

Agata FIRLEJ
Poznań

Kwestia niesmaku. Czeski kamp

Keywords:Kamp, taste, kitsch, subversion, Czechoslovakia
Słowa kluczowe:kamp, kicz, subwersja, gust, Czechosłowacja

Abstract

In this essay I propose to consider ‘kamp’ style – on the example of chosen phenomena from the Czech culture – understood as a universal act of rebellion against the dictatorship of the so-called „good taste” and as a pressure of „Dionysians” on exclusive company of „aristocrats of the spirit”.

If the history of art is actually the history of changing taste, the ‘kamp’ current must be the perpetual and protean phenomenon. I propose to treat kamp as a type of avant-garde gesture in the broad sense, based on the trend of democratization, in many respects analogous to the phenomenon against which it acts (this is characteristic for each revolution and for her brother: carnival). Ostentation, mocking rejection of the canon and dismantling of the dominant determinants of taste become the methods of fight. Artistic kitsch, mannerism, parody or subversive practices are the most frequent expressions of kamp.

In the essay I present the work of artists from Czechoslovakia and the Czech Republic after World War II: photographer Jan Saudek, film duo Oldrich Lipský and Jiří Brdečka, playwright David Drábek and showman Daniel Nekonečný, considering it as a socially committed acts carried out in the framework of the „revolution of disgust”.

W niniejszym eseju proponuję – na przykładzie czeskim – poddać refleksji kamp rozumiany jako uniwersalny akt rebelii przeciwko dyktaturze tzw. „dobrego smaku”, napór „dionizyjczyków” na ekskluzywne towarzystwo „arystokratów ducha”.

Jeśli historia sztuki to w rzeczywistości dzieje zmieniających się gustów, kamp jest zjawiskiem proteuszowym i odwiecznym. Proponuję traktować kamp jako typ awangardy *sensu largo*, opartej na tendencji demokratyzacyjnej, analogiczny pod wieloma względami do zjawiska, przeciwko któremu występuje (co jest charakterystyczne dla każdej rewolucji i dla jej brata: karnawału). Metodą walki staje się ostentacja, odrzucenie kanonu i prześmiewczy demontaż wyznaczników dominującego gustu. Artystyczny kicz, manieryzm, parodia czyli praktyki subwersywne – to przejawy kampu.

W eseju prezentuję kempową twórczość artystów, działających w Czechosłowacji i Czechach po II wojnie światowej: fotografika Jana Saudka, filmowego duetu Oldřich Lipský i Jiří Brdečka, dramaturga Davida Drábka i showmana Daniela Nekonečného, rozważając ją jako zaangażowane społecznie akty, dokonywane w ramach „rewolucji niesmaku”.

Z pewnością powinno się dyskutować o guście¹ – zwłaszcza w odniesieniu do kultury. Pojęcie dobrego smaku wiąże się z arystokratyzmem i jest charakterystyczne dla tych środowisk, którym szczególnie zależy na ekskluzywności. Możliwe zresztą, że tendencja do tworzenia arystokratycznych enklaw jest charakterystyczna dla kultury. Gust stanowi rodzaj wizytówki, przepustki do socjety wtajemniczonych, której nieobce jest poczucie zagrożenia ze strony masy. Towarzystwo, szcycące się dobrym smakiem – literackim, muzycznym, plastycznym itd. – jest na ogół konserwatywne, niechętnie modyfikujące odziedziczony po przodkach kanon (bo też na znajomości kodu, wytworzonego przez tenże kanon, opiera się estetyczny odbiór dzieł), tym bardziej że pretensje do dobrego smaku przez wieki wiązały się z uprzywilejowaniem socjalnym czy ekonomicznym. *Cuius regio, eius gustus*.

Arystokraci ducha co jakiś czas podlegają naporowi dionizyjczyków: tendencje demokratyczne w dziedzinie kultury powodują, że ekskluzywizm towarzystwa dobrego smaku zaczyna się rozszczeleć. Czynniki wykluczające – takie jak przynależność do określonej grupy społecznej, rodzaj wykształcenia, preferencje seksualne, tradycja czy właśnie koncepcja dobrego smaku – zostają zakwestionowane przez „barbarzyńców”².

¹ Uwagi wstępne, zawarte w niniejszym eseju, znajdują swoje rozszerzenie w moim angielskim tekście zatytułowanym *In matters of taste, there can be no disputes. Element of Camp in Fráňa Šrámek's play 'Léto'*, „Bohemistyka” 2013, nr 2, s. 85.

² Z tego powodu kamp wiąże się ze środowiskami homoseksualnymi (kilkakrotnie odnosi się do tej kwestii również Susan Sontag w swoich *Zapiskach*), które, jako wykluczone, wytoczyły kampanię przeciwko dominującemu dyskursowi.

Jeśli historia sztuki to w rzeczywistości dzieje zmieniających się gustów, kamp – interpretowany jako uniwersalny akt rebelii przeciwko dyktaturze smaku, uznanego aktualnie za „dobry” – jest zjawiskiem proteuszowym i odwiecznym. Takim sądem wkraczam oczywiście w jedną z najgorętszych dyskusji wokół kampu: czy jest to konstrukt i własność kultury homoseksualnej, czy też homoseksualiści jedynie wykorzystali jego potencjał dla swoich celów, wytwarzając jedną z odmian tego nurtu.

Proponuję traktować kamp jako typ awangardy *sensu largo*, opartej na tendencji demokratyzacyjnej, analogiczny pod wieloma względami do zjawiska, przeciwko któremu występuje (co jest charakterystyczne dla każdej rewolucji i dla jej brata: karnawału). Metodą walki staje się ostentacja, odrzucenie kanonu i prześmiewczy demontaż wyznaczników dominującego gustu. Artystyczny kicz, manieryzm, parodia czyli praktyki subwersywne – to przejawy kampu.

Pierre Bourdieu we wstępie do „Dystynkcji” (Bourdieu 2006, s. 9–16) prowadzi rozważania oparte na opozycji: „gust ludowy/naiwny” – „gust estetyczny/wyrobiony”, podsumowując różnicę między nimi w następujący sposób:

Można by rzec, że intelektualiści wierzą w przedstawienie – literaturę, teatr, malarstwo – bardziej niż w przedmioty przedstawiane, podczas gdy „lud” żąda przede wszystkim, aby przedstawienia i konwencje nimi rządzące pozwoliły mu wierzyć „naiwnie” w przedmioty przedstawiane. Czysta estetyka zakorzenienia się w [...] etosie dystansu wobec konieczności świata (Bourdieu 2006, s. 16).

Rozróżnienie proponowane przez Bourdieu nasuwa skojarzenie z sugestywną koncepcją Jean-Luca Nancy’ego (2004, s.113–134), który wykorzystuje dychotomię ikona-idol w swojej refleksji nad kryzysem reprezentacji. Ikona jest znakiem, odsyłającym do rzeczywistości, której w sobie nie zawiera; idol to pełne i zarazem niedorzeczne uobecnienie idei. Kamp, jak się zdaje, atakuje w momencie, gdy ikona przechodzi w idola (przy zachowaniu skostniałych, zewnętrznych form), wydobywając fałsz pozorów. Pytanie jednak brzmi: czy kampowanie skutecznie przekształca odbiór, fundujący ideę „dobrego” gustu, czy jest jedynie subwersywnym atakiem na zewnętrzne fo-

rmy? Jeśli to drugie, to wnoszony przezeń potencjał realnych przeobrażeń jest znikomy; w myśl Bataille’owskiej teorii transgresji, spektakularne odstępstwa jedynie utwierdzają dominujący charakter pewnych cech kultury.

W Czechach problematyka kampu jak dotąd niemal w ogóle nie była podejmowana (co naturalnie nie wyklucza jego istnienia w tej kulturze). Kanoniczne *Notes on Camp* Susan Sontag zostały przełożone przez Martina Pokornego w 2000 roku³, czyli blisko czterdzieści lat po ich powstaniu i dwadzieścia lat po ukazaniu się pierwszego polskiego tłumaczenia, i nie wywołały szerszego oddźwięku. Jak dotąd nie ukazała się tam żadna obszerniejsza pozycja poświęcona omawianej estetyce⁴. Pewne uwagi, w mniej lub bardziej bezpośredni sposób odnoszące się do kampu w czeskiej kulturze, znajdziemy w szkicach Michala Schonberga (1988) i Petra Krála (1993). W obrębie polskiej bohemistyki omawia go Joanna Królak (jako element czeskiej *ostali* (Królak 2000, s. 63), nazywając działaniem kampowym rekonstrukcje pochodów pierwszomajowych), wzmiankuje o nim także Anna Gawarecka w swojej książce, poświęconej obecności form kultury popularnej w czeskiej literaturze dwudziestolecia międzywojennego (Gawarecka 2012, s. 333).

Wydaje się, że Polacy wcześniej zaczęli postrzegać pewne czeskie zjawiska kulturalne jako „kampowe”, ponieważ na okładce „Literatury na Świecie” z 1994 roku (nr 12), poświęconego tej estetyce, widnieje fotografia autorstwa Jana Saudka. Klęcząca kobieta w koronkach i perłach całuje męską dłoń na tle słynnej odrapanej ściany. Wybierając akurat taką okładkę, redaktor wdawał się w dyskretną (a może nieświadomą?) polemikę z Susan Sontag, która w *Zapiskach o Kampie* (Sontag 2012, s. 369–393) dowodzi:

³ Sontagová 2000, s. 7986. Pierwszy polski przekład eseju Sontag, autorstwa W. Wartensteina wyszedł w „Literaturze na Świecie” 1979, nr 9.

⁴ W Polsce w 2008 roku ukazał się obszerny zbiór esejów, poświęcony tej problematyce: *CAMPania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.

Kampowy smak z natury zaistnieć może jedynie w zamożnych społeczeństwach, w grupach czy kręgach, które są zdolne do doświadczania psychopatologii dobrobytu (Sontag 2012, s. 390).

Jan Saudek zrobił swoją fotografię w 1991⁵ roku w Czechosłowacji – raczej trudno tu mówić o psychopatologii dobrobytu i znudzeniu zamożnością. Rosyjska badaczka Maja Turowska, analizując kampo- we inscenizacje Romana Wiktiuka, pisze o „psychopatologii biedy”: doświadczenie jej wywołuje w dziedzinie artystycznej analogiczny skutek, jak przesyt bogactwem. Michał Witkowski, opowiadając o swojej książce *Lubiewo* (określanej jako pierwsza polska powieść kampowa i/lub gejowska), odróżnia kampf „zachodni” od „wschodniego”, sugerując podobnie jak Turowska, że ten pierwszy bierze się ze znudzenia bogactwem, a drugi: ze znudzenia biedą⁶. Pisarz ucieka od określenia „kampf”, nie znajdując jednak adekwatnej nazwy dla naszej, wschodniej odmiany tego zjawiska.

W jaki sposób kampuje Jan Saudek (a także Kája Saudek, jego brat, znany autor komiksów)? Sądzę, że ich działalność artystyczna w okresie komunizmu w Czechosłowacji może być traktowana jako odpowiednik antymieszczańskiej rewolty lat siedemdziesiątych na Zachodzie. Kampf, który – według Andy’ego Medhursta – stanowił ramy pojęciowe dla ekspansji popkultury, podważając kulturowe *status quo* i „robiąc ożywczy zamęt” (Medhurst 2012, s. 125), stanowił dogodne narzędzie do uderzenia w przaśną, komunistyczną moralność i zarazem pozwalał wpisać czeską kulturę w nurt upowszechniający się za Żelazną Kurtyną. „Slumsowata” (przymiotnik, jakiego Mark Booth chętnie używał na określenie kampu) stylistyka fotografii, wykorzystywanie teatralnego rekwizytorium i oscylowanie na granicy erotyzmu i „mięsnoci” ciała (angielszczyzna podsuwa dogodne

⁵ Fotografia pochodzi z książki Jana Saudka *Love, life, death and Rother such trifles*, Amsterdam 1991.

⁶ Rozmowa Katarzyny Janowskiej z Michałem Witkowskim z 2008 roku: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/244394,1,rozmowa-z-michalem-witkowskim.read> [dostęp: 30.05.2014].

określenia: „body” i „flash”), budują styl Jana Saudka. Dyskusja o polityczności i apolityczności dzieł powstających za Żelazną Kurtyną nie ma większego sensu: wszystko, co wywodziło się ze swobodnej, nieskrępowanej wyobraźni, co było autonomicznym aktem twórczym – automatycznie stawało się polityczne. W ten sposób zarówno pocałunek mężczyzn na zdjęciu zatytułowanym „Brátrři” z 1986 roku, jak i portret Karoliny (nasuwający skojarzenie z grafikami Egona Schielego i „Lolita” Nabokova) z 1971 był deklaracją światopoglądową Saudka. Po 1989 roku artysta prowokuje nieco inaczej: wprowadza do swojej sztuki postaci (a właściwie: ciała) wykluczonych – ludzi chorych, starych, zdeformowanych, karły – fotografując je erotycznie i opatrując dzieła czułymi tytułami (np. *Portret mojej przyjaciółki* czy *Dziewczyna, którą kochałem*). Kampuując, przeciwstawia się dyktowanemu przez kapitalizm, bezwzględnemu nastawieniu na produktywność, samowystarczalność, kult zdrowia i młodości. Ten nurt twórczości Saudka zbliża go do typu kampowego, charakteryzowanego jako *trash imagination* – wyobraźnia śmieciowa. Chuck Kleinhans pisał:

Na przekór Kantowskiej estetyce i uprzedzonym wywodzącym się z kultury wysokiej, wyobraźnia śmieciowa zakłada, że przyjemności estetycznej można doświadczać na różne sposoby, włącznie z tymi, które są marginalizowane i wykluczone (Kleinhans 2012, s. 415).

Kampf za Żelazną Kurtyną miał również swoją odmianę opartą na parodii – w czechosłowackim filmie patronuje mu Oldřich Lipský ze swoim *Lemoniadowym Joe* (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*, 1964) i *Adelą* (*Adéla ještě nevečeřela*, 1972). Parodia – „krytycznie różnicujące powtórzenie” według znanej definicji Lindy Hutcheon – pozwalała Lipskiemu i Brdečce obficie serwować zachodnie wzorce i motywy, bez narażania się na reperkusje ze strony cenzury. Co więcej – w pracę nad *Adelą* został włączony znany czeski surrealista, mistrz animacji Jan Švankmajer, który należał już w tamtym czasie do twórców „skazanych na likwidację”. *Fin de siècle*’owy sztafaż (a trzeba pamiętać, że anachronizm jest jednym z typowych chwytów kampu – dandyzm Oscara Wilde’a, jak dowodzi Mark Booth, również był

„reaktywowany”) stanowi idealne tło dla przerysowanych gestów i żartobliwych gier z erotyzmem, w których jest miejsce zarówno na długie przygotowania do (niezrealizowanego) pocałunku, jak i na prowokacje kocicy i groźbę sprzedania do południowoamerykańskiego burdelu. W gruncie rzeczy nie tylko o erotyzm tu chodzi: ambiwalencja, z jaką zachodnia popkultura przyjmowana jest w Czechosłowacji, pokazuje, jak umowna jest komunistyczna ideologia.

Kamp i parodia – a może parodystyczny kamp – charakteryzuje także sztukę *Jana z parku* Davida Drábka (2003, s. 133) z 1995 roku (czyli już w zmienionej sytuacji społeczno-politycznej), w której współczesne wcielenie Joanny d'Arc pojawia się w miejskiej dżungli, by wraz z garstką społecznych wyrzutków: bezdomnego, prostytutki, narkomana, homoseksualisty i wariata, stworzyć podwaliny nowego, wspaniałego świata. Historia poprowadzona jest w konwencji tabloidowych doniesień o osobliwościach (bracia-zroślaki przechadzają się parkowymi alejkami, rozważając korzyści z rozdzielania; na scenie pojawiają się transwestyta, człowiek uważający się za psa i osobnik, który doznał ostrego „zatrucia informacyjnego”), socjologicznych ostrzeżeń przed macdonaldyzacją świata, rasizmem i istnieniem „szklanego sufitu”; a także telewizyjnych show (scena finałowa, w której Jana przemawia do publiczności). Drábek żongluje stylami i figurami medialnej rzeczywistości, spiętrza i nagromadza jej elementy, by pokazać performatywność społecznych ról i potężną „zasy-sajającą” siłę popkultury.

Czeski, najnowszy kamp w wydaniu estradowym reprezentuje Daniel Nekonečný, lider grupy Šum svistu. Jego wokalnie-taneczne występy wiążą się z wielkim show, pełnym blichtru, tandetnej egzotyki, bogactwa barw, sztucznych ogni itd. Żartobliwa przesada, lekkomyślność, erotyczna nonszalancja, sprawiają, że jest on autentycznie kam-powy, czego, jak wiadomo, nie można powiedzieć np. o Madonnie. Daniel Nekonečný, eksploatując macyzm (brazylijska samba!), degraduje go i ośmiesza. Podrygujące, przybrane w pióra i cekiny kobiece ciała, nagromadzone w jego wideoklipach, stają się równie „mięsne” jak obiekty z fotografii Jana Saudka. Obowiązujący wzorzec hetero, nadmuchany jak balon, domaga się przekłucia.

Parodystyczne wyolbrzymienie i różnicujące powtórzenie jest charakterystyczną czeską metodą sprzeciwu; opiera się na niej choćby tzw. *recese*. Zaprezentowana w niniejszym eseju twórczość, wskazując na performatywność ról społecznych, fałsz pozorów, na jakich układ społeczny i – jeśli chodzi o dzieła sprzed 1989 roku – polityczny jest zbudowany, skutecznie obala idola tzw. kultury wysokiej.

Literatura

- Bourdieu P., 2006, *Wstęp*, przeł. P. Biłos [w:] *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, przeł. P. Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 9–16.
- Drábek D., 2003, *Jana z parku*, [w:] *Česká divadelní hra 90. let*, Praha: Divadelní ústav.
- Gawarecka A., 2012, *Margins i centrum*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, s. 333.
- Kleinhans Ch., 2012, *Wyjmowane z kosza. Kamp i polityka parodii*, przeł. K. Szewczyk, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków: Universitas.
- Král P., 1993, *Voskovec & Werich čili hvězdy klobouky*, Praha: Gryf.
- Králak J., 2000, *Prvky camp-estetiky v recesistických projevech ostalgie*, [w:] *Česká literatura rozhraní a okraje*, red. L. Jungmannová, Praha: Ústav pro českou literaturu AV, Akropolis.
- Medhurst A., 2012, *Kamp*, przeł. P. Czapliński [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków: Universitas.
- Nancy J.-L., 2003, *Au fond des image*, Paris.
- Nancy J.-L., 2004, *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie”, z. 5, s. 113–134.
- Oczko P. (red.), 2008, *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Saudek J., 1991, *Love, life, death and Rother such trifles*, Amsterdam: Art Unlimited Books.
- Schonberg M., 1988, *Osvobozené divadlo*, przeł. I. Řezníček, Toronto: Allyn&Bacon.
- Sontag S., 2012, *Zapiski o kampie*, przeł. D. Żukowski [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków: Karakter.
- Sontagová S., 2000, *Poznámky k fenoménu camp*, przeł. M. Pokorný [w:] „Labyrint revue” nr 7–8, s. 79–86.