

Potencjał kempowej dekonstrukcji. Przypadek „Kamieni na szaniec” Roberta Glińskiego

OKAMIENIACH NA SZANIEC ROBERTA GLIŃSKIEGO ZACZĘTO DYSKUTOWAĆ zanim jeszcze film wszedł do dystrybucji kinowej. Przyczyną wzburzenia, które doprowadziło do gwałtownej polemiki, była informacja, że w ekranizacji pojawią się sceny erotyczne, w których będą brać udział główni bohaterowie. Tę reakcję potraktować można jako przesłankę, sugerującą, iż *Kamienie na szaniec* i ich protagonistów traktować należy tylko w jeden określony sposób: tj. heroiczno-martyrologiczny. Jakiegokolwiek odstępstwa od tej narracji – niezależnie od ich motywacji artystycznych – poddawane są krytyce. R. Gliński miał tego świadomość, dlatego jego adaptacja książki Aleksandra Kamińskiego wpisuje się w ten dyskurs. Pojawiają się w niej jednak pewne elementy, które mogłyby pozwolić na alternatywne interpretacje filmu.

Niniejszy artykuł jest próbą podjęcia refleksji nad możliwością kempowego odczytania adaptacji filmowej jednej z najbardziej znanych polskich lektur. Celem autorki jest wykazanie potencjału niedokonanej do tej pory interpretacji kempowej w kontekście pamięci zbiorowej i tabloidyzacji przekazu filmowego.

Kamp jest w oku patrzącego (Sontag, 1979, s. 308 – 309), dlatego każdy uczestnik kultury ma prawo do interpretacji jej wytworów w tej perspektywie. Kamp jest manifestem niejednoznaczności, zakłócenia i otwierania tradycji, wzorców i obyczajowości, ale też narzędziem, które potencjalnie może służyć do dekonstruowania rzeczywistości oraz przeważających w kulturze i społeczeństwie narracji, również tych o przeszłości. Kempowanie historii może być skutecznym instrumentem zmiany dominującego w Polsce paradygmatu heroiczno-martyrologicznego. Pozwala na dostrzeżenie w niej elementów, które do tej pory były marginalizowane. Skampowana przeszłość (także w wymiarze literackim) może okazać się zupełnie inna od tej, którą znamy. Co by się wydarzyło, gdyby *Kamienie na szaniec* potraktować

jako przedstawienie kampowe? Do czego doprowadziłyby taka interpretacja i dlaczego do tej pory się nie pojawiła? Anna Mizerka pisała: „Zakres obecności kampu stanowi próbną tolerancyjności i otwartości społeczeństwa” (Mizerka, 2003, s. 28). Brak wyjaśnień i odczytań kampowych analizowanego filmu może być niepokojącym sygnałem o stanie, w jakim znajduje się kultura i społeczeństwo w Polsce. Adaptacja R. Glińskiego posiada wiele cech, które mogłyby umożliwić jej interpretację w soczewce kampu. Jest przeestetyzowana, niekiedy hiperrealistyczna, nadmiernie ekspresyjna, niespójna stylistycznie, narusza istniejący porządek; często bombarduje odbiorcę sztucznością oraz niezgodnością formy i treści. Właściwości te wiążą się również z tożsamością obrazu – *Kamienie na szaniec* to film głównego nurtu, podlegający procesowi tabloidyzacji zarówno na poziomie produkcji jak i na poziomie odbioru. Warto podkreślić, iż tabloidalny charakter filmu stwarza większe możliwości dla proponowanego przez nas potencjalnego kampowego odczytania, którego do tej pory nie podjęto.

TOŻSAMOŚĆ – PAMIĘĆ – FILM

PAMIĘĆ ZBIOROWA JEST JEDNYM Z FUNDAMENTÓW, na których budowana jest tożsamość narodowa. Według Barbary Szackiej „pamięć zbiorowa to zbiór wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości, o za-ludniającej ją postaciach i minionych wydarzeniach, jakie w niej zaszły, a także sposobów ich upamiętniania i przekazywania o nich wiedzy uważanej za obowiązkowe wyposażenie członka tej zbiorowości” (Szacka, 2006, s. 19). Zbiorowość nie dysponuje pamięcią (wspominanie jest atrybutem jednostek), może jednak wytwarzać społeczne ramy pamięci, czyli pewne struktury pozwalające interpretować przeszłość i nadawać jej określone znaczenie (zob. Halbwachs, 2008). Filmowe adaptacje ksiązek kanonicznych mają z pewnością wpływ na ich kształt.

Pamięć jest zjawiskiem społecznym, dlatego nie może obyć się bez mediów pamięci, które zapewniają jej rozpowszechnianie i trwanie. Media pełnią funkcję swoistego pośrednika pomiędzy pamiętaniem indywidualnym a zbiorowym. Astrid Erll wymienia trzy podstawowe funkcje mediów pamięci zbiorowej: magazynowanie, cyrkulację oraz *cue* (wywoływanie) (Erll, 2008, s. 219 – 222). Gwałtowny rozwój technologii przyczynił się do zmian w obrębie mediów pamięci. Współcześnie prowadzi się badania nad telewizją, kinem oraz Internetem jako mediami pamięci. Medium dominujące w danym okresie wpływa na kształt pamięci zbiorowej. Niewątpliwie w ostatnich kilku

dekadach to film odgrywał tę rolę. Według Pierre’a Sorlina „skłonność Amerykanów do postrzegania własnej historii jako serii obrazów wyjętych z kina tworzy praktycznie nieprzeniknioną barierę, poprzez którą trudno dostrzec zdarzenia w weryfikowalnych kategoriach historycznych” (Sorlin, 2008, s. 283). Podobnie jest w innych społeczeństwach, pociąga to za sobą niebezpieczeństwo zastąpienia realnej rzeczywistości historycznej rzeczywistością stworzoną przez film i na potrzeby tegoż.

Co istotne, film podlega pewnym ograniczeniom. Przede wszystkim jest narzędziem dostarczania rozrywki i wszystkie jego elementy podporządkowane są temu nadrzędnemu celowi. Konsekwencją tego jest narratywizacja, gatunkowość, wybiórczość, symboliczność, subiektywność oraz oddziaływanie na emocje. Każda historia musi zostać zamknięta w ramach, które sprostają oczekiwaniom widza, domagającego się głównie rozrywki¹. Kolejnym poważnym problemem, który wiąże się z filmem jako medium pamięci, jest jego finansowanie. Produkcje filmowe są zazwyczaj drogie. Wiele filmów nie może powstać bez dofinansowania z instytucji państwowych (w Polsce naczelną instytucją odpowiedzialną za dofinansowywanie produkcji i wspieranie rozwoju artystycznego jest Polski Instytut Sztuki Filmowej). Aspekt uzależnienia finansowego sprawia, że filmy stają się częścią polityki historycznej prowadzonej przez państwo.

Film traktować można jako zapis samoświadomości danego społeczeństwa na temat swojej przeszłości. Twórca filmu, jako przedstawiciel konkretnej zbiorowości, ukształtowany przez nią, żyjący w pewnym środowisku kulturowym, wyraża stan wiedzy oraz pamięci grupy, do której przynależy. Za pomocą dostępnych środków stwarza audio-wizualne odzwierciedlenie tej pamięci². Z drugiej strony film dostarcza obrazów, za pomocą których przeszłość jest postrzegana i tym samym kształtuje pamięć. Nie jest już wtedy jedynie lustrem, w którym odbija

¹Warto w tym miejscu podkreślić, że poza kinem komercyjnym istnieje również nurt kina artystycznego, które często proponuje odważne odczytania i jest bardziej krytyczne w stosunku do dominujących narracji, jednak niezmiennie pozostaje niejako na uboczu ciesząc się zainteresowaniem małej grupy odbiorców. Zatem proponując formułę odczytania czerpiącą ze zjawiska tabloidyzacji konstytuującej określone środowisko dla odbiorców, z założenia analizie poddany został film wpisujący się w kategorię kina głównego nurtu.

²Już S. Kracauer zauważa, że film jest najbardziej bezpośrednią i integralną formą odzwierciedlenia zbiorowej mentalności ze względu na odwołanie się do bezimiennych mas i ich aktualnych oczekiwań, jak również ze względu na kolektywny charakter procesu produkcji filmowej (Zob. Kracauer, 2009).

się kształt pamięci, ale staje się jednym z elementów aktywnie ją konstruujących.

W ostatnich latach w Polsce produkowanych jest coraz więcej filmów, których akcja rozgrywa się w okresie II wojny światowej. Tendencję tę wiązać można z szerzej prowadzoną polityką historyczną. Za jedną z ram czasowych tejże polityki uznać można utworzenie w 2004 r. Muzeum Powstania Warszawskiego³. Kolejnym elementem wpływającym na szczególne zainteresowanie tym okresem jest splot obchodów rocznicowych w minionych latach: 70. rocznica wybuchu wojny (2009 r.), 70. rocznica powstania w getcie warszawskim (2013 r.), 70. rocznica wybuchu powstania warszawskiego (2014 r.), z kolei w 2015 r. minie 70 lat od zakończenia II wojny światowej. Wydarzenia te stają się podstawą do działań i szczególną areną promocyjną dla twórców kultury popularnej. Wystarczy wspomnieć, że premiera *Miasta 44* Jana Komasy odbyła się 30 lipca 2014 r. na Stadionie Narodowym w Warszawie.

Niestety powstające w ostatnich latach filmy nie niosą w sobie żadnego potencjału krytycznego wobec dominującej w Polsce narracji o przeszłości. Wręcz przeciwnie, są jej doskonałym odzwierciedleniem. Reprodukują klisze właściwe dla romantycznego paradygmatu. Nie mają ani potencjału, ani ambicji, by przełamać schematy, obnażyć błędy lub podjąć się rozliczenia z przeszłością – dominują jej kiczowate reprezentacje. Twórcy uciekają w sentymentalizm i melodramatyzm, nie próbują nawiązać krytycznego dialogu z widzem. Narzucają mu określoną wizję, manipulując jego emocjami i odczuciami. Kamp mógłby być narzędziem, który przełamałby te dominujące praktyki.

KORZYŚCI Z KAMPOWANIA

KAMP BYŁ ZJAWISKIEM, KTÓRE POCZĄTKOWO FUNKCJONOWAŁO W ŚRODOWISKU homonormatywnym. Był także środkiem oporu osób wykluczonych ze względu na swoją orientację seksualną przeciwko dominującej i opresyjnej kulturze heteronormatywnej. Pełnił funkcję kodu rozpoznawalnego tylko dla wtajemniczonych. Wszystkim uczestnikom kultury udostępniła go Susan Sontag. W 1964 r. badaczka opublikowała esej *Notatki o kampie*, który bardzo szybko stał się tekstem kanonicznym.

³ W latach 2004–2014 Muzeum Powstania Warszawskiego odwiedziło ponad 4,6 mln gości, ponad 240 tys. uczniów wszystkich typów szkół wzięło udział w lekcjach muzealnych – świadczy to o szczególnie silnym wpływie narracji Muzeum na upowszechnienie i jakość przekazywanych o Powstaniu informacji (*O nas*, 2014).

Kamp, według S. Sontag, to sposób estetycznego postrzegania świata: „Kamp jest wizją świata w kategoriach stylu – ale stylu szczególnego rodzaju. Jest to miłość do tego, co przesadne, co się *nie mieści*, do rzeczy-będących-tym-czym-nie-są” (Sontag, 1979, s. 311). Kamp zawsze wykracza poza powszechnie przyjęte granice, narusza istniejące normy estetyczne. Kampowe postrzeganie świata jest braniem wszystkiego w cudzysłów. Obnaża to społeczną konstruowalność znaczeń, które uchodzić mogą za naturalne. W kampie nie ma miejsca dla kobiety i mężczyzny, istnieją jedynie „kobieta” i „mężczyzna” jako pewne konstrukty, które mogą być płynne i zmienne. „Ten sposób – sposób kampu – nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności i stylizacji” (Sontag, 1979, s. 308). W optyce kampu sztuczność i nadmierna stylizacja, absolutna przesada są cenione o wiele wyżej od klasycznych kanonów estetycznych, w których obowiązuje zasada *decorum*. Zerwanie z nią jest działaniem subwersywnym, „Kamp występuje przeciwko jednoznaczności, to znaczy spełnia się w kulturowej dywersji rozkładającej stabilne odczytania (tożsamości, moralności, płciowej czy politycznej przynależności)” (Mizerka, 2003, s. 28).

Kampowość może być wpisana w pewne przedmioty, utwory, teksty kultury, ale jej dostrzeżenie wymaga od odbiorcy specjalnego rodzaju wrażliwości. Ta wrażliwość umożliwi również wychwycenie kampu w dziełach, których twórcy nie zamierzali posługiwać się tą estetyką. „Kamp jest w akcie performatywnym orzekany przez odbiorcę” (Adler, 2008, s. 26); oznacza to, że wszystkie wytwory kultury, które przez odbiorcę posiadającego kampową wrażliwość uznane zostaną za kampowe, należy rozpatrywać właśnie jako takie. Kamp jest swego rodzaju optyką, pełni funkcję narzędzia krytycznego, którego wykorzystanie pozwala na dekonstrukcję mitów i przekonań dominujących w społeczeństwie i jego kulturze.

STOSUNEK KAMPU DO POLITYKI I POLITYCZNOŚCI

POLITYCZNOŚĆ⁴ JEST NIEWĄTPLIWIE JEDNYM Z NAJBARDZIEJ SPORNYCH elementów w bogatym instrumentarium optyki kampu, jednocześnie pozostaje

⁴ Na potrzeby niniejszej analizy przyjmujemy następującą definicję operacyjną polityczności: jest to rozpoznawanie zasad działania mechanizmów władzy połączone z zaangażowaniem politycznym i aktywnym wyrażaniem postulatów o charakterze politycznym oraz z działaniem na rzecz zmiany społecznej. W przypadku rozpatrywania polityczności wobec kategorii kampu – jest to szczególnie akcentowanie zmian na rzecz uwzględnienia narracji i postulatów środowisk mniejszościowych.

staje niezbywalnym punktem odniesienia dla wszelkich prób opisywania pamięci i postpamięci zbiorowej.

W klasycznych ramach ukonstytuowanych przez S. Sontag kamp nie jest polityczny, gdyż polityczność jest przez eseistkę uznawana za antytetyczną wobec estetyzmu – nadrzędnej tożsamości kampu. W *Notatkach o kampie* tożsamość ta zostaje przez nią dookreślona jako „konsekwentnie estetyczne przeżywanie świata (...) zwycięstwo stylu nad treścią, estetyki nad moralnością, ironii nad powagą” (Sontag, 1979, s. 319), ale też programowo odpolityczniona: „Wynosić ponad wszystko styl, to lekceważyć treść lub wprowadzać postawę neutralną wobec treści. Nie trzeba nawet dodawać, że wrażliwość kampfowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna” (Sontag, 1979, s. 318).

Niemniej jednak w ujęciu Moe Meyera kamp jest polityczny i w debacie publicznej może być uznawany za środek ekspresji czy oporu o wyraźnym nacechowaniu politycznym – w szczególności jako narzędzie krytyki wyrażanej przez grupy mniejszościowe, opozycyjne, funkcjonujące oddolnie⁵. We wstępie do *Poetyki i polityki kampu* M. Meyer postuluje zatem rekonceptualizację kategorii kampu i uznaje możliwość wykorzystania politycznej optyki kampfowej⁶, która uwalnia krytyczny potencjał tejże kategorii: „Dyskurs kampu, często uważany za frywolny, czysto estetyczny i apolityczny, może zostać odzyskany poprzez ponowne odczytanie tego fenomenu jako praktyki znaczącej, która nie tylko procesualnie tworzy podmiot, ale jest też narzędziem istniejącej już, choć z konieczności ukrytej, krytyki kulturowej” (Meyer, 2012 s. 63) – podkreśla.

Należy zatem uznać akt zastosowania estetyki kampu za ekspresję krytyki kulturowej – może ona pełnić funkcję narzędzia: rozsadzającego i dekomponującego polityczność. Analogicznie, pominięcie, zignorowanie czy usunięcie kampu można interpretować jako wolę czy tendencję do umacniania dominującego dyskursu i konstruktów – również w sferze politycznej⁷.

⁵ M. Meyer wymienia m.in. grupy kontrkulturowe takie jak Radical Faeries, grupy działające na rzecz osób chorujących na AIDS – jak ACT UP – czy innych grup mniejszościowych. (Zob. Meyer, 2012).

⁶ Przykładem wykorzystania kampu jako strategii marketingu politycznego było, zdaniem M. Meyera, przygotowanie kampanii burmistrzowskiej Joan Jett Blakk (wybory w Chicago, 1991 r.), reprezentującej Queer Nation. W ten sposób kamp zyskał również konotacje aktywistyczne, zaangażowanie – niezależnie od konotacji estetycznych (Zob. Meyer, 2012).

⁷ Zdaniem Todda McGowana polityczna wartość filmu zależy od tego, w jakiej formie

Po publikacji *Uwikłanych w pleć* Judith Butler pojawiły się trzy – konkurencyjne wobec siebie – zbiory teorii: pierwsza z nich, tj. kamp jako element kultury masowej z uwzględnieniem czynników politycznych i władzy oraz ekonomii, jest dla naszej analizy najważniejsza (Czapliński, 2012, s. 19). W jej świetle kamp należy bowiem do uczestników kultury masowej.

Niejednoznaczną relację polityki, kultury masowej i kampu wyraża również Przemysław Czapliński: „Kamp odpolityczniony, zdehomoseksualizowany i pozbawiony wyznaczników subkulturowych stawał się własnością powszechną. Odtąd mogli się nim posługiwać twórcy i konsumenci kultury masowej, ze świadomością, że kampowe chwytły nie implikują treści homoseksualnych i rewolty płciowej, a jedynie rozwiązują problem uczestnictwa w kulturze masowej” (Czapliński, 2012, s. 17). Kamp to praktyka inności, praktyka mniejszościowa – jednak może być postrzegana poza homoseksualnością, gdyż każda jednostka kontestująca dominującą narrację sytuuje się w pozycji innego. Odseparowanie politycznego kampu od subkulturowych manifestów pozwala rozszerzyć pole jego zasięgu w taki sposób, aby kategoria kampfowa objęła inne praktyki, podważające dominujące narracje. Wtedy kamp staje się nie tylko estetyczny, ale też – potencjalnie – zaangażowany politycznie, ekonomicznie, etc.

Wielofunkcyjne odczytanie kampfowego potencjału zostało również zaproponowane przez Fabio Cleto: „W rezultacie do kampfowej strategii mogli poczuwać się bardzo zróżnicowani uczestnicy kultury: ci, którzy nie chcą dać się pożreć kulturze masowej, ci, którzy zastanawiają się nad społeczną reprezentacją własnej odmienności płciowej, i wreszcie ci, którzy podejrzewają, że wszelka pleć i seksualność to nie własność człowieka, lecz formy wywłaszczenia” (Czapliński, 2012, s. 27). Podsumowując, dla odczytania *Kamieni na szaniec* przyjmujemy, iż strategia kampfowa może być stosowana jako pryzmat przez różnych uczestników kultury masowej i polityki: nieheteronormatywnych, sceptycznych wobec esencjonalizmu płciowego, ale też reinterpretujących, podważających czy kontestujących kulturę masową – również w jej politycznych reprezentacjach.

LEGENDA *KAMIENI NA SZANIEC*

ujmuje traumatyczny wymiar ideologii. Film może bowiem pełnić funkcję suplementu światopoglądowego (w ten sposób działając na korzyść dominującej narracji, ideologii) lub zakłócać równowagę widza (stanowiąc wyzwanie dla tejże ideologii) (Zob. McGowan, 2009).

ROBERT R. GLIŃSKI PODJĄŁ SIĘ ZAADAPTOWANIA JEDNEJ Z NAJBARDZIEJ POZNAWALNYCH literackich opowieści o II wojnie światowej. *Kamienie na szaniec* zostały napisane przez Aleksandra Kamińskiego krótko po śmierci młodych mężczyzn – członków Szarych Szeregów – którzy stali się głównymi bohaterami książki i zarazem archetypicznymi reprezentacjami pokolenia Kolumbów. Po raz pierwszy książkę wydano w 1943 r., potem była wielokrotnie wznawiana. Od wielu lat znajduje się w kanonie podstawowych lektur szkolnych dla gimnazjum; jej fabuła jest podstawą dla dyskusji o II wojnie światowej, ale także o patriotyzmie i gotowości poświęcenia życia. Opowieść ta ma swój ogromny udział w kształtowaniu i umacnianiu dominującego w Polsce paradygmatu martyrologiczno-heroicznego. Jakikolwiek próby jej krytycznego lub alternatywnego odczytania spotykają się z silnym oporem. Elżbieta Janicka, która w *Festung Warschau* zasugerowała, że Zośka i Rudy mogli pozostawać w homoseksualnej relacji, poddana została bardzo gwałtownej krytyce⁸. Głos podnieśli przedstawiciele harcerstwa, żołnierze Armii Krajowej, historycy oraz politycy, którzy zgodnie twierdzili, że jakiegokolwiek próby odmiennej (a już na pewno homoseksualnej) interpretacji książki są zamachem na polską historię i tożsamość.

Historyczność tych reakcji wynika z mitycznego statusu, jaki posiadają *Kamienie na szaniec*. Krystyna Heska-Kwaśniewicz już we wstępie do książki pisze: „Nie każda książka staje się legendą. To przywilej tekstów wyjątkowych, które tak mocno wrastają w świadomość narodową, że zaczynają nią rządzić. Takie są właśnie *Kamienie na szaniec*,

⁸ Hipotezę postawioną przez E. Janicką w *Festung Warschau* (Zob. Janicka, 2011) przytoczyła Polska Agencja Prasowa, rozpoczynając burzliwą dyskusję. Środowiska konserwatywne bardzo szybko odpowiedziały na nią, przygotowując wzór listu protestacyjnego, w którym pisano, że Janicka „ośmieliła się bezczelnie zasugerować, że dwóch bohaterskich harcerzy (obaj oddali życie za Ojczyznę) z okresu niemieckiej okupacji Tadeusza Zawadzkiego i Jana Bytnara, znanych powszechnie jako „Zośka” i „Rudy”, miała łączącą dewiacja homoseksualna” oraz wspomniano o propagowaniu „haniebnego opinii”, szerzeniu „niebezpiecznych ideologii, jaką jest propaganda homoseksualna” oraz o gender jako doktrynie, która „wypacza spojrzenie na ludzką płciowość i prowadzi do destrukcji człowieczeństwa, co w moim przekonaniu jawi się jako swoisty filozoficzny holocaust” (Zob. *Gender-STOP*, 2013). Mniej emocjonalnie z tezą Janickiej polemizowali niektórzy historycy. Andrzej Zawistowski Dyrektor Biura Edukacji Publicznej IPN pytany o ewentualną homoseksualną relację „Zośki” i „Rudego” odpowiedział: „Czy to ma jakiegokolwiek znaczenie dla tej książki? O wszystkim wszystko można napisać, a najbardziej zdziwiony byłby w tym przypadku autor *Kamieni na szaniec*. Takie tezy nie mają ugruntowania w prawdzie historycznej. Jako historyk nie będę z tym dyskutował. Książka Kamińskiego mówi o przyjaźni” (Zob. „*Kamienia na szaniec*”, 2013).

książka, która w sposób decydujący wpłynęła na historyczną i moralną wizję lat 1939 – 45, stała się epitafium i testamentem. Sięgają po nią kolejne pokolenia Polaków kierowane nie nakazem lekturowym, lecz moralnym. Janusz Tazbir nazwał tę książkę jednym z kamieni miłowych polskiej świadomości narodowej (...)” (Kamiński, 1989, s. 9). Autorka nie dostrzega niebezpieczeństwa w wizji świata i historii dominującej w *Kamieniach na szaniec*. Zupełnie inaczej książkę tę traktuje Elżbieta Janicka, która widzi w niej zagrożenie wynikające z przedstawiania „jako głęboko moralny i życiowo atrakcyjny wzorzec walki zbrojnej i śmierci «za ojczyznę» bez liczenia się z uwarunkowaniami, realną postacią i kosztami przemocy, także jej konsekwencjami moralnymi. W «Kamieniach na szaniec» śmierć jest przedstawiona jako romantyczna męska przygoda” (Szwedowicz, 2013). Książka utwierdza dominującą narrację o Polskim Państwie Podziemnym, nie biorąc pod uwagę odmiennej perspektywy mniejszościowej czy cywilnej.

ESTETYZACJA-IDENTYFIKACJA

NADMIERNA ESTETYZACJA W *KAMIENIACH NA SZANIEC* R. GLIŃSKIEGO rozciąga się na cały świat przedstawiony. Okupowana Warszawa i jej mieszkańcy przypominają postaci wycięte z pierwszych stron gazet (niekoniecznie ówczesnych). Są skrojeni na miarę oczekiwań współczesnych nastoletnich odbiorców i przypominają ich samych. Bliżej im do postaci z amerykańskich seriali dla młodzieży niż do bohaterów książki A. Kamińskiego. Ich stroje i fryzury odpowiadają kanonom współczesnej mody. Zdecydowanie odbiegają od okupacyjnej rzeczywistości. Zostali dopasowani do dzisiejszych ideałów, aby odbiorcom ułatwić proces identyfikacji z nimi.

Zabieg ten wpisuje się w dominujący w polskim kinie od kilku lat trend przedstawiania okresu II wojny światowej. Bohaterowie tych filmów są zawsze piękni, młodzi i dobrze ubrani. Najlepszym przykładem tego jest produkowany i emitowany przez Telewizję Polską od 2008 r. serial *Czas honoru*, który wyznaczył pewne estetyczne ramy dla obrazowania okresu okupacji. Estetyzacja prowadzi do wzbudzenia sentymentów. Rzeczywistość okupowanej Polski jawi się jako świat prostych wyborów, w którym granice między dobrem i złem były jasno wyznaczone. Ułatwia identyfikację z bohaterami, którzy byli przystojni, młodzi i odważni. Dokonywana jest ona bez dbałości o realia epoki. Agnieszka Wiśniewska w swojej recenzji zauważa, że „wojna wojną, ale bohaterowie cały czas piją herbatę z eleganckich filiżanek, obok których obowiązkowo leży srebrna łyżeczka” (Zob. Wiśniewska, 2014)

Przenoszenie na ekran kinowy szkolnej lektury bardzo często wiąże się z chęcią uatrakcyjnienia literackiego pierwowzoru tak, aby był on bardziej interesujący i przystępny dla odbiorcy. Jedną z najczęściej wykorzystywanych metod współczesniania starych tekstów jest opatrzenie ich współczesną muzyką. Ścieżka dźwiękowa *Kamieni na szaniec* została skonstruowana w ten właśnie sposób. Pojawiają się na niej fragmenty muzyki elektronicznej, rockowej oraz popularnej. Wykonawcą głównego utworu promującego film jest Dawid Podsiadło, jeden z najpopularniejszych piosenkarzy młodego pokolenia. Muzyka odgrywa w *Kamieniach na szaniec* istotną rolę. Dobrana jest tak, aby wypuklała przekaz płynący z ekranu. Jednocześnie jest środkiem służącym wzmocnieniu emocji widzów.

R. Gliński stworzył świat i bohaterów, którzy mają niewiele wspólnego z rzeczywistością. Są projekcją mitów i fantazmatów dominujących w Polsce, a nie realnymi ludźmi, z którymi można się skonfrontować. W ich działaniach trudno dostrzec związki przyczynowo-skutkowe. Nie wiadomo, jakie były ich motywacje, co doprowadziło ich do miejsca, w którym się znaleźli. Jak słusznie zauważa Agnieszka Wiśniewska: „Po harcerzach Kamińskiego został mit i szyby w oknach, po harcerzach R. Glińskiego zostanie tylko mit. *Męczeństwo nie zastępuje pracy* – pisał Stanisław Brzozowski. U R. Glińskiego zastąpiło. (...) Papierowe postaci, którym autentyzmu dodać ma fakt, że się całują (co w przypadku dwudziestolatków nie powinno jednak być aż tak zaskakujące), nie są postaciami, z którymi chce się wejść w dialog. To są współcześni święci” (Wiśniewska, 2014). Jedyne z narzędzi, które umożliwiłoby przeobrażenie „papierowych postaci” w postaci skłaniające do krytycznego namysłu, jest kamp.

ESTETYCZNA TOŻSAMOŚĆ TORTUR

JAK ZAUWAŻA BARBARA SZCZEKAŁA, ANALIZUJĄC FENOMEN NOWEGO KINA powstańczego (do którego to zjawiska ze względu na wyraźne analogie tematyczne i estetyczne zalicza również produkcję R. Glińskiego mimo, iż akcja filmu toczy się w 1943 r.), niezwykle istotne są trzy motywy społeczne i artystyczne: potężne społeczne pragnienie „wielkiej narracji”, poszukiwanie wrażenia autentyzmu na poziomie historycznym, ale też emocjonalnym oraz eksplorowanie nowych form wyrazu (Szczekała, 2014). W przypadku *Kamieni na szaniec* wybrane wątki historyczne związane z Akcją pod Arsenalem i działalnością Szarych Szeregów stają się fabularnymi i wizualnymi segmentami/kliszami

– ich zastosowanie zachodzi na poziomie dekontekstualizacji, ale nie dekonstrukcji.

Szczególnie wyeksponowano w obrazie R. Glińskiego sceny przemocy: tortur i dręczenia. Estetyzacja i hiperrealistyczne przedstawienie przemocy fizycznej jako konsekwencji zła fizycznego⁹: zgodnie ze schematem projekcji-identyfikacji, tak charakterystycznym dla kina, powoduje emocjonalną reakcję widzów. Ponadto bodziec, jakim jest estetyzacja przemocy (również ta przeprowadzona w formie hiperrealizmu, który obecny jest w analizowanym filmie), we współczesnym kinie popularnym prowadzi, szczególnie niewyrobionego odbiorcę, do jej oceny w kategoriach estetycznych, nie – etycznych.

Przemoc, stając się „przedmiotem estetycznym”, jest celem samym w sobie, to założenie leży u podstaw strategii gatunkowej kina popularnego (Kareński-Tschurl, 2001). W tym kontekście cała struktura świata filmu funkcjonuje jako katalizator brutalności, wcześniejsza estetyzacja wizerunku bohaterów staje się prologiem procesu odrealnienia przemocy i jej emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę kina. Jak podkreśla Mateusz Kareński, przedstawianie „wycinka aktu przemocy” czyni z niego kategorię wypreparowaną z szerszego kontekstu społecznego (Kareński-Tschurl, 2001), ponadto – w przypadku kontekstu wojennego – upraszcza i polaryzuje wizerunki Polaków-ofiar i Niemców-oprawców.

Co równie istotne, estetyzacja w filmie R. Glińskiego przyjmuje częstokroć formę voyerystycznej przyjemności. Tadeusz Sobolewski w recenzji *Kamieni na szaniec* podsumowuje jedną ze scen słowami: „W pewnym momencie *Rudy* wypelza z katowni i zakrwawiony, półprzytomny czołga się wśród elegancko ubranych urzędników i sekretarek gestapo, którzy nie zwracają na niego uwagi. W tle słychać *Tango notturno* Poli Negri. R. Gliński chętnie operuje takim mocnym kontrastem. Filmowo świetne, ale czy nie zbyt efektowne?” (Sobolewski, 2014). Efektowność i estetyczna płaszczyzna kontemplacji przemocy łączą się ze zmysłową przyjemnością jej percepcji. Tomasz Raczek zauważa, iż zastosowane przez reżysera środki nie wynikają z dramaturgicznej konieczności czy woli przekazania prawdy historycznej, tylko z pobudek komercyjnych (Raczek, 2014) – emocjonalny przekaz ma większą szansę zostać przyjęty przez spragnionych wrażeń widzów kina popularnego niż wielopłaszczyznowa, niejedno-

⁹ Zło w ujęciu P. Ricoeura ma różne źródła, stąd odrębne płaszczyzny zła moralnego – rozumianego jako ułomność ludzkiej woli i zła fizycznego – leżącego w naturze ludzkiej, nieuzasadnionego moralnie (Zob. Ricoeur, 1992).

znaczna interpretacja w bergmanowskim stylu. Rzecz jasna estetyzacja przemocy mogłaby stać się instrumentem autorefleksji odbiorców pod warunkiem wyposażenia ich w świadomość kodów i gry estetycznej (twórcy-odbiorcy). Świadomość taką mógłby wyzwolić kampf, jej brak natomiast narzuca wzorce myślenia o przeszłości nasycone szczególną etyką smaku, skonstruowaną wokół osi martyrologicznej.

KAMIENIE NA SZANIEC JAKO FILMOWY TABLOID

PROPONUJĄC UJĘCIE PAMIĘCI ZBIOROWEJ W KATEGORII TABLOIDYZACJI, należy przyjąć odpowiednie definicje operacyjne, uwzględniające wielowymiarowość samych pojęć *tabloid* i *tabloidyzacja*, pojmowanych jako trend, tendencja w sferze medialnej i w sferze kultury popularnej, umacniana przez aspekt komercyjny i kryzys tradycyjnych wartości.

Już na początku XX w. termin *tabloid* funkcjonował nie tylko jako nazwa prasy drukowanej w formacie pięcioszpaltowej stronicy, charakteryzującej się krzykliwością i wulgaryzacją przekazu wizualnego, ale też jako przymiotnik oznaczający sposób reprezentacji rzeczywistości przez dziennikarstwo tabloidowe (Bauter, 2010). Zarówno uproszczone, binarne konstruowanie przekazu medialnego, jak i dalekie od rzetelności metody pracy dziennikarzy oraz zorientowanie formy medium na sferę emocjonalną odbiorców spowodowały, iż na poziomie estetyki i treści pojęcie tabloid jest najczęściej wartościowane negatywnie¹⁰.

Zgodnie z założeniami Franka Essera sam proces tabloidyzacji może występować w skali micro: jako fenomen medialny, obejmujący rewizję tradycyjnych formatów środków społecznego komunikowania, związany z uwarunkowaniami komercyjnymi i preferencjami odbiorców lub w skali macro: jako fenomen na poziomie społecznym i kulturowym, oznaczający głębsze przemiany w tkance społecznej (Esser, 1999). W przypadku *Kamieni na szaniec* R. Glińskiego tabloidyzacja pamięci zbiorowej zachodzi na obu poziomach. Przyjmując, iż film ten przynależy do spektrum reprezentacji medialnych, mamy do czynienia z tabloidyzacją w skali micro. Ze względu jednak na szczególną, kolektywną ontologię pamięci zbiorowej i skalę odbioru przekazu au-

¹⁰ Jednocześnie warto przypomnieć, iż rozwój prasy tabloidowej jest następstwem ukonstytuowania się dziennikarstwa zorientowanego na rynek (ang. *market driven journalism*) i komercjalizacji rynku informacji. Stąd też pochodne tabloidom określenie *tabloidyzacja* jest wielokrotnie konsekwencją komercjalizacji przekazu (Zob. McManus, 1994).

diowizualnego należy również wziąć pod uwagę tabloidyzację na poziomie macro.

Co istotne, tabloidyzacja jest procesem, który powinien być zawsze analizowany i interpretowany w dłuższej perspektywie czasowej, jednakże nie może być postrzegany jako proces globalnie zunifikowany – jest uzależniony od kontekstu, kodów kulturowych i tła historyczno-politycznego (Esser, 1999). Analizując film R. Glińskiego, z pewnością należy uwzględnić kod związany z paradygmatem romantycznym i martyrologicznym, mitotwórczą, podszytą fascynacją rolą polskiego ruchu oporu i Polskiego Państwa Podziemnego w trakcie II wojny światowej oraz rozwój najnowszej, popkulturowej fascynacji Polaków i Polek tymże okresem (Zob. Jarecka, 2014).

Wśród najważniejszych strategii tabloidyzacji znajdują się: umacnianie istniejących przekonań i postaw społecznych (szczególnie: spolaryzowanych i silnie nacechowanych emocjonalnie), familiaryzacja przekazu (przekaz ma się upodobnić do komunikacji niezmediatyzowanej), dostarczenie odbiorcom rozrywki i sensacjonalizm (Zob. Bauter, 2013; Tuner, 1999). Jednocześnie krytycy akcentują, iż tabloidyzacja implikuje pojawienie się taktyk reprezentacji opartych na eksploatacji i osaczeniu przedmiotu przekazu. W konsekwencji, przekaz poddany tabloidyzacji wywołuje w odbiorcach przesadne zaangażowanie, osłabienie wrażliwości estetycznej i etycznej oraz zatracenie dystansu intelektualnego i psychologicznego.

Zatem tabloidyzacja pamięci zbiorowej to wykorzystanie takich elementów, jak m.in. seksualność, przemoc, estetyka (hiperrealizm lub przeestetyzowanie), silne nacechowanie emocjonalne czy walory rozrywkowe (sceny paramilitarne, pościgi, historia zakazanej miłości) do konstruowania dyskursu tabloidalnego. Dyskurs ten z kolei pozwala scalać elementy wydarzeń historycznych, reprezentacji estetycznych i mitów kultury powstańczej w normalizującej, standaryzującej ramie, żeby – zgodnie z założeniami Z. Bauera – stworzyć „zastępczą narrację tożsamościową” (Bauter, 2010), mającą na celu rekonstrukcję więzi wspólnotowych. Niezwykle istotny jest też aspekt komercyjny charakterystyczny dla tabloidów – film R. Glińskiego jest próbą projekcji odbiorców postawionych w sytuacji wygody konsumpcyjnej, wyraźnie i jednoznacznie ujmującej kwestie cierpienia i heroizmu.

KAMP JAKO REMEDIUM?

W OSTATNIEJ DEKADZIE W POLSCE POWSTAŁO WIELE FILMÓW, których akcja rozgrywa się w okresie niemieckiej okupacji ziem polskich (1939 – 45),

temat ten był podejmowany zarówno przez reżyserów i reżyserki zaliczanych do plejady polskiego kina (Andrzej Wajda *Katyń* 2011 r., Agnieszka Holland *W ciemności* 2013 r.), przez twórców dojrzałych i uznanych (R. Gliński *Kamienie na szaniec*), wreszcie – przez najmłodszą generację filmowców (Kordian Piwowarski *Baczyński* 2013 r., Jan Komasa *Powstanie Warszawskie* 2014 r., *Miasto 44* 2014 r.). W zdecydowanej większości narracja nowego kina powstańczego i wojennego formuje się wokół zagadnienia tożsamości narodowej, wolności, spektakularnego bohaterstwa oraz martyrologii narodu polskiego. Dominuje w nich perspektywa walczącego mężczyzny, należącego do grupy większościowej. Niewiele jest obrazów, w których narracja poprowadzona byłaby z perspektywy osoby niezaangażowanej w walkę zbrojną, będącej przedstawicielem mniejszości lub z punktu widzenia obserwatora/uczestnika krytycznego wobec wydarzeń¹¹. Reżyserzy obawiają się podjęcia ryzyka stworzenia filmu, który wykraczałby poza przyjęte ramy obrazowania okresu II wojny światowej, ponieważ mógłby on zostać źle przyjęty przez publiczność. Zamyka to możliwość jakiegokolwiek powszechnej dyskusji o przeszłości, jej rewizji oraz ukonstytuowania się niejednorodnych ram jej interpretacji i reinterpretacji.

Zastosowanie przez twórców filmowych lub przez krytyków czy pedagogów soczewki kampu mogłoby pomóc w otwarciu nowego dyskursu o przeszłości. Kamp, jako narzędzie krytyczne i subwersywne, mógłby zdekonstruować fantazmaty rządzące polską pamięcią zbiorową; ukazałby pułapki, niebezpieczeństwa i fałszywe przekonania w niej tkwiące. Otworzyłby pole do publicznej dyskusji. Dałby asumpt do rozpoczęcia krytycznej dyskusji, dla której obecnie miejsce jest tylko wśród nielicznych akademików, których głosy nie docierają do szerszego grona odbiorców, nie pojawiają się też w ramach powszechnej edukacji.

Przekazy wizualne odgrywają obecnie bardzo dużą rolę w kształtowaniu przekonań na temat przeszłych wydarzeń. Odchodzą ostatni świadkowie największej katastrofy XX w., jaką była II wojna światowa – jako konflikt i zwrot w wartościowaniu etycznym będzie już wkrótce

¹¹ Wśród nielicznych przekazów filmowych uwzględniających perspektywę cywilną należy wymienić film dokumentalny *Powstanie zwykłych ludzi* w reżyserii Pawła Kędzierskiego (2004 r.) oraz hybrydowy – oparty na materiałach archiwalnych, fabularyzowany przez J. Komasę film *Powstanie Warszawskie* (2014). Ten drugi zobaczyło w polskich kinach prawie 600 tys. widzów, natomiast liczba widzów dokumentu P. Kędzierskiego nie jest znana. Warto jednak podkreślić, że adaptację historii o młodych członkach Szarych Szeregów w reżyserii R. Glińskiego zobaczyło do tej pory najwięcej, bo prawie 830 tys. widzów (Zob. *Polskie premiery*, 2014).

pamiętana tylko przez tych, którzy jej nigdy nie doświadczyli. Co niezwykle istotne – ich pamięć nie jest pamięcią ludzi, którzy przeżyli II wojnę światową, ale postpamięcią, czyli relacją, która łączy „dzieci tych, którzy ocaleli ze zbiorowej lub kulturowej traumy, z doświadczeniem ich rodziców, z doświadczeniem, które «pamiętają» jedynie jako narracje lub obrazy, wśród których dorastały, ale które są tak silne, tak monumentalne, że pozwalają skonstruować ich własne wspomnienia” (Sierbińska, 2010, s. 39). Istnieje niebezpieczeństwo, że świadectwa i interpretacje wizualne, filmy dokumentalne i fabularne będą miały kluczowy udział w kształtowaniu tego rodzaju nowej pamięci. Niepokojącą oznaką nieświadomości historycznej młodych ludzi są wyniki badań, które pokazują, że prawie 40% uczniów warszawskich szkół średnich uważa, że Powstanie Warszawskie zakończyło się zwycięstwem¹². Historyzm powstających w ostatnich latach filmów sprawia, że odbiorca, nieświadomy kontekstu politycznego, społecznego i związków przyczynowo-skutkowych, nie jest w stanie odpowiednio zinterpretować wydarzeń rozgrywających się na ekranie. Może to prowadzić, jak pokazuje przykład wiedzy o rozstrzygnięciu Powstania Warszawskiego, do wysnuwania wniosków niezgodnych z faktografią historyczną.

Dorota Jarecka w tekście *Powstanie w wersji pop. Polskie pożegnanie z traumą* stwierdza, że narastająca estetyzacja Powstania Warszawskiego, a co za tym idzie całego okresu niemieckiej okupacji, oznacza, że już czas na polskiego Tarantino (Jarecka, 2014). Wydaje się jednak, że jej wnioski są przedwczesne. Moda na okres okupacji i samo Powstanie nie oznacza, że „Powstanie jest emocjonalnie zamkniętą traumą” (Jarecka, 2014). Wydaje się, że jest wręcz przeciwnie – przywiązanie do tradycyjnego wizerunku Szarych Szeregów, Polskiego Państwa Podziemnego i Powstania Warszawskiego narasta. Podjęcie próby kempowego potraktowania tego okresu mogłoby ten trend odwrócić. Umożliwiłoby stworzenie emocjonalnego dystansu, który ukształtowałby miejsce dla racjonalnej dyskusji – nie tylko o przeszłości, ale również o stanie współczesnego społeczeństwa polskiego.

¹² Badanie wiedzy uczniów warszawskich liceów na temat powstania w getcie warszawskim na zlecenie Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Warszawie wykonał w marcu 2013 r. Instytut Badania Opinii „Homo Homini” na reprezentatywnej grupie 1250 uczniów warszawskich szkół średnich. 39,6% pytanym odpowiedziało, że Powstanie Warszawskie zostało przez Polaków wygrane (Zob. *Co warszawscy*, 2013).

FILMOGRAFIA

Kamienie na szaniec (2014), reż. R. Gliński, Polska.

BIBLIOGRAFIA

- Adler B. (2008), *Uważaj to jest kamp!*, [w:] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa.
- Bauter Z. (2013), „*Twój głos w Twoim domu*”: cztery typy tabloidyzacji, „*Oblicza Komunikacji*”, nr 3.
- Butler J. (2008), *Uwikłani w płé. Feminizm i polityka tożsamości*, Warszawa.
- Co warszawscy uczniowie wiedzą o powstaniu w getcie? – wyniki badań* (2013), Gmina Wyznaniowa Żydowska w Warszawie, <http://warszawa.jewish.org.pl/pl/aktualnosci/425-co-warszawscy-uczniowie-wiedza-o-powstaniu-w-getcie-wyniki-badania>, 15.10.2014.
- Czapliński P. (2012), *Kamp – gry antropologiczne*, „*Teksty drugie*”, nr 5.
- Erl A. (2009), *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków.
- Esser F. (1999), *Tabloidization of News. A Comparative Analysis of Anglo-American and German Press Journalism*, „*European Journal of Communication*”, tom 14, nr 3.
- Gender-STOP* (2013), *Solidarni 2010*, <http://solidarni2010.pl/13036-gender-stop.html>. PHPSESSID=40540b4d599913430288686355f5c81f, 28.10.2014.
- Halbwachs M. (2008), *Spoleczne ramy pamięci*, Warszawa.
- Janicka E. (2011), *Festung Warschau*, Warszawa.
- Jarecka D. (2014), *Powstanie w wersji pop. Polskie pożegnanie z traumą*, „*Gazeta Wyborcza*” z dnia 26-27.07.2014 r.
- „*Kamienia na szaniec*” *zbyt mitotwócze? – polemika z dr Janicką z PAN* (2013), dzieje.pl, <http://dzieje.pl/aktualnosci/kamienie-na-szaniec-zbyt-mitotworcze-polemika-z-dr-janicka-z-pan>, 28.10.2014.
- Kamiński A. (1989), *Kamienie na szaniec*, Katowice.
- Kareński-Tschurl M. (2001), *Estetyzacja przemocy we współczesnym kinie popularnym*, [w:] *Przemoc na ekranie*, red. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Poznań.
- Kracauer S. (2009), *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk.
- McGowan T. (2008), *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Warszawa.

- McManus J. H. (1994), *Market-driven journalism: Let the citizen beware?*, Nowy Jork.
- Meyer M. (2012), *Dyskurs kampu. Rewindykacja*, „Teksty drugie”, nr 5.
- Mizerka A. (2003), *Kamp po polsku*, [w:] „Horyzonty polonistyki”, nr 10.
- O nas (2014), Muzeum Powstania Warszawskiego, http://www.1944.pl/o_muzeum/o_nas/, 20.10.2014.
- Polskie premiery (2014), Polski Instytut Sztuki Filmowej, <http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie>, 25.10.2014.
- Raczek T. (2014), *Moja recenzja: Kamienie na szaniec*, Tomaszraczek.pl, <http://tomaszraczek.pl/blog/id,1339/Moja-recenzja-KAMIENIE-NA-SZANIEC.html>, 10.05.2014.
- Ricoeur P. (1992), *Zło: wyzwanie rzucone filozofii i teologii*, Warszawa.
- Sierbińska A. (2010), *Konstrukcje pamięci: „postpamięć” Marianne Hirsch, postpamięć Christiana Boltanskiego*, „Konteksty”, nr 1.
- Sobolewski T. (2014), *Sobolewski o „Kamieniach na szaniec”: film efektowny, choć niebohaterski*, „Gazeta wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,75475,15575022,Sobolewski_o_Kamieniach_na_szaniec_film_efektowny_.html#ixzz32cTboYHf., 23.10.2014.
- Sontag S. (1979), *Notatki o kampie*, „Literatura na świecie”, nr 9.
- Sorlin P. (2008), *Telewizja i nasze rozumienie historii. Pogawędka*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa.
- Szacka B. (2006), *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa.
- Szczekała B. (2014), *Nowe kino powstańcze*, „Ekran”, nr 5.
- Szwedowicz A. (2013), *Dr Janicka z PAN: mit „Kamieni na szaniec” domaga się analizy*, dzieje.pl, <http://dzieje.pl/aktualnosci/dr-janicka-z-pan-mit-kamieni-na-szaniec-domaga-sie-analazy>, 23.10.2014.
- Turner G. (1999), *Tabloidization, Journalism and the Possibility of Critique*, „International Journal of Cultural Studies”, nr 2.
- Wiśniewska A. (2014), *Kamienie na szaniec: męczeństwo zastąpiło pracę*, „Dziennik Opinii”, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20140307/wisniewska-kamienie-na-szaniec-meczenstwo-zastapilo-prace>, 07.03.2014.

SUMMARY

IN ACCORDANCE WITH SUSAN SONTAG'S THESIS ON CAMP, camp is purely in the eye of the beholder, with its unconscious and innocent use considered to be the most perfect realization of the concept. This article is an attempt of camp-oriented interpretation and analysis of the

film “Kamienie na Szaniec” (Stones for the Rampart; 2014) directed by Robert Gliński, which has the characteristics of camp: it is overaesthetic, stylistically inconsistent, inaccurate, filled to the brim with abuse and artificiality. Nowadays, film is one of the most important mediums of memory, with a significant influence on collective memory. At the same time film is subject to certain restrictions that often transfigure it more to a tabloid and, as a consequence, its use frequently leads to the tabloidization of collective memory. The use of camp as a tool allows (us? People? The viewer? we need a subject here) to perceive the dangers and pitfalls inherent in so transformed a collective memory. Moreover, camp enables exposure and deconstruction of myths and phantasms that govern the mechanisms of that collective memory and thereby may become a catalyst for change.

NOTY O AUTORKACH

Agnieszka Tamara Filipiak [agni.filipiak@gmail.com] – absolwentka filologii hiszpańskiej i politologii na UAM w Poznaniu, doktorantka w Zakładzie Kultury Politycznej na WNPiD UAM. Współzałożycielka multimedialnego czasopisma „R/evolutions Journal: Global Trends & Regional Issues”. Specjalizuje się w analizie roli mediów alternatywnych w funkcjonowaniu nowych ruchów społecznych. Jej główne zainteresowania badawcze to także gender studies w badaniach medioznawczych, edukacja medialna oraz współczesne kino polskie i film dokumentalny wobec przemian społeczeństwa obywatelskiego.

Patrycja Ratajska [patrycja.ratajska@gmail.com] – absolwentka Międzykierunkowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na UAM w Poznaniu, doktorantka w Zakładzie Stosunków Międzynarodowych na WNPiD UAM. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół pamięci zbiorowej, kulturowych reprezentacji Zagłady, Bliskiego Wschodu oraz *gender studies*.