

**„Boska tandeta”
„Czeska bizuteria” Grzegorza Musiała jako
autobiografia kempowa**

Katarzyna Kantner

KATARZYNA KANTNER
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

„BOSKA TANDETA”

„CZESKA BIŻUTERIA” GRZEGORZA MUSIAŁA JAKO AUTOBIOGRAFIA KAMPOWA

*CAMP is a biography written by the subject as if it were about another person*¹.

Czeska biżuteria Grzegorza Musiała² jest książką nieco zapomnianą. W ciągu prawie 30 lat od momentu publikacji doczekała się kilku recenzji i jednej bardziej rozbudowanej interpretacji pióra Błażeja Warkockiego³. Wypada powiedzieć: a szkoda! Jest to bowiem nie tylko jeden z pierwszych w polskiej literaturze przykładów estetyki kampu, ale też tekst wyrafinowany formalnie i ideowo, zasługujący na poddanie go głębszemu literaturoznawczemu namysłowi.

Wspomniana praca Warkockiego koncentruje się na występującej we wczesnych powieściach Musiała specyficznej syntezie estetyki kampowej z dyskursem artystowskim – połączenie figury poety i homoseksualisty jest w tej interpretacji wybiegiem umożliwiającym stosunkowo bezpieczne pisanie o odmienności seksualnej w warunkach Polski lat osiemdziesiątych XX wieku – kampu połączony z wywodami o sztuce tworzy „legalny język” pozwalający na literacki *coming out*⁴. Badacz analizuje Musiałowską technikę konstruowania „komunikatu dwukodowego”, odczytując poszczególne fragmenty powieści jako „dawkowanie tożsamości” – wyznaczenie odmienności seksualnej zostaje złagodzone poprzez gry narracyjne i skojarzenie kampu z tym, co kosmopolityczne, europejskie, światowe. Taka strategia umożliwi rozproszenie homoseksualizmu w tym, co estetyczne, a więc i wymknięcie się społecznym ostracyzmem i jednostronnym osądom. Warkocki dochodzi do wniosku, że w przypadku wczesnych powieści Musiała mamy do czynienia z kodem, który „zamiast ukrywać, o d k r y w a”, wytwarza spektakl homoseksualności, a w nim akt jej ujawnienia ulega nieustannemu odroczeniu przez łańcuch „suplementacji i metonimii”⁵. Wykładnia Warkockiego, choć nie-

¹ Ph. Core, *From Camp: The Lie That Tells The Truth*. W zb.: *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. F. Clet o. Edinburgh 1999, s. 80.

² G. Musiał, *Czeska biżuteria*. Gdańsk 1983. W dalszej części tekstu odsyłam do tego wydania skrótem M. Liczby po skrócie wskazują stronicę.

³ B. Warkocki, *Kwestia smaku*. W zb.: *CAMPania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*. Red. P. Oczko. Warszawa 2008.

⁴ Zob. *ibidem*, s. 123–124.

⁵ *Ibidem*, s. 131.

wątpliwie przekonująca, dotyka omawianej książki głównie w aspekcie gry z potrzebą *coming out*'u. Proponowana w niniejszym artykule interpretacja jest próbą spojrzenia na ów tekst z nieco innej strony i skoncentrować się będzie wokół specyficznego napięcia między estetyką kampu a konwencją autobiograficzną, wokół opozycji na linii: sztuczne–naturalne, oraz funkcjonowania w powieści tego, co Musiał nazywa „tandetą”.

Susan Sontag w swoim klasycznym już esej *Notatki o kampie* określa go jako umiłowanie sztuczności, przesady i stylizacji, wypierających kategorię piękna⁶. Jeśli sztuczność potraktować jako jeden z głównych wyznaczników estetyki kampowej, okaże się, że sam tytuł drugiej powieści Musiała jest *par excellence* kampowy. Czeska biżuteria to bowiem imitacja, podróbka, tańszy ekwiwalent tego, co autentyczne.

„Szczerość nie wystarcza”

Sontag pisze:

Kamp zaczyna nas pociągać, kiedy zdajemy sobie sprawę, że „szczerość” nie wystarcza. Szczerość może być zwyczajnym filisterstwem, intelektualnym ograniczeniem⁷.

To spostrzeżenie jest szczególnie istotne, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że sylwiczna powieść Musiała ma cechy autobiografii i powieła liczne typowe dla niej konwencje⁸. Wśród wielu innych nawiązań pojawia się topika autentyczności, szczerości autobiograficznego wyznania. Na początku podmiot obiecuje: „Dzisiaj opowiem wszystko” (M 6), ale duża część pozostałych fragmentów tekstu przewrotnie podważa adekwatność tej deklaracji:

„Prawdziwa historia Hemingwaya byłaby tematem wspaniałej książki, nie takiej, jaką on pisze, ale prawdziwe wyznania Hemingwaya to by dopiero było coś” – powiada Gertruda Stein.

Na ile prawdziwe są moje wyznania? [M 165]

Nie wydaje mi się, aby pośród innych biografii życie moje było czymś szczególnie zajmującym, o ile uznać je, podobnie jak tamte, za czysty ciąg faktów poddanych przestrzenno-czasowej konsekwencji.

Fakty bywają smaczne, ale „zdawkowe uwagi to jeszcze nie literatura” (znów Gertruda Stein). Natomiast wszystko, co do tych faktów prowadzi...

lub co je, jako czyste fakty, kompromituje...

albo co z faktu wynika, fakt następny pominąwszy...

czy to właśnie jest – dopiero coś? [M 166]

⁶ S. Sontag, *Notatki o kampie*. Przeł. W. Wartenstein. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 307.

⁷ *Ibidem*, s. 320.

⁸ Trudno tu mówić o klasycznym pakcie autobiograficznym w rozumieniu J. Lejeune’a. Narrator-bohater nie nazywa się tak jak autor, ale liczne fragmenty noszą tytuł *Z autobiografii Grzegorza M.* Fragmenty te są stylizowane na opowieść o życiu, aczkolwiek rzeczywistość miesza się tu ze zmyśleniem: prawdopodobne zdarzenia sąsiadują z tekstami pisanyymi w konwencji przypominającej nieco dzieła B. Schulza (znamienna jest zwłaszcza historia o śmierci dziadka głównego bohatera, którego zabrała tajemnicza „Gwiazda”, czy o ojcu, który pewnego dnia zamilkł, pogrążając się w rozmowie z Bogiem (M 176–177)). Wiele fragmentów opatrzonych jest cudzysłowem, sugerującym wyjęcie ich z jakiegś innej całości tekstowej.

Zostaje tu zarysowany projekt pisania innego typu autobiografii – opartej na odejściu od chronologii i linearności narracji, skoncentrowanej na jakichś niejasno określonych przyczynach stojących za faktami, na podważeniu prawdy czystej faktografii. Kolejne sugestie odnośnie do specyficznego dla *Czeskiej biżuterii* rozumienia autobiografizmu pojawiają się w sformułowaniach:

Łatwość cudzych słów pochwyliła mnie w swoje sidła: zacząłem pisać. [M 169]

I znów – łatwiej siebie w cudzych słowach odnajduję niż we własnych. Tych ciągle mało.

Więc gadać, gadać, pleść o sobie lub do siebie, więc pisać, pisać duby smalone, historie prawdziwe – niestworzone, aż wreszcie wszyscy pękną z nudy
(a ja pierwszy) [M 165]

Jeśli dodamy do tego zacytowane w tekście powieści słowa Oscara Wilde’a („prawda jest tylko kwestią formy” (M 119)), otrzymamy projekt czegoś, co z pewną dozą literaturoznawczego ryzyka możemy nazwać „kampowym autobiografizmem”, jest to bowiem narracja utworzona z ułomków cudzych dyskursów, z ogromnej liczby konwencji stylistycznych i gatunkowych. Wiele z nich (np. konwencja melodramatyczna, operetkowa, romansu szpiegowskiego) zaczerpniętych zostało z kultury popularnej, a te, które zaliczyć można do tradycji kultury wysokiej, wielokrotnie podlegają ironicznemu podważeniu lub sparodiowaniu.

W tekście Musiała mamy więc do czynienia z nakładaniem się na siebie konwencji autobiograficznej – z jej deklarowaną szczerością, dążeniem do autentyczności i uzyskaniem tekstowego obrazu „ja” – oraz stylistyki kampowej, opartej na ironii, teatralności, parodii i na skrajnym estetyzmie. Tworzy się tu pewna opozycja, która pozwala na nowe odczytanie omawianego dzieła: po jednej stronie można ustawić odwołania do tego, co naturalne, niezafałszowane, prawdziwe, przynależne do kultury wysokiej, a po drugiej – fantazmatyczność, teatralność, sztuczność i kicz.

Okrywanie nagości

Problematyzacja szczerości czynionego wyznania, autentyczności tekstowego obrazu „ja” wpisana jest w topikę prozy autobiograficznej od samych jej początków. Kategoria ta z upływem lat urosła do czegoś, co Michał Warchała nazywa „obsesją epoki nowoczesnej”⁹. Tekstem fundatorskim dla nowoczesnego projektu autentyczności są *Wyznania* Jeana Jacques’a Rousseau. Analizując jego autobiografię, Warchała podkreśla istotną odmienność tego filozofa na tle epoki, w której tworzył – w oświeceniu jednym z naczelných haseł nowej formacji intelektualnej była walka z krępującą władzą pozoru, fasadowością stosunków społecznych i hipokryzją, niemniej Rousseau zdecydowanie się w tej kwestii wyróżnia¹⁰. Pragnienie „czystej niezapośredniczonej samoobecności [...]”¹¹ napotyka wszakże przeszkody – słowa nie są przeźroczystym *medium* ekspresji własnego „ja”, a mowa w sytuacji społecznej nabiera funkcji estetycznej, będącej dla autora *Wyznań* synonimem

⁹ M. Warchała, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*. Kraków 2006, s. 5.

¹⁰ *Ibidem*, s. 37.

¹¹ *Ibidem*, s. 41.

nieautentyczności¹². Wejście w świat paryskich salonów i gier towarzyskich zaburza zaś integralność samopoznającego podmiotu¹³, przyczyniając się w istotny sposób do klęski totalnego projektu autentyczności genewskiego filozofa. Warto zwrócić uwagę, że właśnie w oświeceniu Sontag sytuuje początki gustu kempowego. Przełom XVII i XVIII wieku cechuje umiłowanie tego, co sztuczne, zewnętrzności, symetrii i malowniczości. Badaczka podkreśla jednak, iż ludzie tamtego okresu mieli ambiwalentny stosunek do kwestii natury: „W XVIII wieku ludzie o wyrobionym smaku albo zachwycali się naturą [...], albo próbowali ją przemieniać w coś sztucznego [...]”, a współczesna wrażliwość kempowa „zamazuje naturę lub wręcz się jej sprzeciwia [...]”¹⁴. Rousseau’wski kult natury i autentyczności z jednej, a kempowa predylekcja do sztuczności i teatralizacji z drugiej strony wyznaczają punkt przecięcia, na którym usytuować można *quasi*-autobiograficzną powieść Musiała. Opozycje takie, jak natura–kultura, szczerłość–fabulacja, nagość–ubiór wydają się tutaj niezwykle istotne.

Narrator-bohater *Czeskiej biżuterii* ucieka przed nagością, wyrażeniem *explicit*, brakiem zapośredniczenia – nagość przeraża i domaga się osłonięcia. W takiej sytuacji stawia go nieszczęśliwa miłość:

Błysk oczu [...]. [...] on odmienia wszystko – stajesz się bezbronny i nagi. Opada z ciebie ironia, kąśliwość i inteligencja. Drżysz z niecierpliwości i lęku przed takim obrotem spraw. [M 7]

Jesteśmy zepsuci przez mody, bakterie i nieodpowiednie lektury. Zamaszysty gest razi nas. Dobieramy słowa i krawaty. Raczej by w a m y, niż j e s t e ś m y. Jeszcze gorzej niż u Gombrowicza: nie tylko między-ludzkie nami rozporządza, ale również, a raczej przede wszystkim, to coś, co odgrywamy wyłącznie przed sobą i tylko dla siebie, to strojenie się przed lustrem już nie cudzych, ale własnych oczu, gdy nikt nas nie podgląda, nikt nie sądzi, a jednak stroimy się w kapelusze i miny.

...i wnet stosownym umiarem pokryjemy wściekłość, subtelnym dowcipem – wrzask... i wnet zostaną nam same stroje...

...wnet okaże się, że [...] prócz nich nigdy nie więcej nie było...

Ludzko-ludzkie. Samo w sobie, w głąb i na wylot wżarte zakłamanie. Obawa, że nieopatrznie wyjdzie z ciebie drapieżna lub sentymentalna pani, a tego byś sobie ty – dziecko powściągliwe i nowoczesne, nigdy nie przebaczył. [M 8]

W świetle przytoczonego fragmentu autentyczność bycia jawi się jako nieustannie zagrożona przez formy kulturowe i konieczność gry wpisanej w relacje międzyludzkie. Uwidacznia się tu obawa przed „nagością” – „wrzaskiem”, „wściekłością”, rozpaczą. Dla narratora *Czeskiej biżuterii* tym wewnętrznym, nieustannie zakłamywanym „ja” jest „drapieżna lub sentymentalna pani”. To wewnętrzne „ja” wydaje się bardzo wstydlive i domaga się nadbudowania nad sobą drugiej, zewnętrznej jaźni, odpowiedniej w warunkach salonowej gry, powierzchowności społecznego funkcjonowania, piekła „między-ludzkiego”:

Trochę niespokojny poprawiam krawat. Błysk buta pogłębia nagle wątpliwości. Lśniący kołnierzyk dusi poczyna jak obroża. Jeszcze tylko kropla goryczy z flakonu „Givenchy” i gwóźdź do trumny w postaci spinki z ametystem. W nagłym poczuciu własnego bezsensu niszczyć swoje drugie ja. Nie dość jasne było, nie dość ciemne. Niczym nie było. Zdzieram

¹² Zob. *ibidem*, s. 57.

¹³ Zob. *ibidem*, s. 65.

¹⁴ S o n t a g, *op. cit.*, s. 312.

koszulę, mnę krawat, padam na tapczan, a za mną z pieca na łeb leci pracownice wznoszona przez całe popołudnie piramida próżności.

Ocaliłem więc siebie. Ocaliłem własną autentyczność monokulturową i monoklonalną. Nie pójdę na bal, gdzie mógłbym ucierpieć z powodu nudnych i głupich ludzi. Cóż, jeżeli równie cierpieć będę, że nie poszedłem. [M 10]

Narrator dystansuje się więc wobec powściągliwości, pustki międzyludzkiej gry, „stosownego umiaru”. Niemniej – choć rodzą one zakłamanie – są nieodparcie pociągające:

O, ludzka naturo! – po cóż więc pędzę na bal?! Co za seks, co za wściekliczna gna mnie na powrót ku tym, którzy męczą mnie. Nudzą! Oto podziwiam w sklepie proste sosnowe krzesło, a kupuję pluszową otomanę. Oto wiem, że obraz, że książka czy wierszyk do niczego, ale coś mi przypomniały, może spotkanie z M., jak ciasteczko maczane w herbacie; i już plotę, już zachwalam, już sam sobie swym zachwytem podbijam bębenka.

Czy starczy powiedzieć: wściekliczna? Seks? Czy może jednak jest w tym szyfr bardziej skomplikowany, współzależność sprzeczności, sprzeczność równoległych, symetria obłędu? [M 9–10]

Opozycyjność autentycznego „ja” i międzyludzkiego „nie-ja” ulega tutaj złagodzeniu. Powściągliwość i „kulturalna”, poważna forma zostają zdeprecjonowane, ale pojawia się trzecia możliwość – jest nią to, co z pozoru tandetne i kiczowate, lecz czasem bardziej prawdziwe niż asceza, ograniczenie do samego siebie („głód ciszy, głód wiatru i kamienia, tęsknota za surowym drewnem, za szorstkim szarym płótnem” <M 9>). Opozycje: natura–kultura, „ja”–inni ulegają w *Czeskiej biżuterii* pewnemu skomplikowaniu. Wydaje się, że krystalizuje się tu sfera, w której istnieje miejsce dla „drapieżnej lub sentymentalnej pani”, sfera, gdzie króluje „boska tandeta” (M 36), „czeska biżuteria” (M 89), gdzie jest miejsce na płacz, błaganie, „zamaszysty gest” – często nieodzowne, by wypowiedzieć siebie, a odnajdywane w, z pozoru, nawet najbardziej autentycznych emocjach. Ciekawym kontekstem okazuje się tu przytoczony w powieści wiersz Zbigniewa Herberta *Pan Cogito a pop* (M 14). W utworze Herberta „krzyk wymyka się formie”, grzęźnie w „niemocy artykulacji”, odrzuca „łaskę humoru”. Narrator-bohater nie chce krzyżeć, z ulgą odwołuje się do tych, którzy potrafili zachować niezbędny dystans do poczucia bezsensu i dramatyzmu istnienia; tych, którzy „nosząc w sobie ciemność i przerażenie, dość mają sił, by [...] na swą rozpacz spojrzeć z l o t u p t a k a” (M 17). Może właśnie stąd, z poszukiwania „łaski humoru” rodzi się potrzeba łagodzenia powagi ironią, łamania tragiczności sarkazmem i frywolnością. Jak pisze Sontag:

Kamp odrzuca zarówno harmonię powagi tradycyjnej, jak i ryzyko pełnego utożsamienia z ekstremalnymi stanami odczuwania¹⁵.

Stefan Ingvarsson proponuje zaś definiowanie kampu następująco:

Mówienie o czymś poważnym i osobistym, często bolesnym, przy użyciu formy powszechnie uważanej za niesmaczną, niską i przesadzoną¹⁶.

W *Czeskiej biżuterii* kamp okazuje się sztafżem, za którym bohater bez prze-

¹⁵ *Ibidem*, s. 319.

¹⁶ S. Ingvarsson, *Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze ku śmierci campu*. W zb.: *CAMPania*, s. 31.

rwy ukrywa swoją rozpacz, śmiertelne zdziwienie, poczucie podmiotowej i egzystencjalnej pustki. Jest tak, jakby dla osłonięcia tej nagości potrzebował „czeskiej biżuterii”, „tandety”. Nieustannie kwestionuje dosłowność własnej depresji, ironizuje, wikła formę, rozbija narrację, stylizuje, rozprasza tragizm w grze z konwencjami.

Skazani na tandetę

Warto tu przyjrzeć się bliżej słowu „tandeta”. W powieści Musiała słowo to wielokrotnie się powtarza i konotuje sporą liczbę bardzo różnorodnych sensów. Jednym z nich jest to, co znajduje się „daleko stąd, z dala od spraw dwuznacznych i męczących”, w „wiecznym teraz” celuloidowej taśmy. Bohater-narrator opisuje epizod z wizyty w Londynie, u przyjaciółki z czasów studenckich, Natalii, która wyjechała na Zachód, by uciec przed nieznośną szarzyzną i powagą PRL-owskiej rzeczywistości:

nie do wiary! Na pustym narożniku pod świetlnym dziennikiem Swiss Centre, i do tego na tle kryształowej szyby z manekinami, samotny trębacz grał *Yesterday*.

– Boska tandeta! – jęknęła Natalia, wlepiwszy oczy w wylot trąbki.

Yesterday przeszło wnet w *St. James's Infirmary*, najsmutniejszy temat świata. I kapelusz pełen deszczu u stóp grajka, i jego dziurawe buty, i mrugający neonem filmowej premiery kolorowy asfalt... tak! Ta rola napisana została specjalnie dla nas. Bez zdziwienia więc patrzyliśmy na tancerzy, których coraz więcej wybiegało z bocznych ulic, tworząc pośrodku placu gęstniejący tłumek, a także spod ziemi, z barów, ze stacji metra, z publicznych pisuarów wychodziły damy w kapeluszach i w długich sukniach, z makijażem, który deszcz zmywał im z twarzy, i uśmiechając się słodko tańczyły *Save It Pretty Mama* [...]. [M 36]

Okazuje się, że bohaterowie przypadkiem wkroczyli na teren planu filmowego. Komentując to zdarzenie, narrator-bohater wyznaje, iż ma poczucie przechodzenia do wieczności i postrzega cały ów epizod jako utrwalenie chwili szczęścia, pełni lata, przemijającej młodości. W całej powieści trudno odnaleźć moment, w którym bohaterowie mogliby zostać nazwani szczęśliwymi, ten stan możliwy jest więc tylko w uniwersum kultury popularnej, w spreparowanej rzeczywistości musicalu, w przeniesieniu „na ekran”. Szczęście okazuje się „boską tandetą”, popkulturową konwencją nieosiągalną w ponurym świecie polskich lat siedemdziesiątych wieku XX. Jest skonwencjonalizowane *ad absurdum* i jest kiczowate. Nie bez powodu Hollywood w powieści Musiała nazwane zostaje snem, „do którego nie mieliśmy prawa” (M 47).

Ta konwencjonalność w przeżywaniu najgłębszych z pozoru emocji pojawia się w powieści kilkakrotnie. Obok „boskiej tandety” występuje „pieszczotliwa tandeta” (M 87) relacji damsko-męskich. Bohater-narrator oprowadza po rodzinnym mieście dziennikarkę z Nowego Jorku, Patrycję. W mieszkaniu, przy akompaniowaniu starych szlagierów, wciela się w uosobienie stereotypowego „polskiego szarmu”, „kapitana Pinkertona”, karykaturę uwodziciela. Przytulona para tańczy przy *Serenadzie w dolinie mgieł* i wszystko zdaje się prowadzić ku intymnemu zbliżeniu. Jest to rodzaj specyficznej gry w męskość i kobiecość gdzieś „w aksamitach spojrzeń amanta i w ócz jeziorach pani [...], za smutną łezką w brylantowym oku, z pieprzykiem na policzku” (M 86–87). Reguły owej gry zostają jednak podważone nie tylko przez mocno ironiczny styl narracji i przez przywołanie sze-

regu kiczowatych rekwizytów, ale również (a może zwłaszcza) przez fakt, że „kapitan Pinkerton” jest homoseksualistą. Zachodzi tu rodzaj Butlerowskiej subwersji, zasady społecznego rytuału ulegają obnażeniu – ukazują się ich teatralność, nieautentyczność.

Również miłość homoseksualna, a więc – w domyśle – prawdziwa, osuwa się w powieści w banalność konwencji melodramatycznej. Dramatyzm rozstania z kochankiem jest kwestionowany – narrator-bohater przyrządza „kolację z puszkami” i zastanawia się, dlaczego pożegnanie odbyło się tak „swobodnie, kulturalnie, bez płaczu, błagania, bez całej tej tandety / ...na którą przecież... / ...wściekłą [...] [mieli] ochotę...” (M 8). Tej „ochocie na tandetę” mężczyzna ulega wszakże w końcu, kiedy po przybyciu na spotkanie z kochankiem nie zastaje go na dworcu:

Może powinienem był zapłakać. Zabrakło jednak przechodnia życzliwego pijakom, który położyłby mi dłoń na ramieniu, spytał, co się stało. Wszystkiego w ogóle zabrakło. [M 35]

Bohater nie do końca potrafi odnaleźć się w roli nieszczęśliwie zakochanego. Jest tak, jakby brak elementów charakterystycznych dla konwencji przekreślał możliwość zaistnienia emocji. W następnym fragmencie sytuacja melodramatyczna zyskuje wszakże niezbędne dopełnienie:

Wtem chmura cofnęła się i srebrna poświata oblała całą pierzeję rynku. Ujrzałem swój długi cień. Siebie ujrzałem. Swój melodramat. I już nie powstrzymywałem siebie – ooo, nie! Zgęstniała łzawa wściekłość: co to! po co! i dla kogo! ooo nie! [M 35]

W „srebrnej poświacie” księżycy, niczym na scenie, realizuje się „tandeta”, „melodramat”, „łzawa wściekłość”. Dystans wobec melodramatyzmu sytuacji zostaje, oczywiście, podkreślony odpowiednią dozą ironicznej przesady. Mamy tu do czynienia z właściwością przez Sontag nazywaną pojmovaniem „Bycia-jako-grania-Roli”, za którego sprawą „metaforę życia jako teatru przenosi się w sferę wrażliwości”¹⁷.

Polska jako fantazmat

Sformułowanie „czeska biżuteria” pojawia się w powieści tylko raz, w kontekście konstruowania narodowej tożsamości. A jest to tożsamość sztuczna, nieustannie inscenizowana, fantazmatyczna, pozbawiona potencjalności. Patrycja, wspomniana już dziennikarka z Nowego Jorku, poszukuje „prawdziwej” Polski. Narrator-bohater ma być jej przewodnikiem, ale podczas wycieczki na malborski zamek uświadamia sobie bezowocność tych poszukiwań:

...a potem zamek [widać], wielki, dumny, malborska twierdza, i już nie mam odwagi mówić, że to znów [...] falsyfikat, bo zbombardowano, bo odbudowano, potem znów ktoś elektryczności nie dopilnował i na powrót się spaliło, i ta cegła, co teraz pukasz w nią palcem, [...] parę lat temu z pieca wyszła, [...] podnosimy się z gruzów po to, by za chwilę znów ktoś, z kim się nie rozumiemy, wszystko jednym kopniakiem rozwalili, i tak wzbogaca się nasza skarbnica dziejów, czeska biżuteria, którą kochamy tą samą historyczną miłością, jaką matka obdarza swe kalekie dziecko, te starówki wypieszczone i zamki malowane, te dekoracje, wśród których nieustannie improwizujemy, aż z wolna tracimy poczucie czasu, Patrycjo, poczucie ciągłości i autentyzmu, bo to, co wy nazywacie polską fantazją, to nie fantazja jest, a fantastyczność, pośród tych no-

¹⁷ Sontag, *op. cit.*, s. 312.

wych-starych miast, wśród tych prababek z Berlina i stryjków z Petersburga, na ziemi ruchomej, niby polskiej – niby włoskiej [...]. [M 88–89]

Tożsamość narodowa, tak jak każda inna występująca w powieści tożsamość, to kwestia wielce problematyczna – tu także nie unikniemy sztuczności, tandety, teatralności i kiczu. Sanktuarium narodowych pamiątek bardziej przypomina rekonstrukcje w stylu Eugène’a Viollet-le-Duca. Tam, gdzie szukamy autentyczności, natrafiamy na tandetę; tam, gdzie szukamy powagi i wzniosłości, pojawia się frywolność i brak powagi:

tu – cóż za zepsucie – jedną z ulubionych gier patriotycznych było przebieranie się mężczyzn za kobiety i odwrotnie, choć sztuka i obyczaj zawsze się przed tą dwuznacznością wzdrygały [...]. [M 89]

W *Czeskiej biżuterii* „tandeta” wyłania się znienacka w miejscach najmniej spodziewanych, jesteśmy na nią skazani, niepodobna jej lekceważyć.

Fantazmatyczność i sztuczność bywają jednak także szansą na poradzenie sobie z rzeczywistością, której nie sposób znieść bez odrobiny zbawiennego złudzenia. Patrycja przyjeżdża „Po źródła. Po legendę. Po mit” (M 84) i ten mit dostanie, choć będzie on sfabrykowany. Narrator-bohater prowadzi ją po zakątkach rodzinnego miasta i wmawia jej, że zrujnowane podwórka z galeryjkami i krzywymi daszkami to „ostatnia już zachowana w Polsce dzielnica żydowska”, gdzie „wołała swojego Dawidka gruba Chawa Firułeś”, gdzie „wstępował do swej samotni Żyd – handlarz sznurowadłami”. Patrycja sfotografuje go tam w długim czarnym płaszczu i powiesi na ścianie jako trofeum – oto „prawdziwy Żyd na tle prawdziwego getta” (M 84–85). Okazuje się, że fantazmatyczność, inscenizowanie i mnożenie sztuczności bywają rodzajem daru:

Bądź mi wdzięczna za [...] jeszcze jedno małe kłamstwo, które dołączy do innych, aż wreszcie będę mógł przez nie spojrzeć jak przez czarodziejską lunetkę i na to miasto, i na ciebie, i na wszystkich innych ludzi jak na baśniowy korowód, [...] może to wszystko nieprawda, także ta bajka, może... [M 86]

Logika powieści Musiała prowadzi do wniosku, że złudzenie jest niezbędne do życia, czysta powaga zaś – trudna do zniesienia; że potrzebujemy fabulacji, nawet jeśli wydaje się ona kiczem.

„Bezsilne nawoływania starych tang”

Do istotnych sfer manifestowania się kampu należy sentymentalny stosunek do przeszłości. Sontag pisze o tym następująco:

Czas może uszlachetnić to, co teraz wydaje się nam zwyczajnie natrętne i pozbawione fantazji, bo jest nam zbyt bliskie, bo jest za bardzo podobne do naszych codziennych fantazmatów, których fantastycznej natury wcale nie dostrzegamy. Łatwiej cieszyć się nam fantazją, kiedy nie jest to nasza fantazja.

[...] czas zmniejsza sferę banału [...]. Z biegiem czasu to, co banalne, może stać się fantastyczne¹⁸.

Warkocki, analizując pierwsze powieści Musiała, zwraca uwagę na analogie

¹⁸ *Ibidem*, s. 317.

między jego postrzeganiem przeszłości a koncepcją Andrew Rossa. W swojej książce *Uses of Camp* Ross stwierdza, że kamp jest rodzajem opium – estetyką poszukującą pocieszenia w „starych, dobrych czasach”, których opresyjność nie ma już wpływu na jednostkę. Warkocki podkreśla częste odwoływanie się Musiała do epok świetności mieszczaństwa czy arystokracji, które dziś „nie mają już mocy, by nadzorować i karać”¹⁹. Badacz łączy ów motyw ze sferą homoseksualizmu bohaterów Musiała, niemniej zagadnienie to wydaje się nieco bardziej skomplikowane. Nie chodzi tu tylko o przełamywanie opresyjności natury heteronormatywnej, ale również o, wspomnianą już, konieczność poradzenia sobie z brutalnością i bezsensiem rzeczywistości PRL-u czy z okrucieństwem historii. Stąd bierze się fascynacja okresem międzywojennym – ewokuje go ciąg obrazów i skojarzeń, np. tango *Przebacz* rozbrzmiewające z szeleszczącej płyty, „Lekko-myślny *sex-appeal* »Ziemiańskiej« [...]”, „słońce w Alejach, dyń-dyń srebrnego kuranta nad kominkiem, parkiet, cisza, lustra w złożonych ramach”. To czas wypełniony „Bezsilnymi nawoływaniem starych tang” (M 23), których bohater namiętnie słucha z winylowych płyt na odnalezionym przypadkiem gramofonie. W powieści Musiała można zauważyć nieco ironiczne nawiązania do Proustowskich poszukiwań straconego czasu. Ale to czas specyficzny, bo nacechowany fantazmatycznością – raczej marzenie o przeszłości niż przeszłość sama. Nie ma tu mowy o jakimkolwiek uobecnieniu w dyskursie tego, co minione:

Zdrowym być! Białym kabrioletem rozbijać się po studenckim campusie! Jak u MacCullers, jak u Salingera tańczyć rock and rolla przy grającej szafie, przyciskając do siebie dziewczynę w szeleszczącej organdyńce i pantofelkach typu trumniak! (kto jeszcze pamięta trumniaki? i okulary z białego plastiku, wąskie, skośne, typu chytry kotek? kto w ogóle zna wesołe lata pięćdziesiąte
czyli te,
których u nas w ogóle
nie było...?) [M 17]

Dwudziestolecie międzywojenne, epoka Polski kolorowej, mieszczańsko-arystokratycznej, bawiącej się, epoka zabawy, fantazji i lekkości, gdy „ważna była pani biała dłoń i pana dobrze skrojony frak”, gdy „dyskutowało się finezje i likier”, również ma cechy atrapy, inscenizacji – to dla bohatera rodzaj dekoracji, w których bawią się dzieci, nieświadome zbliżającej się katastrofy:

Rozpłynęli się ludzie, zostały puste kostiumy. [...] [...] Świat zginął. [...] A przecież wyglądał solidnie i bezpiecznie. Tańczyliśmy do białego rana, pijani nagle oswojoną Europą. Kupowaliśmy rakiety do tenisa i bilety na pierwszy dźwiękowy film. Epoka infantylna – powiada Miciński. [M 24]

Bohater Musiała wytrwale poszukuje śladów tak rozumianej przeszłości, a poszukuje ich w sferze tego, co z pozoru niskie, zdegradowane i śmieszne. W *Czeskiej biżuterii* stare formy, wyrwane ze swojej epoki, stają się tandetą, kabaretem, karykaturą samych siebie, dziwnym teatrem pustych form. Takie cechy ma Markiza, ciotka Natalii, która przechowuje egrety i fotografie z Dwudziestolecia, wspomina dawne dzieje i żyje, wyprzedając po kawałku diamentową kolbę. Ale przy tym zachowuje ślad międzywojennego poloru – jest uwodzicielska,

¹⁹ Warkocki, *op. cit.*, s. 132–133.

arystokratyczna i narzeka na współczesność, z której „Zniknęła beztroska” (M 75–76). Natalia ze wzruszeniem i rozbawieniem opisuje siostry swojej babki – „staruszki-spijrytystki, teozofki i wariatki”, „stary film puszczały tu na Ealingu, co dzień po kawałku” (M 73–74). Kampowe poszukiwania straconego czasu są nobilitowaniem pozostałości po tym, co minione, dostrzeganiem specyficznego uroku fantastyczności w tym, co pozornie zdegradowane i śmieszne.

Od kiczu do kampu

Relacja między kiczem a kampem ma charakter złożony – w *Notatkach* Sontag występuje stwierdzenie, że choć wiele przykładów kampu może uchodzić za kicz z perspektywy tradycyjnego dobrego smaku, to jednak są takie jego przejawy, które zasługują na głębszą refleksję i podziw²⁰. Opisany przez badaczkę stosunek między tymi kategoriami ma ścisły związek z podziałem na kamp naiwny i świadomy. Ten pierwszy cechuje się chybioną powagą, jest „sztuką, która chce być poważnie traktowana”²¹. Mimo naiwności zyskuje wdzięk przez swoją żywiołowość, gładkość, niewymuszony ton. Nie jest po prostu złą sztuką (tak Sontag definiuje kicz), bo stanowi próbę „zrobienia czegoś naprawdę dziwacznego”²², fantastycznego. Naiwny kamp wydaje się nieograniczony w swoich ambicjach, a jego wzruszający urok opiera się na ekstrawagancji, niezwykłości i skrajności. Tej bezpretensjonalności nie ma kamp świadomy – intencjonalna zabawa w kampowość, rozmyślna, wykalkulowana²³. Andrzej Serafin, opisując relacje między kiczem a kampem, podkreśla, że często bywają one błędnie utożsamiane, a istotną odmienną widzi w jego samoświadomości i ironiczności. Owa samoświadomość nie musi cechować autora – kamp bywa generowany przez Sontagowskie „oko patrzącego”: „Charakterystyczne dla campu ironiczne przewartościowanie umożliwia wyzyskanie istniejącego kiczu w sposób niezgodny z intencjami twórcy”²⁴. Serafin, opierając się na tekście Sontag, akcentuje też emancypacyjną rolę kiczu – wrażliwość kampowa ustawia się po stronie tego, co przez kulturę wysoką bywało odrzucane, spychane na margines. Kamp, będąc buntem przeciwko elitarności kultury, sam jednak do końca z niej nie rezygnuje, bo zawsze podszyty jest duchem ekstrawagancji, poszukiwaniem dziwaczości i wyrafinowaniem²⁵. W przypadku *Czeskiej biżuterii* mamy do czynienia z kampem świadomym – Musiał, jako homoseksualny artysta, wybiera stylistykę współgrającą z opisywanym środowiskiem, przywołuje postaci tradycyjnie z kampem kojarzone, nieustannie podkreśla ironiczność swojej narracji, a elementami zaczerpniętymi ze sfery zwyczajowo związanej z kiczem posługuje się z rozmysłem. Tekst powieści wpisuje się w charakterystykę Serafina – autor wykorzystuje kicz w specyficzny, niezgodny z jego pierwotną funkcją sposób. Łatwo tu również dostrzec wspomniane przekraczanie granic między rejestrami kultury wysokiej i niskiej, przy czym te drugie

²⁰ Sontag, *op. cit.*, s. 311.

²¹ *Ibidem*, s. 315–316.

²² *Ibidem*, s. 315.

²³ *Zob. ibidem*, s. 314.

²⁴ A. Serafin, *Krótki kurs historii campu*. W zb.: *CAMPania*, s. 15.

²⁵ *Zob. ibidem*, s. 16.

podlegają swoiście kampowej nobilitacji. Musiałowska gra z kiczem zyskuje jednak też pewne szczególne znaczenia, którym warto przyrzeć się bliżej. Gra ta wydaje się spokrewniona z koncepcjami artystycznymi Witolda Gombrowicza. Innym ważnym intertekstem jest tu książka Abrahama Molesa *Kicz, czyli sztuka szczęścia*²⁶.

Istnieje wszakże pewien typ kiczu, który w powieści Musiała ulega radykalnej deprecjacji – to kicz klasy aspirujących, mieszczańskich konformistów, filistrów na miarę późnej epoki gierkowskiej, wikłających się w drobne układy i kompromisy moralne. Przedstawicielką tej klasy jest dziewczyna głównego bohatera. Ten, mimo nieskrywanego homoseksualizmu, wyznaje, że chyba ją kochał (M 132), ale, z drugiej strony, postrzega swój heteroseksualny związek jako „próbę tak zwanego ustatkowania się w życiu”, dołączenia do „tych, którym się powiodło” (M 127). Próba okazuje się nieudana – to właśnie grupy sytych beneficjentów istniejącego systemu bohater zdaje się nienawidzić najbardziej. Ta grupa wielbi kicz czysty (w rozumieniu Molesa) – a więc wyzbyty ironii, konsumpcyjny, skrojony na miarę jednostki boleśnie przeciętnej. Dziewczyna początkowo waha się pomiędzy dążeniem do mieszczańskiej stabilizacji a niepokojem artystycznym i potrzebą wolności uosabianą przez środowisko jej chłopaka:

Zbliżała się w jej życiu chwila ostatecznego wyboru – przyłączyć się i utonąć w słodkim gównie, czy jednak dać folgę temu niejasnemu poczuciu, że coś jest nie w porządku [...]. [M 128]

Bohaterka uosabia cechę klasy mieszczańskiej, przez Molesa scharakteryzowaną jako „[gonienie za] absolutem, którego [klasa ta] nie dopuszcza do głosu w swym rozsądnym mieszczańskim życiu”²⁷. Bo też przejawy tej tęsknoty są w przypadku owej kobiety bardzo stereotypowe – wzrusza się ona czytając *Wilka stepowego* i odczuwa niepokój na widok koni w galopie (M 128). Świat „słodkiego gówna”, który w końcu i tak wybierze, jawi się głównemu bohaterowi jako prawdziwe pandemonium kiczu:

W każdym większym polskim mieście liczni, chamscy i zdobywcy, chętnie pozowali na elitarność, szczególnie gdy znalazł się wśród nich poeta – ach! poeta! – poznałem tę podkulturę zlepianą z modnego zachodniego śmiecia, które przywozili z zagranicznych wakacji, puszki po piwie Heineken służące za maskotki na półce z książkami, modnymi i głośnymi, których nigdy nie czytali, ściany udekorowane reklamówkami drogich papierosów [...]; fajansowe naczynia z Włocławka, poustawiane bez ładu i składu pośród fałszowanych na Chippendale bufetów – w tym upodobaniu nie znajdowali miary, nawet sedesy miewali fajansowe, malowane w niezapominajki [...]. [M 129]

Jest to kicz, który analizował Moles, choć wyolbrzymiony i spotworniały, podszyty degeneracją moralną. Opisując tę odmianę kiczu, Musiał nie decyduje się nawet na konsolacyjny gest Molesa, dostrzegającego specyficzną użyteczność i nieodzowność kiczu, który – jako związany z codziennością – wydaje się nieodłącznym elementem konstruowania indywidualnego Lebensraumu²⁸. Ta odmiana kiczu nie doczeka się w omawianej książce nobilitacji i kampowego przetworzenia.

²⁶ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Przeł. A. Szczepańska, E. Wende. Wstęp A. Osęka. Warszawa 1978.

²⁷ *Ibidem*, s. 121.

²⁸ *Ibidem*, s. 219–221.

Cytat z pracy Molesa²⁹ pojawia się jako motto jednego z rozdziałów:

Drzewo maluje się na imitację marmuru, powierzchnie plastiku ozdabia się motywami splecionych włókien, przedmioty z cynku pokrywane są brązem, posągi z brązu złocone, kolumny z żeliwa udają stiuki albo łuki gotyckie... [M 138]

Zdanie to odzwierciedla istotną cechę świata, w którym porusza się główny bohater – rzeczy marne, przeciętne udają tu często coś, czym nie są, pretendując do światowości i wyrafinowania mimo swej bolesnej pospolitości. Nie bez powodu umieszczone zostało na wstępie rozdziału o wymownym tytule *Paryż Północy*. Tym pretensjonalnym „Paryżem Północy” staje się w powieści Warszawa. Bohater trafia tam na zaproszenie przyjaciela o ksywie „Lalka”. Chce zobaczyć „tętniącą życiem stolicę”, „zstąpić do piekła”. Okazuje się, że „Piekło jest dość ciasne”, bo nocne życie Warszawy to bar „Konsul” – miejsce, po którym snują się zmęczeni kelnerzy, milczący goście i zniszczone ciotunie” wiecznie „przy pracy”. „Konsul” to „zabawka maleństwo” (M 139), namiastka nocnego lokalu skrojona na miarę „Paryża Północy”, a „Najlepsze Towarzystwo Stolicy” (M 140), odwiedzające mieszkanie Lalki, to korowód pretensjonalnych snobów. Doskonały komentarz do opisywanej rzeczywistości stanowi cytat z Tadeusza Chrzanowskiego: „Paryż Warszawą Zachodu! / Wenecja Bydgoszczą Południa! / Trzymajcie mnie, bo upadnę” (M 142). Ten świat chwilami jednak pociąga głównego bohatera:

Świat pozorów. Świat koniaków i szybkich aut.

Ach, czemu nie, czemu nie? Ja też chciałbym to mieć. Sportowy wóz, jak Marta, i barek pełen kolorowych flaszek. Brylant na paluchu i we łbie siano. Żeby mi świat zmałał i zwygodniał, ot, do takiego salonu jak u Verdurinów, jak u pani de Staël [...]. Że świat ten już nie istnieje? Że zetlały plusze u Maxima, a Orient-Express dawno poszedł na złom? Ten świat nie istnieje, choć znów powraca. Umarł, choć na powrót kielkuje z niego złe ziele. [M 142]

Świat „Warszawki”, pospolitego snobizmu, salonowej gry skrojonej na miarę epoki, jest tu jednak przedstawiony cokolwiek ambiwalentnie. Choć współczesność wskrzesza to, co stare, w wersji „złej, chorej i wściekłej”, może ono w przyszłości odrodzić się w formie szlachetniejszej, w czasie, który będzie „odnaleziony, najgłębszy i najprawdziwszy” (M 143). Ten świat zbudowany jest na potrzebie nierówności, ale ta zawiera w sobie potencjał każący jednostce wyjść ponad przeciętność PRL-owskiego zgląszaltowania, poszukiwać innych – wyższych, bardziej wyrafinowanych – trybów życia i myślenia.

Moles pisze o kiczu jako o nieodłącznym elemencie kondycji ludzkiej, nieobecnej artystom, ascetom czy bohaterom, bo „Nikt jednak nie potrafi, chyba że z przerwami, żyć na wyżynach [...]”³⁰. Z tego względu niepodobna wyprzeć się kiczu, odseparować się od niego kordonem sanitarnym dobrego smaku i wysokiej kultury. Podobne spojrzenie na omawiane zjawisko wyłania się z interpretacji Jerzego Jarzębskiego, który analizował funkcjonowanie tej kategorii w powieściach Witolda Gombrowicza³¹. Kontekst Gombrowiczowski wydaje się tutaj trudny do przecenienia, gdyż Musiał wielokrotnie odwołuje się do niego w swej powieści,

²⁹ *Ibidem*, s. 63.

³⁰ *Ibidem*, s. 219–220.

³¹ J. Jarzębski, *Kicz jest w nas. (Gombrowicza romans z kiczem)*. W: *Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2001.

i to w sposób wyraźnie nawiązujący do rozpatrywanego już zamazywania granic między kulturą wysoką i niską, ironicznego przetwarzania treści popkultury i wyczulenia na występowanie tzw. tandety w każdej sferze życia jednostki. Narrator-bohater wyznaje:

Aż wreszcie stało się – przeczytałem *Dzienniki* Gombrowicza i świat zachwiał się w posadach.

To samo „ja”. Ten sam początek i koniec. Wszystko już powiedziano. Nie ma po co żyć. [M 61]

Do Gombrowicza odwołuje się również analizując rolę „między-ludzkiego” w kształtowaniu indywidualnych zachowań. Podobnie jak autor *Ferdydurke* bohater *Czeskiej biżuterii* zdaje się konstatować nieosiągalność i dezintegrację „ja” w warunkach społecznej gry. To pod auspicjami Gombrowicza przebiega walka protagonisty o autentyczność. Podobnie rzecz się ma z jego stosunkiem do kiczu i do zagadnień kultury masowej. W ostatnim rozdziale książki mężczyzna przypomina sobie pewien epizod z młodości:

Powieść brukowa, do której przed laty wspólnie się z Krzysiem przymierzaliśmy.

Powieść brukowa? A skąd my to znamy!

Odpowiedź: z Gombrowicza. [M 174]

Analogiczne zdarzenie odnajdujemy w biografii autora *Ferdydurke*: razem z Tadeuszem Kępińskim planował on napisanie powieści jednocześnie brukowej i wyrafinowanej. Wspomina, że taką powieść stworzył, ale spalił manuskrypt pod wpływem negatywnego osądu pierwszej czytelniczki³². Jarzębski przypuszcza, iż tym, co oburzyło ją w zniszczonej pracy, mogła być „otwartość, z jaką [Gombrowicz] odsłaniał wewnętrzny chaos swej duszy, sąsiedztwo motywów wysokich i niskich, szczere wyznanie wstydliwych gustów i popędów, które odcisnęło się od razu na tandetnej rozmyślnie formie i tematyce utworu”³³. Wydaje się, że podobny zabieg stosuje w swojej powieści Musiał – to specyficzny rodzaj szczerości, demaskujący niezbywalną „tandetę” życia wewnętrznego i międzyludzkiego, kicz wyłaniający się z najgłębszych emocji i z najwyższych porывów duszy bohaterów. W przestrzeni Gombrowiczowskiej „walki o autentyczność” sfery kiczu i sztuki wysokiej nie są od siebie wyraźnie oddzielone – twórca balansuje na cienkiej granicy, nieustannie mieszając je ze sobą. Kicz musi występować w sztuce, jako na stałe wpisany w człowieka. „Kicz jest w nas” – stwierdza Jarzębski i dodaje, że dla Gombrowicza stanowi on nie tylko zagrożenie, ale także szansę na ekspresję tych prawd o osobie, których niepodobna wyrazić odwołując się do repertuaru środków kultury wysokiej: „Tandeta [...] jest dlań fascynująca, ale jednocześnie groźna, a przy tym jakoś tam stałe potrzebna”³⁴. Analogicznie u Musiała – tandeta jawi się jako wszechobecna i nieunikniona, bywa zagrożeniem, lecz nie sposób się jej wyprzeć. Bez wątplenia też wypowiada ona prawdę o człowieku i dlatego trzeba ją traktować poważnie:

Niemale znaczenie miała dla nas obecność Johnny Travalty jako *sex-idola* naszej epoki. Dyskoteka – to był tylko pretekst. Tak samo pretekstem był dla Travalty jego taniec. Wszystko,

³² Zob. *ibidem*, s. 133.

³³ *Ibidem*, s. 134.

³⁴ *Ibidem*, s. 136.

co ważne, potrzeba wolności czy miłości, czy cokolwiek to było, odbywało się poza gestem, poza ruchem, poza, krótko mówiąc, fizyką ciał, choć z pozoru o nią chodziło najbardziej. Biodra Travolta puszczane w obłądny hula-hop to było to samo, co dłoń Laluni pieścząca kosmyk nad czołem; to pragnienie – i obietnica, zakamuffowane, nie dopuszczone do krzyku, ale szepcieniem, cichutko (choć rozpaczliwie); prosto w uszko (choć gromko i na cały świat); jak Robert Taylor i Carole Lombard intymnie, w hotelowym pokoju (choć przecież u kinowego ekranu tęskni i płacze cała epoka); jak Marlena Dietrich i jej sławna kończyzna (sławniejsza niż rączka świętego Stanisława); jak wreszcie każda sentymentalna tandeta, z której drwimy, dopóki z ekranu nie spojrzysz na nas naszą własną twarz; dopóki ballady o biednej Rebecce po prostu nie będzie można zaśpiewać inaczej. [M 122]

„Casus: Lalunia. Casus: ja”

W rozbudowanym katalogu bohaterów analizowanej powieści Musiała zdecydowanie wyróżnia się Lalunia (Lalka) – przyjaciel protagonisty, osobowość będąca jednym z najważniejszych nośników kampu w powieści. Warkocki odczytuje kreację Laluni jako przejaw niskiego kampu w rozumieniu Christophera Isherwooda³⁵ oraz jako Musiałowską wersję figury *drag queen*, wprowadzającej atmosferę subwersywnego dystansu wobec naturalności płci, nastrój kempowej lekkości, trudnej do odnalezienia w późniejszych powieściach pisarza:

Świadomość teatralności *gender* pozwala „odkleić się” tekstowi od dyskursu natury, choć ten raz po raz powraca i nigdy nie zostaje do końca zakwestionowany. Nie ma to w końcu większego znaczenia, bo dyskurs natury nie odgrywa tutaj determinującej roli, nie są z niego wprowadzane ostateczne ontologiczne wnioski³⁶.

Sądzić jednak wolno, że rola tej postaci jest w powieści dużo bardziej złożona: nie chodzi tylko o wprowadzanie atmosfery „wewnętrzny luzu, poznawczego zdystansowania – wobec naturalności płci”, Lalunia i główny bohater uosabiają bowiem dwa możliwe podejścia do kwestii autentyczności i teatralizacji. Tworzy się tu pewna opozycja, która ostateczną eksplikację zyskuje dopiero w końcowych partiach powieści. Atmosfera „kempowej lekkości” wydaje się tu podszyta czymś znacznie poważniejszym.

Lalunia jest szalony(-a) i nieprzewidywalny(-a), jego (jej) egzystencja to spektakl i nieustanny *performance*: pełne emfazy gesty oraz słowa z pogranicza kobiecości i męskości, teatralizacja życia towarzyskiego, łagodna histeria w połączeniu z nieposkromioną fantazją, udziwnianiem i ubarwianiem szarej rzeczywistości. To właśnie *drag queen* wypowiada znamienne słowa: „rzeczywistość?! Poczuać ją? Ja? Dopóki istnieję, to ona musi mnie słuchać!” (M 122). Faktycznie, Lalunia wytwarza wokół siebie specyficzną atmosferę fantazmatyczności, wielkiej improwizacji na jałowym gruncie życia w PRL-owskiej Polsce:

Lalka tańczy fokstrotę lub passodoble. [...] Mówię, a on nie słyszy. [...] Ma na sobie koszulkę z napisem „Chicago”. Ma tysiąc powodów, których nie rozumie, by tańczyć, by wirować,

³⁵ Ch. Isherwood w powieści *The World in the Evening* dzieli kampa na wysoki i niski. Ten pierwszy wiąże się z wyrafinowaniem artystycznym i dotyczy spraw, które podmiot traktuje poważnie, choć wyraża poprzez kpinę i kreatywną zabawę. Kampa niski to połączone z aktami *cross-dressingu* naiwne „upozowanie” charakterystyczne dla środowisk homoseksualnych. Isherwood zdecydowanie deprecjonuje kampa niski na rzecz kampu wysokiego, Warkocki zaś (*op. cit.*, s. 125) wskazuje na wagę i złożoność tego pierwszego.

³⁶ *Ibidem*, s. 127.

by świat rozmył mu się w kolorowe pasmo, spoza którego to tu, to tam wyrzują przestraszone twarze przyjaciół.

Niebezpieczna historia Lalki. Jej fiumy i fanaberie. Jej ekscentryczne upodobania. To nas uwiódło, naszą chorą młodość, rozmachem i łatwością życia. To uwiódło samą Lalunię, której zagraniczni przyjaciele przesyłali płyty i lakierowane foldery. To nas oszukiwało, okłamywało pustkę ulic i knajp zamykanych o dziewiątej. To była Lalunia-Szatan, Lalunia-Aryman, Lalunia Zło Czyste, wymieszane z wielkoświatową fanaberią w stylu Marcel Proust dla ubogich. [M 97]

Sam rodowód Lalki ma wszelkie cechy fantasmagorii – matka podobno „Uciekła z przyjacielem, jak w powieści” (M 98), choć i to nic pewnego, bo w innym fragmencie bohater z rozpaczą wyznaje, że jego matką jest tak naprawdę babcia (M 105). Ów określany mianem „Naszej Ślicznej Bajki” (M 98) fantasta sam o sobie mówi:

Nie ma mnie [...], ktoś taki istniał, ale umarł zaraz po urodzeniu. Ja nazywam się zupełnie inaczej. [M 106]

Lalunia jest uwodzicielem, a pociąga jego (jej) umiejętność kreowania barwnej fikcji, wdzięk „boskiej tandety”, fantazmatyczna bujność życia „na niby”, kampowe nadawanie stylu bezstylowej rzeczywistości. Główny bohater dzieli z *drag queen* miłość do Johna Travolty, wspólnie wzruszają się miłosnym dramatem Tiny Turner i słuchają przedwojennych szlagierów. Odwiedzają także „Klub Uwodziciela”, w którym Lalka „godzinami przyczesywała sobie kosmyk nad czołem”, aż wreszcie „czyjeś młode, jasne spojrzenie zatrzymywało się w lustrze »o sekundę za długo«” (M 118). W pewnym momencie analizowana postać cytuje Wilde’a: „prawda jest tylko kwestią formy” (M 119). Przypomina to inne zdanie angielskiego pisarza, przytoczone przez Sontag: „w sprawach wielkiej wagi najistotniejsza nie jest szczerłość, lecz styl”³⁷. Dla Lalki rzeczywistość „styl jest wszystkim”, a „sprawa wielkiej wagi”, o którą jej chodzi, to nadanie rzeczywistości formy na tyle znośnej, by można było w niej żyć, zapomnieć o tym, co bolesne. Jest postacią *par excellence* kampową, teatralizującą egzystencję, sprowadzającą ją do repertuaru barwnych gestów. W pewnym wszakże momencie w relacji głównego bohatera i Laluni coś pęka:

Opowiadałem Dziubie o Petersburgu:

– To miasto jest jak scena porzucona przez aktorów – mówiłem – i tylko elektryk zwija kable przed pustą widownią, i tylko...

– Wiesz, to niesamowite! – wpadała mi Lalka w pół słowa – to samo wrażenie miałem w Koryncie. Napijmy się jeszcze. Wiesz, my się jednak czujemy! Tympanon na ułamanej kolumnie, noga biegacza, ręka bogini...

[...]

I wtedy spłynęło na mnie olśnienie: Lalka niczego nie potrafiła strzec. Jej świat był potrzaskany. Noga biegacza, ręka bogini. Angielskie bajki. [M 99–100]

Bohater-narrator zauważa kruchość świata Laluni – świata fantazji i kampowego spektaklu, salonowych igraszek i frywolnych póż, świata opartego na barwnym kłamstwie. Ich przyjaźń rozpada się. Niefrasobliwy ton Lalki zaczyna protagonistę drażnić:

³⁷ Sontag, *op. cit.*, s. 319.

Próbował mnie zainteresować opowieściami o Getcie, na którego dawnym terenie zamieszkał, wśród swych przyjaciół rozweselonych i mebelków wdzięcznych. Ale w tym teatryku radosnych bloków, dzieci uganiających się za kolorową piłką, przekupek wykrzykujących przed spożywczymi sklepami, ponure sylwetki Żydów [...] czołgających się wśród ruin, sprzedających swe córki za kawałek chleba, bardziej przypominały teatr kukiełek lub kowbojski film rysunkowy. [M 143–144]

Historię opisanej znajomości kończy fantasmagoria, w której Lalka, wystylizowana na *drag queen*, pojawia się na tle na poły frywolnej, na poły apokaliptycznej wizji Warszawy. Mieszają się tutaj ze sobą dwa istotne w tekście powieści dyskursy: egzystencjalny tragizm spod znaku Allena Ginsberga i poematu *Kaddish*, namiętnie czytanego przez głównego bohatera, oraz poetyka kempowej rewii w stylu Laluni. To miasto, gdzie śmierć jest „przebrana za kabaretową pieśniarkę”, a „śmiesz perlisty wesołych pańienek” przechodzi „z wolna w skowyt płonących kościołów i pałaców [...]” (M 145).

Mimo tego pozornego pęknięcia w końcowym rozdziale powieści napotykamy znamieny fragment:

Casus: Lalunia.

Casus: ja.

...jednak coś autentycznego... coś nawet przejmującego w tym naszym małym ataku na stertę małych spraw, na to małe miasto, w którym powoli umierał nasz gniew...

Jednak: Lalunia była prawdziwsza. [M 181]

Fragment ten jest znamieny o tyle, że autentyczność i prawdziwość przypisane w nim zostają bodaj najbardziej fantasmagorycznej i teatralnej postaci w powieści. Lalunia wykazuje ogromną liczbę typowych cech kempowych: jest androgyniczna, pełna emfazy, teatralna i zmanierowana, przekształca życie w homoseksualną rewię. Uosabia spontaniczność kampu i jego subwersywny potencjał. Bohater-narrator z kolei wielokrotnie deklaruje tęsknotę za autentycznością wyrażania i przeżywania siebie, chce „słowo: żyję! Kocham! pragnę!, powiedzcie dopiero wtedy, gdy odrzucone zostały wszystkie inne słowa; by być tym bardziej s o b ą, im mniej przystaje do ciebie cała reszta: to, czym są i n i” (M 178). Ostatecznie usytuować się po stronie poszukiwania prawdy, niezafałszowanego obrazu czystego „ja”:

(Bo tylko w skupieniu, jakie osiąga się w wędrowce przez Puste Pokoje, dotrzeć można do tej najważniejszej w świecie białej ściany.

Do ściany, na której wisi najważniejszy na świecie portret.

Twój portret.) [M 184]

Czy jednak wolno zaufać temu wyznaniu, czynionemu w ostatnich fragmentach opowieści o życiu utkanej z fragmentów obcych dyskursów i rozmaitych rodzajów stylizacji ironicznej, o wyraźnych (choć autorsko zmodyfikowanych) cechach estetyki kampu? „Na ile prawdziwe są moje wyznania?” – pyta narrator; i to pytanie musi pozostać otwarte. Jeżeli nie można odnaleźć własnego głosu wśród cudzych narracji i niepodobna uciec z Gombrowiczowskiego piekła „między-ludzkiego”, to niewykluczone, że jedynym sposobem na wyrażenie prawdy o sobie jest kłamstwo – „kłamstwo, które mówi prawdę”³⁸.

³⁸ Parafraza tytułu tekstu C o r e’a (*op. cit.*).

Abstract

KATARZYNA KANTNER
(Jagiellonian University of Cracow)

“DIVINE TRASH.”

GRZEGORZ MUSIAŁ’S “CZECH JEWELLERY” AS CAMP AUTOBIOGRAPHY

The article is an analysis of Grzegorz Musiał’s novel *Czeska biżuteria* (*Czech Jewellery*) which is one of the first examples of camp in Polish literature. The reasoning focuses on the vital in this novel tension between the aesthetics and biographical convention. The camp with its characteristic love of artificiality, irony, theatricality and exaggeration seems to oppose the need of authenticity and honesty in the literary production, all characteristic of autobiographical writing. The novel contains something which might be referred to as a project of camp autobiography. It relies on genre hybridity, makes use of a great number of stylistic conventions and keenly resorts to quotations. Musiał skillfully uses cultural clichés, kitsch, and elements derived from popular culture reservoir in order to parodistically and rather in not obvious way question for expression of individual and collective identity.