

# Mike Perkovich

---

## Michaśki, kamp, pedały i literatura amerykańska

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (137), 33-49

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Mike PERKOVICH

### Michaśki<sup>1</sup>, kamp, pedały i literatura amerykańska<sup>2</sup>

To nie jest symbol. W tym o coś chodzi.  
Zwolennik poprawki do konstytucji zakazującej palenia flagi, w telewizji  
W naiwnym, czyli czystym kampie zasadniczym elementem jest powa-  
ga; powaga, która zawodzi.

Susan Sontag<sup>3</sup>

Wieki żyją w historii poprzez swe anachronizmy.

Oskar Wilde

To, co nazywamy ludzką naturą, często pociąga za sobą zapomi-  
nianie o naszej cielesności albo błędne jej rozumienie w imię zwodniczej  
albo perwersyjnej duchowości.

Luce Irigaray

- 
- <sup>1</sup> Autor posługuje się terminem „mollies” – ważnym dla historii kultury homoseksualnej, lecz pozbawionym odpowiednika w polszczyźnie. Tomasz Basiuk pisze: „[...] złożonym elementem XVIII-wiecznej zniewieściałości mężczyzn były domy schadzek zwane *molly houses* (ich nazwa pochodzi od łacińskiego *mollis* – miękki). Mężczyźni przyjmowali tam kobiece imiona, przebierali się w kobiece stroje i odgrywali kobiece role. Tradycja ta pod wieloma względami przypomina późniejsze bary i kluby gejowskie, i wiele przemawia za tym, by uznać *mollies* za prekursorów współczesnych gejów [...]”. (T. Basiuk *Casus Wilde’a: homoseksualizm i tożsamość odmieńca od końca XIX wieku*, w: *Inny, Inna, Inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez, K. Szczuka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, s. 325). „Molly” w dzisiejszym języku angielskim straciło historyczne konotacje i uległo semantycznej redukcji – znaczy tyle, co „słaby, ustępliwy, zniewieściały, tchórzliwy chłopak/mężczyzna” lub „ciota”, a więc pokrywa się z określeniem „fairie”, które Perkovich umieścił w tytule i w tekście. Aby zachować różnicę między tymi określeniami, proponujemy dla „mollies” polski ekwiwalent „michaśki”, ponieważ od czasu *Lubiewa* Michała Witkowskiego słowo/imię „Michaśka” nabrało w potocznym użyciu znaczenia „ciota”, a w nieco mniej potocznym: „mężczyzna teatralizujący odmienność płciową i seksualną”. (Przyp. red.).
- <sup>2</sup> Tekst niniejszy to pierwszy rozdział (*Mollies, camp, fairies and American letters*) z książki M. Perkovicha *Nature boys. Camp discourse in American literature from Whitman to Wharton*, P. Lang, New York 2003.
- <sup>3</sup> S. Sontag *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9, s. 315; lokalizacja kolejnych cytatów bezpośrednio w tekście. (Przyp. red.).

Mój projekt składa się z dwóch części. Zamierzam dowieść, że męski odmieńiec (*queer*) czy raczej homoseksualista – poniekąd wytwór późnego wieku XIX – był w USA figurą czekającą na nazwanie lub przynajmniej funkcjonował przez pewien czas jako ktoś więcej niż zwykły sodomita, zanim określono go ponownie. Moim celem jest również udowodnienie, że dyskurs opatrzony mianem „kamp”, występujący w licznych (a nawet bardzo licznych) tekstach literackich, przejawia się nie tylko w budowaniu wyobrażeń sodomity będącego jednocześnie odmieńcem, ale jest też odpowiedzialny za jego ewentualne ponowne nazwanie. To znaczy, że kamp stworzył homoseksualistę w takim samym stopniu (a nawet większym), w jakim pierwsi homoseksualiści (*protohomosexuals*) czy odmieńcy byli odpowiedzialni za powstanie kampu. Odmieńiec (*queer*) jest w rzeczywistości lepszym terminem na określenie postaci kształtującego się homoseksualisty, ponieważ używano tego pojęcia, by wyrazić różnorodność ekscentrycznych zachowań i postaw – włączając tych wszystkich, którzy wydawali się dziwacznymi pod względem płciowym. Choć słowo „kamp” nie pojawia się w dziełach Walta Whitmana, Breta Harte’a<sup>4</sup>, Ambrose’a Bierce’a<sup>5</sup>, Marka Twaina, Charlesa Warrena Stoddarda<sup>6</sup>, Franka Norrisa<sup>7</sup> ani Edith Wharton<sup>8</sup>, to jednak jest ich znaczącą częścią. Czytamy bardziej znane utwory na przekór utartym wzorcom i omawiamy inne, zwykle niedyskutowane, aby pokazać, w jak zaskakujący sposób kampsowy dyskurs wkroczył w amerykańską świadomość, wyprzedzając świeżo wprowadzone i oczywiście niezwykle popularne terminy – „kamp” i „homoseksualista”. Wielu ludzi zwykło uważać, że kamp był wytworem angielskiego *fin de siècle’u* czy nawet Oskara Wilde’a. Jednak Ameryka ma oczywiście własną jego wersję: kamp można dostrzec w tekstach dotyczących wojny secesyjnej, osad górniczych, w niestworzonych historiach i parodiach oraz poważnych, realistycznych tekstach. Najprawdopodobniej używam tego terminu w sposób anachroniczny, ale chronologiczny błąd wyniesie tu najwyżej czterdzieści lat. Wykorzystanie tego szczególnego anachronizmu jest, po pierwsze, zgodne z praktyką kampu; po drugie, można dzięki niemu docenić zasługi XIX wieku w zakresie tworzenia wyrafinowania, co pomoże zdyskredytować

<sup>4</sup> Bret Harte (1836-1902) – amerykański pisarz i humorysta, napisał m.in. *Szczęście huczącej osady*, *Opowiadania o Argonautach*. (Przyp. tłum.).

<sup>5</sup> Ambrose Bierce (1842-1913/1914) – amerykański pisarz, twórca opowieści nadprzyrodzonych, horrorów, autor *Słownika cynika*, *Słownika diabła*. (Przyp. tłum.).

<sup>6</sup> Charles Warren Stoddard (1843-1909) – pisarz; homoerotyczne opowieści zebrał w zbiorach *Idylla z Morza Południowego*, *Wyspa spokojnych rozkoszy*. (Przyp. tłum.).

<sup>7</sup> Frank Norris (1870-1902) – amerykański pisarz, autor imponującej niedokończzonej trylogii *Zbożowa epopeja* składającej się tylko z dwóch części: *Ośmiornica* (opowiada o walce rolników z koleją żelazną) oraz *Kopalnia* (dotyczy rynku zboża w Chicago). (Przyp. tłum.).

<sup>8</sup> Edith Wharton (1862-1937) – amerykańska powieściopisarka, nowelistka i pamiętnikarka, autorka powieści: *Dom radości*, *Etan Frome*, *Wiek niewinności*. (Przyp. tłum.).

daleko bardziej zdradziecki anachronizm myślenia o XIX stuleciu jako o czasach prostoty albo „naturalności”. Kamp jest sprzeczny z naturalnością. Można go nawet uważać za nieznośnie heroiczny z powodu różnorodności sposobów, na jakie kwestionuje prymat natury czy demaskuje dominujące koncepcje natury jako konstrukty.

OED<sup>9</sup> definiuje kamp jako słowo potoczne o niejasnej etymologii: „ostentacyjny, przesadzony, afektowany, teatralny, zniewieściał czy homoseksualny; dotyczący albo charakteryzujący homoseksualistów, tak jak czyjeś «kampowe» zachowanie [...]; człowiek zachowujący się w taki sposób”. Odnotowuje pierwsze użycie słowa „kamp” w druku w 1909 roku przez brytyjski słownik slangu *Passing English*: „działania i gesty przesadnie akcentowane. Prawdopodobnie z Francji. Używane głównie przez osoby całkowicie pozbawione charakteru”<sup>10</sup>. Podobnie definiuje użycie terminu w znaczeniu czasownikowym. Oczywiście, ludzie pozbawieni charakteru – albo zmanierowani na tyle, by ów brak zdradzać – nie pojawili się w Anglii nagle, przeprawiając się przez Kanał; zdobyli przyczółek już wcześniej, być może sprowadzając ze sobą swoją terminologię. To samo dotyczy Ameryki. W pewnym momencie pojawili się tu osobnicy, którzy gestykulując teatralnie na przemian bawili i wprawiali tubylców w zakłopotanie lub przerażenie. Kamp, jako jedna z najważniejszych form dyskursu pozwalającego dziwakom, ciotom, transom (*Uranians, Urnings*)<sup>11</sup>, ciepłym, „homoseksualistom”, pedziom, gejom albo odmieńcom wyjaśnić absurdalność tego, co często było uprzywilejowaną i zarazem marginalną pozycją, pozwolił również zdefiniować ich tożsamość z zewnątrz. Uważam, że w amerykańskiej literaturze jest wiele przykładów kampu, których nie rozpoznano. Nie zawsze interpretuje się je jako homoseksualne czy kampowe, i też autorzy tych tekstów niekoniecznie są homoseksualistami, gejami czy odmieńcami. Sugeruję, że niektórzy ekscentryczni artyści (ale niekoniecznie sodomici) wcześniej wyzyskali możliwości, jakie dawał nowy dyskurs. Możliwości tych jest wiele i mają dużo wspólnego ze sposobami, dzięki którym to, co parodiowe, krytykuje dominujący porządek.

---

<sup>9</sup> *Oxford English Dictionary*. (Przyp. tłum.).

<sup>10</sup> „Francuski” w słowniku slangu określa na pewno stosunek Anglików do samych Francuzów, ale jeszcze bardziej do francuskiego czasownika „se camper” – pozować. Etymologia tego terminu jest jednak dużo bardziej niejasna. Thomas A. King wskazuje intrygującą alternatywę, która ma związek ze słowem „akimbo” [wziąć się pod boki – przyp. red.] i ma swoje możliwe korzenie w walijskim słowie *cambren*, oznaczającym zakrzywiony kij. Postawa z rękami na biodrach i łokciami ugiętymi była uprzednio „męską” i arystokratyczną pozą, ale wraz z dojściem do władzy burżuazji to, co było arystokratyczne, często postrzegano jako dekadencje i (stąd) zniewieściałe. Anglik zazwyczaj słyszy walijskie „b” jako „p” – postawa określana jako „cambren” mogła stać się „campren”. Istnieje również wiele innych możliwych etymologii.

<sup>11</sup> W XIX wieku termin ‘Uranian’ oznaczał osobę „trzeciej płci”, to znaczy mężczyznę o kobiecej psychice odczuwającego pociąg do mężczyzn. Słowo to pochodzi najprawdopodobniej od niem. ‘Urning’. (Przyp. red.).

Pierwsza wyraźna dyskusja, a na pewno początek literackiej teorii kempowej pojawia się nie w pismach krytycznych, ale w powieści Christophera Isherwooda z 1954 roku *The world in the evening*. Narrator-podmiot powieści, której akcja rozgrywa się latem 1941 roku, przed przystąpieniem USA do II wojny światowej, po złamaniu nogi wraca do zdrowia we wspólnocie kwakierskiej, w domu swojej ciotki pod Filadelfią. Składa mu tam wizytę doktor gej, który odwiedza go zarówno z powodów medycznych, jak i dla „światowego” towarzystwa:

„Czy natknąłeś się kiedykolwiek na słowo kemp? Myślałeś, że to oznacza szykownego chłopczyka z utlenionymi włosami, ubranego w boa i kapelusik jak z obrazka, udającego Marlenę Dietrich? Tak, w pedalskich środowiskach nazywają to *camping*. I niech im będzie, ale jest to forma zupełnie zdegenerowana... To, co ja rozumiem przez *camp*, to coś znacznie bardziej podstawowego. Możesz nazwać to *Camp Niski*, jeśli chcesz: wtedy to, o czym ja mówię, to *Camp Wysoki*. *Camp Wysoki* to na przykład emocjonalna podstawa baletu, i oczywiście sztuki barokowej. Widzisz, prawdziwy *Camp Wysoki* zawsze ma w sobie ukrytą powagę. Nie możesz być *camp* w stosunku do czegoś, czego nie traktujesz poważnie. Nie bawisz się tym: robisz z tego zabawę. Wyrażasz to, co jest dla ciebie zasadniczo poważne, przez śmiech i artystyczne sztuczki, i wykwiint. Sztuka barokowa jest bardzo *camp* w stosunku do religii. Balet jest *camp* w stosunku do miłości.<sup>12</sup> Czy rozumiesz, do czego zmierzam?”

„Nie jestem pewien. Daj mi kilka przykładów. A Mozart?”

„Mozart bez wątpienia jest kempowy. Za to Beethoven nie.”

„A Flaubert?”

„O Boże, nie!”

„Rembrandt także nie?”

„Nie, absolutnie nie.”

„Ale El Greco tak?”

„Oczywiście.”

„I Dostojewski także?”

„Oczywiście, że tak. Jest założycielem całej szkoły nowoczesnego psychokampu, która została później rozwinięta przez Freuda”. Charles nagle wybuchnął śmiechem. „Cudownie, Stephen! Naprawdę to rozumiałeś.”

„Nie wiem, czy rozumiałem, czy nie. Wydaje mi się to strasznie płynne.”

„Właściwie wcale nie jest. Przyszaj, że to strasznie trudne do zdefiniowania. Musisz się nad tym głębiej zastanowić i poczuć to instynktownie, jak tao Lao-Tse. Kiedy już to zrobisz, będziesz chciał używać tego terminu zawsze podczas rozmów o estetyce, filozofii i prawie wszystkim. Nigdy nie mogłem zrozumieć, jak krytycy radzą sobie bez niego.”

Ten ustęp ma zasadnicze znaczenie z wielu powodów. Isherwood w większości przypadków anachronicznie odnosi termin „kemp” do sztuki i literatury, a bardziej wyraziste, przekraczające płciowe kanony (*gender-bending*) przedstawienie zniewieściałego chłopca uznaje za „Kamp Niski”<sup>13</sup>. Mimo to autor rozpatruje chłop-

<sup>12</sup> Ch. Isherwood *The world in the evening*, Random House, New York 1954, s. 110. (Fragment cytatu w przekładzie M. Umińskiej, „Literatura na Świecie” 1994 nr 12, s. 327; ciąg dalszy – przekład J.P. Przyp. red.).

<sup>13</sup> W.H. Auden także używa słowa kemp w podobny sposób: „Ze wszystkich stylów architektonicznych barok jest najbardziej światowym, wyrazistym hymnem do

ca i barok jako elementy pewnej ciągłości, powiedziałbym – genderowej. Niewartościujące użycie słowa odmieniec (*queer*) jest interesujące z historycznego punktu widzenia, ale powieściowy Michael nie rozumie, że chłopiec naśladowujący Marlenę Dietrich umieszcza ikonę kultury w dialektycznym napięciu. Należy także zauważyć, że ta sama postać, Michael, porównuje kamp do tao, co oznacza, że praktyka nie była ograniczana przez teorię albo podporządkowana jej całkowicie. Praktyka nigdy nie potrzebuje dobitnie sformułowanej teorii; zupełnie steoretyzowana praktyka jest zazwyczaj martwa albo właśnie umiera. Coś musi się wymykać teorii, jeśli ma istnieć w praktyce. Dostrzegamy tu nieskażony teorią, parodystyczny wymiar kampu wyraźnie prezentowany przez chłopca, chyba że ktoś postrzeżga barok i balet jako formy parodystyczne. Tak czy inaczej, Isherwood odkrywa tutaj ważne aspekty kampu.

Gdyby Michał Bachtin znał ten fragment, mógłby nie wiedzieć, co z tym zrobić, i zapewne odrzuciłby pomysł, że Freud odziedziczył schedę po Dostojewskim. Jednak w kampie, nawet w definicji Isherwooda, która obejmuje także chłopca, tkwią niektóre aspekty Bachtinowskiej idei karnawału oraz coś, co przypomina jego „realizm ludowy”. David Bergman zauważa również, że karnawał i kamp mają wiele płci wspólnych. Karnawałowi towarzyszyły często przebieranki w stroje płci przeciwnej (*cross-dressing*). Na przykład w XVIII-wiecznych angielskich *molly-houses* wystawiano nawet udawane porody i narodziny; na jednym poziomie uczestnicząc w odnowieniu życia/naturalnych sił, co było celem karnawału, na innym wyrażając wątpliwości, podważając i dekonstruując prymat „natury”. Jak stwierdza Bergman, „kamp konfrontuje naturę i społeczeństwo ze sztuką”. Główny problem z definicją Isherwooda polega na jej niewystarczającej dobitności, gdy próbuje wyczarować elektryzująco niekonwencjonalny, bezceremonialny, jednorazowy blask kampu – będący najwyraźniej codziennością tych, dla których ideał to równocześnie bełkot i wyrafinowanie. W kontekście powieści kamp znaczy wię-

---

ziemskiego przepychu i władzy. Jednocześnie przez swoją nadmierną teatralność odkrywa, być może w niezamierzony sposób, istotę «kampu» w całej ziemskiej okazałości. Jest zatem idealnym stylem dla książęcych pałaców. Ponieważ jednak nie pasuje do architektury kościelnej, zostanie bez żadnych widocznych przyczyn usunięty z chrześcijańskich wyobrażeń o Bogu i Człowieku”. Auden, gej, używa tego pojęcia, żeby pokazać duchową pustkę pewnych stylów. Narzuca tu także dość osobistą interpretację „chrześcijaństwa”, zakładając, że kamp i chrześcijaństwo wzajemnie się wykluczają. Niektórzy mogą dostrzec w stwierdzeniu Audena uwewnętrznioną homofobię i nonszalancką dialektykę, która – jak utrzymuję – pomogła stworzyć kamp. To z powodu czasu i miejsca, w których przyszło mi żyć, nie jestem zupełnie pewny, czy kamp i chrześcijaństwo nie mogłyby istnieć obok siebie. Dla tych spośród nas, którzy materialistycznie uważają wszelką wielkość za doczesną, kamp może oznaczać sam siebie lub parodię, której ofiarą padają wszystkie utrwalone i skostniałe systemy znaków, z rzymskokatolickim włącznie. Taka jest faktyczna „prawda” o świecie: utrwalony system znaków jest oczywiście bardziej odpowiedni do parodiowania niż ten, który dopiero się rodzi, ale zawsze wydaje się to zaskakiwać wielu ludzi.

cej, niż przytoczony fragment mógłby sugerować, jako że sam narrator jest uroczym estetą. „Kamp” to termin, z którym narrator się tu zapoznaje, termin na określenie tego, co już zaczął doceniać.

Dekadę po powieści Isherwooda Susan Sontag w swoim eseju *Notatki o Kampie* podjęła jako pierwsza temat i spróbowała sformułować teorię oraz wskazać historyczne uwarunkowania kampu. Sontag rozpoczyna esej uwagą, że zamierza mówić o kampie jako o „rodzaju wrażliwości [...], odmianie wyrafinowania, która jednak wyrafinowaniem nie jest” (*Notatki*, s. 307). Sontag, mimo że rozumie wiele estetycznych aspektów kampu, ogranicza go, nazywając „wrażliwością” – zamiast mówić o kodzie, systemie pów (rozmaitość możliwych postaw uczyniła tę kwestią zasadniczą), o ideologii i ideologicznej strategii (choć czasem nieświadomej) oraz metodzie symbolicznego rozkładania struktur władzy. Czyniąc tak pomniejsza zagrożenie, mogące dotyczyć tych, którzy kontrolują struktury władzy – i którzy nie mogą znieść nawet symbolicznej destrukcji owego porządku. Trzeba przyznać Sontag, że uświadamia, iż smak i wrażliwość są „poważnymi kwestiami”. Ale także zapewnia, że sztuka kampsowa jest ledwie dekoracyjna i nieznacznie tylko przedkłada styl nad istotę czy „zawartość”. To zupełnie błędne założenie. Prawdziwie kampsowa twórczość czy przedstawienie nie są w stanie rozwiązać problemu, ale przyciągają uwagę do tego, co zwykle nazywane jest sednem – odwracanie kategorii zewnątrz i wewnątrz albo relacji w innych różnorodnych i niestałych przeciwstawieniach. Sontag sugeruje także, że żadna prawdziwie wielka sztuka nie może być kampem i przypuszcza, że sztuka, która uprzywilejowuje wymiar ironiczny nad „głębokim” i poważnym, może być wyrafinowana, ujmująca i gładka, ale nigdy nie będzie miała trwałego znaczenia. Zgadza się to z twierdzeniem pisarki, że kamp jest apolityczny. Ale jej własny esej dowodzi czegoś przeciwnego, co wynika choćby z uwagi: „Doświadczenia kampu opierają się na wielkim odkryciu, że wrażliwość wysokiej kultury nie ma monopolu na subtelność” (*Notatki*, s. 322). Jeśli przeróżne wojny kulturowe ostatnich stu lat czegoś nas nauczyły (nas, czyli także Sontag w 1964), to właśnie tego, że orzekanie o jakimkolwiek rodzaju wyrafinowania bez wcześniej zatwierdzonych kulturowych uwierzytelnień jest potencjalnie aktem politycznie niebezpiecznym. „Autoryzowana” kultura (to Sontag) zapewnia nas, że kamp to tylko błahostka, pod warunkiem, że nie okaże się przestępstwem – choć może być i jednym, i drugim – jak w przypadku Oskara Wilde’a. Ograniczanie kampu do „wrażliwości” pozbawia go odmiennościowego potencjału – okradając tym samym z ewentualnych nowych znaczeń – i przechwytuje dla społeczeństwa normal-sów identyfikującego się z estetyką pop (*straight/Pop society*).

Niektórzy zwracali uwagę, że Sontag w swoim eseju prawie nie wspomina o homoseksualistach; czyni to dopiero pod koniec, robiąc z nich – kampsowych nowatorów i praktyków – ledwie praktykantów. W pewnym sensie mężczyznami, o których opowiada, równie łatwo manipulować jak „ich” popową estetyką. Badaczka stwierdza, że „smak kampsowy nie jest wprawdzie równoznaczny z gustem homoseksualnym, istnieje jednak między nimi szczególne pokrewieństwo, często krzyżują się” (*Notatki*, s. 321) i „mimo wszystko gust kampsowy jest czymś więcej niż

gustem homoseksualistów” (*Notatki*, s. 322). Tym odmieńcom, których nazywa „awangarda” kampu, nie można powierzyć kontroli nad własnym dyskursem – najwyraźniej potrzebują oni kogoś, kto upowszechni, wynegocjuje, a nawet zinterpretuje ów dyskurs za nich. Można by sparafrazować Sontagowską lekturę kampu jako „sztukę dla sztuczności” (*Art For Artifice’s Sake*) i podejrzewać, że nie ma on nic wspólnego z „prawdziwymi” działaniami artystycznymi ani wartościowym życiem i że nie miałyby znaczenia, czy kamp i/ albo jego awangarda z czasem znikną. Ale żaden ze słabych punktów rozumowania i prezentowania wniosków widocznych u Sontag nie umniejsza faktu, że wydobyła kamp z przezroczystej szafy (*transparent closet*). Dzięki temu można go poddać drobiazgowej analizie, zawłaszczyć, następnie zawłaszczyć ponownie, dochodzić zwrotu jako jego awangarda albo „prawowici” właściciele. Badaczka świetnie uchwyciła wiele kwestii, choćby kampową podwójność czy pociąg do przesadnych stylistycznie znaczeń. Sontag wyraźnie starała się uhistorycznić kampowe artefakty i praktyki. Ale myślała chyba – wbrew tym staraniom – że kamp z całym swoim niepowstrzymanym bałaganarstwem nie ma rodowodu. Jednak niezależnie od tego, kto kampuje, odmieńcy zawsze mogą być nazywani prawowitymi „właścicielami” kampu. Kamp parodystycznie i ironicznie utożsamia się z odmieńcem. Kiedy jest zawłaszczany przez normalną próbuje umacniać strukturę dominującego natural(izowa)nego porządku, każdorazowo zawodzi i kompromituje takie usiłowania. Odmieńcy chętnie podzielą się kempem z wyznawcami popu i ich potomkami, ale kiedy ci ostatni zorientują się, że im i ich estetyce udało się zdobyć kulturowe znaczenie, powinni dygnąć i podziękować maluczkiemu, którym tak wiele zawdzięczają.

Sontag utrzymuje, że „homoseksualiści związali swoją integrację w społeczeństwie z propagowaniem poczucia estetycznego. Kamp jest rozpuszczalnikiem moralności” (*Notatki*, s. 322). Tymczasem kamp to raczej system semiotyczny, który poddaje analizie przyjęte wyobrażenia o moralności. Może nad inne wartości przedkładać – i przedkłada – zmysł estetyczny, ale zazwyczaj wskazuje, kiedy i gdzie dominująca estetyka p o s t r z e g a n a jest jako moralność, natura, a nawet duchowość. Dlatego jako taktyka integracyjna kamp z góry skazany jest na porażkę. Prawdziwi kempowcy mogą mieć najwyżej nadzieję na uniknięcie szykan. Ale parodia, nawet ta o wartości artystycznej, jest sposobem na drażnienie innych – dlatego nie da się umknąć nękanii.

Według Moe Meyera kamp jest zasadniczo „parodią odmiennościową”<sup>14</sup>. Meyer zdaje sobie sprawę, że kamp jest jednak czymś więcej i uprzytamnia, że problem z definicją zaczyna się od Sontagowego opisu kampu jako wrażliwości, opisu próbującego pogodzić subiektywne i obiektywne (to znaczy „obiektywizujące”) kryteria. Sugeruje realną definicję, ogarniającą parodię odmiennościową – a więc parodię, która jest „jazdą na plecach dominującego porządku monopolizującego nadawanie znaczeń”. Tak właśnie działa każda parodiująca mniejszość, to oczywi-

<sup>14</sup> Zob. M. Meyer *Reclaiming the discourse of camp, w: The poetics and politics of camp*, ed. M. Meyer, Routledge, London–New York 1994, s. 9.



ste; tyle że kamp zawsze próbuje przeginać swoje genderowe i „nienaturalne” właściwości, aby uświadomić, iż podobnie można postrzegać znaczenia wytwarzane przez dominujący porządek – jako skonstruowane albo inne niż naturalne. Meyer sugeruje w końcu, że odmieniec (zarówno w znaczeniu ogólnym, jak i indywidualnym) jest uciszany przez kulturę popu, która zawłaszcza odmiennościową parodię, a jej pomysłodawców (społeczność odmieńców) traktuje tak, jakby byli niewidzialni albo „historycznie zbędni”. Wreszcie podsumowuje: „Kamp można odbierać jako krytykę ideologii dokonywaną poprzez parodię, która zawsze jest już zawłaszczona”<sup>15</sup>.

Kamp odmieńców, który był przejęciem dominującego dyskursu, to przywłaszczenie oznaczające opór. Ponowne przejęcie kampu przez pop jest najprawdopodobniej (nieświadomą?) próbą zagłuszenia głosów sygnalizujących sprzeciw. Sztuka i styl kulturowy, który określa się mianem „pop”, były jednak często wytworem odmieńców. Esej Sontag przypomina, że wielu czołowych aktorów tworzących historię często odgrywa w niej role drugoplanowe.

Niektórzy mogliby się jednak upierać, że praktyka kampu narodziła się wraz ze współczesnym homoseksualistą. Ale jak sugeruję powyżej, data owych narodzin jest także przedmiotem dyskusji. Michel Foucault wyznacza ją na rok 1870, czyli moment publikacji „słynnego artykułu [Carla] Westphala” w *Archiv für Neurologie*<sup>16</sup>. Jednak wiele z Foucaultowskich kryteriów definiujących tę postać można wychwycić już wcześniej. Badacz słusznie stwierdza, że sodomita, kiedy narodził się na nowo jako homoseksualista, stał się „osobą, przeszłością, historią przypadku i dzieciństwem, w dodatku będąc sposobem życia, formą egzystencji, morfologią z niedyskretną anatomią i prawdopodobnie tajemniczą fizjologią”. Ale być może „narodziny” nie są właściwym terminem. Lepiej byłoby powiedzieć, że homoseksualista z czasem ewoluował w różnych miejscach europejskiego i amerykańskiego świata i z definicji ta ewolucja przebiegała stopniowo. Rok 1870 figuruje jako symboliczna data debiutu „produktu”, który najprawdopodobniej rozwijał się przynajmniej od roku 1700. Angielscy bywalcy *molly-houses* poprzebierani za kobiety demonstrują bardzo „ruchliwe” płciowe odwrócenie, czasami włączając to, co nazywamy agresywną biernością. Na przykład ci, którzy zachowywali się „pasywnie”, często inicjowali wyuzdane zachowania, zakłócając zdroworozsądkowe skojarzenie męskości z aktywnością i kobiecości z biernością. W prehistorii homoseksualności tu i ówdzie można znaleźć wskazówki, że kryminalne i medyczne aspekty „sodomii” przenikały do dyskursu dotyczącego sodomitów.

Na przykład w USA David Reynolds relacjonuje, że kiedy w 1841 Walt Whitman pracował jako nauczyciel w szkole, został z prezbiteriańskiej ambony w Southold na Long Island potępiony za sodomie, potem obłany smolą i obsypany pie-

<sup>15</sup> Zob. tamże, s. 18.

<sup>16</sup> Niemiecki psychiatra Karl Friedrich Otto Westphal we wspomnianym artykule dowodził, że nie należy traktować homoseksualizmu jak choroby umysłowej; uważał także, iż ma on wrodzony, a nie nabyty charakter. (Przyp. red.).

rzem. Uciekał z miasta koleją przed tłumem rozwścieczonych parafian. „Jedną z ofiar Whitmana” był syn pewnego sędziego, Jesse’a Case’a. Termin „ofiara” sugeruje raczej kryminalne niż grzeszne zachowanie. Sam Whitman w 1858 roku w „Brooklyn Daily Times”, w eseju zatytułowanym *Long Islands schools and schooling* pisze o wiejskich nauczycielach: „Mają tendencję do bycia ekscentrycznymi okazami męskiej rasy – ostemplowani różnymi «izmami» i «logiami» stanowią zagadkę dla prostych farmerów i ich rodzin”. Sufiksy „izmy” i „logie” sugerują medykalizację/psychologizację „ekscentryczności” – terminu, który długo był zaszyfrowanym terminem pokrewnym bardziej współczesnej „homoseksualności”. W życiu Whitmana przyrostki przywołujące medykalizację stawiają ją w ironicznym świetle. Czytając o wydaleniu pisarza z miasta i zapoznając się z jego późniejszymi komentarzami do tej historii, można zobaczyć, jak oficjalne zwyczaje i dyskursy, które ze staromodnego sodomity wykreowały homoseksualistę, umacniają się z upływem czasu. Ten dyskurs prowadzi niekiedy do rozpacz, ale również doprowadza sam siebie do parodii (albo kampu). Kamp stał się więc cieniem oficjalnego dyskursu i ostatecznie wywołał potrzebę stworzenia nowszych pojęć. Kiedy sytuacja jest tego warta, kamp bywa, jak u Whitmana w cytowanym fragmencie, obłudnie poważny. W omawianym tekście widzimy, jak nieśmiałe parodystyczne poszukiwanie nazwy dla nienazwanego (która wiele ukrywa, ale też nieco odsłania) mogło zainicjować tworzenie alternatywy dla tego, co później nazwano „przymusową heteroseksualnością”.

Wiliam Lane Clark w *Degenerate personality: Deviant sexuality and race in Ronald Firbank's novels* stwierdza: „Prawdziwym tematem kampu od XIX wieku aż do teraz jest ideologia Przyzwoitości; po raz pierwszy rzucił jej wyzwanie Wilde, potem zaatakował ją Firbank”<sup>17</sup>. Te same siły, które stworzyły XIX-wieczne poczucie przyzwoitości, są odpowiedzialne za ustanowienie przymusowej heteroseksualności. Niewykluczone, że ta druga mogłaby być znaczącym składnikiem pierwszej. Clark ma zupełną rację, że Wilde i Firbank rzucili wyzwanie „Przyzwoitości” i zaatakowali ją – ale nie jako jedyni. Clark pisze dalej, że Wilde i Firbank zakwestionowali powszechnie przyjęte poglądy dotyczące wyobrażeń głębi i zewnętrzności, uprzywilejowując tę ostatnią – groźną dla rozwijającej się „podmiotowej tożsamości”. Groźby pod adresem podmiotowej tożsamości były więc – i nadal są – w najgorszym możliwym guście. Lecz zły smak jest niezbędny, by nam przypomnieć, że dobry smak to, jak rzecz ujmuje Dave Hickey, „pozostałość po cudzych przywilejach”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> W.L. Clark *Degenerate personality. Deviant sexuality and race in Ronald Firbank's novels*, w: *Camp grounds. Style and homosexuality*, ed. D. Bergman, University of Massachusetts Press, Amherst 1993, s. 135.

<sup>18</sup> Zob. D. Hickey *Air guitar. Essays on art and democracy*, Art issues, Press, Los Angeles 1997. Zdanie – które natychmiast stało się skrzydlatą myślą – brzmiało w całości: „Bad taste is real taste, of course, and good taste is the residue of someone else's privilege” („Zły gust to, oczywiście, prawdziwy gust, a dobry gust to pozostałość po cudzych przywilejach”). (Przyp. red.).

Długo po tym, jak słowo *kamp* weszło do powszechnego słownika, prawdziwie *kampowa* sztuka nadal zagraża uprzywilejowanym, szanowanym, a także przymusowej heteroseksualności i dominującym porządkom wytwarzającym znaczenia. Na przykład Andrew Sullivan<sup>19</sup>, pisujący dla „New York Times Magazine”, porównuje *drag queen*, członkinię Sióstr Wiecznej Poblężliwości z San Francisco i jej sprośne, antyklerykalne błazeństwa, do ludzi, którzy popełnili zbrodnię nienawiści<sup>20</sup>. Kościół katolicki, definiujący homoseksualność jako grzech, który jest jednocześnie „obiektywnym zaburzeniem” i „wrodzonym złem”, przyczynia się do kształtowania podmiotowej tożsamości blisko miliarda ludzi, z których znaczna liczba ma skłonności homoseksualne. Dobre Siostry i ich zmyślny zły smak docierają bezpośrednio być może do kilku tysięcy ludzi, ale zwykły reportaż opisujący ich błazeństwa gniewa Sullivana, który sam jest gejem. Parodiowe działania Sióstr często ledwie odwracają opozycję duchowe/cielesne, ale swoim złym smakiem potrafią zagrozić przyzwoitości, dominującemu porządkowi (tutaj: Kościołowi) i (przymusowo heteroseksualnej) podmiotowej tożsamości. W ten sposób *kamp* pozostaje nadal dostatecznie groźny, aby zostać określony mianem zbrodni nienawiści, a jednocześnie ciągle wystarczająco marginalny, by stać się pojęciem pozwalającym zlekceważyć to, co trywialne i nieważne – jak to często bywa, gdy coś (lub ktoś) wydaje się wygadany i powierzchowny<sup>21</sup>. Te pozornie nawzajem wykluczające się zastosowania demonstrują, jakim wyzwaniem jest krytyczne używanie tego terminu. Nie można przemawiać z pozycji przestępczo frywolnej. A nawet jeśli uda się wtrącić słówko, frywolność i przestępczość zawsze zostaną uwydat-

<sup>19</sup> A. Sullivan (ur. 1963), dziennikarz i blogger, seropozytywny gej określający się mianem konserwatysty, katolik. (Przyp. tłum.).

<sup>20</sup> Siostry Wiecznej Poblężliwości są grupą *drag queens*, które, nie próbując „uchodzić” za prawdziwe zakonnice czy prawdziwe kobiety, przebierają się w „habity”, nakładają mocny makijaż i odgrywają partyzancki teatr na ulicach. Grupa powstała w San Francisco i utworzyła oddziały w różnych miejscach anglojęzycznego świata. Na ich błazeństwa składają się pantomimy naśladowujące akty seksualne, modlitwy za nieoświeconych oraz parodiowanie różnych kościelnych i rządowych doktryn czy ustaw, które postrzegają jako represyjne lub obłudne. Najsłynniejsza z nich, Sister Boom-Boom, The Nun of the Above, prowadziła kampanię prezydencką w latach 80.. Założenie było takie, że kalambur „The Nun of the Above” zagwarantuje jej elekcję. [...]

<sup>21</sup> Harry M. Benshoff przytacza krytykę Petera Hutchingsa, który, omawiając film *House of Frankenstein*, lekceważy go i traktuje jako „zeszpecony estetycznie przez nierównomierność atmosfery i zawartości (która przechodzi od horroru do *kampowego* humoru charakterystycznego dla większości brytyjskich horrorów z tego okresu)”. Jak zauważa Benshoff, uwaga Hutchingsa dowodzi jego odczucia, że „jeśli film raz już został opatrzony etykietką «*kamp*», nie jest więcej wart komentowania”. Benshoff także słusznie zauważa, że to lekceważenie jest „subtelna formą homofobii” – zob. H.M. Benshoff *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, w: *Inside popular film*, Manchester University Press, Manchester 1997, s. 187.

nione kosztem innych kampowych cech. Tak czy inaczej, według dominujących kategorii, którymi posługują się także Andrew Sullivan i Kościół, okażą się one tym, co Meyer nazywa „historycznym odpadem”.

Idea historycznego odpadu może także wyjaśniać zaangażowanie kampu we wskrzeszanie odrzuconych wytworów kultury lub ich ratowanie – jako że zostały skazane na zagrzebanie w dziurze kulturowej pamięci. Sontag sporządza „wrywkową listę przykładów należących do kanonu kampu” (*Notatki*, s. 309), obejmującą *Zuleikę Dobson*, lampy Tiffany’ego i „niektóre kartki z przełomu stulecia” (s. 309). Dwie pierwsze mogą być kampem, ale nigdy nie potrzebowały ratunku. Pocztówki, być może Currier&Yves<sup>22</sup> lub „francuskie” – badaczka nie precyzuje, o które dokładnie chodzi – to inna kwestia. Miłośnicy kampu często ocalają jakieś „francuskie” pocztówki, bo ich posiadanie będzie dodawać im oryginalności; niektóre pocztówki Currier&Yves zostaną zachowane, bo przywołują złote czasy, o których większość XIX-wiecznych Amerykanów mogła tylko pomarzyć. Oba rodzaje kartek zlekceważyłby realista czy pewien typ materialisty, ponieważ nie mają oni potrzeby posiadania takich przedmiotów ani „fałszywych” wyobrażeń, jakie ewokują. Kampowiec czy miłośnik kampu mógłby rozpoznać „mglistą” historyczną wartość tych rekwizytów i wszelkich rzeczy, które, choćby w niestosowny sposób, wzbudzają żądę. Być może określanie ich mianem odpadów sprawi, że marnotrawcy obdarzą je sympatią. Moje (nad)użycie słowa „marnotrawca” jest celowe. Ci odmienicy, których stać na spędzanie czasu na kulturowym śmietniku, są jednocześnie burżujscy i „bezproduktywni”. Zmartwychwstanie martwych jest sprawą bogów i historyków, którzy powinni wiedzieć, co się liczy. Ratowanie odpadków uznanych za kulturowo nieznaczące, żenujące czy niebezpieczne to praca dla Frankensteina czy śmiesznych, mieszczańskich odmienców. Dla utracjuszy i marnotrawców – z szerszego, to znaczy dominującego punktu widzenia.

Kamp jest systemem znaków, który prawie na pewno ma swoje korzenie w potrzebie identyfikacji z osobami o podobnych skłonnościach lub utożsamienia się z potencjalnymi przyjaciółmi czy partnerami seksualnymi. W tym zaszyfrowanym systemie tkwią początki ukrywania własnej homoseksualności (*the closet*) albo potrzeby „ujścia” niezauważonym wśród „normalnych”. Nie wiadomo, kiedy chęć nierzucania się w oczy stała się ważna, ale jednoczesny fakt, że michaśki z *molly-houses* potrzebowały własnych „domów”, sugeruje, że podział na normalność/nie-normalność ukształtował się wcześniej w prehistorii homoseksualizmu i kampu. Ta strategia przetrwania, jak wszystkie inne, rodzi problemy. Na przykład, mimo że homoseksualista z czasem zaistniał w świadomości społecznej, dyskurs dominującej grupy został wchłonięty przez poprzedników homoseksualistów, którzy chcieli być postrzegani albo postrzegali siebie jako część tej grupy. Kamp zaczął domagać się od nich chociaż szczątkowej wiary w ów dyskurs; poprzednicy homoseksualistów dali się pewnie przekonać, przynajmniej częściowo, że nie tylko są nienormalni, ale w jakiś sposób medycznie lub psychologicznie wadliwi. Mamy tu

<sup>22</sup> XIX-wieczne pocztówki amerykańskie – synonim przyjemnego kiczu. (Przyp. red).

jednocześnie sprzeciw wobec takiej diagnozy i wewnętrzny dialog. Kamp przejął więc pewne cechy wisielczego humoru i z prostego kodu stał się złożonym, a potem okazał się epistemologią: jeśli nie ściśle „epistemologią ukrycia” (*epistemology of the closet*), jak to nazwała Eve Sedgwick, to przynajmniej taką teorią poznania, która uświadamia, że sposoby widzenia i mówienia jednocześnie ukrywają i odsłaniają. To podwójne działanie jest modelowe dla odwracania głębi i powierzchni oraz dla demaskacji, jakie uprawia kamp.

Kamp i kampowcy zdają sobie sprawę, że z premedytacją ukrywają praktyki i motywy. Kamp także (śluszenie) przypuszcza, że dominujący dyskurs również maskuje motywy, które nim kierują, a często i swoje postęпки. W tym przypadku przewaga kampu polega na świadomości zdradzających go sztuczek, podczas gdy dominujący dyskurs – czyli prawo – nie uzmysławia sobie swojej sztuczności. Pod wieloma względami zatem można czytać kamp jako podrobioną literę prawa. Literę, ale nie ducha – innymi słowy: prawo jest dość pewne relatywnej wartości „różnicy” i identyczności, orzekając gdzie, kiedy i do jakiego stopnia różnica może być tolerowana. Kamp umieszcza różnicę i identyczność w bardziej niewygodnej relacji. Parodia powołuje się na prawo i zarazem je podważa, zmuszając jego przedstawicieli do zadawania pytań: „Taki sam – jak co? Różny – od czego?”. Kamp popycha znak i znaczone do kłótni i sprzeczek, ale nigdy do otwartej wojny.

Kamp dopuszcza się „występku”, działając na granicy homoseksualnego ukrycia (*the closet*); nawet homoseksualista, który dokonał comingoutu, był (i pozostaje) kulturowo ograniczony lub wydziela się dlań przestrzeń, dostosowuje prawo czy normę do jego (czy jej) oczywistej różnicy. Prawdziwy kamp zapewnia jednak, że narzucającej się „identyczności” nie wolno zaufać. Homoseksualna szafa jest miejscem, które można przetrząsać w poszukiwaniu odpowiedniego kostiumu – i prawo od czasu do czasu znajduje tam coś dla siebie: togi sędziów, sutanny księży i komże ministrantów istnieją jako anachronizm – i, pominiawszy kilka okoliczności, wszystkie mogłyby się wydać zniewieściałe. Wystarczy, że *drag queen*, która ma u siebie te suknie, tylko krzyknie: „Vicky Cnota i Linda Prawo! Wejdźcie i rozgośćcie się!”, a przedstawiciele prawa odkryją, że wplątano ich w demontowanie fundamentów<sup>23</sup>. Oni jednak – jak zwykle – poradzą sobie. Homoseksualne zamknięcie i kamp tym sposobem jednocześnie wspierają i podkopują autorytet. Dzięki temu reprezentanci prawa nie zawsze mogą być pewni: wcielają zmianę czy konserwują *status quo*? Sprawa-

<sup>23</sup> Istnieje historia, być może apokryficzna, że Tallulah Bankhead czekała na pasterkę w Kościele św. Patryka na Manhattanie, kiedy kardynał Spellman, przez wielu nowojorskich *cognoscenti* uznawany za zakamuflowanego homoseksualistę, prowadził procesję pod nawą w pełnych insygniach kardynalskich, machając kadzidłem. Gdy przechodził obok, Bankhead powiedziała podobno: „Uwielbiam twoje przebranie, Franny, ale twoje klejnoty płoną”. Nie znam *drag queen*, która odmówiłaby Miss Bankhead tytułu Kampowca pierwszej klasy.

dza się to do prostej zasady „Nie pytaj; nie mów”, i jest zalegalizowanym powrotem do homoseksualnego podziemia. Jednak strategia ta oznacza także, że Prawdziwy Facet nie może być „pewien”, z kim znalazł się pod prysznicem, zwłaszcza jeśli namydlający się obok kumpel jest muskularnym atletą, który ostatnio stał się synonimem homoseksualisty czytelniejszym niż jakikolwiek panienkowaty mięczak wcześniej. Po zdjęciu garnituru Prawdziwy Facet może nawet nosić kolczyk, nie znając historii tej obecnie „męskiej” ozdoby. Kolczyk to przykład kampu odmienców, potem kampu popowego. Dzisiaj jest p r a w i e wolny od skojarzeń i podobno nie oznacza nic poza modą, czyli grą, w którą może grać każdy, nie zagrażając niczyjej tożsamości. Ale cały czas kolczyk nosi ślady swoich wcześniejszych znaczeń, ślady, które mogą zmusić konserwatorów kulturowych wartości do zadania Prawdziwemu Facetowi pytania o motywy jego postępowania, jego potrzebę bycia „innym” – nawet jeśli w jego otoczeniu wszyscy są zakolczykowani. W niewinnym kolczyku tkwi niewielkie – nawet bardzo małe – niebezpieczeństwo. Zawszczenie kampu przez pop nadal więc niesie ze sobą nieznaczące ryzyko.

„Pop” i kamp odmiennosciowy mogły narodzić się osobno, ale istniało historyczne prawdopodobieństwo, że się spotkają. Estetyka pop i później postmodernizm wykorzystują podwójne kodowanie – co kamp robił już od pewnego czasu. Można nawet powiedzieć, że postmodernizm jest próbą „wyjścia z” modernizmu lub zwrócenia uwagi na rozdźwięk z „klasycyzmem”, do którego zainicjowania przyznaje się wielu modernistów – nawet jeśli posługiwali się romantycznymi i sensacyjnymi strategiami, aby stworzyć własne estetyczne hybrydy.

Diuna Barnes<sup>24</sup>, modernistka z czasów poprzedzających pop-art, miała świadomość hybrydyczności swoich dokonań. Jej *Nightwood*, który jest jednocześnie modernistyczny, tragiczny, kampowy, queerowy, dialektycznie klasyczny i antyklasyczny, jako niekanoniczny nie mieści się w feministycznym i odmiennosciowym kółku. Utwór kończy się w kaplicy, gdzie jego antybohaterka, Robin, dosłownie „szczeka obłąkana” na czworakach, co jest przerażające, tragiczne i całkowicie kampowe – tak kampowe, jak męska homoseksualna postać z powieści, „Dr Matthew-Mighty-grain-of-salt-Dante-O’Connor”: rubaszny Wergiliański przewodnik po paryskim piekle, które zamieszkuje z Robin, jej mężem i dwiema kobiecymi kochankami. Według Sontag (i wielu innych) kamp i tragedia są antytezami. Ale świat jest pełen kampowych tragedii: literackich, teatralnych i filmowych. Świat wypełniają także życiowe „tragedie”, opisane w literaturze, wystawione na scenie albo sfilmowane, które mogą, ale nie muszą być traktowane jak kamp.

W dalszej części tekstu zajmę się kilkoma utworami, które będą rozpatrywać jako tragedie kampowe – nader głębokie mimo sposobu przedstawiania. Na razie jednak przypomnę rzecz już być może znaną czytelnikowi, ponieważ weszła do kanonu kampu i studiów nad filmem. Klasyczny film Billy’ego Wildera *Bulwar Zachodzącego Słońca* był tragedią kampową podniesioną do operowej potęgi na długo

<sup>24</sup> Djuna Barnes (1892-1982) – pisarka, ilustratorka, dramatopisarka, w jej twórczości pojawiały się m.in. wątki lesbijskie. (Przyp. tłum.).

zanim dokonał tego Andrew Lloyd Webber. Historia dotyczy starzejącej się gwiazdy niemego kina, Normy Desmond, planującej swój powrót przy pomocy młodego scenarzysty, Joego Gillisa, który natknął się na jej posiadłość właściwie przez przypadek. Mimo że wie, iż dobrze na tym nie wyjdzie, rozpoczyna współpracę z gwiazdą, stając się w dodatku jej żigolakiem. Norma jest całkowicie skoncentrowana na zewnątrz, wyglądzie rzeczy – stwierdza w pewnym momencie, że w epoce niemego kina gwiazdy nie potrzebowały dialogu, ponieważ: „Miały twarze...”. Film osiąga punkt kulminacyjny, kiedy Joe uświadamia Normie nierealność jej powrotu. Norma zdaje sobie sprawę, że zainteresowanie zewnętrżnością zasłoniło jej własny „prawdziwy” wygląd – i dlatego stała się śmieszna. Wariuje, zabija Joego i popada w coraz większe szaleństwo. Kiedy policja przybywa, żeby ją aresztować, pojawia się także ekipa kroniki filmowej, aby nakręcić zatrzymanie byłej gwiazdy. Norma widzi kamery i triumfalnie schodzi ze swych wielkich schodów, parodiując samą siebie sprzed lat, w kostiumie i roli nastoletniej Salome. Narrator, martwy Joe, mówi nam, że jej szaleństwo było w istocie łaską. Najbardziej kempowym aspektem tej tragedii jest fakt, że przez wszystkie lata Norma jest Salome. Joe Gillis próbuje powiedzieć jej prawdę i zostaje za to zabity, tak jak Jan Chrzciciel, kiedy uświadomił nastoletniej tancerce, co o niej wie.

Film ten, choć nie jawnie gejowski, szybko przyciągnął pokazną rzeszę gejowskich wielbicieli, którzy docenili jego k a m p o w ą wartość i zrozumieli t r a g e d i ę, o jakiej opowiada. Pół wieku po wejściu filmu na ekrany na każdym profesjonalnym balu *drag* urządzanym z okazji Halloween wśród jego uczestników wciąż można znaleźć przynajmniej jedną „Normę Desmond” – a wielu przebierańców potrafi cytować z pamięci obszerne kawałki *Bukwaru*... Tragedia Normy i jej upiornie trwały triumf ma źródło w szaleństwie, które z kolei wynika z wiary, że wewnątrz będzie nieuchronnie określane przez zewnątrz i na odwrót. Ta tragedia to skutek osiągnięć psychologii głębi, zbytków przemysłu filmowego, kultu młodości uprawianego przez Hollywood i przez kulturę w ogóle, wreszcie rezultat dysonanisu między światem realnym a rzeczywistością filmową – jedyną, w której Norma się odnajduje z powodu braku ironicznego dystansu. Tragedia Joego i jego śmierć są rezultatem próby pogodzenia wzajemnie sprzecznych realiów bez jednoczesnego wyczucia ironii; nieironiczność Normy wydaje się w tym kontekście na przemian żałosna i zabawna. Publiczność dostrzega obydwie tragedie, ponieważ dzieli z Billym Wilderem ultraironiczną i metakempową perspektywę.

Jakieś dwadzieścia parę lat po oryginalnym *Bukwarze Zachodzącego Słońca* studio Andy’ego Warhola zadebiutowało filmem Paula Morrissey’a<sup>25</sup> *Heat*, krytykowanym na festiwalu filmowym w Chicago za to, że był „remakiem” dzieła Wildera. Morrissey odpowiedział: „W s z y s t k i e filmy są remakiem *Bukwaru Zachodzącego Słońca*”, jednocześnie prezentując swoją koncepcję kampu i dając do zrozumienia, że przemysł filmowy bez końca wykorzystuje wypróbowane formuły, mimo

25 Paul Morrissey – twórca filmowy, zarejestrowany członek studia Andy’ego Warhola. (Przyp. tłum.).

że stara się ukryć to stereotypowe podejście<sup>26</sup>. Jego produkcja kładzie nacisk na świadomość zależności od przeszłości i powielanie hollywoodzkich wzorów. Interpretując poważną (choć często zabawną) parodię tego, co już stało się tragicznie parodystyczne, Morrissey z powodzeniem przywołał, a zarazem podał w wątpliwość tragedię, wyobrażenie i samo „życie”.

Poeta Frank O'Hara także odwrócił i zakwestionował kategorie życia i sztuki. O'Hara, gej, który pisał równie chętnie o Hollywood, Lanie Turner, Ginger Rogers czy Piratach z Pittsburgha, co o świętym Antonim, przez wielu jest uważany za ważnego amerykańskiego poetę. Jedną z jego technik twórczych było zderzanie sakralnego, seksualnego i teatralnego. Na przykład w wierszu *Hieronymus Bosch* wraz z pianistą jazzowym Davem Brubeckiem pojawia się święty Antoni. Pomaga on podmiotowi lirycznemu i jego przyjacielowi „dojść”, zanim ten pierwszy odmówi modlitwę „Uczyn serca nasze według serca swego”. Utwór wieńczy męczeństwo świętego Antoniego. Niektórzy krytycy mogą się nie zgadzać z moją interpretacją, inni uznają ją za bluźnierczą, ale wiersz w swojej seksualizacji sacrum, przywołując ciało i religijność rodem z obrazów Boscha, jest kempowy – i nie umniejsza to wagi zawartej w nim modlitwy. O'Hara, jak Whitman i inni przed nim, kempując, flirtuje z czytelnikiem i sprawia, że to, co doczesne, staje się eleganckie, bo oprawione w egzaltowane ramy.

Wczesna śmierć O'Hary była tragiczna i kempowa; takie wydarzenie mogłoby wymyślić tylko odmiennościowi dramaturdzy – Charles Busch<sup>27</sup> albo późny Charles Ludlum – a wielelni Jerry Falwell<sup>28</sup> i Pat Robertson<sup>29</sup> byłiby w stanie je przewidzieć. Kiedy O'Hara był w Fire Island, najstarszym „gejowskim mieście” w Ameryce, i krążył po plaży wczesnym rankiem, został przejechany przez pędzący łażik. Jego śmierć była niezaprzeczalnie ekscentryczna (*queer*) i cudownie absurdalna. Zarówno Ludlum, jak i Busch uznaliby ją za triumfującą w swojej absurdalności i tragiczności. Była to śmierć, która nadała jednocześnie egzystencjalne i kempowe znaczenie życiu. Z kolei dla Falwella i Robertsona byłoby to potwierdzenie założenia, że homoseksualizm nieuchronnie prowadzi do śmierci (tak jakby wszystko inne do niej nie prowadziło). Ten duet mógłby odczytywać śmierć O'Hary jako zachowanie czy odnowienie porządku moralnego, bo taki jest cel każdej tragicz-

---

<sup>26</sup> Krytyk filmowy Leonard Maltin także opisuje *Heat* w ten sposób, mówiąc: „W tej gorącej i mocnej opowieści Andy Warhol spotyka się z *Bulwarem Zachodzącego Słońca*”.

<sup>27</sup> Charles Busch – aktor, dramaturg, nowelista, scenarzysta, legendarna *drag queen*. (Przyp. tłum.).

<sup>28</sup> Jerry Falwell (ur. 1933) – amerykański pastor kościoła baptystów, popularny telewizyjny kaznodzieja. (Przyp. tłum.).

<sup>29</sup> Pat Robertson (ur. 1930) – amerykański kaznodzieja i polityk, w 1960 roku założył sieć kanałów chrześcijańskich, w 1988 roku kandydował na prezydenta z partii republikanów, rok później założył Koalicję Chrześcijańską, której liderem był aż do roku 2001. (Przyp. tłum.).



nej ofiary. Ale moralność zależy od punktu widzenia. Śmierć O'Hary mogłaby potwierdzać zupełnie przeciwstawne poglądy na temat życia i śmierci, religii i kari, nawet komedii i tragedii. To podwójne potwierdzenie sądów na temat świata, wzajemnie wykluczających się ontologii samo stanowiłoby kampu; któryś z wierszy O'Hary mógłby być doskonałym komentarzem do tej sytuacji.

Przykłady te pokazują, że kampu, rozwijając się, wykroczył daleko poza swą początkową funkcję: zakodowanego systemu znaczeń. Mimo że kulturowe podziemie za chwilę ulegnie zagładzie lub znalazło się w chwilowym nieładzie, nadal widać zasadniczą i być może oryginalną cechę kampu. Kampaowe frazy w rodzaju: „On jest przyjacielem Dorotki?”<sup>30</sup> nadal są w obiegu, choć dla tego, kto je wypowiada, jest jasne, że normalni przypadkiem usłyszawszy, rozpoznają ich sens i odwołują skojarzenia: Dorotka-Judy Garland-Oz-Fairyland-ciota (*fairy*). Nasuwające się pytanie jest oczywiste: „Czy on jest pedałem?”. Ten fenomen nie ogranicza się tylko do świata angloamerykańskiego. Emilie N. Bergmann i Paul Julian Smith uświadamiają nam, że w wielu miejscach hiszpańskojęzycznego świata pytanie „¿Etiendes?”, dosłownie „Rozumiesz?” albo „Chwytasz?”, w wielu sytuacjach może też być odczytywane jako: „Jesteś pedałem?”.

Kampu jest i pozostanie terminem dyskusyjnym, terminem, który w pewnych sytuacjach okazuje się bezużyteczny – co nie pomaga w jego wyjaśnieniu. Każda próba ustalenia znaczenia albo wytłumaczenia pojęcia będzie je prawdopodobnie dalej destabilizować. Proteuszowość, która charakteryzuje go na równi z takimi terminami, jak „postmodernistyczny” czy „kultura”, zapewnia mu jednakże prawdopodobnie przetrwanie. David Van Leer sugerował, że „Kampu jest najbardziej znanym gejowskim stylem językowym, zajmującym mniej więcej te same pozycje w homoseksualnej kulturze, co sztuka obrzucania się wyzwiskami (*playing the dozens* i *signifyin'*) w kulturze afroamerykańskiej”<sup>31</sup>. Van Leer poświęca jakieś 47 stron na przedstawienie przykładów kampu i jego zdefiniowanie, zwłaszcza w rozdziale *Gejowscy pisarze od fikcji normalsów*. Ostatecznie dochodzi do wniosku, że „uproszczenia cechują najbardziej popularne charakterystyki kampu, włączając moją”<sup>32</sup>. Mógłbym dodać do tej listy także własny tekst.

Tak więc kampu to podstawowy kod, odmiennościowa parodia, styl lingwistyczny, system póz, wrażliwość, dekonstrukcyjny „tryb” odwracania standardowych binarności (wewnętrzny/zewnętrzny, przeszły/teraźniejszy), ideologiczna albo polityczna strategia weryfikowania uznanych struktur władzy opierających się na genderowych podziałach. Sądzę, iż kampu jest tym wszystkim po trochu: a więc stanowi system semiotyczny, który uruchamia obieg znaczeń w „odmienności-

<sup>30</sup> Judy Garland, pamiętna Dorothy z *Czarnoksiężnika z krainy Oz*, była aktorką kultową dla środowiska gejowskiego; „a friend of Dorothy's” to męski homoseksualista. (Przyp. red.).

<sup>31</sup> D. Van Leer *The Queening of America. Gay culture in straight society*, Routledge, London–New York 1995, s. 20.

<sup>32</sup> Tamże, s. 60.

## Perkovich Michaśki, kamp, pedały i literatura amerykańska

wej” społeczności (sodomitów czy homoseksualistów), udostępniając tylko część wiedzy tym, którzy do niej nie należą. Jednocześnie wystarczająco wiele kampowych znaczeń pozostaje oczywistymi dla szerszej zbiorowości – a przez to może (jakkolwiek niedoskonale) dalej zniechęcać praktykantów/ posiadaczy kampu do zorganizowanych struktur władzy. Jako system parodystyczny kamp reaguje na zniechęcanie zwielokrotnieniem swych „zniechęcających” taktyk, które mają mu umożliwić wgląd w strategię władzy. Zatem kampowe znaczenie krąży w dyskursie dominującym, dokoła niego i pomiędzy nim a dyskursem „homoseksualnej” mniejszości w ten sposób, że nowe praktyki i zastosowania, jednocześnie samozwrotne, ironiczne i krytyczne, są stale wytwarzane i poręczane, nawet jeśli oficjalnie odmawia się im wiarygodności albo powagi.

Kamp nie jest jedynie nieudaną powagą. To raczej powaga przymusowej heteroseksualności czy XIX-wiecznej Przyzwoitości zdemaskowanej jako konstrukt. A demaskować powagę, to sabotować ją. W większości przypadków nieudane teksty są literackimi i społecznymi celami, które kamp obrał (i nadal obra). Ogłosić, że kamp jest nieudaną powagą, to nie zabić postać, ale go spławić. [...]

Przełożyła *Joanna Połtyn*

Przekład przejrzała i poprawiła *Anna Mizerka*

## Abstract

**Mike PERKOVICH**  
**University of Illinois (Chicago)**

### **Mollies, camp, fairies and american letters**

The author claims that there would be no homosexuals if not for camp, and *vice versa*. The article can be treated as an example of the reclaiming trend quite common in American literature, which can be seen as a response to Susan Sontag's *Notes on Camp* extended in time. Irritated with reducing camp to an aesthetic frisson, the author highlights its ideological weight. Political potential of camp which determines its identity is a result of dominant gender divisions. Camp is a weapon of the queer, whose power does not reside in the constant swishing of anything encountered in culture. The excess and highlighting of gender characteristics prove that meanings produced by the dominant order such as morality, nature, spirituality etc. are constructed. Camp is a code which allows queers to identify and communicate.