

Błażej Cioruń

Droga od kiczu do kampu na przykładzie obrazu Nefertiti

Wstęp. Spotkanie z Nefertiti

Pamiętam obecność osobliwego popiersia pewnej kobiety, której spojrzenie towarzyszyło mojemu dzieciństwu. Nie wiedziałem wówczas, kim była ani skąd pochodziła – ta wiedza była zbędna wobec jej nieustannej obecności w przestrzeni rodzinnego salonu. Jej wzrok zdawał się mnie obserwować, ale i pozwalał mi samemu na subtelny akt podglądania. Był to rodzaj dziecięcego voyeuryzmu – wymiany spojrzeń, w której rodziła się szczególna intymność. Z czasem nauczyłem się dostrzegać jej wdzięk, choć w pierwszych latach jej obecność jawiła się raczej jako neutralne tło niż obiekt fascynacji. Tą postacią była Nefertiti – utrwalona na papiusie bądź na jego imitacji, dekoracyjny przedmiot, którego genezy nie potrafiłem wskazać. Z perspektywy czasu rozumiem, że ów obraz w dzieciństwie podobał mi się, choć moje wrażenia estetyczne były jeszcze niewyrobane. Harmonizował – w dziwaczny sposób – z masywną, rozciągniętą na całą ścianę meblościanką z okresu PRL-u. Był jednak także elementem obcym, pozbawionym integralnego związku z aranżacją wnętrza. Wraz z dorastaniem i kształtowaniem się mojego gustu pojawiła się refleksja: Nefertiti wydawała mi się dziwna, nieadekwatna, wreszcie – kiczowata. Ewolucja moich emocji wobec tego przedstawienia przypomina sinusoidę – od obojętności, przez momenty irytacji, aż po niespodziewane przywiązanie. W pewnym sensie to właśnie teraz, po latach, Nefertiti zyskała we mnie prawdziwego admiratora. Kiedy moja mama zasugerowała, że być może nadszedł czas, by usunąć ją ze ściany, stanowczo się temu sprzeciwiłem. Nefertiti nie jest już jedynie obrazem, lecz częścią rodzinnej historii, a nawet quasi-członkinią naszej rodziny. To moje osobiste doświadczenie pozwoliło mi zrozumieć istotny aspekt kiczu: jego zdolność do wywoływania i transformowania emocji. Kicz bowiem oddziałuje na wrażliwość odbiorcy, sytuując się na granicy tego, co estetyczne i emocjonalne.



Obraz Nefertiti w domu rodzinnym

Nefertiti. Aspiracje do klasy wyższej

Wizerunek Nefertiti, który od lat wisi w moim domu rodzinnym, ujęty jest w ramę o fakturze imitującej złoto. Złocisty połysk ramy współgra z dominującą kolorystyką samej postaci: jej twarz i szyja, utrzymane w odcieniach brązu i złota, zdają się promieniować aurą królewskiego majestatu. Nakrycie głowy, z geometrycznymi zdobieniami w czerwieni, błękicie i zieleni, wprowadza element dekoracyjny, który wzmacnia egzotyczny charakter przedstawienia kobiety. To jednak właśnie nadmiar złota – na ciele królowej i w obramowaniu – nadaje obrazowi nieco komiczny ton. Złoto nie stanowi tu bowiem subtelnego akcentu, lecz nachalny znak elitarności, który skutecznie nakierowuje na poczucie kontaktu z bogactwem i splendorem. Nie sposób zakładać, że obraz wykonany został ze szczerego złota. Funkcjonuje on raczej jako znak aspiracyjny: jego obecność ma egzotyzować wnętrze i sugerować, że przestrzeń mieszkalna związana jest z kulturami „wyższymi” i odległymi. Proponuję zatem by obraz Nefertiti odczytać jako rekwizyt aspiracyjny, materializujący marzenie o obcowaniu z „innym światem”, bardziej prestiżowym niż codzienność PRL-owskiej meblościanki.

W tym sensie obraz Nefertiti daje się odczytać przez teorię Magdy Szcześniak, zawartej w książce *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, według której polskie wnętrza w latach 80. i 90. wypełniane były reprodukcjami, plakatami i dekoracjami o charakterze egzotycznym, służącymi nie tyle estetyce, ile społecznej reprezentacji¹. Obraz Nefertiti, pozbawiony autentycznego pochodzenia i artystycznej wartości, pełnił funkcję aspiracyjnego obiektu, wytwarzającego pozór uczestnictwa w kulturze wyższej i światowej. To, co w moim dzieciństwie jawiło się jako neutralny element wystroju, w rzeczywistości było – jak zauważyłaby Szcześniak – materializacją pragnienia przekroczenia lokalnych granic kulturowych i zakorzenienia się w imaginarium klasowych marzeń.

Jednocześnie obraz ten fascynował i intrygował, pozostając zarazem obcym wobec reszty przestrzeni. Ta mieszanina przyciągania i dystansu, poczucia egzotyki i niedopasowania, sprawia, że Nefertiti dziś daje się odczytać w kategoriach kiczu. Kicz bowiem nie polega na wyrafinowanej estetyce, lecz na afektywnej reakcji odbiorcy – pełnej sprzeczności i napięć. W moim przypadku to właśnie kontekst i intensywność doświadczenia emocjonalnego sprawiły, że obraz ten stał się katalizatorem refleksji nad tym, czym kicz właściwie jest.

¹ Zob. Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 40-157.

Kiczowatość

Abraham Moles w swojej klasycznej książce *Kicz, czyli sztuka szczęścia* proponuje ujęcie, które wykracza poza potoczne rozumienie kiczu jako „złej sztuki” czy nieudolnej imitacji. Kicz w jego interpretacji to zjawisko strukturalne, a zarazem afektywne: system estetycznych komunikatów, których zadaniem nie jest wywołanie intelektualnej refleksji, lecz natychmiastowej i łatwo dostępnej przyjemności. To właśnie ta „łatwość”, którą Moles nazywa „zasadą komfortu”² – prostota form, powtarzalność motywów, przewidywalność wzruszeń – sprawia, że kicz jawi się jako medium powszechnego szczęścia, demokratyzującego dostęp do emocji. Moles wskazuje, że kicz operuje repertuarem klisz i stereotypów, a jego skuteczność opiera się na zdolności do natychmiastowego rozpoznania i emocjonalnego uruchomienia odbiorcy³. Obiekty kiczowate działają jak skróty afektywne: obraz królowej, aniołka, krajobrazu zachodu słońca czy świętej figury nie wymaga interpretacji, lecz natychmiast wywołuje „efekt ciepła”. W ten sposób kicz redukuje złożoność doświadczenia estetycznego, odrzucając wieloznaczność i ambiwalencję na rzecz natychmiastowej reakcji uczuciowej.

Nie oznacza to jednak, że kicz jest jedynie uboższą wersją sztuki wysokiej. Może być on postrzegany jako narzędzie, które pozwala na wytwarzanie afektywnego komfortu w przestrzeni codzienności. Kicz jest bowiem zrośnięty z rytuałami życia prywatnego i rodzinnego – funkcjonuje jako ornament, pamiątka, dekoracja, znak bliskości i ciągłości. Jego obecność w domu czy w przestrzeni wspólnej nie pełni roli autonomicznego dzieła sztuki, lecz raczej swoistego „dostarczyciela” szczęścia, poczucia harmonii i przynależności.

W tej perspektywie wizerunek Nefertiti, umieszczony w ramie imitującej złoto i zawieszony w salonie, wpisuje się idealnie w logikę kiczu: jest obiektem „szczęścia codziennego”, przynoszącym namiastkę egzotyki, prestiżu i piękna w przestrzeń, która tego potrzebuje. W jego obecności nie chodzi o historyczną prawdę czy artystyczny kunszt, lecz o natychmiastowy efekt emocjonalny – o przyjemność, egzaltację, wyobrażenie o innym, bardziej uroczystym świecie. Kiczowata Nefertiti działa więc nie tylko jako estetyka uproszczenia, lecz także jako mechanizm emocjonalnej kompensacji.

Z tej perspektywy można stwierdzić, że kicz nie tyle zasługuje na pogardę, ile na

² Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, przeł. Anita Szczepańska, Ewa Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 80–82.

³ Tamże.

rozpoznanie jego społeczno-afektywnej funkcji. W moim przypadku obraz Nefertiti stał się czymś więcej niż dekoracją – zaczął uczestniczyć w rodzinnych emocjach, tworząc aurę domowej egzotyki i intymności. Właśnie w tym tkwi paradoks kiczu: w swej pozornej wtórności i sztuczności potrafi stać się niezastąpionym medium przeżycia, które – choć skrojone na miarę uproszczeń – dotyka nas bardziej bezpośrednio niż niejeden wyrafinowany artefakt sztuki wysokiej.

Kampowość

Jeżeli kicz – zgodnie z ujęciem Abrahama Molesa – stanowi sztukę szczęścia, kamp, jak pisała Susan Sontag w słynnych *Zapiskach o kampie*, jest zazwyczaj sztuką ironii i samoświadomości⁴. O ile kicz oddziałuje na odbiorcę bezpośrednio, operując sentymentem i natychmiastowym wzruszeniem, o tyle kamp wymaga dystansu i refleksyjności. Jest on bowiem nie tylko estetyką, ale także postawą wobec świata, wrażliwością, smakiem i umiejętnością dostrzegania piękna w tym, co przesadne, tandetne czy teatralne, a zarazem zdolnością do kochania owej przesady w sposób świadomy.

W moim doświadczeniu z wizerunkiem Nefertiti kamp pojawił się w momencie, gdy emocjonalne przywiązanie do tego obiektu zaczęło współistnieć z krytyczną świadomością jego kiczowatości. Dziecięce zapatrzenie, a następnie młodzieńcza irytacja, przekształciły się w dorosłą afirmację – ale afirmację podszytą ironią, świadomym przyjęciem przesady jako wartości samej w sobie. W tym sensie obraz, który pierwotnie był po prostu dekoracją kiczowatą, w moim dorosłym spojrzeniu stał się kampowy: to właśnie ja, jako odbiorca, nadałem mu nową rangę, przekształcając emocjonalną relację w rodzaj gry estetycznej.

Jak zauważa Sontag, istotą kampu jest „umiłowanie tego, co nienaturalne – sztuczności i przesady”⁵. To zamiłowanie do nadmiaru, do stylizacji tak dosłownej, że aż ocierającej się o parodię, znajduje ucieleśnienie w Nefertiti z mojego domu rodzinnego. Złocona rama, jaskrawe barwy, egzotyczny przepych – wszystkie te elementy stają się wrażeniem „za dużo”. Właśnie w owej nadmiarowości rodzi się kampowe piękno –

⁴ Susan Sontag w *Zapiskach o kampie* dokonuje rozróżnienia pomiędzy „kampem naiwnym”, którego istotą jest niezamierzona przesada i nieświadoma sztuczność, a „kampem świadomym”, operującym ironią, dystansem i celowym przerysowaniem konwencji. W niniejszej pracy interesuje mnie wyłącznie kategoria kampu świadomego, ponieważ to ona pozwala uchwycić mechanizm estetyzacji kiczu jako strategii interpretacyjnej, a nie wyłącznie efektu przypadku. Zob. Susan Sontag, *Zapiski o kampie*, w: *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przełożył Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 378.

⁵ Susan Sontag, dz. cyt., s. 369.

w ekstrawagancji, która wykracza poza konwencję i dzięki temu otwiera przestrzeń dla zabawy. Różnica między kiczem a kampem staje się tu wyraźna. Kicz, jak pisał Moles, jest estetyką bezpośredniego afektu – ma dostarczać szczęścia i emocjonalnego komfortu. Kamp natomiast przechwytyje ten sam obiekt, ale nadaje mu nową jakość poprzez samoświadomy dystans: pozwala cieszyć się kiczem właśnie dlatego, że jest kiczem, że jest nadto, że ociera się o komizm i przesadę. Kamp to miłość podszyta ironią, zachwyt spleciony z krytycznym mrugnięciem oka.

Dlatego dziś, gdy patrzę na wizerunek Nefertiti, nie widzę już tylko kiczowatej dekoracji ani też neutralnego ornamentu dzieciństwa. Widzę w nim figurę kampu – obiekt, który jednocześnie mnie wzrusza i bawi, który pozwala mi cieszyć się swoją przesadą, a zarazem afirmować własną wrażliwość na estetykę „złego smaku”. To właśnie w tej ambiwalencji – w oscylacji między przywiązaniem a ironią – kryje się istota kampowego doświadczenia. Nefertiti jest więc dla mnie nie tylko „sztuką szczęścia” w sensie Molesowskim, ale i sztuką dystansu w sensie Sontagowskim: obrazem, który przeszedł drogę od kiczu do kampu wraz z rozwojem mojej własnej wrażliwości i estetycznej samoświadomości.

Zakończenie. Czula gra z estetyką

Historia mojego spotkania z Nefertiti unaocznia, że granice między kiczem a kampem są nie tyle obiektywne, ile dynamicznie negocjowane w doświadczeniu odbiorcy. To nie sam obraz – ze swoją złoconą ramą i egzotyzującą stylizacją – przeszedł transformację, lecz moja wrażliwość wobec niego. To ja nauczyłem się kochać go nie tylko pomimo jego przesady, lecz właśnie dzięki niej. W tym sensie Nefertiti staje się dla mnie figurą estetycznego dojrzewania, które nie prowadzi ku elitarnemu odrzuceniu kiczu, lecz ku jego afirmacji – świadomej, ironicznej, a zarazem czulej.

Kicz i kamp, zestawione ze sobą, ukazują dwa różne rejestry relacji ze światem: pierwszy – naiwny i bezpośredni – pozwala przeżywać emocje bez filtrów, drugi – samoświadomy i zdystansowany – przekształca tę naiwność w grę, styl i estetyczną postawę. Moja Nefertiti jest zarazem jednym i drugim: szczątkową „sztuką szczęścia” codziennego życia i jednocześnie „sztuką dystansu”, w której ironia nie niszczy afektu, lecz go intensyfikuje. Właśnie w tej podwójności – w zdolności obiektu do bycia równocześnie kiczowatym i kampowym – kryje się istotna lekcja dla współczesnej refleksji nad kulturą. Nie

chodzi o to, by hierarchizować gusty czy wartościować estetyki, ale o to by dostrzec, że to, co uchodzi za tandetne, może stać się przestrzenią nieoczekiwanej intymności i twórczego przeżycia. Kamp nie tyle przewycięża kicz, ile go oswaja i celebrytuje – przekształca w świadomy styl miłości do nadmiaru, przesady i sztuczności.

Patrząc dziś na portret królowej, nie odczuwam już potrzeby szukania dla mojego przywiązania intelektualnych uzasadnień. Wystarcza mi świadomość, że w blasku złoczonej ramy i intensywności barw zapisane są zarówno fantazje o obcowaniu z innym, odległym światem, jak i mój własny proces dojrzewania do afirmacji kiczu. To właśnie w tej przesadzie i sztuczności dostrzegam dziś źródło wartości: w ich nadmiarze kryje się bowiem przestrzeń dla ironii, czułości i gry z estetyką. Kampowa wolność pozwala mi jednocześnie śmiać się z tego obrazu i darzyć go autentycznym uczuciem – widzieć w nim coś, co przekracza zwykłą dekoracyjność i staje się elementem nie do zastąpienia.

Bibliografia

Moles Abraham, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, przeł. Anita Szczepańska, Ewa Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Sontag Susan, *Zapiski o kampie*, w: *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przełożył Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2012

Szcześniak Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.