

Aldona Kopkiewicz

Spóźniona zmysłowość i nowa wrażliwość

(O *Przeciw interpretacji i innych esejach*
Susan Sontag)

Słowa klucze: modernizm, awangarda, zmysłowość, formalizm, kamp
Key words: modernism, avant-garde, sensuality, formalism, camp

Abstract

THE BELATED SENSUALITY AND NEW SENSIBILITY (ABOUT SUSAN SONTAG'S AGAINST INTERPRETATION AND OTHER ESSAYS)

The article discusses early essayistic writing of Susan Sontag, mainly the well-known and influential essays *Against interpretation*, *On style*, *Notes on 'Camp'*, and *One culture and new sensibility*. The author looks at the evolution of Sontag's aesthetic assumptions, especially at the way her initial praise of Modernism developed into categories of Post-modernism. Interestingly, all the time Sontag's thought went along the lines of avant-garde thinking. The author also looks at the way Sontag's aesthetic assumptions translated into her literary criticism on the basis of her essays and reviews about the French culture of 1950s and 1960s.

Susan Sontag przeszła do legendy, a jej koncepcje wciąż wydają się nośne intelektualnie, zwłaszcza gdy dotyczą zagadnień związanych z fotografią, kampem i doświadczeniem choroby. Pozycja Sontag wydaje się jednak dwuznaczna: z jednej strony ma ona renomę świetnej eseistki i uchodzi za wybitną intelektualistkę, z drugiej, gdy sięgnąć po poważne rozprawy z dziedziny filozofii, kulturoznawstwa czy estetyki, na próżno szukać istotnych odwołań do jej pisarstwa. Nie wynika to wcale z trudności przekładowych czy recepcyj-

nych, choć akurat w Polsce książka *Przeciw interpretacji i inne eseje*¹ ukazują się po raz pierwszy, ale z powierzchowności i wtórności pisarstwa krytycznego Sontag.

Oczywiście, ocena zależy od tego, jak wysoko ustawimy poprzeczkę – jeśli chcemy widzieć w Sontag autorkę, uprawiającą inspirującą i złożoną refleksję estetyczną, to spotka nas zawód, jeśli jednak po prostu szukamy wybitnej recenzentki, o skłonnościach do myślenia eseistycznego, na dodatek zaangażowanej i błyskotliwej, świetnie wykształconej i pomysłowej, lecz bez ambicji do samodzielnej twórczości intelektualnej – Sontag to strzał w dziesiątkę. Wówczas możemy czytać zbiór *Przeciw interpretacji* jako pisane na gorąco, i z amerykańskiej perspektywy, świadectwo wciąż pasjonujących francuskich przygód intelektualnych i artystycznych, bo tego głównie dotyczą te szkice. Osobną wartość mają jedynie *Zapiski o kampie* (w nowym przekładzie) i *Jedna kultura i nowa wrażliwość*, które wciąż wydają się świeże i pobudzające. Z kolei sławne *Przeciw interpretacji* i jego kontynuacja *O stylu* budzą wiele wątpliwości, które postaram się przedstawić.

Zacznę od otwierającego książkę eseju *Przeciw interpretacji*. Sontag zakłada tu, że cała zachodnia teoria sztuki, od jej starożytnych początków aż po nowoczesność, opiera się na rozumieniu dzieła poprzez kategorię *mimesis*, czyli przedstawienia, co prowadzi do oddzielenia formy od treści. Uważa jednocześnie, że niezależnie od tego, czy krytycy opisują dzieła jako realistyczne, czy jako ekspresję artysty, skupiają się na pochwyconiu tego, co ukryte za materialną stroną dzieła, a więc treści. Sontag nie do końca tłumaczy, jak rozumie treść, można przyjąć, że chodzi o wszelki sens wydobywany przez interpretację, a więc znaczenie ukryte poza tym, co dostępne na powierzchni dzieła – poza tym, co czysto zmysłowe (erotyczne). Przy potępianiu tak pojmowanej treści trwa do samego końca książki, nawet jeśli w niektórych recenzjach dopowiada też, że dzieło uwrażliwia moralnie i że artysta jest odpowiedzialny etycznie, choć nie obliguje go żadna etyka normatywna. W tym eseju jednak szala zostaje przechylona na stronę formalizmu, który Sontag traktuje jak wielkie odkrycie i broni go namiętnie.

Napomyka w pewnym momencie, że nie chodzi jej o interpretację w znaczeniu Nietzscheańskim, a więc o sam akt rozumienia, za cel ataku obiera hermeneutykę, zwłaszcza Freudowską i Marksowską hermeneutykę podejrzeń. Nie wchodzi na teren samych dyskursów filozoficznych, natomiast z przykładów, którymi się posługuje, możemy wywnioskować, że przeszkadza jej ówczesna amerykańska krytyka, skupiona na realistycznych filmach i powieściach, uprawiana głównie jako prostoduszna egzegeza figur i symboli, czyli traktowanie sztuki jak kodu, który należy przełożyć na coś innego. I oczywiście ma rację, potępiając tego typu praktyki, choć trudno nie odnieść wrażenia,

¹ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012. Cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

że pisanie o tych kwestiach w tamtych latach, w tak ogólny i uproszczony sposób, jest cokolwiek spóźnione.

Do Nowej Krytyki czy recepcji rosyjskich formalistów Sontag w ogóle się nie odnosi. Pisze prawdopodobnie po lekturze teoretyków francuskich, których teksty poznała podczas pobytu na stypendium w Paryżu. Wpłynął na nią chyba przede wszystkim Roland Barthes, lecz niezbyt chętnie się do tego przyznaje; z francuskich filozofów najczęściej pojawia się w jej tekstach Sartre. Często powołuje się też na Wilde'a, ale główną inspiracją musiał być Nietzsche, nawet jeśli bezpośrednie odwołania do niego sprawiają wrażenie ornamentacyjnych. Jej pomysł na rozumienie dzieła sztuki to afirmacja dzieła sztuki jako materialnej, zmysłowej powierzchni, za którą nic nie ma. Dzieło sztuki po prostu jest. Wyciągając pochwałę powierzchni z całego skomplikowanego i pełnego sprzeczności kontekstu, w którym u Nietzschego zaistniała, i rzucając przed czytelnikiem buńczuczne hasła w rodzaju: „Nie potrzebujemy hermeneutyki, tylko erotyki sztuki” (s. 26), Sontag wystawia się raczej na serię krytycznych uwag, niż radosne przykłaśnięcie.

Zdaniem amerykańskiej krytyczki, żyjemy w czasach przeintelektualizowanych, zasypani nadmiarem informacji. Intelkt „mści się” na sztuce i zubaża świat poprzez sam fakt jego przedstawienia. Dlatego powinniśmy się starać zmysłowo doświadczać sztuki i świata. „Dziś – pisze – ważne jest uleczenie naszych zmysłów. Musimy się nauczyć więcej widzieć, słyszeć i odczuwać” (s. 25). Sontag chce, byśmy podchodzili do dzieła możliwie bezpośrednio i oddawali się czystym doświadczeniom. Nadzieję na twórczość, która najskuteczniej broni się przed interpretacją, pokłada natomiast w sztuce awangardowej i w kinie, zwłaszcza w powojennym kinie francuskim („Kino bowiem, w przeciwieństwie do powieści, ma rozbudowany wachlarz form...” [s. 23]). Jak widać, idee Sontag, nawet jeśli przeterminowane z europejskiej perspektywy, są wciąż godne uwagi, ale jej argumentacja wciąż wchodzi na mielizny. Można by powiedzieć, że dziś, gdy jak się zdaje, krytycy znów interesują się bardziej treścią, zwłaszcza społeczną, warto taką entuzjastyczną pochwałę formalizmu przypomnieć. Nie wystarczy jednak żarliwie wieszczyć, że dzieło sztuki istnieje, a nie znaczy. W końcu bowiem rezultat okazuje się odwrotny do zamierzonego – esej Sontag pokazuje, jak trudny do obrony jest ten punkt widzenia. Albo jak mocną pozycję teoretyczną należy sobie zbudować, aby sensownie bronić takiego stosunku do sztuki. Na szczęście wielu krytyczkom i krytykom udało się to zrobić w fascynujący i intelektualnie przekonujący sposób.

Sontag usiłuje sproblematyzować swoje propozycje estetyczne w esejku zatytułowanym *O stylu*. Forma zostaje tu nazwana stylem, a Sontag ukazuje, że dualizm stylu i treści jest niemożliwy, i nawet styl zerowy jest jakimś stylem. Sama treść stanowi „konwencję stylistyczną”. Wobec tego:

Dzieło sztuki odbierane jako dzieło sztuki jest doświadczeniem, nie przesłaniem ani odpowiedzią na pytanie. Sztuka jest nie tylko o czymś, sama w sobie

jest czymś. Dzieło sztuki to obiekt w świecie, a nie komentarz lub tekst na temat świata (s. 35).

Nie znaczy to, że sztuka może wywikłać się ze świata, tworzy jednak inną wiedzę niż pojęciowa. Ma prowadzić do „swoistej ekscytacji, zaangażowania opinii kształtowanych w stanie zniewolenia lub zauroczenia” (36). I choć dodaje, że „sztuka jest uwodzeniem, nie gwałtem” (s. 36), przy takich założeniach trudno myśleć o sztuce krytycznie czy włączać ją w krytyczny projekt refleksji o świecie.

Możliwość pomyślenia sztuki jako doświadczenia zmysłowego, zmieniającego percepcję i świadomość, wymaga jakiejś teorii podmiotu, który mógłby się też przed tą sztuką bronić, poza tym pomysł ten domaga się pogłębionego namysłu nad relacją między refleksyjnością i poznaniem zmysłowym. Sontag nie daje tak mocnych podstaw, a że tego rodzaju awangardowy etos sztuki jest dość znany, znów zostajemy z pustymi rękoma. Zapał, z jakim propaguje swoje refleksje autorka, daje się zapewne wyjaśnić kontekstem ówczesnej sztuki, zwłaszcza żywiołowymi przemianami powojennej awangardy amerykańskiej i francuskiej, obecnie jednak ma on znaczenie historyczne – nie ze względu na same pragnienia autorki, ale dlatego, że znów inni robili to w sposób bardziej spójny, przekonujący i kompletny.

Aby zapłacić lukę związaną z jakąś koncepcją podmiotu, Sontag przywołuje ideę sztuki jako aktu woli artysty. Napomykając o Nietzschem i Spenglerze, pisze: „Sztuka to uprzedmiotawianie woli w jakiejś rzeczy materialnej lub wystąpieniu, a także prowokowanie lub pobudzanie woli” (s. 49). Powołując się na książkę Starobinskiego o wolności, bezkrytycznie wspiera się koncepcją wolności jako zdolności do panowania nad światem. Dopowiada jednocześnie, że sztuka zawsze istnieje historycznie, ale najbardziej imponuje jej możliwość usankcjonowania stylu, który jest „zasadą decyzji w dziele sztuki, podpisem woli artysty” (50). Na szczęście te zapędy zostają uzupełnione aprobatą dla wielu istniejących stylów i nieograniczonych możliwości różnorodnego tworzenia.

Po tych esejach w książce znaleźć można wiele szkiców i recenzji o literaturze, teatrze, filmie, zwłaszcza z Francji lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Sontag często pisze po to, by zachęcić do przekładu albo przedstawić danego artystę amerykańskiej publiczności, bo wciąż jest niedoceniony lub nieznan w tamtej kulturze. Ulubieńcami Sontag są Antonin Artaud, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Alain Resnais i Alain Robbe-Grillet. Komentuje nie tylko ich dzieła, ale właśnie ich sztuka zawsze pozostaje dla niej punktem odniesienia. Najbardziej interesujące jest jednak obserwowanie, jak zapowiedziane w początkowych esejach narzędzia krytyczne funkcjonują „w praktyce”. Niestety, i tu Sontag nie wypada zbyt imponująco, albo raczej jej werwa krytyczna i pewność siebie są imponujące, ale to, w jaki sposób jej formalizm przekłada się na komentarz i jakie wartości autorka *Zapisków o kampie* rzeczywiście ceni, zaskakuje i nie zawsze przekonuje.

Okazuje się bowiem, że Sontag widzi w dziele sztuki obiekt, który ma zmieniać naszą percepcję i formować świadomość, pobudzać zmysły, a jednocześnie uważa, iż celem obcowania ze sztuką jest kontemplacja, nawet zaś modernistyczna sztuka ma duży walor dydaktyczny, kształtuje bowiem świadomość i sumienie. Często pojawia się argument, że dzieło sztuki ma przynosić estetyczną satysfakcję, i że należy zluźnić pragnienie przedstawienia prawdy oraz rzeczywistości (co Sontag kojarzy się jedynie z realizmem powieściowym). Projektuje bezpośrednie doświadczenie, by orędownać w recenzjach na rzecz dystansu i neutralności, pojawia się nawet decorum – kategorie estetyczne funkcjonują tu nieco ahistorycznie i niektóre zestawienia albo szybkie porównania, chociażby między antykiem a nowoczesnością, nie przynoszą eseistycznych olśnień, raczej wrażenie niekonsekwencji i braku narzędzi krytycznych. Sposób interpretacji Sontag nie jest bowiem ściśle formalny, choć nie sprzeniewierza się ona wyraźnie temu założeniu. W swoich tekstach sięga po różne metody i opinie, w zależności od potrzeb i dzieła. Przede wszystkim znajdziemy tu próby charakterystyki nowych tendencji w sztuce, widoczna jest też chęć dotarcia do intencji autorów i świadomości epoki, z silną tendencją do wartościowania. To nie tyle eseje z prawdziwego zdarzenia, ile rzetelne i błyskotliwe artykuły prasowe.

Książka ma na szczęście bardzo mocny i frapujący finał: eseje, tym razem naprawdę eseje, *Zapiski o kampie* oraz *Jedna kultura i nowa wrażliwość*. Zwłaszcza *Zapiski...* wciąż wydają się majstersztykiem. To tekst, w którym Sontag odkryła i świetnie ujęła nowe zjawisko w kulturze, albo raczej: przyswoiła pewien fenomen w kategoriach adekwatnych do stylu, świadomości i potrzeb naszych czasów. Bez opowieści o kampszej wrażliwości nie rozumielibyśmy siebie. Kamp wydaje się jedną z najżywszych form zachowania i percepcji rzeczywistości; jest czymś między modą a formacją kulturową, wciąż obecną w sztuce i w sposobie percepcji dzieła, choć od kiedy utraciliśmy kampszą niewinność, kamp stał się zabiegiem stosowanym świadomie, a więc przestał przynosić tyle satysfakcji. Bywa też niestety cynicznie wykorzystywany przez rynek, a jako mieszanka ironii z kiczem przestał być wywrotowy i awangardowy. Stał się raczej symptomem ponowoczesnej ironii, która, dystansując od świata, zamienia się w lekki, choć niepozabawiony czułości, eskapizm. Wydaje się jednak, że kamp wciąż może być drapieżny; z pewnością otwiera różne potencjały nietożsamości. Trudno jednak bez tego eseju, przenoszącego homoseksualne „przeięcie” w szerszy kontekst estetyczny, wyobrazić sobie teorie podmiotowości queer, wychodzące już przecieź poza problem orientacji seksualnej. O tym, jak ważne okazały się *Notatki o kampie* dla naszej kultury, nie trzeba nikogo przekonywać. W eseju tym być może najwyraźniej daje o sobie znać bunt przeciwko akademii i pragnienie otwarcia nowych, odpowiednich do awangardowych przemian w sztuce, sposobów jej przeżywania. Bez tego sprzeciwu wobec akademickiej nudy Sontag pewnie nigdy nie napisałaby w taki sposób o kampie, a samo pojęcie nie byłoby tak nośne. Inna sprawa, że pisząc przeciwko akademii, Sontag jest

niezwykle poważna i żarliwa, po latach zaś ubolewa nad tym, iż jej pomysły mogły przyczynić się do, powszechnego dziś, tandetnie lekkiego, ironicznego i dyletanckiego stosunku do sztuki.

W eseju *Jedna kultura i nowa wrażliwość* Sontag pokazuje, że diagnoza Snowa o istnieniu dwóch osobnych kultur nie przystaje do współczesnej sytuacji. To, co pisze o bliskości świata naukowego i humanistycznego, nie jest do końca przekonujące, używa bowiem argumentu o akumulacji wiedzy, dynamice jej przemian i profesjonalizacji. Bardziej interesująca jest „nowa wrażliwość”. Sontag zauważa, że sztuka nie tylko nie ma już znaczeń religijnych czy magicznych, ale straciła ich aurę także w świeckim kontekście. „Sztuka jest dziś narzędziem nowego typu, służącym do zmieniania świadomości i powoływania nowych rodzajów wrażliwości” (s. 398), stwierdza, po czym opisuje najistotniejsze przemiany, jakie zaszły dzięki awangardowym praktykom artystycznym. Przy całej fascynacji nowoczesnością, nie wygłasza już pochwał woli i autonomii, rozwija za to myślenie o sztuce jako ciągłym przekraczaniu opozycji między formą i treścią, kulturą niską i wysoką, nauką i sztuką. Wskazuje na ducha eksperymentu oraz tendencję do badania i odkrywania, widoczną u współczesnych artystów, co wydaje jej się bliskie nauce. Zauważa też, że nowa kultura nie jest już literacka, a w awangardzie stoją artyści różnych dziedzin, także socjologowie i filozofowie, którzy poszukują nieznanymi form doznawania rzeczywistości. Literatura wcale nie daje najpełniejszego obrazu świata, a jej dominująca pozycja wynika stąd, że w tradycyjnej powieści liczy się treść, dzięki czemu gatunek ten łatwo poddaje się instytucjonalizacji. Za McLuhanem chwali korzystanie z właściwych epoki technologii, w ślad za nim też zauważa, że naszą epokę cechuje nadmiar informacji i bodźców, prowadzący do anestezji. Dzięki sztuce mamy odczuwać świat w odmienny sposób, dostrzegać, słyszeć i myśleć inaczej. W wyniku działania sztuki powinniśmy na nowo odczuwać przyjemność, przy czym droga ku niej wiedzie przez sztukę radykalną i trudną, na początku ciężką w odbiorze, w końcu jednak otwierającą dostęp do innych rejonów rzeczywistości. Pluralistyczny kontekst, w którym pojawia się ta refleksja, wydaje się wciąż aktualny i bardzo trafny, dlatego warto o tej awangardowej etyce sztuki pamiętać, a przede wszystkim rozwijać ją. W zakończeniu eseju Sontag pisze:

Ważne jest to, że powstały nowe standardy piękna, stylu i smaku. Nowa wrażliwość jest wyzywająco pluralistyczna. Porusza ją zarówno bolesna powaga, jak i zabawa, satyra oraz nostalgia. Nowa wrażliwość jest też niezwykle świadoma historii. Jej chwilowe zainteresowania rozwijają się w szybkim tempie i stanie gorączkowego podniecenia (po czym nowe zaraz zastępują poprzednie). Z perspektywy nowej wrażliwości piękno maszyny albo rozwiązania matematycznego problemu, obrazu Jaspersa Johnsa, filmu Jeana-Luca Godarda czy muzyki i osobowości Beatlesów jest dostępne w równym stopniu (s. 408).

W komentarzu do omawianej tu książki, pisanym w roku 1996, Sontag stwierdza, że kiedy pisała swoje eseje, ich kontekst był zupełnie inny i dziś

hasła, które propagowała, zostały przechwycone przez rynek, stały się łatwe. Ubolewa nad tym, że żyje w czasie końca wysokich standardów. Być może jej pomysły były niegdyś wyzwajające, dziś nie wiemy już, przeciwko czemu je czytać. Wbrew pozorom, zrodzonym z gwałtownego i zasadniczego stylu jej pisania, stało się tak dlatego, że nie była dość radykalna estetycznie. Argumenty za formą wspierają się na pochwalę dystansu i rozsądku, zmysłowość ma nieść satysfakcję. Taka wydaje się rzeczywista potrzeba samej Sontag, którą ubiera ona w sztafaż awangardowego etosu sztuki. To dziwne połączenie, słabo uargumentowane. Przełom i prawdziwe otwarcie na doświadczenie sztuki samej poświadczają dopiero rozważania o „kampie” i „nowej wrażliwości”, które bez wątpienia przejdą do historii krytyki.

