

AGNIESZKA MATUSIAK

„...ŻYCIE JEST ZBYT POWAŻNĄ SPRAWĄ,  
BY MÓWIĆ O NIM POWAŻNIE...”<sup>1</sup>

## KAMP W TWÓRCZOŚCI PISARZY BU-BA-BU

Słowo „kamp”, jak podaje *Encyclopedia Americana* oraz *Dictionary of Slang and Unconventional English*, pojawiło się w języku angielskim pod koniec pierwszego dziesięciolecia XX wieku na określenie gestów nacechowanych przesadną emfazą. W latach 30. XX stulecia zaczęto je używać także w znaczeniu „niestosowny”, „fałszywy” oraz „zniewieściały”. Z kolei *Encyclopedia of Homosexuality* (1990) termin ten wywodzi od francuskiego czasownika „se camper” znaczącego tyle, co „pysznić się”, „wystawiać swą osobę na pokaz”<sup>2</sup>. Z czasem, jak zauważa Maria Gołębowska, „zaczęto za pomocą tego pojęcia charakteryzować pewną postawę estetyczną, która pozwalała – przy zawieszeniu sądów moralnych czy poznawczych – angażować się w różne zdarzenia własnego życia tak, by czerpać z nich maksimum satysfakcji estetycznej. Postawa ta wymagała od hołdującej jej osoby pewnego określonego sposobu bycia – przeżywania sytuacji, w której uczestniczy się z pozycji obserwatora, niejako przyglądania się faktom i specyficznego delektowania się nimi”<sup>3</sup>.

---

DR HAB. AGNIESZKA MATUSIAK, PROF. UWR. – Kierownik Zakładu Ukrainistyki Uniwersytetu Wrocławskiego, adres do korespondencji: Zakład Ukrainistyki, ul. Poczтовая 9, 53-313 Wrocław

<sup>1</sup> S. S o n t a g, *Notatki o kampie*, tłum. W. Werenstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9, s. 306-323.

<sup>2</sup> Rodowód kampu podaję za: E. G r z e s z c z y k, *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3, s. 155-156 oraz: M. G o ł ę b i e w s k a, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 27-38.

<sup>3</sup> Dz. cyt., s. 28.

Niewątpliwie kamp swą zawrotną popularność zawdzięcza jednak przede wszystkim Susan Sontag i jej głośnemu esejowi *Notatki o kampie* z 1964 roku, którym ta amerykańska intelektualistka proklamowała w kulturze erę nowej, „szczególnie ulotnej wrażliwości”. I choć minęło już ponad czterdzieści lat od tego momentu, w ukraińskim obiegu kulturowo-naukowym fenomen ten jest praktycznie niezauważalny (jedynie Tamara Hundorowa w swej książce *Kicz i literatura*, przy okazji omawiania stanu badań na temat kiczu, wspomina o kampie)<sup>4</sup>. Natomiast na Zachodzie zjawisko to doczekało się kilkuset opracowań, przeżyło kilka etapów reinterpretacji, zyskało szerokie grono zwolenników i nie mniejsze grono swoich gorliwych krytyków.

Istota opisanego przez Sontag zjawiska jest niezwykle trudna do zidentyfikowania i jednoznacznego zdefiniowania. Świadczy o tym już pierwsze zdanie eseju, określające kamp „odmianą wyrafinowania, która jednak wyrafinowaniem nie jest”. Trudności, na jakie może napotkać badacz kampowej estetyki, uzmysławiają także przykłady, przytoczone przez Sontag, którymi – w jej przekonaniu – są: muzyka Mozarta i twórczość Oscara Wilde’a, *Jeziro łabędzie* Czajkowskiego i opery Belliniego, a także opery Straussa, ale nie dzieła Wagnera; kampem są również damskie ubiory z lat 20. XX wieku i filmy pornograficzne oglądane bez podniecenia. Myślę, że jednak najbardziej przemawiającym do wyobraźni przykładem kampu są ryciny Aubreya Beardsleya i secesja jako styl, który przemienia rzeczy „w to, czym nie są”. Co więcej, kampowa optyka wyraźnie kładzie akcent na dwojaki sposób, w jaki można odbierać pewne rzeczy. Wszak w treści swej secesja nie jest li tylko kampem; w sztuce to przecież rewolucyjny kierunek, łączący smak z określoną strategią. Ale, jak zauważa Sontag, „w secesyjnych przedmiotach jest także pewien rys, który sugeruje niezaangażowanie, „niepoważne spojrzenie estety” (vide dzieła autorstwa Gaudiego w Barcelonie). A zatem kamp oznacza widzenie wszystkiego w cudzysłowie; „bycie-jako-granie-rol”, – trawestację, wcielanie się w kogoś/coś innego, przeniesienie metafory życia-jako-teatru w sferę wrażliwości. Lecz owa teatralność musi mieć rys ekstrawagancji, która chce być poważnie traktowana, ale nie może, bo jest jej „za wiele”. Jednak, aby owa ekstrawagancja naprawdę była kampem, musi być nasycona odpowiednim stopniem emocjonalności, wręcz erotycznej namiętności. A zatem według Susan Sontag, kamp sprowadza się do konsekwentnie estetycznego przeżywania świata, do „zwycięstwa estetyki nad moralnością” oraz ironii nad powagą.

---

<sup>4</sup> Zob.: Т. Г у н д о р о в а, *Кітч і література. Травестії*, Київ 2008.

Dla naszych rozważań szczególnie istotne jest rozumienie kampu jako upodobania do tego, co przesadne, wyrafinowane, perwersyjne, a odnalezione nie w wykwintnych wytworach sztuki, czy kultury, lecz w jej najprymitywniejszych, najpospolitszych przejawach – w sztuce masowej. Kamp, ów „dandyzm dwudziestego wieku”, nauczył się obcować z wytworami kultury masowej w taki sposób, w jaki masy z nimi nie obcuje: smak kampu transcenduje obrzydliwość re-produkcji. Wielbiciel kampu ceni pospolitość, zachwyca się nią i nigdy się nią nie nudzi, bowiem ta stanowi dla niego przedmiot gry/zabawy. Odkrycie zaś dobrego smaku w złym smaku jest niezwykle istotne, bowiem może wyzwać to, co jest stłumione. Słowem: znawca kampu „wdycha smród i chlubi się tym, że ma mocne nerwy”, albo inna odpowiedź, która określa kamp: „to jest dobre, bo jest okropne”; ale zaraz za tym Sontag dodaje: „tylko w pewnych warunkach...”

Kampowe przesłanie Bu-Ba-Bu, trójki pisarzy: Jurija Andruchowycza, Wiktora Neboraka i Ołeksandra Irwancia, oddaje już sama nazwa grupy: Burleska – Bufonada – Bałagan, niejako z istoty swej wykpiwająca porządek, powagę i patos oficjalnej kultury radzieckiego imperium. Twórcy ci, wkraczając w połowie lat 80. XX wieku na arenę kultury ukraińskiej z programem „turbacji mas, mas turbacji”, lansującym postmodernistyczną wizję skarnawalizowanego „kiczu na opak”, postanowili otwarcie zmanifestować swój sprzeciw wobec bezkrytycznej, posuniętej do granic absurdu apoteozy fałszywego masowego optymizmu, sławiącego ponad miarę szczęście, radość i harmonię socrealistycznego życia = symulakrum w „świecie uśmiechniętych idiotów” (jak to trafnie ujął Milan Kundera w *Niežnośnej lekkości bytu*); sprzeciw wobec kształtowania dążeń, by wszyscy żyli podobnie i myśleli tak samo oraz by w dziełach literackich nieobecna była troska o autentyczne sprawy materialne i cielesne. Dlatego też już same wystąpienia Bu-Ba-Bu w ramach spotkań z czytelnikami miały charakter zupełnie odmienny od tych, do których przywykł ówczesny czytelnik. Nie były to mdłe i sztuczne „odczytywania” tekstów, lecz żywiołowy *performance*, który sprawiał, że tekst literacki stawał się „żywym słowem”, słowem „w-cielonym”. Jak zauważyła Tamara Hundorowa<sup>5</sup>, trzeba pamiętać, że Bu-Ba-Bu zrodziło się z młodzieńczego entuzjazmu (członkowie tegoż paragrafu mieli po dwadzieścia kilka lat, gdy odbyło się ich pierwsze spotkanie) i żarliwego pragnienia zanurzenia się w atmosferę autentycznego bra-

<sup>5</sup> Т. Гундорова, *Бу-Ба-Бу. Карнавал і кіч*, „Критика” 2000, № 7-8.

terstwa (a nie symulowanego, jak w socrealizmie), intymnego kontaktu, który niesie prawdziwe współuczestniczenie we wspólnej grze, radosnej i bezkarnej zabawie, którą przynosi karnawałowa fiesta, tj. czas powszechnego rozpasania obyczajów. Być może właśnie dlatego to głównie młode pokolenie szturmowało wystąpienia bubabubistów, którzy ochoczo wciągali rozbawioną publiczność w żywiołową grę o treściach wywodzących się z niskiej kultury. Wówczas jednym i drugim wydawało się, że za pomocą tej gry można zmienić nie tylko literaturę, czy kulturę, ale i samo życie<sup>6</sup>. Dlatego też publiczność z tak wielkim entuzjazmem aprobowała ich kampanie; jakby samo życie poczęło nagle wychodzić poza sztywne, ustanowione przez totalitarny reżim, ramy czasu i przestrzeni, odzyskując jednocześnie swój metafizyczny wymiar. Jednostka odzyskiwała wówczas prawdziwy (a nie sumulakryczny) duchowy wymiar wolności. Gra/zabawa, tak śmiało wykorzystywana przez bubabubistów, brutalnie ujawniała nieautentyczność, czyli kicz totalitarnej rzeczywistości oraz trwającej w niej jednostki<sup>7</sup>. Słowem: drastycznie obnażała absurd takiego życia, stając tym samym konstruktywną strategią dla narodowo-kulturowego *katharsis*.

Znakomitą wykładnię bubabubizmu jako kampu odnajdujemy w tekście Jurija Andruchowycza *Apologia błazenady*, którą obok *Latającej głowy* Wiktora Neboraka oraz *Turbacji mas* Saszki Irwancja można uznać za bubabistyczny (post-)manifest. Andruchowycz buduje swój esej z dwunastu tez, ubranych w ironiczny odautorski komentarz, błyskotliwie grający z kiczowymi sensami kultury poprzedniej epoki. Już w samej formie zapisu jego tekst rodzi nieodparte skojarzenia z *Notatkami o kampie* Susan Sontag. Podobnie zresztą, jak i lansowana przez niego idea bubabistycznego pisarstwa, określona mianem „sztuki syntetycznej”, prowadzi w prostej linii do kampu jako wizji pojednanej ze sobą kultury, w której tekst literacki nie jest dominujący, lecz towarzyszy innym formom przekazu kulturowego (telewizja, radio, kino, teatr, technologia, nauka), „zmysłowo pławiąc się w jedności owej pojednanej kultury”<sup>8</sup>. W *Apolo- logii...* czytamy:

[...] ми **синтетичні**. Не в розумінні штучні, а в розумінні **різнобічні**. Ми займаємося поезією, прозою, літературознавством і критикою, театром, кіно,

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Obszerniej na ten temat piszę w tekście *Ukraińska powieść produkcyjna jako produkt socrealistycznej kultury masowej*, „Porównania” 2010, nr 7, s. 179-196.

<sup>8</sup> Por.: B. B a r a n, *Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 2003, s. 160.

музикою, телебаченням, масовими фестивальними збожеволіннями. Боюся, що всього не переліч. Живописом поки що не займалися, як і балетом. Це ще попереду. Бубабіз – це спосіб життя. **Це спосіб зробити кепське життя гарним**<sup>9</sup>.

W pierwszej ze swych tez Andruchowycz stwierdza, iż sztuka ich jest absolutnie demokratyczna, albowiem musi być zrozumiała dla każdego – nawet, jak ze zjadliwą ironią stwierdza, dla debili i imbecyli, pastiszując tym sposobem socrealistyczny wymóg sztuki dla mas.

W drugim punkcie pisarz podnosi problem liberalizmu bubabubistów, tj. tolerowania istnienia na arenie literackiej innych twórców, niż oni sami; twórców o odmiennych poglądach, którzy pozwalają sobie w stosunku do nich na komentarze w stylu: „fajni jesteście chłopcy, tylko zajmujecie się nie tym, co trzeba”. Te komentarze zmuszają bubabubistów do refleksji, a jej rezultatem jest postępowanie dokładnie odwrotne, na przekór, na opak niż życzyliby sobie owi „życzliwi”, tzn. poprzednie pokolenie twórców/”ojców”, wychowanych na – i – w duchu socrealistycznego kiczu.

Trzeci z punktów jednoznacznie zaś sytuje twórczość Bu-Ba-Bu w kręgu sceptycyzmu i ironii, w dodatku o ściśle określonej tradycji. To właśnie ów „gorzki śmiech” rodem z Gogoła najwyraźniej ujawnia kampowy mechanizm bubabubizmu, albowiem w ich błazenadzie nad socrealistycznym dziedzictwem radzieckiej kultury objawia się ukryta powaga kampu, która każe się zastanowić, czy faktycznie poddawany praktykom kampowym socrealizm, uważany za epokę minioną, nie ma już swej mocy sprawczej? Kamp zmusza do zastanowienia się, czy faktycznie dziś może on być już tylko zabawny. W tym aspekcie bubabubiści pozostali nieźrównani i, niestety, do dziś nie znaleźli swoich kontynuatorów (może jedynie jeszcze Jurko Wynnyczuk wpada w ten sam kampowy ton).

Z kolei czwarta teza *Apologii błazenady* jednoznacznie ujmuje praktykę bubabubizmu w ramy teatralizacji, gry masek i karnawalizacji. Zaś teza piąta jest tej myśli rozwinięciem. Tu Andruchowycz dokonuje demistyfikacji wizerunku socrealistycznego twórcy jako od-twórcy, wyznaczonej mu przez reżim roli wychowawcy mas. Autor *Moskowiady* demonstruje postmodernistyczne rozumienie twórcy jako postaci o wielu obliczach, maskach przyw-

---

<sup>9</sup> Ю. Андрухович, *Апология блазенеди (Дванадцять тез до себе самих)*, в: *Бу-Ба-Бу. Вибрані твори. Поезія, проза, есеїстика*, упоряд. В. Габора, Львів 2007, с. 24 (wygłoszenia w tekście moje – А.М.).

dziewanych w zależności od roli, jaką podpowiada mu jego fantazja – i tylko fantazja. Były to maski, niczym maskary, specjalnie wydobyte z kręgów undergroundowych, by pokazać, że karnawał oznacza sprofanowanie najświętszych idei, bo tylko wówczas, zaznawszy orgiastycznego rozkładu, będą mogły autentycznie się odrodzić, zaznać prawdziwej re-kreacji. I temu fenomenowi Andruchowycz w największym stopniu poświęca swoją pierwszą powieść z 1994 roku pod tymże właśnie tytułem, gdzie następuje karnawałowe rozliczenie się z demonem/-ami sowieckiej przeszłości<sup>10</sup>. Jak trafnie zauważa Jerzy Jarzębski w posłowie do polskiego wydania, jedyną metodą, by pokonać biesy, pozostaje – *notabene* zupełnie jak wzmiankowanego już Gogola – śmiech, groteska, pastisz, a więc swoiste zbratanie się z grozą przeszłości „w osłabionej dawce, aby tak pomyślaną szczepionką uleczyć chorobę duszy”. Nie na darmo bohaterowie powieści (*alter ego* samych bubabubistów) jadą do Czortopola, by wziąć udział w Świącie Zmartwychwstałego Ducha, anonsowanym tymi słowami:

Маємо вирішальну нагоду показати самим собі і всьому цивілізованому світові, яких славних Батьків ми діти й чия гаряча Кров струменіє нашими жилами. О цій порі нам дуже потрібне свято, яке об'єднає всіх нас в неподільному пориві творення і будування. Древній і вічний, як сама наша багатостраждальна історія, Чортопіль гостинно запрошує веселитися. Дух повинен воскреснути! [...]

Істинна суть нашого дійства – перемога над Смертю. Це добре розуміли ще наші предки – славні козаки-запорожці, спудеї, духовенство й міщанство, коли щороку в кінці травня – цього казкового на нашій землі місяця Пробудженої Природи й зеленого райського буяння – проводили свої рекреації – народні карнавальні дійства зі співами, танцями, читанням віршів і театральними виставами. Розкріпачені душі торжествували своє оновлення, Вільний Сміх і Розкута Поезія злітали понад грішною землею, і відступала підла Костомаха під неблаганними ударами Людського Безсмертя.

27–28 травня в Чортополі відбудуться вперше за двісті років повернуті народові рекреації під загальною назвою «Свято Воскресаючого Духу». Це свято стане першим кроком у відродженні давніх і прекрасних традицій нашого народу. Запрошуємо всіх у Чортопіль!»<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Miała rację Ola Hnatiuk twierdząc, że jest to utwór na miarę Kotlarewskiego, albowiem faktycznie Andruchowycz wykonuje tu podobną woltę wobec imperialnego dyskursu kulturowego, jak niegdyś autor *Eneidy* – już choćby tylko warstwa językowa powieści jest tego znakomitym świadectwem.

<sup>11</sup> Андрухович, *Рекреації*, в: *Бу-Ба-Бу*, s. 159. Pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania. W tekście właściwym będę podawać numer cytowanej strony.

Protagonisci nie są tylko biernymi obserwatorami, lecz aktywnymi uczestnikami rozgrywających się tam happeninigów; co więcej: współkreują święto przez prezentację własnej twórczości. Dlatego też w *Rekreacjach* najsilniej zaznacza się subwersywny charakter bubabubizmu jako kampu, w którym krytyka totalitarnego dziedzictwa rodzi się nie jako protest z zewnątrz, ale z samego wnętrza krytykowanej rzeczywistości, z pozycji uwikłania się w nią, uczestnika, a nie z pozycji zewnętrznego obserwatora. Andruchowycz jako postmodernista, wpisując się w poglądy Michaela Foucaulta i Pierre'a Bordieu'a<sup>12</sup>, doskonale wyczuwał, że skuteczny opór przeciwko jakiegokolwiek kulturowej dominacji jest możliwy tylko przy użyciu środków, metod, technik zaczerpniętych z tejże kultury. Pozwala to na skuteczne „rozsadzenie” ukraińskiego socrealistycznego kanonu kulturowego, najpierw poprzez naśladowanie, utożsamienie się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatne, ledwie zauważalne, acz rzeczywiste i niezwykle efektywne przesunięcie znaczeń. Co więcej, nie jest to krytyka jednoznaczna, czy nawet dwuznaczna, lecz wieloaspektowa i wielopłaszczyznowa, umożliwiająca, zgodnie z przesłaniem postmodernizmu, rozwój wielu „słusznych racji, wielu światopoglądów. Wartość takiej krytyki polega na tym, że nie daje jednej odpowiedzi, ujednoczonego gotowego „przepisu na szczęście”, lecz prowokuje do rozmów, inspiruje do twórczych dyskusji o wartościach<sup>13</sup>, wyznaczając „tylko i aż” potencjalne trajektorie dekonstrukcji dyskursu socrealistycznego z myślą o modernizacji rodzimej kultury.

W powieści Andruchowycza taką zachętę do podjęcia dysputy stanowi żonglowanie maskami/rolami/kostiumami głównych postaci, utkanymi ze splotu pierwiastków męskich i żeńskich, siły i słabości, dobroci i zła, wzniosłości i upadku, szlachetności i podłości. Z tak nakreślonego portretu wyłania się strawestowany wizerunek artysty-geniusza – „błazna i debila”, wybrańca bogów, lecz nie tyle niebiańskich, co władających światem podziemnym. Andruchowycz w takim konstruowaniu swoich bohaterów z premedytacją odwołuje się do pierwotnego mitu błazna jako łzedemiurga<sup>14</sup>, *trickstera*, który „w całości, wraz

---

<sup>12</sup> M. Foucault, *Wola wiedzy*, [w:] tenże, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 2002, s. 86; P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris 1981, s. 13.

<sup>13</sup> Por.: J. Butler, *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa 2008, s. 249-250.

<sup>14</sup> Zob. też nieco inne odczytanie motywu błazna zaproponowane przez I. Betko w książce *На шляхах духовної інтеграції*, Olsztyn 2010, s. 27-39.



ze swym głodem, niezaspokojonymi żądzami cielesnymi, [...] swą amorficzną, nieznającą celu naturą należy do całkiem innej rzeczywistości”<sup>15</sup>, epoki mitycznej, poprzedzającej ustanowienie ścisłego porządku świata, kiedy chaos przeobrażał się w nowy kosmiczny ład. Protagonisci *Rekreacji*, podobnie jak ów mitologiczny „boski szelma”, niosą swym współczesnym „duchowe wino prawdy”, iż człowieczeństwo posiada wiele wymiarów, że człowiek z natury swej nie jest tylko dobry lub tylko zły, jak uparcie przekonywał dyskurs socrealistyczny, ale że jego istotę określa splot gwałtownych konfliktów. Ponadto symbolika trickstera, zjawiająca się – zdaniem Eleazara Mieleńskiego – zawsze w sytuacjach niejednoznacznych, trudnych, przejściowych, wymagających pogwałcenia ustalonych granic oraz użycia w tym celu nietuzinkowej przytomności umysłu, sprytu i przebiegłości<sup>16</sup>, podpowiadała też, że stereotypowe konstrukty podmiotowości minionej epoki należy nie tylko zanegować, ale doprowadzić do stanu przedstworzonego chaosu i dopiero potem, na ich zgłiszczach, zacząć konstruować nową tożsamość: już nie internacjonalistyczną, radziecką, lecz narodową – ukraińską. Jej patronem (w miejsce poprzedniego: jedyne, nieomylnego, srogiego boga/„ojca narodu”, który częściej karał, niż wynagradzał), będzie zaś nowy bóg – „święty błazen”, ofiarujący ludziom pełnię i radość życia, podobną do tej, którą odczuwali średniowieczni „dobrzy katolicy”,

які [...] розважалися «сміхом пасхальним» чи пародійними проповідями або віслучими месами, само собою – і звичай кийвського спудейства його рекреаціями, інтермедіями й бурлескно-сороміцькими віршами. Бог є Неодномірність. До нього безліч доріг. Ми будуємо свої сходи на небо, нам весело, радісно і цікаво їх будувати”<sup>17</sup>

– jak twierdził Andruchowycz w szóstej tezie swej *Apologii błazenady*. Poniżej zaś wizerunek „boskiego awanturnika”, wyłaniający się z kart *Rekreacji*:

Надія української поезії, Мартофляк Ростислав, тридцятирічний безробітний, батько двох дітей, двох моїх дітей, мій чоловік, Мартофляк Ростислав, схильний до повноти й алкоголю, пияк, волоцюга, любичий батько, популярний громадський

<sup>15</sup> Por.: M. S z n a j d e r m a n, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 25, 32 i n.

<sup>16</sup> Zob.: E. M i e l e t i n s k i, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancyngier, Warszawa 1981, s. 233.

<sup>17</sup> А н д р у х о в и ч, *Апология блазенады*, s. 24.



діяч, кандидат у депутати, блискучий співрозмовник, ідеал жінок старшого віку, уважний син, Мартофляк Ростислав, аматор комфорту і гарячих ванн, нічний блукач, ресторанный лев, мрія студенток з музучилища, моя найбільша дитина, егоїст і боягуз, шляхетний лицар, галантний кавалер [...]” (s. 151);

[...] Мартофляк Ростислав, розквітаючий геній, нудний інтелектуал, балакун, дарунок небес, рідкісний діамант, [...] офіційний поет, бич божий, знаряддя диявола” (s. 152);

[...] ти всюди знайдеш собі випивку, я тебе знаю, це для тебе замітник крові, твоїми жилами струмує алкоголь, тобі з ним тепло й гарно, ти як у хмарах гойдаєшся, вріжеш пальця – а замість крові горілка, і це нормально, це генетика, іншим ти не можеш бути, з іншою жінкою ти вже давно повисився б, але тобі пощастило, дурню, що я – не інша, а я, пане мій, владарю, коханий дружино (s. 153).

Trickster, którego jedną z mitologicznych hipostaz stanowi Hermes, wiąże się również ze sferą wyrafinowanej, wręcz wyuzdanej erotyki, w której ten, obdarzony nieprzeciętnym urokiem osobistym i uwodzicielską magią, posiadał wyjątkowe szczęście (miał rozliczne kontakty z boginią świata podziemnego Hekate)<sup>18</sup>. Tacy też są bohaterowie *Rekreacji*, kreujący się na lowelasa, playboya, kolekcjonera kobiet, dla których te ostatnie stanowią nieodłączne dopełnienie ich męskiej, narcystycznej próżności; niewątpliwie największą ich miłością są oni sami, o czym świadczy fakt, iż Marta, tak żona, jak i prostytutka, okazuje się żeńską hipostazą **Martoflaka**:

[...] ніжний коханець, млявий і самолюбний коханець, нарцистичний коханець, неспроможний коханець, золотий коханець, фантастичний коханець, промінь у моєму тілі [Marty – А.М.], о Мартофляк! (s. 151);

[...] вже сім років минуло, як він посуду побив на весіллі, а він усе міцніше прив'язується до мене – думає Марта – влезить у мене, ховається в мене, згортається клубочком, як ембріон, і спить, спить, спить [...], моє ж ти серденько, шмата безвільна, нездатна собі дівку зняти, [...] (s. 152).

Зрештою, хлопці вони талановиті, чесні, непродажні, цвіт нації, діти нового часу, тридцятирічні поети, кожен гадає, що він пуп землі, а насправді лиш сексуальна невдоволеність і розпалене самолюбство – [...] рухи нервові, очі блищать, кожна міні-спідничка спричинює внутрішню бурю, [...] всі їхні уявлення про жінок викривлені й патологічні, таких лікувати треба, особливо цього Хомського з його дамськими варіантами [...] (s. 152);

<sup>18</sup> Zob.: S z n a j d e r m a n, *Blazen*, s. 34.

Niewątpliwie zwrócenia szczególnej uwagi wymaga właśnie lowelas Gajski [ukr. Хомський] przebierający się za kobietę, Gajski jako *drag queen*, Gajski jako w-cielone „kłamstwo, które chce udawać prawdę, czy/i prawda, która chce udawać fałsz”<sup>19</sup>:

Хомський-гомський, той самий, що на дні народження в Олексі переодягнувся курвою, підмалювався, виблискував стегнами в сітчатих панчохах, танцював з Немиричем танго, а потім оголосив, що дає «стрип», увихаючись під безконечне техно, почав роздягатися, найцікавіше, що він і справді мав ліфчика, я вже заплющувала була очі, бо той дурень міг і справді роздягнутися догола, але він витягнув із майток того самого, щоправда, гумового, хтось йому з Америки привіз, наповненого водою, і почав усіх поливати, а потім кинув ним у дівчат, котрі аж мліли від перенапруження, дебіл (s. 152).

Andruchowycz, jako nieodrodny syn swej postmodernistycznej epoki, poprzez pastiszowanie figury *drag queen* pragnie uzmysłowić swoim czytelnikom, że tożsamość nie stanowi gotowej matrycy, ale że należy ją nieustannie kreować, wciąż od nowa i od nowa budować, „radośnie” z nią eksperymentując. Co więcej, pisarz przekonuje też, iż tożsamość nie jest zjawiskiem wyłącznie duchowym, lecz – jak dowiódł Foucault – ma ona swoje przełożenie na skonkretyzowane normatywne praktyki dotyczące ciała i ciało aranżujące. Dla doby socrealizmu taką normatywną tożsamością, wyciskającą obowiązkowe piętno na ciele indywiduum i jego zachowaniu, był heteroseksualizm. Uznanie z kolei heteroseksualizmu za normatywny i dominujący spowodowało, że wszelkie inne przejawy zachowań, postaw, poglądów odbiegających od tej normy, zostały zepchnięte na margines (a właściwie do podziemia) oficjalnego porządku społeczno-kulturowego. Dlatego w *Rekreacjach* Gajski-*drag queen* w swej perwersyjnej zabawie tożsamością genderową (symbolizującą przełamanie normy męskości i kobiecości oraz samoakceptację), w grze oscylującej tak mocno wokół sztuczności, przesady, *teatrum mundi*, słowem: *performanceu par excellence*, ujawnia z największą wyrazistością kampsowe podejście bubabubistów do zadania stawianego przed człowiekiem przez ponowoczesność

---

<sup>19</sup> Odwołuję się tu do wykładni *drag queen*, zaprezentowanej przez Esther Newton, która brzmi następująco: „Drag mówi: mój «zewnątrzny» wygląd jest kobiecy, ale moja wewnętrzna istota jest męska. W tym samym momencie symbolizuje przeciwną inwersję: mój wygląd na zewnątrz [moje ciało] jest męski, ale moja istota wnętrza [ja] jest kobieca”. E. N e w t o n, *Role models*. Cyt. za: B. W a r k o c k i, *Kwestia smaku*, w: *KAMPania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008, s.126.

w obliczu zdyskredytowania i upadku totalitarnej metanarracji socrealizmu, postulującej trwanie przy jednej tożsamości, danej indywiduum raz na zawsze, a uformowanej wedle gotowych schematów, u-normowanej w ramach klisz, stereotypów, gotowych do „użycia” zachowań i sposobów myślenia, sposobów odczuwania „skrojonych” na potrzeby sytuacji. Andruchowycz potwierdza tym samym postmodernistyczne przesłanie, iż tożsamość „jest raczej postulatem, celem, niż właściwością, sytuacją niż trwałym stanem posiadania”; że „ma ona zawsze charakter relacyjny i twórczy”<sup>20</sup>. Wskutek zaś interpretowania tożsamości w kontekście „stawania się” możliwe jest uchwycenie twórczych wysiłków jednostki w jej działaniach autokreacyjnych, co więcej – w działaniach nienoszących znamienia konieczności żadnej normy, oprócz tej, którą wyznacza samemu sobie indywiduum.

Naturalnie zaproponowany przez bubabubistów dialog może podjąć jedynie świadomy odbiorca, preferujący strategię wyrafinowania, ekstrawagancji i ironii. Cały trud w rozszyfrowaniu kampu polega bowiem na gotowości dostrzeżenia przez czytelnika w performatywnym akcie odbioru tekstu, jak pisarz z jednej strony uprawia **grę z kiczem**, a z drugiej strony **gra w kicz**, albowiem w pewnym sensie sam go tworzy, przewrotnie ujmując teksturę w ramy „ironicznego uśmieszku”, czy też „wymownego mrugnięcia okiem”. Jak choćby w przypadku kalejdoskopowej wyliczanki atrakcji, które oferuje swoim uczestnikom czortopolskie „Święto Zmartwychwstałego Ducha”, gdzie stereotypowo postrzegane „wysokie” wartości ukraińskiej kultury narodowej zostają zmieszane z „niskimi” elementami kultury masowej (zarówno tej o podłożu ludycznym, narodnickim, jak i socrealistycznym):

Потім ви знову поринаєте у свято – ви його маєте, ви ходите ним уже добру годину, і щось усередині чинить опір – не так, не так, хоча, з іншого боку, все саме так, молодчина Павло, постарався, зробив, і кобзар співає про червону китаїку чи про червону калину, і студенти ставлять містерію про Вітчизну, і можна купити гороскоп у кооператора або з’їсти шашлик, або постріляти з лука у величезного картонного Сталіна, або помилуватися черговим задом чергової претендентки на конкурсі «Суперпанна», або випити просто з пляшки, або розмалювати собі писок синьою й жовтою фарбами, або послухати ораторію, або дивитись на небо крізь телескоп, або пограти в безпрограшну лотерею, або з кимось побитися – просто так чи за самичку, або жонглювати ножами і помаранчами, або

---

<sup>20</sup> A. Jawłowska, *Tożsamość na sprzedaż*, w: *Wokół problemów tożsamości*, red. A. Jawłowska, Warszawa 2001, s. 54.

набратися в дим, як Білінкевич, або купити собі амулет на ланцюжку, або хрестик, або відкинути копита, або постріляти в пересувному тирі, або купити старий грамофон, або танцювати до ранку ритуальний аркан, або співати в кумпанійці про рекрутів і червону калину чи про червону китайку, або купатися з дівчатами в бочці, або спати в багажнику чорного авта, або купити собі «Біблію» арабською, або «Коран» українською, або порнокалендар, або відеокасету, або пістолет Макарова, або оленячі роги, або півня, або курку, або прапор, або джинси, або тіло, або Бога, або морфій, або ребра, або груди, або пиво, або воду, або люльку, або цвяхи, або шкіру, або рану, або забратися й піти до готелю, або ходити тут до ранку, або вмерти... (s. 177-178).

Innym ciekawym przykładem omawianego zjawiska może być karnawałowy pochod uczestników czortopolskiego Święta, będącego karpowym pastiszem steatralizowanych totalitarnych mitingów, marszów, demonstracji itp., nieustannie towarzyszących obchodom świąt państwowych, a które to stanowiły kwintesencję socrealistycznej totalnej estetyzacji życia całego społeczeństwa (jego istotę, ujętą w symbolikę wielkiego marszu pierwszomajowego, znakomicie uchwycił Milan Kundera w *Niežnośnej lekkości bytu*). Masy złane w jeden organizm – niczym monolit, prowadzone pod bacznym okiem wodza po scenach/placach defilad, uformowane w ściśle zaplanowany zwarty szyk, wyposażone w sztandary, plakaty, transparenty itp. emblematy władzy, wspomagane propagandowymi hasłami skandowanymi przez tłum, jak też monumentalną muzyką i specjalnymi efektami świetlnymi niewątpliwie przypominały fiestę karnawałowych masek z zastygłym na twarzy pełnym euforii uśmiechem, fiestę, w której rozróżnienie fikcji od faktu, teatru od polityki było niemożliwe, bowiem te w państwie radzieckim złąły się w jedno<sup>21</sup>. Dlatego też Andruchowycz w *Rekreacjach* karnawałowy pochod przebierańców czyni tak barwnym, różnorodnym, chaotycznym, gdzie wszystko może być wszystkim, a każdy z jego uczestników może być, kim tylko zechce:

І тоді, коли на чортопільській ратуші вибило дванадцять, все почалося. З боку колишньої вулиці Сакраменток сунула грандіозна процесія перебиранців, очолювана кількома функціонерами з оргкомітетівськими пов'язками й мегафонами у руках. Вийшовши безпосередньо на Ринок, процесія розсипалась на кілька потоків, і от уже вони йдуть повз вас, б'ючи в барабани й тулумбаси, сурмлячи

<sup>21</sup> Zob.: X. Гюнтер, *Архетипы советской культуры*, w: *Соцреалистический канон*, ред. X. Гюнтер, Е. Добренко, Санкт Петербург 2000, с. 743-784 oraz: M. Rolf, *A Hall of Mirrors: Sovietizing Culture under Stalinism*, „Slavic Review” 2009, vol. 68, № 3, s. 601-630.

в сурми й ріжки, граючи на арфах та гуслах, на струнах та флейтах, на цимбалах дзвінких та цимбалах гучних, їх ціле море – в масках і з розмальованими фізіями, їх безліч!

То були Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії, Улани, Легіонери, Пастушки, Ягнята, Каліки, Божевільні, Прокажені, Паралітики на Роздорожжю, Вбивці, Розбишаки, Турки, Індуси, Січові Стрільці, Волоцюги, Кобзарі, Металісти, Самураї, Дармограї, Сердюки, Олійники, Мамелюки, Яничари, Манкурти, Ветерани, Афганці, Багатодітні Сім'ї, Сарацини, Євреї, Негри, Патриції в тогах, Хвойди, Писарі, Брехуни з висолопленими язиками, Дебіли, Козаки-Запорожці, Піхота, Музики, Магометани, Маланки, Маланці, Діптянки, Блудниці, Гуцули, Троянці, Сармати, Етруски, Гіппі, Сліпці, Трембітарі, Фіндюрки, Святі з картонними німбами, Гетьмани, Ченці, Панки, Клошари, Цьохлі, Трубадури, Різники, Юристи, Хапуги, Пияки, Лікарі, Ледарі, Араби, Кацапи, Опришки, Отці Домінікани в білому, Шльондри, Герої, Пиворізи, Мочиморди, Салоїди, Голодранці, Дуболоми, Сажотруси, Козолупи, Недоріки, Менестрелі, Проститутки – а всіх інших перелічити просто неможливо, бо були там ще Горили, Генерали, Гавіали, Павіани, Павлікіани, Данайці, Нанайці, Німфи, Нівхи, Ассирійці, Арнаути, Торбохвати, Лірники, Сирники, Шинкарі, Македонці, Броварі, Анахорети, Пупорізки, Українці, Лесбіяни, Гноми, Мавки, Мавпи, Лилики, Чорні Коти, Грудні Жаби, Алхіміки, Шльохи, Профури, Татари, Бубабісти...

Лемент і гуркіт вони зчинили неймовірний, хапаючи всіх за руки, кусаючи, цілуєючи, затягуєючи до свого потоку всіх, хто не проти. Над головами їхніми майорять всілякі абсурдні прапори – зелено-фіолетові, рожево-білі (смугасті), чорно-білі (в шахову клітинку), червоно-лазурові та ще деякі. [...]

Тим часом з наметів повиносили купи всілякого добра – усе воно блищить і бряжчить, а на помостах з'являються всілякі дурисвіти, котрі вміють удавати, що начебто вони пожирають вогонь або ковтають ножі, інші стоять на головах, є й такі, що читають якісь нісенітниці про все на світі, інші знову грають у карти або дудлять горілку, крім того, дехто танцює перед пам'ятником першим комсомольцям, бо на нього навішено табличку „Тут танцюють”.

На одному з помостів показують пантоміму, де все полягає у жонглюванні ковбасками, які можуть бути насправді чим завгодно” (s. 175-176).

Z takiej perspektywy wyłania się jeszcze jedna zasadnicza zbieżność kampu i bubabubizmu – oba zjawiska zostają określone w kategoriach stylu. W przypadku Bu-Ba-Bu pisze o tym nie tylko Andruchowycz, lecz i Neborak<sup>22</sup>; obaj nazywają bubabizm nie tylko stylem uprawianej przez nich literatury, lecz

---

<sup>22</sup> „БУБАБУ – велике БУБАБУ – стиль життя, у якому перебуває сучасна людина, конкретніше, українська людина”. В. Н е б о р а к, *Декілька уточнень з приводу написання звукосполучення [бубабу]*, w: *Бу-Ба-Бу*, s. 26.

stylem życia – za Foucaultem z *Historii seksualności* powiedzielibyśmy, że to „stylizyka egzystencji”, w dodatku stylizyka na wskroś ponowoczesna, hedonistycznie hołubiąca ciało i wszelkie uciechy z nim związane, z erotycznymi w pierwszej kolejności<sup>23</sup>. Potwierdzi to Irwaneć nie tylko poezją i opowiadaniem o tematyce erotycznej (zwłaszcza z cyklu *Піонетабірних оповідань*, dotyczących miłości podlotków w obozach pionierskich – owych kuźniach prawych obywateli socrealistycznego kiczu imperium), ale przede wszystkim swym tekstem *Turbacja mas* (*Турбація мас*):

Вклякніть, белетристи,  
Від Благої Вісти, -  
Ми не просто Хтось Там, -  
Ми є Бубабісти.  
Вас навколо Себе  
Будем гуртувати.  
Прирекло нам небо  
Груш не оббивати –  
МАСИ ТУРБУВАТИ (3 р.)

В вісімдесят П'ятім  
Році Сонце встало  
І для вас, вар'ятів,  
Бу-Ба-Бу настало!  
Плем'я дурнувате.  
Час не танцювати,  
І не мордувати –  
МАСИ ТУРБУВАТИ (3 р.)

Від Часів Лукреція  
І часів Горація,  
Від часів Гельвеція  
І Кооперація  
До Часів, коли гряде Нова Дегенерація,

---

<sup>23</sup> Ciało ponowoczesne, jak zauważył Zygmunt Bauman, jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń, które to ono kolekcjonuje. To swoiste narzędzie przyjemności, nastawione na absorbowanie wrażeń wszelkiego typu (seksualnych, gastronomicznych, słuchowych, wizualnych itp.). Aczkolwiek największą przyjemność czerpie ono ze swego skutecznego wyćwiczenia w sztuce odczuwania przyjemności i to przyjemności nigdy niezaspokojonej, wciąż bardziej pasjonującej, jeszcze bardziej zachwycającej, ekstatycznej. Zob.: Z. B a u m a n, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 90-91.

Актуальна буде  
Наша МАС ТУРБАЦІЯ! (3 р.)

Podobnie Neborak cyklem poetyckim *Latająca głowa*, w którym podmiot liryczny jednoznacznie ogłasza się ukraińskim wyznawcą *Kamasutry*:

Зате у Львові я – веселий бог  
і ревний проповідник «Кама Сутри»,  
служитель муз, вино дозує мудре,  
щоб розділити пристрасть на обох [...]  
(*Маятник*, s. 116),

który życie swe (w jednym z liryków z cyklu *Alter ego*) przekształca w ciało:

що він робить  
зі своїм життям  
перетворює у тіло

[...]  
він годує його  
обставляє їжу музикою квітами  
і поцілунками

його нудить

[...]  
він не знає що робити з цим тілом далі  
поїти його нашпигувувати наркотиками  
розмальювувати його кидати у ліжко  
змінювати його в брейк-дансі  
надимати йому м'язи фотографувати  
оголеним вкупі обставляти речами  
золотом камінням

тіло регоче  
тіло стогне  
тіло блює  
тіло сидить у туалеті  
старіюче тіло вештається по світу  
ошаліле тіло дістає сто років  
ув'язнення [...] (s. 144)



A także Andruchowycz swą *Perwersją* przede wszystkim, w której główna bohaterka doznaje erotycznej ekstazy pod wpływem kontemplowania nagiego ciała św. Sebastiana w iście kempowym kontekście – w klasztorze, podczas mszy lub nudnych lekcji:

Перебуваючи згодом у монастирі, Ада розвинула в собі рідкісну здатність до любовного мріяння. Це траплялося під час безконечних відправ або щоденних лекцій, їй вдавалося таким чином перемкнути свідомість і душу, себе всю, що за один крок від амвону, перед самісінькими ликами святих і пророків, овіяна со-лодкими пахощами й обсипана вітражними блискітками, вона відчувала, як цілу-ють її темноокі хлопці, щось нашіптуючи невідомими мовами і повсюдно її тор-каючи, дістаючи, розворушуючи, аж одного дня, втупивши зволожений погляд в оголеного святого Себастьяна, спізнала те, що от-от із нею станеться втіха, досі небувала, святий мав напружений мускулястий живіт, тонкі стегна і напівро-зтулені губи, увесь засіяний стрілами поган, він тримався твердо і напружено, як дерево, він гідний був стати її коханцем і став ним, аж вона зі стогоном поповзла на гранітні плити підлоги, і кілька подруг вивели її надвір, цілком щасливу<sup>24</sup>.

Zwróćmy uwagę, iż w przytoczonym opisie wyraźnie widać, jakie znaczenie przydaje Andruchowycz temu fenomenowi, albowiem w zasadzie mamy tu do czynienia z podwójną ekstazą: postać św. Sebastiana to przecież także ucieleśnienie podmiotu w ekstazie (religijnej/erotycznej), gdzie rany na ciele stanowią miejsca erogenne, zaś całe ciało odsyła do znaczenia Deluzjańskiego „ciała bez organów” – ciała masochistycznego w czystej postaci<sup>25</sup>. Innymi słowy – św. Sebastian to uosobienie „wzniosłego Erosa”, z którym Ada pragnie się utożsamić. Śmierć męczennika, widziana i podziwiana, jawi się jej sadoma-sochistycznym spektaklem, na którego scenie spełnia się pragnienie świętości. Śmierć w takim rozumieniu jest rzeczywistością, w której spełnia się pożądanie. To śmierć z nadmiaru rozkoszy, doznawanej od strzał przebijających jego ciało.

W związku z powyższym w przypadku bubabuistycznych tekstów można mówić zarówno o metaforze ciała nałożonego na tekst (Derrida), jak też o tekście jako anagramie ciała erotycznego, „rozwarstwionego na przedmioty-fe-tysze, na miejsca erotyczne”, mające wzmocnić *figurę* tekstu niezbędną dla

<sup>24</sup> Андрухович, *Перверсія*, Львів 2002, с. 98.

<sup>25</sup> Por.: T. Kaliściak, *Święty kemp. Psychoanalityczne studium świętego Sebastiana*, w: *CAMPania*, s. 134-142.

rozkoszy lektury<sup>26</sup>. Stąd cielesność (w znaczeniu, jakie nadaje jej Judith Butler swym terminem „corporeal style”<sup>27</sup>) okazuje się integralną częścią tożsamości Bu-Ba-Bu, ich pisma i tożsamości kreowanych na kartach ich utworów postaci. Tą tendencją twórcy bubabubiści skutecznie zanegowali bezcielesny dyskurs socrealistyczny, dominujący w kulturze ukraińskiej przez ponad pół wieku (choć w istocie warto pamiętać, że kreowanie „człowieka bezcielesnego” było tak naprawdę – wyłączywszy modernizm – dominującą strategią nowożytnej kultury ukraińskiej w ogóle, z narodnictwem na czele), dyskurs, dla którego ciało stanowiło największe tabu i największe zagrożenia, które należało skutecznie ujarzmić, a następnie odpowiednio „pokierować, włączyć w systemy użyteczności, uregulować na zasadzie dobra ogółu, sprawić, by funkcjonował wedle optymalnego wzorca”. Było to więc coś, czego się wyłącznie nie osądza, lecz coś, czym się administruje, by jednostka była jednostką użyteczną w każdym calu także wówczas, gdy uprawia seks (chodziło o usunięcie z dyskursu seksualnego wszelkich nieużytecznych/nieproduktywnych oznak pożądania, które nie służyły jedynie prokreacji, a okazywały się marnotrawieniem energii witalnej na działalność społecznie nieprzydatną)<sup>28</sup>. Stosując tego typu biowładzę, starając się zawłaszczyć każdy aspekt ludzkiego życia, władza radziecka zwiększała swą totalitarną skuteczność, okazując się w istocie władzą nad życiem<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> „To chyba arabscy mędrcy, mówiąc o tekście, używają tego cudownego słowa: korpus. Ale jaki to korpus, jakie ciało? Mamy ich wiele: ciało anatomów i fizjologów, które widzi i o którym mówi nauka – to jest tekst gramatyków, krytyków, komentatorów, filologów (feno-tekst). Ale mamy też ciało rozkoszy zbudowane wyłącznie z relacji erotycznych, bez żadnego związku z pierwszym: inaczej się je wykrywa, inaczej nazywa; podobnie z tekstem, który będzie tu otwartą listą językowych świateł (tych żywych ogni, tych pulsujących sygnałów, tych wędrownych ogników rozsianych po tekście, które korzystnie zastępują nam «semina aeternitatis», «zopyra», owe fundamentalne banały starożytnej filozofii. Skoro tekst ma ludzki kształt, czy jest figurą, anagramem ciała? Tak, lecz naszego ciała erotycznego. Przyjemności tekstu nie da się sprowadzić do jego gramatycznego (feno-tekstualnego) funkcjonowania, bo i przyjemność ciała nie sprowadza się do potrzeb fizjologicznych. Przyjemność tekstu to chwila, w której moje ciało rusza w ślad za własnymi myślami – bo moje ciało nie ma tych samych myśli, co ja”. R. B a r t h e s, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 21-22.

<sup>27</sup> *Uwikłani w płęć*, s. 251 i in.

<sup>28</sup> F o u c a u l t, *Wola wiedzy*, s. 27-29.

<sup>29</sup> Por.: И. К о н, *Советский сексуальный эксперимент, в: т е н з е, Сексуальная культура в России. Клубничка на березке*, Москва 1997 [odczyt internetowy: <http://sexology.narod.ru/chapt604.html> z dnia 23.08.2010] oraz: А. Э т к и н д, *Эрос невозможного. История*

Ciało bubabubistów nie jest jednak ciałem zwartym. To „ciało patologiczne” (nieprzypadkowo jeden z poetyckich cykli Neboraka nosi tytuł *Музей Патанатомії*), ciało groteskowe, w bachtinowskim tego terminu znaczeniu, o którym w liryku *Zjawa Małego Pantagruela* (*З'ява Маленького-Пантатрюеля*) Neborak wprost pisze: „його субстанція – раблезіанське тіло”. A więc to ciało rozczłonkowane, ciało „mięsne”<sup>30</sup> („Як у м'ясному магазині обертаєш туші. / Ось груди Лади, ось пухкий Марусі зад”), to ciało pulsujące krwią i eksponujące te miejsca, w których ono „siebie przerasta, wychodzi poza swoje własne granice”, którego elementy zyskują pełnoprawną autonomię. Funkcję tę w twórczości Bu-Ba-Bu, obok twarzy z wyraźnie wyeksponowanymi ustami i wytrzeszczonymi oczami oraz samą latającą głową, korowodem rąk, nóg, skórą, pod którą prężą się mięśnie i ścięgna, wydatnymi kobiecymi piersiami, pupami z Neborakowych tekstów, zdecydowanie najlepiej spełnia męski organ płciowy. I to właśnie jemu w *Rekreacjach* Andruchowycz przypisuje rangę centralnego totemu Święta Zmartwychwstałego Ducha. W ten sposób fallus symbolizuje ciało stające się, ciało kształtujące się, ciało transgresywne, przełamujące granice między innym ciałem oraz światem zewnętrznym. Albowiem, jak zauważa Michał Bachtin, „groteskowe ciało to prawdziwy dziedziniec wiecznie odnawiającego się życia, niewyczerpane naczynie śmierci i poczęcia”<sup>31</sup>:

Марто, я відчуваю тебе всю, ти плавна і тепла, всі твої рухи саме такі, як я хочу, це повна відповідність, хоча це тільки танець, але як ти близько, [...] я –

---

*психоанализа в России*, Москва 1994 (zwl. rozdz. VI: Психоанализ в стране большевиков; VII: Между властью и смертью: психоаналитические увлечения Льва Троцкого и других товарищей).

<sup>30</sup> Wyeksponowanie mięsności ciała ludzkiego ma za zadanie w tekstach bubabubistów zwrócić uwagę czytelnika na ciało jako nie tylko źródło niegasnącej energii, ale także na swoistą „gęstość” egzystencjalnego doświadczenia, odsyłającego do prężności i mocy tkwiących w cielesności istnienia. Albowiem „[M]ięsność – jak zauważa Jolanta Brach-Czaina – to jest to, co dane jest nam w życiu tak mocno, że aż drżymy i czego nie możemy się zaprzeć”. A więc w mięsności chodzi o to, „co w istnieniu najbardziej zmysłowe, dotykalne i bujne. Triumfująco cielesne. Co się rozrasta i rozpycha. Mięsnością istnienia emanują rozwijające się ciała i towarzyszy im radość. Żadne zakazy, zakłęcia i obwarowania nie stanowią dostatecznej zapory przed tryskającą soczystą mięsnością. Wszelkie radości życia dotykają sfery istnienia mięsnego”. J. B r a c h - C z a i n a, *Metafizyka mięsa*, w: t a ż, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 179, 163, 165.

<sup>31</sup>*Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 437-438.

супер, я завше приходжу у вирішальну мить, [...] ти ж така тепла і плавна, аж у мене все разом шумить у голові – і ти, і музика, і горілка, і небезпека, чорт забирай, варто жити, я згодився б тримати тебе на руках, княгине, пані, королево танцю, літаюча жінко, не муч мене зараз, бо я дурний, я можу вкрасти тебе, я – велетень, я – пружина, я – некерований вулкан на святі Воскресаючого Х..! (s. 171-172)

Analogiczne przesłanie kryją w sobie akty seksualne, towarzyszące czortopolskiej fieście. Ich transgresyjny wymiar, wyraźnie naznaczony rysem orgiastyczności, wraz z właściwą jej możliwie najintensywniejszą, skrajną, najbardziej nieokreśloną rozkoszą, znakomicie wpisuje się w rozumienie aktu miłosnego jako „wniknięcia w szczelinę bytu”, polegającego na bezpośrednim doświadczeniu przez jednostkę nagiej rzeczywistości, jej ukrytego wnętrza, tzn. substancji istnienia będącej „cielesną duchowością”. To swoiste odczucie świata „na opak”, wywołanego przez transgresyjne uchylenie zakazu<sup>32</sup>. Intencją owego wnuknięcia jest zatarcie granicy między materialnością a niematerialnością bytu.

Dopiero w tym punkcie przełamania granicy, zniesienia stron, zetknięcia góry i dołu, połączenia dobra i zła [...] naprawdę dotykamy istnienia. Przebudzenie w nas cielesnego ducha pozwala doświadczyć obecności bytu w pulsujących między opozycyjnymi stronami czy jakościami substancji świata, którą w sobie samych rozpoznajemy, gdy rozplywają się kontury. Stajemy się wówczas samym ruchem, wychyleniem na zewnątrz, kroplą na łuku wodospadu. Nasza cielesność wysunięta poza siebie, przelewająca się, przeistoczona w ducha pozwala nam przez mgnienie przemiany rozpoznać się we wnętrzu istnienia. A zatem dzięki miłosnemu wnuknięciu, utrzymującemu indywidualność w stanie wibrującej przemiany, odkrywa ono, że „świat może się stawać innym światem, to istnienie innym istnieniem, a to, co jest, może być przede wszystkim. [...] Więc ostatecznie jesteśmy tacy, jaka jest przeżywana przez nas miłość. I taki również jest odkrywany i stwarzany przez nas świat”<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Erotyzm demonstruje transgresyjny charakter bytu poprzez fakt, iż w grze miłosnej zawsze chodzi o wyjście poza przyjęte ograniczenia, albowiem życie człowieka wywodzi się z części wyklętej, zakazanej (por.: G. B a t a i l l e, *Część przeklęta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002). Owo wykroczenie jest jednak całkowicie podporządkowane prawu transgresji, tzn. paradoksalnie chodzi w nim o złamanie reguły dozwolonej regułą. Natomiast orgia i cechujące ją jakby powszechne, zdecydowane i bezwzględne uchylenie ograniczeń, stanowi szczyt transgresji. Zob.: t a ż, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 157-159, 164-165, 171-173.

<sup>33</sup> J. B r a c h - C z a i n a, *Wniknięcia*, w: t a ż, *Szczeliny istnienia*, s. 129-160.

Myślę, że taką właśnie „szparą w rzeczywistości”, zarówno dla innych, jak i dla siebie, są protagoniści *Rekreacji*, których jurna cielesność podporządkowuje sobie całą dostępną rzeczywistość, wyznaczając tym samym perspektywę percypowania świata, jaki dzięki stosunkowi miłosnemu, łączącemu w sobie jednocześnie bycie, poznanie i stwarzanie, jest pełny, tzn. wreszcie autentyczny i autonomiczny, nieodrzucający żadnej z otwierających się w istnieniu możliwości. Andruchowyczowi, podobnie jak i pozostałym bubabubistom, chodziło zatem o uchwycenie tej dynamiki, poprzez którą ludzka egzystencja, odnajdując w erotyzmie całościowość, opiera się na fundamentalnym prawie natury uzmysławiającym, iż życie to „gejzer, bujny nadmiar, przeciwieństwo równowagi i stabilności”; „to zgiełkowy ruch, wybuchający i ulegający wyczerpaniu”<sup>34</sup>:

[...] я мандрувала його тілом, пам'ятаючи, що потрібно бути терплячою і що головне ще має статися, а мені вже зараз невимовно розкішно, і він почув мій голос, я зовсім не хотіла цього, але голос уже не міг залишатися в мені, і тоді я почула його голос, ми ніби кликали одне одного звідкись із неба, де ми ще побуваємо, він розумів кожен мій натяк, виправляв будь-яку нерішучість, мене ще ніхто так не розумів, **я здригалася, як гора, текла, мов ріка, моє тіло зробилося хвилею**, я просила, щоб він увійшов і починав, але він продовжував свою попередню гру, я йшла за ним, бо зрозуміла, що раз він так хоче, значить, так повинно бути, він усе знає краще за мене, і справді, він довів мене до повного забуття, я не знала, де в мене що, **я була вся, моє тіло зробилося неподільним** [...] (*Пекреації*, s. 203-204).

W podobnym aspekcie dają się odczytać seksualne gry głównych bohaterów *Perwersji*: Ady, oddającej się wyrafinowanym erotycznym ekscesom z kolejnymi mężami i kochankami, a podsycanym towarzyszącymi im sceneriami różnych, najmniej oczekiwanych miejsc, np. zakamarków kalabryjskich pałaców, „jakby umyślnie zaprojektowanych do podobnego rodzaju rozrywek, przyprawionych miodem, płatkami kwiatów i cytrynowym sokiem”, miejsca między bibliotecznymi regałami na dziesięciotomowym wydaniu dzieł Woltera w miękkiej oprawie, w lesie podczas czerwcowej burzy z motocyklistami o „wargach lepkich od czereśni” itd.; oraz Perfeckiego, zwłaszcza zaś jego stosunek z Adą pod stołem w trakcie konferencyjnych obrad:

... Адині очі недаремно вкривалися хмільністю. Вона знала, що робити, вона зважилася. І, вичекавши слухну нагоду, вона плавно і нечутноковзнула під стіл.

<sup>34</sup> Bataille, *Historia erotyzmu*, s. 109.

[...] I там, у цій темниці, в тісноті інших ніг – тупітливих джинсових, шкарпеткових, ніг, які пітніли, протестували й обурювались – вона вмить віднайшла його, Перфецького, безконечні ноги, подані їй назустріч, і вона обвила їх собою, ніби цупкими ліанами, а тоді знайшла там, удалині, це живе і сільне створіння, цю дочасну зброю, молодого князя, гордого воїна, самолюбного задаваку, стрімкого вершника, твердого стоїка, ніжного гваловника, солодкого вбивцю, вільного козака, доброго велетня. I так пробираючись ненастанно на його вершину, п'яматала: це найбільше, що вона може зробити для нього, і найменше, що може зробити для себе, але в цій норі, в цій темряві іншого не дано – тільки любов як злочин, злочин як любов і пекло як рай і рай як пекло і тупіт ніх і помах крил і злет, і злет, і злет... (s. 136-137).

W świetle powyższego wyraźnie widać, jak bardzo bubabubiści programowali swe teksty na odnowę/zrewitalizowanie/wskrzeszenie (sic!) kanonu rodzimej cielesności, będącej dla nich – podobnie jak dla Iwana Kotlarewskiego w jego strawestowanej *Eneidzie* – nieodłączną składową ukraińskiej tożsamości kulturowo-narodowej (o czym też traktuje dziewiąty punkt *Apologii błazenady*). Sięgnięcie przez bubabubistów do koncepcji ciała groteskowego, ciała „płynnego”, „ciepłego”, „ciała rozedrganego” stanowiło jawne zaprzeczenie koncepcji ciała lansowanej w socrealizmie, tj. ciała zwarteo, „zimnego” – ciała zahartowanego niczym żelazo i stal, dla którego nie było nic ważniejszego niż „железная воля” i „стальная целеустремленность” (zresztą sam Stalin swoim pseudonimem dawał przykład, jakim winien być człowiek radziecki)<sup>35</sup>. Ciało osadzone w takim kontekście stanowiło dla twórców Bu-Ba-Bu scenę kulturowego zapisu, swoistą powierzchnię, na której zapisywał się „stygmata minionych zdarzeń” (M. Foucault). Za takim odczytaniem przemawia scena z *Rekreacji*, w której Martoflak składa autograf w ukraińskich barwach narodowych

---

<sup>35</sup> Zwrócił na to uwagę Hans Günther, opisując socrealistycznego bohatera tymi słowami: „Закаленный, весь из брони и воли, героический человек идеально вписывался в тотальное произведение искусства. Его личный характер, его идеалы, его мысли, чувства лишены самоценности. Он истинный экстриверт – устремленный «вперед», на «врага», он готов одолеть любые стихии, преодолеть препятствия. В нем прежде всего ценится [...] безусловная преданность всеохватным целям и задачам». Х. Г ю н т е р, *Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства)*, „Вопросы литературы” 1992, вып. 1, с. 41. Badacz, konstruując swą charakterystykę „bohaterów z żelaza i stali”, przypomina, iż była ona przedmiotem szczególnej troski czołowych ideologów październikowego przewrotu, Plechanowa, Trockiego i Łunaczarskiego, którzy w swych pismach poświęcali jej wiele uwagi. Zob. m.in.: А. Л у н а ч а р с к и й, *Героиз и индивидуализм*, Москва 1925; Л. Т р о ц к и й, *Иосиф Сталин. Опыт характеристики*, (Койокан 1939), в: *Осмыслить культ Сталина*, ред. Х. Кобо, Москва 1989, с. 628-629.

na twarzy młodej, pełnej erotycznego powabu ukraińskiej dziewczyny, Zoriesławy, symbolizującej odradzającą się Ukrainę:

І ти врешті таки дочекався, Мартофляче, – народ знає своїх поетів, тебе кличуть, тебе хочуть, ти починаєш малювати автографи для цих симпатичних молодих людей у вишиванках і «мармурах», це, звісно, студенти, вони марять твоїми віршами, серед них Марта впізнала того, котрий в автобусі мало не зімлів від щастя, тебе побачивши.

Пишеш їм у блокнотах, на своїх книжках, на своїх портретах усілякі дурниці, Мартофляче, бо найважливіше – ніде не повторити жодного з автографів, усюди слід бути лаконічним, дотепним, глибокодумним, великодушним, самодостатнім, високочолим. Але ця дівчинка з очима, як терносливи, і взискуючими губами не має нічого: ані блокнота, ані книжки, ані фотографії твоєї, Мартофляче, і вона просить, аби ти розписався їй на лобі, і ти просиш синього й жовтого фломастерів і виводиш на її гарячому лобику свої ініціали, браво, біс, цілуєш їй руку [...] (s. 178).

W geście tym Martoflak pragnie z(a)mazać radzieckie piętno wyciśnięte na ciele narodu ukraińskiego, piętno kultury terroru, pozbawiające stotalitaryzowane narody ich indywidualnej historii<sup>36</sup>. Dlatego też można wnioskować, że ciało było dla pisarzy Bu-Ba-Bu miejscem Nietzscheańskiego *Herkunftu* (zwłaszcza w interpretacji tegoż terminu z późnych pism niemieckiego myśliciela, w świetle których genealogia to historia przypominająca z góry zaplanowany karnawał), oznaczającego ród, pochodzenie, wiekową przynależność do grupy, opartą na więzach krwi i tradycji. Albowiem, jak zaznacza Nietzsche, w przypadku *Herkunftu*

nie idzie [...] o odnajdywanie u jednostki uczucia bądź idei cech ogólnych, które pozwolą porównywać ją z innymi [...]. Chodzi raczej o ustalenie wszelkich subtelnych, szczególnych i indywidualnych oznak, jakie mogą się w niej krzyżować, tworząc trudną do rozwikłania sieć. [...] Pochodzenie pozwala również odkryć pod szczególnym aspektem cechy bądź pojęcia mnożenie się zdarzeń, poprzez które (dzięki którym, przeciw którym) powstawały. Genealogia nie pragnie rekonstruować czasu, aby ustanowić wielką ciągłość ponad rozproszeniem zapomnienia; jej zadanie nie polega na pokazywaniu, że przeszłość jest wciąż obecna w terażniejszości, że ożywia ją wciąż potajemnie [...]. Przeciwnie, śledzić złożony ciąg pochodzenia, to utrzymywać przeszłość we właściwym jej rozproszeniu: wskazywać na wypadki, nieznaczące

<sup>36</sup> Рог.: М. Рыклин, *Тела террора (Тезисы к логике насилия)*, „Вопросы литературы” 1992, вып. 1, с. 137.



odchylenia – albo przeciwnie, całkowite odwrócenia – błędy, mylne oceny, chybione kalkulacje, które zrodziły to, co istnieje i co ma dla nas wartość; to odkryć, że u podstaw tego, co poznajemy, i tego, czym jesteśmy, nie tkwi bynajmniej prawda i byt, lecz zewnętrżność przypadku<sup>37</sup>.

Dlatego też w *Rekreacjach* Andruchowycz przeprowadza swoistą genealogię ukraińskiej nacji na drodze jej uwikłania w „niską cielesność”, symbolizowaną w tekście przez spermę, łajno, krew, a więc substancje oznaczające życie w swej najsurowszej postaci, życie i jego witalistyczny potencjał przekazywany przez kolejne pokolenia Ukraińców, tworząc „nieoficjalną”/undergrandową, acz żywą historię narodu pozbawionego własnej państwowości. Ale to także historia pisana krwią, której śladów nie da się zetrzeć, bowiem – choćby nawet usilnie starano się wyrugować ją z pamięci – to każdy skrawek ziemi, najmniejszy kamień będzie zawsze niemym, lecz jakże natarczywym, świadkiem minionych zdarzeń:

[...] ці бароківі стіни будинків, обвішані гірляндами й зеленим віттям майовим, ці різьблені в нішах і брамах фігури, обсипані конфетті й серпантинami, вимазані лайном і спермою, ці помаранчеві намети з тисячею принад і тисячею правил, ці вежі над садами, ці мури, ця ратуша з найвищим у світі шпилем, ці гори над містом, ці зорі на небі.

Цей морок містечка, ці кажани у дзвіницях, ці свічки на цвинтарі, ці катівні в підвалах, ці криниці, забиті кістками, цей мотлох у старих кімнатах, це жабуриння у водограях, ці сміттєзвалища на схилах, ці голоси в підземеллях, а також ці зіржавілі труби, крани, облуплені раковини, засмічені купальні, зужитий посуд, подерті простирadła, бита порцеляна, закопані дзвони, спалені книги, хрести безраменні, чотири вершники.

Ці сині півкола, ці намальовані губи, священні синці, стигмати, розширені вени, провалені носи, викривлені хребти, ці рухливі язyki, співаючі стегна, діряві панчохи, оголені плечі, скривавлені ікла, гострі ключиці, pokusani груди, ці ліхтарі між ногами, це сяйво” (s. 178).

Reasumując, należy jeszcze zaznaczyć, iż poprzez sięgnięcie po kamp bubabubiści zwrócili uwagę również na konieczność wykreowania nowych relacji łączących autora i czytelnika. Twórcy Bu-Ba-Bu, manifestując cielesność swego dyskursu literackiego, niewątpliwie stawiali na strategię uwodzenia

---

<sup>37</sup> M. Foucault, *Filozofia, historia polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000, s. 119, 120.

czytelników, lecz nie patetycznym ideologicznym kiczem, jak czynił to dyskurs socrealistyczny (w którym czytelnik był biernym odbiorcą gotowego, ustanowionego produktu literackiego, gdzie wszystko od początku do końca jest jasne, zakończenie z góry przewidziane, a wszelkie wątpliwości starannie usunięte z pola), a skampanowanymi praktykami erotyczno-seksualnych wyczynów z pogranicza pornografii, perwersji, by tym samym rozpalic wyobraźnię czytelnika do poziomu orgazmu, zwłaszcza tego z aktu masturbacyjnego (orgazm rozumiany jako przeżycie najbardziej wysublimowane, w najczystszej postaci, skupiające w sobie spontaniczność, intensywność i ekstensywność i dlatego tak bardzo cenione w postmodernizmie), w którym siłę napędową stanowi pożądanie. Innymi słowy rzecz ujmując: ich twórczość to wysiłek, by zyskać pożądanie Innego (również siebie jako Innego) oraz być pożądanym. Albowiem to właśnie pożądanie, a dokładniej relacja zachodząca między nim a moralnością<sup>38</sup> – okazuje się tą konstytutywną cechą, która rozbudza fantazjowanie, a w rezultacie powołuje do istnienia nowe światy (swej ścisłej intymności tylko dla siebie) i, co najistotniejsze, wyłanianie się nowej podmiotowości: niczym (ani zewnątrz, ani wewnątrz) nieskrępowanego, nieujarzmionego „ja” pożądanego<sup>39</sup>, naznaczonego rysem performatywności<sup>40</sup>, a więc „ja” wciąż kreowanego od nowa. Metafora masturbacji, uwikłana w mechanizm pożądania, tak sugestywnie wyeksplikowana w liryku Irwancja, czy Neboraka, a powtórzona dobitnie przez Andruchowicza w *Rekreacjach* oraz *Perwersji*, znakomicie oddaje bubabuistyczną ideę, po pierwsze, tworzenia utworu, a po drugie, samej jego lektury, co oznaczało, że autor nie jest już nadawcą, lecz „wielością oczarowań czytelnika”, który z kolei nie dekoduje komunikatu, lecz doznaje rozkoszy (*jouissance*) lektury; rozkoszy tym bardziej ekscytującej, że jej prze-

<sup>38</sup> Por.: M. S k u c h a, *Strategie kampu a prawa pożądania*, w: *KAMPania*, s. 63-68.

<sup>39</sup> Por. M.P. M a r k o w s k i, *Dyskurs i pragnienie*, w: R. B a r t h e s, *Fragmety dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 12.

<sup>40</sup> Socjologowie badający ponowoczesną seksualność wyraźnie zwracają uwagę na performatywny wymiar orgazmu, w którym „ja” okazuje się jednocześnie aktorem i widzem. Andre Béjin w *The Influence of the Sexologist and Sexual Democracy* zauważa: „Rozkosz ma być teraz przeżyciem całkowicie żywiołowym i przedstawieniem teatralnym wystawionym i reżyserowanym przez mózg. [...] Żąda się więc, by nabrać umysłowego dystansu wobec własnego ciała, ale by zarazem pogрузić się w jego żywiołowych przeżyciach bez reszty, by być widzem wyczynu seksualnego nie przestając być jego uczestnikiem, poddać się, nie myśląc, podmiotom, a zarazem powoływać je do życia, przynaglając umysł do żyłowania wyobraźni; wyrazić się «spontanicznie» w sytuacji, która, by dać z siebie maksimum, musi być zaprogramowana” – cyt. za: B a u m a n, *Ciało i przemoc...*, s. 94-95.

bieg jest całkowicie nieprzewidywalny<sup>41</sup>, albowiem, jak podpowiada Barthes, nie jest ona „*elementem tekstu*, nie jest ona ostoją, nie podlega logicznej władzy intelektu i zmysłów; to dryf, rzecz rewolucyjna i równocześnie aspołeczna, której nie może uznać za swoją żadna zbiorowość, żadna mentalność, żaden idiolekt. [...] Wynika stąd jasno, że przyjemność tekstu jest skandalem: nie dlatego, że jest niemoralna, [ale] dlatego, że jest *atopiczna*”<sup>42</sup>.

Stąd też można przyjąć, że literatura Bu-Ba-Bu przełożona na metaforykę erotyczną u-cieleśnia kampsowy postulat Susan Sontag o odrzucenie hermeneutyki (i nieodłącznie z nią związanych zagrożeń interpretacyjnych uproszczeń) na rzecz erotyki zarówno tekstu, jak i erotyki pisania, co z kolei nieco później Roland Barthes ujmie jako **pisanie na głos**, które „pozostawia ekspresję fenotekstowi, właściwemu kodowi komunikacji. Samo należy do geno-tekstu, do znaczenia; przekazują je nie teatralne modulacje, złośliwe intonacje, lecz *nasienie głosu*, które jest erotyczną mieszanką tembru i języka, może być zatem na równi z dykcją, materią sztuki: sztuki prowadzenia swego ciała [...]. W odróżnieniu od dźwięków systemu językowego *pisanie na głos* nie jest fonologiczne, lecz fonetyczne: jego celem nie jest jasność przekazu, teatr emocji. Tym, ku czemu zmierza (w perspektywie rozkoszy) są ulotne popędy, jest język wyścielony skórą, tekst, w którym możemy usłyszeć nasienie gardła, patynę spółgłosek, lubieżność samogłosek, stereofonię z głębi ciała: połączenie ciała i systemu językowego, a nie sensu i języka”; to tekst, w którym słowo „grzechocze, trzeszczy, pieści, trze, tnie: szczytuje”<sup>43</sup>. Że idea ta przyświecała pisarzom Bu-Ba-Bu od początku ich drogi twórczej, dobitnie pokazuje wypowiedź Andruchowycza z eseju *Голова, що літала* o następującej treści:

Фактично всі вірші *Літаючої голови* писалися для читання вголос. Ми, бубабісти, й раніше любили їх читати колом у своєму колі – починаючи від самих початків, коли голоси тремтіли, а роти пересихали. Однак від грудня 1987-го року ми почали виходити на публіку. Саме тоді це і з’явилося – **відчуття публіки як коханки** [...]. Ці жіночі відгуки під час читання, між рядками і словами, були цілком промовисти”<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Z tego też powodu Jacques Derrida określa autoerotyzm „grą przedstawień i uzupełnień”. Zob.: t e n Ź e, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 212.

<sup>42</sup> B a r t h e s, *Przyjemność tekstu*, s. 84.

<sup>43</sup> Tamże, s. 97-99 (wyróżnienie w tekście moje – A.M.).

<sup>44</sup> A dalej czytamy komentarz Andruchowycza do tego stwierdzenia: „Pamiętam, że ktoś z przyjaciół następnego dnia po wieczorze autorskim powiedział Wiktorowi [Neborakowi –

Utwory bubabubistów miały zatem uzmysławiać, że komunikacja zachodząca w obrębie literatury nie musi być realizacją zaprogramowanej w tekście strategii (od-)czytania, tj. „wąsko rozumianym procesem poznania lub folgowaniem ideologicznym uzurpacjom”<sup>45</sup>. Utwory zarówno Andruchowycza, jak i Neboraka czy Irwancia zachęcały, by czytelnik – jak sugerował Barthes – „zwolnić hamulec sensu”, „włączył jałowy bieg czytania”, a więc kreował znaczenia bez jakichkolwiek z góry narzuconych reguł, by dał się totalnie pochłonać/uwieść literaturze, by zlał się w jedno z czytany dziełem<sup>46</sup>. A więc, był to swoisty apel o **czytanie tekstu** zamiast **interpretacji dzieła**<sup>47</sup>. Stąd właśnie w *Rekreacjach* Andruchowycz tak wiele uwagi poświęca spotkaniom autorskim, podczas których protagoniści sobie nawzajem deklamują, czy też opowiadają własne teksty, bądź roztrząsają utwory patronującego ich poetyckim poczynaniom Bohdana Ihora Antonycza – międzywojennego poety, wyklętego na długi czas z socrealistycznego kanonu literatury ukraińskiej. I nie jest dziełem przypadku, że klucz do odczytania jego spuścizny – jak przekonuje jeden z bohaterów powieści – leży właśnie „między nogami” („Ніхто з вас ні хріна не розуміє у творчості Антонича! – кричав Мартофляк, намагаючись заглушити початок нового танцю. – Є тільки один ключ до його творчості, – відповідав на це Немирич, – і він у кожного з нас між ногами!” s. 172).

W takim kontekście literatura w zamyśle twórców Bu-Ba-Bu winna stanowić kreację sensu-alną i seksu-alną, pisanie – strategię uwodzenia, zaś tkanka tekstu – topografię zakazanych regionów, kuszących swym zakazaniem, o czym przekonuje choćby następujący (wewnętrzny) monolog jednego z protagonistów *Rekreacji*:

– Чорні двері, – повторив Мартофляк. – Гарна назва для збірки, ге?

Чорні масивні двері було заповідливо відчинено, і друзі зникли в підземному ході, тьмяно освітленому рідко पोсяяними електричними жарівками.

Виявляється, під кожним містом є ще одне місто – зі своїми вулицями і площami, зі своїми звичаями й таємницями, зрештою, я давно здогадувався про це,

A.M.]: «Słuchaj, jestem Ci bezgranicznie wdzięczny za wczorajsze! Moja żona wróciła taka rozpalona...»”. Zob.: Ю. А н д р у х о в и ч, *Голова, що лімана*, w: *Бу-Ба-Бу*, s. 49-50.

<sup>45</sup> Por. A. B u r z y ń s k a, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 174 i n.

<sup>46</sup> Zob.: M.P. M a r k o w s k i, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, w: R. B a r t h e s, *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999, s. 103-104.

<sup>47</sup> Por. R. B a r t h e s, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.

але не мав нагоди переконатися, щоправда, я й не шукав такої нагоди, бо навіть переконуватися в тому, в чому ти і так упевнений, отже тепер ми йдемо середньовіччям, поверхом нижче – дохристиянські часи, потім – мамонти, потім, здається, мезозой, і так далі, сходження донизу не має кінця, ніби мій роман у віршах, я заходжу все глибше, але дно втікає, тож я ніколи не допишу той роман, але дідько з ним, головне, що ми на святі, [...] я віддам усе золото земне за один-єдиний рядок будь-кого з вас, за це щастя – брести з вами майже наосліп крізь вогке середньовіччя з одної кнайпи до другої [...], отож ми йдемо, щоб виринути на світло, ми йдемо на музику, мов на запах горілки, й добре вип'ємо за те, що ми є, хлопці, слава вам, що ви є, будьмо! (с. 164).

A zatem: tekst dla twórców Bu-Ba-Bu to swoista maszyna pokus, siedlisko zniewolenia, pułapek, które pisarz-uwodziciel zastawia na wyobraźnię czytelnika-podmiotu-do-kochania. Dlatego też bubabistowski postulat odzyskania rozkoszy przez kamp należy traktować jako reparacyjną praktykę skierowaną przeciwko stłumieniu „witalistycznych stron życia” w totalitarnej rzeczywistości ZSRR, albowiem – jak zaznaczyliśmy na wstępie – kamp wyzwala to, co stłumione<sup>48</sup>. W konsekwencji kampowa „gra w kicz”, skorelowana z postmodernistyczną niejednoznacznością, kpina, ironią, groteską, pastiszem etc., okazała się dla bubabubistów frapującą fascynacją i owocną inspiracją, źródłem i materia, z której można tworzyć wyrefinowaną sztukę.

*"... LIFE IS TOO SERIOUS A THING TO TALK ABOUT IT SERIOUSLY..."*  
CAMP IN THE WORKS OF THE WRITERS OF BU-BA-BU

S u m m a r y

The proposed text is an attempt to read the works of the writers of Bu-Ba-Bu in the context of the aesthetics of camp. On the basis of selected literary texts and essays of the Bu-Ba-Bu writers set together with Susan Sontag's and Roland Barthes' thoughts, the author argues that campy play in kitsch was for Andrukhovych, Irvanets, and Neborak a fundamental literary and artistic strategy, which vividly demonstrated their understanding of postmodern literature. In this context, the author of the article argues that literature in the concept of Bu-Ba-Bu writers should be a sexual and sensual creation; writing – a strategy of seduction; and a tissue of the text – the topography of forbidden regions, tempting with their prohibition.

**Key words:** Ukrainian Literature of the 20<sup>th</sup> century, postmodernism, camp, kitsch, body.

<sup>48</sup> S o n t a g, *Notatki o kampie*, s. 322.