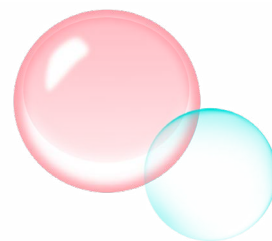




C

F o n d s

Prince Claus Fund for
Culture and Development



Kemp u nama i mi u kempu!

završna publikacija projekta *Camping the trash out*



Muzej popularnih i supkultura
avgust 2021.

S A D R Ž A J

04

Uvodna reč o kempu – predgovor

Uroš Đurović

08

I'm so into camp right now

Vladimir Milisavljević

14

Kemp stil i popularna kultura – maskulino i feminino

Smiljka Čabraja

22

Kemp kao metastil: književnost, film i multimedija

24

Ekfrastički kemp: prelazak Slike Dorijana Greja iz reči na platno

Tatjana Ristić

36

Jennifer's Body i društvena percepcija kempa u filmskoj umjetnosti

Tamara Tica

46

Kemp vremeplov!

48

Kemp kao stil preteranog vs. kritika preterivanja: parodija i satira kroz istoriju mode

Ana Samardžić

66

Kemp – ponovljivost neponovljivog

Jelena Jovanović

76

Ispred svog vremena? Temporalnost i (de)kontekstualizovani kemp u pop stvaralaštvu Bebi Dol

Jelena Beočanin

92

O projektu i izložbi

94

Potpisi učesnika

95

Partneri projekta



Uroš Đurović

Uroš Đurović je kustos i producent projekta *Camping the trash out*, kao i osnivač Muzeja popularnih i supkultura. Radio je u Centru za kulturnu dekontaminaciju, Školi mjuzikla Eudven, Muzeju korupcije, Erazmusu i učestvovao u mnogobrojnim kulturno-umetničkim projektima. Stekao je diplomu politikologa za međunarodne poslove na Fakultetu političkih nauka Univerziteta u Beogradu. Takođe poseduje i zvanje mastera na međunarodnom programu sa dualnom diplomom u oblasti kulturnog menadžmenta i produkcije: *MA in Cultural Policy and Management study programme (University of Arts, Belgrade & University Lumière Lyon 2)*. Njegove velike strasti su gluma i pevanje, a najviše se interesuje za popularne kulture, supkulturne obrasce, kao i njihov značaj za društvo.



Uroš Đurović is a curator and a producer of *Camping the trash out*, project, as well as the founder of The Museum of Popular Cultures and Subcultures. He worked at the Centre for Cultural Decontamination, Eudven School of Musical, The Museum of Corruption, for Erasmus, and he took part in numerous cultural and artistic projects. Uroš obtained a degree in politicology for international businesses at the Faculty of Political Sciences, Belgrade University. He also gained a master's degree in cultural management and production: *MA in Cultural Policy and Management study programme (University of Arts, Belgrade & University Lumière Lyon 2)*. His passionate about acting and singing, while his interest mostly revolves around pop culture, subcultural patterns and their social significance.



Dva kustoska vođenja na otvaranju izložbe: Ana Milovanović i Uroš Đurović (Ostavinska galerija, KC Magacin), Arhiva Muzeja popularnih i supkultura

Two parallel exhibition guided tours: Ana Milovanović and Uroš Đurović (Ostavinska Gallery, KC Magacin), Museum of popular and subcultures archive

Da li smo pronašli kemp u sebi ... ! ?

Nakon duge avanture, dve izložbe pod nazivom *Pronađi kemp u sebi ... ! ?*, završnog filma i avanture usmerene ka kemp estetici, vreme je za nešto što će zaokružiti našu priču. Naša zbirka pod nazivom *Kemp u nama i mi u kempu* predstavlja zbirku radova mladih istraživača iz različitih humanističkih naučnih disciplina na temu kempa. Zaista, šta je kemp?

Opisan kao prenaplašen, sveprisutan, plastičan, šaren i neopisiv, kemp izaziva sukobe među teoretičarima i istraživačima. Epiteti koji se pridaju kempu često su kontradiktorni: kemp je spontan, ali dobro osmišljen; kemp šalje jasne poruke, ali je apolitičan; kemp se igra sa prenaplašavanjem rodni uloga, ali je aseksualan... Kako opisati nešto što samo sebe ne opisuje? Suzan Sontag, koja u svojim *Beleškama o kempu* (*Notes on camp*) već 1964. godine pristupa istraživanju ovog fenomena, smatra da pokušati da se pojam kempa definiše jeste suprotno kempu kao takvom.

Time ćemo se voditi i mi! Dodali bismo i one pristupe prema kojima je kemp način na koji percipiramo stvari. Upravo iz tog razloga pronalazimo kemp u sebi i sebe u šarenilu kempa. Primećujemo ga od mode Versaja, preko dreg kvin estetike, pa sve do savremenog roka i popa. Kemp je na velika vrata medija ušao 2019. godine, kada je bila organizovana Met gala sa temom kempa, a sada možemo čuti i da se spot za pesmu *Montero* izvođača Lil Nas X-a opisuje kao kemp. Štaviše, ako malo temeljnije pretražite Netfliks, videćete da kemp postoji i kao posebna kategorija serija i filmova (engl. *campy*). Ipak, tu se ovaj pojam još uvek ne iscrpljuje, jer kako je serija *Insatiable* bila umalo zabranjena zbog vređanja gojaznih ljudi (engl. *fat-shaming*), branili su je upravo time da je u njoj korišćen specifičan kempi humor.

Kome je ovaj stil i humor namenjen? Da li je inkluzivan ili ekskluzivan? Da li pripada nižim ili višim slojevima društva? Kako se odnosi prema manjinama, pre svega LGBTIQ+ zajednici, gde najčešće pronalazi svoje korene? Kakvo je njegovo viđenje tradicionalnog razumevanja rodni identiteta i uloga?

Postavljajući mnoštvo važnih društvenih pitanja, naši istraživači pokušavaju da osvetle različite segmente kemp stila i odgovore na ova i mnoga druga pitanja.

Dobro došli u svet kempa, gde ćete dobiti odgovor na mnoga pitanja, ali ćete još više pitanja postaviti sebi i drugima!

Reč kustosa projekta

Uroš Đurović

Have we found camp in ourselves ...! ?

After a long journey including, two exhibitions called "Find camp in yourself ...! ?", the aftermovie and an adventure through camp aesthetics, it's time for something that will round our story up. Our research publication called "Camp in ourselves and we in camp" (Serbian: *Kemp u nama i mi u kempu*) is a collection of research papers by young researchers with background from various humanities disciplines on the topic of camp. Indeed, what is camp?

Described as overemphasized, ubiquitous, plastic, colorful, and indescribable, camp provokes conflicts among theorists and researchers. The epithets attached to camp are often contradictory: camp is spontaneous but well thought out; camp sends clear messages but is apolitical; camp is playing overemphasizing gender roles, but it is asexual ... The question is: How to describe something that does not describe itself? Susan Sontag, who in her *Notes on camp* started researching this phenomenon back in 1964, believes that trying to define the term camp is the opposite of camp as such.

We will be guided by that premise too! We will also follow those approaches according to which camp is the way we perceive things. That is why we chose to find camp in ourselves and ourselves in the colorfulness of the camp. We notice camp from Versailles fashion, through drag queen aesthetics, all the way to modern rock and pop aesthetic. Camp entered the mainstream media in 2019, when the Met gala was organized on the topic of camp. Subsequently, we can notice that the video for the song *Montero* by Lil Nas X is described as a camp. Moreover, if you look through Netflix a little more thoroughly, you will see that "campy" also exists as a special category of TV shows and movies. However, doesn't stop here. The Netflix series "Insatiable", was almost banned for fat-shaming, and the authors of this TV show defended themselves saying that they used specific camp humor.

For whom is this style and humor recommended? Is it inclusive or exclusive? Does it belong to the lower or higher classes of society? How does it treat minorities, primarily the LGBTIQ + community, where we can find the roots of camp? What is the *campy* view of the traditional understanding of gender identities and roles?

By asking a multitude of important social questions, our researchers try to reflect on different segments of the camp style and answer these and many other questions.

Welcome to the campy world, where you will get answers to many questions, but you will ask yourself even more questions.

A word from the project curator

Uroš Đurović



Vladimir Milisavljević

Vladimir Milisavljević (1997) absolvent je komunikacija i studija medija na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu. Interesuje se za teoriju medija i kulture. Bavi se konceptualnom umetnošću, u svojim radovima ispituje odnos ideologije i identiteta.



Vladimir Milisavljević is a final-year student at the Department for Communications and Media Studies at the Faculty of Media and Communications in Belgrade. He is interested in the theory of media and culture. His field of research is conceptual art and in his papers he explores the relation between ideology and identity.

Abstract

Recently, it seems like camp has reached its mainstream climax. Starting from Ryan Murphy series to reality shows featuring drag, mass audience has started embracing camp and has found a visual appeal in it. Even though it was initially described as sensibility by Susan Sontag, camp has always been more than a style. It has been a shelter to those who used to be exposed to brutal mock due to their unconventionality, reflected in gender or sexual orientation or physical anomalies. The members of this subculture have found a way to legitimize their lives under their own rules, while scrutinizing established norms that determine which lives are the ones worth living. Can camp language and its codes, coming from margins, be understandable to the culture of the majority and truly become part of mainstream?

Keywords: camp, mainstream, identity, subculture, subversive

I'm so into camp right now!

Eluzivan pojam poput kempa nemoguće je svesti na jedinstvene, nepromenljive karakteristike, jer su one determinisane istorijskim promenama odnosa margine i centra. Druga poteškoća je to što je on istovremeno i pridev i imenica i glagol. On je životni stil, senzibilitet, vanskenska teatralnost, samoprezentacija, posvećenost marginalnom, kritička distanca naspram ustaljenih normi. On je objektiv kamere koji hvata najmanji detalj predmeta, osobe ili događaja stavljajući nad njima znak pitanja, rekontekstualizujući ih – on ih istovremeno i slavi i parodira.

Jedno je sigurno – protivrečnost je imanentna kempu. Istovremeno on je i feministički i mizogen, on je samosažaljenje i traženje smisla, on je progresivan, dok isto tako utvrđuje i već postojeće stereotipe. On je izobilje referenci, koje zbog idealizovanja prošlosti uvek čini prisutnim, ne dozvoljavajući im da budu istisnute iz kulturnog pamćenja; on podseća na lične tragedije pojedinaca čiji su životi nekada bili neživljivi.

Pisac Kristofer Išervud u romanu *The world in the evening* (1954) popularizuje ovaj pojam, a nešto kasnije termin je dodatno afirmisan radom *Notes on camp* (1964) američke filozofkinje i esejistkinje Suzan Sontag, gde on svoje mesto pronalazi u akademskim institucijama, studijama filma i kvir teoriji. Iako je esej *Notes on camp* (1964) prekretnica i polazišna tačka u teoriji kempa, on je i oštro kritikovan zbog nedostatka istraživanja i nerelevantnosti primera na koje predstavljene teze ne mogu biti istodobno primenjene.

Politički potencijal kempa razotkriva razloge zbog kojih se ova supkultura (ne) priključuje mejnstrimu i uslove pod kojima je prisvajanje u mejnstrim moguće. Ova teza je suprotna viđenju Suzan Sontag, koja posmatra kemp kao isključivo apolitičan (Sontag, 1964). Teza da je kemp apolitičan bi delimično mogla biti opravdana tvrdnjom Filipa Kora da je „kemp slobodna asocijacija, a ne slobodno mišljenje“ (Core, 1984). Ukoliko slobodno mišljenje posmatramo kao preduslov kritičkog mišljenja, platforme koja bi dovela do suštinskih političkih promena u životu pojedinaca i zajednica, može delovati da ono nije u središtu kempa. Čini se kao da je pervertiranje ustaljenih normi i pojava proces koji je sam po sebi cilj, a ono što bi mogao biti njegov potencijalni ishod jeste samo slučajna posledica tog procesa.

Slučajno ili ne, kemp je subverzivan. On razdire hegemonu slike ne samo ukusa već roda i identiteta, pa i samog sistema znanja. Kako znanja o tome ko smo dolaze iz kulture, filmovi i drugi medijski proizvodi kao izvori kulturnih sadržaja uče nas šta znači biti muškarac i žena, koji su životi vredni življenja, a koji su nedostojanstveni ili čak nedovoljno vredni pomena. Kemp je političan u onoj meri u kojoj razotkriva apsurdnosti društvenih konstrukata, u meri u kojoj stvara zajednicu za ljude bez zajednice.

Politički aspekt kempa ogleda se u samoj etimologiji te reči, u naglašavanju poziranja (pose), koje „nerazumljive“ i skrajnute identitete – one koji nisu imali drugi izbor osim kempa – čini vidljivim. Identiteti koji su bili izloženi brutalnom podsmehu zbog svoje nekonvencionalnosti, koja se ogleda u rodnoj ili seksualnoj orijentaciji, fizičkim anomalijama, u kempu su pronašli način da sebe legitimišu kao ljudska bića čiji su životi vredni življenja.

Šta je potrebno da osobe takvih životnih stilova postanu glavni junaci na filmskom platnu ili da imaju sopstvene rijaliti emisije? Da li će time što će postati deo mejnstrima ujedno dobiti i priznavanje statusa dostojnog ljudskog bića?

„Hegelijanska tradicija vezuje želju sa priznavanjem, tvrdeći da je želja uvek želja za priznavanjem i da jedino kroz iskustvo priznavanja svako od nas postaje konstituiran kao društveno biće“ (Batler, 2010). Shodno tome, kemp identitet, kao i bilo koji drugi identitet, ako nešto želi, želi da bude priznat kao dostojno ljudsko biće. Kako Batlerova navodi, uslovi pod kojima bivamo priznati jesu van nas samih i oni su društveno artikulirani. Ti uslovi proizvode diferencijaciju između ljudskog i onoga što je manje od ljudskog, a sam pojam *ljudskog* uspostavlja se u odnosu na razlike – morfološke, etničke, rodne, rasne ili seksualne.

Pripadnici kemp supkulture su pronašli način da sebe legitimišu time što su izmislili sopstvene uslove priznavanja, kad već nisu mogli ispuniti uslove dominantne kulture. Oni koriste sopstveno telo kao jezik kako bi se zaštitili i sakrili od onih koji bi mogli da im naude, kao i da bi se predstavili svojoj zajednici (Core, 1984). Ovi signali rezultat su višeslojnih iskustava, čiji je tek najtanji površinski sloj razumljiv kulturi većine. Nerazumevanje koda kempa od strane dominantne kulture otvara logično pitanje, a to je da li kemp može da postane deo mejnstrima, tj. da postane deo skupa uverenja prihvaćenih od najvećeg dela populacije?

Put do istinskog mejnstrima je kompleksan proces koji najpre podrazumeva povećanu medijsku prisutnost, koja, za razliku od samog mejnstrima, ne znači nužno prihvatanje od strane većine. Da bi kemp postao deo mejnstrima, nije dovoljno da se Končita Vurst predstavi pred milionima gledalaca i odnese pobjedu na Evroviziji. U prosečnom televizijskom gledaocu ona će izazvati gađenje i gnev, biće doživljena kao „frik“. S druge strane, ono što se čini kao mukotrpniji zadatak, koji bi destigmatizovao drugačije oblike življenja, jeste promena pogleda na drugost. One uslove koji određuju koji se životi doživljavaju kao „prirodni“ ili „poželjni“ neophodno je proširiti. To bi značilo redefinisavanje čitavog sistema znanja, prelazak sa idealnog tela na idealna tela, sa rigidnih normi na njihovu fleksibilnost. Iako ovo deluje kao krajnje altruistički cilj, možda njegovo ostvarenje izaziva strepnju dominantne kulture, te ona kemp inkorporira u sebe kako bi smanjila intenzitet otpora čija snaga ima potencijal da naruši njene temelje.

Ulazak kempa u mejnstrim deluje kao jedan nagli kulturni skok. Serije Rajana Merfija su tako više kemp od samog kempa – u svojoj preteranoj stilizovanosti serija *Hollywood* prikazuje jednu nepostojeću, idealizovanu sliku starog Holivuda, poput dreg performerera koji u pabovima oživljavaju dive kao što su Mej Vest, Džudi Garland i druge. Još veće komercijalno ostvarenje jeste njegova serija *Ratchet*, koja je bila prva u trendingu na Netfliksu u Srbiji. Tu je, zatim, i Netflixova serija *Sex education*, koja obiluje referencama na kemp i kemp likovima, gde je jedna od glavnih junakinja Lili Iglhart otelotvorenje onoga što Suzan Sontag naziva „artificijelnost“ i „rod bez genitalija“ (Sontag, 1964). Značajno mesto zauzima i poslednje Diznijevo ostvarenje *Cruella*, gde je prikazana potreba za stilom i teatralnosti koja je veća od života. Ovi primeri, kao i brojne poznate ličnosti koje koketiraju sa kemp estetikom (Lil Nas X, Hari Stajls), učinili su da kemp doživi svoj mejnstrim vrhunac.

Međutim, taj stav ne dele svi, a naročito ne oni koji dolaze direktno iz te supkulture.

U intervjuu za časopis *Vanity Fair* Rupol (jedan od najpoznatijih dreg performera današnjice) izjavio je da dreg nikada neće postati mejnstrim. Inkorporiranje drega u dominantnu kulturu neizvodljivo je jer je on njena antiteza. Iako je danas popularna kultura preuzela elemente dreg kulture, u tome ne treba videti njihovu konceptualnu povezanost, već osvajanje novih tržišta i nalaženje načina da se drugačiji životni stilovi komodifikuju. Izrazi poput „Yaaas“ ili „Hey girlfriend“ postali su deo mejnstrim kulture, ali po rečima Rupola istinski dreg (koji je personifikacija kempa) nikad neće postati njen deo jer on svet vidi kao iluziju. Videti svet kao iluziju jeste pretnja po dominantnu kulturu i njenu reprodukciju postojećih odnosa moći.

S druge strane, jedan širi društvenopolitički kontekst doprineo je tome da kemp postane mejnstrim. Prvo, to je povećana homogenost kulture, koja je u sebe uključila karakteristike raznih supkultura. Supkulture više nisu ekskluzivne, u prodavnicama brze mode se podjednako mogu pronaći majice sa natpisima *Rolingtonsa* ili odeće koja bi se mogla okarakterisati kao čist kemp. Drugi faktor koji doprinosi tome da kemp postane mejnstrim možda se baš krije u onome što Zigmunt Bauman naziva „fluidni život“. To je život koji se odvija u uslovima fluidne modernosti (Bauman, 2009). Predstavnici takvog života žive u neprestanom strahu od zastarevanja i stalnom hrljenju ka novom, koje im omogućava da sebe beskonačno reinventiraju. Svoje identitete bacaju i kupuju, i svaki novi dan je prilika za novo ja. Ovakav savremeni identitet zasigurno pronalazi fascinaciju u dregu, čiji se performer takmiče u različitim kategorijama oponašajući direktore banaka, zvanice na dodeli Oskara ili glamurozne vanzemaljce. Kemp očarava slobodom koja je samo njemu svojstvena, nudi identitet koji nema granica i upravo u tome se krije njegova sve veća privlačnost. Pored ovih okolnosti, ne treba izuzeti i političke tendencije – lideri sada vide jednu čitavu skupinu potencijalnih glasača kojoj se treba dodvoriti. Stoga se današnje borbe za ljudska prava sve više svode na borbe za kulturnu reprezentaciju manjina u medijima i to ne treba zaboraviti kada je glavni junak Netflixove serije kvir.

Takođe, mejnstrim može usvojiti kemp zbog njegove popularnosti. On prihvata kemp modu izdvajajući je iz njenog ideološkog i istorijskog okvira. Stoga kemp uvek pronalazi način da se redefiniše, da reaguje sa ukusom publike i protiv njega (Core, 1984). U jednoj epizodi emisije *RuPaul's drag race* glumica Vanesa Hadžens, koja je tom prilikom bila gostujući član žirija, izjavila je: „I'm so into voguing right now!“ Ovakve izjave kemp apstrahuju od svih oblika otpora i kolektivnih borbi i svode ga isključivo na vizuelno zadovoljstvo. One ukazuju da je mejnstrim publika prihvatila kemp bez njegove ironije, ona je opčinjena blistavom laži kempa, a ne shvata da ta laž govori istinu.

Glavna prepreka koja onemogućuje da istinski kemp postane deo mejnstrima jeste to što niko ne želi da se identifikuje sa marginom. Svaki put kada bežimo od sopstvene drugosti i kada svoj ego-ideal tražimo u postojećim medijskim ikonama, mi zaboravljamo da učestvujemo u stigmatizaciji margine i da su naši postupci prvi korak ka priznavanju svake supkulture, ka povećanju njene prisutnosti i vidljivosti.

Literatura:

1. Batler, Džudit. *Nevolje s rodom*. Karpos, 2010.
2. Bauman, Zigmunt. *Fluidni život*. Mediterran, Novi Sad, 2009.
3. Booth, Mark. *CAMPE-TOI! On the origins and definitions of camp*. Cleto, Fabio, editor. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh University Press, 1999.
4. Core, Philip. *From camp: The lie that tells the truth*. Cleto, Fabio, editor. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh University Press, 1999.
5. Ross, Andrew. *Uses of camp*. Cleto, Fabio, editor. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh University Press, 1999.
6. Sontag, Susan. *Notes on 'Camp'*. Cleto, Fabio, editor. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh University Press, 1999.



Smiljka Čabraja

Smiljka Čabraja je rođena 1995. godine. Diplomirala je istoriju umetnosti 2020. godine na Filozofskom fakultetu u Beogradu na Katedri za istoriju moderne umetnosti, na kojoj trenutno pohađa i master studije.



Smiljka Čabraja was born in 1995. She gained a degree in arts theory in 2020 at the Faculty of Philosophy, Modern Art History Department, where she is currently attending master studies.

Abstract

The essay deals with issues of masculinity and femininity in camp style. Originally recognized as a style that is associated with homosexuality and cross-dressing, camp nurtures extravagance and theatricality, but also humor. Since the context of camp is inseparable from the context of homosexuality and drag culture, camp is seen in this essay as a style that equally serves the qualities that are recognized as feminine, as well as masculine. Emphasizing both qualities, then by creating an artificial, bisexual pose, camp does not necessarily tend to ridicule or change traditional gender roles, although it treats them with a dose of humor. Because of its love for artificial, camp cannot be satisfied by imitation or representation of one genius or stereotype. Kemp is aware of our expectations. Dressing a woman as a man or a man as a woman, camp uses both gender and gender differences and characteristics. On the one hand, its goal is to shock and attract attention. On the other hand, the camp is an expression of the self that is different, which is not subject to general cultural places and determinants, but it is not he hesitates to play with them . –but it does not hesitate to play with them.

Kemp stil i popularna kultura – maskulino i feminino

Kako bismo mogli govoriti o elementima maskulinog ili femininog u kempu, moramo poći od (potencijalne) definicije kempa. Šta je zapravo kemp? Pre svega, to je *stil*. To se, naravno, ne odnosi samo na stil oblačenja već i na način izražavanja, senzibilitet koji ima za cilj da odudara, štrči, da preteruje i prenaglašava. Kao „kemp“ označeno je ono što je „toliko loše da je dobro“ (McElroy, 2017: 293), ali i ono što se može smatrati subverzivnim u odnosu na to što uobičajeno doživljavamo kao poželjno ili lepo. No, da li kemp zaista ima za cilj da bude subverzivan? Ovo pitanje nam je značajno i za odnos kempa prema polu i rodu i njihovim karakteristikama. „Kemp ukus vrednuje artifičijelno više nego prirodno, stil više od sadržaja i odnosi se prema ljudima i objektima sa teatralnošću i humorom, često sa oštrinom.“ (Isto: 293) „Kemp uspostavlja kritičku distancu prema određenim aspektima kulture, kao što su rodne uloge i društvena očekivanja, ali ne teži eksplicitno da ih promeni.“ (Isto: 294) Dakle, kemp se prosto služi drugačijim, smelijim jezikom od mejnstrim stilova. Cilj kempa je da *privuče pažnju*, što se vidi i u jednoj od mogućih etimoloških pozadina reči kemp – a to je francuski glagol *se camper*, koji znači *pozirati na upadljiv ili prenaglašen način*. Najzad, kada pođemo od toga da je kemp stil, dolazimo do zaključka da je kemp *poza*. Tu pozu možemo zauzeti u pisanju ili govoru, humoru, filmskom, vizuelnom jeziku ili odevanju i šminkanju. Kemp nam „sugeriše da femininost nije zavisna od pola ili roda – već da je femininost *poza* koju svako može zauzeti“ (Isto: 294).

„Kemp uvek uključuje koliziju dva opozitna seta znakova ili više njih – široka, maskulina ramena Krafordove, koja kontriraju njenom femininom imidžu...“ (LaValley [Creekmur, Doty, eds], 1995: 69) Suština kempa je u njegovoj ekstravagantnosti, zahtevanju pažnje, ljubavi prema artifičijelnom. Ta ekstravagantnost se ne može zadovoljiti iskazom, formalnim ili ne, jednog pola, jednog roda, jednog rodnog stereotipa. Kemp se namerno služi maskulinim i femininim, prihvata, a zatim prenaglašava oba kvaliteta kako bi stvorio artifičijelnu, dvopolnu pozu. Kemp vidi i slavi artifičijelnost u svemu i čini sve artifičijelnim. On je nametljiv i upadljiv, ali sa sobom nosi dozu humora. Sontagova je kemp okarakterisala kao „razigran, antiozbiljan“ (Sontag, 1964). Međutim, nekoliko redova pre nego što će kempu dati pomenute epitete, Sontagova kaže da su „čisti primeri kempa nenamerni; oni su mrtvi ozbiljni“. Možemo zaključiti da je kemp pun kontradiktornosti koje u sebi teži da spoji i zadrži, da je ozbiljan u svojoj neozbiljnosti i da se tako odnosi prema rodu i razlikama među polovima.

Kemp rodu pristupa teatralno i sam rod tretira kao artifičijelnost. Kemp nije zainteresovan za ono što je jednostavno, prirodno, naturalno i nenašminkano – već za ono što odudara, što izaziva, šokira i uznemirava, ili čak vređa. Kao „kemp“ najčešće je okarakterisano ono što je „*preterano* za mejnstrim“ (McElroy, 2016: 293). U tome uočavamo i sličnost kempa sa dreg kulturom. Kemp je izraz sopstva koje nije opterećeno nazivima, koje je drugačije i ne podleže etiketiranju – ali se ne ustručava da, poznavajući te etikete, zbuni posmatrača koji se na njih navikao.

Prva „zvanična“ definicija kempa u engleskom jeziku nastaje 1909. u ediciji Oksfordovog rečnika, gde se kemp definiše kao „pretenciozan, prenaglašen i teatralan; ženstven ili homoseksualan“ (Bekhrad, 2019). Još u vreme pre ove definicije, krajem 19. veka, kemp se vezivao za homoseksualnost i krosdresing (Laneri, 2019). Čini se da je kontekst kemp stila neodvojiv od konteksta homoseksualnosti. Međutim, nije svaka veza između kempa i homoseksualnosti slavljena i stavljena u afirmativni govor. Kemp je takođe kritikovan kao stil koji „rasplamsava stereotipične predstave o gejevima i tako učvršćuje negativan odnos društva prema gej zajednici“ (Robertson, 1996: 4). Za jedne, kemp je progresivan jer izaziva standardne društvene kodekse izgleda i ponašanja; za druge je čak opresivan i opasan jer se služi simbolima koji su viđeni kao stereotipni, čak konzervativni. „Politika kempa može biti reakcionarna, liberalna ili radikalna, zavisno od primera koji uzimate u obzir i vaše ideološke agende kao čitača. Ali jedna stvar u vezi sa kempom je sigurna – bar za mene: kemp je kvir. Nema ničeg strejt u vezi sa kempom.“ (Doty, 2000: 82) Šta je to tačno kvir, odnosno homoseksualno, kod kempa? Na pojedinim mestima u literaturi možemo naići i na podatke prema kojima se poreklo reči „kemp“ vezivalo za muške prostitutke koje su se oblačile poput žena i često menjale mesto boravka (Kolarić, 2010: 253). Tako se može pročitati i da je „kemp možda bio prvi intelektualni (mada visoko estetizovan) način ukazivanja na potencijal gejeva, lezbijki i biseksualaca da preokrenu ili bar podvrgnu ispitivanju uslove dominantnih kulturoloških produkcija i tumačenja“ (Creekmur, Doty, 1995: 11). Smatra se da je kemp postojao kao supkulturna, gotovo tajna formacija do eseja Suzan Sontag iz 1964. godine (Isto: 12). Od tog trenutka kemp se razvija uporedo sa strujama koje su težile ostvarivanju većih prava za žene, gejeve, te uporedo sa seksualnom revolucijom, koje su davale prostora do tada nevidljivom ili zaobilaznom u javnom govoru. „Procene kempa i njegove politike su suštinski vezane za njihov istorijski momenat; značenja i mogućnosti kempa su se menjale s vremenom, kao i gej, lezbijske i kvir koncepcije kempa.“ (Pellegrini, 2007: 170) Već na osnovu brojnih definicija i procena etimološke pozadine reči „kemp“ jasno nam je da se radi o stilu koji je teško ukalupiti i smestiti u strogo određene okvire. Sontagova je začetke kemp ukusa videla u 18. veku, ljubavi prema gotskim romanima, u karikaturama i artifičijelnosti Versaja (Sontag, 1964). Ipak, imajući u vidu sve složenosti kempa, kao i različitih čitanja tog pojma, dominantne teme koje se i dalje vezuju za kemp jesu „ukus / stil / estetika, seksualnost i rod – ili pre seksualnost u spoju sa igranjem rodni uloga (preko stilskih kodova)“ (Doty, 2000: 82). Spomenuli smo izvornu vezanost kemp stila za krosdresing. Ukoliko je kemp podrazumevao muškarca obučenog kao žena, odnosno preuzimanje femininih kvaliteta od strane muškarca, logično je da se zapitamo – da li je onda kemp u svojoj suštini feminin? Međutim, već smo rekli da je za kemp ženstvenost poza. Tu pozu, prema pomenutoj definiciji, zauzima *muškarac*. Nezavisno od toga da li se radi o gej muškarcu ili ne, ovo saznanje nas navodi i da se zapitamo nad maskulinim u kempu. Kako bismo o ovome raspravljali, treba odrediti koje kvalitete smatramo maskulinim, a koje femininim. Zapravo, možda je važnije pitanje: koje kvalitete kemp smatra maskulinim, a koje femininim?

Spomenuli smo da su kemp neki prepoznali, a neki i oštro kritikovali kao stereotipičan. Upravo u toj stereotipičnosti možemo naći odgovore na to kako kemp pristupa maskulinosti, a kako femininosti. Sada nam je nešto jasniji citat sa početka teksta – da kemp nema

eksplicitnu nameru da menja tradicionalne načine rodne reprezentacije. Odgovor na pitanje „zašto” možemo pronaći u još jednoj već navedenoj, a važnoj osobini kempa, a to je humor i parodičnost. Kemp je dezorijentišuć. On se služi simbolima koje su se naše oko, ali i naučen razum navikli da prepoznaju kao maskuline, odnosno feminine. Bez namere da ulazimo u polemiku oko toga koje su razlike među polovima imanentne, a koje kulturološki određene i upisane, usredsredićemo se na posmatranje kempa u popularnoj kulturi.

Eni Lenoks stekla je svojevrsnu titulu „kemp dive” (Piggford, 1997: 41) zahvaljujući svojoj androginoj pojavi i dezorijentišućim kostimima. U spotu za pesmu *Sweet dreams (are made of this)* iz 1983. godine Eni je obučena u crno, klasično muško odelo sa belom košuljom i kravatom, ima kratku kosu, dok su joj oči i usta jarko našminkani (Isto: 40). Iako obučena u mušku odeću, Eni je ovde ipak prepoznatljiva kao žensko; odnosno, kao žena koja performira androginitet (Isto: 40). U njenoj pojavi prepoznamo dva različita kulturološka simbola – crno, ozbiljno odelo kao simbol maskuliniteta i našminkano lice koje nam ukazuje na femininost (Isto: 40-41). Mada smo govorili o kempu kao procesu koji nastaje iz preuzimanja i performiranja ženstvenosti od strane biološkog muškarca, ovde imamo obrnut slučaj. Možemo zaključiti da kemp nije ništa manje ravnodušan prema biološkom polu nego prema rodnim stereotipima (Isto: 40). Kemp je svestan da žena obučena kao muškarac izaziva zabunu jednako koliko i muškarac obučen poput žene. Sa jedne strane, kemp tako stvara dezorijentišuću sliku, navodeći posmatrača da se zapita da li gleda u ženu ili muškarca. Sa druge strane, kemp je vrlo svestan šta doživljavamo kao maskulino, a šta kao feminino. Mnogi smatraju da je njegov cilj da parodira ili ismeva tradicionalno podeljene muške i ženske uloge. Istina, kao što smo već naglasili, kemp jeste humoričan i zabavan. On vidi pozu i artificijelnost u svemu, i sam jeste poza. Međutim, kada se ne bi igrao sa maskulinitetom i femininitetom, kada bi sve video kao jednako i isto, kemp ne bi bio artificijelan, pompezan i upadljiv. „Što više proučavamo umetnost, to smo manje zainteresovani za prirodu”, rekao je Oskar Vajld, prepoznat kao jedna od najvažnijih kemp figura (McElroy, 2016: 300). Ovo nas može odvesti u pravcu da kemp ne posmatramo nužno kao stil koji ima nameru da promeni društvo iz korena, već da u društvu, takvom kakvom jeste, stvori sliku koja šokira, zbunjuje i privlači pažnju. Naravno, tome postoji razlog koji možemo potražiti u začecima samog kemp stila, koji je svojevrsni odgovor i na pitanje o povezanosti kempa sa homoseksualnošću. U društvu koje se neprijateljski odnosilo prema gej ljudima, oni su morali naučiti prilagoditi svoju pojavu i ponašanje konvencionalnim očekivanjima. Kako bi izbegli uznemiravanje, gejevi bi se predstavljali u stereotipičnijem mačo stilu, dok bi lezbijke težile tradicionalnijem femininom oblačenju ili ponašanju (Isto: 297). Zbog toga su gej ljudi razvili „uvećanu svesnost o teatralnosti života unutar društva” (Isto: 297–298). „Tako smo razvili oko i uho za površine, pojave, forme – stil. Iz ovog ugla, kemp senzibilitet je zaista proizvod naše opresije.” (Isto: 298) Kemp je zaista hipersvestan tradicionalnih rodničkih uloga i društvenih očekivanja. Obući se u ruho namenjeno drugom polu nije puki izraz igranja sa društvenim očekivanjima i način da se ona iznevere – već izraz nekonvencionalnog sopstvenog *ja* kojem je autentičnost dugo bila uskraćena.

U spotu za pesmu *Love is a stranger* Eni Lenoks pojavljuje se u „dve vrste drega” – prvo sa platinastoplavom perikom, našminkanim očima i ustima i u bundi, dok se u

drugoj polovini videa prikazuje u crnom odelu i nenašminkana (Piggford, 1997: 41). „Iz videa se ne može jasno zaključiti da li je Lenoksova muškarac u ženskom dregu (u prvoj polovini videa) ili žena u muškom dregu (u drugoj polovini).” (Isto: 41) Obe ove predstave su androgine, teatralne, neprirodne i zbunjujuće. Ipak, dok posmatramo Eni Lenoks u ovim kostimima, nemamo utisak da ona teži da sakrije svoju femininost, ali ni svoju maskulinitet. Podjednako korišćenje maskulinih i femininih kvaliteta jeste razigrano i humorično, ali ne nužno i ismevajuće za bilo koga. U pomenutom prisvajanju muževnosti i ženstvenosti koje je izvela Lenoksova nema sarkazma niti cinizma. Kao što je Suzan Sontag primetila, „čisti kemp je uvek naivan”, dok je namerni, svesni kemp „obično manje zadovoljavajuć” (Sontag, 1964).

Dejvid Boui je poznat po nekoliko kemp inkarnacija, poput *Ziggy Stardust* i *Aladdin Sane* (Hebidge, 1979: 60). Zbog svog androginog stila Boui je postao vodeća figura talasa koji je negovao dramatičnu šminku, frizuru i teatralni performans (Rosenblum, 2019). Njegova upadljiva, istovremeno maskulina i feminina pojava privukla je veliki broj mladih ljudi koji su ga neretko imitirali u oblačenju i šminkanju (Hebidge, 1979: 60). Mada kritikovan na kulturološko-političkom nivou za stvaranje nedovoljno kritičkog raspoloženja među mladima, smatra se da Bouijeve kemp, seksualno dvoznačne inkarnacije nisu imale politički cilj (Isto: 61). „Bouijeva metaporočka bila je bekstvo – u fantastičnu prošlost [...] ili naučnofantastičnu budućnost.” (Isto: 61). Istovremeno, Boui je zaslužan za „otvaranje mnogih pitanja o seksualnom identitetu koja su prethodno bila potisnuta, ignorisana ili jedva naznačena u rok i omladinskoj kulturi” (Isto: 61).

Kao senzibilitet koji je ekstravagantan, artificijelan i teatralan, kemp ne teži jednostavnom i lako odredivom. Za jedne revolucionaran, za druge stereotipičan, kemp se služi i maskulinitetom i femininitetom simbolima kako bi stvorio sopstvenu pozu, a nama služio kao neiscrpan izvor inspiracije za razmišljanja o seksualnosti, estetici, te rodnim i polnim razlikama.

Literatura:

1. Creekmur, Corey K. and Doty, Alexander, eds. *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Duke University Press, Durham and London, 1995.
2. Doty, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. Routledge, New York and London, 2000.
3. Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge, London and New York, 1979.
4. Kolarić, Vladimir. *Snobizam, dendizam, kemp*. Treći program, br. 147, 2010.
5. McElroy, Dolores. *Camp*. Papenburg, Bettina, editor. *Gender: Laughter*. Macmillan Interdisciplinary Handbooks. Macmillan Reference USA, Farmington Hills, MI, 2017.
6. Pellegrini, Ann. After Sontag, *Future Notes on Camp*. Haggerty, George E. and McGarry, Molly, eds. *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Wiley–Blackwell, Oxford, 2007.
7. Piggford, George. "Who's That Girl?": Annie Lennox, Woolf's "Orlando", and Female Camp Androgyny. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 30, no. 3, 1997, pp. 39–58.
8. Robertson, Pamela. *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Duke University Press, Durham and London, 1996.
9. Sontag, Susan. *Notes on camp*. 1964.

Internet izvori:

1. Bekhrad, Joobin. *What does it mean to be camp?* BBC, 2019. [pristupljeno 1. jula 2021]: <https://www.bbc.com/culture/article/20190503-what-does-it-mean-to-be-camp>
2. Laneri, Raquel. *No, Met Gala, gender fluidity and camp aren't the same thing*. New York Post, 2019. [pristupljeno 1. jula 2021]: <https://nypost.com/2019/05/07/no-met-gala-gender-fluidity-and-camp-arent-the-same-thing/>
3. Rosenblum, Sarah. *Iconic musicians that embody "Camp: Notes on Fashion"*. Stitch Fashion, 2019. [pristupljeno 1. jula 2021]: <http://www.stitchfashion.com/home//music-icons-that-embody-camp-notes-on-fashion>



Kostimi izložbe koji istražuju rodne uloge u kemp stilu: David Lulić i Anja Knežević – kostimografi (Ostavinska galerija, KC Magacin), Arhiva Muzeja popularnih i supkultura

Costumes from exhibition exploring gender roles in camp style: David Lulić and Anja Knežević – costume designers (Ostavinska Gallery, KC Magacin), Museum of popular and subcultures archive

Kemp kao metastil: književnost, film i multimedija

Ako uzmemo u obzir da je kemp stil, postavlja se i pitanje da li se kemp može definisati kao književni stil. Šta bi onda bile kempi stilske figure i kempi pripovedanje? Neko bi čak rekao i da je kemp sam po sebi veoma „vizuelan“, te je teško govoriti o kempu ako nemamo jasno vidljive vizuelne elemente. Ipak, živopisni opisi u mnogim romanima, kratkim pričama, a posebno u dramskim delima jesu više nego vizuelni u svojoj osnovi. Slično je i sa tzv. *sedmom umetnosti*, čiji multimedijalni karakter jača sa razvojem tehnologije. Za jedan kempi film ili seriju, pored scenarija, režije i produkcije, potrebni su i kempi saundtrekovi, kostimi, scenografija, pa čak i sama „kempopisna“ interpretacija (gluma).

Kemp ne poznaje granice. Kao sveprisutan stil, kemp nam nudi mogućnost da otvoreno diskutujemo i o kemp arhitekturi, kemp filmu, čak i o kemp mimovima, kemp ličnostima, pa i o kemp stilu života (koji se najčešće vezuje za ličnosti poput Oskara Vajlda).

Za početak, zagolicaćemo maštu istraživačkim radovima na temu književnosti i filma. Otkrijte transformacionu moć kempa i njegovu fluidnost!

Kemp (Camp) as a meta-style: literature, film and multimedia!

If we take into account that camp is a style, the question whether camp can be defined as a literary style itself arises. What would be then considered as campy stylistic figure or a campy narrative? One would even say that the camp itself is very "visual", so it is difficult to talk about campiness if we do not have well-defined visual elements. However, vivid descriptions of many novels, short stories, and especially dramatic works are more than picturesque. It is similar with the so-called seventh art. With the development of technology, film strengthens its multimedia character. To create campy film or series, besides a campy script, direction and production, we would need some campy soundtracks, costumes, scenography. Even the "campesque" interpretation (acting) is needed to fulfil the experience.

Kemp knows no boundaries. As an omnipresent style, camp offers us the opportunity to openly discuss camp architecture, camp film, camp mimes, camp personalities, and even camp lifestyle (which is most often used to describe the life of Oscar Wilde).

For the beginning, we would like to open this subject with research papers on the topic of literature and film. Discover the transforming power of the camp and its fluidity!



Tatjana Ristić

Tatjana Ristić (1990) diplomirala je i magistrirala na Katedri za uporednu književnost i teoriju književnosti Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, gde od 2016. godine pohađa doktorske studije u okviru programa *Jezik, književnost, kultura*, modul: *Književnost*. Dobitnica je stipendije Fondacije mladih talenata 2012/2013. i 2014/2015. Njene oblasti interesovanja su engleska i postkolonijalna književnost, estetika, teorija i istorija umetnosti i video-igre.



Tatjana Ristić (1990) obtained her Bachelor and Master's degrees at the Department of Comparative Literature and Literary Theory of the Faculty of Philology, University of Belgrade, where she is pursuing a Ph. D. degree within the Language, literature, culture program, module of Literature since 2016. She was awarded the Young Talent's Foundation scholarship in 2012/2013 and 2014/2015. Areas of interest: English and postcolonial literature, esthetics, theory and history of art and video games.

Abstract

This paper offers a camp reading of Albert Lewin's 1945 film *The Picture of Dorian Gray*. Its theoretical framework is based on two approaches: on the one hand, that which insists on camp's connection to overarticulation and artificiality rather than its origin as a homosexual subculture; on the other hand, the literary theory of ekphrasis (literary evocation of visual art). Using these approaches, the author juxtaposes Oscar Wilde's novel and Lewin's film, especially the portrait of Dorian Gray painted by Ivan Albright. Even though Oscar Wilde is generally accepted as a camp figure, his novel is not. What the author suggests is that the transition of the portrait from written text to the canvas represented on the big screen can be read as camp due to Albright's violations of realistic painting principles underlined in the novel. The painter's, as much as the directorial intention to depict the portrait in such a manner achieve what Susan Sontag called "seriousness that fails" in her pivotal essay on camp.

Ekfrastički kemp: prelazak *Slike Dorijana Greja* iz reči na platno

Biti prirodan predstavlja pozu, i to najrazdražljiviju od svih meni poznatih.

Oskar Vajld, *Slika Dorijana Greja*, str. 10

Teorijsko bavljenje kempom istraživača će, verovatno, već u prvim minutima dovesti u vezu sa Oskarom Vajldom. Tome doprinosi činjenica da je najpoznatiji pojedinačni iskaz o ovom pojmu, *Beleške o kempu* Suzan Sontag, posvećen upravo Vajldu. Međutim, ako se Vajld bezupitno dovodi u vezu sa kempom, sa njegovim delom to nije slučaj. Suzan Sontag kaže da je Vajld figura u tranziciji: po njegovom dolasku u London njegov stil ona smatra konzervativnim, i tvrdi da je to reflektovano u *Slici Dorijana Greja*, te veruje da Vajld tek kasnije počinje da anticipira demokratski duh kempa (Sontag, 2013 [1964]: 200).

Određenje kempa koje ona nudi u velikoj meri odudara od većine drugih zato što kemp ne dovodi u suštinsku vezu sa homoseksualnošću i feminiziranošću, već ga tretira kao apolitičnu i strejt pojavu (Horn, 2017: 18). Vajld je za nju preteča kempa prvenstveno zato što je dendi – po njenom mišljenju, kemp je moderni dendizam (Sontag, 2013 [1964]: 200). Međutim, drugi autori smatraju da kemp nikako ne možemo odvojiti od njegovog specifičnog istorijskog porekla u gej supkulturi, ma koliko njegov savremeni kontekst bio varijabilan (Horn, 2017: 16). Oni čvrste gej korene kempa pronalaze, na primer, u satiri Samjuela Batlera, poeziji nonsensa Edvarda Lira i apsurdnom humoru Oskara Vajlda (LaValley, 1995: 68–69). U tom smislu Vajlda prepoznaju kao gej ikonu jednako koliko i ikonu kempa. Shvatanje kempa na kom je utemeljena ova analiza u izvesnom smislu bliže je onom koje nudi Suzan Sontag stoga što nismo okupirani potragom za latentnom homoseksualnošću u romanu i filmu *Slika Dorijana Greja*.

Iako je postalo uobičajeno da se kemp shvata kao nešto što izneverava svaki pokušaj definisanja, istaći ćemo one aspekte koji će biti važni za našu temu: kemp je estetska strategija koja se često postiže stilističkom preteranošću, prenaplašenom teatralnošću ili drugim formama preterane artikulacije koje dovode do neskladnosti i diskrepancija. Zato kemp generalno narušava opresivne ideologije i normativna shvatanja, bila ona u vezi sa rodom, seksualnošću ili ma čime drugim, dovodeći u pitanje status svega što se smatra „prirodnim“ ili „originalnim“ (Horn, 2017: 21). Sklonost kempa ka denaturalizaciji, na kojoj akademija insistira, preuzeta je, svakako, iz kvir teorije (Horn, 2017: 20). Ovo je zajednička tačka kako „strejt“ čitanja kempa¹, tako i onih utemeljenih na kvir teoriji², pa predstavlja i teorijsku okosnicu određenja kojim ćemo se nadalje služiti.

¹ V. npr. određenje Umberta Eka (*O ružnoći*) u kom se kemp meri stepenom artificijelnosti (str. 408) i kaže se da svi kemp predmeti i osobe moraju posedovati element ekstremizma koji je protivprirodan, jer nema kempa u prirodi, te da je kemp ljubav prema ekscentričnom, prema stvarima koje su ono što nisu (str. 411).

² V. npr. Rejčel Devit (*Girl on Girl: Fat Femmes, Bio-Queens, and Redefining Drag*), koja tvrdi da je kemp metoda pomoću koje hegemonija postaje kvir, denaturalizovana i, stoga, podvrgnuta subverziji kroz prekomernu artikulaciju (str. 32).

Kao što je pomenuto, iako je Oskar Vajld opšteprihvaćen kao oličenje kempa, bilo zbog svoje homoseksualnosti, bilo dendijevskog stila i senzibiliteta, njegovo delo je ređe dovođeno u vezu sa kempom. Viktorija Mils jedna je od retkih koji u *Slici Dorijana Greja*, ipak, pronalaze kemp, ali njoj za takvo čitanje Vajldovog jedinog romana svakako pomaže to što Dorijana Greja posmatra kao homoseksualca koji nije eksplicitno „izašao iz ormara“³. Interesantno je što je ona, takođe, jedina kritičarka koja je dovela u vezu kemp i ekfrazu – književnu evokaciju dela prostornih umetnosti (Jakobi, 2009: 61). Citirajući članak iz broja časopisa *Edinburgh Review* iz 1814. godine, ona ističe da je ekfrazu povezana sa „rumenom ženstvenošću“⁴ koja ovaploćuje čistu artificijelnost, te da, kao reprezentacija reprezentacije, ali i kao dendi, obitava u odnosu između originala i kopije, i u razlici njihovih umetničkih stilova (Mills, 2009: 155).

Ovakvo viđenje ekfrazu nadovezuje se na ona koja nastaju nakon što je Leo Špicer ponudio prvo moderno određenje ovog pojma 1955. godine, u kojem kaže da je ekfrazu *une transposition d'art*, reprodukcija, kroz medijum reči, čulno perceptibilnih *objets d'art* (Spitzer, 1962: 72). Verbalna instanca se, od Špicera nadalje, razumeva kao aktivna, govoreća, ona koja vidi, dok je objekt ekfrazu pasivan, viđen i nem (Mičel, 2007: 179). Objektivifikacija predmeta ekfrazu dovodi se u vezu sa viđenjem žene, a na svoju kulminaciju nailazi u Mičelovom eseju *Ekfrazu i drugost*: „Ekfrastička poezija kao verbalno dočaravanje ženske slike [...] ima prizvuk pornografskog pisanja i fantaziju masturbacije [autora]“ (str. 190). Međutim, Mičel i prvi pravi pomak u odnosu na ostale teoretičare koji insistiraju na rodnoj ekonomiji u delanju ekfrazu, jer zaključuje da rod nije jedinstven ključ, već jedna od mnogih pojava razlikovanja koja pojačava dijalektiku slikateksta kakav je ekfrazu (str. 201). Samim tim, ženstvenost / feminiziranost u ekfrastičkom prikazivanju nije nužna, a onda kada postoji, nije nužno u vezi sa kempom.

Slika Dorijana Greja, kao što već i sam naslov svedoči, primer je ekfrazu, i to jedan od najpoznatijih u svetskoj književnosti. Ovaj roman takođe je i prelomni momenat za teoriju ekfrazu zato što narušava jednu od osnovnih doktrina većine modernih shvatanja: deskripcija nije dominantan oblik kazivanja u prikazu portreta, već je vrlo svedena. Iako se insistira na neverovatnoj sličnosti između modela i lika na platnu koje je oslikao Bejzil Holvord, koja postoji i pre i nakon što slika postane najmagičnije ogledalo (Vajld, 2004 [1890]: 100) žive smrti Dorijanove duše (str. 202), ne ulazi se u detalje toga kako je slikar postigao ovu realističku sličnost.⁵ Vajld kao da se poslužio Lesingovim zapažanjem da Homer ne dočarava Heleninu lepotu direktnim opisom, već slikajući efekat koji njena lepota ostavlja na trojanske starce (Lesing, 1964 [1766]: 86). Na isti način se Dorijanova lepota ne nudi direktno, već kroz efekte koje slika ostvaruje na svoje posmatrača.⁶

³ Ona to, na primer, pokazuje kada kaže da Dorijan odbija kolekcionarstvo tipičnih buržoaskih i muških domaćinstava (insekte, markice, kovanice), te se opredeljuje za rodno neuobičajeno sakupljanje cveća, dragulja, parfema i tekstila (str. 149).

⁴ U originalu stoji reč „effeminacies“, a ne „femininities“, gde je prva prvenstveno pripisivana feminiziranim homoseksualcima. U teorijama kempa uvek se insistira na njoj, ali srpski jezik ne nudi pogodnu distinkciju između dve vrste ženstvenosti. Čini nam se da reč „ženskastost“ ne bi odgovarala kontekstu.

⁵ Za iskaze o sličnosti književnog lika i lika na portretu v. npr. Vajld, 2004 [1890]: 27, 131.

⁶ Dobra ilustracija ovoga nalazi se, na primer, u odlomku u kom Dorijanu, dok posmatra prvi put svoj portret, osećanje sopstvene lepote dolazi kao otkrovenje (Vajld, 2004 [1890]: 28).

Roman pre svega dočarava emotivnu reakciju i moralne posledice slike, tako da vizuelnu rupu u centru romana film mora da popuni (Wells-Lassagne, 2009: 395). Ako i postoje konkretni opisi u romanu, oni su ilustracija književnih opštih mesta. Lord Henri, na primer, Dorijana opisuje kao „mladog Adonisa, koji izgleda kao da je sazdan od slonovače i ružinih latica“ (str. 8). Otuda je vizualizacija kako Dorijana, tako i njegovog portreta prepuštena imaginaciji čitaoca, uz izuzetak pomena boja (slonovače, grimiza i zlata), čija je svrha možda pre u asocijativnoj vezi sa aristokracijom i luksuzom nego sa fizičkim izgledom lika (Wells-Lassagne, 2016: 78).

Onog momenta, međutim, kada govorimo o metaekfrazi – kada se književna ekfaza ekranizuje, postajući filmska – govorimo i o konkretnoj vizuelnoj formi Dorijanovog portreta. Želimo da pokažemo kako je u prenosu književne, pojmovne ekfaze u filmsku, stvarnu ekfrazu⁷ došlo do kempizacije portreta. Neki autori čak tvrde da je Vajldov senzibilitet za kemp infiltrirao film putem nemih filmova iz 1913. i 1916. godine u kojima je adaptiran ovaj roman (Green: 19).⁸ Nas pak interesuje film Alberta Levina iz 1945. godine. Ono što ga čini jedinstvenim u svetu adaptacija Vajldovog romana jeste to što se jedini služi stvarnim slikama, dok sve ostale adaptacije koriste prilagođene fotografije kako bi dočarale Dorijanov portret. Iako je film crno-beli, slike se pojavljuju u boji jer su snimljene pomoću tehnikolora.



Slika 1. Portret Herda Hatfilda kao Dorijana Greja, Henrik Medina, scena iz filma, 1945.

Portret Herda Hatfilda kao Dorijana Greja (Slika 1), koji je naslikao Henrik Medina, realistički prikazuje glumca kao još uvek neiskvarenog Dorijana. Slika Dorijana Greja (Slika 2) Ajvana Olbrajta, s druge strane, prikazuje Dorijana kom je duša unakažena grehom. U našem fokusu prvenstveno je potonja slika. Olbrajtovo slikarstvo svrstava se u američki magijski realizam. Rediteljev odabir ovakvog slikarskog pravca za prikaz Dorijanove degradacije može se opravdati fantastičnošću koja postoji u samom romanu.

⁷ U pitanju je čuvena tipologija ekfaze koju nudi Džon Holander, razlikujući ekfrazu fiktivnog umetničkog dela (notional ekphrasis) i postojećeg umetničkog dela (actual ekphrasis). V. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art* (1995).

⁸ Autor ovo prenosi kao citat Suzan Sontag, neadekvatno navodeći izvor.

Vajld implicitno preispituje Lesingovu ideju da je književno delo ostvareno u medijumu vremena, a likovno u medijumu prostora time što dopušta da Dorijanov portret mutira kroz vreme, što roman čini fantastičnim (Wells-Lassagne, 2016: 80)⁹, pored fantastične smrti glavnog junaka. Mi se, međutim, slažemo sa filmskim kritičarima koji su ovakav način prikazivanja portreta videli kao izneveravanje Vajldovog teksta: „Čovek se pita da li bi Vajldova imaginacija, koliko god bila grozničava u toj tački, odobrila ovaj užasan primer drakule nad drakulama“ (Tyler, 1946: 22, prevela T. R.).¹⁰ Ipak, za razliku od Tajlera, smatramo i da je ovo izneveravanje Vajldove imaginacije potez umetničke vizije, jer se portret u prenosu iz reči na platno i ekran (svesno ili nesvesno) kempizuje.

Aleksander Doti (2000: 82) tvrdi da vantekstualni materijal često pomaže stvaranju kemp čitanja, jer neguje određenu kemp distancu prema narativu i karakterima, te da kemp nije nužno pristup u konstruisanju teksta ili performansa, već je ponekad strategija čitanja, a može biti i oboje istovremeno. Pošto je svaka adaptacija, zapravo, autorovo čitanje prototeksta, možemo reći da i Levin i Olbrajt čitaju Vajldov roman kao kemp, tj. da njihova svest o kempu samog pisca u njima otvara „kemp oko“ koje ima moć da transformiše (čitalačko) iskustvo (Sontag, 2013 [1964]: 192).

Međutim, obojica istovremeno i stvaraju umetničko delo koje je kemp time što oni kroz (per) verziju realnosti nastoje da denaturalizuju originalno delo.¹¹ Mnogi autori o kempu govore slično, tvrdeći da je kemp zavisao od grotesknog, u kojem se sve individualne crte dodatno naglašavaju, izoluju i nadigravaju prethodna realistična otelotvorenja, dekonstruišući konformističku modernost time što se služe nečuvanošću radi pojačavanja emocije recipijenta koja nastaje kao odgovor na kemp prizor (LaValley, 1995: 69).

⁹ Neki autori smatraju da ovo, dalje, anticipira sam film kao medijum (Wells-Lassagne, 2009: 393).

¹⁰ „One wonders if Wilde's imagination, feverish as it might be on such a point, would sanction this horrible example of a dracula to end all draculas.“ Citirano u: Felleman, 2006: 20.

¹¹ Doti je od onih teoretičara koji kemp posmatraju u kontekstu kvir teorije, tako da smo ovaj citat znatno izmenili kako bismo ga doveli u vezu sa našim kontekstom, a sada ga prenosimo u originalu: „[...] samp's ironic humor always foregrounds straight cultural assumptions and its (per)version of reality – and therefore seeks to denaturalize the work of dominant (patriarchal, heterocentrist) ideologies“ (82–83).



Slika 2. Slika Dorijana Greja, Ajvan Olbrajt, 1943, Čikaški institut za umetnost

Kemp otuda istovremeno remeti (prototekst) i stvara (deuterotekst) (Horn, 2017: 21). Međutim, koliko god se pomakao od originala, osobenost kempa je da, pored sve sklonosti travestiji i transformaciji, stvari naziva svojim imenima i prikazuje svet kao takav (Kolarić, 2010: 254), te Olbrajto / Levinov Dorijan nije ništa manje Dorijan od Vajldovog, isto koliko je figura na znatno izmenjenom portretu u samom romanu i dalje prikaz Dorijana.

Imajmo u vidu i to da je film snimljen 1945. godine, a da posle Drugog svetskog rata kemp postaje masovni fenomen, deo popularne kulture i kulturoloških istraživanja (Isto: 253). Otuda je verovatna upoznatost ovih umetnika sa Vajldovim statusom ikone kempa mogla dovesti do intencije da se denaturalizacijom portreta razbiju i iskritikuju konzervativne norme romana, što je u gledaocu / posmatraču stvorilo utisak „omašene ozbiljnosti“ (Sontag, 2013 [1964]: 196), nastale u poređenju originala i adaptacije. Suzan Sontag, međutim, tvrdi da nije svaka omašena ozbiljnost kemp, već samo ona koja se sastoji od adekvatne mešavine preterivanja, fantastike, strasti i naivnosti (Isto), a mi verujemo da Olbrajtova slika sadrži upravo ove karakteristike.

Ono što se vidi već u poređenju slike Henrika Medine i Ajvana Olbrajta, pored očigledne promene stila, jeste i znatna razlika u količini detalja koji su prisutni na slikama. Namerna preteranost koja u ovom pogledu postoji na Olbrajtovoj slici kao da priziva reči lorda Henrija iz romana: „Detalji su uvek vulgarni!“ (Vajld, 2004 [1890]: 95) Stari tip dendijskog mrzeo je vulgarnosti, ali ih novi tip, dendi koji je ljubitelj kempa, poštuje (Sontag, 2013 [1964]: 200). Preterano gomilanje detalja opšte je prisutno u filmu. Na primer, u romanu postoji plejada malih ekfrazuma umetničkih predmeta, naročito onih iz domova samog slikara i njegovog modela. Levin ovo koristi kako bi postigao vizuelnu hipertrofiju, koja je bezmalo primer preterane artikulacije koju smo pominjali u vezi sa kempom. Tretman enterijera Dorijanove kuće odgovaraće Dorijanovoj artificijelnosti u izvedbi Herda Hatfilda (Felleman, 1997: 52), o čemu će biti reči nešto kasnije.

Usled manjka vizuelnih informacija o slici koje su date u romanu, možemo se pozvati na Bejzila zapažanja o stilu njegove slike, uz napominjanje da se ona kroz roman menjaju. Prvobitno, dok još uvek dovršava portret, Bejzil govori sledeće:

[...] njegova [Dorijanova] lepota mi je otvorila potpuno novi pristup u umetnosti, potpuno novu kategoriju stila. [...] „San o formi u vremenu misli“ [– ...] Dorijan Grej to znači za mene. [...] On nesvesno određuje za mene crte jedne nove škole, škole koja u sebi mora da ima svu strast romantičnog duha, sve savršenstvo duha koji je grčki. Harmoniju duše i tela – što je veličanstveno! U svom ludilu mi smo odvajali ovo dvoje, izmislili smo realizam koji je vulgaran, idealnost koja je prazna. [...] On je, kao što rekoh, buđenje novog stila. Otkrivam ga u krivuljama izvesnih crta, u lepoti i tananosti izvesnih boja. (str. 15)

Isprva Bejzil u portretu koji slika pronalazi spoj dve umetničke forme koje se većito smenjuju – romantizma i realizma – ali ne uspeva ovo uviđanje da objasni ikako drugačije do kao „osećaj“. Više godina kasnije, sećajući se portreta, kaže Dorijanu:

[...] odlučio sam da naslikam tvoj divan portret kakav stvarno jesi, ne u kostimu mrtvih vremena, nego u tvojoj stvarnoj odeći i vremenu. Da li je u pitanju bio realistički metod ili čisto čudo tvoje ličnosti, koje mi se direktno predstavilo bez izmaglice ili vela, ne mogu da kažem. (107)

U ovim rečima se potencira utisak realističnosti koji je slika ostavljala na recipijente. Malo potom Bejzil ističe kako je to, upravo, samo utisak: „Umetnost je uvek apstraktnija nego što zamišljamo. Forma i boja govore nam o formi i boji – i ništa više“ (str. 108). Ovaj citat priziva Šenon Vels-Lasanj kada kaže da Olbrajtov portret potpuno napušta realizam, dokazujući estetski cilj umetnika, bio on slikar ili filmski reditelj (Wells-Lassagne, 2009: 398). Njegov portret sasvim lako može da se čita kao ilustracija ideje prethodnog neatribuiranog citata: ova slika je „san“, a mogli bismo reći i košmar „o formi“, tj. prikaz odsustva realističke forme.

Promene koje vizuelno dočarava portret u romanu date su evokativno: prvobitno se na usnama pojavio trag surovosti (Vajld, 2004 [1890]: 85), a kasnije i izraz lukavstva i izvijena bora licemerja (str. 203). Sve ovo je „vidljivi simbol degradacije koju donosi greh“ (str. 90). Ekfrazu je u tom pogledu manje deskripcija portreta, a više interpretacija skrivenog značenja osobina figure (Wells-Lassagne, 2009: 393). Jedina promena na slici koja je opisana vizuelnim rečnikom jeste „skerletna mrlja“ koja je „ličila na sveže prolivenu krv“ (Vajld, 2004 [1890]: 203). Na Olbrajtovom portretu je možemo uočiti, kao i poslednje promene koje su prikazane u romanu: „[...] portret kao da je prokrvario“ (Isto), pa se krv pojavila i na drugoj ruci i na stopalima. Kod Olbrajta je na stopalima nema, ali Dorijan stoji na skerletnom tepihu koji asocira na krv. Olbrajt uspeva da dočara lice satira i oči đavola (str. 145), te užasan utisak koji slika ostavlja – kao da demonstrira da „ni raspadanje leša u vlažnom grobu nije tako strašno“ (Isto). Ipak, Olbrajtova slika izaziva nešto što je svojstveno kempu koliko i Kantovoj koncepciji uzvišenog: dopada nam se zbog nezadovoljstva koje u nama izaziva (Kant: 103–118). Svojom prenatravanom neprirodnošću, naročito u odnosu na realistički opisan original i prvobitno prikazani portret u samom filmu, ova slika opipljivije prikazuje ružnoću nego što bi to ijedna realistička slika mogla: „Ružnoća je bila jedina realnost [...], slikovitija u svojoj snažnoj aktuelnosti impresije nego sve graciozne forme Umetnosti“ (Vajld, 2004 [1890]: 170). Svoju snažnu impresiju Olbrajtova slika postiže upravo u kontrastnom odnosu prema ostatku filma: „[...] intenzivno formalizovan crno-beli tprekinut je jezivom dvadesetovekovnom slikom“ (Felleman, 2006: 161, prevela T. R.).¹² Suzan Felman još kaže da ova slika, naročito svojim neslaganjima sa romanom, ali i sa lepotom crno-belog filma, predstavlja nezaboravan momenat terora živopisnog tehnikolora, iako se film žanrovski ne može smatrati hororom (str. 21). Dok otkrivanje prvobitnog portreta u tehnikoloru dočarava ekstravaganciju Vajldovog rečnika (Wells-Lassagne, 2016: 81), boje drugog portreta ilustruju nešto što u romanu nije sadržano i što je protivprirodno. Ovo možemo čitati kroz Levinovu ideju da film treba da pređe iz realnog u simbolično.¹³

Nerealističnosti i neprirodnosti Olbrajtove slike doprinosi i to što, za razliku od Medinine, za nju nije pozirao Herd Hatfild, već su braća Olbrajt za tu svrhu napravila lutku (Slika 3), koja je potom iskorišćena u završnoj sceni filma da prikaže degradirano Dorijanovo telo. Promena u portretu otuda ilustruje prelazak čoveka u lutku, što sugerise i promenu žanra tokom filma – iz socijalne komedije on prelazi u fantastičnu moralnu priču (Wells-Lassagne, 2009: 398), koja je izražena i kroz prenatravanu upotrebu boja na drugoj slici.

¹² „[...] an intensely formalized black-and-white, fin-de-siècle mise-en-scène is ruptured by a gruesome twentieth-century painting.”

¹³ Albert Lewin, *Memo to Mr Block*, 1924. Citirano u: Felleman, 1997: 41.

Međutim, kontrast je snažniji kada se druga polovina filma sagleda u odnosu na roman, a ne njegovu prvu polovinu. Razlog tome leži u činjenici da je Levin donekle pripremio recipijenta za artificijelnost lutke sa kraja filma. Više kritičara je istaklo kako Herd Hatfild glumi Dorijana kao da je neživi predmet vraćen u život, a Suzan Felman smatra i da Levin dodatno ističe glumčevu sličnost sa statuom kada ga postavlja u kadrove sa bronzanim kopijama Verokijevog i Donatellovog *David*a (Felleman, 1997: 47–48). Neki čak misle da Herd Hatfild tokom filma zadržava nepomičan, bezizražaja pogled, pa prvi portret deluje realističnije i od samog glumca (Wells-Lassagne, 2009: 398). U ovom kontekstu reditelj od samog početka filma svesno anticipira užas lutke koji sledi, a koji je suštinski sadržan u Olbrajtovom portretu.¹⁴



Slika 3. Scena iz filma, 1945.

Utisak Dorijanove artificijelnosti naznačen je i u romanu, gde se govori o Dorijanovom poziranju koje je „savršeno mirno“ (Vajld, 2004 [1890]: 23), o njegovoj „izvajanoj“ nosnici (str. 20) i usni (str. 83), kao i da je generalno sazdan od „lepote koju starogrčke mermerne statue čuvaju za nas“ (str. 37). Svrha ovih opisa nije u tome da ukažu na Dorijanovu artificijelnost, već na lepotu ravnu idealnoj lepoti helenskih statua. Jedini momenat u romanu kada možemo govoriti o intencionalnom prikazivanju Dorijana kao nečeg artificijelnog jeste kada njemu samom, nakon što je ubio Bejzila, sopstvene ruke izgledaju kao „grozno obličje od voska“ (str. 147), čime se pravi paralela sa neprirodnošću i jezivošću voštanih figura.

Odabir Herda Hatfilda za glumca koji će tumačiti Dorijanov lik govori dosta o Levinovoj umetničkoj intenciji. Pored neprirodnog i zamrznutog izraza lica, kritičari neretko ističu i njegovu ženstvenost¹⁵ (Felleman, 1997: 45), koja u romanu postoji samo implicitno.¹⁶ Značajnije od toga je što se glumčev izgled direktno kosi sa jednim od retkih vizuelnih opisa iz romana: Dorijan ima plave oči i zlatnu, kovrdžavu kosu (Vajld: 20), dok je Herd Hatfild tamnooki mladić ravne, tamne kose. Ovo je jedna od najočiglednijih promena, pored mnogobrojnih fabulativnih interpolacija koje „kopija“ donosi u odnosu na „original“. Vidimo da je Levin hteo da pokaže naličje Vajldovog junaka, a Olbrajtov portret samo

¹⁴ I Vajld nudi anticipaciju užasnog kraja upotrebom doživljenog govora: „[...] doći će dan kad će njegovo lice biti smežurano i zbrčkano, oči mutne i bezbojne, elegancija njegove figure izlomljena i deformisana. Rumenilo će nestati s njegovih usana, a zlato sa kose. Život koji će stvoriti njegovu dušu nagrđiće mu telo. Postaće užasan, grozan i grub. Kada je pomislio na to, probio ga je oštar bol poput noža“ (str. 28).

¹⁵ Demistifikacija roda koja se pripisuje kempu mogla je, takođe, biti predmet naše analize da je Greta Garbo, kao što je želela, prihvatila Levinovu ponudu da se vrati filmu u ulozi Dorijana, ali je, kako to Levin kaže, tada snažna produkcijska cenzura zabranila tu „travestiju“ (citirano u: Felleman, 1997: 45). Greta Garbo jedna je od glumica koja je, verovatno jednako koliko i Oskar Vajld, dovođena u vezu sa kempom, pa tako i u čuvenom eseju Suzan Sontag (str. 193, 198).

¹⁶ Situacija je komplikovanija kada je reč o Dorijanovoj implicitnoj homoseksualnosti. Ona nije smela biti ništa očiglednije prikazana na filmu u odnosu na roman, jer se zbog uslova koje je nametao Holivud u to vreme puno vodilo računa da ne bude nikakvog homoseksualnog podteksta, ali ga je ipak moguće naći. O tome govori Suzan Felman (1997: 46–47).

je ekstremni izraz toga. Potreba za odstupanjem od originala simbolično je dočarana i načinom snimanja. Felmanova ističe samu kameru kao antinaturalističko sredstvo i tipičan Levinov potpis (str. 51).

Naposletku, kao na poseban izraz preterivanja želimo da ukažemo na mnogostrukog autora završnog portreta. Već je u romanu autor podeljen kada lord Henri kaže da je mladić u velikoj meri njegova kreacija (Vajld, 2004 [1890]: 56). Problem autorstva otvara Šenon Vels-Lasanj pitajući se da li se Bejzil može smatrati autorom portreta kada nakon izmena on prepoznaje samo paratekstualne elemente slike: ram i potpis u donjem levom uglu (Wells-Lassagne, 2016: 80). Ako je Henri „kreirao“ Dorijanovu degradaciju, nije li on autor svih promena koje nastaju u portretu? U tom smislu bi stvarni slikari mogli preuzeti književne uloge: Medina je Bejzil, koji slika realističnog i lepog Dorijana, a Olbrajt je Henri, koji prezire vulgarnost realnosti i kreira Dorijanovu degradaciju. Tu postoje, naravno, i druga dva autora *Slike Dorijana Greja*: Oskar Vajld, koji se estetizmom bori protiv moralizma, i Albert Levin, koji denaturalizacijom ističe moralnost. Pitanje je na kog od svih ovih autora Dorijan podiže nož, godinu dana pre nego što Bart proglasi smrt autora (Isto), stavljajući tačku na autorsku opresiju nad slikatekstom.

U eseju *Portrait of an Adaptation* Šenon Vels-Lasanj iznosi ideju da je Vajldov roman *mise en abyme* samog procesa adaptacije (str. 77), a u mnogobrojnom kopiranju kopija mi želimo da predložimo i to da je ekranizacija filma iz 1945. godine metaekfrazna kempizacije. Narušavajući prirodu i prirodnu realističnost originala, u onome što će postati masovna filmska (re)produkcija ovog romana, Levinov film se ističe onim što je Suzan Sontag nazvala „omašenom ozbiljnošću“, a mi bismo dodali i ozbiljnom omašenošću i neskladnošću sa originalnom, koje u svojoj preteranosti ilustruju nešto što je Oskar Vajld svojom ličnošću samo nagovestio – stilističku diskrepanciju kempa u odnosu na stvarnost.

Literatura:

1. Devitt, Rachel. *Girl on Girl: Fat Femmes, Bio-Queens, and Redefining Drag*. Whiteley, Sheila and Rycenga, Jennifer, eds. *Queering the Popular Pitch*. Routledge, New York and London, 2006: str. 27-40.
2. Doty, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. Routledge, New York and London, 2000.
3. Eco, Umberto. *The Ugliness of Others, Kitsch and Camp*. On Ugliness. Harvill Secker, London, 2007: str. 391-418.
4. Felleman, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. University of Texas Press, 2006.
5. Felleman, Susan. *Botticelli in Hollywood: The Films of Albert Lewin*. Twayne Pub, 1997.
6. Green, Thomas. *Camping in Public: an Observation of Social Contributions to Queer Aesthetics*. Dostupno na elektronskoj adresi (pristupljenoj juna 2021. godine): https://www.academia.edu/12447418/Camping_in_Public_an_Observation_of_Social_Contributions_to_Queer_Aesthetics
7. Hollander, John. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995.
8. Horn, Katrin. *The History and Theory of Camp*. Women, Camp and Popular Culture. Springer, Cham, 2017: str. 15-33.
9. Jakobi, Tamar. *Slikovni modeli i pripovedna ekfrazna*. Polja, knj. 457 (maj-jun 2009): str. 61-102.
10. Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*. Dereta, Beograd, 2004.
11. Kolarić, Vladimir. *Snobizam, dendizam, kemp*. Treći program 147 (2010): str. 245-261.
12. LaValley, Al. *The Great Escape*. Creekmur, Corey K. and Alexander Doty, eds. *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Duke University Press, Durham and London, 1995: str. 66-75.
13. Lesing, Gothold Efraim. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Rad, Beograd, 1964.
14. Mičel, V. J. T. *Ekfrazna i drugost*. Ulaznica, knj. 204-205 (jun 2007): str. 173-201.
15. Mills, Victoria. *Dandyism, Visuality and the 'Camp Gem': Collections of Jewels in Huysmans and Wilde*. Calè, Luisa and Di Bello, Patrizia, eds. *Illustrations, Optics and Objects in Nineteenth-Century Literary and Visual Cultures*. Palgrave Macmillan, 2009: str. 147-166.
16. Sontag, Susan. *Notes on Camp*. Against Interpretation and Other Essays. Picador, New York, 2013: str. 191-202.

17. Spitzer, Leo. *The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar*. Essays on English and American Literature. Princeton University Press, Princeton and New Jersey, 1962: str. 67-97.
18. Tyler, Parker. *Dorian Gray: List of the Movie Draculas*. View, knj. 7, br. 1 (1946): str. 18-23.
19. Vajld, Oskar. *Slika Dorijana Greja*. Narodna knjiga, Beograd, 2004.
20. Wells-Lassagne, Shannon. *Little Boy Blue: Colour in The Picture of Dorian Gray (1945)*. Bauergard, Raphaëlle Costa de, editor. *Cinéma et Couleur: Film and Colour*. Michel Houdiard, 2009, str. 392-400.
21. Wells-Lassagne, Shannon. *Picturing Dorian Gray: Portrait of an Adaptation*. Études Anglaises, knj. 69, sv. 1 (2016): str. 76-87.



Tamara Tica

Tamara Tica je politikološkinja danju, filmska kritičarka noću i vječita zaljubljenica u film, TV i pozorište. Uvijek je u potrazi za novim naslovima i dobrim istraživačkim radovima na pomenute teme, a posebno se zanima za njihov propagandni potencijal i ulogu u medijskoj pismenosti, naročito mladih. U svojim radovima bavi se primarno političkim efektima medijske reprezentacije određenih događaja, ideja i društvenih grupa.



Tamara Tica describes herself as a political scientist during the day, a movie critique at night, and an eternal lover of film, TV and theatre. She is always looking for new titles and high quality research papers on the aforementioned topics, and is particularly interested in their potential for propaganda and role in media literacy, especially of the young. Her papers primarily deal with the political effects of the media representation of particular events, ideas and social groups.

Abstract

Consensus on the aesthetic value of works of art often trivializes marginalized perspectives. This is why the contents which are often in a derogatory or mocking manner classified as "camp" and "sinful pleasures" that are "good because they are bad" are exactly the ones intended for women or members of LGBT communities. "Kemp" is so often used imprecisely and inaccurately, serving more as a term to indicate the aesthetic and moral inadequacy of the content, rather than its stylistic specificities. The paper analyzes Jennifer's body, more precisely public and critical perception after its premiere and an almost comprehensive reevaluation ten years later, in the context of several film and television works that received a similar label "camp". Relying on literature in the field of media studies, film criticism, but also the wider field of political science, the paper explores the impact of social consensus on awareness of what "camp" represents, but also on what "quality" content is, bearing in mind the impact of targeted groups, but also thematic and ideological commitment of the content on the evaluation of its quality.

„Hell is a teenage girl“: Jennifer's Body i društvena percepcija kempa u filmskoj umjetnosti

Uvod

Prema Žan-Polu Sartru, „pakao su drugi ljudi“ (1985: 26). „Pakao je tinejdžerka“¹, suvereno tvrdi Dženifer u ključnom momentu filma *Jennifer's Body* (Cody, 2009), iz perspektive nekoga ko je tinejdžerka, ali i demon. Scenaristkinja Dijablo Kodi i režiserka Karin Kusama na ovaj način podvlače glavnu tezu svoje horor-komedije iz 2009, koja je u deceniji od svoje premijere zadobila status „kulnog klasika“ (Ewens, 2018). Trenutni, većinski pozitivni medijski i akademski konsenzus o ovom filmu, dekontekstualizovano posmatran, može da djeluje prilično obmanjujuće, budući da je najveći dio pozitivnog publiciteta dobio u posljednjih nekoliko godina. U deceniji od svoje premijere, *Jennifer's Body* bio je meta tolikog ponižavanja i omalovažavanja da nam je iz sadašnje perspektive to nezamislivo; film je smatran trivijalnim, ekscesivnim, vulgarnim i nadasve lošim. Ovakvom evaluacijom je unaprijed uskraćen za bilo kakvu dublju diskusiju o ozbiljnim temama kojima se bavi. Te 2009. društvo je uživanje u ovom filmu moglo da pojmi samo kroz prizmu „grešnog“, intelektualno i estetski neadekvatnog zadovoljstva. U skladu sa tim, film dobija etiketu kempa, koja mu je dodijeljena i dobronamjerno (Chappel, 2020), ali i u svojstvu uvrede (Bunch, 2009).

Film je pažnju, potrebnu da se evaluiira kakav odnos ima prema kemp kulturi, naizgled „zaslužio“ tek sa opadanjem kulturne netrpeljivosti i potcjenjivačkog odnosa prema kempu, senzibilitetima koji ga karakterišu i publici koja u njemu uživa. Ovaj rad se pozicionira ne samo kao odbrana zasluga filma u svim kategorijama koje se tradicionalno povezuju sa „kvalitetom“ već i samog kempa u kontekstu njegovih moralnih i estetskih zasluga, gradeći argument da je *Jennifer's Body* svojevremeno netačno okarakterisan sa ciljem da se diskvalifikuje ili „uvrijedi“.

Šta je taj kemp??

Najmanji zajednički sadržilac cjelokupne diskusije o filmu jeste njegovo poistovjećivanje sa kempom, zbog čega je neophodno osvrnuti se na nestalno, subjektivno i često „prevrtljivo“ značenje ovog termina. U svom eseju iz 1964. godine, koji je i prvi ozbiljniji pokušaj da se kemp i kemp kultura objasne i kategorizuju, Suzan Sontag tvrdi da je to zapravo „konzistentno estetsko iskustvo svijeta“, „pobjeda stila nad sadržajem, estetike nad moralnosti i ironije nad tragedijom“ (Sontag, 1964: 8). Sa druge strane, način na koji

¹ „Hell is a teenage girl.“ (Kusama, 2009).

² „Camp“ (engl.), termin koji je, kada je bio tema Met gale 2019, zbunio i Selin Dion, koja je prvobitno mislila da je riječ o kampovanju (Crucchiola, 2019).

se akademska zajednica i teorija na opštem nivou bave ovim fenomenom nema veze sa time kako se on u našem okruženju ispoljava. O kempu se, sa jedne strane, govori kao o vrijednosnoj orijentaciji i estetskoj opredijeljenosti, dok istovremeno ne postoji „kemp“ način gledanja na svijet ili „kemp“ pravac u umjetničkom stvaralaštvu – ovaj kvalitet se pripisuje određenim medijskim sadržajima kao pokušaj da se jednostavno signalizuje podatak o njihovoj estetskoj vrijednosti. Na širem kulturnom nivou, opaska Sontagove koja je zaživjela u javnom diskursu jeste ona o kempu kao sadržaju koji je „toliko loš da je dobar“ (Sontag, 1964: 11). U manje poznatoj instanci Sontagova povezuje „nježno osjećanje“ sa fenomenom kemp kulture, objašnjavajući da je kemp senzibilitet bez pretenzije ili osude, sinoniman sa užitkom koji potiče iz identifikacije sa sadržajem i iskrene „ljubavi prema ljudskoj prirodi“ (Isto: 10).

Razvoj filmske umjetnosti i neophodne tehnologije da se njen uticaj proširi dešavao se paralelno sa većim društvenim promjenama. Naime, takozvano „zlatno doba“ Holivuda u prvoj polovini XX vijeka i period počev od 90-ih godina, koji se smatra istinskim zlatnim dobom televizije, istovremeno su periodi pokreta za građanska prava, praćeni, u jednom slučaju, kontrakulturnom revolucijom 60-ih (Babuscio, 1977), a u drugom – transformacijom ne samo društvenih institucija nego i medijskog prostora tako da akomodira grupe koje u njemu do tada nisu postojale, što se desilo početkom ovog milenijuma (Hayward, 1999). Ovo ne govori nužno toliko o didaktičkom aspektu umjetnosti ili njenoj sposobnosti da utiče na određene društvene tokove, koliko o promjeni poslovne strategije industrije zabave, koja prati pomjeranje margina društvenog diskursa, identifikujući promjene ne samo u interesima publike nego uzimajući u obzir i njenu segmentaciju pri biranju narativa koji „zaslužuju“ da budu prikazani. Ovakve promjene čine diskusiju o kemp sadržajima još bitnijom, ako se ona postavi u kontekst ciljane publike medija, ali i određenih društvenih grupa kao subjekata, a ne isključivo objekata fiktivnih narativa (Mulvey, 1975).

Kempse, takođe, tradicionalno asocira sa LGBT zajednicom, tačnije homoseksualnošću (Babuscio, 1977). Pored toga, veliki broj sadržaja koji su sada kulturni zbog etikete kempa koja im je dodijeljena direktno se bave ženskim iskustvom. Riječima same Beti Dejvis, *Whatever Happened to Baby Jane?* Roberta Oldriča jeste „prvi ženski film te decenije“ (Ross, 1989: 138). Filmovi *Heathers* (1988) i *Jawbreaker* (1999) čvrsto su ukorijenjeni u svojoj etiketi kempa, te uporno odolijevaju dominantnim estetskim trendovima svojih dekada i bave se unutrašnjim svijetom tinejdžerki, na sebi svojstven estetski i dramaturški način. Opet, moralni i estetski kod koji se koristi za klasifikaciju sadržaja, čini se, uveliko zavisi od toga kome je namijenjen i ko u njemu primarno uživa. Stanje je ostalo manje-više nepromijenjeno – u novijoj medijskoj istoriji sadržaji poput *Ružne Beti*, dobrog dijela televizijskog opusa Rajana Merfija (naročito *American Horror Story*, *Scream Queens* i *Glee*), ali i novije serije *Insatiable* (2018) izazivaju veliku pažnju zbog načina na koji dovode u pitanje gledalačke i kritičke navike i subvertiraju njihova očekivanja. Gledalac u ovom slučaju nije siguran kako da evaluiira ili uopšte percipira ove sadržaje zato što nikada nije jasno kako oni sami sebe doživljavaju, tj. da li je u pitanju kemp koji svoje senzibilitete otvoreno prigrljuje ili program koji želi da bude shvaćen „ozbiljno“, ali nema estetske sposobnosti da to postigne. Sontagova, tako, čita kemp kao besadržajan, tačnije kao proslavu kiča, sa čim se Komins

(2001) ne slaže – po njemu, kič sebe shvata ozbiljno, dok kemp u potpunosti slavi i prihvata svoju „nelogičnu” prirodu.

Sa druge strane, filmovi kao *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, *The Rocky Horror Picture Show*, *But I'm A Cheerleader*, čak i *Hedwig and the Angry Inch*, koji se bave eksploracijama tema homoseksualnosti, transrodnosti i fluidnosti rodne i seksualne ekspresije i ostaju umjetnička djela od visokog značaja za LGBT zajednicu, i dalje su posmatrani kao sadržaj koji je zabavan zbog svoje estetske neadekvatnosti (Ross, 1989). Zajedničko svim ovim naslovima, pored potcjenjivačkog odnosa mejnstrim kulture, a nerijetko i kritike, prema njima, jeste da se bave ženskim i LGBT+ perspektivama, koje su mahom bile skrajnute na marginama medijskog diskursa tokom najvećeg dijela filmske i televizijske istorije. Ovo je, kako se čini, veliki dio razloga za bavljenje filmom *Jennifer's Body*, ali i stvarnim ženama koje su ovaj film i kreirale.

Whatever Happened to Baby Jennifer?

Jennifer's Body zasniva se na vrlo jednostavnoj premisi, upravo zbog toga kako se ukorjenjuje u dobro poznate postulate horor žanra, prije nego ih subvertira. U skladu sa instrumentalizacijom njenog tijela u samom filmu, ali i sličnog tretmana glumice koja je utjelotvoruje (Megan Foks) u javnosti, Dženifer nije glavni lik, tačnije lik iz čije perspektive pristupamo tekstu – to je njena najbolja prijateljica Anita „Nidi” (engl. „Needy”) Lesnicki (Amanda Sajfred) – ali jeste centralna ličnost. Nakon što je greškom zamijenjena za djevicu, Dženifer napadaju članovi muzičke grupe, koji planiraju da je žrtvuju đavolu u zamjenu za brzu slavu: „Znaš li ti kako je teško uspjeti kao indi bend danas?”, pitaju oni uznemireno. Ipak, bend *Low Shoulder* u satanizmu je još manje kompetentan nego u rokenrolu i Dženifer uspijeva da preživi, pretvorivši se u demona sa natprirodnim moćima koji mora da se hrani živim mesom muškaraca kako bi preživio. Film uspijeva da efektno obradi teme patrijarhalnog nasilja, homoseksualnosti, ženskog prijateljstva i kompeticije, percepcije ženske seksualnosti, ali i ženskog bijesa i revolta (Cohen, 2018) – ne uprkos ovoj premisi, nego zahvaljujući njoj.

Naime, u stilu najuticajnijih horor filmova – filma *Carrie* Brajana de Palme iz 1976. godine (Jahn, 2014), ali i filma *Raw* (2016), Kodi i Kusama koriste kliše horor žanra samo na alegorijskom i simboličkom nivou, nalazeći stvarni horor u međuljudskim odnosima i ljudima koji su nam najbliži. Dženifer i Nidi održavaju simbiotsku, ali i parazitsku vezu zasnovanu u jednakoj mjeri na prijateljstvu i na nesigurnosti, divljenju, ljubomori, preziru, ali i evidentnoj seksualnoj privlačnosti. Destruktivnost ovog odnosa ogleda se u tragikomici patrijarhalnih očekivanja od žena, koje su u konstantnoj kompeticiji jedna sa drugom, čak i kada na to nisu nikada eksplicitno pristale. Štaviše, kompeticija je podrazumijevana u skladu sa patrijarhalnim očekivanjima, nema veze sa stvarnim aspiracijama protagonistkinja. Dženifer i Nidi su eksterno percipirane kao potpuno drugačije ličnosti, ali svaka od njih ima nesigurnosti oko upravo onih osobina koje su drugoj jača strana, što je osnov njihovog toksičnog odnosa. Pored pitanja međuzavisnosti ženskih prijateljstava, ali i eksploracije ženske seksualnosti nezavisno od heteroseksualne norme, film se takođe bavi pitanjima traume, nasilja i osvetničkog bijesa žrtve, pitajući se šta bi se dogodilo kada bi osoba koja je

pretrpjela ozbiljno nasilje imala mogućnost da jednaku količinu boli nanese drugima. Čak i unutar ovog, za horor žanr relativno čestog pitanja, *Jennifer's Body* djeluje subverzivno – Dženifer ne samo da nije kažnjena za svoju seksualnost već joj je njeno seksualno iskustvo u ovom slučaju čak i spasilo život; tačnije, ono je bilo razlog zbog kog pokušaj ubistva nije uspio.

Kodi i Kusama koriste ono što je Lora Malvi (1975) zvala „ženskim pogledom” – Dženifer nasilno vraća kontrolu nad svojim životom, koja joj je agresivno oduzeta činom nezamislivog nasilja, preuzima stvari u svoje ruke i postaje protagonistkinja, uprkos prvobitnoj postavci. Nakon proživljene traume, Dženifer seksualnu objektifikaciju, koju je doživjela od strane muškaraca, preokreće u svoju korist – muškarce oko sebe zavodi kako bi ih naposljetku ubila. Ovakav rasplet događaja suštinski govori o transformativnoj prirodi traume – Dženifer je zauvijek promijenjena osoba kojoj je nanijeto toliko zla da su za nju iskupljenje i oporavak nemogući. U svom tragičnom usponu i konačnom padu Dženifer suštinski jedino ugrožava Nidi – jedina žena u njenom okruženju, jedina osoba koja primjećuje njenu transformaciju i posjeduje vještine potrebne da joj stane na put. Ovakva kulminacija odnosa protagonistkinja zapravo preokreće kliše horor žanra, ali i protivrječi kulturnoj ortodoksiji svoga doba – žene u ovom filmu su iz pozicije objekata postale subjekti priče koji u potpunosti kontrolišu narativ.

Reevaluacija i rekontekstualizacija

Pored svega navedenog, *Jennifer's Body* 2009. doživio je komercijalni i kritički debakl. *Washington Post* pogrđnim tonom kaže da je „jedna trećina horor, dvije trećine kemp” (Bunch, 2009), drugi tvrde da je jedini razlog zbog čega bi film bio vrijedan gledanja tijelo Megan Foks (Gossip and Gab, 2009), dok se u rijetkoj pozitivnoj recenziji Rodžer Ibert pita da li je ovo „*Sumrak za momke*” (Ebert, 2009). Većina recenzija se tako fokusira na evaluaciju ovog filma kao laganog horora bez mnogo dubine, namijenjenog muškarcima koji, u stilu Majkla Beja i *Transformera*, seksualizuju Megan Foks u svrhu zabave. Sama kritika nastavlja ovakav tretman glumice, ali i potcjenjivački posmatra ne samo sve žene u kreativnom timu koji stoji iza ovog filma već i sa visine gleda na tipično ženske teme kojima se film bavi. Štaviše, čini se da je 2009. misao o postojanju horor filma koji za primarnu ciljanu publiku ima žene – i to mlade žene i tinejdžerke – bila nezamisliva. Kako tvrdi Emili Džejkobson (2019), možda je ovaj film prosto bio ispred svog vremena. Nije, stoga, ni čudo da su marketinški pokušaji zasnovani na naglašavanju atraktivnosti Megan Foks u cilju privlačenja mladih muškaraca u potpunosti propali i bili veliki dio razloga zašto film nije imao uspješnu premijeru. Drugi, jednako bitan razlog jeste kulturna percepcija ne samo ženskih, tinejdžerskih interesa kao trivijalnih nego i posmatranje tematike koja se isključivo njima bavi kao inherentno nesposobne za bilo kakvu emocionalnu dubinu ili dramaturšku sofisticiranost.

Deceniju kasnije dešava se ozbiljna reevaluacija filma koji je do tada bio kultni klasik tek u određenim krugovima – omiljen među ženama i članovima LGBT zajednice, te *Jennifer's Body* sa zakašnjenjem dobija pravednu kritičku evaluaciju i iz supkulturnog miljea

ulazi u mejnstrim. Novija kritika govori o filmu kroz njegove estetske zasluge (Ewens, 2018), traži pravdu za cjelokupni tim, za koji se sada, skoro jednoglasno, smatra da je oštećen (Peitzman, 2018) i govori o njemu kroz prizmu kulturološki važnog djela (Grady, 2018). Ipak, kako kaže Sara Fonseka (2018), trenutni pokušaj retroaktivne reevaluacije dolazi kasno i nije dovoljan da nadomjesti sve probleme u vezi sa ovim slučajem. Naime, uzrok ovakve recepcije filma ima mnogo veze sa kulturnom percepcijom kemp kulture i njenih senzibiliteta. Problem se može pratiti u dva pravca: pogrešno shvatanje kemp kulture i njenih obilježja i pogrešno pripisivanje ove etikete djelima, kao rezultat.

Uprkos pokušajima da se kemp akademski preciznije definiše, o njemu se primarno govori na nivou sadržaja koji je „toliko loš da je dobar“, tako da se ova etiketa koristi kao ublažena uvreda da se okarakteriše sadržaj u kome je uživanje dozvoljeno sve dok konzument ne misli da je on, estetski ili na bilo koji drugi način, kvalitetan. Logično pitanje koje se postavlja jeste da li je *Jennifer's Body* uopšte kemp. Odgovor je kompleksan, ali i potencijalno ne previše relevantan za datu diskusiju. U kontekstu najčešće diskusije o kempu, *Jennifer's Body*, kao film koji se bavi kompleksnim temama, koji je vrlo kompetentno režiran, napisan, snimljen, montiran, ali i odglumljen, nepravедno dobija tu etiketu u svrhu diskvalifikacije. Ipak, kada se govori o kempu kao jedinstvenom estetskom doživljaju svijeta i specifičnom umjetničkom senzibilitetu koji postoji nezavisno od dominantnih kulturnih tokova, *Jennifer's Body* vrlo otvoreno i ponosno nosi svoje kemp uticaje, kreirajući vlastiti ekosistem – uticaje koje konvencija horor žanra koristi kada su oni adekvatni i potpuno ih odbacuje ili subvertira kada nisu. Kodi i Kusama ne samo da sa mnogo ljubavi i pažnje kreiraju cijeli jedan univerzum u malom, posvećeno se bave ženskim odnosima i problemima već i u dijalogu, vizuelnim i dramskim aspektima filma prigranjuju *Zeitgeist* svoga vremena i kempi elemente horor žanra, ali i tipično ženski i LGBT+ kulturni leksikon, bez previše brige o tome da li će ga bilo ko drugi osim ciljane publike razumjeti. Bila je potrebna, kako se čini, puna decenija društvenih promjena da se to desi.

Zaključak

Diskusija o estetskim zaslugama sadržaja, naročito u filmskoj i televizijskoj kritici, vrlo često se dekontekstualizovano prelama kroz prizmu „dobrog ukusa“ kao ideološki neutralnog, objektivnog arbitra, uz vrlo često pripisivanje „ukusu“ nepogrešivih moralnih svojstava (Schellekens, 2008). Ovakva diskusija o kemp kulturi od samog početka je postavlja kao inferiornu i vrijednu proučavanja isključivo ako se uzme kao referentna tačka na „skali“ estetske vrijednosti, ne uzimajući u obzir okolnosti u kojima se konsenzus o toj estetskoj vrijednosti stvara.

Slučaj filma *Jennifer's Body* suštinski dokazuje da društveni konsenzus o estetskoj vrijednosti uveliko zavisi od društvenih odnosa moći, gdje bi u ovom slučaju moć bila realna mogućnost da se određene perspektive ne samo obrađuju u javnosti već i definišu kao značajne. Uz to, govorimo i o mogućnosti već dominantnih medijskih subjekata da definišu ukus u skladu sa onim u čemu se lično prepoznaju. Ovo rezultuje trivijalizacijom marginalizovanih perspektiva i medijskih sadržaja koji se njima bave, kao i automatskom

klasifikacijom ovog sadržaja u grupu manje vrijednog, poželjnog ili relevantnog. U ovom kontekstu etiketa kempa označava moralnu neadekvatnost uživanja u sadržaju koji nije afirmisan širim estetskim konsenzusom, ostavljajući diskusiju o kempu na nivou rasprave o njegovoj vrijednosti umjesto dovođenja u pitanje loših konotacija koje se za ovaj pojam nezasluženo vezuju.



Jennifer's body: filmski poster, Flickr (Common Licence)

Jennifer's body movie poster, Flickr (Common Licence)

Literatura:

1. Babuscio, Jack. *The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)*. Dyer, Richard, editor. Gays and Film. British Film Institute, London, 1977: str.117–136. Hayward, Susan. *Key Concepts In Cinema Studies*. Routledge, London, 1999.
2. Komins, Benton Jay. *Popular Culture, Kitsch as Camp, and Film*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 3 (1).
3. Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, 16 (3), 1975: str. 6–18. Ross, Andrew. *No Respect: Intellectuals et Popular Culture*. Routledge, New York, 1989: str. 1–14,135–170.
4. Sartre, Jean-Paul. *No exit*. Knopf, New York, 1985.
5. Schellekens, Elisabeth. *Aesthetics And Morality*. Continuum, London, 2008.
6. Sontag, Susan. *Notes On 'Camp'*. University of California, Los Angeles, 1964.

Internet izvori:

1. Bunch, Sonny. 'Jennifer's body': One part horror, two parts camp. The Washington Times, 2009. [pristupljeno 2. jula 2021]: <https://www.washingtontimes.com/news/2009/sep/18/drag-me-to-high-school/>
2. Chappel, Caitlin. *Jennifer's body's Evolution Into a Campy, Cult Classic*. CBR, 2020. [pristupljeno 2. jula 2021]: <https://www.cbr.com/jennifers-bodys-evolution-into-a-campy-cult-classic/>
3. Cody, Dablo. *Jennifer's body (2009) | Script Slug*. Script Slug, 2009. [pristupljeno 2. jula 2021]: <https://www.scriptslug.com/script/jennifers-body-2009>
4. Cohen, Anne. 'Jennifer's body' & The Feminist Revenge Hero Who Came Too Early. Refinery29, 2018. [pristupljeno 4. jula 2021]: <https://www.refinery29.com/en-us/2018/08/206237/jennifers-body-review-defense-female-revenge-movie>
5. Crucchiola, Jordan. *Céline Dion Originally Thought the Met Gala's Theme Was Literally About Camping*. Vulture, 2019. [pristupljeno 4. jula 2021]: <https://www.vulture.com/2019/05/celine-dion-thought-met-gala-theme-literally-about-camping.html>
6. Ebert, Roger. *Jennifer's body movie review & film summary (2009) | Roger Ebert*. Rogerebert, 2009. [pristupljeno 2. jula 2021]: <https://www.rogerebert.com/reviews/jennifers-body-2009>
7. Ewens, Hannah. 'Jennifer's body' Is a Cult Classic That Captured Myspace-Emo in All Its Glory. Vice, 2018. [pristupljeno 2. jula 2021]: <https://www.vice.com/en/article/qvqd3q/jennifers-body-is-a-cult-classic-that-captured-myspace-emo-in-all-its-glory>

8. Fonseca, Sarah. *Too Little, Too Late: The Queer Cult Status of 'Jennifer's body' Is Bittersweet*. Them, 2018. [pristupljeno 2. jula 2021]: <https://www.them.us/story/jennifers-body-film-cult-status>
9. Gossip and Gab, 2009. *Jennifer's body a New Camp Classic?* [pristupljeno 2. jula 2021]: <https://gossipandgab.com/293/jennifers-body-a-new-camp-classic>
10. Grady, Constance. *How Jennifer's body went from a flop in 2009 to a feminist cult classic today*. Vox, 2018. [pristupljeno 4. jula 2021]: <https://www.vox.com/culture/2018/10/31/18037996/jennifers-body-flop-cult-classic-feminist-horror>
11. Jacobson, Emily. 'Jennifer's body' at 10: A Violent Feminist Tale Ahead of Its Time. Film Daze, 2019. [pristupljeno 4. jula 2021]: <https://filmdaze.net/jennifers-body-at-10/>
12. Jahn, Pam. *Hell Is a Teenage Girl*. Electric Sheep, 2014. [pristupljeno 4. jula 2021]: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2014/01/23/hell-is-a-teenage-girl/>
13. Peitzman, Louis. *You Probably Owe "Jennifer's body" An Apology*. BuzzFeed News, 2018. [pristupljeno 4. jula 2021]: <https://www.buzzfeednews.com/article/louispeitzman/jennifers-body-diablo-cody-karyn-kusama-feminist-horror>

Kemp vremeplov!

Počeci kempa i dalje ostaju nejasni. Možemo reći da je termin nastao u okviru dreg kvin estetike sredinom prošlog veka, ali ne možemo da ne primetimo da se taj isti stil pojavljivao i ranije. Pogledajte versajsku modu i poznati rijaliti-šou *RuPaul's Drag Race*. Da li vidite sličnosti? Štaviše, veoma sličan stil prenatlašenosti i neuklopljivosti možemo primetiti i u stajlinzima današnjih rok bendova, među pop divama, preko scenografije i kostimografije popularnih serija do digitalnog šarenila društvenih mreža.

Ipak, mnogi će reći da se ne može baš sve zvati kempom, već da je potrebno imati „oko za kemp“. Vaše kempi oči će biti naše tri istraživačice, koje su detaljno istražile kemp kroz vreme, ali i njegovu svezremenost (tj. cikličnost). Gde kemp pripada i šta (ni)su njegove granice – otkrijte na sledećim stranama.

The campy time machine!

The origins of camp style still remain unclear. We can say that the term originated within the drag queen aesthetics in the middle of the last century. However, we cannot help but notice that the same style appeared much earlier. Take a look at Versailles fashion and the famous reality shows Ru Paul Drag Race. Do you see the resemblance? Moreover, a very similar style of “too much” and incompatibility can be noticed in the fashion of today's rock bands, but also among pop divas. It can be seen in the scenography and the costume design of popular TV shows, but also in the digital content of today's social networks.

However, many would say that not everything can be called camp. It is necessary to have an "eye for campiness". In this journey, your "campy eyes" will be our three researchers who have thoroughly researched camp throughout time, but also timelessness within it (i.e. the cyclicity of the camp). On the following pages find out where camp belongs and what its boundaries are(n't).



Ana Samardžić

Ana Samardžić je istoričar umetnosti, kustos i samostalni istraživač. Proučava umetnost i vizuelnu kulturu 19. veka. Piše naučne i popularnonaučne radove iz oblasti istorije umetnosti i popularne kulture. Autor je i član redakcije internet časopisa *KUŠ!*, član ULUPUDS-a, kao i član-saradnik Odeljenja za likovne umetnosti Matice srpske.



Ana Samardžić is an art historian, curator and independent researcher. She studies the art and visual culture of the 19th century. She writes scientific and popular-scientific papers in the field of art history and popular culture. Ana is an author and an editorial board member of the online magazine *KUŠ!*, a member of ULUPUDS, as well as an associate member of the Department of Fine Arts of Matica Srpska.

Abstract

Being a sensibility and a cyclical style, camp is represented in different historical periods and Contexts. At the same time it is always relevant due to its inability to be clearly and unambiguously defined, and even today it provokes and encourages the question of what it really represents. It is precisely this ambiguity and duality that is recognized throughout history if viewed as a style of exaggeration. In aesthetic terms, the roots of camp as style can be found in the art and visual culture of the 18th and 19th centuries. Then, still in its initial form, attempting to criticize society whose individuals take themselves too seriously, it itself became the target of criticism and even ridicule. The style and fashion through which the camp was visually most concretely noticed became a subject of parody, primarily through fashion caricatures. In the second half of the 20th century, Susan Sontag, researching and defining the phenomenon of camp, starting with Oscar Wilde and dandyism, also raised the issue of parody and self-parody in camp. Dandyism was evoked during the 1980s New Romanticism, first in music and visual culture that accompanied it. Then the fashion of this decade, in addition to the obviously represented influences and homages, was parodied at the beginning of the 21st century. Irony, satire and humor in contemporary visual culture are distributed through memes via internet every day. With its spontaneity, frivolity, aesthetics and massiveness, meme is close to camp. Self-parody in meme is reflected in the fact that an individual, both as an author and as an observer, can be related to it, personally or on a collective level, while as a parody meme is directed at a specific person or situation, and thus can be seen as criticism and self-criticism.

Kemp kao stil preteranog vs. kritika preterivanja: parodija i satira kroz istoriju mode

U estetskom smislu, koreni kempa kao stila preteranosti mogu se pronaći u umetnosti i vizuelnoj kulturi 18. i 19. veka. Tada je, još uvek u početnoj formi, želeći da na svojstven način kritikuje društvo čiji pojedini članovi sebe previše uzimaju za ozbiljno, ovaj stil postao i sam meta kritike, pa i ismevanja. Stil i moda kroz koju se kemp vizuelno najkonkretnije uočavao postali su predmet parodije, prvenstveno kroz modne karikature. U drugoj polovini 20. veka Suzan Sontag je, istražujući i definišući fenomen kempa, pošavši od Oskara Vajlda i dendizma, postavila i pitanje parodije i samoparodije u kempu. Dendizam je evociran tokom osamdesetih godina 20. veka, prvenstveno u muzici i vizuelnoj kulturi koja ju je pratila, da bi se potom moda ove dekade, pored očiglednih uticaja i omaža, parodirala početkom 21. veka. U radu se dualnost na relaciji parodija i samoparodija, kao i cikličnost kempa ispituju kroz umetnost i istoriju mode od 18. do 21. veka, sa fokusom na pojedinim fenomenima, pravcima i supkulturama.

Ključne reči: kemp, makaroni, dendizam, novi romantizam, internet mim, istorija mode, modna karikatura, parodija, satira, popularna kultura.

U svojoj kompleksnosti, dvojakosti i oprečnosti u gotovo svim aspektima, kemp zahteva pažljiv pristup i kada je reč o njegovom definisanju u kontekstu ironije i parodije. Dualnosti koje su do sada ispitivali teoretičari kempa, a koje se često prepliću, odnosile su se, između ostalog, na njegovu spontanost ili namernost, naivnost ili svesnost, neozbiljnost ili ozbiljnost, neprivrženost ili privrženost, kreativnost ili remećenje, apolitičnost ili političnost. Za Suzan Sontag nije toliko važno pitanje neželjenog efekta ili svesne namere kempa, koliko pitanje delikatnog odnosa između parodije i samoparodije u kempu, na osnovu koje ona razlikuje čist i uspešan kemp, koji počiva na naivnosti i kome ne nedostaje samoparodije, od onog koji je usiljen (Sontag, 2019: 14–15). Ketrin Horn, proučavajući kemp koji se zasniva na svesnom, kritici, politici, angažovanosti i baveći se pitanjima o odnosu između kempa i seksualnosti, na osnovu kvir i feminističkih teorija koje reevaluacijom mehanizama poput mimike, aproprijacije i parodije istražuju relevantnost kempa, njegovu formu i funkciju vidi kao preterano stilizovanu parodiju i interni humor, koji su sposobni da intervenišu u diskursima o polu i seksualnosti (Horn, 2017: 15). Pozivajući se na teoretičare koji su se bavili različitim vidovima ironije i parodije i fokusirajući se na rodna pitanja, Horn vidi kemp kao estetsku strategiju koja se oslanja na parodiju, često zasnovanu na stilskom preterivanju, prekomernoj teatralnosti ili drugim formama preterane artikulacije, poput ironije i humora (Isto: 21–25). Kada su u pitanju oprečnosti kempa koje se susreću, jezgrovitu ali podjednako sveobuhvatnu definiciju izneo je Filip Kor, uvidevši da je kemp laž koja govori istinu (Kor, 2003: 9). Ovakva neuhvatljivost u definisanju najbolje se može objasniti kroz primere. Ukoliko se kemp sagleda kao senzibilitet i cikličan stil preterane estetike manifestovane kroz vizuelno, nastao sa ciljem da kroz ironiju i parodiju kritikuje,

a istovremeno budući sam parodiran i kritikovan, primeri kempa se mogu pronaći u istoriji umetnosti, vizuelne kulture i mode u različitim istorijskim periodima i kontekstima.

Koreni kempa kao stila preteranosti u istoriji umetnosti, vizuelne kulture i mode

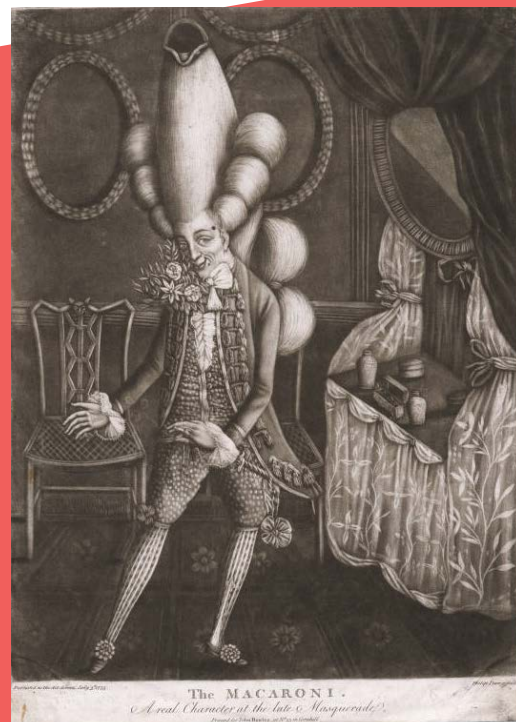
Preteranost u stilu odevanja, šminkanja, frizure i doterivanja naišla je na masovniju kritiku tokom 18. i 19. veka, kada se – u smislu ovakve estetike prenatravanosti, teatralnosti i artificijelnosti – ona može na određene načine poistovetiti sa kempom. Sontagova smatra da se koreni kempa mogu pronaći već u umetnosti manirizma, ali da se njegov početak u istorijskom smislu dovodi u vezu sa periodom krajem 17. i početkom 18. veka, kada se u umetnosti razvija izuzetan osećaj za veštačko, površinu i simetriju, ukus za pitoreskno i uzbudljivo, elegantni običaji u izražavanju trenutnih emocija, kao i potpuna postojanost karaktera. Međutim, kemp se može dovesti i u vezu sa umetnošću 18. veka inspirisanom gotskim romanima, šinoazerijom, karikaturama, kao i sa umetničkim pravcima 19. veka poput secesije i simbolizma, koje, između ostalog, odlikuju dekorativnost, razigranost, fantazija i dekadencija (Sontag, nav. delo: 10–11).

Preteranost u odevanju i doterivanju tokom 17. i 18. veka bila je rezervisana za manje grupe društva bliske aristokratskim krugovima, pretežno snobovskog ukusa. Takve grupe su u ovom periodu nastale u Ujedinjenom Kraljevstvu, a potom i Francuskoj, u kojima su se one u novim kontekstima ponovo pojavile u 19. i 20. veku. Ovaj vid snobizma, prvenstveno praćen ekstravagancijom u odevanju, s jedne strane bio je često ironičan i samoparodičan, dok je s druge bivao parodiran. Ironičnost pojedinaca kao vid kritike društva dovela je do kritike takvih pojedinaca, a obe su se odrazile kroz vizuelnu kulturu. Praktikujući modu i preteranost u stilu, ove osobe su postale predmet kritike i ismevanja u modnim karikaturama i satiričnim časopisima. Ti počeci vezuju se za period kada stvaraju britanski satirični pisci i pesnici poput Aleksandra Poupa, Vilijema Kongriva i Horasa Volpola. Modne karikature 18. i 19. veka, pretežno u britanskim i francuskim časopisima, donose neke od prvih sačuvanih primera onoga što se može smatrati počecima kempa, ali istovremeno i kritiku ovakvog stila odevanja i uopšte načina života.

Pripadnici jedne od prvih ovakvih grupa nazivali su se makaronima. Pod pojmom „makaroni (*macaronies*)“ podrazumevali su se prethodnici britanskih dendija iz 18. veka koji su se oblačili i živeli pod kontinentalnim uticajem (*Oxford English Reference Dictionary*, 2002: 860). To se odnosilo na njihovo odevanje, ishranu, govor i ekscentričan način života. Vizuelno su bili prepoznatljivi prvenstveno po ogromnim i preteranim perikama sa visokim frontom i gustim pletenicama pozadi, koje su ranih sedamdesetih godina 18. veka oličile njihovu ekstravagantnu artificijelnost i postale zarazni londonski trend koji se brzo raširio van prvobitnih okvira i u štampanim medijima dobio posebno mesto (Rauser, 2004: 101). Smatra se da ime „makaroni“, koje se koristilo u negativnom kontekstu, potiče od makaronizma ili makaronskog stiha – mešavine engleskog i latinskog jezika zarad komičnog efekta, zbog čega su često makaroni bili izloženi satiri i okarakterisani kao „jedna vrsta životinje, niti

ženke, niti mužjaka, već neutralnog pola, koja priča bez smisla, smeje se bez ljupkosti, jede bez apetita, jaše bez vežbe i obljubljuje bez strasti“ (Shipley, 2001: 143). S druge strane, ime nose po makaronima kao jelu, sa kojim su se mladi bogati turisti upoznali na *Velikim turama* (*Grand Tours*) u Rimu, kao elitne figure koje su se kultivisale na evropskim putovanjima, ali se ovaj pojam potom promenio i počeo da se odnosi na osobe koje prekoračavaju granice mode, a onda i na sve grupe ljudi sklone apsurd (Rauser, 2004). Makarone je, kao pomodne nakindžurene kicoše, engleska aristokratija često stereotipno doživljavala kao simbol neprimerenog buržoaskog preterivanja, feminizacije i potencijalnog homoseksualizma, te su oni ubrzo postali i nezaobilazni predmet satire, kritike, ismevanja i osuda. Jedan primer preterane mode makarona predstavlja slika engleskog satiričnog umetnika Džona Koleta *Čvrsto pertlanje ili moda pre lakoće* (*Tight lacing or Fashion before ease*), koja je nakon originalnog ulja na platnu tokom sedamdesetih godina 18. veka reprodukovana u vidu brojnih grafika sa manjim ili većim izmenama, prvenstveno u koloritu, ali je ikonografski tema ostala neizmenjena: muž, služavka i paž udruženim snagama pomažu ženi da veže korset i obuče večernji makaroni kostim, dok se ona pridržava za krevet.

Tokom 18. veka Engleska je dominirala svetom muške mode, zahvaljujući razvijenosti industriji vune, unapređenim mašinama za obradu tekstila i prefinjenim krojačkim tehnikama, ali je ženska moda stekla poseban status u Francuskoj, gde se u Parizu, kao centru, razvila visoka moda (Fukai, A. et al, 2004: 42). Mlada kraljica Marija Antoaneta bila je viđena kao modna ikona 18. veka. Za žensku modu u doba rokoka najpre su bili karakteristični luksuzni i egzotični materijali, višeslojne haljine, korseti, krinoline, puf-frizure, odnosno umeci za kosu između perike i šešira sa tematskim dodacima od cveća, perja, traka, gaze ili neke



Slika 1: Filip Dejv (Philip Dawe), *Makaroni*. Pravi lik na kasnom maskenbalu, 1773. Izvor: Wikimedia Commons, public domain



Slika 2: *Tight Lacing, or Fashion before Ease*, satirični print prema Džonu Koletu, 1777, Britanski muzej, London, inv. br: 1935,0522.1.227

druge rekvizite u vidu modela brodova, pejzaža ili korpi s voćem, koje su bile odraz ličnih, popularnokulturnih ili političkih dešavanja, ali je sa dolaskom neoklasicizma i *Rusoovog povratka prirodi* moda postala svedenija, a u promovisanju novih jednostavnih pamučnih haljina i slamnatih šešira vodeću ulogu je imala Marija Antoaneta (Isto: 10).



Slika 3: *Frizura nezavisnosti ili Trijumf slobode*, oko 1778. (levo) Izvor: Artstor i rekonstrukcija modnog trenda 18. veka Instituta za kostim u Kiotu (desno) Izvor: Things I vacuumed

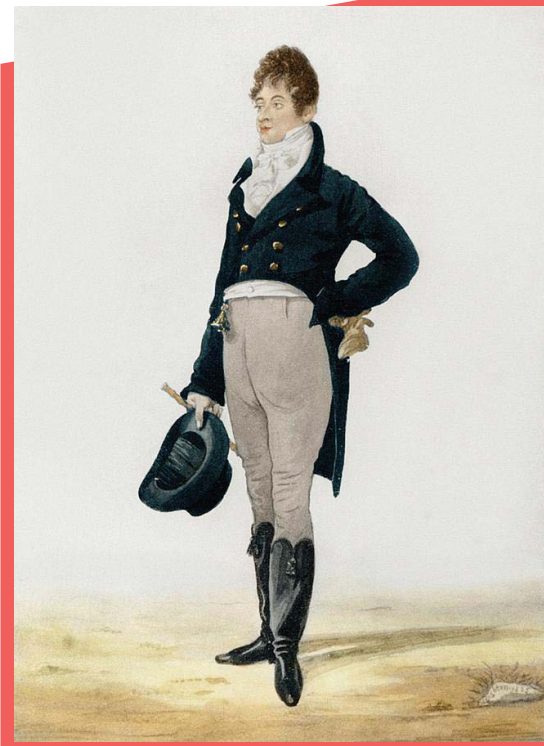
Novi modni trendovi plasirali su se putem časopisa, a njih su pratile i karikature u satiričnim novinama. Najpre preterano raskošni i ekstravagantni život mlade kraljice i njenog supruga, kralja Luja XVI, bio je žestoko kritikovan neposredno pre Francuske revolucije 1789. godine, prvenstveno iz političkih razloga. Međutim, karikature Luja XVI nisu bile toliko česte tokom prvih godina revolucije, ali su ga počeli ismevati nakon što je pokušao da pobegne u Pariz i započne kontrarevoluciju 1791. godine (*Met Museum*, bez datuma). On i Marija Antoaneta postali su česta meta francuskih karikaturista, koji su ih uglavnom predstavljali kao životinje sa ljudskim glavama (Isto). Na karikaturi koja nosi naziv *Dvoje su ništa do jedno* (*Les deux ne font qu'un*), koja se čuva u Metropolitenskom muzeju umetnosti u Njujorku, kraljevski par je predstavljen kao dvoglavo stvorenje koje se vuče u suprotnim smerovima.



Slika 4: Nepoznati autor, *Dvoje su ništa do jedno* (*Les deux ne font qu'un*), krajem 18. veka, Francuska, Metropolitenski muzej u Njujorku, inv. br: 62.520.106 Izvor: Met Museum

Kralj je predstavljen sa telom svinje i rogovima kao aluzija na rogonju zbog mnogih navodnih afera njegove supruge, dok je kraljica predstavljena sa telom hijene i kitnjastim ukrasom za glavu u vidu zmija i nojevog perja, sa kojim su je zbog njenog austrijskog porekla često prikazivali kroz igru reči (franc. *autruche* – noj i *Autriche* – Austrija) (Isto). Marija Antoaneta je posebno bila karikirana zbog svog prenatraglašenog raskošnog modnog stila. Zbog nezadovoljstva u društvu u kome je moda preteranosti viđena kao kap koja je prelila čašu, kritike su se sve češće javljale u obliku karikatura, ne samo vladarske porodice već i aristokratije i njihove dokolice u celini.

U 19. veku, takođe u Ujedinjenom Kraljevstvu, nastala je još jedna ekscentrična grupa ljudi – naslednika makarona – prvenstveno engleskih kicoša, poznata pod nazivom „dendiji“ (engl. *dandies*). Za razliku od makarona, dendiji su se u početku pojavili kao njihova muževnija suprotnost, ali krajem 19. veka počeli su toliko preterano da se doteruju da su se tada, kao i danas, dovodili u vezu sa feminizacijom. Dendi je lik koji je nastao u Engleskoj početkom 19. veka i najpre je oblačio odeću relativno prostog oblika, ali je ključno bilo da je ona pravičena od najboljih materijala i da je imala kroj koji svedoči o sofisticiranom i individualnom ukusu, što je u početku predstavljalo osnovu za razvoj diskretne mode srednje klase, bez preteranosti, ali po njenom prihvatanju od strane srednje klase, dendizam je krajem 19. veka postao eksplicitno ekstravagantan (Svensen, 2005: 144). Rodonačelnikom dendizma smatra se Džordž „Bo“ Brumel, važna figura i modni arbitar u Ujedinjenom Kraljevstvu u regentsko doba. U smislu modnog stila, Brumel je definisao početke dendizma noseći istaknutu kragnu, ekstravagantnu kravatu i frak u gornjem delu strukiran nalik na korset, smatrajući da „ako se Džon Bul okrene za tobom, nisi dobro obučen, već previše krut, previše utegnut ili previše pratiš modu“ (Isto)¹. Dendi je u početku nastojao da bude prirodan i opušten, iako je iza njegove savršene spoljašnjosti stajao ogroman napor (Isto). Tomas Karlajl definiše dendija kao čoveka čiji se posao i egzistencija sastoje iz nošenja odeće i čija su sva snaga duše, duha, kese s novcem i ličnosti posvećene svetačkim žarom jednom jedinom cilju – da nosi odeću vidno i dobro: „Kao što se drugi oblače da bi živeli, tako on živi da bi se oblačio“ (Carlyle, 1987: 207).



Slika 5: Ričard Dajton (Richard Dighton), karikatura Boa Brumela, 1805.
Izvor: Wikimedia Commons, public domain

¹ Reči Boa Brumela. Citirano prema Elizabet Vilson: *Adorned in Dreams*, str. 180.

Poseban sinonim za dendizam bio je Oskar Vajld, koga mnogi smatraju prvenstveno viktorijanskim estetom. Vajld je tvrdio da čovek treba ili da bude umetničko delo ili da ga nosi (Wilde, 1966: 1206).² Bodler je smatrao da dendizam nije puka sklonost ka toaletama i materijalnoj eleganciji, koje su za savršenog dendija samo simboli aristokratske superiornosti njegovog duha, već njegovo odevanje predstavlja želju da se čovek izdvaja i da bude originalan, kao „neka vrsta kulta prema sebi samom koji može da nadživi traženje sreće u drugome, u ženi, na primer; koji može da nadživi čak i sve ono što se zove iluzija“ (Bodler, 1957: 326, 335). Vajldov lik Aldžernon u komediji *Važno je zvati se Ernest* (The Importance of Being Earnest) napominje da čak i ako je povremeno previše doteran, to nadoknađuje time što je uvek previše obrazovan (Wilde, bez datuma). Ovakvo preterivanje ide u prilog i jednoj od brojnih definicija kempa koju je Kor izneo upravo na osnovu ovog dela: „Kemp je smeјati se na *Važno je zvati se Ernest* a ne znati zašto, kao što je kemp i smeјati se na *Važno je zvati se Ernest* i znati zašto“ (Kor, nav. delo: 8). Sontagova svoje *Beleške o kempu* zasniva na Vajldovom liku i delu i smatra da je kemp odgovor na problem kako biti dendi u doba masovne kulture (Sontag, nav. delo: 26).

Dendizam karakteriše određena doza ironije, dovrtljivosti i humora. Dendi je kao ironična figura, po svojoj suštini opozitna, jer dendi sebe definiše u odnosu na druge vrednosti, a ne u smislu bilo kog određenog poretka vrednosti, baš kao što i njegova izvanredna elegancija postoji samo nasuprot opštem kontekstu neukusne ili dosadne praktičnosti, te se njegova urbanost može meriti načinom koji se i dalje smatra provincijalnim (Godfrey, 1982: 26). Ta oprečnost, ironija, samoparodija i parodija zajedničke su odlike dendizma i kempa. Vladimir Kolarić smatra da je kemp seksualno znatno naglašeniji i provokativniji od dendizma, snobizma ili boemije i da se češće dovodi u vezu sa homoseksualizmom i transvestijom (Kolarić, 2010: 253). Međutim, postojale su i kritike na račun seksualne orijentacije dendija. Kako se dendizam razvijao u viktorijansko doba, poznato po svojim moralnim načelima, njegovi zagovornici su u drugoj polovini, a posebno krajem 19. veka preispitivali moral kroz poigravanje sa njim, po čemu se može takođe napraviti paralela sa kempom. Međutim, dok su pojedini dendiji kritikovali dvolično viktorijansko društvo svojim ironičnim gestovima i satiričnim stihovima, sami su zbog svoje ekscentričnosti bivali predmet satire. Zanimljiva je karikatura Pjera la Mesanzera *Oličenje egoizma (L'egoisme personifié)* iz 1814. godine,

² „One should either be a work of art, or wear a work of art“ (Wilde, *Phrases and philosophies for the use of the young* in: Complete Works of Oscar Wilde, p. 1206). Citirano prema Svenson, F. H. L. (2005), str. 144.



Slika 6: Napoleon Seroni (Napoleon Sarony), Oskar Vajld, oko 1882.
Izvor: Wikimedia Commons, public domain

na kojoj je jedan nepažljiv i bezobziran dendi predstavljen kako svojim štapom ubada u oko jednu damu, dok je drugoj haljinu zakačio svojom mamuzom. Džordž Krukšank je bio poznati engleski ilustrator u 19. veku, koji je često u satiričnim printovima predstavljao život dendija – npr. na satiričnim listovima *Kolibri ili dendi trio* (*Humming birds or a Dandy trio*) iz 1819. godine i *Dendi pri toaleti* (*Dandy at his Toilette*), nastaloj dvadesetih godina 19. veka kao parodija na čuvenu temu dama pri toaleti, popularnu u umetnosti još od doba renesanse, koja uglavnom podrazumeva polunage žene u trenutku oblačenja i doterivanja.



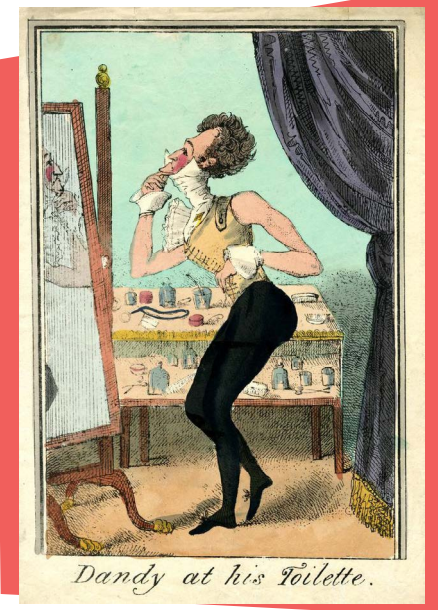
Slika 7: Pjer la Mesanžer (Pierre La Mésangère), *Oličenje egoizma*, 1814, Britanski muzej, London, inv. br: 2003, U.13
Izvor: British Museum



Slika 8: Džordž Krukšank (George Cruikshank), *Kolibri ili Dendi trio*, 1819, Britanski muzej, London, inv. br: 1935,0522.7.152
Izvor: British Museum

Kemp i moda osamdesetih

Stilovi i fenomeni dugog 19. veka počeli su da se evociraju u popularnoj kulturi već tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, prvenstveno kroz muziku i modu, ali su u tom smislu osamdesete donele najočiglednije reminiscencije na prethodni vek. *Novi romantičari* bili su predstavnici supkulture koja je nastala u Ujedinjenom Kraljevstvu krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina i pozivala se na epohu romantizma, istorizam, buntovništvo i boemiju. To su uglavnom bili mladi muzičari koji su nastupali u klubovima Londona (*Billy's*) i Birmingema (*The Blitz*), te su pored naziva *novi* ili *buntovni* romantičari i *novi dendiji* nosili i ime *Blitz Kids* (Childs, Storry, 1999: 363). Neki od bendova koji su se vezivali za novi romantizam bili su *Visage*, *Duran Duran*, *Spandau Ballet*, *A Flock of Seagulls*, *Culture Club*, *Ultravox*, *Adam and the Ants*, *ABC*, a



Slika 9: Džordž Krukšank (George Cruikshank), *Dendi pri toaleti*, 1820-ih, Britanski muzej, London, inv. br: 1978, U.361
Izvor: British Muesum

prema pojedinim mišljenjima i *Depeche Mode* (Clancy Steer, 2009: 37). O njihovim vizuelnim identitetima i stilovima starali su se tadašnji studenti umetničkih akademija, dizajneri, kostimografi i stilisti poput Stivena Džounsa, Kim Boven, Stivi Stjuart, Džona Galijana, a piratska kolekcija Vivijen Vestvud iz 1981. godine, prepoznatljiva najpre po košuljama sa pufrukavima, imala je poseban uticaj na modu i muzičku industriju čitave decenije (Isto; Childs, Storry, nav. delo: 182–183). Pored košulja sa pufrukavima i karnera, epohu su obeležili i dugi kaputi i redengoti nalik na istorijske kostime, što je posebno muškoj modi davalo jedno teatralno obeležje i bilo u suprotnosti sa stilom agresivnog pank (Childs, Storry, nav. delo: 182–183). Osim britanskih novih romantičara, ovaj imidž u svetu muzike je potom prihvatio i Prins, noseći šminku, obuću sa visokom platformom kako bi izrazio dvosmislen stav prema konvencionalnim idejama o maskulinitetu i feminitetu (Clancy Steer, nav. delo: 51). Ono što je u početku nekima delovalo šokantno bilo je to što su se uz ovakve kostime u svakodnevici omladine i van sveta muzike koristile veoma jaka scenska šminka i specifične frizure, kako među ženama, tako i među muškarcima.

Novi romantizam je nastao u Ujedinjenom Kraljevstvu, gde su tradicije romantizma 18. i 19. veka i viktorijanskih načela, prvenstveno u umetnosti i književnosti, bile duboko ukorenjene. Umetnost romantizma, koja se u različitim vidovima manifestovala kroz čitav 19. vek, bila je usko povezana sa simbolizmom i istorizmom. Simbolizam se, između ostalog, bavio i temama koje su inspirisane odnosima između žena i muškaraca krajem 19. veka, konfliktnim stavovima po pitanju roda, feminizma i uloge žene u društvu, ispitujući ustaljene granice rodova i istražujući hibridnost, feminizaciju i androginiju, prvenstveno kroz mitološke i fantastične motive (Facos, 2009: 115). Stoga su novi romantičari svojim vizuelnim identitetom, koji se razvio pod uticajem umetnosti romantizma i glem-roka, podsetili javnost na dendizam, istorizam i androginiju. Pre njih, androginiju i feminizaciju u stilu, poigravanje sa seksualnošću i neutralizacijom roda tokom sedamdesetih godina pokazali su britanski glem-rok muzičari poput Marka Bolana i Dejvida Bouija, posebno svojim izmišljenim personama – Bolan Kosmičkim krstašem (*Cosmic Crusader*), a Boui Zigijem Stardastom (*Ziggy Stardust*) i Aladinom Sejnom (*Aladdin Sane*) (Childs, Storry, nav. delo: 23). Zigi Stardast je bio Bouijev glamurozni alter ego sa albuma *Uspori i pad Zigi Stardasta i paukova s Marsa* (*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*) u vidu androginog vanzemaljca i rok mesije, koji je nosio ženstveniju i uz telo pripijenu odeću, šminku, minđuše, kosu farbanu u narandžasto, platforme i čizme umesto teksasa, do tada karakterističnog za rok modu, što ga je, između ostalog, približilo kempu (Vela, 2010: 3). Osamdesetih su pojedine figure nastavile tradiciju androginije. Grejs Džouns je tokom ove decenije usvojila pank-glem stil kratko ošišane kose i maskulinih odevnih kreacija, kojima je promovisala visoku modu Žan-Pola Guda, dok je Eni Lenoks kratko ošišanu kosu i muška odela nosila kao simbol kontrole nad njenim muzičkim identitetom (Childs, Storry, nav. delo: 23). Boj Džordž, frontmen *Kalčr klaba*, odrazio je i uticaj koji je gej supkultura imala na novi romantizam i slične muzičke žanrove (Isto). Iako mnogi izvođači koji su bili bliski novom romantizmu sebe nisu smatrali pripadnicima ove supkulture (posebno ne kemp figurama) i u smislu muzičkog žanra bili su bliži nju vejvu, sint-popu ili počecima elektronske muzike, onovremeni mediji su ih svakodnevno definisali na ovaj način. U jednom intervjuu Boj Džordž

je izjavio: „Nisam ni kemp. Ja sam gizer³. Nisam kvir koji bunca, imam malo karaktera“ (Page, 2014). Prema mišljenju Suzan Sontag, kemp ukus je znatno širi pojam od homoseksualnog ukusa, iako se njihovi određeni afiniteti očigledno preklapaju – homoseksualci su bili avangarda i najistaknutija publika kempa (Sontag, nav. delo: 28–29). U smislu nestašnosti i poigravanja, posebno rodovima i muško-ženskim identitetima, kemp se dovodio u vezu i sa kulturom drega.

Moda preteranog, raskošni istorijski kostimi, teatralnost, eklekticizam, androginja, homoseksualnost i težnja da se stvori utisak provokativnog i skandaloznog, koji su potom često bili izloženi poruzi, postali su deo pop kulture osamdesetih i stupili u blisku vezu sa odlikama kempa. Pisma *Šarmanjni princ* (*Prince Charming*) benda *Adam and the Ants* iz 1981. godine mogla bi da se tumači kao mini-manifest kempa zasnovan na *Beleškama* Suzan Sontag: „Šarmanjni prinče, šarmanjni prinče,/ Izrugivanja se ne treba plašiti,/ Nemoj nikad, nemoj nikad/ Da prestaneš da budeš dendi, pokazujući mi da si zgodan“ („Prince Charming, Prince Charming,/ Ridicule is nothing to be scared of,/ Don't you ever, don't you ever/ Stop being dandy, showing me you're handsome“), dok se Adamov istorički kostim iz ovog spota danas čuva u Muzeju Viktorije i Alberta u Londonu.

Osamdesete godine se od početka 21. veka intenzivno evociraju u popularnoj kulturi prvenstveno kroz muziku, film i modu, a u filmovima je ova epoha često parodirana. Pripadnici generacije koja je krajem devedesetih i ranih dvehiljaditih godina snimala pretežno komične filmove i serije svoju mladost prikazivali su na nostalgičan, ali i parodičan način. Uglavnom je bilo reči o samoparodiji u smislu pozivanja na srednjoškolske dane ili vreme provedeno na koledžu, čime je evocirana tadašnja muzika, moda, šminka, frizure i sleng, ali je u širem smislu to bila i parodija na čitavu epohu. Neki od poznatijih primera su pojedine retrospektivne epizode serije *Prijatelji* (*Friends*) ili komedije Produkcijske kuće *Hepi Medison* (*Happy Madison Productions*) Adama Sendlera i, češće, grupe *Fret pek* (*Frat Pack*), u kojima se pojavljuju pretežno isti glumci poput Bena Stilera, Ovena Vilsona, Luka Vilsona, Vinsa Vona, Vila Ferela i drugih, što je termin skovan kao parodija na *ret pek* filmove šezdesetih (*Rat Pack*) i tinejdžerske *bret pek* filmove osamdesetih godina (*Brat Pack*). U ovakvim scenama evokacije samog perioda uglavnom su se birali najpreteraniji vizuelni stilovi kako bi se jasno ukazalo na prepoznatljivost cele epohe. Pored parodije kroz filmove i muziku, postoje i brojni aktuelni omaži periodu osamdesetih, ali je posebno zanimljiv jedan primer anahronizma kao paralele sa ovom decenijom.

³ Geezer – engl. čudak, ekscentrik.



Slika 10: Ivon Svinden (Yvonne Swinden), Kostim Adama Enta iz spota za pesmu *Prince Charming*, 1981, Muzej Viktorije i Alberta, London, inv. br: S.140&A to O-1983
Izvor: Victoria and Albert Museum

U filmu *Marija Antoaneta* Sofije Kopole iz 2006. godine, u sceni isprobavanja i kupovine raskošnih haljina, kolača i pića na smenu, među kostimima, preteranom dvorskom modom iz perioda neposredno pre Francuske revolucije i luksuznom obućom pojavljuju se svetloplave starke, a scenu simbolično prati numera *Hoću slatkiš* (*I Want Candy*) iz 1982. godine benda *Bow Wow Wow*. Kada je film izašao, na ovaj Kopolin anahronizam se gledalo različito – neki su ga videli kao trivijalnost, neki kao potcenjivanje važnosti mode za jednu vladarsku ličnost toga doba, dok su ga drugi videli kao mehanizam za poistovećivanje gledalaca sa veoma mladom kraljicom čija zaduženja i obaveze prevazilaze njene kapacitete i za izazivanje empatije prema njoj, što verovatno i jeste najviše u skladu sa režiserkinom zamišlju. Otuda je za ovu scenu odabrana pesma koja ima ulogu da savremenom gledaocu pruži poznatu i nostalgičnu atmosferu jednog bezbrižnog perioda, da ga podstakne da razume jednu tinejdžerku iz drugog doba koje je potpuno suprotno bezbrižnom, iako je scena krajnje hedonistička, i da na simboličan način otelotvori navodnu, ali čuvenu izjavu kraljice Marije Antoanete: „Ako nemaju hleba, neka jedu kolače“. Po pitanju stila i prenatrpanosti mode u srednjavju, posebno među muškarcima, između trendova prošlosti 18. i 19. veka i savremene popularne kulture može se napraviti i paralela na relaciji makaroni–dendiji–hipsteri–metroseksualci. Ako je prema Suzan Sontag kemp „dendizam u doba masovne kulture“, onda se hipsterska kultura, često ironična i takođe bazirana na retro trendovima, posebno na stilovima iz osamdesetih godina 20. veka, može donekle videti kao hipi kultura u doba postkapitalizma, dok je preterana sredenost karakteristična za metroseksualce 21. veka.

Kemp i internet mimovi

Internet mimovi kao deo savremene vizuelne kulture odgovaraju na aktuelna politička, socijalna, kulturna pitanja i dešavanja i prenose stavove i poruke onih koji ih prave, kroz humor, satiru i parodiju. Mimovi su jedan vid digitalnih karikatura koje se početkom 21. veka plasiraju putem interneta i čije je autorstvo uglavnom anonimno, a estetski izraz krajnje sveden i podrazumeva najčešće jednu fotografiju ili ilustraciju koja se, masovno reprodukovana, koristi u različitim kontekstima uz različit tekst. Imajući u vidu politički i socijalni kontekst mimova, Anastasija Denisova smatra da su oni, s jedne strane, sredstvo ličnog izražavanja u cilju zabave, informisanja, komentarisanja i socijalizacije; zajednički jezik interneta i proizvod participativne kulture u kojoj se postiže vidljivost, promoviše povezanost i šire ideje, dok, sa druge strane, mogu biti viđeni kao doprinosi raspravama i ubeđivanju drugih po pitanju političkih i društvenih stavova i, iako ne pripadaju nijednoj političkoj stranci ili instituciji, viđeni su i kao pogodno sredstvo za pružanje alternativnih oblika političkog i društvenog aktivizma (Denisova, 2019: 39–40).

U jednom internet mimu, koji predstavlja istu vizuelnu formu od koje se prave brojne replike i u koju se konstantno učitavaju nove ideje i poruke u kontekstu zabave i pristupa ozbiljnim temama na manje ozbiljan i humorističan način, može se uočiti jedna kemp crta i donekle napraviti paralela sa stavovima Suzan Sontag iznetim u njenom eseju *Beleške o kempu*, koji je nastao tokom šezdesetih godina 20. veka, kada masovna i popularna kultura postaju sve dominantnije. Sontagova je već tada smatrala da tradicionalni oblici

prevazilaženja ozbiljnosti poput ironije i satire nisu dovoljni za kulturno prezasićeni medij u kojem se obrazuje savremeni senzibilitet, kao i da je poenta nestašnog i antiozbiljnog kempa da svrgne ozbiljnost s trona, te da on „sadrži nove, kompleksnije odnose prema ozbiljnom – može se biti ozbiljan o nečem neozbiljnom, a neozbiljan o ozbiljnim stvarima“ (Sontag, nav. delo: 25). Kemp koji sugerise komičnu verziju sveta i koji Sontagova definiše kao „dendizam u doba masovne kulture“ ne pravi razliku između jedinstvenih i masovno proizvedenih objekata; njegov ukus prevazilazi gnušanje od kopija, a njegov poznavalac pronalazi zadovoljstvo u umetnosti namenjenoj masama (Sontag, nav. delo: 25–26). Otuda se satirična i umnožavalačka priroda i estetika mima mogu posmatrati u okviru ovakve definicije kempa. Pored toga, internet mimovi su u više navrata spontano bivali kemp ili namerno obrađivali temu kempa, posebno kada je reč o njegovoj vizuelnoj manifestaciji kroz stil i modu.

Tokom i nakon značajnih kulturnih, umetničkih, filmskih i muzičkih događaja organizovanih na globalnom nivou, praćeni akterima iz industrije zabave, na društvenim mrežama se kreira mnoštvo internet mimova kojima se parodiraju situacije, reakcije, gestikulacija ili odevne kombinacije poznatih učesnika ovakvih manifestacija. Jedan od najvećih događaja na svetskom nivou koji spaja svet umetnosti i mode jeste Met gala Metropolitanskog muzeja umetnosti u Njujorku, kojem se svake godine otvara modna izložba Instituta za kostim, a koja je zamišljena kao večernja svečanost na kojoj se prikupljaju godišnja sredstva za Institut i na koju su pozvane poznate ličnosti, koje se tradicionalno oblače u skladu sa temom izložbe, promovišući prepoznatljive velike modne kuće. Od devedesetih godina 20. veka Met gala se organizuje u saradnji sa glavnim kustosom izložbe i Anom Vintur, glavnom urednicom modnog časopisa *Vogue*. Neke od tema izložbi tokom poslednjih par godina, posebno praćenih brojnim mimovima na internetu nakon Met gale, bile su *Kina: s one strane ogledala (China: Through the Looking Glass)* 2015, *Čovek protiv mašine: moda u doba tehnologije (Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology)* 2016, *Rei Kawakubo / Kao dečaci: moda između (Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between)* 2017, *Rajska tela: moda i katolička imaginacija (Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination)* 2018. godine, kao i *Kemp: beleške o modi (Camp: Notes on Fashion)* 2019. godine.⁴ Met gala, kao jedan od najvećih modnih događaja, predstavlja posebnu inspiraciju za kreatore mimova i komentatore na društvenim mrežama, jer kao odgovor na specifične teme izložbi nudi raznovrsne kreacije i kostime koji se odlikuju teatralnošću i preteranošću, koje su po prirodi sklone parodiranju.

Čuvena žuta haljina sa šlepom kineske modne kreatorke Guo Pei, koju je pevačica Rijana nosila na Met gali 2015. godine povodom izložbe posvećene kineskoj umetnosti, već sutradan je postala inspiracija za najveći broj mimova. Njena žuta boja i ogroman šlep najčešće su asociirali kreatore mimova na kajganu, picu ili na neko drugo jelo, te su foto-montažom na haljinu dodavani raznoliki sastojci. U kombinaciji sa fascinatom u vidu plamena Sare Džesike Parker, glumice i modne ikone preteranosti, eklekticizma i nespojivog, nastao je mim koji je i časopis *Vogue* svrstao u jedan od najboljih na ovu temu, a na kojem

⁴ Met gala zakazana za 2020. godinu organizovana povodom izložbe *About Time: Fashion and Duration* otkazana je usled izbijanja pandemije koronavirusa, dok je naredna izložba podeljena na dva tematska dela: *In America: A Lexicon of Fashion* (Met gala odložena za septembar 2021. godine) i *In America: An Anthology of Fashion* (zakazana za maj 2022. godine).

je prikazana Sara kako svojim vatrenim fascinatom podgreva Rijaninu haljinu u vidu kajgane u tiganju (Tanzer, 2015). Sarin fascinatom irskog modnog kreatora Filipa Trejsija korisnici Tvitera poredili su sa kostimima raznih negativaca iz animiranih filmova i serija poput Grdane (*Maleficent*) iz *Uspavane lepotice (Sleeping Beauty)* ili Rite iz *Moćnih rendžera (Power Rangers)* i opisali ga kao da je „praktično stavila internet mim na glavu“ (Kedmey, 2015). Sledeće godine, povodom izložbe o modnim kreacijama koje su nastale kao ručni rad ili od strane mašine, najveću pažnju na internetu nakon Met gale izazvala je Živanšijeva haljina od lateksa boje kože, odnosno mesa, koju je nosila Bijonse i koju su kreatori internet mimova, između ostalog, poredili sa endoplazmatičnim retikulumom sa ribozomima, aknama ili odranom kožom izvesne „Beki“ (Joseph, 2016).⁵ Nakon Met gale 2018. godine, organizovane povodom izložbe o umetnosti inspirisanoj katoličkom religijom, Rijanina haljina kreatora Džona Galijana izazvala je najveću pažnju internet publike, koja je zbog nje pevačicu poredila sa papom (Vogue, 2018).

Potpuno posvećene kempu bile su izložba 2019. godine i Met gala organizovana tom prilikom. Gotovo svi učesnici, od kopredsedavajućih članova, među kojima su se našli Lejdi Gaga i Hari Stajls, do Šer, koja je izvela glavni performans, predstavljali su savremene ikone kempa. Posebnu pažnju javnosti privukla je Lejdi Gaga svojim uvodnim performansom kao otelotvorenje kempa u višeslojnim ciklrama i crnim kostimima kreatora Brendona Maksvela, smenjujući ih teatralno u hodu, kojima je, prema komentarima publike na društvenim mrežama, potvrdila titulu *kraljice kempa*. U Vogovom videu posvećenom njenom performansu i kostimu Lejdi Gaga i Maksvel su objasnili čitavu zamisao pozivajući se na Sontagovu i njene *Beleške*, po kojima je i cela izložba ponela naziv i koje su u potpunosti odredile njen kontekst.⁶ Mimovi nastali nakon ove Met gale odnosili su se mahom na Lejdi Gagu, Kejti Peri, Džareda Leta, Kajli i Kendal Džener, Kardi Bi, Bilija Portera i druge.

Posmatrano iz aspekta preteranosti, na društvenim mrežama mogu se pronaći i mim stranice koje imaju elemente kempa. Jedna od najupečatljivijih takvih stranica u domaćoj internet zajednici jeste *Ručno pravljeni nakit / Hands made acesoris*, nastala 2013. godine na Fejsbuku kao parodija na mnoštvo tadašnjih stranica koje su se zaista bavile proizvodnjom i promocijom ručno pravljenog nakita, a potom su napravljeni i Instagram nalog i zvanični sajt

⁵ „He better call Becky with the good hair“ („Bolje neka pozove Beki sa lepom kosom“) jeste stih pesme Sorry Bijonse Noulz-Karter sa albuma *Limunada (Lemonade)* iz 2016. godine i odnosi se na izmišljenu Beki, ali predstavlja direktnu aluziju na neverstvo njenog supruga, repera Džej-Zija (Jay-Z).

⁶ Videti video *Behind Lady Gaga's Legendary Met Gala Looks* | *Vogue*, objavljen 11. maja 2019. godine na Vogovom zvaničnom Jutjub kanalu: <https://www.youtube.com/watch?v=VBrBTfAM-64>, pristupljeno 13. 7. 2021.



Slika 11: Nepoznat autor, *Mim Rijane i Sare Džesike Parker*, Met Gala 2015. Izvor: *Vogue*, Photo: Courtesy of House of Holland @henryholland

(RPNHMA, bez datuma). U početku je administrator stranice objavljivao fotografije predmeta od plastelina koji su se navodno prodavali sa očigledno parodijskim karakterom, da bi ubrzo potom prešao na fotografije realnih proizvoda (posebno nakita i modnih odevnih predmeta), dodajući potpuno nerealne cene uz humorističke dosetke kao opise proizvoda kako bi se videlo da je u pitanju satira (Isto). Ovaj vid humora bio je vrlo brzo prepoznat, te su posetioci stranice učestvovali i u kreiranju zaštitnog lica ove imaginarne kompanije i njenih saradnika. Naime, administrator stranice je, prema intervjuu koji je dao Urošu Đuroviću, rekao da je vizuelni identitet stranice kreirao slučajno, kada je na Guglu nasumično odabrao fotografiju *elegantne dame* u ružičastoj haljini, sa upadljivim nakitom i šeširom dekorisanim cvećem, koja je potom montirana za svoje različite epizodne uloge (Đurović, 2020: 43). Pratioci stranice su imali priliku da glasaju za ime vlasnice ove izmišljene kompanije i izglasali su da to bude „Nakita“, dok je njen najbliži saradnik postalo „lane Bandbi“ (parodija na Diznijevog *Bambija*), a sami pratioci su poneli ime „biseri“, kako će im se ubuduće Nakita uvek obraćati (Isto: 43–44). Po prirodi narcisoidna i samoljubiva, Nakita je, kao imaginarna bogata i arogantna vlasnica kompanije za prodaju naizgled luksuznih proizvoda, postala simbol lažne elite, turbo-folk i treš kulture, spoj brzo stečenog bogatstva i slabašne obrazovanosti (Isto: 44). O tome svedoči i namerno iskrivljen jezik koji se koristi na stranici, pun specifičnih pravopisnih i gramatičkih grešaka koje se uglavnom odnose na zamene glasova i upotrebu slova koja ne postoje u srpskom jeziku, prvenstveno *y* kao zamene za *u*, *i* ili *j*, a ponekad i za neke druge vokale. Iskrivljen jezik i namerne greške sastavni su deo internet mimova, a ovde imaju ulogu pojačavanja nesrazmernosti između neobrazovanosti i finansijskih mogućnosti „elite“. Ono što kod Nakite upućuje na kemp jeste pre svega njena ironična uloga u parodiranju ljudi koji modu, snobizam i luksuz vide kao osnovne vrednosti, a potom i izveštačenost, preteranost i ekstravagantnost njenog karaktera. U pravljenju mimova i epizodnih uloga u skladu sa sadržajem ove izuzetno popularne stranice, koja se sada zaista i bavi prodajom proizvoda sa Nakitinim citatima, učestvuje i publika. Interaktivnost po pitanju kemp sadržaja pokazana je i na Fejsbuk grupi zatvorenog tipa *Koncentracija na kemp*⁷.



Slika 12: Nepoznat autor, *Ilustracija Nakite*, 2016.
Izvor: Zvanična facebook stranica *Ručno pravljeni nakit/ Hands made acesoris*

*

⁷ Fejsbuk grupa zatvorenog tipa podrazumeva da je, pored posedovanja Fejsbuk naloga, neophodno da se putem njega pošalje, a potom i odobri zahtev od strane administratora grupe kako bi se ostvarilo članstvo, odnosno da sadržaj grupe nije javan. Videti: *Koncentracija na kemp* (<https://www.facebook.com/groups/flaming.pink.flamingos>).

Kao stil i senzibilitet koji je cikličan, kemp je zastupljen u različitim istorijskim periodima i kontekstima, a istovremeno je uvek aktuelan zbog svoje nemogućnosti da se jasno i nedvosmisleno definiše, te i danas provocira i podstiče na pitanje šta on zaista predstavlja. Upravo su ta njegova dvosmislenost i dualnost ono po čemu se kroz istoriju prepoznaje, ukoliko se sagleda kao stil preteranosti. U 18. veku makaroni, koji su svojim teatralnim kostimima i maskama privlačili pažnju na svoje netipične načine života, izazivali su podsmeh, delovali neozbiljno i bili parodirani. Dendiji su u 19. veku bili dvojako posmatrani – kao ironične i sofisticirane ili površne i pomodne figure. Njihov smisao za ironiju i humor činio ih je ekscentričnim, dok su zbog svoje ekscentričnosti uglavnom bili ismevani. Kritika se odnosila na njihovo odevanje, dokolicu, stil i način života, a bila je iznošena najčešće kroz satiru u pismenoj formi ili vizuelno kroz modne karikature. U dendijevskom shvatanju ironije i čestih apsurdna u životu uočava se i jedan vid samoparodije usled prihvatanja neozbiljnosti na vrlo ozbiljan način. Samoparodija kao akcija i parodija kao reakcija zastupljene su i u kempu 20. veka, koji Suzan Sontag vidi kao „dendizam u doba masovne kulture“. Prvenstveno vizuelno i stilski, kroz modu, ali donekle i po svojoj suštini, dendizam se evocira u novom romantizmu osamdesetih godina 20. veka i ponovo biva parodiran, najpre u aktuelnom trenutku, a potom kroz film i televiziju početkom 21. veka. Ironija, satira i humor u savremenoj vizuelnoj kulturi svakodnevno se plasiraju kroz mimove putem interneta. Po svojoj spontanosti, neozbiljnosti, esteti i masovnosti mim je blizak kempu. Samoparodija u mimovima ogleda se u tome što se u njemu pojedinac i kao autor i kao posmatrač može pronaći lično ili na kolektivnom nivou, dok je kao parodija mim usmeren na konkretnu ličnost ili situaciju, te može biti viđen i kao kritika i kao samokritika.



Instalacija inspirisana modom dendija: Nina Papić i Stefan Spirovski – scenografi (Ciglana, festival Dev9t), Arhiva Muzeja popularnih i supkultura

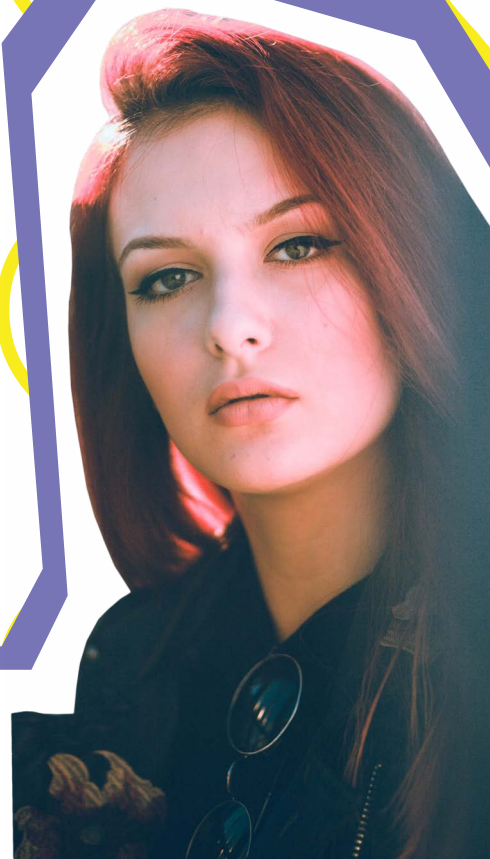
An installation inspired by dandy fashion: Nina Papić and Stefan Spirovski – set designers (Ciglana, Dev9t Festival), Museum of popular and subcultures archive

Literatura:

1. Bodler, Šarl. *Odabrana proza*. Nolit, Beograd, 1957.
2. Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*. Oxford University Press, Oxford, New York, 1987.
3. Childs, Peter and Storry, Mike (edited by). *Encyclopedia of Contemporary British Culture*. Routledge, New York and London, 1999.
4. Clancy Steer, Deirdre. *The 1980s and 1990s (Costume and Fashion Source Books)*. Chelsea House by Bailey Publishing Associates Ltd, Hove, 2009.
5. Denisova, Anastasia. *Internet Memes and Society: Social, Cultural, and Political Contexts*. Routledge, New York and London, 2009.
6. Đurović, Uroš. *Social Media Management of the New Camp Content as a Cultural Management: Communicational Style and Reaching New Audiences*. Master thesis. University of Arts (Centre for Interdisciplinary studies), Belgrade; Universite Lumiere Lyon 2 (Faculté d'Anthropologie et de Sociologie), Lyon; UNESCO Chair in Cultural Policy and Management, Belgrade, 2020.
7. Facos, Michelle. *Symbolist art in context*. University of California Press. Berkley, 2009.
8. Fukai, Akiko et al (edited by). *Fashion: A History from the 18th to the 20th Century (Collection from the Kyoto Costume Institute)*. Taschen, Köln etc., 2004.
9. Godfrey, Sima. *The Dandy as Ironic Figure*. SubStance, Vol. 11, No. 3, Issue 36. The Johns Hopkins University Press, 1982: 21–33.
10. Horn, Katrin. *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*. Palgrave Macmillan, 2017.
11. Kolarić, Vladimir. *Snobizam, dendizam, kemp*. Treći program, 147, leto 2010: 245–261.
12. Kor, Filip. *Kemp: laž koja govori istinu*. Rende, Beograd, 2003.
13. *Oxford English Reference Dictionary* (2002). Second Edition, Revised. Oxford University Press, Oxford, New York.
14. Rauser, Amelia. *Hair, Authenticity, and the Self-Made Macaroni*. Eighteenth-Century Studies, Vol. 38, Number 1, Fall 2004: 101–117.
15. Shipley, Joseph Twadell. *The Origins of English Words: A Discursive Dictionary of Indo-European Roots*. JHU Press, 2001.
16. Sontag, Susan. *Beleške o kempu*. Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2019.
17. Svensen, Laš Fredrik Hendler. *Filozofija mode*. Geopoetika, Beograd, 2005.
18. Vela, Janina Ann. *Is Ziggy Stardust Camp?: David Bowie As A Case Study In Music And Camp*. Master thesis. Texas State University, San Marcos, Texas, 2010.
19. Wilde, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. Collins, London, 1966.

Internet izvori:

1. Joseph, Delenda. *Beyonce's MET Gala Latex Dress Looks Like All Of These Things*. Uproxx, 2016. [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://uproxx.com/viral/beyonce-met-gala-dress-2016-comparisons/>]
2. Kedmey, Dan. *Twitter Has Some Fun With Sarah Jessica Parker's Met Gala Headdress*. Time, 2015. [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://time.com/3846428/met-gala-2015-sarah-jessica-parker/>]
3. *Koncentracija na kemp* [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://www.facebook.com/groups/flaming.pink.flamingos>]
4. Met Museum. *The Two Are But One* (Les deux ne font qu'un). [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393244>]
5. Page, Betty. *Culture Club's Boy George: 'I'm not camp. I'm a geezer'*. The Guardian, 2014. [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/18/culture-club-boy-george-not-camp-i-am-a-geezer>]
6. RPNHMA. *Ne znate ko smo? Mi smo u šoku!* [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://rpnhma.com/o-nama/>]
7. Tanzer, Myles. *The 5 Best Memes of Rihanna's Met Gala Dress*. Vogue, 2015. [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://www.vogue.com/article/rihanna-met-gala-2015-guo-pei-dress-memes>]
8. Vogue (2018). *The Absolute Best Memes From the 2018 Met Gala*. [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://www.vogue.com/article/met-gala-memes-viral-moments-celebrity-red-carpet>]
9. Vogue (2019). *Behind Lady Gaga's Legendary Met Gala Looks* [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=VBrBTFaM-64>]
10. Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest. Act II: Page 9*. Shmoop. [pristupljeno 13. 7. 2021: <https://www.shmoop.com/importance-of-being-earnest/act-ii-full-text-9.html>]



Jelena Jovanović

Jelena Jovanović rođena je 1997. godine i studentkinja je sociologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Interesuju je teme vezane za sociologiju kulture, masovne kulture i umetnosti, kao i različite teme o supkultutama. Trenutno posebnu pažnju poklanja savremenim manifestacijama kičizacije masovne kulture u urbanim okruženjima.



Jelena Jovanović born in 1997. I am a sociology student at the Faculty of Philosophy in Belgrade. I am interested in topics related to the sociology of culture, mass culture, art, as well as topics about subcultures. At the moment, I pay special attention to modern manifestations of kitschization of mass culture in urban environments.

Abstract

In this paper, I want to present several aspects of a cultural phenomenon called Camp. Camp is, according to its verdict, a special way of communicating with the audience. Camp flirts with kitsch, but also meaningfully uses kitsch language (for non-kitsch purposes) to play with the audience (without intending to belittle the taste of the audience).

Fashion is a part of Camp and I will start from the famous work of Torsten Veblen's Theory of the Leisure class, which was published at the turn of the 19th and 20th centuries. Leisure is necessary for camp to be possible. The importance of leisure is reflected in the fact that it is, by the way, one of the important (sometimes not crucial) assumptions of any creation. Veblen shows the importance of leisure for enjoying fashion. The bearers of fashion, as phenomenon, are members of the leisure class. Without the generosity of the economic factor there is neither leisure, nor camp.

One of the reasons for writing this paper is the Camp theme ("Camp: Notes on Fashion") at the Met Gala in 2019 (Metropolitan Museum of Art, New York). The text draws attention to the fact that the leading representatives of Camp in the earlier period (and even today) are artists and / or performers such as David Bowie, Freddie Mercury, Elton John, Madonna, Dolly Parton, Mae West, Elizabeth Taylor, Lisa Minelli... They had a strong impact on young people during periods of anti-war youth culture in America, especially the United States.

From these, so to say, pioneers of camp, only one historical step was needed to the modern Vedas of camp. When it comes to today's actors, some of them were subjects of a short descriptive-interpretative review, such as Lady Gaga, Brandon Maxwell, Celine Dion, Zendaya Coleman, Jared Leto, Katy Perry...

In the paper based on theoretical insights in addition to the already mentioned T. Veblen, it is also referred to the texts of Roland Barthes, Michel Foucault, Umberto Eco, Pierre Bourdieu, Georg Ziml, Miško Šuvaković, and others.

Camp is fashion, but it is also playing with fashion. However, it is important to note that fashion as it is belongs to the higher strata, while members of the lower strata imitate the fashion of the higher ones, i.e. to demonstrate their aspirational behavior. As far as we know, the actors of the Camp phenomenon have not (yet) meaningfully spoken about it.

Keywords: camp, fashion, Met-Gala, leisure, upper class, lower class, kitsch, art, communication.

Kemp – ponovljivost neponovljivog

Kemp jeste moda. Ali moda u ljudskoj istoriji nije samo površno i prolazno ukrašavanje čovekovo. Moda ima dublje, simboličko, ali i statusno – dakle, kulturno – značenje. Još krajem XIX veka američki sociolog norveškog porekla Torsten Veblen u svojoj (i danas rado čitanoj) *Teoriji dokoličarske klase* pokazao je kako moda izvire iz inherentne ljudske potrebe da se pokažu snaga, moć, nadređenost i posebnost:

Počasni epiteti, koji su bili u modi među varvarskim plemenima, kao i među narodima naprednijih kultura, obično nose pečat ovog nesofisticiranog osećaja časti. Epiteti i odličja koji se koriste u obraćanju poglavarima i poglavicama i odobrovoljavanju kraljeva i bogova vrlo često im pripisuju sklonost ka vladarskoj žestini i neodoljivoj rušilačkoj snazi. Ovo se u određenoj meri odnosi i na civilizovanije zajednice današnjice. Sklonost koja [im] se pripisuje heraldičkim simbolima na kojima su predstavljene proždrljive zveri i ptice grabljivice takođe potvrđuje ovu tezu. (Veblen, 1899: 18)

Skupocenost postaje prihvaćena u vidu lepih odlika skupih artikala. One su ugodne kao oznake počasne skupoće, a zadovoljstvo koje pružaju stapa se sa užitkom koji pružaju lepa forma i boja predmeta; tako ljudi često izjavljuju da je odevni predmet, na primer, „savršeno lep“, dok gotovo sve što bi analiza estetske vrednosti tog artikla pokazala jeste da je on „novčano lep“. U vezi s tim Veblen dalje piše:

Ova zbrka, ovo mešanje i zamenjivanje elemenata skupoće i lepote možda je najbolje prikazano u odevnim predmetima i nameštaju za domaćinstvo. Kodeks ugleda u oblačenju određuje koji će oblici, boje, materijali i opšti efekti u ljudskoj odeći biti prihvaćeni kao podobni; a odstupanja od kodeksa vređaju naš ukus, navodno zbog odstupanja od estetske istine. (Veblen, 1899: 131)

Odobranje s kojim gledamo na modnu odeću nikako se ne može smatrati izmišljenim, piše dalje Veblen. Mi spremno i blagonaklono gledamo s potpunom iskrenošću na ugodne stvari koje su u modi. Cinično (i duhovito) primećuje Veblen da džentlmenki cilindar ili lakirane cipele nemaju više istinske lepote od iste takve izglaćanosti (ofucanosti) rukava na iznošenom kaputu.

Klasa koja postaje dominantna u zapadnom svetu u moderno doba (otprilike od XVII veka do danas) jeste građanstvo ili buržoazija. Buržoazija nastaje i kao derivat novonastupajućeg tržišta kao temeljnog društvenog odnosa. Ali buržoazija istovremeno stvara, razvija tržište i uspostavlja nebrojeno mnogo dinamičkih pojava i struktura tržišta – dijalektika tržišta kao *modus vivendi* društvenosti. Konstituisala se, kaže Mišel Fuko, politika uređenja života u kojoj nije najvažnije tlačenje drugog, već je sve važnije potvrđivanje sebe u zajednici. Uporedo sa tim (sa samopotvrđivanjem i priznanjem drugih) moda dobija značaj u isticanju samosvojnosti i – dopadljivosti. Moda (tj. buržoazija) sebi daruje „telo koje valja negovati, štititi, razvijati, čuvati od svih opasnosti i svih dodira, izdvajati od ostalih kako bi očuvalo vrednost po kojoj se razlikuje od njih; a sve to dajući sebi, među ostalim sredstvima, i jednu tehnologiju seksa“ (Fuko, 1978: 139). Pozivajući se na Rolana Barta, Iva Jestratićević ističe da je odevni predmet „izvorni tekst“, u našem razumevanju – poruka, glas, priča itd. Bart je uspostavio podelu modnih predmeta prema njihovim različitim strukturama. Izvorni jezik odevnog predmeta leži u njegovoj materijalnoj

strukturi. Ali, pored toga, likovni i govorni (verbalni) iskaz jesu izvedeni oblici jezika modnog predmeta. I. Jestratićević o tome piše:

Materijalni odevni predmet, kao proizvodna struktura, čini izvorni tekst. Odevni predmet, kao izvorni ili primarni tekst, dobija značenja od strane subjekata koji ga stvaraju. Na taj način kreatori i dizajneri postaju oni koji u toku stvaralačkog procesa daju određenom predmetu konkretna značenja. Nasuprot izvornim ili primarnim tekstovima mode, sekundarni tekstovi ulazili bi u okvire prikazanih odevnih predmeta, te bi kao takvi podrazumevali njihov vizuelni i jezički opis. (Jestratićević, 2003: 116)

Međutim, širenje mode od visokih slojeva do srednjih (pre svega buržoaskih) ne bi bilo moguće bez brzog razvoja masovnih medija, te i masovne kulture. Mediji jako utiču na konstruisanje, predstavljanje novih (medijskih) geografija. Mediji, dakle, definišu naš prostor, ali daju i pregled našeg prostora i vremena (ne samo kao obitavališta već i kulture shvaćene u najširem smislu). To naše mesto nije više jedinstveno, samopodrazumevajuće homogeno, ekskluzivno – ono je sada deo širokog prostora interakcija, ali i mesto ukrštanja interakcijskih uticaja sa raznih i isto tako promenljivih mesta na svetu. Sva kultura modernog medijskog doba premrežena je dijalektikom interakcija. U tom pogledu i moda više nije izraz lokalnog, već interaktivnog. Sa velikim geografskim otkrićima, počev od poznog srednjeg veka, širi se, daljim osvajanjem geografskih tačaka na zemaljskom globusu, zapadna moda kao specifičan izraz dominantne, suprematske civilizacije Zapada. Ljubomir Maširević ovako objašnjava ovaj moderni fenomen medijskog uticaja i konstruisanja stvarnosti na primeru mode:

Usavršavanje tehnologije štampe pomoglo je i razvoju novina i časopisa tridesetih godina XIX veka. Časopisi postaju popularan medij u velikoj meri zahvaljujući izdanjima posvećenim ženama. Najvažniji među njima tih godina bio je *Godey's Lady's Book*, dostižući tiraž od 150.000 primeraka. Ovaj časopis je sadržao izveštaje o modi, članke i priče, a svako izdanje je bilo dopunjeno krojevima po kojima se mogla šiti odeća i muzičke note za samostalno izvođenje kompozicija. Urednik ovog časopisa bio je muškarac Luis Godi, a pomoć mu je pružala Sara Džozefa Hejl. Ona je bila borac za ženska prava na obrazovanje, a besmrtnost je stekla napisavši popularnu dečju pesmu *Meri je imala malo jagnje*. (Maširević, 2020: 40–41)

Kapitalizam, da bi opstao, nužno mora da održava, neguje profit kao dinamičku konstantu bez koje on, naprosto, ne može postojati. To je moguće činiti stalnom rekonstrukcijom eksploatacije tzv. nerazvijenog dela čovečanstva, ali i stalnim inovacijama – kreiranjem novih proizvoda i usluga. Međutim, iz mnogih istorijskih razloga eksploatacija ne daje efekte za kojima stalno raste glad kapitalizma. Sa druge strane, inovacije nije moguće ostvarivati na onaj munjeviti način koji diktira kapitalizam. Automobil, avion, televizor, štampa, železnica, kuhinjski pribor, nameštaj, kompjuter, sijalica, odeća itd., nasuprot agresivnoj ekonomskoj propagandi, na osnovu svojih suštinskih karakteristika i upotrebne vrednosti decenijama, pa i vekovima ostaju u upotrebi. Šta se menja, te je potrošač ubeđen da živi u nikad ubrzanijem svetu i društvu? Menjaju se oblici, forme, udobnost, ali opet – suštinska upotrebna karakteristika ostaje nepromenjena. U tom poslu reklama, dizajn, marketing, sezonska moda, koketerija sa umetničkim stilovima, kič itd. jesu nezamenjivi modeli i presudno važni načini tzv. *ekonomske komunikacije* između prodavca i kupca. Radi se, pojednostavljeno rečeno, o novotarijama kojima se žustro nameće privid ponude novog, savršenijeg, dopadljivijeg „proizvoda proizvoda“. Svedoci smo vladavine dopadljivog

namesto lepog, sviđanja namesto racionalne procene potreba. Potrošači sa velikim zadovoljstvom prihvataju te tehnološke novotarije, piše Dušan Milanov. Zato reklama mora da dostigne savršenstvo. Ubediti, nagovoriti potrošača postalo je i umetnost i nauka. O moralnom i estetskom zaziranju od bavljenja svakodnevnim agresivnim, nekultivisanim reklamnim trivijalnostima ne razmišljaju više ni najpoznatiji sineasti i modni kreatori. D. Milanov o tome piše:

Razvila se i druga vrsta reklamiranja – zasipanje potrošača reklamama lošijeg kvaliteta. Nove informacione tehnologije dopuštaju pravljenje ogromnih baza podataka o potrošačima, njihovim stavovima i potrebama, a novi komunikacioni medijumi omogućavaju skoro besplatno reklamiranje, kroz internet (E-mail) ili mobilnu telefoniju (SMS poruke). Ako ste ikada otvarali nalog za poštu na nekom od besplatnih svetskih e-mail servera, verovatno ste imali priliku da birate da li želite da Vaša nova e-mail adresa bude privatna ili želite da bude dostupna svima. Taj naizgled bezazleni izbor krije mogućnost za velike probleme – izaberete li javnost Vaše adrese, specijalizovane reklamne kompanije će vam dnevno slati desetine poruka u kojima Vas pozivaju da uštedite pedeset dolara kupujući stvari koje Vam, u stvari, uopšte i nisu potrebne. (Milanov, 2006)

U takvom društvenom miljeu, u kome je konzumerizam po svaku cenu postao nesalomiva ideologija, obitava kemp. I to, po svoj prilici, od onog vremena kada je silovita, beskompromisna industrijska proizvodnja od strane hegemonih političkih i korporativnih sila nametnuta kao *conditio sine qua non* opstanka društva. Vera Vujičić ispravno primećuje da „kemp nije ideja, već senzibilitet“, te da je zato „koncept kempa u direktnoj korelaciji sa kičem“. Prognoze su da će kemp nastaviti i dalje da se pojavljuje u različitim vidovima umetnosti, kulture i društvenih pojava. Kažu da je on uvek korak ispred, u budućnosti; zbog toga je toliko potreban sadašnjosti“ (Vujičić, 2014). Kemp koketira sa kičem zato što on jeste savršen, ima oblik savršenosti i dovršenosti. Njegove forme su „pravilne“, hladne, kao dopadljiv prikaz. Međutim, on je umiren, beživotan i bez onih „skladnih nesavršenosti“ kojima nas umetnost uzbuđuje, uznemiruje, pokreće, podstiče na misao i pitanja, na zebnju, podseća na našu (ljudsku) lomnost, na život sâm.

Nastavljamo pisanje ovog teksta, između ostalog, na tragu prethodnih napomena, naglašavajući puku ironičnost kao jednu od dimenzija svoje teme i svog ambicioznog nastojanja da potencijalno odgovorimo na neka od pitanja koja ćemo postaviti u narednim redovima. U *Oksfordskom rečniku engleskog jezika* s početka XX veka reč „kemp“ određuje se kao „neprirodan, ženstven, teatralno preteran“.

Evidentna je teškoća u definisanju ovog pojma, a sam odabir definicije kojom bismo se vodili jeste još teži, te sa tom činjenicom na umu polazimo od poznate autorke Suzan Sontag, koja je temeljno istraživala kemp kao kulturnu pojavu. Ona naglašava da je kemp način konzumiranja, odnosno „izvođenja“ kulture. Motivacija i zainteresovanost za bavljenje ovom temom leži upravo u tome što kemp prevashodno predstavlja svojevrsan način komunikacije sa publikom. Način na koji se kemp poigrava sa sebi bliskim pojmom (i pojavom) – kičem, a i kulturom uopšte, pokazuje da se, pored uklanjanja strogih granica o tome šta čini visoku, a šta masovnu kulturu, kemp širi i „provlači kroz pukotine“ prethodno navedenih kategorija.

Jedna od intrigantnih strana kempa jeste njegova pseudoironičnost, koja se uočava na primeru modne kemp postavke (*Camp: Notes on Fashion*) na Met gali 2019.

godine (u Muzeju umetnosti *Metropolitan* u Njujorku). Sam naziv postavke referenca je na autorku Suzan Sontag i na njen rad *Notes on Camp*. Na ovom primeru se uočava višeslojno značenje kempa i konkretno se vidi kontrapunkt između onog dela masovne kulture u kojem dominiraju kič, treš i mnogi drugi oblici potkulture i, kolokvijalno rečeno, „visoke kulture“, koju je svojevremeno Edgar Moren (1979: 93–97) odredio, kako sam kaže, donekle nejasnim pojmom „kulturna kultura“. Na osnovu studije slučaja *Met gala* želimo da proverimo hipotezu o cikličnosti kempa, tj. o tome kako s protokom vremena kemp prodire iz masovne u visoku kulturu. Tako Miško Šuvaković piše:

Paradigmatski primjeri ciničkog rada u umjetnosti su camp i punk. U campu se subjekt ekstatički i bezrezervno identifikira s masovnom kulturom (ponaša se, oblači se, govori i želi suglasno njenim vrijednostima), pokazujući je kao kulturu otuđenosti, kiča, bezrazložnog smisla, prividne zabave, ubijanja vremena itd. (Šuvaković, 2005: 123)

Kemp je bio i jeste izraz urbane srednje klase na Zapadu, pogotovo od šezdesetih godina prošlog veka. Sredinom XX veka konzumenti kemp kulture su, uglavnom, mladi koji pripadaju srednjoj nižoj klasi. Glavni predstavnici kempa tog doba (pa i danas) jesu umetnici i / ili izvođači kao što su Dejvid Boui, Fredi Merkur, Elton Džon, Madona, Doli Parton, Me Vest, Elizabet Tejlor, Lajza Mineli i mnogi drugi. Ovo su pojedinci koji su imali ogroman uticaj na mlade tokom jačanja raznih antiratnih pokreta u Americi, brojnih protesta i borbe za ženska prava i uspostavljanje demokratskijeg društva.

U nastavku svog rada M. Šuvaković piše:

Za nastanak i diferencijaciju gay umjetnosti i kulture važan je kulturalni i umjetnički aktivizam i teorijski rad usmjeren protiv homofobije nastale u 80-im i 90-im godinama kao posljedica reagiranja postmodernih neokonzervativnih građanskih i političkih snaga na liberalizaciju javnog demonstriranja homoseksualnih rodni identiteta, ali i na pojavu AIDS-a i povezivanje AIDS-a s homoseksualizmom. Zato gay umjetnost ima izraziti društveni karakter, budući da se njome iskazuju prava homoseksualnih individua i kolektiva na javno izražavanje identiteta; razrađuju se mehanizmi gay identifikacija u heteroseksualnoj i homoseksualnoj umjetnosti; prezentiraju se oblici života i ponašanja u homoseksualnim zajednicama; uspostavlja se kritička analiza homofobije i društveno konstruiranog i izvedenog straha od AIDS-a; dekonstrui se sistem klasifikacija homoseksualnosti kao perverzije i bolesti; prikazuje se homoseksualna želja, uživanje, strah, razornost (*abject*), pogled, vizualni izgled; uspostavlja se heterogeno polje diferencijacija gay estetike (od estetike campa do estetike tehnokulture 90-ih); izvodi se gay povijest i teorija umjetnosti kao reinterpretacija homoseksualne umjetnosti u europskoj povijesti umjetnosti. Također, za razumijevanje gay umjetnosti i kulture je bitno razumijevanje opozicije visoke i popularne gay umjetnosti i kulture. (Šuvaković, 2005: 242)

Lejdi Gaga, koja je poznata po svom ekscentričnom izgledu i ponašanju, predstavlja odličan primer poznate ličnosti koja je, po mišljenju mnogih, zajedno sa svojim dizajnerom Brendonom Maksvelom bila na „visini zadatka“ prilikom kreiranja kostima za Met galu 2019. Pojavila se najpre u ogromnoj roze haljini i postepeno, skidajući sa sebe jednu po jednu haljinu, publici je priuštila performans koji je okončala samo u donjem vešu i obući sa natprosečno visokim štiklama. Mnogi modni kritičari su bili oduševljeni kada su videli Selin Dion u šljaštećoj haljini, uz komentar da je pevačica „epitet kempa“. Mlada glumica Zendeja Kolman nosila je haljinu koja je bila jasno inspirisana pričom o Pepeljugi – čak je njen stilista tokom zajedničkog performansa glumio dobru vilu, te je zamahnuo magičnim štapom i haljina je počela da svetli. Džared Leto, Hari Stajls i većina muškaraca uglavnom se poigravala

pitanjem feminiteta i maskuliniteta svojim kostimima, time demonstrirajući značaj uporišta kempa u gej zajednicama. Većina pozvanih članica je, podrazumeva se, došla u zanimljivim i nimalo jednostavnim kostimima, ali postavlja se pitanje da li je sve što šljašti kemp. Ako se vratimo početnoj tezi da je kemp vid komunikacije sa publikom, šta je onda bila suština te komunikacije? Da li je pevačica Kejti Peri zapravo pogodila suštinu teme pojavivši se obučena kao luster, nasuprot brojnim kritikama? Da li je naša zbunjenost njenim odabirom kostima, zapravo, dovoljan kriterijum da nešto okarakterišemo kao „kemp“? Možemo se opravdano zapitati da li su izložbe Marine Abramović deo visoke kulture ili zapravo pripadaju kempu. Cikličnost kempa uočava se i ovde – na osnovu datih parametara iz literature možemo zaključiti da izložbe Marine Abramović istovremeno pripadaju i visokoj kulturi i kempu. Šta, u stvari, Marina Abramović kroz svoje (često neshvatljive) izložbe želi da kaže svojoj publici? Rekli bismo da izložbe ovakve vrste, uz doprinos popularizaciji savremene umetnosti, omogućavaju kempu da zainteresuje pripadnike viših klasa.

Može se uzeti da Šuvakovićevom razumevanju prethodi promišljanje Georga Zimela o nepraktičnom, neutilitarnom karakteru mode:

Dok je naša odeća, na primjer, općenito praktično prilagođena našim potrebama, odlukama koje formiraju modu ne vlada ni najmanji trag svrsishodnosti: nose li se široke ili uske suknje, visoke ili široke frizure, šarene ili crne kravate. Ponekad su moderne tako ružne i odbojne stvari, kao da moda želi pokazati svoju moć upravo time što zbog nje prihvaćamo i najodvratnije stvari; baš slučajnost s kojom ona jednom zapovijeda ono što je svrhovito, drugi put nešto apstruzno, treći put pak nešto praktično i estetski posve indiferentno pokazuje njezinu potpunu ravnodušnost s obzirom na norme praktičnog života, čime upravo upućuje na drukčije motivacije, naime tipično društvene kao jedine koje preostaju. Ta se apstraktnost mode, koja se zasniva na njezinoj najdubljoj biti i [koja] kao 'nerealističnost' daje stanoviti estetski pečat onome što je moderno čak i na posve ne-estetskim područjima, razvija i u povijesnim pojavama. (Simmel, 2001 [1919]: 226–227)

Autor u radu naglašava da je moda rezultat klasne podele, što se može i zaključiti na osnovu prethodno navedenog. Moda kao takva pripada višim slojevima zbog lošeg materijalnog stanja velikih slojeva stanovništva (klasna distanca), ali i zbog brzog menjanja trendova kojima, takođe, niže klase nisu finansijski dorasle, a kada se produkti tih modnih „trendova“ nađu na policama i rafovima prodavnica za masovnu potrošnju, onda izlaze iz „mode“ jer pristupačnost različitim društvenim slojevima podrazumeva prividno stapanje (potrošačko ujednačavanje) različitih klasa.

Drugi aspekt jeste sama funkcionalnost odevnih predmeta. Pojedinaac koji ne pripada višoj klasi ne može sebi da priušti odevne predmete koji će dosta odudarati od svakodnevnog okvira oblačenja (prevashodno belih i plavih okovratnika). Recimo, smatra se neukusnim i neprimerenim da se na radnom mestu (gde taj isti pojedinac provodi većinu svog vremena) nosi odeća koja može ličiti na svojevrsne, neetablirane kostime. Da li je to onda direktna implikacija da kemp može, bez većih poteškoća, da postane deo visoke (pa i luksuzne) mode, a zatim i visoke kulture (shvaćene u najopštijem smislu)?

Treba imati u vidu i da Muzej umetnosti *Metropolitan* u Njujorku jeste jedan od najposećenijih muzeja na svetu, a u njemu se, između ostalog, nalaze i dela umetnika svetskog glasa – npr. Van Goga, Kloda Monea, Vasilija Kandinskog, Pabla Pikasa, Fransiska Goje itd. Stoga ćemo se ovde pozvati na Pjera Burdjea, koji u svom tekstu navodi:

Možemo sada uporediti društveni prostor sa geografskim prostorom u okviru kojeg izdvajamo određene oblasti. Međutim, taj prostor je konstruisan na takav način da pojedinačni akteri, grupe ili institucije koje se u njemu nalaze imaju utoliko više zajedničkih osobina što su bliže u tom prostoru, utoliko manje što su udaljenije. Na papiru se distance u prostoru poklapaju sa distancama u društvu. (Burdije, 1998: 146)

Ovo dalje otvara pitanje da li te simboličke granice, koje su vrednosno i normativno prihvaćene i određene od strane većine, mogu predstavljati pravu prepreku u socijalnim interakcijama. Viktorija Aleksander na ovo pitanje odgovara potvrdno:

Simboličke granice mogu da podele predmete, kao, na primer, kada elite kažu da su lepe umetnosti – „visoki“, a popularne umetnosti „niski“ oblici kulture. Takođe, mogu da kreiraju razlike između društvenih grupa. U ovom smislu, one služe kao nevidljive prepreke za nečije uključivanje, koje mogu da budu isto toliko efikasne i vidljive prepreke poput ograde i zidova. (Aleksander, 2007: 349)

Postoje razni primeri prelaska nekog kulturnog oblika iz masovne kulture u visoku kulturu. Burdje u *Distinkciji* tako navodi poznati primer džez, koji sukcesivno (čak ciklično) prelazi iz masovne, narodne kulture u visoku kulturu i obratno. Slično se može ilustrovati i primerima iz narodne muzike.

Na koncu, Miloš Jovanović, pozivajući u pomoć Filipa Kora, jednog od najznačajnijih tumača kempa, predlaže jedan od mogućih zaključaka o kempu:

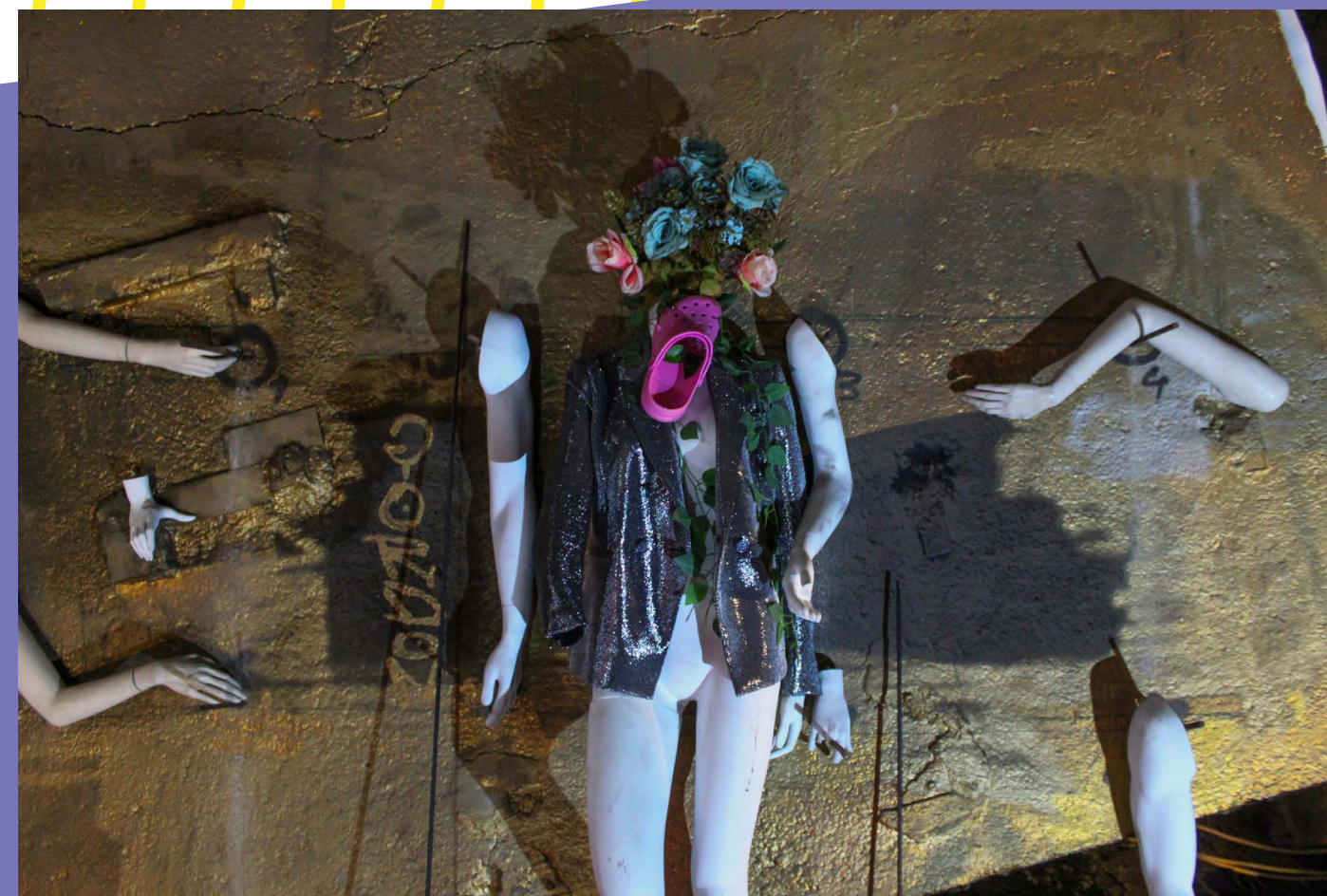
Kemp može biti shvaćen i kao način poigravanja sa paradoksima, kroz 'kempovski kompulzivne protivrečnosti', kakve su, na primer: 'temeljna lakomislenost', 'otkrivanje prikrivanjem', 'narcizam, ironija, blasfemija i gađenje prema samome sebi', 'opsesivno ismevanje stvari koje se cene', 'dvolična iskrenost'. Kemp je smeјati se na *Važno je zvati se Ernest* i znati zašto, i kemp je smeјati se na *Važno je zvati se Ernest* i ne znati zašto.¹ (Jovanović)

Dovitljivost kempa možda će biti upravo ono zbog čega će mu se otvoriti vrata ka visokoj umetnosti, tj. kulturi, premda na pitanje da li će se on ikada smatrati njihovim delom zasad nema nedvosmislenog odgovora. Međutim, naša je pretpostavka da određeni elementi kempa mogu istovremeno olakšavati i otežavati proces cikličnosti, tj. fluktuacije među (najjednostavnije rečeno) nižim, srednjim i višim klasama. Pitanje feminiteta i maskuliniteta, na čijem je temelju kemp ponikao, postaje sve relevantnije, te će biti interesantno posmatrati da li će i koliko društvo ispratiti tendencije svoje epohe. U tom će smislu biti zanimljivo i analizirati kako se kemp prilagođava društvenim promenama, te promenama ukusa i vrednosti. U slučaju da kemp prodre u redove visoke kulture, možemo očekivati, njemu svojstvenu, statusnu demonstraciju ekonomskog kapitala pod prividom simboličkog. Da li će i onda kemp predstavljati vrstu političkog akta ili će to biti samo „prihvatanje“ kempa od strane visoke kulture? Da li to može da znači da se ne radi o kempu u njegovom izvornom obliku, već o pukom egzibicionizmu?

¹ Sve navedeno iz Kor, 2003.

Literatura:

1. Aleksander, Viktorija. *Sociologija umetnosti*. Clio, Beograd, 2007.
2. Bodrijar, Žan. *Simulacija i simulakrumi*. IP Svetovi, Novi Sad, 1991.
3. Burdije, Pjer. *Društveni prostor i simbolička moć*. Spasić, Ivana, ur. Interpretativna sociologija. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1998.
4. Burdije, Pjer. *Distinkcija*. CID, Podgorica, 2013.
5. Eko, Umberto. *Istorija lepote*. Clio, Beograd, 2004.
6. Fuko, Mišel. *Volja za znanjem*. Istorija seksualnosti I. Karpos, Loznica, 1978.
7. Horn, Katrin. *Women, Camp, and Popular Culture*. Palgrave Macmillan, London, 2017.
8. Jestratijević, Iva. *Uvod u studije mode*. Časopis za studije umetnosti i medija, 3, 2013.
9. Jovanović, Miloš. *Kemp i homoseksualnost*. [pristupljeno 29. 6. 2021. i dostupno na: <https://www.scribd.com/doc/230055907/Kemp-i-Seksualnost>]
10. Kor, Filip. *Kemp: laž koja govori istinu*. Rende, Beograd, 2003.
11. Maširević, Ljubomir. *Popularna kultura*. Visoka škola strukovnih studija – Beogradska politehnika, Odsek Akademije tehničkih strukovnih studija, Beograd, 2020.
12. Milanov, Dušan. *Informaciono društvo*. 2005. [pristupljeno 28. 3. 2006. i dostupno na: <http://www.see-ran.org/expanded>]
13. Moren, Edgar. *Duh vremena 2*. BIGZ, Beograd, 1979.
14. *Oxford English Dictionary* (1989). Oxford University Press, Oxford.
15. Robertson, Pamela. *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Tauris, London, 1996.
16. Simmel, Georg. *Kontrapunkti kulture*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2001. [1919]
17. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky, Zagreb i Vlees & Beton, Ghent, 2005.
18. Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. B. W. Huebsch, New York, 1899.
19. Vujičić, Vera. *Kemp*. 2014. [pristupljeno 20. 4. 2016. i dostupno na: <https://www.konkretno.co.rs/kultura-i-umetnost/kultura/kemp>]



Kostim inspirisan Met galom 2019: Anja Knežević – kostimograf (Ciglana, festival Dev9t), Arhiva Muzeja popularnih i supkultura

A costume inspired by Met Gala 2019: Anja Knežević – costume designer (Ciglana, Dev9t Festival), Museum of popular and subcultures archive



Jelena Beočanin

Jelena Beočanin je antropolog i istraživač popularne kulture i urbanog razvoja. Spoj antropološke perspektive sa interdisciplinarnim studijama ekonomske i društvene istorije gradova uokvirio je Jelenin istraživački rad kao ispitivanje dinamika između oblika popularne kulture i urbane sredine kao stecišta globalnog i lokalnog. Godine 2020. na Univerzitetu u Rotterdamu odbranila je master rad na temu odnosa hip-hop kulture i urbane sociokulturne raznolikosti u Rotterdamu.



Jelena Beočanin is an anthropologist and a researcher in the field of pop culture and urban development. Jelena's study on dynamics between pop culture forms and urban environment as the core of both the global and the local. She defended her master thesis on the relation between hip-hop culture and urban sociocultural diversity in Rotterdam, at Rotterdam University in 2020.

Abstract

Identifying elements and ways of interacting with camp culture in the music of Belgrade's camp diva Bebi Dol we investigate the role of context in the production and dissemination of camp and other forms of popular culture. In this paper, by analysing and critically looking at the text and visual representations, we interpret the context in which particular 1980s and 1990s cultural products such as songs and music videos were created. Discovering the context introduces a discussion about two significant and interrelated questions regarding camp and popular culture, the first being how a particular time of creation, reception, and interpretation reflect on a certain product being understood as camp. The second question more broadly seeks to answer how particular socio-cultural contexts of production shape what is characterized as camp.

Ispred svog vremena? Temporalnost i (de)kontekstualizovani kemp u pop stvaralaštvu Bebi Dol

Apstrakt: Otkrivanje elemenata i načina poigravanja sa kempom u muzici Bebi Dol, beogradske „kemp dive“, dovodi u pitanje značaj konteksta u nastanku i diseminaciji kempa, ali i drugih oblika popularne kulture. U radu se analitičkim i kritičkim razmatranjem teksta i vizuelnih predstava tumači kontekst nastanka određenih kulturnih proizvoda – pesama i muzičkih videa Dragane Šarić koji su obeležili lokalnu muzičku scenu 80-ih i 90-ih godina 20. veka. Traganje za kontekstom otvara diskusiju o dva značajna i međusobno zavisna pitanja o kempu i popularnoj kulturi – prvo pitanje je o vremenu nastanka, gledanja i tumačenja dela i njegovom uticaju na to da li će nešto biti određeno kao kemp, a drugo je pitanje uticaja konteksta na nastanak teksta, ali i slika i predstava koje se mogu odrediti kao kemp.

Ključne reči: kemp kultura, Bebi Dol, tekst i kontekst, vreme i temporalnost, diskurs, narativ.

Uvod u popularnu kulturu i kemp: mesta nalaženja i razilaženja

Jedno od prvih predstavljanja Dragane Šarić kao Bebi Dol bilo je u radio-intervjuu sa Nikolom Neškovićem za PGP-RTB 1982. godine. Bebi Dol je tom prilikom predstavljala svoju prvu ploču, na kojoj su se nalazili singlovi *Mustafa* (A) i *Na planeti uzdaha* (B), a na pitanje da li planira da se u budućnosti kroz studije na muzičkoj akademiji bavi ozbiljnim pevanjem odgovorila je: „Nemam nameru da se bavim ozbiljnim pevanjem, ali imam nameru da se ozbiljno bavim time [pevanjem]“. Uz opasku da voli istorijske romane, mađarske pesme, Egipat, zlato i slonove, a da ne voli da češlja kosu i da čeka, Dragana Šarić zakoračila je na domaću muzičku pop scenu sa melodičnim i nežnim alijasom holivudskog prizvuka – Bebi Dol. Već kroz razgovor o svom umetničkom imenu, koje aludira na bebidol (*babydoll*), odevni komad za spavanje koji je u njenom detinjstvu bio vrhunac njenih želja, Bebi Dol se poigrava sa idejom svrgavanja ozbiljnosti sa prestola (Richardson, 1966: 551). Ista ideja prožima i ono što nam je danas poznato kao kemp kultura. U svom seminalnom radu *Beleške o kempu* Suzan Sontag tumači ozbiljnost kao srž naivnog, odnosno čistog kempa. Ozbiljno shvaćen i nenameran, on počiva na ozbiljnosti koja nije uspela u svojoj suštini (Sontag, 1964: 5, 8). Ozbiljnost kempa o kojoj piše Suzan Sontag u saglasnosti je sa onim postavkama autorke koje kemp određuju kao fenomen koji se nalazi „izvan“ u okvirima dualizma *izvan / unutra* (odnosno na *off* strani opozicije *on / off*). Tako je ozbiljnost kempa neuspela prema standardima mejnstrim ili dominantne kulture, koja određuje granice ozbiljnog i, stoga, uspešnog (Sontag, 1964: 5).¹ Suprotno od Sontagove, Ketrin Horn vidi kemp kao subverzivnu strategiju i sredstvo komunikacije u popularnoj kulturi pre nego kao senzibilitet koji označava ono što je dobro upravo zato što je strašno loše (Horn, 2017: 20).

¹ Poimanje kulture kroz dualizam *unutra / izvan* (*on / off*) u skladu je sa često razmatranom izjavom Sontagove da ako je nešto previše dobro, ono ne može biti kemp. Neka dela mogu biti blizu kempa, ali ako postanu previše uspešna ili uspeju u svojoj nameri, onda ne mogu biti kemp.

Može se reći da se razumevanje kempa kao strateškog sredstva za prenošenje određenih značenja i vrednosti donekle podudara sa dominantnim debatama i idejama o popularnoj kulturi. Naime, teoretičari popularne kulture tumače popularnu kulturu kao globalizujuću (Žikić, 2012: 331). Odnos između globalnog i lokalnog počiva na razmeni društvenih i kulturnih vrednosti, pri čemu globalno rašireni kulturni fenomeni i proizvodi bivaju lokalizovani kako bi odgovorili potrebama datih društvenih i kulturnih okolnosti (Banić-Grubišić, 2010; Ristivojević, 2011). Različiti oblici popularne kulture, koji su nastali u određenom kontekstu i iz određene misli njihovih stvaralaca, preoblikuju se u novim sociokulturnim kontekstima. Nakon globalizacije kultura se nalazi svugde, a popularna kultura posreduje u razmeni i transformaciji kulturnih vrednosti (Žikić, 2012: 333; Mazzarella, 2004: 346–347).

U ovom maniru Žikić popularnu kulturu razume kao natkulturnu komunikaciju jer se ona rano razvodi od svog primarnog sociokulturnog konteksta (Žikić, 2012: 332). Žikić ne podrazumeva da su sociokulturni konteksti irelevantni za analiziranje i interpretaciju stvaralaštva popularne kulture, već da treba uzeti u obzir prenošenje i nicanje popularne kulture u sekundarnim kontekstima, te da je korisnije baviti se kulturnom komunikacijom koja se ostvaruje na ovaj način (Žikić, 2007: 337). Ovim putem dovodi se u pitanje veza između poruke sadržane u stvaralaštvu i konteksta u kojoj je ona nastala (Žikić, 2007: 337).

Prema tome, u ovom radu bavićemo se vezom između elemenata kempa u stvaralaštvu Bebi Dol i konteksta u kom je ona stvarala, kao i pitanjem šta nam vreme u kom se stvara govori o vezi između sadržaja, poruke i konteksta, te kako vreme stvaranja i posmatranja utiče na to da li delo određujemo kao kemp.

O kempu: *campy people, happy people?*

Tekst koji sledi polazi od idejno bliskih pojmova i asocijacija u vezi sa kemp kulturom i pravi presek ideja koje su važne za tumačenje karijere i muzike Bebi Dol. Definicije kempa su već možda arhetipski prihvaćene kao raznovrsne, a sam kemp kao neuhvatljiv, dok raspon disciplinarnih interpretacija i objašnjenja uključuje rasprave o odnosu prirode i društva, o društvenoj stvarnosti i *Stvarnom* (prema Lakanovoj terminologiji), kulturnim formama i proizvodnji u popularnoj kulturi, strukturama značenja i onome što je izvan njih, lokalnim i regionalnim društvenopolitičkim kontekstima ili o kempu kao o sredstvu razmene, komunikacije i opstanka marginalizovanih grupa (Van de Port, 2012: 865–867; Horn, 2010: 16). Međutim, u kontekstu proučavanja popularne kulture treba se odupreti nagonima da se lokalno označi kao „iskonski“ ili „pravi“ način, kao autentična kultura, a globalno kao homogenizujuća i masovna kultura (Žikić 2007: 333).² Popularna kultura objedinjuje ova dva naizgled kontrastna pojma, jer za razne oblike popularne kulture kontekst predstavlja promenljivu, a odnos između globalnog i lokalnog postaje neprozirni zbog sve intenzivnije razmene kulturnih vrednosti i ideja.

² Razlog za ovo je takozvana „rabljenost“, o kojoj govori Livajn, odnosno ideja da je stvaralaštvo kumulativno (Žikić, 2012: 332). Zbog ovoga u radu se govori i o intertekstualnosti.

Kemp izvan društvene stvarnosti

Za početak razmatranja o kempu osvrnućemo se na ustaljenu ideju o kempu kao visoko stilizovanom, teatralnom senzibilitetu i viđenju stvarnosti u kom nema ničeg prirodnog, a koju Suzan Sontag ilustruje primerom pokreta *Art nouveau* (Sontag, 1964: 3, beleška 8). Prema Sontagovoj, *Art nouveau* predstavlja stvari „onakvim kakve nisu” ili, prema nešto suptilnijem objašnjenju Umberta Eka (2004: 368), *Art nouveau* započinje „ukrašavanjem knjiga”, dekoracijom uobičajenih i funkcionalnih predmeta, pri čemu se „strukturne forme prevlače mekim, novim linijama”. U skladu sa ovakvom evokativnom vizuelizacijom ovog pokreta možemo početi da zamišljamo kemp kao *vansistemsko* i *vanstrukturno* doživljavanje stvarnosti koje se oslanja na prerađeno i visoko stilizovano posmatranje odnosa između prirodnog i društvenog, a opstaje na isticanju „lažnosti prirodnog” (Van de Port, 2012: 866). Kako piše Van de Port, prema Lakanu postoji stvarnost izvan društveno definisane i uređene stvarnosti ili, kako u emisiji *Bla Bla Bebi* na nekadašnjoj televiziji ART (EX YU ARHIV, 2009) Bebi Dol kaže:

Ovo je Bla Bla šou. Šou o takozvanoj prirodi i takozvanom društvu. Za danas imam priču o početku i kraju. Vi znate da verovatno svaka knjiga ili neka pesma i svašta oko nas govori o tome i upozorava da ovo što mi znamo, je li, kao naš život, je li, to je samo jedno malo zrnce [...].

Matis van de Port, prateći Lakanovu terminologiju, u *Stvarno* izvan društveno i kulturno određene stvarnosti – ili *oko „malog zrnca”* stvarnosti o kome govori Bebi Dol – smešta kemp, koji je zapravo kulturna proizvodnja *Stvarnog* (Van de Port, 2012: 866) i, shodno tome, on postavlja pitanje: kakve senzacije i iskustva *Stvarnog* izazivaju i stvaraju stilovi poput kempa?

Umberto Eko govori o lepoti upotrebnih predmeta u 20. veku, gde se kvalitativni aspekti lepote sve više preokreću u kvantitativne aspekte jer su funkcija, praktičnost i ekonomičnost ono što određuje dopadljivost predmeta, a sve kao posledica potrošačke komodifikacije, komercijalizacije i serijalnosti (Eko, 2004: 376). Dopadljivost i lepota stvari, međutim, nisu ultimativni ideal kada je u pitanju kemp. Prema Julijani Rebentiš, kemp odlikuje želja za, te ljubav prema stvarima čija je upotrebna vrednost iščezla, kao i njihovo praktično značenje (Rebentisch, 2014: 241). Zapravo, u njenom tumačenju kempa estetski predmeti su od velikog značaja za razumevanje pojedinih primera kemp estetike jer oni izazivaju „krizu značenja” i otvoreni su ka raznim interpretacijama (Rebentisch, 2014: 241). Ova autorka, kao i Suzan Sontag, kroz analizu dela Džeka Smita suprotstavlja kemp standardima mejnstrim i tzv. „visoke kulture”, koji ozbiljno umetničko delo vide kao uspešno ostvarenje namere iza samog dela.³

³ Ova ideja počiva na premisi da postoji direktna, pravolinijska veza između namere iza nekog dela i konačnog proizvoda.

Kemp i kontekst

Pored drugih smelih zapažanja Suzan Sontag, ideja da je kemp izdvojen iz svakog konteksta i depolitizovan (čak i apolitičan) predstavlja plodno tle za kritiku i dalje promišljanje (Sontag, 1964: 1, beleška 2). Tako Ketrin Horn kritikuje ne samo Sontagovu već svaki napor kojim se pojam kempa dekontekstualizuje i depolitizuje (Horn, 2010: 18). Opasnost od tesnog povezivanja kempa sa njegovim istorijskim korenima leži u mogućnosti da mu se oduzmu instance po kojima se povezuje sa raznim savremenim kontekstima; međutim, autorka naglašava da se ne sme zaboraviti da je kemp bio „sredstvo komunikacije i preživljavanja” za marginalne kvir zajednice (Bronski, 1984: 42). Ovde prihvaćeno shvatanje kempa ne odbacuje premisu da je kemp kao kulturni fenomen i estetsko promišljanje stvarnosti, sistema značenja i društvenih normi bio direktno povezan sa marginalizovanim društvenim grupama u Americi, pre i posle 1969. godine, ali prihvata i tumačenja po kojima kemp ima svoju funkciju među intelektualnom elitom i pop estetama, te izopštenim radničkim supkulturama čiji je odnos prema popularnoj kulturi prožet asocijacijama o društvenoj (klasnoj) mobilnosti, kao i među kontrakulturama srednje klase (Ross, 2003: 3). Međutim, autori poput Žikića (2007: 330) veruju da je lociranje konteksta u domenu popularne kulture znatno teže jer ona postaje kontekst za sebe, a njeno tumačenje zahteva natkulturne kompetencije. Prema Rosu, različite upotrebe i značenja kempa proizvode se za različite društvene grupe i označavaju različitu problematiku, koja zavisi od društveno-kulturnog konteksta (Ross, 2003: 2).

Uхватiti neuhvatljivo: od teksta do konteksta kao metod istraživanja

Ovaj rad se oslanja na osnovne postavke analize diskursa i posebno referiše na pojmove diskurzivnog teksta, intertekstualnosti i konteksta.⁴ Pored teksta, rad uključuje i vizuelnu analizu, težeći ka koherentnoj interpretaciji odabranog dela, odnosno izvora. Sveobuhvatno tumačenje tekstualnih i vizuelnih izvora koji čine jednu celinu pospešuje analizu diskursa u pravcu načina proizvodnje značenja i znanja. Stoga, tumačenje u ovom radu ispituje i odnos između tekstualnog i vizuelnog. Vizuelna analiza podrazumeva i društveni akt „gledanja” i zato je značajno istaći i da je u ovom slučaju kontekst gledanja potraga za elementima koji se mogu tumačiti kao kemp, te se slike razumeju kao procesi vezivanja ideja i značenja sa našim razumevanjem sveta (Lister and Wells, 2004). Kao što je prethodno ustanovljeno, razumevanje sveta kroz kemp senzibilitet i estetiku zadire u sfere izvan proizvedene društvene stvarnosti. Još jednom vreme – i to vreme gledanja – dobija na značaju u analizi konteksta.

⁴ Pojam intertekstualnosti se nadovezuje i na pomenutu ideju o „rabljenosti”, odnosno kumulativnom stvaralaštvu (Žikić, 2012). Princip intertekstualnosti, kao kod Jurija Tinjanova, označava korelaciju elemenata jednog sistema, bilo da je u pitanju tekst ili književnost kao sistem, pa je, prema tome, nemoguće pronaći autonoman književni tekst jer svaki upućuje na neki drugi tekst u sistemu (Bužinjska i Markovski, 2009: 132). Prema razmatranjima Julije Kristeve, u pitanju je koncepcija koja označava pozajmljivanje iz drugih književnih tekstova i njihovo apsorbovanje (Isto: 363). Tako intertekstualna analiza teži da izvoji te pozajmice i na taj način protumači nastanak nekog teksta.

Ovakav pristup prvobitno ispituje odnos teksta / sadržaja i konteksta i time problematizuje tvrdnje prema kojima kemp naglašava stil, teksturu i čulnost, a ne sadržaj, ali ih ne odbacuje, već ih dalje preispituje (Sontag, 1964: 1–2, beleške 2 i 5). Vizuelni izrazi, stilski ukrasi, evokativni objekti, teatralnost, prenaplašenost i kontrasti neizostavni su deo razmišljanja o kempu, gde je estetika često u prednosti nad semantikom. Analiza diskursa teži da bude ubedljiva pre nego istinita i stoga je karakteriše određena skromnost analitičkih zaključaka i tvrdnji (Rose, 2001: 160). Međutim, kako Rouzova naglašava, ova „retorička strategija skromnosti“ može biti kontraproduktivna kada je u pitanju promišljanje konteksta (Rose, 2001: 161).

Naime, Džilijan Rouz razlikuje dve vrste analize diskursa, pri čemu se prva odnosi na (1) analizu diskurzivnog teksta (u širem smislu), a druga na (2) društveni kontekst u kom je tekst nastao. U radu se druga vrsta analize, prema Rouzovoj, dopunjava i određenjem sociokulturnog prostora i / ili vremena u kojem se sprovodi istraživanje ili određenjem društvene grupe koja predstavlja okvir problematizacije ove teme, a sve to kako bi se ispitala uloga vremenske distance sa koje se pojava tumači i razume kao kemp. U kratkim crtama, ponuđeno tumačenje obuhvata:

1. opis denotativnog nivoa;
2. izdvajanje ključnih reči i tema delâ dok se prati njihova povezanost sa slikama, repetitivnost i upotreba;
3. posmatranje reči kao dela diskursa, te značenja i asocijacija koje proizvode (odnosno konotativni nivo: kako povezujemo ono što vidimo?);
4. identifikovanje diskurzivne formacije, odnosno toga kako su značenja povezana u celinu (kroz komunikaciju vizuelnih i tekstualnih elemenata);
5. naziranje onoga što nije rečeno, odnosno prikazano, te razmatranje postojećih kontradikcija i konflikata (Fivush, 2010: 88; Rizzo, 2017: 28)⁵.

Izvan društvenog konteksta: Mis Bejbi i narativ posebnosti i nepripadanja

Rane ploče i singlovi Dragane Šarić (Bebi Dol) možda najviše odišu opskurnim značenjima i intrigirajućim porukama koje publika treba da dekodira, a koje su Bebi Dol mahom označile kao „neshvaćenu“ umetnicu „ispred svog vremena“. Inicijalni zalet ka eksperimentisanju i kombinovanju različitih formi i muzičkih žanrova sa često kontrastnim slikama, mitskim i fantastičnim elementima u muzici Bebi Dol ohrabreni su naivnim uverenjem da se može stvarati pod alijasom, a da pritom nikog neće biti briga o ličnosti koja stoji iza tog imena.

⁵ Meri Rizo govori o drugom tipu tišine – u proizvodnji istorijskog znanja, ali je njeno vođenje Trjuoovim idejama značajno jer govori o prikazivanju moći kroz tišinu ili prećutkivanje određenih narativa (Rizzo, 2017: 28). Na ovaj način se nadovezuje na ideju da se o kempu ne govori, kao i da postoji tajni ugovor, komplicitna tišina ili šala koja je dostupna i razumljiva samo određenoj grupi ljudi kemp senzibiliteta (Sontag, 1964:1). Ketrin Horn (2010: 2) govori o „diskurzivnoj zajednici“, u kojoj se odvija uspešna komunikacija jer njeni pripadnici dele norme komuniciranja, pa stoga znaju da prepoznaju nagoveštaje ironije, kao što su to često teatralnost i prenaplašenost u kempu.

U razgovoru sa Danilom Štrpcem za *RTV reviju*, juna 1983, Bebi Dol kaže:

U našim uslovima mi, pevači, prepušteni smo sami sebi. A sama nisam u stanju da se još i sa *imidžom* bakčem. Imam crvenu kosu, oblačim se ovako kako se oblačim, šminkam se u skladu sa tim, ali ništa od toga nije smišljeno u cilju nekakve karijere. Da se kod nas radi kao u muzički razvijenim sredinama, prihvatila bih ono što se mora, izgled, ponašanje, sve. Ali mi nemamo vremena ni za mnogo važnije stvari od *imidža*. (Yugopapir, 2014)

Promatrajući ovu izjavu, možda bismo campiness Bebi Dol okarakterisali kao naivan, a onda i više zadovoljavajući, jer kada namera da se nešto učini kempom izostane, kemp je samim tim iskonskiji, čistiji i verniji svojoj neuhvatljivoj srži (Sontag, 1964: 5, beleška 18). Međutim, nenamerni kemp ne znači i izostanak poruke koja se želi preneti u korist estetike, ili sadržaja u korist forme i stila. Ovaj isečak iz razgovora sa Štrpcem jedan je od prvih nagoveštaja da je kemp Bebi Dol na jedan način i satira o određenim kulturnim vrednostima lokalne muzičke industrije. U prvom pomenutom intervjuu sa Neškovićem, nakon objavljivanja singlova *Mustafa* i *Na planeti uzdah* 1982, Bebi Dol je odsečno odredila svoj stav prema muzičkoj industriji rekavši da joj „ne pada na pamet da nastupa uživo jer se to na domaćoj sceni ne radi kako treba“.

Osim toga, narativ o njenoj životnoj priči – a posmatrano i iz antropološke perspektive metanarativa i biografija – počiva na isticanju nesvakidašnjosti njenog odrastanja i porodičnih odnosa, dok Bebi Dol opisuje sebe kao „čudnu“ i neukalupljenu u standarde njene okoline. Tako se u razgovoru za emisiju *TV lica... kao sav normalan svet* 2008. godine Bebi Dol priseća svog polaska u školu u Beogradu. Pripovedanjem o svom načinu odevanja i zanimanju svog oca, koji je bio džez muzičar, Bebi Dol nam daje sliku svog detinjstva, u kom se znatno razlikovala od ostale dece, čiji su roditelji bili inženjeri i advokati. Priseća se prve lekcije o svom nepripadanju, koja je postala nezaobilazan momenat u pričama Bebi Dol, kada su deca u dnevnom boravku spalila njenu „belu krznenu čizmicu“ (EX YU ARHIV, 2008a; 2008b; 2008c). Ovakvi evokativni momenti, koji se postavljaju oko estetskog predmeta, pozicioniraju Bebi Dol na strani *izvan* u okvirima opozicije *izvan / unutra*.

O svom odrastanju, koje je podrazumevalo često putovanje i izmeštanje iz poznate sredine, Bebi Dol kaže: „Ako se u životu nađeš na nekom putu koji podrazumeva nešto malo, malo više od prosečnog, što je isto uspeh, onda moraš da budeš spreman da se drugačije ponašaš, da više daješ, primaš, variš.“ Ambicija kemp dela je težnja da se ostvari nešto grandiozno i nesvakidašnje. Kako piše Sontagova, i jačina ambicije koja stoji iza nekog dela može ga učiniti kempom (Sontag, 1984: 5–6). Iz ove perspektive, prema kojoj kemp izaziva utisak fantastičnosti, prekomernosti i neverovatnosti, da li se poduhvati Bebi Dol poput *Lapis lazzuli*, *Mustafa*, a možda i *Rudi* prema svojoj zamisli mogu svrstati i u kemp dela?

Svoju distancu od društva u kom živi i stvara, osim čestih putovanja u detinjstvu, Bebi Dol naglašava govoreći o životu u Kairu, gde je bila poznata kao Mis Bejbi (engl. *Miss Baby*). Ovako se ona priseća ovog perioda svog života, nastavljajući da gradi narativ kroz posebne estetske slike: „Uvek sam nosila duge haljine, kosu vezanu u rep i šal preko ruku. Sećam se, nosila sam neku haljinu od crne venecijanske čipke, zvala se crna udovica“ (EX YU ARHIV, 2008b).

Od Italije, preko severne Afrike, do Brazila: elementi kempa u muzici Bebi Dol

Ako se osvrnemo na stvaralaštvo i muziku Bebi Dol, prvi EP singl *Mustafa / Na planeti uzdaha* eksperimentiše sa muzičkom i video formom. Dok melodiju za pesmu *Na planeti uzdaha* preuzima od Edvarda Griga (*In the Hall of the Mountain King*, prema Ibzenovoj drami *Per Gint*, 1867), ovo nije bio poslednji put da koristi dela drugih kompozitora i muzičara, a da nudi svoju interpretaciju. I u samoj Ibzenovoj drami, koja počiva na norveškoj bajci i narodnoj priči i koja je prema svojoj formi nekonvencionalna za 19-vekovne norme, postoje fantastični motivi. U svojoj interpretaciji Bebi Dol je zadržala momenat fantastike i mistike:

Ukrstite koplja,
na zvezde krenite u boj,
u osvajanje neba
od danas vodiće vas on.
Hiljade svemirskih najlepših ratnika
sutra stići će do mene, do planete uzdaha,
na letećim konjima koji bljuju vatru,
u srebrnim odelima koja štite glavu,
doći ćeš da porobiš moju planetu ti.

Interesantno je da je drama *Per Gint* nastala u Italiji, a beleži putovanje glavnog lika od norveških planina do severne Afrike – geografskih i društveno-kulturnih odrednica koje inspirišu Bebi Dol. Na primer, u pesmi *Lapis lazzuli* nudi svoju interpretaciju muzike italijanskog folk-rok pevača Anđela Branduardija, dajući joj mitski i fantastični karakter kroz tekst spominjući rusalku i sedmoglave aždaje. Pesmu *Lapis lazzuli* preradila je za projekat *Blackout* Predraga Pajdića:

Pretražujući svoje sećanje i vraćajući se na mesto sa koga je otišao, umetnik uspeva da kroz rad *Lapis lazzuli* pozicionira vreme u kome su stvari imale smisla, u kome je Beograd ličio na druge svetske metropole. Vraćajući nas u vreme u kome je pop hit velike eksjugoslovenske muzičke zvezde Bebi Dol *Lapis lazzuli* (1983) obećavao mogućnost izbora, nagoveštavajući da će život biti normalan, umetnik svestan sopstvenog, ali i kolektivnog apsurd, Pajdić ponovo, dvadeset godina kasnije, u novom maniru, zajedno sa glamuroznom pop ikonom prezentuje remasterovano muzičko sećanje. Performans koji je tom prilikom izvela Bebi Dol, sedeći u udobnoj stolici, u zamračenoj prostoriji, osvetljena jednim reflektorom, govoreći o sopstvenim srušenim snovima i uspomenama, praćena euforičnom, stalnopoavljajućom melodijom, učinio je galerijski prostor epskim, ritualnim, magično ispunjenim lamentom originalne domaće kemp dive. (Blagojević, 2003)

Nasuprot ovom izvođenju, u muzičkom videu za *Lapis lazzuli* Bebi Dol, pored tradicionalne muške igracke grupe u narodnoj nošnji i sa noževima za pojasevima, igra u kostimu zečice. U prvom planu, u opoziciji sa odsečnim i energičnim pokretima igracke grupe, Bebi Dol pravi naglašene i spontane pokrete rukama, čija funkcija može biti prosto kontrastna i intrigirajuća, ostavljajući posmatrača u nedoumici. Tekst pesme i prateći video-spot u najmanju ruku su ambivalentni i ne mogu se smestiti u određeni kalup ili kategoriju, što je prema rečima Sontagove odlika kempa. Kada bi neuvežbani plesni akt Bebi Dol sa zečijim ušima na glavi pronašao svoje mesto u kulturnom kodu i kad bismo ga jasno mogli razložiti, razumeti i dokazati njegovu kemp prirodu, da li bi on to i dalje bio?

Studijska verzija videa za pesmu *Rudi* predstavlja rekreiranu scenu sa Rudolfom Valentinom u ulozi šaikovog sina. Valentino, poznat u medijima i kao „Latin Lover“, bio je predmet velike medijske pažnje, a o njegovoj muškosti i seksualnosti naširoko se debatovalo 20-ih godina prošlog veka. Bebi Dol se u pesmi poziva na njegovu ulogu šika i šaikovog sina iz filmova *The Sheik* (1921) i *The Son of the Sheik* (1926), u kom je Valentinova uloga „labudova pesma muškosti“ (King, 2012). U spotu za pesmu *Rudi* Bebi Dol rekonstruiše scenu iz filma u svom improvizovanom najlon šatoru, gde se, naspram Valentinovih scena iz filma, Bebi Dol nalazi u ulozi Jasmin i leti na ćilimu. Performativnost rodnih uloga u ovoj sceni je dominantna, dok su pokreti i zavodljivi pogledi Bebi Dol teatralni i naglašeni.



Slika 1. Scena iz filma *The son of the Sheik*, 1926.



Slika 2. Bebi Dol u ulozi Jasmin u studijskom spotu za pesmu *Rudi*, 1983.

Konačno, nastup Bebi Dol sa pesmom *Brazil* na Evroviziji 1991. godine pre svega poziva na vizuelnu analizu. Nastupajući na Evroviziji, Bebi Dol je nosila intenzivnoplavu odevnu kombinaciju, sa izraženom šminkom i dugačkom plavom kosom, njeni pokreti su se ponavljali, a tekst pesme govorio je o slatkom životu udvoje. Karneri, cvetovi i ogledalca na traci za kosu na vrhu glave jesu estetski objekti koji izazivaju krizu značenja, dok se ceo nastup smatra *preteranim*, kako to u kemp kulturi obično i biva. Međutim, da li je ovo izvođenje Bebi Dol posebno kempi zbog neuspeha koje je doživelo? U vezi sa izvođenjem numere *Brazil* na Evroviziji važan je i kontekst gledanja. Kontekst gledanja konstruiše određena očekivanja, te formira i sud o konačnom proizvodu, što je u ovom slučaju značilo ocenjivanje *Brazila* kao neuspelog, ili rečima Endija Vorhola kojima se vodi i Bebi Dol – „nema boljeg primera od lošeg primera“.



Slika 3. Omot za singl *Brazil*.



Slika 4. Omot za album *Ritam srca*, 1995.

Mustafa odoleva slasti Istoka: laž koja govori istinu?

Prva pesma dvostrukog singla Bebi Dol u produkciji PGP RTB-a *Mustafa* iz 1981. godine dobila je nagradu za najbolji snimak te iste godine. Dok se Bebi Dol pobrinula za tekst (ili, kako na singlu piše, Dragana Šarić, dok je izvođač Bebi Dol), *Mustafa* je stvoren u plodotvornoj saradnji sa Goranom Vejvodom. Muzički spot koji priziva Mustafin povratak na „Istok“ zahteva razmatranje i dekodiranje poruke koja na prvo gledanje ostaje nedokučena.

U pesmi *Mustafa* ističe se opozicija Istok: *Zapad* („Zaboravi na evropsko vreme, tamo noć traje danima“), dok se prenatlaženost izraza, na primer, ogleda u karikaturnoj upotrebi reči „saksija“ kada se govori o odevnom predmetu. Prema vizuelnom događaju koji prati tekst može se pretpostaviti da se radi o fesu, te opseg kultura na koje se odnosi pojam Istoka ostaje prilično širok i sveden pod mediteranske kulture. U kombinaciji sa iskazom „Zaboravi na evropsko vreme [...]“ stvoren je prostor za evokativnu upotrebu reči poput „činovnik“ i „fijaker“. Iako je reč o 80-im godinama 20. veka i fijaker kao prevozno sredstvo zadržao se samo u pojedinim gradovima bivše Jugoslavije, a da je pritom bio najzastupljeniji u Austriji, reč „fijaker“ u kombinaciji sa drugim pomenutim rečima priziva asocijacije na „tipičan“ orijentalni kulturni areal. Izgleda kao da se aludira na prisustvo prošlosti u trenutku nastanka dela, a sa pojmom i kontekstom Istoka u pesmi povezuju se i reči koje upućuju na čulnost: na miris, dodir i toplotu, dok su orijentalne žene instiktivne, „vole ljubav“ i „ne stide se“, čime se pojačava efekat ubedljivosti orijentalnog diskursa. Kontrast rodnihi identiteta pojačava se i dubinom glasa Slobe Konjovića, koji izgovara „Mustafa“, nasuprotno visokom glasu Bebi Dol. Naime, ostaje pitanje u kojoj meri poigravanje sa prenatlaženim i ponekad stereotipnim rodnihi ulogama u ranoj muzici Bebi Dol uspeva da relativizuje i preispita dominantne diskurse. Iako se ne može porediti sa androginijom Ani Lenoks i drugih ženskih figura koje proizvode rodnu disorijentaciju zabavnim i smelim poigravanjem sa rodnihi identitetima, postavlja se pitanje da li kemp u pop muzici Bebi Dol kritikuje rodne pretpostavke u kulturno-istorijskom okviru datog društva (Piggford, 1997: 56–57).

Diskusija o kempu: vreme i kontekst

Fazičnost, neuhvatljivost i složenost fenomena kao što je kemp ostavlja značajan prostor za diskusiju o razumevanju i ubedljivosti kulturne proizvodnje i dela koja se mogu tumačiti kao kemp. Osim toga, varljivost vezanosti bilo koje kulturne forme za kontekst njenog porekla dodatno otežava poduhvat bavljenja popularnom kulturom. Moguće je prepoznati da komunikacija koja se ostvaruje kroz popularnu kulturu jeste „ispunjena političkim stavovima, mišljenjima i porukama često, baš kao i što se formama popularne kulture diskutuju i komuniciraju kulturni identiteti“, međutim, to ne sprečava da se oblici popularne kulture izvan svog izvornog konteksta često posmatraju kao neki „sociokulturni bastardi“ (Žikić, 2012: 328). Otuda i potreba da se kemp preispita u lokalnom kontekstu i da se opštepoznati momenti lokalne pop scene i ljudi koji u određenoj meri okupiraju kolektivno znanje i sećanje više generacija razmatraju kao primeri kempa, poput Bebi Dol.

Dragana Šarić, Bebi Dol, a Mis Bejbi u nekim drugim krajevima sveta svojim smelim stvaralaštvom i intrigirajućom pojavom uvodi kemp kroz mešavinu društveno-kulturnih i umetničkih uticaja koje je usvojila tokom svog detinjstva i mladosti. Njena javna persona zasniva se na brojnim uticajima, od koji Bebi Dol najčešće navodi Vorhola i Darela. Kontekst u kome nastaje kemp Bebi Dol uokviren je idejom o građanstvu i kosmopolitizmu, diplomatiji i multikulturalizmu, ali i orijentalizmu, pri čemu se društvene vrednosti preispituju i podvrgavaju ironiji. Na primer, kada je u pitanju preispitivanje rodni identiteta u lokalnom društvenom kontekstu, ironičan komentar dobija oblik pesme *Insallah*:

Zatrudneću, ako bog da, rodiću sina.

Ne, ne mogu više, radim po ceo dan, ja ne znam šta ću sa sobom, a on je uporan.

Ovom pesmom Bebi Dol je pobedila na Međunarodnom sajmu muzike (MESAM-u). I dok u određenoj meri kemp u muzici i esteticici Bebi Dol možemo prepoznati kao kritiku usmerenu i prema aspektima lokalne muzičke industrije i društvenoj situaciji, čije je razumevanje prožeto orijentalnim diskursom, izvesno je da je kemp Bebi Dol i naivno ispitivanje granica stvarnosti. Popularna kultura je prožeta vladajućim diskursima i kulturnim vrednostima, ostavljajući Bebi Dol u žudnji da iskusi život opisan u Darelovom *Aleksandrijskom kvartetu* i da nakon toga izazove promišljanje senzacionalističkih ideja o Egiptu. Međutim, i ideje Bebi Dol o diskurzivnom Istoku potkrepljene su formulacijama i predstavama iz popularne kulture, počevši od crno-belih filmova Rudolfa Valentina. Iako se ne može jasno govoriti o takvoj nameri kao centralnoj karakteristici njenih dela, zanimljivo je primetiti senzaciju i iskustvo koje njena dela ostavljaju za sobom, slikajući umetnicu kao ekscentričnu, neshvaćenu i „ispred svog vremena“. Ne izostaje ni činjenica da su pojedine pesme bile hitovi svog vremena, međutim, potrebno je uočiti da, kako vreme odmiče, Bebi Dol sve više pripada kempu.

Vreme ima veliki uticaj na to da li će se neko ili nešto tumačiti kao kemp. Kemp podrazumeva element fantastičnosti koji je nekada nemoguće doživeti ili pojmiti u datom trenutku jer previše podseća na našu svakodnevicu. Zapravo, Suzan Sontag tvrdi da proticanje vremena pruža dovoljnu distancu koja omogućava da nešto doživimo kao kemp (Sontag, 1964). S tim u vezi postavlja se pitanje da li bismo te 1991. godine nastup Bebi Dol sa pesmom *Brazil* na Evroviziji okarakterisali kao kemp. Kao što i sam naslov ovog rada sugeriše, kemp Bebi Dol mora se dovesti u vezu sa pojmom temporalnosti – reč je o fenomenu koji nastaje, menja se i nestaje, a u okviru bavljenja popularnom kulturom interesuje nas kako se on upotrebljava, te šta označava u lokalnom sociokulturnom kontekstu.

Literatura:

1. Banić-Grubišić, Ana. *Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek. R-Point: pedagogija jedne politike*. Etnoantropološki problemi, 5 (1), 2010: 85–108.
2. Bronski, Michael. *Culture Clash: the Making of Gay Sensibility*. South End Press, Boston, 1984.
3. Bužinjska, Ana i Markovski, Mihal Pavel. *Književne teorije XX veka*. JP Službeni glasnik, Beograd, 2009.
4. Eko, Umberto. *Istorija lepote*. Plato, Beograd, 2004.
5. Fivush, Robyn. *Speaking Silence: The Social Construction of Silence in Autobiographical and Cultural Narratives*. Memory, 18 (2), 2010: 88–98.
6. Horn, Katrin. *Woman, Camp and Popular Culture*. Cham, Palgrave Macmillan, 2017.
7. Horn, Katrin. *Camping with the Stars: Queer Performativity, Pop Intertextuality, and Camp in the Pop Art of Lady Gaga*. Current Objectives of Postgraduate American Studies, 10, 2010.
8. Lister, Martin and Wells, Liz. *Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual*. Van Leeuwen, Theo and Jewitt, Carey, eds. The handbook of Visual Analysis. Sage, London, 2004.
9. Mazzarella, William. *Culture, Globalization, Mediation*. Annual Review of Anthropology, 33, 2004: 345–367.
10. Piggford, George. "Who's that girl?": Annie Lennox, Wolf's Orlando, and Female Camp Androgyny. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal, 30 (3), 1997: 39–58.
11. Rebentisch, Juliane. *Camp Materialism*. Criticism, 56 (2), 2014: 235–248.
12. Richardson, John Adkins. *Dada, Camp, and the Mode Called Pop*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 24 (4), 1966: 549–558.
13. Ristivojević, Marija. *Korelacije muzike i mesta na primeru beogradskog 'novog talasa' u rokenrol muzici*. Etnoantropološki problemi, 9 (4), 2011: 931–947.
14. Rizzo, Mary. *Reading Against the Grain, Finding the Voices of the Detained*. Museums and Social Issues, 12 (1), 2017: 26–32.
15. Rose, Gillian. *Visual Methodologies*. Sage Publications, London, 2009.
16. Ross, Andrew. *Uses of Camp*. The Yale Journal of Criticism, 2 (1), 1988: 1–24.
17. Sontag, Susan. *Notes on Camp*. 1964. [preuzeto 18. jula 2021: https://classes.dma.ucla.edu/Spring15/104/Susan%20Sontag_%20Notes%20On%20Camp-.pdf]
18. Van de Port, Mattijs. *Genuinly made up: camp, baroque, and other denaturalizing aesthetics in the cultural production of real*. The Journal of Royal Anthropological Institute, 18 (4), 2012: 864–883.

19. Žikić, Bojan. *Popularna kultura: nadkulturna komunikacija*. Etnoantropološki problemi, 7 (2), 2012: 315–341.

Internet izvori:

1. Blagojević, Ivana. *Predrag Pajdić: Blockout*. Vreme, 675, 2003. [pristupljeno 18. jula 2021: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=360675>]
2. EX YU ARHIV, 2009. *Bebi Dol- Bla bla Bebi- I deo* [Video]. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=6YrnJYRd3Wg&t=3s>
3. EX YU ARHIV, 2008a. *TV Lica- Bebi Dol- I deo* [Video]. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=ySP796arjVc>
4. EX YU ARHIV, 2008b. *TV Lica- Bebi Dol- II deo* [Video]. You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=MGjiNMuLB_4&t=1s
5. EX YU ARHIV, 2008c. *TV Lica- Bebi Dol- III deo* [Video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=-dVXj5KpjmM&t=2s>
6. King, Gilbert. *The "Latin Lover" and His Enemies*. Smithsonian Magazine, 2012. [pristupljeno 18. jula 2021: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-latin-lover-and-his-enemies-119968944/>]
7. Yugopapir, 2014. *Bebi Dol, prvi intervju nakon Jugovizije i "Rudija": Po mnogima, bila je najbolja i najmodernija te večeri*. [pristupljeno 18. jula 2021: <http://www.yugopapir.com/2014/05/jugovizija-1983-bebi-dol-pevala-sam-bez.html>]



Selfie booth inspirisan pevačicom Bebi Dol i kemp estetikom: Nina Papić i Stefan Spirovski – scenografi (Ciglana, festival Dev9t), Arhiva Muzeja popularnih i supkultura

A selfie booth inspired by artist Bebi Dol and camp aesthetics: Nina Papić and Stefan Spirovski – set designers (Ciglana, Dev9t Festival), Museum of popular and subcultures archive

O projektu

Projekat *Camping the trash out* okuplja mlade stvaraoce (scenografe, scenske arhitekte, primenjene umetnike i sl.) i mlade istraživače (sociologe, antropologe, andragoge, politikologe, kulturologe, komunikologe i dr.) sa ciljem kreiranja interaktivne, *pop-up* izložbe kao foruma za diskusiju o različitim društvenim temama.

Kako bismo ostvarili ciljeve projekta, prvobitno smo „zaronili“ u istraživanje kempa kao zanimljivog društvenog fenomena, a potom smo istraživačke napore udružili sa kreativnim. Mladi scenografi i kostimografi su samostalno ilustrirali istraživačke radove kroz interaktivne postavke u Ciglanu u okviru festivala *Dev9t*, kao i u KC Magacinu. Programe smo upotpunili zanimljivim radionicama na različite teme, kao i brojnim okupljanjima i druženjima.

Naš tim broji više od 50 mladih entuzijasta, a veliku podršku našim nastojanjima pružili su naši mnogobrojni partneri. Celokupnu građu o kempu baštinimo u publikaciji istraživačkih radova, ali i kroz završni film projekta.

About the project

Camping the trash out project gathers young creators (scenographers, scene architects, applied artists, etc.) and young researchers (sociologists, anthropologists, andragogists, political scientists, culturologists, communicologists, etc.) with the aim to create an interactive, *pop-up* exhibition as a forum for discussion about different social topics.

To achieve the aims of the project, we initially delved into camp as an interesting social phenomenon, and then employed research with creativity. Young scenographers and costume-makers illustrated the papers through interactive installations in Ciglanu as part of *Dev9t* festival (Nine), as well as in KC Magacin. The programs were enriched with variety of workshops and gatherings.

Our team has more than 50 young enthusiasts, while numerous partners supported our ambitions. The overall corpora about camp is preserved in the research paper publication, as well as in the final movie project.

Kemp u nama i mi u kempu!

Istraživačice

Ana Samardžić
Jelena Jovanović
Jelena Beočanin

Lektor za srpski jezik

Matija Nešović

Lektor za engleski jezik

Jana Živanović

Esejisti

Vladimir Milisavljević
Smiljka Čabraja
Tatjana Ristić
Tamara Tica

Dizajn publikacije

Sanela Begović

Urednik

Uroš Đurović

Projekat podržao Fond Princ Klaus

This project is supported by Prince Claus Fund



Prince Claus Fund for
Culture and Development

Muzej popularnih i supkultura
Museum of popular and subcultures

avgust 2021.
Beograd

Partneri



Božidarac



Glavni medijski
pokrovitelj



Partner
završnog filma



Medijski partneri



Чупава
Келераба

