

Przemysław Czapliński

Kamp : gry antropologiczne

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (137), 11-32

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.

Szkice

Przemysław CZAPLIŃSKI

Kamp – gry antropologiczne

Kamp nowoczesny narodził się u schyłku wieku XIX jako artykulacja tożsamości homoseksualnej. Wobec wyrazistej opresji – prawnej, medycznej i obyczajowej – przybrał postać komunikacyjnej i estetycznej taktyki radzenia sobie z prześladowaniem.

Do lat 60. XX wieku rozwijał się przede wszystkim dzięki subkulturze homoseksualnej, w której przybierał postać zmiennych kodów porozumienia, spośród których najważniejszy był kod smaku. W epoce tej przybrał postać „klasyczną” – estetyki mniejszościowej wyspecjalizowanej w ludycznym przetwarzaniu heteroseksualnych aspektów kultury dominującej z pozycji homoseksualnej. W latach 60. przechwycony przez kulturę masową, zestereotypizowany i pozbawiony politycznego ostrza, został uznany za estetykę przesady; estetyka ta legitymizowała „zły gust” kultury masowej, pozwalając na – oksymoroniczne – zdystansowane zaangażowanie w jej wytwory. W okresie późniejszym, aż do schyłku lat 90. XX wieku, poddawany intensywnej refleksji i rozlicznym modyfikacjom, utracił swoją jedność na rzecz mnogich odmian. W ich wyniku nie odsyła już wyłącznie do męskiego homoseksualizmu, lecz – w szerszym ujęciu – kojarzony jest z subwersją ról płciowych dokonywaną z pozycji różnych mniejszości (kamp feministyczny, lesbijski, androginiczny) lub z perspektywy postpłciowego wyobrażenia o człowieku. W odmianach tych wykracza poza kulturowe aspekty płci męskiej: wykorzystywane do wytwarzania tożsamości odmienne, inscenizuje inne aspekty antropologiczne (związane z obiema płciami, zróżnicowaną seksualnością, a także rozmaitymi przygodnościami ciała).

W każdej z tych odmian – uzasadnianej i delegitymizowanej przez zwolenników konkurencyjnych koncepcji – kamp to nie tyle poetyka normatywna (wyposażona w stały zestaw cech), lecz raczej taktyka relacyjna: autoparodystyczna w od-

Szkice

niesieniu do własnego repertuaru estetycznego, subkulturowa w odniesieniu do kultury dominującej i kontrnormatywna w odniesieniu do normatywnych tożsamości płciowych.

Jako estetyka korzystająca z konwencji (kodów, obrazów, stylów) kultury dominującej *kamp* jest dwuznacznie uwikłany w politykę: angażuje swoich widzów i praktyków w odkrywanie teatralności świata społecznego wspartego na wyobrażeniach płciowych, lecz nie włącza subwersji heteroseksualności w wyrazisty projekt zmiany.

Jak wytworzyć tożsamość?

Wspomniana w pierwszym akapicie definicji *opresja* społeczna podpowiada, że dla zrozumienia historycznych losów *kampu* przydatne jest wyobrażenie sobie tożsamości z piętnem.

Piętno, jak pisał Erving Goffman, to „określenie atrybutu dotkliwie dyskredytującego”¹. Nie chodzi przy tym o cechy faktyczne – kalectwo, fizyczną szpetotę, chorobę – lecz o wszelkie aspekty osobowe, które są uznawane za wstydlive. Są więc nimi nie tylko, na przykład, brzydkie znamię na twarzy, lecz także odmienność rasowa, płciowa czy seksualna. Posłużenie się terminem „piętno” oznacza zatem przejście od opisu cech esencjalnych do socjologii relacyjnej²: nie jest ważne to, kim ktoś jest, lecz to, za kogo jest uważany. Piętna bowiem, jako znaku niezależnego od woli nosiciela, nie można ani samodzielnie sobie nadać, ani też samodzielnie go z siebie zdjąć. Za sprawą piętna między jednostką i społeczeństwem wytwarza się relacja stygmatyzująca. Od momentu zaś, gdy czyjaś tożsamość zostaje zdefiniowana przez stygmat, praktyka życiowa przemienia się w zarządzanie piętnem³.

Dzieje *kampu* są nierozzerwalnie związane z funkcjonowaniem piętna – socjotechnicznej relacji wytwarzanej przez obyczajową normatywność. *Kamp* od przełomu wieku XIX i XX był homoseksualną strategią istnienia wobec piętna. Jak pisze Andy Medhurst: „Wszystkie historyczne opracowania subkultur ciotowskich [...] pokazują, przykład po przykładzie, jak geje wykorzystywali *kamp* w charakterze mechanizmu obronnego we wrogim otoczeniu”⁴. Ale radzenia sobie z piętnem

¹ E. Goffman *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 33.

² Tamże: „Przy czym należy mieć świadomość, że w tym miejscu przydatny jest tak naprawdę język relacji, nie atrybutów”.

³ Tamże, rozdz. 2.

⁴ A. Medhurst *Kamp*, przeł. P. Czaplinski, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006 t. 13, s. 96 (wydanie oryginalne: A. Medhurst *Camp*, w: *Lesbian and gay studies. A critical introduction*, red. A. Medhurst, S.R. Munt, Cassell, London 1997). Zob. także: D. Bergman *Kamp*, przeł. A. Mizerka, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006 t. 13, s. 116: „*Kamp* pojawił się

nem nie należy rozumieć jako strategii wyłącznie reaktywnej. Oprócz cierpienia warto dostrzec tu pole dla tożsamościowej kreatywności.

Dlatego istotniejszy od przyjęcia perspektywy wiktymologicznej wydaje się namysł nad zjawiskiem nienormatywności, czyli tożsamości, która nie mieści się w systemie społecznych identyfikacji pozytywnych. Tożsamość takiego człowieka jest pojmowana jako „odstępstwo od normy”, ma więc charakter „minus-tożsamości”. Jej nosiciel musi – w sensie niemal dosłownym – wymyślić siebie. Goffmanowskie określenie „zarządzanie piętnem” oznacza przecież tyle, że człowiek z tożsamością stygmatyzowaną musi opracować sobie scenariusze zachowań na różne okazje – musi odpowiedzieć sobie na pytanie, jak będzie się zachowywać w sytuacji publicznej, prywatnej i intymnej. Okazywanie miłości, nienawiści, gniewu, szacunku, podziwu; mimika, gesty, sposób chodzenia; strój, przedmioty podręczne – wszystko to jest do wymyślenia. A ściślej: do wytworzenia.

Kwestia tożsamości stawia przed nami problem podstawowy: czy tożsamość jest wyrazem prawdy wewnętrznej, czy też ma ona charakter – tak czy inaczej wyuczonej – roli? Czy heteroseksualista wystawia na widok publiczny heteroseksualną tożsamość, a więc określone gesty, pozy, miny, stroje wyrażające zainteresowanie osobnikami płci przeciwnej, p o n i e w a ż heteroseksualność jest prawdą jego wewnętrznego Ja, czy też robi tak dlatego, że kultura, w której wzrastał, wpisała tę tożsamość razem z heteroseksualnym pożądaniem w jego ciało?

Wbrew pozorom i rozpowszechnionym poglądom kamp – przynajmniej do lat 60. i 70. – nie opowiada się w sposób jednoznaczny po stronie konstruowalności płci. Zamiast rozstrzygać pojedynkę między dwoma antropologiami na korzyść którejkolwiek z nich, kamp wciąga obie do własnej inscenizacji i rozgrywa – w pokazach, dziełach, działaniach – różnicę między nimi. Rozgrywa spór o naturę człowieka, wypisując tożsamość ludzką na powierzchniach rzeczy, ciał, symboli. Ciało i jego faktura, strój, miny, gesty, pozy, wyposażenie podręczne i estetyka mieszkania – wszystko to w kempowym wykonaniu jest pismem fakturalnym, które fałduje powierzchnię. Jej porowatość prowadzi do efektu zwielokrotnienia sensów i do równoczesnego uruchomienia dwóch sprzecznych antropologii: głębi i powierzchni. Kempowiec wciąga nas w grę, w której na naszych oczach zostaje zainscenizowana – i pozostawiona w stanie nierozstrzygniętym – zagadka społecznej tożsamości człowieka.

Wywoływanie efektu oscylacji głębia – powierzchnia, wrodzone – nabyte wydaje się właśnie praktyką zarządzania piętnem. Dualizmy zostają w tej praktyce najdosłowniej wcielone, winkorporowane i wystawione na widok publiczny. Dostrzegła to w swoich badaniach nad kempem Esther Newton; w studium *Mother camp. Female impersonators in America* (1972) – pierwszej książce dotyczącej kampu – autorka uznała ową oscylację za sposób przechodzenia od opresji do tożsamościowej artykulacji. Newton poświęciła badania mężczyznom, którzy zawodowo

prawdopodobnie wraz z pierwszymi oznakami subkultury gejowskiej – jest on sposobem radzenia sobie z wrogą kulturą dominującą”.

bądź dla wyrażenia tożsamości odczuwanej wcielają się w kobiety (*female impersonators*). Jako antropolożka z wykształcenia zawierzyła empirii – weszła w środowisko drag queen i kempowców, obejrzała dziesiątki występów i przeprowadziła dziesiątki rozmów. W trakcie badań odkryła, że pokazy drag queen wcale nie wyrażają męskiego pragnienia bycia kobietą. Symbolika drag jest podwójna: pierwsze znaczenie przebieranki płciowej mówi, że społeczny system ról płciowych jest naturalny, więc to, co widzowie obserwują na scenie, jest zwykłym przebraniem się mężczyzny „za” kobietę. Dla podkreślenia owej naturalności drag queens często kończą swój występ mocnym numerem wyjściowym – zdejmują perukę bądź zrywają (przyprawione) piersi. Mężczyzna zdejmuje zatem z siebie ciało kobiece i wraca do „prawdziwej”, męskiej tożsamości.

Jednakże drugie symboliczne znaczenie kwestionuje w całości naturalność systemu ról płciowych; orzeka bowiem, że zachowań związanych z określoną płcią można się nauczyć. „Świat gejowski mówi poprzez drag, że zachowania związane z rolą płciową to wygląd – «zewnątrzność», którą można manipulować do woli”⁵. W pokazie drag queen obie wymienione koncepcje – „naturalna” i „teatralna” – zostają równocześnie wystawione na scenie:

Przebieranka symbolicznie wyraża oba te twierdzenia w bardzo złożony sposób. Na poziomie najprostszym przebranie oznacza, że osoba, która je nosi, jest homoseksualna, że jest mężczyzną zachowującym się w specyficznym, niestosownym sposób, mężczyzną, który ustawia siebie jako kobietę w relacji do innych mężczyzn. W tym sensie oznacza ono stygmat. Jednak w całej swojej złożoności jest to podwójne odwrócenie, które oznajmia: „wygląd jest złudzeniem”. Przebranie komunikuje: „mój «zewnątrzny» wygląd jest kobiecy, ale moja «wewnętrzna» istota [moja cielesność] jest męska”. Równocześnie symbolicznie wyraża ono odwrócenie przeciwne: „mam męski wygląd «zewnątrzny» [ciało, płeć], lecz moja istota «wewnętrzna» [moje Ja] jest kobieca”. (*Mother camp*, s. 103)⁶

Równoczesność sprzecznych artykulacji prowadzi do poznawczego zawieszania: społeczne procedury rozpoznawania tożsamości, nakierowane na określenie płci napotkanego człowieka (kobieta? mężczyzna?), zostają równocześnie pobudzone do maksymalnej pracy i popchnięte ku nierozstrzygalności. Ale poznawczej konfuzji po stronie widza odpowiada tożsamościowa dyfuzja samego podmiotu. Obie strony nie osiągają zatem porozumienia i nie ustalają, że płeć jest wrodzona bądź nabyta; widzowie i kempowcy spotykają się w punkcie, w którym rozstrzygnięcie okazuje się niemożliwe. Wszystko, co społeczeństwo zbudowało na płci – porządki władzy i produkcji – zostają otwarte na proces rewizyjny.

⁵ E. Newton *Mother camp. Female impersonators In America*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1972, s. 103. Lokalizacja kolejnych cytatów w tekście.

⁶ W tym akapicie wszystkie wtrącenia w nawiasach kwadratowych pochodzą od E. Newton. Przyp. tłum.

Wrogie przejęcie

Dzieje nowoczesnego kampu mają jak dotąd dwie graniczne daty: rok 1885 – proces Oscara Wilde’a⁷; rok 1964 – moment publikacji *Notatek o kampie* Susan Sontag⁸. Po wyroku sądowym kamp narodził się od razu w postaci zmartwychwstałej, po tekście Sontag – zmartwychwstał od razu w postaci uśmierconej.

Jak wszystkie daty graniczne, również i te są wysoce umowne. Ale przy całej umowności, tekst Sontag rzeczywiście wywołał efekt sejsmiczny: zburzył fasadę, która skrywała subkulturowe miejsca, zniszczył dotychczasowe narzędzia pomiarowe i otworzył kamp dla konsumentów kultury masowej. Sontag, mówiąc inaczej, wyjęła kamp – tajny kod porozumienia, maszynkę do podważania złudzeń o naturalności płci – niczym zabawkę z rąk dziecka i przekazała ją całemu społeczeństwu. To było mistrzowskie.

Jej tekst ujmował kamp z kilku perspektyw. Od strony estetyki Sontag – formułując definicję, która zdominowała późniejsze myślenie – nazwała kamp wrażliwością, która postrzega świat jako zjawisko estetyczne: „Ten sposób – sposób kampu – nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji” (*Notatki*, s. 308). Dla kampu wszystko – świat, człowiek, ciało, natura – jest stylem, więc kamp dodaje do artystycznych przetworzeń świata wyraźną przesadę, uzyskując w rezultacie zintensyfikowaną sztuczność: aby unaocznić, że wszystko, co ludzkie, jest sztuczne, kamp preferuje stylistykę nadmiaru („Jest to miłość do tego, co przesadne, co «się nie mieści»”, tamże, s. 311). Całościowe ujmowanie świata w kategoriach estetycznych czyni z kampu trzecią wielką wrażliwość twórczą (tamże, s. 319) w dziejach sztuki – po klasycznej i awangardowej. Wrażliwość klasyczna opierała się na koncepcji harmonii: spójności świata odpowiadała spójność elementów dzieła, które powinny być przekładalne na jednoznaczną wymowę moralną. Z kolei estetyka awangardowa uznała dzieło – jako konstrukcję spójną i harmonijną – za niemożliwe, zmierzając ku wyrażaniu stanów ekstremalnych; przełamując istniejące środki ekspresji, wprowadzała problemy nierozwiązywalne, kwestionowała jedność dzieła i preferowała fragment. Kamp „odrzuca zarówno harmonię powagi tradycyjnej, jak i ryzyko pełnego utożsamienia z ekstremalnymi stanami odczuwania” (tamże, s. 319); kwestionuje możliwość spójności dzieła, jak i konieczność jego fragmentaryzacji – wytwarza zatem dzieła niespójne w granicach konwencji. Kamp nie jest więc moralny, jak estetyka klasyczna, ani też –

⁷ Zob. M. Meyer *Under the sign of wilde. An archaeology of posing*, w: *The politics and poetics of camp*, ed. M. Meyer, Routledge, London–New York 1994, s. 75-109. W ujęciu Meyera Oscar Wilde wymyślił – tzn. skonceptualizował – i wcielił w swoje życie kamp, a proces sądowy, wyrok oraz rozgłos publiczny stały się podstawą późniejszego naśladowania.

⁸ S. Sontag *Notes on camp*, „Partisan Review” 1964 nr 4 (31), s. 515-530; wszystkie cytaty pochodzą z przekładu polskiego: S. Sontag *Notatki o Kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9 (lokalizacja kolejnych cytatów w tekście).

jak estetyka awangardowa – nie czerpie siły „z napięć pomiędzy pasją moralną i estetyczną” (tamże, s. 319). Uznając, że styl jest wszystkim, usuwa doświadczenia tragizmu i niewyraźności z horyzontu estetycznego. Mimo przekształcenia świata w sztuczność, nie głosi konieczności przywrócenia kryteriów smaku; przeciwnie – kamp detronizuje kulturę wysoką, odkrywając, że „wrażliwość wysokiej kultury nie ma monopolu na subtelność” (tamże, s. 322), że dobry smak jest zawsze historyczny i że istnieje „dobry smak złego smaku” (tamże, s. 322); pozbawiając kulturę wysoką pozycji arbitra w kwestiach smaku kamp – poprzez ludyczne znawstwo – przekracza arystokratyczną odrazę wobec rzeczy powtarzalnych, nieoryginalnych, źle skrojonych, przesadzonych, chybionych („Smak kampu transcenduje obrzydliwość reprodukcji”, tamże, s. 320).

Estetyka kampu w ujęciu Sontag ma też swoje implikacje ontologiczne: kamp sytuuje byt na powierzchni, odbierając owej powierzchni znaczenie („Wynosić ponad wszystko styl, to lekceważyć treść lub wprowadzać postawę neutralną wobec treści”, tamże, s. 308; kamp jest „często sztuką dekoracyjną, w której faktura, zmysłowa powierzchnia i styl grają główną rolę, kosztem treści”, tamże, s. 309; „wypowiedź jest bez znaczenia”, tamże, s. 317; „soczewka kampu wyłącza treść”, tamże, s. 313). W zakresie antropologicznym kamp preferuje nienormalność, przy czym człowieczeństwo odstające – seksualnie, cieleśnie bądź jeszcze inaczej – od normy jest traktowane z tkliwą odrazą („Kamp darzy szczególnym upodobaniem osoby wychudzone oraz osoby odbiegające od normy. Hermafrodyta jest na pewno jednym ze wzorców wrażliwości kampu”, tamże, s. 311; „Kamp jest triumfem stylu obojnackiego”, tamże, s. 312; „Smak kampu jest rodzajem miłości do ludzkiej natury. Smakuje raczej niż sądzi małe triumfy i niezręczności. [...] Kamp jest tkliwym uczuciem”, tamże, s. 323).

Skoro kamp przekłada wszystko na styl, styl umieszcza na powierzchni bytu, a powierzchnię poddaje desemantyzacji, to znaczy, że jego dzieła i działania niczego w sensie politycznym nie głoszą („Nie trzeba nawet dodawać, że wrażliwość kampfowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna”, tamże, s. 308). Kamp należy raczej pojmować jako estetykę ludycznego neutralizowania moralności: przekształca on problemy moralne w kwestie stylu, a styl oddaje do zabawy („Kamp jest rozpuszczalnikiem moralności. Neutralizuje moralne oburzenie, popiera żartobliwość”, s. 322; „Smak kampu zakłada przede wszystkim zabawę, aprobatę”, tamże, s. 323). Funkcja przekształcania moralnego oburzenia w zabawę ulega jednak zmianie; miała ona ogromne, jeśli nie podstawowe znaczenie w pierwszej połowie XX wieku, kiedy kamp był estetyką środowiska homoseksualnego („Homoseksualiści związali swoją integrację w społeczeństwie z propagowaniem poczucia estetycznego”, tamże, s. 322). W drugiej połowie XX wieku kamp uwalnia się od poprzedniego właściciela („gdyby homoseksualiści nie wymyślili kampu, zrobiłby to kto inny”, tamże, s. 322) i staje się zasadniczo praktyką wytwarzania stylu indywidualnego w epoce kultury masowej („Arystokratyczna postawa wobec kultury nie może umrzeć, chociaż może przetrwać tylko w coraz bardziej arbitralnych i wymyślnych formach. Kamp [...]

jest stosunkiem do stylu w dobie, kiedy wybór stylu – jako takiego – stał się w ogóle wątpliwy”, tamże, s. 322).

Sontag dokonała zatem aktu przejścia kampu w trzech ruchach: najpierw – poprzez wyakcentowanie ludyczności i praktyk desemantyzacyjnych – pozbawiła kamp jego wymiaru politycznego. Następnie oderwała go od doświadczeń homoseksualnych, a w trzecim posunięciu usunęła z niego subkulturowe napięcie między kulturą wysoką i niską. W rezultacie kamp stawał się estetyką, która godziła klasę średnią ze sztuką masową: odtąd gust mieszczański mógł sycić się wytworami niskiej jakości, rozkoszując się dziełami „tak złymi, że aż dobrymi” odbieranymi z pełną świadomością ich nijakości. Kampowy cudzysłów miał zdjąć wstyd odczuwany z powodu uczestnictwa w tym, co niskie, i pomagać w niegroźnym przeginaniu kultury masowej, czyli prywatnym przekształcaniu znaków niczych w znamiona indywidualnego stylu.

Kamp odpolityczniony, zdehomoseksualizowany i pozbawiony wyznaczników subkulturowych stawał się własnością powszechną. Odtąd mogli się nim posługiwać twórcy i konsumenci kultury masowej, ze świadomością, że kampowe chwytły nie implikują treści homoseksualnych i rewolty płciowej, a jedynie rozwiązują problemy uczestnictwa w kulturze masowej.

Do kogo należy kamp?

W latach 80. powstały przynajmniej dwie istotne monografie na temat kampu. Mark Booth⁹ w popularnym ujęciu omówił kamp (od starożytnego Rzymu do Micka Jaggera) jako dzieje estetycznego nonkonformizmu. Booth – wyraźnie w opozycji do Sontag – zdefiniował kamp jako kwestię autoprezentacji, a nie wrażliwości, i stwierdził: „Być kempowym to prezentować siebie od strony własnego zaangażowania w zjawiska marginesowe – z poświęceniem przekraczającym wartości owego marginesu”¹⁰. Autor usiłował więc odzyskać marginesy – które Susan Sontag wcieliła bez reszty do świata klasy średniej – i odtworzyć subwersywną siłę kampu. Z kolei Kiernan w książce *Frivolity unbound* (1990)¹¹, przedstawiającej „sześciu mistrzów kempowej powieści”, przywracał rolę kultury wysokiej jako niezbędnego składnika kempowego osiągnięcia nieskrępowanej frywolności – która jest amoralną wolnością wybierania ograniczeń (nie zaś amoralną wolnością od nich).

⁹ M. Booth *Camp*, Quartet Books Limited, London, Melbourne, New York 1983; cyt. za: M. Booth *Camp-toi! On the origins and definitions of camp*, w: *Camp. Queer aesthetics and the performing subject*, ed. F. Cleto, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, s. 66-79.

¹⁰ Tamże, s. 69-70.

¹¹ R.F. Kiernan *Frivolity unbound: six masters of the camp novel; Thomas Love Peacock, E.F. Benson, Max Beerbohm, P.G. Wodehouse, Ronald Firbank, Izy Compton-Burnett*, Continuum, New York 1990.

Szkice

Obie książki, mimo bogactwa wiedzy i finezyjnych interpretacji, pokazały koszt Sontagowego gestu. Zredukowanie kampu do estetyki i jej zawłaszczenie przez kulturę głównego nurtu

przekształcało kampowy dowcip, zuchwałość i złe zachowanie w miejskie ciekawostki; wiążąc kampf z ożywczym buntem przeciw moralnej powadze Sontag rzucała go na pożarcie zgłodniałej publiczności i fundowała jej wstrząs ekstatyczną grą pozorów. Jednak w procesie tym homoseksualna specyfika kampu wylatywała za burzę. Sontag fachowo zarysowała konteksty kampu, lecz zbagatelizowała historyczne i społeczne przyczyny, które prowadziły do jego narodzin; przedstawiała formy, w jakich się przejawiał, lecz usuwała uzasadnienia. 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 – kampf okazał się raptem zabawną formą dywersji. Polityka stylu, stanowiąca subkulturowy wyróżnik, nagle przekształcała się w powszechnie dostępny towar. Kiedy stało się jasne, że kampf to fajna sprawa, wszyscy chcieli wejść na przyjęcie. I tylko prawdziwi gospodarze mieli kłopot, nie wiedząc, co począć z nieproszonymi gośćmi.¹²

Dlatego tekst Sontag od momentu opublikowania wywoływał ostre polemiki. Esther Newton, powołując się na opinię jednego z informatorów, pisała:

[...] Susan Sontag myliła się, twierdząc, że kampf jest kultowy. Kiedy kult nadszedł, cioty przestały kampfować. Kiedy bowiem kampf staje się wymiarowy, nie należy już do nich. „Sztuki kampfowej”, jeśli taka powstanie, żadna ciota nie będzie chciała u siebie. To mniej więcej tak, jak ze zdejmowaniem stroju roboczego i zakładaniem domowego. Kiedy ciota wraca do domu, chce wejść do kampfowego mieszkania, które będzie jej mieszkaniem – czyli przegiętym – ponieważ przez cały boży dzień była bardzo normalna. Kiedy więc kampf raptem stał się bardzo normalny, ciota nie ma już ochoty wracać do mieszkania, które może mieć każdy normals. (*Mother camp*, s. 13)

Newton świetnie też wyczuwała niebezpieczeństwo związane z depolityzacją. Zaznaczała wyraźnie: „Należy powtórnie podkreślić, że kampf jest zjawiskiem pre- lub protopolitycznym” (*Mother camp*, s. 113), odsłania bowiem i wprawia w stan pojęciowego znieruchomienia dyskursywną opresję wobec mniejszości seksualnej.

Po *Notatkach* do odzyskania było zatem wszystko: polityczność, związek z kulturą gejowską, opozycyjność względem kultury głównego nurtu. Od początku lat 70. rosła grupa tekstów, których autorzy udowodniali, jak bardzo „Susan się myliła”¹³. Raptem jednak, na początku lat 90., nastąpiło wyzwolenie się spod wpływu *Notatek*. Doszło do zmiany archetektu. Czym dla lat 70. i 80. był szkic Sontag,

¹² A. Medhurst *Kampf*, s. 100.

¹³ Zob. zwłaszcza: D. Bergman *Campf*, w: *Gay and lesbian literary heritage*, ed. C.J. Summers, New York 1995; M. Frank *The critic as performance artist. Susan Sontag's writing and gay cultures*, w: *Campf grounds. Style and homosexuality*, ed. D. Bergman, University of Massachusetts Press, Amherst 1993; *The politics and poetics of camp*, ed. M. Meyer, Routledge, London 1994; D.A. Miller *Sontag's urbanity*, w: *The lesbian and gay studies reader*, ed. H. Ablove, Routledge, London 1993, s. 212-220.

tym dla refleksji z lat 90. stała się książka Judith Butler *Uwikłani w płęć*. Intelektualna propozycja zawarta w tym dziele zneutralizowała *Notatki* i nadała badaniom nad kampem niespotykany rozmach.

Kiedy jednak, między innymi za sprawą dzieła Butler, intelektualny ruch rewindykacji kampu osiągnął swoje apogeum, okazało się, że nie ma zgody co do podstawowej kwestii – do kogo należy kamp? Inspiracja płynąca z *Uwikłanych w płęć* doprowadziła bowiem do przegrupowania kulturowej sceny: wyobrażenie homogenicznej kultury masowej ustąpiło obrazowi kultury jako ruchomego pola napięć i konfliktów między różnymi tożsamościami, grupami i ich praktykami; miejsce rozważań nad estetyką mniejszościową, zasilaną przez rozważania o kulturze gejowsko-lesbijskiej, zajęła teoria odmiennościowa; podstawowe kategorie „płci” i „seksualności” zostały przesłonięte, choć nie unieważnione, przez kategorie „odmieńca”, „odmienności” i „performatywności”.

Rekonfiguracja sporu spowodowała, że wyodrębniły się trzy konkurujące ze sobą i zjadliwie się zwalczające grupy teorii. W pierwszej kamp jest rozpatrywany w kontekście kultury masowej, jednak z uwzględnieniem problematyki władzy i ekonomii. Grupa druga osadza kamp w praktykach odmiennościowych, wyznaczając homoseksualizmowi rolę przypadku w ramach ogólniejszego paradygmatu. Trzecia koncentruje się na rewindykowaniu kampu wyłącznie dla kultury homoseksualnej. Według teorii z grupy pierwszej kamp należy do uczestników kultury masowej, według drugiej – tylko do odmieńców, według trzeciej – wyłącznie do gejów.

Poetyka, polityka i ekonomia kampu

Mocnej wypowiedzi na temat związków kampu z kulturą masową dostarcza Andrew Ross w książce *No respect. Intellectuals and popular culture*¹⁴, w której stawia pytanie o związek autorytetu intelektualistów nowoczesnych z gustem popularnym. Śledzi przygody dyktatorów gustu, zwracając uwagę na stopniowe słabnięcie intelektualisty, który z kontestatora zamienia się w posłusznego konsumenta. Przykładem owej prawidłowości jest kamp. W obszernym rozdziale *Uses of camp (Kamp: sposoby użycia)* autor pokazuje, jak kamp stopniowo przemieniał się z marginalnej i mniejszościowej kultury w doradcę kapitalizmu.

Zadecydowało o tym kilka czynników. Przede wszystkim po rewolucji obyczajowej lat 60. geje i lesbijki stali się poważną grupą konsumencką – namierzaną przez producentów kultury, profilowaną i akceptowaną ze wszystkimi dziwactwami. Producenci podchwycili także właściwość kampu, która umykała analizom skupionym na artefaktach, a mianowicie zdolność odzyskiwania przeszłości; kampowa wrażliwość, pisała wcześniej Sontag, nie odczuwa wstępu ani znużenia, więc w odpowiednich warunkach potrafi ocalić każdą rzecz. Dla Sontag ocalenie miało

¹⁴ A. Ross *No respect. Intellectuals and popular culture*, Routledge, London–New York 1989.

Szkice

wymiar prywatny, lecz po rewolucji popowej lat 60. prawdziwym obszarem „masowego odkupienia” okazał się rynek. Z punktu widzenia ekonomii kapitalizm odkrył w kampie rzecz bezcenną – zdolność do wytwarzania wartości dodatkowej z resztek. W ujęciu węższym zaowocowało to produkcją mody na przeszłość i zaspokajaniem jej – w sposób pozornie zindywidualizowany – przemysłem nostalgii. W szerszym rozumieniu kamp okazał się kolaborantem kapitalizmu: gdy odbiorca reaguje odrazą na rzeczy „okropne”, „szmirowate” czy „badziewne”, a także na seksualną odmienność (która jest już tylko stylem!), wówczas kamp służy pomocą w przełamywaniu estetycznych oporów. Ze względu na komercjalizację kampowego „złego smaku”, egalitaryzację kłopotów z płcią i seksualnością oraz rynkowe uprawomocnienie odmienności okazało się, że kamp pokrywa się z logiką ekonomii kulturowej późnego kapitalizmu. Dlatego w latach 80. produkcja kultury dla klas niższych (kampowy pop) i wyższych (odmienność) miała nieodparcie kampowy charakter. Przy tym wszystkim kamp nie ma już w sobie nic wywrotowego; przeciwnie: tym, którzy się nim posługują, kamp pomaga parodiować własną bezsilność; przy użyciu kampu urządzają spektakl bezradnego samoocieszenia, poprzez który oswiają marginalną – a więc daleką od władzy – pozycję w hierarchiach społecznych. Za sprawą kampu wszyscy nauczyli się czerpać radość z kultury popularnej (już płciowo rozmytej!), więc wszyscy stali się kulturowymi homoseksualistami. Kamp w późnym kapitalizmie to opium dla homoseksualnych mas.

Po książce Rossa – inspirującej i irytującej – nie można już zapominać o wymiarze rynkowym każdego smaku. Opowieść o kampie stała się trudniejsza, ponieważ „smak”, jak przekonuje Ross, nie jest aktywnością wyłącznie estetyczną; raczej należy go postrzegać – i analizować – jako praktykę z dziedziny kulturowej władzy. Dla refleksji nad kempem oznacza to konieczność poszerzenia horyzontów, tak, aby rozważania objęły trzy aspekty odmienności: kulturowy, polityczny i ekonomiczny. Mówiąc inaczej: kiedy kampowe produkty i usługi można kupić na rynku, należy pytać o to, czyje gusty rynkowy kamp wspiera, jakiej władzy sprzyja i czyją tożsamość skrywa.

Kamp odmiennościowy

Świadomość poszerzenia pola walki zadecydowała o krytycznych wyrazach uznania, jakie Moe Meyer sformułował pod adresem Rossa. We wstępie do zainicjowanej przez siebie i przez siebie zredagowanej książki zbiorowej Meyer pisał: „Wykorzystuję esej Andrew Rossa jako podstawę krytyki popowego zawłaszczenia Kampu właśnie dlatego, że wywarł on tak wielki wpływ na teorie Kampu. Po *Notatkach* Sontag, *Uses of camp* Rossa jest, moim zdaniem, jednym z najważniejszych współczesnych dokumentów poświęconych temu tematowi”¹⁵. Meyer sygnalizo-

¹⁵ M. Meyer *Dyskurs Kampu. Rewindykacja* (przekład A. Bartosz na podst.: M. Meyer *Introduction. Reclaiming the discourse of camp, w: The politics and poetics of camp*, s. 21).

wał owo krytyczne wchłonięcie koncepcji Rossa już w tytule, jaki nadał zbiorowej książce. Tytuł brzmiał: *The politics and poetics of camp*. Następowало przejście od problematyki estetycznej do związków między sztuką i politycznością – z polityką na pierwszym miejscu.

Dlaczego jednak Meyer nie zatytułował „zbiórówki” *Polityka, poetyka i ekonomia kampu*, skoro miał w pamięci książkę Rossa i kluczową pozycję, jaką autor *No espect* przyznał ekonomii kultury? W doniosłym miejscu polemiki z Rossem dokonuje on znamienego przesunięcia: uznaje mianowicie, że produkcja dotyczy nie sfery przemysłowej, nawet jeśli jest to przemysł kulturowy, lecz sfery znaków i wartości. Producentom chodzi przecież nie o to, by wyprodukować po prostu towar, lecz aby towar był wart zakupu. A skoro produkcja dotyczy znaków i wartości, to znaczy, że rozgrywa się ona w obrębie dyskursu. Jeśli zaś ekonomia okazuje się pochodną polityki, to Meyer zyskuje prawo do mówienia o dyskursie dominującym jako obszarze produkcji.

Kolejne przesunięcie proponowane przez Meyera polega na tym, by uznać, że w obszarze dyskursu toczy się walka o reprezentację. Wybierając zróżnicowane znaki (towary, usługi, symbole), konsumenci chcą wzmocnić swoją tożsamość. Męskość szuka znaków męskości, kobiecość – znaków kobiecości. Dyskurs dominujący u schyłku XX wieku nie narzuca pod tym względem konkretnych tożsamości – proponuje jednak znaki, które odwołują się do binaryzmu płciowego. Towar, nawet najbardziej sprzeczny pod tym względem, odzwierciedla zasady, na mocy których tożsamości zostały ufundowane. System znakowy oferowany przez dyskurs dominujący odsyła więc do tożsamości pojmowanych jako stabilny kod znaczeniowy. Prawdziwym sensem oferty tożsamościowej jest towar, który pozorując dopasowanie do tożsamości, w rzeczywistości dopasowuje tożsamość do siebie.

Istnieje jednak według Meyera pewien typ praktyki tożsamościowej, który nie mieści się w systemie reprezentacji. To praktyka odmiennościowa. Odmieniec jako jedyny nie odwołuje się do tożsamości jako trwałego systemu opartego na odróżnieniu płciowym czy seksualnym. Jego tożsamość ma charakter procesualny: jest przez odmienca wytwarzana w aktach improwizacji i powtórzeń¹⁶. W odróżnieniu od większości konsumentów, którzy wyrażają swoją tożsamość poprzez dostępne środki reprezentacji, odmieniec w swoich występach wytwarza tożsamość, dla której nie ma jeszcze reprezentacji. Jego występ jest tożsamością – nie odwołującą się do społecznych dychotomii. Tak właśnie działa – wielką literą przez Meyera pisany – Kamp.

¹⁶ „Tożsamość odmienca jest performatywna, a zatem społeczna widzialność jest wytwarzana poprzez wykorzystanie określonych kodów znaczeniowych. Ponieważ funkcją Kampu – czego zamierzam dowieść – jest wytwarzanie odmiennościowej widzialności społecznej, można ustalić związek między Kampem a tożsamością odmienca. Definiuję więc Kamp jako całkowity zbiór praktyk i strategii performatywnych używanych do odegrania tożsamości odmienca, gdzie odgrywanie rozumiem jako produkcję widzialności społecznej” (M. Meyer *Dyskurs Kampu*, s. 5).

Tekst Meyera – choć miejscami rewolucyjnie napuszony – wydaje się optymalnym sposobem aplikacji teorii odmiennosciowej (jak można by po polsku oddać termin „teoria queer”) do kampu. Waga tego tekstu wiąże się z przeformułowaniem sporu o tożsamość. Spór toczył się do tej pory między zwolennikami koncepcji esencjalnej i konstruktywistycznej. Meyer idzie dalej, stwierdzając – za Judith Butler – że tożsamość jest performatywna; bez względu na to, czy uznajemy istnienie prawdy głębokiej, czy sądzimy, że tożsamość jest społecznym konstruktem, musimy zgodzić się, że tożsamość zawsze jest społeczną widzialnością. Wszyscy nadają swojej tożsamości postać publicznie widzialną. Tu właśnie wyłania się różnica pozwalająca Meyerowi uchwycić kampf i przyznać mu siłę wywrotową: kampfowiec/odmieniec jako jedyny wytwarza tożsamość bez oparcia w istniejących systemach jej wytwarzania. Bez względu na to, jakim systemem definiowania posługuje się większość – płciowym czy seksualnym – są to zawsze systemy semiotyczne zawdzięczające swoją trwałość układom binarnym. Odmieniec jest natomiast „negacją tożsamości definiowanej płciowo”¹⁷.

Przy takim podejściu nie-odmieńcy, wbrew słowom Sontag i Rossa, nie są w stanie zwałaszczyć Kampu. Jeśli mają do czegoś dostęp, to zaledwie do pochodnych kampu – do filmów, książek, ubiorów, pomysłów na wystrój mieszkania. To, co kupuje klasa średnia, to znaczące bez znaczonego – wytwór zamiast praktyki wytwórczej, efekt zamiast procesu, znak zamiast zasady semiotycznej. W ten sposób kapitalizm codziennie wysyła swoich konsumentów w pościg za wartością, której z definicji nie można kupić i która, według Meyera, zagraża porządkowi mieszczańskiemu. To samodzielność autokreacji. Autor, odnalazszy słaby punkt systemu produkcji i uznawszy Kampf za maszynę do rozszczelniania systemu wytwarzania tożsamości, stwierdza nieco buńczucznie: „Nie ma więc różnych rodzajów Kampu. Jest tylko jeden. Odmiennosciowy”¹⁸.

Dogmatyczność Meyera może chwilami drażnić (albo śmieszyć), jednak jego tekst skłania do przemyślenia definicji kampu. Autor, odwracając dotychczasową optykę, proponuje: zamiast szukać odmieńców tam, gdzie jest kampf, należy szukać kampu tam, gdzie są odmieńcy. Odwrócenie to ma ogromne skutki, ponieważ zamiast koncentrować się na esencjalnie pojmowanej tożsamości homoseksualistów, sugeruje namysł nad społecznymi zasadami konstruowania wszelkiej tożsamości – zwłaszcza dominującej. Kampf staje się narzędziem do badania większości.

Kampf charakteryzowany tak, jak uczynił to Meyer, rozluźnia swoje związki z kulturą gejowską. A nawet więcej: uwalnia się od płciowego binaryzmu, który do tej pory był domeną kampfowej parodii. Podobnie myśleli na początku lat 90. liczni badacze – czasem zainspirowani rozważaniami Meyera, częściej wchodzący w dialog z Judith Butler. Koncepcja odmiennosciowa ożywiła zatem kampf, ale prowadziła do przyrostu wariantów i rozproszenia spójności.

¹⁷ M. Meyer *Dyskurs Kampu*, s. 3.

¹⁸ Tamże, s. 5.

W proces ten ciekawie wpisywała się książka Pameli Robertson o „grzesznych rozkoszach”¹⁹, w której autorka rewindykowała obecność kobiet w historii kampu. Rozważania swoje Robertson oparła na spostrzeżeniu dotyczącym genezy samej estetyki: od początków kampu zakładano, że jest to praktyka męskiej kultury gejowskiej – zawłaszczająca kulturę kobiecą, lecz odporna na przewłaszczenie odwrotne. W myśl tych założeń kobiety mogą być kempowymi obiektami i mogą podlegać kempowym przekształceniom, nie mogą natomiast zostać kempowymi podmiotami. Celem książki Robertson jest wykazanie, że kemp kobiecy istniał. Autorka dowodzi tego, omawiając biografie Mea West, Joan Crawford i Madonny; korzystając z feministycznej refleksji na temat parodii genderowej, performatyki i oglądania widowisk, pokazuje, że omawiane przez nią artystki świadomie wykorzystywały kemp, wychodząc poza rolę „kempowego obiektu”. Kluczowa w analizie kobiecego kampu okazuje się kategoria „maskarady” – pozwalająca wyjść poza wyobrażenie drag od lat dyktujące myślenie o kempie:

W przeciwieństwie do *drag*, niespodzianka i nielogiczność jednopłciowej kobiecej maskarady zasadzają się na identyczności wykonawcy i odgrywanej roli – osoba nakładająca maskę odgrywa istotę, za którą zawsze ją uważano. Może to polegać na przerysowaniu genderowych sygnałów przez „właściwą” płęć, na kobiecym przebieraniu się za kobietę lub na męskim odtwarzaniu męskości [...]. Koncepcja maskarady pozwala dostrzec, że obiektem genderowej parodii nie jest wizerunek kobiety, lecz idea – która w kempie staje się żartem – że jakaś esencjalna tożsamość kobieca poprzedza wizerunek. Jak zauważa Butler, „parodia jest właśnie dokładnym wyobrażeniem oryginału”.²⁰

Czerpiąc z teorii odmiennościowej autorka odrywa kempową zasadę parodiowania płci od kultury gejowskiej i wprowadza ją do świata kobiecego. Pod pewnym względem jest to akt twórczej zdrady, bo w koncepcji „maskarady kobiecej” (albo: kobiecości jako maskarady) rozgrywanie parodii płci możliwe jest poza systemem binaryzmu płciowego. Najistotniejszy argument autorki opierał się jednak na przeniesieniu kulturowej nierówności: Robertson, uznawszy kemp za maszynkę do obezwładniania kulturowej opresji skierowanej przeciw homoseksualistom, wyeksponowała w kempowych przedstawieniach mizoginizm, zyskując prawo do umieszczenia obronnego mechanizmu parodii płciowej w świecie kobiecym. Wyeksponowanie mizoginii uzasadniało feministyczne przechwycenie kampu, choć zarazem implikowało pytanie, czy kemp kobiecy również nie ma swojej „kobiety”.

Książka Robertson wydaje się zatem raczej symptomatyczna niż rewolucyjna i zatrzymana w pół drogi. Rozważania o grzesznych przyjemnościach uświadamiały bowiem, że nieodłącznym elementem taktyki kempowej jest nie tylko demontowanie opresji płciowej, lecz także jej stosowanie. Można zatem zawłaszczyć kemp tylko razem ze stosunkami przemocy – choć jej ofiarą będzie wówczas kto inny.

¹⁹ P. Robertson *Guilty pleasures. Feminist Camp from Mea West to Madonna*, London–New York 1996.

²⁰ Tamże, s. 12 (przeł. A. Matkowska, przekład niepublikowany).

Jeśli w kampie homoseksualnym obiektem ironii były wizerunki kobiecości, to w kampie feministycznym, skrojonym ewidentnie na miarę białych, heteroseksualnych, atrakcyjnych i średnio zamożnych kobiet, wykluczeniu ulegną kobiety poza owym zbiorem atrybutów. Połowiczność *Guilty pleasures* polegała więc na tym, że autorka chciała mieć dwie rzeczy naraz: system obronny oraz ostateczną niewinność, czyli ofiarę, która z nikogo nie czyni już ofiary.

Odsłonięcie mechanizmu symbolicznej przemocy pozbawiało ten typ kampu walorów jednoznacznie politycznych – nie można przecież nawoływać do rewolucji, obiecując znacznej części uciskanych reprodukcję porządku ucisku po zwycięstwie. W tym sensie refleksja nad kempem w latach 90. wyznacza punkt rozstajny: odtąd można albo zawłaszczać kemp dla kolejnych mniejszości seksualnych, przejmując nieodłączny mechanizm opresyjny, albo pozbyć się symbolicznej przemocy za cenę uwolnienia kampu od związków z antropologią płci.

Książka Robertson, bez względu na to, jak ją będziemy oceniać, ukazała, że osłabienie władzy metafor przez dwie dekady zarządzających konceptualizowaniem kampu, wywołuje istotne przesunięcie refleksji – od pytań o zasady wytwarzania i rozpoznawania płci do kwestii antropologicznej. Powstaje jednak pytanie, czy rezultat takiej refleksji nadal będzie kempem.

„Kamp jest nasz”

Ruch redefiniowania był niepowstrzymany już w połowie lat 90.: po kampie odmiennosciowym Meyera i kampie feministycznym Robertson pojawiła się koncepcja kampu androgynicznego²¹ i lesbijskiego²². W tamtej dekadzie – najbardziej płodnej dla kampu – można jednak dostrzec wyraźną próbę odzyskania kampu dla kultury homoseksualnej.

²¹ G. Piggford „Who’s that girl?” *Annie Lennox, Woolf’s Orlando, and female camp androgyny*, „Mosaic” 1997 nr 3 (30), s. 40: „[...] chciałbym w niniejszym eseju przedstawić konkretne przykłady, które przemawiają za istnieniem specyficznej, kobiecej tradycji kampu. Jego centralną figurą jest ktoś, kogo będę nazywał «kobiecią androginą». Choć określenie to wydawać się może oksymoroniczne, użyte w kontekście kampu sugeruje, że biologiczna płeć wykonawcy istotnie wpływa na jego próby destabilizacji wyobrażeń gender, szczególnie w kulturach, które męskość uznają za normę. Owe kobiece/androginiczne postaci nie przebijają się po prostu za mężczyzn; to raczej kobiety, które ubierają się, występują, piszą i jawią się jako upłciowione tożsamości dające się umieścić gdzieś między kobiecością a męskością. Kobiety te wykorzystują kempową wrażliwość – kod wyglądu i zachowania przedrzeźniający i ironicznie traktujący normy płci kulturowej – aby w obrębie własnych kultur zakłócać rozumienie gender” (przeł. J. Gajowiecka, przekład niepublikowany).

²² Zob.: K. Davy *Fe/Male impersonation. The discourse of camp*, w: *The politics and poetics of Camp*; C. Morrill *Revamping the gay sensibility. Queer Camp and dyke noir*, w: *The politics and poetics of Camp*; P. Graham *Girl’s Camp? The politics of parody*, w: *Immortal, invisible. Lesbians and the moving image*, ed. T. Wilton, Routledge, London 1995.

Jej zapowiedzią była pierwsza w historii książka zbiorowa poświęcona kampu – zatytułowana w sposób nader znaczący: *Camp grounds. Style and homosexuality*²³. W tytule pobrzmiewał wyraźny sygnał rewindykacyjny: ziemią macierzystą kampu jest homoseksualizm, zaś jego przejawem są zachowania stylotwórcze. Książka obejmowała kilka przedrukowanych tekstów (Jacka Babuscio, Esther Newton, Andrew Rossa), umieszczonych w części zatytułowanej „General Camp”; z dzisiejszej perspektywy istotniejsza wydaje się jednak seria „aplikacji kampu” do różnych form aktywności artystycznej: literatury (dzieła Walta Withmana, Marcela Prousta, Ronald Firbanka), filmu (*Mae West*), estrady (*Dusty Springfield*). Odślaniały one nie tylko tradycje wewnętrzne poszczególnych dziedzin sztuki, lecz także dowodziły – przy użyciu różnych metodologii – istnienia homoseksualnej *écriture*²⁴, czyli odrębnego, specyficznego tylko dla jednej tożsamości pisma. Piśmo takie, niczym węzeł, łączyłoby trzy najważniejsze aspekty: indywidualną praktykę pisania odkształcającą system językowy, tożsamość homoseksualną oraz przyjemność pisania stanowiącą ekwiwalent odkrywania i ustanawiania własnej seksualności.

Teksty pomieszczone w *Camp grounds* nie tworzyły metodologicznie spójnego ani historycznie przekonującego uzasadnienia dla związków kampu z kulturą gejowską. Obie te perspektywy połączył Andy Medhurst w brawurowym artykule²⁵ z roku 1997, w którym omówił – i odprawił z kwitkiem – wszystkie niehomoseksualne kampsy. Jego esej, w czym upatrywać można niebłahej wartości, uświadamiał, że historia kampu to historia kolejnych zawłaszczeń – ze strony zmiennych metodologii i różnych grup mniejszościowych. Medhurst, krok po kroku, posługując się na przemian empirią i własną teorią, kwestionował cudze roszczenia: kamp feministyczny Pameli Robertson podważał, wskazując na specyficzne doświadczenia subkulturowe, które decydują o nieprzenośnym charakterze kampu; refutację kampu lesbijskiego oparł na założeniu, że kamp jest kwestią położenia homoseksualistów „pomiędzy” płcią męską i kobiecą: dostęp do obu płci jest z gruntu odmienny w przypadku homoseksualnych mężczyzn i kobiet, co znaczy, że obie grupy tkwią w różnych sytuacjach kulturowych i inaczej je destabilizują – obie posługują się parodią, ale tylko jedna z nich może parodiować własną męskość²⁶;

²³ *Camp grounds. Style and homosexuality*, ed. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Amherst 1993.

²⁴ Pojęcie to – jako kluczowa kategoria – pojawia się w ostatnim tekście książki: R.K. Martin *Roland Barthes. Toward an „Écriture Gaie”*, w: *Camp grounds*, s. 282-298.

²⁵ A. Medhurst, *Kamp*.

²⁶ „Niezależnie od tego, jak bardzo na pierwszy rzut oka jakieżś lesbijskie strategie mogą wydawać się do nich podobne, nazywanie ich «kampowymi» nie tylko zakrywa odmienności w szczegółach i programach, lecz także sytuuje lesbijki na pozycji wtórnej i zależnej względem gejów. [...] Lesbijskie subkultury rozwinęły własne, specyficzne metody przerabiania dominujących wyobrażeń płciowych na nowe, lepiej dopasowane, trwalsze, ściślej związane z kobietą wzorce znaczeniowe; metody

koncepcję queerową skrytykował za konceptualny pośpiech: teoretyczna możliwość (płeć jest performatywem, więc każdy może ją odgrywać na własny sposób) uznana za społeczną faktyczność pomija empirię, czyli binaryzm płciowy jako obiekt parodii i źródło pożądania²⁷.

Skoro Medhurst uznał, że udało mu się wydrzeć kamp z rąk wszystkich uzurpatorów, mógł zakończyć tekst zawołaniem: „Kamp jest nasz, cały nasz, po prostu nasz. Najwyższy czas, by wrócił do domu”²⁸. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że był to performatyw – jak na drugą połowę lat 90. – nieskuteczny. Proces prze-właszczzeń był już od dawna w toku. Świadomy tego był Fabio Cleto, inicjator i redaktor kolejnej książki zbiorowej poświęconej kampu.

Jeśli wcześniejsza książka *Camp grounds* próbowała zatrzymać dyspersję kampu poprzez analizy homoseksualnego „stylu/écriture” jako niepodrabialnego podpisu, to Cleto jako redaktor „zbiorówki” podsumowującej ferment lat 90. postąpił dokładnie odwrotnie. W imponującej antologii *Camp. Queer aesthetics and the performing subject*²⁹ zebrał najważniejsze wypowiedzi z całej drugiej połowy XX wieku: od Christophera Isherwooda i Susan Sontag, Marka Booth’a i Philipa Core’a, Esther Newton, Richarda Dyera i Jacka Babuscio, poprzez Andrew Rossa, Pamelę Robertson, George’a Piggforda, aż po Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler i Carylly Flynn. Czytelnik poznawał zatem ujęcia klasyczne, krytyczne³⁰ i nowatorskie. Odwrócenie, które proponował Cleto, polegało na umieszczeniu pojęcia „kampus” w pozycji metakategorii – nadrzędnej względem esencjonalnie pojmowanej seksualności i względem kategorii „płci kulturowej”, zachowującej subwersywną moc wobec kultury popularnej i rozstrzygającej o wywrotowości teorii queer.

Z kompozycji tej książki wyłaniała się wizja historycznej sztafety, której uczestnicy przekazywali sobie kampową pałeczkę przez cały XX wiek. Kamp najpierw wcielił się w tajne kody homoseksualnego smaku, potem przybrał postać parodystycznej gry w jawność (parodystycznej, a więc wywołującej konfuzję), później wystawił na scenie teatru społecznego spektakl o płci jako przebraniu, równocześnie przeszedł etap zawłaszczania przez rynek kultury popularnej i wymyślił „prze-

te zasługują na lepszy los niż włączenie do «przechodzonego» słownika ciot. Potrzebna jest nowa terminologia” (tamże, s. 108-109).

27 „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*” (tamże, s. 104).

28 Tamże, s. 114.

29 *Camp. Queer aesthetics and the performing subject*, ed. F. Cleto, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.

30 Cleto zamieścił bodaj najsilniejszą krytykę kampu z wczesnej fazy: A. Britton *For interpretation. Notes against camp*, „Gay Left” 1978/1979 no 7, s. 11-14. Tytuł eseju Brittona polemicznie nawiązywał do dwóch tekstów S. Sontag: *Notes on Camp* z roku 1964 oraz *Against interpretation* z roku 1966.

ciw-wartość dodaną” jako podstawę skutecznego oporu, by na końcu najpełniej wyrazić ludzką (już nie tylko homoseksualną) odmienność. W dwudziestu sześciu tekstach zajmujących ponad pięćset stron Cleto zakomponował historię kampu i dzieje inspirowanych przez kamp odkryć metodologicznych. W rezultacie do kam-powej strategii mogli poczuwać się bardzo różni uczestnicy kultury: ci, którzy nie chcą dać się pożreć kulturze masowej, ci, którzy zastanawiają się nad społeczną reprezentacją własnej odmienności płciowej, i wreszcie ci, którzy podejrzewają, że wszelka płeć i seksualność to nie własności człowieka, lecz formy wywłaszczenia. Dzięki panoramicznemu ujęciu kamp pozostawał – jakby ujął to Medhurst – „nasz”, choć było to „my” poszerzone.

Przyjemność *versus* rewolucja

Niewiele jest kategorii, które w XX-wiecznej humanistyce zrobiły równie ożywczy bałagan. Skromniejszy od „groteski”, „karnawału”, „dekonstrukcji” czy „performatywności”, kamp pojawiał się niemal zawsze w dwóch momentach – gdy wielkie kategorie rozkręcały proces rewizji kulturowych i gdy wpadały w triumfalizm. Na etapie pierwszym wciągano go do współpracy, ponieważ działa fermentacyjnie – rozszczelnia dyskursy, demontuje hierarchie, denaturalizuje zachowania. Kiedy jednak na horyzoncie pojawiała się wizja (pojęciowej) rewolucji powszechnej, kamp efektownie schodził ze sceny, zaznaczając swoją osobność. W jednym i drugim geście przypominał trickstera – figlarskiego boga, który swoimi sztuczkami na przemian wpędza świat w chaos i przywraca szanse życiu. A życie wymaga minimalnego ładu.

Dziś, w drugiej dekadzie XXI wieku, kamp jakby się ustatednił. Sam czy we współpracy z innymi dokonał niemało: ukazując płeć jako zachowanie, a nie cechę wrodzoną, pomógł odkryć różnicę między płcią kulturową i biologiczną; chwilę później powtórzył swój występ, aby ci sami – mało spostrzegawczy – widzowie mogli zobaczyć, że między płcią kulturową i biologiczną nie ma różnicy, ponieważ obie istnieją wyłącznie w wykonaniu; inspirował wprowadzenie do kultury głównego nurtu wątków odmienności płciowej, które mimo ironicznego cudzysłowu powodują rozkład sztywności płciowego binaryzmu i na kulturowe wyobrażenia o męskości i kobiecości; naprowadza na zrozumienie, że nie istnieje aspekt ludzkiej aktywności, który dałoby się umieścić w czystej relacji ludzkiej – w przestrzeni neutralizującej płeć; odkrywa, że płeć to zbiór scenariuszy cielesnych, które uwzględniają nie tylko cielesność – bo ciało zawsze nosi na sobie swój własny wygląd i stan, wiek i przynależność rasową; pokazuje, że płeć jest zawsze stylizacją, że stylizacja jest zawsze umiejscowiona w estetycznych hierarchiach społecznych i że każda hierarchia zawdzięcza swoją żywotność przede wszystkim wykluczeniom; pomógł w potraktowaniu specyfiki seksualnej i płciowej odmienności jako podstawy do refleksji nad charakterem wszelkiej – przede wszystkim dominującej – seksualności; zwrócił uwagę na związki płci z władzą i klasą społeczną...

Szkice

Z tej listy minionych zasług warto przejść do rozważenia aktualności kampu. Pomocne w tym okaże się określenie najważniejszych rozbieżności w dominujących ujęciach. Dzisiejsze metodologiczne pomysły dzielą się, jak sądzę, zasadniczo na dwa: w jednym z nich jest śmiech, w drugim – rewolta. Badając kampf można mieć albo jedno, albo drugie: albo komizm bez obietnicy przewrotu, albo nadzieje rewolucyjne bez komizmu.

Wynika to z opozycji między ujęciem mniejszościowym i odmiennościowym. Mniejszościowe rozumienie kampu wychodzi od opresji, jakiej przez stulecia doświadczali homoseksualiści; kampf, jako tajny kod porozumienia i stopniowo rozbudowywany system podważania heteroseksualnych aspektów kultury, dobrze spełnia swoje zadanie. Jednakże zwolennicy tego ujęcia musieliby ograniczyć się do analiz historycznych, gdyby chcieli utrzymywać, że kampf jest wyłącznie subwersją świata hetero dokonywaną z pozycji homo: zmiany w prawie i obyczajowości, słabnięcie prześladowań i kryzys męskości czy wreszcie kapitalistyczne preferencje dla mężczyzny niezaangażowanego rodzinnie (a zarazem mającego satysfakcjonujące życie seksualne) czyniłyby kampf gejowski zjawiskiem gasnącym. Kampf mniejszościowy nie dotyczy jednak wyłącznie kultury gejowskiej, lecz każdej mniejszości tworzonej na podłożu płciowym.

Tak wyspecjalizowany, kampf inscenizuje nie tylko płęć w jej rozmaitych postaciach, lecz także płęć jako płataninę zależności przenikających całe życie społeczne. W płataninie mniejszość powstaje tam, gdzie dochodzi do normatywizacji jakiegokolwiek postaci płci; wówczas nienormatywne jej warianty wypadają ze społecznego systemu dystrybucji uznania, czyli przydziału szacunku i reprezentacji. Mniejszość istnieje zatem zawsze w relacji do – stylizowanej na naturalność – normy. Może to być mniejszość homoseksualna w społeczeństwie hetero, ale także – mniejszość ciotowska wśród homoseksualistów, mniejszość lesbijska wśród kobiet, mniejszość seksualnie nieatrakcyjnych wśród atrakcyjnych.

Kampf jest napędzany roszczeniem do naturalności zgłaszanym przez normę i przez większość (większość to nie kwestia liczb, lecz dostępu do reprezentacji). Inscenizuje płęć w jej społecznych usytuowaniach, wystawiając na widok publiczny wszelkie dwuznaczności systemu reprezentacji. Obstaje jednak przy zasadniczej antropologicznej nieprzekraczalności płciowego wcielenia człowieka. Mówiąc inaczej: bez względu na iluminacyjną siłę wystawiania płci na scenie, bez względu na odstawianie jej kulturowego skonstruowania, kampf upiera się przy tym, że człowiek zawsze i wszędzie będzie miał jakąś płęć i że to płciowe wcielenie zawsze będzie usytuowane opozycyjnie względem innej płci bądź innego atrybutu płciowo-podobnego. W tym sensie kampf mniejszościowy zawsze będzie potrzebny, ponieważ życie społeczne zmierza do naturalizacji każdej – nawet najbardziej rozluźnionej czy rozmnożonej – konfiguracji płci. Dostosowując się do zmiennych relacji płciowych, zmiennych uwarunkowań każdej z nich, zróżnicowanego oddalenia od władzy i społecznego uznania, kampfowiec będzie zawsze działał jak „zdradliwy sojusznik”, który urzeczony cudzym wyglądem miesza większościowe i mniejszościowe kody płci – męskie, kobiece, androginiczne – doprowadzając do zawie-

szenia problem, czy płeć jest wyrazem głębokiej prawdy wewnętrznej, czy zestawem zewnętrznych zachowań. Efekt komiczny ma tu więc charakter kantowski – rodzi się w obliczu odsłoniętej pustki, jest rezultatem beznadziei rozumu, stanowi wynik zawiedzionych nadziei poznawczych.

Kamp mniejszościowy jest zatem generatorem komizmu w sytuacji bezwyjściowej: przedstawiając sprzeczności systemu heteroseksualnego, parodiuje równocześnie własną bezradność wobec jego siły i własne pożądanie jego atrakcyjności. W ten sposób godzi człowieka z nieprzekraczalnością płciowej inkarnacji, choć pozwala mu w tej pułapce odgrywać dystans – obnażyć sztuczność sztuki (jaką jest wystawianie płci). Kamp pokazuje, że to jest pokaz, a równocześnie odsłania niewywrótność samej antropologii opartej na płci. W tym sensie kamp mniejszościowy jest reakcyjny.

Jest nim również z powodu przyjemności (o czym jeszcze będzie poniżej). Kampowa przyjemność nie wynika z dostrzeganej obietnicy całkowitej zmiany sytuacji, lecz z doświadczania równoczesnej przynależności do męskiego i kobiecego systemu kulturowego. Odpowiedzią na sprzeczność nie jest jednak, jak czyniły to zaangażowane odmiany modernizmu, wybór wyrazistej opcji ideowej, ani też dążenie do transgresji warunków rodzących sprzeczność. Zamiast tego kamp mniejszościowy wybiera logikę w ł a c z o n e g o ś r o d k a – praktykując tożsamość, która zachowuje opozycyjne człony w stanie pożądanej dysharmonii. Łączy sprzeczności, lecz ani nie przekształca ich w syntezę, ani – tym bardziej – nie postuluje ich zniesienia. Dlatego przedstawianie płci jest źródłem przyjemności, ale nie obala systemu reprezentacji. Kamp wystawia ów system na pośmiewisko, ale nie prowadzi w stronę rewolty. Kampowy humor wynika przy tym z silnego zaangażowania w sytuację przy jednoczesnym sygnalizowaniu dystansu: gra utożsamienia i oddalenia, afektowanej identyfikacji sprawiającej wrażenie sztuczności, prowadzi do odsłonięcia dwuznaczności, które są jednak dowartościowywane, nie zaś – satyrycznie potępiane³¹. Po kroku w przód, czyli obnażeniu nienaturalności płci, następuje krok w tył, czyli afektowany, więc znowu dwuznaczny, sygnał akceptacji *status quo*³².

Dla uniknięcia jakichkolwiek dwuznaczności należy powiedzieć, że nazwanie kampu mniejszościowego reakcyjnym oznacza dokładnie to, co oznacza: że kolaboruje on z systemem przez siebie kontestowanym³³. Nie jest transgresyjny, lecz

³¹ Zob. J. Babuscio *Camp and the gay sensibility*, w: *Gays and film*, ed. R. Dyer, Zoetrope, New York 1984, s. 47.

³² P. Robertson *Guilty pleasures*, s. 105: „Kamp działa równocześnie jako strategia powstrzymywania i wyzwalania”.

³³ Zob. A. Britton *Against Camp*, s. 14: „Pozytywne konotacje kampu – nacisk na jednostkową odmiennność, odmowa udawania «normalsa» – okazują się nieodwracalnie skompromitowane współudziałem w tradycyjnych, opresywnych ujęciach odmienności [...]. Kamp to po prostu sposób, dzięki któremu geje podtrzymują opresję, jaka ich spotyka – i z tej perspektywy należy go krytykować”.

ingresyjny, co znaczy, że zamiast przekraczać granice, chce je tylko odśfianić. Ale właśnie dzięki temu osiąga silne napięcie i komiczny efekt parodii: tylko w świecie niezmiennych granic możliwe jest wywołanie ambiwalentnego śmiechu z tych granic³⁴. Zarazem śmiech, osiągany dzięki świadomemu poprzestawianiu na karnawałowej inwersji, ma charakter wsteczny. Ma jednak nadal bardzo wiele do zrobienia. Bo to przecież kamp mniejszościowy odkrył, iż płeć jest wiązką cech, a nie prostą – biologiczną czy kulturową – właściwością: razem z płcią współistnieje stan ciała i jego wiek, kolor skóry i ewentualne oznaki przynależności klasowej, odległość bądź dopasowanie do standardów atrakcyjności seksualnej. Można więc świetnie wyobrazić sobie reakcyjny kamp, który działa wywrotowo na klasowe, etniczne i „wiekowe” uwarunkowania płci. Kamp taki nie oszczędzi żadnego aspektu płciowego wyposażenia człowieka, ale zarazem nie będzie nastawał na zniszczenie systemu binarnego, który wytwarza i zakrywa uwarunkowania płciowe.

W kontekście powyższego opisu nieco inaczej – chyba mniej obraźliwie – brzmi pamiętne zdanie Sontag: „Nie trzeba nawet dodawać, że wrażliwość kempowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna” (s. 308). Toczący się od tamtego czasu spór o polityczność kampu można, jak sądzę, wyjaśnić w kontekście omawianego rozdwojenia ujęć teoretycznych. Znaczące wydaje się, że szczerze wyznanie reakcyjności nastąpiło w kulminacyjnym momencie polemiki prowadzonej przez Andy’ego Medhursta z odmiennieścią koncepcją kampu. Medhurst – napotkawszy artykuł Meyera *Dyskurs Kampu: rewindykcja* otwierający *Politykę i poetykę kampu* – pisze: „[...] przesada, z jaką Meyer twierdzi, że kamp jest zawsze radykalny i tylko radykalny, nie przekona nikogo, kto spędził trochę czasu wśród kempowych ciot i dla kogo gry językowe i znaczący ideowo strój mogą być przerażająco wsteczne”³⁵. Choć słowo „reakcyjność” nigdy nie przyszłoby do głowy Meyerowi, tak jak „rewolucyjność” nie przeszłaby przez usta Medhurstowi, to jednak obaj dostrzegają w kampie potencjał polityczności.

Kamp mniejszościowy rozmiękcza relacje wewnątrz systemu heteroseksualnego, ale binaryzm płciowy i odpowiadający temu system reprezentacji uznaje za nieprzekraczalny punkt dojścia; kamp odmiennieściowy chce wykroczyć poza system tożsamości płciowych, więc matrycę heteroseksualną uznaje za punkt wyjścia.

W tej linii interpretacyjnej, powiązanej z refleksją Michela Foucaulta i Judith Butler, kamp jest permanentnym procesem przepisywania ról płciowych w poszu-

³⁴ Ch. Kleinhaus *Taking out the trash. Camp and the politics of parody*, w: *The politics and poetics of Camp*, s. 188: „Kamp jest strategią wytwórców, ale też i odbiorców. Sięga po kulturę masową i poddaje ją przekształceniom. Tym samym krytykuje kulturę dominującą, czyni to jednak za pośrednictwem jej własnych kategorii, rzadko wspierając się przy tym na jakiejś spójnej czy wypróbowanej analizie społecznej bądź historycznej. Kamp zawsze posługuje się parodią, ważniejsze jednak, że czyni z niej zasadniczą właściwość dyskursu. Tak wykorzystywana parodia zazwyczaj nie przekracza ram dominującej ideologii, tworzy jednak w jej obrębie wewnętrzne napięcie” (przeł. K. Szewczyk, przekład niepublikowany).

³⁵ A. Medhurst *Kamp*, s. 102.

kiwaniu wyjścia poza nie. Narzędziem jest „transgresywna reinkrypcja” kodów płciowych, czyli przepisywanie męskiego na kobiece i kobiecego na męskie³⁶. Owa reinkrypcja łączy trzy aspekty kampu: pożądanie, utożsamienie i wywrotowość. Poprzez gest odróżniającego upodobnienia kampowiec osiąga równocześnie zachowanie i likwidację dystansu. Samo przepisywanie płci występuje również w kampie mniejszościowym, ma tam jednak postać cyrkularną, podczas gdy reinkrypcja w kampie odmiennościowym jest wyraźnie liniowa – zmierza w kierunku niewiadomego. Niewiadome wynika stąd, że kamp jest tu traktowany jako eksperyment antropologiczny: kampowiec nie wie, do czego dąży – jego metoda rozwija się bowiem w trakcie samej reinkrypcyjnej przygody. To, co pewne, czyli konkretne reprezentacje płciowe, zostaje zagarnięte, przepisane i powtórzone z różnicą krytyczną. Kamp odmiennościowy kontestuje zatem płciowe wcielenie człowieka, uznając, że ma ono charakter doraźny i przekraczalny. Można wyobrazić sobie ów moment, gdy kolejne przepisanie wytworzy inną, dziś nam jeszcze nieznaną inkarnację człowieka – nie można natomiast wyobrazić sobie owego wcielenia.

Wydaje się, że powaga owego zadania usuwa śmiech. Kamp mniejszościowy nie istnieje bez komizmu, kamp odmiennościowy może się go wyrzec. Kiedy Butler, Meyer czy Dollimore piszą o parodii i subwersywności, jest w tym obietnica powagi, a nie komizmu. Wiąże się to z kolejną różnicą: kamp mniejszościowy szuka przyjemności, kamp odmiennościowy dąży do rozkoszy. Przyjemność zakłada powtarzalność, rozkosz – jednorazowość. Przyjemność przywiązuje do ciała, rozkosz z ciała wyzwala; przyjemność chce powtórzeń, rozkosz je uniemożliwia; po doświadczeniu przyjemności podmiot wraca do siebie niezmieniony, doświadczenie rozkoszy wyprowadza podmiot poza jego dotychczasowe granice; przyjemność nie narusza tożsamości obiektu, rozkosz pochłania obiekt i przejmuje nad nim całkowitą władzę. Kamp mniejszościowy działa pod znakiem przyjemności, a kamp odmiennościowy jest spod znaku rozkoszy. Kamp mniejszościowy zakłada, że spełnieniem życia człowieka jest przyjemność, kamp odmiennościowy widzi entelechię w przemianie.

Pierwszy z nich wymyśla zatem inne społeczeństwo, drugi – innego człowieka. Pierwszy zakłada, że władza reprezentacji związana z płcią jest zmienna, ale nieusuwalna, więc jedyny sposób pogodzenia przyjemności i władzy polega na ukazaniu wszystkim, że władza jest teatrem – wówczas opresja będzie grą w opresję, tak jak uwiązanie płciowe będzie grą w uwiązanie; pozwoli to inkorporować władzę i opresję w system dystrybucji przyjemności. Tak odczytać można subwersywny zamysł kampu mniejszościowego. Z kolei kamp odmiennościowy uznaje władzę – wcieloną w konkretne koncepcje modelowania ciała, płci i seksualności – za przeszkodę, a jej zniesienie za warunek możliwości innego człowieczeństwa. Obiet-

³⁶ „Transgresywna reinkrypcja” oznacza wywrotowy, destabilizujący manewr, w którym „identyfikacja z obiektem i pożądanie obiektu może współlistnieć z jego parodystyczną subwersją”. Zob. J. Dollimore *Sexual dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Clarendon Press, Oxford 1991, s. 321.

Szkice

nica w nim zawarta jest nieledwie mesjańska – i w tym sensie otwiera człowieka na przyszłą rozkosz pełnego samostwarzania.

Kampowe taktyki są zatem dwie: pierwsza polega na budowaniu i parodiowaniu dystansu do rzeczywistości ludzkiej, której opuścić ani nie można, ani się nie chce. Druga wciela się w parodię, która z coraz większą powagą, poprzez kolejne akty powtórzenia różnicującego, zmierza w stronę innego człowieczeństwa. W obu ujęciach kamp zachowuje swój potencjał – poznawczy, polityczny, egzystencjalny. I tylko uwzględniając ów potencjał oraz jego konsekwencje, warto o kampie mówić.

Abstract

Przemysław CZAPLIŃSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Camp – anthropological games

The article presents the perspectives on camp which have emerged during the last forty years: from Esther Newton's pioneering study, through the *Notes on Camp* by Susan Sontag, Andrew Ross' analysis of camp in the context of mass culture and the economy of late capitalism, to the methodological boom of the 1990s. – a period of heated discussion on camp. Multiplicity of these concepts can be reduced to two main theories, equipped with sociological and anthropological justifications – minority camp and queer camp. Minority camp dissolves relations within heterosexual system in a parodist way, while the sexual binarism and its system of representation are considered unsurpassable point of arrival; the queer camp wants to exceed the system of gender identities, considering the heterosexual matrix as a point of departure.