimo pozornie ekskluzywnej afiliacji kampu z gejami i tendencjami mizoginicznymi, oferuje on feministkom model krytyki ról płciowych i genderowych. Kamp sprzyja feministycznym dyskusjom o konstruowaniu płci kulturowej, performatywności i odgrywaniu; możemy zatem przebadać formy kampu jako praktykę feministyczną.

Oczywiście, byłoby głupotą odżegnywać się od pokrewieństwa kampu z gejojską subkulturą czy twierdzić, że kobiety dokładnie tak samo reagują na kamp, jak geje. Ale równie pochopne byłoby stwierdzenie że kobiety w ogóle nie mają dostępu do kampu. Jeśli wymiana kulturowa pomiędzy gejami i kobietami jest całkowicie jednostronna, to co zrobić z takimi gwiazdami, jak Mae West czy Madonna, które z premedytacją przejmują aspekty kultury gejojskiej? Czy są tylko wyjątkami od reguły? Czy są jakieś inne „wyjątki”? A co z Texas Guinan? Bette Davis? Marleną Dietrich? Eve Arden? Agnes Moorehead? Dolly Parton? Ponadto, jeżeli kamp stanowi wyłącznie domenę gejów, to jak wyjaśnić przyjemność, którą kobiety czerpią z kampowych artefaktów, takich jak musicale, Dietrich czy *Designing Women*?²² Co zakładamy na temat identyfikacji z gwiazdami, jeśli sugerujemy, że kobiety odbierają swoje gwiazdy „hetero”²³? Czy geje mają automatyczny dystans krytyczny do ról i stereotypów, które kobiety bezwiednie wcielają?

Kłopot polega nie na tym, że pytań tych nie postawiono w pełnym brzmieniu, tylko że w ogóle ich nigdy nie zadano. Czy nie warto by ustalić, dlaczego kobiety lubią wiele tych samych tekstów kulturowych, co geje? Albo postawmy pytanie inaczej: dlaczego geje lubią tak wiele tych samych tekstów kultury, co kobiety? Jeśli nie postawimy tego drugiego pytania, to jakie założenie na temat gejów za tym się kryje? Inwersja? Mizoginia? Kiedy spojrzymy na wymianę kulturową pomiędzy kobietami i gejami jako na dwukierunkową ulicę, zaczniemy lepiej rozumieć gejojski kamp i przestaniemy przyjmować kampowe korzystanie z kobiecych obrazów i stylów jako naturalne (jak gdyby takie akty przechwycenia były „naturalne”).

21 A. Ross *Uses of Camp*, s. 161.

22 Amerykański serial nadawany w latach 1986-1993, którego głównymi bohaterkami były kobiety. Autorki scenariusza aktywnie wspierały Billa Clintona jako polityka. (Przyp. tłum.).

23 *Straight*, więc także „wprost”, „po prostu”, „bez komplikacji”. (Przyp. tłum.).

Robertson Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

Moglibyśmy również zacząć przełamywać niektóre ze sztucznych barier pomiędzy grupami odbiorczymi i subkulturami, które w teoriach „widzostwa” [*theories of spectatorship*] i studiach kulturowych nierozsądnie doprowadziły do tego, że mówimy o jednej wyizolowanej publiczności, jednej subkulturze, i to tylko w relacji do (w tym wypadku) dominującej kultury (jedna płęć kulturowa, rasa, etniczność, klasa, jedna kategoria, jedna różnica). Myśląc o subkulturach jako o konstelacji musielibyśmy przewartościować niektóre z naszych założeń dotyczących tekstowego adresu oraz dookreślić, którą subkulturę omawiamy w relacji do jakiego rodzaju tekstu. Weźmy przykład istotny dla niniejszego projektu: wielu badaczy rozpoznaje gejowską publiczność musicali, lecz ignoruje popularność tego gatunku wśród kobiet²⁴; dla odmiany, przeprowadzono wiele badań nad kobiecą publicznością kobiecych filmów bez zwrócenia uwagi na popularność tego gatunku wśród gejów. Jeżeli mimo wszystko uwzględnimy gejów jako widzów kobiecych filmów (gatunek upstrzony potencjalnymi kampowymi idolami) lub kobiety jako widownię musicali (zdaje się to tak oczywiste), musielibyśmy przeformułować zagadnienia tekstowego adresu, identyfikacji, subkultur, oporu i dominacji.

Patrząc na wzajemne powiązania między gejami i kobietami poprzez pryzmat tekstów kultury, zacznijmy także lepiej rozumieć wiele bliskich więzi i związków między kobietami i gejami, o których dotychczas nie umieliśmy mówić, pomijając ich zwyczajność i „oczywistość”. Oczywiście są i stereotypy. Jest figura „białej partnerki” [*beard*], lesbijki lub heteroseksualistki, służącej jako heteroseksualna przykrywka dla żyjącego w ukryciu geja (tak samo jak mężczyźni służyli jako „biali partnerzy” dla lesbijek)²⁵. Mamy też kolokwialną *fag hag*, epitet wrogi zarówno wobec *fag* (pedała), jak i *hag* (starej brzydkiej kobiety). Stereotyp *fag hag* nie tyle opisuje miłość i przyjaźń między kobietami i gejami, ile zakłada źle obsadzony obiekt po stronie kobiety, „maszkarona” (*hag*) – czyli sugeruje, że *fag hag* wybiera gejów, bo „nie może dorwać faceta” (stereotypowo jest nieatrakcyjna), i/lub dlatego, że pożąda mężczyzny, który jej nie chce (według stereotypu sekretnie i desperacko pociągają ją geje; zob. np. powieść *Fag Hag* Roberta Rodi). Jednocześnie pomniejsza to mężczyznę w tej relacji, „pedała” (*fag*). Formuła ta oczywiście potwierdza, że przynajmniej część kobiet nie podziela dominującego kulturowo dyskredytowania gejów, jednakże termin ten (używany zarówno wewnątrz kultury

²⁴ Shari Roberts zaproponowała analizę kobiecej publiczności musicali w: *Seeing Stars. Spectacles of Difference in World War II Hollywood Musicals*, Duke University Press, Durham, w druku. (O ile udało mi się ustalić, książka się nie ukazała – przyp. tłum.).

²⁵ Trudno się dziwić, że gdy szukałam online książek o przyjaźniach gejów z kobietami, jedyną pozycją, którą wyrzuciło z „kobietami” i „gejami” w tytule, była książka o małżeństwach między gejami i heteroseksualistkami Catherine Whitney (*Uncommon Lives. Gay Men and Straight Women*, New American Library, New York 1990).

gejowskiej jak i narzucany z zewnątrz) wzmacnia inicjalną deprecjację kultury gejowskiej²⁶.

Mamy też nowy stereotyp medialny: sąsiad gej, który przydaje kolorytu lokalnego miejskiej scenerii, lecz w nikłej mierze uczestniczy w fabule (np. *Frankie i Johnny* i *Księżę przypliwów*). Sąsiad gej jest pokrewny temu, co nazywam gejowskim umożliwiaczem, gejem, którego prymarną funkcją jest ułatwianie rozwiązania konfliktu pomiędzy heteroseksualnymi kochankami (np. *Burn This*, *Melrose Place* i *Pani Doubtfire*). I choć nawet takie minimalne rozpoznania przyjaźni pomiędzy kobietami a gejami mogą mieć pewną wartość, to te nowe stereotypy, nie mniej niż inne, otwarcie pejoratywne, zdają się cieniem codziennego bogactwa takich przyjaźni.

Trudność w mówieniu o przyjaźni kobiet z gejami można częściowo zrzucić na problematyczne określenie „niektórzy z moich najlepszych przyjaciół” (które otrzymało nowe brzmienie w dowcipie Seinfelda²⁷: „nie żeby było w tym coś złego”). Lecz fakt, że nie rozmawiamy o przyjaźniach między gejami i kobietami, odzwierciedla, jak sądzę, szersze akademickie podziały pomiędzy feminizmem i badaniami gejowskimi, a także między studiami lesbijskimi a gejowskimi, oraz między feminizmem heteroseksualnym a lesbijskim. Polityka akademicka i polityka tożsamościowa zamiast szukać punktów zbieżności pomiędzy gejami i kobietami oraz między lesbijkami a heteroseksualistkami, coraz bardziej koncentruje się na różnicach.

Do pewnego stopnia podziały takie mają swoje uzasadnienie, jako że oznaczają zwrócenie większej uwagi na specyfikę ugenderowanych i upłciowionych doświadczeń oraz starają się przewyciężyć problem „mówienia w imieniu”, który na przykład wiele lesbijek odczuwa zarówno ze strony feminizmu, jak i teorii gejowskiej. Ale częstokroć, jak się zdaje, zwracamy się do już nawróconych – lub, gorzej jeszcze, podkładamy sobie nogę, utwierdzając kłamstwo, że tylko gejów powinny interesować kwestie gejowskie lub że sensowna jest tylko pojedyncza identyfikacja z jednym nurtem. Szczególnie lesbijki były często zmuszane do wyboru pomiędzy identyfikacją – jako kobiety – z teorią i polityką feministyczną (która ma tendencje do uprzywilejowywania [białych] heteroseksualnych kobiet), a identyfikacją – jako homoseksualistki – z teorią i polityką homoseksualną (która ma tendencje do uprzywilejowywania [białych] gejów). Trudniej zatem formować sojusze pomiędzy feminizmem a teorią gejowską i ich politykami, gdy skupiamy się na rozbieżnościach²⁸.

²⁶ Dawne Moon analizuje użycie wyrażenia *fag hag* pośród gejów i stwierdza, że używa się go, aby zaznaczyć zarówno wykluczenie pewnych kobiet z kultury gejowskiej, jak i akceptację innych (*Insult and Inclusion. The Term „Fag Hag” and Gay Male „Community”*, „Social Forces” 1995 nr 2). Dziękuję także Eve Kosofsky Sedgwick za pomoc w ustaleniu znaczeń tego wyrażenia.

²⁷ Jerry Seinfeld (ur. 1957), amerykański komik stand-up, współautor sitcomu *Seinfeld*. (Przyp. tłum.).

²⁸ Niektórzy badacze próbowali przerzucić most pomiędzy teorią feministyczną a gejowską. W szczególności Eve Kosofsky Sedgwick konsekwentnie i elegancko negocjowała między oboma stanowiskami i pokazała powiązane sposoby

Robertson Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

Każda dyskusja nad relacją kobiet do kampu nieodwołalnie raczej wywoła pytania niż coś uporządkuje w kwestii przechwytywania, współpracy i polityki tożsamościowej. Ale jako czynność i wrażliwość, która wysuwa na pierwszy plan identyfikacje cross-płciowe i cross-genderowe, kamp daje możliwość rozmowy o wielu punktach przecięcia, a także o prawdziwych różnicach pomiędzy teorią feministyczną i gejowską oraz pomiędzy lesbijkami, heteroseksualistkami i gejami. Utrzymuję, że kobiety, lesbijki i heteroseksualistki, historycznie angażowały się w to, co nazywam praktykami feministycznego kampu. Tradycja kampu feministycznego, która biegnie obok, lecz nie jest identyczna z tradycją kampu gejowskiego, reprezentuje opozycyjne modele performatywności i recepcji. W toku dalszych analiz rewindykuję kobiece formy estetyzmu, powiązane z kobiecą maskaradą i zakorzenione w burlesce, które wyrażają i czynią subwersywnymi „procesy obrazo- i kulturotwórstwa”, do których tradycyjnie kobietom dawano dostęp.

I choć uznaję kluczową rolę heteroseksualnych kobiet jako producentek i konsumentek kampu, zahałałabym się przed określeniem feministycznego kampu jako „hetero”. Powiedziałabym raczej, że kamp zajmuje w dyskursywnej przestrzeni miejsce podobne do *queer* zdefiniowanego przez Alexandra Doty’ego: „Terminy «queerowe odczytania», «dyskursy queerowe» i «queerowe pozycje» [...] są próbami stwierdzenia egzystencji i ekspresji szerokiego zakresu pozycji w kulturze, które są *queer*, czyli inaczej nie-, anty- lub kontraheteretyckie”²⁹. W rozumieniu Doty’ego *queer* odnosi się do wachlarza dyskursów, które wyrosły w opozycji do – czy w różnicy wobec – dominującego heteroseksualnego porządku symbolicznego. Ten sens queerowości uwzględniła pozycje specyficznie gejowskie i lesbijskie na równi z niegejowskimi i nielesbijskimi. W przeciwieństwie do Moe Meyera³⁰, który również opisuje kamp jako dyskurs queerowy, lecz jasno stwierdza, że *queer* dotyczy wyłącznie tego, gejowskie i lesbijskie (i wrzuca do jednego worka wszystkie inne formy kampu pod kategorią „kampowy ślad”)³¹, uważam kamp za dyskurs queerowy

wypowiadania się w antyfeministycznych i homofobicznych dyskursach w rozlicznych kontekstach. Również Richard Dyer zdaje się modelowo kłaść nacisk na zbieżności opresji genderowej i płciowej. Zwrot ku teorii *queer*, o czym mówię dalej, może zachęcić do kolejnych sojuszy.

- ²⁹ A. Doty *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1993, s. 3.
- ³⁰ M. Meyer *Introduction. Reclaiming the Discourse of Camp*, w: *The Politics and Poetics of Camp*, ed. M. Meyer, Routledge, London–New York 1994, s. 1-22. Mayer odrzuca nie tylko popkamp jako jeden z przejawów kampu, lecz także wprost krytykuje dokonaną przez Dyer’a analizę postaci Judy Garland, gdyż ten nie roziazał „problemu jej niegejowskiej tożsamości i nie uwzględnił politycznych aspektów relacji między dyskursem gejowskim a niegejowskimi twórcami kampu”.
- ³¹ Meyer nie tylko zbywa „pop kamp” jako kampowy ślad, lecz także jawnie krytykuje Dyerowskie analizy Judy Garland za „nierozstrzygnięcie kwestii jej niehomoseksualnej tożsamości seksualnej i brak politycznej analizy relacji między gejowskim dyskursem i niegejowskimi twórcami kampu”.

Szkice

w sensie Doty'ego, ponieważ umożliwia on nie tylko gejom, ale i heteroseksualistkom i lesbijkom, a może nawet i heteroseksualnym mężczyznom wyrazić swój dyskomfort wywołany normatywnymi rolami płciowymi i genderowymi, przypisanymi im przez hetererycką kulturę. Kamp feministyczny zatem widzi świat „queerowo”, czyli z nie- lub antyhetereryckiego, acz często i niegejowskiego punktu.

Nie chcę przez to powiedzieć, że kamp czy przemieszczające się pojęcie queerowości, o których piszę, będą zawsze uwzględniać wszystkie nie- lub antyhetereryckie punkty widzenia. Doty wskazuje, że nie wszystkie teksty queerowe są gejowskie (podając jako przykład *Milczenie owiec*). Podobnie jak kamp gejowski może być mizoginiczny, tak kamp feministyczny może być – lub nie – antyhomofobiczny. Jakkolwiek zarówno feministki, jak i geje angażują się w dyskursy stojące w różnicy wobec dominującej kultury, dyskursy te nie zawsze są identyczne. *Queer* funkcjonuje zatem u mnie jako termin eksplanacyjny, konotujący dyskurs lub pozycję skłóconą z dominującym porządkiem symbolicznym, której giętkość i mobilność pomaga wytłumaczyć przypadki nakładania się interesów i punktów widzenia heteroseksualnych kobiet, lesbijek i gejów, która jednak równocześnie może objaśnić feministyczną estetykę i interpretacje jednocześnie niegejowskie i niehetereryckie w stereotypowej postaci.

Kamp i genderowa parodia

Według feministek oddziaływanie kampu polega na tym, że potencjalnie może funkcjonować on jako parodia kulturowych ról płciowych. Teoretyczki różnych dyscyplin zainteresowały się taką parodią, widząc w niej krytyczne narzędzie i obiecujący sposób inicjowania zmian w rolach płciowych i genderowych. Na przykład pod koniec *The Desire to Desire* Mary Ann Doane stwierdza, że kobiety powinny wpisać się w „terytorium fantazji”, aby zdenaturalizować reprezentacje kobiet. Twierdzi, że film kobiecy stylizuje kobiecość, narratywizując i czyniąc akceptowalnymi stereotypowe kobiece scenariusze: „Potrzebny jest, wywodzi, sposób uczynienia tych gestów i póz «fantastycznymi», dosłownie «niewiarygodnymi»”³².

Doane wierzy, że wiarygodność obrazów kobiecości można podkopać „podwójną mimesis” lub parodystyczną mimikrą. Parodystyczna mimikra, twierdzi Doane, pozwala nam przestać angażować się w role i gesty pozornie znaturalizowanej kobiecości: „Mimikra jako polityczna strategia tekstualna umożliwia kobiecej widowni zrozumienie, że rozpoznanie jest oparte na mylnym rozpoznaniu [*mis-recognition*]”³³. Innymi słowy, mimikra stereotypowych obrazów ukazuje, jak kobieca widownia rozpoznaje samą siebie w tych obrazach, a jednocześnie umożliwia mylne rozpoznanie samej siebie, zrozumienie, że jej Ja nie istnieje jako wcześniejsze wobec mimikry, ale jest zawsze przednio konstrukcją.

³² M.A. Doane *The Desire to Desire. The Woman's Films of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 180.

³³ Tamże, s. 182.

Robertson Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

Judith Butler w podobny sposób podkreśla znaczenie parodii dla polityki feministycznej. Butler uzasadnia kulturową konstrukcję płci i tożsamości jako kolektywną czynność „genderowania” i zapytuje, jak tożsamości genderowe można skonstruować inaczej. Pyta: „Jaki rodzaj subwersywnej repetycji może podać w wątpliwość regulatywne praktyki samej tożsamości?” I stwierdza, że „gendery można ukazać jako dogłębnie i radykalnie niewiarygodne poprzez politykę parodii genderowej”³⁴.

Choć zarówno Doane, jak i Butler poszukują sposobu, by ukazać tożsamości genderowe jako „niewiarygodne” poprzez parodię, pierwsza zakorzenia swoje pojęcie „podwójnej mimesis” w koncepcie „feministycznej maskarady”, podczas gdy druga zaczyna swój wywód na temat feministycznej parodii od opisu homoseksualnego *drag*. Butler uznaje, że „imitując gender, *drag* implicytnie ujawnia imitacyjną strukturę genderu samego w sobie – jak i jego kontyngentność”³⁵. Esther Newton w swojej książce o odgrywaniu kobiet powiada: „Jeśli zachowanie w roli płciowej może być wypracowane przez «błędną» płć, logicznie wynika z tego, że w rzeczywistości również jest wypracowywane, nie dziedziczone, przez «prawidłową» płć”³⁶.

Prowokacyjne połączenie homoseksualnego *drag*u i feministycznej parodii genderowej Butler zinterpretowała w *Gender Trouble*, twierdząc, że *drag* subwersywnie przemieszcza normy genderowe. Jednakże, jak objaśnia w późniejszej książce, *Bodies That Matter*, *drag* jest subwersywny tylko „w takim wymiarze, w jakim odzwierciedla imitacyjną strukturę, przez którą hegemoniczny gender jest sam w sobie produkowany i kwestionuje heteroseksualne roszczenie naturalności i oryginalności”³⁷. Z pewnością *drag* ujawnia performatywny status tożsamości genderowej, ale nie może jej skutecznie rozmontować. Niespodzianka i niespójność *drag* zależy od upublicznionego rozpoznania, że osoba za maską ma naprawdę inną płć kulturową. (Zwróćmy uwagę na rytuały wykonawców *drag*: zdejmowanie peruki i/lub obnażanie klatki piersiowej pod koniec występu). Podczas gdy „naturalność” tożsamości genderowych jest przez tę praktykę destabilizowana, proces ten może po prostu powołać regulatywny system rozpoznawania „nienaturalnych” tożsamości – na przykład stereotypu zniewieściałego homoseksualisty czy zmaskulinizowanej kobiety.

Doane wywodziła, że w przeciwieństwie do transwestytyzmu koncept kobiecej maskarady oferuje bardziej radykalny potencjał parodystyczny. Esej Joan Rivière z 1929 roku *Kobiecość jako maskarada* został podjęty przez teorię feministyczną jako

³⁴ J. Butler *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London–New York 1990, s. 32 i 141.

³⁵ Tamże, s. 137.

³⁶ E. Newton *Mother Camp. Female Impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago, s. 103.

³⁷ J. Butler *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of ‘Sex’*, Routledge, New York 1994, s. 125.

prorocza zapowiedź „performatywnego statusu” i „imitacyjnej struktury” kobiecości³⁸. Esej Rivière opisuje intelektualistki, które „pragną męskości”, a „maskę kobiecości” nakładają jako obronę, „aby oddalić obawę i odpłatę, jakiej spodziewają się od mężczyzn”³⁹. Innymi słowy, kobieta przybiera męską „tożsamość” w sferze intelektualnej, a kobiecą – by udobruchać edypalnego ojca, którego miejsce uzurpatorsko zajęła. W sławnym dziś ustępie Rivière jednakże mimochodem podważa samo pojęcie stabilnej tożsamości feministycznej: „Czytelnik może teraz zapytać, jak definiuję kobiecość czy gdzie rysuję linię pomiędzy autentyczną kobiecością i «maskaradą». Moją sugestią nie jest wszelako, że istnieje taka różnica; czy to radykalnie, czy powierzchownie, są tą samą rzeczą”⁴⁰. Stephen Heath podsumowuje, w jaki sposób twierdzenie Rivière wskazuje na brak „naturalnych” tożsamości: „W maskaradzie kobieta naśladuje autentyczną – niekłamana – kobiecość, lecz tedy autentyczna kobiecość jest mimikrą, jest maskaradą («są tą samą rzeczą»)”⁴¹. Maskarada naśladuje skonstruowaną tożsamość, aby zataić, że nic nie ma za maską; symuluje kobiecość, aby ukryć nieobecność prawdziwej lub esencjalnej tożsamości kobiecej.

Pomimo teatralnych konotacji terminu maskarada nigdy nie może być zwyczajnie teatralna, zawsze jest również społeczna. Trop maskarady pogłębia nasze odczucie aktywności genderowania jako odgrywania. Doane sugeruje, że „kobieta może obnosić się ze swoją kobiecością, produkować się jako kobiecość przerysowana, innymi słowy, wysuwać na plan pierwszy maskaradę w celu uwidocznienia rozziwów między własnym Ja a obrazem samego siebie”⁴². Doane posługuje się autoparodią Stelli Dallas⁴³ jako przykładem „podwójnej *mimesis*” lub samoświadomej maskarady. Kiedy Stella skutecznie parodiuje samą siebie, udając zawstydzającą matkę z jeszcze większą przesadą niż w innych partiach opowieści, demonstrowuje swoje rozpoznanie samej siebie jako stereotypu (pozę, trop), czyniąc przesadę swojej roli widoczną i dziwną, pozbawiając pierwotną *mimesis* jej waluty.

³⁸ W sprawie wprowadzenia tego terminu do filmoznawstwa zob. M.A. Doane *Film and the Masquerade* oraz *Masquerade Reconsidered*, przedruki w: tejsze *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, London–New York 1991, s. 17-32 i 33-43; C. Johnston *Femininity and the Masquerade: „Anne of the Indies” (1975)*, w: *Psychoanalysis and Cinema*, ed. A. Kaplan, Routledge, New York 1990, s. 64-72; S. Heath *Joan Rivière and the Masquerade*, w: *Formations of Fantasy*, ed. V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan, Methuen, London 1986, s. 45-61 oraz J. Butler *Gender Trouble*, s. 43-57.

³⁹ J. Rivière *Womanliness as a Masquerade* (1929), przedruk w: *Formations of Fantasy*, s. 35.

⁴⁰ Tamże, s. 38.

⁴¹ S. Heath *Joan Rivière...*, s. 49.

⁴² M.A. Doane *Film and the Masquerade*, s. 25 i 26.

⁴³ Tytułowa bohaterka powieści Olive Higgins Prouty z 1923, ekranizowanej w 1925 i 1937 r. (z Barbarą Stanwyck). (Przyp. tłum.).

Robertson Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

Podobnie jak pojęcie „podwójnej *mimesis*” Doane, samoświadoma maskarada odkrywa różnicę między gestem a „esencją”, a nie po prostu między anatomią a kostiumem. „Naturalne” czyni „nienaturalnym” – kulturalnym lub historycznym.

W przeciwieństwie do *drag*, niespodzianka i niespójność maskarady tej samej (kobiecej) płci polega na identyczności tej, która wykonuje maskaradę, i roli, którą odgrywa – odgrywa to, co uprzednio zawsze w niej postrzegano. Może to polegać na przesadzie w ukazywaniu kodów genderowych u „prawidłowej” płci – w kobiecej maskaradzie kobiecości lub męskiej maskaradzie męskości, podobnie jak w lesbijskim odgrywaniu roli *femme* czy hiperbolicznej maskulinizacji gejowskiego *macho* w kulturze dzinsowo-skórzanej. Koncept maskarady pozwala nam dostrzec, że tym, co parodia genderowa bierze na swój celownik, nie jest obraz kobiety, ale idea – która w kampie staje się dowcipem – że esencjalna tożsamość kobieca istnieje uprzednio w stosunku do obrazu. Jak zauważa Butler, „parodiuje się samo pojęcie oryginału”⁴⁴.

Parodia genderowa świadomie używa maskarady w celu ujawnienia za maską nieobecności i zdemaskowania performatywnej aktywności tożsamości genderowych i płciowych. Dopiero parodia maskarady mogłaby spowodować, że maskarada nie działałaby już jako gest przeblagalny, a stałaby się w zamian gestem wyzwania rzuconego założeniu o identyczności między kobietą a obrazem kobiety. Parodia genderowa zatem nie różni się strukturalnie od czynności maskarady, ale samoświadomie teatralizuje maskaradową konstrukcję tożsamości genderowych.

Wykorzystując Doane i Butler do rozpoczęcia moich rozważań nad feministycznym kampem, nie twierdzę, że opowiadają się one za kampem w swych rozważaniach nad „podwójną *mimesis*” czy parodią genderową, ani też nie wierzę, by kamp był jedyną możliwą interpretacją w polityce parodii genderowej⁴⁵. Uważam raczej, że kamp jest obiecującym narzędziem, które pomoże nam przebadać oddziaływanie oraz uzasadnienie polityki parodii genderowej. Odwrotnie, pragnę posłużyć się pojęciem parodii genderowej jako paradygmatem do zdefiniowania specyficznie feministycznej formy kampowego widzostwa.

Kamp i kobiece widzostwo

Koncept kobiecego widza, często niepokojący i kontestowany, od lat 70. stanowi centrum feministycznej teorii filmu⁴⁶. Można go wyśledzić jeszcze w semio-

⁴⁴ J. Butler *Gender Trouble*, s. 138.

⁴⁵ Np. Doane odrzuca kamp i pomija swój własny model maskarady dlatego, że miesza się w nim aktywność i pasywność. Powiada, że jest „wyraźna różnica w uzgadnianiu pojęcia maskarady z pojęciem kobiecej widowni z powodu zastanawiającego wymieszania aktywności i pasywności w maskaradzie i odpowiadającego mu rozmycia opozycji między produkcją a recepcją” (*Masquerade Reconsidered*, s. 39).

⁴⁶ Zob. J. Bergstrom, M. Doane *The Female Spectator. Contexts and Directions*, „Camera Obscura” 1989 nr 20-21, s. 16-17. Zob. też *Female Spectators. Looking at Film and*

tycznych i psychoanalitycznych teoriach widzostwa z lat 70., reprezentowanych przez prace Christiana Metz'a i pismo *Screen* wraz z wczesnymi feministyczno-psychoanalitycznymi analizami, szczególnie Stephena Heath'a i Julii Lesage, opisanymi przez Laurę Mulvey w jej sławnym eseju *Visual Pleasure*. Feministyczni teoretycy filmu borykali się z prowokacyjnymi stwierdzeniami Mulvey o „męskim spojrzeniu”, często próbując odpowiedzieć na jej przygnębiające tezy o kobiecej pozycji widzowskiej. Psychoanalitycznie ukierunkowane debaty kładły z początku nacisk na kobiecego widza skonstruowanego jako adres tekstowy, np. w analizach kobiecego melodramatu czy spektaklu kobiecości w filmie *noir*. Coraz częściej feministyczni teoretycy filmu pod wpływem szkoły frankfurckiej i brytyjskich studiów kulturowych próbowali nadać konceptowi kobiecego widza specyfikę historyczną i/lub etnograficzną precyzję, aby uzasadnić różne rodzaje odczytań i form możliwego oporu subkulturowego. Podczas gdy debata o naturze kobiecego widza trwa, a modele się mnożą, wiele kluczowych problemów, z jakimi mierzą się feministyczni teoretycy filmu dzisiaj, zostało przepowiedzianych przez szkic Mulvey: potrzeba (1) ocalenia pewnych form przyjemności dla kobiecego widza; (2) konceptualizacji widzostwa jako procesu mediatyzacji pomiędzy tekstowo skonstruowanym „kobiecy widzem” a kobiecą widownią, skonstruowaną z socjohistorycznych kategorii genderowych, rasowych i klasowych; oraz (3) przemysłienia idei oporu, ideologii i subwersywności.

Miriam Hansen charakteryzuje „większą mobilność, jakiej się oczekuje od kobiecego widza – mobilność opisywaną w kategoriach transwestytyzmu, maskarady i podwójnej identyfikacji – jako kompensacyjną, odpowiadającą patriarchalnej organizacji klasycznej kinowej wizji i narracji”. Hansen łączy „strukturalnie problematyczną” naturę kobiecego widzostwa z naturą „innych, częściowo zachodzących na siebie grup, które są podobnie, choć na inne sposoby, wyalienowane z dominujących pozycji podmiotowości – gejów i lesbijek czy rasowych i etnicznych mniejszości”⁴⁷. Kamp wysuwa na pierwszy plan problem kobiecego oglądu. Kampowy widz w pewnym sensie odgrywa mobilność kobiecego widza poprzez podwójną identyfikację, która jest równocześnie krytyczna wobec patriarchalnej organizacji wizji i narracji oraz ją współtworząca. Kamp jako strategia performatywna, a także jako sposób odbioru, zwykle wysuwa na pierwszy plan sztuczność ról genderowych i płciowych poprzez dosłowny i metaforyczny transwestytyzm i maskaradę. Ponieważ kamp postrzegano jako subkulturową praktykę gejów, jego połączenie z konceptem kobiecego widzostwa pozwoli nam zgłębić stopień, w ja-

Television, ed. E.D. Pribram, Verso, New York 1988; *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, ed. L. Gamman, M. Marshment, Real Comet Press, Seattle 1989; oraz J. Stacey *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, New York 1994. Ogólny przegląd teorii widzostwa w filmoznawstwie zob. J. Mayne *Cinema and Spectatorship*, Routledge, London–New York 1993.

⁴⁷ M. Hansen *Individual Response to Questionnaire*, „Camera Obscura” 1989 nr 20-21, s. 173.

kim kobiecy widz kampu podziela swój graniczny status z inną wyalienowaną grupą, oraz przebadac, jakie sposoby subkulturowego oporu są dostępne kobietom.

Chociaż Doane sytuuje problem dystansu prymarnie raczej w tekście niż w recepcji, podkreśla jednak potencjalną użyteczność maskarady dla zrozumienia aktywności zarówno widza, jak i performerera: „Co to może znaczyć – maskować się jako widz? Założyć maskę, aby ujrzeć w inny sposób?”⁴⁸. W tym miejscu badaczka zaczyna rozważać relację pomiędzy parodią genderową a teorią widzostwa, która, nie dotycząc ściśle przyjemności, prowadzi w szczególny sposób do do kampu. W przeciwieństwie do zakładanej kobiecej nadidentyfikacji czy pochłonięcia przez obraz, kampu w sposób konieczny pociąga nałożenie maski jako widz – aby czytać wbrew swojej naturze, aby wytworzyć ironiczny dystans między swoim Ja a obrazem samego siebie. Kampu nie tylko dopuszcza podwójną naturę maskarady (widz w przebraniu zawsze widzi dwiema parami oczu), ale też tłumaczy przyjemność maskarady (zwykle nierozpoznawaną), jej status jako rozrywki i zabawy zarówno dla maskującego się widza, jak i performerera.

Trop maskarady zatem pomaga opisać negocjację pomiędzy tekstowym adresem a widzem w kampie. Jak wyjaśnia Christine Gledhill, koncept negocjacji zakłada ciągły proces dawania i brania: „Sugeruje, że wachlarz pozycji identyfikacji może istnieć w dowolnym tekście; oraz że w sytuacji ich społecznego oglądu widzowie mogą zmieniać podmiotowe pozycje w miarę postępującej interakcji z tekstem”⁴⁹. Jednym ze sposobów na wyobrażenie sobie „widowni zmieniającej pozycje” jest uznanie podmiotowych pozycji za różne maski, różne „tożsamości”. Większość teorii przedstawia aktywność kobiecego widza jako grę w klasy „także/lub” pomiędzy pozycjami identyfikacji; przedstawiają kobiecego widza jako nieświadomie poruszającego się pomiędzy aktywną męską tożsamością a pasywną żeńską, jak intelektualistki u Rivière czy transwestyta-kinoman u Mulvey⁵⁰. Kampu oferuje nieco inny model negocjacji, aby objaśnić zazębianie się pasywności i aktywności w widzu, który patrzy, przypuszczalnie symultanicznie, przez jedną maskę – poważnej kobiecości i inną – kobiecości się śmiejącej.

Co najważniejsze, badanie kampu w relacji do kobiecego widza otwiera nowe perspektywy opisu przyjemności, jakiej kobiecy widz może zaznawać w produktach masowych, które zdają się wspierać opresywny patriarchalny reżim seksualny. Zbyt często studia nad widzostwem oraz studia (sub)kulturowe w ogólności

⁴⁸ M.A. Doane *Film and the Masquerade*, s. 26. Por. krytykę nacisku na tekst u Doane: T. Modleski *Rape versus Mans/laughter. Hitchcock's „Blackmail” and Feminist Interpretation*, „PMLA” 1987 nr 3, s. 310.

⁴⁹ C. Gledhill *Pleasurable Negotiations*, w: *Female Spectators*, s. 73. Zob. też S. Hall *Encoding/Decoding*, w: *Culture, Media, Language*, ed. S. Hall, Hutchinson, London 1980, s. 128-139.

⁵⁰ L. Mulvey *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by Kong Vidor's „Duel in the Sun”*, w: tejsze *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989, s. 29-38.

skłaniają się ku reifikowaniu przyjemności, kobiecej przyjemności szczególnie, albo jako świadomej czynności oporu, albo jako całkowicie pasywnej manipulacji. Judith Mayne dopatruje się w tej tendencji „także/lub” impulsu „by kategoryzować teksty i odczytania/reakcje albo jako konserwatywne, albo jako radykalne, jako czczące dominujący porządek lub krytyczne wobec niego”⁵¹. Według Mayne, jeśli pierwsza pozycja przypisuje nieograniczoną władzę tekstowi („dominacja”), to druga przypisuje tę władzę widzom („opór”).

Ta tendencja „także/lub” wynika z utopijnego pragnienia, by zdynamizować różnicę między tożsamościami skonstruowanymi a esencjalnymi. Model „dominujący” (często kojarzony ze szkołą frankfurcką i politycznymi modernistami) twierdzi, że teksty powołują widzów na esencjalistyczne pozycje podmiotowości i stąd wnosi, iż więzy z tymi tekstami muszą być przerwane poprzez tworzenie nowych tekstów, które przemieszczą esencjalistyczne tożsamości i stereotypy. Doane i Butler na przykład oferują koncept zdystansowania, który przypomina efekt obcości Brechta, gdzie „naturalne” przedstawia się jako dziwne i dystansuje widza od jego codziennych, „normalnych” założeń. Dla nich dziwność musi pociągać destrukcję pewnych form przyjemności, co programowo zaleca Mulvey.

Model „dominujący” słusznie wskazuje na problem nieprzebadanej przyjemności, jej uwikłania w opresywny reżim seksualny. Wciąż jednak modele te nie dostarczają sposobu nazywania przyjemności, jakich doświadczają performerzy i widzowie. Pomijając przyjemność (jak np. Doane i Butler), nie docenia się nie tylko wspólnotowych aspektów performansu i widzostwa, lecz także poczucia humoru i zdolności interpretacyjnych widza. Jakkolwiek obie autorki wyobrażają sobie, że kształtowanie tożsamości genderowych to praktyki kulturowe, żadna z nich nie wydaje się uznawać przyjemności za czynność, w którą wszyscy angażujemy się jako kulturowi agensi. Zamiast tego, podobnie jak wielu badaczy kultury i politycznych modernistów od Adorna po Foucaulta, postrzegają one przyjemność jako formę kulturowej dominacji, nasączoną nią i czyniącą z nas wszystkich kulturowych głupców.

Na drugim biegunie debaty założenie modelu „oporowego”, że aktywność wytworzenia znaczenia leży wyłącznie po stronie widzów, prowadzi wszakże do podobnego determinizmu. Amerykańskie studia kulturowe identyfikuje się głównie z modelem oporowym, który uznaje przyjemność za kompensację. Jak wywodzi Elspeth Probyn, często „odmiany analiz (sub)kulturowych zmierzają do raczej «banalnych» opisów kulturowego oporu”⁵². Meaghan Morris podsumowuje typowy model wywodu w takim „banalnym stylu vox pop”: „Ludzie w nowoczesnych, zmediatyzowanych społeczeństwach są złożeni i sprzeczni, teksty kultury masowej są złożone i sprzeczne, dlatego też ludzie ich używający produkują złożoną

⁵¹ J. Mayne *Cinema and Spectatorship*, s. 93.

⁵² E. Probyn *Sexing the Self. Gendered Positions in Cultural Studies*, Routledge, New York 1993, s. 52. Zarówno Mayne i Probyn cytują Johna Fiske jako szczególny przykład tej tendencji w studiach kulturowych. Uważam – i sądzę, że zgodziłby się ze mną – że model kompensacyjny jest znacznie szerzej rozpowszechniony.

i sprzeczną kulturę”⁵³. Przypisując reakcji widza jakąś nieokreśloną moc, model ten sugeruje, że tekst raczej nie tyle powołuje widza, co produkuje mnogość znaczeń, z których ten może wybrać sobie swój punkt identyfikacji. O ile model konserwatywny reifikuje przyjemność, postrzegając teksty jako „dominujące”, a widzów jako głupców, model zorientowany na widza podobnie reifikuje przyjemność, ignorując siłę dominującej ideologii na korzyść dostępnej dla wszystkich tekstowej i kulturowej wieloznaczności. Przypisując nieokreśloną siłę przyjemności widzów, model ten często chybia w rozpoznaniu sposobów, w jakie przyjemność może po prostu afirmować dominujący porządek, a nawet uprzedzać samą możliwość oporu, gdy podmiot śmieje się, paradygując przez centrum handlowe.

Każdy z tych modeli uwodzi czym innym. Żaden wszakże nie wydaje się trafnie ujmować głębokiej złożoności tekstów i publiczności, a już najmniej samej przyjemności. Kamp zaś ukazuje przyjemność jako „nieszczelną”, gdzie lokalnie nakładają się cechy pasywne i aktywne, afirmatywne i krytyczne. Zamiast rozmyślnie postulować coś, co Mayne nazywa „radosną integracją” tych dwóch modeli, badam negocjacje między tymi dwoma ekstremami w kampie, aby uwzględnić zarówno „złożoną i sprzeczną” naturę kampowego widzostwa, jak też jego głębokie uwikłanie w to, co dominujące. W trakcie opisywania kampu jako „grzesznej” przyjemności, staram się rzucić wyzwanie podstawowemu determinizmowi studiów nad widzostwem, a szczególnie temu, jak ten determinizm aplikuje się do widza kobiecego. Wraz z Susan Robin Suleiman, która jak Doane i Butler lokalizuje w parodii potencjał feministycznej subwersywności wobec norm patriarchalnych, pragnę wyobrazić sobie kobiety bawiące się i śmiejące⁵⁴. Chcę równocześnie uniknąć pułapki opisywania reifikującej przyjemności jako całkowicie oporowej. Zamierzam uzasadnić, że kamp stanowi rodzaj parodystycznej zabawy między podmiotem i przedmiotem, w której kobiecy widz śmieje się ze swojego własnego obrazu i się nim bawi, innymi słowy, wyobrazić sobie dystans wobec własnego obrazu poprzez wyśmianie go i bawienie się nim – bez zapominania o prawdziwej władzy, jaką ma nad nami obraz.

Badając złożoności i sprzeczności kampowych grzesznych przyjemności, ich dwustronność, możemy wyjść poza tę debatę i zgłębić to, do czego odnosi się Mayne. Badaczce chodzi o „znacznie trudniejsze zadanie kwestionowania tego, czego się dostarcza, stale naciskając na owo «także/lub», oraz bardziej radykalnie, zadanie zbadania, co takiego znajduje się w koncepcjach czytelniczych reakcji i tekstach filmów, co wytwarza rzeczoną dwuznaczność”⁵⁵. Możemy rozpocząć dysku-

⁵³ M. Morris *Banality in Cultural Studies*, w: *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, ed. P. Mellencamp, Indiana University Press, Bloomington 1990, s. 30.

⁵⁴ S.R. Suleiman *Subversive Intent. Gender, Politics, and Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1990, s. 179. W sprawie komediowych form kobiecej transgresji i kobiecego śmiechu zob. K. Rowe *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin 1995.

⁵⁵ J. Mayne *Cinema and Spectatorship*, s. 93.

się nad takimi pytaniami i poszerzyć ją, komplikując naszą wizję, zastanawiając się na tym, w jaki sposób dominujące teksty i opierający się widzowie współdziałają, by wytworzyć kamp, a także rekontekstualizując opór i subwersywność, by jak kampowa symultaniczna przyjemność zdystansowania i absorpcji odrzuca simplicystyczne kategorie dominujących *vs.* oporowych odczytań.

Kamp w sposób konieczny pociąga za sobą opis relacji między tekstowo skonstruowanym widzem i jego empirycznym odpowiednikiem. Jakkolwiek kamp bywa odnoszony do subiektywnego procesu – „istnieje w uśmieszku patrzącego”⁵⁶ – jest również, jak wskazuje Susan Sontag, „jakością odnajdywalną w przedmiotach i zachowaniach osób”⁵⁷. Ponadto kamp jest praktyką czytania/oglądania z definicji dostępną nie dla wszystkich, ponieważ aby zaistniał rasowy widz kampu, musi istnieć inny hipotetyczny widz, który postrzega przedmiot „normalnie”.

Dalej, kamp wymaga rekonceptualizacji subkultur tak, aby było jasne, że są one zmiennymi wspólnotami, nie zawsze dobrze zdefiniowanymi i łatwo identyfikowalnymi (na przykład poprzez modę), lecz mogącymi mieć indywidualne odróżniające praktyki. Jakkolwiek kamp identyfikowano niemal wyłącznie z subkulturą gejowską, subkultura ta niekoniecznie zawsze partycypowała w kampie jako grupa czy w ogóle rozpoznawała się jako grupa. Istnieją publiczne rytuały gejowskiego kampu (np. występy i imprezy *drag*, odgrywanie i transwestytyzm, koncerty Judy Garland), acz posiada on także indywidualne i prywatne, a nawet ukryte [*closeted*] momenty konsumpcji⁵⁸.

Zamiast przenosić retrospektywnie współczesne rozumienie kampu na wcześniejsze teksty filmowe czy anachronicznie zakładać, że parodia genderowa będzie znaczyła to samo lub pociągała identyczną krytykę w dowolnym czasie, uznaję raczej za konieczne analizować kamp historycznie. Wybrałam szeroki wachlarz tekstów w celu przebadania różnych znaczeń i sposobów wytwarzania kampu w odmiennych momentach historycznych. Koncentruję się na trzech wysoce kampowych epokach: latach 30., 50. i od 80. aż do teraźniejszości. Każdy z tych okresów następuje tuż po istotnych feministycznych momentach: era progresywna i jej wysiłki na rzecz sufrażystek oraz ruchy antyprostytycyjne; II wojna światowa i wpływ kobiet na rynek pracy; oraz Ruch Wyzwolenia Kobiet. Poszczególne rozdziały mojej książki koncentrują się na Mae West, filmie *Poszukiwaczki złota* [*Gold diggers of 1933*], Joan Crawford i filmie *Johmy Guitar*, Madonnie, oraz kampie z recyklingu we współczesnej telewizji, teledyskach i filmach. Wobec takiego nadmiaru dostępnych tekstów uważanych za kampowe, moje wybory mogą się wydać arbi-

⁵⁶ T. Hess *J'accuse Marcel Duchamp*, „Art News” 1965 nr 10, s. 53.

⁵⁷ S. Sontag *Notes on Camp*, s. 277.

⁵⁸ Np. Richard Dyer opisuje list, który otrzymał, prowadząc badania nad Garland i gejami. Jego autor przedstawia historię swoją i innego chłopca: otóż bronili oni kiedyś Garland na lekcji w szkole średniej, obaj nieświadomi, że ten drugi jest gejem, ani też związków Garland z subkulturą gejowską (*Judy Garland and Gay Men*, s. 193).

Robertson Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

tralne. Po części odzwierciedlają one mój osobisty gust i moje własne grzeszne przyjemności. Co jednak istotniejsze, każde z tych zjawisk wydaje się egzemplifikować różne aspekty feministycznego kampu, jak też ukazuje sposoby jego używania przez różne gwiazdy, gatunki, style i media.

Kamp winien być rozumiany nie tylko jako narzędzie negocjowania pozycji podmiotowych, lecz również jako socjohistoryczna działalność kulturowa, która negocjuje pomiędzy różnymi poziomami praktyk kulturowych. W celu rozstrzygnięcia trudności w atrybucji kampu do tekstów zamiast podkreślać czy to performans, czy to recepcję, musimy zrozumieć, że maskarada to zarówno strategia performatywna, jak i styl recepcji. O kampie najczęściej mówi się w użyciu przymiotnikowym, odnoszącym się do jakości odnajdowanej lub odnajdowanych w przedmiocie. Ale o kampie można też mówić poprzez czasownik (z francuskiego *se camper* – pozować, obnosić się). Podobnie jak maskaradę, czynność wytwarzania kampu można lokalizować zarówno na poziomie performansu, jak i widzostwa – zaś linia pomiędzy obiema czynnościami nie zawsze będzie jasna. Performer może wytwarzać kamp jako strategię estetyczną, na co kładę nacisk w odczytaniach Mae West i Madonny. Równocześnie widz tworzy efekt kempowy, czytając teksty jako kamp niezależnie od tego, czy intencjonalnie one go produkują, czy też nie, jak sugerują w odczytaniach filmów *Johnny Guitar* i *Poszukiwaczki złota*. Jak zaś pokazują przykłady kampu z recyklingu odbierane przez zorientowaną widownię, kamp rozmywa linię pomiędzy pozornie odrębnymi kategoriami produkcji i recepcji. Alexander Doty, rozważając trudność w atrybucji queerowości do tekstów, pisze: „Złożoność i ulotność produkcji kultury masowej i recepcji-konsumpcji powodują, że często moje próby przypisania queerowości wyłącznie (lub głównie) wytwórcom, tekstom czy publicznościom, zdają się fałszywe i ograniczające”⁵⁹. Analogicznie, atrybuowanie kampu do jakiegokolwiek tekstu wymaga zrozumienia nie tylko tekstowego adresu, ale i publiczności, historii wytwarzania oraz ogólniejszego historycznego kontekstu recepcji tekstu.

W przeciwieństwie do gejowskiego kampu, zwyczajowo identyfikowanego z wrażliwością wyższych klas, kamp feministyczny zdaje się przemawiać do wrażliwości klasy pracującej⁶⁰. Dlatego w *Grzesznych przyjemnościach* badam tekstowe reprezentacje kobiet z klasy pracującej, poszukiwaczek złota⁶¹, prostytutek – i od-

⁵⁹ A. Doty *Making Things Perfectly Queer*, s. XIII.

⁶⁰ Mój opis tych klasowych wrażliwości nie ma opisywać relacji władzy czy ekonomicznych. Przyjmuję natomiast jako prawdziwe twierdzenie, że geje z różnych klas identyfikują się z postrzeganą lub wyobrażaną wrażliwością klas wyższych oraz że kobiety z różnych klas identyfikują się z postrzeganą lub wyobrażaną pozycją klasy pracującej.

⁶¹ Nawiązanie do tytułu omawianego filmu. Wyrażenie „gold digger” oznacza (najczęściej) kobiety wiążące się z zamożnymi mężczyznami w celu podniesienia swojego statusu ekonomicznego. W aspekcie językoznawczym słowo to wydaje się „przechwyceniem”, jako że pierwotnie „gold digger” oznaczało poszukiwaczy złota, którą to czynnością parali się głównie mężczyźni. (Przyp. tłum.).

noszę te obrazy do pozakiniowych dyskursów (np. antyprostytycyjny dyskurs ery progresywnej, analizy ‘mistyki kobiecości’ Friedan), które ukazują negocjowanie postaw względem kobiet i pracy. Wybrane teksty powstałe w czasach antyfeministycznego *backlashu*, które analizuję, używają anachronicznych obrazów, by rzucić wyzwanie dominującym ideologiom na temat roli kobiety w sferze ekonomicznej i ożywić wcześniejsze (na pozór niemodne) krytyki feministyczne.

Jako że kamp łączono z gejowską praktyką subkulturową, większość kampowych obiektów nabrała ogólnych skojarzeń odnoszących się do ról płciowych i genderowych, lecz ja ograniczam moje rozważania o kampie do praktyki i recepcji audiowizualnych reprezentacji kobiet. Te zaś stoją najbliżej takich zagadnień gejowskiej kultury kampowej, jak *drag*, wcielanie się w kobiety i gejowska recepcja kobiecych gwiazd. Ograniczając swoje pole widzenia w ten sposób, podkreślam kluczową rolę, jaką kobiety odegrały jako wytwórczynie i konsumentki zarówno gejowskiego, jak i feministycznego kampu.

Z premedytacją wykluczyłam wszelkie rozważania nad męskimi gwiazdami. Po części dlatego, że chcę skoncentrować się na kobiecych performerkach, polemizując z poglądem, że kobiece gwiazdy są kampowe, ale wytwarzają siebie jako takie nieświadomie. Ponadto uważam, że rozważania nad męskimi gwiazdami zaszkodziłyby modelowi kobiecego widzostwa, który niniejszym przedkładam. Kobiety mogą znajdować kampową przyjemność w hipermęskiej maskaradzie Arnolda Schwarzeneggera czy Victora Mature i przyjemność tę można opisać jako feministyczną. Jednakże wydaje mi się, że opis kobiecej identyfikacji z tymi figurami nieuchronnie powróciłby do modelu transwestytyzmu, chyba że podjęto by dalsze badania nad relacją heteroseksualnych mężczyzn do kampowej wrażliwości.

Z podobnych powodów zdecydowałam się nie uwzględniać kobiet, które nie są białe. Możliwy byłby opis pewnych etnicznych i rasowych reprezentacji jako kampowych⁶². Parodystyczna maskarada minstrelów⁶³ na przykład czy przesadnie sensacyjne stereotypy w kinie Blaxploitation⁶⁴ lat 70. mogą być odczytywane jako takie. Lecz zagadnienia, jakie poruszają, leżą poza obszarem moich badań. Analiza choćby metaforycznego kampu rasowego wymaga osobnej historiografii, np.

⁶² Na przykład Shari Roberts widzi związek między „spektaklem etniczności” Carmen Mirandy a jej kampowym urokiem (*The Lady in the Tutti-Frutti Hat*. *Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity*, „Cinema Journal” 1993 nr 3, s. 3-23.

⁶³ XIX-wieczna maskarada, polegająca na malowaniu się białych na czarno, z towarzyszącymi piosenkami, tańcami i skeczami. (Przyp. tłum.).

⁶⁴ Podgatunek kina „exploitation” (najczęściej niskiej jakości), polegającego na specyficznej przesadzie, tworzony początkowo dla czarnoskórej widowni, następnie dla mieszanej. Np. *Shaft*, *Blackula* („czarna” parafraza *Draculi*), *Black Mama*, *White Mama*. Filmem post-blaxploitation jest *Jackie Brown* Quentin Tarantino (1997) z gwiazdą nurtu Blaxploitation, Pam Grier w roli tytułowej; prawdopodobnie można go uznać za kampowy w takim właśnie „rasowym” sensie. (Przyp. tłum.).

Robertson Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

poświęconej historii afroamerykańskich tradycji rozrywkowych w Stanach czy kompleksowej historii „uchodzenia”⁶⁵.

Należy równocześnie rozważyć relację między płciową polityką kampu i dyskursem rasowym. Większość rozważań o kampie zakłada przymiotnik „biały”. Moe Meyer na przykład opisuje kontrowersje wokół zgłoszenia afroamerykańskiej *drag queen* Joan Jett Blakk jako kandydatki Queer Nation w wyborach na burmistrza Chicago w 1991 wyłącznie jako gejowską debatę polityczną na temat skuteczności kampu, ani razu nie wspominając, jak rasa Blakk mogła na tę debatę wpływać, ani też co wystawienie afroamerykańskiej *drag queen* oznaczało dla Queer Nation⁶⁶. Dla odmiany krytycy w dyskusji nad *Paris Is Burning* – filmem, który uwypukla związki między queerowością, kampem i dyskursem rasowym – uznawali czarne i latynoskie użycie kampu za próbę wkroczenia na terytorium fantazji o białości jako specjalnym przypadkiem, nie rozpoznając w pełni do jakiego stopnia film odwołuje się do „realności” (co potwierdza, jak nierozłącznie powiązane są rasa i płęć), ani nie zastanawiając się, w jaki sposób i czy w ogóle dyskurs rasowy działa w kampie.

Ta rasowa specyficzność staje się jasna w częstych analogiach, jakie czyni się między kampem a czarnością [*blackness*]. Dennis Altman na przykład powiada: „Kamp jest dla gejów tym, czym soul dla czarnych”⁶⁷. Opisując podejście do kampu po Stonewall, Alan Ross popada w niesławę, nazywając kamp „rodzajem czarnej twarzy [*blackface*]”⁶⁸, zaś George Melly przeżywa kamp „Stepinem Fetchitem barów dla skórzaków, Auntie Tom dzinsowych dyskotek”⁶⁹. Moglibyśmy spytać, czemu Wuj Tom i czarna twarz [*blackface*] nie doczekały się takiej rewindykacji, jakiej niewątpliwie doczekał się kamp (w polityce tożsamości queerowej i w dyskursie akademickim). Nawet jeśli to pytanie wydaje się problematyczne, a powinno, casus ten pokazuje, jak wątpliwe są te analogie, oraz że elastyczność ról płciowych i genderowych, deklarowana przez teorie kampowej preformatywności, nie

65 Angielskie „passing” oznacza udawanie osoby heteroseksualnej, którą się nie jest. Uważam, że najlepszym odpowiednikiem polskim będzie „uchodzenie” ze względu na skojarzenia językowe „uchodzić za (kogoś kim się nie jest)”, „uchodzić” jako „uciekać” w celu „ujścia z życiem”. (Przyp. tłum.).

66 M. Meyer *Introduction*, s. 5-7.

67 Cyt. za: R. Dyer *It's Being so Camp...*, s. 146

68 A. Ross *Uses of Camp*, s. 143. – Angielskie „blackface” oznacza makijaż teatralny, jaki biali wykonawcy nakładali sobie na twarze, by odgrywać (na ogół) stereotypy rasowe. Niekiedy w polszczyźnie używa się zapisu oryginalnego. (Dop. tłum.).

69 George Melly w swojej przedmowie do książki Philipa Core’a *Camp*, s. 5. – Stepin Fetchit – amerykański czarnoskóry aktor komediowy, często grał role wcielające rasowe stereotypy. (Przyp. tłum.) „Auntie Tom” – idiom pochodzący z brytyjskiego slangu czarnoskórych, oznaczający kobietę, która odniosła sukces zawodowy dzięki „męskiemu” stylowi zachowania i odcina się od ruchów wyzwolenia kobiet. Tu ewidentnie w dwuznacznym użyciu, jako że dosłownie znaczy „Ciotka Tom”. (Przyp. tłum.).

rozciąga się jeszcze na rasę. W jakimś sensie analogie te sugerują, jak powiada David Bergman, że kamp odnosi się do problemów dowolnej mniejszości kulturowej – zagadnień związanych z zawłaszczeniem, reprezentacją i różnicą⁷⁰. Lecz spójność kategorii „czarny” w przeciwieństwie do kampu (jak również w przeciwieństwie do innych kategorii rasowych i etnicznych) nie tylko sygnalizuje, do jakiego stopnia obowiązuje założenie, że kamp jest biały, lecz odzwierciedla również sposób, w jaki tropy czarność [*blackness*] w wielu wypadkach białego kampu działają jako dyskurs uwierzytelniający, który umożliwia performowanie ról płciowych i genderowych.

Richard Dyer wywodzi, że przynajmniej w kulturze amerykańskiej białość [*whiteness*] „ubezpiecza swoją dominację, udając, że nie jest niczym szczególnym”⁷¹; reprezentacje normatywnej białości sytuują w ten sposób na pierwszym planie rasę i etniczność jako kategorie różnicy. Queerowe i kampowe reprezentacje, jakkolwiek nienormatywne w kategoriach płci i genderu, wciąż są spójnie definiowane poprzez kategorie różnicy rasowej, a szczególnie czarność. Na przykład Mae West i Madonna podkreślają swoje koligacje z kulturą afroamerykańską na równi z kulturą gejów. W podobny sposób, jak sugeruje Patricia Juliana Smith, kampowa maskarada Dusty Springfield równocześnie zmienia ją w czarną kobietę i zniewieściałego geja; zaś powieści Ronald Firbanka według Williama Lane’a Clarke’a wiążą efekt kampu z reprezentacjami międzyrasowego pożądania i użyciem tropów czarnego jazzu⁷². W innej konwencji, status Joan Crawford jako groteski potwierdza jej występ z pomalowaną na czarno twarzą w *Torch Song*. Australijski film *Priscilla, królowa pustyni* podobnie koduje sceny z Aborygenami – w rażącym kontraście wobec scen z filipińską narzeczoną – sugerując, że czarność jako dyskurs uwierzytelniający stała się częścią ponadnarodowej estetyki kampowej.

Autentyczność może się wydawać antytetyczna wobec kampu, który jest tak zawzięcie oddany sztuczności. „Prawdziwość”, jak ukazuje *Paris Is Burning*, jest kategorią subwersywną, mającą rozpuścić różnicę i samo pojęcie autentyczności. Powinniśmy mimo to rozważyć, jak „prawdziwość” działa w kampie – nie tylko w kategoriach tożsamości płciowych i genderowych, ale także jako fantazja rasowa zarówno dla białych, jak i niebiałych queerowców – i w jakim stopniu kampowa performatywność przepisuje rasową różnicę. Gdy pojawi się szerszy namysł krytyczny nad rasą i etnicznością w kulturze masowej, powinowactwo między rasową i etniczną maskaradą a kempem będzie wymagało pogłębionej refleksji.

Podkreślam wagę recepcji w swoich analizach kampowych tekstów. Jednakże jako że nie mam niezapośredniczonego dostępu do komentarzy fanów na temat

⁷⁰ D. Bergman *Introduction*, do: *Camp Grounds. Style and Homosexuality*, ed. D. Bergman, University of Massachusetts Press, Amherst 1993, s. 10.

⁷¹ R. Dyer *White*, „Screen” 1988 nr 4, s. 44.

⁷² P.J. Smith ‘You Don’t Have to Say You Love Me’. *The Camp Masquerades of Dusty Springfield* i W.L. Clark *Degenerate Personality. Deviant Sexuality and Race in Roland Firbank’s Novel’s*, w: *Camp Grounds*, s. 185-205 i 134-155.

Robertson Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

tych przykładów, a jestem podejrzliwa wobec ścisłych ankiet etnograficznych, staram się prymarnie odtworzyć warunki recepcji, które wytwarzają odmienne kampowe efekty. Aby określić historyczne warunki recepcji, które powodują, że pewne obiekty odbierane są jako kampowe, analizuję materiały archiwalne powiązane z kinowymi, instytucjonalnymi i fanowskimi dyskursami.

W każdym rozdziale czytam widzostwo poprzez różne soczewki. Trzy rozdziały poświęcam poszczególnym gwiazdom: Mae West, Joan Crawford i Madonnie. Tutaj moje analizy widzostwa opierają się w znacznym stopniu na dyskursie fanowskim dotyczącym tych gwiazd, rozwijającym się w magazynach kinowych i promocyjnych, a w wypadku Madonny, na artykułach i książkach akademickich. W analizach *Poszukiwaczek złota* i *Johnny Guitar* rozważam struktury oczekiwań wytwarzane przez konwencje gatunkowe. Moja konkluzja podkreśla rolę widza jako wytwórcy poprzez lekturę tekstów, które są przechwytywane i rekontekstualizowane przez „klasyczne” teksty kampowe. Aby zrozumieć, jak wszystkie te teksty kreują patrzące podmioty, analizuję adresy tekstowe, a szerzej – dyskursy otaczające poszczególne gwiazdy i filmy, w tym recenzje, materiały produkcyjne i cenzorskie, wywiady i biografie.

W całej książce badam nie tylko to, jak feministyczny kamp wyraża nakładające się interesy kobiet i gejów, ale także, jak mu się to nie udaje. Na przykład w rozdziale o Mae West wywodzę, że jej oddziaływanie na kobiety i gejów jest na dobrą sprawę identyczne. Dla odmiany, przemianę Crawford w kampową groteskę, transformację zapoczątkowaną w latach 50. i trwającą do dziś, uznaję za antyfeministyczną i proponuję feministyczne odczytanie roli w *Johnny Guitar*, które uzależnione jest od rezydualnej fanowskiej identyfikacji z Crawford jako gwiazdą pracujących kobiet. Moja analiza postaci Madonny stawia pytanie, czy przejście kampu do mainstreamu przesłania prawdziwą różnicę i redukuje politykę gejowską do dyskursu lub stylu.

Jestem świadoma ograniczeń kampu jako wrażliwości, która w większym stopniu podtrzymuje *status quo* niż dokonuje prawdziwych zmian, podkreślam jednakże utopijne aspekty feministycznego kampu. Rewindykując kamp jako narzędzie polityczne i przeformułując go w ramach feminizmu, możemy lepiej zrozumieć nie tylko kobiece wytwarzanie i recepcję, ale również to, jak kobiety negocjowały swoje uczucia alienacji wobec normatywnych ról genderowych i płciowych, przypisane im przez heteroseksualną kulturę. Jeżeli, by użyć wyrażenia Richarda Dyera, „bycie maksymalnie kampowym jest tym, co nas trzyma w pionie”, to być może odzyskując ten aspekt naszej historii kultury, uda nam się lepiej zrozumieć, gdzie byliśmy, i wysunąć feministyczny kamp naprzód.

Przełożył Piotr Sobolczyk

Szkice

Abstract

Pamela ROBERTSON
University of Chicago

What makes the feminist camp?

The article provides a polemic with these theories of camp with treat it as a mainly gay phenomenon. The author analyses among others the images of the so-called excessive femininity, as well as the images of femininity perceived as camp by the gay audience, and asks about their misogynist and antifeminist attitude. She proposes to reformulate the category of camp from the feminist perspective, including the study of audience in film scholarship and the concept of masquerade as "a sinful pleasure" which can be shared by women and the gay audience, and which can produce its own codes of reception.