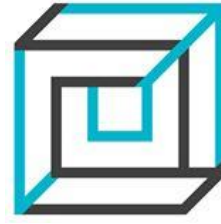


Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna,
im. Leona Schillera w Łodzi



Wydział Organizacji Sztuki Filmowej

Izabela Pszczółka

Nr albumu: 9564

Polska Rzeczpospolita Kampowa – elementy estetyki
kampowej w *Hydrozagadce* (1970) Andrzeja
Kondratiuka i *Córkach dancingu* (2015) Agnieszki
Smoczyńskiej

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem:

dra Artura Majera

ŁÓDŹ 2025

Spis treści

Wstęp	3
CZEŚĆ I: Teoria kampu	5
Rozdział 1: Notatki, czyli czy kampf pozwoli ubrać nam się w słowa?	5
1.1. Zapiski końca kampu? – Susan Sontag.....	5
1.2. Kampf homoseksualny – zabawa w wolność.....	9
1.3. Kampf szerzej – subwersywna natura kampu	13
1.4. Kampf jako nośnik nostalgii.....	16
1.5. Estetyka kampfowa	19
CZEŚĆ II: ANALIZY PRZYPADKÓW	26
Rozdział 2: Polska Ameryka – estetyka kampfowa w Hydrozagadce Andrzeja Kondratiuka	26
2.1. Krótki kontekst.....	26
2.2. Niejasność	28
2.3. Kreacja	32
2.4. Dystans.....	36
Rozdział 3: Estetyka kampfowa w Córkach dancingu Agnieszki Smoczyńskiej	39
3.1. Krótki kontekst.....	39
3.2. Niejasność	41
3.3. Kreacja	45
3.4. Dystans.....	49
Zakończenie	51
Bibliografia	54
Literatura przedmiotu:.....	54
Źródła internetowe:.....	56
Filmografia.....	58

Wstęp

Moja praca licencjacka jest wynikiem fascynacji głębokiej, choć nagłej. Od początku wiedziałam, że kluczem do tematu, który zdecyduję zbadać będzie kamp. Fascynują mnie niejasne wizje i intencje, nie lubię być czegoś w stu procentach pewna (bo nie wierzę, że istnieje pewność absolutna i nie chcę do takiej dążyć).

Estetyka kampowa jest mi od dawna niezwykle bliska ze względu na mój wieloletni romans z kinem klasy B – omawianie wątpliwej jakości amerykańskich horrorów z lat 80. Wydawało mi się jednak dość banalne. Udowadniałabym sobie oczywistości, rekreowałabym opinie, które powszechne są w kręgach pasjonatów kampu. Wyruszyłam więc na poszukiwanie czegoś, co stanowiłoby większe wyzwanie analityczne – wychodziłam z założenia, że kamp się czuje, że jest to zarys wrażeniowy, że wystarczy, że wysunę śmiało stwierdzenie: „No, to jest totalnie kampowe” i będzie po sprawie, *camp is in the eye of beholder*¹, prawda?

Chciałam jednak wystawić swoje podejście na próbę. Nawet ja w swoim luźnym rozumieniu kampu miałam jakieś założenia jego dotyczące – nie były nazwane, ale gdzieś się błękały w mojej głowie. Szukałam możliwości, by móc je przetestować w środowisku nieoczywistym. Okazja nadarzyła się, gdy (zdecydowanie za późno, biorąc pod uwagę moją obecność w tej szkole) trafiłam na *Hydrozagadkę* (1970) Andrzeja Kondratiuka. Mój „kampowy radar” podczas seansu migał nieustannie. Podświadomie wyczułam jakiś kampowy pierwiastek w filmie, nie byłam jednak w stanie odkryć jego źródła. Wraz z upływającym czasem i rozmowami, które spadły na mnie z nieba, znalazłam go – odkryłam potencjał Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jako naszej rodzimej przestrzeni do kampowania. Do tej krainy kampowego socjalizmu i jego ekscesów musiały poza *Hydrozagadką* trafić oczywiście i *Córki dancingu* – współczesna rekreacja PRL-u. Choć nigdy nie byłam szczególnie zainteresowana historią Polski, taki sposób analizy ówczesnej kultury w pełni mnie wciągnął – zaczęłam szukać polskiego kampu wszędzie, i wydaje mi się, że w niektórych miejscach naprawdę go znalazłam.

Swoją pracę rozpocznę jednak od szerszego spojrzenia – w pierwszej części zajmuję się kampem od strony teoretycznej. Jest to swego rodzaju synteza informacji, które o kampie już posiadałam, próba ułożenia jakiejś chronologii jego rozumienia, zakresów, w których kampu zaczynało się szukać i dostrzegać. Zaczynamy od Susan Sontag jako jego

¹ Nawiązuję tu do angielskiego wyrażenia „beauty is in the eye of beholder” – piękno jest względne.

początkowej popularyzatorce, przechodzimy następnie przez rozumienie kampu w pryzmatach różnych obszarów społecznych – środowiska homoseksualnego, feministycznego, ogólnie rozumianej kontrkultury. Na koniec części pierwszej staram się połączyć tę wielowarstwową historię i szereg informacji w ramy badawcze – sfery analizy, które posłużą mi do badania wybranych przeze mnie filmów. Druga część jest analizą przypadków: *Hydrozagadki* (1970) Andrzeja Kondratiuka oraz *Córek dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej. To analiza, w której poszukuję elementów kampowej estetyki czy wrażliwości, podchodzę do obu tytułów z perspektywy filmoznawczej. Pracę zwieńczą krótkie porównawcze podsumowanie i moje wnioski na temat potencjału wykorzystania wrażliwości kampowej w kontekście przedstawień Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

CZEŚĆ I: Teoria kampu

Rozdział 1: Notatki, czyli czy kamp pozwoli ubrać nam się w słowa?

1.1. Zapiski końca kampu? – Susan Sontag

Próbując zamknąć kamp w jakiegoś rodzaju ramy akademickie, nie sposób nie oprzeć się w pierwszej kolejności na eseju *Notatki o „kampie”* Susan Sontag, opublikowane w 1966 roku w jej zbiorze esejów *Przeciw interpretacji i inne eseje*². Choć pierwsze wspomnienie kampu na piśmie pojawiło się w powieści *The World in the Evening* Christophera Isherwooda, to ona wprowadziła pojęcie do szerszej, mainstreamowej dyskusji kulturalnej.

Sontag zaczyna swoje rozważania w sposób dość ciekawy, bo z automatu stawiając siebie w opozycji do ich przedmiotu: „Kamp bardzo mnie pociąga, a jednocześnie niemal równie mocno razi”³. Uznaje siebie za obserwatorkę pewnego zjawiska, zdolną do oceny i analizy kampu wyłącznie jako outsiderka. Takie podejście wzbudziło w akademickim środowisku homoseksualnym pewną niezgodę, właśnie ze względu na brak związania autorki z poruszaną tematyką i tego konsekwencje, na przykład wymienianą przez Davida Bergmana stygmatyzację konceptu jako „kreacji snobizmu”⁴.

Sontag, patrząc kampowi prosto w oczy⁵, definiuje go jako rodzaj wrażliwości estetycznej, miłującej to, co nienaturalne – sztuczność i przesadę. Praktykowany głównie przez naprędce, własnoręcznie zaimprovizowaną klasę ludzi, głównie homoseksualistów, która uważa się za arystokratów smaku⁶, kamp opiera się na powadze, która zawiodła i teatralizacji doświadczenia⁷. Sontag postrzega kamp jako wrażliwość niezaangażowaną i odpolitycznioną⁸. W moich oczach tworzy z niego swego rodzaju estetykę, -core w naszym współczesnym internetowym rozumieniu spojrzenia na świat poprzez jakiś styl⁹. Tym

² S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.

³ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 369–370.

⁴ D. Bergman, Introduction, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, The University of Massachusetts, Massachusetts 1993, s. 8. (tłumaczenie własne)

⁵ Nawiązanie kulturowe do postu Karlie Kloss dotyczącego Met Gali 2019: Notes on Fashion, https://www.instagram.com/p/BxIsGm6FmvH/?utm_source=ig_web_copy_link [dostęp: 22 maja 25]

S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 390

⁷ Tamże, s. 386

⁸ Tamże, s. 371

⁹ O. Munson, *Barbiecore? Cottagecore? What does 'core' mean in slang and why can't we stop using it*, USA Today Life, <https://eu.usatoday.com/story/life/2024/03/14/core-meaning-definition-slang/72745598007/>, [dostęp: 22 maja 2025]

samym, spłyca go i wprowadza siłą do mainstreamu. Jak ujął to Przemysław Czapliński w jego eseju *Kamp – gry antropologiczne*:

„Ale przy całej umowności, tekst Sontag rzeczywiście wywołał efekt sejsmiczny: zburzył fasadę, która skrywała subkulturowe miejsca, zniszczył dotychczasowe narzędzia pomiarowe i otworzył kamp dla konsumentów kultury masowej. Sontag, mówiąc inaczej, wyjęła kamp – tajny kod porozumienia, maszynkę do podważania złudzeń o naturalności płci – niczym zabawkę z rąk dziecka i przekazała ją całemu społeczeństwu. To było mistrzowskie”¹⁰.

Faktycznie, akademicki dyskurs na temat kampu rozpoczęto pełną parą – mimo niechęci Sontag do umieszczenia go w ramach i formie analitycznej, zdarzyło jej się zrobić właśnie to, kiedy zamknęła swoje rozważania w punktach. W tym momencie chciałabym przytoczyć główne założenia i cechy charakterystyczne kampu właśnie w punktach, by oddać charakter przemysłów Sontag w podobnej formie:

1. Rodzaj tajemnicy

Jedną z pierwszych własności kampu, o których wspomina Sontag, jest tajemnica w nim się zawierająca. Sontag określa to jako forma ezoteryki, tajnego szyfru, którym posługują się małe miejskie koterie¹¹. Tym samym, nawet poprzez użycie słowa „koteria”, Sontag waliduje kamp jako wewnętrzny sposób komunikacji mniejszości, oryginalnie środowiska homoseksualnego. Zauważa, że kamp może być jakąś ukrytą świadomością, drogą do celu – celu często określanego w późniejszych pracach na ten temat jako dążenie do solidarności i jedności wewnątrz społeczności homoseksualnych kobiet i mężczyzn, sposób na spokojne funkcjonowanie w potencjalnie wrogich kręgach heteroseksualnych¹². Faktycznie, w kampie zawiera się jakiś pierwiastek ekskluzywności, to wrażliwość zarezerwowana dla tych świadomych jego istnienia.

¹⁰ P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2012, nr 5, s. 15.

¹¹ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 369.

¹² D. Bergman, *Introduction*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, red. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Massachusetts 1993, s. 13. (tłumaczenie własne)

2. Odcięcie

Kolejnym aspektem analizy Sontag, chyba najbardziej kontrowersyjnym, jest postrzeganie kampu jako zjawiska odpolitycznionego¹³. Założenie to wywodzi się z postrzegania kampu jako wrażliwości stawiającej formę ponad treścią, tym samym minimalizującej jej znaczenie i pozbawiającej *kampowca* możliwości ustosunkowania się do niej. Choć takie spojrzenie ma jakieś podstawy merytoryczne, zostało potem zakwestionowane w wielu esejach, ponieważ wybiera ono dyskredytowanie korzeni kampu, kreowanie jakiejś jego okrojonej wizji, w której źródłem ma być odcięcie od świata i operowanie na poziomie wyłącznie stylu. Do tego tematu wrócę w następnych podrozdziałach, poruszających inne zakresy kryteriów kampowej analizy.

3. Stylizacja, teatralizacja

Sontag rozpoczyna swoje notatki od określenia kampu jako estetycznego pryzmatu na świat – pryzmatu opartego na zauważaniu i docenianiu sztuczności i stylizacji ponad samym pięknem¹⁴. Kamp ma opierać się o to, co wytworzone przez człowieka, natura chociażby kampowa być nie może. Wyraźnie zaznacza ona, że cechy kampu mogą nosić elementy kreowane, tworzone, takie jak ludzkie zachowania czy przedmioty codziennego użytku (takie jak meble czy ubrania). Tym samym traktuje kamp jako cechę, którą można czemuś nadać, którą mniej lub bardziej świadomie można wytworzyć. Zauważa ona być może kluczowy koncept zawarty w tej wrażliwości – pojmowanie bycia–jako–odgrywania–roli¹⁵, przez następnych eseistów rozszerzane w kontekście roli osoby w społeczeństwie, przez Sontag natomiast oparte głównie o teatralność, powierzchowne wytwórstwo uprawiane w znacznej mierze w dziedzinach sztuki takich jak opera czy film¹⁶.

4. Androgeniczność – słabość a przesada

Kamp, jako postawa środowisk homoseksualnych, jest przez Sontag egzemplifikowana przez postać hermafrodyty – jako przykłady podając smukłe, wijące się sylwetki ze sztuki ery secesyjnej czy androgeniczną urodę aktorki Greta Garbo. Traktując kamp jako celebrowanie cech płci, z jednej strony plasuje przed chwilą wspomniane niejasności, a z drugiej – intensyfikację cech i manieryzmów, szczególnie płci przeciwnej. Ma to swoje

¹³ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 371

¹⁴ Tamże, s. 371

¹⁵ Tamże, s. 375

¹⁶ Tamże, s. 373

uosobienie w postaciach gwiazd filmowych, chociażby do bólu kobiecych Jayne Mansfield czy Virginii Mayo, ekstremalnie samczych Steve’a Reevesa i Victora Mature’a¹⁷.

5. Dualizm – powaga, niewinność, ironia

O kampowości stanowić ma dysonans między zamierzoną powagą (w najlepszym wypadku nieświadomie nieudaną) a reakcją, którą wywołuje¹⁸. Z tego względu do kampu Sontag zalicza próby naśladowania orientu w secesji, sztukę i retorykę opartą o ekstrawagancję, pasję czy nadmiarowe ambicje, która nie dorasta do oczekiwań twórcy i tworzy podstawy świadomości widowni, że to, czego doświadczają jest hiperbolizowaną namiastką rzeczywistości. Jednocześnie ekstrawagancja i nadmiar jako nośniki powagi są kampowe, jeśli i tylko jeśli ich podłożem jest niepohamowana wrażliwość twórcy¹⁹, który za wszelką cenę chce coś uchwycić, pokazać.

6. Archaiczność

Jeżeli kamp postrzegamy jako świadomość estetyczną odciętą, oddzieloną, niezwykle ważną cechą charakterystyczną w odnajdywaniu rzeczy, które możemy przez taki pryzmat postrzegać jest ich archaiczność. „*Bardziej cieszy nas fantastyczność tych fantazji, które nie są nasze*”²⁰. To, co dla współczesnego odbiorcy jest kiepskie, wzbudza frustrację ze względu na nikłą jakość, dla następnych pokoleń może stać się kultowym arcydziełem. Sontag traktuje banał jako cechę przemijającą, której stopniowy rozpad może odsłonić przed widzami piękno porażki.

7. Hedonizm

Tym, co może odróżniać kamp od klasycznej wrażliwości w sferze kulturalnej jest hedonizm, nieograniczona przyjemność czerpana ze spojrzenia nań. Kiedy jako odbiorca przyznajemy się do doceniania sfer innych niż kultura wysoka i odrzucamy moralistyczne spojrzenie na świat²¹, otwieramy przed sobą kompletne inne rozumienie sztuki i świata – świata jako placu zabaw, teatrzyku, gdzie frywolność może być poważna, a powaga frywolna²². Sontag sytuuje kamp w rękach współczesnego dandysa, który w odróżnieniu od

¹⁷ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 375

¹⁸ Tamże, s. 380

¹⁹ Tamże, s. 382

²⁰ Tamże, s. 383

²¹ Tamże, s. 386

²² Tamże, s. 387

swoich arystokrackich poprzedników, przyjmuje wytwory pospolite, masowe, z równym zaangażowaniem jak wielkie dzieła. Kamp to zabawa całym światem, motywowana być może „groźną wizją nudy”²³, dająca jednak kampowcowi pole do szukania szczęścia w pełnym wachlarzu kulturalnych doświadczeń, do nieograniczania się, by utrzymać swój wyrafinowany gust – który ma jednak jakieś granice – kamp to odrzucenie wszelkich granic gustu.

8. Okropność

I wreszcie być może najbardziej ikoniczna część *Notatek*:

„Ostateczne oświadczenie kampu brzmi: to jest dobre, b o paskudne”²⁴.

W kampie ze względu na nagromadzenie wszystkich cech wspomnianych wcześniej musi zawierać się jakaś obraza – dobrego gustu, powagi, rzeczywistości, jak ją dotychczas rozumieliśmy. Paskudność może być rozumiana tu wielorako, być może coś jest paskudne, bo kłóci się z normatywnym funkcjonowaniem w świecie (kampowanie homoseksualne), być może, bo nie jest w dobrym guście (nie zawiera się w kulturze wysokiej), być może, bo ponosi porażkę, wystawia się na pośmiewisko (nieudane dzieła sztuki). W każdym razie, kamp przygarnia i docenia to, co odrzucone.

Podsumowując analizę tekstu Sontag, w roli *głównych prawd kampu* wyróżniłabym **niejasność, kreację i dystans**. Traktuję je jako możliwe sektory analizy, przez które patrzeć będę na omawiane w późniejszej części pracy filmy. Niezależnie od wyszczególnionych cech stylu kampowego, należy wrócić do początku *Notatek* i zapamiętać, że kamp jest rodzajem **wrażliwości**²⁵.

1.2. Kamp homoseksualny – zabawa w wolność

Zestaw rozważań na temat kampu stworzony przez Sontag, choć przełamujący lody i wprowadzający termin ten do dyskursu akademickiego, budzi jednak poważne zastrzeżenia – autorka mówi o odcieciu jako koniecznym elemencie świadomego postrzegania zjawiska.

²³ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 389.

²⁴ Tamże, s. 393

²⁵ Tamże, s. 369

Praktykując jednak odcięcie, pomija ważne elementy jego historii, być może nie nadaje wystarczającego znaczenia jego korzeniom w środowisku homoseksualnym.

Sama etymologia słowa *kamp*, choć niejasna, ściśle kieruje się ku tej społeczności. Za najbardziej przekonującą teorię na ten temat powszechnie uznaje się źródło *kampu* jako określenia we francuskim czasowniku *camper* – kolokwialnie znaczącym przybierać pozę, szczególnie wyzywającą, wręcz zuchwałą^{26,27}. Istotnie, jeśli *kamp* zaczepimy w pozie jako kreacji jakiegoś stosunku do świata, kwintesencją *kampu* staje się *performance drag* i transwestytyzm, elementy, które zakwalifikować można do społecznej prezencji społeczności LGBTQ²⁸.

Kamp jest nieodłącznym elementem społeczności queerowej – społeczności, która działa na zasadach innych niż społecznie przyjęte, nawet w dzisiejszych czasach. W społeczeństwie XX wieku nie było miejsca dla osób homo-, bi- czy aseksualnych, osób transpłciowych. Miejsce to trzeba było znaleźć i „wyrzeć” z rąk heterosów²⁹. *Kamp* był więc swego rodzaju bronią przeciwko wrogiemu społeczeństwu. Jak ujął to Juan Antonio Suárez: „[*kamp*] raczej niż przygodami w guście był okrzykiem wojennym, wyrazem protestu społeczności przejmującej przestrzenie społeczne i kulturalne, które były im odmawiane siłą”³⁰.

Temat ten poruszał również Charles Silverstein: „[*kamp* jest] formą gejowskiego humoru, która wydaje się być na wymarciu... mógł być to produkt uboczny opresji, tajności i nienawiści do samych siebie, teraz, gdy geje bardziej siebie akceptują i są przez hetero społeczeństwo mniej potępiani, mogą mieć mniejszą potrzebę *kampowania*”³¹.

W odróżnieniu od Sontag, traktującej *kamp* jako swego rodzaju uprzywilejowaną wrażliwość, estetykę (wielkomięjski dandys), Silverstein i Suarez wyszczególniają *kamp* jako formę walki z systemem poprzez określoną prezencję i gust, sposób na użycie *kampu* jako „odstraszacza” heterosów i przemocy przez nich wymierzonej w społeczność LGBTQ. Istotnie, *kamp* jako forma przyzwolenia na bycie innym, wyrwanie się z ogólnie przyjętych norm (w szczególności płciowych) był niezwykle ważnym elementem chociażby zamieszek

²⁶ Zespół redakcyjny Merriam Webster, *Camp*, Merriam Webster Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/camp> [dostęp: 28 maja 2025]

²⁷ D. Bergman, *Introduction*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, red. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Massachusetts 1993, s. 6. (tłumaczenie własne)

²⁸ Termin ten we współczesności jest powszechnie uważany za przestarzały, obraźliwy, decyduję się natomiast zawrzeć go tu ze względu na okres historii społeczności LGBTQ, do którego nawiązuję.

²⁹ Używając tego pojęcia, mam na myśli angielskie określenie na osoby heteronormatywne – *straights*

³⁰ J.A. Suárez, *Bike Boys, Drag Queens & Superstars: Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1996, s. 105. (tłumaczenie własne)

³¹ E. White, *The Political Vocabulary of Homosexuality*, w: *The State of Language*, red: L. Michaels i C. Ricks, University of California Press, Berkeley 1980, s. 240. (tłumaczenie własne)

Stonewall – nowojorskie drag queens odpierały kordon policyjny tworząc „taneczną linię obrony”, w której parodiowały popularną amerykańską grupę taneczną The Rockettes, której popisowym ruchem był kickline – figura, w której tancerki ustawiały się w rzędzie i wykonywały ruchy kopania³².

Biorąc pod uwagę queerowe korzenie ciężko nazwać kamp zjawiskiem odpolitycznionym. W jednej z pierwszych obszernych prac na temat drag queens i ich kampowości *Mother Camp: Female Impersonators in America* antropolożka Esther Newton określa kamp jako zjawisko pre- lub protopolityczne – swego rodzaju „wstęp” do walki o prawa społeczności LGBT. Jeden z jej rozmówców mówi o kampie jako „moście” między *cross-dressing*³³ homoseksualistą a resztą świata, zarówno homo- jak i heteroseksualnego: „Homoseksualizm jest sposobem na życie, który wychodzi naprzeciw wszystkim jego zasadom, włączając w to naturę. I nikt nie jest tego bardziej świadomy niż homoseksualista. Kamp akceptuje jego rolę i pozwala mu się nią afiszować. Wzbudza śmiech w innych homoseksualistach; czyni ich życie bardziej pogodnym. Buduje też most, porozumienie między nim a heterosami, sprawiając, że śmieją się razem z nim”³⁴.

Kamp można więc nazwać bardziej mechanizmem radzenia sobie, działaniem na rzecz siebie i społeczności wewnętrznie, niż otwartym protestem. Przykładem tworzenia takiego „bezpiecznego miejsca” jest na przykład gejowskie pulp fiction³⁵ – własna wersja tandetnych, tanich powieści drukowanych masowo na przykład w magazynach, szczególnie popularnych w Stanach Zjednoczonych w pierwszej połowie XX wieku. Klejnotem koronnym tego gatunku jest seria „The Man from C.A.M.P” wydawana w latach 60., której autor ukrywał się pod pseudonimem Don Holliday. Fabuła opierała się na walce organizacji C.A.M.P (oczywiście nawiązanie do kampu, akronim nie został jednak nigdy rozwinięty) oraz B.U.T.C.H (Brothers United to Crush Homosexuality, pl. Bracia Zjednoczeni, by zmiażdżyć Homoseksualizm; tutaj znajduje się nawiązanie do *butches* – lesbijek prezentujących się męsko), nazwa jest natomiast parodią „The Man from U.N.C.L.E.”, amerykańskiego serialu zainspirowanego postacią Jamesa Bonda. Napisane naprędce, pełne literówek³⁶ powieści

³² P.Baker, *A brief history of camp: from minority sensibility to political protest*, The Conversation, 14 czerwca 2023, <https://theconversation.com/a-brief-history-of-camp-from-minority-sensibility-to-political-protest-206233> [dostęp 26.05.25]

³³ Cross-dressing – czynność polegająca na noszeniu elementów garderoby kojarzony kulturalnie z płcią przeciwną

³⁴ E. Newton, *Mother camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago 1979, s. 110. (tłumaczenie własne)

³⁵ K.Horn, *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*, Springer, Nowy Jork 2017, s. 17. (tłumaczenie własne)

³⁶ M. Bronski, *Pulp Friction: Uncovering the Golden Age of Gay Male Pulps*, St. Martin's Griffin, Nowy Jork 2003, s. 17. (tłumaczenie własne)

były formą uwalniania się od heteroseksualnego moralizatorstwa i akceptacji homoseksualizmu jako stylu życia niezależnego od oczekiwań heterosów.

Nie sposób odłączyć kamp gejowski od polityki – życie osób queer jest od wieków traktowane jako sprawa polityczna, w niektórych miejscach nadal nielegalne, w innych wywlekane jako część programu wyborczego. Kamp może być jednak sposobem na oddzielenie się od polityki jako jednostka i społeczność, sposobem na „zabawę w wolność”, sposobem na stworzenie własnego świata, w którym życie niezgodne z normami społecznymi jest w porządku – w tym sensie więc kamp jest odcięty, odłączony. Kluczem do odłączenia, ucieczki od rzeczywistości jest inherentna ironia, o którą opiera się kamping. Steven Cohan traktuje o kampie jako „strategii passingu”³⁷, która pozwala queerowej widowni czerpać przyjemność z produktów kultury tożsamyh z hetero mainstreamem, produktów *przetworzonych na queerowe*”³⁸. W dobie kultury masowej i nadmiernej produkcji rozrywki czym więcej jest dyskretny film czy powieść *for the gays*³⁹?

Ironia w kampie homoseksualnym jest praktykowana szczególnie poprzez subwersywne podejście do płci. Na roli płci jako konceptu i wykorzystaniu jej w kampie skupię się w większej mierze w dalszej części pracy, nie sposób jest natomiast nie wspomnieć o tym w kontekście społeczności queerowej. Slang gejowski, zarówno współczesny jak i historyczny, w dużej mierze wykorzystuje rzeczowniki i zaimki żeńskie – *mother, queen, diva*⁴⁰. Powszechne jest wypowiadanie się o innych mężczyznach w formie żeńskiej: „W przeszłości powszechnym elementem mowy gejów było tworzenie zdań takich jak „Oh, **ona!** **Zrobiłaby** wszystko, by zdobyć męża...”, w którym „ona” to Bob albo Jim”⁴¹. Oczywistym elementem zabawy płcią jest też sam akt dragu, kreowanie siebie w postaci kobiecej. Warto jednak zaznaczyć, że wiele osób uprawiających cross-dressing w XX wieku było w rzeczywistości transpłciowymi kobietami, ze względu na ówczesną świadomość społeczną było i do teraz jest to często pomijane.

Zamykając kwestię kampu w kulturze homoseksualnej, chciałabym zaznaczyć, że społeczność homoseksualna nadaje kampowi w szczególności **kontekst**. Podczas gdy Susan Sontag opiera swoje rozważania na temat kampu w pewnego rodzaju próżni, próżnię tę dla

³⁷ Passing (ang.) – działania mające na celu „dopasowanie się”, bycie widzianym jako heteros w społeczeństwie.

³⁸ S.Cohan, *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*, Duke University Press, Durham 2005, s. 18. (tłumaczenie własne)

³⁹ Tempe4ever, *For the Gays*, Urban Dictionary, 2 sierpnia 2008, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=For%20The%20Gays> [dostęp: 26 maja 2025]

⁴⁰ Zespół redaktorski Grindr, *What's the Word? A LGBTQ Slang Glossary*, Grindr Blog, 19 lipca 2023, <https://www.grindr.com/blog/gay-slang> [dostęp: 26 maja 2025]

⁴¹ E. White, *Camping*, w: *The Joy of Gay Sex: An Intimate Guide for Gay Men to the Pleasures of a Gay Lifestyle*, red. L. Michaels i C. Ricks, Crown Publishers, Nowy Jork 1977, s. 240 (tłumaczenie własne)

dużej części środowiska akademickiego badającego kamp wypełnia właśnie historia queerowa. Oderwanemu konceptowi nadaje znaczenie jako strategii radzenia sobie, samoobrony, sposobu na życie w społeczeństwie, które spycha na margines i dyskredytuje. Patrząc na kamp historycznie, jest to niezwykle ważne. Kamp nie był tylko mieszczańską zabawką, szczególną wrażliwością i stosunkiem do kultury masowej, kamp był namiastką poczucia normalności i przynależności do „świata zewnętrznego”, nawet jeśli przyjmowało to postać ironizowania i kreowania siebie.

1.3. Kamp szerzej – subwersywna natura kampu

Niemal równolegle z rozważaniami na temat kampu homoseksualnego funkcjonował dyskurs akademicki na temat szerszego wykorzystania społecznego kampu. Choć w poprzedniej części pracy używam sformułowania *queer* wymiennie z homoseksualny, należy w jakiś sposób rozróżnić te dwa pojęcia i zaznaczyć ich historyczne konteksty. Jak zaznacza David Bergman: „[potrzeba było] AIDS i teorii poststrukturalizmu, by kamp ponownie był intelektualnie i politycznie respektowany”⁴². Gdy Sontag „wyjęła kamp [...] niczym zabawkę z rąk dziecka i przekazała ją całemu społeczeństwu”⁴³, teoria poststrukturalistyczna pozwoliła wydrzeć ją na nowo, ponownie zakwestionować założenia na temat kampu i z powrotem przekazać kamp *dziwakom* – tym, którzy nie wpasowują się idealnie w założenia społeczeństwa. Kamp przestał być kojarzony wyłącznie ze społecznością (głównie białych) heteroseksualnych mężczyzn, a queerowy aktywizm zaczął rozszerzać definicję *dziwaka* – włączając w społeczność osoby bi-, pan-, aseksualne oraz zauważając istnienie osób transpłciowych na większą skalę. Queerowy aktywizm przestał przejmować się byciem szanowanym i asymilacją; oparcie kampu o odpady kulturowe, dewiacje w reprezentacji płci i ostantacyjnej prezencji przestało być problematyczne; zmiana postrzegania kampu jako esencjalistycznego (opartego o prawdy fundamentalne) na rzecz kampu performatywnego otworzyła drzwi dla wielu jednostek, które widziały siebie poza światem heteronormatywnym⁴⁴.

Kamp i *performance* z nim związany stał się czymś więcej niż publiczną prezencją siebie w celu bycia zaakceptowanym – zaczął być rozumiany jako rewolucja w postrzeganiu

⁴² D. Bergman, *Introduction*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, red. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Massachusetts 1993, s. 9. (tłumaczenie własne)

⁴³ P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2012, nr 5, s. 15.

⁴⁴ K. Horn, *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*, Springer, Nowy Jork 2017, s. 19-20. (tłumaczenie własne)

płci na głębszym poziomie. Przełomem w takim sposobie patrzenia na kamp stała się książka *Uwikłani w płęć* autorstwa Judith Butler⁴⁵. Butler rozczłonkowuje płęć społeczną jako konstrukt, powtarzający się performance cech płciowych:

„Powielanie heteroseksualnych konstrukcji w nieheteroseksualnych ramach doskonale pokazuje, że tak zwany heteroseksualny oryginał jest w pełni konstruowany. [...] Nawet jeśli heteroseksistowskie konstrukcje funkcjonują jako te właśnie dostępne nam punkty władzy/dyskursu, które są punktem wyjścia do wykonywania płci, musimy postawić następujące pytania: jak inaczej mogą one funkcjonować? Jakie sposoby wykonywania płci dają możliwość takiego powtórzenia konstrukcji, które przecież ją nakręcają, by konstrukcje te poprzez przerysowanie, dysharmonię, wewnętrzne pomieszenie i zwielokrotnienie zostały zdestabilizowane?”⁴⁶.

Sposoby na destabilizację płci wymienione przez Judith Butler są głęboko związane z praktyką kampu: przerysowanie kobiecych cech płciowych w występach drag queens, przyjmowanie roli „kobiety” czy „mężczyzny” przez osobę płci przeciwnej w relacjach jednopłciowych, wreszcie funkcjonowanie w świecie na granicy płci, tworząc swój wizerunek androgeniczny. Okazuje się, że najlepszym sposobem na walkę z heteronormatywnym spojrzeniem na płęć i swoim ustalonym z góry miejscem w społeczeństwie jest przerysowanie, nadmiar w swojej prezencji fizycznej – podejście bardzo kampowe.

Konsekwencją kampu queerowego i jego założeń ciała jako przestrzeni performowania płci jest wizja kampu feministycznego. Pamela Robertson, autorka określenia „kamp feministyczny” w swojej książce *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, proponuje „przejęcie [przez kobiety] kampu jako narzędzia politycznego i włączenie go w ramy teoretyczne feminizmu, [ponieważ] kamp oferuje model krytyki płci i społecznych ról płciowych”⁴⁷. Kamp homoseksualny operuje w dużej mierze na przyjęciu i wykorzystaniu cech kulturowo kobiecych, dlatego więc nie mógłby być wykorzystany również przez kobiety, od których i tak w świecie oczekuje się bycia aktorkami, wykonawczyniami założeń kobiety idealnej?

⁴⁵ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

⁴⁶ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 91-92.

⁴⁷ P. Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Duke University Press, Durham 1996, s. 6. (tłumaczenie własne)

Kamp jako performance ściśle związany z estetyką i elementami fizycznymi, wykorzystuje ciało kobiece jako rolę, pole kreacji. Esej Caryl Flinn *The Deaths of Camp* wyraźnie zauważa, że „kampowe przejawianie formy kobiecej – niezależnie od tego, czy przejmowane jest przez mężczyznę czy kobietę – odtwarza znajome związki między skrajnym nadmiarem, który widoczny jest w niezliczonych, bardziej tradycyjnych dyskursach [...], wyjaśnia, że tworzenie z kobiecego ciała groteski występuje w mediach mainstreamowych z taką samą intensywnością jak w subkulturze kamp[...]⁴⁸.

Istotnie, kamp pasjonuje się przesystem kobiecego ciała, kobietami kobiecymi do szpiku kości – wiele kobiecych gwiazd stało się ikonami nie tylko mainstreamu, ale i społeczności homoseksualnej. Były to aktorki, piosenkarki, celebrytki, które cechowała szczególna ekstrawagancja, seksualność (która z kolei powodowała ich dalszą seksualizację) – chociażby Mae West, z polskich ikon, które możnaby nazwać kampowymi, Violetta Villas. Kobiety mogą w pewnym sensie przyjmować rolę drag queen, performować swoją własną płć na poziomie, który ją ironizuje, wyśmiewa, *kampować*. Jeżeli kamp jest krzywym zwierciadłem świata, przedstawieniem powagi absurdalnie, czy jest w świecie coś bardziej tragicomicznego niż kobieta i jej rola?

Kamp rozkłada rzeczywistość na kawałki i w rozkładzie się lubuje. Cechuje się „zaabsorbowaniem rozkładem i śmiercią skonstruowanym przez kamp i aplikowanym szczególnie do ludzkich ciał – i jeszcze bardziej szczególnie do ciał noszących cechy kobiece. Ikony, które „kamp ciała” przyjmuje w swoje ramiona często są głęboko związane ze śmiercią – cielesną, groteskową, gnijącą śmiercią, która [...] jest narzucana niektórym ciałom z większą pasją niż innym⁴⁹.

Koncept ciała kobiecego jako towaru, który musi być określonej jakości, by być pożądanym i cenionym, napędza niechęć do i demonizację kobiet starszych, „przekwitłych”. Wpisuje się to w ramy kampu jako estetyki opartej na przeciwieństwach i ich ironicznym zestawianiu: „[...] co jest potencjalnie bardziej kampowe – i bardziej okrutne – niż martwe kwiaty podarowane za kulisami diwie, której świetność przeminęła? [...] Istnieje uderzająca prawidłowość, zgodnie z którą starzenie się i cało „zbyt” stare, zbyt otyłe, zbyt bliskie śmierci są narzucane kobiecym gwiazdom w średnim wieku [...]”⁵⁰ Kamp przygarnia

⁴⁸ C. Flinn, *The Deaths of Camp*, „Camera Obscura: Feminism Culture and Media Studies” 2019, nr 34/3, s. 70. (tłumaczenie własne)

⁴⁹ Tamże, s. 54. (tłumaczenie własne)

⁵⁰ Tamże, s. 65. (tłumaczenie własne)

odludków, dziwaków – bierze więc pod swoje skrzydła również upadłe gwiazdy, nadając im ponownie znaczenie, doceniając ich dorobek z perspektywy czasu. Ekstrawagancja i nadmiar, nieodłączne od kampu, cechują kariery największych gwiazd: [kamp] pociąga za sobą nadkonsumpcję, zmarnowaną produkcję, która jest uosabiana przez/na ciałach kobiecych”⁵¹.

Kamp może być więc wykorzystywany szerzej w „walidowaniu dziwactw”, wykrzywia rzeczywistość w sposób, który na to pozwala. Skrzywienie to jest kluczowe w kampowym spojrzeniu: „Ta nadzieja i wiara w innych dzielących „ten sam perwersyjny punkt widzenia,” który kamp pobudza, jest kluczem do rozumienia jego relacji ze społecznością i jego efektu: kamp wyłania się jako sposób na połączenie się z „odpowiednią widownią” (wejście w jakąś klikę)”⁵².

1.4. Kamp jako nośnik nostalgii

Nawiązując w szczególności do poprzedniego podrozdziału i powiązań kampu z tym, co już minęło, chciałabym skupić się na kampie w kontekście mojego głównego tematu pracy – możliwości realizacji kampowej estetyki w sztuce przeszłości i w sztuce przeszłości dotyczącej.

Zamiłowanie, jakim kampiec darzy przeszłość, zauważyła już Sontag, prekursorka dyskursu. Jako ikonę kampu (zanim jeszcze kamp został nazwany) uznaje Oscara Wilde, któremu poświęca swoją pracę. Jako przykłady kampu wymienia chociażby kobiecą modę z lat dwudziestych czy stare komiksy o Flashu Gordonie⁵³ (publikowane głównie w latach 30. i 40.). Jako linię podziału między teatralnością jako teatralnością a teatralnością z posmakiem kampu zaznacza XVIII wiek, z którym przyszły gotyckie powieści, szuka jego przejawów jeszcze wcześniej, mówi, że „[...] relację kampu do przeszłości cechuje skrajny sentymentalizm”⁵⁴.

Istotnie, kamp ciężko praktykować bez wrażliwości na przeszłość, bez odczuwania nostalgii – by kamp był odcięty musi występować pewnego rodzaju dysonans między tym,

⁵¹ C. Flinn, *The Deaths of Camp*, „Camera Obscura: Feminism Culture and Media Studies” 2019, nr 34/3, s. 64. (tłumaczenie własne)

⁵² K. Horn, *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*, Springer, Nowy Jork 2017, s. 22. (tłumaczenie własne)

⁵³ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 372.

⁵⁴ Tamże, s. 376.

co jest podmiotem, a tym, co ten podmiot w nas wywołuje. Jest to możliwe do pewnego stopnia w kontekście współczesności, ale to mijający czas powoduje mimowolne i nieodwracalne odłączenie. Temat ten, choć nie bezpośrednio w kontekście kampu, porusza Dariusz Nowacki:

„przedstawianie PRL-u w polskiej literaturze po roku 1989 przeszło znamiennej ewolucję. Mniejsze znaczenie odgrywa realistyczny obraz tamtej rzeczywistości, coraz ważniejsza okazuje się kwestia biograficzna. Książki przestają odpowiadać na pytanie „jak było w PRL-u?”, za to obficie na kwestię „jak sobie wtedy radziłem?”. [...] dominanta personalna w prozie sygnalizuje kłopotliwy stan komunikacji społecznej[...]”⁵⁵.

W obejściu z okresem tak wrażliwym i skomplikowanym w oczach polskiego społeczeństwa jakim jest okres PRL-u mimowolnie rzeczywistość wykrzywiamy jako jakiś sposób radzenia sobie – a to doskonałe pole do kampfowania. Wyłączając fakty dotyczące PRL-u w twórczości na ten temat odkrywamy kampfową wrażliwość, „świadomość faktu, że niektóre rzeczy mogą mieć podwójny sens[...]. Mowa raczej o różnicy będącej nośnikiem znaczenia, dowolnego znaczenia, i rzeczą traktowaną wyłącznie jako sztuczny wytwór”⁵⁶. Sztuka, w szczególności kinematografia, zawsze jest na pewnym poziomie kreowana, i tak też trzeba ją postrzegać, jako ten „sztuczny wytwór”. Wyobrażony PRL pozwala na wyolbrzymienie cech pozytywnych tego okresu, chociażby postaci historycznych, w sposób który mniej lub bardziej świadomie zakrawa o ironię, pokazuje, że „można poważnie podchodzić do rzeczy frywolnych i frywolnie do poważnych”⁵⁷.

Kluczem do kampu – i kolejnym sposobem na wykorzystanie nostalgii – może być zabawa przeciwieństwami i klasycznym tokiem rozumowania. Objawia się to w szczególnym stosunku do przeszłości i tego, jaki użytek może mieć dla ówczesnego społeczeństwa:

„Jednym ze sposobów na postęp społeczeństwa jest idealizacja przeszłości i próby jej odtwarzania. Kamp wprowadza w ten proces perwersję, w którym idealizowane wersje przeszłości są odtwarzane z intencją bycia wstecznym raczej niż progresywnym. Kamp

⁵⁵ P. Czapliński, Wojna o PRL, Tygodnik Powszechny, 5 czerwca 2007, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wojna-o-prl-137172>, [dostęp: 28 maja 2025]

⁵⁶ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 377-378.

⁵⁷ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 387.

bierze styl przeszłości i wykorzystuje go, by odejść w bok od postępującego marszu historii. Historyczne zostaje zredukowane do ulotnego”⁵⁸.

Zamiast opierać się twardo na przeszłości kamp wychwytuje jej elementy w celach prywatnych. „Bawiąc się tym co staromodne, kamp może sprawiać wrażenie, jakby przyjmował w objęcia, nawet bawił się śmiercią.[...] W wielu przypadkach, tego typu morderstwa są mile widziane: rodzina 2+2, korporacyjne koncepcje dobrego życia, konieczność zakupu mini-vanów i tak dalej”⁵⁹. Kamp jako postawa destabilizująca status quo potrzebuje miejsca odbicia – mogą okazać się nim podstawy społeczeństwa funkcjonujące od wielu lat. Nostalgia kampowa z jednej strony kwestionuje, wyśmiewa to, co było, jest w tym jednak znaczny pierwiastek fascynacji – fascynacji starością.

Mówi o tym Caryll Flinn, podając jako przykład piosenkę *Ain't There Anyone Here for Love* z filmu *Gentlemen Prefer Blondes*:

„Ikona kobiecego kampu, oszalała na punkcie mężczyzn Jane Russell jest przedstawiana jako przesadzona, nad wyraz dojrzała – chociaż nadmiar sygnalizuje tu raczej dojrzałość seksualna Russell raczej niż jej fizyczny wiek. Co prawda mężczy pływacy [przedstawieni w filmie] są w każdym calu tak kampowi jak ona, są kontrastowo rozpoznawalni przez ich niemożliwie czystutki atletyzm, entuzjazm i energetyczne ruchy podczas całego numeru [...] Film figlarnie podkreśla kampowość nieestosownego wieku mężczyzn, którzy mieliby/nie mogliby być partnerami Russell i Marilyn Monroe.[...] Jednak najbardziej kampowym zabiegiem filmu jest wyraźnie parodia dojrzałego, kobiecego, heteroseksualnego pragnienia[...]”⁶⁰.

Starość, dojrzałość jest często w kampie miejscem na odkrycie czy wytworzenie ironii – poprzez częste zestawienie z młodością, „pełnią życia” funkcjonuje w pewnym stopniu jako scenariusz „co gdyby” – co gdyby Russell i Monroe były młode i radosne jak pływacy? Co gdybyśmy mogli cofnąć czas i wrócić do przeszłości? Co gdyby starość nie istniała w nadawanym jej społecznie i kulturowo znaczeniu? To „co gdyby” jest automatycznie urywane – „przecież tak nie jest, nie są młode i piękne, w świecie nie ma szczęśliwego zakończenia”.

⁵⁸ M. Booth, *Camp*, Quartet Books, Londyn 1983, s. 143-144. (tłumaczenie własne)

⁵⁹ C. Flinn, *The Deaths of Camp*, „Camera Obscura: Feminism Culture and Media Studies” 2019, nr 34/3, s. 74. (tłumaczenie własne)

⁶⁰ C. Flinn, *The Deaths of Camp*, „Camera Obscura: Feminism Culture and Media Studies” 2019, nr 34/3, s. 66-67. (tłumaczenie własne)

Romans kampu ze starością i czasami minionymi jest bardzo wyraźny, choć skomplikowany. Nostalgia napędza praktykę kampu, pozwala mu na odkrywanie nieścisłości w kreacji i funkcjonowaniu rzeczywistości, jest też jednak pewną barierą – chociaż miniony czas oddziela nas od przedmiotu ironizowanego fizycznie, oddzielenie emocjonalne utrudnia właśnie sentyment do przeszłości. Odcięcie wymaga walki ze sobą i swoimi emocjami, jeśli ktoś chce kampować świadomie, musi wziąć to pod uwagę. Sprawa wygląda inaczej w przypadku kampu niewinnego, nieświadomego – wtedy faktyczna, poważna nostalgia może być właśnie jego źródłem. Idealizowanie przeszłości zawiera ogromny potencjał, by przeszłość wyolbrzymiać, przekłamywać, przypadkowo oddzielać faktyczne znaczenie od wytworu wyobraźni – tworząc krzywe, kampowe zwierciadło rzeczywistości.

1.5. Estetyka kampowa

Kamp jako koncept jest „notorycznie wymijający”⁶¹, jak ujmuje to Andy Merhurst. Chciałabym jednak złapać go w akademickie sidła na potrzeby moich rozważań i spróbować odpowiedzieć na pytania, które zadaje sobie sama – czy kamp można nazwać estetyką? Jeśli tak, to gdzie jej szukać? Czy w ten sposób nie dyskredytujemy jego natury?

Kamp ciężko określić jako... cokolwiek – część badaczy nazywa go „wrażliwością”⁶², inni „tastyką relacyjną”⁶³, jeszcze inni „zjawiskiem estetycznym”⁶⁴. W pierwszym dziele jakkolwiek kamp wspominającym – powieści Christophera Isherwooda *The World in the Evening*, protagonista Charles mówi, że „[trzeba przyznać, że kamp] jest straszliwie trudny do zdefiniowania. Musisz nad nim pomedytować i wyczuć go intuicyjnie, jak *Tao* Laotsego. [...] Kiedy przez to przeszedłeś, zauważysz, że będziesz chciał wykorzystać to słowo zawsze, kiedy dyskutujesz o estetyce, filozofii, prawie przy wszystkim. Nigdy nie zrozumieć, jak krytycy bez niego wytrzymywali”⁶⁵. Warto wspomnieć przy okazji o podziale, który wprowadza Isherwood, a którego dotychczas nie poruszyłam – wyróżnia on kamp wysoki i kamp niski. Pozwolę sobie przytoczyć dokładnie

⁶¹ A. Medhurst, *Batman, Deviance and Camp*, w: *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*, red. R. E. Pearson, Routledge, Nowy Jork 1991, s. 276 (tłumaczenie własne)

⁶² S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 369.

⁶³ P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2012, nr 5, s. 11.

⁶⁴ M. Gołębiowska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia”, 1999, nr 17, s. 27.

⁶⁵ C. Isherwood, *The World in the Evening*, Avon Books, Nowy Jork 1956, s.106. (tłumaczenie własne)

jego słowa. Jako przykłady kampu wysokiego podaje emocjonalne podstawy baletu czy sztuki barokowej, kamp niski łączy zaś z kulturą homoseksualistów.

Christopher Isherwood był pisarzem otwarcie homoseksualnym i zaangażowanym w życie społeczności – chociażby jego memoir, *Christopher and His Kind*⁶⁶, w którym wracał do swojego czasu w Berlinie, skupia się w dużej mierze na czasie, który spędził w tamtejszych klubach gejowskich, sam mówi też zresztą, że powodem przyjazdu tam była chęć odwiedzenia swojego przyjaciela W. H. Audena oraz „[idea] poznania wielu niemieckich chłopców”⁶⁷. Skoro więc same początki estetycznych rozważań na temat kampu (i przedstawiania przykładów w próbie poszukiwania jego istoty, jak w *The World in the Evening*) zaczynają się w środowisku homoseksualnym, myślę że warto rozpocząć tutaj od eseju *Camp and the Gay Sensibility* Jacka Babuscio⁶⁸ jako punktu odbicia w kontekście kampu jako estetyki.

Babuscio definiuje kamp jako: „te elementy w osobie, sytuacji lub aktywności, które wyrażają bądź są tworzone przez gejowską wrażliwość. Kamp nigdy nie jest rzeczą lub osobą per se, raczej relacją między aktywnościami, jednostkami, sytuacjami a homoseksualizmem. Ludzie, którzy **posiadają kamp**, np. osobowości ekranowe nie muszą być homoseksualne. Związek z homoseksualizmem ugruntowuje się, kiedy kampowy aspekt jednostki lub rzeczy można jako taki zidentyfikować przez gejowską wrażliwość”⁶⁹.

W jego oczach kluczowe jest więc połączenie kamp – homoseksualizm. „Wrażliwość gejowska” wydaje się być jednak terminem równie nieuchwytnym co kamp, szczególnie z mojej perspektywy (osoby, która homoseksualnym mężczyzną nie jest): co możemy do niej zaliczyć? Czy możemy polegać tu na stereotypach, wyobrażać sobie tę wrażliwość jako zniewieściałego, głośnego chłopaka mówiącego o sobie i innych jako „królowych”? Czy jest to w jakiś sposób krzywdzące i umniejszające? Myślę, że i tak i nie. Podczas gdy takie spojrzenie jest szkodliwe w kontekście postrzegania całej społeczności LGBT, korzenie kampu (jak opisane w rozdziale 1.2.) zawierają się w kulturze drag, który w gruncie rzeczy jest sztuką performatywną – sztuką wykrzywania i przesady w przedstawieniu stereotypów płciowych. Jak mówi sam Babuscio, kamp można **posiadać**, prowadzić taki performance

⁶⁶ C. Isherwood, *Christopher and His Kind*, Random House, Nowy Jork 2012.

⁶⁷ E. Marcus (prowadzący), *Christopher Isherwood*, „Making Gay History”, sezon 8, odcinek 1, 1 października 2020, <https://makinggayhistory.org/podcast/christopher-isherwood/> [dostęp: 30 maja 2025]

⁶⁸ J. Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, red. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Massachusetts 1993.

⁶⁹ Tamże, s. 20. (tłumaczenie własne)

codziennie i od święta świadomie: „kamp podkreśla styl jako środek autoprezentacji, nośnik znaczenia i wyraz emocjonalnego tonu. Styl jest formą świadomości; nigdy nie jest „naturalny”, zawsze nabyty”⁷⁰.

Do estetyki kampowej zaliczyć można więc to, co celowo nadmierne, przesadne i sztuczne (jako celowość rozumiem tu nawet nie samą świadomą praktykę kampowania, co świadome wybory artystyczne, kreacyjne – kamp może istnieć bez zamierzeń). Babuscio, podobnie jak Sontag, zauważa w takim podejściu, że „[elementem kampu] jest teatralność. Doceniać kamp w rzeczach lub osobach to dostrzegać ideę świata-jako-teatru, bycia kontra odgrywania roli, rzeczywistości i wyglądu”⁷¹.

Estetykę kampową odnajdziemy więc w miejscach, gdzie świat jest tłem dla jakiegoś widowiska, opiera się o performance. Kamp jest sztuczny, wykreowany i w tej kreacji przesadzony. Należy odróżnić jednak kamp od kiczu (który można określać i definiować na pierwszy rzut oka w tożsamy sposób) – kiczowatość produktu czy osoby ogranicza się do jej cech powierzchownych, podczas gdy kamp wchodzi głębiej. W estetykę tę „wrodzona” jest konieczność wpływu na odbiorcę, nawet niezamierzonego. By coś można było określić jako kampowe, musimy patrzeć na to poczuć bijącą ironię, musi wzbudzać jakąś intelektualną niezgodę w odbiorcy, napięcie.

„Ironia, jeśli ma być efektywna, musi przyjąć jakiś kształt. Sztuka kampu polega więc wielce na aranżacji, wyczuciu czasu i tonie. Kamp jest estetyką w trzy zależne od siebie sposoby: jako spojrzenie na sztukę; jako spojrzenie na życie; i jako realne skłonności w rzeczach lub ludziach.

To dzięki sztuce, i wyłącznie dzięki sztuce, możemy uchronić się od podłych zagrożeń rzeczywistości. – Oscar Wilde

Epigram Wildego wskazuje na kluczowy aspekt kampowej estetyki: jego opozycję do purytańskiej moralności. Kamp jest wywrotowy w kontekście powszechnie przyjętych standardów”⁷².

Kamp jest też więc szokujący, nawet nie tyle progresywny, co wzbudzający oburzenie swoją awangardą, progresywnością, tak nowy i wymyślny, że obrzydliwy. Te

⁷⁰ J. Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, red. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Massachusetts 1993, s. 23. (tłumaczenie własne)

⁷¹ Tamże, s. 24. (tłumaczenie własne)

⁷² Tamże, s. 21. (tłumaczenie własne)

skrajności, by być kampowo ironiczne, muszą mieć jednak jakieś podłoże emocjonalne: „[...] by absurdalny kontrast był ironiczny musi, poza byciem komicznym, oddziaływać na jednostkę „boleśnie” – jednakże nie tak boleśnie, by neutralizować humor”⁷³.

Podsumowując esej Babusciego, dochodzę do wniosku, że jesteśmy w stanie wyróżnić cechy estetyki kampowej, ale estetyka ta nie może i nie powinna istnieć w próżni – przesada, awangarda, absurd i nadmiar powinny dotyczyć lub przypominać „tematy dotkliwe”, wzbudzać uczucie na pograniczu bólu i rozbawienia. Od kampu powinien być też jakiś rodzaj homoseksualnego „vibe” (z braku lepszego polskiego określenia) – niestety to, podobnie jak kamp, po prostu się czuje, trudno ubrać to w słowa, ale warto postrzegać w analizie kampowej przedmiot w takim świetle.

Znaczącym problemem w zdefiniowaniu estetyki kampowej jest era, w której przyszło nam żyć. Kiedy w przeszłości estetyce, pięknie nadawało się jakąś wartość moralną czy etyczną, obecnie wychodzi się temu naprzeciw: „Postmodernistyczna estetyka jest przedmiotem krytyki między innymi z tej racji, że nie tyle zajmuje się sferą wartości estetycznych, co bardziej – społecznym funkcjonowaniem sztuki czy przedmiotów artystycznych”⁷⁴.

Jak mówi Maria Gołębiewska w oparciu o prace Richarda Shustermana i Luca Ferry’ego „Postmodernistyczne znaczenie estetyki to [...] podkreślanie jednostkowego, indywidualnego charakteru doznań zmysłowych, znajdujących swój wyraz w również indywidualnych sądach smaku. Smak, jak i sąd estetyczny, nie może w tym kontekście podlegać jakiegokolwiek dyskusji wobec zróżnicowania norm, upodobań i postulatu poszanowania odmienności”⁷⁵.

Kiedy sztuka staje się rozrywką produkowaną masowo, możemy doszukiwać się pewnych powiązań w spojrzeniu postmodernistycznym i kampowym – cały świat staje się polem do kreacji i estetyzacji na wielką skalę (najlepszym przykładem jest rozwój telewizji i internetu – funkcje praktyczne, informacyjne stają się z czasem coraz mniej ważne na rzecz funkcji rozrywkowej – mają rozbawić widza, utrzymać go przy ekranie jak najdłużej, bo to

⁷³ T. J. Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, red. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Massachusetts 1993, s. 27. (tłumaczenie własne)

⁷⁴ M. Gołębiewska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia”, 1999, nr 17, s. 35.

⁷⁵ Tamże, s. 37.

właśnie generuje zysk). Czy w takiej sytuacji obcując z jakimikolwiek wytworami kultury możemy mówić jednak o kontakcie, który nie niesie za sobą pewnej postawy moralnej?

Kamp z jednej strony wychodzi naprzeciw założeniom, a z drugiej „najlepiej łączy sprzeczności postmodernizmu”⁷⁶. Cechy łączące te dwie idee, które można potraktować jako cechy kampu jako estetyki to prześmiewcze traktowanie powszechnych wzorców i tradycji, ostentacja, prymat estetyczności (bez poszukiwania doskonałości), zatarcie granic sztuki wysokiej i niskiej⁷⁷. „Postawa typowa dla kampu opiera się na ironicznym kopiowaniu, na przerysowanym reprodukowaniu pewnych elementów z obszaru kultury i wysokiej, i masowej”⁷⁸.

Niezwyczajnie ważne w tworzeniu i odbieraniu estetyki kampowej okazuje się ciało: „Nowa wrażliwość jest nową wrażliwością zmysłową. Dostarcza przyjemności wolnej od wszelkiej moralnej i snobistycznej hipokryzji”⁷⁹.

„[Ciało] traktujemy [...] jako dany i posłuszny nam instrument percepcji oraz ekspresji. Nie przez przypadek za sztuki najbardziej typowe dla kampu uznano operę i balet – sztuki ciała poddawane treningowi, doskonaleniu”⁸⁰.

Przedmiotem i wykonawcą estetyki jest więc ciało – to ono okazuje się sceną, która pozwala na realizację teatru absurdu i przesady – hiperbolizować i wykrzywiać możemy reakcje fizyczne, mimikę, emocje przedstawiane, co swoją drogą często wykorzystywane jest w sztuce jako środki artystyczne. Eksploatacja ciała na potrzeby estetyki niesie za sobą pewne implikacje: „Postawa ta [kamp] wymagała od osoby jej hołdującej pewnego określonego sposobu bycia – przeżywania sytuacji, w której uczestniczy się z pozycji obserwatora, niejako przyglądania się faktom i specyficznego delektowania się nimi”⁸¹. W estetyce kampowej, przesadzie i poszukiwaniu satysfakcji przez doświadczenia w gruncie rzeczy powierzchowne możemy odkryć cechy hedonizmu. Kamp to również „pewna forma bardzo ostentacyjnego ekshibicjonizmu [...]”⁸².

⁷⁶ M. Gołębiewska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia”, 1999, nr 17, s. 34.

⁷⁷ Tamże, s. 34.

⁷⁸ Tamże, s. 36.

⁷⁹ B. Baran, *Postmodernizm*, Wydawnictwo PWU, Kraków 1992, s. 142.

⁸⁰ M. Gołębiewska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia”, 1999, nr 17, s. 41.

⁸¹ Tamże, s. 28.

⁸² Tamże, s. 29.

Na koniec chciałabym powrócić do prawd kampu według Sontag, które wyróżniałam w rozdziale 1.1., a które wydają mi się w dalszym ciągu dopasowane do estetyki kampowej w kontekstach, które przedstawiałam. Jako że stosować je będę jako swego rodzaju metodologię, wedle której przeanalizować chcę wybrane przeze mnie filmy: *Hydrozagadkę* oraz *Córki Dancingu*, wyjaśnię i rozwinę te określenia, a co za tym idzie, cechy, których będę w filmach szukać.

Niejasność – Chodzi mi tutaj o niejasność, brak otwartego stosunku emocjonalnego i moralnego, bądź samą możliwość odebrania dzieła w taki sposób, kamp wywołuje jakiegoś rodzaju chaos, konfuzję w odbiorcy – a kampowemu odbiorcy to się właśnie podoba. Zawieram tu ironię i tragikomizm, jakiego się doszukujemy, poważne przedstawienie rzeczy niepoważnych, niejasność w znaczeniu, które kryje się za stylem i performancem. Choć może być to kontrowersyjne, zawieram tu również niejasność intencji artystycznej w kontekście jakości dzieła. Czy ma być złe w założeniach? Czy po prostu intencje powagi mijają się z rzeczywistością?

Kreacja – Myślę, że to określenie jest w miarę jasne. Życie to teatr, więc musi być wykreowane, stylizowane. Będę szukać nawiązań do innych dzieł kulturalnych, okresów historycznych, kulturalnych referencji. Ten aspekt będzie mieć szczególne znaczenie przy analizie *Córek dancingu*, jako filmu opartego na PRL a w PRL-u nie powstałym. Rozważając sam koncept filmu jako wewnętrznie kampowego będę badać środki stylistyczne wykorzystane w jego produkcji, to, jak wykreowany jest świat przedstawiony. Skupię się też ogólnie na poziomie kreacji i „nadkreacji” obu filmów, porównaniu ich do rzeczywistości PRL-owskiej. Ważnym aspektem kreacji jest też kreacja płci i jej subwersywność, zabawa rolami społecznymi i stereotypami w obu filmach.

Dystans – tutaj zawiera się zarówno dystans jako niejaki oderwanie polityczne (nie chcę określać tego jako apolityczność) jak i dystans historyczny, i wynikającą z niego nostalgię – które zawierają się w filmie i które film współcześnie wywołuje. Skupię się też na dystansie do samego siebie i dzieła, czyli typie humoru w nim zawartym. Tutaj też rozważać będę kwestię ironii. Będę doszukiwać się miejsc, gdzie dystans ten występuje i gdzie świadomie lub mimowolnie jest łamany. Wierzę, że całkowity dystans jest niemożliwy, nawet w spojrzeniu na świat, które w założeniach jest czysto estetyczne.

Oczywiście te pojęcia i aspekty przenikają się i niejako nakładają – w końcu opisują ten sam koncept i wrażliwość. Jest to sztuczny, stworzony przeze mnie podział, który

przyjmuję na potrzeby analizy. Jako że kamp będę starała się postrzegać jako estetykę, w wielu momentach zapewne mogę go spłycać i nie oddawać się mu w pełni. Wierzę, że nawet jeżeli nie wszystko jest z natury kampowe, kamp da się znaleźć we wszystkim, jeśli przyjmie się tę wrażliwość do serca. Postaram się więc odsunąć tę optykę od siebie, stać się obserwatorem obserwatora, by sama przypadkiem nie stworzyć w sobie wykreowanej wizji omawianych filmów.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

CZEŚĆ II: ANALIZY PRZYPADKÓW

Rozdział 2: Polska Ameryka – estetyka kampowa w *Hydrozagadce* Andrzeja Kondratiuka

2.1. Krótki kontekst

Hydrozagadka (1970) to drugi w kolejności pełnometrażowy film w reżyserii Andrzeja Kondratiuka, którego tytułową zagadką jest „niewytłumaczalne zniknięcie wody w Warszawie podczas największych upałów. Nad jej rozwiązaniem biedzi się naukowiec, profesor Milczarek. Pomaga mu nieustraszony detektyw As, który podejmuje nierówną walkę z tajemniczym, demonicznym przeciwnikiem, sprawcą całej wodnej afery. Trop prowadzi najpierw do ciemnego typu zwanego Plamą, a potem do egzotycznego Maharadży”⁸³, jak opisuje go serwis Film Polski.

By odpowiednio zarysować kontekst i genezę filmu, warto wrócić do debiutu Kondratiuka – *Dziury w ziemi*, która premierę miała w tym samym roku. Film ten miał dość wyraźny proustrojowy wydźwięk: „mogło się wydawać, że narodził się w polskim kinie nowy twórca „społecznie zaangażowany”. Reżyser, który socjalizm traktuje poważnie”⁸⁴. Później o powstaniu filmu sam Kondratiuk mówił w rozmowie z Jackiem Nowakowskim jako o pomocy dla zespołu Syrena: „[...] „Andrzeju, ratuj. Po prostu czasy są takie, że nas wszystkich wyrzucą”, [...] no i była to robota diabelska [...] Generalnie pewnie bym dzisiaj takiego filmu nie zrobił, to zrozumiałe”⁸⁵. *Dziura w ziemi* stała się jednak częścią grupy filmów „będących próbą stworzenia „poetyckiego produkcyjniaka” [...]”⁸⁶.

Hydrozagadka była powrotem Kondratiuka do jego wcześniejszego stylu – miał skłonność do: „ironicznej zgrywy, prowokacyjnych happeningów [...], jak również do groteski [...] oraz traktowania świata przedstawionego w sposób umowny, jako gry konwencji [...]”⁸⁷. *Hydrozagadka* mówiła jego bardziej realnym głosem, możliwym dzięki pozytywnemu odbiorowi debiutu, jak mówi sam reżyser: „Toż to był totalny odlot. Po nagrodzie za *Dziurę w ziemi* zupełnie nam odbiło. Razem ze scenarzystą tego filmu, Andrzejem Bonarskim, wykorzystaliśmy otrzymane zaufanie, żeby zrobić sobie totalne jaja”⁸⁸.

⁸³ Opis filmu na portalu FilmPolski, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=124485> [dostęp: 3 czerwca 2025]

⁸⁴ K. Kornacki, *Superman z raportówką: O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16), s. 166.

⁸⁵ J. Nowakowski [rozmówca], *Kwiaty z pierza, czyli Dziura w ziemi. Rozmowa z Andrzejem Kondratiukiem*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Przegląd Koniński, Konin 1998, s. 184-185, 190.

⁸⁶ K. Kornacki, *Superman z raportówką: O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16), s. 166.

⁸⁷ Tamże, s. 167.

⁸⁸ M. Łuczak, *Wniebowzięci, czyli jak to się robi Hydrozagadkę*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 48.

Film był przeznaczony do telewizji i to tam miał swoją premierę 30 kwietnia 1971 w godzinach późnowieczornych – ciekawa data, zważywszy na ironiczny charakter filmu. Pierwszy pokaz nie wzbudził większego zainteresowania krytyków i publiki, większy odzew miał miejsce dopiero po następnym – 30 lipca tego roku. *Hydrozagadka* pojawiła się wtedy w ramówce zamiast *Kobry*, niezwykle popularnego Teatru Sensacji⁸⁹.

Być może dlatego odbiór filmu przez przeciętnego widza nie należał początkowo do przychylnych. Jeden z nich wysłał do redakcji tygodnika *Dookoła świata* następujący list: „Obejrzałem w telewizji arcybzdurę pt. «Hydrozagadka». Miała to być filmowa komedia. Dziwna to była jednak komedia, skoro – a oglądałem to dziwadło w gronie kilku osób – uśmiechnęliśmy się tylko raz, gdy Dobrowolski tłumaczył przemówienie Asa. Nie pisałbym o tym do Was, lecz raczej do pisma filmowego, gdyby w związku z tym filmem nie nasunęły mi się pewne myśli – o uczciwości, o gospodarzeniu publicznym groszem, o szacunku (do siebie!) występujących w tym filmie świetnych przecież aktorów, wreszcie o kształtowaniu gustów”⁹⁰. Inny, anonimowy krytyk pisał z kolei: „O nic tu nie chodzi, bzdura goni bzdurę, stereotyp nakłada się na stereotyp [...] Bo co atakuje film p. Kondratiuka? Stereotypy filmowe, zespół skojarzeń tzw. masowego odbiorcy [...] Dlaczego więc tę ewidentną amatorszczyznę nakręconą gwoili rozrywki ekipy realizacyjnej poleca się milionowemu audytorium?”⁹¹.

Jako film oparty na ironii i grotesce *Hydrozagadka* przysparzała (i przysparza) wielu problemów w kwestii jej odbioru – zarówno widzowi ówczesnemu, jak i współczesnemu. Głównym problemem w odczytaniu jej w momencie premiery była nikła popularność amerykańskich mediów w Polsce ludowej. Komiksy o superbohaterach, tak popularne za oceanem, w PRL-u traktowane były jako część „zgniłej” kultury zachodniej i cenzurowane – zapewne tak jak inne wytwory ze Stanów były do Polski nielegalnie importowane i rozprowadzane przez straganiarzy w większych miastach, można jednak śmiało założyć, że skala ich obiegu w Polsce nie była na tyle znacząca, by zwyczajna społeczność знаła ich cechy i była w stanie odnaleźć ich ślady w *Hydrozagadce*, co zresztą widoczne jest w ówczesnych recenzjach – by ironia mogła zostać odczytana w pełni, odbiorca musi mieć pewne pojęcie na temat przedmiotu ironizowanego.

⁸⁹ K. Kornacki, *Superman z raportówką: O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16), s. 176.

⁹⁰ Janusz S., *Zagadka*, „Dookoła świata” 5.09.1971, nr 36, cyt. za: K. Kornacki, *Superman z raportówką: O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16).

⁹¹ sww, *Krokodyl poszedł w Polskę*, „Zarzewie”, 15.08.1971, nr 33, cyt. za: K. Kornacki, *Superman z raportówką: O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16).

Nasuwać może się pytanie, jak w takim razie film przeszedł przez cenzurę? Dla współczesnego widza film może wydać się dość odstający od polskiej kinematografii tego okresu, wpisywał się jednak w ówczesne trendy tworzenia „rozrywki socjalistycznej”. Jak opisano założenia takowej w Uchwale KC PZPR w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku: „Równolegle z filmem zaangażowanym ideowo należy rozwijać produkcję filmów rozrywkowych, komediowych i obyczajowych, obliczonych na zaspokojenie zainteresowań najbardziej masowego widza, lecz wolnych od prymitywizmu i złego gustu. Filmy tego rodzaju nie powinny być jednak w swej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym”⁹². Propaganda wymagana w filmie przestawała być powoli oczywista, miała raczej emanować z filmu i wpływać na obywatela podświadomie, co można było na pierwszy rzut oka w *Hydrozagadce* odnaleźć.

Hydrozagadka jest więc filmem prawdziwie PRL-owskim – to jest, została wyprodukowana w czasie tożsamym z czasem akcji. Początkowo nie była doceniona i szczególnie popularna, uznano ją za przesadzoną, tandetną w swojej hybrydowej formie (łączącej elementy historii o superbohaterach, filmu szpiegowskiego, fantasy i komedii). Widzę w niej wiele elementów, które możemy odnaleźć w estetyce i wrażliwości kempowej – wspomnianą przesadę, stylizację świata przedstawionego, lekkość, swego rodzaju odcięcie w podejściu do moralności i ustroju, oraz wszechobecną ironię. Czas więc, by rozwikłać (Hydro)zagadkę...

2.2 Niejasność

Badając kempowe niejasności filmu, chciałabym rozpocząć od samej tematyki i jej słodko-gorzkiego wydźwięku. Choć koncept superbohatera ratującego Warszawę przed brakiem wody może nam się wydawać absurdalny (w porównaniu do znanych nam z kultury amerykańskiej historii o ratowaniu świata przed „supernaturalnymi siłami zła”), opiera się o realne problemy, z którymi mierzyło się polskie społeczeństwo w epoce PRL-u – ze względu na obsesyjny rozwój przemysłu ciężkiego w Polsce pod władzami tego okresu, przerwy w dostawie bieżącej wody do ośrodków miejskich były dość powszechne. Przemysław Dudziński w swoim artykule na temat kodów kulturowych potrzebnych do odszyfrowania *Hydrozagadki*, zauważa, że „władze stawiające forsowny rozwój przemysłu ponad

⁹² Uchwała sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka i A. Madej, Katowice 1994, s. 31.

zaspokojeniem oczywistych i podstawowych potrzeb obywateli [... mogą] być czymś trudnym do wyobrażenia [dla współczesnego widza]”⁹³ Film jest więc satyrą zdarzeń bardzo realnych i dotyczących ówczesnych Polaków – traktuje je niezwykle lekko, okrywając je niczym peleryną superbohatera i tworząc z nich historię tak absurdalną, że nie mogłaby być w żadnym calu prawdziwa... prawda? Tragikomizm historii w tym wymiarze może być jednak w pewnej mierze ukryty dla współczesnego widza, ale całościowo wpisuje się w założenia estetyki kampowej (choćaby podświadomie, czy to z własnych doświadczeń czy z opowieści starszych Polaków): „[...] by absurdalny kontrast był ironiczny musi, poza byciem komicznym, oddziaływać na jednostkę „boleśnie” – jednakże nie tak boleśnie, by neutralizować humor”⁹⁴.

Pierwszym przedmiotem kpin i dysonansu, który zauważamy współcześnie, jest postać samego Asa – polskiego superbohatera z krwi i kości. Poczynając od jego wyglądu – choć ubrany w obcisły superbohaterski kostium, ze „swoją literką” A na piersi i pelerynką, zamiast powagi i szacunku do niego jako superbohatera, wzbudzać może śmiech. Jako widz nie jesteśmy pewni, czy śmiejemy się z wyobrażenia Supermana czy po prostu z Asa – obcisłe ubrania na mężczyznach mogą kojarzyć się z kulturą i modą homoseksualną, więc kostium superbohatera, z jednej strony „Prawdziwego Mężczyzny” i obrońcy, może nadawać nieco zniewieściały, kampowy charakter. Kolejnym elementem satyrycznym polskiej kopii superbohatera okazuje się obsadzony aktor – Józef Nowak. Niezbyt wysportowany pan w średnim wieku (w momencie realizacji zdjęć miał około 45 lat), członek PZPR, w dodatku kojarzony w Polskiej kulturze z rolami „wierzących komunistów”⁹⁵, jak określa to w swoim artykule na temat *Hydrozagadki* Krzysztof Kornacki – w zasadzie jest kompletnym przeciwieństwem młodego, umięśnionego Supermana (wyrwanego w pewnym sensie spod prawa, choć pilnującego porządku), gotowego biec na ratunek w każdej chwili, nawet w swojej „lepszey” formie, jako As a nie Jan Walczak.

Ten dysonans w wyobrażeniu kulturowym superbohatera a faktycznej wersji rodzimej, jest potęgowany przez kontrast jego wieku i wyglądu z działaniem – zderza się z wyobrażeniem „młodego, pełnego życia” mężczyzny jakiego moglibyśmy się spodziewać. Oglądając film, wyczuwam od niego raczej energię upadłej diwy w kostiumie niż

⁹³ P. Dudziński, *Geneza Asa - superbohatera Polski Ludowej. Hydrozagadka Andrzeja Kondratiuka jako kontranaliza społeczeństwa PRL-u*, „MASKA Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy: Superbohater – mitologia współczesności?”, Kraków 2012, s. 85.

⁹⁴ T. J. Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, red. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Massachusetts 1993, s. 27. (tłumaczenie własne)

⁹⁵ K. Kornacki, *Superman z raportówką: O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16), s. 176.

klasycznego Supermana – być może błędnie, w moich odczuciach bardzo jednak koresponduje z kampowym zestawieniem cech przeciwnych na rzecz spektaklu, w pewien sposób film każe nam się opierać na kreowanym świecie bardziej niż znanych wzorcach, tworząc jakiegoś rodzaju niejasność kampową.

Chaos i nieścisłości budzą się też w obliczu samej natury polskiego Supermana. By mógł trafić na polskie telewizory, Supermana należało znacząco przekształcić. W tamtym okresie społeczeństwo było świadkiem „krucjaty komiksowej” – amerykańskich superbohaterów przyrównywano do „Übermensch”, nazywano „amerykańską personifikacją faszyzmu”⁹⁶. Co prawda jako faszystowską opisywano wtedy całą kulturę zachodnią, nie da się jednak ukryć, że pierwiastek tego można znaleźć w superbohaterze jako jednostce „ulepszonej”, mającej samodzielnie ratować społeczność, jakoby tylko ona była do tego zdolna i godna takiego zaszczytu. Jak rozwiązano to w realiach ludowych? „Superman z raportówką” (jak określił go sam Kondratiuk)⁹⁷! Jego superbohaterstwo to w praktyce nagromadzenie pozytywnych cech obywatela Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Jak opisano go w scenariuszu:

„Kawaler, nie pije, nie pali, szkołę ukończył z oceną celującą, sportowiec amator, finalista biegów przełajowych, przechodził szczepienia ochronne, w dzieciństwie nie chorował na świnkę, koleżeński, stały w uczuciach, punktualny, obowiązkowy, nienaganny pracownik uśmiechnięty na co dzień, wszechstronnie aktywny, sprawny fizycznie i umysłowo. Tyle pozytywnych cech w jednym człowieku daje niepospolitą moc i energię. Dlatego nasz bohater jest fenomenem natury!”⁹⁸

Polski Superman nie posiada więc nadnaturalnych mocy – jest idealny w sensie obywatela idealnego, którym każdy przecież może się stać, jeśli wystarczająco się postara. Jego perfekcyjność jest tak znacząca i przesadna, że sam protagonista wytwarza w filmie poczucie absurdu i groteski – jest tak idealnie wyobrażony, że aż kampowy. Przesyt cech nie wzbudza w widzu, szczególnie współczesnym, pragnienia, by stać się jak on. Jego pozytywne cechy i potencjalny wpływ na odbiorcę nie przenikają przez warstwę kreacyjną.

⁹⁶ A. Rusek, *Krucjata antykomiksowa w USA i jej echa w Polsce*, „Czas Fantastyki” 2010, nr 3(24), s. 10.

⁹⁷ J. Nowakowski [rozmówca], *Kwiaty z pierza, czyli Dziura w ziemi. Rozmowa z Andrzejem Kondratiukiem*, w: *Debiuty polskiego kina.*, red. M. Hendrykowski, Przegląd Koniński, Konin 1998, s. 187.

⁹⁸ Fragment scenariusza przytoczony za: M. Łuczak, *Wniebowzięci, czyli jak to się robi „Hydrozagadkę”*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 53.

Pozwolę przytoczyć sobie niektóre z wielu (naprawdę wielu) sloganów głoszonych przez obywatela Jana Walczaka na przestrzeni filmu:

„Ponieważ szanuję dobro publiczne i spokój społeczny, nie wyrwę tych drzwi, żeby rozprawić się z Panem” – w sytuacji poszukiwań antagonistów (których nie miałam jeszcze szansy przedstawić dokładniej, ale zrobię to za moment) i zastąpienia drogi przez dozorcę

„[...] to nieważne, ważne jest przestrzeganie przepisów BHP, zwłaszcza na kolei, cześć!”

„Prawdziwego mężczyznę zabije alkohol!”

Mnogość tego typu stwierdzeń, zamiast wysuwać na przód wartości dydaktyczne w filmie, sprawia wrażenie jakoby dydaktyka PRL-owska sama w sobie była żartem, absurdem. Zamiast faktycznie ratować Warszawę przed brakiem wody, As nieraz zatrzymuje się w najważniejszych momentach pościgu, by publiczność oficjalnie pouczyć w duchu Polski Ludowej. Kondratiuk tworzy więc z PRL-owskiej propagandy zabieg humorystyczny, kryje swój stosunek do niej. W końcu w teorii nie przedrzeźnia jej dosłownie, wręcz przeciwnie!

Mimo wyraźnego zaznaczenia, kto jest dobry, a kto zły, komu mamy kibicować, film nie zyskuje charakteru moralistycznego. Kwestie etyczne przerysowuje do granic możliwości, do punktu, gdzie literalnie wyrażona intencja autora wydaje się niespójna a wręcz odwrotna do jej znaczenia faktycznego, jak gdyby podział na dobro i zło był wytworzony, arbitralny – istotnie, koresponduje to z demonizacją zachodu w czasach PRL-owskich i ówczesną propagandą. Antagoniści w *Hydrozagadce* – doktor Plama i książę maharadża Kaburu – są prawdziwymi zachodnimi kolaborantami, działającymi na szkodę wielkiej Polski Ludowej. Doktor Plama, opisany przez doktora Milczarka jako „rozpieszczany przez ojca bankiera, wysłany do Heidelbergu, w kasynach [...] zachodniej Europy swój geniusz rozmięniał na drobne, [...] cóż, byłem wtedy młody, fascynował mnie, zazdrościłem mu... dziś ścigam przestępcę”. Plama, zdrajca Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich jak malowany, sprzedaje swoją inteligencję i tworzy niecny plan mający na celu kradzież polskiej wody (plan mający zresztą źródła w podręczniku do fizyki dla klas siódmych, jakby absurdów było za mało) dla odległego państwa pustynnego Kaburu, którego władcą (i kontrahentem Plamy) jest maharadża.

Antagoniści są swoją drogą uosobieniem kempowego hedonizmu i życia dla spektaklu, wielokrotnie w wypowiedziach zaznaczają, że „to wszystko dla rozrywki”, ma

być „big show – wielkie widowisko”, i tak też prezentuje się sam ich spiszek. Trudno znaleźć bardziej widowiskowy i niecny plan niż kradzież wody w formie „skroplenia jej na skalę totalną” i wysłania tej ogromnej chmury polskiej wody do Kaburu, gdy wiatr odpowiednio zawieje.

Cieńko jednak film odczytać jako jednoznacznie kulturze zachodniej wrogi. Co prawda większość cech negatywnych, które reprezentują postaci, związana jest jednoznacznie z konsumpcjonizmem, materialistycznym spojrzeniem na życie i oddaniem się „zachodniej zgniliznie moralnej”, *Hydrozagadka* wyśmiewa i przerysowuje je natomiast na równi ze szlachetnymi przymiotami idealnego obywatela socjalistycznego. Mimo tego, że moralnie zachód jest uznawany za zły, Warszawa idealizowana jest właśnie i przedstawiana jako swego rodzaju polska metropolia, z pięknymi, lśniącymi samochodami i wieżowcami (z wielkiej płyty) sięgającymi chmur. Film można na pewnej warstwie odczytać jako list miłosny do stylistyki amerykańskiej, w której Kondratiuk buduje wizerunek Polski.

Tak przesadnie i arbitralnie zbudowany świat etyki i wartości w filmie pozwala wybić się na przód stylizacji i kreacji świata zamiast skupiać się faktycznie na jego walorach moralistycznych. Przestajemy zastanawiać się nad tym, co ma być w naszym odbiorze jakie, i oddajemy się doświadczeniu tego dziwnego teatru amerykańsko-radzieckiego. Film kampuje zarówno kulturę PRL-u jak i Stanów Zjednoczonych, w swojej absurdystycznej optyce pozwala nam na odcięcie moralności i założeń na temat społeczeństwa i śmianie się z całego tego światka. Film może być odczytywany w kontekście kampowym, bo śmieje się i odsuwa czas ustroju, który obywatela kontrolował i pozbawiał wielu wolności – to zwyczajny Polak mógłby być tu „prześladowanym odmieńcem”, który zanurzając się w tej formie może się od niej odciąć.

2.3. Kreacja

Oczywiście, że film nie jest idealnym odbiciem świata, że rzeczywistość kina to w gruncie rzeczy kreacja – w niektórych przypadkach bardziej, w innych mniej. Są filmy, które chcą oddać ludzkie emocje, przeżycia w sposób jak najnaturalniejszy – *Hydrozagadka* zdecydowanie takim filmem nie jest. Film wydaje się przenosić nas nie tylko do alternatywnej wersji Polski Rzeczypospolitej Ludowej, ale wręcz do alternatywnej wersji

świata. Kreacja świata nie towarzyszy treści, forma wydaje się treść kreować – bardzo po kempowemu.

Widz od początku może się domyślić, że ma do czynienia w pewnym sensie z innym światem – film rozpoczyna się (genialną zresztą) wokalizą Igi Cembrzyńskiej przedstawiającej w tej formie głównych twórców i odtwórców *Hydrozagadki*, wokaliza zastępuje napisy początkowe. W pełnym makijażu, trzepocząca rzęsami i w niektórych momentach wręcz jęcząca nazwiska ekipy Cembrzyńska swoim występem wprowadza nas w świat kreacji, stylizacji, świat w gruncie rzeczy wygładzony i wytworzony na potrzeby historii. Ta scena zerowa zarysowuje nam charakter postaci jako przesadzony, oddziela od rzeczywistości i tworzy nową warstwę (nie)człowieczeństwa.

Istotnie, kobiety przedstawione w *Hydrozagadce*, podobnie zresztą jak reszta bohaterów, stylizowane są na nierealne, płaskie (a może po prostu sztuczne) emocjonalnie – zaczynając od Joli, koleżanki z pracy Jana Walczaka. Jola wypowiada się głębokim ponętym głosem, który wydaje się być podłożony w dubbingu (nie wiem, czy takie były autorskie zamierzenia czy może jest to jakieś niedociągnięcie w postprodukcji, choć to mogłoby czynić tę delikatną desynchronizację być może nawet bardziej kempową), jest przykładną obywatelką Polski Ludowej: „Mam znakomitą parasolkę, wyrób krajowy, kupiłam w Centralnym Domu Towarowym”, odpowiada Walczakowi, gdy on życzy sobie deszczu na weekend. Piękna Jola ma zamiar spędzić go z pięknym playboyem Jurkiem. Barmanka, grana właśnie przez Igę Cembrzyńską, na widok Asa szaleje (choć próbuje otruć go alkoholem z rozkazu doktora Plamy), rzuca się na ziemię wykrzykując (jak przystało na zamerykanizowaną Polskę) „Kocham pana! Kocham! I love you! I love you! I love you...”.

Obie te postaci kobiece – Jola jako perfekcyjna, pruderyjna obywatelka, barmanka jako reprezentująca wątpliwy moralnie koncept alkoholowej rozrywki i szaleństwa z miłości (od pierwszego wejrzenia?) – są swego rodzaju kopią, parodią archetypów kobiecych. Niewinność i pokusa, delikatność i szaleństwo reprezentują tu stereotypowe obrazy, klasyczne dla przedstawień kobiet w mediach. Być może nie jest to intencją, ale ich wizerunki wydają mi się bardzo kemp – szczególnie w scenie łączącej niejako ich historie. Płaczliwy śpiew barmanki jest tłem muzycznym dla sceny, w której Jola kuszona i nagabywana do „zdjęcia kapelusza” jest przez Jurka jego obeznaniem w kulturze świata zachodniego i rzeczami, które przywiózł do konsumpcji: „Czytam Time i Epoca’ę, pijam tylko Ballantine’a, palę Winstony, dla ciebie mam Wintermansy – zagraniczne czekoladowe

cygara. Zdejm kapelusz”. Scena, która pozornie ma wyrażać jakąś zdradę, porzucenie (czy to fizyczne czy moralne) i która mogłaby być naprawdę wzruszającą, poważną sceną, robi się kompletnie sztuczna i absurdalna – kempowa – dzięki powtarzanemu nieustannie przez Jurka tekście „zdejm kapelusz”, nie ratuje jej w tym kontekście nawet moralizacja Joli: „jesteś playboyem, masz konsumpcyjny stosunek do życia, żal mi ciebie”. Ten moralizatorski styl, w którym regularnie wypowiadają się bohaterowie, należy bardziej do formy filmu niżeli jego treści.

Stylizacji ulega też wizualnie świat przedstawiony. Szczególnym i najwyraźniejszym przykładem jest gospoda „Pod złotym leszczem”, do której zmierza As w poszukiwaniu Plamy i maharadży. Miejsce to jest przesyczone duchem kampu – wygląda jak salon cioci, która w kryzysie wieku średniego zakochała się w podróżach na bliski Wschód i która postanowiła udekorować z tego powodu na nowo całutki dom. Lampy z orientalnymi kwiatami (à la art deco na miarę PRL-u), wszechobecne ozdoby z piór, wielkie figurki Chińczyków w tradycyjnych szatach, wreszcie zasłona na drzwi z koralików i niezbyt udany mural czarnoskórej kobiety w stylu ilustracji w książkach dla dzieci do niesławnego polskiego wierszyka „Bambo”. Przesadę znajdujemy tu już w samej ilości wykorzystanych dekoracji. Biorąc pod uwagę te orientalistyczne zapędy w Polsce wczesnych lat 70. mamy do czynienia ze świadomym kiczem i nieco mniej zapewne świadomym kempem. Fascynujące jest, jak w czarno-białym filmie scenografia może emanować przegięciem tak absolutnym, że widz mimo wszystko może zobaczyć i wyobrazić sobie pstrokatość tej gospody. Kempowa estetyka tutaj zawiera się w czelności wystroju tak odległego od polskiej kultury – wystroju, który jest chaotycznym zlepkiem różnych, oddzielnych kultur w celu wytworzenia wrażenia „międzynarodowości”. Gospoda ma wydźwięk kempowy, bo jest w pełni odcięta od implikacji kulturowych celebracją wyobrażonej estetyki – pełne wytwórstwo.

Przesada *Hydrozagadki* zawiera się również w samym misz-maszu gatunkowym. Cechy komiksu o superbohaterach czy filmu w stylu przygód Jamesa Bonda (najwyraźniejszym przykładem scena, w której naukowcy ubrani w czarne garnitury prowadzą Jana Walczaka/Asa mrocznymi korytarzami instytutu), które klasycznie cechują się patosem, powagą, napięciem, tutaj opatrzone są spojrzeniem w pełni komediowym. *Delivery*⁹⁹ kwestii przez aktorów sprawia wrażenie, jakbyśmy byli częścią jakiegoś

⁹⁹ Delivery (ang.) – sposób, forma wypowiedzi, najczęściej w zamyśle żartobliwej.

pogmatwanego kabaretu, teoretyczna powaga znika, kiedy uświadamiamy sobie, że raz po raz słyszymy slogany rodem z socrealistycznych plakatów – lub wielokrotnie używane zapożyczenia z języków zachodnich ze strony antagonistów.

Polskie wersje klasycznych elementów tych gatunków są celowo tak absurdałne, że aż przyjemne. Jako przykład podam element „śmiertelnej broni”, która ma pokonać protagonistę, powstrzymać go od uratowania świata. Śmiertelną bronią *Hydrozagadki* jest krokodyl Herman, którego maharadża kupił w Japonii od niemieckiego emigranta z Argentyny, byłego kapitana łodzi podwodnej – wymowność nawiązań do złowieszczego sąsiada z zachodu i jego zamiarów wychodzi poza normatywną skalę, kampujemy na temat socjalistycznego strachu przed Wrogiem przez wielkie W. Ważnym elementem „stylistyki chaosu” jest również sama ścieżka dźwiękowa. Jak opisuje ją Kornacki: „stylistycznie niespójna i skrajnie ilustracyjna, w której obok Beethovena (sekwencja w laboratorium prof. Milczarka), pojawiają się rytmy arabskie, pieśń *Gaudeamus igitur* i – co zaskakujące – religijna pieśń *Dobry Jezu, a nasz Panie, daj mu wieczne spoczywanie* (w scenie walki liliputa z marynarzem – pewnie jako sugestia śmierci tego ostatniego)”¹⁰⁰.

Świat przedstawiony jest wykreowany tak skrajnie, że wydaje się działać na własnych zasadach. Nikogo nie dziwi, że liliput jest przedstawiany jako „dziecko, którego wuj jest w tym samolocie”, telepatyczny przepływ informacji między Asem a tancerką brzucha, która z bliżej nieokreślonego powodu zabawia harem żon maharadży przechodzi bez echa w fabule, nie wspominając już o kompletnej anonimowości Asa w momencie, gdy zdejmuje z nosa okulary i przywdziewa swój superbohaterski kostium. Możemy pokusić się o stwierdzenie, że świat ten opiera się na kampie – praktykuje radykalne odcięcie od rzeczywistości, a moralność spycha do atrybutów koniecznych dla rozrywkowego charakteru filmu. W tej sytuacji elementy treści stają się tak naprawdę elementami kreatywnymi, tworzą artystyczny obraz świata zamiast go przybliżać, tłumaczyć w poważny sposób.

Wyraźne elementy kampowe możemy znaleźć również w samych bohaterach – mam tu na myśli doktora Plamę i maharadżę. Szczególnie wymowna jest ich następująca wymiana zdań:

¹⁰⁰ K. Kornacki, *Superman z raportówką: O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16), s. 170.

„Dramat rozegra się w opowie rozszalałych żywiołów. To lubię. Zdziwiający synchron”.

„Pan jest diabłem”.

„Przed wszystkim esteta”.

Czyż nie ma nic bardziej kampowego niż otwarte uwielbienie dla spektaklu, wartości wizualnych i rozrywki? Plama jest w artykule Tomasza Kuźmicza jednoznacznie przyrównany do „romantycznego dandysa”, który „w obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa podziwia okoliczności starcia”¹⁰¹. Ciekawym mechanizmem jest fakt, że to postaci w podejściu do świata w pełni kampowe są w filmie złymi charakterami, ponieważ podejście to nie zgadza się z wyobrażeniem idealnego obywatela socjalistycznego, działającego dla dobra ogółu i w duchu ustroju. Kampowy charakter ma również aparycja maharadży, w błyszczącej bluzce i turbanie z wielkim piórem, trzymającego w rękach małego, pluszowego słonika. Być może niezamierzenie, Plamę i maharadżę możemy potraktować jako kampowe ikony, świadome do pewnego stopnia kreacji i sztuczności świata, wyznające prymat stylu nad treścią.

W stylistyce *Hydrozagadki* kampf możemy odnaleźć w ogólnie widocznym przegięciu, jakie praktykuje reżyser w celu parodyzacji zarówno amerykańskiej kultury superbohaterskiej, jak i idealistycznej kultury PRL-u. Nadmiar i przesada w formie chociażby scenografii, sposobu wypowiedzi bohaterów czy samych bohaterów jako postaci, wreszcie do granic absurdałnej historii i stawek (w końcu jako widz mamy świadomość, że niecny plan rodem z lekcji fizyki w siódmej klasie nie ma prawa realnie się udać) wprowadza taki poziom nierealności, który możemy złapać wzrokiem kampowym i docenić wszystkie jego szalone, przesadne atrybuty.

2.4 Dystans

Kwestia dystansu w *Hydrozagadce* jest ciekawa – film wyśmiewa absolutnie wszystko, co tylko może, nie określiłabym jednak stosunku twórcy do tematyki filmu jako w pełni zdystansowanego. Choć Kondratiuk osadza film w czasie tożsamym z tym, w którym żyje

¹⁰¹ T. Kuźmicz, *SUPERBOHATER PRL-U NA PRZYKŁADZIE FILMU ANDRZEJA KONDRATIUKA HYDROZAGADKA*, „Załącznik Kulturoznawczy: Kicz nasz współczesny”, 2016, 3/2016, s.107.

– w Polsce Rzeczypospolitej Ludowej, świat, który kreuje jest daleki od jej faktycznego stanu. Dystans jest generowany przez oderwanie emocjonalne oraz formalne – wprowadzony jest niejako chaos gatunków, nagromadzenie i intensywność cech postaci chroni twórcę przed urażeniem emocji (choćby cenzorskich), a widza przed koniecznością głębszego moralnego osądu. Oddzielając się od powagi, twórca nie kryje jednak swojego stosunku do choćby wzorca idealnego obywatela wobec ówczesnie panującej władzy. Choćby wymiana zdań między Plamą a Maharadzą w kwestii charakteru Asa w scenariuszu wyglądała początkowo w ten sposób:

„Czy to jest supermen?”

„Gorzej! Stosując naszą nomenklaturę, to jest *współczesny bohater pozytywny*”

Nawet wysoce wykreowane, przesadne uniwersum *Hydrozagadki* niesie za sobą więc określony stosunek polityczny, co wedle choćby Susan Sontag skreśla film jako dzieło kampowe. Ja chciałabym jednak wrócić tutaj do konceptu kampu jako formy ochrony, sposobu na radzenie sobie w świecie, którego konwencjonalne zasady działania są inne niż określonej jednostki. Choć jest to wniosek naprawdę dalekoidący, myślę, że w walce z nadmierną cenzurą i kontrolą można odnaleźć i praktykować jakiś pierwiastek kampowania. Tworząc z elementów swojej codzienności udziwniony, wykrzywiony świat Kondratiuk zarówno zwraca uwagę na absurd codzienności PRL-owskiej i zwyczajnie się z niej nabija, dla rozrywki i zabawy.

W moich oczach *Hydrozagadka* zawiera w sobie również elementy kampu nostalgicznego – czy ogólnie o nostalgię opartego. Specyficznego, bo jest to nostalgia za czymś, co niedoścignione, niezdołane. W całej otoczce prześmiewczej, jaką buduje *Hydrozagadka* wokół kultury konsumpcjonistycznej, superbohaterskiej, z a c h o d n i e j, jest ukryty jakiś element tęsknoty. Takim elementem współcześnie może być obsada pełna ikon polskiego ekranu – Iga Cembrzyńska, Roman Kłosowski, Zdzisław Maklakiewicz i wreszcie Józef Nowak. Jediną jeszcze żyjącą osobą z ich grona jest Iga Cembrzyńska, film jest więc swego rodzaju świadectwem ich złotych lat, kiedy oglądamy go mamy świadomość, że ich sława powoli przemija, że ówczesny styl aktorski zderza się z naszymi współczesnymi wyobrażeniami – *Hydrozagadka* tworzy więc kampowy dysonans na samym poziomie estetycznym. Nostalgię, którą film z kolei wytwarzał w czasie, w którym premierował, określiłabym jako nostalgię do *American Dream*, w którym nierealny superbohater uratuje miasta, pokona złoczyńców, zdobędzie kobietę – uratuje Polskę od

socjalistycznych przerw w dostawach tej nieszczęsnej wody, pouczy każdego obywatela, ... zdobędzie kobietę. Kondratiuk w kempowej estetyzacji i parodyzacji kultury amerykańskiej wyraża głęboko ukryte marzenia i tęsknoty polskiego społeczeństwa.

Dystans zawiera się również w samym sposobie realizacji *Hydrozagadki* – niedociągnięcia wizualne, „brudny” styl zdjęć, znacząca ironizacja niemal każdego elementu świata przedstawionego nadają filmowi charakter kempowy. Jak określa to Tomasz Kuźmicz: „Groteskowy charakter postaci uzupełniają ostentacyjnie nieefektywne sceny, w których As korzysta ze swoich supermocy – na przykład puszczonej od tyłu skok z wysokości czy widoczny na ekranie moment lądowania, który ma komunikować, że przed chwilą As był w powietrzu. Sekwencje te, zamiast przekonywać swoim realizmem, epatują nieudolnością [...] Jak pisze Dudziński: „reżyser niedostatki techniczne włączył tu po prostu w burleskowy dyskurs filmu” ”¹⁰². *Burleskowy* to określenie, którego na łamach pracy nie użyłam, niewątpliwie jest jednak do charakteru filmu dopasowane – film zdecydowanie swoją karykaturalnością ma w założeniach wzbudzać śmiech. Mimo inherentnej polityczności humoru *Hydrozagadki*, sposób jego realizacji zawiera w sobie wiele cech podejścia kempowego.

Fabula *Hydrozagadki* Kondratiuka dzieje się w czasie współczesnym dla reżysera i bawi się ironią i groteską wobec kultury PRL-u w sposób, który obecnie możemy określić jako kemp – wtedy nie była to jeszcze wrażliwość w Polsce szczególnie rozpowszechniona, zakładałam więc, że mogło to nie być główne założenie kreacyjne Kondratiuka w procesie tworzenia filmu. Na przestrzeni lat pojęcie kampu stało się częścią rozumienia kodu kultury masowej (która z kolei na dobre rozgościła się i scalała z kulturą polską). Optyka kempowa stała się bardziej szanowanym sposobem na patrzenie na świat, sztukę, a więc również i film – zarówno w kwestii ich analizy, jak i samego zamysłu artystycznego. Tego typu wrażliwość – perswersyjna, subwersyjna, awangardowa – znajduje użytek w *Córkach dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej, których to analizie poświęcony jest następny rozdział. Z PRL-u dydaktycznego i opartego na „dorosłych”, poważnych wartościach (aczkolwiek wciąż kempowego) przenosimy się w świat PRL-u widzianego oczami dziecka – szalonego, kolorowego, ale też nieznanego i do pewnego stopnia przerażającego.

¹⁰² T. Kuźmicz, *SUPERBOHATER PRL-U NA PRZYKŁADZIE FILMU ANDRZEJA KONDRATIUKA HYDROZAGADKA*, „Załącznik Kulturoznawczy: Kicz nasz współczesny”, 2016, 3/2016, s.104-105.

Rozdział 3: Estetyka kampowa w Córkach dancingu Agnieszki Smoczyńskiej

3.1. Krótki kontekst

Córki dancingu to pełnometrażowy debiut fabularny Agnieszki Smoczyńskiej z 2015 roku. Opowiada historię Srebrnej i Złotej – siostr-syren, które „lądują w środku świata warszawskich dancingów lat 80., tętniącego muzyką, mieniaącego się światłami neonów i blaskiem cekinów. Dołączają do muzyków zespołu Figi i Daktyle, z dnia na dzień stając się sensacją nocnego życia stolicy”¹⁰³. Film jest szaloną mieszanką gatunków w polskim kinie traktowanych niezwykle po macoszemu – horroru i musicalu, jego proces (i sam fakt) powstawania należy więc do szczególnie ciekawych.

Inspiracją stojącą za filmem Smoczyńskiej były w ogromnej mierze obrazy Aleksandry Waliszewskiej oraz fotografie Nan Goldin i Diane Arbus, która „w przerwach między kolejnymi sesjami fotografowała zjawiskowe dziwolągi”¹⁰⁴, jak mówi sama reżyserka. *Córki dancingu* mają w sobie również pierwiastek personalny – na dancingach wychowywała się zarówno Agnieszka Smoczyńska (jej mama była właścicielką tego rodzaju baru), jak i siostry Wrońskie – autorki piosenek, o które oparty jest cały film (których mama, Janina Wrońska, była wielką osobistością warszawskiej sceny dancingowej). Twórcy nie chcieli jednak robić filmu, który dokładnie odwzorowywał rzeczywistość: „Na początku chciałam, żeby moje bohaterki wyglądały jak postaci z fotografii Sally Mann. Baśka Wrońska uznała jednak, że takie obrazy jeden do jednego oddają jej emocje. Nie chciała takiego realizmu i rozgrzebywania intymnych wspomnień”¹⁰⁵, mówi Smoczyńska. Wtedy narodził się pomysł wykorzystania syren jako metafory dojrzewania, stawania się kobietą w tym małym kawałku PRL-owskiego świata rozrywki. Scenariusz Roberta Bolesty stał się więc „zmyśloną biografią” członkiń zespołu Ballady i Romanse – Basi i Zuzi Wrońskich¹⁰⁶. Ich oprawa muzyczna była też punktem wyjścia w procesie rozwijania filmu – jako że *Córki dancingu* to w gruncie rzeczy musical była to strategia naturalna. Był to swego rodzaju dialog między nimi a Smoczyńską i Bolesto – część piosenek była inspiracją dla scen, inne zostały stworzone na potrzeby filmu¹⁰⁷.

¹⁰³ Opis filmu na portalu FilmPolski, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1235913>, [dostęp: 7 czerwca 2025]

¹⁰⁴ A. Bielak, *Syreny, które roztańczyły PRL. "Córki dancingu" w kinach*, Gazeta Prawna, 24 grudnia 2015, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/914437,corki-dancingu-film-zwiastun-agnieszka-smoczyńska-wywiad.html>, [dostęp: 7 czerwca 2025]

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Rozmowa M. Janas z A. Smoczyńską, *Tofifest 2016: Agnieszka Smoczyńska - "Córki dancingu"*, kanał Movieway PL, YouTube, 18 października 2016, https://www.youtube.com/watch?v=kc6totTXfjQ&ab_channel=MoviewayPL, [dostęp: 7 czerwca 2025]

¹⁰⁷ P. Pohl i K. Weiher-Sitkiewicz, *Jak robić w Polsce filmy, których nikt nie robi? Przypadek Córek Dancingu*, „Panoptikum” 2016, nr 16 (23), s. 230.

Development filmu jako debiutu gatunkowego nie należał do najłatwiejszych – począwszy od poszukiwania producenta. Został nim w końcu Włodzimierz Niderhaus z Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie – to mogło zadecydować zresztą o samej możliwości powstania filmu. Dzięki producentowi tak znanemu i szanowanemu na polskim rynku kinematograficznym *Córki dancingu* miały znacznie większe szanse na zdobycie finansowania i koprodukcje. A były to koprodukcje nie byle jakie – film został wsparty finansowo przez Jerzego Kapuścińskiego jako dyrektora II Programu TVP, efektami specjalnymi bezpłatnie zajęło się z kolei Platige Image¹⁰⁸. Ogromny wkład finansowy pojawił się też ze strony Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej – wynosił on aż trzy miliony złotych, była to największa kwota przyznana w tamtej sesji, niemalże niespotykana w erze ówczesnych dotacji instytutu dla debiutów¹⁰⁹. Ostateczny budżet filmu przekroczył 6 milionów złotych, był to kolejny ewenement w porównaniu do klasycznych budżetów polskich debiutów. Ze względu na niezwykle skomplikowany charakter filmu (mnogość scen muzycznych, efekty specjalne związane z bohaterkami-syrenami) był to nakład finansowy konieczny do jego realizacji, proces developmentu zakończył się więc niebywałym sukcesem.

Film nie cieszył się w Polsce początkowo szerokim zainteresowaniem. Z racji na jego specyficzny, niedochodowy w naszym kraju charakter Kino Świat – dystrybutor filmu – zdecydowało się na kampanię promocyjną „mijającą się z prawdą”¹¹⁰. W początkowych informacjach na temat filmu nie zawierano nigdzie wzmianki o „syreniej postaci” głównych bohaterek czy o elementach horroru występujących w filmie. Kampania tworzyła obraz *Córek dancingu* jako filmu wspominającego „dawne, dobre czasy”, wręcz komedii¹¹¹. Smoczyńska wyjechała co prawda z Gdyni z nagrodą za debiut reżyserski, została nagrodzona również charakterystyka filmu, widzowie odebrali go jednak zdecydowanie mniej entuzjastycznie – weekend otwarcia zebrał przed ekranami kinowymi jedynie 14 899 widzów jak podają w swoim *case study* filmu Paulina Pohl i Krystyna Weiher-Sitkiewicz¹¹², a obecna ocena filmu na portalu Filmweb wynosi 5,2/10 punktów.

Być może Polska nie była jeszcze gotowa na kino tak autorskie i odważne, film odniósł jednak szczególny sukces międzynarodowy. Międzynarodową premierę *Córki*

¹⁰⁸ Tamże, s. 233.

¹⁰⁹ Tamże, s. 232.

¹¹⁰ Tamże, s. 236.

¹¹¹ Tamże, s. 236.

¹¹² Tamże, s. 237

dancingu miały na Festiwalu Filmowym Sundance, film zdobył tam Nagrodę Specjalną Jury „za unikalną wizję i design”¹¹³. Tak rozpoczęła się długa i obfita w nagrody (film został zauważony między innymi na festiwalach w Porto, Wilnie czy Nashville) ścieżka festiwalowa *Córek dancingu* za granicą, wszedł on również w dystrybucję kinową w Stanach Zjednoczonych, gdzie spotkał się ze znacznie szerszym zainteresowaniem widowni. Nie powinno to dziwić, w końcu to właśnie w Stanach musicale i horrory cieszą się większym szacunkiem i popularnością, są ważną składową amerykańskiej kinematografii. Film znalazł więc swoje grono odbiorców, z czasem zaczął być bardziej doceniany i w Polsce, wiele osób zwróciło na niego uwagę dopiero po sukcesie międzynarodowym i obejrzało *Córki dancingu* z rocznym opóźnieniem.

3.2. Niejasność

Jeśli w *Hydrozagadce* musiałam szukać głębiej kampowych nawiązań i implikacji, to w *Córkach dancingu* przychodzą one same – Agnieszka Smoczyńska w wywiadzie z Albertem Kicińskim otwarcie wspomina zresztą, że w filmie „Flirtujemy z popem – nie tylko **poprzez kampową stylistykę [...]**”¹¹⁴. Wejźmy więc głębiej w kampowy świat *Córek dancingu*, zaczynając analizę od wszelkich jego niejasności (a mamy ich sporo).

Niepokój i pewne niezrozumienie, szczególnie w oczach tzw. przeciętnego polskiego widza, budzić może już sama konstrukcja gatunkowa filmu – połączenie musicalu, horroru i romansu nie jest u nas często spotykane. Już w tym momencie film tworzy żyzny grunt dla rozwoju kampu. Wielki spektakl, przerażenie, pewnego rodzaju podniecenie – gatunki, w których obracają się *Córki dancingu* z natury mają ogromne możliwości w kwestii kampfowania. Pierwotne emocje i instynkty, które uruchamiają w widzu, pozwalają na różne ścieżki rozwoju doświadczenia filmowego – z jednej strony pełna immersja, z drugiej – steatralizowanie doświadczenia, wyciągnięcie na wierzch sztuczności emocji przez film wywoływanych, kreacja bardziej ogromnego widowiska niż głębokiego przeżycia. Smoczyńska w swoim filmie kieruje się w stronę *Big Show* (jak mówił maharadża).

Szczególnie pomocna w takim procesie artystycznym okazuje się musicalowa forma *Córek dancingu* – której elementy gatunkowe pokrywają się z obszarami sztuki, które

¹¹³ Informacja z portalu FilmPolski, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1235913>, [dostęp: 7 czerwca 2025]

¹¹⁴ A. Kmicieński [rozmówca], *Syreny nie chowają zębów – jak trzeba to zagryzają*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 25 grudnia 2025, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia.5.22335.0.1.Syreny-nie-chowaja-zebow-jak-trzeba-to-zagryzaja.html> [dostęp: 9 czerwca 2025]

Sontag wpisuje inherentnie w kampf: „Niekiedy kampf przesycę cę dziedziny sztuki. Od dawna zaliczają się do niego balet klasyczny, opera i film”¹¹⁵. (W swojej pracy często pomijam połączenie między filmem a kampfem, w takiej optyce za kampfowy można by uznać w zasadzie każdy film, w moich oczach jest to spłylenie charakterystyki kampu. Film jako medium jest kampfowe, kiedy wchodzimy jednak w nie głębiej, uwidaczniają się różnice między filmami jako jednostkami.)

Połączenie elementów horroru i romansu w *Córkach dancingu* tworzy niepokojący, mroczny świat – świat dla widza nieznaný i nie do końca zrozumiany, w zasadzie niepozwalający się zrozumieć celowo. Boimy się tego, czego nie doświadczymy w rzeczywistości, a jednocześnie czerpiemy z tego jakiegoś rodzaju perwersyjną przyjemność, na tym właśnie opiera się urok horroru. Ta perwersja zbudowana na wyraźnym w filmie *body horror* pozwala na doświadczenie kampu ze względu na chaos, niezgodność z tym, do czego widz może być przyzwyczajony. Świat dancingu Smoczyńskiej, z jednej strony pełen splendoru, brokatu i rozrywki ma w sobie mroczne, nadnaturalne elementy – elementy, które z natury są wytworzone, sztuczne i które będą przez widza w ten sposób doświadczane.

W kampfowym charakterze filmu kluczowa jest sama jego hybrydowość – mieszanka tych gatunków potęguje doświadczenie niepokoju i chaosu. Świat jest sztuczny, obcy, a jednocześnie przepełniony tym szeregiem smaczków charakterystycznych dla horroru, musicalu, romansu (a czasem czarnej komedii). Te elementy z jednej strony płynnie przechodzą między sobą, z drugiej są oddzielne w świadomości widza – tu właśnie film buduje niejasności i *pole bitwy* kampu z rzeczywistością.

Córki dancingu są bardzo płynne, niejasne moralnie, zaczynając od samych postaci Srebrnej i Złotej – głównych bohaterek filmu. Zdecydowanie bliżej im do syren z greckich mitów niż współczesnych syrenek chociażby z disneyowskiej *Małej Syrenki* (1989) w reżyserii Rona Clementsa i Johna Musкера czy kultowego serialu dla nastolętek *H2O, Wystarczy kropla* stworzonego przez Jonathana M. Shiffa nadawanego przez Network 10. Wyraźne jest, że nie są to syrenki z bajki, raczej z klasycznej, mrocznej baśni. Na ekranie brutalnie zabijają ludzi, żywią się sercami, wielokrotnie widzimy je wysmarowane krwią. Nie postrzegamy ich jednak jako postaci negatywnych – wręcz przeciwnie, są w końcu protagonistkami, tytułowymi *córkami dancingu*. Film nie opowiada się w żaden sposób

¹¹⁵ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 373.

etycznie za ani przeciwko ich czynom, są one integralną częścią zasad, które kierują światem przedstawionym. Syreny są w filmie traktowane *po ludzku* – jesteśmy świadkami ich dorastania, kluczowych życiowych wydarzeń i ich reakcji na nie. Funkcjonują one jako figura metaforyczna dla przemiany dziewczynek w kobiety, zgodnie z założeniami Smoczyńskiej, która nie chciała replikować doświadczeń – i swoich, i siostr Wrońskich, których dzieciństwo było inspiracją całej historii¹¹⁶. Traktując ich w gruncie rzeczy zbrodnie (w klasycznym rozumieniu społecznym) jako neutralne moralnie, film wprowadza transgresję w kwestii zasad, które rządzą światem *Córek dancingu*. Brak osądów moralnych skierowanych do świata za czwartą ścianą zderza się z konsekwencjami w świecie syren – kiedy Złota brutalnie zabija mężczyznę i zjada jego serce, jest ścigana przez milicjantkę (bardzo ciekawą postać, o której więcej opowiem za chwilę). Zderzają się też z przerażeniem i do pewnego stopnia ostracyzmem otoczenia. Niejasność, różnica w osądzie filmu i świata w filmie przedstawionego w dalszym ciągu oddziela od niego widza, wywołuje doświadczenie kampowe, w którym celowo osąd moralny schodzi na dalszy plan, ustępuje miejsca doświadczeniu estetyzowanemu. Widz nie wie, jak ma traktować zasady społeczeństwa *Córek dancingu* – odchodzi więc od nich, skupia się (zgodnie z celem) na tym, co widzi, a nie tym, co ma o tym sądzić.

Dysonanse i niewytłumaczalne różnice można znaleźć w sposobie asymilacji syren w świecie, który je „przygarnia”. Srebrna niemal błyskawicznie w niego wkracza, co spowodowane jest uczuciem, którym zaczyna pałać do Mietka – basisty zespołu Figi i Daktyle, któremu towarzyszą w występach. Wydaje się dużo bardziej „przyjazna”, łagodna, dopóki jej zakochanie nie zaczyna być fatalne w skutkach. Złota jest znacznie bardziej ostrożna, boi się o siostrę i potencjalne konsekwencje jej uczuć. Wydaje się uwięziona w sytuacji, w której się znalazła, odreagowuje to właśnie atakiem na mężczyznę poznanego w barze. Z progresją fabuły siostry znajdują wspólną drogę, sposób na radzenie sobie w świecie ludzi – w pełni przyjmują swoje krwiożercze instynkty, kalecząc nawet Perkusistę. Ich droga i reakcje są dla widza (który z natury opiera się na znanej, „normalnej” rzeczywistości) co najmniej niepokojące, doświadczą ich jednak na dwóch poziomach – z ich perspektywy przyjętej w filmie jako wiodącej oraz z perspektywy widza *de facto* teatru horroru, makabry, której nierealności ma świadomość. Odbiór *Córek dancingu* opiera się na przerysowanym, szalonym świecie, gdzie reakcje i instynkty są pełne przesady – moralnej i estetycznej. Jak

¹¹⁶ A. Bielak, *Syreny, które roztańczyły PRL. "Córki dancingu" w kinach*, Gazeta Prawna, 24 grudnia 2015, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/914437,corki-dancingu-film-zwiastun-agnieszka-smoczynska-wywiad.html>, [dostęp: 9 czerwca 2025]

wspominałam wcześniej, film podaje widzowi podświadomie optykę kampową jako sposób odbioru etyki i estetyki świata przedstawionego.

Najbardziej wyraźny moralnie okazuje się w *Córkach dancingu* wydzźwięk transgresyjny, feministyczny – tutaj kamp okazuje się sposobem radzenia sobie samych autorów z opresyjnym działaniem świata, w którym przyszło nam żyć. Objawia się to chociażby w przedstawieniu relacji i dynamiki siły między mężczyznami a kobietami. Mimo że odbieramy świat niejako z perspektywy syren i to one mają charakter podmiotowy (co samo w sobie jest dość nowatorskim spojrzeniem, przez większość historii kinematografii to kobiety były dodatkiem do historii, nie jej trzonem), społecznością, do której trafiają rządzą mężczyźni. Kiedy członkowie zespołu znajdują syreny na plaży i zdecydują się zabrać je ze sobą do baru, stają się one niejako od razu własnością Kierownika sali. Kiedy znajduje je na zapleczu (kierowany przez ich „capienie”, jak określa to w swoich pierwszych wypowiedzianych w filmie słowach), od razu dostaje ich „pełną prezentację wizualną” – Perkusista każe im się rozebrać, pokazuje ich miejsca intymne (a może raczej ich brak) i komentuje „Pusto, jak u lalek Barbie”. Następnie oblewa je wodą i pokazuje syreni odpowiednik pochwy i łechtaczki.

Ta scena idealnie obrazuje sposób funkcjonowania PRL-owskich barów (w praktyce często przyjmujących rolę klubów ze striptizem) i traktowania kobiet, które miały (nie)szczęście się tam znaleźć. Mężczyźni mają pełną kontrolę nad kobietami, traktują je jak gotową usługę dla innych mężczyzn, zaś dla nich – sposób na zarobek. Ciało zostaje oddzielone od właścicielek, ich jestestwo przestaje mieć znaczenie, kiedy mogą stać się produktem. *Córki dancingu* nie respektują jednak w swojej historii takiego stanu rzeczy, mężczyźni zostają ukarani – okaleczeni lub obdarci z możliwości zarobku kosztem syren. Konsekwencje swojej lekkomyślności spotykają nawet Mietka, początkowo obrazowanego jako „ten dobry mężczyzna”, który najpierw pała uczuciem do Srebrnej (choć i tak nie uznaje jej za „prawdziwą kobietę” – widzę to jako metafora naszego społeczeństwa, w której kobiety dalej są postrzegane jako podległe, mniej wartościowe, zredukowane do ich ciała i pożądania, które mogą wzbudzić – kampowa stylistyka i przesadny obraz jest tu wykorzystany, by absurdalnie urzeczywistnić faktyczny problem). Kiedy traktuje ją jako tymczasowy przedmiot i bezpośrednio doprowadza do jej unicestwienia, zostaje w akcie zemsty zabity przez Złotą.

Świat *Córek dancingu* to świat mężczyzn, którzy kontrolują i wykorzystują kobiety dla własnych, czysto materialnych celów. Jednocześnie jest to alternatywna rzeczywistość, w której sprawiedliwości w końcu może stać się za dość, w której kobiety (spersonifikowane w osobie Złotej) mogą w końcu odczuć i okazać wściekłość, mogą przejąć sprawczość i pomścić kobiety wykorzystane, zniszczone przez ekstremalnie patriarchalny system. Kamp jest narzędziem symbolicznej zemsty, który dzięki swojej groteskowości i sztuczności może być bezpiecznym sposobem na stworzenie przekazu feministycznego, formą „odegrania się” na oprawcy. Bezpiecznym, bo kiedy daje możliwość na przeniesienie tak mocnego subwersywnego przekazu do świata odrealnionego, chroni w pewnym sensie twórców przed określeniem ich jako drapieżnych, groźnych oprawców (ach, ironio), którzy nienawidzą wszystkich mężczyzn i stwarzają bezpośrednie zagrożenie dla obecnego *status quo*. Pozorna stylizacja i sztuczność rzeczywistości filmu daje pole do przekazania realnych walk i problemów kobiet jako grupy opresjonowanej w sposób frywolny, groteskowy. Dysonans, który umożliwia wykorzystanie estetyki i optyki kampowej, jest więc niezwykle ważnym elementem ekspresji emocjonalnej filmu wobec widowni.

Córki dancingu są więc blisko zaprzyjaźnione z kampem, to integralna stylistyka świata, który tworzy Smoczyńska. Niejasności i chaos, które kamp legitymizuje jako część estetyki i pozwala na traktowanie ich poważnie jako elementów celowej kreacji artystycznej, są sposobem filmu na zobrazowanie świata PRL-u z perspektywy dorastających kobiet, na pośrednią ekspresję ich emocji i przeżyć. Film jest wyraźnym przykładem możliwości kampu feministycznego jako formy przedstawiania realnych problemów, z którymi mierzyły się performerki świata polskich dancingów – formy, która dla (być może) nieświadomego społeczeństwa jest prostsza do przyswojenia niż socjologiczne eseje czy płaczliwe filmy obyczajowe – choć jest to raczej skutek uboczny niż cel. Estetyka kampowa ma służyć tu głównie jako narzędzie uwolnienia się z jakichś wspomnień, przedstawienia ich w sposób wolny od konwenansów, obowiązków formalnych – jako forma zabawy i kreacji świata innego (i pomieszanego) do samych granic możliwości.

3.3 Kreacja

Kreacja w *Córkach dancingu* jest elementem szczególnie ciekawym ze względu na podłoże personalne, na którym się opiera – jak wspominałam, zarówno Smoczyńska, jak i

siostry Wrońskie wychowały się właśnie na zapleczach polskich dancingów. Jak o procesie tym mówi jednak sama reżyserka: „Dla nas punktem wyjścia było przywołanie tego świata z pamięci. Nie odtwarzamy świata dancingów jeden do jednego – tylko bierzemy to, co jest dla niego charakterystyczne, co oddaje jego styl i smak. Pokazujemy, co jest nam bliskie i filtrujemy to przez naszą wyobraźnię i wspólną wrażliwość”¹¹⁷.

Film przyjmuje więc szczególną perspektywę na świat – to świat dorosłych opowiadany z perspektywy dorosłego (który wspomina dziecięce jego wyobrażenie). Ślady tego zagmatwania w warstwie kreacyjnej filmu szczególnie wyraźne są zwłaszcza w początkowych stadiach opowieści i momentach tworzenia głównego zarysu świata – początkowe występy zespołu Figi i Daktyle czy Boskiego Futra otoczone są ogromem doświadczeń zmysłowych, wszystko się mieni, błyszczy, performerki wyglądają wręcz kreskówkowo dzięki swojemu makijażowi, a mężczyźni poprzez swoje zachowania podczas występów przypominają idoli nastolatek. Świat dancingu jest w pewnym sensie celowo zinfantylizowany (w dalszym ciągu mówię o samym początku filmu), przedstawiony w jaskrawym, radosnym świetle – tak jak zapamiętałyby to dzieci, będące świadkami jednej z niewielu przestrzeni w okresie PRL-u, w której w istocie nie brakowało barw i przepychu. Ta kampowa estetyzacja doświadczeń dziecięcych i początkowe skupienie uwagi na wizerunku pozytywnym, choć kompletnie przesadzonym, pozwala na ostrzejszy kontrast w odniesieniu do poważniejszych tematów poruszanych w dalszej części filmu.

Cukierkowy, zromantyzowany wizerunek świata zderza się w *Córkach dancingu* z kreacją wizualną głównych bohaterek i ich otoczenia. Na pierwszy rzut oka delikatne, dziewczęce i młode, zaś po przemianie w syreny rodem z horroru (wedle założeń kreacyjnych) – delikatność znika, na jej miejsce pojawiają się oślizgłe, ogromne ogony bliższe wyobrażeniom morskich potworów niż delikatnych potworek-nastolatek. *Córki dancingu* idą w kreację estetyki horroru pełną parą: być może świat dancingów chociaż na pierwszy rzut oka wydaje się w swej całej przesadzie przyjaźniejszy, świat syren, ich doświadczeń w świecie ludzi i relacji z nimi już do końca taki nie jest. Na poziomie wizualnym (oczywiście poza samą konstrukcją estetyczną syrenich ogonów i kłów) jest to symbolizowane we wszelkich scenach, w których syreny kogoś atakują – są one gwałtowne, ostre, pełne krwi. Syreny wabią urokiem, by później zabić (lub zabijają, by pomścić swoją

¹¹⁷ A. Bielak, *Syreny, które roztańczyły PRL. "Córki dancingu" w kinach*, Gazeta Prawna, 24 grudnia 2015, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/914437,corki-dancingu-film-zwiastun-agnieszka-smoczynska-wywiad.html>, [dostęp: 9 czerwca 2025]

czasami pokazywaną łagodność). Sama stylistyka *body horror*, oparta właśnie na brutalności w obrazie – wnętrzności na wierzchu, wyrwane narządy, morze krwi – która ma w widzu poza strachem wzbudzać głównie głęboki dyskomfort, obrzydzenie, oddziaływać nań na poziomie fizycznym, zmysłowym, jest w swej naturze bardzo kampowa – wychodząca naprzeciw klasycznym doświadczeniom życiowym i obowiązującym zasadom, nadmierna w środkach wyrazu wizualnego (szczególnie w porównaniu do horrorów bardziej psychologicznych), wreszcie – zwyczajnie ekstrawagancka i sztuczna, prosta do przesadzenia w jej zakresie.

Chciałabym wrócić jeszcze do musicalu jako elementu kreacyjnego w *Córkach dancingu*. Jak już wcześniej wspominałam, jest to gatunek z natury głęboko z kempem związany i to on umożliwia w filmie obrazowanie niemal wszelkich przesad następujących po nim, otwiera wrota dla i pozwala na szerokie przedstawienie kiczowatej stylistyki PRL-owskiej. To właśnie numery, które przedstawiają występy muzyków i tancerek dancingowych, pozwalają w pełni wykreować i uzmysłwić widzowi kampowość tego półświatka. Wpływają też na kampowy charakter całego filmu: świetnym wstępem, który ukazuje, że *Córki dancingu* są kampowe same w sobie (a nie tylko w przedstawieniu sceny barowej Polski Ludowej, jest utwór *Przyszlłam do miasta* i uzupełniająca go scena, gdy Krysia zabiera Srebrną i Złotą na zakupy do PRL-owskiego domu towarowego z krwi i kości. Cała choreografia statystów-zakupowiczów, którzy rozsuwają się niczym biblijne morze, by ukazać syrenom konsumpcyjne oblicze ówczesnej Warszawy, by następnie towarzyszyć im i stanowić barwne tło dla występu kobiet, performance piosenki bezpośrednio „do kamery”, który łamie zarazem czwartą ścianę, następnie skomplikowana i wymyślna scena taneczna w perle architektury Polski Ludowej – Pałacu Kultury i Nauki. Piosenka służy jako przedstawienie zasad dialogu filmu z widzem oraz zasad i poziomu stylistyki rządzących światem przedstawionym – obrazuje więc dalej jego kampowy charakter.

Warstwa dźwiękowa była swoją drogą w zasadzie punktem wyjścia w procesie twórczym Smoczyńskiej: „Zanim weszliśmy na plan, pracowaliśmy rok nad koncepcją filmu. Dla mnie te przygotowania się skończyły, kiedy zrozumiałam, jak opowiedzieć tę historię dźwiękiem. To on stwarza konwencję baśni dla dorosłych, wprowadza widzów w

rytm tej historii i buduje dramaturgię splatając ze sobą rozmaite emocje”¹¹⁸. Mając w głowie kampowe zamysły i inspiracje reżyserki śmiało można więc z kampem powiązać i album *Ballad i Romansów*, który towarzyszy filmowi. Kampowy w moich oczach jest nawet sam sposób łączenia go z tokiem filmu – swoiste zatrzymanie się w czasie, które towarzyszy wielu (szczególnie tym bardziej emocjonalnym) piosenkom pozwala na praktykę uwielbianego przez estetykę kampową odcięcia, uzmysławia sztuczność świata, zarówno dla obserwującego go widza, jak i dla doświadczających go siostr. Jako kolejny element kreacji kampowej zaliczyć możemy też oryginalne piosenki popularne w erze dancingów, takie jak np. *I feel love* Donny Summer (dancingi były jednymi z niewielu miejsc, w których akceptowano i wykorzystywano elementy zachodniej kultury masowej) czy *Byłaś sercabiciem* Andrzeja Zauchy – covery te wprowadzają nas z kolei w klimaty kampu nostalgicznego.

Wątkami, które splatają film Smoczyńskiej z estetyką kampową jeszcze głębiej, są wątki homoseksualne oraz wątki subwersywności ekspresji płciowej i seksualnej. Film dotyka i przedstawia wiele sfer, które są tabu w kulturze popularnej (nawet w obecnych czasach), by wymienić parę przykładów:

- akty perwersyjne, kazirodcze między Srebrną i Złotą (choćby pocałunki),
- relacja między milicjantką a Złotą – akt seksu lesbijskiego, swego rodzaju erotycznego *power play*,
- tajemne spotkanie w lesie pary homoseksualistów, którzy ostatecznie zostają brutalnie zamordowani przez siostry-syreny.

Obrazy te pogłębiają subwersywną naturę filmu, jednocześnie możemy je włączyć również do elementów kampowych – wydarzenia te są przedstawione w kluczu obowiązującej estetyki, Smoczyńska tworzy z nich więc spektakl, performance (nie)natury ludzkiej raczej niż faktyczne, bliskie doświadczenia społeczne.

¹¹⁸ A. Bielak, *Syreny, które roztańczyły PRL. "Córki dancingu" w kinach*, Gazeta Prawna, 24 grudnia 2015, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/914437,corki-dancingu-film-zwiastun-agnieszka-smoczynska-wywiad.html>, [dostęp: 9 czerwca 2025]

3.4. Dystans

W kwestii dystansu ponownie, już po raz trzeci, powracamy do przedstawienia świata PRL-u w *Córkach dancingu*. Smoczyńska bardzo świadomie i radykalnie odcina się w kreacji świata od kwestii politycznych – czasy Polski Ludowej, a więc jej dzieciństwa, mają tu za zadanie być tłem wrażeniowo-estetycznym dla bardziej ogólnych doświadczeń okresu dojrzewania. Film nie ma nawet w zamiarze kwestionować czy wyobrażać na nowo warunków codziennego życia w ówczesnym okresie historii. Reżyserką kieruje raczej nostalgia, jej prywatne doświadczenie z czasów, kiedy jako dziecko nie rejestrowała rzeczywistości politycznej w pełni. Uprawia więc kempowy dystans jako formę walidacji, utwierdzenia jej przeżyć zamiast nadawać im jakikolwiek wydźwięk społeczno-kulturalny. Jej przeżywanie i proces kreacji świata przedstawionego przekłada się więc na odbiór tego świata przez widza – on również przeżywa PRL Smoczyńskiej jako wydarzenie estetyczne raczej niż jakąś Wielką Wspólną Polską Traumą, do której jako społeczeństwo jesteśmy szczególnie przywiązani (i jednocześnie bardzo podzieleni w jej odbiorze). Unifikuje tym samym doświadczenia widowni – oczywiście, jeśli widownia zechce przyjąć jej kempową, dysocjacyjną optykę na ten świat.

PRL jest więc obiektem jakiegoś rodzaju romantyzacji, spłykania go, by zrobić miejsce na doświadczenia bardziej (choć nie w pełni) uniwersalne – doświadczenia dojrzewania, poznawania świata w bardziej „dorosły”, ironicznie mniej romantyzujący sposób. Dystans, który tworzy reżyserka w stosunku do ery Polski Ludowej, zostaje zapełniony przez personalne doświadczenia. Co ciekawe, choć jako widz czujemy, że są to wątki kluczowe w kodzie kulturowym tego filmu, mamy jednocześnie świadomość, że Smoczyńska celowo odsuwa je od siebie i od nas, przekazując je w eksplorację postaciom jej warszawskiej baśni – syrenom Srebrnej i Złotej. Mamy tu więc do czynienia z niezwykle kempowym dystansem-nie-dystansem, w którym okoliczności absurdału służą wyrażaniu kwestii bardzo ważnych dla twórcy (i zapewne również odbiorcy).

Dystans w fabule *Córek dancingu* kreowany jest również szerzej, chociażby w kontekście do stereotypów dotyczących kultury polskiej. Co prawda oddzieleni jesteśmy od sfery polityczno-społecznej PRL-u, niemalże niemożliwa jest ekstrakcja czystej estetyki (kamp na każdym kroku próbuje udowodnić, że takie działanie jest możliwe, w większości przypadków założenie to nie jest realne do spełnienia), oddzielenie się od funkcjonowania

społeczeństwa. Dobrym przykładem w fabule filmu, jednocześnie jednym z miejsc, w których uaktywniają się cechy gatunkowe komedii, jest moment zapoznania syren z kierownikiem sali. Kiedy zostają zapytane, gdzie nauczyły się tak dobrze mówić po polsku, odpowiadają, że na plaży w Bułgarii – jest to komentarz raczej wymierzony we współczesne zwyczaje wakacyjne Polaków, wyśmiewający w domyśle stereotypy na temat naszych rodaków na plaży (klasycznie, pół plaży odgródzone parawanem, zgrzewka piwa obok i wulgarna wiązanka „kwiatów języka polskiego”¹¹⁹). Przy okazji jest to kolejny dowód na zuniwersalizowanie PRL-u w świecie przedstawionym do stopnia, który umożliwia takie komentarze bez wybijania z historycznego *zeitgeistu*. Syreny uosabiają kolejny stereotyp, kiedy w telepatycznej rozmowie między sobą marzą o Ameryce jako ich następnej destynacji – choć współcześnie jest to źródło ogromnej hipokryzji narodu polskiego, emigracja na Zachód jest integralną częścią zestawu stereotypów na temat Polaków. *Córki dancingu* śmieją się więc mniej lub bardziej wprost z elementów kultury Polskiej, umieszczając je w ustach syrenek jako gatunku od Polaków oddzielonego – ten dystans pozwala na wykorzystanie kampowej ironii w celu przekazania w ręce widza zręcznego komentatora społecznego.

Kluczowymi czynnikami dystansującymi w *Córkach dancingu* są w moich oczach jednak rozpusta i hedonizm wszechobecne w świecie przedstawionym. Głównym motorem fabuły, spektaklu są pragnienia – w pełnej skali, od instynktów pierwotnych czy fizjologicznych, do głębszych emocji. Pragnienie miłości (i jej konsumpcji) Srebrnej, pragnienie ciał kobiecych i pieniędzy kierownika sali, pragnienie ochrony siostry przez Złotą, pragnienia, pragnienia, pragnienia... Oparcie filmu w ramach doświadczeń raczej sensualnych i fizycznych niż spirytualnych jest *clue* jego kampowości – hedonizm łączy w sobie kampowe niejasności, stylistykę o r a z dystans.

¹¹⁹ Przekleństw. Zwyczajnie przekleństw.

Zakończenie

Analiza *Hydrozagadki* (1970) Andrzeja Kondratiuka oraz *Córek dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej w kluczu wrażliwości kampowej w zasadzie potwierdziła moje początkowe wrażenia, że odnajdę w nich kamp. Nie da się ukryć, że więcej tej estetyki znajduje się w drugim tytule (zapewne ze względu na fakt zaistnienia kampu we współczesnym dyskursie kulturowym), natomiast film Kondratiuka również może się pochwalić zadziwiającym wręcz poziomem kampu podświadomego. Nasuwa się pytanie: z jakiego powodu w zasadzie Polska Rzeczpospolita Ludowa może stać się **Polską Rzeczpospolitą Kampową**? Kamp zdecydowanie nie jest estetyką wiodącą w polskim kinie, nawet autorskim, rodzimym twórcom trudno jest wykreować tego typu spektakl, nie wyczuwam w polskim kinie w ogóle za bardzo chęci na takie kreacje. A jednak **PRK** okazuje się przychodzić naturalnie, nawet w okresie nie-kampowym...

Jednym z możliwych wytłumaczeń może być charakter samego okresu historycznego, który jest tłem dla fabuły obu filmów. Polska Rzeczpospolita Ludowa funkcjonuje w pamięci polskiej jako swego rodzaju trauma zbiorowa – puste półki w sklepach, milicja, kontrola społeczna, narracja socjalistyczna, i inne takie często rzucane i słyszane hasła... Jak w swojej rozprawie doktorskiej zastanawia się Anna Mizerka: „Stawką w grze o interpretację przeszłości jest miejsce w postkomunistycznej Polsce. Czy w tym sporze, wytwarzającym binarne podziały, jest miejsce na kamp?”¹²⁰

Ja myślę, że absolutnie jest! Te binarne podziały i walki tych za PRL-em tęskniących z tymi strauatyzowanymi stanowią niesamowicie żyzne podłoże dla rozwoju zachowań i narracji kampowych. Jako Polacy (i ogólnie rzecz biorąc po prostu ludzie) mamy tendencje do patrzenia na czasy przeszłe z naleciałościami emocjonalnymi tak wielkimi, że przestają nam być bliskie – stają się kreacją świata, spektaklem. Argumenty za i przeciw zasadom Polski Ludowej (tym pisanym i tym niepisanym) stają się podmiotem hiperbolizacji, uwypuklania, powiększenia do rangi groteskowej. *Hydrozagadka* i *Córki dancingu* wpisują się do pewnego stopnia w taką retorykę, choć w tych przypadkach jest to w pełni świadome.

Hydrozagadka skupia się na wyśmianiu, absurdyzacji ustroju, jego cnót i założeń (które w praktyce miały się z faktycznym funkcjonowaniem państwa) – ale również jego Wrogów (przez wielkie W, wszakże kultura masowa do wielkich należy). W gruncie rzeczy *Hydrozagadka* parodiuje niemal wszystkie aspekty życia codziennego w PRL-u – wierzę, że

¹²⁰ A. Mizerka, *Kamp po polsku*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2016, s. 75.

było to prostsze do osiągnięcia, ponieważ film powstawał właśnie w tych czasach, to wszystko żyło, wręcz kotłowało się w jego twórcach w czasie rzeczywistym. Kamp w przypadku tego filmu jest nie tyle celowym zabiegiem, co po prostu mimowolną obserwacją absurdów dnia codziennego. Polskę w tym okresie faktycznie można samą w sobie określić Polską Rzeczpospolitą Kampową – kraj funkcjonował jako spektakl dla ustroju, wymarzone wartości moralne zderzały się z realiami, ale byle nie „na wizji”. Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich miał być w założeniach perfekcyjny, był wykreowany na poziomie niemalże estetycznym (wydaje mi się momentami, że bardziej estetycznym niż moralnym, to była Wielka **Wizja Pięknego Świata**) – funkcjonowaliśmy więc w iście kampowym dysonansie między tym, co sztuczne i tym, co to „sztuczne” ma w zasadzie oznaczać i nieść za sobą – a więc w dysonansie, który istniał nawet w świadomości społecznej, przyjmował po prostu różne formy. Można było oddzielić się od niego, traktować go jak szalony żart, a można było...

się dostosować. I dysonans celowo odrzucić. Owo „sztuczne” było wizją idealnego socjalistycznego (także według wizji socjalizmu stalinistycznego, którego założenia miały się nieco z czystą teorią socjalistyczną) obywatela, tak zwanego *Homo Sovieticus*. Jest to obywatel, który w pełni akceptuje status quo i autorytety, funkcjonujący jako część grupy raczej niż jednostka – uległy, działający jako część Partii. Obywatel ten w zamian za oddanie siebie systemowi i zminimalizowanie swoich potrzeb wyłącznie do potrzeb, które mogło zapewnić mu państwo mógł żyć w błogiej nieświadomości, płynąć z prądem ustrojowym. Idea piękna w teorii. W praktyce *Homo Sovieticus* żył w sztucznie wykreowanym spokoju, jako jednostka nie kwestionował wizji estetycznej, do której miał jako część grupy dążyć. Wizja się zmieniała, zmieniał się więc i obywatel – w każdej kolejnej „aktualizacji systemu” coraz bardziej oddalał się od rzeczywistych rozważań i zasad i stawał się elementem spektaklu sowieckiego – myślę więc, że funkcjonował na jakimś poziomie kampowo (oczywiście nieświadomie, bo kamp był z Zachodu, więc albo o nim nie słyszał albo go nie uznawał). Jednocześnie był przedmiotem parodii dla chociażby Kondratiuka, dla tych, którzy kwestionowali ówczesnie obowiązujące standardy.

Nachodzi mnie pytanie, czy Polska Rzeczpospolita dalej może być Kampowa? Sontag mówiła o tym, że najczystszy kamp jest nieświadomy – z perspektywy czasu jednak coraz bardziej zauważamy cały spektakl PRL-u, ciężko więc o ignorancję (choć i ona się zdarza).

I o ile Sontag może mieć rację, najczystszy kamp nie zawsze znaczy najlepszy. *Córki dancingu* są tutaj perfekcyjnym przykładem. W odróżnieniu od *Hydrozagadki* do Polski Ludowej podchodzimy ze znacznym dystansem czasowym – między premierami filmów minęło w końcu 45 lat. Podczas gdy film Kondratiuka praktykuje dystans budowany głównie przez ironię, dystans w *Córkach dancingu* jest zdecydowanie bardziej fizyczny – choć oczywiście nie tylko. Dystans fizyczny, który dla Smoczyńskiej tworzy się naturalnie z racji przeżywania PRL-u w dzieciństwie, jest przyjmowany przez nią świadomie i jeszcze bardziej umacniany. Smoczyńska pomija kwestie polityczne w pełni – nie bawi się w krytykę *Homo Sovieticus* czy ogólnie ustroju socjalistycznego. Skupia się ona na Polsce Rzeczypospolitej Kampowej jako na zapamiętanej estetyce, kreacji świata ze swoich wspomnień. Stąd też w jej filmie jesteśmy świadkami znacznie większego skupienia na warstwie wizualnej filmu, estetyzacji świata raczej niż skupiania nadmiaru w postaciach czy fabule (choć to też oczywiście ma miejsce, *Córki dancingu* się nie ograniczają). Kamp opowiada się w filmie tym, jak PRL został **zapamiętany**, a nie jaki PRL był i jak funkcjonował. Obecnie Polska Rzeczpospolita Ludowa jest kampowa, bo odległa i przekształcona na wielu polach – przez wspomnienia rodzinne czy własne, przez lekcje historii, przez przedstawienia Polski tego okresu w filmie i literaturze... Możnaby wymieniać w nieskończoność, ale teza, że mijający czas zmienia nasze postrzeganie rzeczywistości wydaje się obecnie nie do obalenia.

Choć Polska Rzeczpospolita Ludowa była czasem szczególnym w kwestii absurdów, myślę, że nie był to ostatni taki okres – szanse, że przyszłe pokolenia będą postrzegać w podobnej skali i sztuczności czasy nam współczesne, nie są zerowe. Ciekawa jestem tylko, jak doświadczać tej perspektywy czasu będą oni i o czym będą kampować...

Bibliografia

Literatura przedmiotu:

1. Babuscio, J., *Camp and the Gay Sensibility*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, red. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Massachusetts 1993.
2. Baran, B., *Postmodernizm*, Wydawnictwo PWU, Kraków 1992.
3. Bergman, D., Introduction, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, The University of Massachusetts, Massachusetts 1993.
4. Booth, M., *Camp*, Quartet Books, Londyn 1983.
5. Bronski, M., *Pulp Friction: Uncovering the Golden Age of Gay Male Pulps*, St. Martin's Griffin, Nowy Jork 2003.
6. Butler, J., *Uwikłani w płęć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
7. Czapliński, P., *Kamp – gry antropologiczne*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2012, nr 5.
8. Cohan, S., *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*, Duke University Press, Durham 2005.
9. Dudziński, P., *Geneza Asa - superbohatera Polski Ludowej*. Hydrozagadka Andrzeja Kondratiuka jako kontranaliza społeczeństwa PRL-u, „MASKA Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy: Superbohater – mitologia współczesności?”, Kraków 2012.
10. Flinn, C., *The Deaths of Camp*, „Camera Obscura: Feminism Culture and Media Studies” 2019, nr 34/3.
11. Gołębiewska, M., *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia”, 1999, nr 17.
12. Horn, K., *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*, Springer, Nowy Jork 2017.
13. Isherwood, C., *The World in the Evening*, Avon Books, Nowy Jork 1956.
14. Isherwood, C., *Christopher and His Kind*, Random House, Nowy Jork 2012.
15. Kornacki, K., *Superman z raportówką: O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16).
16. Kuźmierz, T., *SUPERBOHATER PRL-U NA PRZYKŁADZIE FILMU ANDRZEJA KONDRATIUKA HYDROZAGADKA*, „Załącznik Kulturoznawczy: Kicz nasz współczesny”, 2016, 3/2016.

17. Łuczak, M., *Wniebowzięci, czyli jak to się robi „Hydrozagadkę”*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
18. Medhurst, A., *Batman, Deviance and Camp*, w: *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*, red. R. E. Pearson, Routledge, Nowy Jork 1991.
19. Mizerka, A., *Kamp po polsku*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2016.
20. Nowakowski, J. [rozmówca], *Kwiaty z pierza, czyli Dziura w ziemi. Rozmowa z Andrzejem Kondratiukem*, w: *Debiuty polskiego kina.*, red. M. Hendrykowski, Przegląd Koniński, Konin 1998.
21. Pohl, P. i Weiher-Sitkiewicz, K., *Jak robić w Polsce filmy, których nikt nie robi? Przypadek Córek Dancingu*, „Panoptikum” 2016, nr 16 (23).
22. Robertson, P., *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Duke University Press, Durham 1996.
23. Rusek, A., *Krucjata antykomiksowa w USA i jej echa w Polsce*, „Czas Fantastyki” 2010, nr 3(24).
24. Sontag, S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.
25. Suárez, J.A., *Bike Boys, Drag Queens & Superstars: Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1996.
26. *Uchwała sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Miczka, T, i Madej, A. Katowice 1994.
27. White, E., *The Political Vocabulary of Homosexuality*, w: *The State of Language*, red: L. Michaels i C. Ricks, University of California Press, Berkeley 1980.
28. White, E., *Camping*, w: *The Joy of Gay Sex: An Intimate Guide for Gay Men to the Pleasures of a Gay Lifestyle*, red. L. Michaels i C. Ricks, Crown Publishers, Nowy Jork 1977.

Źródła internetowe:

1. Nawiązanie kulturowe do postu Karlie Kloss dotyczącego Met Gali 2019: Notes on Fashion,
https://www.instagram.com/p/BxIsGm6FvH/?utm_source=ig_web_copy_link
[dostęp: 22 maja 25]
2. O. Munson, *Barbiecore? Cottagecore? What does 'core' mean in slang and why can't we stop using it*, USA Today Life,
<https://eu.usatoday.com/story/life/2024/03/14/core-meaning-definition-slang/72745598007/>, [dostęp: 22 maja 2025]
3. Zespół redakcyjny Merriam Webster, Camp, Merriam Webster Dictionary,
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/camp> [dostęp: 28 maja 2025]
4. P.Baker, *A brief history of camp: from minority sensibility to political protest*, The Conversation, 14 czerwca 2023, <https://theconversation.com/a-brief-history-of-camp-from-minority-sensibility-to-political-protest-206233> [dostęp 26.05.25]
5. Tempe4ever, *For the Gays*, Urban Dictionary, 2 sierpnia 2008,
<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=For%20The%20Gays> [dostęp: 26 maja 2025]
6. Zespół redaktorski Grindr, *What's the Word? A LGBTQ Slang Glossary*, Grindr Blog, 19 lipca 2023, <https://www.grindr.com/blog/gay-slang> [dostęp: 26 maja 2025]
7. E. Marcus (prowadzący), *Christopher Isherwood*, „Making Gay History”, sezon 8, odcinek 1, 1 października 2020, <https://makinggayhistory.org/podcast/christopher-isherwood/> [dostęp: 30 maja 2025]
8. Opis filmu na portalu FilmPolski, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1235913>, [dostęp: 7 czerwca 2025]
9. Opis filmu na portalu FilmPolski,
<https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=124485> [dostęp: 3 czerwca 2025]
10. A. Bielak, *Syreny, które roztańczyły PRL. "Córki dancingu" w kinach*, Gazeta Prawna, 24 grudnia 2015, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/914437,corki-dancingu-film-zwiastun-agnieszka-smoczynska-wywiad.html>, [dostęp: 7 czerwca 2025]
11. Rozmowa M. Janas z A. Smoczyńską, *Tofifest 2016: Agnieszka Smoczyńska - "Córki dancingu"*, kanał Movieway PL, YouTube, 18 października 2016,
https://www.youtube.com/watch?v=kc6totTXfjQ&ab_channel=MoviewayPL, [dostęp: 7 czerwca 2025]

12. A. Kmiciński [rozmówca], *Syreny nie chowają zębów – jak trzeba to zagryzają*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 25 grudnia 2025, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,22335,0,1,Syreny-nie-chowaja-zebow-jak-trzeba-to-zagryzaja.html> [dostęp: 9 czerwca 2025]

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Filmografia

1. *Hydrozagadka*, reż. A. Kondratiuk, Polska, 1970.
2. *Córki dancingu*, reż. A. Smoczyńska, Polska, 2015.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi