

# Esther Newton

---

## Wzorce ról

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (137), 70-85

---

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.

## Esther NEWTON

### Wzorce ról<sup>1</sup>

#### Aktorka

Mężczyźni wcielający się w kobiety (*female impersonators*), zwłaszcza występujący na scenie, identyfikują się z zawodowymi wykonawcami. Szczególnymi, choć nie wyłącznymi ich idolkami są artystki estradowe. Impersonatorzy występujący na ulicach starają się wystylizować raczej na gwiazdy filmowe niż na aktorki teatralne czy artystki nocnych klubów. Sceniczni impersonatorzy są całkiem nieźle obeznani z językiem teatrów i nocnych klubów, przeciwnie niż impersonatorzy uliczni. Sceniczni impersonatorzy w Kansas City z ożywieniem rozmawiają o „ludziach” teatru czy nocnego klubu, podczas gdy impersonatorzy uliczni nie mogliby włączyć się w taką rozmowę ze względu na brak wiedzy.

Sceniczni impersonatorzy bardzo często mówili mi, że uważają samych siebie za artystów nocnych klubów lub ludzi, którzy pracują w show biznesie – „dokładnie tak samo, jak inni [normalni] artyści”. Kiedy krytykowali nawzajem swoje sceniczne lub pozasceniczne zachowania jako „nieprofesjonalne”, odwoływali się do zasad show biznesu. Zwyczajowo używano więc specyficznych powiedzonek z show biznesu, takich, jak: „Połamania nóg” (czyli: „Powodzenia”), a raz zwrócono mi uwagę, abym nie gwizdała za sceną. Poniższa odpowiedź scenicznego impersonatora na moje pytanie – „Na czym polega różnica między profesjonalistka-

---

<sup>1</sup> Fragment książki: E. Newton *Mother camp. Female impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago 1979. Pierwsze wydanie książki: Prentice Hall, Englewood Cliffs 1972 (przekład na podst. pierwodruku, rozdz. 5, s. 97-111). Przedruki w zbiorach: *Camp. Queer aesthetics and the performing subject*, ed. F. Cleto, Edinburgh 1999, s. 96-110; *Camp grounds. Style and homosexuality*, ed. D. Bergman, University of Massachusetts Press, Amherst 1993, s. 39-53.

mi i ulicznymi ciotami?” – odśpiewania omawiany nacisk. Impersonator ten był gwiazdą (z najwyższą gażą) w klubie nowojorskim:

No cóż [śmiej], mówiąc prosto... zostawię to tobie. Widziałaś show. Widzisz różnicę między m n a [głosem daje do zrozumienia, że ta sprawa jest całkowicie oczywista] i niektórymi z tamtych, którzy pracują na tej lewej arenie show biznesu. Jestem całkiem pewien, że widzisz w y r a z n ą różnicę. Ja jestem bardziej świadomy jako performer, i myślę, generalnie, że większość albo wielu z tych, którzy [doraźnie] występują w tym samym pokazie, wykonują to, no nie jak ptaszki – tak byśmy nie powiedzieli, że jak ptaszki – ale robią to, bo mogą tu przylecieć na chwilę i zniknąć. Mają dobrą zabawę, śmieją się, piją drinki i zabawiają się, i wesoło spędzają czas. Ale dla m n i e, powiedzmy, zabawianie się i wesołe spędzanie czasu jest ważne, też, ale moją główną sprawą od chwili, gdy przychodzę do klubu, aż do końca wieczoru... jestem tutaj jako performer, jako artysta i to jest dla mnie najważniejsza sprawa. Ośmielę się powiedzieć, że w razie potrzeby mógłbym to robić i być równie dobrym artystą jak... Nie wiem, czy występując w męskim stroju byłbym bardziej spełniony niż występując jako kobieta. Ale porównuję siebie z ludźmi, których uważam za prawdziwie profesjonalnych artystów – z ludźmi, którzy są naprawdę zainteresowani występem jako występem, a nie, jak mówię, z uliczną ciotą, która chce założyć suknię i buty na wysokich obcasach, żeby się pokazać ludziom.

Scenicznym impersonatorów interesuje „honorarium” i rozgłos, blask, makijaż i efekty, „wycucie chwili” i „sceniczna prezencja”. Kryterium, według którego oceniają performerów i ich występy, jest talent. Wzorami są dla nich renomowani performerzy – z ich życiem scenicznym i pozascenicznym, przynajmniej na tyle, na ile to ostatnie jest impersonatorom znane. Praktyka wytwarzania „wrażeń” jest, rzecz jasna, bardzo bezpośrednim wyrazem modelowania siebie w tej roli.

Z powyższej perspektywy mężczyźni wcielający się w kobiety są po prostu performerami występującymi w nocnych klubach, którzy – tak się złożyło – wykorzystują wcielenie [płciowe] jako środek przekazu. Trzeba przypomnieć, że poza sceną wygląd (a czasami i sposób zachowania) wielu scenicznym impersonatorów jest bezbarwny. Często powtarzają oni, że przebieranka jest dla nich po prostu środkiem przekazu albo maską, która pozwala im występować. Maską ta została pożyczona od kobiet-performerek, ale etos występu pochodzi zasadniczo ze zbioru reguł show biznesu.

Deklarowaną aspiracją niemal wszystkich scenicznym impersonatorów jest „uwiarygodnić się”, czyli grać w filmach, występować w telewizji, w teatrze, w szanowanych klubach nocnych – w przebraniu a l b o (jak chcą niektórzy) w stroju męskim. Jeśli tego nie osiągają, oczekują, by ich własna profesja była „szanowana”, uznawana za wiarygodną i traktowana zawodowo (a dopóki to się nie spełni, będą uważali, że ulicznym impersonatorom należy zabronić występowania, bo degradują zawód). Najwyższy status wśród impersonatorów powszechnie przyznaje się T.C. Jonesowi<sup>2</sup>, który wystąpił na Broadwayu (w rewii *New Faces of 1956*), w te-

<sup>2</sup> Thomas Craig (T.C.) Jones (1920-1971) – impersonator wcielający się w kobiety, uważany za jednego z najlepszych w amerykańskiej powojennej sztuce scenicznej. Najbardziej znany z występów, w których wcielał się w wielkie gwiazdy – np. Judy

## Szkice

lewizyjnym filmie (u Alfreda Hitchcocka), teraz zaś gra wyłącznie w ekskluzywnych klubach nocnych.

### Drag queen

Zawodowo impersonatorzy sytuują siebie jako grupę na samym dole świata show biznesu. Ale społecznie ich wyobrażenie na własny temat można przedstawić (bez moralnych implikacji) w najprostszej formie pod postacią trzech koncentrycznych kręgów. Impersonatorzy i drag queens tworzą krąg wewnętrzny. Otaczają ich cioty, czyli zwykli geje, a normalsi stanowią krąg zewnętrzny. W tym sensie impersonatorzy są – jak powiedział mi jeden z nich – „społecznością wewnątrz społeczności, która istnieje wewnątrz społeczności”.

Nieliczni impersonatorzy publicznie oświadczają, że nie są gejami. To ci, którzy mają żony, a niektórzy z nich – dzieci. Oczywiście, bycie żonatym czy posiadanie dzieci nie stanowi żadnej bariery dla uczestnictwa w subkulturze homoseksualnej. Bez względu jednak na stan faktyczny u tych kilku, impersonatorzy przede mnie poznani generalnie traktowali takie publiczne oświadczenia jako „przykrywkę”. Wypowiedź jednego z impersonatorów była pod tym względem szczególnie odkrywcza. Powiedział on, że „w praktyce” być może niektórzy impersonatorzy są normalsami, ale „w teorii” – nie. I zapytał: „Jak mężczyzna może występować w kobiecym stroju i mieć wszystko w porządku?”

Rola mężczyzny wcielającego się w kobiety wiąże się bezpośrednio w subkulturze homoseksualnej zarówno z rolą drag queen, jak i z rolą kempową. W życiu gejowskim obie te role silnie się ze sobą wiążą. W terminologii homoseksualnej drag queen to homoseksualny mężczyzna, który często, albo nawet zwyczajowo ubiera się w strój kobiecy. (Drag butch to lesbijka, która często, albo zwyczajowo, zakłada strój męski.) Drag i kemp to najbardziej reprezentatywne i najpowszechniej używane symbole homoseksualizmu w świecie anglojęzycznym. Jest to prawdziwe, pomimo że wielu homoseksualistów nigdy nie stosuje przebieranek i nigdy nie chodzi na przebierane przyjęcia, i pomimo że większość homoseksualistów, którzy się przebierają, czyni tak wyłącznie w szczególnych okolicznościach, takich na przykład, jak prywatne przyjęcia czy bale z okazji Halloween<sup>3</sup>. Na pozio-

---

Garland, Katharine Hepburn, Edith Piaf, Bette Davis. Zagrał kobiece role w rewiach *New Faces of 1956* oraz *Mask and Gown* (1957), w wielu sztukach scenicznych i w filmach (*An unlocked window*; *The Alfred Hitchcock hour*, 1965; *The Wild Wild West*); w męskiej roli wystąpił w filmie *Three nuts in search of a bolt* (1964), a w filmie *Head* (1968) wystąpił w roli męskiej i kobiecej. Prywatnie jest żonaty.

<sup>3</sup> W dwóch sztukach broadwayowskich (później przerobionych na filmy) przedstawiających angielskich homoseksualistów – *The killing of Sister George* (o lesbijkach) i *Staircase* (o homoseksualnych mężczyznach) – drag grał główną rolę. W *The killing...* podczas całej sceny widzimy Georgię i jej kochanka ubranych w smokingi i kapelusze i zmierzających na przyjęcie typu drag. W *Staircase* cała fabuła obraca się wokół faktu, że jedna z postaci została aresztowana za „publiczne

mie klasy średniej przyjęło się wydawać przyjęcia „kostiumowe” – ci, którzy chcą wystąpić w przebraniu, mogą, reszta zaś może nosić strój stosowny do własnej płci.

Podstawową opozycją, wokół której kręci się świat gejowski, jest opozycja męskie – kobiece. Można ją przedstawiać na wiele sposobów poprzez własną osobę, dzięki czemu staje się ona także opozycją „wewnętrzne – zewnętrzne” albo „pod spodem – na wierzchu”. W ostateczności wszelka symbolika drag przeciwstawia „wewnętrzne” albo „prawdziwe” Ja (Ja subiektywne) Ja „zewnętrznemu” (społecznemu). Dla ogromnej większości homoseksualistów Ja społeczne jest podporządkowane zdobyciu poważania, a Ja subiektywne czy też prawdziwe jest napiętnowane. Opozycja „pod spodem – na wierzchu” jest niemal równoległa względem opozycji „fasada – tyły”. W gruncie rzeczy Ja społeczne jest zazwyczaj opisywane jako „fasadowe”, zaś związki społeczne (zwłaszcza z kobietami), tworzone dla uwiarygodnienia prawdziwości „fasady”, są nazywane „przykrywką”. Opozycja „fasada – tyły” jest również dosłownie powiązana z ciałem: „fasada” to twarz, a „tyły” to dupa.

Opozycje te mogą być odgrywane na dwóch poziomach. Pierwszy mieści się wewnątrz samego systemu strojów<sup>4</sup> i polega na noszeniu kobiecego ubioru „pod spodem”, a męskiego – „na wierzchu” (metody tej, jak się wydaje, używają raczej heteroseksualni transwestyci). Symbolicznie znaczy to, że widzialny, społeczny, męski ubiór jest kostiumem, co, w relacji zwrotnej, symbolizuje, że całe zachowanie związane z płcią jest rolą – przedstawieniem. I na odwrót: sceniczni impersonatorzy noszą niekiedy cienkie spodenki dżokejskie pod całkowitym scenicznym przebraniem, co symbolizuje, że to kobiecy strój jest kostiumem.

Druga „wewnętrzna” metoda polega na zmieszaniu znaków ról płciowych w obrębie widzialnego systemu strojów. Zasadniczo wymaga to jakichś „wewnętrznych” elementów z kobiecego systemu strojów – kolczyków, szminki, butów na wysokich obcasach, naszyjnika etc., noszonych wraz z ubiorem męskim. Ten rodzaj opozycji używany jest bardzo często przez homoseksualistów przy nieoficjalnym kempowaniu. Kobiecy element jest tak jaskrawą sprzecznością, że „podważa” system męski, rozgłaszając zarazem kobiecą identyfikację wewnętrzną<sup>5</sup>. Metodę tę w użyciu scenicznym nazywa się „występem z (kobięcymi) akceso-

---

pokazanie się w przebraniu” w drodze do pobliskiego pubu. Przez cały drugi akt postać ta nosi czarny szal na ramionach. Ta część garderoby symbolizuje pełną przebierankę. Właśnie ta postać jest kempowa – a Georgia w moim odczuciu to rzadki ptak: kemp lesbijski. Obie sztuki w każdym razie obfitowały w kempowy humor. W *The boys in the band*, kolejnej sztuce przerobionej na film, postaci drag nie obsadzono w głównej roli, ale były w niej dwie pomniejsze role kempowe i dużo kempowego humoru.

<sup>4</sup> Koncepcję rozwinęła i podsunęła mi Julian Pitt-Rivers.

<sup>5</sup> Nawet pojedynczy element kobiecy burzy integralność męskiego systemu i męczyzna traci swój kastowy honor. W każdej hierarchii rola panów jest bardziej krucha niż rola podporządkowanych. Męskość trzeba zdobyć, zdobytej męskości – bronić i ją ochraniać.

riami”. Zazwyczaj performer występuje w smokingu lub garniturze z dodatkiem koleczków i dużego kobiecego kapelusza.

Drugi poziom obejmuje opozycję między płciowo wyrazistym systemem ubioru i Ja, którego tożsamość zostanie wskazana w jakiś inny sposób. Dlatego też w czasie występu impersonatorów opozycyjna gra dokonuje się między kobiecym „wyglądem” i męską „prawdą” albo męską „istotą”. Jeden ze sposobów rozegrania owej opozycji to zademonstrowanie, że wygląd jest pozorem; dla przykładu standardowy manewr impersonatora polega na tym, by wyciągnąć jedną „piers” i pokazać ją publiczności. Krokiem bardziej drastycznym jest zdjęcie peruki. Striptizerzy w gruncie rzeczy naocznie zamieniają w rutynę przechodzenie od „zewnątrza” do „wnętrza”: zaczynają w kompletnym kostiumie do striptizu, by zakończyć zdjęciem biustonosza i ukazaniem płaskiej klatki piersiowej. Inna metoda polega na zademonstrowaniu „męskości” werbalnie lub głosowo – poprzez nagłe porzucenie dotychczasowego głosu albo poprzez jakieś bezpośrednie wskazanie. Jeden z impersonatorów zwyczajowo mówi do publiczności: „Życzę jaj. Ja mam dwa” (choć genitalia nigdy nie mogą zostać pokazane). Inny zapowiedział niesfornym widzem: „Zaraz założę męskie ciuchy i złożę wam skórę”.

Impersonatorzy grają na tej opozycji w nierównym stopniu, ale ci z dużym doświadczeniem scenicznym mają w większości w tym zakresie jakąś własną metodę. Mówiąc ogólnie, pragnienie i umiejętność zerwania iluzji kobiecości jest znakiem doświadczonego impersonatora, który uwolnił się od innych impersonatorów jako najbliższej grupy odniesienia i który pracuje wyłącznie dla publiczności. Nawet tak uwolnieni przyznają jednak, że trudno przełamać spójność kobiecego systemu ubioru. Opowiadają, na przykład, że niełatwo – w sensie subiektywnym – mówić głębkim głosem, kiedy jest się na scenie, a zwłaszcza kiedy nosi się perukę. Szczególnie „piersi” wydają się symbolizować całościowy system kobiecego ubioru i kobiecą rolę. Widać to nie tylko przy ich zdejmowaniu, co służy zerwaniu iluzji, lecz także w zawołaniu: „Cycki w górę!”, które znaczy „wchodzić w rolę” albo: „wchodzić w postać kobiecą”.

Napięcie między opozycjami męskie – kobiece oraz wewnętrzne – zewnętrzne przenika wszystkie klasy i wszystkie poziomy homoseksualnej subkultury. W pewnym sensie różnice klasowe i statusowe polegają na różnych sposobach równoważenia tej opozycji. Homoseksualiści (obojga płci) o niskim statusie upierają się wyraźnie przy bardzo silnym podziale na męskie i kobiece, w związku z czym ludzie muszą grać wedle jednej tylko zasady. Od ciot o niskim statusie oczekuje się, że będą niezmiennie bardzo ciotowate, homoseksualiści w wersji butch (ten sam status) są tak „męscy”, że samych siebie często zaczynają uważać za normalsów<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Klasa średnia skłania się do poglądu, że każdy mężczyzna, który miał stosunek seksualny z innym mężczyzną, jest odmieńcem. Klasy niższe sprowadzają rzecz do „zasad”, więc mężczyzna dominujący (w stosunkach homoseksualnych) może być nadal normalny (czyli męski). A sami mężczyźni należący do klas niższych dają sobie nieco więcej swobody, zanim zaczną uważać samych siebie za gejów.

(choć cioty prywatnie mówią, że „dzisiejszy butch to jutrzejsza siostrzyczka”). Niemniej jednak nawet u ultraciotowatych ciot opozycja działa *implicite* w dalszym ciągu, skoro ten, kto chce uczestniczyć w męskiej kulturze homoseksualnej na równych prawach, musi wewnętrznie (w sensie fizjologicznym) być mężczyzną.

Ostatnio zasadę tę zaczęło podważać stosowanie hormonów i poddawanie się operacji zmiany płci. Wykorzystanie tych technicznych środków jako ostatecznego rozwiązania opozycji męskie – żeńskie jest gorąco dyskutowane w subkulturze homoseksualnej. Znacząca część impersonatorów, zwłaszcza tych ulicznych, skorzystała kiedyś lub nadal korzysta z zastrzyków hormonalnych i wkładek plastikowych dla uzyskania sztucznych piersi i dla zmiany kształtów ciała. Rozwiązanie to silnie potępiają impersonatorzy sceniczni, którzy twierdzą, że cały sens wcielania się w kobiety polega na męskości. Mówią oni ponadto, że takie „hormonalne cioty” same umieszczają się poza subkulturą homoseksualną, skoro homoseksualny mężczyzna to z definicji ten, który chce spać z innymi mężczyznami (co znaczy, że żaden gej nie przespałby się z „hormonalnymi ciotami”).

Kiedy transformacja biegnie jeszcze dalej, „przemiana w kobietę” zyskuje aprobatę ze strony scenicznych impersonatorów – z zastrzeżeniem, że „płciowo zmienieni” powinni całkowicie opuścić życie gejowskie i wybrać normalstwo. Jednakże „płciowo zmienieni” nie zawsze się z tym zgadzają. Pewien chicagowski impersonator, całkiem znany, przeszedł operację, ale nadal występował w klubie dla normalsów z innymi impersonatorami. Człowieka tego, jak mówili mi impersonatorzy z Chicago, homoseksualiści nie zaliczają już jednak do gejowskiego kręgu i nie dopuszczają do jego występów w gejowskich klubach. Słyszałam również uporczywą pogłoskę, że „ona” sypia teraz z lesbijkami!

Powinno być oczywiste, dlaczego drag jest tak skutecznym symbolem opozycji zewnętrzne – wewnętrzne i męskie – kobiece. W kulturze amerykańskiej istnieje stosunkowo niewiele ról przypisanych do człowieka, a rola płciowa jest jedną z nich; przenika ona złożony i wszechobecny system kategoryzowania wszelkich odgrywanych w życiu ról. Oczywiście przykłady znaleźć można w systemie pokrewieństwa (żona, matka itd.), ale kategoryzowanie płciowe sięga o wiele dalej, wnikając do systemu ról zawodowych (stewardesa, kelnerka, policjant itd.). Tymczasem system przebieranek (*drag system*) może oddzielić role płciowe od tego, co je rzekomo determinuje, czyli seksu genitalnego. Geje wiedzą, że zachowania przypisanego do płci – wbrew powszechnemu mniemaniu – można się nauczyć. Wiedzą, że posiadanie określonych rodzajowo genitaliów absolutnie nie jest żadną gwarancją zachowania „z natury stosownego”.

Tak więc drag w subkulturze homoseksualnej symbolizuje dwa poniekąd przeciwne twierdzenia dotyczące systemu ról płciowych. Orzeczenie pierwsze symbolizowane przez drag mówi, że system ról płciowych naprawdę jest naturalny: dlatego homoseksualizm jest nienaturalny (typowe odpowiedzi: „Jestem fizycznie nienormalny”; „Nic na to nie poradzę, że urodziłem się z zachwianą proporcją hormonalną”; „Tak naprawdę jestem kobietą, która urodziła się ze złym zestawem genitaliów”; „To choroba fizjologiczna”).

Drugie symboliczne znaczenie orzekane przez drag kwestionuje *in toto* „naturalność” systemu ról płciowych; jeśli zachowań związanych z określoną rolą płciową może dopracować się osoba z płcią „niewłaściwą”, to logiczne będzie, że osoba z płcią „właściwą” w istocie również owych zachowań nie dziedziczy, lecz się ich dopracowuje. Antropolodzy stwierdzają, że zachowania związane z rolą płciową są wyuczone. Świat gejowski mówi poprzez drag, że zachowania związane z rolą płciową to wygląd – „zewnętrzność”, którą można manipulować do woli.

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 sposobie, 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 «zewnętrzny» wygląd jest kobiecy, ale moja «wewnętrzna» istota [moja cielesność] jest męska”. Równocześnie symbolicznie wyraża ono odwrócenie przeciwne: „mam męski wygląd «zewnętrzny» [ciało, płeć], lecz moja istota «wewnętrzna» [moje Ja] jest kobieca”<sup>7</sup>.

W kontekście homoseksualnej subkultury wszyscy profesjonalni impersonatorzy są drag queens. Drag w każdym razie jest zawsze ubrany do przedstawienia: mężczyzna wcielający się w kobiety po prostu uzawodowił tę subkulturę rolę. We własnym gronie i w rozmowach toczonych z innymi homoseksualistami, impersonatorzy zazwyczaj nazywają siebie i są nazywani drag queens. Na tej samej zasadzie ich występy są określane przez nich samych i przez innych jako pokazy drag.

Kiedy jednak w grę zaczynają wchodzić zróżnicowane znaczenia drag, staje się oczywiste, dlaczego drag queen jest w świecie gejowskim figurą dwuznaczną. Drag queen symbolizuje wszystko, czego homoseksualiści, według ich własnych słów, boją się w sobie najbardziej, wszystko, za co, jak mówią, czują się winni; symbolizuje on, w istocie, właśnie to piętno. W tym sensie określenie „drag queen” jest porównywalne z określeniem „czarnuch”. I jak to drugie słowo, będzie ono akceptowane w kontekście wewnątrzgrupowym, ale nie zewnętrznym. Ci, którzy pod żadnym pozorem nie chcą ani myśleć o sobie, ani być identyfikowani jako drag queen, starają się całkowicie oddzielić od „przebierańców”. Ubolewają nad pokazami drag i deklarują wobec nich całkowity brak zainteresowania. Ich nastawienie łączy potępienie z oznakami ogromnego dystansu społecznego dzielącego ich samych od drag queens.

Inni homoseksualiści czerpią radość z tego, że są drag queens, nie chcą jednak, by kultura heteroseksualna ich stygmatyzowała. Uwielbiają przebieranki i podziwiają drag queens w kontekście homoseksualnym, jednak potępiają mężczyzn wcielających się w kobiety oraz uliczne cioty za „wyrabianie [im] złej opinii” i „wy-

<sup>7</sup> W tym akapicie wszystkie wtrącenia w nawiasach kwadratowych pochodzą od E. Newton. (Przyp. tłum.).



tworzenie niewłaściwego wizerunku” u heteroseksualnych. Drag queen jest w tej subkulturze niewątpliwie człowiekiem na celowniku.

Homoseksualizm to odchylenie od roli płciowej składające się z dwóch powiązanych ze sobą, lecz różnych części: wybierania „niewłaściwych” obiektów seksualnych i „niewłaściwego” prezentowania swego Ja w roli płciowej<sup>8</sup>. Odchylenie pierwsze jest wspólne wszystkim homoseksualistom, ale też najskuteczniej daje się ukryć. Odchylenie drugie logicznie (w naszej kulturze) odpowiada pierwszemu, wyrażając je symbolicznie. Ale nie można go ukryć – i to ono w ostateczności tworzy homoseksualne piętno.

Tak więc dopóki mężczyźni wcielający się w kobiety pozostają profesjonalnymi drag queen, dopóty są pozytywnie oceniani przez gejów – ze względu na to, że doprowadzili do doskonałości subkulturową umiejętność, oraz na to, że geje są chętni do stawiania bezpośredniego oporu kulturze heteroseksualnej (niemal w ten sam sposób, w jaki Murzyni nazywają teraz samych siebie Czarnymi). Z drugiej strony pogardza się nimi, ponieważ symbolizują i ucieleśniają piętno. Aktualnie wahadło jest mocno wychylone na stronę negatywną, choć rzecz jest zmienna w zależności od kontekstu i pozycji obserwatora (w stosunku do piętna). Wyjaśnia to tożsamościową negację kategorii drag queen przez impersonatorów wtedy, gdy określenia tego używa ktoś z zewnątrz (na tej zasadzie w mojej obecności zwracając się do siebie czy mówiąc o kimś, używali na początku męskich imion, by powrócić do żeńskich zaimków, gdy zaczęłam w mniejszym czy większym stopniu przynależać do ich systemu).

## Kamp

Wszyscy mężczyźni wcielający się w kobiety są w świecie gejowskim drag queens, co wcale nie oznacza, że wszyscy są kampowi. Zarówno drag queen, jak i kampowiec przedstawiają wyraziste wzorce grania ról, obaj też specjalizują się w metamorfozach. Jednakże drag queen związany jest z przemianą męskie – żeńskie, kampowiec natomiast – z tym, co można by nazwać samą filozofią przemiany

<sup>8</sup> Staje się jasne, że dla kogoś, kto sedno piętna widzi w wyborze „niewłaściwych” obiektów seksualnych, sama zniewieściałość czy nawet okazjonalne noszenie kobiecych strojów będą stygmatyzować w niewielkim stopniu – dopóki o danym mężczyźnie wiadomo, że jest heteroseksualny, czyli, że śpi z kobietami albo, ściślej, że nie śpi z mężczyznami. Kiedy jednak twierdzą, że spanie z mężczyznami jest rdzeniem piętna albo że kobiece zachowania logicznie temu odpowiadają, to nie mówię o tym w sensie przyczynowym. W gruncie rzeczy odnoszę wrażenie, że niektórzy homoseksualni mężczyźni śpią z mężczyznami, p o n i e w a ż to wzmacnia ich identyfikację z rolą kobiecą, nie zaś z powodów przeciwnych. Ma to ogromne znaczenie rozwojowe, jeżeli ktoś zakłada, jak ja, że dzieci uczą się tożsamości płciowych, zanim nauczą się dokonywania jakichkolwiek wyborów obiektu seksualnego. Innymi słowy, sądzę, że dzieci dowiadują się, że są chłopcami czy dziewczynkami, zanim dochodzą do zrozumienia, że chłopcy kochają tylko dziewczynki i odwrotnie.

i niestosowności. Z pewnością obie role są ze sobą głęboko powiązane, bo przecież zniewieściałoby mężczyzna z istoty swej jest niestosowny. Jednakże drag queen po prostu wyraża niestosowność, podczas gdy kampsowiec korzysta z niej, by osiągnąć syntezę wyższego rzędu. Drag queen, któremu udaje się to wykonać, będzie nazywany kampsowym. Ponadto rola drag queen ma emocjonalny багаż, a przy tym dla większości homoseksualistów konotuje niski status społeczny, jako że opatrzona jest widzialnym piętnem homoseksualizmu. Tymczasem kampsowcy pojawiają się na wszystkich poziomach subkultury homoseksualnej, często pełniąc rolę ośrodka dla podstawowego procesu organizowania się grupy<sup>9</sup>.

Kampsowiec to centralna figura roli w subkulturowej ideologii kampu. Kampsowy etos czy też kampsowy styl pełnią funkcję analogiczną do muzyki soul w subkulturze murzyńskiej. Jak ona, kampsowiec jest „strategią na miarę sytuacji”<sup>10</sup>. Szczególną perspektywę w odniesieniu do mężczyzn wcielających się w kobiety wprowadza kwestia szerzej ujętego etosu homoseksualnego. Jest to perspektywa moralnej odmienności oraz, w konsekwencji, „zranionej tożsamości”, by posłużyć się terminem Goffmanowskim<sup>11</sup>. Problem homoseksualizmu, podobnie jak w przypadku Murzynów, skupia się na nienawiści skierowanej ku sobie i na braku szacunku dla samego siebie<sup>12</sup>. O ile jednak „ideologia muzyki soul wiąże się z potrzebą tożsamości”<sup>13</sup>, o tyle ideologia kampu wiąże się z potrzebą uczestniczenia w tożsamości co prawda dobrze znanej, lecz obciążonej pogardą. Jak ujął to pewien impersonator, będący również powszechnie znanym kampsowcem: „Nikt nie jest bardziej nieszczęśliwy z powodu homoseksualizmu od homoseksualisty”.

Kampsowiec to nie rzecz. W najszerszym ujęciu oznacza on relację między rzeczami, ludźmi, działaniami czy jakościami z jednej strony i homoseksualizmem z drugiej. W tym sensie „kampsowy gust” jest synonimem gustu homoseksualnego. Informatorzy podkreślają, że nawet ludzie w parach niezbyt często są zgodni co do rozumienia kampu – kampsowiec tkwi bowiem w oku obserwatora, co znaczy, że różni homoseksualiści lubią różne rzeczy, a spontaniczność i indywidualizm kampu sprawiają, że kampsowy gust ciągle się zmienia. Korzyść z tego taka, jak podkreśla-

<sup>9</sup> Rola „pięknego chłopca” jest również bardzo wartościowa – a kampsowiec w pewnym sensie stanowi alternatywę dla tych, którzy nie są piękni. Jednakże „piękny chłopiec” jest poddany niszczącemu procesowi starzenia się, które wedle poglądów panujących w subkulturze rusza (najpóźniej) około trzydziestki. Skoro jednak kampsowiec polega na pomysłowości i dowcipie, nie zaś na fizycznym pięknie, to kampsowiec jest wiecznie młody.

<sup>10</sup> Ch. Keil *Urban blues*, University of Chicago Press, Chicago 1966, s. 164-169.

<sup>11</sup> E. Goffman *Stigma* [1963]; zob. wydanie polskie: *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* [1963], przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.

<sup>12</sup> Powiedziałabym, że głównym problemem homoseksualizmu dzisiaj są heteroseksualni, tak jak głównym problemem czarnych są biali.

<sup>13</sup> Ch. Keil *Urban Blues*, s. 165.

ją niektórzy informatorzy, że zawsze można wykreślić wyraźną granicę między gustem homoseksualistów i gustem „normalsów”.

Jak powiedział pewien informator, Susan Sontag myliła się, twierdząc, że kamp jest kultowy<sup>14</sup>. Kiedy kult nadszedł, cioty przestały kempować. Kiedy bowiem kamp staje się wymiarowy, nie należy już do nich. „Sztuki kempowej”, 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 kempowego mieszkania, które będzie jej mieszkaniem – czyli przegiętym – ponieważ przez cały boży dzień była bardzo normalna. Kiedy więc kamp raptem stał się bardzo normalny, ciota nie ma już ochoty wracać do mieszkania, które może mieć każdy normals<sup>15</sup>.

Skoro kamp spoczywa w oku homoseksualnego obserwatora, trzeba założyć, że istnieje wśród homoseksualistów jakaś głęboko ukryta jedność perspektywy, która każdej kempowej rzeczy nadaje specjalny smak. Można wyróżnić wyraziste motywy we wszystkich kempowych rzeczach czy wydarzeniach. W moim odczuciu trzy najczęściej występujące i najbardziej charakterystyczne to: niestosowność, teatralizacja i humor. Wszystkie trzy są ściśle powiązane z sytuacją homoseksualistów i ich strategią. Niestosowność to podmiotowa treść kampu, teatralizacja jest jego stylem, a humor – strategią.

Kamp zazwyczaj polega na dostrzeganiu bądź tworzeniu niestosownych z e s t a w i e ń. W obu przypadkach homoseksualista „kreuje” kamp, wydobywając sprzeczność bądź ją obmyślając. Dla przykładu, jeden z informatorów stwierdził, że najbardziej kempową rzeczą, jaką ostatnio widział, był futbolista z jakiejś drużyny ze środkowego Zachodu, ubrany podczas balu Halloween w strój drag queen dla klas wyższych. Podkreślał, że piłkarz faktycznie starał się wyglądać jak dama – kempowy był więc nie jego zamiar, lecz efekt widoczny dla obserwatora. (Informator dodał, że byłoby jeszcze bardziej kempowo, gdyby futbolistę zgarnęła policja i opublikowała nazajutrz jego zdjęcie w gazecie). Tak wygląda przykład niezamierzonego kampu, kiedy kempowa osoba nie dostrzega własnej niestosowności.

Na przekształceniach i zestawieniach polega także kempowa wytwórczość, jednak rezultat jest tu zamierzony. Najwyrazistsze przypadki napotkać można w mieszkaniach kempowych ciot – przykładem może być pomysł hodowania roślin w se-

---

<sup>14</sup> Nie chciałabym przejść do porządku nad sugestią, że mężczyźni wcielający się w kobiety podzielają zdanie Susan Sontag. Zasadniczo nie podzielają. Podsunęłam jednemu rozmówcy *Notatki o kempie* Sontag („Partisan Review” jesień 1964, s. 515-530), aby poznać jego opinię; był to człowiek z wykształceniem licencjackim, doskonale potrafiący przedrzeć się przez ten tekst. Rozwścieczyło go (zasadnie, jak sądzę), że autorka właściwie wypreparowała homoseksualistów z kampu.

<sup>15</sup> Informatorzy twierdzą, że normalni przechwycili wiele pomysłów dzięki mass mediom i że z chwilą, gdy coś takiego się dokonuje, określony koncept przestaje być kempowy. Dla przykładu: pewien człowiek powiedział, że ciota, którą znał, wpadła na pomysł, by hodować rośliny w sedesie. Koncept przestał jednak być kempowy, ponieważ zaczęły go reklamować media masowe typu „Family Magazine”.

desie. Pewna ciota powiedziała, że jakiś czas temu w „Informatorze telewizyjnym” za kampowy uznano pomnik meksykańskiego kucyka; wedle mojego rozmówcy pomnik zupełnie nie był kampowy – nabrałby takiego charakteru, gdyby nałożył na niego wyciętą z gazety nagą Bette Davies. Zestawienia męskiego z żeńskim są, rzecz jasna, najbardziej charakterystycznym rodzajem kampu, ale kampowy może być każdy niestosowny kontrast. Dla celów kampowych często na przykład wykorzystuje się zestawienia wysokiego i niskiego statusu społecznego, kontrasty starego z młodym, symboli profanacyjnych z sakralnymi czy artykułów tanich z drogimi. Najczęściej kampowość orzeka się w odniesieniu do przedmiotów lub osób, jednak kamp tkwi nie w człowieku czy w rzeczy, lecz w napięciu między nimi z jednej strony, a kontekstem czy skojarzeniem z drugiej. Impersonatorzy opowiedzieli mi, na przykład, że pewien homoseksualny projektant strojów wykonał dla siebie przepiękną suknię na bal halloweenowy. Po balu sprzedał ją zamożnej kobiecie. Kiedy suknię nosił projektant, była bardzo kampowa – na damie stała się po prostu kosztownym strojem. Strój pozostałby kampowy, gdyby dama obesła całą salę balową, przekonując wszystkich, że teraz nie jest już sobą, lecz pedalskim projektantem.

Centralny punkt takiego „patrzenia przez pryzmat niestosowności” tkwi w fundamentalnym doświadczeniu homoseksualnym – czyli po prostu w doświadczaniu moralnego odstępstwa. Jeden z informatorów stwierdził: „Kamp wynika z myśli homoseksualnej. Wszystko zasadza się na wyobrażeniu dwóch mężczyzn lub dwóch kobiet w łóżku. Właśnie to jest niestosowne i zabawne”. Jeśli moralne odstępstwo jest źródłem postrzegania niestosowności, to rdzeniem drugiej właściwości kampu – teatralizacji – będzie w większym stopniu odstępstwo w graniu roli oraz manipulowanie nią.

Kamp jest teatralizowany na trzy wzajemnie splecione sposoby. Przede wszystkim kamp to styl. Znaczenie przesuwają się więc z tego, czym dana rzecz jest, na to, jak wygląda, z tego, co zostało zrobione, na to, jak zostało wykonane. Wielokrotnie zauważano, że homoseksualiści wyróżniają się w sztukach dekoracyjnych. Niestosowności o charakterze kampowym często powstają dzięki przyozdabianiu lub stylizowaniu dobrze znanych przedmiotów lub symboli. Rola stylu sięga jednak głębiej, objawia się zaś w kampowej przesadzie, rozmyślnym „upozowaniu”, szczególnie teatralizacji. Jest to prawdziwe zwłaszcza w odniesieniu do kampowca – niewątpliwie performera.

Drugi aspekt teatralności kampu to jego udramatycznienie. Kamp, podobnie jak drag, zawsze wymaga performerów lub performerów i publiczności. To jego struktura. Tylko nieznaczną przesadą będzie stwierdzenie, że taka interakcja zachodzi nawet w kampie nieumyślnym. W przypadku futbolisty jego zachowanie zostało przekształcone przez widzów w przedstawienie. W wielu przypadkach kampu niezamierzonego, występ kampowca przed publicznością polega na komentowaniu jakiegoś zachowania czy wychwyceniu jakiejś „scenki”, które potem zostają opisane jako „kampowe”. W kampie rozmyślnym relacja performer – publiczność jest niemal zawsze jasno określona (tę kwestię omówię później).

Po trzecie, kamp postrzega „bycie jako granie roli” i „życie jako teatr”<sup>16</sup>. W tym właśnie miejscu drag i kamp mieszają się i wzajemnie wzmacniają. Zrozumiałam to, czytając opis Greta Garbo pióra Parkera Tylera<sup>17</sup>. W środowisku homoseksualnym Garbo jest powszechnie postrzegana jako przykład „kampu wysokiego”. Tyler pisze: „Jestem przekonany, że «przedstawienia drag» nie są związane wyłącznie ze zdeklasowaną płcią. Zawsze ilekroć Garbo wykonuje jakąś olśniewającą partię, ilekroć wtula się w męskie ramiona bądź z tych ramion się wyłania, ilekroć pozwala swej niebiańsko giętkiej szyi [...] nieść ciężar odrzuconej w tył głowy, wtedy «zaczyna dragować»”<sup>18</sup>. I konkluduje: „Jak oszałamiająca jest sztuka grania! Tu wszystko jest wcielaniem – bez względu na to, czy ukryta pod spodem płęć jest prawdziwa, czy nie”<sup>19</sup>.

Musimy obrać długą drogę, by dotrzeć do prawdziwego związku między Gretą Garbo i kampem. Homoseksualista jest napiętnowany, ale piętno można zakryć. W ujęciu Goffmana informacja na temat piętna podlega zarządzaniu. Stąd kluczowe znaczenie dla homoseksualistów i niehomoseksualistów ma fakt, czy piętno jest widoczne, co czyni człowieka łatwo rozpoznawalnym, czy też zakryte, dzięki czemu jego nosiciel może dołączyć do ogółu społeczeństwa jako szanowany obywatel. Utajona połowa społeczności homoseksualnej (połowa w sensie modelowym, niekoniecznie statystycznym) jest zaangażowana w „odgrywanie” szanowanych obywateli – przynajmniej od czasu do czasu. Co tu podlega odgrywaniu?

Istota piętna polega na tym, że jego nosiciel jest uważany za nie w pełni męskiego albo na tym, że jego postępowanie jest dla zwykłych mężczyzn nienaturalne (niewłaściwe). Wokół tej esencji tworzy się „efekt społeczny”: oto kulturowo zatwierdzone kanony smaku, zachowania, mowy i innych spraw, rygorystycznie kojarzone z płcią męską (i do niej przypisane), zostają pogwałcone (np. przez zabawny bądź ozdobny styl ubioru, „zniewieściały” sposób mówienia lub zachowania, głośno wyrażany brak zainteresowania kobietami jako obiektami seksualnymi, głośno wyrażane zainteresowanie mężczyznami jako obiektami seksualnymi, gorsząca dbałość o własny wygląd itd.). Utajony homoseksualista musi zatem zrobić dwie rzeczy: po pierwsze – ukryć fakt, że sypia z mężczyznami. Jednak zakrycie tego faktu okazuje się dużo mniej kłopotliwe niż drugi problem – kontrolowanie „efektu społecznego”, czyli sygnałów, które świadczyłyby, że sypia z mężczyznami. Utajony homoseksualista musi w istocie wcielać się w mężczyznę, co znaczy, że dla świata „normalistów” musi wyglądać jak ktoś, kto spełnia wszelkie wymogi męskiej roli w takiej wersji, w jakiej ów „normalny” świat ją definiuje.

---

<sup>16</sup> S. Sontag *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9, s. 105.

<sup>17</sup> P. Tyler *The Garbo Image*, w: *The films of Greta Garbo*, ed. M. Conway, D. McGregor, M. Ricci, Citadel Press, New York [b.d.], s. 9-31.

<sup>18</sup> Tamże, s. 12.

<sup>19</sup> Tamże, s. 28.

Na tym właśnie polega bezpośredni związek między Tylerowskim spojrzeniem na Gretę Garbo i kampem/dragowaniem: jeżeli Garbo odgrywając kobietę uprawia drag, to homoseksualiści decydujący się na przejście sprawdzianu normalności odgrywają mężczyzn. Wszyscy oni dragują. Tak przedstawia się najogólniejszy wniosek podsuwany przez drag/kamp. W istocie geje często stosują słowo „drag” właśnie w szerokim znaczeniu, zagarniając nawet te role, które większość ludzi uznaje za naturalne: odgrywane w szkole, w biurze, na przyjęciach itd. W gruncie rzeczy całe życie to gra, a teatr to sprawianie wrażenia.

Założmy zatem, że każde granie polega na wcielaniu się w kogoś. Co jednak skłoniło Parkera Tylera do nazwania gry Grety Garbo „dragowaniem”? Dragować znaczy przede wszystkim „odgrywać rolę”, a styl gry, określane przez drag, mieści w sobie ukryte nastawienie. Słowo „drag” wiąże się w sposób szczególnie z zewnętrznymi, widocznymi akcesoriami roli. W typowym przypadku, w zakresie roli płciowej, drag posługuje się przede wszystkim dodatkami i akcesoriami stroju sygnalizującymi mężczyznę lub kobietę – tu jednak noszonymi przez płęć przeciwną. Poprzez skupienie na zewnętrznym wyglądzie roli drag daje do zrozumienia, że rola płciowa, a także, sięgając szerzej, wszelka rola społeczna jest zjawiskiem powierzchniowym – można nim sterować, można je na siebie nakładać i do woli z siebie zdejmować. Idea dragowania zakłada dystans między aktorem i rolą czy „graniem”. Ale „drag” oznacza również „kostium”. Ten teatralny „odsyłacz” pozwala zrozumieć nastawienie do odgrywania roli spełniane przez drag w wersji kempowej. Odgrywanie roli to s t u k a – akt albo pokaz. Konieczność grania w życiu, nakładanie na siebie jednej roli po drugiej nie musi być powodem goryczy albo rozpacz. Większość ról płciowych i innych wcieleń, które podejmują homoseksualni mężczyźni, jest przez nich wykonywana z lekkością, wdziękiem, a przede wszystkim z humorem. Aktor powinien wrzucić siebie w rolę, powinien dać dobry pokaz, ale powinien też postrzegać całe to doświadczenie jako zabawę – jako kemp<sup>20</sup>.

Podwójne podejście do roli – dać dobry pokaz, sygnalizując równocześnie dystans (pokazać, że jest to pokaz) – oto serce dragowania w wersji kempowej. Aktorstwo Grety Garbo uważano za dragowe dlatego, że dostrzegano w nim wyraźną androgynię, a także dlatego, że z prawdziwą klasą grała (czy nawet: przesadnie odgrywała) kobietę fatalną. Żaden mężczyzna (we wszystkich filmach) i niemal nikt spośród widzów (jeśli wziąć pod uwagę sukces tych produkcji) nie mógł oprzeć się jej powabowi. Tymczasem ci, których uwodziła, najczęściej stawali się jej ofiarami, bo przecież Greta tylko grała miłość – tylko ją wystawiała. Staje się to całkiem jawne w filmie *Mata Hari*, w którym Garbo jako szpieg uwodzi mężczyzn, by wydobyć od nich informacje.

Trzecia właściwość kampu to jego h u m o r. Kampuje się dla zabawy – celem jest wywołanie śmiechu wśród publiczności. W istocie jest to pewien system. Kempowy humor polega na tym, by zamiast popadania w rozpacz śmiać się z non-

<sup>20</sup> Teraz jest już dla mnie jasne, że kemp rozbraja wściekłość i bunt, prześmiewając poważną i skondensowaną rozpacz.

sensowności czyjegoś społecznego usytuowania<sup>21</sup>. Znaczy to, że humor nie zaślania – on przekształca. Widywałam też odwrotne przemiany – od śmiechu do żałości; wśród impersonatorów uznaje się za pewnik, że kempowiec niezdolny do śmiechu rozplynie się w żalu nad samym sobą.

Jedną z kwestii wywołujących we mnie najsilniejszą konfuzję podczas spotkań z impersonatorami, była ich skłonność do śmiania się z sytuacji w moim odczuciu przerażających lub tragicznych. Wprawiło mnie w zdumienie, na przykład, gdy pewien rozmówca nazwał „bardzo kempową” scenę z filmu *Co się zdarzyło Baby Jane*, w której Bette Davis podaje Joan Crawford szcztura na talerzu, albo scena, w której Davis w saloniku przygotowuje z pianistą swój „comeback”.

Rzecz jasna, nie wszyscy impersonatorzy i nie wszyscy homoseksualiści są kempowami. Kempowiec to homoseksualny dowcipniś i kłown. Jego kempowe pomysły i występy to twórcza strategia radzenia sobie z homoseksualną sytuacją, strategia prowadząca w konsekwencji do wypracowania wartościowej tożsamości homoseksualnej. Jeden z graczy tak to podsumował w rozmowie ze mną:

Homoseksualizm to sposób życia przeciwny wszelkim sposobom – z naturalnym włączeniem. I nikt nie jest bardziej tego świadom niż homoseksualista. Kempowiec akceptuje siebie w roli homoseksualisty i z dumą obnosi homoseksualizm. Wywołuje śmiech u innych homoseksualistów. Dzięki niemu ich życie staje się odrobinę jaśniejsze. Buduje też most wiodący ku normalsom, sprawiając, że ludzie ci śmieją się razem z nim.

W wywiadzie ten sam rozmówca nieco dokładniej opisał rolę kempowca:

No cóż, „kempować” to w gruncie rzeczy „siedzieć przed grupą ludzi”... niekoniecznie na scenie, choć na scenie też można... Ja tak robię, kiedy gadam do publiczności. Wtedy kempuję z nimi. Ale prawdziwa „kempówka” to ciota, która siada przy barze i zaczyna zabawiać towarzystwo wokół. Wszyscy nadstawiają ucha, a ona opowiada kempowe historie. Ktoś z niej szydzi, a ona się odcina. Kempówka to ironiczna luzaczka, która głosi emocjonalną wolność. Chce powiedzieć światu: „Jestem odmieńcem”. Nie robi tego cały czas, ale kempowa ciota najczęściej tak właśnie postępuje. Kiedy zobaczy cię na ulicy, krzyknie: „Hej, Mary, jak się masz?” – w samym centrum miasta. Czyli nawet tam będzie kempować. I śmignie dalej. Może mieć na sobie bussinesowe ubranie – nie musi być wystrojona dziwacznie. Nawet w pracy ludzie domyślą się, że jest kempówką. Nie będą wiedzieli, jak się do niej zwracać, ale zatrudnią ją, bo jest fajna, rozmiesza ciągle całe biuro, nikomu głowy nie zawraca, i wszyscy mówią: „Z Georgią jest więcej śmiechu. On jest po prostu bardziej zabawny!”. Tak mówią normalsi. A inni [homoseksualiści] mówią: „Musicie poznać Geoga! Ona jest kempówką”. Bo ona cały czas jest pogodna. Kemp bardzo rzadko bywa smutny. Kemp musi być lekki. Kempowa ciota musi myśleć szybciej niż inne cioty. Dzięki temu jest kempówką. Musi mieć odpowiedź na każdą zaczepkę<sup>22</sup>...

<sup>21</sup> Warto byłoby porównać humor kempowy z systemem humoru innych społeczności znajdujących się w opresji (wschodnioeuropejscy Żydzi, Murzyni etc.).

<sup>22</sup> Szybkość i spontaniczność to sprawy zasadnicze. Dla przykładu: podczas uroczystej kolacji ktoś wykrzykuje: „Zapomnieliśmy zmówić dziękczynienie!”. Jakaś kobieta składa ręce i bez mrugnienia okiem mówi: „Dzięki Ci Boże, że wszyscy przy tym stole to geje”.

Dzisiaj homoseksualizm nie jest kampowy. Ale spotykasz kampówkę, a ona sprawia, że homoseksualizm staje się zabawny, choć nie głupawy; zabawny, ale nie śmieszny... To wielka, naprawdę wielka sztuka. Świetna sprawa... Dzisiaj, kiedy to nagle stało się słowem... stało się jak... to jest jak z imieniem „Mary”. Wszyscy mówią do siebie „Mary”. „Cześć, Mary. Jak się masz, Mary?”. Albo: „Dziewczyno!”. Rozmawiasz z najbardziej męską ciotą na świecie, ale mówisz: „Hej, dziewczyno”. A wtedy ona: „Prześtań zwracać się do mnie per «ona» i nie mów do mnie «Dziewczyno». Nie czuję się dziewczyną. Jestem mężczyzną. I mam ochotę pójść z tobą, d z i e w c z y n o, do łóżka. Nie mam zamiaru iść do łóżka z innym facetem”. A ty na to: „A niech cię, dziewczyno. Chłop z ciebie jak się patrzy”. I tak zaczynasz kampować na ten temat. To trochę tak, jakby śmiać się z samego siebie, zamiast płakać. A dobra kampówka sprawi, że będziesz śmiać się razem z nią, aż nagle poczujesz... nie będziesz miał wrażenia, że wyśmiewała się z ciebie. Ona nic sobie nie robi z ciężkiej sytuacji.

Kampowa ciota nic sobie nie robi z poważnych spraw; świat gejów jest dla niej światem „siostrzanym”. Akceptując homoseksualizm i obnosząc go z dumą, kampowiec odcina się od wszystkich homoseksualistów, którzy nie chcą zaakceptować tożsamości obarczonej piętnem. Dopiero pełne utożsamienie z piętnem może stępić jego ostrze i uczynić piętno obiektem śmiechu<sup>23</sup>. Jednakże nie wszystkie odniesienia do piętna są kampowe – tylko te żartobliwe, choć nie istnieje wymóg, by żarty były kulturalne czy przyjazne. Kamp bardzo często bywa skrajnie wrogi, a niemal zawsze – sarkastyczny. Ale jego intencja jest nieodmiennie humorystyczna. Na kampowe cioty bardzo często mówi się „suki”, podobnie jak o kampowym humorze – że jest „jędzowaty”<sup>24</sup>. Kampowa ciota, potrafiąca każdego, kto rzuca jej wyzwanie, rozbroić (położyć na łopatki) i osadzić na miejscu, jest podziwiana. Humor to jej broń. Kampowa ciota w dobrej formie może (na mocy grupowego werdyktu) zawędrować na szczyt pomimo wszelkiej konkurencji.

Mężczyzn wcielających się w kobiece role, którzy dragują w komiczny sposób bądź którzy sami są komikami, środowisko gejowskie uznaje za kampowców. (Poważny i szykowny drag bywa uważany przez wielu homoseksualistów za kampo-

---

<sup>23</sup> Należy powtórnie podkreślić, że kamp jest zjawiskiem pre- lub protopolitycznym. Osoba antykampowa w takim ujęciu to ktoś, kto chce oddzielić się od piętna, by upodobnić się do opresorów. Kampowiec natomiast mówi: „Nie jestem podobny do tych, którzy nas prześladują”. Mówiąc tak, akceptuje jednak definicję własnej tożsamości sformułowaną przez tamtą stronę. Nowe ruchy radykalne kwestionują piętno w inny sposób – dowodząc nieprawomocności opresorów. Takie posunięcie jest zaledwie zapowiadane przez kamp. Rzecz interesująca: reprezentantki lesbińskiego skrzydła radykalnych homoseksualistów przyszły na spotkanie kobiet z transparentem, który głosił: „Jesteśmy kobietami, przed którymi ostrzegali was rodzice”.

<sup>24</sup> „Suka”, jak sądzę, to kobieta, która akceptuje gorszy status, ale nie chce tego czynić z wdzięcznością czy bez oddawania ciosów. Kobiety i homoseksualni mężczyźni są uciskani przez normalsów – nie przypadkiem więc obie te grupy zaczynają od przekroczenia granicy wyznaczonej „sukom” i zacierają w stronę odmowy przyjęcia gorszego statusu.



wy, ale jest to kamp niezamierzony. Ci, którzy postrzegają szykowny drag jako poważną sprawę, nie uznają tego za kamp. Ci zaś, którzy uważają, że to śmieszne, aby drag queens traktowały siebie poważnie, postrzegają cały ten kram jako nie-spójność typu kampowego). Rola kampowca należy do wartościowych, dlatego wielu mężczyzn odgrywających kobiety uznaje kampowanie za powód do dumy – przynajmniej na scenie<sup>25</sup>. Fakt że kampowanie zależy w znacznej mierze od sprawności retorycznej sprawia, że artystów grających na żywo ceni się bardziej od artystów grających z playbacku, którzy, nawet jeśli posługują się sztuką komiczną, muszą niemal w całości polegać na efektach wizualnych.

Przełożył *Przemysław Czapliński*

## Abstract

**Esther NEWTON**  
**State University of New York**

### Role models

The author examines in depth the meaning of 'drag', claiming that the drag questions *in toto* the "natural" organisation of the system of gender roles. The performance of drag, reflects upon the performance of gender as fluid, being able to pass back and forth the roles of male and female; these roles are not inherited by worked out. If drag queens find gender roles easy to cross in the way they dress, act and perform, then sex roles are more than just genital sex. Newton writes that gay people know the possession of one type of genital equipment by no means guarantees the natural behaviour. Newton's book by stressing the constructiveness and performativity of gender roles, became a crucial point of reference for scholars such as Judith Butler and Gayle Rubin.

---

<sup>25</sup> Wielu impersonatorów opowiadało mi, że zmęczyło ich kampowanie dla przyjaciół, kochanków i znajomych. Często czuli, że zaprasza się ich na przyjęcia gejowskie, aby zabawili towarzystwo i pokampowali trochę; twierdzili, że nie mieli ochoty na kampowanie poza sceną albo że nie czuli się kompetentni poza dragowym kontekstem. Prowadzi to nas w stronę szerszego, socjologicznego problemu dotyczącego błaznów, kłownów i zabawiaczy albo nawet: każdego człowieka obdarzonego talentem. Ktoś taki zawsze będzie się zastanawiał, czy jest lubiany ze względu na samego siebie, czy ze względu na umiejętności.