

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

### Współczesna odmiana estetyzmu jako zasadnicza perspektywa badawcza kampu<sup>1</sup>

Kamp zadomowił się we współczesnej refleksji estetycznej i stał się popularnym narzędziem krytyki artystycznej<sup>2</sup>. Jednak równie chętnie używa się tego terminu, co wskazuje na jego niejasność. Kamp uchodzi za zjawisko niezwykle atrakcyjne i różnorodne, podobnie jak błyskotliwe i niejednoznaczne są *Notatki o kampie* Susan Sontag, z których pochodzi jego główna charakterystyka<sup>3</sup>. Owe notatki to dla estetyka w gruncie rzeczy jedyny tekst źródłowy na temat kampu. Chociaż podobny status być może należałoby nadać również powieści Christophera Isherwooda *The World In The Evening* z 1954 roku. To chciał uczynić – jak sądzę – Fabio Cleto, umieszczając jej trzystronicowy fragment przed *Notatkami...* w znanej antologii tekstów o kampie<sup>4</sup>. Od Isherwooda pochodzą bowiem dwa najczęściej powielane elementy charakterystyki tytułowego zjawiska: rozróżnienie na kamp niski i wysoki oraz powiązanie go *explicite* z homoseksualizmem<sup>5</sup>. Oba aspekty (obok wielu innych) rozwija Sontag. Nie zmienia to jednak faktu, że jej *Notatki...* stały się głównym punktem odniesienia badaczy. Rzecz nie tylko

<sup>1</sup> Pisownię przez „k” zachowuję za polskim przekładem: S. Sontag, „Notatki o Kampie”, przekł. W. Wartenstein, *Literatura na świecie* 1979, nr 9, s. 306–323 (*Partisan Review* 1964, (31) 4, s. 415–30).

<sup>2</sup> Jak twierdzą niektórzy, zdążył się już nawet przeżyć; zob. S. Ingavarsson, „Niespodziewany koniec kampu? 15 stacji na drodze ku śmierci kampu”, w: *Campania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 29–34.

<sup>3</sup> S. Sontag, op. cit., s. 307–323.

<sup>4</sup> *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, red. F. Cleto, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 1999.

<sup>5</sup> Etymologicznie niekoniecznie trzeba kamp wiązać z homoseksualizmem. Por.: W. White, „Camp jako przymiotnik: 1909–1966”, tłum. M. Umińska, *Literatura na Świecie*, 1994, nr 12, s. 326–328; M. Booth, „Campe-toi! On The Origins And Definitions of Camp”, w: *Camp: Queer Aesthetics...*, op. cit., s. 74–79. Mark Boot zauważa również, że ludzi określanych jako kampfowi raczej cechuje seksualność. A homoseksualność przypisywana jest im ze względu na charakterystyczną delikatność czy wrażliwość. Nawet najbardziej modelowy dandys, czyli Beau Brummell, był homoseksualistą „raczej duchowo, aniżeli w praktyce”; zob. ibidem, s. 70; por. I. Kelly, *Beau Brummell. The Ultimate Man of Style*, Free Press, New York 2006, s. 192–211.

w tym, że Sontag jest filozofką czy teoretyczką sztuki. *Notatki...* intencjonalnie mają przecież charakter bardziej literacki niż naukowy. Są również inne powody tej popularności tekstu.

Ukazuje się on w czasie, kiedy kamp może nieskrępowanie się rozwijać – w początkach rewolty kulturalno-obyczajowej<sup>6</sup>. Ponadto „opisuje” swoje aktualne wcielenie – jedyne w swoim rodzaju, niemal doskonałe – Andy’ego Warhola. Powiedziano również, że *Notatki...* powstały po to, by zdefiniować właśnie tylko jego. Nawet gdyby tak było – wielka to rzecz sprostać dyskursywnie tej twórczości<sup>7</sup>. W tym samym 1964 roku Warhol wystawia w Stable Gallery na nowojorskim Manhattanie swoje *Brillo Box*, które staje się powodem estetycznego debiutu Arthura Danto. Znamienny rok. Sztuka współczesna zyskuje jedno ze swych najsłynniejszych uprawomocnień – „staje się filozoficznie interesująca”<sup>8</sup>, estetyka zaś zyskuje nową kategorię. Są to ważne – moim zdaniem – preteksty, aby raz jeszcze przemyśleć, w jakim sensie możemy mówić o kampie jako kategorii estetycznej. Czy można zasadnie określać kamp jako nową odmianę piękna, czy też, jak chcą niektórzy, współczesną odmianę brzydoty? Pobieźny rzut oka na neoawangardowy rodowód pop-artu wystarczy, by z nadzwyczajnym dystansem witać tu narodziny nowej wartości (czy jakości) estetycznej. Zatem z jakiego rodzaju związkim estetyki i sztuki mamy do czynienia w przypadku kampu?

Mimo uchwytnej zbieżności intuicji Sontag i określonych zjawisk artystycznych, jej tekst bywa oceniany jako mało przydatny naukowo i ze względu na formę, i merytoryczną zawartość (rażąca wieloznaczność, arbitralność przykładów itp.). Sądzę jednak, że autorka daje ciekawą (oczywiście nie jedyną ciekawą) wskazówkę teoretyczną, której sama szerzej nie rozwija, a jest nią estetyzm, zapomniany obecnie nieco i pozostający w cieniu popularności pojęcia estetyzacji.

Przede wszystkim estetyzm jest zjawiskiem niejednorodnym, a bywa interpretowany dość jednostronnie i negatywnie – jako postawa bierna, skoncentrowana na sublimacji zmysłów i umysłu, preferująca życie wyizolowane w „sztucznym raju”, granicząca ze specyficznym męczeństwem, polegającym na heroicznym podporządkowaniu życia formie artystycznej sztuczności, owocującym zazwyczaj neurozą<sup>9</sup>. Rudolf Lütthe twierdzi, że ów pozór egotyzmu i dekadencji jest ceną, jaką estetyzm musiał zapłacić za wzniecenie rewolty, mającej na celu zdobycie estetycznej świadomości<sup>10</sup>. Zdaniem wspomnianego badacza, dla zrozumienia estetyzmu kluczowy jest właśnie jego ofensywny charakter, niełatwy do uchwycenia, ponieważ miesza się

<sup>6</sup> Zob. np. B. McNair, „Od Wilde’a do «Wild»”, w: idem, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przekł. E. Klekot, Muza, Warszawa 2004, s. 37–76.

<sup>7</sup> Por. np. A. Ross, „Uses of Camp”, w: *Camp: Queer Aesthetics...*, op. cit., s. 326–327.

<sup>8</sup> A. Danto, „The Artworld”, *Journal of Philosophy* 1964, t. 15, s. 571–584.

<sup>9</sup> *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Ossolineum, Warszawa 1993, s. 1063–1066 (autorka hasła „sztuka dla sztuki” – H. Filipkowska).

<sup>10</sup> R. Lütthe, „Dyktatura piękna i sztuki. Przemyślenia na temat logiki estetyzmu”, *Studia Estetyczne* 1983/1984, t. XX/XXI, s. 45.

w życiorysach estetów z wątkami defensywnymi, które są nieporównanie bardziej atrakcyjne, metaforyczne, katastroficzne itp. Nie można też mówić o płynnym czy linearnym rozwoju estetyzmu od wersji defensywnej do ofensywnej. Jednak ofensywie tej trzeba dać wiarę, jeżeli chce się widzieć estetyzm jako zjawisko odradzające się dziś pod postacią kampu.

Niemal wyłącznie defensywny charakter ma, według Lüthego, formuła *l'art pour l'art*<sup>11</sup>. Za przewodnika po niej obierzmy Théophile'a Gautiera – także dlatego, że używa on słowa *se camper*, będącego najbardziej prawdopodobnym źródłosłowem angielskiego rzeczownika i przymiotnika *camp*. „Prawdziwie piękne jest jedynie to, co nie może przydać się na nic”<sup>12</sup> – pisze Gautier, nie po to jednak tylko, by piękno przeciwstawić ohydzie najużyteczniejszego miejsca w domu – wychodka. Autor *Panny de Maupin* wykłada autonomię estetyczną, której sens polega przede wszystkim na odizolowaniu sztuki od moralności, w konsekwencji – jak przekonuje Lüthe za Robertem V. Johnsonem – jest ona drastyczną próbą oddzielenia sztuki od życia<sup>13</sup>. Możliwe są dwie drogi tej obrony sztuki przed życiem: pierwsza to „ucieczka w egzotykę”, druga – „wycofanie się w sferę ekscentryczności”<sup>14</sup>. Dlatego też „kampowanie” u Gautiera w jego parodystycznej powieści *Kapitan Fracasse*<sup>15</sup> (1863) objawia się silną afektacją, teatralnością, ekspansywnym epatowaniem nienajlepszymi manierami, a wszystko to przyobleczone jest w historyczny kostium. Oczywiście, kamp – potwierdza Sontag – to gigantyczna emfaza, „dobra, bo okropna” itp.<sup>16</sup> I wcale to nie przypadek – podkreśla Mark Booth – że Gautier lokuje swego bohatera w siedemnastowiecznej Francji – „wielkiej epoce kampu”<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> Na ogół przyjmuje się, że twórcą hasła jest Théophile Gautier (1811–1872). Pojawia się ono w tej formie w przedmowie do powieści *Panna de Maupin* z 1835 roku. Niektóre źródła wskazują na Victora Cousina (1811–1872) i jego *Du vrai, du beau, et du bien* – książkę, która ukazała się w 1854 roku i była zbiorem wykładów wygłoszonych już w 1818 r. Jak podkreśla Hanna Morawska, Cousin był jednym z najbardziej wpływowych autorów w XIX w. Nie ma wątpliwości, że lansował ideał sztuki wolnej od pozaestetycznych zobowiązań i był pierwszym dziewiętnastowiecznym autorem, który używał (znanej wcześniej w innych wersjach) formuły *ce je ne sais quo de pétique*, głosząc niezależność sztuki także od jej ujęć normatywnych. Zob. *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, red. H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, t. I, s. 75; t. II, s. 42; t. III, s. 61, 281. Bezdiskusyjne jest i to, że koncepcja *l'art pour l'art* zadłużona jest w estetyce niemieckiej od Kanta po Schellinga, a swój rozgłos zawdzięcza w pierwszej kolejności wziętemu krytykowi, jakim był właśnie Gautier.

<sup>12</sup> T. Gautier, „Ze «Wstępu» do «Panny de Maupin»”, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. E. Grabska, M. Poprzęcka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 404.

<sup>13</sup> R. Lüthe, op. cit., s. 46.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>15</sup> Zob. T. Gautier, *Kapitan Fracasse*, przekł. W. Bogusławski, Zielona Sowa, Kraków 2003. Zubożały gaskoński szlachcic baron de Sigognac porzuca rodzinne strony z wędrowną trupą aktorów, zakochuje się w pięknej Izabeli – młodej aktorce z zespołu i nieustannie przed nią „kampuje” w żołnierskim stylu; de Sigognac to wojak-samochwał, przezywany w powieści z hiszpańska *matamore*.

<sup>16</sup> S. Sontag, op. cit., s. 323.

<sup>17</sup> Por. M. Booth, op. cit., s. 75; S. Sontag, op. cit., s. 313.

Czy można jednak współczesną kumpowość wiarygodnie motywować ucieczką lub wycofaniem? Wszak kump dziś postrzegany jest jako manifestacja co najmniej trojkiego rodzaju wolności – estetycznej, obyczajowej i politycznej<sup>18</sup>. W jaki sposób współczesny kump zasadnie określić można mianem estetyzmu?

Spróbujmy zaobserwować, jak estetyzm wyzwala się z przypisywanej mu bierności. Oto kolejny rys estetyzmu, w znacznym stopniu jeszcze defensywny – afirmacja przyjemności i pogarda dla pracy, przed którą sztuki należy oczywiście bronić: „jedynie przyjemność, tj. tylko ona i już ona sama sprawia, że życie ludzkie ma sens”<sup>19</sup>. Podstawową ludzką kompetencją jest w tej perspektywie „zdolność do przyjemnego spędzania czasu wolnego”<sup>20</sup>. Oczywista utopijność tych pragnień owocuje przede wszystkim pogardą dla życia. Ilustrują ją modelowo, zdaniem Lüthego, *Portret Doriana Graya* i *Salomé* Oskara Wilde. Tę utopię demaskuje wielu autorów. Theodor W. Adorno zwraca uwagę na swoisty „błąd estetyzmu” Wilde’a. Polega on na tym, że

nagromadzenie surowego tworzywa wszelkich możliwych szlachetnych materiałów (...) przypomina wyszukany estetyzm wnętrza antykwariatów i miejsc licytacji, a tym samym właśnie znieawidzoną komercyjność<sup>21</sup>.

Dla Adorna jest to jeszcze jedno potwierdzenie „zawstydzającej rozbieżności pomiędzy sztuką i życiem”<sup>22</sup>. Nieco inny aspekt tej utopii wydobywa Jean Galard, pytając,

na co zda się (...) starannie reżyserowany indywidualistyczny estetyzm Hauysmansów, Wilde’ów, Gide’ów, skoro ich usilna potrzeba publiczności łączy się z pogardą dla „tłumu”, wtłoczonego w gorset powagi<sup>23</sup>.

Odpowiedź, której natychmiast udziela sam Galard, jest miażdżącą krytyką defensywnej wersji estetyzmu:

Postępowanie estety jest wówczas tylko błazenadą, której efekt chyba celu, nieśmiałą ekscentrycznością aktora, który miota się przed pustą salą<sup>24</sup>.

Jednakże autor *Mort des Beaux-Arts* dostrzega, że możliwy jest również inny estetyzm, w którym

<sup>18</sup> W. Kazimierska-Jerzyk, „Camp and Glamour as Expressions of Aesthetic, Moral and Political Freedom”, *Art Inquiry. Recherches sur les arts* 2010, t. 12, s. 175–198. W artykule tym wykorzystuję również kontekst estetyzmu, jednak w znacznie skróconej formie oraz w perspektywie porównawczej kampu i glamouru.

<sup>19</sup> R. Lüthe, op. cit., s. 48.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 31.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>23</sup> J. Galard, „Śmierć sztuk pięknych”, przekł. M. Szpakowska, w: *Śmierć estetyki – rzekoma czy autentyczna?*, red. S. Morawski, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 363.

<sup>24</sup> Ibidem.

Współczesna odmiana estetyzmu jako zasadnicza perspektywa badawcza kampu następuje zniesienie granicy między sceną i widownią, gdzie wdziera się temat święta i wzór cywilizacji ludycznej (...), gdzie wreszcie oczywiste jest, że chodzi o przekształcenie życia<sup>25</sup>.

Tu potrzeba innej motywacji estetyzmu. Znajdziemy ją u Waltera Patera.

Otóż dekadencja ma swój zdecydowanie „żywszy” odcień w postaci kontemplacji. Co prawda, może być ona wyrazem „zmęczenia życiem”. Ale zmęczenie to już nie to samo, co pogarda! Co więcej, kontemplacja może okazać się również... ekstazą: „kiedy więc wszystko usuwa nam się spod nóg – radzi Pater – to możemy się chwycić jakiejś wytwornej namiętności, jakiegoś przyczynku do wiedzy ludzkiej, który na chwilę stwarza dla umysłu złudzenie, że jest wolny, lub możemy się chwycić jakiegoś nagłego rozbudzenia zmysłów, dziwnych farb, ciekawych kolorów, i ciekawych zapachów, lub dzieł artystów lub twarzy przyjaciela”<sup>26</sup>. W Paterowskim „życiu jako sztuce” czy „życiu jako spektaklu”: „płonąć zawsze tym twardym, do geniuszy podobnym płomieniem, podtrzymywać tę ekstazę, otóż powodzenie w życiu”<sup>27</sup>. Odmiana estetyzmu, którą aplikuje Pater – wyjaśnia Lütthe – realizuje się jako heteronomia estetyczna. Świat wartości pozaestetycznych, który bywał przez estetów degradowany lub odrzucany, tu zostaje jakby wchłonięty. Nie ma izolowanego świata autonomii estetycznej. Jest heteronomia estetyczna. I nie ma też żadnych innych autonomii<sup>28</sup>. Estetyzm przestaje być głosem tylko w sprawie sztuki, staje się według Lüttheo filozoficznym światopoglądem<sup>29</sup>. Rzecz jasna, w tej szerokiej optyce nie o nazywanie poszczególnych jakości chodzi, ani też o definicję sztuki: „mając to poczucie wspaniałości naszego doświadczenia i jego straszliwej krótkotrwałości (...), trudno nam będzie chyba, bo czasu nie stanie, tworzyć teorii o rzeczach, które widzimy i których się dotykamy”<sup>30</sup>. W centrum tej refleksji jest więc podmiot. Również Georg Simmel zauważył, że autonomia estetyczna realizuje się wyłącznie wobec podmiotu. To, że sztuka jest określana sama przez się, przez własną linię istotową, nie oznacza, według Simmla, jej wyłączenia z totalności życia: „wprost przeciwnie, dopiero teraz tworzy się podstawa, dzięki której sztuka bezpiecznie może zostać włączona w życie”<sup>31</sup>. Dzieło sztuki zajmuje podwójną, paradoksalną i pełną sprzeczności pozycję: „w istocie jest ono całkiem zamkniętym, od życia oddzielonym tworem i jednocześnie zanurzonym w całym prądzie życia, od strony twórcy je wchłaniając, po stronie odbiorcy od siebie uwalniając”<sup>32</sup>.

Ofensywny estetyzm akcentuje zatem kreatywność podmiotu; nie tylko jego wytworów, lecz jego samego. Waloryzuje wielość, różnorodność.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> W. Pater, *Konkluzya*, w: idem, *Wybór pism*, przekł. S. Lack, Księgarnia Polska B. Połanieckiego, Lwów 1909, s. 195–196. Cytując dalej tę pozycję, uwspółcześniam pisownię.

<sup>27</sup> W. Pater, op. cit., s. 195.

<sup>28</sup> Por. R. Lütthe, op. cit., s. 50–52.

<sup>29</sup> R. Lütthe, op. cit., s. 52.

<sup>30</sup> W. Pater, op. cit., s. 196.

<sup>31</sup> G. Simmel, „L'art pour l'art”, przekł. K. Łukasiewicz, *Sztuka i Filozofia* 1994, nr 9, s. 146.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 148.

Pater dobitnie podkreśla (powtarzając w tym wielu poprzedników), że „nowoczesna myśl coraz bardziej skłania ku temu, żeby wszystkie rzeczy i zasady rzeczy uważać jako niestałe i przemijające obyczaje i mody”<sup>33</sup>. Kanon kampu też się zmienia – dodaje Sontag<sup>34</sup>. „Trzeba tylko na pewno wiedzieć, że to namiętność”<sup>35</sup>, trzeba tylko pamiętać, że „smak kampu jest rodzajem miłości”<sup>36</sup>. Skąd więc tak liczne życzenia, by kamp dookreślać, identyfikować, normatywizować wręcz, lub przynajmniej wtłoczyć w istniejącą siatkę pojęć? Ten ostatni zabieg teoretyczny stosuje Umberto Eco w bardzo popularnej u nas *Historii brzydoty*. Zauważa, że jakością estetyczną, z którą ostatecznie mamy do czynienia w kampie, jest brzydota; nie jest ona tu oczywistością czy jedynym celem, ale pewne jest – pisze Eco – że kamp bierze udział „w dwuznaczonej grze, w której nie jest jasne, czy brzydota zostaje odkupiona jako piękna, czy piękno (jako «interesujące») redukuje się do brzydoty”<sup>37</sup>. Znamienne jednak jest, że Sontag nie identyfikuje kampu z brzydota. Swoje przekonanie wywodzi Eco z ostatniej notatki: „Odpowiedź, która określa kamp: to jest dobre, bo jest okropne”. „Okropne” (*awful*) – słowo, którego używa Sontag – nie jest przecież tożsame (ściśle synonimiczne) z „brzydkie” (*ugly*). Okropne jest raczej to, co nieprzyjemne, odrażające (obrażające), szokujące. Okropność jest dotkliwa dla odbierającego, sugestywna w doświadczeniu, ale nie tylko dla jego zmysłów. Brzydota nieprzyjemna jest przede wszystkim dla oka. Można lubić lub kochać kogoś okropnie (*awfully*), nie można jednak lubić brzydko (nie można w zwyczaju językowym). Można za to zobaczyć na przykład brzydkie kaczątko (*ugly duckling*) – bo ma szarobure piórka zamiast żółtych. Brzydota funkcjonuje wyraźniej jako kategoria estetyki autonomicznej, jako wartość dysharmonijna i opozycyjna wobec piękna (choćby słynne „piękno negatywne” Karla Rosenkranza), poddająca się mniej lub bardziej normatywnemu opisowi. Okropność kampu oddaje, w moim przekonaniu, jego performatywny charakter, brzydota – nie. „Mówić o kampie – uprzedza Sontag – to go zdradzać”<sup>38</sup>, próbować okiełznać, praktycznie – zakwestionować. Według Eco, styl *campu* [podkr. – W.K.-J.] należy do historii brzydoty<sup>39</sup>.

Trochę w tym winy samej Sontag, szafującej właśnie kategorią stylu: „wynosić wszystko ponad styl” (notatka nr 2<sup>40</sup>), „kamp jest (...) właściwością łatwą do rozpoznania w przedmiotach i w zachowaniu ludzi” (3), „kamp jest wizją świata w kategoriach stylu”(8), „[kamp] wyraża zwycię-

<sup>33</sup> W. Pater, op. cit., s. 192.

<sup>34</sup> S. Sontag, op. cit., s. 317.

<sup>35</sup> W. Pater, op. cit., s. 197.

<sup>36</sup> S. Sontag, op. cit., s. 323.

<sup>37</sup> U. Eco, „Kamp”, w: *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekł. J. Czaplińska i in., Rebis, Poznań 2007, s. 417.

<sup>38</sup> S. Sontag, op. cit., s. 323.

<sup>39</sup> U. Eco, op. cit., s. 417.

<sup>40</sup> W dalszej części tekstu, by skrócić przypisy, podaję w nawiasach numery notatek, z których pochodzą cytaty.

stwo stylu” (38), „styl jest wszystkim” (40), „kamp (...) jest stosunkiem do stylu w dobie, kiedy wybór stylu – jako takiego – stał się w ogóle wątpliwy” (53) – by użyć najbardziej oczywistych odniesień. Aż kusi, żeby w „stylu” tym odnaleźć jakąś normę poprawności, móc poddać ocenie zawartość kampu w jakimś utworze czy postawie, sformalizować kamp<sup>41</sup>. Trzeba jednak pozbyć się złudzeń, Sontag rozumie styl jedynie jako wyraz i to w dodatku skrajnie indywidualistyczny<sup>42</sup>. Rozumieniem tym autorka *Notatek...* wyłącznie wspiera ofensywę estetyzmu. Jednocześnie jednak zachowuje się tak – i jest w tym sugestywna – jakby doskonale wiedziała, czym jest kamp, jakby potrafiła go bezbłędnie identyfikować. Żongluje przykładami i kontrprzykładami; udziela rad, jak go dostrzec. A jednocześnie artykułuje wszelkie możliwe ambiwalencje: „kamp mocno mnie pociąga i równie mocno mnie obraża”, kamp jest i optyką, i właściwością (3); łatwo go zobaczyć, ale nie wszystko da się zobaczyć jako kamp (3); za dobre (ważne), by było kampem (6); „miejska pastoralność” (7); kobiecość mężczyzn i męskość kobiet (9); „kamp widzi wszystko w cudzystowie” (10) – by użyć tym razem przykładów początkowych. Nie ma wątpliwości, Sontag kreuje kamp. To zauważono od razu: *Miss Camp!, The Camp Girl!*

To istotne. Kamp jako kategorię estetyczną trzeba było stworzyć. Oto dlaczego Arthur Rimbaud – zdaje się żartować trochę Arthur Danto – w *Alchemii słowa z Sezonu w piekle* (1873) wymienia swoje estetyczne fascynacje („Lubiłem idiotyczne obrazy, zdobione nadproża, dekoracje, namioty linoskoków, szyldy, jarmarczne malowanki; niemodną literaturę, łacinę kościelną, erotyczne książki nie liczące się z ortografią, romanse naszych dziadków, baśnie czarodziejskie, książeczki dla dzieci, stare opery, niedorzeczne refreny, naiwne rytmy”<sup>43</sup>): bo nie zna jeszcze słowa „kamp”<sup>44</sup>. Daremnie szukać wspólnych cech we wskazanych przez poetę przedmiotach. Podobnie jest w przypadku przykładów podanych przez Sontag. Z tej perspektywy kamp wydaje się pojęciem otwartym, a otwartość tę zdaje się dodatkowo sankcjonować autorka *Notatek...*, pisząc o kampie jako rodzaju wrażliwości, której nie można poddać autoanalizie (cóż dopiero wtłoczyć w jakiś system)<sup>45</sup>.

Pojęcie ofensywnego estetyzmu podpowiada, jak w inny sposób można powiązać kamp z estetyką – nie poprzez zdefiniowanie określonej jakości estetycznej, lecz przez powiązanie go z pojęciem sztuki. Podobnie widzi sens współczesnego estetyzmu Galard. Według niego jest to „pragnienie, aby wobec w s z y s t k i e g o (podkr. J.G.) przyjmować postawę, której waż-

<sup>41</sup> Por. rozumienie stylu jako normy poprawności lub doskonałości w: J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Ossolineum, Wrocław 1980, s. 41–42.

<sup>42</sup> Por. ibidem, s. 44.

<sup>43</sup> A. Rimbaud, „Alchemia słowa (Majaczenia II, Sezon w piekle)”, przekł. A. Międzyrzecki, w: A. Rimbaud, *Poezje wybrane*, wybór i opracowanie A. Międzyrzecki, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 141.

<sup>44</sup> A.C. Danto, *The Abuse of Beauty*, Open Court Publishing Company, Chicago, La Salle, Illinois 2006, s. 39–40.

<sup>45</sup> S. Sontag, op. cit., s. 308.

ność została ograniczona do rozmiarów małego światka dzieł sztuki”<sup>46</sup>, przy czym

estetyzm nie żąda bynajmniej, aby we wszystkim widzieć piękno (...), będzie oddziaływał przede wszystkim na ukierunkowanie naszych opcji politycznych. Podburzy do wojowniczości, usprawiedliwi jej najbardziej niecierpliwe formy<sup>47</sup>.

Estetyzm otwiera tu co najmniej trzy ważne możliwości interpretacyjne kampu. Najpierw szeroko rozwijany dyskurs wokół polityczności kampu w perspektywie estetyzmu przestaje być przeciwnym biegunem estetyczności, a staje się jej ciekawym dopełnieniem. W tym zaś kontekście intrygującego znaczenia nabiera zjawisko dandyzmu, które nie jest tu jeszcze jedną podporą jakiejś wersji autonomii estetycznej, lecz ekspozuje figurę dandyśską uwikłaną w konteksty społeczne, polityczne i religijne. O takim posłannictwie dandyśskim dobrze wiemy już od Charlesa Baudelaire’a<sup>48</sup>. Wreszcie, poprzez aktywność podmiotów, kamp uwikłany jest zazwyczaj w strukturę performansu. Nawet kampowy przedmiot obdarzony jest zdolnością przekształcania się, przedstawiania czegoś, bycia nie na swoim miejscu<sup>49</sup>. Najbardziej sugestywne przykłady przedmiotów podawane przez Sontag to: storczyki z lanego żelaza Hectora Guimarda u wejścia paryskiego metra (8); suknie, choćby te z projektów George’a Barbiera, które udają lampy (por. 5); lampy Louisa Comforta Tiffany’ego wyglądające jak suknie (4, por. 15).

Owa struktura performansu dotyczy jednak przede wszystkim podmiotów. Współczesny kamp to w pierwszej kolejności plejada gwiazd różnych dziedzin sztuki. Tym, co w ich zestawieniach najciekawsze, jest szereg zależności utrudniających rozgraniczenie ich życia od rozmaitych form praktyki artystycznej oraz ustalenie przybieranych tożsamości, nie wyłączając ich ekspansywności z jednej strony i efemeralizacji z drugiej. Dość tutaj przywołać nazwiska Warhola i Davida Bowiego, by uruchomić niekończący się spektakl, w którym ci sami aktorzy w każdym z aktów mają nowe fizjonomie, przekraczają nie tylko granice sztuk, ale i gwiazdnych konstelacji. Postacie te aktualizują zarazem kilka innych kategorii, które we współczesnej estetyce mają, podobnie jak kamp, nieokreślony status, i są jego istotnymi dopełnieniami (jeśli nie pochodnymi). Najważniejsze z nich to glam i queer.

<sup>46</sup> J. Galard, op. cit., s. 358.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 359.

<sup>48</sup> Ch. Baudelaire, „Malarz życia współczesnego”, w: idem, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przekł. J. Guze, Ossolineum, Wrocław 1961, s. 217; por. hasło „dandyzm” w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 160–161.

<sup>49</sup> To ostatnie sformułowanie jest, nawiasem mówiąc, jednym z bardziej znanych samookreśleń Warhola: „Bardzo lubię być właściwą osobą w niewłaściwym miejscu i niewłaściwą osobą we właściwym miejscu. (...) Możesz mi wierzyć na słowo, bo zrobiłem karierę właśnie dzięki temu, że byłem właściwą osobą w niewłaściwym miejscu i niewłaściwą osobą we właściwym miejscu. Znam się na tym naprawdę”. A. Warhol, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, przekł. J. Raczyńska, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 128.



Znane jest zarówno kampowe<sup>50</sup>, jak i queerowe<sup>51</sup> wcielenie Warhola. Ten zaś jako inspirator Davida Bowieego<sup>52</sup> (hołd dla Warhola znajduje się na płycie *Hunky Dory* z 1971 roku) ma swój udział w jego inkarnacji *glam rocka*. Bowie jako Warhol w filmie *Basquiat* (1996) Juliana Schnabla i Lecha Majewskiego, co prawda w całkowicie konwencjonalny sposób, podkreśla jednak tę więź. Natomiast Bowie przybierający różne tożsamości, z których najsłynniejsze, to major Tom<sup>53</sup> i Ziggy Stardust<sup>54</sup>, sam staje się pierwowzorem okrzykniętej jako queerowa kreacji Bryana Slade'a w filmie *Velvet Goldmine* (1998) Todda Haynesa (w roli głównej Jonathan Rhys Meyers). Wreszcie, Bowie w swych wczesnych wcieleniach bywa uznawany za patrona queerowej subkultury Gotyku<sup>55</sup>.

Nieprzypadkowo kamp ima się wyłącznie tak zwanych wielkich postaci. Kamp to estetyka podmiotu. Podmiot i jego afektacje – oto żywioł kampu. Fluktuujące tożsamości, sugestywny wyraz i emfaza charakteryzują te biografie nierozdzielne ze swą sztuką – te ofensywne estetyzmy. Ważne, aby poszukując adekwatnego określenia artystycznej drogi kampowych bohaterów, nie oddzielać jej od reszty ich życia. Przypomnijmy więc za Paterem: „Najmądrzejsi przystanek zwany życiem spędzają za pomocą sztuki i pieśni”<sup>56</sup>.

### Contemporary Variant of Aestheticism as the Primary Context of Camp

Defining camp as aestheticism comes from Susan Sontag. Although she does not develop this intuition, in my opinion confirming it would bring us very promising results. Aestheticism is a heterogeneous phenomenon, yet it tends to be interpreted rather one-sidedly and in a negative light as a passive attitude. According to Rudolf Lütke, the key to understanding aestheticism lies in its offensive nature. Offensive aestheticism is not easy to

<sup>50</sup> Zob. M. Tinkcom, „Warhol's Camp”, w: *Camp: Queer Aesthetics...*, op. cit., s. 344–354.

<sup>51</sup> Zob. E. Kosofsky-Sedgwick, „Queer Performativity: Warhol's Whiteness / Warhol's Shyness”, w: *The Artist's Body*, red. T. Warr, Phaidon Press Inc., London 2002, s. 271–272.

<sup>52</sup> Na temat kampu, glamu i queeru jako narzędzi interpretacyjnych twórczości Bowiego zob. np.: *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Musical Theater*, red. C.J. Summers, Cleis Press, San Francisco 2004, s. 32 (biogram Bowiego autorstwa T.E. Wilton [1952–2006], profesor University of the West of England w Bristol, specjalistki w zakresie socjologii i *lesbian studies*); C. Sandford, *Bowie. Loving the Alien*, Little, Brown & Company, London 1996; P. Auslander, „Who Can I Be Now? David Bowie and the Theatricalization of Rock”, w: idem, *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 2006, s. 106–149.

<sup>53</sup> Postać z utworu *Space Oddity* (1969), przywoływana później w: *Ashes to Ashes* (1980); *Hallo Spaceboy* (1995).

<sup>54</sup> *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972).

<sup>55</sup> Zob. np. K. Ancuta, „Black velvet. Płeć środka i (bi)seksualna płynność gotyku”, *Res Publica Nova* 2003, nr 2, s. 12–19. Kolejne odniesienia można tu oczywiście mnożyć, na przykład poszukując pierwowzorów (byłoby ich kilka) dla *Ziggy'ego Stardusta*, lub w zupełnie innym kierunku: interpretując film Schnabla jako faktyczną jego autobiografię itd.

<sup>56</sup> W. Pater, op. cit., s. 197.

grasp, as aesthetes often merge it with defensive threads, which are incomparably more attractive, metaphorical, etc. This offensive has to be given credence if we want to consider aestheticism as a phenomenon embodied by camp. Camp is based on a belief that it is not worthwhile to surround oneself with anything that would not be as astonishing as a work of art. Camp set as dominant the problem of art, not of aesthetic values. Aestheticism likewise did not promote new aesthetic values, it managed, however, to promote a new quality of aesthetics – its heteronomy.