

Kopciuszek i Sarmaci. Kamp w polskim i norweskim dramacie współczesnym

Anna Artwich

<https://doi.org/10.51897/interalia/YLSD7701>

abstrakt

Wydanie w 1964 roku *Notatek o kampie* Susan Sontag zapoczątkowało trwającą już ponad pół wieku dyskusję o zjawisku, którego funkcjonowanie w świadomości masowej wiązało się nieuchronnie z procesem jego zawłaszczania kulturowego. Fenomen, który wykształcił się w nowojorskiej subkulturze homoseksualnej, cechował się odrzuceniem normatywnych kodów kulturowych, hamujących rozwój tożsamości jednostki. Wraz z wydaniem *Notatek o kampie* stał się on wyłącznie estetycznie przegięty i ideowo pusty. Gest przejęcia Sontag wywołał dyskusję dotyczącą możliwości odzyskania zjawiska o politycznym i odmiennościowym charakterze. Właściwości tak rozumianego kampu zrekonstruowane zostają na potrzeby artykułu w celu analizy jego występowania w polskich i norweskich dramatach współczesnych. Z uwagi na katalizujący nastroje społeczne charakter tekstów dramatycznych stanowić mogą one doskonałe źródło wiedzy o zależnościach między praktyką teatralną a polityką, władzą lub płcią. Za pomocą zestawienia kluczowych tekstów dramatycznych (wśród których wymienić można choćby dramaty Jolanty Janiczak *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi*, Pawła Soszyńskiego *Teo*, Lisy Charlotte Baudouin *Lie* i Marii Kristiny Karasjo *Sons of Liberty* *udistanserte Hongi hjerter og hjerner spiddet av enhjørningens anti-transcendentale regnbågs hallojs rosa horfluff med en twist* czy Kari Fredrikke Brønne *Fattigjenta, Bingoprinsen og Det Magiske Pølsevannet*) uwidocznione zostają zarówno podobieństwa, jak i różnice w kampie dramaturgii obu krajów, która osadzona jest w odmiennych realiach społecznych i politycznych. Najbardziej znacząca w tej analizie komparatystycznej wydaje się różna tematyka poruszana w tekstach i, w efekcie, inne konotacje, które kampie teksty dramatyczne w obu krajach budzą. Znaczna ilość polskich dzieł, poprzez ekspozycję wydarzeń, tradycji oraz bohaterów kluczowych dla polskiej tożsamości narodowej, wydaje się wciąż niezwykle zaangażowana we współczesny dyskurs społeczny. Dramaturgia norweska wydaje się nieco mniej poważna; artyści często w swoich tekstach bawią się estetycznymi możliwościami kampu. W ten sposób uwidoczniiony zostaje dramatyczny potencjał ukazywania wieloaspektowości i nowatorskiego charakteru kampu w Polsce i Norwegii. Tak przedstawione zestawienie staje się ciekawe z powodu odmiennych konotacji, uwarunkowań politycznych i społecznych reprezentowanych w kampie tekstach dramatycznych obu krajów.

słowa kluczowe

kamp, dramat współczesny, Polska, Norwegia

Kamp jako ekspresja tożsamości odmieńca osadza się na radykalnym odrzuceniu normatywnych kodów kulturowych – tym samym stając się jedną z najbardziej produktywnych praktyk emancypujących grupy marginalizowane w kulturze ponowoczesnej. Wyzwolony z norm kampie eksces możliwy jest dzięki subwersywnemu wykorzystaniu piętna jako cechy konstytutywnej grupy wykluczonej z dyskursu swojej epoki². Model dyskryminacji społecznej zostaje w ten sposób

złamany, a ideologia tłumacząca niższość ludzi napiętnowanych przestaje być już kategorią funkcjonalną³. Kampowe wyobrażenie i wykorzystywanie płci stanowią praktyczną reprezentację rozważań Judith Butler, która analizowała sposoby wytwarzania matryc płci segregujących jednostki już na początku życia (Kochanowski, Mizielińska, 2014: 461-464). Dzięki kampowemu przejściu mechanizmów wykluczenia – czy to poprzez taktykę hiper czy też postpłciowości – narzędzie opresji staje się znakiem przynależności do elitarnej grupy; jak wskazuje Andy Medhurst: „[w]szystkie historyczne opracowania subkultur ciotowskich [...] pokazują, przykład po przykładzie, jak geje wykorzystywali kamp w charakterze mechanizmu obronnego we wrogim otoczeniu” (Czapliński, 2012: 12). Zgodnie z tezami Eve Kosofsky Sedgwick o możliwości transformującego potencjału wstydu (Kosofsky Sedgwick, 2016: 238) rozumiem więc subwersywne przejście piętna jako kluczowy mechanizm performatywny kampu o charakterze emancypacyjnym i politycznym. W ten sposób kamp nie tylko piętno przetwarza, wyśmiewa czy hiperbolizuje, ale także podejmuje próbę zbudowania na jego podstawie pewnej wspólnoty współ-odczuwania opresji i emancypacji gniewu z nią związanego – mechanizmy te dostrzec można także we współczesnych tekstach dramatycznych.

Połowa XX wieku to nie tylko cezura wyznaczająca początek wielkiej kariery, jaką w kulturze masowej zrobiło pojęcie kampu, ale także ściśle z nią powiązany początek prób jego zawłaszczania. Kamp, w wyniku zapoczątkowanego przez Susan Sontag procesu przenoszenia do kultury masowej, sprowadzony został do poziomu estetyki, czy też wrażliwości, które usprawiedliwiać miały jej wszechobecny zły gust. Działania te napotkały niemal natychmiastowy opór w postaci dyskusji dotyczących możliwych użyć i przejęć kampu⁴. Przemysław Czapliński zwraca uwagę na rozdrobnienie dyskursu, w wyniku którego:

[kamp - przyp. autorki] nie odsyła już wyłącznie do męskiego homoseksualizmu, lecz – w szerszym ujęciu – kojarzony jest z subwersją ról płciowych dokonywaną z pozycji różnych mniejszości (kamp feministyczny, lesbijski, androginiczny) lub z perspektywy postpłciowego wyobrażenia o człowieku. W odmianach tych wykracza poza kulturowe aspekty płci męskiej: wykorzystywany do wytwarzania tożsamości odmiennej, inscenizuje inne aspekty antropologiczne (związane z obiema płciami, zróżnicowaną seksualnością, a także rozmaitymi przygodnościami ciała) (Czapliński, 2012: 11).

Kamp współcześnie rozbija opresję i dyskomfort mniejszości odczuwany wobec normatywnego wzorca płci (Czapliński, 2013: 41), będąc tym samym jedną z najbardziej produktywnych praktyk politycznych wyzwalających ekspresję tożsamości jednostek marginalizowanych. Z pewnością kamp zaznacza swoją obecność również w tekstach scenicznych, które niejednokrotnie prezentują tematykę silnie krytyczną wobec patriarchalnego systemu społecznego.

Transgresje genologiczne dramatu w XX wieku jeszcze wyraźniej wyeksponowały katalizujący nastroje społeczne charakter dramatów i teatru – w ten sposób stanowić mogą one doskonałe źródło wiedzy o zależnościach między praktyką teatralną a polityką, władzą lub płcią. Współczesny dramat jest zatem idealną matrycą do ukazania wieloaspektowości politycznego potencjału kampu. Chciałabym zająć się dramatami polskimi i norweskimi w porównaniu, ponieważ pozwoli mi to na pokazanie istotnych różnic w sposobach wykorzystania mechanizmów kampu oraz ich efektach w obu krajach. To zestawienie interesujące jest także z uwagi na odmienne konotacje, jakie budzą one na arenie międzynarodowej – Norwegia od lat przoduje we wszelkich rankingach dotyczących równouprawnienia kobiet, osób LGBTQ+ lub ogólnego poziomu życia społeczeństwa, podczas gdy atmosfera polityczna w Polsce coraz silniej zbliża się do pozycji ultrakonserwatywnych. Kontrastowe przedstawienie może więc także dobrze uwypuklić różnice w wykorzystywanych w Polsce i Norwegii praktykach kampowych. Istotne jest także spojrzenie na kampf i jego potencjał dekonstrukcji języka dramatycznego, który jako czynnik o subwersywnym charakterze rozszczelniającym dyskurs otwiera dramaty na nowe przestrzenie, tematy i rozwiązania stylistyczne różne od przyjętych wcześniej konwencji. Dlatego też proponowany namysł nad funkcjonowaniem kampu pozwoli na dostrzeżenie nie tylko odmiennej tematycznej warstwy tekstów dramatycznych w obu krajach, ale także wywrotowych rozwiązań w strukturze tekstów, które użycie kampf zarówno w Polsce i Norwegii kształtuje w unikalny sposób.

Dramaturgia w Polsce

Zanim jednak przejdę do omówienia przykładów współczesnych kampowych dramatów obu krajów, warto kontekstowo przyjrzeć się najnowszej historii kształtowania się formy teatralnej w każdym z nich. Transformacja ustrojowa postawiła nowe, wyjątkowe wymagania przed polskim dramatem i teatrem. Społeczne oczekiwanie na drastyczne zmiany rzeczywistości znalazło swoje odzwierciedlenie w formowaniu się nowego dramatu polskiego na przełomie XX i XXI wieku. Dużą rolę w utworach owej fazy odegrała stylizacja, w której symbioza stereotypów, medialnych przekazów czy inspiracji życiem rzeczywistym prowadziła do tworzenia światów możliwych do opisanego raczej za pomocą kategorii *simulacrum* niż *mimesis* (Dobrowolski, 2014: 162). Jak zwracał uwagę Roman Pawłowski w swojej antologii *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne* z 2003 roku, podsumowującej dokonania dramatu w erze po '89 roku, materia dzieł tego okresu ukształtowana była zazwyczaj z gorączkowej, hiperbolizowanej zaangażowanej tematyki odrzuconej w sztuce mainstreamowej i w dyskursie społecznym (Pawłowski, 2003: 20). Nierzadko, by oddać pesymistyczną atmosferę owych czasów, twórcy sięgali do rozwiązań niespełniających wymagań tradycyjnie pojętej akceptowalności na scenie. Reprezentatywnym przykładem dramatów ugruntowanych na zaprzeczeniu kategorii smaku jest z pewnością sztuka Pawła Jurka *Pokolenie porno* albo czego

chcecie. W dramacie Jurka, jak też w wielu innych dziełach przełomu XX i XXI wieku, odnaleźć można elementy kampu estetycznego, który realizuje się na poziomie formy: ekspozycja utworu oparta została na przedmiotach i zachowaniach szokujących czy prowokacyjnych, co stanowi odzwierciedlenie kampowej idei złego smaku rozpuszczającego moralność (Ross, 2012: 345). Mimo silnego nawiązywania do owych konwencji, dramaty okresu przełomu zazwyczaj ograniczają się do ewentualnego użycia estetycznego wymiaru kampu, nieczęsto ujawniając jego polityczny potencjał. *Pokolenie porno albo czego chcecie* nie rozbija zastanych struktur społecznych – każdy bohater na swój sposób z nich korzysta i, choć często przekracza stereotypowo rozumiane granice swojej płci, to wydaje się, że robi to raczej z nudów, niż z potrzeby wyjścia poza krępujące go struktury społeczne. Jurek w dramacie przedstawia małą grupę osób uprzywilejowanych w kapitalistycznym społeczeństwie. Chociaż normatywne zasady nie mają w niej zastosowania, a ekspresja bohaterów opiera się na szokowaniu, skandalu i przekraczaniu „mieszczkańskiego smaku”, osoby dramatu nie burzą starego porządku buntując się, ponieważ sami korzystają z jego opresyjnych przywilejów.

Wraz z początkiem XXI wieku młodzi twórcy coraz śmielej zaczęli eksponować konwencję dokumentalistyczną, która pozwalała im na nieco pełniejszą i bardziej wiarygodną ekspresję rzeczywistości w dramatach. Nie znaczy to jednak, że kamp przestał mieć w nowszych tekstach dramatycznych zastosowanie – coraz częściej jego celem było burzenie, czy też: wyśmianie, zastanych form opresji grup marginalizowanych. Wśród takich tekstów scenicznych wyróżnić możemy np. *Tęczową trybunę* 2012 Pawła Demirskiego lub *Teo* Pawła Soszyńskiego. Oba utwory reprezentują przykłady poruszania problematyki wykluczenia i ekspresji własnej tożsamości. W *Tęczowej trybunie* użycie kampu pozwala na pełniejsze ukazanie małej, barwnej i celebrującej swoją odmienność społeczności nieheteronormatywnej, która walczy o możliwość kibicowania, dokonując tym samym wywrotowego przejścia kultury utożsamianej zazwyczaj raczej z ekspresją macho-hetero⁵. Natomiast w przypadku *Teo* różnorodne sposoby użycia kampu umożliwiają opowiedzenie historii prześladowanych w czasie II wojny światowej osób homoseksualnych. W dramacie historycznym *drag queens* snują swoją nienormatywną opowieść, w której obrazy przemocy mieszają się z odwołaniami popkulturowymi, opisami podbojów seksualnych czy użyciem języka wykluczonych – który realizuje się m.in. w przywoływaniu *Czarnoksiężnika z krainy Oz* i przyjaciół Dorotki jako kodu umożliwiającego wzajemne rozpoznanie (Krakowska, 2018: 138). Tutaj świat przybiera formę skrajnie teatralną. Jego częścią są nie tylko zawoalowany język, ale także różowy brokat i czerwone wstążki, które symbolizują krew. Co więcej, bohaterka, która wykonuje egzekucje nazistów, wciela się w rolę drag killer. *Teo* nakreśla czytelnikowi sytuację ludzi poddanych wielopoziomowemu wykluczeniu – jako artyści, osoby homoseksualne, *drag queens*, osoby starsze i schorowane w świecie, w którym liczy się jedynie młodość i piękno. Dramat staje się kampową

celebracją świadomej nieprzystawalności, w której bohaterowie upatrują swojej wartości. Wszystkie postaci wchodzą w role ofiary, matki, opiekunki, kusicielki, a wreszcie kata, przypisane w dominującej historycznej narracji wcześniej już komuś innemu. Odgrywają je, by w tym samym czasie przekroczyć je za pomocą swojej nienormatywnej ekspresji – różnorodne, silnie osadzone w kulturze postaci-symbolowe w jednym geście zostają więc jednocześnie wzbogacone, odwrócone, a może nawet obalone?

Walka osób dramatu nie kończy się wraz z ustaniem wojny – w utworze przedstawiona jest ich kampowa rewolucja, która ma na celu zbudowanie nowego porządku społecznego na gruzach starej, wrogiej kultury. Dramatyczny koniec i – nieco melodramatyczna – zapowiedź dalszych starań o widoczność w opanowanej przez patriariat narracji historycznej wpisują się w tendencje obecne w najnowszym dramacie polskim. Coraz częściej dramatopisarze i dramatopisarki w swoich utworach dokonują swego rodzaju rewizji tradycyjnej historiografii (Dobrowolski, 2014: 162). Zarówno *Teo*, jak i np. *Życie intymne Jarosława* Magdy Kupryjanowicz i Michała Kurkowskiego, czy też *Miłości Archaniola Michała czyli sarmacja* Krzysztofa Kopki, odwracają dyskurs historyczny, dzięki czemu – już nie tylko w szczelinach – pojawiać się zaczynają jego inne interpretacje. Nowe spojrzenie na postaci historyczne, które niejednokrotnie są już odległe i nieaktualne, pozbawione władzy oddziaływania, może stanowić nawiązanie do strategii kampowych, za pomocą których stylizowano i recyklingowano to, co już dawno niemodne (Mizerka, 2016: 88). O ile autorzy pierwszych dwóch dzieł budują nową widoczność na podstawie świadectw i listów ludzi niefikcyjnych, o tyle Krzysztof Kopka w swoim dramacie świetnie wykorzystuje mit narodowy coraz częściej poddawany w Polsce rewizji. Jego kampowe przejęcie sarmatyizmu brawurowo realizuje się, gdy dwie postacie męskie – które obdarzone są charakterem hipersarmackim – pośród wybujałej sarmackiej estetyki, maka-ronizmów, gry nie dopowiedzeń oraz przybieraniu świecącego kostiumu Michała Archaniola zakochują się w sobie i porzucają dotychczasowe, krępujące ich życie. W ten sposób autor konfrontuje nieheteronormatywność z męskością wpisaną w mit sarmatyizmu, który Przemysław Czapliński nazwał „ideologi[ą] zadekretowanej nierówności” (Czapliński, 2015:22). W dramacie postaci w kontuszach czy wcielanie się w anioły-rycerzy także zawiera potencjał inscenizacji fasadowej męskości – działania te tym samym dekonstruują normatywne role mężczyzny, rycerza, sarmaty. Dzięki sięgnięciu do przeszłości dramaturg poprzez fikcję buduje nie tylko możliwą i ukrywaną historię osób nieheteronormatywnych, ale także inne, współczesne rozumienie możliwych reprezentacji queerowych – wywrotowa miłość przełamuje wszelkie normatywne, konserwatywne, bogoojczyźniane wzorce dwóch sarmatów zachwyconych swoim pięknem. Rozmach, szarża i rozbuchany język przeniesione

w realia współczesnego dramatu nie są już nośnikami patriotycznego mitu czy tożsamości macho-hetero i odkrywają przed czytelnikiem i czytelniczką swoją sztuczność i ekstrawagancką kampowość (Kaliściak, 2016: 255).

Przy opisie polskiego kampu warto wspomnieć także o kampie kobiecym, który swój wyraz znajduje m.in. w dramatach *Caryca Katarzyna* i *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* Jolanty Janiczak. Stygmatyzowana tożsamość jest idealną matrycą dla kampowej subwersji, która w reakcji na dyskryminację proponuje inscenizację – płci, seksualności czy póż. Janiczak, nadając postaci carycy Katarzyny indywidualną i niezależną podmiotowość, podważa kanoniczne postrzeganie przeszłości, zgodnie z którym Katarzyna jest zazwyczaj albo demonizowana, albo uprzedmiotowiana. Nieprzypadkowo akcję swojego dramatu Janiczak buduje wokół kobiet należących do klasy panującej, które jednak żadnej władzy – nawet nad swoim ciałem podporządkowanym polityce – nie miały. Dramatopisarka tworzy intymny portret bohaterki kobiecych, który stanowi odpowiedź artystki na ich wykluczenie z hegemonicznej wizji przeszłości. Szczególnie istotny wydaje mi się jednak dramat o Marii Konopnickiej, którym Janiczak burzy nie tylko stereotypowe postrzeganie seksualności kobiet w XIX wieku, ale także – a może przede wszystkim – wykreowany przez narrację normatywną i podporządkowany ideom narodowym obraz poetki-wieszczki.

Nieheteronormatywna sierotka Marysia

Dramat *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* skupia się na związku Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki, który przez wiele lat – również przez działania samej autorki Roty i jej rodziny – pozostawał nieznanym powszechnie faktem z ich życia. Janiczak w utworze dokonuje swoistej rewizji konserwatywno-narodowego mitu, dopuszczając do głosu jej do niedawna przemilczaną nieheteronormatywną historię⁶. Zwrot ku marginesowi, jaki w oficjalnej narracji historycznej stanowią kobiety, jest niezwykle silnym gestem kampowym: jego potencjał redefinicji zjawiska zgodnie z obecnym smakiem prowokować może do refleksji rewizyjnej (Ross, 2012: 332). W ten sposób utwór stanowi także krytykę pomijania roli społeczności lesbijskiej w historii. Konopnicka i Dulębianka, poddane wielopoziomowemu wykluczeniu jako kobiety i osoby nieheteronormatywne, opowiadają w dramacie historię swojego ukrycia i alienacji społecznej – Konopnicką dyskryminują nawet własne córki, które, próbując ocalić normatywną pamięć o pisarce po jej śmierci, palą korespondencję Konopnickiej z wieloletnią partnerką.

Główną oś dramatu stanowi – oparta na kontrastach – relacja dwóch kobiet. Jak wskazuje tytuł, to sierotka Marysia Konopnicka stanowiła uosobienie cech stereotypowo postrzeganych jako kobiece – delikatna, uległa, dbająca o reputację swoją i rodziny. Jednocześnie widzimy, że nie wpisuje się ona całkowicie we wzorzec

kobiety tamtych czasów – jest niezależną pisarką, która uwolniła się od swojego męża i, dzięki temu, dużo podróżuje. Nie spełnia także najważniejszej w oczach społeczeństwa powinności – Konopnicka nie czuje żadnej chęci bycia matką, a jej relacje z dziećmi określone mogą być jako – co najmniej – problematyczne; jak sama mówi: „[n]ie ma większego zaboru niż małżeństwo i gromadka dzieci” (Janiczak, 2019: 15), sygnalizując tym samym przeniesienie punktu skupienia uwagi dramatu z tematyki narodowej na kobiecą, warunkującą jej wykluczenie ze społeczeństwa. Oczywiście, ma to swoje odzwierciedlenie w jej relacjach z córkami. Jedna z nich okazuje się wykluczającą pisarkę strażniczką patriarchy, natomiast druga, prowadząc aktywne życie seksualne, skazana zostaje przez uwięzioną w ograniczeniach matkę na ostracyzm. Dystans w relacjach matki i córki wytworzony został głównie ze względu na moralność Konopnickiej zbudowaną w oparciu o lęk przed fizycznym pożądaniem – co pozostawało w zgodzie ze społecznymi przekonaniem tamtych czasów. Być może córka spotyka się z chłodnym traktowaniem ze strony matki właśnie z powodu spełniania ukrytych pragnień samej artystki – w końcu, jak zaznacza pisarka: „A mnie ciągnie do niskobudżetowej przygody pod pokładem w trzeciej klasie”. Inna bohaterka natomiast przyznaje, że:

MABEL Mi też podobają się kobiety brzydkie, grube, nie młode, pachnące barem mlecznym. Takie, których nikt nie chce słuchać, bo zrzędzą i trajkoczą nieprzymownie, takie które większość lekceważy i które nauczyły się lekceważyć same siebie, takie od których mężczyźni dawno odwrócili wzrok, te uśpione, potrzebujące łagodnego czasu (Janiczak, 2019: 29)

Ekspozycja krytyki społecznego gloryfikowania piękna i młodości oraz napiętnowania osób owych cech nieposiadających – a przez to stanowiących część społecznie tabuizowanej przestrzeni – celnie uderza we wszelkie wsporniki płci, które utrzymują funkcjonowanie stereotypowego postrzegania jedynie właściwej przydatności kobiety w społeczeństwie. Sytuacja w dramacie zostaje więc kempowo przegięta i odwrócona – to, co przez społeczeństwo uważane jest za nieatrakcyjne i niesmaczne, przedstawione zostało jako pożądane, a same bohaterki próbują ową sytuację teatralnie odegrać, parodiując tym samym normatywne formy kobiecości.

Wprowadzenie kolejnych niefikcyjnych kobiet, które w przeszłości walczyły o swoje prawa, służy nakreśleniu szerszego pola kobiecego doświadczenia w utworze. Poprzez kempowe ekspozowanie cielesności i podjęcie dialogu dotyczącego seksualności autorka pokazuje dotychczasową opresję kobiecego pożądania i dyskomfort wynikający z narzucanych im przez kulturę dominującą ról płciowych. Kemp, dzięki podkreśleniu wagi ich własnej, odmiennej narracji, staje się więc dla nich bronią przeciw zapomnieniu historycznemu i uprzedmiotowieniu. Bohaterki podejmują próbę wyzwolenia się z ucisku przyzwoitości, który przez wieki krępował tożsamość kobiet – w ten sposób dążą one do ustanowienia nowego porządku:

MABEL Podczas gdy wy będziecie się po cichu zastanawiać, czy prosić się o akceptację, my zdobędziemy polityczną moc, swoje tereny, swoje autonomiczne ziemie. Cytując jedną z mych licznych kochanek Andreę Dworkin „Czyż świat nie uważał Theodora Herzla, założyciela ruchu Syjonistycznego, za idiotę? I co? Żydzi dostali własne państwo, ponieważ byli prześladowani, powie-dzieli dość, zdecydowali, czego chcą i poszli o to walczyć.” My powinniśmy zrobić to samo, zostawić ojcowizny i iść walczyć. [...] (Janiczak, 2019: 23)

Celem kobiet w dramacie jest więc pełna emancypacja dzięki zdobytej władzy politycznej. Nie chcą one jednak rozbijać zastanych reguł społecznych czy reformować ufundowanych na patriarchalnych zasadach państw. Kampowe, estetyczne zaburzenie starego systemu stwarza możliwość wykorzystania ich dotychczasowej izolacji, w której stworzyć chcą nową przestrzeń funkcjonowania (Mizerka, 2012: 662). Walka o ustalenie nowych relacji władzy dotychczas marginalizowanych wyrażona została także w piosence śpiewanej przez jedną z bohatererek:

We are hot,
We are extremely hot,
We travel a lot,
And we fuck a lot
Butches and Femmes
Activists and bores
Young and old
Hidden and obscene
Let's make new nation
New country, new world.
On our own shameless way.
Let pussy emblem
Our great motherland heat house [...] (Janiczak, 2019: 18)

Wspomniany teatr *butch-femme* według niektórych badaczy najpełniej wyraża założenia kampu kobiecego, którego celem jest kwestionowanie roli seksualnej kobiet w patriarchalnej kulturze. Jak zauważa Sue-Ellen Case: „[e]kspresja *butch-femme* [...] Sprzeciwia się heteroseksualnemu układowi, który [...] jest tym właśnie miejscem, w którym codziennie na nowo powiela się społeczne podziały płci i samą ideologię płci” (Case, 1999: 185-202, za Mizerka 2016: 20). W tym rozumieniu kampu kobiecego ma potencjał całkowicie rozbijający diadyczny system reprezentacji płciowej – w dramacie ma to swoje odzwierciedlenie nie tylko w piosence, ale także w kreacji postaci Marii Dulębianki. Jej płeć w toku dramatu zostaje kampu zakwestionowana – kampu, przeciwstawiając się jednej praktyce tożsamościowej, mnoży identyfikacje i podsuwa każdemu szansę samodzielnego konstruowania siebie. Dlatego też noszenie męskiego kostiumu, posiadanie „cnót rycerskich” czy bycie nazywaną „Pietrkiem” przez Konopnicką nie zmienia jej tożsamości. Ów fakt świetnie pokazuje, że płeć jest jedynie konstruktem społecznym, który

w rzeczywistości cechuje się płynnością i kreacyjnością – kumulacja w postaci Dulębianki zestawów cech normatywnie uważanych za męskie w żaden sposób nie zmienia jej identyfikacji ani przynależności do grupy marginalizowanych kobiet.

W dramacie *O męznym Pietrku i sierotce Marysi* zauważalna jest całkowita dominacja kobiet, które w świecie o charakterze macho-hetero opowiadają swoją niezależną mikrohistorię. Przeciwwstawiony jest im tylko jeden mężczyzna – dlatego też ich opowieść nie jest snuta przez pryzmat patriarchalnej narracji; jej obecność w tekście raczej zaznaczona jest jedynie po to, by ją kampowo obnażyć i wyśmiać. Chociaż objawia się ona czasem w przekonaniach konserwatywnej Konopnickiej lub jej córki, to postać Maksymiliana Gumpłowicza jest głównym katalizatorem mizoginii w tekście – mimo że sam jest postacią, która nie reprezentuje cech stereotypowo męskich. Zakochany w Konopnickiej mężczyzna jest jej całkowicie podporządkowany, a jego monologi naznaczone są patetycznym językiem charakterystycznym dla romantycznych poetów – w ten sposób język, będący podstawą w budowaniu hegemonicznej wersji patriotyzmu polskiego, zostaje przejęty i wykorzystany do ośmieszenia wizji męskości idealizowanej przez ów mit. Jednocześnie Gumpłowicz gardzi otwartością i siłą kobiet, co może być przejawem internalizowanej nienawiści do samego siebie, czy też swoich stereotypowo kobiecych cech – kiedy Konopnicka proponuje mu zostanie jej psem, który wabić miałby się „Steryd albo Burek”, ten odpowiada: „Właśnie że suką Scholastyką na cześć twojej matki” (Janiczak, 2019: 30). Wskazując na głębokie powiązania zniewieściałości i relacji społecznych, Tomasz Kaliściak pisał, że: „[z]niewieściały mężczyzna nie tylko obrażał męski honor, lecz także znieważał cały naród, gdyż zachowanie męstwa było warunkiem koniecznym podtrzymywania ducha narodu” (Kaliściak, 2016: 13). Stereotypowo kobiece cechy eliminują więc bohatera nie tylko z homospołeczności męskiej, która zgodnie z badaniami Eve Kosofsky Sedgwick osadza się m.in. na mizoginicznej nietolerancji wobec przejawów kobiecości w mężczyźnie (Kłosińska, 2010: 680), ale także z grupy narodowej, wyrzucając go niejako ze wszystkich struktur społecznych, w których dotychczas funkcjonował. Gumpłowicz w końcu uświadamia sobie swój niejasny status wśród innych mężczyzn i w patriarchalnej kulturze w ogóle, co doprowadza do ostatecznej autozagłady bohatera, który, bez jasno określonej, nadrzędnej pozycji w społeczeństwie, przestaje czuć się jego częścią:

MAKSYMILIAN Mój zamach samobójczy [...] Jest manifestem, do którego od gimnazjum dojrzewam. Strzelam do mężczyzny, do napędzanego przez wieki iluzjami potęgi podmiotu. [...] Strzelam do wszechogarniającego lęku przed innym, który każe inne przerobić na swoje. Strzelam do mojego pradziada, dziada, ojca i syna którego nie pocałem. Strzelam do mózgu, który przez pokolenia udawał umysł, dzieląc, kategoryzując, łamiąc każdą formę oporu (Janiczak, 2019: 31)

Celem kampowej hiperbolizacji jest przełamywanie i ośmieszanie społecznych matryc normatywnych kategorii. Wszyscy bohaterowie, niezależnie od płci, obdarzeni są niezwykle transgresywnym charakterem, którego wyraz odnaleźć można w ich działaniach, wyglądzie a nawet języku. Tym samym bohaterowie całkowicie nie wpisują się w narrację historyczną narzucaną przez nurt dominujący. Niezgoda Janiczak na oficjalną wersję wydarzeń jest kampowa także z uwagi na swój niewiarygodny i przesadzony charakter – kluczowe sprawy i najważniejsze problemy marginalizowanej mniejszości przedstawione są za pomocą odwołań do popkultury, dosadnego języka – jednoznacznie łamiącego wszelkie konwencje stosowności – i śmiechu, który z nich wynika:

HELENA Ej, ale mogłybyście mi pokazać, jak wy to robicie, społeczeństwo musi znać detale. Dla mnie osobiście tylko transparentny przekaz może być seksowny. Nawet na ekranie nigdy dokładnie nie widziałam kulminacyjnych momentów, chcę pojąć, na czym polega różnica. [...] Czy wy wykorzystujecie te wszystkie otwory? [...] Pokaż mi, jak to działa, czy to jednak nie za blisko masturbacji, od kołyski na wszelkie sposoby praktykuję, nawet i w tej chwili [...] (Janiczak, 2019: 18).

Widzimy więc, że owe zmiany narracji historycznej (czy też w przypadku Konopnickiej: biograficznej) pokazane są w sposób niezwykle mocny i przegięty. Janiczak śmiało rezygnuje z konwencjonalnej zasady prawdopodobieństwa nie tylko poprzez użycie kampowego języka właściwego danej grupie kobiet, eksponującego sztuczność, stylizację czy melodramatyczność, ale także np. przez wprowadzanie na scenę kobiet z przeszłości, żyjących w różnych krajach. Dzięki tak skonstruowanej akcji uzyskane zostaje wrażenie zarówno estetycznego przegięcia, jak i moralnego zaangażowania – tak przecież istotnych dla kampowej wrażliwości.

Zauważalne staje się w ten sposób skupienie strategii kampowych w wybranych utworach polskich dramatów współczesnych nie tylko na reprezentacji i wyrażeniu odmiennej ekspresji osób marginalizowanych we współczesnym świecie, ale także na przewrotnym odkrywaniu i uwypuklaniu nieheteronormatywnych odcieni opowieści o postaciach historycznych. Z uwagi na brak wspólnych, uniwersalnych odniesień kulturowych i różną historię, a także obecną, nieporównywalnie lepszą sytuację osób LGBTQ+ w Norwegii⁷, ciekawym jest zbadanie sposobów funkcjonowania kampu w norweskim dramacie współczesnym i zestawienie go ze strategiami polskimi.

Poibsenowski kamp norweski

Przedstawienie sytuacji współczesnego norweskiego dramatu wydaje się niemożliwe bez choćby wzmianki o Henriku Ibsenie, którego znaczeni dla tamtejszego teatru zdaje się niemożliwe do porównania z jakimkolwiek polskim twórcą. Wpływ dziedzictwa Ibsena był zarówno zbawienny, jak i niszczycielski –

popularność sztuk dramaturga przyczyniła się do rozwoju teatru i umocnienia się jego pozycji w społeczeństwie, jednak wszechobecny cień wielkiego artysty na długo pozostawił dramaturgię norweską w impasie grania kolejnych adaptacji sztuk wybitnego dramaturga (Hooas, 2009: 12). Choć lata 60. i 70. w norweskiej dramaturgii wyróżniają się debiutami istotnych dzieł – wśród których wymienić można choćby teksty Jensa Bjørneboego czy Bjørg Vik, w latach 70. i 80. nadal zauważalny był wyraźny zastój pod względem adaptacji sztuk młodych pisarzy norweskich, którzy nie mogli przewyciężyć hegemonii Ibsena na norweskich deskach teatralnych. Dziesięciolecia eksperymentów na bergeńskich scenach, które silnie inspirowane były m.in. teatrem Jerzego Grotowskiego, pozwoliły na stopniowe wytworzenie niezależnych struktur promujących nową norweską dramaturgię, która nie musiała być już osadzona w kameralnej atmosferze w wypracowanej przez Ibsena formie (Arntzen, 2004: 19). Także one umożliwiły silne debiuty sceniczne takich twórców, jak Jon Fosse, Cecilie Løveid czy Tor Åge Bringsværd, będących pionierami nowego sposobu pisania w Norwegii. Współcześnie norweskie teksty sceniczne stały się niejako lustrzanym odbiciem swoich czasów – cechuje je niezwykle silne osadzenie w rzeczywistości (Eilertsen 2009: 10). Dramatopisarze i dramatopisarki starają się przekazać coś ważnego o świecie w swoich utworach – szukają w nich silnych głosów kobiet, dzieci, imigrantów lub ludzi wykluczonych i żyjących na marginesie państwa opiekuńczego. Dlatego też szczególnie aktualna staje się obecnie refleksja nad relacjami zachodzącymi między norweskim dramatem a polityką, władzą lub płcią.

Z uwagi na pełen napięcia, kameralny i silnie mimetyczny charakter wielu dramatów norweskich *kamp* nie może zostać uznany za wiodącą w nich kategorię wyrazu – prawie nigdy nie stanowi on podstawowego sposobu budowania akcji, a jego elementy, jeśli są w utworach obecne, to zazwyczaj jedynie w śladowych ilościach. Do wyjątków należą z pewnością utwory napisane przez Lisę Charlotte Baudouin Lie oraz Marię Kristinę Karasjo zebrane w dziele, składającym się z pięciu niezależnych tekstów dramatycznych: *Sons of Libertys udistanserte Hongi hjertes og hjerter spiddet av enhjørningens anti-transcendentale regnbågs hallojs rosa horfluff med en twist*. Dramatopisarki w kontrowersyjnych (już swoją przedmowę tytułują „*manus anus!*”, która to nazwa jest grą słów „*manuskrypt*” i „*odbyt*”) oraz łamiących wiele konwencji teatralnych i społecznych utworach przedstawiają swoje artystyczne przetworzenie rzeczywistości. Zbiór wprowadza wspomniana już przedmowa, w której przytoczona zostaje rozmowa artystek na platformie Skype. Tak opisują one swoją sztukę:

Nasz teatr z definicji jest jak dobry seks. Boli ciebie, nie nas. [...] Jeśli właściwie każdy chce się cały czas po prostu dobrze bawić, to dlaczego tak nie jest? [...] Kształtuj rzeczywistość. Stwórz sam to, czego potrzebujesz. Bądź aktywny w stosunku do rzeczywistości. [...] Poszerz granice. Dzięki dwuznacznościom i możliwości interpretacji. Nie moralizując. Zadawaj dobre pytania, nie udzielaj odpowiedzi (Baudouin Lie, Karasjo, 2009: 12).

Ich dramaty łączą w sobie wszelkie formy, w tym burleskę, wodewil, czy *slapstick*, których hiperbolizowane wersje znacznie wzbogacają sam tekst dramatyczny. Postacie kobiece noszą np. body w cętki lub koszulki z hasłami, które wyrażają ich kulturowe uprzedmiotowienie. Groteskowe przygody, kontakty seksualne i dialogi bohaterek przeplatane są muzyką techno, piosenkami Enrique Iglesiasa, czy też obrazami krwi na ścianach, wstawkami z horrorów i filmów pornograficznych. Bohaterki dramatu poprzez kampową formę wyolbrzymienia tworzą alternatywny świat, w którym bawią się swoją tożsamością, raz będąc dominującymi wampiryzkami (duet Dracula i Ruccola), by potem stać się zdezorientowanymi postaciami o niejasnym pochodzeniu. Podstawową wartością tak skonstruowanego świata jest dążenie do osiągnięcia przyjemności poza normatywnymi schematami – co, w dobie zarówno konsumpcyjnych, jak i konserwatywnych prób sterowania ludzką seksualnością, ma wciąż ogromne znaczenie w procesie społecznej emancypacji.

Zupełnie inaczej kamp realizuje się w dramatach Cecilie Løveid – jej twórczość, znacznie bardziej oszczędna w formie, skupia się częściej na zaprezentowaniu uprzedmiotowienia kobiet i ich sytuacji społecznej – nie na tworzeniu nowych, wyemancypowanych rzeczywistości. Løveid, czerpiąc z historii kobiecych postaci fikcyjnych, w dramacie *Córy Renu* pokazuje sytuację życia w średniowiecznym zakonie. Rolę centrum życia zakonnego odgrywa tajemniczy, nieco melo-dramatyczny – bo realizowany w odosobnionej Budce z wizjami – dar ujawniania planów Boga Hildegardy z Bingen. Wykorzystując retrospektywny potencjał kampu, Løveid dokonuje reinterpretacji postaci mistyczki, by – zgodnie z obecnym gustem – ukazać rozterki i motywacje kobiety, która w skrajnie patriarchalnej społeczności kościelnej zyskała władzę tradycyjnie niemożliwą do osiągnięcia dla swojej płci. Zastosowanie kampowych mechanizmów emancypacyjnych pozwala Hildegardzie stworzyć swoje centrum w zakonie, w którym to ona, mimo swojej płci, jest osobą dominującą i znajdującą się najwyżej w hierarchii. Przejęcie niemal boskiej władzy nad życiem jej podległych manifestuje się w bezkrytycznym przyjmowaniu jej wyroków – nowy porządek wyraża ona w swoim operowym dziele życia, w którym bohaterów odgrywać mają otaczające ją osoby. Pozycja w hierarchii i charakter postaci w operze określane są przez ich kostiumy; naturalnie, wielka suknia Hildegardy w hiperbolizowany sposób ukazuje jej zwierzchnictwo oraz dyktuje trendy w zakonie. Løveid subwersywnie przejmuje także powszechny w średniowieczu akt cielesnej pokuty, przesuując jego znaczenie z próby osiągnięcia doskonałości ducha poprzez cielesne umartwienie na kulturę odchudzania i dążenia do idealnego, szczupłego ciała – pisarka podejmuje tym samym dyskusję z wymogami piękna narzucanymi kobietom. Nie bez przyczyny jedyny mężczyzna w dramacie Hildegardę przeważnie porównuje do pachnących kwiatów, łąk i drzew, sygnalizując wymaganą wobec niej czystość ciała i ducha. System pierwotnie oparty na prawie miłości ulega jednak wypaczeniu, a skrajna teatralizacja zachowań i życia

innych osób marginalizowanych w życiu klasztornym, których tożsamość, osobowość i role społeczne – na potrzeby opery – zostają zmienione, tworzy ponowną opresję, na którą święta wcześniej sama była narażona.

Anonym søkes Pera Andreasa Perssona może stanowić przykład jednego z nielicznych połączeń kampu i tematyki drag we współczesnej norweskiej dramaturgii⁸. Świat rzeczywisty miesza się tu z fantazją, granice płci ulegają zatarciu, a „orgazm jest przeżyciem totalnej transseksualności” (Persson, 2013: 180). Osoby dramatu, wraz z odgrywaniem hiperbolizowanych cech i zachowań kobiet – stereotypowych i jednocześnie kampowo przegiętych – wydostają na powierzchnię ukrywaną przed społeczeństwem tożsamość, nawiązując nić porozumienia w nowo odnalezionej wspólnocie wykluczonych sióstr. Kamp raz jeszcze w *Anonym søkes* jest narzędziem wzajemnego rozpoznania i tworzenia mikroopowieści na obrzeżach normatywnej grupy. W dramacie płeć poddawana jest ciągłej transgresji; w efekcie – dzięki kampowej ekspresji zachowań normatywnie kobiecych i otwartym podejściu do własnego, męskiego ciała – bohaterki/bohaterowie tworzą w pokoju hotelowym nowego, postpłciowego człowieka. Jego powstanie wyzwala ich ze społecznych mechanizmów wytwarzania piętna związanego z przynależnością do określonej grupy – w nowym porządku stworzonym w pokoju hotelowym postaci ową przynależność, a więc także związane z nią piętno, po prostu odrzucają.

Kampowy kopciuszek w państwie opiekuńczym

Kari Fredrikke Brønne swój dramat osadza w rzeczywistości fantastycznej, której konstrukcja opiera się na wielu motywach znanych z bajek – wśród nich rozpoznać można m.in. Kopciuszka czy Czerwonego Kapturka. Tak zbudowana kampowa, popkulturowa reinterpretacja bajkowego schematu akcji – jej tło stanowi przecież fast-food i centrum handlowe, a na imprezie, obok marginalizowanych kobiet, przechadza się Jack Sparrow – pozwala autorce na zbudowanie iluzji, która z jednej strony obiecuje spełnienie wszelkich marzeń konsumpcyjnego świata, z drugiej przytłacza nagromadzeniem symboli i swoją multimedialną rzeczywistością. Ziszczenie życzeń jest zależne jedynie od wróżki chrzestnej, która – o ironio – pozostaje w ścisłych relacjach z opieką społeczną. Wrażenie bajkowości i teatralizacji świata przedstawionego wzmacnia dodatkowo zastosowana na początku tekstu parabaza postaci wróżki oraz wykorzystanie elementów magicznych, które odwracają wszelkie reguły prawdopodobieństwa w tekście. Dramat przekracza także kategorie smaku i stosowności, odkrywając tym samym niejednoznaczny, wątpliwy etycznie charakter świata przedstawionego. Ów niesmak oraz zerwanie z konwencją realistyczną wpływają pośrednio także na zasady obowiązujące kobiety wykorzystywane w ich społeczności i umożliwiają im działanie:

Najpierw kielbasa zrobiona w nocy,
potem dwa szczury, które umarły ze strachu,
[...] kciuk martwego człowieka i stary szpitalny fartuch.
Dwie krople ketchupu i poplamiona na brązowo skarpetka,
[...] trochę kwasu żołądkowego i pół kamienia żółciowego
(kaszle i wypluwa dużą kropelkę do garnka)
Pozwól jej chwilę zabulgotać
Dopóki nie zaśmierdzi zgnilizną i żółcią (Brænne, 2011: 191-192).

Obraz Matki Kielbasy przygotowującej magiczną miksturę ma na celu nie tylko zniesmaczyć odbiorcę i odbiorczynię – dzięki użyciu brzydoty i okropności w przygotowywaniu magicznej mikstury bohaterkom udaje się przecież zdobyć władzę nad mężczyznami swoim pięknem; wyeksponowaniu ulega więc mechanizm ukryty za wykreowanym na potrzeby ekonomii pięknem fizycznym. Dramat *Fattigjenta, Bingoprinsen og det magiske pølsevannet* staje się więc kampową bajką zarówno o społecznych oczekiwaniach i siatce zależności, w którą uwikłane są pozbawione władzy kobiety, jak i sposobach na ich zwalczanie.

Już w początkowej części dramatu proponowane są liczne subwersje płciowe – wróżka chrestna, w kulturze utożsamiana raczej z dobrotliwą i doświadczoną kobietą, grana ma być przez aktora męskiego. Podobnie sytuacja ma się z bliźniaczkami syjamskimi, które odgrywane są przez mężczyzn, mimo jasno określonej kobiecej tożsamości płciowej w tekście. Zarówno wróżka, jak i bliźniaczki w dramacie cechują się raczej zachowaniami tradycyjnie postrzeganymi jako kobiece, dlatego ta transgresja płci bohaterek staje się jasnym sygnałem zaburzenia stereotypowego systemu reprezentacji, którego z kolei ironiczny i hiperbolizowany wyraz odnajdujemy w postaci Cindy.

Postać o znaczącym imieniu – Cindy może funkcjonować jako zdrobnienie od angielskiej nazwy *Cinderella*, która oznacza Kopciuszka – ukazuje się czytelnikowi w niezwykle sugestywny sposób. Oczywiście, opis jej wyglądu w dramacie poprzedza jakąkolwiek ocenę jej charakteru – pierwsze przedstawienie skupia się na jej dużym biuście, który spowijany jest dodatkowo różową poświatą. Już od początku młoda dziewczyna – która przecież chodzi jeszcze do szkoły – przedstawiona została jako postać hiperkobieca widziana przede wszystkim przez pryzmat swojej płci i seksualności. Są one kluczowe także dla rozwoju akcji dramatu: jego pierwszoplanowy wątek stanowi możliwość wygrania nagrody dla najpiękniejszej kobiety na balu. Cieleśność bohaterki jest w dramacie eksponowana nie bez przyczyny – zgodnie z konwencją bajkową jej dostosowana do stereotypowej matrycy płci kobiecość zapewnić ma pieniądze dla biednej matki oraz miłość księcia, którego pałac przedstawiony jest niemal jako arkadia. Jej ciało stanowi więc – mimo silnego dyskomfortu Cindy – jedyną szansę na poprawę sytuacji materialnej kobiet w społeczeństwie. W tym momencie bajka jednak się kończy: w patriarchalnym środowisku nastawionym na bezduszny kon-

sumpcjonizm i przemoc, kobiecość staje się przekleństwem. Autorka przedstawia w dramacie przemoc psychiczną i presję, której poddane są wszystkie młode kobiety. Rzecz dotyczy przecież także bliźniaczek syjamskich, które, choć o stereotypowo mniejszym potencjale – co jest stale podkreślane w dramacie – także zobowiązane są do pełnienia roli trofeów mężczyzn. Jak mówi ich matka:

Mężczyźni kochają piękne kobiety. [...] Mężczyźni uwielbiają być podekscytowani, uwielbiają być zniewaleni. Ale tylko kilka liter różni zniewalanych od zniewolonych. Mężczyźni nigdy o tym nie myślą. [...] Świat chce być oszukiwany. Ale to się nie dzieje samo. Młode kobiety – zwłaszcza młode kobiety takie, jak wy – muszą znać każdą możliwą sztuczkę (Brænne, 2011: 189).

Poglądy Matki Kiełbasy pokazują problem aktywnej roli kobiet w społeczeństwie – sukces odnieść mogą one jedynie poprzez wykupywanie się w łaski dominujących mężczyzn. Choć sama postać – władczą i niezależną finansowo – unika podporządkowania się męskiej władzy, poprzez socjalizację nabywa podglądy typowe dla przedstawicieli grup patriarchalnych, niemal nie uświadamiając sobie swojej własnej siły i pozycji oraz możliwości, które one dla niej wytwarzają w społeczności. Choć poddana hiperbolizacji Matka Kiełbasa rozumiana być może jako postać przełamująca sztywne reprezentacje płci i posiadająca tym samym cechy kampu kobiecego, jej internalizacja normy i walka o zajęcie „męskiej” pozycji w hierarchii (a nie jej rozbicie) sytuuje ją w roli umożliwiającej podtrzymywanie działalności opresyjnego systemu. Brænne, dzięki kempowemu gestowi osnucia fabuły dramatu wokół stale powtarzającego się symbolu kiełbasy – budzącej przecież silne konotacje genitalne – pokazuje rzeczywisty, fallocentryczny charakter społeczeństwa, w którym ciała kobiet poddawane są stałej presji. Tak skonstruowany dyskurs społeczny ma na celu dostosowanie wyglądu i zachowania kobiet do oczekiwań męskiej publiczności. Choć wydaje się, że dzięki magicznej sztuczce bliźniaczki na chwilę uzyskują przewagę nad Księciem Bingo, to jednak ich motywacją pozostaje zdobycie jego miłości i uwielbienia, a nie uzyskanie możliwości decydowania o nich samych. Dlatego znacznie silniejszy wydaje się emancypacyjny gest Cindy, która po uniknięciu gwałtu Księcia postanawia żyć niezależnie – staje się więc kobietą, która od skrajnego upodmiotowienia przechodzi ewolucję, zyskując władzę nad swoim ciałem i życiem.

Szczególnie ważne w dramacie wydają się też kostiumy, które bohaterowie i bohaterki w trakcie akcji przybierają – o charakterze wróżki świadczy kapelusz, który nakłada lub zdejmuje. W ten sposób jej strój staje się jasnym określeniem jej przynależności do złej lub dobrej bajki. Dzięki tak prostemu zabiegowi zmiany kostiumu identyfikacja wróżki zostaje zmieniona – Brænne w ten sposób pokazuje, jak łatwe jest zaburzenie tradycyjnego systemu odniesień; włożenie kapelusza staje się ironicznym gestem, który burzy społeczny komfort związany z istnieniem dobrej

wrózki, której zadaniem jest rozwikłanie bajkowego konfliktu. Podobnie rzecz ma się np. z *drag queens*, które, nakładając swoje kostiumy, udowadniają nieadekwatność i przestarzałość starego modelu binarnej reprezentacji płci.

Metamorfozę w utworze przechodzi także Cindy – na bal przychodzi ubrana w kostium, z którego już wyrosła. Obcisłe ubranie sprawia, że dziewczyna „wygląda jak gwiazda porno” (Brønne, 2011: 194) – a jej ciało zostaje przez wszystkich uprzedmiotowione. Dramatopisarka pokazuje więc, że kobieta zawsze będzie sytuować się w opozycji do wizji świata androcentrycznego – z tego powodu, że jej podmiotowość nie jest jego częścią. Połączona siatką zależności społecznych jest stale naprzemiennie z innymi łączona lub izolowana. Jej status w społeczności jest więc wiecznie niejasny – będzie tą, którą się zdobywa oraz jednocześnie chroni i izoluje (Pacewicz, 2017: 146). Dlatego też wyeksponowane, dziewicze ciało Cindy sytuuje ją w pozycji idealnej kandydatki na Księżniczkę Balu, którego wszechobecne brokat i kolory mają ukryć niebezpieczną prawdę patriarchalnego społeczeństwa – dziewczyna, aby zdobyć upragnioną koronę i pieniądze, musi stać się zarówno kuszącym, jak i niedostępnym produktem męskiej fantazji.

Strój w dramacie wskazuje także na status majątkowy postaci – fragmentaryczne opisy ubrań Cindy i jej matki przeciwstawione są Księżciu Bingo i rodzinie bliźniaczek syjamskich, w której Matka Kiełbasa „ma na sobie ubrania Gucci, Louis Vuitton i Dolce&Gabbana – i skórę lamparta niedbale przewieszoną przez ramię” (Brønne, 2011: 172). Jej bezwzględny charakter został więc oddany w hiperbolizowanym kostiumie, który wyraża status społeczny i zagrożenie, jakie stanowi dla podporządkowanej jej Cindy. Jest ona kolejną bohaterką, której kobiecość w dramacie zostaje podkreślona – obce jest jej jednak poczucie dyskomfortu związanego ze społecznym postrzeganiem jej ciała, a funkcjonowanie Matki Kiełbasy w świecie ogranicza się jedynie do rozpaczliwego, coraz silniejszego wpisywania się w dynamikę konsumpcyjnego społeczeństwa oraz narzucaniu swojej władzy innym. Performowana hiperkobiecość matki zostaje w dramacie przeciwstawiona jej partnerowi, ojcu bliźniaczek syjamskich. W opowieści Matki Kiełbasy jawi się on jako niezwykle przystojny mężczyzna, który miał dwa penisy – są one wyrazem jego skrajnie pojętej męskości. Para ta, podobnie jak postaci Marilyn Monroe czy Tarzana przechadzające się po przyjęciu Księcia Bingo, wypełnia całkowicie stereotypowy diadyczny model reprezentacji płci, którego dwa bieguny, oznaczające męskość i kobiecość, wykluczają jakiegokolwiek spektrum czy inność. Kari Fredrikke Brønne w swojej kempowej satyrze jednocześnie hiperbolizuje, jak i rozbija ten model w postaciach wróżki, bliźniaczek czy też samej Cindy, która jako jedyna, dzięki kempowej strategii emancypacji, wyzwala się ze stygmatyzującego ją mizoginistycznego układu społecznego.

Dwa oblicza kampu

Choć na potrzeby przejrzystości tekstu kamp rozdzielony w nim został na dwie części właściwe poszczególnym krajom, to definiowanie ich jako odmian polskiej lub norweskiej jest niemożliwe; różnorodna i zniuansowana istota zjawiska nie pozwala na tak wąsko pojętą, geograficzną klasyfikację. Chociaż zauważalne jest wspólne dla obu krajów podejmowanie dialogu z tradycyjną formą prowadzenia akcji dramatycznej i zaproponowanie nowej, subwersywnej przestrzeni tematycznej za pomocą kampu, możliwe jest zaobserwowanie pewnych istotnych elementów różnicujących dramaty kampowe w Polsce i Norwegii. Najbardziej znacząca wydaje się odmienna tematyka poruszana w tekstach i, w efekcie, inne konotacje, które kampowe teksty dramatyczne w obu krajach budzą. Znaczna liczba polskich dzieł, poprzez ekspozycję wydarzeń, tradycji oraz bohaterów kluczowych dla polskiej tożsamości narodowej, wydaje się wciąż niezwykle zaangażowana w dyskusję z dyskursem dominującym w polskim społeczeństwie. Ich celem jest podważanie nie tylko binarnego systemu reprezentacji płciowej i sytuacji marginalizacji nienormatywności, ale także subwersywne poddanie w wątpliwość wyobrażenia o narodowych mitach. Ich bohaterowie zazwyczaj buntują się i walczą o swoją widzialność społeczną oraz miejsce w zbiorowości w ogóle – nawet w pozornie powierzchownych i przegiętych formach. Dramaturgia norweska wydaje się nieco mniej poważna; artyści często w swoich tekstach bawią się estetycznymi możliwościami kampu, nie podejmując tak częstych prób dialogu z tradycją czy kanonicznymi dziełami literatury norweskiej. Naturalnie, znacząco wpływa to na ich charakter – podczas gdy norweska dramatopisarka proponuje czytelnikowi kampowe przetworzenie bajki o kopciuszku (nieprzyporządkowanej przecież wyłącznie do kultury norweskiej), pisarze polscy tworzą nową opowieść o Sarmatach czy autorce *Roty*, których postaci stanowią swoiste fantazmaty narracji narodowej w Polsce. Kampujący mają świadomość własnej odmienności, która wydaje się w norweskich dramatach funkcjonować na powrót jako znak przynależności do grupy – coraz rzadziej jednak opartej na przemocy i piętnie. Choć kamp w norweskiej dramaturgii nie stroni od zabierania głosu w dyskursie dotyczącym istotnych tematów społecznych, estetycznym ekscysem eksponując przestrzenie tabuizowane, wydaje się, że w sytuacji znacznie większej widoczności i akceptacji społecznej działalności osób LGBTQ+ dramaty norweskie eksplorują nowe możliwości wyrazu napięć afekalnych czy możliwości performowania swojej tożsamości. W tym samym czasie polskie teksty dramatyczne nadal zakotwiczone są silnie w dialogu z wymazywaną przeszłością czy niewyrażonym jeszcze dotąd dostatecznie uczuciu wyobcowania i społecznego wykluczenia. Znaczący jest także fakt dużo częstszego wykorzystywania strategii kampowych w polskich dramatach współczesnych, niż ma to miejsce w norweskiej dramaturgii. Stanowić to może odzwierciedlenie wciąż silnej w polskim społeczeństwie dyskryminacji osób, które nie wpisują się w tradycyjny, patriarchalny paradygmat życia społecznego – przez

co ich pozycja w dyskursie historycznym czy kulturowym nadal jest pojmowana podrzędnie. W ten sposób oczywiste i konieczne staje się podejmowanie kolejnych prób uzyskania społecznej widzialności w tekstach – czyniąc to niejednokrotnie w wywrotowy, kampowy sposób. W bardziej otwartej na nienormatywność, prawnie regulującej prawa mniejszości seksualnych Norwegii owa walka o widzialność w znacznym stopniu już się odbyła, co naturalnie skutkuje nie tylko kampem o słabszych konotacjach historycznych, ale także nieczęstym wykorzystywaniem strategii kampowych w tekstach dramatycznych tego kraju w ogóle.

przypisy

- 1 Praca naukowa finansowana ze środków ID-UB jako projekt badawczy w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości — Uczelnia Badawcza UAM”.
- 2 Erving Goffman w swoich rozważaniach wskazywał na kluczową rolę swoistego normatywnego pancerza jako symbolu, który umożliwić miał korzystanie z pozornej przynależności do dominującej kultury. W ten sposób piętno odmienca pozostawało zakryte, a jednostka nim dotknięta funkcjonować mogła nie doświadczając społecznej alienacji i, silnie powiązanego z nią, uczucia wstydu (zob. J. Tokarska-Bakir, 2005: 10).
- 3 Początków kampowego gestu zerwania z kulturą dominującą upatrywać można u schyłku XIX wieku, kiedy to wyrafinowany, choć wyobcowany, dandys kreował smak wyższych warstw społecznych. „Dandyczny rygor [...] służy pracy nad sobą, krystalizacji rozproszenia w nową, sztuczną tożsamość. [...] Dlatego dandys wnętrze lokuje na powierzchni. Modę czyni duchowością, drobnostkę wynosi do rangi absolutnej, a to, co ulotne, odnosi do wieczności. Odwraca ustalone wartości w imię nieprzeniknionej, bo powołanej indywidualnym kaprysem hierarchii, co w połączeniu z powściągnięciem namiętności zapewnia mu suwerenność wobec konwencji i władzę wydawania sądów. [...] W swojej paradoksalnej naturze wymyka się przy tym jednoznacznym przyporządkowaniom. Miesza szyki, by wyznaczyć własną trajektorię.” (Książek, 2018: 66-67)
- 4 Kwestia pozostaje nadal nierozstrzygnięta – Moe Meyer w swoich pracach podkreśla niezmiennie homoseksualny charakter kampu. Badacze tacy jak m. in. Pamela Robertson czy George Piggford rozszerzali termin odmienca, zrywając przy tym z dyskryminującym uzależnianiem jego istoty od płci biologicznej. Tak rozumiana istota odmienca otwiera kamp na różne mniejszości reprezentowane np. w kampie androginicznym czy feministycznym. Według Ch. Kleinhansa takie rozczłonkowanie pozwala także na przyporządkowanie ekspresji heteroseksualnej — pod etykietą heteroekscytacji — do niszy kampu.
- 5 Interesującą interpretację dramatu Demirskiego zawarł Błażej Warkocki książce *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, w której badacz włącza *queer studies* w pole ruchów antykapitalistycznych, co umożliwia analizę sposobów produkcji seksualności (Warkocki, 2013: 11). Tak rozumiana Tęczowa trybuna staje się studium nieudanej walki o emancypację, która uwikłana jest w mechanizmy ekonomiczne i struktury klasowe.
- 6 Warto tu także wspomnieć o najnowszych próbach rewizji mitu i opowiedzenia queerowej historii Konopnickiej i Dulebianki choćby w postaci opublikowanej w 2022 roku pracy Samotnica. *Dwa życia Marii Dulebianki Karoliny Dzimiry-Zarzyckiej*.

- 7 Mam tu na myśli choćby najnowszy ranking ILGA-Europe, który bada prawodawstwo dotyczące osób LGBTQ+ i praktyki jego stosowania, w którym Polska wśród krajów europejskich zajęła miejsce 42 – Norwegia 9 (<https://www.ilga-europe.org>).
- 8 Wskazuję tutaj na niewielką ilość dramatów publikowanych w formie książkowej – możemy jednak znaleźć wiele niezależnych grup teatralnych, które specjalizują się w przedstawieniach wykorzystujących estetykę *drag queen shows*; wśród nich wymienić można np. zespół Princessilicious, który specjalizuje się w ukazywaniu konstruktywistycznego charakteru płci i niuansowaniu spojrzenia na nią na scenie (Johanssen Hovda Remi, 2016: 8-13).

bibliografia

- Arntzen, Knut Ove (2004), „Prosjektarbeid på teateret og norsk drama”, *Tendensar i moderne norsk dramatik*, Drude von der Fehr, Jorunn Hareide (red.), Oslo, Det Norske Samlaget: 11-43.
- Baudouin Lie, Lisa Charlotte i Maria Kristina Karasjo (2009), *Sons of Libertys udistanserte Hongi hjerter og hjerner spiddet av enhjørningens anti-transcendentale regnbågs hallojs rosa horfluff med en twist*, Oslo, Forlaget Oktober.
- Brønne, Kari Fredrikke (2011), „Fattigjenta, Bingoprinsen og Det Magiske Pølsevannet”, *Freshly awoken people drinking milk: contemporary Nordic drama*, Hanna Gimstedt (red.), Stockholm, DramaDirekt: 151-213.
- Czapliński, Przemysław (2012), „Kamp – gry antropologiczne”, *Teksty Drugie*, 5: 11-32.
- (2015), „Plebejski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego”, *Teksty Drugie*, 1: 21-45.
- Dobrowolski, Piotr (2014), „Od symulacji do dyskursu historycznego. Polska dramaturgia najnowsza wobec rzeczywistości”, *Przechadzki po polskiej literaturze najnowszej*, Joanna Grądziel-Wójcik, Joanna Jastrzębska, Zbigniew Kopeć (red.), Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM: 157-172.
- Eilertsen, Jens Harald (2009), „Mangfold i ny norsk dramatik”, *Sceneskrift: 21. februar 2009*, Jens Harald Eilertsen (red.), Tromsø, Margmedia: 9-11.
- Eustachiewicz, Lesław (1993), *Dramat europejski w latach 1887-1918*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hoaas, Halldis (2009), „Fra en dramaturgs bekjennelser...”, *Sceneskrift: 21. februar 2009*, Jens Harald Eilertsen (red.), Tromsø, Margmedia: 12-17.
- Janiczak, Jolanta (2019), „O męznym Pietrku i sierotce Marysi”, *Dialog*, 5: 5-27.
- Johanssen Hovda, Remi (2016), „Mannen som elsket Onngata”, *Drama*, 3: 8-13.
- Kaliściak, Tomasz (2016), *Płeć Pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN.
- Kazimierska-Jerzyk, Wioletta (2018), *Kamp, glamour, vintage: współczesne kategorie estetyczne*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, [ebook].

- Kłosińska, Krystyna (2010), *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kochanowski, Jacek i Joanna Mizielińska (2014), „Queer studies”, *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Monika Rudaś-Grodzka, Katarzyna Nadana-Sokołowska, Agnieszka Mrozik (red.), Warszawa, Wydawnictwo Czarna Owca: 461-464.
- Krakowska, Joanna (2018), „Nie jesteśmy w Kansas, czyli geje tłumaczą nam świat”, *Dialog*, 10: 135-141.
- Księżyk, Rafał (2018), *Wywracanie kultury: o dandysach, hipsterach i mutantach*, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, [ebook];
- Mizerka, Anna (2016), *Kamp po polsku*, Poznań, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- (2012), „Kamp po polsku”, *Kamp. Antologia przekładów*, Przemysław Czapliński, Anna Mizerka (red.), Kraków, UNIVERSITAS: 641-664.
- Pacewicz, Krzysztof (2017), *Fluks. Wspólnota płynów ustrojowych*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN SA.
- Pawłowski, Roman (2003), „Wstęp”, *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Henryk Sułek (red.), Kraków, Zielona Sowa: 5-20.
- Persson, Per Andreas (2013) „Anonym søkes”, *Samtidsdramatikk 2013*, Oslo, Transit: 167-190.
- Ross, Andrew (2012), „Kamp – sposoby użycia”, *Kamp. Antologia przekładów*, Przemysław Czapliński, Anna Mizerka (red.), Kraków, UNIVERSITAS: 328-369.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2016), „Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa”, *Teksty Drugie*, 4: 235-242.
- Sobolczyk, Piotr (2015), *Queerowe subwersje: polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna*, Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN.
- Tokarska-Bakir, Joanna (2005), „Wstęp do wydania polskiego”, Erving Goffman, *Piętno: rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne: 7-26.
- Warkocki, Błażej (2013), *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

abstract

The 1964 publication of Susan Sontag's essay *Notes on 'Camp'* initiated a discussion of a phenomenon whose functioning in the mass consciousness was inevitably linked to the process of its cultural appropriation, which had been going on for more than half a century. This phenomenon, born in the New York homosexual subculture, was characterized by a rejection of the normative cultural codes that inhibit the development of individual identity. With the publication of *Notes on 'Camp,'* however, it

was reduced to an aesthetic of excess and emptied of ideological content. Sontag's gesture of appropriation sparked a discussion on the possibility of reclaiming the political and queer nature of camp. The latter understanding of camp is deployed in this article for the purpose of analyzing its manifestations in Polish and Norwegian contemporary drama. As catalysts of social moods, dramatic texts can be an excellent source of knowledge about the relationship between theatrical practice on the one hand and politics, power, or gender on the other. This paper juxtaposes key dramatic texts (including Jolanta Janiczak's *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi*, Paweł Soszyński's *Teo*, Lisa Charlotte Baudouin Lie and Maria Kristina Karasjo's *Sons of Libertys udistanserte Hongi hjerter og hjerter spiddet av enhjørningens anti-transcendentale regnbågs hallojs rosa horfluff med en twist*, and Kari Fredrikke Brønne's *Fattigjenta, Bingoprinsen og Det Magiske Pølsevannet*) to bring out the similarities and differences between the two countries' camp dramas set in different social and political contexts. The most significant point of comparison revealed by this analysis is that the dramas address different themes and, as a result, the dramas evoke different connotations in the two countries. Since many Polish dramas showcase events, traditions, and heroes associated with Polish national identity, they still seem deeply involved in contemporary social discourse. By contrast, Norwegian drama seems somewhat less serious; artists often play with the aesthetic possibilities of camp in their texts. This juxtaposition reveals the dramatic potential of contrasting the multifaceted and innovative nature of camp in the Polish and Norwegian theater. Camp plays in these countries are shown to have distinctive connotations and to represent different social conditions.

keywords

camp, contemporary drama, Poland, Norway