

Sławomir Magala

czy- li- co?

 **Camp,
czyli
kamp,**

*** Objaw estetycznej wrażliwości – *camp*. Na początku stycznia 2014 roku wziąłem udział w konferencji naukowej zorganizowanej przez Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie pt. *Zarządzanie humanistyczne*. Mówiłem o *Humanistycznej wolności albo humanitarnej solidarności*, ale najważniejsze wydarzyło się, jak zwykle, poza konferencją. Umówiłem się w „Bunkrze Sztuki” z trojgiem przyjaciół ze studenckiej młodości, a mianowicie z Ryszardem Krynickim, poetą, jego Żoną, Krystyną, która prowadzi wydawnictwo poetyckie A5 w Krakowie, wydające między innymi Wisławę Szymborską, oraz z Maszą Potocką, dyrektorką MOCAK-u, czyli muzeum sztuki współczesnej w Krakowie, tuż obok fabryki Schindlera, Umschlagplatzu oraz hotelu Qubus, w którym można przed śniadaniem pływać na najwyższym piętrze, oglądając jednocześnie Wawel i wieże Kościoła Mariackiego. Niedługo można będzie też spoglądać w dół, gdyż tuż obok, na terenie byłej fabryczki, powstaje muzeum Kantora.

Kolacja w „Bunkrze Sztuki”, którym Masza kiedyś kierowała, zakończyła się szybciej niż zwykle, gdyż wyżej wymienionej trójce udało się mnie wyciągnąć na premierę filmu Smarzowskiego *Pod mocnym aniołem*, opartego na powieści Jerzego Pilcha. Film wydawał mi się OK, ale bez przesady, natomiast szybko odkryłem, że po

zakończeniu projekcji należy się udać schodkami na półpiętro hallu kina „Kijów”, położonego tuż obok nieczynnego hotelu Cracovia oraz mostu przez Wiśle, gdzie oczekiwały kieliszki wina, porcje suszy oraz postawny reżyser filmu i jego aktorzy. Przypadkiem fale gości zgnały mnie przed oblicze reżysera, więc zapytałem go, o czym teraz zamierza nakręcić film. Odparł, najwyraźniej oczekując tego pytania, że chciałby nakręcić lekką komedię o rzezi wołyńskiej, w ramach alibi powołując się na swoje wołyńskie korzenie.

Jego odpowiedź pasuje do tematu zadanego przez „Dyskurs” – a mianowicie do campu, czyli kampu, czyli... no właśnie, czyli pojęcia, które kanonizowała w krytyce amerykańskiej śp. Susan Sontag. Ale zacznę od Smarzowskiego: zarówno jego poprzednie filmy, jak *Dom zły* albo *Róża*, już zawierały element kampu, czyli campu, czyli tandetnej szmiry moralnej z punktu widzenia poprawności politycznej. *Dom zły* nie zostawia suchej nitki na wymiarze sprawiedliwości, czym się wpisuje w „niepoprawność polityczną” rodem z niesłuchanie udanej prowokacji potomstwa byłych dygnitarzy i funkcjonariuszy, czyli książki o „dzieciach resortu” w mediach. Nawiasem mówiąc, inny polski film, *Ida*, stawia – też niepoprawnie politycznie – ideologicznie nader nadwrażliwe pytanie o to, czy polscy komuniści z rodzin lewicowych Żydów mogą się powoływać na krzywdy wyrządzone przez poszczególnych Polaków Żydom dla rozgrzeszenia się z masowej służby w przestępczych organizacjach komunistycznego państwa, fizycznie eliminującego faktycznych, jak i domniemyanych opozycjonistów. Ale teraz chciałbym abstrahować od moralnej strony zagadnienia, która jest jasna: rzeź wołyńska, czyli mordowanie Polaków zamieszkających na Wołyniu przez ukraińskich nacjonalistów przy pobłażliwym przyzwoleniu Niemców, którym było na rękę wzajemne wybijanie się „podludzi” na terenie i tak przeznaczonym dla Herrenvolku, to sprawa moralnie jasna i nie podlegająca przedawnieniu. Ale Smarzowski nie mówi: patrzcie, kamienne tablice przemawiają za tym, że mam słuszość, oskarżając ukraińskich nacjonalistów o te zbrodnie. Mówi, że nakręci lekką komedię o ciężkiej zbrodni ludobójstwa, którego dokonano w ramach czystki etnicznej. Chodzi o relatywizm moralny przejawiający się w formie prezentowania poglądów na te wydarzenia – w zderzeniu lekkiej komedii i ciężkiej zbrodni w jego wypowiedzi. Chodzi o to, że formuła lekkiej komedijki powiązana w tej wypowiedzi z moralnie ciężkim problemem szokuje, a jednocześnie przygniata swoistą tan-

detą moralną. Im bardziej się orientujemy, że jest to efekt sztucznie zamierzony, tym bardziej robi nam się, estetycznie oraz moralnie, nieswojo. To jest efekt kampu.

Wypowiedź Smarzowskiego w kinie „Kijów” w Krakowie w piątek 10 stycznia 2014 roku, na przyjęciu po premierze *Pod mocnym aniołem*, to klasyczny przykład operowania stylistyką kampu. Lekka komedia o rzezi wołyńskiej. Tradycja skodyfikowana przez Susan Sontag, która starała się opisać pewną wrażliwość estetyczną, właśnie tak każe twórcom oraz intelektualistom postępować. Co artysta chciał przez to powiedzieć? Co miała na myśli młoda intelektualistka, która szukała sposobu zaistnienia w kulturalnej rozmowie epoki? Gdy zastanawiałem się nad sensem tej wypowiedzi (bo nie nad jej wydźwiękiem: jeśli chodzi o medialną nośność, to przekaz był świetnie skonstruowany: gdybym opublikował tę rozmowę w, powiedzmy, *New York Review of Books*, na pewno spotkałoby się to z żywym odzewem, choć nie szokowałoby po filmach takich jak *Glorious Bastards* albo *Lista Schindlera*, czyli w świadomie kiczowatych opowieściach o ludobójstwie), doszedłem do wniosku, że jedynym sposobem jej zrozumienia jest wyjście poza konwencję dyskursu politycznego w obecnej Polsce i sięgnięcie po pojęcie kampu u Sontag oraz po koncepcję cynicznego rozumu u Sloterdijka.

Przede wszystkim sięgnięcie po Sontag: czując swoją względną marginalizację, przeczuła wrażliwość, stylistykę „kampu”.

Pojęcie „camp”, czyli „kampu”

Pojęcie kampu jest stosunkowo proste i wyprowadziło Susan Sontag na szerokie wody intelektualnych rządów dusz w Stanach Zjednoczonych, kiedy to opublikowała esej o kampie na łamach „Partisan Review” w roku 1964. Przesada, prowokacja, nienaturalne odruchy – wesoła komedyjka o rzezi na Wołyniu spełnia wszystkie warunki kampu. Trzeba jednak od razu dodać, że Sontag nie przywiązywała specjalnej wagi do precyzji wypowiedzi, toteż jej esej o kampie jest w dużej mierze popisem erudycji bez specjalnego ukierunkowania rozumowań oraz ilustracji z dziedziny sztuk wizualnych, literatury, muzyki albo architektury. Niemniej można się domyślać, że chodzi o pewną zgodę na brzydotę oraz kicz jako pełnoprawne składniki niekiczowatego i niebrzydkiego dzieła sztuki, a przynajmniej jako elementy, z których można zbudować wartościowe przeżycie estetyczne. Innymi słowy, nawet brzydka sztuka może zachwycać, a im

bardziej odbiega od milcząco przyjmowanych kanonów piękna lub od milcząco zakładanych granic wykraczania poza te kanony, tym większe szanse, że wywrze pożądany, szokujący wpływ na odbiorców. W amerykańskiej współczesnej tradycji sztuki „kampowej” lokuje się przede wszystkim John Samuel Waters Jr (rocznik 1946, a więc dobiegający już siedemdziesiątki), którego William Burroughs nazywał kiedyś „papieżem szmiry” (*The Pope of Trash*), zwłaszcza jako reżyser filmu *Różowy flaming*, w którym główną rolę gra transwestyta(tka) i w którym zabijanie, a następnie zjadanie policjantów przez mieszkańców szalonego campingu jest na porządku dziennym. Pod koniec 2014 roku w Los Angeles otwarte zostanie nowe muzeum sztuki, które po polsku można by nazwać „Nie-prywatna Kolekcja Muzeum Obszernego” (*Broad Museum's Un-Private Collection*), ale już w lutym 2014 roku można będzie udać się do Teatru Orfeum, w którym odbędzie się publiczna dyskusja Jeffa Koonsa („kardynała” złego gustu oraz pornografii – skomercjalizowanej w kierunku estetycznej „kampowej” stylizacji) z Johnem Watersem.

Do klasycznych przykładów sztuki filmowej realizującej styl „kampowy” zalicza Sontag *Sokoła maltańskiego*, który jest oparty na jednym z kultowych kryminałów słynnej amerykańskiej czarnej serii z lat trzydziestych. Najśłynniejsi przedstawiciele to Dashiell Hammett, który napisał *Sokoła maltańskiego* oraz Raymond Chandler, autor *Żegnaj, laleczko* oraz *Długiego pożegnania*, na którego powieści oparł swój scenariusz Roman Polański realizując film *Chinatown*. Jeśli się chce poczytać współczesne wersje tych powieści w nader wyrafinowanej formie, trzeba sięgnąć po Thomasa Pynchona, zwłaszcza po ostatnią jego powieść, *The Bleeding Edge*. Dosłownie znaczy to „Krwawiące Ostrze”, ale ten dosłowny przekład gubi ważne skojarzenie, które istnieje w angielskim, a mianowicie odniesienie do idiomu „cutting edge”, często spotykanego w reklamie, gdzie oznacza coś najnowocześniejszego, z ostatniej chwili, z rąk najlepszych specjalistów w danej branży.

Mówiąc o „kampie”, Sontag zwraca uwagę nie tylko na szok tan-dety oraz niepoprawności estetycznej czy politycznej: mówi także o okrucieństwie, obłudzie, zboczeniu, cierpieniu – wymienia jednym tchem takich artystów jak Hieronim Bosch, markiz de Sade, Alfred Jarry, Franz Kafka czy Antonin Artaud. Wspólny mianownik ich twórczość znajduje w odrzuceniu, jakbyśmy dzisiaj, po postmodernizmie, powiedzieli, wielkich narracji nadających sens naszemu ży-

ciu oraz uzasadniających celowość naszych instytucji społecznych. Wrażliwość tych twórców, pisze Sontag, umożliwiła im dostrzeżenie, że nie można już zbudować harmonijnego dzieła sztuki ani prowadzić harmonijnego, spójnego życia – możliwe są tylko fragmenty. Nie można już bezkrytycznie kochać Słowackiego (tu miał rację Gombrowicz, na trzydzieści lat przed Sontag), ale można pisać osobisty pamiętnik z Powstania Warszawskiego (jak to zrobił Białoszewski) albo zbierać fragment rozbitego lustra i kleić sens w wymiarze istnienia poszczególnego, jak to uczynił Herbert pisząc *Pana Cogito*.

Nie całkiem na marginesie zauważmy, że skłonności homoseksualne Gombrowicza albo lesbijskie Sontag (przez długie lata żyła w związku z Annie Leibovitz, której fotografii poświęciła nader wnikliwe eseje) wyostrzyły ich wrażliwość właśnie na marginalizację, odrzucenie, upokorzenie, okrucieństwo jednostkowych wyroków oraz instytucjonalnych rozwiązań. Jak przemawiać wzniośle, skoro gender skrzeczy? Sontag poznała w Chicago, jako młoda studentka Leo Straussa, starszego od siebie socjologa, Philipa Rieffa, za którego wyszła w dziesięć dni po pierwszej rozmowie w sali wykładowej. Mając lat siedemnaście wyszła zatem za mąż. Urodził im się syn, David Rieff, który obecnie wydaje pisma matki oraz zajmuje się pomocą dla ludności cywilnej zagrożonej przez konflikty wojenne. Sontag pomagała Rieffowi w pracy nad książką *Freud: umysł moralisty*, która ugruntowała pozycję Rieffa jako krytyka kultury współczesnej – ale jednocześnie przekonała Sontag, że jej mąż jest, jak na jej gusta, zbyt konserwatywny (pobrali się w 1950 roku, rozeszli w 1958, książka Rieffa wyszła w 1959, zaś autor zadedykował ją rodzicom oraz synowi, ale o wkładzie Sontag nie wspomniał ani słowem w żadnej z trzech przedmów do kolejnych wydań, ani w dopisanym później epilogu).

Głównym powodem rozwodu, z intelektualnego punktu widzenia, była właśnie niezgoda Sontag na ogólną strategię intelektualną Rieffa. Rieff podjął się próby krytyki Freuda jako zdradzającego tradycję humanistyczną terapeuty (następna książka Rieffa nazywała się *Tryumf terapii*), który zamiast sumienia zmuszającego do refleksji oraz skruchy zafundował ludziom terapię jako ramowe rozgrzeszenie w imię wyzwolenia oraz realizacji uprzednio skrępowanych pragnień. Jedną z późniejszych prac Rieffa, *Fellow Teachers*, była właśnie takim wezwaniem do księży, rabinów, popów, imamów oraz innych nauczycieli, by nie zgadzali się na marginalizację, by nie rezygnowali z autorytetu oraz wartości.

Słownik angielszczyzny wydany w Oksfordzie wymienia następujące określenia stylu „kamp”: ostentacyjny, przesadny, afektowany, teatralny, zniewieściały albo homoseksualny, sztuczny, szmirowaty. Sontag dorzuca rozróżnienie między kiczem a kampem: kicz sam w sobie to kamp naiwny, nieświadom swojej kiczowatości; kiczowatość jest cechą „nieudanego”, z punktu widzenia kultury wyższej, dzieła sztuki. Kamp to ironiczny, zdystansowany styl swoistego „performance”, w ramach którego można zonglować kiczowatymi elementami (jak to robi na przykład John Waters w swoich filmach albo Jeff Koons w swoich posągach nagiej Ciccioliny).

Kamp to styl artystów świadomych zasad kultury wyższej, ale też czerpiących w pełni z kultury niskiej, z „parobka”. Filmy Stanisława Barei z pewnością stanowią polską wersję kampu, choć z różnych powodów, między innymi z powodu dość autorytarnej kontroli sprawowanej nad mediami oraz publicznym dyskursem przez polskie elity przed rokiem 1980, dopiero później, po upadku komunizmu, zostały docenione właśnie jako kultowe przykłady polskiego kampu (wątki te są eksploatowane w serialu telewizyjnym *Świat według Kiepskich*, ale kiepsko). Jest rzeczą ciekawą, że inny polski film kampowy z tego samego okresu schyłku komunizmu, czyli okresu tzw. „gierkowskiego”, a mianowicie *Dziewczyny do wzięcia* Janusza Kondratiuka, nie miał podobnych problemów, został zaakceptowany – prawdopodobnie dlatego, że wskazywał na innych (głupie prowincjonalne panienki, które za wszelką cenę chcą przeżyć w stolicy coś, co odmieni ich niezbyt urozmaicone życie) i nie wymagał, by widzowie się z samych siebie śmiali. Osobny rozdział stanowi film *Rejs* Marka Piwowskiego, który, podobnie jak *Dziewczyny do wzięcia* Kondratiuka, był filmem psychicznie bezpiecznym dla ówczesnej widowni, bo wymierzony był znów w kogoś innego. Nie w widza, który mógł śmiać się z języka propagandowego, nie musząc sobie zadawać pytania o to, dlaczego on sam tym językiem przesiąkł. Tam panienki, tu nomenklatura oraz jej język – a tylko u Barei widać było próbę ukazania wszystkich potencjalnych widzów filmu jako świadomych, ale jakby pogrążonych w transie aktorów teatru życia codziennego, odgrywających cynicznie, ale wiernie swoje zniewolone, doprowadzone do absurdu role. Podobnie kampowa była polska artystka estrady, obdarzona pięknym głosem Violetta Villas, która została raczej bezlitośnie zmarginalizowana przez polskie odpowiedniki McNamarowskich „the best and the brightest”.

Camp czyli „kemp”; wrażliwość a klimat duchowy epoki

Krytyka cynicznego rozumu to nie tylko tytuł znanego traktatu filozoficznego Petera Sloterdijka z 1983 roku, to także upowszechnienie się cynicznie stępionej wrażliwości, między innymi poprzez stopniowe miksowanie kultur wyższych z niższymi. Trwa kanonizacja form niższych oraz peryferyjnych w głównym nurcie komunikacji symbolicznej, czyli interakcji kulturowych, między innymi w sztuce. Sloterdijk cytował w swoim traktacie przykład weimarskich Niemiec oraz stalinowskiej Rosji. W przypadku Rosji wskazywał na moskiewskie procesy, w trakcie których najstarsi, najwierniej służący Stalino wi komuniści przyznawali się z płaczem do niewyobrażalnie potwornych zbrodni, o których przecież wiedzieli, podobnie jak ich oskarżyciele, kaci oraz publiczność, że są wyssane z palca. Wiedzieli – ale zachowywali się tak, jakby wierzyli, że wiedzą coś całkiem innego. Na tym polega cynizm: „wiem, mówili mi koledzy na studiach, że ten komunizm to syf, ale jak się zapiszę do ich partii to dostanę szybciej większe mieszkanie oraz lepiej płatną pracę z perspektywami na awans”. To tak, jakby przybić podkowę nad wejściem do domu, choć się nie wierzy w gusła i zabobony, choć się nie wierzy, że to przynosi szczęście. Dlaczego zatem przybijamy? Bo nam powiedziano, że to działa, nawet jeśli się w to nie wierzy?

Klimat duchowy epoki sprzyja cynizmowi, bo cynizm jest też postawą, która upowszechnia się na skutek uspołecznienia jednostki przede wszystkim jako konsumenta, a dopiero później jako obywatela oraz jako niepowtarzalnego istnienia poszczególnego, które musi się dopiero samo stworzyć, rozwinąć, zaistnieć w relacjach z innymi.

No logo day to bardzo wywrotowy slogan. *Nieautoryzowana autobiografia* Juliana Assange’a – też (nic dziwnego, że został osaczony w ambasadzie Ekwadoru w Londynie). W pewnym sensie cynicznego ducha epoki trafnie uchwycił Andrzej Młeczko, cynicznie obcinający kupony od swojej kontrkulturowej przeszłości w nurcie studenckich festiwali teatralnych oraz dwutygodnika „Student”, gdy jednej ze swoich komiksowych postaci włożył w usta słowa: *I żeby wreszcie wyrazić powiedzieli, czy to poważnie, czy dla jaj*. Niestety, nie ma kto powiedzieć, a jak powie, to nie wiadomo, czy należy mu albo jej wierzyć. Wrażliwość, stylistyka, nurt „kampu” w sztuce współczesnej jest nurtem cynicznym. Nie jest to nurt jedyny. Samuel Beckett – ulubiony dramaturg Susan Sontag – napisał kiedyś: *Próbowaleś. Przegrałeś. Nie szkodzi. Próbuje znowu. Przegrał znowu. Przegrał lepiej*.

Kiedy pod koniec życia Susan Sontag sięgnęła po *Ferdydurke* Gombrowicza (napisała przedmowę do nowego przekładu wydane-
go w 2000 roku przez Yale University Press), oddała należne hołdy
autorowi, kończąc słowami: *Niech żyje subtelna kpina z wszelkich prób
normalizacji pożądania – i niech żyje bezkres wielkiej literatury*. A sama
zakończyła swoje filozoficzne rozważania książeczką, która w moim
przekładzie nosi tytuł *Widok cudzego cierpienia*, w której zastanawia
się, czy potop wizualnych raportów z okrucieństwami wojen i szcze-
gółami ludzkiego cierpienia, w którym zatapiają nas codziennie
multimedia, wyostrza naszą wrażliwość na cudze cierpienie, czy też
przeciwnie, wrażliwość tę stępnia ■

Krimpen aan den IJssel, 21 stycznia 2014

Sławomir Magala
Camp or Kamp, or What?

Based on the ideas of Peter Sloterdijk from his *The Critique of Cynical Reason*, Magala attempts to determine the meaning and role of the camp in contemporary culture. Also, he used the canonical text by Susan Sontag entitled *Notes on Camp* and confronted it with determinants of camp stylistics from different areas—global and Polish. He paid particular attention to the problem of the relationship between camp and kitsch. According to camp program, high culture is mixed with low culture and ironic distance is the background of the process of mixing. Magala believes that the phenomenon is rooted in cynicism. He also believes (and he uses Susan Sontag’s idea to prove it) that camp, founded on such an attitude, is a manifestation of dulling sensitivity in pop culture—and in particular, the manifestation of ubiquity of information on major atrocities and suffering.