

Jolanta Janiczak i kamp – interpretacja dramatów należących do tzw. trylogii królewskiej

Jolanta Janiczak w swojej twórczości od lat porusza problematykę społecznego wykluczenia grup mniejszościowych. Wśród nich szczególnie wyraźnie zarysowują się sylwetki kobiet, którym dramatopisarka udziela głosu w sposób radykalnie inny niż w dotychczas dominującej narracji historycznej. Dzięki łamaniu normatywnych schematów i wykorzystaniu postaci silnie osadzonych w zbiorowej pamięci, Janiczak odnajduje w głosach kobiet alternatywną wizję historii. Szczególnie owocne w owym procesie emancypacji okazują się strategie kampo- we, które – z uwagi na swój przesadzony, hiperbolizujący charakter – pozwalają jeszcze wyraźniej nakreślić problematykę poruszaną w tekstach.

Do dramatów zaliczanych do tzw. trylogii królewskiej należą (kolejno): *Caryca Katarzyna*, *Joanna Szalona*; *Królowa* oraz *Hrabina Batory*. Przedstawienie silnych bohaterek kobiecych, walczących o swoją pozycję w najwyższych kręgach władzy, stanowi punkt wspólny tych trzech utworów. Autorka, przez przedstawienie postaci historycznych i osadzenie ich w innym kontekście niż wynikający z faktograficznej wierności, dokonuje odważnej reinterpretacji swoich bohaterek.

Dopuszczenie do głosu kobiet w dramacie łamie wypracowaną przez wieki dominującą wizję androcentrycznego i w efekcie — opresyjnego postrzegania historii. Jaka rolę odegrać może, w tak zarysowanej problematyce dramatów, potencjał rewolucyjny kampu?

Kamp i kobieta

Pojęciu „kampu” towarzyszą niezliczone polemiki już od czasu słynnego eseju Susan Sontag pt. *Notatki o kampie* (1964), które to dzieło przyczyniło się do zaistnienia zjawiska w świadomości masowej¹. Celem artykułu nie jest przytaczanie wszystkich spornych kwestii lub stanowisk badaczy — albo tym bardziej rozstrzyganie o ich zasadności — jednak przeprowadzenie analizy dramatów Janiczak wymaga przyjęcia pewnej strategii badawczej. Kluczowe dla mnie będzie postrzeganie kampu jako tworu o charakterze mniejszościowym, który współcześnie często odnosi się do problemu nierówności płci i związanym z nim poczuciem opresyjności². Tak rozumiana estetyka kampu, działająca nie tylko na bohatera, ale także na wszelkie wsporniki płci, do których zaliczymy np. etniczność czy wiek, doskonale sprawdza się w tekstach ukazujących dyskomfort związany z rolami płciowymi

¹ Dzieło Sontag upowszechniło zjawisko już od dawna istniejące — w latach 60. XX wieku szczególnie silnie zarysowało się ono w nowojorskiej subkulturze homoseksualnych mężczyzn. Początków kampowej ekspresji odmienności, która nie mieściła się w kulturze dominującej, upatruje się zazwyczaj już u schyłku XIX wieku, kiedy to wyrafinowany, choć wyobcowany, dandys kreował gusta wyższych warstw społecznych (R. Księżyk, *Wyrzucanie kultury: o dandysach, hipsterach i mutantach*, Wołowiec 2018, s. 87–88).

² P. Czaplński, *Kamp — gry antropologiczne*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czaplński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 41.

przypisywanymi jednostce w dominującej kulturze. Dzięki temu może ona służyć także do budowania retoryki na rzecz emancypacji kobiet.

Ważną część procesu włączania kobiet do narracji kampowej stanowią badania Pameli Robertson, która negocjała zasadność przedmiotowego postrzegania kobiety jako obiektu kampu, dostarczającego homoseksualnym mężczyznom wzorców kobiecych zachowań — umożliwiając im tym samym przekraczanie tradycyjnych, męskich ról³. Kamp męski określa zatem charakter relacji między przedmiotem i podmiotem kampującym jako jednostronny, wykluczający perspektywę kobiecą. Robertson wskazuje możliwość odwrócenia stereotypowych ról płci w estetyce kampowej i odrzuca męską interpretację zjawiska jako jedyną słuszną, zaznaczając przy tym, że:

[...] Kamp okupuje jednak dyskursywną przestrzeń zbliżoną do definicji odmienności zaproponowanej przez Aleksandra Doty'ego: „[...] szerokiego zakresu kulturowej ekspresji, która jest anty- czy nieheteroseksualne albo pozostaje w kontrze do heteryków”. [...] Dla feministek atrakcyjność kampu zawiera się w jego potencjale do funkcjonowania jako forma parodii płci. [...] Kamp [to] rodzaj parodystycznej gry pomiędzy podmiotem a przedmiotem, w której kobiety widzą śmieje się ze swego wizerunku i bawi się nim [...]. Kobiety dystansują się [więc] do własnego obrazu, natrząsając się z niego i stając obok, a przy tym nie tracą świadomości prawdziwego wpływu, jaki ten obraz na nie wywiera⁴.

Tak rozumiany inkluzywny kamp nie wpisuje się w „preferowanie jawnie mizoginistycznych obrazów eksploatujących kobiecość”⁵. Robertson stwierdza: „kamp, mimo pozornie wyłączonego powiązania z gejami

³ P. Robertson, *Jak się robi kamp feministyczny?*, w: *Kamp. Antologia...*, op. cit., s. 95.

⁴ A. Mizerka, *Kamp po polsku*, Poznań 2016, s. 19–20.

⁵ P. Robertson, op. cit., s. 95.

i tendencjami mizoginicznymi, oferuje feministkom model krytyki ról płciowych i seksualnych⁶. Kampowe konstruowanie tożsamości płciowej jednostki – tak bliskie przecież dyskursom feministycznym – stanowić może skuteczne narzędzie w dążeniu do emancypacji wszystkich grup kulturowo i społecznie wykluczanych. Wyraźnie obecna krytyka systemu patriarchalnego zawarta w tzw. trylogii królewskiej Janiczak przejawia się przede wszystkim w zastosowanej przez nią konwencji kampowej.

Przeszłość jako źródło emancypacji

Wszystkie dramaty trylogii autorka osadza w przeszłości – to praktyka dobrze znana w polskim teatrze. Po 1989 roku poetyka wykorzystywania archiwum w literaturze dość szybko się zmienia: kreacje zastępują eksplorację, co sprawia, że archiwum zaczyna funkcjonować jako struktura performatywna⁷. Jest to zjawisko szczególnie ważne z punktu widzenia współczesnych dążeń emancypacyjnych grup wykluczanych poszukujących świadectw swojej własnej działalności w pamięci o historii kształtowanej przez dyskurs dominujący. Tak realizowany potencjał kreacyjny w sztuce okazuje się niezwykle przydatny w przypadku opowieści, które na przestrzeni lat nie spotkały się z pozytywnym odbiorem ze strony czytelników⁸. Janiczak, nadając postaciom trzech królowych indywidualną i niezależną podmiotowość, podważa kanoniczne postrzeganie przeszłości. Przez reinterpretację faktów udziela swoim bohaterkom silnego głosu, który – wbrew wciąż obecnym w kulturze dominującej narracjom historycznym – nie pojawia się jedynie w szczelinach tekstu. Pisarka przedstawia nam własną wizję

⁶ Ibidem, s. 97.

⁷ J. Krakowska, „Transfer!” czyli *Archiwum*, „Dialog” 2017, nr 12, s. 189.

⁸ Ibidem, s. 191.

stanowiącą rodzaj radykalnej rewindykacji historii. Nieprzypadkowo akcję swoich dramatów buduje ona wokół kobiet należących do klasy panującej, które jednak żadnej władzy – nawet nad swoim ciałem podporządkowanym polityce – nie miały. Katarzynie II Wielkiej, Joannie I Kastylijskiej oraz Elżbiecie Batory zostaje przywrócona władza i poczucie własnej podmiotowości, a ich głos i doświadczenie zostają uwolnione⁹. Janiczak w ten sposób tworzy intymny portret bohaterki kobiecych stanowiący osobistą odpowiedź artystki na wykluczenie z hegemonicznej wizji przeszłości¹⁰.

Akcja wszystkich trzech dramatów konstytuuje się wokół prób oswojenia, obalenia lub też podporządkowania kobietom siatki ideowo-moralnych zobowiązań, nakładanych na nie w momencie narodzin. Właśnie ten zwrot ku marginesowi, jaki w oficjalnej narracji historycznej stanowią kobiety, jest gestem upominającym się o wykorzystanie kampu w dramacie. Stygmatyzowana tożsamość jest idealną matrycą dla kempowej subwersji, która w reakcji na dyskryminację proponuje inscenizację – płci, seksualności czy póż. Kemp może silnie wpływać na proces redefinicji produktu zgodnie z obecnym smakiem, co niejako ma prowokować czytelnika do pogłębionej refleksji rewizyjnej¹¹. Współczesna reinterpretacja postaci historycznych, które obecnie wydają się co najmniej odległe i nieaktualne – pozbawione władzy oddziaływania – odwoływać się może do estetyki kempowej, stylizującej i recyklingującej to, co już dawno niemodne¹². Kemp, przeciwstawiając się jedynej i obowiązującej praktyce tożsamościowej, mnoży identyfikacje i podsuwa każdemu szansę samodzielnego konstruowania siebie.

⁹ M. Żółkoś, *Dramaty kobiecych historii*, „Dialog” 2016, nr 7–8, s. 48.

¹⁰ J. Janiczak, *Cudna tęcza nad cmentarzem*, rozm. J. Jaworska, „Dialog” 2019, nr 5, s. 32.

¹¹ A. Ross, *Kamp: sposoby użycia*, w: *Kamp. Antologia...*, op. cit., s. 332.

¹² A. Mizerka, op. cit., s. 88.

Niezgoda Janiczak na oficjalną wersję wydarzeń jest kampowa także ze względu na swój niewiarygodny i przesadzony charakter. Pojawia się tutaj caryca Katarzyna, która z nieświadomej i naiwnej młodej kobiety transformuje się — również dzięki przewadze, jaką daje jej nowo odkryta seksualność — w okrutną, żądną władzy tyrankę. Także Joanna przechodzi wiele przemian w trakcie utworu, aby ostatecznie poświęcić swoje życie na pielęgnowanie i współtrwanie z ciałem swojego zmarłego męża. Hrabina Batory jest postacią statyczną — wydaje się, że w dramacie przedstawiony zostaje efekt końcowy procesu jej przemiany: stała się władczynią, która w pełni przejęła rolę mężczyzny na swoim dworze, zachowując jednak przy tym stereotypowe cechy swojej kobiecości. Zmiany narracji historycznej są pokazane bardzo dosadnie, łopatologicznie i dość nienaturalnie, w sposób wręcz przeięty¹³. Dialogi, sposób osiągnięcia celu oraz perypetie bohaterek nie zostały przedstawione realistycznie; autorka rezygnuje z konwencjonalnej zasady prawdopodobieństwa. Reakcje i działania władczyń w wyścigu po władzę wydają się wyraźnie przesadzone. Kamp, przez podkreślanie wagi indywidualnej narracji bohaterek (dzięki narzędziu hiperbolizacji widzimy ją jako drastycznie odmienną), staje się

¹³ Terminu „przeżeganie” używam tutaj jako pojęcia określającego „afektowany styl odgrywania roli związanej z kulturową płcią kobietą przez mężczyznę” lub też „W ujęciu szerszym: przesadne wykonywanie swojej roli płciowej (np. macho, zalotna kobieta)”. Taktyka przeżegania umożliwia jednostce jednoczesne połączenie doświadczeń obu tożsamości płciowych, co wiąże się z czerpaniem przyjemności z owej dychotomii (*Mały słownik kampowych kontekstów*, oprac. P. Czaplinski, A. Mizerka, w: *Kamp. Antologia przekładów*, op. cit., s. 694). Przeżeganie może stać się także elementem obalania kulturowej reprezentacji płci, na co wskazywał Andy Medhurst: „[...] pisząc o praktykowanych przez społeczność *queer* prowokacjach, traktuje *wrecking* [przeżeganie — przyp. aut.] jako sposób demonstracyjnego samookreślenia się, które umożliwia kulturowy atak, a jednocześnie ukrywa tożsamość »przeżegających«” (*Ibidem*, s. 104).

u Janiczak skutecznym narzędziem w walce przeciwko dyskryminacji płci i ocaleniu kobiet od zapomnienia z kart historii.

Niebinarne postaci

Polską „gorączkę archiwów” w sztukach performatywnych warto przedstawić jako zjawisko o charakterze queerowym¹⁴. Queer, choć powszechnie kojarzony przede wszystkim z nieheteronormatywnością, może (według Jacka Kochanowskiego i Joanny Mizielińskiej) być rozpatrywany jako kategoria badająca nie tylko płęć i seksualność, ale także społeczne, kulturowe i polityczne mechanizmy wykluczania oraz oporu wobec nich. Badacze traktują to hasło jako tzw. *umbrella term*, pozwalające — dzięki swojej rozpiętości — na włączenie do dyskursu niekanonicznych interpretacji. Jako queerową możemy zatem określić działalność wszystkich osób nieutożsamiających się z binarnym podziałem społecznym wytwarzanym już od urodzenia jednostki. Według tradycyjnego podziału ról i płci tożsamość jest określana zgodnie z pewnym odgórnie narzuconym wzorcem, wpisującym się w fallocentryczny charakter przestrzeni społecznej, która za nadrzędne kategorie uważa „męskość” i „heteroseksualność”, podczas gdy „kobiecość” i „homoseksualność” traktuje się jedynie jako suplementy. Prowadzi to do wykluczenia wszelkich przejawów zachowań i cech nienormatywnych wśród różnych grup, w tym także kobiet. Perspektywa *queer studies* skupia się na wykazaniu niestabilności wyżej wymienionych normatywnych kategorii¹⁵.

¹⁴ M. Bogucki, *Queer po polsku*, „Dialog” 2019, nr 5, s. 37.

¹⁵ J. Kochanowski, J. Mizielińska, *Queer studies*, w: *Encyklopedia gender. Płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, Warszawa 2014, s. 461—464.

Działania uwalniające podjęte w trylogii królewskiej możemy rozpatrywać właśnie przez pryzmat queeru. Szczególnie interesujący stają się pod tym względem bohaterowie mężczy. Tożsamości postaci, takich jak Stanisław August Poniatowski czy Piotr III w *Carycy Katarzynie*, są bardzo niestabilne. Chociaż określają się jako osoby heteronormatywne, w toku dramatu – wraz z umacnianiem się pozycji Katarzyny – przejmują wiele cech stereotypowo przypisywanych kobietom. Ulegli i całkowicie podporządkowani mężczyźni oddają pełnię władzy tej, która – z racji swojej płci – powinna im podlegać. Piotr, pozbawiony jakichkolwiek zdolności przywódczych, bardzo szybko zostaje zepchnięty na margines władzy, oddając się życiu artystycznemu oraz stosunkom seksualnym opartym na zasadzie uległości i tradycyjnie uznawanym za demaskulinizujące. Natomiast Poniatowski zostaje przedstawiony jako mężczyzna całkowicie podległy władzy Katarzyny oraz wyrzekający się swojego męstwa na rzecz rzekomej obrony interesów swojej ojczyzny. Skrajnie pojmowane przywiązanie do miłości kobiety znajduje swoją reprezentację w fakcie urodzenia ich wspólnego dziecka – Poniatowski przejmuje jej fizyczność i wszelkie role, które Katarzyna stereotypowo powinna pełnić w życiu społecznym.

Skupiając się na fizycznej i seksualnej stronie ich osobowości, Janiczak hiperbolizuje postaci męskie przez użycie języka i zabiegów kampowych. Funkcjonują oni więc w tekście jako swoisty sposób realizacji matrycy queerowego przełamywania normatywnych kategorii. Obaj bohaterowie są obdarzeni niebywale transgresywnym charakterem, który nie do końca wpisuje się w narrację historyczną narzucaną przez nurt dominujący. Co więcej, scena porodu czy też opisy seksualnych przygód wpisują się w konwencję złego smaku o rodowodzie kampowym. Można także zauważyć, że postać Poniatowskiego wyraźnie nawiązuje do martyrologicznego paradygmatu

poety romantycznego – jest to jednak konwencja w dramacie jednocześnie złamana i ośmieszona przez wyrzeczenie się walki o ojczyznę, jak i przegięta m.in. w języku, którego postać używa. Monologi Poniatowskiego stanowią hiperbolę stylu, obśmianie i oszukanie modelu romantycznego poety:

PONIATOWSKI: Dzikich chmielów wieńcem, jarzębina ze świeżym paster skim rumieńcem. Leszczyna jak menada z zielonymi berły, ubranymi jak grona w orzechowe perły. A niżej dziatwa leśna, głóg w objęciu kalin, ożyna ciemne usta chyląca do malin. Drzewa i krzewy liśćmi wzięły się za ręce jak do tańca stojące panny i młodzieńce¹⁶.

lub też:

PONIATOWSKI: [...] Zazdrościcie mi, że się odważyłem rzucić ojcom Rzeczpospolitą pod nogi. I splamić nazwisko nieświeżym nasieniem. Porwałem ojczyzniane jajowody. Podwiązałem jej jajniki na ponad dwa wieki. I drzewo genealogiczne porąbałem razem z korzeniami. A z tronów królewskich urządziłem sracze, sygnaturą moją opatrzone wręczyłem zaborcom. Ktoś sobie życzy polski klozet z orłem w koronie na muszli? Wyścielony flagą¹⁷.

Także w *Hrabinie Batory* znajdziemy dialogi o charakterze eklektycznym – tutaj język reklamy miesza się z patosem lub melodramatyzmem, postaci wygłaszają przemówienia, które trącą tanim *coachin giem*, a baśń *Królowna Śnieżka* jest zreinterpretowana popkulturowo. Przez takie użycie dyskursów i dobranie bohaterów Janiczak całkowicie odwraca normatywne role płciowe, parodiując je i wyśmiewając. Postacie męskie w *Joannie Szalonej*; *Królowej* i *Hrabinie Batory* nie są już aż tak

¹⁶ J. Janiczak, *Caryca Katarzyna*, rękopis, s. 23.

¹⁷ *Ibidem*, s. 32.

wyraźnie zarysowane — ulegają one coraz większemu zdominowaniu, zatracając swoją tożsamość. Mogą być interpretowane jedynie przez pryzmat kobiet, których wypowiedzi stanowią główną część tekstu dramatycznego. Po raz kolejny można zatem zauważyć, jak drastycznie odmienną perspektywę opowiadania proponuje Janiczak — w jej utworach to kobiety są postaciami pierwszoplanowymi; mężczyźni stanowią jedynie zależne od nich uzupełnienie przedstawianej historii. Bierny Filip Piękny zostaje zestawiony z aktywną seksualnie i pełną energii Joanną; uprzedmiotawianie i sakralizacja jego ciała zachodzi w umyśle Joanny tak daleko, że po śmierci — jako obiekt całkowicie podległy jej woli — staje się niejako częścią niej samej. Makabryczne, estetycznie kampowe opisy nekrofilii, której dopuszcza się Joanna, ostatecznie konstytuują jej dominację nad mężem:

JOANNA: Otwieram trumnę. Pieprzę, choć już nie poznaję. Pusto mi w ciele, na ołtarzach szept, ojciec bóg w Filipowym ciele rozpada się. Rozrodzi się?¹⁸

Co znaczące: nie osiąga przewagi nad mężczyznami przez afirmację swojej kobiecości, ale zyskuje ją właśnie w geście jej wyparcia. Joanna jest podległa przemocy męskiej i — by się z niej wyzwolić — przechodzi wraz z ciałem swojego męża transformację: aby móc wyrazić swoją wolę, przejmuje cechy męskie i zaczyna używać odpowiadających temu zaimków. Choć w *Joannie Szalonej; Królowej* mężczyźni w warstwie fabularnej są postaciami drugoplanowymi, to duch patriarchy tak silnie wpływa na poddaną przemocy seksualnej i fizycznej, pogardzaną kobietę, że jedyną jej ucieczką jest subwersja płciowa i zdobycie w ten sposób władzy nad ciałem — swoim oraz zwłokami męża.

¹⁸ J. Janiczak, *Joanna Szalona; Królowa*, rękopis, s. 31.

Zupełnie inną taktykę podejmuje Elżbieta Batory. Władczyni, by zdobyć pełnię władzy, wypiera wszystkich mężczyzn ze swojego otoczenia — podejmuje decyzję o panowaniu nad swoją przesadzoną hiperkobiecością. Jest ona postrzegana bardzo stereotypowo: od jej przedstawicielek wymaga się piękna, cnoty i wiecznej młodości. Tak zbudowana społeczność kobieca jest podszyta jednocześnie skrywaną fascynacją wzajemną fizycznością — i choć wątki homoerotyczne są obecne w dramacie, to nie mają jednak prawa rozwinąć się w realiach panowania wciąż istotnego dla świata przedstawionego ducha konserwatyzmu i patriarchy.

Hiperkobiecość

Osiągnięcie wyznaczonych przez kobiety celów w dramatach Janiczak odbywa się zazwyczaj w sposób charakterystyczny dla kampu. Ekspozowanie odmiennych cech grupy prześladowanej, jest typowe także dla queerowego sposobu konstruowania tzw. normy. Przez obcowanie ze zjawiskiem nienormatywnym, stajemy się dużo wrażliwsi, gdy dostrzegamy mechanizmy wykluczania go z głównego nurtu¹⁹. Dlatego tak ważne staje się w dramatach Janiczak akcentowanie płci kobiecej w kontraście do płci, cech lub zachowań męskich — autorka trylogii królewskiej nie tworzy postaci postpłciowych, podważających system reprezentacji, a raczej bohaterów hiperpłciowych, którzy ów system na różne sposoby poszerzają²⁰. Dzięki temu funkcjonujące w Polsce zjawisko kampu często wiąże się z wywołanym przez te transgresje zamieszaniem, by zbudować nową hierarchię i centrum — jednak ośrodki

¹⁹ M. Bogucki, op. cit., s. 35.

²⁰ P. Czaplński, op. cit., s. 42–43.

stworzone zarówno przez Joannę, jak i Elżbietę Batory, choć zależne tylko od nich, wciąż znajdują się na marginesie społeczeństwa²¹.

W swoich dramatach Janiczak porusza ponadto problematykę społecznego postrzegania kobiety przez pryzmat jej wieku. Autorka, kempowo opisując fizyczny aspekt postępującej degradacji ciała, zwraca uwagę na tragiczne konsekwencje, które niesie za sobą starzenie się — pozbawiona atrakcyjności kobieta staje się bezużyteczna dla mężczyzn. Ten gwałtowny upadek określonego wizerunku wpływa na jej dalsze zepchnięcie na margines władzy: pozbawiona niezbędnych w oczach społeczeństwa cech młodości i płodności traci całkowicie swój głos, a przez to jakikolwiek sposób oddziaływania na swoje życie:

KANCLERZ: I znowu rak wyłazi, a już tak mi się udaje rozpędzać ten parowóz dziejów. Czerwonych płam żaden puder nie zasłoni, żaden portret nie oszuka.

ELŻBIETA: Nakładaj, nakładaj szybciej. Ktoś patrzy.

KANCLERZ: Spływasz potem.

ELŻBIETA: Szybciej, chorzy nie są wiarygodni.

KANCLERZ: Nasuwa się oczywisty wniosek, powinnaś się schować. Zostać czystym głosem.

ELŻBIETA: Boję się. Ta twarz to już nie ja, ten ryj w krateczkę, subtelną siateczkę groźnie ze mnie kpi. Zwiastuje przykrą końcówkę. Słyszysz szmer sekund? Kanclerzu wyrzuć wszystkie lustra z pałacu, zastawy stołowe i łyżki, wszelki połysk, który mógłby być zwierciadłem²².

Ekspozycja wątku należącego do społecznie tabuizowanej przestrzeni stanowi kolejną celną krytykę wszelkich wsporników płci, które utrzymują stereotypowe postrzeganie jedynie właściwej przydatności kobiety w społeczeństwie. Do relacji widzialność—władza w patriarchalnej

²¹ A. Mizerka, op. cit., s. 662.

²² J. Janiczak, op. cit., s. 10.

wizji społeczeństwa nawiązywał m.in. Pierre Bourdieu, który stwierdził: „bycie kobietą polega na byciu widzianą”²³. Przez charakterystyczne dla kampu estetyczne przegięcie i moralne zaangażowanie został uwypuklony w dramatach Janiczak społeczny dyskurs gloryfikujący piękno i młodość; zbrodnicze starania Elżbiety Batory – przedstawione w formie niemoralnego kiczu – nie mogły skończyć się sukcesem, gdyż każdą kobietę czeka ten sam los:

ANNA: Przykro mi, bardzo mi przykro, nie udało się, jestem zmuszona wyciąć twoją część. Kamera cię po prostu nie lubi, może kiedyś światło potrafiło więcej ukryć, nic nie przechodzi, nie rozumiem twoich środków wyrazu, nie rozumiem twoich oczu, twoje oczy są wystraszone i puste, nie są w stanie przekazać żadnej emocji, nie trafiają do współczesnych młodych ludzi. Twój czas się najzwyczajniej wyczerpał, wyczerpały się dramatyczne komedie, głębokie poszukiwania. Nie ma czasu. W wieku trzydziestu trzech lat kobiety powinny umierać. O tym mówimy, kiedy mówimy o pięknie²⁴.

Opisane tu postrzeżenie piękna, utożsamione z głęboko zakorzenionymi w naszej kulturze stereotypami dotyczącymi roli kobiet w społeczeństwie stanowi idealny komentarz do wymowy całego utworu. Kobieta, aby zachować swoją atrakcyjność i miejsce w binarnym podziale społeczeństwa, musi ukryć, najlepiej dzięki stale młodemu i niewinnemu wyglądowi, wszelkie oznaki krytycznego myślenia lub autorefleksji.

Powolne rozbijanie schematów

Powyższa analiza jest jedynie zarysem problematyki kempowej kryjącej się w dramatach Jolanty Janiczak. Jej utwory zawierają jednak

²³ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, Warszawa 2004, s. 79.

²⁴ J. Janiczak, *Hrabina Batory*, rękopis, s. 15–16.

ogromny emancypacyjny potencjał, który autorka umiejętnie wykorzystuje w swoich tekstach. Uważnie budując herstoryje jednostek poddanych wielopoziomowemu wykluczeniu, Janiczak dokonuje odważnego, kempowego przejęcia: narracji, ciała i historii przedstawionych postaci kobiecych — wciąż postrzeganych jedynie jako elementy czy też ozdoby patriarchalnej walki o dominację. Odwrócenie perspektywy opowiadania pozwala na przedstawienie czytelnikom i czytelniczkom królewskiej trylogii kwestii nadal aktualnych. Problemy bohaterek dramatów, mimo ich silnego osadzenia w przeszłości, wynikają z niezmiennie funkcjonujących stereotypowych schematów myślowych. Dramatopisarka ukazuje historyczną ciągłość przekazywanej pokoleniowo systemowej opresji, nie będącej zdarzeniem o charakterze jednostkowym czy spontanicznym. Upodmiotowienie kobiet i przywrócenie im głosu niweluje w dramacie przemocowy system władzy, który — tym razem — nie powoduje wymazania perspektywy kobiecej z opowiadania, lecz wprost przeciwnie: uwypukla ją. Rekonstrukcja kobiecej narracji w dramatach Janiczak, wynikająca z potrzeby zrozumienia historii kobiet na nowo, pozwala na kempowy gest przejęcia tych opowieści, sprawiając tym samym, że stają się one coraz mniej o nich i coraz bardziej ich.

Bibliografia

- Bogucki M., *Queer po polsku*, „Dialog” 2019, nr 5, s. 33–43.
- Bourdieu P., *Męska dominacja*, Warszawa 2004.
- Czapliński P., *Kamp — gry antropologiczne*, „Teksty Drugie” 2012, t. 5, s. 11–32.
- Czapliński P., *Kamp — gry antropologiczne*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, UNIVERSITAS, Kraków 2013, s. 7–48.
- Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014 (szczególnie definicja: J. Kochanowski, J. Mizielińska, *Queer studies*, s. 461–64).

Janiczak J., *Caryca Katarzyna*, rękopis.

Janiczak J., *Joanna Szalona; Królowa*, rękopis.

Janiczak J., *Hrabina Batory*, rękopis.

Janiczak J., *Cudna tęcza nad cmentarzem*, rozm. J. Jaworska, „Dialog” 2019, nr 5, s. 28-32.

Kościelniak M., „*Młodzi niezdolni*” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru, Kraków 2014.

Krakowska J., „*Transfer!*” czyli Archiwum, „Dialog” 2017, nr 12, s. 189–199.

Krakowska J., *Nie jesteśmy w Kansas, czyli geje tłumaczą nam świat*, „Dialog” 2018, nr 10, s. 135–141.

Krakowska J., *Odmieńcza rewolucja: performans na cudzej ziemi*, Kraków 2020.

Księżyk R., *Wywracanie kultury: o dandysach, hipsterach i mutantach*, Wołowiec 2018.

Mizerka A., *Kamp po polsku*, Poznań 2016.

Mizerka A., *Kamp po polsku*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 641–664.

Robertson P., *Jak się robi kamp feministyczny?*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 92–117.

Ross A., *Kamp: sposoby użycia*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 328–369.

Żółkoś M., *Dramaty kobiecych historii*, „Dialog” 2016, nr 7–8, s. 41–49.

Mały słownik kampowych kontekstów, oprac. P. Czapliński, A. Mizerka, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 685–698.