

Linda Parys

 **Kamp
we-
dług**

**Su-
san
Son-
tag**

*** Czym jest kampu? Estetyką, stylem życia, a może sposobem patrzenia na otaczający świat? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć Susan Sontag, autorka głośnego eseju *Notatki o kampie* (*Notes on Camp*) opublikowanego w roku 1964 w amerykańskim kwartalniku „Partisan Review”. Definiuje ona kampu jako „rodzaj estetyzmu”¹. Dla Sontag kampu jest sposobem widzenia świata jako zjawisko estetyczne². Kampu jest konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata. Wyraża zwycięstwo „stylu” nad „treścią”, „estetyki” nad „moralnością”, „ironii” nad „powagą”³. Styl, czyli sztuczny wytwór, staje w opozycji do szczerości, a teatralność i brak powagi stają się głównymi wyznacznikami kampu.

Historyczne korzenie kampu sięgają, zdaniem Sontag, przełomu XVII i XVIII w. – okresu, w którym dominowała dekoracyjność oraz wypracowany, skonwencjonalizowany sposób okazywania emocji, gestów i zachowania. Określenie *se camper* pojawia się w powieści *Capitaine Fracasse* Theophile’a Gautiera z 1863 roku, w której w sposób groteskowy opisano okres panowania „Króla Słońce” we Francji⁴. To właśnie styl życia Ludwika XIV można uznać za pierwowzór kampu zachowania, którego sceną był siedemnastowieczny Wersal, miejsce organizacji nietypowych balów, pełnych przepychu, rozpusty i maskarady.

Słowo „kamp” ma związek z angielskim czasownikiem *to camp*, co znaczy tyle co *uwodzić kogoś stosując przejawskrawione manieryzmy, które dają się interpretować dwojako*⁵. Takie gesty i działania są dla osoby je wykonującej czymś naturalnym – są czystym kampem. To, czy odbieramy je jako błazeństwo, czy jako rzecz poważną, zależy też od dystansu czasu, jaki nas od nich dzieli. Tym, co pozwala zyskać konieczny dystans i zdefiniować kamp jest właśnie jego „starość”. Czas sprawia, że rzeczy i zjawiska nabierają innego znaczenia. To, co niegdyś odrzucono, obecnie może zostać uznane za fascynujące, i *vice versa*. Fakt ten wpływa na uwolnienie i zmiany w kampowej wrażliwości. Nie bez powodu Sontag dzieli wrażliwość na trzy rodzaje: wrażliwość moralną, wpojona przez kulturę, w której żyjemy; wrażliwość spowodowaną skrajnymi uczuciami (stojącą w opozycji do wrażliwości emocjonalnej oraz estetycznej) oraz wrażliwość kampu, czyli wrażliwość jedynie estetyczną.

Czas pozwala zyskać dystans do banału danego dzieła sztuki, dzięki czemu staje się ono dla nas fantastyczne, a przez to kampowe. Słowo *se camper* (pozować, zachowywać się teatralnie) było popularne również w żargonie teatralnym w latach 1920–1945 i oznaczało „homoseksualny, lesbijski”⁶.

Słowo „kamp” etymologicznie może się również wiązać z włoskim słowem *campeggiare*, oznaczającym *człowieka wybijającego się, wyróżniającego się; od słowa campeggio, czyli obóz*⁷ oraz z hiszpańskim słowem *campanero*, co w dialekcie gwatemalskim oznacza również człowieka zniewieściałego⁸. Andrzej Serafin wywodzi słowo „kamp” od skrótu KAMP używanego niegdyś przez policję Los Angeles na określenie męskiej prostytutki – „Known As Male Prostitute”⁹.

Pierwszą próbę zdefiniowania kampu można znaleźć w powieści Christophera Isherwooda *The World in the Evening*, do której później odwoływała się również „Miss Camp”¹⁰, czyli Susan Sontag. Bohater książki, Stephen Monk, rozróżnia „kamp niski” i „kamp wysoki”¹¹. „Kamp niski” to prymitywne i podstawowe spojrzenie na zachowania i wytwory kultury homoseksualnej, natomiast „kamp wysoki” charakteryzuje się poważnym i emocjonalnym podejściem do sztuki stworzonej w estetyce kampu (przykładem może być balet lub sztuka barokowa). *Nie możesz być kamp w stosunku do czegoś, czego nie traktujesz poważnie. Nie bawisz się tym: robisz z tego zabawę. Wyrażasz to, co jest dla ciebie zasadniczo poważne, przez śmiech i artystyczne sztuczki i wykwinł. Sztuka barokowa jest bardzo kamp w stosunku do religii. Balet jest kamp w stosunku do miłości*¹².

Kolejną definicję kampu odnaleźć można w *Dictionary of Slang and Unconventional English* z 1909 roku, zgodnie z którym osoba kampa to człowiek, którego zachowania i gesty są nacechowane przesadną emfazą¹³. W latach 30 XX wieku określano w ten sposób kogoś niestosownego, fałszywego, zniewieściałego¹⁴.

Andrzej Serafin, autor *Krótkiego kursu historii kampu*, w którym analizuje *Notatki o kampie*, podkreśla, że dystynktywną cechą kampu jest jego ambiwalencja. Z kolei Bartłomiej Adler w swoim tekście *Uważaj! To „jest” kampf* przekonuje, że kampf jako zjawisko jest niezwykle trudny do precyzyjnego zdefiniowania. Zestawia definicję Susan Sontag z tą zaproponowaną przez Martina Bootha,¹⁵ który nie zgadza się z autorką *Notatek o kampie*. Według Bootha, *być kampfowym oznacza przedstawiać się jako poświęcony marginesowi w stopniu większym niż margines na to zasługuje*¹⁶. Dostrzega on nieszczerłość w autoprezentacji kampu, chęć dążenia do elitarności zrozumiałej tylko przez nieliczną grupę odbiorców, którzy dzięki temu niesłusznie czują się wyróżnieni. Odnosząc się do tego zarzutu, Adler podkreśla, że *sama marginesowość staje się [...] wykładnikiem intertekstualnym w estetyce kampu*¹⁷. Te związki i zależności kulturowe kampf traktuje ironicznie, z przerysowaną emocją i wrażliwością, przez co wydaje się sztuczny i teatralny, będąc jednocześnie inteligentnym i trafnym komentarzem do zachodzących zjawisk.

Z definicją kampu zaproponowaną przez Susan Sontag nie zgadza się również Medhurst, który zarzuca autorce nadmierne odpolitycznienie kampu, całkowite odrzucenie jego subkulturowego pochodzenia, twierdząc, że zamieniła kampf w *estetyczną grę dla zblazowanych naukowców*¹⁸. Sontag zarzucano traktowanie kampu jako kodu pozwalającego na rozszyfrowanie współczesnej kultury masowej. Meyer, całkowicie odrzucając pogląd Sontag, twierdzi, że *kampf jest polityczny; kampf jest wyłącznie queerowym (i/lub czasami gejowskim i lesbijskim dyskursem); kampf ucieleśnia specyficzną, queerową krytykę kulturalną. Innymi słowy wszystko to, co nie jest queerowe, nie ma dostępu do kampfowego dyskursu*¹⁹. Jeszcze inaczej postrzega kampf Esther Newton, autorka wydanej w roku 1972 książki *Mother Camp: Female Impersonators In America*, dla której kampf to głównie specyficzny rodzaj poczucia humoru, system, mający na celu przekształcenie naszej pozycji wobec siebie i wobec dzieła lub zjawiska, z którym mamy do czynienia.

W roku 1993 Dawid Bergman wyróżnił cztery główne wyznaczniki kampu. Określa on mianem kampu:

- styl (rzeczy lub sposobu, w jaki są one postrzegane – jest to ciągle dyskusyjny), który skłania się ku „przesadzie”, „sztuczności” i „skrajności”
- napięcie pomiędzy kulturą popularną, komercyjną i konsumpcyjną
- osobę spoza głównego nurtu kultury, która rozpoznaje kamp i widzi rzeczy jako kampowe lub osobę, która umie kampować
- naturalizację pożądaną – przynależność do kultury homoseksualnej lub też samoświadomy erotyzm²⁰.

Anna Mizerska, autorka artykułu *Kamp po polsku*, podkreśla, że główną cechą kampowej twórczości jest „estetyczne przekroczenie”²¹, czyli charakterystyczna estetyzacja dzieła oraz świadome łączenie sprzecznych idei, stylów czy wartości. Według autorki, kamp to świadome i sygnalizowane posługiwanie się stereotypami i wykorzystywanie ich do własnych celów. Kamp „zakłóca porządek”, unika jednoznaczności, jest otwarty i wychodzi poza utarte ramy i schematy, a dzięki „afirmacji wieloznaczności”, kamp ukazuje pierwotne znaczenie tendencji i zjawisk²².

Jak wspomniano, dla Sontag kamp wrażliwości jest wrażliwością estetyczną, sztuczną doniosłością, pompatycznością, wydumaniem, teatralizacją odczuć. Obok tej wrażliwości autorka wymienia jeszcze dwa rodzaje wrażliwości istotnych dla obcowania z dziełem sztuki – wrażliwość bazującą na tradycji i wrażliwość zbudowaną na poziomie emocjonalnych relacji pomiędzy wartościami moralnymi a estetycznymi.

W tym kontekście Sontag traktuje kamp również jako ideał sztuczności i teatralności, wskazując na jego humorystyczny charakter i brak powagi. Kampowe dzieła są sztuczne, ponieważ nie są tym, czym nam się do tej pory wydawały – przykłady można znaleźć chociażby w secesji, gdzie imitacja kwitnących roślin służy jako instalacja oświetleniowa. Kamp traktuje świat w cudzysłowie, charakteryzuje się przesadą w wyrazie, nie wpisuje się w przyjęte normy. Kamp to kod czytelny tylko dla pewnej konkretnej grupy odbiorców. Jego cechą dystynktywną jest dekoracyjność, najlepiej widoczna w takich wytworach sztuki jak moda, meblarstwo czy współczesna muzyka pop. Kampowe są również wszelkie często nedorzeczne zestawienia, takie jak choćby „10 najlepszych złych filmów, jakie widziałem”²³. Widz, mimo takiego rankingu, i tak chętnie zobaczy te filmy oraz dalej będzie chodził do kina. Kamp to estetyka, która w każdej przestrzeni prze-

ciwstawia się naturze. Natura, podobnie jak życie, jest pierwotna, nie udaje. Każdy styl natomiast jest sztucznym wytworem o podwójnym charakterze, który przez pryzmat kampu nabiera konkretnej wartości. Warto jednak podkreślić, że nie każdy sztuczny wytwór jest kampem. Egzaltacja w tworzeniu nowych, niekonwencjonalnych rzeczy nie jest warunkiem wystarczającym. Konieczna jest przede wszystkim fantazja, pasja, wrażliwość oraz potrzeba okrycia czegoś nowego.

Według Susan Sontag, intencjonalność kampu niszczy go u podstaw, ponieważ kamp musi być naiwny, niewymuszony, „śmiertelnie poważny”²⁴. Kamp wymaga od twórcy „beźmyślności”. Jednym z najbardziej ekstrawaganckich przykładów tej estetyki jest katedra Sagrada Familia Gaudiego, dzieło jednego człowieka stworzone na miarę całej współczesnej cywilizacji. Obok kampu naiwnego, który Sontag nazywa kampem czystym, istnieje jednak zamierzona zabawa kampem oraz „kampowatość”, również wpisująca się w tę estetykę. Jedynym warunkiem w obu przypadkach jest poważne, wartościowe i proporcjonalnie użycie składowych kampu.

Sontag określa kamp jako „współczesny dandyzm”²⁵, który poszukuje oryginalności oraz niepowtarzalnych, wyszukanych doznań. Współczesny kamp nie gardzi kulturą masową, lecz wychodzi poza jej granice, by uniknąć monotonii. W przeszłości dandyzm stał w opozycji do normalnych i stereotypowych zachowań oraz masowej sztuki, natomiast obecnie docenia wytwór masowy, traktując go jednak w inny sposób niż większość odbiorców. Za prekursora dandyzmu uchodzi George Bryan „Beau” Brummel²⁶, który zapoczątkował kampowy nurt w literaturze, „silver fork novels” (wpisuje się w niego np. *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde’a). Jak zauważa Sontag, *dandys przykładał do nosa perfumowaną chusteczkę i był bliski omdlenia [od emocji]: znawca kampu wdycha smród i chlubi się tym, że ma mocne nerwy*²⁷.

Kampowy człowiek to również człowiek sztuczny, przerysowany, a nawet obojnacki. Im bardziej męski jest mężczyzna, tym łatwiej doszukać się w nim pierwiastka kobiecego i na odwrót. Dlatego tak wielką popularnością cieszy się w kampie wzorzec hermafrodyty. Zanikanie płci oraz wychodzenie poza granice własnej płci, dziwność, a także transwestytyzm czy homoseksualizm w swej wizualnej formie to również wyraz kampu. Co więcej, według Sontag, wpisanie postawy homoseksualnej w estetykę kampu można również tłumaczyć uwarunkowaniami historycznymi. Autorka występowanie kampu łączy z megalomańską, sztucznie wytworzoną arystokracją,

którą współcześnie porównuje z kulturą homoseksualną, głównie przez wzgląd na rzeczoną sztuczność. Kamp łączy tę grupę społeczną i między innymi dzięki niej zyskuje masową popularność. Wiąże się z pragnieniem zachowania wiecznej młodości oraz traktowaniem życia z przymrużeniem oka, co utrudnia jednoznaczne zdefiniowanie stylu życia.

W kontekście kampu płeć jest zjawiskiem kulturowym, definiowanym w kategoriach uni- i hiperseks²⁸. Wiąże się to z zanikaniem różnic między płciami i sprzyja kojarzeniu kampu z rozwojem zjawiska „drag culture” czy kultury LGBT. Według Judith Butler, autorki książki *Gender Trouble*, płeć kulturowa to ciągle stawanie się, to spektakl bez końca²⁹. To, co uważamy za wzór płci, jest tylko naśladownictwem utartego schematu, który, ciągle powtarzany, staje się ideałem. Tożsamość płciowa, kształtowana przez gender, będąc tylko zachowaniem o charakterze wtórnym, kulturowym, staje się niedookreślona. Nieustannie odgrywamy różne role poprzez gesty, przebrania, odmienne zachowania, podążając za nieistniejącym ideałem. Stąd w perspektywie kampu możemy mówić o subwersji, która zmienia oczywiste w nieoczywiste, która zachęca do wyjścia poza utarty schemat, zaprzeczenia obowiązującym normom.

Jak zauważa Robert Kulpa, *Subwersja to potencjał odnowienia: nie chodzi o zniszczenie istniejących norm, ale uwolnienie się od nich*³⁰. To również chęć dyskusji i przeciwstawienia się mechanizmom kultury, które traktują płeć kulturową jako zjawisko czysto performatywne. W innym swoim tekście, *Karnawał? Kamp i gender w Drag Queen Show*, Kulpa, przywołując dialog z filmu *M. Butterfly* Davida Cronenberga, podkreśla, że warunkiem istnienia kobiecości jest męskość i że to mężczyzna najlepiej mógłby odegrać rolę kobiety, nie na odwrót. Dowodzi, że kobiecość i męskość to zjawiska czysto kulturowe. Stąd też jako przykład typowo kempowego zachowania podaje „drag queen show” (mężczyzna w roli kobiety) oraz „travesti show” – (mężczyzna w roli znanej kobiety – aktorki, ikony popkultury, piosenkarki itp.).

Przeustrzenia, w której zacierają się granice genderowe, jest karnawał oddzielający życie codzienne człowieka (miejsce pracy i role społeczne, które w tym czasie odgrywa) od życia nocnego – karnawału, który rządzi się swoimi prawami, sprzyja „odwróceniu” panującego w ciągu dnia schematu zachowań i wzorów. Zarówno karnawał, jak i „drag queen show” cechuje ambiwalencja, dekoracyjność, przepych

i ironiczny stosunek do codziennego życia. Jak jednak zauważa Sontag, wbrew obiegowym sądom nie każdy homoseksualista wpisuje się w estetykę kampu, podobnie jak nie każdy Żyd musi być liberałem. Z tej perspektywy *kamp jest rozpuszczalnikiem moralności. Neutralizuje moralne oburzenie, popiera żartobliwość*³¹.

Lidia Krawczyk, autorka artykułu *Camp jako przyjemność* obok kampu rozumianego w kontekście dandyzmu lub homoseksualizmu wyróżnia również kamp feministyczny, który ma swoje źródło w burlesce, określającej „kobietą estetykę jako formę maskarady”³². Autorka przywołuje postać Mae West, nazywanej „najlepszą najgorszą aktorką na świecie” lub „syreną seksu i ekstrawagancji”³³, która w pełni świadomie wykorzystywała swoją seksualność w sposób ironiczny. Aktorka jest przykładem zdeformowania kodów genderowych, „kampungowania” – odgrywa rolę kobiety, którą jest, a zarazem kobiety, którą chcą widzieć odbiorcy. Współczesnym przykładem feministycznego kampu jest słynna popowa piosenkarka Madonna, która wcielając się w różne stereotypowe role, prowadzi z odbiorcami (fanami) dialog, swoistą ironiczną grę, z której obie strony mogą czerpać przyjemność. Kampowy człowiek to również człowiek z charakterem, który bez względu na wszystko jest sobą, jak np. Greta Garbo w swoich filmach. Jednakże w rozumieniu kampowym charakter nie podlega naturalnemu rozwojowi i dorastaniu. Charakter to „tu i teraz” – najlepszym przykładem jest opera i operetka.

Z kolei Tomasz Kaliściak w tekście *Święty kamp. Psychoanalityczne studium świętego Sebastiana* nie dzieli kampu na rodzaje i odmiany, ponieważ zakłada że *kamp jest święty i patronuje wszystkim odmiencom* [...] *Jeśli więc opisywać inność kampu, to tylko jako świętość: święty jest bowiem zawsze inny*³⁴. Dlatego patronem kampu czyni świętego Sebastiana, który jest symbolem męczeńskiej śmierci i umożliwia identyfikację wielu odmieńców³⁵. Na potwierdzenie swojej tezy autor przywołuje liczne realizacje Pierre i Gilles’a, ukazujące postać św. Sebastiana jako patrona kampu. Kaliściak podkreśla, że męczeńska śmierć, kara za wyznawanie chrześcijaństwa, jest dla św. Sebastiana zarazem okazją do zaprezentowania się widzom, zyskania chwały. Dlatego uważa się go za *najbardziej rozpowszechniony obraz nowoczesnej męskiej homoseksualnej świadomości*³⁶, archetyp człowieka przekraczającego społecznie ustanowione normy. Męczennik definiowany jest jako „ciało bez organów”³⁷, jego płeć nie ma znaczenia, przez co staje się uniwersalnym symbolem kampu.

Sam kamp również ma charakter „transgenderowy”³⁸, nie mieści się w schematach i wykracza poza symboliczne spojrzenie na świat. Z perspektywy przeciętnego człowieka *kamp jest psychotyczny: wywołuje poczucie lęku, trwogi, przerażenia, bo uczestniczy w rozkoszy (być może zakazanej), z której wyzuty został „normalny” świat*³⁹. Autor, zgodnie z koncepcją Freuda, który definiuje dowcip jako „odzyskanie utraconej niegdyś rozkoszy”⁴⁰ ukazuje kamp jako swoistą, powtórnie odzyskaną przyjemność, wolność i prawo do radości. Bycie „campy”⁴¹ jest wyzwoleniem się z norm, wyjściem poza swoje obawy i ukryte pragnienia, co, jak podkreśla Kaliściak, nie musi być rozumiane tylko i wyłącznie z perspektywy środowisk homoseksualnych. Takie ujawnienie pragnień i praw może być również wartościowe w perspektywie politycznej.

Jak zauważa Sontag, kamp uznaje za dobre to, co jest okropne. Kamp to forma gry, przeciwstawienie się powadze, sztuczność i teatralność. Kamp jest delikatny w swym podejściu do powagi, nie kategoryzuje, nie odrzuca osób poważnych, jedynie zachęca do nowego spojrzenia i przyjęcia innego punktu widzenia. Kamp jest miłością, „tkliwym uczuciem”⁴² oraz wrażliwością wobec rzeczy i zjawisk go tworzących. Wrażliwość oraz gust, choć subiektywne, należą do najważniejszych naturalnych mechanizmów odpowiadających za ludzkie działania. Mimo że każdy z nas ma świadomość własnego gustu, sama wrażliwość nie ma wyraźnych granic, podobnie jak kamp, będący szczególnym rodzajem niezaangażowanej politycznie wrażliwości. Wrażliwość pozwala również dostrzec możliwość podwójnej interpretacji przedmiotów i zjawisk, które można postrzegać jako zwykle produkty masowych działań, a zarazem jako produkty niosące nowe znaczenia.

Ze względu na coraz bardziej powszechny dostęp do różnych kodów kulturowych i subkulturowych, przesłania kampowe tracą elitarny charakter i nie są już tak ważne dla odbiorców. Ingvansson ilustruje tę prawidłowość przykładem środowisk homoseksualnych – na początku pewne kody były zrozumiałe tylko dla przedstawicieli tych środowisk, natomiast obecnie stały się one na tyle popularne, że w kulturze tej pozostały jedynie atrybuty kampu, a nie zapotrzebowanie na prawdziwie kampową ironię i wrażliwość. Można powiedzieć, że masowość zjawiska prowadzi do ograniczenia zapotrzebowania na kamp.

Przykłady kampu

Za „księcia kampu”⁴³ obok Karla Lagerfelda, uznaje się Andy’ego Warhola, którego eksperymentalny film *Camp* z 1965 roku można uznać za swoistą polemikę z tekstem Susan Sontag. Kolejnym przykładem ważnego kempowego twórcy jest niemiecki reżyser Rainer Werner Fassbinder. W nurt ten wpisuje się także film *Beat the Devil* Johna Hustona oraz *Barbarella* Rogera Vadima. W tej pojemnej kategorii mieści się indyjskie kino masowe – Bollywood, a także filmy Almodovara oraz filmowe wcielenia Elizabeth Taylor.

Przykładem współczesnego filmowego kampu są niskobudżetowe horrory i thrillery, które łączą realizm z fantastyką, mroczną romantyczność z groteską. Do najważniejszych dzieł horroru kempowego zalicza się serię filmów o Drakuli wytwórni Hammer, jednych z pierwszych na świecie obrazów przeznaczonych tylko dla dorosłych widzów. Dla Mateusza Felczaka, autora tekstu *Plastikowy terror, czyli początki ciemnej strony filmowego kampu* przykładem popkulturowego kampu w kinie są filmy Quentina Tarantino, (np. *Kill Bill*), ze względu na ich karykaturalny charakter, pełne erotyzmu bohaterki i sceny, absurdalną fabułę, a także nagromadzenie efektów specjalnych i hektolitry sztucznej krwi. Od XX w. najpopularniejszym nośnikiem kampu jest muzyka pop, jak chociażby Elvis Presley, ABBA, David Bowie, Prince czy Robbie Williams, który sam o sobie mówi *Ależ tam, jestem camp, oczywiście*⁴⁴.

Wydaje się, że jednym z najbardziej charakterystycznych współczesnych twórców kampu jest uczeń Andy’ego Warhola, fotograf David LaChapelle. Franz Christian Gundlach, właściciel jednej z największych na świecie kolekcji zdjęć mody, mówi o LaChapellu: *Porno chic, kicz i kamp, postmodernistycznie barokowe kompozycje z licznymi historycznymi odniesieniami i surrealistyczne podejście zapracowały w przypadku LaChapelle’a na miano „Felliniego fotografii”*⁴⁵. Niezwykle dopracowane, kolorowe kompozycje fotograficzne LaChapelle’a nie tylko mówią same za siebie – wydają się wręcz krzyczyć – ale zarazem sięgają głębiej, odnosząc się do problemów współczesnej kultury masowej. To prace, które przypadną do gustu szerokiej grupie odbiorców, natomiast zakodowane w nich przesłanie zrozumie tylko część oglądających. Nie bez powodu jest on jednym z ulubionych fotografów współczesnych ikon popkultury, takich jak Madonna czy Angelina Jolie.

Anna Malinowska w swoim tekście *Camp a sprawa polska, czyli krótka zaduma nad kondycją polskiego kampu*, dzieli kamp występujący w Polsce na dwa rodzaje. Pierwszy z nich to kamp naiwny,

tradycyjny, będący wytworem wrażliwości ludowo-katolickiej (przykładem może być Violetta Villas, polskie harlequiny, gadzety z Matką Boską czy Papieżem Janem Pawłem II albo chociażby tureckie, charakterystyczne dla okresu PRL. Drugi – to kamp współczesny – intencjonalny i świadomy. Jako przykład Malinowska podaje fotografie Malwiny Wieczorek-Brande (cykl *Niedzielni dandysi*), utwory Macieja Kaczki, dzieła literackie Bartosza Żurawieckiego i Michała Witkowskiego – autora powieści *Lubiewo*, którego określa mianem „króla polskiego kampu”⁴⁶.

Przykładem kampu w polskiej kinematografii jest film *Laleczka* Natalii Kostenko, prezentowany na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w 2009 roku, przedstawiający postać Ryszarda Czubaka, znanego warszawskiego transwestyty. W nurt kampu wpisują się gigantyczne neoklasyczne rzeźby Igora Mitoraja (przedstawiające m.in. męskie genitalia), które twórca wystawiał w największych miastach w Polsce. Mimo że krytycy uznali wystawę za przykład kiczu, dla Pawła Leszkowicza rzeźby te są „wyrafinowanym gejowskim campem”⁴⁷. Jak podkreśla Anna Kwiatkowska-England, taka opinia wydaje się uzasadniona, gdyż mimo estetyki, w której wykonano prace (estetyki kiczu), dzieło należy oceniać w kontekście odbiorców, reakcji, wielkości przedsięwzięcia czy w kontekście miejsca wystawienia prac – w tym przypadku homofobicznej Polski.

Według autorki eseju *Kicz i kamp jako ponowoczesne kategorie przetworzone piękna, czyli refleksje o Licheniu*, w kategorii kampu mieści się również Licheń – symbol i największe dzieło architektury sakralnej w Polsce po 1989 roku. Kolażowość, symbolika, przepych i sztuczność – to cechy, które najlepiej opisują tę odwiedzaną przez tysiące pielgrzymów świątynię. W tekście *Kamp jako strategia dystansu wobec kultury* Karolina Brzęk podkreśla, że w Polsce młodzi artyści coraz częściej sięgają do estetyki kampu, chcąc wyrazić swoje własne, często odmienne spojrzenie na otaczający świat. Ten polski kamp, ironicznie komentujący rozmaite zjawiska, jest także prowokacją. W odróżnieniu od „zgniłego Zachodu”⁴⁸, który poniekąd znudził się formułą kampu i którego kod przestał być tam użyteczny, w Polsce kamp padł na bardzo podatny grunt. Pozwala to na stworzenie nowego, szczerego i krytycznego obszaru kodowania przekazu między artystą a odbiorcą.

Estetyka kampu wobec wszechobecnej estetyki kiczu – różnice między kampem a kiczem

Według Andrzeja Serafina kamp jest zdecydowanie bardziej złożonym zjawiskiem niż kicz, który nie jest świadom swojej kiczowatości. Kamp, co warto podkreślić, ma charakter w pełni intencjonalny. Wobec komunikatu wysłanego przez kicz odbiorca pozostaje bierny, nie analizuje dzieła i nie podchodzi do niego z żartobliwym i ironicznym dystansem, natomiast kamp jest skutkiem *podmiotowej strategii wyrafinowania, niezwykłości, przewrotności i ironii*⁴⁹. Idąc tym tropem, można stwierdzić, że kamp jest estetyką o poziom wyższą niż kicz. Kamp „transformuje”⁵⁰ znane kategorie kiczu (np. sentymentalizm) we w pełni świadome, groteskowe dzieła.

Sam kicz Serafin porównuje też do estetyki *schlocku*. W języku jidysz słowo to oznacza *uszkodzone, przecenione towary, posiadające pewien charakterystyczny dla bibelotu urok*⁵¹. Główną różnicę między kiczem-scholckiem a kampem Serafin upatruje w ambiwalencji kampu. Według autora, kicz odnosi się do dzieła prymitywnego, pozbawionego dystansu; kamp natomiast charakteryzuje się ironią, refleksją oraz nie ocenia i nie kategoryzuje. Kamp dąży do akceptacji i uznania za sztukę nawet najgorszych dzieł, w myśl zasady „to jest dobre, bo jest okropne”⁵². Kicz natomiast, według Barthes’a, wymusza szacunek wobec sztuki wysokiej, którą nie jest⁵³.

Choć jednym z wyznaczników kampu jest „duch ekstrawagancji”⁵⁴, kamp występuje przeciwko ekskluzywności i uprzywilejowaniu w kulturze. Ponadto, Charles Jencks odnajduje wspólną cechę kampu i postmodernizmu, mianowicie „zjawisko podwójnego kodowania”⁵⁵, dzięki czemu estetyka kampu zyskuje dodatkowe znaczenie. Pewne kampowe działania są odbierane przez osoby o odpowiedniej, kampowej wrażliwości jako zjawiska wyposażone w podwójny sens, natomiast w oczach innych mogą być pozbawione większego znaczenia.

Kamp może być odbierany i kodowany i na trzy sposoby:⁵⁶

- nadawca tworzy dzieło kampowe, natomiast odbiorca nie zauważa w nim tych wartości
- odbiorca odkrywa kampowe wartości w dziele nie-kampowym
- przekaz kampowy istnieje zarówno dla odbiorcy, jak i nadawcy, (np. „drag show”).

Według Ingvarssona, ten odmienny sposób zrozumienia komunikatu, szczególnie w popkulturze, leży u podstaw kampu, który objawia się szczególnie poprzez subkultury i licznie tworzące się grupy kontrkulturowe. Ze względu na potrójny sposób kodowania kempowego komunikatu Ingvarsson proponuje jeszcze inną definicję kampu, który jest według niego *mówieniem o czymś poważnym i osobistym, często bolesnym, przy użyciu formy powszechnie uważanej za niesmaczną, niską i przesadzoną, a także odczytywaniem czegoś powszechnie uważanego za niskie, niesmaczne lub przesadzone w sposób osobisty i poważny*⁵⁷. Na tej podstawie autor odróżnia kicz od kampu, definiując kemp jako intencję, a kicz jako efekt, „formę wyrazu kempowego”⁵⁸. Z kolei Mark Booth mianem kiczu określa produkty i dzieła będące przykładem złego gustu. Kemp zaś jest, według niego, sposobem obcowania z takimi produktami – czyli tworzeniem dystansu. Kicz pozostanie tylko i wyłącznie kiczem rozumianym jako sztuka niska do momentu „zakampowania”⁵⁹ dzieła przez odbiorcę o kempowej wrażliwości, choć bowiem *kicz nigdy z natury rzeczy nie jest kempowy, ma tą zawstydzającą jakość, która przemawia do kempowego poczucia humoru*⁶⁰.

Piotr Oczko, choć podkreśla, że zarówno kemp, jak i kicz są rodzajami estetyki trudnymi do zdefiniowania, subiektywnymi, a nawet intuicyjnymi, uważa kicz za rodzaj odczuwania piękna, kemp natomiast postrzega w aspektach wrażliwości i emocjonalności nadawcy oraz odbiorcy komunikatu kempowego. Umberto Eco różnicę między kiczem a kempem opisuje odwołując się do powagi i niezamierzonej brzydoty kampu. Według badacza *o ile kicz był kłamstwem wobec sztuki wysokiej, o tyle umyślna neobrzydota jest kłamstwem wobec „okropności”, jakie próbowała odrodzić estetyka kampu*⁶¹. Kemp, w przeciwieństwie do kiczu w czystej jego formie, chce być traktowany serio. Z drugiej jednak strony jest on przejawem czegoś niezwykłego, oszałamiającego, pełnego blasku i teatralności. Kemp nie dąży do pretensjonalności, jego celem jest nieodpowiedzialna, wzruszająca i jednocześnie zabawna gra formą i treścią. W przeciwieństwie do kiczu, kemp nie szuka tylko piękna, lecz skupia się na poszukiwaniu sztuczności, stylizacji i przerysowania. Dla kampu najważniejszy jest styl, forma, a nie treść. Kemp ucieka od zaangażowania politycznego, jest tylko wrażliwością, specyficznym gustem i smakiem w odniesieniu do ludzi i przedmiotów.

Okazuje się zatem, że estetyka kiczu i estetyka kampu, tak trudne do jednoznacznego zdefiniowania, są przede wszystkim wyrazem i wytworem współczesnej kultury masowej. Współcześnie kultura popularna jako „dominująca władza”⁶² ceni uproszczenia, chce być rozumiana i uwielbiana przez szerokie grono odbiorców, cechuje się prostym i jasnym przekazem. W tym kontekście kicz jawi się jako wyraz masowego gustu, który dąży do piękna i schematyczności, bojąc się alienacji i niezrozumienia. Kicz, w przeciwieństwie do kampu, nie jest elitarny, jest wyrazem masowej potrzeby szczęścia czerpanego zarówno z kiczowatego przedmiotu, jak i kiczowatej sztuki. Kicz jest więc masową receptą na szczęście.

Porównując kicz z kampem, można powiedzieć, że kicz może być estetyką wykorzystywaną w kampie, lecz nie vice versa. Kamp nada je „pięknemu” i zarazem tandetnemu kiczowi nowe, wyrafinowane oblicze, skierowane do konkretnej grupy odbiorców i zakodowane z myślą o niej.

Ani kicz, ani kamp nie występuje wprost przeciwko sztuce wysokiej, może jedynie stanowić komentarz do niej. Współczesny użytkownik kultury może z czystym sumieniem przebywać zarówno wśród wytworów kultury wysokiej, jak i kiczu oraz kampu, gdyż dystansuje się wobec tego typu dzieła, czerpiąc z niego czystą przyjemność lub też wchodząc z nim w swoisty dialog. Co więcej, zarówno w przypadku kiczu, jak i kampu, bardzo często potrzeba czasu, by je dokładnie przeanalizować, zrozumieć i znaleźć wobec nich odpowiedni dystans.

Obie te estetyki, szczególnie kicz, są już nieodłącznym elementem współczesności, gdyż jak pisze Sontag, *Życie jest zbyt ważną sprawą, by o nim mówić na poważnie*⁶³. Kamp to znalezienie dystansu wobec siebie i świata oraz akceptacja otaczającego nas świata. Wydaje się, że można by zaryzykować stwierdzenie, iż kicz odzwierciedla to „w jaki sposób mówimy”, a kamp – „o czym mówimy” ■

Bibliografia

Brzęk K., *Kamp jako strategie dystansu wobec kultury popularnej*, http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=311&Itemid=125

Eco U., *Historia brzydoty*, Rebis, Poznań 2007.

Kwiatkowska-England A., *Ta melodia prześladowuje mnie, gdy się zadumam – czy to kicz, czy to kamp?* <http://www.obieg.pl/artmix/21859>

Leszkowicz P., *Sztuka a seksualna przebudowa polskiej przestrzeni publicznej. Igor Mitoraj i niech nas zobaczą*, <http://www.obieg.pl/teksty/5771>

Mizerska A., *Kamp po polsku*, [w:] „Horyzonty Polonistyki”, 2003, nr 10.

Oczko P. (red), *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Sontag S., *Notatki o kampie*, [w:] „Literatura na świecie”, 1979, nr 9.

- 1 Sontag S., *Notatki o kampie*, [w:] „Literatura na świecie”, 1979, nr 9, s. 308.
- 2 Tamże.
- 3 Tamże, s. 319.
- 4 Serafin A., *Krótki kurs historii kampu*, [w:] Oczko P. (red), *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 12.
- 5 Sontag S., dz. cyt., s. 313.
- 6 Serafin A., dz. cyt., s. 11.
- 7 Tamże, s. 11.
- 8 Tamże, s. 12.
- 9 Cyt. za: Serafin A., dz. cyt., s. 12.
- 10 Oczko P., (red), *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 8.
- 11 Cyt. za: Serafin A., dz. cyt., s. 10.
- 12 Tamże.
- 13 Tamże, s. 11.
- 14 Tamże.
- 15 Cyt. za: Serafin A., dz. cyt., s. 21.
- 16 Serafin A., dz. cyt., s. 21.
- 17 Ibidem, s. 27.
- 18 Cyt za: Kwiatkowska-England A., *Ta melodia prześladowuje mnie, gdy się zadumam – czy to kicz, czy to kamp?* <http://www.obieg.pl/artmix/21859> [02.06.2013]
- 19 Cyt. za: Kwiatkowska-England A., dz. cyt.
- 20 Cyt. za: Kwiatkowska-England A., dz. cyt.
- 21 Mizerska A., *Kamp po polsku*, [w:] „Horyzonty Polonistyki”, 2003, nr 10.
- 22 Tamże.
- 23 Sontag S., dz. cyt., s. 319.
- 24 Tamże, s. 319.
- 25 Sontag S., dz. cyt., s. 320.
- 26 Serafin A., dz. cyt., s. 13.
- 27 Sontag S., dz. cyt., s. 321.
- 28 Malinowska A., *Camp a sprawa polska, czyli krótka zaduma nad kondycją polskiego kampu*, [w:] Oczko P. (red), dz. cyt., s. 152.
- 29 Kulpa R. *Kicz – subwersja – kamp. Szkic antropologiczny*, <http://www.nts.uni.wroc.pl/teksty/kulpa.html> [05.06.2013]
- 30 Tamże.
- 31 Sontag S., dz. cyt., s. 322.
- 32 Krawczyk L. *Camp jako przyjemność*, [w:] Oczko P. (red), dz. cyt., s. 35.
- 33 Krawczyk L. dz. cyt., s. 37.
- 34 Kaliściak T., *Święty kamp. Psychoanalityczne studium świętego Sebastiana*, [w:] Oczko P. (red), dz. cyt., s. 135.
- 35 Tamże, s. 135.

- 36** Kaliściak T., dz. cyt., s. 137.
- 37** Tamże.
- 38** Tamże, s. 140.
- 39** Tamże.
- 40** Cyt. za: Kaliściak T., dz. cyt., s. 140.
- 41** Kaliściak T., dz. cyt., s. 141.
- 42** Sontag S., dz. cyt., s. 323.
- 43** Serafin A., dz. cyt., s. 14.
- 44** Tamże.
- 45** Kozak A., *Krakowski Miesiąc fotografii o modzie*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/56,109835,14011135,Krakowski_Miesiac_Fotografii_o_modzie.html [01.06.2013].
- 46** Malinowska A., dz. cyt., s. 153.
- 47** Leszkowicz P., *Sztuka a seksualna przebudowa polskiej przestrzeni publicznej. Igor Mitoraj i niech nas zobaczą*, <http://www.obieg.pl/teksty/5772> [03.06.2013].
- 48** Przybysz A., *Kultura campu. Kamp w kulturze*, <http://www.coolturka.com.pl/2011/02/15/publicystyka-kultura-campu-kamp-w-kulturze/> [02.06.2013].
- 49** Serafin A., dz. cyt., s. 15–16.
- 50** Kwiatkowska-England A., dz. cyt.
- 51** Serafin A., dz. cyt., s. 15.
- 52** Sontag S., dz. cyt., s. 309.
- 53** Cyt. za: Barthes, [w:] Serafin A., dz. cyt., s. 16.
- 54** Sontag S., dz. cyt., s. 315.
- 55** Cyt. za: Serafin A., dz. cyt., s. 16.
- 56** Adler B., *Uważaj! To „jest” kamp*, [w:] Oczko P. (red), dz. cyt., s. 29.
- 57** Ingvarsson S., *Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze ku śmierci campu*, [w:] Oczko P. (red), dz. cyt., s. 30.
- 58** Tamże, s. 31.
- 59** Cyt. za: Kwiatkowska-England A., dz. cyt.
- 60** Tamże.
- 61** Eco U., *Historia brzydoty*, Rebis, Poznań 2007, s. 418.
- 62** Brzęk K., *Kamp jako strategia dystansu wobec kultury popularnej*, http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=311&Itemid=125, [01.06.2013].
- 63** Cyt. Za: Sontag S., dz. cyt., s. 318.

Linda Parys

Camp by Susan Sontag

What is the camp? Is it aesthetics, a lifestyle and maybe the way of looking at the world around us? Susan Sontag gave some answers to those questions in her essay entitled *Notes on Camp* published in 1964 in 'Partisan Review', an American quarterly. Kitsch and camp are primarily a mass expression of beauty, revealed even in ugliness.

Aesthetics of kitsch and camp are difficult to clearly define—it is primarily the expression and product of contemporary culture. Contemporary popular culture as 'parent power' (from: K. Brzęk, *Kamp jako strategia dystansu wobec kultury popularnej*, http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=311&Itemid=125), [01.06.2013] values simplicity, wants to be understood and loved by a wide audience, carries a simple and clear message. Kitsch in this context is seen as an expression of popular taste, which likes beauty and schematics, fears alienation and incomprehension. Kitsch is different from camp because it is not connected with cultural elite, it is a basic expression of happiness connected with kitsch-object, and kitschy art. Kitsch is massive recipe for happiness.

When we compare kitsch and camp, we can say that the aesthetics of kitsch can be used as an element of camp, but not vice versa. Camp adds beauty to jerry kitsch, therefore kitsch receives new, refined face, turned toward specific audience and formed with that audience in mind.

Neither kitsch nor camp does not directly attack high art—it only provides comments to it. Contemporary 'user' of culture may with clear conscience live among the products of high culture, kitsch and camp because he/she keeps a distance from kitsch and camp while enjoying the products and/or starting a dialogue with them. What's more, we need time in order to properly evaluate and understand kitsch and camp in order to keep the right distance from them.

The two kinds of aesthetics, especially kitsch, are now integral parts of contemporary art. As Sontag wrote: *Life is too important a matter to talk about it seriously.*

Camp art teaches us how to find the distance from the reality and how to accept the world around us. *I believe that kitsch teaches us 'how to speak' and camp teaches us 'what to say'* (from: S. Sontag, *Notatki o kampie*, [w:] 'Literatura na Świecie', 1979, no 9, p. 318).