

Campowy androgyn

Rocky Horror Picture Show Jima Sharmana

KAROLINA KOSIŃSKA

Spotkanie dwóch światów

Najpierw widzimy doskonale czerwone usta na doskonale czarnym tle, z wdziękiem wyśpiewujące kolejne słowa otwierającej film piosenki. To usta kobiece. Jednakże głos, który słyszymy, nie należy do właścicielki pięknych ust, Patricii Queen – to głos męski, głos Richarda O'Briena. Mamy więc pierwszą z całej serii nieciągłości, które będą charakteryzowały tkankę *Rocky Horror Picture Show*. Nieciągłości dotyczącej oczywiście płci i jej statusu, przemieszania kobiecości i męskości w sposób tyle niepokojący (mamy przecież do czynienia z „horrorem”), ile fascynujący. Skąd jednak wiemy, że usta są kobiece, a głos męski? Takiej wiedzy dostarczają nam jedynie informacje pozafilmowe. Usta mogłyby równie dobrze należeć do mężczyzny, a głos do kobiety. Nieciągłość więc traci swój status, niepewność zaciera się, a raczej traci jakiegokolwiek znaczenie. Pozostaje lekki niepokój i właśnie fascynacja.

Film Jima Sharmana, oparty na sztuce Richarda O'Briena *Rocky Horror Show*, a raczej będący jego przeniesieniem na ekran, doczekał się miana kultowego. Przede wszystkim ze względu na szczególną popularność, jaką zyskał poza głównym nurtem kina (choć dziś został już wchłonięty przez kulturę oficjalną, jak wiele innych tekstów pierwotnie kontrkulturowych, subwersyjnych czy nawet transgresyjnych) i z uwagi na niezwykły fenomen, jakim stały się same projekcje filmu. Zarówno sam tekst dramatyczny/filmowy, jak i sposób jego istnienia wśród odbiorców ma charakter jawnie (świadomie) campowy i powinien być odczytywany zgodnie ze strategiami campu. Strategie te zaś wymuszają traktowanie *Rocky'ego* jako dzieła celowo przerysowanego, często groteskowego w formie, ale pod maską zabawy i ironii kryjącego kwestie jak najbardziej poważne. Choć problem szczególnego odbioru *Rocky'ego* jest dość istotny, ważniejsza dla niniejszych rozważań jest postać Franka-N-Furtera i relacja łącząca go z parą gości, którzy przypadkiem, pewnej deszczowej nocy, zjawili się w jego zamku.

Brad Majors i Janet Weiss zaręczają się tuż po ślubie przyjaciół. Podekscytowana decyzją para postanawia odwiedzić i powiadomić o swych zamiarach dawnego nauczyciela, dr Everetta Scotta. Podróż w trakcie burzy kończy się jednak inaczej – młodzi błądzą w leśnych ciemnościach, samochód się psuje, trzeba więc szukać pomocy. Wracają zatem do jedynego mijanego siedliska ludzi – tajemniczego, starego zamczyska. Chcą jedynie zatelefonować do doktora Scotta, ale trochę wbrew sobie, a trochę poddając się dziwnym zdarzeniom, zostają wciągnięci w trwające w zamczysku dziwne uroczystości. Oto odbywa się tu zjazd

Transylwanian, którzy mają uczyć objawienie światu nowego dzieła Mistrza – Franka-N-Furtera, przedstawiającego się jako słodki transwestyta z transseksualnej Transylwanii. Dziełem tym jest boski młodzieniec, złotowłosy, zbudowany niczym grecki heros Rocky. Frank, tak jak dr Frankenstein, kreuje nowego, idealnego człowieka, który w tym wypadku ma też pełnić funkcje osobistej zabawki i kochanka swego stwórcy. A jednak obecność Brada i Janet, a także knowania sług mistrza, rodzeństwa Magenty i Riff Raffa, krzyżują plany Franka i doprowadzają do (poniekąd) apokaliptycznego końca. Magenta i Riff Raff teleportują zamek na rodzinną planetę, Transylwanię, Frank zostaje unicestwiony, a Brad i Janet powracają do swego życia. Jednakże Brad i Janet nie będą już nigdy, jak możemy się domyślać, tacy sami.

Właściwymi bohaterami (przynajmniej dla interesujących nas rozważań) jest Frank i para Brad-Janet. Narzeczeni demonstrują przesadnie uproszczony stereotyp ideału kobiecości i męskości obowiązującego w latach 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Ona jest delikatną, wesołą, nieco naiwną i niewinną dziewczyną przyodzianą w pastelowy róż. On natomiast prezentuje typ świetnie wychowanego, powściągliwego dżentelmena, silnego psychicznie mężczyzny, który dla ukochanej będzie najlepszą i niezłomną podporą. Mimo miłości i szacunku dla Janet, w postawie Brada nietrudno zauważyć rys pewnej protekcyjności wobec narzeczonej. Tłumaczy jej wszystko, czego ewentualnie mogłaby nie zrozumieć, a dziwne (dla obojga) sytuacje w zamku stara się nonszalancko, choć z wyczuciem bagatelizować, wyjaśniając wszelkie odmienności dystansem kulturowym (*Prawdopodobnie są cudzoziemcami – bawią się inaczej niż my*). Stawia siebie w pozycji eksperta, nawet kiedy nowa rzeczywistość i dla niego jest niezrozumiała, absurdalna. Z powierzchowności Brad nie przypomina jednak ani macho, ani amanta. Wydaje się raczej konserwatywny, młodzieżowy w specyficzny, „kujoński” sposób – stara się być nowoczesny, ale pozostaje staromodnym, wiecznym prymusem. Już w pierwszej scenie filmu, gdy obydwójce zachwycają się ślubem przyjaciół, dostajemy wskazówki, że oto mamy do czynienia z karykaturalnie stereotypową parą. Janet patrzy na pannę młodą i ze wzruszeniem stwierdza: *była zwykłą Betty Munroe, a teraz jest Miss Ralph Hapschatt*, podkreślając w ten sposób hierarchiczny, patriarchalny układ takiego związku. Z kolei Brad dopowiada: *Tak, Janet, Ralph to prawdziwy szczęściarz. Wszyscy wiedzą, że Betty jest świetną kucharką* (aczkolwiek mina Brada zdradza dziwną niepewność). Sam narrator, którego twórcy filmu¹ „podarowali” widzom jako przewodnika po świecie przedstawionym (konwencja filmu przypomina przemieszczanie formuły dokumentalnej znanej z filmów typu „prawdziwa historia” prezentowanych przez „ekspertów” oraz formuły opowieści niesamowitych, telewizyjnych horrorów czy thrillerów, do których wprowadza właśnie narrator), określa Brada i Janet jako *dwoje zwykłych, zdrowych dzieciaków* (podkr. K.K.).

Frank od samego początku robi na gościach – i na widzach również – spore wrażenie. Po raz pierwszy widzimy go, gdy powoli zjeżdża windą do sieni zamczyska. Pojawia się zupełnie znienacka, czym przeraża i tak już zdezorientowaną parę. Brad i Janet powitał w progu Riff Raff, sługa Mistrza – ubrany w szmaty garbaty chudzielec z upiornymi cieniami pod oczami i nędznymi kosmykami włosów opadającymi na wątłe ramiona. Po chwili zza balustrady schodów wyłania się Magenta – jak się później okaże siostra Riff Raffa. Burza włosów okala jej

kredowobiałą twarz z wyraźnym, zbyt mocnym, można by rzec wampirycznym makijażem. Magenta ma na wpół przymknięte powieki, niski głos z twardym (zapożyczonym zresztą od Marleny Dietrich) akcentem. Przypomina skrzyżowanie zombie z brytyjskich horrorów klasy B z *femme fatale* starego kina. Rodzeństwo to wprowadza Brada i Janet w zupełnie nieznany im świat; ich „filmowa” proweniencja daje zaś widzom do zrozumienia, że będzie to świat, w którym królują wizerunki znane przede wszystkim z kina, to typy charakterystyczne zarysowane kilkoma tylko kreskami, a i tak zrozumiałe, jako emblematy kina gatunków. Widz dostaje sygnał, że oto będzie się tu operować wizerunkami, za którymi nie musi się kryć żadna psychologia, głębia czy esencja. Paradoksalnie miejsce głębi zajmuje powierzchnia – więcej: powierzchnia przejmuje jej funkcję, to ona jest nosicielką przekazu całego filmu. Po chwili narzeczeni trafiają na niezwykle przyjęcie – ubrani w groteskowe fraki goście z Transylwanii tańczą swój kultowy taniec. Tu pojawia się kolejna istotna bohaterka *Rocky Horror* – Columbia, mistrzyni stepowania w obszytym cekinami gorsciku i *hot pants*, z błyszczącym cylindrem – jakby żywcem wyjęta z przedwojennego frywolnego berlińskiego kabaretu. Brad i Janet nieco zszokowani scenerią sali balowej oraz „improwizacjami próbują oswoić sytuację zupełnie nieadekwatnymi w tym wypadku „zdrowymi” komentarzami, a w końcu, ustalając po cichu dalszą strategię działania, wycofują się do sieni. Dyskutując, nie zauważają, że tuż za nimi, w zjeżdżającej windzie pojawia się Mistrz ². Najpierw widzimy bardzo wysokie, połyskujące brokatem obcasy. Potem pelerynę skrywającą sylwetkę Franka (jak okrycie czaroksiężnika). Kiedy kamera obejmuje już całą jego postać, a przerażona Janet zaczyna krzyczeć, Frank odwraca się – widzimy twarz pokrytą ostrym, przesadnym, „dragqueenowym” makijażem. Zaczynając piosenkę, mija oszołomioną parę i pewnym, mocnym krokiem wchodzi do sali balowej. W końcu zrzuca pelerynę, by objawić smukłe, acz muskularne ciało odziane w skąpą bieliznę, podarte pończochy i gorset założony tył na przód. Jest nonszalancki, arogancki i... ma niezwykle siłę erotyczną. Richard O’Brien w jednym z wywiadów wspomina, że kobiety na widowni niezwykle żywiołowo reagowały na postać Franka, że podkreślały, jak bardzo seksowny im się wydawał. Efekt ten nie był zamierzony – nikt nie przypuszczał, że Frank będzie wywierał tak potężne wrażenie, zwłaszcza na kobietach ³. Podobną uwagę można było usłyszeć od Raynora Bourtona, odtwórcy roli Rocky’ego w scenicznej wersji *Rocky Horror: Widziałem, że Tim Curry podnieca zarówno mężczyzn, jak i kobiety, nawet pary, ludzi, którzy przyszli tutaj razem* ⁴. Skąd się bierze szczególnie erotyzm Franka? Dlaczego widzowie uznali, że mężczyzna w podartych rajstopach i niezbyt „męskim” stroju może na nich działać i tak fascynować? Z pewnością po części dlatego, że Frank przychodzi z innego świata i reprezentuje porządek inny niż ten konstruowany przez społeczne, „ziemskie” normy. Nie od rzeczy byłoby też przypuszczać, że taka postać, pozostająca przecież nie tyle na granicy podziału płciowego, ile poza nim, staje się dla widza doskonałym obiektem identyfikacji, na który może on rzutować własne, często niewypowiadalne (niemieszczące się w „ziemskim” porządku) pragnienia i marzenia. Frank jest czymś niedookreślonym – i choć funkcjonuje poza binarnością płci, jego działania opierają się przede wszystkim na erotyzmie. Jego jedyną ambicją jest stworzyć idealnego człowieka, który będzie mu służyć za niewyczerpane źródło przyjemności seksualnych. Jego stosunek do gości naty-

chmiast określa się w kategoriach zainteresowania seksualnego, a androgynizacja, którą Mistrz zaaplikuje parze narzeczonych, będzie się odbywać rzecz jasna przez inicjację seksualną.

Janet wydaje się od razu zaintrygowana Frankiem, podczas gdy Brad woli przyjąć postawę oburzonego purytanina. Dowcipne uwagi Mistrza bawią dziewczynę, szybko zostaje wciągnięta w erotyczną grę aluzji. Choć najpierw, gdy Columbia na życzenie Franka rozbiera tych dwoje, przygotowując ich na uroczystość odsłonięcia dzieła Franka, Janet wydaje się oburzona, to już chwilę później, gdy Brad przedstawia narzeczoną, a Frank, rozbawiony jego urzędową oficjalnością, wypowiada frywolnie: *Enchanté*, Janet chichocze, z coraz większym zainteresowaniem spoglądając na niezwyklego gospodarza. Kiedy Mistrz pyta o tatuaże, Brad unosi się obruszony, a Janet kryguje się, podejmując grę, a po chwili na kolejne uwagi Franka reaguje klaskaniem i wyraźnym podnieceniem nową dla niej sytuacją. Nic więc dziwnego, że jeszcze tej nocy ulega Frankowi. Trzeba przyznać, że kochanek przychodzi nocą w przebraniu jej narzeczonego; dziewczyna niby próbuje się opierać, ale jasne jest, że podoba jej się zdecydowanie „Brada”. Frank jednak ściąga perukę, Janet dzielnie się broni, ale tylko do momentu, gdy kochanek obieca jej, że niczego nie powie Bradowi. Dziewczyna wyzna jeszcze niewinnie: *chciałam zachować cnotę... (I was saving myself...)*, ale jej mina i gesty każą myśleć, że została już podjęta zupełnie inna decyzja. Bliźniacza scena rozegra się zaraz potem, ale tym razem uwiedziony będzie Brad. Znowu Frank pojawi się w przebraniu (a dla widza stanie się oczywiste, że owo przebranie to nie tylko kwestia peruki, ale również zmiany głosu – a to jest bliższe już przeobrażeniu się w inną osobę, rzecz by można „wcieleniu się” w kogoś), znowu powie tę samą formułkę, gdy Brad będzie się opierać (*Czyż nie jest miło?*), obieca, że nic nie powie Janet, a żądny rozkoszy Brad podda mu się.

Sytuacja ta mogłaby być oczywiście istotna ze względu na transgresyjny, homoseksualny charakter, gdyby rzeczywiście można ów charakter za taki właśnie uznać, czyli jeśli mielibyśmy uznać Franka za mężczyznę, a konstatacja taka jest mocno wątpliwa. Oczywiście, że powierzchowna ocena „słodkiego transwestyty z transseksualnej Transylwanii” podsuwa nam takie właśnie rozumienie. Ostatecznie „biologicznie” Frank wygląda na mężczyznę. Pytanie, czy za takiego się uważa. Ważniejszą kwestią, wskazującą na właściwy trop interpretacyjny, jest tutaj niemalże całkowita identyczność dwóch opisanych scen. Frank w taki sam sposób traktuje Brada i Janet, a więc tak samo traktuje kobietę i mężczyznę. Więcej – oni również, niezależnie od deklarowanej orientacji seksualnej, tak samo mu ulegają i tak samo reagują na jego gesty. Padają te same słowa, kamera patrzy z tej samej perspektywy, zmienia się tylko kolor światła w każdej ze scen. Janet wspomina o oszczędzeniu cnoty, Brad zapewnia, że *nigdy, przenigdy by tego nie zrobił...* jasne jest jednak, że sytuacje te miały dokładnie się na siebie nakładać. Ani płeć, ani orientacja seksualna nie mają tu już żadnego znaczenia. Dla Franka – ponieważ identycznie traktuje i kobietę, i mężczyznę. Dla Brada i Janet (poza powagą samego aktu zdrady), bo poddają się komuś, kto nie ma ani płci, ani orientacji. Dlatego właśnie godzą się na spędzenie nocy z tajemniczym kochankiem. Młody narzeczony nie musi więc wcale ujawnić przed widzem homoseksualizmu czy biseksualizmu – tu takie kategorie przestają mieć rację bytu. Zarówno on, jak i jego ukochana wiedzą, że ten, kto ich uwiódł, jest kimś Innym albo też

kimś więcej niż kobietą czy mężczyzną, niż zwykłym kochankiem. Być może dlatego Janet, gdy na jednym z ekranów w laboratorium widzi Brada w rozchełstanym szlafroku obok leżącego w łóżku Franka, płacze z powodu faktu bycia zdradzoną. Prawdopodobnie wie, że to nie zdrada z innym mężczyzną, że mają tu miejsce zależności innego rodzaju, dużo bardziej skomplikowane i nie do określenia. Kochanek taki, istota bez zdefiniowanej płci, byłby tu modelem kochanka, onirycznym symbolem przejścia, inicjacji, androgynizacji w końcu. Dzięki niemu czy też przez niego Brad i Janet wypadają z idealnych ról, a tym samym otwierają się na rzeczy dotąd im nieznanne, na wolność kreowania własnej tożsamości i na seksualność w ogóle.

Kim jest Frank?

„Tożsamość” płciowa Franka od początku nastęrcza wiele wątpliwości. Możemy tu wypróbować kilka pojęć z zakresu transpłciowości (czy też, podkreślając nie-biologiczny charakter płci – transgenderyzmu), sprawdzić, czy nałożenie pewnych definicji pomoże rozwikłać zagadkę tej postaci. Do dyspozycji mamy kilka terminów: transwestyta, transseksualista, cross-dresser, drag queen, androgyn, hermafrodyta. Różnice między nimi będą tu istotne. Gdyby Frank był transwestytą (jeśli będziemy się trzymać dość sztywnych ram tego pojęcia), będzie to oznaczać, że niezależnie od orientacji seksualnej czerpie przyjemność z ubierania się w strój płci przeciwnej. Więcej – powinien chcieć uchodzić za kobietę w świecie publicznym. Transwestytyzm nie zakłada jednak pragnienia ingerencji chirurgicznej, która miałaby „wprostować”, czy też ujednolicić tożsamość płciową danej osoby. Transwestyta czuje się dobrze ze swoją męskością, przy założeniu jednak, że towarzyszy jej satysfakcja, jaką przynosi przejmowanie zewnętrznych atrybutów płci przeciwnej. Frank z pewnością do tej kategorii nie należy – choć można sądzić, że biologicznie jest mężczyzną (wskazuje na to jego ciało, a raczej to, co można z przedstawienia tego ciała wywnioskować) i że czerpie przyjemność z zakładania strojów przypisanych kobiecości (gorset, pończochy, buty na obcasie, makijaż), ale nie interesuje go zupełnie uchodzenie w sferze publicznej za kobietę. Tym bardziej nie można uznać go za transseksualistę, z definicji pragnącego oficjalnie, prawnie, a przede wszystkim chirurgicznie zmienić płeć, dostosować biologię do tożsamości psychicznej. Niezależnie więc od tego, że w „manifeście” Frank określa się jako „Transwestyta z transseksualnej Transylwanii”, nie można włączyć go do żadnej z wybranych kategorii. Więcej – zarówno transwestytyzm, jak i transseksualizm odnoszą się przede wszystkim do binarności kobiecości i męskości, a także do biologicznego aspektu seksualności. Tak jak wspominałam, Franka można określić jako biologicznego mężczyznę. Jest to jednak rozpoznanie pozorne – Frank jest przybyszem z innej planety i wcale nie musi podporządkowywać się ziemskim prawom „natury”. Idąc tym tropem, należałoby przeformułować definicję transseksualności, która miałaby obowiązywać w owej filmowej „Transylwanii”⁵. Nie chodziłoby tu więc o pragnienie przejścia z jednej płci do drugiej, z jednego bieguna na drugi. Takie działanie wspiera jedynie podział, binarność płci i ich niezmienną rozdzielność. W nowym odczytaniu należy się skupić na samym członie „trans”, który w tym przypadku wskazywałby na przekroczenie tego, co unormowane, skategoryzowa-



ne, zamknięte. Transseksualne byłoby więc to, co nie realizuje i nie poddaje się zasadom heteronormatywności. Owo „wyjście poza” znane pojęcia płciowości charakteryzować by miało przybyszów z Transylwanii – Franka oraz rodzeństwo Riff Raffa i Magentę. Jako istoty z innego świata nie mają obowiązku (a może i możliwości) wpasowania się w nasze reguły. Więcej – są nieprzystawalni do żadnych sztywnych pojęć, jakie można im narzucić, ponieważ ich „pochodzenie” niejako narzuca im nieustannie niedające się powstrzymać przekraczanie. Frank nie jest więc biseksualny, jak wskazywałoby powierzchowne odczytanie *Rocky Horror* (choć „idealny człowiek”, którego stworzył, jest mężczyzną, Frank na takich samych zasadach uwodzi i Brada, i Janet), ale raczej trans-seksualny, w tym szczególnym rozumieniu tego słowa.

Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę obiegowe rozumienie cross-dressingu, które, jak sądzę, zawiera subwersywność, Frank idealnie pasuje do tej kategorii. Jednakże według Stelli Bruzzi badającej znaczenie stroju dla postrzegania przez widza (kinowego) tożsamości (nie tylko płciowej) bohaterów, użycie terminu „cross-dressing” (w kontekście postaci filmowych) zwykle ma na celu deseksualizację danej jednostki i pozbawienie jej wizerunku subwersywności. Z kolei zastosowanie pojęcia androgynii seksualizuje postać przez podniesienie erotyzmu ambiwalentnego wizerunku⁶. Z pierwszym przypadkiem mielibyśmy do czynienia przede wszystkim w komediach (takich jak *Byłem wojenną narzeczoną / I was a Male War Bride*, 1949/ w reż. Howarda Hawksa, w którym Cary Grant bynajmniej nie ma nikogo fascynować ambiwalentną tożsamością seksualną, ale jedynie wyzyskać komediowy potencjał, jaki kryje się w nierozpoznananiu mężczyzny przebranego za kobietę, czy w *Pół żartem, pół serio / Some Like It Hot*, 1959/ Billy’ego Wildera). Główny bohater *Rocky Horror*, choć sam film można uznać poniekąd za komedię, z pewnością nie ośmiesza przed widzem przebrania, ale raczej budzi w nas niepokój oraz zaciekawienie płynnością i niejednoznacznością tożsamości. Bruzzi przywołuje interpretację filmowego cross-dressingu autorstwa Roberta Stollera, według którego przebijanie się w rzeczy „przynależne” drugiej płci nie podważa, ale raczej wzmacnia przekonanie, że zasadnicza, prawdziwa tożsamość postaci „prześwieca” pomimo, a nawet dzięki przeciwnie świadczącym pozo-

rom⁷. Paradoksalnie więc męskość zostaje podkreślona przez jej zakrycie. Istota androgyniczna zaś nie pozwala zorientować się, jaka jest jej prawdziwa tożsamość. Więcej – podważa samą prawdziwość i sugeruje umowność tożsamości jako konstruktu. Owa ambiwalencja i niepewność stają się z kolei źródłem fascynacji widza. Niemożność określenia bohatera sprawia mu specyficzną przyjemność. Podczas gdy cross-dresser (nadał w ujęciu Stollera) przebiera się w strój płci przeciwnej z powodu warunków społecznych czy sytuacyjnych (musi się ukryć, musi zmienić tożsamość, by coś osiągnąć lub by czegoś uniknąć etc.), transwestytyzm (tak jak i stosowanie drag) ma podłoże erotyczne. Zakładanie stroju innej płci powoduje podniecenie – nie tylko tego, kto strój ten zakłada, ale również tego, kto takie działanie obserwuje.

Skoro konstrukty – transwestyta, transeksualista i cross-dresser – nie pasują do Franka, czy należy uznać go za androgyna lub hermafrodytę? Drugą ewentualność można odrzucić od razu, jeśli definicję hermafrodyty zapożyczymy się od Owidiusza. Skoro Owidiuszowski Hermafrodyta cierpi z powodu podwójności, nie przełożymy go na bohatera filmu Sharmana. Frank nie pragnie uspokojenia w jednej płci, „uporządkowania” tożsamości. Jest szczęśliwy taki, jaki jest. Oczywiście jest w nim tęsknota, ale nie jest to tęsknota za podziałem na kobietę i mężczyznę, jaki poprzedzał połączenie ich w jedno ciało (w przypadku androgyna kolejność była odwrotna), a raczej za upragnionym ideałem piękna, dającym się jednak zrealizować tylko w pełni. Na Platoński ideał pełni wskazuje przede wszystkim to, że Frank łączy na powierzchni ciała to, co męskie z tym, co kobiece. Robi to jednak w specyficzny sposób. Nie neguje widocznej cielesnej męskości, przyznając się jednocześnie do kobiecego aspektu własnej osobowości wyrażonego w stroju. To inne porządki. Frank niejako zakrywa „męskość” „kobiecością”, a jednocześnie podkreśla, że nie jest ani jednym, ani drugim. Nie można go więc uznać za unię przeciwieństw, ponieważ Frank stale podkreśla swoją niejednorodność, heterogeniczność. Nie jest to jednak heterogeniczność rozumiana jako polaryzacja płci, ale raczej jako gra w zestawianie atrybutów przypisanych poszczególnym płciom, a tym samym podkreślenie ich nienaturalnego pochodzenia i arbitralnego statusu. W naszym bohaterze nie ma żadnej spójności i w tym, paradoksalnie, objawia się jego wyjątkowa, jednostkowa spójność, jego androgyniczny charakter. Jest jeden, wydaje się niespójny, ale przez to, że pochodzi z innego świata, jego wewnętrzna sprzeczność zmienia się w „naturę”. Obcą standardom, ale zrozumiałą i spójną dla niego samego. Jest jeden, jest inny, może być niezrozumiały, ale, wbrew tym wszystkim pozorom, jest całością. W tkance filmu Frank nie funkcjonuje jednak jako ideał pełni. Wręcz przeciwnie, ma charakter destrukcyjny, choć (znowu sprzeczność) jego egzystencja skupia się na tworzeniu boskiej, idealnej istoty. Destrukcyjność ta ma określony cel – rozbicie ludzkich (tu prezentowanych przez Janet i Brada) wyobrażeń i norm dotyczących tego, co chcieliby nazwać normalną płciowością. Zadaniem Franka jest nieustanne podważanie norm dotyczących podziału na kobiecość i na męskość, na heteroseksualność i homoseksualność. Jego działania mają pokazać młodemu, bardzo jeszcze nieświadomym siebie gościom, że płeć i tożsamość płciowa to jedynie misternie wznoszone konstrukcje, które, jak chce Judith Butler, stale powtarzane zamieniają się w normę, a tę ostatecznie uznajemy za naturalną i jedyną. Frank obnaża proces reifikacji, a robi to za pomocą androgynizacji Janet i Brada.

Tak więc ostatecznie Franka można określić jako postać najbliższą drag queen, bo przez taktykę tej figury objawia androgyniczny charakter. Kim więc, aby wyjaśnić już wszystko, byłaby owa drag queen? Roger Baker przywołuje kilka definicji samego terminu „drag”, który pozwoli nam na zrozumienie dość pojemnego pojęcia „drag queen” i przypisanej jej strategii subwersywności. Baker zaznacza, że pierwotnie „drag” było określeniem ze slangu teatralnego, zza kulis. Za Erikiem Partridge’em (*Dictionary of Slang and Unconventional English*) pisze, że jest to *halka czy też spódnica wykorzystywana przez aktorów odgrywających postaci kobiece* i sugeruje, że słowo to odnosi się do charakteru stroju, powłóczystości (*drag*) sukni, która odróżnia się tym od „niepowłóczystych” spodni. Odniesienie to, jeśli zawierzymy Bakerowi i Partridge’owi, można datować na rok 1887. Ta definicja wyjaśnia sam źródłosłów, nie określając jednak, jakie miałyby być znaczenie takiej przebieranki. Tu z pomocą przychodzi jeszcze starsza definicja przytoczona przez Bakera, a pochodząca z roku 1850 – *go drag to nosić kobiece stroje w celach niemoralnych*⁸. Współczesne słowniki są jednak bardziej powściągliwe i zwykle podkreślają, że drag jest po prostu strojem płci przeciwnej⁹. Wikipedia podaje natomiast szerszą interpretację, zaznaczając teatralność takiego przebrania – drag byłoby więc przede wszystkim kostiumem. Co więcej – jak i m k o l w i e k kostiumem, choć z w y k l e jest to kostium przedstawiający pomieszanie płci, a więc wskazujący na performance oparty na grze seksualnością. Warto jednak pamiętać, że choć dzisiaj termin ten jest rozumiany i używany (w miarę) powszechnie, jest silnie związany ze światem i slangiem nie tylko teatralnym, ale i gejowskim. Baker przywołuje definicję z *The American Thesaurus of Slang*, według której jest to *kobiecego kostium męskiego homoseksualisty*. Zaznacza również, że słownik slangu gejowskiego z 1972 roku, *The Queen Vernacular* autorstwa Bruce’a Rodgersa, wskazuje ponad dwadzieścia sposobów użycia tego słowa w żargonie homoseksualnym¹⁰.

Staje się więc jasne, że drag nie jest po prostu zwykłym przebraniem, ale niesie wiele subwersywnych znaczeń. Choć Baker opisuje bardzo różne formy drag – od szekspirowskiego aktora grającego kobietę, przez pantomimę brytyjską, aż do współczesnych artystów występujących na scenie, czyli wszystkie możliwości *female impersonation* – zaznacza przy tym, że drag nie zawsze musi mieć charakter subwersywny z założenia. Warto tu wykorzystać szczególne rozróżnienie autora na dwa rodzaje masek – prawdziwą (*real disguise*) i fałszywą (*false disguise*)¹¹. Choć sam przyznaje, że określenia te są trochę niezręczne, bo maska z definicji zakłada pewne zakrycie, fałsz, sztuczność i grę, a więc pierwsze pojęcie byłoby wewnętrznie sprzeczne, a drugie tautologiczne¹², dla naszych rozważań będą bardzo przydatne.

Baker w ten sposób tłumaczy i rozwija ów podział: „*Prawdziwa maska*” *pojawia się wtedy, gdy aktor grający kobietę jest odbierany przez publiczność i innych aktorów w sztuce czy w występie jako prawdziwa kobieta. Nie znaczy to, że widzowie i aktorzy nie są świadomi prawdziwej tożsamości płciowej aktora. Oznacza to tyle, że wiedza ta jest nieistotna dla natury odgrywanego dramatu czy też dla efektu pracy aktora. Natomiast „Fałszywa maska” pojawia się wtedy, gdy performer nie próbuje w żaden sposób udawać, że jest kimś innym niż mężczyzną odgrywającym bycie kobietą: może używać jednoznacznie męskiego imienia (...); może dawać publiczności bezpośrednie wskazówki (np. żarty na temat problemów z chodzeniem na wysokich obcasach) albo też (...) celowo mówić męskim głosem*

*i przyjmować na chwilę męską postawę, by rozwiązać resztki wątpliwości*¹³. Baker widzi następstwo owych „masek” w porządku historycznym – „prawdziwa maska”, obecna w teatrze elżbietańskim – zniknęła w XVII w., gdy kobiety zostały wreszcie wpuszczone na deski teatru, więc mogły same odgrywać kobiece role. Ustąpiła miejsca „masce fałszywej” i była to zmiana nieunikniona, wynikająca z szerszych, społecznych zmian związanych z redefinicją roli kobiety i mężczyzny w społeczeństwie i rozwojem specyficznej kultury gejowskiej¹⁴.

Współczesna drag queen miałaby więc nosić ową „fałszywą maskę”, podkreślając nieustannie umowność kodów związanych ze strojami przypisywanymi konkretnej płci. Kobięcy strój, a raczej przesadnie kobiecy strój ma podważać to, co jest uważane za wygląd „naturalnie” kobiecy lub męski. Owa przesada jest tu bardzo istotna – drag queen nie może sobie pozwolić, by wyjść na scenę w byle jakim stroju albo w zwykłym, codziennym ubraniu. Jej kostium musi być pełen przepychu, musi przerysowywać to, co kojarzymy z kobiecością właśnie po to, by przez groteskę ujawnić arbitralność kobiecego wyglądu. Z powodu owego przerysowania często drag queen oskarżane są o wrogość wobec kobiet, o chęć ich ośmieszenia i zdyskredytowania. Taka generalizacja nie ma jednak ani sensu, ani logicznego uzasadnienia. Drag queens paradoksalnie bronią kobiet przed narzucenymi im oczekiwaniami, przed kieratem obowiązkowej „kobiecości”, która kępuje i ogranicza ich wolność w wyborze własnej tożsamości, która niekoniecznie musi podporządkowywać się panującym wyobrażeniom na temat kobiecości. Drag queen działa więc na ich korzyść. Podważa umowne kody kobiecości, niejako „uwalniając” od nich kobiety. Podobną strategię możemy obserwować w przypadku drag kings, którzy z kolei podważają naturalność męskości, wyobrażenia o tej męskości, które często więżą mężczyzn w granicach sztywnych zachowań i tożsamości, które mogą się kłócić z ich prawdziwymi potrzebami i pragnieniami. Słowem, drag ujawnia przed nami, że kobiecość i męskość to tylko misternie skonstruowane role, które organizują nasze relacje, nasze miejsce w społeczeństwie, a także, co gorsza, nasz sposób myślenia o sobie i o innych. Drag podważa nie tylko naszą tożsamość płciową, ale i seksualną. Porządek Butlerowskiej triady płęć-gender-pożądanie, zostaje zakłócony – nie jest już wcale oczywiste, że czyjeś ciało jest kobiece lub męskie, że ktoś uważa się za kobietę lub mężczyznę i że pożąda kobiety lub mężczyzny. Możliwe stają się wszelkie kombinacje.

Frank działa jak drag queen, choć niekoniecznie jako drag queen. Nie przebiera się przecież za kobietę, nie jest aktorem grającym kobietę, a jednocześnie ujawniającym biologiczną, „naturalną” męskość. Jego wyjątkowość i nieprzystawalność do żadnej (ostatecznie) z podanych kategorii wynika z tego, że Frank w żaden sposób nie stara się podkreślić ani nakładanej kobiecości, ani męskości. Gorset, wysokie obcasy i pończochy na jego ciele przestają być kobiecym atrybutem, w ogóle tracą odniesienie do „kobiecości”. Nie znaczy to, że stają się w jakiś sposób atrybutem „męskości” Franka. Frank-N-Furter jest po prostu istotą istniejącą na własnych (nie-ziemskich, nie-ludzkich) zasadach. Kobiecość czy męskość przestają tu stanowić jakiegokolwiek punkty odniesienia, bo Frank całą personą miesza je, odkształca, niweluje ich początkowy status. Skoro tak, to bliżej mu do postaci egzystującej poza binarnym podziałem płci. Drag queen ma subwersywny charakter, ale nie podważa samego podziału na kobiecość i męskość. Owszem, neguje naturalność tych kategorii, ale nie neguje ich rozłączności. Zdaje

się mówić: kobieta i mężczyzna to tylko role, ale role przeciwstawne, niedające się ze sobą pogodzić, wykluczające się nawzajem. Frank natomiast odrzuca samą koncepcję rozłączności – w jego świecie kobiecość i męskość to jedna rzeczywistość. On nie chce być postrzegany jako prawdziwy mężczyzna ani też nie chce uchodzić za prawdziwą kobietę. Prawdopodobnie najtrafniejszym stwierdzeniem byłoby, że chce być traktowany jako jedyny w swoim rodzaju Frank, przekraczający tak banalne granice, jak granice płci. Demonstracyjnie odrzuca kobiecość i męskość, których atrybuty równie demonstracyjnie na siebie nakłada, żeby ośmieszyć je i zdemaskować ich sztuczność.

Campowa strategia

Frank działa przez strategię campu. Camp zresztą jest w tym filmie obecny na różnych poziomach. Przede wszystkim właśnie jako taktyka i stosunek Franka do świata, ale również jako wartość (o ile camp można nazwać wartością) przenikająca sam film. *Rocky Horror* niewątpliwie jest filmem campowym i to campowym świadomie (co w oczach autorki najsłynniejszego chyba – co nie znaczy, że jedynego i dyktującego tu sztywne definicje – eseju Susan Sontag pomniejsza wartość dzieła wobec takiego, którego campowy charakter nie był przez autora zamierzony¹⁵). Warto więc przyjrzeć się, na czym polegałby camp, jak wyglądają próby jego opisanie (opisanie, a nie zdefiniowanie – rozróżnienie to jest dość istotne, jako że definicja campu z natury rzeczy jest niemożliwa, bo rozpoznanie go jest sprawą czysto intuicyjną, zależną od wrażliwości i świadomości widza; *Mówić o campie, to go zdradzać*¹⁶). W kontekście postaci i niniejszego wywodu camp jest ważny także dlatego, że wyraźnie i na kilku poziomach wskazuje na androgyniczność Franka i na sposób, w jaki adrogynizuje on Brada i Janet.

Na polskim gruncie za kanoniczny zwykło się uważać ów słynny tekst Sontag, w którym niezwykle wdzięcznie, językiem idealnie dopasowanym do przedmiotu opisu, autorka bardzo wyczerpująco i obrazowo stara się zarysować czytelnikom mapę „rzeczywistości” campowej i rzeczy do niej należących. Jednakże Sontag zatrzymuje się właściwie na powierzchni rzeczy (co w tym przypadku nie jest wcale karygodne), nie zagłębiając się zbytnio w „politykę” campu.

Sontag pisze, że analizować camp mógłby jedynie ten, kto fascynację campem utemperował odrazą¹⁷, że ci, którzy reprezentują taką wrażliwość, nie są w stanie zdystansować się do ewentualnego przedmiotu badań. To stwierdzenie wydaje się nie do końca słuszne, jako że trudno pomyśleć, by „praktyczni wyznawcy” campu nie potrafili oderwać się od własnej strategii i wyjaśnić jej działania innym. Równie niesprawiedliwe jest przekonanie tych, którzy uznają, że camp, od momentu narodzin i z racji tych narodzin w takim, a nie innym środowisku, przynależy tylko do wrażliwości i świata gejowskiego i pozostaje niezrozumiały i nieprzystawalny dla odbiorcy spoza tego środowiska, odbiorcy, ogólnie rzecz biorąc, heteroseksualnego. Taki pogląd reprezentuje większość autorów w skądinąd niezwykle wartościowej antologii *Camp Grounds: Style and Homosexuality*¹⁸. David Bergman na przykład zarzuca Sontag, że zignorowała zupełnie zarówno tożsamość płciową (gender), jak i orientację seksualną twórcy i odbiorcy, zakładając, że kwestie seksualności są tu zupełnie nieistotne (*Przy takiej polimorficznej perwersyjności idealnego czytelnika Sontag tego rodzaju kwestie gender można by,*

*jak sądzę, zrzucić tak, jak zrzuca się ubranie: kiedy kładziesz się do łóżka z campową książką, nie powinno mieć znaczenia, jaką płć masz na sobie*¹⁹). Bergman podkreśla przy tym, że camp ani nie powstawał, ani nie był przeznaczony dla tak idealnego (chciałoby się rzec „bezpłciowego”) odbiorcy – to byłaby rzeczywistość zbyt permissywna i wyzwolona, by mógł się w niej zrodzić camp. Fenomen ten wyrósł przecież z bardzo szczególnych uwarunkowań historycznych i kulturowych, w jakich funkcjonowali artyści gejowscy²⁰. Warto jednak pamiętać, że Sontag nie pomija zupełnie związku między campem a homoseksualizmem. Pisze: *Specyficzny związek smaku campowego i homoseksualizmu wymaga wyjaśnienia. Smak campowy nie jest wprawdzie równoznaczny z gustem homoseksualnym, istnieje jednak między nimi szczególne pokrewieństwo, często krzyżują się. Nie wszyscy liberatowie są Żydami, ale Żydzi okazują szczególną skłonność do liberalnych i reformistycznych poglądów. Tak samo – nie wszyscy homoseksualiści mają campowy gust. Ale na ogół należą do awangardy campu, a i stanowią najbardziej wyrobioną jego publiczność*²¹. Dalej zaś zaznacza, że camp jest dla homoseksualistów pewnym gestem samouprawnienia i że z pewnością *campowa metafora życia jako teatru może być szczególnie przydatna dla usprawiedliwienia i projekcji pewnego aspektu sytuacji homoseksualistów*²². Dodaje przy tym, że *gust campowy jest czymś więcej niż gustem homoseksualistów, chociaż homoseksualiści byli jego awangardą*²³. Sontag, owszem, wyprowadza camp z wrażliwości homoseksualnej, ale jednocześnie bagatelizuje ten związek, pisząc: *Jednakże, gdyby homoseksualiści nie wymyślili campu, zrobiłby to kto inny*²⁴. Bergman ma na ten temat nieco odmienne zdanie – camp od początku był reakcją na opresję, na ograniczenie przestrzeni tworzenia, ale i zwykłego funkcjonowania dla tych, którzy pozostawali poza porządkiem heteronormatywnym. To rodzaj odrębnej rzeczywistości, do której mogą uciec ci, którzy nie odnajdują się w represyjnym porządku.

Trudno nie zgodzić się z Bergmanem i innymi autorami esejów, że proveniencja campu ma związek z doświadczeniem gejowskim²⁵. Babuscio wręcz stwierdza, że camp to *termin, który opisuje te elementy osoby, sytuacji czy działania, które wyrażają gejowską wrażliwość albo są przez nią tworzone*²⁶. Co dość istotne, osoba odpowiedzialna za camp albo będąca postacią campową nie musi mieć proveniencji gejowskiej; status taki po prostu jest nadawany przez gejowską wrażliwość. A jednak takie ograniczenie staje się krzywdzące dla innych grup niedostosowujących się do seksualnych norm społecznych – skoro camp jest narzędziem obronnym ofiary opresji, to kategorię tę należałoby chyba rozszerzyć na wszystkich tych, którzy nie przystają do porządku społecznego polaryzującego tożsamość płciową lub seksualną. Wydaje się, że camp może być strategią dla każdego, kogo seksualność nie zgadza się z normami wyznaczonymi przez heteronormatywne społeczeństwo – czy będą to homoseksualiści (obojga płci), biseksualiści, transseksualiści czy transwestyci. Dalej jednak Bergman ogranicza odbiorców (i twórców) campu jeszcze bardziej. Zarzuca pewnemu krytykowi, że ten chciałby, aby każdy poeta pisał tak, by był zrozumiany przez społeczeństwo (czyli heteroseksualistów) i że nie bierze poprawki na istnienie homoseksualnych poetów. Według niego z kolei gejowski poeta nie ma obowiązku przemawiać do tych, którzy nie są w stanie wyobrazić sobie miłości homoseksualnej. Ta dychootomia podsyca tylko antagonizmy. Zapomina się, że heteroseksualny odbiorca nie jest jeden i że wielu z nich jest w stanie nie tylko zrozumieć miłość homoseksu-

alną, ale też odebrać zawołany, campowy język, którym ta miłość zostaje opisana. Bergman opisuje przykłady tekstu kryjącego podwójne znaczenia, przywołuje fragmenty i zaznacza zaraz, że będą one zrozumiałe tylko dla tych, którzy dzielą gejowskie doświadczenie autora. Dziś wydaje się dość oczywiste, że camp jest kategorią zrozumiałą dla wielu różnych odbiorców, bez względu na ich orientację seksualną czy tożsamość płciową. Trzeba przyznać, że camp stanowi pewien kod zbudowany na tym, czego nie można powiedzieć wprost. Skoro artysta gejowski nie mógł powiedzieć szczerze tego, kim jest, jak odczuwa i co myśli, wyrażał siebie za pomocą szczególnego kodu, który z kolei często komunikował pewne treści paradoksalnie przez ich brak. Oczywiście kod ten jest czytelny dla odbiorców wtajemniczonych, ale wtajemniczenie to przestało być przywilejem tylko środowiska homoseksualnego – czy ze względu na zmianę postrzegania homoseksualizmu, czy z uwagi na rozluźnienie norm społecznych i coraz szerszy permisywizm. Rzecz w tym, że camp, tak jak i drag, przestał już być objawem jakiejś transgresji, a stał się jednym z elementów pejzażu kultury popularnej. I nie ma sensu oceniać, czy taka zmiana jest pozytywna, czy nie, choć z pewnością środowisko gejowskie może poczuć, że traci odrębność, a heteroseksualny świat zawłaszcza i komercjalizuje ich wrażliwość. Jeśli zaś przeniesiemy te rozważania na grunt analizy postaci Franka, będziemy mogli uznać go, a raczej jego sytuację, za odpowiednik czy metaforę sytuacji geja w heteronormatywnym społeczeństwie (o ile jest opresyjne) – decyduje o tym jego „inność”, postrzeganie go (przez Brada i Janet) jako istoty dziwacznej, niezrozumiałej. Jest przybyszem z innej planety, a to potęguje jeszcze jego obcość. Wydaje się jednak, że Frank ma więcej wspólnego z transseksualistą niż z gejem, bo większe znaczenie ma tu kwestia tożsamości płciowej i jej niedookreślenia niż określonej tożsamości seksualnej funkcjonującej w świecie, który ją odrzuca. Tak więc podział na to, co „normalne” (czyli normatywne) i „nienormalne” (nienormatywne), nie musi wcale przebiegać wzdłuż linii homoseksualizm–heteroseksualizm. Camp może po prostu stanowić sposób odejścia od normatywnego porządku i złamania go, może być (wraz z ironią) jedną z taktyk sprzeciwiania się normatywizującemu społeczeństwu, próbą rozbicia jego „normalności”. Nie trzeba być gejem, by stosować takie praktyki i mieć ku temu powody. To, że ostatecznie, po wielu, być może traumatycznych, przeżyciach w zamku Franka Brad ostatecznie zakłada obcasy, kabaretki i makiżaż, że staje się postacią campową, może z łatwością zrozumieć i odczytać ktoś, kto nie prezentuje wrażliwości gejowskiej. Ważniejsze jest tutaj rozbicie ram, w które był wtłoczony Brad, niż adekwatność tej sytuacji do doświadczenia gejowskiego. Camp niemal zawsze odnosi się do seksualności, czasem jest sexy – to wskazówka, że nieodmiennie łączy się z kwestią tożsamości płci, może bardziej niż orientacji seksualnej. Złamanie triady płęć-gender-pożądanie byłoby tu lepszym punktem odniesienia. Sprowadzanie postaci Franka i rodzaju czy stopnia subwersywności, jaką sobą reprezentuje, do statusu i sytuacji homoseksualisty w społeczeństwie heteronormatywnym byłoby nadmiernym uproszczeniem i zamknęłoby nam wiele dróg interpretacji, a przede wszystkim wyłączyłoby z niej inne postaci, równie ważne dla całości odbioru filmu.

Camp, według Sontag, opiera się przede wszystkim na upodobaniu do sztuczności, przesadnego estetyzmu, *jest konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata. Wyraża zwyczajstwo „stylu” nad „treścią”, „estetyki” nad „moralnością”*,

ironii nad powagą²⁷. Ma być szczególną wrażliwością, która wszystko, co zbyt poważne i tragiczne, wstawia w nawias trywialności. Nie znaczy to, że nie traktuje niczego poważnie – artysta, twórca dzieła campowego traktuje swoją pracę niezwykle poważnie, jest w nią całkowicie zaangażowany. Brak powagi uwidacznia się dopiero na poziomie odbioru; owa powaga czy patos zawodzą, a odbiorca nie może poważnie potraktować danego dzieła. Oczywiście z taką sytuacją mamy do czynienia tylko wtedy, gdy camp jest naiwny, niezamierzony, gdy rodzi się dopiero w oku obserwatora, a tym samym dystansuje się wobec intencji autora. Sontag wyraźnie niżej ocenia camp świadomy, jako ten, który nie dostarcza zbyt wiele satysfakcji widzowi spragnionemu campowego efektu. Dodaje jednak, że camp celowy może się obronić, gdy zastosujemy wobec niego kryteria nieco łagodniejsze – *powiemy, że jest on albo zupełnie naiwny, albo zupełnie świadomy (kiedy ktoś bawi się w campowość). Przykład na to ostatnie: epigramaty samego Wilde'a*²⁸. Sontag jednak nie bierze pod uwagę polityki campu (stwierdza wręcz, że camp z zasady jest zjawiskiem apolitycznym i niezaangażowanym), która dla wielu badaczy jest dużo istotniejsza niż opis estetyki campowej. Camp jest strategią działania w pewnych okolicznościach, strategią mającą na celu obronę przed opresyjnością świata, ale też strategią obnażania mechanizmów, które tą opresją kierują. Zarówno filmowa postać Franka, jak i całe zjawisko, jakim jest film *Rocky Horror Picture Show*, realizuje ją i uzmysławia widzom, jak potężną, a wciąż niedocenianą bronią może być właśnie campowe działanie. Więcej, działanie to jest obliczone (co tylko śladowo pojawia się u Sontag) przede wszystkim na rozbicie kategorii płci, na zdekonstruowanie naszego spojrzenia na to, czym jest kobiecość, męskość, a przede wszystkim granica między nimi.

Nie ma chyba dwóch jednakowych teorii campu. Jako rzecz ulotna i zawsze płynna pozostaje poza obszarem sztywnej definicji. Jednakże są pewne cechy, które można rozpoznać w najbardziej nawet różnorodnych refleksjach, a więc które można, ostatecznie, uznać za konstytutywne dla tego zjawiska. Jak pisze David Bergman: *Po pierwsze, każdy zgadza się, że camp jest stylem (kwestia sporną jest, czy dotyczy to samych obiektów, czy tego, jak są one postrzegane) i że faworyzuje wszelką „przesadę”, „sztuczność” i „skrajność”. Po drugie, camp pozostaje w napięciu wobec kultury popularnej, kultury komercyjnej czy też kultury konsumpcyjnej. Po trzecie, ten, kto rozpoznaje camp, kto postrzega rzeczy jako campowe albo też, kto praktykuje camp, stoi poza głównym nurtem kultury. Po czwarte, camp przynależy do kultury homoseksualnej, a przynajmniej do samoświadomego erotyzmu, który kwestionuje naturalizację pożądania*²⁹. Z kolei dla Jacka Babuscio camp określają i ustanawiają cztery kluczowe cechy: ironia, estetyzm, teatralność i humor³⁰. Ironia miałaby się odnosić do kontrastu między daną jednostką (czy przedmiotem) a jej kontekstem³¹. Kontrast ten może dotyczyć różnych poziomów i dziedzin przeciwieństw – najczęściej stosowanym (a tutaj najistotniejszym) będzie oczywiście zestawienie kobiecy – męski (autor podaje przykłady: Greta Garbo w *Królowej Krystynie* i Mick Jagger w *Performance* – a więc postacie ewidentnie zbudowane na zasadzie androgyniczności), inne to młodość – starość (*Bulwar Zachodzącego Słońca*), sacrum – profanum (*Portret Doriana Graya*). Kategorie te zostają połączone właśnie jako nieprzystające do siebie, pochodzące z dwóch światów i ironicznie połączone w jednym. Żeby jednak ironia była efektywna, trzeba jej nadać jakiś konkretny, spektakular-

ny kształt – *sztuka campu polega więc w ogromnym stopniu na aranżacji, zorganizowaniu w czasie i na odpowiednim tonie*³² – stąd wybujały estetyzm, a nawet przeestetyzowanie, stąd ogromny nacisk na to, co powierzchowne, na fakturę rzeczy. Babuscio zaznacza, że styl jest środkiem do autoprojektacji, nośnikiem znaczenia i wyrażaniem emocji; nigdy nie jest „naturalny”, zawsze jest konstruowany, istnieje raczej jako forma świadomości³³. Zawsze też jest subwersywny, bo nieodmiennie kwestionuje ustalone standardy (zarówno estetyczne, jak i normatywne, co zresztą często się ze sobą łączy) i uwypukla to, co nieciągle, zestawiając ze sobą rzeczy pozornie przeciwstawne. Tym samym podważa samą zasadę konstruowania takich standardów – obowiązującą zasadę binarności. Choć camp często jest kojarzony z kiczem (czasem nawet nazywany świadomym kiczem), te dwa zjawiska dzieli istotna różnica: *camp zakłada żarliwe zaangażowanie – zdolność mocnego utożsamienia się z tym, co postrzega się jako camp. Nie tak jak w przypadku kiczu, który jest artystycznie płytki i wulgarny, nastawiony na sensację, sentymalny i powierzchowny*³⁴. Scott Long dodaje, że camp jest po prostu naszą postawą wobec kiczu – *tylko nasz stosunek do obiektu może odróżnić camp od kiczu*³⁵. Bo istotą campu nie jest jego krzykliwa estetyka, ale raczej ukryty w niej kod i jego subwersywny charakter (kicz świadomie nie bywa subwersywny). Camp nie poprzestaje na samym przedstawieniu – nieustannie zaznacza, że to właśnie z przedstawieniem, umownością mamy do czynienia. Uznac camp to uznać zasadę, że życie przypomina teatr³⁶, a co za tym idzie, że nasze role w społeczeństwie, tak jak role teatralne, są skonstruowane, stworzone arbitralnie i jako takie nie mogą mieć statusu naturalności. Świadomość tego może pomóc w przełamywaniu ograniczeń narzucanych przez role płciowe, ale może też dać wyzwolenie, o ile zdecydujemy się na zabawę atrybutami tych ról, teatralnością, konstrukcją, maską, która – powtarzając za paradoksem Wilde’a – może powiedzieć nam prawdę. Prawda ta zaś nie jest tym, co w nas esencjonalnie tkwi, ale raczej tym, co sami chcemy za prawdę uznać. Ona także jest jedynie konstrukcją. I znów paradoks – dzięki tej konstrukcji i jej sztucznemu charakterowi możemy pozostać sobie wierni. Upodobanie do teatralności może również wyraść ze zwiększonej wrażliwości na aspekt performance’u i gry w środowisku gejowskim³⁷. Esther Newton podkreśla, że teatralność będąca podstawą campu objawia się na dwóch poziomach. Po pierwsze, camp to styl, to przesunięcie wagi z tego, czym jest rzecz, w stronę tego, jak rzecz ta wygląda, z tego, co się robi, w stronę tego, jak się robi. Nacisk na styl idzie dalej – camp jest przesadzony, świadomie „sceniczny”. Po drugie, camp zawsze zakłada istnienie performerera i publiki. Taka jest jego struktura. Nawet w przypadku campu nieintencjonalnego (publiczność może takie działanie czy osobę „zamienić” w performance)³⁸.

Frank niejako z natury (o ile w ogóle możemy o czymś takim mówić) gra swoją rolę niezmiennie, jest rolą, nigdy nie zdejmuje maski. Taka jest jego istota, ale takie jest też jego zadanie. Przez narzucającą się sztuczność, ostentacyjnie noszoną maskę (lub maski) daje do zrozumienia, czym są role neutralizowane w codziennym życiu, objawia arbitralność tożsamości. Jednocześnie teatralność ujawnia się również w postaci Brada i Janet. Oni także grają role, a robią to na tyle ostentacyjnie, tak silnie zaznaczają formę, że zaczyna ona „zawadzać” w odbiorze i zwracamy uwagę na ich sztuczność. Demonstracyjna powaga dwójga

narzeczonych staje się śmieszna – to właśnie znak owej typowej dla campu powagi chybionej. Widoczne przerysowanie mówi wyraźnie, że płęć to przede wszystkim kostium albo wręcz że to jedynie kostium. Każe też podejrzewać, że ów sztuczny mężczyzna i sztuczna kobieta chcą coś ukryć, że maska stereotypowego wizerunku jest dla nich jakąś zasłoną, schronieniem. Być może nawet nie są świadomi, jak są ostentacyjni, próbując być naturalni. Okazuje się, że naturalność nie istnieje, tak jak i maski w końcu opadają, a bohaterowie przestają być tak przykładni, jak się starali być. Brad, grając „idealnego” mężczyznę, tak jak Janet odgrywająca „idealną” kobietę są wymownie campowi. Swoje role przerysowują bowiem tak, że tracą one przezroczyłość. Przesadnie uwypuklona niewinność Janet odsłania drzemający w niej ogromny temperament seksualny. Akuratność i stanowczość Brada skrywa jego niepewność seksualną.

Kluczowym elementem strategii campu jest również humor. Nie może być to jednak humor pusty, mający na celu jedynie wzbudzić śmiech. Nie może to być również dowcip cyniczny, ośmieszający. Jak powiedział Christopher Isherwood, uznany za jednego z „ojców” campu – nie można campować na temat czegoś, czego nie traktuje się poważnie. Nie chodzi tu o to, by się z czegoś śmiać, ale z czegoś ten śmiech czerpać. O tym, co poważne, mówi się więc w kategoriach zabawy, sztuczności, a także, co równie istotne, elegancji³⁹. Filmy campowe, choć pozornie bardzo wesołe, ostatecznie okazują się dość smutne. Śmiech jest próbą poradzenia sobie z dramatem, zamaskowania nieszczęśliwej egzystencji, ujarznienia i zneutralizowania jej. Powaga jest więc ostatecznie kluczowa dla campu, to ona wyznacza wartość tej strategii. Jak wskazuje Scott Long, camp może też imitować mechanizmy opresji, jako że śmiech obezwładnia tego, w kogo jest wymierzony⁴⁰. Kiedy społeczeństwo śmieje się z tego, kto jest poza regułami, jedyną bronią może być powtórzenie tej metody przez ofiarę. Long mówi też o konsekwencjach albo też o celu takiej postawy: odwrócenie lub zakłócenie porządku poważne – niepoważne. Skoro heteronormatywny świat każe uznawać jedno za istotne i poważne, a inne za mało znaczące i śmieszne, zadaniem campu będzie obalenie takiej hierarchii. Niewątpliwie ma to związek z kreowaniem i sprawowaniem władzy: *Camp nie chce przedstawić władzy w zniekształconej formie, ale raczej bezpośrednio obnażyć jej nieadekwatność. Tak więc nie tylko odwraca opozycję pomiędzy tym, co absurdalne, a tym poważne: zajmuje stanowisko zdystansowane, spokojne i swobodne, z którego może obserwować i oceniać całą tę opozycję wraz z przynależnymi jej kategoriami*⁴¹. Sama opozycja traci więc sens i status. *Camp zawiera się nie tylko w dysproporcji pomiędzy formą a treścią, ale także w wykreowaniu zupełnie nowego spojrzenia na całą tę relację pomiędzy formą a treścią wewnątrz kulturowych uwarunkowań*⁴². Co za tym idzie, zredefiniowany czy też raczej rozbity zostaje cały układ wartości i odrzucone to, co go uwierzytelnia. W campie absolutną powagą można obdarzyć to, co przez „normalnych” krytyków zostałoby uznane za nieistotne i absurdalne. A to, co zwykle uważa się za dostojne i poważane, sprowadzić do żartu, anegdoty, zabawnej wzmianki (mistrzem takiej taktyki był niewątpliwie sam Oscar Wilde). *Potraktować z absolutną powagą błękitne boa z piór czy też powieść kryminalną, w której starsza pani okalecza swego ogrodnika nożyczkami do obcinania w ząbki, poświęcić temu całą swoją energię, uznanie i zrozumienie, to akt prześmiewczości i nieposłuszeństwa wobec takich konfiguracji władzy, które de-*

cydują, co zostanie uznane za absurd, które definiują pewne postawy, produkty czy style życia jako godne odrzucenia. Camp jest wymierzony w społeczeństwo, które wie, co jest poważne, a co nie⁴³. Frank, przychodząc w nocy do Brada i Janet, przez trywializację ich oporów moralnych (okazują się one bardzo powierzchowne i nietrwałe, a ich odrzucenie przychodzi ze szczególną łatwością i wyrachowaniem) łamie ich wyobrażenia o tym, co poważne, a co nie. Oczywiście nie uderza w tych dwoje, ale raczej w społeczeństwo i jego normy, które okazują się nieprzystawalne nawet dla najwerniejszych wyznawców tego porządku. Normy te nie wypływają z Brada i Janet, nie są nawet ich świadomym wyborem – są im narzucone. Dlatego też łatwiej im je przekroczyć: rebelia jest łatwiejsza, gdy rozpoznajemy, że to, co uznawaliśmy za własne, okazuje się obce.

Nieprzystawalność i negacja opozycji

Sontag wspomina również o owej podstawowej, aczkolwiek w tym wypadku dwuznacznej kategorii, jaką jest powaga: *Istotą rzeczy w campie jest detronizacja powagi. Camp jest żartobliwy, niepoważny. Ścisłej – camp wprowadza nowy, bardziej złożony stosunek do „rzeczy serio”. Można być poważnym, mówiąc o rzeczach frywolnych, frywolnym, mówiąc o poważnych*⁴⁴. Zaznacza jednocześnie, że w campie czystym, niezamierzonym, efekt campowy powstaje zwykle w wyniku niepowodzenia powagi – autor starał się bardzo, włożył w pracę całą swą wrażliwość i zaangażowanie, ale efekt był komiczny. Long przeciwstawia się jednak wyższości campu niezamierzonego nad zamierzonym, mówiąc, że *przedmiot campowy może być wykreowany świadomie, przez artystę pragnącego naruszyć granice pomiędzy powagą a absurdem; może też być wykreowany nieświadomie, jak zniekształcony rysunek ślepcy, przez tych, dla których te granice zacierają się same w sobie*⁴⁵, i dodaje, że ostatecznie rozróżnienie takie w ogóle nie ma znaczenia, jako że rozpoznanie (a więc i niejako „wykreowanie”) efektu campowego należy do widza-odbiorcy. Według Longa za campem leży oczekiwanie, że kiedy już absurd jest właściwie rozpoznany, pojawi się poczucie powagi. Z kolei zrozumieć absurd to uświadomić sobie, że dwie zestawione ze sobą idee nie przystają do siebie, że nie ma między nimi spójności⁴⁶.

Właśnie ta niespójność, nieprzystawalność stanowi podstawową cechę Franka i zasadę jego działania – tak jak i leży u podstaw strategii drag queen (Frank pod pewnymi względami nią jest, a pod innymi z pewnością nie). Esther Newton analizuje wielorakość form i sposobów kreowania scenicznej osobowości drag queen. Nieprzystawalność jest według niej podstawową w tym kontekście kategorią: *Nieprzystawalność jest podmiotową materią campu, teatralność jego stylem, a humor jego strategią*⁴⁷. Wszystkie je łączy gra z opozycjami – opozycjami kodów ubioru podporządkowanych kobiecości i męskości. I tak jak niektóre drag queens pod kobiecymi strojami noszą męską bieliznę (by pokazać, że kobiecość to jedynie iluzja, że „wnętrze” jest męskie), inne decydują się na przemieszanie i połączenie atrybutów obu kodów. Wówczas do fraka o męskim kroju noszone będą kolczyki, a do sukienki wąsy. Proporcje nie muszą być tutaj równe – drag może przełamywać zewnętrzną kobiecość/męskość tylko jednym elementem z „obcego” kodu – jego nieprzystawalność jest tak widoczna, narzuca się tak mocno, że cała integralność i spójność kobiecości/męskości zostaje rozbita⁴⁸. To



pierwszy poziom gry z opozycjami. Drugi zaś, według Newton, ustanawia opozycję pomiędzy systemem ubioru danej płci a „ja”, gdzie tożsamość musi być wskazana w inny sposób. Byłby to rozdźwięk pomiędzy wyglądem (wskazującym na daną płć) a „rzeczywistością” czy też „esencją” (wskazującą na płć odmienną). Nie wystarczą tutaj atrybuty stroju – drag musi odsłonić „prawdziwą” płć: wyciągnąć sztuczną pierś, zdjąć perukę, powiedzieć coś własnym, naturalnym głosem, który zdradzi to, co „realne”. Drag zdaje się mówić: mój „zewnątrzny” wygląd jest kobiecy, ale moja esencja „wewnątrz” mnie (ciała) jest męska. Jednocześnie symbolizuje „odwrotną inwersję”: mój wygląd „zewnątrzny” (moje ciało, moja tożsamość płciowa) jest męski, ale moja esencja wewnątrz (mnie) jest kobieca. Tak więc Newton wyodrębnia tu dwa rodzaje opozycji: między tym, co kobiece i męskie oraz między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne. Taka konstatacja ma jednak sens tylko wtedy, gdy uznamy, że istnieje coś takiego jak „esencja” i „rzeczywistość” płci. Wszystkie cudzysłowy, w które wstawiam tu owe problematyczne terminy, mają wskazywać na to, że bohaterowie, o których tu mowa, pod każdym względem podważają istnienie takich sztywnych, niezmiennych kategorii. Frank jest być może najmocniejszym argumentem w tej kwestii – właśnie dlatego, że w dużym stopniu realizuje strategię drag queen i dlatego, że neguje obie wyznaczone przez Newton opozycje.

Przede wszystkim Frank neguje pierwszą z nich, opartą na łączeniu zewnętrznych atrybutów płci. Owszem, jego gorset, pończochy, obcasy i makijaż można przypisać kodom kobiecości. Na męskość zaś wskazywać miałyby ciało, a przynajmniej to, co z tego ciała możemy zobaczyć. Ma ponadto męskie imię i mówi

męskim głosem. A jednak trudno mówić o nim w kategoriach nieprzystawalności. Frank utrudnia sklasyfikowanie siebie. Z jednej strony ewidentnie buduje swą personę na łączeniu elementów z dwóch różnych porządków, ale z drugiej potrafi te elementy tak zestawić, że granice między tymi porządkami znikają, a raczej, że samo rozróżnienie traci rację bytu. Frank przestaje więc być trywialną sumą elementów kobiecych i męskich, a zaczyna tworzyć kategorię samą w sobie, odrębną, wypływającą z nieprzystawalności, ale ostatecznie tworzącą nową przystawalność – androgyniczną. Rozbicie jednej integralności owocuje stworzeniem nowej integralności. Nawet jeśli ta nowa jest tylko jednorazową aktualizacją – tak jak w przypadku istoty androgynicznej, wiecznie płynnej i niedającej się zamknąć w sztywnym modelu. Frank nie próbuje grać płcią i jej tożsamością – to nie leży w polu jego zainteresowań. Jest po prostu Frankiem, konstrukcją „nie z tej ziemi”, a więc niedającą się skategoryzować według naszych ziemskich kryteriów. Gorset przestaje być kobiecy, makijaż, pończochy i wysokie obcasy również – przynależą już do uniwersum Franka, a odniesienie do kodów przypisanych płciom zostaje zerwane⁴⁹. Binarność zostaje zanegowana i zastąpiona rzeczywistością niedookreśloną, niepodzieloną, niespolaryzowaną.

Negacja drugiej opozycji (wewnętrzne – zewnętrzne) ma jeszcze donioślejsze znaczenie. Frank nie ma bowiem żadnej esencji. Tak jak nie jest sumą atrybutów przypisanych opozycyjnym płciom, jest sumą wszelkich wyobrażeń o tym, co idealne, a więc wykraczające poza rozpoznawalne, zastałe pojęcia, nieprzynależne do porządku ziemskiego. W żadnym momencie nie daje widzowi do zrozumienia, że jest kobietą w męskim ciele albo że jedynie bawi się kobiecością, by ostatecznie jednak potwierdzić, że jest mężczyzną. Osobowość i wygląd Franka to przecięcie się dyskursów jego marzeń, wyobrażeń, tego, co przyniósł ze sobą ze swej planety i tego, co zastał na Ziemi. Nie jesteśmy w stanie ocenić, czy „naprawdę” jest kobietą, czy mężczyzną i szybko musimy stwierdzić, że takie rozpoznanie do niczego tu nie prowadzi. Co ciekawe, Peter Robb-King odpowiedzialny za charakteryzację w *Rocky Horror* zaznacza, że *Tim ma na sobie więcej makijażu niż mężczyzna grający kobietę. Interesujące jest jednak to, że Frank nie gra kobiety. Nawet przy takiej ilości makijażu nie wydawał się on przesadny. Doskonale pasował do postaci*⁵⁰. Potwierdzałoby to tezę, że Frank, nie będąc mężczyzną, nie jest też kobietą. Ostatecznie nasuwa się wniosek, że Frank jest kopia jakiegoś własnego ideału, a nie znając jego wszechświata, nie jesteśmy w stanie ani go zrozumieć, ani ocenić. Słowo „drag” oznacza przecież również sam kostium – a więc drag queen/king cała/cały jest kostiumem, a z kolei kostium jest dla Franka jedyną rzeczywistością, nigdy nie zdejmowanej kreacji. Nawet kiedy na końcu, gdy ponosi porażkę, makijaż sływa i odsłania „prawdziwą” twarz, Frank wciąż gra, nadal jest rolą. I mówi w ten sposób, że poza rolą nie ma nic. Mamy więc do czynienia z okrutnym paradoksem – płęć to tylko rola, konstrukcja, która – przez człowieka stworzona – zaczęła nim rządzić, uległa reifikacji, ale która jak się okazuje, niczego nie skrywa, nic za nią nie stoi. Odrzucając rolę, stajemy przed pustką. Więcej – Frank konstruuje Rocky’ego, perfekcyjnego człowieka na wzór greckiego ideału mężczyzny. Demonstruje w ten sposób, że samo tworzenie ciała, zwłaszcza ciała, które ma z założenia budzić pragnienie, to także konstrukcja, że kreacja taka może podlegać kaprysom jego twórcy. „Idealną” męskość Rocky’ego można potraktować (mimo całego zachwyty „konstru-

ktora”, Franka) jak parodię owej boskiej męskości, na której był wzorowany. Skrajność, przesada jego wizerunku, naoliwione opalone ciało i słomianożłote włosy wskazują na jego groteskowość, a zarazem groteskowość pojęcia idealnej męskości. Co więcej, Frank tworzy Rocky’ego, niewątpliwie opierając się na wzorcu antycznych rzeźb (wskazuje na to ponadto wielokrotne przywoływanie imienia mitycznego Atlasa). W swej twórczości wykorzystuje więc wizerunki, które z kolei są wyobrażeniem piękna idealnego, a nie odzwierciedleniem rzeczywistości. Pozostaje pytanie, czy jest jakaś szansa na wyjście z impasu, jakim jest brak esencji. Być może jest nią ideał androgyna. Ten z kolei z zasady jest nierealizowalny; pozostaje przecież poza jedynymi znanymi kodami płci. Jak więc stworzyć coś, czego nie potrafimy pomyśleć? Być może warto przywołać tu rozważania Jacques’a Derridy na temat niemożliwego transgresyjnego statusu inwencji⁵¹. To, co zwykle nazywamy inwencją, z konieczności jest jedynie odkrywaniem czegoś, co już istnieje, odślanianiem, a nie wynajdowaniem czegoś nowego. Widać tu wyraźną sprzeczność – inwencja powinna być przecież z zasady czymś transgresyjnym, przekraczającym to, co już jest, objawianiem nowości. Co gorsza, inwencja jako taka musi zyskać status inwencji w obrębie całego systemu, w którym ma funkcjonować. Ma więc znaczenie, sens i status inwencji tylko wtedy, gdy nosi w sobie potencjał powtarzalności, co w oczywisty sposób zaprzecza jej istocie. Musi być uprawomocniona, żeby była tym, czym jest. W takiej sytuacji to, co rzekomo odkrywa, owo „Inne” jest jedynie uzupełnieniem już istniejącej całości, doskonale wpisuje się w system, w program, nawet jeśli wcześniej nie zdawaliśmy sobie sprawy z jej istnienia. Musi się zgadzać z tym, co już jest, inaczej nie uzyska uprawomocnienia. Tak więc jakakolwiek wymyślona przez człowieka płeć poza binarnością kobiecości – męskości jest nie do pomyślenia, bo wykraczałaby poza jedyne znane nam kategorie. Człowiek jest ich więźniem, co nie znaczy, że nie może próbować transgresji. Transgresja ta zawsze będzie więc naznaczona tęsknotą za czymś więcej, za ideałem. Wizerunki istot androgynicznych będą tego najlepszym przykładem. Choć nigdy nie będą udane, nigdy pełne, a zawsze, z konieczności, chybione, niezręczne, to jednak usprawiedliwi je nostalgia za stanem pełni.

Newton wyraźnie zaznacza przynależność figury drag queen do subkultury homoseksualnej. Według badaczki geje wiedzą, że płciowo typizowane zachowania można wypracować. Taka konstatacja stoi w sprzeczności z powszechną opinią, która głosi, że posiadanie pewnego typu genitalnego wyposażenia nie gwarantuje „naturalnie odpowiedniego” zachowania⁵² (znowu narzuca się pytanie, czy wiedza ta ogranicza się tylko do doświadczenia gejowskiego).

Frank-N-Furter również doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Dlatego z takim rozbawieniem spogląda na trochę wystraszonych gości. Widzi „ideał” kobiety i mężczyzny: ona delikatna, krucha i niewinna, w pełni jemu podporządkowana – stanowczemu, opiekuńczemu, poważnemu (jedyne, czego mu z owego „ideału” brakuje, to nieco tężyzny fizycznej). Narzucające się ujawnianie arbitralności ról płciowych i zewnętrznych atrybutów tożsamości płci w równym stopniu odnosi się do Franka, jak i do Brada oraz Janet. Różnica między nimi polega jednak na tym, że podczas gdy Frank jest doskonale świadom własnej sztuczności (w znaczeniu przeciwieństwa wobec natury), jego goście takiej świadomości nie mają. Przyjmują role i narzucone przez społeczeństwo tożsamości jako stany zupełnie

naturalne, bo jedyne możliwe, jedyne sobie znane. Są wyrazistym symbolem reifikacji, która dotknęła obszar tożsamości płci. Zadaniem Franka nie jest więc, jak sugerowałaby fabuła, zbudowanie idealnego człowieka – to jedynie jego marzenie – ale raczej rozbicie wyobrażeń wiążących i więżących Brada oraz Janet, wyrwanie ich z ról i odsłonięcie przed nimi nieuświadomianych bądź mocno skrywanych własnych pragnień. Dwójka ta musi więc przejść przez proces androgynizacji, terapię szokową, jaką zgotował im przybysz z transseksualnej Transylwanii.

Jednakże terapia ta ma bardzo poważne skutki – przede wszystkim dla Franka. Oto Janet, przez niego samego „wyzwolona” seksualnie, korzystając z nowych doświadczeń, uwodzi przerażonego, zaszczutego przez Riff Raffa i Magentę boskiego Rocky’ego. Nie ma już śladu jej skromnej niewinności (śpiewa namiętnie do Rocky’ego: *Dotknij mnie, dotknij mnie, dotknij mnie, chcę być zepsuta*), teraz dziewczyna rozkoszuje się poznawaniem zmysłowości i w miłosnym zapamiętaniu zapomina o jakichkolwiek narzeczeńskich zobowiązaniach wobec Brada. Za to spotka ją kara (s)twórcy pięknego Rocky’ego. Frank, wściekły, że wszystko wymyka mu się spod kontroli, a jego piękne stworzenia niewdzięcznie go porzucają, zamienia Brada, Janet, Columbię, Rocky’ego, a także dr. Scotta (który, choć pełni może istotną funkcję na planie fabularnym filmu, dla naszych rozważań pozostaje postacią marginalną) w gipsowe figury. Przygotowuje następnie przedziwny show – na scenie pustego teatru ustawia owe posągi przyodziane teraz w pończochy, długie, błyszczące, purpurowe rękawiczki, buty na wysokich obcasach, gorsety, boa z piór, a na ich twarze kładzie podobny do swego makijaż. Obudzeni na nowo do życia, zadziwieni strojem, nową kondycją, śpiewają własne „manifesty” – Columbia wspomina początek życia z Frankiem, Rocky wyznaje, że nie ma kontroli nad olbrzymim libido, ale dla nas najważniejsze będą wyznania Brada i Janet, teraz już odmienionych, skonfrontowanych z nową wiedzą o sobie. Brad śpiewa: *Mamo, ratuj / będę grzeczny, zobaczysz / Niech ten sen się rozwieje / cóż to jest, zobaczmy / czuję się seksowny... / co się ze mną dzieje?* Tak więc efektem jego androgynizacji będzie świadomość własnej seksualności. Co więcej, jest to seksualność dla niego zupełnie niekonwencjonalna – czuje się przecież seksowny w takim właśnie stroju, w jakim stoi na scenie. Podobnie dzieje się z Janet. Ona jednak nie dziwi się już swej przemianie, a raczej oddycha z ulgą: *czuję się wolna / złe czasy minęły / Rzeczywistość jest tutaj / gra się skończyła / mój umysł sięga teraz dalej / to właśnie działanie Franka / jakże prawdziwe jest jego pożądanie...* Podczas gdy Brad w żaden sposób nie dostrzegał wcześniej własnego ograniczenia, Janet najwyraźniej czuła, że nie do końca jest sobą. Swoje wcześniejsze życie nazywa grą, nową sytuację – rzeczywistością. Nie musi już nikogo ani niczego udawać, Frank uwolnił ją od krępującego konwenansu. Jak widać, androgynizacja tej pary nie zmieniła ich tożsamości płciowej, ale uwolniła ją od stereotypów. Janet pozostaje kobietą, Brad pozostaje mężczyzną, ale między nimi nie ma już przepaści nie do przekroczenia. Męskość i kobiecość zostały do siebie zbliżone, funkcjonują w tym samym porządku, przestały być pojęciami przeciwstawnymi. Androgyniczny Frank nie uczynił ich androgynami, ale uwolnił ich świadomość własnej tożsamości. Dał im wolność podjęcia decyzji, kim chcą być, jak chcą siebie zbudować. To ostatecznie staje się celem działania androgyna.

Tu dochodzimy do najważniejszego momentu, w którym, jak w soczewce, skupia się niezwykle przekaz filmu. Unosi się kurtyna, a na scenie pojawia się

Frank. Stoi na tle ogromnego, znajomego szyldu RKO Radio Picture, a kamera płynnym ruchem zbliża się do niego, by oddać mu finałowy numer. Spowity w mgłę Frank śpiewa najbardziej melancholijny utwór w całym *Rocky Horror*. Oddaje hołd Fay Wray, z uwielbieniem wspomina jej *postać spowitą w delikatną satynę, która spływała po jej udzie*. Ale uwielbienie to ma szczególnie wymiar – Frank podziwia aktorkę i jej strój dlatego, że chciałby być ubrany dokładnie tak jak ona. Po chwili zaś padają najważniejsze słowa (i piosenki, i filmu): *Don't dream it, be it (Zamiast o tym śnić, bądź tym, czym chcesz być)*. Frank schodzi po wysuwanych schodkach, skacze do basenu przed sceną, a kiedy mgła nad wodą się rozplynie, ujrzemy go w iście campowej, niezwykle nostalgicznej scenerii: oto unosi się na kole ratunkowym opatrzonym napisem „S.S. Titanic”, a za nim (kamera patrzy z góry), na dnie basenu, widnieje mozaika z wizerunkiem *Stworzenia Adama* Michała Anioła. Po chwili wszyscy bohaterowie, jak zaczarowani, wskazują do basenu i rozpoczyna się erotyczny podwodny taniec. Wśród splątanych ciał, obcasów, gorsetów przestajemy rozpoznawać kobiety i mężczyzn. Taniec ten można byłoby nazwać nawet orgią, gdyby nie narzucająca się aura niewinności przenikająca całą tę scenę. Delikatna jest muzyka, delikatne i niedostojne gesty. Woda spowalnia i wysubtelnia ruchy, nadając tej chwili oniryczny charakter.

Owo przykazanie – *Don't dream it, be it* – okazuje się zasadą życia Franka i jedyną radą, jaką ostatecznie może dać parze, jakże już innych narzeczonych, a także widzom. Ważne jest nie to, kim się jest, ale kim chce się być. A jeszcze ważniejsze, by pokazać, kim chce się być, a nie kim się jest. Słowa te są również wyrazem olbrzymiej tęsknoty – za czymś, co być może jest dostępne, ale czego zdobycie wymaga od człowieka ogromnych wyrzeczeń i odwagi. Przejście od marzeń do ich realizacji, zwłaszcza jeśli przekracza ona kategorie i normy narzucone przez dany porządek społeczny, może być procesem niezwykle trudnym i bolesnym. To rodzaj wyzwania rzuconego konwencjonalności, stereotypom, pragnieniu zachowania „normalności”, która niestety łączy się zbyt często ze zwykłością, typowością, wtórnością. Oczywiście nie dotyczy to jedynie płci, ale właśnie tożsamość płciowa i jej status są w *Rocky Horror Picture Show* wysunięte na pierwszy plan. Nostalgia, jeden z głównych składników campu, staje się w tym filmie podstawową wartością – nostalgia za ideałem, za jakimś nieokreślonym „złotym czasem”, za przyjemnością bez grzechu, za rozplynięciem się w rozkoszy. A także, czy może przede wszystkim, za akceptacją. Okazuje się w końcu, że Frank doskonale wypełnia strategię drag queen; z jego ostatniej piosenki, która ma tłumaczyć i uzasadniać całe jego życie i działania, da się odczytać niespełnione pragnienie przynależności, tęsknotę właśnie – maskowaną nonszalancją, ciętym dowcipem, pozą niezależności. Frank okazuje się jednak samotny, niezrozumiany w inności, nawet przez mieszkańców własnego świata. Okazuje się, że bycie ucieleśnieniem własnego marzenia ma taką właśnie cenę. I Frank, jak prawdziwa drag, ostatecznie ujawnia smutek pod maską beztroski. Nie zdejmuje jednak peruki, ani przez chwilę nie wychodzi z roli. Śpiewa ostatnią pieśń, widząc pusty teatr wypełniony zachwyconymi, eleganckimi widzami. Biją mu brawo, skandują imię, proszą o autograf. To tylko złudzenie, ale złudzenie, które uskrzydla Franka tuż przed wielką katastrofą. On wie, że sam jest iluzją i bez niej nie istnieje, ona ustanawia jego rację bytu. Gdy się rozwieje, okaże się, że rzeczywistości nie ma, a Frank zniknie.

Finał jest przesycony nostalgią – Frank musi odejść, jego podwładni, Riff Raff i Magenta, przejmują władzę i grożą Mistrzowi unicestwieniem. Chcą powrócić na swoją planetę, zabierając zamek, ale dla Franka, który według nich nadużył mocy i zgubił moralność, nie ma już miejsca w Transylwanii. Kiedy ten ginie, Rocky zabiera swego pana, a Brad, Janet oraz dr Scott, pozostawieni sami sobie, wiją się na zgliszczach zamku, w którym dane im było przejść dziwną metamorfozę. Posępny głos narratora mówi: *pełza więc po obliczu tej planety robactwo zwane ludzkością. Zagubione w czasie, zagubione w przestrzeni, nie rozumiejąc swego znaczenia.* To dość pesymistyczne zakończenie każe nam wątpić w świetlaną przyszłość Brada i Janet, a więc i całej tak pogubionej ludzkości. Nie wiemy, co z nimi będzie, jak wykorzystają wiedzę, którą tak szybko dane im było zyskać. Richard O'Brien, zapytany o dalsze losy narzeczonych, powiedział: *Co się stanie z Bradem i Janet, gdy opuszczą zamek? To dobre pytanie. Wiemy, że podróż ta była dla nich przeżyciem katarycznym. Dla nich śmierć nie jest rozwiązaniem. Żyją dalej, muszą wrócić do Denton, muszą spróbować podjąć życie tam, gdzie je porzucili. Nie mam pojęcia, co się z nimi stało. Nie wiem też, czy doświadczenie to było czymś, co mogą zostawić za sobą, czy stanie się dla nich bliźną, czy może przyniesie im radość. Nie wiem*⁵³.

KAROLINA KOSIŃSKA

¹ Celowo używam tu słowa „twórcy”, nie ograniczając się do zwykłego „reżyser” – film jest bowiem wspólnym dziełem Richarda O'Briena, autora sztuki przeniesionej później na ekran, a zarazem odtwórcy roli Riff Raffa oraz reżysera, Jima Sharmana. Ponadto w tym wypadku czasami szczególnie uprawnione wydaje się włączenie do grona autorów aktorów, którzy występowali i współtworzyli pierwszą, sceniczną wersję *Rocky Horror Show*, a później zagraли również w filmie: Tima Curry'ego (Frank), Patricii Quinn (Magenta) oraz Little Nell (Columbia), a także np. Sue Blane, odpowiedzialnej za kostiumy w niezwykle istotny sposób decydujące o kształcie dzieła i tworzące legendę filmu.

² Jednym z pierwszych pomysłów na adaptację przedstawienia było utrzymanie filmu w tonacji czarno-białej właśnie do momentu pojawienia się Franka. Pierwszym kolorowym elementem miały być krwistoczerwone usta Mistrza.

³ Wypowiedź ta pochodzi z wywiadu umieszczonego wśród innych materiałów na specjalnym wydaniu płyty DVD z filmem *Rocky Horror Picture Show*, DVD 2004, Twentieth Century Fox Home Entertainment.

⁴ Cyt. za: S. Michaels, D. Evans, *Rocky Horror. From Concept to Cult*, Sanctuary Publishing, London 2002, s. 158.

⁵ Oczywiście Transylwania z *Rocky Horror Picture Show* w żaden sposób nie wiąże i nie odnosi się do rzeczywistej krainy geograficz-

nej. Użycie tej nazwy można by, na potrzeby interpretacji filmu, uzasadnić odniesieniem kulturowym. Transylwania kojarzy się bowiem z jej mitycznym mieszkańcem – wampirem (Draculą w książce Brama Stokera, czy hrabią Orlockiem w filmie Wilhelma Friedricha Murnaua). Wampir zaś kojarzy się jako postać „nie z tej ziemi”, jako istota niedookreślona, bo nieludzka i niepodlegająca ludzkim prawom. Podobnymi postaciami są przybysze z Transylwanii w *Rockym...* Łączy ich ponadto status zagrożenia, jakie mieliby stanowić dla „normalnego” społeczeństwa. Za taką interpretacją przemawiałby fakt, że wampir stanowi kulturową figurę istoty traktowanej jako groźba, a przez to wyizolowanej, napiętnowanej, osamotnionej. Stąd też wynika praktyka utożsamienia z nią figury istoty przekraczającej normy społeczne w dziedzinie płciowości. Homoseksualiści, biseksualiści, transseksualiści i wszyscy ci, którzy nie realizują heteronormatywnych zasad, odnajdują się w takiej postaci, jak wampir, utożsamiają się z nią. Dlatego też przedstawiciele tych grup często znajdują upodobanie do takich gatunków filmowych, jak horror, kino grozy etc., odnajdując w nich własne doświadczenie.

⁶ S. Bruzzi, *Undressing Cinema. Clothing and Identity in Movies*, Routledge, London/New York 1997, s. 147.

- ⁷ R. Stoller, *Sex and Gender, Volume 1: The Development of Masculinity and Femininity*, H. Karnac Books, London 1968, cyt. za: S. Bruzzi, dz. cyt., s. 148.
- ⁸ Wszystkie cytaty za R. Baker, *Drag. A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, Cassell, London 1994, s. 17.
- ⁹ *Penguin Wordmaster Dictionary*, London 1987, MacMillan English Dictionary, London 2002.
- ¹⁰ Oba odniesienia za R. Baker, dz. cyt., s. 17. Co ciekawe, Rodgers zaznacza, że *drag* odnosi się tylko do mężczyzn i nie można go stosować w kontekście kobiety w męskim przebraniu. Tę nieścisłość trzeba zrzucić na karb przedawnienia leksykonu Rodgersa – dziś już wiadomo, że kobiety przebijające się za mężczyzn analogicznie do *drag queens* nazywa się *drag kings*.
- ¹¹ R. Baker, dz. cyt., s. 15.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Baker zaznacza jednak w dalszej części publikacji, że mężczyźni grający na scenie kobiety, czyli noszący ową „prawdziwą maskę”, pojawiali się jeszcze w teatrach XIX wieku i nikogo nie dziwili ani nie gorszyli. A jednak powierzenie kobiecych ról mężczyznom rzeczywiście przestało już być standardem.
- ¹⁵ Trzeba rozróżnić naiwny *camp* od świadomego. Czysty *camp* jest zawsze naiwny. *Camp, który wie, że jest campem, bywa zwykle o wiele mniej zadowolający*. S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. Wanda Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 314. Jako że spolszczenie nazwy (*kamp*) wydaje mi się dość niezręczne i nieprzekonywające, używam oryginalnej, angielskiej pisowni (*camp*).
- ¹⁶ Tamże, s. 307.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, wyd. D. Bergman, University of Massachusetts Press, Massachusetts 1993.
- ¹⁹ D. Bergman, *Strategic camp: The Art of Gay Rhetoric*, w: *Camp Grounds...* dz. cyt., s. 92.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ S. Sontag, dz. cyt., s. 321-322
- ²² Tamże.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Zob. J. Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*, w: *Camp Grounds...* dz. cyt., s. 19-38; E. Newton, *Role Models*, w: *Camp Grounds...* dz. cyt., s. 39-53. (Oba eseje były publikowane również w książce *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, wyd. F. Cleto, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1999.), A. Ross, *Uses of Camp*, w: *Camp Grounds...* dz. cyt., s. 54-77.
- ²⁶ J. Babuscio, dz. cyt., s. s. 20.
- ²⁷ S. Sontag, dz. cyt., s. 319.
- ²⁸ Tamże, s. 315.
- ²⁹ D. Bergman, dz. cyt., s. 4-5.
- ³⁰ J. Babuscio, dz. cyt., s. 20.
- ³¹ Tamże.
- ³² Tamże, s. 21.
- ³³ Tamże, s. 22.
- ³⁴ Tamże, s. 23.
- ³⁵ S. Long, *The Loneliness of Camp*, w: *Camp Grounds...* dz. cyt., s. 86.
- ³⁶ W refleksji na temat *campu* jako wyrazu wrażliwości gejojskiej niezmiernie istotne w kontekście teatru jest znaczenie, jakie przywiązuje się do doświadczenia *passing* – „uchodzenia” za heteroseksualną osobę, zbudowania sobie takiego stylu życia i bycia, który przekona innych wokół, że jest się takim jak oni (oczywiście heteroseksualnym). To samo doświadczenie jest udziałem transseksualistów, z tym że tutaj trzeba stworzyć kompletną i przekonującą iluzję kobiety lub mężczyzny.
- ³⁷ E. Goffman, *Stigma: The Management of Spoiled „Identity”*, New York 1963, cyt. za: J. Babuscio, dz. cyt., s. 26.
- ³⁸ E. Newton, dz. cyt., s. 47-48.
- ³⁹ Ch. Isherwood, *World in the Evening*, London 1954, cyt. za: J. Babuscio, dz. cyt., s. 29.
- ⁴⁰ S. Long, dz. cyt., s. 78.
- ⁴¹ Tamże.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ S. Sontag, dz. cyt., s. 320.
- ⁴⁵ S. Long, dz. cyt., s. 80.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ Tamże, s. 46.
- ⁴⁸ Tamże, s. 42.
- ⁴⁹ Przypominają się tutaj „męskie suknie” Davida Bowie, choć Frank z pewnością idzie dalej. „Suknia” wskazuje bowiem na kobiecość, przymiotnik „męskie” na męskość – zachowana więc zostaje binarność.
- ⁵⁰ S. Michaels, D. Evans, dz. cyt., s. 229.
- ⁵¹ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, tłum. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 81-107.
- ⁵² E. Newton, dz. cyt., s. 43-44.
- ⁵³ Wypowiedź ta pochodzi z wywiadu umieszczonego wśród dodatkowych materiałów na specjalnym wydaniu płyty DVD z filmem *Rocky Horror Picture Show*, dz. cyt.