

Dominika Kotuła

„Detronizacja powagi”.

Szkic o obecności campu w polskiej prozie

Camp został zdekonspirowany w 1964 roku, kiedy Susan Sontag opublikowała w kwartalniku „Partisan Review” swój kanoniczny tekst. Próbuąc scharakteryzować to ulotne oraz wieloznaczne zjawisko, zaznaczyła, że mówienie o campie oznacza zdradzanie go. Podkreśliła również wyraźnie jego enigmatyczny oraz ambiwalentny charakter – to nim uzasadniała formę, w której przedstawiła swoje rozważania, formę luźnych spostrzeżeń, pięćdziesięciu ośmiu opartych na paradoksie punktów. Esej, prezentujący intrygujący model „nowej wrażliwości”, wywołał polemiczną burzę, wprowadzając okazjonalnie dotąd używane określenie do języka akademickich rozpraw i codziennych rozmów oraz w konsekwencji czyniąc z opisywanego zjawiska jeden z bardziej niejednoznacznych elementów kultury masowej. Finalnie camp, pierwotnie nierozzerwalnie związany z nieoficjalną kulturą homoseksualną, został zasymilowany przez kulturę dominującą¹. Proces ten nie osłabił jednak jego migotliwej i nieuchwytej natury, nie pozbawił go też powiązań ze środowiskami gejowskimi. Jego najważniejsze wyróżniki pozostały te same.

Camp nadal oznacza bowiem charakterystyczny splot afektacji, emfazy, ostentacji, wysublimowania, przewrotnej zabawy ze złym smakiem, błyskotliwości, lekkości oraz uroczystej przesady posuniętej niejednokrotnie do granic groteski. Zwłaszcza prymat (swoiście pojętego) estetyzmu nad moralnością oraz żartobliwe przedstawianie tego, co jest dla mówiącego istotne, zdają się wciąż stanowić esencję campowej wrażliwości. Kreowanie obrazów przy pomocy świadomie używanego kiczu, odważne posługiwanie się nieakceptowanymi środkami wyrazu, bezlitosne łamanie konwencji – wszystkie te ryzykowne zabiegi nabierają często głębokiego znaczenia na tle ich fabularnego kontekstu. Prowadzą bowiem odbiorcę w stronę dramatycznych, wewnętrznych rozgrywek bohaterów, dotykają tragicznej strony rzeczywistości w niezwykły, zwracający uwagę i zmuszający do refleksji sposób. Nierzadko ironiczny, camp nigdy nie bywa boleśnie złośliwy. Umie za to „dostrzec

¹ Zob. S. Ingvarsson, *Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze do śmierci campu*, w: *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, pod red. P. Oczki, Warszawa 2008, s. 29–34.

sukces w prawdziwych kłękach”². Znajduje upodobanie w osobistych manieryzmach i delectuje się wątpliwymi wytworami kultury – odrzuconymi przez jej główny nurt, groteskowymi, marginalnymi i niemodnymi elementami. Przede wszystkim zaś podejmuje i wykorzystuje znany topos życia jako teatru, istoty bytu dopatrując się w odgrywaniu roli. To jego kluczowa cecha, niewątpliwie łącząca się z homoseksualną genezą campowej wrażliwości – gra i przywdziewanie masek były jednak nieodłączną częścią codziennej egzystencji seksualnych mniejszości. Trudna do przecenienia w obliczu groźby konfrontacji z wrogo nastawionym społeczeństwem rola gestu, przekonującego spektaklu, znalazła swoje odbicie w campowych przekazach. Według Ewy Grzeszczyk przywołane środki wyrazu służyły do uzyskania efektu „prześmiewczego naśladownictwa, przebiegłej, ukrytej ironii”³. Camp czasów opresji nazywany bywa „kłamstwem, które mówi prawdę” lub „heroizmem ludzi, którzy nie zostali powołani do tego, aby być bohaterami”⁴.

W naturę campu, zrodzonego z potrzeby opozycyjnego dekodowania popkultury, wpisany jest więc nietypowy rodzaj buntu. Stefan Ingvarsson w swoim tekście zatytułowanym *Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze ku śmierci campu* zauważa, że dekodowanie mainstreamowego przekazu jak również kodowanie przekazu własnego w sposób umożliwiający zarówno zaakceptowanie go przez heteronormatywną publiczność, jak „właściwe” odczytanie przez odbiorców spoza grup dominujących (za przykład może tu posłużyć twórczość Tennessee Williamsa czy – na gruncie rodzimym – twórczość i biografia Mirona Białoszewskiego⁵) było przejawem dyskretnego, acz znaczącego podważania norm oraz wyrażania sprzeciwu wobec wykluczenia. Było, ponieważ narodziny kontrkultury i wzorujących się na marginalizowanych grupach subkultur doprowadziły do popularyzacji campowego kodu i przekształciły go w czytelny środek komunikacji. Ingvarsson odnotowuje, że dla artystów takich jak Andy Warhol czy Truman Capote camp nie był już sposobem wyrażania oporu, lecz raczej radosnej autoafirmacji. Przywołany wcześniej, inicjujący trwającą do dziś dyskusję o campie szkic Susan Sontag nazywa dokumentem o czysto historycznym wymiarze, uzasadniając swoją opinię jego efemerycznością, niekompletnością oraz nieprzystawalnością do późniejszych znaczących fenomenów kultury, takich jak masowa, ironiczna konsumpcja kiczu przez klasy średnie zachodnich społeczeństw w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku⁶.

Komentując tekst Sontag, Ingvarsson podkreślił konieczność ponownego zdefiniowania omawianego zjawiska. Zauważając, że campowy może być zarówno kodujący nadawca, jak sam przekaz czy dekodujący odbiorca, badacz sformułował dwie definicje. Camp to według niego „mówienie o czymś poważnym i osobistym, często bolesnym, przy użyciu formy powszechnie uważanej za niesmaczną, niską i przesadzoną”, a także „odczytywanie czegoś powszechnie uważanego za niskie,

² S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 323.

³ E. Grzeszczyk, *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3, s. 162.

⁴ A. Ross, cyt. za: E. Grzeszczyk, dz. cyt., s. 162.

⁵ Zob. T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012.

⁶ Zob. S. Ingvarsson, dz. cyt., s. 29–34.

niesmaczne lub przesadzone w sposób osobisty i poważny”⁷. Ingvarsson zaznaczył również, że współcześnie niezbędne jest jednoczesne porównanie campu do kiczu oraz odróżnienie go od niego. Zjawiska te posiadają może zbliżone formy wyrazu, jednakże pozycja campu w obowiązujących hierarchiach estetycznych jest mniej stabilna, „realizuje się (on) raczej w intencji nadawcy lub odbiorcy”⁸. Intencjonalność oraz emocjonalność oddzielają go również od kolejnego pokrewnego pojęcia – ironii. Szwedzki badacz przyznaje, że camp bywa ironiczny, a ironia campowa, twierdzi jednak, że istotna różnica pomiędzy tymi określeniami zdecydowanie istnieje i „tkwi w trudnych do zdefiniowania słowach: osobisty, poważny”⁹.

Osobiste i na swój nonszalancki sposób poważne były według niego campo-we teksty kultury tworzone w okresie ucisku, zdominowanym przez strach i konieczność pozostawania w ukryciu. Coraz bardziej zaawansowany proces asymilacji środowisk homoseksualnych w krajach zachodnich przyczynił się do zmiany postrzegania tej specyficznej stylistyki. Obecnie, gdy bohaterowie homoseksualni zaczęli jawnie funkcjonować w popkulturze, camp jawi się środowiskom gejowskim jako rekwizyt przeszłości, co więcej – często uchodzi za niepotrzebne dziwactwo, zbędną autoironię, niebezpieczny model wrażliwości związany z podziemiem i marginalizacją, pozbawiający postulaty emancypujących się grup wymaganej powagi. Współczesna, otwarta i poniekąd homogeniczna zachodnia kultura homoseksualna odwraca się od campu, jedynie okazjonalnie wykorzystując jego elementy. Czy oznacza to jego zapowiedzianą w tytule szkicu śmierć? Nie do końca. Ingvarsson zwraca uwagę na fenomen krajów rozwijających się, między innymi Polskę, w których zaobserwować można jednoczesne występowanie elementów przednowoczesności, nowoczesności i ponowoczesności. Według badacza, w wymienionych państwach wrażliwość campowa nadal silnie oddziałuje na kształt poszczególnych dzieł.

Trudno się z tym nie zgodzić. Niezaprzeczalna i znacząca obecność campu w polskiej literaturze najnowszej jest uzasadniana na różne sposoby. Przede wszystkim błyskawicznie rozprzestrzeniającą się (na świecie od lat sześćdziesiątych, w Polsce – osiemdziesiątych) modę na tę wrażliwość można odczytywać jako część szerszej tendencji, polegającej na dowartościowywaniu zjawisk funkcjonujących wcześniej na marginesie głównych nurtów kultury. Magdalena Lachman zauważa, że charakterystyczna dla XX wieku skłonność do nobilitacji trywialności oraz poszukiwania „głębi” w tym, co „płytkie” skutkuje odnajdowaniem drugiego dna pod powierzchnią znaczeń pozornie łatwych do uchwycenia¹⁰. Badaczka odnotowuje, że banalizm, stanowiący opór i odpór komercji, mógłby być uważany za specyficzną odmianę campu, dandyzm w swojej najbardziej współczesnej, przekornej formie¹¹. Podobne stanowisko zajmuje Anna Mizerka, charakteryzując poszczególne odmiany campu funkcjonujące w polskiej literaturze. Literatura banalistyczna, reprezentowana przez takich autorów jak Adam Wiedemann, Wojciech Kuczok, Jan Sobczak czy Cezary Domarus, opowiadająca się po stronie nieważności, celowo niedoskonała

⁷ Tamże, s. 31.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zob. M. Lachman, *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004, s. 93.

¹¹ Zob. tamże, s. 301.

i niedopracowana estetycznie, dystansująca się od wszelkich konstrukcji ideologicznych czy semantycznych, jest jej zdaniem przykładem „kampu życia codziennego”¹². Wyraźna niestosowność treści wypełniających powieści wymienionych autorów, ich „przesadzona ekspresja”, zestawienie sprzecznych stylów i wartości, ich wyrażona odmienność, opierająca się na naczelnej zasadzie „estetycznego przekroczenia”¹³, ironiczność i bynajmniej nie tajone związki z kulturą masową faktycznie wskazują na powiązania ze stylistyką campu. Istnieją jednak w polskiej literaturze teksty o wiele bliższe opisywanej przez Susan Sontag „nowej wrażliwości”. Teksty, które zdają mieć również o wiele więcej wspólnego z campem w jego pierwotnym, utajnionym wymiarze, tak często podkreślanym przez krytycznie nastawionych do szkicu Sontag badaczy związanych ze szkołą *queer*¹⁴.

Interesującym przykładem twórczego wykorzystania campowego kodu w polskiej literaturze są powieści Grzegorza Musiała. W swoich pierwszych książkach, powstałych w latach osiemdziesiątych *Stanie płynnym* i *Czeskiej biżuterii*, pisarz sławił wyrafinowanie oraz „arystokratyczność przeżywania”, jednocześnie łącząc dyskretnie sygnalizowany homoseksualizm z artyzmem. Błażej Warkocki zauważył, że połączenie to pozwalało na wpisanie homoseksualizmu w dyskurs inny niż medyczny, w dyskurs, który „w ogóle umożliwił mówienie jako takie”¹⁵. Ironiczny, wyniosły i neurotyczny artysta, bohater wczesnych tekstów autora *Al Fine*, mógł zaś „dowolnie dawkować swoją tożsamość” między innymi dzięki separacyjnemu gestowi Sontag¹⁶. W konsekwencji charakter recepcji prozy Musiała był głównie estetyczny – pod tym właśnie kątem analizowano jej campową stylistykę. Wyraźnie powiązane z Isherwoodowską koncepcją Campu Wysokiego oraz dziedzictwem Oscara Wilde’a teksty stanowią rzadko spotykane ślady „artystycznego przepracowania znaczeń homoseksualnej subkultury czasów PRL”¹⁷. W pierwszych powieściach Musiała przypominający potomków Gombrowiczowskiego Gonzala (którego postać stanowi *notabene* fantastyczny prototyp późniejszych prawodawców campu) homoseksualiści są symbolem tego, co w europejskiej kulturze najbardziej arystokratyczne, wysublimowane, przyjemne i wysmakowane. Łatwo zaobserwować, że artystowski bohater jego wczesnej prozy zanurzony jest głównie w kulturze wysokiego modernizmu – świadczą o tym nostalgiczne powroty do przedwojennych mieszczańskich lub arystokratycznych tradycji, zamiłowanie do swawolnych retrospekcji, campowych zabaw w obrębie tej właśnie przestrzeni kulturowej. Warkocki, powołując się na kompensacyjną koncepcję Andrew Rossa, proponuje następujące wyjaśnienie tego fenomenu – sentymentalne powroty i nawiązania do minionych epok są podyktowane bezsilnością tychże, niemożnością sprawowania nadzoru i wymierzania kar. W tym właśnie aspekcie campowych przekazów zauważyć moż-

¹² A. Mizerka, *Kamp po polsku*, „Polonistyka” 2003, nr 10, s. 605.

¹³ Tamże, s. 603.

¹⁴ Zob. B. Warkocki, *Kwestia smaku*, w: *CAMPANIA*, dz. cyt., s. 120.

¹⁵ Tamże, s. 124.

¹⁶ W swoim eseju Susan Sontag dokonała aktu odcięcia campu od jego homoseksualnych konotacji, przyznając, że środowiska homoseksualne stanowią campową awangardę, jednocześnie jednak relatywizując charakter omawianego zjawiska i separując je od subkulturowego kontekstu. Zob. B. Warkocki, dz. cyt., s. 122–123.

¹⁷ Tamże, s. 124.

na ich najbardziej przejmującą cechę – „zepsuty dowcip”, nagłe przebłyski rozpaczy lub przestachu w pozornie perfekcyjnej nonszalancji¹⁸.

Z podobnym natężeniem nostalgii i odwołań do epoki minionej, w tym przypadku PRL, spotykamy się w sztandarowej powieści Michała Witkowskiego *Lubiewo*. Wirtuozerska stylistycznie opowieść o PRL-owskich „piosenkarkach” i „aktorkach”, czyli zakamuflowanym homoseksualnym podziemiu, jest wspaniałym dowodem dla głosicieli tezy o niewiarygodnej elastyczności campu. Witkowski, uprawiając prawdziwą werbalną woltyżerkę, sytuuje snutą przez siebie historię na tle obrazów przasnej i niejednokrotnie groźnej, szarej wschodnioeuropejskiej rzeczywistości. Rzeczywistość tę homoseksualności zaklinają, „zagadując” ją. Konsekwentnie zagadują swoją nieuleczalną melancholię, brak szansy na radykalną zmianę losu, swoje przymusowe pogodzenie z opresyjnymi realiami. „Gadaniem leczą obolałą egzystencję”¹⁹. Bohaterowie *Lubiewa* nieustannie mówią, plotkują, mistyfikują i pograżają się w przekornej, radosnej mitomanii. „W słowach tkwi ich siła. Niczego nie mają, wszystko muszą sobie dokłamać, dozmyślać, dośpiewać”²⁰. Ich słynne „ci-ci-ci”, niczym „ti-ri-ri” Gombrowicza, ma magiczną moc – możliwe, że z arbitralnego nadania, ale w tym świecie wszystko, co ważne, ustanawiane jest arbitralnie. Tutaj „formy są najważniejsze. I słowa”²¹. Słowa brudne, wyjęte z nieoficjalnego żargonu, kreujące alternatywną, nienormatywną rzeczywistość, której granice wyznaczają „pikiety”, gdzie docelowymi aktywnościami pozostają „przeгинanie się” i „obciąg”, a ucieleśnieniem marzeń jest „luj” – „pijany byczek, męska hołotka, żulik, bączek, chłopek”²². Bohaterowie „są nostalgiczni, tęskniący, niezaspokojeni, bywają też kobietami z większym sukcesem niż same kobiety – zyskują na dystansie w stosunku do roli, przebrania i wystudiowanych tak, żeby każdemu, łącznie z wykonawcą, wydawały się naturalne, erotycznych rytuałów”²³. To nie bycie kobietą jest jednak ich celem. W rzeczywistości „wcale nie chcą być kobietami, chcą być przegiętymi facetami”²⁴. Bycie kobietą, jak tłumaczy narrator, oznaczałoby spełnienie, które nie ekscytuje tak, jak zabawa podsycana przy pomocy imaginacji, poza tym – w języku bohaterów „spełnienie nie istnieje”, w końcu „znają tylko takie wyrazy jak «głód», «niespełnienie», «zimny wieczór», «wiatr» i «chodź»”²⁵. Permanentnie przebywają w „wyższych rejonach dna”, moszcząc sobie w nich przytulne gniazdko. Codziennie odgrywają swój spektakl, dzieląc życie pomiędzy nieistotną część dzienną, spędzaną na wykonywaniu niewymagających zaangażowania, najczęściej uwłaczających godności obowiązków zawodowych oraz nocną, poświęconą poszukiwaniu tego, co stanowi sens ich egzystencji. Prowadzą bezustanne monologi, zgrywają się i stylizują na rozwiązłe hrabianki oraz ryszotkowe dziwki, najczęściej zupełnie niekonsekwentnie łącząc ze sobą te formy. Żartują niestosownie, niesmacznie i wulgarnie,

¹⁸ Zob. tamże, s. 132–133.

¹⁹ I. Filipiak, *Kraina tysiąca płci*, „Res Publica Nowa” 1997 nr 11, s. 71.

²⁰ M. Witkowski, *Lubiewo*, Kraków 2005, s. 12–13.

²¹ Tamże, s. 13.

²² Tamże, s. 18.

²³ I. Filipiak, dz. cyt., s. 71.

²⁴ M. Witkowski, dz. cyt., s. 13.

²⁵ Tamże.

na ogół z siebie samych. Na dnie każdego żartu znajduje się „kropelka poniżenia”²⁶, którą piosenkarki wypijają, wylizują, którym upajają się, układając swoje monodramy. I mimo że „w teatrze płci zabrakło dla nich miejsca”²⁷, odgrywają je z całą pompą i blichtrem.

Specyficzny rodzaj wrażliwości, pojawiający się w opisujących ten ginący świat relacjach narratora *Lubiewa*, to splót tęsknoty za minionym, niewinnej złośliwości, upodobania do konfabulacji, głębokiego zrozumienia dla wszelkich niedoskonałości, prawdziwego, przejmującego wzruszenia oraz szlachetnego dystansu, przyjaznej kpiny, rozczulenia i skłonności do objiania adamaszkim bolesnych kantów rzeczywistości. Wyimaginowane brylanty i brokat pomagają, kiedy światem rządzi ponury absurd. Egzotyczny camp PRL-owskich środowisk homoseksualnych z pewnością odbiegał od modelu campu opisywanego przez Sontag, jednak – paradoksalnie – perfekcyjnie ilustrował naszkicowany przez nią portret tego rodzaju wrażliwości. Świadczył o tym jego beczelnie pozbawiony smaku szyk potęgowany panującymi warunkami, jego zdeklarowana apolityczność („Jakoś też ta kobieca uległość, tak typowa dla ciot i dawnych, przedemancypacyjnych kobiet nie pozwalała im na bunt. Chciały dawać dupy systemowi, [...] być posłuszne... Albo po prostu jak zwykle żyły w swoim własnym, urojonym świecie, więc rzeczywistość nic a nic ich nie obchodziła”²⁸), pikantna wieloznaczność, ekstrawagancja utrzymana w niskim stylu, a przede wszystkim – legendarna „detronizacja powagi”, „bardziej złożony stosunek do «rzeczy serio»”²⁹. W opowieściach piosenek pojawia się wiele śmiechu, często bywa to jednak śmiech przez łzy. Homoseksualiści, ta „campowa awangarda”, nie mogli „jarzyć się nieustannie”, wedle wskazówek Sontag. Korzystali jednak z każdej możliwości, żeby to uczynić. Pełna rozmachu teatralizacja życia zdaje się wyrastać tu poza specyficzną formę kompensacji – tworzy bowiem fascynującą, sztuczną przestrzeń. Snując swoją barwną retrospekcję, Michaśka-Literatka zauważa: „Trudno powiedzieć, żeby w kimkolwiek mogli budzić współczucie. Najpierw sami musieliby czuć się nieszczęśliwi!”³⁰ Campowa skłonność do empatii i pochylania się nad najżałośniejszymi elementami wystroju sprawia, że PRL-owska tandeta pobłyskuje w jego opowieściach urokiem fetyszu. Według autorki *Notatek o campie* „smak (tej stylistyki) jest rodzajem miłości, miłości do ludzkiej natury”, z wszystkimi jej „małymi triumfami i niezręcznościami”³¹. Warto porównać campowe relacje Patrycji i Lukrecji z obrazem PRL-owskiego „dworcowego” homoseksualizmu przedstawianym chociażby w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, żeby zrozumieć skalę problemu i zacząć podziwiać zdolności piosenek do odnajdowania radości w pozornie ciężkim bagażu brudnej metafizyki. Ich specyficzne poczucie godności („i są całe wielkie damy”³²), humor, będący ostatnim tej godności bastionem. Ostatecznie przecież „camp, niby w zabawie, dotyka miejsc, które bolą

²⁶ Tamże, s. 14.

²⁷ Tamże, s. 32.

²⁸ M. Witkowski, dz. cyt., s. 32.

²⁹ S. Sontag, dz. cyt., s. 320.

³⁰ M. Witkowski, dz. cyt., s. 32.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 33.

w kulturze, i łączy przeciwności lecząc je”³³. Historia PRL-owskich ciot pozbawiona jest jednak szczęśliwego zakończenia. We współczesnym świecie zdają się być zagubione i wykluczone w sposób podwójny – zarówno przez świat heteroseksualny, jak środowisko „emancypantek”. Brakuje im przytulnej tandeciarni, uroczej rupieciarni poprzedniego systemu, tego taniego blichtru, który tak łatwo było zamienić w element wyimaginowanej, lepszej rzeczywistości. Nastrojony sentymentalnie narrator uczestniczy w żałobnych seansach wspominkowych, kolekcjonuje anegdoty i wyzłośliwia się, komentując „ludzi kulturalnych, którzy chcą to robić czysto, także moralnie, za społecznym przyzwoleniem, w białych rękawiczkach”³⁴ z perspektywy fanki „ciotowskiego bergu”, „która jest cała zapatrzona w przeszłość, w te wszystkie wczasy wagonowe, funduszowe zapatrzona, jakby wstecz”³⁵. Tęskniącej za grą, cudzysłowem, stylizacją, manierycznym łechtaniem, drażniącym zarówno heteryków jak homoseksualistów nowego sortu i niewiernością – całym tym campowym anturazem, uwięzionej w nowej Polsce, w której obowiązuje „zero postmodern, zero relatywizmu, zero poczucia względności wszystkiego i umowności wartości”³⁶.

Wybitnie campowa, przewrotna fascynacja PRL-owskim kiczem i tandetną rekwizytornią okresu transformacji powraca z niesamowitym natężeniem w kolejnej książce Witkowskiego, *Barbarze Radziwiłównie z Jaworzna-Szczakowej*. Główny bohater powieści, utożsamiający się z tragiczną kochanką króla Zygmunta Augusta, realizuje campową koncepcję transgresyjnej, niespójnej, melodramatycznej osobowości. Usytuowana na tle oszałamiającej szpetoty scenografii intertekstualna narracja, utrzymana w stylistyce barokowych pamiętników, opowiada historię właściciela lombardu, króla odpadków i śmieci, plastiku, sztucznych kwiatów i zapiekaneł dandysa w wersji postsarmackiej, niekoronowanego władcy Jaworzna-Szczakowej – miasta generującego melancholię oraz tajemnicze choroby. Wariat i amator konfabulacji, zafascynowany figurą Genetowskiego romantycznego bandyty, tutaj ucieleśnionej w postaci kozackiego mafijnego watażki, jest narratorem zupełnie niewiarygodnym, lecz hipnotyzującym. Swoje opowieści snuje na tle naturalnych dla Polski pejzaży, będących spełnionym snem miłośnika campu naiwnego – kapliczek, łuszczących się dekoracji, brudu, smogu, sztucznych pereł i wybrakowanej biżuterii. Pojawiające się w ostatnich, dramatycznych scenach książki mieszkanie legendarnej amerykańskiej ciotki jest prawdziwym wysypiskiem cudów. W powieści pojawiają się „przesadzona ekspresja” i „estetyczne przekroczenie”, do których nie zbliżyli się nawet autorzy tekstów banalistycznych. Esencjalne dla campu sztuczność, przesada oraz przeświadczenie o tym, że wysoka kultura nie ma monopolu na subtelność, stanowią istotę *Barbary Radziwiłówny z Jaworzna-Szczakowej*. Książka zdaje się być też polemiką z tezą Sontag głoszącą, że smak campu ze swej istoty jest możliwy

³³ I. Filipiak, dz. cyt., s. 71.

³⁴ Tamże, s. 129.

³⁵ Tamże, s. 130.

³⁶ Tamże, s. 255. Ocenę wyrażoną przez narratora *Lubiewa* warto analizować m.in. w kontekście lektury tekstów znanego portrecisty współczesnej społeczności homoseksualnej Bartosza Żurawieckiego. Elementy campowe – jeśli w ogóle obecne – pojawiają się w jego książkach jedynie w charakterystykach bohaterów starszego pokolenia, w ich sentymentalnych dialogach. Zob. m.in. B. Żurawiecki, *Sekstet*, w: tegoż, *Erotica alla polacca. Nowele dramatyczne*, Warszawa 2005.

tylko w zamożnych społeczeństwach. Tymczasem społeczeństwo PRL oraz społeczeństwo tuż po ustrojowej transformacji, ze szczególnym wskazaniem na sytuujących się na jego obrzeżach odmieńców, trudno posądzać o przesyt dobrobytem. Analizując tę sytuację, warto odwołać się do słów Mai Turowskiej, która zauważyła, że „psychopatologia biedy ma coś wspólnego z psychopatologią bogactwa: i jednej, i drugiej towarzyszy egzystencjalna nuda, o której wspomina Sontag”³⁷. Rosyjska teatrolożka odnotowała, że podczas gdy w nacechowanym przesytem życiu Zachodu camp jest symptomem psychopatologii wizualnego bogactwa, w realiach ubogiego Wschodu służy raczej uprzystępnieniu odbiorcy innej estetycznej rzeczywistości. Rzeczywistości alternatywnej i barwnej, opartej na „kłamstwie, które jest prawdą”³⁸. Zbudowany na paradoksach, unikalny, niszowy polski camp to sztuczność, która jest wiarygodnością. Autentyczne wywyższenie w najprawdziwszym poniżeniu. Nawet „jeśli ta estetyka broni się przed utylitarną funkcją, to nie znaczy, że jej nie spełnia”³⁹. Ta ocena tylko pozornie jest sprzeczna.

Bibliografia

- Filipiak I., *Kraina tysięcy płci*, „Res Publica Nowa” 1997 nr 11.
- Grzeszczyk E., *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3.
- Ingvasson S., *Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze do śmierci campu*, w: *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, pod red. P. Oczki, Warszawa 2008.
- Lachman M., *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.
- Mizerka A., *Kamp po polsku*, „Polonistyka” 2003, nr 10.
- Musiał G., *Czeska biżuteria*, Gdańsk 1983.
- Musiał G., *Stan płynny*, Kraków 1982.
- Sontag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.
- Turowska M., *Czy CAMP potrzebny jest ubogim? O teatrze Romana Wikitiuka*, przeł. K. Osińska, „Literatura na Świecie” 1994, nr 12.
- Warkocki B., *Kwestia smaku*, w: *CAMPANIA. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, pod red. P. Oczki, Warszawa 2008.
- Witkowski M., *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*, Warszawa 2007.
- Witkowski M., *Lubiewo*, Kraków 2005.
- Żurawiecki B., *Erotica alla polacca. Nowele dramatyczne*, Warszawa 2005.

‘To dethrone the serious’. A sketch on ‘Camp’ in Polish prose

Abstract

The author describes a mode of sensibility called ‘Camp’. She concentrates on the most characteristic features of it, especially on the ambivalence of any assessments, specific playful type of seriousness, theatricalization, artificiality, superior role of inverted commas

³⁷ M. Turowska, *Czy CAMP potrzebny jest ubogim? O teatrze Romana Wikitiuka*, przeł. K. Osińska, „Literatura na Świecie” 1994, nr 12, s. 324.

³⁸ A. Ross, cyt. za: E. Grzeszczyk, dz. cyt., s. 162.

³⁹ I. Filipiak, dz. cyt., s. 71.

and emphasis. While analyzing connections between Camp and homosexual subculture, the author stresses the role of the artists' deepened self-consciousness and their deceitful distance towards their own works of art. Those features are especially noticeable in their playing with the conventions and with the principles of good taste.

While describing the presence of Camp in the Polish literature, the author emphasises the roles of relativity, both aesthetical and moral. The elements of Camp are distinguished in the 'banalistic' literature and in the prose of Grzegorz Musiał, but the main part of the text is devoted to the prose of Michał Witkowski, in which we can find an intriguing combination of the sublimity and mockery, gloss and trumpery, spirituality and hedonism. Those features, inseparably connected with the stylistic of Camp, are constantly present in the prose of Witkowski. It makes him the most important representative of the discussed mode of sensibility in Poland.

Słowa kluczowe: camp, wrażliwość, smak, teatralizacja, homoseksualizm

Keywords: camp, taste, sensibility, theatricalization, homosexuality

Dominika Kotuła

doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim, studentka filologii angielskiej. Publikowała w „Portrecie” i „Portrecie OnLine”.