

Agnieszka Gawron

## Samotność czy wspólnota? – ambiwalentny wymiar kampu

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RF.2014.032>

Kamp jest zjawiskiem, na którym współczesna humanistyka coraz częściej skupia swoją uwagę. Dlaczego? Jakie możliwości daje zastosowanie tego pojęcia do opisu ponowoczesnej kultury i sztuki? A może to kategoria o charakterze ponadhistorycznym, uniwersalnym, obecna też w fenomenach przeszłości? Odpowiedź na postawione pytania częściowo została już sformułowana przez badaczy zjawiska. Wyjątkowo trafna wydaje mi się teza postawiona przez Marię Gołębiewską, która największej wartości kampu upatruje w jego estetycznej nośności<sup>1</sup>. Oznacza to, że dzięki zastosowaniu tej kategorii poddawać można sądom estetycznym bardzo szeroki obszar działań człowieka, zarówno ten związany z praktyką artystyczną, jak i naszym codziennym funkcjonowaniem – prywatnym i publicznym. Dlatego też kamp jest w równej mierze przedmiotem zainteresowania filozofów (estetyków), filmoznawców, historyków sztuki, literaturoznawców, jak i kulturoznawców czy socjologów. W większości opracowań na ten temat<sup>2</sup>, mimo ich niewątpliwej wartości,

---

<sup>1</sup> Zob. M. Gołębiewska, *Kamp jako postawa estetyczna. O postmodernistycznych uwikłaniach*, w: eadem, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003, s. 179.

<sup>2</sup> Za szczególnie cenne próby zdefiniowania zjawiska kampu uważam prace: E. Grzeszczyk (*Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3), P. Łopatka (*Okolice kampu*, „Didaskalia” 1997, nr 18 i 2001, nr 43/44); M. Gołębiewska (ibidem); A. Mizerka (jako autorka licznych artykułów, które złożyły się na pracę doktorską pt. *Kamp po polsku. Formy nowej estetyki w literaturze i życiu literackim po 1989 roku*, UAM 2010, wraz z P. Czaplińskim tłumaczyła też teksty A. Medhursta i D. Bergmana – zob. przypis 34); M. Dąbrowski (*Kamp i jego nowoczesne (po)wiązania*, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008); a także współtwórcy tomu pokon-

pojawia się budząca zniecierpliwienie konstatacja. Trafnie wyraził ją jeden z krytyków komentując wstępne partie eseju Susan Sontag *Notatki o kampie*<sup>3</sup>: „Ambiwalencja jest (...) sednem tego, co campowe”<sup>4</sup>.

Mój tekst chcę poświęcić namysłowi nad istotą tej ambiwalencji, ze szczególnym uwzględnieniem perspektyw, jakie daje zastosowanie estetyki kampowej do opisu kondycji człowieka w ponowoczesnym świecie. Dlatego interesować mnie będą elementarne wyznaczniki postawy kampowej, ważnej – moim zdaniem – w procesie definiowania ponowoczesnej świadomości.

## Między estetyzacją a aksjologią

Sontag rozpoczyna słynne już *Notatki o kampie* od omówienia, jak sama przyznaje, spraw najbardziej ogólnych, ale dla tematu najistotniejszych. „(...) Kamp jest rodzajem **estetyzmu**. Jest sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego. Ten sposób – sposób kampu – nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji. (...) wrażliwość kampowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna”<sup>5</sup>. Według Sontag kampf to konsekwentnie estetyczne przeżywanie świata, jednak nie w rozumieniu tradycyjnym, w którym wartości estetyczne zawsze poddawane były osądom moralnym i etycznym – to raczej wykluczenie z postawy kampowej światopoglądowego zaangażowania. Rewolucja kulturowa zapoczątkowana na Zachodzie w latach 60-tych w wyraźny pokazała, że apolitycznego upodobania kampu do masowości i ludycznych rozrywek nie można utożsamiać z obojętnością aksjologiczną. Co więcej, w kontekście dyskusji o kryzysie estetyki tradycyjnej niektórzy filozofowie (jak M. Seel czy M. Maffesoli) pytanie o zmysłowe wyposażenie człowieka uznali za prymarne, upatrując w istocie sądu estetycznego walorów poznawczych i etycznych<sup>6</sup>. Efektem takiego spojrzenia było przeformułowanie dotychczasowych zadań estetyki, a tym samym odnowienie statusu kampu. W kontekście estetyki pluralistycznej kampf stał interesującym

---

ferencyjnego pt. *CAMPania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008, numeru 6 (13) „Panoptikum” 2007 oraz „Red.” 2007 nr 3/4; *Kampf. Antologia przekładów*, red. P. Czaplinski, A. Mizerka, Kraków 2012.

<sup>3</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na świecie” 1979 nr 9, s. 308.

<sup>4</sup> A. Serafin, *Krótki kurs historii kampu*, w: *CAMPania...*, op. cit., s. 9.

<sup>5</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, op. cit., s. 308.

<sup>6</sup> M. Gołębiewska, op. cit., s. 177–178.

obiektem badań dla przedstawicieli różnych dziedzin humanistyki jako jeden z istotnych przejawów **estetyzacji rzeczywistości**<sup>7</sup>.

I tak na przykład Herbert Marcuse posłużył się mityczną metaforą, żeby pokazać specyfikę przemian naszej cywilizacji<sup>8</sup>. Tkwi ona, jego zdaniem, w przejściu od projektu prometejskiego (służba, społeczeństwo, praca) do projektu narcystyczno-orfejskiego<sup>9</sup> (rozkoszowanie się, estetyzacja, jednostkowość, gra); lub, jak ujmują to socjologowie, polega na kurczeniu się „paradygmatu pracy” na rzecz „paradygmatu konsumpcji”. Najczęściej przywoływanym w literaturze przedmiotu przykładem postawy skrajnego estetyzmu jest Oskar Wilde’a – reprezentujący połączenie figury dandysa i preferencji homoseksualnych. Wydaje się jednak, że początków kampszej estetyki z jej prymatem zmysłowości poszukiwać można już w XVI/XVII wieku, począwszy od poetyki manieryzmu, poprzez stylistykę rokokową, gotycyzm i secesję, aż po XX-wieczne ekstrawagancje popkulturowe. W każdej z tych konwencji przewaga estetyzmu była swoistą dominantą stylistyczną (posługuję się terminem Briana McHale’a), a jednocześnie reakcją na Wielkie Kryzysy Epoki<sup>10</sup>. Poprzez uproszczenia przywołane w powyższym zestawieniu chcę podkreślić, że kamp można również traktować jako kategorię ponadczasową, która pozwala wydobyć specyfikę i ciągłość wszelkich zja-

---

<sup>7</sup> Zjawisko estetyzacji życia codziennego, analizowane już przez Bermana czy Benjamina, opisuje także wielu badaczy postmodernizmu. Wśród nich M. Featherstone, który wymienia następujące jego przejawy definiujące jednocześnie epokę postmodernistyczną: dążenie do zatarcia granic między życiem a sztuką, a także do przekształcenia życia w dzieło sztuki (kontynuacja XIX-wiecznego dandyzmu), życie w świecie symulowanym, zdominowanym przez środki masowego przekazu, w którym zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i fikcję (obraz). Zob. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

<sup>8</sup> Zob. H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998.

<sup>9</sup> Nasilanie narcyzmu przez niektórych badaczy problemu uznawane jest za patologię (C. Lasch, Ch. Taylor), dla innych (jak R. Rorty czy H. Marcuse) jest koniecznym etapem formowania się samoświadomości jednostki, zob. M. Żardecka-Nowak, *Wspólnota i ironia. Richard Rorty i jego wizja społeczeństwa liberalnego*, Lublin 2003, s. 207; a także C. Lasch, *Narcystyczna osobowość naszych czasów*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2002, nr 1; Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 1996; R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996; H. Marcuse, *ibidem*.

<sup>10</sup> Manieryzm można rozpatrywać jako reakcję na upadek wartości i ideałów renesansowych, rokoko – sprzeciw wobec monumentalizmu stylu Ludwika XIV, gotycyzm – odpowiedź na oświeceniowy racjonalizm, a secesję jako próbę odnalezienia świeżych form w sztuce i odbicie technologicznych przemian z końca XIX wieku. „Arystokracja (z natury kampsowa – przypis A.G.) jest postawą wobec kultury (tak samo jak wobec władzy) – zauważa Sontag; historia smaku kampsowego stanowi część historii snobizmu”; cyt. za: S. Sontag, *op. cit.*, s. 321.

wisk estetycznie nacechowanych. W tym sensie może on posłużyć do zdefiniowania wrażliwości estetycznej określonych, zamkniętych historycznie momentów w historii kultury, ale jego obecność w określonym czasie nie jest przypadkowa. Wynika ze świadomości odbiorcy, który posługuje się kampem, podobnie jak innymi kategoriami estetycznymi typu groteska czy ironia, by pod pozorem błazenady, lekkości czy stylizacji wyrazić swój wartościujący stosunek do rzeczywistości.

Sontag odwołuje się do sztuki secesyjnej jako klasycznej, jej zdaniem, realizacji kampowości w sztuce, by wydobyć niejednoznaczność aksjologiczną i poznawczą tytułowego pojęcia: „(...) mówiąc, że te wszystkie zjawiska są kampem, nie twierdzimy wcale, że są tylko kampem. (...) Secesja jest pełna «treści», nawet treści polityczno-moralnych; (...) Ale w secesyjnych przedmiotach jest także pewien rys, który sugeruje niezaangażowanie, niepoważne spojrzenie «estety». Mówi nam to coś ważnego o secesji i o tym, czym jest soczewka kampu, wyłączająca treść”<sup>11</sup>.

Ze szczególną sytuacją mamy do czynienia w wieku XX-tym, w którym zdecydowanie zmieniają się relacje między życiem, sztuką i jej odbiorcami (lepiej byłoby powiedzieć konsumentami), a tym samym redefinicji domaga się kultura, którą określa dyktat mas, demokratyzacja gustów, konsumeryzm i dynamiczny rozwój środków masowego przekazu (szczególnie telewizji i internetu). Za ich pośrednictwem realizuje się typ estetyzacji typowej dla postmodernistycznej kultury konsumenciej – zdefiniowana przez Jeana Baudrillarda hiperrzeczywistość, w której zlewa się to, co realne i wyobrażone, wszechobecna jest estetyczna fascynacja, a „nad wszystkim unosi się aura niezamierzonej parodii, technicznego naśladownictwa i nieokreślonej sławy, z którą związana jest estetyczna przyjemność”<sup>12</sup>. Ten rodzaj estetyzacji realizuje się jednocześnie w typowej dla kampu postawie odbiorczej – w umiejętnym balansowaniu między ekstazą a zdystansowaniem, emocjonalnym zaangażowaniem i ironicznym cudzysłowem. „Dystans to prerogatywa elity – pisze Sontag; tak jak dandyzm był dziewiętnastowiecznym surogatem arystokraty w sferze kultury, tak kamp jest współczesnym dandyzmem. Kamp to odpowiedź na pytanie: jak być dandysem w dobie kultury masowej”<sup>13</sup>. Oskar Wilde – ikona XIX-wiecznego dandyzmu był przerysowany, ale też znudzony, poszukujący ekstremalnych doznań z nudy lub w obawie przed bólem egzystencjalnym. Był koneserem rzadkich win, tweedowych marynarek, aksamitnych kamizelek, był wyznawcą tradycyjnie pojętego „dobrego smaku”, gardził pospolitością i masowo-

<sup>11</sup> Ibidem, s. 313.

<sup>12</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005; zob. M. Featherstone, op. cit., s. 308.

<sup>13</sup> S. Sontag, op. cit., s. 320; zob. też G. Erbe, *Współczesny Dandys*, przeł. M. Komosa-Kaźmierczak, „Red.” 2007 nr 3/4, s. 46–48.

ścią<sup>14</sup>. Dwudziestowieczny dandys (jak Andy Warhol) jest „wiecznie rozbawiony i zachwycony (...) wdycha smród i chlubi się tym, że ma mocne nerwy”<sup>15</sup>. Przede wszystkim jednak wyróżnia go aprobatywny stosunek do kultury popularnej, z którą nauczył się obcować używając (termin Charlesa Jencksa) podwójnego kodowania oraz obierając wobec świata postawę żartobliwie ironiczną albo też przewrotnie stylizacyjnie patetyczną. „«To camp» to uwodzić kogoś stosując przejaskrawione manieryzmy, które dają się interpretować dwojako. Gesty pełne hipokryzji mają żartobliwy sens dla wtajemniczonych i inny, bardziej bezosobowy dla obcych. (...) kiedy osoba lub rzecz jest «a camp» – chodzi o dwuznaczność. Poza «prostym» potocznym znaczeniem, odkrywamy przywatny, błazeński sens”<sup>16</sup>.

Potwierdzenie artystowskiej proveniencji kampu znajdziemy też w socjologicznej diagnozie Norberta Eliasa, według którego – jak podkreśla Featherstone – „zasadnicza zdolność doskonałona w tego typu subkulturach artystowskich polega właśnie na tym, by praktykować i podtrzymywać umiejętność poruszania się między pełnią zaangażowania i kontrolą emocji zarówno w procesie tworzenia dzieła sztuki, jak i w rozwijaniu przyjętego stylu życia”<sup>17</sup>. W kontekście postmodernistycznej estetyki, oskarżanej o brak etyczności i ocen wartościujących, camp – jako jej stylistyczna dominanta – stanowi propozycję ideologizacji i aksjologii à rebours, realizowanej w estetycznym eskapizmie, ironicznym zaangażowaniu i autentycznej, nieskrępowanej przyjemności w kontakcie z rzeczywistością. Gest odrzucenia elitarności kultury oraz wzniosłości i piękna „dobrego smaku”, jako świadoma i zamierzona strategia podmiotowa, nigdy nie zostaje jednak ostatecznie domknięty – ekstrawagancja i niechęć do jednoznaczności nie pozwalają ostatecznie się ich pozbyć.

Zdaniem Marka Bootha „klucz do zdefiniowania kampu leży w podgodzeniu jego zasadniczej marginalności z oczywistą wszechstronnością, uznaniu różnorodności przy równoczesnym zrozumieniu jego natury”. (...) Zatem w kręgu ludzi kulturalnych bycie kempowym oznacza bycie przewrotnie zaangażowanym w estetykę tandety albo swego ro-

---

<sup>14</sup> Jak słusznie zauważyła M. Gołębiwska charakterystyczny dla kampu rodzaj percepcji łączącej zaangażowanie w przedmiot obserwacji z pewnym zdystansowaniem, jednocześnie typowy dla postmodernistycznego konsumeryzmu, jest kontynuacją XIX-wiecznych flaneurowskich wędrówek po mieście. Autorka, za Featherstone’em, powołuje się na opis doświadczeń z wielkich miast połowy XIX wieku, w wydaniu Baudelaire’a, Benjamina czy Simmla. Zob. M. Gołębiwska, op. cit., 167–172.

<sup>15</sup> S. Sontag, op. cit., s. 321.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 313.

<sup>17</sup> Zob. N. Elias, *Zaangażowanie i neutralność*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2003; cyt. za: M. Featherstone, op. cit., s. 315.

dzaju «kulturalne odwiedzanie slumsów» (...), które, teoretycznie niezrozumiałe dla ludzi niekampowych, stają się ekskluzywną modą<sup>18</sup>. Arystokratyczność takiej postawy jest efektem zakłócenia tradycyjnych podziałów sztuki na wysoką i niską (popularną), wyboru tego, co marginesowe, przy jednoczesnym dążeniu do zachowania poczucia elitarniej wyjątkowości<sup>19</sup>. Dążenie to przyjmuje w postawie kampowej formę gry, zabawy kiczem, widzenia świata w cudzysłowie i świadomej spektakularyzacji<sup>20</sup> doświadczenia. Zdaniem Sontag, w tym wypadku zawodzą tradycyjne środki wychodzenia poza powagę, jak satyra, parodia czy tradycyjnie pojmowana ironia<sup>21</sup>. Kamp wyznacza dlań nowe standardy: sztuczność i teatralność, których podstawą jest, moim zdaniem, ironicznie ponowoczesna postawa odbiorcy.

## Od romantycznej ironii do ponowoczesnej estetyzacji osobowości<sup>22</sup>

„Istotą rzeczy w kampie jest detronizacja powagi” – pisała Sontag<sup>23</sup>. Myślę, że w kontekście powyższych rozważań o właściwościach kampu należałoby sparafrazować to zdanie i powiedzieć: istotą rzeczy jest detronizacja powagi traktowana jako szczególny sposób wykorzystania ironii. Byłaby to ironia w jej funkcji subwersywnej, podważającej nie tyle treści, co reguły funkcjonowania postaw i zjawisk w kulturze popularnej, a jednocześnie typ ironii bliski – moim zdaniem – interpretacji tego

<sup>18</sup> M. Booth, *Campe-toi! O genezie i definicjach kampu* [fragm.], przeł. M. Telicki, „Red.”, 2007 nr 3/4. s. 19–20.

<sup>19</sup> Określając charakter kampowej ironii F. Cleto przyznaje, iż jest ona elitarna „(...) ponieważ stwarza wspólnotę, arystokrację smaku, która nie zgadzając się z tym, co dane od Boga, czy też z przyrodzenia «prawdziwe», narzuca własne para/doksalne standardy dopuszczalności w kategoriach piękna (kulturowo zatwierdzonego jako «ohyda»), pierwszeństwa (tego, co drugorzędne) i sensowności (tego, co niedorzeczne). W tym znaczeniu elita owa jest nierozdzielnie związana z jej marginalnością (...); cyt. za: ibidem, *Wprowadzenie. Odmieniając kamp*, przeł. M. Szczubiałka, „Panoptikum”, op. cit., s. 189.

<sup>20</sup> Spektakl – od łac. *spectaculum* – oglądać, oznacza widowisko, a więc każdą formę ludzkiej aktywności przeznaczoną do oglądania; taki też widowiskowy, spektakularny charakter ma doświadczenie w optyce kampowej – wszystko co zmysłowe, widzialne ma tam charakter znaczący, zarówno po stronie nadawcy jak i odbiorcy. Zob. *Słownik terminów teatralnych*, red. P. Pavis, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998.

<sup>21</sup> S. Sontag, op. cit., s. 320.

<sup>22</sup> Tytuł tego podrozdziału zacerpnęłam z książki A. Zeidler-Janiszewskiej, która była dla mnie istotnym źródłem wiedzy i inspiracji. Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.

<sup>23</sup> S. Sontag, op. cit., s. 320.

zjawiska przez Richarda Rorty'ego<sup>24</sup>. Przede wszystkim autor *Przygodności...* na swój własny sposób rozwija i uniwersalizuje tradycję ironii ukształtowaną na gruncie niemieckiej estetyki<sup>25</sup>. To, co konstytutywne dla ironii romantycznej, a mianowicie: przedmiotowy i podmiotowy dystans, balansowanie między biegunem śmiechu i powagi czy polemiczny stosunek do tradycji – wszystko to przyjmuje u Rorty'ego formę ironicznego „ducha zabawy”, swoistej gry formami i wartościami, zamierzonej teatralizacji życia. W ten typ opisu (w przeciwieństwie do klasyki typu wzniosłego) wpisana jest tymczasowość, dystans i wywrotowość. Ta ostatnia, jeśli jest prześmiewcza i kpiarska, to nie w sposób szyderczy czy cyniczny. Nie ma obrażać czy ranić, jest raczej nakierowana na obronę przed pułapką dogmatyzmu i wiarą w rozmaite Prawdy. Dystans wobec rzeczywistości, tak charakterystyczny dla postawy ironicznej, znajduje zastosowanie przy interpretowaniu wszystkich fenomenów kulturowych – współczesnych i przeszłych. Jest podstawową reakcją na Innych, ale i na samego siebie.

Postawa taka wydaje się wyjątkowo zbieżna z tym, co Sontag napisała w 55 punkcie swoich *Notatek...*: „Smak kampu zakłada przede wszystkim zabawę, aprobatę. (...) Ma tylko pozór złośliwości, cynizmu (Albo – jeżeli jest cynizmem, to łagodnym, nie bezlitosnym). (...) Smak kampu jest rodzajem miłości, miłości do ludzkiej natury”<sup>26</sup>. Ironia kampu interpretowana w duchu myśli Rorty'ego jest zatem antyesencjalistyczna i antymetafizyczna z założenia – jako forma sprzeciwu wobec myślenia w kategoriach całości i totalności, które zawsze respektuje tradycyjny porządek i gubi jednostkę w jej niepowtarzalności i subiektywnym osądzie smaku. Gdy „bycia sobą” nie można już ograniczyć do realizowania jakiejś wewnętrznej natury (bo ona nie istnieje), a życie nie polega na dostosowaniu się do uznanych wymogów społecznych (bo brak tego typu hierarchii), wówczas nieuniknionym sposobem funkcjonowania i zasadniczym celem ironisty pozostaje dążenie do nieustannej autokreacji, która realizuje się z udziałem dowolnie wybranych wartości, dalekich od Absolutu<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Ibidem, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 2009.

<sup>25</sup> Ironia u Rorty'ego pozbawiona jest charakterystycznego dla tego pojęcia, w ujęciu Schleglowskim, wymiaru transcendentnego, który nadawał twórczości i twórcy boski atrybut wolności. Bliższa była raczej jego rozumieniu w interpretacji Novalisa, który ironię określał mianem humoru, dowcipu, parodii, a nawet trawestacji. „Humor to arbitralnie przyjęta maniera” – pisał; cyt. za: W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 76.

<sup>26</sup> S. Sontag, op. cit., s. 323.

<sup>27</sup> A. Szahaj podkreśla, że w takiej postawie również realizuje się „element romantyczności, na który Rorty otwarcie się powołuje jako na pewien godny realizacji wzór życia. Jego treść pozostaje sprawą czysto prywatną. Liczy się swoboda wyboru swej drogi życia, umiejętność opowiedzenia się z pewnymi wartościami (...)

Odwołując się polemicznie do myśli Hegla, Nietzschego czy Heideggera Rorty stwarza postać **liberalnej ironistki**, którą przeciwstawia figurze metafizyka. Ten – jako przedstawiciel klasycznej filozofii (tj. kanonu platońsko-kantowskiego) – to esencjalista i racjonalista wierzący siłom rozumu i jego poznawczym możliwościom, poszukujący obiektywnej prawdy o naturze rzeczy, utrwalający ustalony porządek świata; ironistka to typ nowoczesnej intelektualistki kwestionującej Wszelkie Obiektywne Prawdy, propagującej różnorodność i pluralizm (estetyczny i etyczny), zainteresowanej nieustannym tworzeniem i odnawianiem swojego słownika finalnego<sup>28</sup>. Zdaniem Szahaja Rortiański konflikt metafizyka z ironistką można przyrównać do konfliktu kapłana z błaznem przedstawionego w *Pochwale niekonsekwencji*. „Wciąż potrzebujemy błaznów – przywołuje myśl Leszka Kołakowskiego – aby nie stracić możliwości odczuwania nieznośności powagi i sztuczności tego, co kulturowo dane”<sup>29</sup>. Szahaj wpisuje ironistkę Rorty’ego w tradycję „filozofii błaznów” Kołakowskiego, która „w każdej epoce demaskuje jako wątpliwe to, co uchodzi za najbardziej niewzruszone, ujawnia sprzeczności tego, co wydaje się naoczne i bezsporne, wystawia na pośmiewisko oczywistości zdrowego rozsądku i dopatruje się racji w absurdach (...)”<sup>30</sup>.

Sądzę, że w postawie ironicznego błazna odnajdziemy większość cech przypisywanych postawie kampowej. „Kampowiec” jako **klaun ponowoczesności** znajduje przyjemność w zdystansowanym i przesmiewczym traktowaniu tego, co tradycyjne i uznane. Nie chce być poważny (przynajmniej pozornie), bo wówczas stałby się kiczowaty<sup>31</sup>. Jeśli wymknie się ironicznej klauzuli zostanie kapłanem, tradycjonalistą, metafizykiem. Interesuje go to, co błahe, peryferyjne, odrzucone lub na różnych płaszczyznach Inne. Ironia jest dlań sposobem na **autokreację** traktowaną jako nieskończone dążenie do kształtowania własnej jaźni, możliwość poszerzania horyzontów twórczych, orientowanie się na wartości nieobligatoryjne. W tym ujęciu etyka autokreacji<sup>32</sup> jest jednocześnie

---

wywalczenie sobie wewnętrznej autonomii”. Zob. idem, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście jego sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996, s. 88.

<sup>28</sup> Na temat słownika finalnego i teorii ironicznej Rorty’ego zob. idem, op. cit., s. 121–217.

<sup>29</sup> Idem, op. cit., s. 110.

<sup>30</sup> L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, w: idem, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone sprzed roku 1968*, Londyn 2002, s. 290.

<sup>31</sup> O relacjach pojęciowych pomiędzy kampem a kiczem pisał między innymi R. Pruszczyński. Zob. *Kicz i kamp. Notatki z rozważań o terminologii*, w: *Lektury Inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007; zob. też: *Kicz w kulturze*, red. M. Fiderkiewicz, Katowice 2006.

<sup>32</sup> Zagadnienie samorealizacji jest również przedmiotem zainteresowania takich współczesnych badaczy, jak: P. Tillich czy Ch. Taylor. Dla Tillicha ma ono wymiar religijno-egzystencjalny; Taylor natomiast, odwołując się do Rousseau, postuluje się pojęciem autentyczności, podkreślając przy tym dialogiczny charakter naszej



etyką indywidualistyczną (bo wzywa do bycia wyjątkowym, wyróżniającym się<sup>33</sup>) i etyką różnicy (bo uprzywilejowuje dyskurs odmienności). Moralna siła ideału autokreacji może więc być interpretowana jako narcystyczna i społeczna (Ferry, Giddens) lub jako wybitnie etyczna (jak u Rorty'ego i Shustermana). Etyka ta, w świetle kryzysów i niepokoїв współczesnego świata, zwraca się ku jednostkowości, stawia na jej rozwój i podmiotowy sposób postrzegania rzeczywistości<sup>34</sup>. W ironicznej kulturze, którą opisuje Rorty, na każdym spoczywa obowiązek stwarzania (wymyślania) siebie. To indywidualny impuls estetyczny, a nie zestaw norm i nakazów kieruje działaniami człowieka – mówi<sup>35</sup>. Podobnie jak „kampowiec”, który w postrzeganiu kieruje się indywidualnym sądem smaku. W tym ujęciu koncepcja ironii i autokreacji zaproponowana przez Rorty'ego definiuje model ponowoczesnej estetyzacji osobowości, w którym realizuje się również wrażliwość kampowa wynosząca Charakter ponad wszystko i traktująca „bycie” jako nieustanną grę. „Kamp jest gloryfikacją «charakteru» – przyznaje Sontag. (...) Tym, co znajduje uznanie w oczach kampu jest jedność, siła indywidualności danej osoby. (...) Charakter jest pojmowany jako stan nieustannego jątrzenia się – osoba jest bardzo intensywną monadą. Taki stosunek do charakteru to kluczowy element teatralizacji doświadczenia, mieszczący się w kampowej wrażliwości”<sup>36</sup>.

Idealnym przykładem takiej autokreacyjnej postawy jest działalność prozatorska i medialna Manuei Gretkowskiej. Pisarka funkcjonuje w przestrzeni publicznej poprzez budowanie swej fikcyjnej autobiografii obfitującej we wszelkie znamiona tożsamościowej gry<sup>37</sup>. Jej istotą jest nieustanne podkreślanie niejednoznaczności własnego wizerunku i zonglowanie społecznymi mitami (Kobiety, Matki, Polki) przybierające (w życiu i w literaturze Gretkowskiej) formę kiczowatych ról wystawianych na sprzedaż kulturze masowej. „Można odnieść wrażenie – pisze Anna Mizerka – że autorka jest swoim najważniejszym projektem, jej

---

tożsamości: „Samookreślenie jest równoznaczne z odnalezieniem tego, co znaczące w tym, co wyróżnia mnie spośród innych ludzi”; Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 2002, s. 40; zob. też: M. Żardecka-Nowak, op. cit., s. 220–223.

<sup>33</sup> To wyraźne echa indywidualizmu romantycznego, szczególnie filozofii F. Nietzschego.

<sup>34</sup> Podstawową cechą etyki autentyczności, zdaniem L. Ferry, jest rezygnacja z dawnego pojęcia doskonałości na rzecz całkowitego zrównania wartości i postaw. „Nie istnieje żadna obowiązująca norma naturalna, religijna, prawna czy jakakolwiek inna; jedyna naprawdę moralna zasada to pozwolić każdemu być sobą”, w: idem, *Człowiek-Bóg, czyli o sensie życia*, Warszawa 1998, s. 80–81.

<sup>35</sup> R. Rorty, op. cit.

<sup>36</sup> Idem, op. cit., s. 317–318.

<sup>37</sup> Zob. tekst A. Mizerki, *O publicznym wizerunku Manuei Gretkowskiej i etyce kampu*, w: [www.podteksty.pl](http://www.podteksty.pl)

dezorientujące zabiegi służą stworzeniu osobowości, której zasadniczą cechą jest rozpoznawalność – deklaruje: «Swoj styl to jest śmierć. Myśl się absolutnie rozwija, paradoksy są czymś, co rozbija jakąś formę zastaną i dlatego nie chcę umrzeć w [swoim – A.G.] stylu, wolę umrzeć w osobowości (...)»<sup>38</sup>.

## Ciało – tożsamość – performance

Dążenie do zmian, indywidualnej autokreacji, obecne we współczesnej kulturze i charakterystyczne również dla kampu, odnosi się nie tylko do sfery intelektualnej, duchowej, ale w ogromnej mierze obejmuje cielesność i sposób jej pojmowania. Trudno bowiem nie zgodzić się dziś ze stwierdzeniem, że nasza kultura jest kulturą wizualną, a przez to też kulturą ciała. Sontag definiowała wrażliwość kampową jako związaną z **cielesnym przekroczeniem**, z afirmacją tego co przesadne, co-się-nie-mieści, z upodobaniem do rzeczy (i ludzi) będących tym-czym-nie-są. Wzorem (nie)tożsamości płciowej było dla niej obojactwo, albo przeciwnie, hiperbolizowanie cech płci oraz indywidualnych, cielesnych/seksualnych manieryzmów<sup>39</sup>. Liczyło się seksualne wyrafinowanie, operowanie przeciwieństwami, Bycie-jako-granie roli, czyli teatralizacja ról płciowych. Sontag dokonała rzeczy ważkiej, acz dla niektórych nagannej – nie tylko (pozornie, o czym już pisałam) odpolityczniła kampa, ale co gorsza – jak twierdzą niektórzy<sup>40</sup> – odcięła go od jego subkulturowych, czyli homoseksualnych korzeni. Taki rodowód omawianego zjawiska wyraźny choćby w etymologii pojęcia<sup>41</sup> nie został jednak przez autorkę *Notatek...* zupełnie pominięty. Dostrzega ona specyficzny związek smaku kampowego i homoseksualnego, wyjaśnia pokrótce te powi-

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> S. Sontag, op. cit., s. 311–312.

<sup>40</sup> Zob. teksty A. Medhursta i D. Bergmana pod tym samym tytułem *Kamp*, w tłumaczeniu (odpowiednio) P. Czaplińskiego i A. Mizerki, w: *Poznańskie Studia Polonistyczne. Kamp, lingwizm, niedokończone projekty nowoczesności*, Seria Literacka XIII (XXXIII), Poznań 2006.

<sup>41</sup> Zob. np. W. White, *Camp jako przymiotnik: 1909-1966*, przeł. M. Umińska, „Literatura na Świecie” 1994, nr 12; albo E. Grzeszczyk, op. cit. Angielskie *camp* (wywodzące się od francuskiego czasownika *se camper*) na przełomie i początku XX wieku oznaczało m.in.: śmiałość, wyzywające lub przyjemnie ostentacyjne publiczne zachowania i gesty naznaczone przesadną emfazą. Od lat 30-tych znaczyło też: szorstki, niestosowny, fałszywy, zniewieściały. W latach 20-tych w środowiskach teatralnych i artystycznych *camp* określał to, co homoerotyczne i takie też, często pejoratywne rozumienia tego pojęcia utrwaliło się w Wlk. Brytanii przez następne lata. Większość użytkowników języka angielskiego w sposób synonimiczny łączy więc słowo *camp* z homoseksualizmem. Jak podaje Grzeszczyk, w Australii znaczy ono wyłącznie gejski.

nowactwa, by w efekcie stwierdzić: „ (...) gust kampu jest czymś więcej niż gustem homoseksualistów, chociaż byli [oni – A. G.] jego awangardą. (...) Jednakże, gdyby homoseksualiści nie wymyślili kampu, zrobiłby to ktoś inny. Arystokratyczna postawa wobec kultury nie może umrzeć, chociaż może przetrwać tylko w coraz bardziej arbitralnych i wymyślnych formach”<sup>42</sup>.

W latach 60-tych Sontag zobaczyła w kampie estetyczną formę wrażliwości, która dała subkulturom możliwość swobodnego wyrażania swojej odmienności i pozwoliła schronić się przed krytyką kultury dominującej w kręgu przewrotnej autoparodii. Dostrzegła w nim idealne narzędzie kreowania tożsamości Innych poprzez zawłaszczanie fragmentów przestrzeni i języka przynależnych do opresywnej kultury masowej. W ten naturalny (bo uwzględniający historyczną zmienność) sposób strategię kampu zostały przejęte przez aktywistyczne ruchy gejowsko-lesbijskie w Stanach Zjednoczonych, stając się tym samym elementem tzw. polityki tożsamości, czyli świadomymi działaniami poddającymi w wątpliwość dominujący porządek<sup>43</sup>. Krytyka feministyczna dobitnie wykazała jak dalece dyscyplinujące i opresyjne są tradycyjne wzorce cielesności funkcjonujące w kulturze – z reguły ograniczone do dwubiegunowej opozycji tego, co męskie i kobiece. Ciało przekraczające normy funkcjonują poza przestrzenią oficjalnej komunikacji, zostają zdominowane przez dyskurs władzy. Kamp przełamuje tę dwubiegunowość stawiając na hermafrodytyzm, przesadę, przerysowywanie/ przełamywanie istniejącego kanonu. Nie chce zniszczyć czy zaprzeczyć płciowej binarności, ale się od niej uwolnić, proponując w zamian coś nowego.

Subwersywny wymiar kampu najwyraźniej realizuje się w teorii i praktyce *genderowej*, od lat 90-tych stając się desygnatem performatywnej koncepcji płci. W ujęciu Judith Butler<sup>44</sup> kategorie płciowe nie są naturalne (wrodzone) – są konstruktem wynikającym z naszych działań zewnętrznych, sposobu naszej obecności w kulturze. Zależą od gestów, języka, ubioru, sposobu eksponowania ciała, inskrypcyjnej realizacji ról „męskości” i „kobiecości”. Innymi słowy, *sex* i *gender* to tylko utrwalone kulturowo formy, powstające poprzez dyskursywne i pozadyskursywne zachowania i praktyki, które sprawiają, że patrzymy na siebie przez pryzmat różnicy płci. Esencją takiego pojmowania płciowości jest dla Butler

---

<sup>42</sup> S. Sontag, op. cit., s. 322.

<sup>43</sup> Zob. P. Bieszk, *De/konstrukcja gender poprzez camp: Divine, Frank N. Furtter i Rocky Horror*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001 oraz S. Brezcko, *Na marginesie socjologii? O ciele w dyskursie kampowym*, w: *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, red. M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski, Łódź 2008.

<sup>44</sup> Zob. eadem, *Utwiktani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp. O. Tokarczuk, Warszawa 2008.

estetyka *drag*. Moim zdaniem, w konwencji tej spełnia się zarówno kam-powy postulat sztuczności (denaturalizacja płci poprzez próbę hiperboli-zacji tego, co dlań charakterystyczne), jak i typowa dla kampu teatralność zachowań (umiłowanie przestyli-zowanych kreacji, skupienie się na ge-ście, spektaklu bardziej niż nie na słowie<sup>45</sup>, transgresyjne przekraczanie wzorca kulturowego dotyczącego płciowości). *Drag* można potraktować jako rodzaj parodii *gender*, która wydobywa dwuznaczność kampu: ilu-zoryczność wyglądu i tożsamości, ironiczne napięcie między *sex* a *gen-der*<sup>46</sup>, połączoną z wystylizowanym erotyzmem performatywność zacho-wań oraz prowokacyjność nie tylko wobec tego, co męskie/żeńskie, ale też wobec tego, co uznane, skonwencjonalizowane, poważne. Słusznie zatem, powołując się na Cleto, argumentuje Sylwia Brezcko mówiąc, że „(...) wraz z powstaniem aktywizmu *queer*, kamp przestał odnosić się do ograniczonego obszaru gejowskiego zniewieścienia, a zaczął oznaczać cały aparat teatralnego odgrywania ról i znaków płciowych”<sup>47</sup>.

W latach 70. potencjał kampowej estetyki wykorzystała kultura po-pularna<sup>48</sup>, włączając do swego nurtu wiele jego elementów, szczególnie związanych z teatralizacją ciała. Ikony różnych stylów muzycznych – od *popu* po *hard rock* – łączyło upodobanie do androgyniczności, do sce-nicznej i codziennej gry własną tożsamością, parodiowania kategorii wyglądu i zachowań tradycyjnie przypisywanych płciom. Artyści tacy jak Dawid Bowie, Madonna, Cher, Prince czy Annie Lennox – podobnie jak dziś choćby Robbie Williams – pełnymi garściami czerpali z kultu-ry kampowej, wykorzystując jej teatralny i performatywny charakter. Swoim wizerunkiem kwestionowali binarność płciową przyjmując tzw. *crossover style*. Od tamtego czasu podobne zjawiska na dobre zagościły w kulturze, przyczyniając się do nieodwracalnej transformacji jej wzor-ców, utrwalanych przez dynamicznie rozwijające się mass-media<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> *Drag* jako rodzaj teatralizacji doświadczenia płciowości to od początku forma domagająca się publiczności. Jak zauważył A. Ross, to profesjonalny spektakl jed-nego aktora, a także rytualna afirmacja solidarności z publicznością znającą reguły przedstawienia; A. Ross, *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*, London 1989; cyt. za: S. Brezcko, ibidem, s. 207.

<sup>46</sup> Zdaniem K. Weeks ironia spełnia w występach *drag* strategiczną rolę – pozwala kulturowo marginalizowanym grupom walczyć przeciwko kategoriom używanym do ich reprezentowania w dominującym dyskursie; *Constituting feminist subject*, Itha-ca 1998; cyt. za: idem, s. 214.

<sup>47</sup> S. Brezcko, op. cit., s. 216.

<sup>48</sup> W latach 60-tych Sontag nie doceniła siły muzyki rockowej, pisząc, że to sz-tuka dekoracyjna jest esencją kampu, natomiast „muzyka koncertowa, ponieważ jest beztreściwa, rzadko bywa kempem. Nie stwarza sposobności, by przeciwstawić głupią lub ekstrawagancką treść bogatej formie”. Ewolucja muzyki pop od lat 70. do dziś jest przykładem na to, jak bardzo pisarka się pomyliła; S. Sontag, op. cit., s. 309.

<sup>49</sup> Źródeł zachowań transgresyjnych i subwersywnych, typowych dla kampowej czy też postmodernistycznej kultury, można doszukiwać się w charakterystycznej

Dzięki nim kampowa wrażliwość obecna w sztuce popularnej przeniknęła do życia codziennego stając się nieodłącznym elementem procesu estetyzacji ludzkiego doświadczenia, szczególnie dostrzegalnego w sposobie traktowania własnej i cudzej cielesności.

*Performance* jako sposób realizowania się kampowości na co dzień objawia się w traktowaniu własnego ciała jako wartości samej w sobie. Jak pisze Gołębiowska<sup>50</sup>, staje się wręcz przedmiotem kultu obnoszonym jako przejaw inności i powód do chluby, a jednocześnie – jak osobowość – ma się zmieniać, przekształcać, podlegać rygorystycznym normom i treningowi. Kampowe ciało współczesności staje się narzędziem, które wykorzystujemy do kształtowania oryginalnego wizerunku i publicznego wyrażania siebie za pomocą ubioru, fryzury, używanych kosmetyków czy rozmaitych gadżetów. W dobie kultury konsumpcyjnej, która jest również kulturą percepcji, wygląd zewnętrzny jest często jedynym znakiem naszej, choćby tymczasowej, tożsamości i autoekspresji w kontaktach z innymi. W ujęciu Pierre’a Bourdieu: „Ciało jako produkt społeczny, będąc jedynym zmysłowym przejawem «osoby», jest powszechnie postrzegane jako najbardziej naturalny wyraz głębokiej natury”<sup>51</sup>. Dlatego używamy ciała dla uwiarygodnienia i demonstracji niepowtarzalnej jednostkowości. Jest ono formą, którą możemy kształtować na własny użytek – jak i inne przejawy istnienia w kulturze ma cechy zdarzenia, przedstawienia; jest dawcą przyjemnych doświadczeń zmysłowych<sup>52</sup>. W takim hedonistycznym podejściu **performatywność** łączy się z teatralizacją codziennego ciała; oczywiście w nieco innym wymiarze niż występy *drag queen* czy *drag king*, ale i tu celem do którego się dąży jest zburzenie naturalności ludzkiej zewnętrzności, jej transforma-

---

dla karnawału symbolicznie przekraczania, w której opozycje wysokie/niskie, dworskie/plebejskie, duchowe/cielesne zostają zniesione i groteskowo zniekształcone. Reguły Bachtinowskiego karnawału i estetyki kampu łączy wywrotowy stosunek do kultury oficjalnej, rozluźnianie lub też przekraczanie granic zachowań i tożsamości. Ciało kampowe jest przede wszystkim groteskowym, czyli materialnym, nieprzyzwoitym i wynaturzonym, naruszającym większość zasad „dobrego smaku”. Karnawalizacja ciała wyraża fascynację Innością, czyli tym, co wykluczone z oficjalnego obiegu kultury, a co w kulturze kampu stało się przedmiotem szczególnego zainteresowania. Zob. M. Bachtin, *Groteskowy obraz ciała w twórczości Rabelais’go*, w: idem, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio-wie, Kraków 1975, s. 422–501.

<sup>50</sup> M. Gołębiowska, op. cit., s. 173–177.

<sup>51</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 242.

<sup>52</sup> Kampowego hedonizmu nie należy utożsamiać z biernym konsumenckim nastawieniem charakterystycznym dla nowoczesności, ale z opisaną wyżej postawą estetyczną wymagającą zaangażowania percepcji i jednostkowej autoekspresji. Por. jak współczesny hedonizm interpretują M. Maffesoli i M. Onfray, w: M. Gołębiowska, op. cit., s. 173–177.

cja i maksymalne poddanie wymogom sztuczności. Opera i balet, które Sontag uznała za „wielkie skarby kampu” wykorzystują możliwości ciała w sposób zdecydowanie przekraczający jego codzienne ograniczenia. Jak żartobliwie ujęła to W. Szymborska w wierszu *Koloratura*:

Stoi pod peruczką drzewa  
na wieczne rozsypanie śpiewa  
zgłoski po włosku, po srebrzystym  
i cienkim jak pajęcza wydzielina  
(...)<sup>53</sup>

Owo „wieczne rozsypanie” operowej *divy* to metafora jej walorów głosowych doprowadzonych do granic możliwości, nienaturalnych i niecodziennych, ale jakże pożądaných przez optykę kampową. W kulturze popularnej za wytwory poetyki kampowej można uznać na przykład parady techno, pokazy mody *Houtre Couture*, zawody *body building* czy estetykę *unisex*. Naturalność zostaje w nich zastąpiona przez reguły przedstawienia, a te wymagają widza, bez którego „sztuka” pozostaje w zawieszeniu. Okazuje się, że w dobie konsumeryzmu i zmysłowych przyjemności, z jednej strony dążenia autokreacyjne pozwalają nam wyróżnić się w społeczeństwie, zaznaczyć w nim swoją obecność, z drugiej jednak (podobnie jak *drag queens/kings*), potrzebujemy tłumy jako widowni dla naszego „przedstawienia”. Aktor bez widza nie istnieje<sup>54</sup>.

Performatywny stosunek kampu do cielesności pozwala wpisać go w ogół praktyk kulturowych o charakterze widowiskowym<sup>55</sup>, odsyłających do bogatej tradycji retoryki teatru, w tym do wspomnianej już estetyki karnawału. Być może przyczyną takiego stanu rzeczy jest fakt, iż teatr – w wymiarze artystycznym i komunikacyjnym – od zawsze dobrze wypełniał i wypełnia rolę „laboratorium tożsamości” w ujęciu indywidualnym i zbiorowym<sup>56</sup>.

## Samotność czy wspólnota?

Aby odnaleźć publikę konieczną dla kampowego „przedstawienia” wypada mi powrócić do teorii społeczeństwa liberalnego autora *Przygodno-*

<sup>53</sup> Z tomu *Sól*, Warszawa 1962.

<sup>54</sup> Por. przypis 45.

<sup>55</sup> Zob. szczególnie G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, współpraca L. Brogowski, Gdańsk 1998, oraz E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, oprac. J. Szacki, Warszawa 2000.

<sup>56</sup> Zob. A. Skórzyńska, *Spektakl społeczny poza dyskursem postmodernizmu*, w: *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski, E. Rewers, Seria Kulturoznawstwo nr 11, Poznań 2007.

ści... . Zaproponowana przez filozofa neopragmatyzmu etyka autokreacji, dobrego smaku, ironicznego zdystansowania z pozoru wydaje się hiperindywidualistyczna. Trzeba jednak pamiętać, że w myśli Rorty'ego istotne miejsce zajmuje również etyka solidarności i sprawiedliwości – tradycyjna i publiczna, posługująca się językiem wspólnotowym. Nie dba ona o oryginalność czy kreatywność, ma służyć celom liberalnego społeczeństwa, dlatego wykorzystuje słownik uniwersalny, który umożliwia dialog wewnątrz wspólnoty. Wychodząc z założenia, że w dyskusie prywatnym i publicznym nie ma miejsc wspólnych, Rorty wyróżnia pisarzy autokreacji (Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Nabokov) oraz pisarzy solidarności (Marks, Mill, Habermas) nawołując do tego, abyśmy nie starli się ich różnicować, dokonywać między nimi wyborów. Nie ma bowiem sposobu na połączenie obu sfer, z których jedna należy do przestrzeni prywatnej, druga – publicznej, a każda z nich ma swój własny język i cele<sup>57</sup>.

W kontekście niniejszych rozważań nasuwa się pytanie, jak pogodzić jednostkowość, autonomię, ironiczny dystans do świata, z tym co publiczne, wspólne, co ma służyć dobru zbiorowemu? Pewną odpowiedź podsuwa Agata Bielik-Robson, która w pojęciu ironii próbuje znaleźć podstawy międzyludzkiej solidarności<sup>58</sup>. Skoro wszyscy się różnimy – twierdzi – a jednak potrafimy to zauważyć, to przecież jest coś, co nas łączy. Doświadczenie odróżnicowania nie jest zatem doświadczeniem jednostkowym, ale doświadczeniem pluralistycznej wspólnoty. W takim ujęciu solidarność to pojęcie, które nie unicestwia odrębności, ale je podkreśla. Romantyczna z ducha ironia Rorty'ego poprzez doświadczenie odróżnicowania pozwala zachować tożsamość, ale też nie prowadzi do izolacji i samotności.

„Status kampu i tego, co kampowe, pozostaje wciąż niejasny i nieokreślony. (...) warto spytać: czy refleksje nad kampem należą do obszaru nowej, przeformułowanej estetyki, czy też może jest to antyestetyka?”<sup>59</sup>. W kontekście powyższych rozważań na pytanie postawione przez Gołębiewską skłonna byłabym odpowiedzieć: charakterystyczna dla kampu retoryka wyrażania i postawa podmiotu bliskie są, moim zdaniem, postulatów odnowionej estetyki<sup>60</sup>. Gołębiewska podkreśla, że kamp zbliża się do postawy antyestetycznej poprzez negację tradycyjnych wartości estetycznych (jak choćby piękno czy harmonia), zastępując je upodobaniem do przesady, nadmiaru, formalnego przesytu<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> R. Rorty, op. cit.

<sup>58</sup> *Ironia, tragedia, wspólnota. Richard Rorty w oczach barbarzyńcy*, „Er(r)go. Teoria, Literatura, Kultura”, 2000, oraz A. Żardecka-Nowak, op. cit., s. 246–248.

<sup>59</sup> M. Gołębiewska, op. cit., s. 181.

<sup>60</sup> Zob. ibidem, s. 102–150.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 163.

Jednak z drugiej strony nie porzuca wartościowania estetycznego, ale, co starałam się pokazać, wydobywa rozmaite jego konteksty. Strategie kampowej podmiotowości wyznaczają takie pojęcia, jak: kultura postrzegania, żartobliwa dystansowość, performatywność czy przewrotna elitarność odbioru. W konfrontacji z rzeczywistością perspektywa kampowa oznacza krytyczną, choć nie kłującą, ironię, pod którą kryje się potencjał głębokiej powagi i emocjonalnego zaangażowania. „Kampowiec” oscyluje między postawą narcystyczną a akceptacją Innego. Odrzuca estetyczne zubożenie, monotonię, otumanienie typowe dla anestetyki (Welsch). Wyrazisty styl życia – charakterystyczny dla kultury konsumpcyjnej – znajduje sprzymierzeńca w kampowym dążeniu do transgresywnej autoprezentacji i dominującej zmysłowości. Ów prymat zmysłowości decyduje o charakterze omawianej estetyki – jest płynna, zmienna, tymczasowa, jak przedmiot, który opisuje. Dlatego, przynajmniej na razie, pozostawiam ją w przestrzeni dyskursu niedomkniętego, aprobującego własną przygodność i ambiwalencję.

## Streszczenie

### Samotność czy wspólnota? – ambiwalentny wymiar kampu

#### Słowa kluczowe

kamp, ponowoczesna estetyzacja osobowości, ironia, autokreacja, performatywność, solidarność

Celem artykułu jest prześledzenie roli estetyki kampowej w procesie kształtowania kondycji ponowoczesnego podmiotu. Zasadniczym punktem odniesienia jest dla autorki klasyczny esej Susan Sontag *Notatki o kampie*. Niebezpośrednia polemika z pracą Sontag przebiega na kilku płaszczyznach. Pierwsza (*Między estetyzacją a aksjologią*) podkreśla udział stylistyki kampu w procesie estetyzacji rzeczywistości, jej, mniej lub bardziej, ukrytą płaszczyznę wartościowania i artystowską proveniencję. Część druga (*Od romantycznej ironii do ponowoczesnej estetyzacji osobowości*) jest dookreśleniem ironii kampowej w nawiązaniu do koncepcji ironizmu i solidarności Richarda Rorty'ego. W tym ujęciu kamp wpisuje się w tradycję ironii romantycznej, w postaci ponowoczesnej przybiera postać autokreacyjną, zaś kampowy ironista pełni rolę klauna ponowoczesności. Kampowa autokreacja obejmuje również cielesność, dlatego w części trzeciej (*Ciało-tożsamość-performance*) autorka opisuje performatywny wymiar kampowego ciała w perspektywie teorii i praktyki *queer* (na przykładzie estetyki *drag*), a także w wymiarze codziennego funkcjonowania. W efekcie autorka stawia tezę mówiącą, że strategie kampowej podmiotowości



współdefiniują ponowoczesną osobowość i zakreślają jej bieguny od autokreacyjnego indywidualizmu do solidarnej wspólnoty (*Samotność czy wspólnota?*).

## Summary

### Individuality or community? – an ambivalent aspect of camp

#### Key words

camp, postmodern aestheticization of personality, irony, self-fulfilment, performativity, solidarity

Searching how a campy aesthetics shapes the condition of postmodern identity is the idea of this work. Referring to classical essay by Susan Sontag *Notes on Camp*, the author explores few levels of the problem. First one (*Between Aestheticization and Axiology*) emphasizes on the campy stylistics in the process of the aestheticization of reality, its axiology and dandyish tradition. In the second part (*From The Romantic Irony to The Postmodern Aestheticization of Personality*) author, drawing inspiration from Rorty's philosophy, describes the specificity of the camp irony – showing its romantic roots and contemporary shape, also treating campy ironist as postmodern clown. The campy self-fulfilment comprises also carnality – that's why the third part of this work (*The Body-Identity-Performance*) is about performative aspect of the campy body in view of as well the queer theory and practice as daily functioning of the body. In the last section (*Individuality or Community?*) the author concludes that strategies of campy subjectivity define postmodern personality and determine its scope: from the self-fulfilling individuality to solidary community.

## Bibliografia

- Bachtin M., *Groteskowy obraz ciała w twórczości Rabelais'go*, w: idem, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Bieszk P., *De/konstrukcja gender poprzez camp: Divine, Frank N. Furter i Rocky Horror*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001.
- Booth M., *Campe-toi! O genezie i definicjach kampu* [fragm.], przeł. M. Telicki, „red. Pismo literackie” 2007 nr 3/4.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

- Breczko S., *Na marginesie socjologii? O ciele w dyskursie kampowym*, w: *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, red. M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski, Łódź 2008.
- Butler J., *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp. O. Tokarczuk, Warszawa 2008.
- Cleto F., *Wprowadzenie. Odmieniając kamp*, przeł. M. Szczubiałka, „Panoptikum” 2007, nr 6 (13).
- Elias N., *Zaangażowanie i neutralność*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2003.
- Featherstone M., *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Ferry L., *Człowiek-Bóg, czyli o sensie życia*, Warszawa 1998.
- Gołębiewska M., *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003.
- Grzeszczyk E., *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3.
- Ironia, tragedia, wspólnota. Richard Rorty w oczach barbarzyńcy*, „Er(r)go. Teoria, Literatura, Kultura”, 2000.
- Kołąkowski L., *Kapłan i błazen*, w: idem, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone sprzed roku 1968*, Londyn 2002.
- Lasch C., *Narcystyczna osobowość naszych czasów*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2002, nr 1.
- Marcuse H., *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998.
- Mizerka A., *O publicznym wizerunku Manueli Gretkowskiej i etyce kampu*, w: [www.podteksty.pl](http://www.podteksty.pl).
- Rorty R., *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996.
- Serafin A., *Krótki kurs historii kampu*, w: *CAMPania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.
- Skórzyńska A., *Spektakl społeczny poza dyskursem postmodernizmu*, w: *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski, E. Rewers, Seria Kulturoznawstwo nr 11, Poznań 2007.
- Słownik terminów teatralnych*, red. P. Pavis, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998.
- Sontag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.
- Szahaj A., *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście jego sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996.
- Szturc W., *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.
- Szyborska W., *Koloratura*, w: eadem, *Sól*, Warszawa 1962.
- Taylor Ch., *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 1996.
- White W., *Camp jako przymiotnik: 1909-1966*, przeł. M. Umińska, „Literatura na Świecie” 1994.
- Zeidler-Janiszewska A., *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Żardecka-Nowak M., *Wspólnota i ironia. Richard Rorty i jego wizja społeczeństwa liberalnego*, Lublin 2003.