

## TKLIWE UCZUCIE. REFLEKSJE O KAMPIE I KICZU W POLSKICH TELEDYSKACH LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

Nie da się pisać o kampie bez odnoszenia do klasycznego tekstu Susan Sontag z 1964 roku<sup>1</sup>. Nie chodzi tylko o to, że był to pierwszy artykuł o tym zjawisku, znanym dotychczas ograniczonej grupie osób. Chodzi również o konstrukcję tekstu – luźne spostrzeżenia wymienione są w punktach, co zachęca do włączania się w ich niewymuszoną formę i dodawania własnych myśli czy refleksji. Otwartość tekstu sugeruje niemożność zamknięcia tematu i jego wyczerpanie. I chociaż, jak pisze Piotr Sobolczyk, „kamp jest przede wszystkim praktyką, a nie jej opisami”<sup>2</sup>, to chęć zdefiniowania zjawisk kultury jest zarazem próbą ich zrozumienia, a w tym wypadku również przedstawienia na szerokim forum. Tym samym kamp rozumiany jako tekst staje się otwarty i dostępny dla każdej osoby, która chciałaby dopisać w nim coś od siebie.

Nie da się ukryć, że prawie sześćdziesiąt lat po opublikowaniu i opisaniu „bardzo współczesnej odmiany wrażliwości”<sup>3</sup>, jaką jest kamp<sup>4</sup>, istnieje nadal potrzeba, aby starać się wyjaśnić, a być może poszerzyć to zjawisko. Nawet jeśli w tym czasie powstało wiele polemicznych tekstów wobec Sontag<sup>5</sup> i nowych odniesień dotyczą-

---

1 S. Sontag, *Notatki o kampie*, [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2018, s. 369–393. Pierwotnie tekst ukazał się w „Partisan Review”, 1964, nr 31 (4), s. 515–530.

2 P. Sobolczyk, *Nowe formy kampu, nowa klasa kreatywna i wynikające stąd nieporozumienia*, „Praktyka Teoretyczna” 2018, nr 2 (28), s. 193.

3 S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 369.

4 Ze względu na szerokie badania nad kampem, które trwają od lat również w Polsce, oraz popularność tego pojęcia (widoczna choćby w jego spolszczeniu), w niniejszym artykule nie przywołuję różnych definicji zjawiska i jego źródeł, wierząc, że bogata literatura na ten temat, stanowiąca podstawę moich poszukiwań, jest dostępna również dla polskich czytelników i czytelniczek. W tym miejscu należy wspomnieć nie tylko *Kamp. Antologia przekładów* pod redakcją Przemysława Czaplńskiego i Anny Mizerki, ale i liczne interpretacje konkretnych zjawisk kulturowych i obyczajowych, jak choćby cykl *Camp* w „Dwutygodniku”.

5 E. Newton, *Wzorce ról*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czaplński, A. Mizerka, Kraków 2012; D. Bergman, *Camp*, [w:] *Gay and Lesbian Literary Heritage*, red. C.J. Summers, New York 1995.

cych performowania płci (choćby *Uwikłani w płęć* Judith Butler z 1990 roku<sup>6</sup>), to echa *Notatek* wciąż slychać w wielu analizach dotyczących *queer studies*. Być może jest tak dlatego, że kamp stanowić może zbliżony do kiczu lub z niego czerpiący obszar gry z konwencjami kulturowymi. Jest to również remedium na homofobię i jako takie stanowi akt subwersywnej strategii na rzecz utrzymania mniejszościowej tożsamości i dumy z niej. W tym sensie tezy dotyczące powiązania kampu, kultury nieheteronormatywnej i odniesień do metod przetrwania, które opisuje Sontag, są aktualne, nawet jeśli należy je ciągle uaktualniać (pod względem językowym, znaczeniowym czy politycznym). Perforowanie tekstu Sontag jest częścią queerowego przekształcania klasycznych tekstów i ponownego definiowania tego, co wydaje się oczywiste. To jak nieustająca ucieczka od przyszpilienia dosłownością, opisaniem, akademickim językiem.

Jak pisał Przemysław Czapliński, zjawisko kampu to „wobec wyrazistej opresji – prawnej, medycznej i obyczajowej – ukształtowało się jako taktyka radzenia sobie z prześladowaniem, polegająca na paradoksalnym sekretnym eksponowaniu stygmatyzowanej tożsamości<sup>7</sup>. To, co miało stanowić potencjalnie powód do poniżania i szykanowania, zostaje pokazane w świetle reflektorów. To, co wstydlive, staje się dumnym berłem ironii unoszonym nad głowami. Queerowe ciało jest niczym bizarność – „niegotowe, niedomknięte, nieokreślone”<sup>8</sup> – samo w sobie stanowi zarazem materię twórczą, która podlega nieustannej transformacji i nie zawsze daje się jednoznacznie zdekodować w polu znaczeń i sensów. Wystawia się jednak na światło dzienne, pokazując nie tylko efekt finalny, ale i sam proces przekształcania się. To styl przeobrażenia się, „hermafrodytyczny”<sup>9</sup> i niedokończony nie tylko jeśli chodzi o formę, ale i interpretację, która zmieniać się może wraz z czasem i nowymi formami ekspresji twórczej.

Osoby nieheteronormatywne „wypracowały sobie kod smaku służący tajnemu porozumiewaniu”. Owe „znaki uplatane w wielopoziomową grę” tworzą „tekst zakryty i zarazem jawny – tak bardzo ostentacyjny, że aż niewiarygodny”<sup>10</sup>. Ostentacji i bezwstydnemu nadmiarowi blisko do kiczu, piękna pozbawionego defektu. O ile jednak jego wyidealizowanie jest rezultatem zaplanowania, o tyle kamp – według Sontag – powstaje w wyniku dystansu i czasu. Ironiczne i pełne rezerwy znaczenie jest bowiem kwestią odpowiedniego kontekstu, który dają nowe dla odbioru i in-

6 J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008. Pierwsze wydanie książki *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nowy Jork, Rotledge 1990.

7 P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 10.

8 D. Sajewska, *Cielesna rewolucja i nietożsamość*, [w:] *Język rewolucji*, red. P. Kosiewski, Warszawa, s. 90.

9 Sontag S., *Notatki o kampie*, „Partisan Review”, 1964, nr 31 (4), s. 375.

10 P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, s. 10.

terpretacji okoliczności. Świadomy kicz wpisuje się w kampf, ale ten najczęściej poszukiwany jest w spontanicznych działaniach i artystycznych formach, które mają w sobie coś jeszcze oprócz estetycznej radości: mianowicie polityczne znaczenie. Chociaż, jak pisze Czapliński, „nigdy nie jest pewne, czy kampfowiec chce przyjemności, czy rewolucji”<sup>11</sup>, to jego strategię działania są często podyktowane chęcią odbicia się od opresji, niedoboru czy niespełnionych marzeń. Sontag pisała o kampie jako odpolitycznionym i niezaangażowanym zjawisku, ale w połączeniu z queerową strategią, „wszelkiego rodzaju oporów, pęknięć i niedopasowań”<sup>12</sup> staje się jednak aktem politycznym, chociaż skrytym za ironią i zdystansowanym zaangażowaniem, który parodią i przerysowanym gestem ma pokryć poniżenie i doświadczanie okrucieństwa od grupy dominującej. Stąd kampf jest gestem grup mniejszościowych i jako taki ma sens, ponieważ staje się nie tylko artystyczną grą, ale i manifestem. Jako estetyka przesady i nadmiaru został skomercjalizowany i wykorzystany przez kulturę masową, ponieważ idealnie wpisywał się w kiczowaty właśnie motyw nieskrępowanej zabawy. Ze stępionymi pazurami, opakowany w blichtr został jednak pozbawiony funkcji transgresyjnej. Kapitalizm, który przetwarza kultury mniejszościowe, wyzuwa z nich to, co mogłoby mu zaszkodzić, niczym ości pozostawiane na brzegu talerza. Ale tutaj pryska czar, bowiem „jeżeli coś staje się wartością docenianą powszechnie – dla kampu traci wszelki wdzięk, w związku z czym musi się on przemieścić w inną przestrzeń”<sup>13</sup>. I tu pojawia się paradoks – te wędrujące przekraczania opierają się również na zapożyczeniach i „kradzieżach”. Przecież „kontr-kultura prze-żuwa dawne znaczenia, prze-kluwa już kiedyś zszywane ślady, prze-rabia drogi już uczęszczane w innych czasach archaicznych”<sup>14</sup>. W ten sposób kampf i podobne mu praktyki czerpią z tego, co finalnie i tak czerpie z nich niczym wąż kłuszący własny ogon. W przeciwieństwie do kultury większościowej (mainstreamu) stara się jednak szukać podwójnego sensu<sup>15</sup> w na pozór zwyczajnych przedmiotach, zdarzeniach, postaciach i narracjach. Ważne jest tu stwarzanie czy przedstawianie – proces. Już sam ten gest jest polityczny, nawet jeśli skrywa się za pozornie beztroskimi atrybutami niewymagającej rozrywki. Zwraca na to uwagę Przemysław Czapliński, kiedy pisze, że: „ludzyczne odgrywanie heteroseksualnych aspektów kultury dominującej z pozycji odmienca i odmiennościowe aspekty kultury podporządkowanej z perspektywy dominującej”<sup>16</sup>. Widać to na przykład w balach (*ball culture*) z poszczególnymi kategoriami, czyli zawody między domami (*houses*, w których osoby LGBTQA+ tworzą rodziny z wyboru), gdzie patrzy-

11 Tamże, s. 11.

12 M. Nelson, *Argonauci*, przeł. K. Gucio, Wołowiec 2020, s. 41.

13 P. Sobolczyk, *Nowe formy kampu...*, s. 211.

14 Tamże, s. 214.

15 S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 337.

16 P. Czapliński, *Kampf – gry antropologiczne*, s. 10.

my na ludzi przebijających się, odgrywających czy będących w danym momencie tym, kogo odgrywają – nie ma do końca pewności, gdzie kończy się nakładanie ról czy ich podważanie, a zaczyna nowa tożsamość. Na pewno ich cechą wspólną jest przemiana w tego, kim się nie jest: osoby z mniejszości etnicznych będą chociaż przez chwilę bogatym białym mężczyzną podążającym do pracy na Wall Street (jak w dokumencie *Paris is burning* Jennie Livingston z 1990 roku), a ubogie lesbijki przemienią się w supermodelki. To jak bachtinowski karnawał, gdzie tymczasowość wpisana jest w spełnianie marzeń. Zamiana ról jest elementem sprawczości, której na co dzień osoby nieheteroseksualne mogą być pozbawione. Ważne: to nie tyle parodia, ile twórcze przerysowanie postaci, póz czy wyglądu osób, którymi pragnie się być i pragnie się je wydrwić w tym samym momencie. Wystawić siebie na zazdrosne i pogardliwe spojrzenia.

## Odgrywanie siebie

Jednak nie każda teatralność to kamp. Jego niezbędnym składnikiem jest również drwina, ironia, przekształcenie. „Bycie-jako-odgrywanie roli”<sup>17</sup> jest widzeniem tego, co wokół, w cudzysłowie, jako umowną grę z konwencją tak łatwą do przełamania. Kicz czai się tu również w powadze, która nadmuchana do granic możliwości przerasta samą siebie. Zawiera w sobie mieszankę „przesady, fantazji, pasji i naiwności”<sup>18</sup>. „Detronizacja powagi” następuje niezamierzenie, chociaż może być też grą podjętą z odbiorcą, który oczekuje przełamania stylu sztuki wysokiej (jak nazywa ją Sontag). I tak nadmiar płynie z parodii czy „czulej ironii”<sup>19</sup>, wzbudzając w nas tkliwe uczucia i emocje, które, podobnie jak w sztuce, stanowią możliwość mierzalności zjawiska i jego oddziaływania<sup>20</sup>.

Podobnie może być w przypadku ikonosfery audiowizualnej polskich artystek lat osiemdziesiątych. Przekraczanie estetyk, stylów i smaków było podyktowane z jednej strony radzeniem sobie z niedoborem, z drugiej poszukiwaniami i przekraczaniem twórczymi, z trzeciej typową dla tamtych czasów estradową swadą.

Strategie i taktyki, rozumiane za Michele de Certeau<sup>21</sup>, byłyby tutaj podwójnym kluczeniem: między kryzysem ekonomicznym (tanie i prowizoryczne roz-

17 S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 375.

18 Tamże, s. 380.

19 P. Czaplński, *Kamp – gry antropologiczne*, s. 11.

20 L. Sosnowski, *Od emocji do ekspresji. Filozofia twórczości i odbioru sztuki*, [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/24677/sosnowski\\_od\\_emocji\\_do\\_ekspresji\\_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/24677/sosnowski_od_emocji_do_ekspresji_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp: 26.12.2022].

21 Michele de Certeau uważa, że mieszkańcy i mieszkanki są aktywnymi aktorami przestrzeni miejskiej, gdzie procesy wytwarzania owej przestrzeni pozostają w nieustannym konflikcie silniejszych i słabszych. Pierwszym przysługują strategie, czyli kalkulacje lub manipulacje sto-

wiązania w strojach i scenografii, które wywołują nieraz efekt komiczny), brakiem zasobów (w wersji estradowej niwelowany – paradoksalnie – nadmiarem ozdób, kolorów, cekinów czy lakieru do włosów) i wreszcie poszukiwaniem formy artystycznej i tożsamościowej. Muzyka popularna czy disco, w przeciwieństwie do muzyki rockowej, nie kojarzyły się jako wywrotowe. W dużej mierze było tak dlatego, że zazwyczaj ostentacyjnie gloryfikowały bogactwo jako formę wyzwolenia. Nadmiar w niedoborze był realizowaną tęsknotą, inaczej niż w przypadku zachodnioeuropejskich czy amerykańskich odmian muzyki popularnej. Richard Dyer<sup>22</sup> zwraca uwagę, że kluczowe jest tutaj połączenie romantyzmu i materializmu w disco, które przypomina nam, że żyjemy w świecie materialności, że możemy cieszyć się materialnością, ale doświadczenie jej niekoniecznie jest tym, o czym zapewnia nas codzienność. Erotyzm w tym wypadku pozwala na nowo odkryć nasze ciała i pragnienia w ramach doświadczenia materialności i możliwości zmiany. W ramach triady erotyzm – materializm – romantyzm mają się znaleźć, według Dyer, w sprzeczności, która zburzy dotychczasowe sprzeczności. Niejednoznaczność porównuje do kampu i przeciwnego wykorzystania tego, co dostarcza kultura dominująca i co może być częścią kształcenia tożsamości gejowskiej z „potencjałem wywrotowym”<sup>23</sup>. Kto miałby tego dokonać albo z czyjej inspiracji kampie założenia (mniej lub bardziej świadome) mogłyby stać się strategią grup mniejszościowych?

Ważna jest w tym kontekście kategoria „gejowskich diw” i „odzyskiwania” ich wykreowanych postaci<sup>24</sup>. Te, które cieszą się szczególną estymą, również wśród *drag queen* i *drag kings* w Polsce, to Cher, Madonna i Cindy Lauper, Freddie Mercury z Queen, David Bowie, Elton John, Boy George, ale i polskie artystki, jak Hanka Ordonówna czy gwiazdy ery disco, których częścią zajmujemy się w niniejszym artykule. Majka Jeżowska, Violetta Villas, Zdzisława Sośnicka, Małgorzata Ostrowska, Beata Kozidrak czy Izabela Trojanowska to na wczesnym etapie kariery symbole „przeiętego” stylu. Pytanie, na ile owy przerysowany styl jest wpisany w specyfikę estrady lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych (błyszczące sceniczne

---

sunkami władzy, dla drugich są taktyki opierające się na własności czy władzy nad miejscem, M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008; K. Miciukiewicz, *Miejskie strategie i praktyki. Wokół koncepcji praktyki życia codziennego Michela de Certeau*, „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 2008, R. LXX, z. 2.

22 R. Dyer, *In Defence of Disco*, „Gay Left” 1979, nr 8, s. 23.

23 Tamże, s. 21.

24 A. Ross, *Kamp: sposoby użycia*, przeł. E. Rajewska, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 330, 343–346; M. Perkovich, *Michaśki, kampie, cioty i literatura amerykańska*, przeł. J. Połtyn, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 158–159; Ch. Kleinhans, *Wyjmovane z kosza. Kampie i polityka parodii*, przeł. K. Szewczyk, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 405–428.

stroje, przesada, kicz, nadmiar), a na ile ma w sobie potencjał przekraczania – czyli kampu właśnie<sup>25</sup>. Przyjrzyjmy się zatem kilku przykładom.

### Marzenia o Haiti i żaluzje w oknie

Majka Jeżowska, która zadebiutowała w 1979 roku, zaczynała od repertuaru pop, aby potem stać się najbardziej znaną twórczynią muzyki dla dzieci. Jednym z pierwszych hitów dla dorosłych odbiorców było *Autostopem na Haiti*, z tekstem Jacka Cygana z 1986 roku. Teledysk utrzymany jest w letnim klimacie przypominającym video do piosenki *Boys* Sabrina (choć późniejszym o dwa lata). Młode kobiety tańczą pod prysznicem na miejskim basenie, zaraz po nich zjawia się piosenkarka, która śpiewa o nieudanej wyprawie na wakacje PKS-em z chłopakiem, którego „nie puścili starzy”. Wymieniane nazwy krajów mają w sobie posmak „egzotyki”: „bar na Barbados po nocach się śni Korale, morskie rafy”, „MS Batory W Caracas stoi pięć dni Rzeki Jamajki i klimat Kingston”. Ale w rzeczywistości młodej dziewczyny nawet „Haiti może się zdarzyć na drodze do Ełku”. Rozbawiony tłum w miejskiej sadzawce i migawki oceanicznych ryb i zagranicznych samochodów tworzy wrażenie kolażu, który miesza się ze sobą i oszukuje zmysły: czy sztuczny pajak wyskakujący ze spustu aparatu i wpadający na wyeksponowane pozostałości dziewczyny jest naprawdę? Czy mimo braku funduszu i możliwości wyjechania za granicę można nadal miło spędzać czas? Tłum tańczących ludzi i beztroska pokazują, że chociaż „kończą się bajki, zapada już mrok”, a bohaterka „w rowie sobie leży”, to „w sumie Haiti może się zdarzyć” nawet w czasie jazdy złapaną na autostop ciężarówką marki Star. Brzmi jak optymizm wykluczonych ubrany w przejaśkrawioną formę.

Jeżowska w latach osiemdziesiątych wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych, gdzie nagrała piosenkę i teledysk *Rats on a budget*, wyraźnie inspirowaną stylem Cindy Lauper. W tekście mówiącym o zamiłowaniu Amerykanów do niezdrowego jedzenia i serwowaniu im prawdziwych szczurów w kanapce, pojawiają się również wątki polityczne („jedzą je wszyscy w Wietnamie – to jedyne mięso odkąd zrzuciliśmy bomby / Wszyscy je jedzą w Mozambiku... Ooh La La – to tre chic!”). Teledysk utrzymany jest w zabawnej i lekkiej formie, pojawia się w nim sporo wypchanych szczurów podrzucanych przez ludzi – klientów sieci fast food, w której piosenkarka pracuje jako kelnerka. Jeżowska nie zrobiła wielkiej kariery światowej, ale po latach teledysk oglądany jest na całym świecie: doczekał się przeróbek i jest ceniony wśród osób lubiących filmy kategorii B, pełne fantazji, która, według Sontag, jest elemen-

25 Szerzej zajmuje się tym Piotr Sobolczyk w artykule *Nowe formy kampu, nowa klasa kreatywna i wynikające stąd nieporozumienia*, skupiając się również na indywidualnym podejściu poszczególnych artystek i artystów do kwestii praw osób nieheteronormatywnych.

tem sprawiającym, że dzieło jest kampowe (podobnie jak takich, gdzie „powaga zawodzi” i zmienia swoje zastosowanie).

Innym przykładem złamania zasady niepodzielnej podniosłości (i nieoczywistości kampowych rozwiązań) jest teledysk do piosenki wykonanej w duecie z Krystyną Prońko *On nie kochał nas*. Tekst opowiada o niewiernym mężczyźnie, który przed laty poróżnił przyjaciółki, a który nie darzył szczerym uczuciem żadnej z nich. Śpiewana na dwa głosy piosenka podkreśla rozpacz obu kobiet: „ratował mnie gin / Ty dawno byłeś już z nim / A ja płakałam na dnie piekła / Za mąż uciekłam / On teraz ma dom / O pięć tysięcy mil stąd / Na sercu nosi numer konta / Klucze od ford’a”. Natomiast w warstwie wizualnej to raczej kampowanie codzienności, gdzie porzucone przyjaciółki starają się odzyskać stracony czas. Występują charakterystyczne dla połowy lat osiemdziesiątych elementy przestrzeni domowej, jak drzewko szczęścia, żaluzje, wytłumione drzwi wejściowe. Są również przedstawiane formy spędzania wolnego czasu, jak robienie na drutach czy skręcanie tytoniu. Przestrzeń zamieszkała w żaden sposób nie przypomina tej tworzonej w studiu telewizyjnym na potrzeby teledysku. Jest nieoczywistym przejściem z glamouru prezentowanego przez obie piosenkarki (plastikowe kolczyki, trwała i tapir, mocne makijaże i sceniczne stroje) do sfery prywatnej mieszkania na blokowisku. Codziennosc i kicz zderzają się ze sobą i obie te sfery wydają się bezbronne wobec siebie nawzajem. Pytanie, które wyjątkowo silnie rozbrzmiewa w tym kontekście, to czy wizualność estrady lat osiemdziesiątych należy do kategorii kiczu czy właśnie kampu? Czy w czasach ograniczonych możliwości nabycia towaru przy jednoczesnej modzie nadmiaru (przeskalowanie, błyszczące materiały, mocny makijaż) styl piosenkarek to świadomy wybór czy raczej przypadkowy układ?

Obecny jest tu również klasyczny motyw lustra, gdzie obie kobiety śpiewają do siebie i swoich odbić. Jakby szukały potwierdzenia dla swojej historii i sprawdzenia ze sobą, na ile jest to nadal dla nich ważna opowieść. Zwielokrotniony obraz piosenkarek to również nawiązanie do gabinetu luster w wesołym miasteczku. Traf chciał, że to tylko zwykłe zwierciadło domowe – z drewnianą ramą i zwykłym szkłem. Sztampę codzienności próbują zatem rozbić w pokoju dziecięcym zabawą z misiem, puzzlami, piłkami, plastikowym Mikołajem czy wrotkami. Ich radość wydaje się nieco nadmierna, a zabawki pozbawione są kolorów. Klimat zasadza się bowiem „na powadze, a raczej na smutku czy tęsknocie za czymś, czego nazwać nie sposób i co w całej swojej sile wyrazić się może właśnie przez camp”<sup>26</sup>. Coś, co miało stanowić gest zapomnienia, jeszcze bardziej przytłacza. Wydaje się, że pozorna kampowa fantazja ma raczej styl smutnego kłowna i zakurzonej lalki, a wyzwole-

26 K. Kosińska, *Nostalgiczny kamp Marleny Dietrich*, „Dwutygodnik” 2010, nr 32, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/842-camp-nostalgiczny-camp-marleny-dietrich.html> [dostęp: 26.12.2022].

nie od niewiernego mężczyzny jest raczej wymuszone, w końcu refren brzmi: „on nie kochał nas”. Uczucia nie zostały przykryte estetyką radości. I chociaż „kamp dopatruje się sukcesu w porażkach poniesionych z wielką pasją”<sup>27</sup>, to w tych „małych tęsknotach” (jak śpiewała Krystyna Prońko w innej piosence) tkwi przekroczenie na miarę możliwości lat osiemdziesiątych. Nie oznacza to jednak, że nie ma w tamtym czasie praktyk spektakularnych i, rzec by można, klasycznych, czegoś „niezwykłego, wyjątkowego i pełnego splendoru”<sup>28</sup>.

Tak jest choćby w przypadku repertuaru Zdzisławy Sośnickiej. W teledysku do piosenki *Aleja Gwiazd* widać cały wachlarz niedoboru materialnego i scenograficznego i, co za tym idzie, prób radzenia sobie z tym niedostatkiem. Narracja opiera się na tajemniczych postaciach, które niczym zombie wyłaniają się z kłębowiska szmat, aby potem, dziwnie struchlałe, podążać jak w hipnozie tytułową „aleją gwiazd”, biegnąc tam, gdzie „Bóg zna drogę”. Idealne zilustrowanie tezy Sontag o rzeczach tak złych, że aż dobrych. W tym wszystkim wygląd wokalistki jest jak zderzenie światów: Sośnicka ma futurystyczną fryzurę w kształcie natapirowanego trójkąta, a na sobie błyszczące ubrania. Jej sceniczny *image* tak mocno różni się od anonimowych postaci w tle, że wywołać może zdziwienie i rozbawienie. „Kamp to kobieta w sukni z trzech milionów piór”<sup>29</sup> i miliona cekinów, podobnie jak Beata Kozidrak z zespołu Bajm w teledysku do piosenki *Po prostu stało się* z 1983 roku. Nieco inaczej Sośnicka wygląda w roli smutnej księżniczki w piosence z filmu Akademii Pana Kleksa, gdzie wciela się w rolę zamkniętej w drzewie władczyni, która jest „bajką twego snu”. I chociaż wokół niej scenografia kojarzyć się może z efemerycznym królestwem, to oddźwięk piosenki i jej klimat pełny jest „czułego kampu”, który nie wyśmiewa, a docenia tkliwe elementy romantycznego stylu muzyki popularnej.

Jeszcze innym przykładem jest piosenka *Julia i ja*, która stała się nieoficjalnym hymnem polskich lesbijek ze względu na dwuznaczny tekst („A Julia i ja przez całą noc szykujemy cudów moc / I jutro skoro świt te cuda będą służyć ci”). W zarejestrowanym recitalu *Magia serc* Sośnicka ubrana dość skromnie w sukienkę z białym kołnierzem stoi na tle powoli przemieszczających się świateł i błyszczących lamp, które nastrojem przypominają gwiazdziste niebo („gdy odjechał Wielki Wóz zrobiło mi się żal / Wszyscy pojechali już na Mleczną Drogę na bal”). Typowa postać diwy z nieco ekspresyjnymi gestami śpiewa piosenkę na scenie i zdaje się podkreślać wagę słów utworu, które – przechwycone przez nieheteronormatywne kobiety – nabierają nowego znaczenia. Queerowanie polskiej estrady może być prak-

27 S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 392.

28 Tamże, s. 382.

29 Tamże, s. 381.



tykowane właśnie dzięki zachęcającym znakom ze strony samych artystek, nawet nieświadomych wyrotowego potencjału piosenki.

## Dietrich w Opolu

Inaczej, jeśli chodzi o intuicję, jest w wypadku występu Izabeli Trojanowskiej w czasie XVIII Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu i zaśpiewaniu piosenki *Wszystko, czego dziś chcę*. Wygląd artystki jest przemyślany i świadomie łamiący konwenanse. Podobnie, jak tekst nawiązujący do wyzwolenia seksualnego i odzyskiwania podmiotowości kobiety („wszystko, czego dziś chcę, / pamiętaj o tym, / polecieć chcę / tam i z powrotem / z ramion twych wprost do nieba”). Trojanowska wyszła na scenę w ciemnym męskim garniturze, z krótkimi włosami i z zamaszystą choreografią. To nowa diwa i nowy typ kobiety: ręce w kieszeniach, brak wdzięczenia się do widowni i jasne wyrażanie swoich seksualnych potrzeb. Garnitur to nawiązanie do Marleny Dietrich, jej kreacja „kieruje nas w stronę campu filmowego, bo obnażając konstrukcję, jaką jest kreacja filmowa i płęć, dekonstruuje także samą figurę «gwiazdy»”, jak pisze Karolina Kosińska<sup>30</sup>. Niepokój, który wywołuje złamanie dotychczasowego szyfru tego, co „męskie” i „kobiece”, jest zarazem otwierający nas na nowe odczytania gestu niezgody piosenkarki. Przemieszanie porządków płci zaprezentowane na scenie najważniejszego polskiego festiwalu muzycznego, i to w 1980 roku, pełnym niepewności politycznej i społecznej, było posłużeniem się tym, co akceptowalne (melodyjna piosenka, atrakcyjność wokalistki), z tym, co zakazane („przebranie” za mężczyznę, zarówno gestem, jak i ubraniem). Obnażenie kreacji artystycznej i płciowej jest tu wyraźne, a kampie „przeżywanie świata” wplata się w popularne połączenie erotyki i siły. Ośmieszanie mechanizmów i strategii opresji, w tym wypadku skierowanych do kobiet, polega na zamianie dotychczasowo pełnionych ról z pasywnej na aktywną. Dodatkowo, kulturowe nawiązanie do „przebieranek” przedwojennych niemieckich kabeletów, z którymi kojarzy się również figura Dietrich z filmu *Błękitny anioł* czy sesji dla „Vogue’a” z 1933 roku, stanowią kontinuum wychodzenia z heteronormatywnych ról i ich kontestację. „Kamp jest permanentnym procesem repetycji ról płciowych w poszukiwaniu wyjścia poza nie”, pisze Przemysław Czapliński<sup>31</sup>. Im dłużej i bardziej wyraziście odgrywa się te role, tym bardziej stają się względne i łatwe do podważenia. A jeśli tak, to ich pozorna trwałość jako gwarant stabilności kulturowej kruszy się i zaczyna zwyczajnie śmieszyć. Kamp obnaża kulturowe konstrukty, ponieważ sam jest wykreowany i doskonale zna reguły tej gry. Nawet jeśli Izabela Trojanowska po latach twierdzi, że nie była świadoma siły tekstu zaśpiewanej pio-

30 K. Kosińska, *Nostalgiczny camp Marleny Dietrich*.

31 P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, s. 45.

senki i postaci, którą wykreowała na scenie<sup>32</sup>, to kampowości tego występu nie da się pominąć.

Kreacją, wydawać by się mogło, niebinarną jest za to projekt muzyczny Maryli Rodowicz i zespołu Różowe Czuby, przede wszystkim w teledysku *Dentysta sadysta*. Gatunek muzyczny nazywany shock rockiem, miał być parodią punk rockowego brzmienia i nowofalowych tekstów piosenek. Surrealistyczna opowieść o tytułowym dentyście sadyście jest opowieścią niczym z horroru (zresztą typowego kina gatunkowego spod znaku kampu, z nieoczywistym przedstawicielem *The Rocky Horror Picture Show* na czele). Lekarz „kacuje, świdruje / Pacjentów drutuje / A w bieli pościeli / Przelicza, rachuje” i wszystko robi dla dziwnej satysfakcji i zysku: „pobije dla draki / Wybija mlecza / Za same siekacze / Zarobił na daczę”. Piosence z 1982 roku towarzyszy teledysk, w którym postaci wystylizowane są na punk rockersów, oprócz gitarzysty ubranego w biały kaptur Ku Klux Klanu, co miało chyba nawiązywać do swastyki na koszulce Sida Viciousa z The Sex Pistols. Wokalistka (Rodowicz) jest ucharakteryzowana nie do poznania, co jako diwie rzadko się zdarzało przez ponad pięćdziesiąt lat kariery, w której nieodzownym elementem image są blond włosy z grzywką. Ma na sobie kilka par okularów, podniesione włosy i futurystyczne ubranie. Psychodeliczne tony dodają jeszcze wrażenia udziwnienia piosenki. Każda z postaci pomalowanych na twarzy w kolorowe wzory, z różowymi włosami postawionymi w stylu irokeza czy butami nawiązującymi do glam rocka wywołuje niepewność i przywodzi na myśl bardziej performance niż wysublimowaną sztukę<sup>33</sup>.

Ten worek z gestami, image'em i stylem mieścił różnorodne oblicza kultury masowej, proponując polską, nieraz prząsną wersję tego, co było za zachodnią granicą, a co w Polsce kojarzyło się z wolnością (do tworzenia i autoekspresji). W efekcie pomieszanie tych kodów implikowało nowe rozwiązania, które pierwotnie miały być śmieszne (Różowe Czuby, Franek Kimono czy występ Małgorzaty Ostrowskiej w roli Meluzyny w filmie dla dzieci *Podróże pana Kleksa*), a finalnie uderzały w kampoowe nuty i przekraczając kody kulturowe, inspirowały nowe ich odczytania i sensy.

32 O odbiorze występu w Opolu, a także jego późniejszej interpretacji artystka opowiada w wywiadzie-rzecz Leszkowi Gnoińskiemu, *Trojanowska*, Kraków 2020.

33 Podobnie jak Franek Kimono, czyli muzyczny projekt aktora Piotra Fronczewskiego, sięga po modne ówczesnie kulturowe symbole, jak fascynacja karate (dzięki filmom z Bruceem Lee) albo, przeciwnie, hip hopem, który był wtedy znany jedynie wśród wąskiej grupy osób. Spoza kategorii artystek wymienić należy również Kombi i utwór wraz z teledyskiem *Inwazja śmierci z Plutona*, nawiązujący do futurystycznych marzeń o UFO.

## Kamp na miarę naszych możliwości

Jeszcze inaczej jest w przypadku biedakampu w wersji polskiej, który można zobaczyć w teledysku Bajmu do piosenki *Co mi panie dasz* z 1983 roku. Beata Kozidrak, niekwestionowana diwa polskiej muzyki, wtedy jeszcze o dość często zmieniającym się wizerunku, tym razem zaprezentowała się w czymś w rodzaju zgrzebnej szaty z lnu, która upodobiałaby ją do bohaterów teledysku *Aleja Gwiazd* Sośnickiej, gdyby nie wywatowane ramiona i trwała na włosach. Podobny wygląd: luźno narzucone materiały i brak dodatków ma również w teledysku *Diabelski krąg*. Głównym punktem scenografii jest szklana kula, z której wróży Kozidrak i w której finalnie zostaje uwięziona, wirując w białym stroju podobnym do tego, który mają na sobie pozostali członkowie zespołu podtrzymujący kulę.

Tutaj również można odczytać pewne nawiązanie do czarów, jakie znajdziemy u Zdzisławy Sośnickiej w teledysku *W kolorze krwi*. To zdecydowanie jeden z bardziej kampowych teledysków polskich artystek lat osiemdziesiątych. Rozpoczyna go kadr mężczyzny w kajdankach, ale już niebawem najważniejszym punktem wizualnym staje się wielka fryzura piosenkarki stworzona z natapirowanych włosów. Towarzyszą jej inne kobiety w bieli, które w pewnym momencie zaczynają tańczyć z jajkami, a następnie niosą w siatce więzionego mężczyznę, później kładą go na czymś w rodzaju rytualnego stołu i podnoszą miecz. To ewidentnie morderstwo-vendetta, co sugeruje tekst piosenki: „w kolorze krwi ta cała miłość / W kolorze krwi na śniegu zimą / Serce nocy wie, że umowa z niebem kończy się / Już czas / W kolorze krwi dwie krople wina / W kolorze krwi nie Ty zdradziłaś”. Wszystko tu jest przesadzone i teatralne: stopień sztuczności i stylizacji, na który zwraca uwagę na samym początku swoich zapisków Sontag, jest silnie obecny. Sośnicka z emfazą śpiewa o krwawym mordzie na zdradzającym mężczyźnie, a kiedy dokonuje się ostateczna zbrodnia, to są wokół niej tańczące kobiety, które niczym kapłanki otaczają ofiarę. Dramatyzm (i niezamierzony komizm) tego obrazu są dojmujące.

W rozważaniach o innych formach polskiego kampu końca czasów PRL warto również wspomnieć postacie, których nuta tragizmu w interpretowanych utworach sprawiała, że ten wywoływał „tkliwe uczucie”, o którym pisała Sontag. Edyta Geppert, Alicja Majewska czy Irena Jarocka stawały się dzięki temu artystkami, które do tej pory często przedstawiane są przez *drag queen*. Były również krajowe wersje Kylie Minogue czy Whitney Houston (przynajmniej, jeśli chodzi o styl i prezentowanie się), jak Monika Borys czy Anna Jurkiewicz, których teksty piosenek stanowiły kwintesencję popowego kiczu wymykającego się sztampie i które szukały nowych znaczeń w kampowym „za bardzo”: za bardzo umalowana, za bardzo roztańczona. Do tego śpiewająca o rzeczach niby-zwyczajnych i właśnie dlatego absurdalnych (*Co ty, królu złoty* czy *Diamentowy kolczyk*). We wszystkich tych przypadkach obraz jest spójny z tekstem i image'em artystki, jeśli chodzi o odczytywanie

go. Czasem przekracza społeczne normy, jak w tekstach piosenek wykonywanych przez kobiety, a podkreślających ich niezależność czy dotychczasową zamianę ról społecznych. Czasem zostawia w stuporze, kiedy nie wiemy do końca, w jaki sposób odbierać dzieło (jak choćby Marlena Drozdowska i Marek Kondrat w duecie *Mydełko Fa* z 1990 roku) lub do której kategorii je zaklasyfikować (Urszula i *Malinowy Król* z 1984) i czy przypadkiem nie stworzyć jakiejś postkempowej grupy (Kora z Maanam czy Wanda i Banda).

Poszerzenie form ekspresji w kontekście przekraczania granic, również estetycznych, jest zarazem zachętą do odkrywania nowych znaczeń. Polski kamp ery niedoboru materialnego przy jednoczesnej (nad)ekspresji artystycznej stanowi nadal nie dość wnikliwie zanalizowany obszar krajowych *queer studies*. Dla przykładu występ Małgorzaty Ostrowskiej w filmie *Podróż Pana Kleksa* w roli Meluzyny – androgynicznej postaci w piosence *Podróż w krainę baśni* jest wart odnotowania. Śpiewana w męskiej formie prośba o towarzystwo w dojmującej samotności („odezwij się, przywołaj mnie / tak bardzo nie chcę zostać sam”) jest nawiązaniem do bogatej mitologii syren, wodnych stworów i rusalek. Tak odczytywana polska kultura popularna lat osiemdziesiątych jest niekończącą się możliwością szukania tropów i przekroczeń. Janionowa transgresja jest tu niepodważalna.

Ciekawe również, że tekst Susan Sontag sprzed ponad pięciu dekad jest nadal tak trafny przy interpretowaniu zjawisk z pogranicza audiowizualności i literatury. Kamp natomiast jako propozycja odczytywania znaczeń przyjął się wśród badaczy i badaczek wszelkich dziedzin kultury.

## Bibliografia

- Bergman D., *Camp*, [w:] *Gay and Lesbian Literary Heritage*, red. C.J. J. Summers, Nowy Jork 1995.
- Butler J., *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.
- Certeau de M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Czapliński P., *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
- Dyer R., *In Defence of Disco*, „Gay Left” 1979, nr 8.
- Kleinhans Ch., *Wyjmowane z kosza. Kamp i polityka parodii*, przeł. K. Szewczyk, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
- Malinowska-Petelenz B., Petelenz A., *Kicz i kamp jako ponowoczesne kategorie przetworzonego piękna, czyli refleksje o Licheniu*, „Czasopismo techniczne. Architektura” 2007, R. 104, z. 13 (6A).

- Miciukiewicz K., *Miejskie strategie i praktyki. Wokół koncepcji praktyki życia codziennego Michela de Certeau*, „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 2008, t. LXX (2).
- Nelson M., *Argonauci*, przeł. K. Guccio, Wołowiec 2020.
- Newton E., *Wzorce ról*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
- Perkovich M., *Michaśki, kamp, cioty i literatura amerykańska*, przeł. J. Połtyn, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
- Ross A., *Kamp: sposoby użycia*, przeł. E. Rajewska, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
- Sajewska D., *Cieleśna rewolucja i nietożsamość*, [w:] *Język rewolucji*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2020.
- Sobolczyk P., *Nowe formy kampu, nowa klasa kreatywna i wynikające stąd nieporozumienia*, „Praktyka Teoretyczna” 2018, nr 2 (28).
- Sontag S., *Notatki o kampie*, [w:] *tejże, Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2018.
- Sontag S., *Notatki o kampie*, „Partisan Review” 1964, nr 31 (4).
- Trojanowska I., Gnoiński L., *Trojanowska*, Kraków 2020.

### **Źródła internetowe**

- Kosińska K., *Nostalgiczny camp Marleny Dietrich*, „Dwutygodnik” 2010, nr 32, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/842-camp-nostalgiczny-camp-marleny-dietrich.htmls> [dostęp: 26.12.2022].
- Malinowski P., *Wprowadzenie do kampu w muzyce współczesnej*, [w:] *Meakultura. Muzyka, edukacja, artyści*, <http://meakultura.pl/artykul/wprowadzenie-do-kampu-w--muzyce-wspolczesnej-1556> [dostęp: 27.12.2022].
- Sosnowski L., *Od emocji do ekspresji. Filozofi a twórczości i odbioru sztuki*, [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/24677/sosnowski\\_od\\_emocji\\_do\\_ekspresji\\_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/24677/sosnowski_od_emocji_do_ekspresji_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp: 26.12.2022].

### Streszczenie

Tekst stanowi próbę refleksji o różnicach między kampem a kiczem na przykładzie teledysków polskich artystek z lat osiemdziesiątych. Wychodząc od klasycznych założeń kampu autorstwa Susan Sontag po współczesne teorie queerowe analizowane są konkretne przykłady wizualne i tekstowe takich piosenek, jak Majka Jeżowska, Izabela Trojanowska czy Zdzisława Sośnicka. Teza dotycząca politycznego przekazu ich utworów nie wynika z typowego dla analizowania czasów PRL śledzenia wątków antykomunistycznych, ale upatrywania politycznego gestu przekroczenia i biedakampu.

**Słowa kluczowe:** *queer studies*, kamp, kicz, muzyka polska, polskie artystki, kulturoznawstwo.

## A tender feeling. Reflections on camp and kitsch in Polish music videos of the 1980s

### Summary

The text is an attempt to reflect on the differences between camp and kitsch using the example of music videos from the 1980s by Polish artists. Starting from the classic assumptions of camp by Susan Sontag to contemporary queer theories, specific visual and textual examples of such singers as Majka Jeżowska, Izabela Trojanowska or Zdzisława Sośnicka are analyzed. The thesis concerning the political message of these songs does not result from the anti-communist threads, typical of analyzing the communist times, but from perceiving the political gesture of transgression and poverty-camp.

**Keywords:** *queer studies*, camp, kitsch, Polish music, Polish artists, cultural studies.

### Biogram

**Sylvia Chutnik** – doktor nauk humanistycznych. Absolwentka Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego ze specjalizacją animacja kultury oraz Gender Studies w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW. Wykłada na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Prowadziła również wykłady gościnne i występowała jako *keynote speaker* wielu konferencji. Jej teksty i badania ukazały się w ponad trzydziestu książkach zbiorowych i antologiach. Zainteresowania naukowe: antropologia codzienności, literatura XX i XXI wieku, historia ruchów emancypacyjnych, praca opiekuńcza, miasto i płeć.