Marcin Czardybon

Chichot Michaśki. Niebezpieczne związki czarnego humoru i kampu w *Lubiewie* Michała Witkowskiego

O śmierci i nie tylko

Rozważanie kategorii czarnego humoru i występowania specyfiki tego fenomenu w literaturze najnowszej jest niezwykle problematyczne. Podstawowe źródło aporetyczności takiego zadania stanowi pewna niedookreśloność, nieprecyzyjność samego pojęcia *humour noir*. Termin ten, ukuty przez André Bretona w odniesieniu (między innymi) do prozy markiza de Sade'a[1], cechuje swoista amorficzność. Dla ułatwienia (aczkolwiek przytaczanie terminów niejako „szkolnych" czasem ma swe niebagatelne zalety) za wyjściową przyjmijmy przeto definicję Janusza Sławińskiego. Czarny humor jest przez badacza określany jako odmiana komizmu, w której efekty absurdalne łączą się z elementami grozy, makabry i obrzydliwości[2]. Wydaje się, że ta (jakże zachowawcza) formuła wymaga pewnego uzupełnienia. André Breton jako egzemplifikację występowania *humour noir* wskazywał (oprócz utworów de Sade'a) między innymi teksty Kafki, Rimbauda i Swifta, przy czym dodawał, że cechą specyficzną czarnego humoru jest jego subwersywna siła, godząca w zastany ład[3]. Możemy stąd wyciągnąć wniosek, że sprowadzanie specyfiki interesującej nas kategorii do efektu kreowania komizmu w (szeroko pojętych) sytuacjach mortualno-funeralnych to praktyka znacznie zawężającą ów fenomen.

Kwestię czarnego humoru moglibyśmy ująć inaczej – jest to zjawisko nieodłącznie związane z tabu. Przez to ostatnie pojęcie będziemy rozumieć głęboko zinternalizowany zakaz kulturowy – a więc prawo w jego wszelkich przejawach[4]. Prawo – czyli mowa skazująca mowę na milczenie, strzegąca społecznych konwencji, ostatecznie sankcjonująca i nieuchronna. Dzięki takiemu ujęciu w jednym słowie chwytamy kompleks tematów znajdujących się „na indeksie": śmierć, kalectwo, odstępstwo, bluźnierstwo, inność[5]. Są to zagadnienia, przez które – by odwołać się do Lacanowskich rozpoznań[6] – prześwieca otchłań, magma realnego, niezróżnicowane – a więc potworne[7].

---

[1] Zob. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paryż 1970.

[2] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, M. Głowińskiego i in., Wrocław 2008, s. 87.

[3] Zob. A. Breton, op. cit.

[4] Zob. Z. Freud, *Totem i tabu*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1997.

[5] L. Rappoport, *Punchlines: the case for racial, ethnic, and gender humor*, Westport 2005.

[6] J. Lacan, *Symboliczne, wyobrażeniowe i realne* [w:] idem, *Imiona-Ojca*, przeł R. Carrabino, Warszawa 2013, s. 48–49. Zob. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001; idem, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, przeł. Julian Kotyła, s. 77–96.

[7] J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. W. Kalaga [w:] H. Markiewicz, *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*, t. 2, Kraków 1976, s. 174.

Tematy, w których *sacrum* odzyskuje swą właściwą naturę (w sensie etymologiczno-semantycznym[8]) – powraca do fundamentalnego dla każdego ładu wykluczenia. Teza o fundującej wszelki porządek ekskluzji może wydawać się kontrowersyjna. Jednak istnieje pewna linia uprawniająca nas do oparcia się na takim rozpoznaniu. Linia, w której Freudowska teoria założycielskiej dla wspólnoty funkcji tabu przecina się ze Schmittiańskim twierdzeniem, wedle którego „suwerenność pojawia się w postaci decyzji o wyjątku"[9].

Czarny humor, poprzez konstytutywny dla własnego fenomenu czynnik, jakim jest dystans wobec treści traumatycznych, pozwala – paradoksalnie – zbliżyć się ludzkiej mowie do niewyrażalnego lub – doprecyzowując – do tego, co nie powinno zostać wypowiedziane. Wydaje się, że taka definicja w pełni współgra z powszechnym przekonaniem, że częste zastosowanie *humour noir* w najnowszej literaturze (chociażby polskiej – tu wystarczy wymienić prozę Jerzego Pilcha, teksty Janusza Głowackiego, Marcina Świetlickiego, Manueli Gretkowskiej czy Ignacego Karpowicza) jest przejawem głębokiego przeświadczenia o potężniejącym kompleksie sytuacji kryzysowych, z którym boryka się nasza współczesność.

W rozważaniach tych pochylimy się nad powieścią *Lubiewo* Michała Witkowskiego i postaramy się wskazać, w jaki sposób fenomen czarnego humoru w literaturze może splatać się ze zjawiskiem kampu, którego obecność w polskiej prozie wydaje się jedną z cech charakterystycznych najnowszej twórczości (zwróćmy uwagę chociażby na powieści Grzegorza Musiała, Bartosza Żurawieckiego czy właśnie „Michaśki Literatki"). Tomasz Mizerkiewicz w książce *Nić śmiesznego* w krótkim wywodzie dotyczącym fenomenu kampu kładł wielki nacisk na rzekomo cechującą tę kategorię niewinną grę z formą. „Nie o krytykowanie tu chodzi przede wszystkim, ale o oderwaną od praktycznych, poznawczych potrzeb błazenadę"[10].

Cel przyświecający nam przy zestawianiu *humour noir* i kampu to nie jedynie wykazanie częstego sąsiedztwa tych dwóch kategorii. Otóż, jak można sądzić, istnieje pewne ich pokrewieństwo, które sprawia, iż wiele cech konstytutywnych dla tych zjawisk jest tożsamych dla jednego i drugiego pojęcia, co z kolei wskazuje na to, że niewinna błazenada wedle Mizerkiewicza może, choć nie musi, zawierać w sobie pewien znaczący, krytyczny potencjał. Postawiliśmy sobie za cel prześledzenie tych paralelizmów.

„Przejmujące rozdarcie wrażliwości"

„Mówić o kampie to go zdradzać. Usprawiedliwia mnie nauka moralna, a także przejmujące rozdarcie mojej wrażliwości"[11] – z emfazą pisała w *Notes on „Camp"* (tekście z 1964 roku) Susan Sontag, „Miss Camp", który to przydomek uzyskała

[8] Zob. G. Agamben, *Homo sacer: suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.

[9] C. Schmitt, *Teologia polityczna* [w:] idem, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. M.A. Cichocki, Kraków 2000, s. 41; zob. też G. Agamben, op. cit., s. 43.

[10] T. Mizerkiewicz, *Nić śmiesznego: studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku,* Poznań 2007, s. 284.

[11] S. Sontag, *Notatki o Kampie*, Przeł. W. Wertenstein [w:] „Literatura na Świecie" 1979, nr 9, s. 307.

po publikacji swego głośnego artykułu[12]. Podejmując kwestię interesującego nas terminu od strony jego etymologii, uchwycimy od razu główną, niejako konstytutywną cechę interesującego nas zjawiska. Określenie „kamp" wywodzi się prawdopodobnie od francuskiego *se camper*, które oznaczało „pozować, zachowywać się teatralnie". Inne tropy wskazują na włoskie słowo *campeggiare*, a więc człowieka wybijającego się, wyróżniającego. Istnieje jeszcze jeden ślad, wedle którego źródeł tego terminu należy upatrywać w hiszpańskim wyrazie *campanero* oznaczającym zniewieściałego mężczyznę. Niezależnie od tego określenie „kamp" – przeniesione na obszar języka angielskiego – już na początku XX wieku odnosiło się do osoby cechującej się przesadną emfazą, było także slangowym ekwiwalentem przymiotników „niestosowny, fałszywy, zniewieściały". Z kolei w żargonie teatralnym, między rokiem 1920 a 1945, słowo to określało dane zjawisko jako homoseksualne, lesbijskie[13].

Prekursorem kampu jest dandyzm, ze swoim naczelnym zawołaniem: „styl jest wszystkim". Jak stwierdził George Bryan: „A well-tied tie is a man's first serious step in life"[14]. Zachodzi jednak pewna fundamentalna różnica pomiędzy dawnym dandysem a dzisiejszym kampem. „Dandys w dawnym stylu nienawidził pospolitości. Dandys w nowym stylu – wielbiciel kampu – ceni pospolitość. Tam, gdzie dandys byłby stale obrażony lub znudzony, wyznawca kampu jest stale rozbawiony, zachwycony. „Kamp to dandys w epoce kultury masowej"[15].

W żadnym razie kategorii opisywanej przez Isherwooda[16] i Sontag nie należy mylić z kiczem. Ten ostatni jest bowiem naiwny, nieświadomy własnej kiczowatości. Kamp natomiast doskonale pojmuje swą istotę. „Etykieta kiczu stygmatyzuje. Kamp jest znacznie bardziej ambitny". Odrzuca prostą opozycję dobry – zły, wychodzi poza nią[17]. Podejmując te kwestie od strony postrzegającego podmiotu – kicz jest prostolinijny, bierny, kamp zaś to wyrafinowanie, przewrotność, ironia. Ujmijmy interesujący nas problem inaczej. Kamp to wyrafinowanie zmierzające do podważenia konwencjonalnych opozycji, zatarcia jasnej granicy między tym, co godne i niegodne, piękne i brzydkie, dozwolone i niedozwolone. Sztuka relatywizmu[18]. „To jest dobre, bo jest okropne" – kończyła swój esej Susan Sontag[19].

Wspomniany antyelitaryzm i negacja pryncypialnej dwuwartościowej logiki to cechy niezwykle istotne dla postmodernistycznej literatury. Jak pisał Bogdan Baran: „Kluczowe hasło w stosunku do postmodernej literatury brzmi teraz: subwersja. Postmoderny utwór nie destruuje rzeczywistości, lecz ironizuje na temat jej modernej wykładni"[20].

[12] A. Serafin, *Krótki kurs historii campu* [w:] *CAMP-ania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, Warszawa 2008, s. 8.
[13] Ibidem, s. 11–13.
[14] Ibidem, s. 13.
[15] Ibidem, s. 14.
[16] S. Sontag, op. cit., s. 307.
[17] A. Serafin, op. cit., s. 15.
[18] Ibidem.
[19] S. Sontag, op. cit, s. 323.
[20] B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 166.

Badacz wskazuje jednocześnie, jak kłopotliwe jest sprowadzanie postmodernizmu do wspólnego mianownika – „Na ogół okazywał się różnorako dwoisty (...). [S]tapiał się z części wysokiej (milczenie, entropia, stopień zero) i niskiej (pop). Głębszy namysł dotyczy dwóch głównych motywów: autorefleksji i bez-prawia, gry i zabawy"[21]. Nie zmienia to jednak tego, że ważne dla „postmodernej", jak chciał Bogdan Baran, estetyki literatury okazywały się takie fenomeny, jak autodestrukcyjne i parodystyczne zacięcie, metafikcjonalność, częste wykorzystanie efektów groteskowych, autotematyzm, czarny humor, eksponowanie braku z góry danego systemu odniesienia i „modalizowanie przedstawianego świata"[22].

Niebagatelne znaczenie ma ponadto to, że – jak referuje Bogdan Baran – w latach sześćdziesiątych XX wieku utwory rozpoznane później jako postmodernistyczne, które to miano utrwaliło się dopiero w ciągu następnej dekady, określano „etykietą »czarnego humoru«"[23]. W odniesieniu do kampu, łączonego z obiema przeplatającymi się kategoriami[24] – literaturą ponowoczesną i *humour noir* – istotna jest jeszcze jedna paralela, czyli podwojenie kodu, nadawanie istniejącym już zjawiskom dodatkowych znaczeń, które odgrywa fundamentalną rolę w najnowszych tekstach literackich. Poprzez wyrafinowane gry z formą w kampowym przekazie zawierana jest utajona treść. Nie bez przyczyny wiązał się on wręcz nierozerwalnie ze środowiskiem homoseksualnym, w którym służył zarówno ujawnieniu, jak i skrywaniu wykluczonej społecznie orientacji[25]. Przytaczana przez nas teza Mizerkiewicza o niewinnej błazenadzie kampu jest zgodna z rozpoznaniami Sontag, chociaż moglibyśmy przytoczyć w tym miejscu na przykład wykład Ingvarssona, który określa szkic „Miss Camp" jako dokument czysto historyczny.

„Świadome kodowanie campowe – czytelne tylko dla niektórych – było ważnym elementem sygnalizowania swojej odmienności i tożsamości seksualnej. Łamiąc choćby zaledwie w jednym szczególe normatywny sposób przedstawiania mężczyzny, zaznaczano przynależność do zupełnie innej grupy. (...) Camp jest zawsze podważaniem pewnych norm. Przede wszystkim zaś reakcją na wykluczające normy"[26].

Istotne jest dla nas pewne zawężenie pola dociekań. Wedle wszelkich rozpoznań kamp może nie być związany z kulturą LGBT[27]. Wszakże ze względu na to, że prozatorskim odniesieniem naszej rozprawy jest *Lubiewo* Michała Witkowskiego, rozważać będziemy głównie „homoseksualny" aspekt tej kategorii.

---

[21] Ibidem, s. 162–163; zob. też: R. Bakuła, *Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po 1956 roku*, Poznań 1999, s. 22–23.

[22] Ibidem, s. 147, 149, 150, 151, 157.

[23] Ibidem, s. 154.

[24] „Tę masę wczesna postmoderna krytyka chce uczynić gwarantem wartości estetycznych, jak to widać u (...) Sontag. Klasyczna postmoderna literatura lat sześćdziesiątych nie ma jednak złudzeń i masową kulturę czyni raczej przesłanką swych destruktywnych posunięć, które współwarunkują nowość postmodernej poetyki (...)". Ibidem, s 145.

[25] A. Serafin, op. cit., s. 17.

[26] S. Ingvarsson, *Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze ku śmierci campu*,[w:] *CAMP-ania*..., s. 30.

[27] Zob. S. Sontag, op. cit.

„Istotą rzeczy w kampie jest detronizacja powagi"[28], podważenie opresji prawa (Prawa). Kamp nie jest tylko radosną błazenadą – kamp to wysiłek. „Nie możesz być kamp w stosunku do czegoś, czego nie traktujesz poważnie. Nie bawisz się tym: robisz z tego zabawę. Wyrażasz to, co jest dla ciebie zasadniczo poważne przez śmiech i artystyczne sztuczki i wykwint kampu[29]. „Kamp śmieje się z tego, co wcale nie chce być śmieszne"[30].

Wokół traumy

Spróbujmy wysnuć pewne wnioski na podstawie naszych definicji czarnego humoru i kampu. Faktem jest, że obie te kategorie silnie związane są ze sferą tabuizacji. Rozumiemy przez to, że zarówno *humour noir*, jak i kamp (ze szczególnym uwzględnieniem „kampu homoseksualnego") krążą wokół tematów wykluczonych z (porządku) dyskursu, wokół pewnej luki, określonych treści wypartych ze (społecznej, czytaj – oficjalnej) świadomości. Co więcej, ostatecznym skutkiem ich narastania wobec tak pojmowanego realnego jest wypracowanie pewnych strategii obronnych. Przy czym zarówno w przypadku kampu, jak i w odniesieniu do czarnego humoru celem nie jest przenicowanie danego ładu, lecz jego uchylenie, uczynienie konkretnej opresji przedmiotem gorzkiego dowcipu („Stanowią mechanizm obronny zasłaniający (lub czyniący znośniejszą) świadomość opresji")[31]. Takie ujęcie sprawy podaje w wątpliwość subwersywny charakter zarówno *humour noir*, jak i terminu opracowanego przez Susan Sontag (i Isherwooda). Ani kamp, ani czarny humor nie są w mocy wywrócić na nice danego porządku (symbolicznego i jakiegokolwiek innego). Sprowadzają się w znacznej mierze do (by zacytować definicję Ingvarssona): „[m]ówienia o czymś poważnym i osobistym, często bolesnym, przy użyciu formy powszechnie uważanej za niesmaczną, niską, przesadzoną"[32]. I w tym tkwi ich emancypacyjna i emancypująca siła. Humor wymierzony jest w opresję.

Nie da się ukryć, że również teza o podwójnym kodowaniu dotyczy niemal nieodmiennie *humour noir*; na przykład (banalność tej egzemplifikacji ma służyć jej klarowności): błazeński sposób przedstawiania tragedii odsłania absurd egzystencji.

Skoro – jak spostrzegamy – domeną zarówno kampu, jak i czarnego humoru są rejony tabu, musimy zwrócić uwagę na nieco odmienną strategię kreowania danych fenomenów. W *humour noir* treści traumatyczne są niejako wprost werbalizowane. Kamp natomiast to estetyka, w której realne pozostaje utajone. Jest ono jedynie sygnalizowane w meandrach, pewnych „zagięciach", przerysowaniach kodu, stanowiących niejako punkty zapikowania[33], które pozwalają w pewnym przybliżeniu oznaczyć ukrytą treść. Ta różnica jednak nie może przekreślić szeregu podobieństw między tymi dwiema

---

[28] A. Serafin, op. cit., s. 14.

[29] W. White, *Camp jako przymiotnik:1906–1966*, przeł. M. Umińska, „Literatura na Świecie" 1994, nr 12, s. 327.

[30] A. Serafin, op. cit., s. 17.

[31] B. Warkocki, *Kwestia smaku* [w:] *CAMP-ania…*, s. 131.

[32] S. Ingvarsson, op. cit., s. 31.

[33] B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*, tłum. Ł Mokrosiński, Warszawa 2006, s. 138.

kategoriami. Oprócz już wymienionych niebagatelne wydaje się pokrewieństwo kampu i *humour noir* z estetyką groteski i pojęciem ironii. Jako reprezentatywne (jeśli można tak stwierdzić w odniesieniu do tego terminu) dla uchwycenia specyfiki tej ostatniej przyjmujemy rozważania Paula de Mana, w których ironia jawi się jako fenomen uniemożliwiający arbitralną interpretację danego przekazu (na przykład literackiego)[34]. Trudno zaprzeczyć, że zarówno w przypadku czarnego humoru, jak i w odniesieniu do kampu następuje podczas tekstowych strategii ich kreacji pewne specyficzne przesunięcie – czyniące ich zwerbalizowaną treść dwuznaczną, niepokojącą, w mniej lub bardziej zawoalowany sposób wywrotową (to jest – godzącą w porządek).

Groteska z kolei, na niwie literatury, jest estetyką charakteryzującą się upodobaniem do form osobliwych, przerażających i zdeformowanych. By odwołać się do celnego ujęcia tego terminu przez Michała Głowińskiego:

„w swych najwybitniejszych i najoryginalniejszych przejawach kwestionuje przyjęty obraz świata, pokazuje komplikacje i drugie strony zjawisk, często niespodziewane lub nawet zaskakujące, te, na które w jego obrębie nie zwraca się uwagi (…)"[35].

I tu znów, podobnie jak w przypadku *humour noir* i kampu, powraca kwestia podważania, uchylania pewnego porządku. Nie dziwi zatem, że wszystkie te kategorie (groteska, ironia, czarny humor i kamp) są częstymi narzędziami tekstowej kontestacji danych sytuacji społecznych (tu możemy się odwołać do kampowych filmów Kena Russella, powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa czy *Paragrafu 22* Josepha Hellera).

Humour noir i kamp to wreszcie specyficzna strategia zabawy formą, lecz o ile w przypadku fenomenu opisanego przez Isherwooda i Sontag stylistyczny ekscentryzm stanowi niejako *clou* całej koncepcji realizacji, o tyle w odniesieniu do Bretonowskiego terminu może on (lecz nie musi) stanowić jeden ze sposobów kreacji zjawiska. Nie zmienia to faktu, że efekt czarnego humoru jest uzyskiwany między innymi poprzez zestawianie nieprzystających do siebie gatunków literackich, poruszanie tematów względem danego gatunku niekoherentnych i tak dalej[36].

Stąd za sposoby tekstowej kreacji zarówno czarnego humoru, jak i kampu możemy również uznać silną predylekcję do akcentowania i problematyzowania stylistycznych oraz gatunkowych meandrów. Kampowa przesada przecina się z brutalnym paradoksem *humour noir*, przy czym obie te kategorie nierzadko bazują na kulturowym cytacie, poddanym szyderczej rekontekstualizacji.

---

[34] P. de Man, R. Moynihan, *„…dla mnie tak, skoro nazywam się de Man…"*, tłum. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10/11, s. 264.

[35] M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 10.

[36] Zob. B. Baran, op. cit., s. 140–170.

To nie jest manifest

Pisanie o *Lubiewie* pociąga za sobą pewne trudności, albowiem o ile tekst Witkowskiego w krótkim czasie stał się przedmiotem licznych dysput i rozpraw[37], o tyle możemy stwierdzić, że literackie walory utworu pozostawały w toku tych głośnych debat – z nielicznymi wyjątkami – przemilczane[38]. Stawką recenzenckiej i krytycznoliterackiej batalii była raczej próba uplasowania powieści, a więc i jej autora (gdy bój toczy się o ideologię, „kanoniczna" praca Barthes'a gwałtownie traci na znaczeniu) po jednej ze stron sporu światopoglądowego dotyczącego szeroko pojętej kondycji środowiska LGBT w polskim społeczeństwie. Nie jest naszą rolą rekonstruowanie tła tych zdarzeń, podczas których między innymi Dariusz Nowacki zarzucał Michałowi Witkowskiemu, że stworzył powieść godzącą w dobre imię środowiska gejowskiego[39], na co autor *Lubiewa* odpowiadał później z wdziękiem, iż „nie pisze dla Dariuszów Nowackich"[40].

Tak zdominowanej przez publicystyczne boje recepcji utworu towarzyszyły wysiłki, których celem było wpisanie książki w jeden ze współczesnych nurtów teoretycznoliterackich. Stąd *Lubiewo* rychło zyskało miano powieści *genderowej* lub powieści *queerowej*[41]. Nie miejsce tu, by wdawać się w dywagacje, która z tych klasyfikacji jest bardziej celna. Zamiast tego – skoro publicystyczna aktywność uchyliła niejako Barthes'ową *Śmierć autora* – odwołajmy się do słów samego Witkowskiego, który zapowiadając swe dzieło, przewidział jego późniejsze losy:

„Boję się (...), że – jeśli książka ta miałaby zaistnieć w prasie czy TV – media będą musiały przerobić ją na swoją modłę. To, co prywatne i jednostkowe – przemilczeć, wydobyć zaś to, czego w rzeczywistości wcale tam nie ma: Holandię, adopcję itd. Podłączyć książkę pod »walkę o prawa«, zrobić z niej »manifest«, »pierwszą polską książkę gejowską« itd. W ogóle cokolwiek »pierwszego«, np. »pierwszą tak odważną próbę...«, albo »pierwszą polską książkę queerową«. Tymczasem jest to jedynie pierwsza (i ostatnia) moja książka traktująca nie tyle nawet o pedałach, ile o pewnej ich części, zwanej potocznie »ciotami«, a także o egzotycznych dla wielu czytelników obyczajach, jakie to środowisko na przestrzeni lat wytworzyło. Interesuje mnie między innymi, jakie kobiece wzory są podejmowane i dlaczego akurat te, a nie inne? (...) Rzeczywistość, choćby nie wiem jak ohydna, nic ich nie dotyczy, bo żyją w swoim nierealnym świecie. Nawet, gdy się obgadują, zaspokajają tylko niespotykaną u innych potrzebę narracji. Ta pedalska cyganeria ucieka przed szaleństwem w teatr, camp, surrealizm. Są zbuntowani przeciw społecznym hierarchiom: to, co dla innych ohydne, dla nich takim nie jest, a świat klasy średniej jawi im w całej swej różowej

---

37 Zob. D. Nowacki, *„Lubiewo" Michała Witkowskiego*, „Gazeta Wyborcza" 2005.01.03 (online) http://wyborcza.pl/1,75517,2475361.html [dostęp: 30.09.2014]; P. Dunin-Wąsowicz, *Oldskulowe pikiety*, „Lampa" Styczeń 2005, http://kultura.onet.pl/0,32740,0,6508,recenzje.html; [dostęp: 19.09.2014]; J. Szestowicki, *Zwrot (nie)polityczny, albo: Polityczna śmierć Michała Witkowskiego?*, (online) http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2010-3/zwrot-nie-polityczny-albo-polityczna-smierc-michala-witkowskiego [dostęp: 25.09.2014].

38 Ibidem.

39 D. Nowacki, op. cit.

40 J. Szestowicki, op. cit.

41 Ibidem.

beznadziei. Relatywizują więc »ogólnie przyjęty« dobry gust, »ogólnie szanowane« zasady moralne... Są policzkiem wymierzonym w to, co totalitarne, ogólne, obowiązujące dla wszystkich i uświęcone"[42].

Oczywiście rzekoma „apolityczność" przytoczonego tekstu Witkowskiego to swego rodzaju pułapka, lecz jednocześnie przytoczona, na poły sarkastyczna wypowiedź stanowi niejako wezwanie, by pochylić się nad *Lubiewem* nie tylko w celu wpisania go w ramy „drugiej fali gejowskiej emancypacji"[43], lecz także, a może przede wszystkim, by rozpoznać i docenić jego estetyczne walory.

O podwojeniu dystansu – wyniki koniunkcji czarnego humoru i kampu

Lubiewo nie jest książką kampową. Jest czymś, jak można sądzić, bogatszym. *Lubiewo*, by odwołać się do – przedzierzgniętego wręcz w bezmyślnie powielany slogan – zdania Susan Sontag, to „zdrada" *par excellence*. Ta powieść bowiem, i tu nie zwodzi nas na poły ironiczna wypowiedź Michała Witkowskiego cytowana powyżej, jest powieścią o kampie, o trudzie „robienia zabawy" z kwestii poważnych, wręcz bolesnych. W specyficzny sposób odkrywa ona przed nami mechanizm wytwarzania fikcji, będącej, wedle naszych wcześniejszych rozpoznań, zarówno formą obrony, sposobem na przetrwanie w przytłaczającej rzeczywistości, jak i „policzkiem wymierzonym w to, co totalitarne, ogólne, obowiązujące dla wszystkich i uświęcone". Powtórzmy, że ten dualizm funkcji czarnego humoru i kampu jest konstytutywny dla obu kategorii. Uchylanie ładu (poprzez kpinę) splata się ze świadomością nieuchronności trwania w opresyjnych realiach.

Jeśli przyjmiemy – co wynika niezbicie z naszych wcześniejszych rozważań – że zarówno *humour noir*, jak i kamp to strategie dystansu – winniśmy w odniesieniu do powieści Witkowskiego skupić się na strukturze jej narracji. Zaobserwujemy wówczas, iż w *Lubiewie* następuje specyficzne podwojenie.

„To jest ohydne. Ohydne i ciekawe jednocześnie. Nie opublikuję tego przecież. No bo jak? Co ja mam z tego zrobić? Reportaż dla »Polityki«? (...) Nie ma języka, żeby o tym mówić, chyba że »dupa«, »chuj«, »obciągać«, »luj«. I tak długo powtarzać te słowa, aż wypierze się cały koszarowy nalot. (...) Nie dziwię się, że nikt nigdy nie napisał o tym reportażu"[44].

Narratorem w *Lubiewie* jest „Michaśka Literatka". Jak możemy sądzić, a jest to zabieg nierzadki w polskiej prozie o zabarwieniu homoseksualnym (*vide* utwory Musiała), swoiste *alter ego* autora. Sama zaś akcja rozpoczyna się od opisu wywiadu, który protagonista przeprowadza z Patrycją i Lukrecją („Patrycja i Lukrecja są już starymi facetami i w ich życiu wszystko się dawno skończyło"[45]) na temat specyfiki gejowskiej (choć należałoby napisać: „ciotowskiej") społeczności. Pierwsza część *Lubiewa* („Księga ulicy") to w przeważającej mierze zapis ich opowieści, osobliwy zbiór nieheternormatywności, przerywany przywołaniami prywatnych (właśnie nieheteronormatywnych) wspomnień narratora. Te ostatnie zaś nierzadko tchną gorzką ironią i tęsknotą za minionymi czasami.

[42] M. Witkowski, *Lubiewo* (online), http://www.michalwitkowski.pl/node/21 [dostęp: 23.09.2014].
[43] B. Warkocki, *Homo niewiadomo*, Warszawa 2007, s. 193.
[44] M. Witkowski, *Lubiewo bez cenzury*, Warszawa 2012, s. 56.
[45] Ibidem, s. 11.

„Ja byłem tym chłopcem.

Ja, mylący wtedy artyzm z paleniem, mylący bycie artystą z piciem, mylący pisanie z kurestwem, z jesienią, ze wszystkim. Był rok osiemdziesiąty ósmy. Ekspres do kawy szalał, w uszach miałem melancholijne piosenki, na dworze zacinała jesień, pachniało palącymi się liśćmi, pierwsze mrozy to nie jest okres przyjazny młodym chłopcom, w których budzi się chęć życia" [46].

Druga partia tekstu rozpada się na drobne strzępy i anegdoty – w których kwestia stworzenia „ciotowskiej epopei" powraca jednak raz po raz[47], by w finale, w formie kunsztownej gry intertekstualnej, obwieszczony został kres spisywania dzieła („Wszystko, wszystko coście się wygłupiały, wszystko ludzie się dowiedzieli! Wszystko, Paula, wszystko!"[48]).

Zastanawiająca jest kreacja narratora, choć często zanika on w wirze przytaczanych opowieści, i tylko niezwykle charakterystyczna fraza wszystkich strzępów *Lubiewa* uspójnia rozpadającą się – co, jak można sądzić, było celowym zabiegiem – strukturę książki. To właśnie postać „Michaśki Literatki" wprowadza to, co moglibyśmy nazwać podwojeniem dystansu.

Ustaliliśmy, że powieść Witkowskiego jest tekstem o kampie, a więc tekstem kamp „zdradzającym". Cóż to znaczy? Zaryzykujmy tezę, iż o ile sam fenomen opisany przez Sontag i Isherwooda, poprzez grę konwencji, swoiste „przegięcie", oznacza, a zarazem oddala traumę wykluczenia (tym skonwencjonalizowanym, przez co pozbawionym niemal krytycznego ostrza, zwrotem określmy realne kondycje bohaterów powieści), o tyle praktyka ta zostaje – poprzez dystans, z jakim narrator snuje swą opowieść – bezlitośnie obnażona. Paradoks odkrywamy już w samej kreacji „Michaśki Literatki" – „Śnieżki". Jest to postać, która na poły tkwiąc w realiach opisywanych przez swych interlokutorów, jednocześnie jest gdzieś indziej, obok, czego jasny (acz nie jedyny) przejaw stanowi jej/jego (silnie manifestowana) narratorska władza nad artykułowanymi słowami.

W tym ujęciu, odwołując się do opisywanych przez nas strategii kampowania i kreacji czarnego humoru, możemy stwierdzić, że w *Lubiewie* dochodzi do konsekwentnej koniunkcji tych – i tak niezbyt rozbieżnych – kategorii.

Przypomnijmy: kamp to strategia przemilczenia, niedomówienia, w której treści utajone skrywane są w meandrach specyficznego kodu. Czarny humor zaś w większości swoich przejawów to bezpośrednia, lecz – paradoksalnie – wprowadzająca dystans, werbalna konfrontacja z tym, co nazywamy w tym tekście realnym. Obie krążące wokół traumy strategie współgrają ze sobą w *Lubiewie*, co znajduje potwierdzenie chociażby w podwójnym (społecznym, acz nie tylko) statusie „Michaśki Literatki". W tym momencie histeryczny krzyk: „wszystko, wszystko coście się wygłupiały, wszystko ludzie się dowiedzieli" nabiera dodatkowych znaczeń. Właśnie tu moglibyśmy doszukiwać się ewentualnego wyjaśnienia słów Susan Sontag o „zdradzie". Mówić bowiem o kampie, o kampie tym razem homoseksualnym[49], to nie tylko obnażać strategie jego kreacji, lecz także właśnie

[46] Ibidem, s. 49.
[47] Ibidem, s. 76.
[48] Ibidem, s. 391.
[49] Zob. S. Ingvarsson, op. cit.

poprzez tę praktykę ujawniać tragizm tej formy samoekspresji. Innymi słowy w ten sposób wydobywamy tragiczny moment, pełne bólu i cierpienia mgnienie, w którym dokonuje się próba wielkiej przemiany, by „ręka stała się rączką", a „noga nóżką". Jeśli bowiem kamp (choć tylko w tej jednej, opisywanej przez nas kwestii), podobnie jak *humour noir*, rozsadza lub raczej uchyla stałość, uznane wartości, prawo, to dystans narracji, wpisany w nią czarny humor, z którym referowane są choćby „wygłupy" (na przykład Patrycji i Lukrecji), uwydatnia groteskowość i absurd całej misternej kampowej ekspresji, uwypuklając, werbalizując to, co kampowy kod ledwie oznaczał.

Strzępy wybrane

Pisząc o *Lubiewie*, o jego swoistym dualizmie, przywołajmy kilka fragmentów na potwierdzenie tej tezy. Nie będzie ich wiele, lecz niemalże każdy z nich odkrywa przed nami strategie, o których dotychczas wspominaliśmy.

„Panna pracowała we władzach, urzędach, załatwiała ciotom przez całą komunę pracę, darmowe obiady, jak się pogorszyło i cioty już biedne były.

– One tam schabowe wpierdalały w najlepsze.

Dobra była kobita, ale na te sprawy okropnie łasa.

Często załatwiała za darmo, a często chciała za to seksu. I tak przez całą komunę przyjaźniła się z Dianą i z Radwanicką, ciągle coś jednej albo drugiej załatwiała. Na przykład załatwiła Radwanickiej pracę przy kapelach cygańskich.

Pannę luje zabili w mieszkaniu. Siedemdziesiąt ran kłutych, przywiązana do krzesła. Na pogrzebie pół pikiety (autobus cały podjechał pod urząd), wszystkie płaczą, bo przecież taka dobra, ale jak przyszło śpiewać »Panno szlachetna i błogosławiona… Panno niepokalana« – to już cioty nie wytrzymały i w śmiech, bo i jaka z niej była niepokalana!"[50].

We fragmencie tym upatrujemy pewnych specyficznych cech Lubiewa. Po pierwsze, co było już sygnalizowane wcześniej, narrator (co stanowi wręcz znak rozpoznawczy prozy Witkowskiego) nadaje swym bohaterom żeńskie miana – możemy w tym rozpoznać ślad kampowego przerysowania. Po wtóre, w przytoczonym fragmencie, podobnie jak w całej powieści powracają czasy schyłku PRL-u, a wszak ożywianie przebrzmiałych okoliczności i ich estetyki to jedna z konstytutywnych cech kategorii opisywanej w *Notes on „Camp"*. Ta fantasmagoryczno-nostalgiczna konstrukcja, determinowana, odwołajmy się do klasyka, zasadą przyjemności, zostaje zderzona z faktem (niejako kontrapunktem) opisanego pobieżnie, lecz z naciskiem na makabryczne szczegóły, brutalnego morderstwa. Całość zaś znajduje swą kodę w dosadnej, godzącej w społecznie przyjętą świętość anegdocie. Wyczuwamy tu, w jaki sposób Witkowski zderza kamp z czarnym humorem – znajdujemy egzemplifikację podwojonego dystansu. Inny adekwatny przykład strategii stosowanej w *Lubiewie* odkrywamy w rozdziale zatytułowanym „Dżesika".

„Dżesika pracowała jako salowa w szpitalu, była złośliwa i głupia. Największy wpływ na jej życie miały seriale. Najpierw *Dallas*, potem *Powrót do Edenu*, *Północ-Południe*, a na końcu, przed śmiercią, *Dynastia* oglądana w dyżurce pogotowia. Po prostu: Dżesika myła brudne szyby w szpitalnym

[50] M. Witkowski, *Lubiewo bez cenzury*, op. cit., s. 206.

korytarzu i widziała w nich swoje odbicie jako Alexis. Być może z powodu odległości, mroku czy czegokolwiek innego brudny fartuch Dżesiki, pełen numerów ewidencyjnych i fioletowych pieczątek, wyglądał w szybie jak biała suknia, którą w ostatnim odcinku miała na sobie Alexis. Jej spocone loki stawały się nowiutką trwałą. Dżesika aż oniemiała z zachwytu i ze zdumienia. Powoli, nie odrywając wzroku od szyby, zeszła z drabiny i odstawiła wiadro. Za oknem, w podwórzu, potwornie miaucząc i piszcząc, zagryzały się koty. Wszystkie były czarne i złe.

Kiedyś Dżesi musiała wynieść nogę po amputacji do miejsca w kaplicy, w którym zbierało się odpadki biologiczne. Noga była zadziwiająco ciężka. Odniosła ją właśnie tam, skąd miała ją zabrać specjalna ekipa. Kiedy szła z tą nogą jak kłodą, koty miauczały za nią, jakby wyczuwały żarcie.

Dżesi bardzo długo nie mogła uzgodnić sobie pewnych faktów: jak ona, Alexis, może w ogóle nieść nogę? Jak to możliwe? Jednak przeszła nad tym do porządku dziennego i od tej pory mawiała, że ma bardzo trudny i zaszczytny zawód, że »ratuje ludziom życie« i styka się na co dzień ze śmiercią"[51].

Znów, jak spostrzegamy, fantazmat zostaje przez narratora skonfrontowany z wręcz przerysowaną w naturalistycznej estetyce rzeczywistością. Zwróćmy przy tym uwagę, że tym razem kreacja nie ma na celu uchylenia jakiejś represji – traumatyczną treścią są same realia egzystencji z jej wszelkimi odrażającymi stronami. Do tego oczywiście dochodzi drwina z powszechnie uznawanej „świętości" (*vide* składzik kończyn w kaplicy) i mnogość popkulturowych nawiązań.

Moglibyśmy mnożyć takie przykłady – jak chociażby wspaniale obrazoburczy fragment zatytułowany „Jedna do drugiej w pekaesie z Lubaczowa do Jarosławia o wejściu Polski do UE": „– Ludzie ludziom zgotowali ten los", w którym przywołana znana fraza (stanowiąca całą treść rozdziału), wiążąca się nieodmiennie z tematem holokaustu, zostaje poddana bluźnierczej wręcz rekontekstualizacji[52].

Jeśli zaś jesteśmy przy kulturowych nawiązaniach – któż zliczy wszystkie gry intertekstualne wplecione przez Witkowskiego w *Lubiewo*. Od *Niebezpiecznych związków* Choderlosa de Laclosa, poprzez *Pieśń nad pieśniami*, utwory Witolda Gombrowicza, aż po żywcem przepisane i włączone w powieść fragmenty prozy Mirona Białoszewskiego[53]. *Lubiewo* to powieść nad wyraz dygresyjna, pełna licznych odwołań, stanowiąca celebrację snucia narracji – a więc kreowania fikcji. Tu, niejako w sprzężeniu zwrotnym, dzieło Witkowskiego jawi się jako hołd dla tradycji kampu, ze strzępów przeszłości, wspomnień i powtarzanych anegdot, z tekstów dawno już przebrzmiałych tworzące nową całość, nową, inną (i niech to słowo będzie dla nas kluczem) jakość.

Re-kapitulacja

Kamp i czarny humor to zjawiska niejednoznaczne. Odmiennie można je też interpretować – zarówno jako pewien ruch zmierzający ku emancypacji, jak i gorzki śmiech (o to, czy śmiech może być daremny, czy też jest najgroźniejszą bronią, warto pytać,

[51] Ibidem, s. 87–88.
[52] Ibidem, s. 360.
[53] B. Warkocki, *Homo niewiadomo*, op. cit., s. 194.

lecz są to rozważania, które tymczasowo pozostawiamy bez odpowiedzi) w obliczu tego, co niezmienne i przytłaczające.

W pracy tej usiłowaliśmy wykazać, w jaki sposób obie te kategorie (współwystępujące w najnowszej literaturze polskiej) się przeplatają, w jaki sposób bezkompromisowa werbalizacja traumatycznego współgra ze strategią kampu, zarazem ją dekonstruując. Michał Witkowski, „zdradzając" w *Lubiewie* estetykę opisaną w *Notes on „Camp"*, stworzył zarazem unikalny w polskiej prozie obraz tragicznego momentu tworzenia, kreacji. Czym więc jest powieść „Michaśki Literatki"? Opowieścią o opowiadaniu, historią o snuciu historii, mową zwróconą ku samej mowie w jej śmieszności i tragizmie. Fikcją o fikcji i jej narastaniu w daremnej dążności do zredukowania, pomniejszenia skutków traumatycznego spotkania z realnością.

The tee-hee of Michaśka (Michał Witkowski). Dangerous liaisons of black humor and camp in *Lubiewo* by Michał Witkowski (summary)

The article traces the similarities and differences between the categories of black humour and camp. Despite differing creative strategies, it turns out that they both have a subversive potential that undermines the social status quo. *Lubiewo* by Michał Witkowski can be seen as a model example of combining black humour and camp. These two categories, both employing distance, deconstruct each other through specific literary strategies. In *Lubiewo,* humour *noir* helps to find out how the effect described by Susan Sontag in her *Notes on 'Camp'* is created. The black humour of Witkowski's prose shows the tragic dimension behind the camp aesthetics.

Stasys Eidrigevičius, *Ilustracja z książki Hans Naselang*, James Kruss