


Michalina Kmieciak

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0003-0118-3657>

Awangarda odmieńców

O książce Joanny Krakowskiej *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*

Abstract

The Avant-Garde of Queer People. On Joanna Krakowska's *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi* [A Queer Revolution. Performance on Foreign Soil]

The paper focuses on the book *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi* (2020) by Joanna Krakowska. The author summarizes its main ideas and analyzes them in the context of recent discussions on queer and the avant-garde.

Słowa kluczowe: Joanna Krakowska, queer, awangarda, kamp

Keywords: Joanna Krakowska, queer, avant-garde, camp

W dokumencie *Życie i śmierć Marshy P. Johnson*, opowiadającym historię śledztwa prowadzonego przez aktywistkę New York Anti-Violence Project Victorię Cruz w sprawie śmierci jednej z najbardziej znanych i rozpoznawalnych osobowości nowojorskiego środowiska queerowego, znajdziemy bardzo znaczącą scenę¹. David France prezentuje nagranie z parady Gay Pride w 1973 roku z komentarzem jednej z jej uczestniczek, współzałożycielki

¹ Zob. *Śmierć i życie Marshy P. Johnson (The Death and Life of Marsha P. Johnson)*, reż. D. France, 2017 [film dostępny na platformie Netflix].

(wraz z Marshą Johnson) organizacji STAR², Sylvii Rivery. Rivera na archiwalnym filmie wdziera się na scenę ulokowaną pod łukiem triumfalnym na placu Waszyngtona i zaczyna mówić o działalności STAR i roli, jaką *drag queens* odgrywały i odgrywają w ruchu na rzecz wyzwolenia osób nieheteronormatywnych. Jej przemówieniu towarzyszą głośne buczenie i gwizdy. Kiedy wykrzykuje – z rozpaczą – hasła: „Revolution now! Gay power! Louder! Gay power!”, prawie żaden głos z ogromnej masy wypełniającej plac jej nie wspiera i nie towarzyszy. Reakcją pozostaje nieustanne buczenie.

Co łączy tę scenę z książką Joanny Krakowskiej? Pokazuje ona w sposób dobitny i jednocześnie niesłychanie przejmujący, czym jest queer i dlaczego polskie słowo „odmieńczy” stanowi jego bardzo dobre tłumaczenie. Rivery nikt nie chce wówczas słuchać; co więcej, nikt nie chce jej znać, podobnie jak nikt nie chce znać osób, którymi opiekuje się STAR. Nie pasują one do emancypacyjnej i asymilacyjnej narracji. Zawsze pozostają na marginesie, zawsze w kontrze, odrzucone zarówno przez przedstawicieli władzy i heteronormatywnej większości, jak i „własne” środowisko. Queer jest zawsze poza, zawsze „odmienny” od wszystkiego: w momencie gdy zaczyna przylegać czy współgrać z mainstreamem, znów „odmienia się”, przechodzi na inne pozycje. Jest bezdomny.

Wizja queerowości jako „totalnej odmienności” stanowi niewątpliwie lejtmotyw książki Krakowskiej, której zainteresowania cały czas balansują na granicy między subwersywną sztuką performansu i jej stopniową instytucjonalizacją. Autorka szuka zatem na nowojorskim Manhattanie napięć pomiędzy anarchicznym, niepokornym i często amatorskim podejściem queerowym a jego zastyganiem w „sztukę”, rozumianą już jako zinstytucjonalizowane, wspierane – chociażby przez system grantowy – zaplanowane działanie. Śledząc owe fluktuacje, Krakowska zadaje szalenie istotne pytania: w którym momencie kończy się subwersywny potencjał performansu, na ile nieheteronormatywność możemy utożsamić z queerem, czy sukcesy w polu społecznej emancypacji przytępiają queerowy charakter artystycznych eskperymentów? Orędowniczką odmienności z całą pewnością staje się dla niej Penny Arcade:

Odmienność, jak wiadomo, nie polega na tym, by się podobać, wprost przeciwnie. „Być queer znaczy być w opozycji do społeczeństwa” – upiera się Penny Arcade. Prawda, że kiedyś społeczeństwo mianem „queer” zechciało określić osoby nieheteronormatywne, ale przez lata stopniowo się liberalizowało i zmieniało zdanie, a dziś (lub niebawem) może nawet byłoby gotowe włączyć tę odmienność w kulturę i w normę społeczną. To z jednej strony bardzo miłe, ale z drugiej, odmień-

² Street Transvestite Action Revolutionaries (STAR) powstało w 1970 roku z inicjatywy Johnson i Rivery. Siedziba organizacji (STAR House) na East 2nd Street na Manhattanie stanowiła schronienie dla wielu członków queerowej społeczności, żyjących z pracy seksualnej, na ulicy, bez środków do życia.

czość i opozycyjność, queer i kontra to wyśrubowane standardy funkcjonowania w społeczeństwie i kulturze, z których nie każdy i nie każda chce rezygnować. Czy przy korzystnym obrocie spraw „odzyskać queer” stanie się możliwym do pomyślenia hasłem w przyszłości?³

Krakowska dowodzi, że „zgoda na dyskomfort” [OR 360] powinna stać się niezbywalnym elementem naszego codziennego doświadczenia oraz życia w kulturze, a wszelka estetyczna i społeczna transgresja musiałaby pociągać za sobą kolejną. Dlatego właśnie swoją książkę postanawia pisać – jak potwierdza zresztą podczas spotkań autorskich – z perspektywy naiwności: warunkującej jednoczesną fascynację i dystans, przyjmującej niewiedzę za dobrą monetę, angażującej w zrozumienie obranej problematyki zagadnienia współczesne, drażliwe, dla samej autorki istotne.

Owa autodeklaracja – odejście od wyznaczanej przez dyskurs naukowy normy – wpisuje się bardzo mocno w problematykę *Odmieńczej rewolucji*. Otrzymujemy bowiem publikację, która nie rekonstruuje nam akademickich dyskursów związanych z teorią queer i właściwie w ogóle nie poświęca im miejsca; skupia się natomiast na praktykach, przewrotnie tłumacząc swoje postępowanie cytatem z Penny Arcade: „Coś wam powiem, wam, którzy chodziliście na kursy women studies, black studies, queer studies. Ja tego wszystkiego uczyłam się na własnym cieple, na ulicy, a nie na welurowej sofie z sześcioma kolegami z grupy. Więc dla mnie polityczna poprawność to jest wartość mieszczańska...”⁴ [OR 399]. Krakowska poszukuje zatem takich form myślenia i pisania o queer, które z jednej strony będą przystępne i pozwolą czytelnikom choć trochę przeniknąć ów undergroundowy świat, z drugiej zaś – oddadzą głos samym bohaterom: stąd wiele cytatów czy przytoczeń. Nie jest to pierwsza taka próba na polu polskich badań nad undergroundem – podobna idea przyświecała twórcom i twórczyniom książki *Awangarda/Underground*, którzy zebrali w jednym tomie teksty źródłowe, wywiady i komentarze, naukowe eseje i manifesty, rekonstruując w ten sposób dzieje polsko-czeskiego podziemia. Agnieszka Karpowicz, Weronika Parfianowicz i Xawery Stańczyk wskazali zarazem trop warty podjęcia także w odniesieniu do queerowego performansu, podjęli bowiem „refleksję nad istnieniem, trwaniem, zakresem czasowym i specyfiką tradycji awangardowej rozumianej jako podglebie spo-

³ J. Krakowska, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2020, s. 358. Kolejne cytaty z tej książki będą w artykule oznaczała skrótem OR z podaniem numeru strony.

⁴ *The Drag Factor. Penny Arcade and Cris Kraus Live, June 28th, 2008* [w:] *Penny Arcade, Bad Reputation. Performances, Essays, Interviews*, Los Angeles: Semiotext(e) 2009, s. 30.

sobów i stylów życia”⁵. Katalogowane i opisywane przez Krakowską performansy także wyrastają z owego podglebia, wymagają jednak z naszej strony przeformułowania myślenia o awangardzie. Nie jest już ona ruchem artystycznym, ale formą „stylu bycia”, obnoszenia swojej „dziwnej”, nienormatywnej tożsamości w przestrzeni publicznej. Jak słusznie bowiem zauważała wiele lat temu Svetlana Boym:

[...] kulturowy mit [w tym przypadku mit kontrkulturowy – przyp. M.K.] w dużej mierze opiera się na niepisanych, choć dobrze znanych, znaturalizowanych dyskursach niewerbalnych, na mocy obrazu i jego półwidzialnej, silnie skodyfikowanej ikonografii, a także na kulturowej stylizacji i społecznych maskach, noszonych w „teatrze życia codziennego”⁶.

Dokonyjemy zatem nie tylko *close reading* pozostawianych tekstów, ale także „clothes reading” zachowanych obrazów⁷. Krakowska próbuje w swojej *Odmiennej rewolucji* przybliżyć nam wiele z owych efemerycznych, łatwych do zignorowania czy zapomnienia momentów, udowadniając tym samym, że najbliższe awangardowemu stylowi jest nieustanne mieszanie porządków, amatorszczyzna, przyswajanie nowych umiejętności, poetyka DIY, stylizacja, przesada, kempowanie samego siebie. Obrazuje to najlepiej przykład Jacka Smitha, ikonicznego performerera i reżysera queerowego, który w jednym ze spektakli lesbijskiego teatru WOW Café zagrał... lampę:

Jego występ miał polegać na staniu w kącie sceny w milczeniu, z lampą na głowie w charakterze instalacji. Niestety, kiedy pewne członkinie kolektywu go zobaczyły, rozłożyły się i odłączyły mu prąd. W tej sytuacji Jack Smith został przeprowadzony do innego klubu nieopodal, gdzie ponownie podłączono go do prądu i mógł dalej spokojnie świecić [OR 415].

Smith, sam będąc legendą gejowskiego teatru, nie tylko nie boi się tutaj wejść w rolę obiektu, ale także pozwala na „symboliczne” przesunięcia jego osoby w coraz to inne konteksty. Zostaje przez kolektyw WOW Café zaproszony, wystawiony, zdjęty ze sceny i ponownie wystawiony – gdzie indziej, poza teatrem kobiet, w którym okazuje się niemile widziany. I choć zarówno jego działalność na rzecz teatrów „idiotycznych” (*ridiculous theaters*), jak i wkład w rozwój queerowego kina są niepodważalne, potrafi on wejść

⁵ *Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, X. Stańczyk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2018, s. 10.

⁶ S. Boym, *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge, MA–London: Harvard University Press 1991, s. 29 [przeł. M.K.].

⁷ Zob. *ibidem*, s. 34.

w rolę „przebrzmiałej” i dokonującej swoistej autodestrukcji awangardy, która będzie trwała tylko wówczas, gdy „zmieni skórę”⁸ i zaakceptuje własne przemijanie oraz własną śmierć.

Queerowy performans zdaje się tym samym zanurzać w takim wyobrażeniu awangardy czy sztuki eksperymentalnej, które zakłada swoistą „estetyczną tanatofilę”⁹: w momencie gdy forma wyrazu okrzepnie i zostanie wchłonięta przez instytucję, artysta odrzuca ją z lubością, by próbować czegoś innego. Fenomen ów opisuje Krakowska w odniesieniu do teatralnej działalności Marii Irene Fornés, którą charakteryzuje za pomocą kolażu cytatów jako:

Artystkę, która „nigdy nie dostrajała fałszywie swego głosu do epoki” (Bonnie Marranca), która ze wszystkich dramatopisarzy „była najbardziej oryginalna”, a jej twórczość „nie ma precedensów, nie ma żadnych przodków” (Lanford Wilson), i artystkę, która „nigdy nie dała szansy szerszej publiczności, żeby za sobą nadążyć, bo gdy tylko widzowie zaczęli się wdrażać w jej sztukę, ona już ruszała dalej” (Ross Wetzsteon). [...] Irene Fornés nie można było zatrzymać, tak jak nie można jej umieścić w gablocie z etykietą, nie można jej wykorzystać do swoich celów, bo w następnym kroku je podważy. To odmieńczość organiczna, ale niekonfrontacyjna – niewymuszająca skrajnych reakcji: oburzenia, obrazy, wstrętu, a przez to wymykająca się wszystkim próbom jej przyszpilenia, unieruchomienia, sklasyfikowania [OR 384].

Fornés nie musi się martwić, czy aktualnie obowiązującej „awangardzie” będzie z jej działalnością po drodze, nie chodzi jej bowiem o bycie częścią rozpoznawalnego ruchu artystycznego, ale o bycie na zewnątrz, na marginesie, w kontrze do *status quo* i jednocześnie – do samej siebie. Niemożące zakrzepnąć w żadną stabilną formę istnienie – ono właśnie jest znikliwym fenomenem, którym interesuje się awangardyzm (o jaki się upominam). Queer – rozumiany jako totalna nieprzystosowalność, nie-tożsamość – byłby jego kwintesencją.

Z łatwością przychodzi mu zatem gra z tradycją, intertekstualne przechwycenie, pastisz i parodia, kempowanie rzeczywistości – nie wiąże się on bowiem z żadnym dziedzictwem estetycznym sztuki początku wieku, ale podziela jej zamiłowanie do transgresji oraz perwersyjnego traktowania wszelkiego (także samodzielnie wygenerowanego) materiału. Jak słusznie zauważa Paul Mann: „Śmierć awangardy nie stanowi jej wygaśnięcia, lecz jest jej najbardziej

⁸ Rację miał bowiem Tadeusz Peiper, kiedy pisał, że „zmieniła się skóra świata”, a wraz z nią – przeobrażała się też wciąż na nowo awangarda (zob. T. Peiper, *Punkt wyjścia* [w:] *idem, Tędy. Nowe usta*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972, s. 27).

⁹ M. Călinescu, *Idea awangardy*, przeł. I. Boruszkowska, M. Kmieciak [w:] *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmieciak, J. Kornhauser, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2020, s. 145.

produktywnym, potoczystym, samoświadomym i korzystnym stanem”¹⁰. W momencie, w którym wypracowane modele działania osiągną swój punkt szczytowy, musi dokonać się przepoczwarczenie: śmierć form, przyzwyczajęń i rozwiązań staje się tym samym najbardziej inspirująca, „odmienia” nas za każdym razem, gdy się zdarza. Krakowska w swojej książce śledzi wiele takich tożsamościowych rewolucji.

Nie powinniśmy bowiem zapominać, że o grę w tożsamość przede wszystkim tutaj chodzi. *Odmieńcza rewolucja* to książka o sztuce (teatrze czy performansie, literaturze czy fotografii) oraz o społecznych i politycznych przemianach, klęskach i zwycięstwach w walce o równe prawa społeczności LGBTQ+, a także o poszukiwaniu takich form podmiotowości, które wymkną się binarnym opozycjom, a pytanie o przynależność będą zbywać słowami Marshy P. Johnson: „pay it no mind”¹¹. Jak zauważa sama Krakowska, przywołując słowa Davida Wojnarowicza: „nigdy nie chciałem się traktować do tego stopnia serio, by inni wyciągali szkła powiększające i poddawali mnie [...] ocenom według kryteriów obowiązujących w konkretnych dziedzinach ŚWIATA SZTUKI”¹² [OR 8]. Subwersywność queerowego performansu zasada się zatem – jak słusznie odnotowywał w swoich analizach queerowego dyskursu Piotr Sobolczyk – na dekonstrukcyjnej ironii, przełamującej nieustannie wytwarzaną przez siebie narrację, unikającą „jakiegokolwiek stanu stabilizacji i reprodukcji”¹³. Owa strategia „nie serio” i „nie przy pomocy obowiązujących w świecie artystycznym kryteriów” sprawia, że książkę Krakowskiej pochłania się jednym tchem, śledząc zazębiające się historie jej bohaterów: spotykających się w ciasnych klubach Downtown, zmieniających swoje artystyczne narzędzia, ale nigdy nierezygnujących z poszukiwania miejsca dla kolejnych eksperymentów i wspierających się solidarnie w ich realizacji. Jej dodatkowym atutem jest nie tylko przypomnienie historii częściowo znanych i – przynajmniej w ramach amerykańskich studiów kulturowych – omówionych (jak *The Playhouse of the Ridiculous* Johna Vaccaro czy *The Ridiculous Theatrical Company* Charlesa Ludlama)¹⁴, ale także śledzenie małych (choć dziś już kultowych) scen, na których rozwijał się undergroundowy

¹⁰ P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*, przeł. I. Boruszkowska [w:] *Teorie awangardy...*, s. 179–180.

¹¹ Zob. D. Carter, *Stonewall: the Riots That Sparked the Gay Revolution*, New York: S. Martin’s Griffin 2010.

¹² D. Wojnarowicz, *Close to the Knives. A Memoir of Disintegration*, Edinburgh: Canongate 2017, s. 146.

¹³ P. Sobolczyk, *Queerowe subwersje. Polska literatura homoseksualna i zmiana społeczna*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2015, s. 24.

¹⁴ Zob. m.in. *Ridiculous Theater: Scourge of Human Folly. The Essays and Opinions of Charles Ludlam*, ed. S. Samuels, New York: Theatre Communications Group 1992; *Theater of the Ridiculous*, eds. B. Marranca, G. Dasgupta, Baltimore MD: Johns Hopkins University Press 1998; D. Kaufman, *Ridiculous: The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*,

teatr lesbijski (Medusa's Revenge, WOW Café), opowiadanie historii kobiet performerek, których solowe występy rewolucjonizowały myślenie o seksualności i samoświadomości (Annie Sprinkle), nowe odczytywanie roli poetek performerek, których twórczość literacka była nierozłączna z ich działalnością polityczną (Valerie Solanas czy Eileen Myles). Książka Krakowskiej wybijają się na tle innych polskich publikacji podejmujących zagadnienia kultury nieheteronormatywnej¹⁵, ponieważ ponad połowa rozdziałów poświęcona została wyłącznie sztuce kobiet i ich aktywnej roli we współtworzeniu pola kulturowego. Nieocenione pozostają też analizy sztuki dragu i performowania płci w teatralnych eksperymentach Ridiculous. Krakowska podejmuje kwestię wielopoziomowego wykluczenia; pokazuje, w jaki sposób w ramach queer również trwa gra o dominację określonych postaw estetycznych, jak pulsuje on wewnętrznymi konfliktami.

Jej narracja wpisuje się też w coraz chętniej podejmowany w Polsce kontekst kontrkultury i badań nad kulturą nieoficjalną, dotychczas mocno marginalizowaną, reprezentującą wartości estetyczne obce tzw. sztuce wysokiej i programowo antykanoniczną¹⁶. Stąd obecna w *Odmieńczej rewolucji* opozycja awangardy artystycznej (której najważniejszym, wielostronnie poddawany krytyce, przedstawicielem byłby Jerzy Grotowski) i awangardy podziemnej,

New York: Applause Theatre & Cinema Books 2002; S.F. Edgecomb, *Charles Ludlam Lives! Charles Busch, Bradford Louryk, Taylor Mac, and the Queer Legacy of the Ridiculous Theatrical Company*, Ann Arbor MI: University of Michigan Press 2017.

¹⁵ W polskich badaniach bardzo dobrze wybrzmiewają zagadnienia związane z kulturą gejowską, co widać choćby w publikacjach Piotra Sobolczyka (*Queerowe subwersje...*), Błażeja Warkockiego (m.in. *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2007; *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2013), Mariana Bieleckiego (*Kłopoty z Innością*, Kraków: Universitas 2012), czy nawet Krzysztofa Tomasika (*Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008; *Gejerel. Mniejszości seksualne w PRL-u*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2012), choć szczególnie autorzy starają się niewątpliwie równoważyć dysproporcję między kulturą obecnością gejów, lesbijek i osób transpłciowych. Sam Tomasik jednak w *Gejerelu* przyznaje: „Problem «niewidzialności lesbijek» regularnie pojawia się przy okazji debat o homoseksualności” (K. Tomasik, *Gejerel...*, s. 351).

¹⁶ Dość długo portretem amerykańskiej kontrkultury była w Polsce książka *Nowojorska bohema* Ronald Sukenicka (przeł. A. Dorobek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1995). Ostatnio jednak pojawia się coraz więcej publikacji poświęconych tej problematyce (zob. J. Jarniewicz, *Bunt wizjonerów*, Kraków: Znak 2019). Spore zasługi mają na tym polu twórcy serii „Twarze kontrkultury” Wydawnictwa Oficyna, Jerzy Jarniewicz i Maciej Świerkocki, a także tzw. amerykańskiej serii wydawnictwa Czarne, gdzie ukazały się tłumaczenia książek Patti Smith, reportaż Jana Błaszczaka poświęcony legendarnemu klubowi The Dom czy punkowa historia punka *Please kill me*.

realizującej swoje postulaty w zatłoczonych klubach Dolnego Manhattanu, wrastającej w tkanę miejską. Teatr przenika się w niej z performansem i granice między nimi nigdy nie są ścisłe. Jak bowiem wspomina Penny Arcade:

W The Playhouse of the Ridiculous Theater mógł wystąpić każdy. Cała obsada była wzięta z ulicy. Homoseksualiści, heteroseksualiści, lesbijki – to nie miało znaczenia, nikt się nie przejmował takimi rzeczami. Sami outsiderzy. Dlatego John Vaccaro chciał, żebym do nich dołączyła. Odmówiłam.

Ale on i tak znalazł na mnie sposób – dokładnie taki sam, jak inni: po prostu zadzwonił i powiedział, że potrzebują kogoś do pomocy. Oczywiście jeśli komuś potrzebna jest pomoc, od razu tam jestem. [...] Pewnego wieczora John Vaccaro podszedł do mnie, wyjął mi kostiumy z rąk i dosłownie wypchnął mnie na scenę, mówiąc: „A TERAZ IDŹ TAM I ZRÓB COŚ!”¹⁷.

Teatr niedorzeczny (czy – jak tłumaczy Krakowska – idiotyczny) w swoich początkach nie tylko charakteryzował się skrajnym amatorstwem („obsada wzięta z ulicy” nie jest tu określeniem przesadnym). Był miejscem, gdzie wartość „estetyczną” kształtowano *ad hoc*, podczas improwizowanego występu. Każde przedstawienie stawało się eksperymentem, a jego rezultat zależał od śmiałości, wrażliwości i umiejętności aktora. Performer był zresztą przez Vaccaro często „sprawdzany”: poddawany psychicznej oraz fizycznej presji. Lee Black Childers opowiada:

Z Johnem Vaccaro bardzo trudno się pracowało, bo wykorzystywał gniew, aby wybić aktora z rutyny. A Jackie [Curtis¹⁸ – przyp. M.K.] leciała na spidzie, przez co popadała w paranoję i była rozdrażniona – najmniejszy drobiazg doprowadzał ją do szału. Tak więc nieustannie szarpała się z Johnem, który w końcu zdarł z niej wszystkie ciuchy i porwał je na strzępy, zaczął rzucać w nią butami, a w końcu skopał ją ze schodów – numer, z którego słynął – i wywalił z teatru¹⁹.

O konfrontacyjnym i agresywnym zachowaniu Vaccaro wspomina także Krakowska; w jej charakterystyce jest on „despotyczny i szalony [...], podsycając taką rywalizację i towarzyszące jej upokorzenia, namiętności i zazdrości [...], jak z pewnością sądził – dla dobra spektaklu” [OR 109–110]. Współ-

¹⁷ L. McNeil, G. McCain, *Please kill me. Punkowa historia punka*, przeł. A. Wojtasik, Wołowiec: Czarne 2018, s. 145.

¹⁸ Jackie Curtis to aktorka, piosenkarka, pisarka, *drag queen*, gwiazda Fabryki Andy’ego Warhola. Zaangażowała się w działalność teatru Vaccaro i wchodziła z nim w nieustanne konflikty: podczas pracy nad jej sztuką *Heaven Grand in Amber Orbit*, którą Vaccaro zupełnie przekształcił, po jednej z awantur próbowała nawet upozorować własne samobójstwo.

¹⁹ L. McNeil, G. McCain, *op.cit.*, s. 142–143.

pracujący z nim początkowo Charles Ludlam (najbardziej chyba dziś rozpoznawalna ikona Ridiculous), odchodzi po jednej z wielu kłótni i otwiera swój własny teatr: The Ridiculous Theatrical Company. Poetyka Ridiculous wydaje się już wówczas ustabilizowana: jest on satyrycznym podważeniem, parodią tradycji literackich, apologią złego smaku i przesady, słynie z ekstrawagancji wizualnej, skłania się ku temu, co kiczowate i kampowe, czerpie z dziedzictwa teatru absurdu. Jego kampowość – a słowo to bywa przy okazji Ridiculous odmieniane przez wszystkie przypadki – pozostaje jednak problematyczna. Jak bowiem pisał sam Ludlam, pojęcie to, w momencie gdy zostaje przechwycone przez dyskurs akademicki, a szczególnie spopularyzowane przez Susan Sontag, staje się kolejną tylko kategorią estetyczną używaną do nazwania i opisanego konkretnych „artefaktów”. Tymczasem dla Ludlama kamp zawsze będzie swoistą wrażliwością, niesłusznie jednak uważaną za czysto estetyczną i „w każdym razie apolityczną”²⁰. Polityczność kampu ma bowiem proveniencję awangardową – jego celem jest wywrotowość, odmiana porządku, skrajna inkluzywność, zakładająca, że wszystko, co wcześniej wykluczone, może ulec przewartościowaniu. W swoim eseju Ludlam napisze krytycznie:

Kamp przestaje funkcjonować jako nastawienie wobec czegoś i traci swój wewnętrzny relatywizm. To przyszpila go i czyni skrajnie dosłownym. W ten sposób coś na zawsze staje się kampowe, a to samo w sobie jest absurdem. Wartości się zmieniają. Wartością kampu, umiejętności postrzegania rzeczy w ten wyjątkowy sposób, jest to, że stawia wartości na głowie.

Myślę, że kluczowe dla Ridiculous i kampu pozostaje rygorystyczne przewartościowanie wszystkiego. To, czemu ludzie przypisują wartość, nie jest wartościowe. Podziwianie tego, czym ludzie gardzą i pogarda dla tego, co uważają za wartościowe – to jest fantastyczny wzorzec²¹.

Queerowe rozumienie kampu, pochodzące niejako z wnętrza teatru niedorzecznego, zakłada zatem wspólnotowość, a ona zawsze ma wymiar polityczny. W zakończeniu swojego manifestu Ludlam powie wprost: „To, czego nikt nie chce, niech przyjdzie do mnie! Przeprowadźcie do mnie swoją biedę, swoje zmęczenie, swoją tęsknotę, aby były wolne!”²².

Kwestia formowania społeczności – wewnętrznie poróżnionej, zdywersyfikowanej – stanowi kluczowy temat *Odmieńczej rewolucji*, powracający właściwie w każdym rozdziale: od inicjalnych interpretacji rewolucyjnej

²⁰ S. Sontag, *Zapiski o kampie*, przeł. D. Żukowski [w:] *eadem, Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków: Karakter 2012, s. 371.

²¹ Ch. Ludlam, *Camp [w:] Theater of the Avant-Garde. A Critical Anthology 1950–2000*, eds. R. Knopf, J. Listengarten, New Haven–London: Yale University Press 2011, s. 326.

²² *Ibidem*, s. 327.

działalności Valerie Solanas i Eileen Myles, tworzących nową wspólnotę kobiet, poprzez teatr gejowski (zarówno w czasach Caffè Cino, jak i w bardziej sformalizowanej wersji Ludlama) konsolidujący twórcze indywidualności pod hasłem „walki z przeciętnością, niesprawiedliwością i przymusem asymilacji” [OR 94], po heroiczne zaangażowanie na rzecz ofiar epidemii AIDS, której Krakowska poświęca przejmujący rozdział swojej książki, *AIDS. Kolicja nieumarłych*. Co ważne, choć wielokrotnie wybrzmiewa w tej narracji polaryzacja „my kontra oni”, kategoria „onych” ulega nieustannym przekształceniom. Z jednej strony są to prawo i władza (dlatego w książce pojawia się mnóstwo wątków przybliżających nam procesy sądowe istotne w punktu widzenia ruchu antydyskryminacyjnego), z drugiej – kultura oficjalna, przechwytyjąca i wypaczająca obraz epidemii AIDS, usprawiedliwiająca w ten sposób własną nieczułość i spóźnioną reakcję (rewelacyjne są fragmenty poświęcone krytycznej postawie Sarah Schulman, wypowiadającej symboliczną wojnę legendarnym kulturowym przedstawieniom: *Aniołom w Ameryce* Tony’ego Kushnera i *Filadelfii* Jonathana Demme’a). Jest jeszcze „trzeci wróg” i on – jak sprawnie pokazuje Krakowska, oddając w tej sprawie głos Schulman lub Arcade – tkwi w nas samych: jest nim „upłatanie w tolerancję”, którego ceną staje się „homonorma” [OR 360]. Queer musi we własnej narracji pozostać radykalnie nienormatywny albo nie będzie go wcale.

Ta teza zbliża nas na powrót do punktu wyjścia: queerowy performans jest jednocześnie zaangażowany i wspólnotowy oraz marginalny, osobny, „on its own”²³ – jak powie Ludlam. Krakowska podsumowuje tę aporię w zakończeniu swojej książki:

Queer ma zatem interesy wewnętrznie sprzeczne – chce wejść do mainstreamu, by zmieniać prawomocną kulturę i przekonania społeczne, a jednocześnie pozostać poza ramą tego, co oswojone, akceptowalne, kontrolowane i powtarzane [OR 359].

Towarzyszy mu zatem lęk każdej awangardy: obawa przed instytucjonalizacją, zagarnięciem i merkantylizacją, uprzedmiotowieniem i zbrązowieniem, jakich zawsze dokonuje mainstream²⁴. Musi zatem dokonywać nieustannych wolt, transformacji, nie godzić się na żaden rodzaj politycznej poprawności, zdradzać sam siebie. Być jak Sylvia Rivera, która w 1973 roku stoi w tłumie, biorąc udział w święcie własnej społeczności, a jednocześnie stoi samotna na scenie, na zawsze nieuchwytna w swojej odmienności.

²³ Ch. Ludlam, *op.cit.*, s. 327.

²⁴ Teza ta, obecna już w kanonicznej *Teorii awangardy* Petera Bürgera, wciąż nie traci swojej mocy w odniesieniu do awangard, których celem jest nie estetyczna, ale egzystencjalna transgresja.

Bibliografia

- Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, X. Stańczyk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2018.
- Bielecki M., *Kłopoty z Innością*, Kraków: Universitas 2012.
- Boym S., *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge, MA–London: Harvard University Press 1991.
- Călinescu M., *Idea awangardy*, przeł. I. Boruszkowska, M. Kmieciak [w:] *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmieciak, J. Kornhauser, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2020.
- Carter D., *Stonewall: the Riots That Sparked the Gay Revolution*, New York: S. Martin's Griffin 2010.
- Edgecomb S.F., *Charles Ludlam Lives! Charles Busch, Bradford Louryk, Taylor Mac, and the Queer Legacy of the Ridiculous Theatrical Company*, Ann Arbor MI: University of Michigan Press 2017.
- Jarniewicz J., *Bunt wizjonerów*, Kraków: Znak 2019.
- Kaufman D., *Ridiculous: The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*, New York: Applause Theatre & Cinema Books 2002.
- Krakowska J., *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Kraków–Warszawa, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2020.
- Ludlam Ch., *Camp* [w:] *Theater of the Avant-Garde. A Critical Anthology 1950–2000*, eds. R. Knopf, J. Listengarten, New Haven–London: Yale University Press 2011.
- Mann P., *Śmierć-teoria awangardy*, przeł. I. Boruszkowska [w:] *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmieciak, J. Kornhauser, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2020.
- McNeil L., McCain G., *Please kill me. Punkowa historia punka*, przeł. A. Wojtasik, Wołowiec: Czarne 2018.
- Peiper T., *Punkt wyjścia* [w:] *idem, Tędy. Nowe usta*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972.
- Ridiculous Theater: Scourge of Human Folly. The Essays and Opinions of Charles Ludlam*, ed. S. Samuels, New York: Theatre Communications Group 1992.
- Sobolczyk P., *Queerowe subwersje. Polska literatura homoseksualna i zmiana społeczna*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2015.
- Sontag S., *Zapiski o kampie*, przeł. D. Żukowski [w:] *eadem, Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków: Karakter 2012.
- Sukenick R., *Nowojorska bohema*, przeł. A. Dorobek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1995.
- Theater of the Ridiculous*, eds. B. Marranca, G. Dasgupta, Baltimore MD: Johns Hopkins University Press 1998.
- The Drag Factor. Penny Arcade and Cris Kraus Live, June 28th, 2008* [w:] *Penny Arcade, Bad Reputation. Performances, Essays, Interviews*, Los Angeles: Semiotext(e) 2009.

- Tomasik K., *Gejereł. Mniejszości seksualne w PRL-u*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2012.
- Tomasik K., *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.
- Warkocki B., *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2007.
- Warkocki B., *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2013.
- Wojnarowicz D., *Close to the Knives. A Memoir of Disintegration*, Edinburgh: Canon-gate 2017.