

Maria Gołębiewska

Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach

Sztuka i Filozofia 17, 27-48

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Gołębiewska
(Warszawa)

KAMP JAKO POSTAWA ESTETYCZNA – O POSTMODERNISTYCZNYCH UWIKŁANIACH

Kamp jest zjawiskiem estetycznym, które zostało określone na początku XX wieku. Współcześnie według Susan Sontag jest to „rodzaj wrażliwości występujący pod kultową nazwą «kamp» – odmiana wyrafinowania, która jednak wyrafinowaniem nie jest” (Sontag, s. 307). Jak zauważa Sontag, istotą kampu jest naprawdę umiłowanie tego, co nienaturalne – sztuczności i przesady. Wedle tej opinii kamp jest rodzajem wrażliwości, który to, co poważne, obraca we frywolne i stara się wszystko poddawać osądowi smaku, czyli – trzeba dodać – sądom estetycznym. Kamp zatem jest pewną postawą, która w wartościowaniu różnych zdarzeń, rzeczy, przeżyć nakazuje przyznawać prymat temu, co estetyczne. „Bagatelizować władzę smaku, to bagatelizować siebie”, pisze Sontag i dalej dodaje: „kierujemy się smakiem w stosunkach z ludźmi: smakowi podlega to, co widzimy, podlegają nasze emocje, nasze działania, moralność jest także kwestią smaku” (*ibidem*).

W artykule zajmę się dookreśleniem pojęcia kampu w kontekście kultury współczesnej. Chciałabym zapytać, na ile to zjawisko byłoby typowe dla postmodernizmu, o którym często pisze się jako o formacji kulturowej, przyznającej prymat wartościowaniu estetycznemu. Dlaczego właśnie na początku naszego wieku pojawił się ów termin i zaczęto się nim posługiwać dla opisanego pewnych zjawisk? Na przykładzie kampu łatwo jest zaobserwować, w jaki sposób pojawia się pewien termin opisowy, teoretyczny, który następnie, dzięki powiększeniu zakresu stosowania, zaczyna być odnoszony do coraz większej liczby zjawisk kulturowych, uczestnicząc poniekąd w ich kreowaniu (w realizacji tego, co „kampowe”). Ostatecznie pojęcie kampu zostaje (między innymi przez Susan Sontag) odniesione do pewnego rodzaju wrażliwości, postawy, która uznaje prymat ocen estetycznych nie tylko zjawisk artystycznych, ale również tego, co było dotąd poddawane ocenom moralnym czy czysto poznawczym (na przykład postępowanie i zachowanie ludzi lub to, co uznawano za zgodne z „naturą”). **W ten sposób kamp wkracza na**

obszar wartościowania i okazuje się, że przymiotniki „kampowe” lub „niekampowe” można odnosić do bardzo szerokiego zakresu zjawisk, a aksjologia kampu z prymatem estetyczności wydaje się typowa dla postmodernizmu jako kulturowej formacji przyznającej prymat sądowi smaku.

KAMP – STAN BADAŃ?

Jak podaje Ewa Grzeszczyk za *Encyclopedia Americana*, słowo „camp” znaczyło w Anglii na przełomie wieków „przyjemnie ostentacyjny” (Grzeszczyk, s. 155–156). Przymiotnik „camp” wedle *Dictionary of Slang and Unconventional English* pojawia się około 1909 roku, kiedy to datuje się najwcześniejsze użycie tego słowa. Określało ono zachowania i gesty nacechowane przesadną emfazą. Publikacja ta odwołuje się w poszukiwaniu korzeni pojęcia kampu do angielskich dialektów, bo dialektałne „camp” czy „kemp” miało oznaczać „nieokrzesany, szorstki”. Później, w latach trzydziestych naszego wieku, słowo to znaczyło również „niestosowny”, „fałszywy”, „zniewieściały”, zaczęło zatem być nacechowane zdecydowanie pejoratywnie (za: Grzeszczyk, *ibidem*). Opracowanie *Passing English* z 1909 roku wskazuje francuski źródłosłów słowa „camp”, które miało być w Anglii rozumiane jako afektowane i ostentacyjnie miłe zachowanie. Jak przytacza *Encyclopedia of Homosexuality* pod redakcją Wayne’a R. Dynesa (1990), angielskie słowo „camp” wywodzi się od francuskiego czasownika „se camper”, które znaczy „zachowywać się w sposób śmiały, pysznić się, wystawiać własną osobę na pokaz” (za: Grzeszczyk, *ibidem*). **Z czasem zaczęto za pomocą tego pojęcia charakteryzować pewną postawę estetyczną, która pozwalała – przy zawieszeniu sądów moralnych czy poznawczych – angażować się w różne zdarzenia własnego życia, tak by czerpać z nich maksimum satysfakcji estetycznej.** Postawa ta wymagała od osoby jej hołdującej pewnego określonego sposobu bycia – przeżywania sytuacji, w której uczestniczy się z pozycji obserwatora, niejako przyglądania się faktom i specyficznego delektowania się nimi. Należało przy tym zachować względem nich pewien dystans moralny czy ideologiczny, tak by je oceniać jedynie pod względem estetycznego smaku jako ładne, miłe, zabawne czy przyjemne... Za nieideologiczny i apolityczny uznaje kamp między innymi Susan Sontag. Jak pisze Christopher Isherwood w powieści *Świat po południu* (1954), należy oddzielić kamp wysoki od kampu niskiego. Ten drugi kamp Isherwood łączy z kulturą homoseksualistów

i transwestytów, ten pierwszy zaś to „na przykład emocjonalna postawa baletu, i oczywiście sztuki barokowej. (...) Wyrażasz to, co jest dla ciebie zasadniczo poważne, przez śmiech, artystyczne sztuczki i wykwent. Sztuka barokowa jest bardzo *camp* w stosunku do religii. Balet jest *camp* w stosunku do miłości” (za: Grzeszczyk, *ibidem*). Kamp wysoki (na przykład literatura kampowa) bywa dzielony na estetyzujący i intelektualizujący, choć ten podział można uznać za nazbyt upraszczający, jak uważa Grzeszczyk. Wspomniana *Encyclopedia of Homosexuality* podaje, że kamp opiera się nie tyle na słowie mówionym czy pisanym jako swoim środkiem wyrazu, ile na geście, spektaklu. Jest to pewna forma bardzo ostentacyjnego ekshibicjonizmu i dlatego wymaga publiczności. Kamp domaga się prezentacji, ale nie otwartej konfrontacji z tym, co czyni przedmiotem zabawy, wykpienia czy parodii przez nadmierne przerysowanie, wzmocnienie. Apolityczność i unikanie wszelkiej ideologii (w znaczeniu światopoglądowego zaangażowania w życie społeczne i polityczne) przez kamp są zatem prezentowane wprost jako postawa wiecznej zabawy, nastawienie na rozrywkę i przyjemności. Badacze kampu odnosząc jego społeczne funkcjonowanie do struktur władzy (również symbolicznych) podkreślają, że dzięki kampowi dokonuje się pewnego rodzaju samookreślenie grupy hołdującej postawie kampowej (por. Grzeszczyk, s. 162). Poniekąd dokonuje ona dobrowolnie samowykluczenia z obszaru kultury oficjalnej w imię eskapizmu. **Problem ideologicznego zaangażowania kampu okazuje się bardzo ciekawy w kontekście postmodernistycznej estetyzacji życia codziennego, której przypisuje się pewne zaangażowanie moralne.**

Pracą, która chyba najpełniej próbuje scharakteryzować kamp współczesny wraz z jego różnego rodzaju przejawami, jest artykuł Susan Sontag „Notatki o kampie”. Sontag stwierdza tam, że kamp na pierwszym miejscu w stosunkach człowieka ze światem i ze sobą samym stawia estetyczność, jednak nie tę tradycyjnie rozumianą, nie estetykę poddaną kwestii smaku i gustu, gdzie wartości estetyczne były ściśle związane z wartościami moralnymi. Kamp miałby być estetycznością wyzwoloną, postawą zobojetnienia na wszystko, co nie jest poddane prawu widowiskowego przedstawienia, życia rozumianego jako wciąż dziejąca się samoprezentacja, gdzie widownią jest również ludzki tłum wystawiony na widok publiczny. Rozpoznanie siebie w tym tłumie dokonać można tylko za pomocą takich atrybutów, jak strój, sposób zachowania (mówienia) czy posługiwanie się ciałem (na przykład tatuaż). Estetyczności podporządkowane zostają moralne postawy – zło może być piękne, ale jest

czymś nieładnym, gdy nie służy ubarwieniu życia. Zgodnie z kampową wizją, życie to wiele rodzajów gier estetycznych: gier konwencjami, na które składają się powszechnie przyjęte i akceptowane gusta, bo – jak uważa Sontag – wyznawca kampu jest stale rozbawiony, zachwycony. Kamp jest rodzajem gry, spowodowanej w ostatecznym rozrachunku obawą przed nudą. Sontag kamp określa jako dandyzm XX wieku, który nie czyni różnicy między przedmiotem unikatowym a produkowanym masowo. Jest to miłość do tego, co przesadne, rodzaj estetyzmu, ale nie sposób widzenia świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności i stylizacji, gloryfikacja Charakteru i pojmowanie bycia jako grania roli. Owo umiłowanie sztuczności powoduje, że kamp nawet naturę pojmuje i przedstawia w charakterze ozdobnika – zgodnie z proponowaną stylistyką przesady. Sontag uważa, że kamp sprzeciwia się naturze, choć w innych opracowaniach na temat kampu spotyka się opinie, że kamp odwołuje się do tego, co naturalne, zarazem przerysowując tę „naturalność” jako zgrzebność, to, co prymitywne i jednocześnie w swojej prostocie wystylizowane (przykładem może być z jednej strony stylistyka typowa dla kultury homoseksualnej, podkreślająca odstępstwa od natury, a z drugiej strony przerysowana „naturalność” ruchu hippisowskiego, która potem stała się pewnym nurtem sztuki i designu). Kampem jest to, co ekstrawaganckie w sposób konsekwentny i pełen pasji, czyli **konsekwentnie estetyczne przeżywanie świata, które zarazem nakazuje wykraczać poza to, co powszechnie uznane i przyjęte**. Wyraża on **zwycięstwo stylu nad treścią, estetyki nad moralnością i ironii nad powagą**. Zwolennik kampu usiłuje znaleźć rozrywkę i przyjemność przez ironiczne odnoszenie się do tego, co uznane za szlachetne i wysokie, ale również odnajduje przyjemności w najprymitywniejszych i najpospolitszych rozrywkach masowych. To, że są one udziałem mas, „nie kala już przedmiotów, które sobie upodobał”, ponieważ nauczył się obcować z nimi w sposób, w jaki masy z nimi nie obcuja (patrz: Sontag, s. 306–323).

Do artykułu Sontag odnosi się w swojej książce na temat postmodernizmu Bogdan Baran, próbując ująć kamp w kontekście przemian modern-postmoderna. Píše on o kampie, że jest to „pewien sposób widzenia świata jako zjawiska estetycznego”, który „zwraca uwagę przede wszystkim na styl, nie na piękno, lecz na ‘stopień sztuczności, stylizację’ – jest ‘sztuką dekoracyjną’”. Camp-artem rządzi sztuczność, nadmiar, przesada, manieryzm, nic z natury nie może doń należeć, jest z istoty miejski, a paryskie metro z końca 19 wieku jest właśnie bardzo campy. Patronem campu jest zresztą dandy Wilde, bo **camp to ‘nowoczesny dandyzm’**

z epoki kultury masowej. Klasyczny dandyzm był wierny ‘dobremu gustowi’, camp przeciwnie niż *Des Esseintes* lub *Wilde* znajduje przyjemność w sztuce masowej. Również dla campu ‘styl jest wszystkim’ i osiąga go on poprzez sztuczność, teatralność, za pomocą której walczy z Serio. Przeciwnie niż klasyczny dandys nie cofa się przed wulgarnością i nie polega wyłącznie na wrażliwości kultury wysokiej” (Baran, s. 141–142). Baran za Sontag powtarza opinię, iż kamp jest „trzecim stopniem wrażliwości”. Pierwszy to wrażliwość moralistyczna wysokiej kultury, drugi to napięcie między pasją moralną a estetycznym zaangażowaniem typowe dla awangardy, trzeci zaś to wrażliwość wyłącznie estetyczna (por. Baran, s. 142), pisze Baran i podsumowuje: „Nowa wrażliwość jest nową wrażliwością zmysłową. Dostarcza przyjemności wolnej od wszelkiej moralnej i snobistycznej hipokryzji” (*ibidem*). Owa „erotyczna estetyka” proponowana przez Sontag w jej interpretacji kultury i campu, jawi się Baranowi jako typowa dla współczesności. Trzeba zauważyć, że taka propozycja badawcza skupia się na odmienności postmodernistycznej współczesności wobec tradycji (w tym – wobec modernizmu) i z trudem dostrzega pewną powtarzalność czy ciągłość wątków zachodnioeuropejskiej tradycji w postmodernizmie. Ów element ciągłości podkreślają inne, poniżej omawiane interpretacje dotyczące **estetyzacji w kulturze współczesnej, za przejaw czego uznają tutaj właśnie kamp.**

KAMP A TRADYCJA

Jeśli przyjrzeć się zjawisku campu z perspektywy tradycji estetycznej, to owo pojęcie, służące do opisu zjawisk kultury XX wieku, może wydawać się efemeryczne, nietrwałe i bardzo niejasne. Co to bowiem znaczy, że **kamp jest specyficznym rodzajem wrażliwości**, jak pisze Sontag? Czy nie lepiej powiedzieć, że jest raczej wyrazem specyficznej wrażliwości estetycznej, **która zarazem okazuje się pewną postawą aksjologicznie zaangażowaną?** Wspominałam już o tym, że **kamp – wbrew opinii niektórych – kryje za wartościowaniem estetycznym inne rodzaje wartościowania i te poznawcze, i te moralne.** W sposób dość oczywisty narzuca się uwaga, że kamp intensyfikując środki wyrazu typowe dla danej sztuki wysokiej (szczególnie dobrze widoczne jest to na przykładzie opery i baletu), ujawnia niejako mimochodem środki wyrazu tej czy innej dziedziny sztuki, prezentując je widowni w postaci przerysowanej, ale zarazem – można powiedzieć – niezwykle jasnej i klarownej. Taki specyficzny instruktaż dotyczący

tego, co typowe w operze, mamy na przykład podany w kamповym dziele Jean-Jacques'a Beineixa *Diva* (1981). Jest to film opowiadający o fascynacji śpiewaczką operową i o operowym gwiazdorstwie, o odgrywaniu przez nią roli gwiazdy, o poddaniu życia w całości temu, co estetyczne, przerysowane, sztuczne (dotyczy to tak śpiewaczki, jak i jej wielbicieli, którzy za nagrania głosu Gwiazdy gotowi są zapłacić każde pieniądze). Film opowiada o zmysłowej przyjemności, jakiej głos śpiewaczki dostarcza słuchaczom, tylko wybranym, bo nie zezwala ona na rejestrację swego głosu. W ten sposób daje ona swoim słuchaczom jeszcze dodatkowo pewne poczucie elitarności.

Aspekt moralny kampu to przede wszystkim estetyczny eskapizm jako sposób zanegowania tego wszystkiego, co wiąże się ze sztuką uznaną – i wysoką, i popularną, z bezkrytyczną postawą przystającą na to, co podlega bezdyskusyjnym, jak powszechnie by się wydawało, normom estetycznym i temu, co pozwala tym normom trwać. Chodzi więc o domaganie się prawa do innych, odmiennych ocen estetycznych, między innymi dotyczących obiektów artystycznych. Owe aksjologiczne następstwa wartościowania pierwotnie estetycznego są tym bardziej ważne w odniesieniu do kampu, że kamp jest postawą estetyczną waloryzującą przecież nie tylko przedmioty artystyczne. Wartościuje on całą sferę zachowań, zdarzeń, fenomenów stanowiących część życia społecznego, na przykład w przypadku divy operowej jest to – jak pokazuje Beineix – społeczne funkcjonowanie wizerunku gwiazdy, roszczenie sobie pretensji do prawdziwości przedstawienia, do jednostkowości i indywidualności wbrew powszechnemu umasowieniu produktów kultury.

Kamp rozumiany jest jako element specyficzny dla kultury współczesnej, ale przy takim aksjologicznym uwikłaniu – i poznawczym, i etycznym – jawi się jako współczesna kontynuacja (kalka? reprodukcja?), choćby XIX-wiecznej postawy dandysa. **Wpisuje się w całą ogromną tradycję postawy wysublimowanego estety, który wartościom estetycznym stara się poddać inne rodzaje wartościowania, w tym osąd moralny.** O takiej postawie szczególnie dużo pisze się w tekstach poświęconych problematyce postmodernizmu, choć rzadko wymienia się tam termin „kamp”. W jaki sposób zatem kamp jako pewna estetyzująca postawa wiąże się z postmodernizmem i jego prymatem estetyczności?

Postmodernizm próbowano charakteryzować w różny sposób. Chciałabym odnieść się tutaj chociażby do określenia proponowanego przez Luca Ferry'ego w ostatnim rozdziale jego książki *Homo Aestheticus*, jak też do opisu i interpretacji dokonanej przez Michela Maffesolego. Te

obydwie propozycje interpretacyjne podkreślają walor różnorodności w kulturze współczesnej, pluralizm, kult jednostkowości równoważony przez mit inności, odmienności. Jednocześnie obydwie zwracają uwagę na wspominany już przeze mnie kilka razy prymat wartościowania estetycznego w stosunku do osądu moralnego. Trzeba tu podkreślić, że osąd moralny jest – w tym specyficznym estetycznym uwikłaniu – obecny wedle obydwu myślicieli we współczesnych, postmodernistycznych społeczeństwach.

Kamp jawi się więc jako wyraz pewnego rodzaju wrażliwości, czy raczej – określenie to chyba trafniejsze i wpisujące się w ogromną tradycję estetyki i jej związków z etyką – **postawy aksjologicznej i światopoglądowej, typowej dla postmodernistycznej współczesności**. Nie jest jednak odrębnym stylem, bo pojęcie stylu uwikłane w XIX-wieczną tradycję historycyzmu z trudem daje się stosować do opisu zjawisk postmodernizmu, negującego obiektywność i powszechność porządku dziejowego. Kamp jako pewien sposób wyrażania, ekspresji, wydaje się raczej – by skorzystać z określenia Jamesona użytego w stosunku do samego postmodernizmu – pewną dominantą stylistyczną. **Kamp zatem byłby pewnym stylistycznym nacechowaniem tak przedmiotów artystycznych, jak i różnych zjawisk życia codziennego: sposobów bycia, zachowania się, ludzkiego postępowania. Kamp wówczas tkwiłby niejako implícite w owych kulturowych wytworach, mniej lub bardziej świadomie tam umieszczony** (rozdzielenie Sontag na kamp naiwny, niezamierzony i kamp świadomy, przemyślany, dobrze do tego pasuje; por. Sontag, s. 314–315). Jako kampowe zwykło się jednak również określać to, co związane z naturą (pejzaż, zwierzęta kampowe) i wówczas to sama kategoria kampu jako pojęcie opisowe narzuca przedmiotom niejako „z zewnątrz” pewną charakterystykę, dopatrując się w percepcji tego, czy innego przedmiotu – kampu. **Okazuje się, że to do naszej percepcji stosuje się słowo „kamp”, że to ona jest nacechowana kampem, a kamp jako dominanta stylistyczna dotyczy oglądu, percepcji czy rozpoznawania świata, sposobu jego widzenia prymarnie zdominowanego przez sąd smaku – osąd estetyczny**. Kamp zatem charakteryzowałby relację między człowiekiem a światem, rodzaj estetycznego nastawienia obecnego w ludzkiej percepcji, a zarazem opisywałby postawę uczestnika czy odbiorcy kultury, postawę – trzeba dodać – typową dla postmodernistycznej współczesności, o czym będzie jeszcze mowa.

Z kolei obecna we współczesnej kulturze ideologizacja kampu może być rozumiana jako rodzaj zamanifestowania pewnego światopoglądu

à rebours, bo jest to postawa zaangażowana niejako na opak jako manifestacja alienacji, wyobcowania ze świata danych wzorców. Jest to nie tylko jawna manifestacja takiego wyobcowania z pomocą przedmiotów estetycznych. Postawa kampowa przyjmować może również tylko postać percepcji i osądu, zaś przedmiotem takiej oceny mogą okazać się bardzo różne elementy życia codziennego. Taki brak wybiórczości, elitarności w sposobie manifestowania postawy kampowej, jest skądinąd typowy dla kampu, bo kamp nie czyni różnicy między kulturą elitarną i popularną (w swym wyborze przedmiotu zabawy czy satyry, która ma być pozbawiona złośliwej czy jednoznacznej napastliwości wobec przedmiotu traktowanego przede wszystkim z ironicznym dystansem). **Kamp, tak trudny do określenia przy pierwszym oglądzie, okazać się może elementem kultury współczesnej, który najlepiej łączy sprzeczności postmodernizmu:**

- zaangażowany i zdystansowany;
- w celu zmanifestowania jednostkowości zawsze odnoszący się do wciąż obecnych wzorców powszechnie przyjmowanych, z zawsze obecną tradycją traktowaną prześmiewczo;
- łączący ostentację z tym, co niewymuszone;
- przyznający prymat estetyczności, jednak bez absolutyzacji estetycznych wartości i poszukiwania doskonałości;
- negujący podział na kulturę wysoką i popularną, wprowadzający specyficzny rodzaj zdystansowanego wyalienowania, z perspektywy którego dobrze widać całą postmodernistyczną złożoność świata społecznego i kultury.

Specyfika sytuacji kampu polega na tym, że zakłóca on podział na kulturę wysoką i kulturę popularną, nie rezygnując z kategorii elitarności. Kamp ośmiesza reguły kultury wysokiej, na ogół przerysowując jej pewne cechy stylistyczne (na przykład patos czy wzniosłość sztuki operowej przekształca w rodzaj egzaltacji), a jednocześnie wykracza poza normę gustu popularnego czy masowego. Zwolennik kampu, zdystansowany do różnych wytworów kultury, stawia siebie w roli eksperta. Jego orzekanie przyjmuje dość szczególną formę ironii, kpiarskiego ujęcia tego, co uznane. Na przykładzie kampu daje się bardzo dobrze zaobserwować to, w jaki sposób pewna kategoria opisowa, teoretyczna dotycząca wąskiego zakresu obiektów (początkowo tylko pewien typ zachowania człowieka określano jako kampowy), zaczyna być stosowana do innych obiektów – do przedmiotów artystycznych, oraz w jaki sposób same te przedmioty zaczynają być wytwarzane z intencją manifestacji postawy kampu. Kamp

wpływa zatem na praktykę społeczną. Ostatecznie wszelkie dziedziny sztuki mogą być kampowe, jeśli hołdują temu, co Sontag nazywa kampową wrażliwością, poczynawszy od literatury poprzez operę (uważaną swego czasu za doskonale połączenie elementów różnych dziedzin sztuki „wysokiej”), balet jako pewną sztukę użytkową aż po film oraz masową sztukę suprasensualizmu (styl *‘glamour’* typowy dla parad homoseksualistów i kultury techno). **Kamp jako składnik współczesnej kultury postmodernistycznej z jej prymatem estetyczności okazuje się wykraczać poza samą „wrażliwość” i zaczyna być postrzegany jako postawa wobec świata wartościująca ideologicznie** (w sensie politycznym i światopoglądowym) **oraz etycznie**. Związane jest to z dopatrywaniem się w postmodernistycznej estetyzacji wartościowania moralnego.

Kant w *Krytyce władzy sądszenia* wyraźnie nakreśla dystynkcję pomiędzy sztukami pięknymi a rozrywką, która w odróżnieniu od tych pierwszych pozbawiona jest idei moralnych. Starożytna idea „kalokagatii” łączyła piękno z dobrem, a tradycja romantyczna widziała w tym, co estetyczne, co pozwala rozpoznawać piękno – źródło moralnego wychowania. Kłopot z kampem polega na tym, że nie chce on być wcale piękny i że neguje uznaną przez tradycję estetyczną hierarchię wartości estetycznych. Przez to zbliża się raczej do postawy antyestetycznej i antyestetyki jako pewnej propozycji teoretycznej. Kampowi w miejsce harmonii, celowości formalnej, uporządkowania da się przypisać takie cechy, jak: nadmiar, przesada, brak harmonii, przesyt formalny lub przypadkowość w doborze środków wyrazu. Zaprzecza on tak zwanemu „dobremu gustowi” czy smakowi rozumianemu jako pewne powszechne upodobanie w czymś. **Postmodernistyczna estetyka jest przedmiotem krytyki, między innymi z tej racji, że nie tyle zajmuje się sferą wartości estetycznych, co bardziej – społecznym funkcjonowaniem sztuki czy przedmiotów artystycznych**. W tym kontekście pisze się nawet o współczesnym kryzysie estetyki (por. Dziemidok). **Dodatkowo postmodernistycznym próbom zmierzenia się z kryzysem wartości, także tych estetycznych, zarzuca się brak etyczności, brak zadań czy odwołań etycznych**. Przeciw temu występują teoretycy sztuki, próbujący wykreować coś na kształt postmodernistycznej estetyki wraz z postulatami etycznymi (na przykład: Shusterman za Rortym, Ferry czy Onfray). Shusterman i Maffesoli pokazują, że to, co estetyczne, nie może społecznie funkcjonować w próżni moralnej, że estetyczność rozumiana jako pewna postawa jest zawsze związana z określoną normatywnością etyczną, bo wymusza *de facto* pewną społeczną postawę, to jest konieczność opowie-

dzenia się za czymś lub przeciwko czemuś. W tym kontekście nawet estetyzm jako pewna postawa eskapistyczna ma moralne konsekwencje. Zarazem sama estetyka, wprowadzając na przykład pojęcie kampu, dokonuje normatywnego posunięcia, bo dopuszcza i legitymizuje teoretycznie oraz instytucjonalnie kamp i „kampowość”. Legitymizacja ta obejmuje nie tylko kamp jako pewną dominantę stylistyczną, ale także kamp rozumiany jako pewna stylizacja (sposób) życia, postawa wobec świata, w tym wobec uniwersum społecznego. W kontekście ustaleń wspomnianych myślicieli, kamp jako odmiana estetyzmu, eskapistycznej postawy estety, wydaje się typowy dla postmodernizmu. Z modernistycznym dandysem łączy go poczucie elitarności, dzieli natomiast to, że owa elitarność zwolenników kampu nie ma związku z kulturą wysoką, jak w przypadku dandysa. Postawa typowa dla kampu opiera się na ironicznym kopiowaniu, na przerysowanym reprodukowaniu pewnych elementów z obszaru kultury i wysokiej, i masowej. Trzeba dodać, że w kontekście kultury postmodernistycznej problematyczne wydaje się wyraźne wyodrębnianie kultury wysokiej, istnieje jednak – jak pokazuje to chociażby Bourdieu – pewna grupa opiniotwórcza, która z racji swojej społecznej przynależności i roli ekspertów, specjalistów, wyznacza kryteria tego, co należy do elitarnego, „wysokiego” odbioru sztuki. Zwolennicy kampu, nie należący do owej opiniotwórczej grupy, z racji swego eskapizmu czynią siebie pewną elitą *à rebours*, stawiając się – w krytyczny i ironiczny sposób – ponad tym, co funkcjonuje w społecznym odbiorze sztuki jako „kultura wysoka”.

Warto zauważyć, że postmodernistyczni teoretycy nie uznają owej, w założeniu eskapistycznej, postawy estety za obojętną społecznie. Martin Seel w polemice z propozycjami dotyczącymi możliwości istnienia artystycznej komunikacji bez przemocy, pisze, iż każda komunikacja włącznie ze sztuką zawiera w sobie element przemocy. Tak zwana „sztuka czysta” też do czegoś ma przekonywać, a postawa estety nie jest wcale obojętna moralnie (por. Seel). Shusterman pisząc o postmodernizmie i dając jego skrótowy opis, podkreśla zjawisko estetyzacji etyki, dające się zaobserwować przede wszystkim na obszarze życia codziennego. Jest to prymat przyjemności, dobrego wyglądu jako przejawu *dobrego* życia. Shusterman odwołuje się do związków piękna i dobra obecnych w myśli Platona, Kanta, Schillera i Kierkegaarda, wskazując na współczesne, postmodernistyczne znaczenie smaku we wszelkich ocenach. W tym kontekście proponuje „postmodernistyczną etykę smaku” i pisze: „estetyka nie jest ani symbolem, ani narzędziem, ani substytutem tego, co etyczne, ale

konstytuuje raczej samą istotę etyki” (Shusterman, s. 236). Dzieje się tak ze względu na kryzys wiary religijnej, ideologii i norm, a to opuszczone miejsce zajmuje właśnie etyka smaku (por. *ibidem*, s. 238). Za Rortym Shusterman dość bezkrytycznie przyjmuje opinię o postmodernistycznej nobilitacji wartości estetycznych w sensie tradycyjnym bez dostrzegania kryzysu estetyki i przedmiotu jej badań, opisywanego chociażby przez instytucjonalną teorię sztuki. Etyka smaku zgodnie z etycznym postulatem wolności jako wyzwoleniem indywidualności (za Foucault; por. *ibidem*) powinna być indywidualistyczna, a to również dlatego, że przyjemności są doznaniem indywidualnymi i trudnymi do zakomunikowania.

Luc Ferry zdając sobie sprawę z „postmodernistycznego stanu rzeczy”, odnosi się do niego inaczej niż Shusterman, bo czyni go obiektem swej krytyki. Ferry krytykuje „ultra-indywidualizm” postmodernistyczny, postulowany między innymi przez Rorty’ego, i uznaje go za postawę *de facto* narcystyczną. Owey postawy narcystycznego indywidualizmu nie jest w stanie zrównoważyć proponowana przez „ideologów” postmodernizmu etyka Innego (por. Ferry, s. 341–342). Ferry wskazuje na dystynkcję między modernistycznym, uniwersalistycznym podmiotem a postmodernistyczną pochwałą indywiduum, jednostkowości, która swój wyraz estetyczny znaleźć ma w indywidualizacji form ekspresji (por. *ibidem*, s. 343) i w etyce domniemanej „autentyczności”. Wedle niego to, co etyczne – wolność jednostkowa – dopuszcza to, co estetyczne, czyli powstawanie nowych form wyrazu i nowych kategorii estetycznych (dobrym przykładem może być właśnie kamp jako postawa manifestująca oficjalnie krytyczne zdystansowanie się do tego, co „oficjalne”). Autentyczność jako swoboda jednostkowej ekspresji ma być przejawem umiłowania tego, co inne, Innego. Ferry nie zgadza się z propozycjami, które utożsamiają współczesną autentyczność jednostkową tylko z konsumencką niezależnością czy z indywidualnym udziałem w powszechnym spektaklu pozorów (propozycja Baudrillarda).

Postmodernistyczne znaczenie estetyki to – jak widać w kontekście konstatacji Shustermana i Ferry’ego – podkreślanie jednostkowego, indywidualnego charakteru doznań zmysłowych, znajdujących swój wyraz w również indywidualnych sądach smaku. Smak, jak i sąd estetyczny, nie może w tym kontekście podlegać jakiegokolwiek dyskusji wobec zróżnicowania norm, upodobań i postulatu poszanowania odmienności. Michel Maffesoli uznaje z kolei, że postmodernistyczna autonomia jednostki ma szansę wyrazić się tylko dzięki pewnym akceptowanym postawom, sposobom ekspresji, by mogła być rozumiana („logika

identyfikowania się” w miejsce logiki tożsamości). Skazani zatem jesteśmy na życie w kulturze, gdzie wygląd, pozór, spektakl są bardzo ważne, bo pozwalają na rozpoznawanie jednostki i indywidualną ekspresję dzięki identyfikacji z wzorcami (Maffesoli, s. 19). **Ze względu na swą wielość wzorce powinny być tym bardziej wyraziste, łatwo rozpoznawalne – przerysowane, pełne przesady czy egzaltacji, tak jak dzieje się to w przypadku kampu.** Kamp jest przecież dominantą stylistyczną, dzięki której pewne subkultury znajdują możliwość prezentacji swoich przekonań (chodzi tu przede wszystkim o homoseksualistów), swojej odmienności czy jednostkowości postawy wobec świata i Innych, którym przyznaje się podobne prawa.

KAMP A TELEWIZJA

Kamp jest jednym z elementów współczesnej estetyzacji życia codziennego. Problem powszechnej estetyzacji życia w postmodernizmie był poruszany przez wielu badaczy, a jednym z najbardziej wyczerpujących studiów jest praca Mike’a Featherstone’a. Autor porządkuje tu różne postmodernistyczne typy estetyzacji i wskazuje ich zakorzenienie w modernizmie. Samo zjawisko estetyzacji życia uważa za jak najbardziej modernistyczne. Różne formacje kulturowe (modernizm, postmodernizm) Featherstone charakteryzuje w kategoriach „praktyk i doświadczeń określonych grup ludzi” (Featherstone, s. 300), a więc tym, co go interesuje w opisie formacji kulturowej są uczestnicy, producenci i odbiorcy-konsumenci kultury. Jest to o tyle ciekawe w kontekście kampu, że kamp uznaje się za kategorię opisującą właśnie pewne zachowania odbiorcze i percepcyjne uczestników kultury. Wskazując cechy charakterystyczne postmodernizmu, Featherstone pisze, że „szczególny nacisk kładzie się tu na zatarcie granic pomiędzy sztuką i codziennym życiem, na zanik różnic pomiędzy sztuką wysoką z jednej strony i kulturą masową czy popularną z drugiej, na powszechny bezład stylistyczny oraz ludyczne pomieszanie kodów” (*ibidem*, s. 302). Wiąże się z tym zrównanie i znoszenie różnic w obrębie hierarchii symbolicznych oraz nasilenie produkcji obrazów, które prowadzi do percepcji świata jako obrazu („przekształcenie rzeczywistości w obrazy”, *ibidem*). Postawy uczestników kultury związane są tu z estetyzacją życia codziennego, której trzy sposoby przejawiania się w postmodernizmie opisuje Featherstone. 1. Są to działania artystyczne zmierzające do zatarcia granicy między sztuką a życiem, rozwijane w latach sześćdziesiątych, a zakorzenione w tradycji pierwszej awangardy

(„sztuką może być dowolna rzecz w dowolnym miejscu”; *ibidem*, s. 304).

2. Estetyzacja sztuki życia codziennego jest próbą przekształcenia życia w dzieło sztuki, co jest kontynuacją XIX-wiecznego dandyzmu. Featherstone łączy tę postawę z koniecznością wyraźnego odróżniania się od reszty społeczności wobec demokratyzacji gustów (już w poprzednim stuleciu) i umasowienia kultury współczesnej (zjawisko to „należy powiązać z rozwojem masowej konsumpcji w ogóle, z pogonią za nowymi gustami i doznaniem oraz pracą nad wyrazistym stylem życia, który dla kultury konsumpcyjnej stał się sprawą najważniejszą”; *ibidem*, s. 306).

3. Estetyzacja związana jest również z umasowieniem kultury i demokratyzacją gustów, a przede wszystkim z rozwojem masowych środków przekazu (za Baudrillardem).

Ów trzeci aspekt estetyzacji, związany z rozwojem kultury konsumpcyjnej, *de facto* odróżnia estetyzację modernistyczną od postmodernistycznej. Ten rodzaj estetyzacji dokonuje się za pośrednictwem środków masowego przekazu, a przede wszystkim za pośrednictwem telewizji. Ona to bowiem jest odpowiedzialna za ukształtowanie „hiperrzeczywistości” (wedle Baudrillarda) przekazu, w którym mieszają się ze sobą hiperrzeczywistości realne i wyobrażone, a telewizja sama „staje się światem” (*ibidem*, s. 308). To, co jest jednak tak ważne w tym rodzaju estetyzacji (typowej dla postmodernistycznego konsumeryzmu), to specyficzna postawa odbiorcza, typ percepcji obrazu, który okazuje się zadziwiająco bliski estetycznej postawie zwolennika kampu. Odbiór ten cechuje jednocześnie zaangażowanie w przeżywane wydarzenia i poczucie zdystansowania (inaczej niż w przypadku kina, gdzie złudzenie realności przedstawianych na ekranie wypadków miało być maksymalne, wzmocnione na przykład zaciemnieniem sali). Typ percepcji łączącej zaangażowanie w przedmiot obserwacji z pewnym zdystansowaniem jest niewątpliwie bardzo bliski postawie estetycznej kampu. Jej zaczątków Featherstone dopatruje się za Simmlem, Flaubertem i Benjaminem w wędrówkach po mieście XIX-wiecznego flaneura. Simmel pisał „o przyjemności płynącej z bezstronnego, kontemplacyjnego, niezaangażowanego oglądania przedmiotów” (*ibidem*, s. 313). Takie zdystansowane, voyeurystyczne spojrzenie jest typowe dla spacerowiczów w wielkich miastach, gdzie „ich zmysły są nadmiernie pobudzone przez bodźce, wrażenia i doznania, które strumieniem przepływają obok nich” (*ibidem*, s. 314). Featherstone dla zilustrowania takiego typowego dla telewizji sposobu odbioru daje przykład MTV, przekazu pozbawionego cech narracyjnych, którego celem jest maksymalnie długie utrzymanie uwagi widza dzięki

docierającym wciąż i bez przerwy nowym bodźcom. Chociaż charakterystyka Featherstone'a nie obejmuje zjawisk kampu, to jednak jest dość cenna ze względu na wyraźne włączenie w obręb postmodernistycznej estetyzacji życia codziennego – uczestnictwa w kulturze środków masowego przekazu. Specyfika tego uczestnictwa, w szczególności odbioru telewizji, okazuje się zaskakująco bliska estetycznej postawie kampu. Odbiór telewizyjny opisywany przez Featherstone'a charakteryzuje zasadniczo telewizję lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, będącą przedmiotem badań Casettiego i Odina. Telewizja ta, zwana przez nich neotelewizją w przeciwieństwie do wcześniejszej paleotelewizji, to przekaz, w którym dominuje pod względem ilościowym „wstawka” – krótkie ujęcie nie powiązane z ujęciami sąsiednimi. „Neotelewizja charakteryzuje się ciągłym zwiększaniem tempa, wielką predylekcją dla następujących szybko po sobie fragmentów, obrazów szybkości, obrazów-pulsacji. Główną zasadą jej funkcjonowania, jej oddziaływania na widza, jest pobudzenie energetyczne”. Nie chodzi tu, jak w paleotelewizji, „o operacje informowania, przekazywania wiedzy, lecz o to, by ‘żyć i wibrować’”, (Przylipiak, s. 44). Dla neotelewizji charakterystyczny jest również efekt *zappingu*, czyli biegania po kanałach telewizyjnych w poszukiwaniu najatrakcyjniejszych obrazów i „wibrowania” w ich rytmie, które jest przyjemnością doznań nie tylko wizualnych, ale zmysłowych w ogóle, przyjemnością estetyczną w szerokim sensie. Neotelewizja to również rzeczywistość wirtualna poszerzająca możliwości percepcyjne o inne niż wizualne doznania zmysłowe. Wzmacnia ona kontakt widza z medium przez coraz większe włączanie jego udziału do programu (sondaże, quizy). Dzięki temu wytwarza się specyficzny typ odbioru i postawy estetycznej, która wymaga i zaangażowania, i pewnego zdystansowania, świadomego uczestnictwa z ograniczoną możliwością własnego oddziaływania na program, wydarzenia prezentowane czy na reguły prezentacji. Tak jak kamp daje możliwość prześmiewczego stosunku do estetycznych reguł prezentacji, tak telewizja daje taką możliwość prześmiewczego ustosunkowania się do reguł przedstawienia – prezentowanych wydarzeń jako faktycznej rzeczywistości. Ze względu na zmysłową przyjemność, którą niesie ze sobą telewizja-medium, krytycyzm widza jest jednak bardzo ograniczony. Uwaga widza w przypadku neotelewizji skupia się na estetycznej, wizualnej przyjemności bez naruszania *status quo* samego medium, nie musi brać pod uwagę moralnych czy etycznych konsekwencji przekazu i nie kwestionuje jego prawdziwości. Jest to konsekwencją powszechnej znajomości reguł telewizyjnego przedstawienia i ich umowności. „Telewizja

zapewnia swojemu widzowi wszystkie elementy karnawału: karnawału nieustającego, niezależnego od kalendarza pór roku i religii. Zapewnia śmiech, przekraczanie ciała i funkcji cielesnych, używa często 'niskiego' języka" – pisze o telewizji amerykańskiej Wiesław Godzic (Godzic, s. 96). Przyjemność doznawania różnych, silnych bodźców ma charakter niewymuszony, bo widz, mający wolny wybór, może zmienić kanał lub wyłączyć odbiornik. Skutkiem takiej nadmiernej ilości danych zmysłowych jest – jak piszą badacze – „opóźnienie rozumienia” (por. Klapp) lub zubożenie poznawcze wobec oszołomienia nadmiarem bodźców. „Oszołomienie jest prostą konsekwencją 'kontaktowej' natury odbioru” (Przylipiak, s. 48) typowej dla neotelewizji. Telewizja jako medium traci zatem na wartości poznawczej, informacyjnej na rzecz dominujących wartości estetycznych w szerokim sensie – wrażeń zmysłowych płynących w nadmiarze.

Postawę odbiorcy telewizji charakteryzują więc te same cechy, które są typowe dla kampu jako pewnej postawy estetycznej. Wspólną cechą obu postaw estetycznych jest przede wszystkim postulat maksymalizacji doznań zmysłowych, która oprócz świadomej estetyzacji życia codziennego przynosi widzowi hedonistyczne zapomnienie siebie wśród przyjemności i nadmiaru bodźców.

KAMP A HEDONIZM

Sposób pojmowania cielesności w kampie wydaje się podobny do tego, co pisze się o pojmowaniu cielesności w postmodernizmie (w kontekście zmiany stylów życia i obyczajów w dużych ośrodków miejskich). W kampie ciało nie jest instrumentem poznania, podstawowym wyposażeniem poznawczym, ale jest dawcą przyjemności i rozkoszy, staje się wartością samą w sobie, przedmiotem kultu obnoszonym jako przejaw inności, oryginalnych możliwości (przypadek homoseksualizmu). Zarazem jest tym, co podlega pewnej chłodnej kontroli, sztucznym przemianom, przekształcaniu, treningowi. Można powiedzieć, że kamp – analogicznie do kultury postmodernistycznej – nie tyle posługuje się ciałem, co raczej używa ciała. Nie tyle utożsamiamy się z ciałem jako pewnym swoim własnym wyposażeniem, co raczej traktujemy je jako dany i posłuszny nam instrument percepcji oraz ekspresji. Nie przez przypadek za sztuki najbardziej typowe dla kampu uznano operę i balet – sztuki ciała poddawanego treningowi, doskonaleniu. W przypadku opery i baletu mówić można o ciele jako instrumencie

wyćwiczonym w swoich możliwościach aż do wirtuozerii, tak by zachować nad nim kontrolę i by uczynić środkiem wyrażania to, co przestaje być *de facto* naturalne. Jest to skupienie uwagi nie na tym, co możliwe w codziennym posługiwaniu się ciałem, lecz na tym, co możliwe na co dzień nie jest. **Podziw budzi z jednej strony owa nienaturalność wirtuozerii, a z drugiej – doskonale panowanie nad możliwościami ciała i jego kontrolowanie.**

W kontekście kultury postmodernistycznej Shusterman pisze o doskonaleniu ciała w nawiązaniu do pragmatystycznej estetyki Rorty'ego. Rorty postuluje postawę estetyczną związaną z przyjemnościami zmysłowymi i kształtowaniem ciała. Uważa, że przyczynia się ono do formowania ducha i osobowości zgodnie ze starożytnym związkiem piękna i dobra (por. Shusterman, s. 265). **Kamp jednak nie postuluje tego, by wydobyć z ciała jego domniemane, naturalne piękno, natomiast chce ciało kształtować i zmieniać.** Właśnie ta postawa wydaje się typowa dla kultury masowej (np. wspomnianej interaktywności czy powoływania rzeczywistości wirtualnej), podobnie jak postulat hedonizmu.

Maffesoli i Onfray, obserwując przemiany we współczesnej kulturze, odnoszą się do tradycji filozoficznej i proponują w kontekście postmodernizmu konieczne przededefiniowanie pojęcia hedonizmu. Czynią to z intencją, by ów współczesny hedonizm trochę uszlachetnić i nadać mu pewną rangę aksjologiczną. Maffesoli w kontekście estetyzacji życia codziennego pisze o powszechnym „codziennym hedonizmie” (Maffesoli, s. 13) jako postawie dominującej we współczesności. Estetyzacja ciała i związany z tym hedonizm jest przejawem ogólnego zjawiska – estetyzacji życia codziennego, przenikającej nie tylko do reklamy czy komunikowania się, ale również do życia politycznego i w ogóle działalności gospodarczej (autor rozróżnia, inaczej niż wspomniany Featherstone, estetyzację modernistyczną i postmodernistyczną). Jednocześnie Maffesoli wskazuje inne, obecne w tradycji przykłady łączenia postawy skrajnie estetyzującej z elementami hedonizmu, jak europejski barok, czy estetyzm kultury japońskiej (por. *ibidem*, s. 138). Estetyka powinna być – i jest to postulat Maffesolego – rozumiana w swoim najpełniejszym sensie jako sposób istnienia. Nie może być ograniczana tylko do takich swoich przejawów, jak dzieła sztuki i ich interpretacje, ale powinna stać się „faktem egzystencjalnym” (*ibidem*, s. 14). Takie estetyczne przeżywanie jako bycie w świecie łączy Maffesoli z „prezenteizmem” – postawą polegającą na jak najbardziej świadomym przeżywaniu chwili obecnej, na życiu teraźniejszością. W tej hedonistycznej koncepcji znaczy to przede wszystkim

maksymalne przeżywanie i odczuwanie zmysłowe. Maffesoli dopatruje się analogii swoich tez ze współczesnym kultem natury („ekologizacja świata społecznego”, *ibidem*, s. 194), przejawiającym się we wprowadzeniu elementu folkowego do wielkich skupisk miejskich (analogia z kultem rzeczy „naturalnych”, a po miejsku przetworzonych w kampie). Maffesoli w ten sposób próbuje przeciwstawić się podziałowi na to, co wiejskie (naturalne) i to, co miejskie. Naturę uznaje on za „podstawę” świadomego przeżywania siebie jako „hedonistycznej” postawy. W swoim hedonizmie współcześni powinni unikać instrumentalizacji natury (*ibidem*, s. 198), a pozwolić owej naturze „przemówić” w naszych działaniach. W kontekście kampu pojawia się pytanie, na ile hedonizm kampu, który postuluje przerysowanie doznań i przesadę ekspresji, można uznać jeszcze za „naturalny”? Z kolei postulat „otwarcia poznawczego” Maffesolego dotyczy wykroczenia poza nasze możliwości i ograniczenia cielesne. Wydaje się, że Maffesoli wprowadza postulat ekologizacji życia społecznego, próbując uporać się z zamierzoną nienaturalnością postaw postmodernistycznych, obecną przecież tak w kampie (subkultura techno), jak i w całej kulturze środków masowego przekazu.

Z kolei Michel Onfray wskazując na dominację postawy estetycznej, również łączy ją z hedonizmem, ale hedonizm ten ma być kontynuacją postawy utylitarystycznej. Współczesny hedonizm wedle Onfraya wiąże się ściśle z rachunkiem ekonomicznym, z zyskiem i opłacalnością. To dlatego wybory uznawane za etyczne, podlegać zaczęły współcześnie owemu rachunkowi przyjemności i przykrości (por. *ibidem*, s. 177). Onfray nazywa to „moralnością estetyczną” (*ibidem*, s. 175), związana z pojęciem gry interesów, jak i z grą w sensie ludycznym, zabawą, rozrywką (por. *ibidem*, s. 187). Opisując dominację postawy estetycznej we współczesności, Onfray odwołuje się do istniejących w tradycji typów osobowości, które z tego, co estetyczne, czyniły lub w powszechnym przekonaniu czynić miały zasadę swego postępowania. Onfray wymienia tutaj artystę i estetę wraz ze skrajnym przypadkiem – dandyzmem, przywoływanym za Baudelairem. Postawę dandysa charakteryzuje wedle Onfraya cały zespół cech odwołujących się do wartości etycznych jak najbardziej mieszczańskich (na przykład pretendowanie do bycia arystokratą), zaś od reszty społeczności odróżnia go umiłowanie estetycznego elementu życia. Swoim postępowaniem nakreśla granice norm kulturowych. Stara się jednocześnie, by jego postępowanie było „ładne”, uwodzicielskie, bo dandysowi bardzo zależy, by otoczeniu się podobać (por. *ibidem*, s. 71). To, co charakterystyczne dla współczesności okazuje

się paralelne z cechami przypisywanymi kampowi, w tym między innymi jest to powinowactwo z postawą dandyśa i otwarcie, choć dyskretnie manifestowany erotyzm.

I Maffesoli, i Onfray starają się uporać z przemianami współczesnymi, ze zmianami postaw człowieka wobec własnej cielesności. Obydwaj próbują zakorzenić w tradycji współczesny hedonizm tak często krytykowany, uznawany chętnie jedynie za przejaw biernej, konsumenckiej postawy. Ciało i cielesność w ogóle, będące w kulturze postmodernistycznej przede wszystkim instrumentarium percepcji i przyjemności, powinno zostać uznane za środek ekspresji, wiarygodnej prezentacji i reprezentacji jednostkowości, tak jak dzieje się to w sztukach typowo kampowych – operze i balecie, sztukach ciała poddanego treningowi, które pokonuje swoje „naturalne” ograniczenia, by zarazem poddać się nowym, już nie naturalistycznym regułom – zasadom przedstawienia. Obydwaj uznają hedonizm za specyficzną postawę estetyczną, która wymaga aktywności w percepcji i przeżywaniu świata, jak również domaga się pewnej autoekspresji jednostkowej.

KAMP POMYŚLANY

Pytanie o kamp jako pewne pojęcie porządkujące poznawczo, jest równocześnie pytaniem o sposób funkcjonowania kategorii estetycznych jako zarazem kategorii poznawczych. Byłoby to również pytanie: na ile to, co uznane tradycyjnie za estetyczne, jest cenne poznawczo, ma walor epistemologiczny? Takie właśnie pytanie stawia Martin Seel w swojej książce na temat racjonalności estetycznej, pojmowanej jako racjonalność różnych estetycznych praktyk, związanych ze sztuką i z sądami smaku w ogóle. Seel występuje tak przeciw „estetyzacji” rozumu, jak i przeciw deracjonalizacji sfery estetycznej. Pragnie wykroczyć poza dychotomię rozumu i uczucia oraz dychotomię poznania racjonalnego i poznania zmysłowego. Dlatego proponuje on „krytykę rozumu estetycznego”, w której chodzi między innymi o przewyższenie tradycyjnego, idealizującego kojarzenia doświadczenia estetycznego ze szczęściem, wedle którego odbiór estetyczny był zawsze waloryzowany dodatnio. Seel występuje przeciwko dwóm skrajnym poglądom – przeciw pogładowi estety nobilitującego sztukę i przeżycie estetyczne oraz przeciw postawie filistyna, który odrzuca to, co zmysłowe. Esteta jest człowiekiem, który nie bierze pod uwagę innych racji dla swego postępowania poza racjami czysto estetycznymi. Natomiast filistyn to człowiek, który akceptuje

prawie wszystko z wyjątkiem wszelkiego argumentu estetycznego (por. Seel, s. 264). Wobec współczesnej powszechności doświadczeń estetycznych, które jednak nie są doświadczeniami estety, celem Seela jest pokazanie konsekwencji obecności tego, co poznawcze w postawie estetycznej. Argumentuje on, że doświadczenie estetyczne (zmysłowe) jest prymarnie poznawcze, a sąd estetyczny ma pierwotnie charakter rozpoznania, bo poznanie wyprzedza wszelką ocenę. Można powiedzieć, że Seel nobilituje – przynajmniej w kontekście racjonalistycznej tradycji – estetyczne doświadczenie, uznając je za rodzaj najpełniejszego doświadczenia świata, bo łączy ono przeżycie z poznaniem, rozpoznanie z oceną. W ten sposób Seel wchodzi w dyskusję z teoretykami postmodernistycznej kultury jako kultury zdominowanej przez element zmysłowy i postawę estetyczną, czy to w przypadku kultury masowej, czy wytworów kampu (m.in. parady techno, pokazy mody i body-building).

Również Michel Maffesoli usiłuje się uporać z owym poszerzeniem obszaru stosowalności estetycznych kategorii do oceny różnych sfer ludzkiej aktywności. Podobnie jak Seel, chce on połączyć powszechne we współczesności stosowanie sądu estetycznego z zachodnioeuropejską tradycją prymatu rozumu. Dlatego powołuje kategorię „teoretycznej zmysłowości”, którą można zastosować do pomniejszenia dychotomii, jaką epoka nowożytna ustaliła między rozumem a wyobraźnią, czy między rozumem a zmysłowością. W tym kontekście Maffesoli pisze o „hiperracjonalności” jako takim sposobie poznania, który umie połączyć różne poznawcze parametry, uznawane zwykle za drugorzędne (uczucie, pozór, smak), a związane ściśle w tradycji filozoficznej z problematyką estetyczną. Właśnie w kontekście estetycznego poznania można mówić – jak uważa Maffesoli – o pewnej „zmysłowości rozumu”, związanej z niemożnością oddzielenia wyraźnie elementu zmysłowego poznania od elementu racjonalnego, od rozumu, który jest niczym więcej, jak konstrukcją teoretyczną (por. Maffesoli, s. 12–13). Owo bycie „jedynie kategorią teoretyczną” może być argumentem dopiero wówczas, gdy uznaje się *implicite* prymat tego, co zmysłowe i praktyczne, jak czyni to Maffesoli. Łatwo zauważyć, że **owo połączenie praktyki** (artystycznej, zmysłowego odbioru) **z racjonalną teorią** (teoretyczne, pojęciowe ujęcie pewnego rodzaju praktyki, a potem rozszerzenie stosowalności terminu) **znajduje swoją realizację w pojęciu kampu**. „Kamp” to **kategoria początkowo opisowa, dotycząca niewielkiej liczby artystycznych dokonań, która została wyodrębniona, by niejako się usamodzielnić** (ten moment opisuje Sontag). Dzięki temu za jej pomocą

można dziś ujmować różne sposoby uczestniczenia w kulturze, które same niekoniecznie wykształciły się pod wpływem owych początkowych, „kampowych” praktyk artystycznych.

Wydaje się, że cytowani powyżej myśliciele wychodzą naprzeciw postulatowi estetyki pluralistycznej (o której pisze między innymi Dziemidok w kontekście współczesnego kryzysu estetyki – por. Dziemidok, s. 68). Jest to jednocześnie uporanie się z problemem kryzysu estetyki jako kryzysu jej przedmiotu badań (por. Dziamski, s. 63), bo ów przedmiot zostaje przeformułowany i zaczyna ponownie, jak w tradycji estetycznej, być związany z sądem smaku, nie zaś ograniczać się do przedmiotów artystycznych. Propozycje te, skrótkowo tu przytoczone, są odpowiedzią na postulat nowych zadań estetyki, które przed nią stawia współczesność i na kryzys estetyki, związany z kryzysem norm estetycznych i kryzysem twórczości, praktyki artystycznej (Dziemidok, s. 67–68). **Nowym obszarem dociekań estetycznych okazuje się bardzo szeroki obszar działań człowieka, podlegających sądom estetycznym, a kategorią estetyczną, w nowatorski sposób dającą się stosować do takiego szerokiego pola, okazuje się kategoria kampu. Dzięki niej można bowiem poddawać sądom estetycznym tak przedmioty artystyczne, jak i potoczne działania człowieka.** Wykracza ona przy tym poza podział na kulturę wysoką i popularną czy masową, poza tradycyjne wartości estetyczne (piękno, harmonia...), które często z trudem dają się stosować do przedmiotów z obszaru kultury masowej.

Kamp – dziś kategoria opisowa i wartościująca – sam jest wytworem pewnej praktyki kulturowej, w której mogło zaistnieć w sposób akceptowany owo poszanowanie inności, znajdujące swój wyraz w kampie. Kamp to poszanowanie manifestuje jako własną postawę – prześmiewczego zdystansowania do świata, zmysłowego zakorzenienia w nim, ale nie negatywnego, krytycznego opisu. Taka estetyczna, afirmatywna postawa pozwala doświadczać maksymalnie wiele doznań, niekoniecznie miłych, ale na tych miłych się skupiać. Byłoby to zatem – w kontekście propozycji Seela – rozpoznawanie świata dość wybiórcze, bo przecież nacechowane hedonistycznie. Wbrew Onfrayowi i Maffesolemu – hedonizm kampu może zawieszać sądy etyczne i być moralnie obojętny. Przytoczone propozycje myślicieli, którzy usiłują uporać się z dominacją zmysłowości i estetycznej postawy wobec świata i Innych, są wprost polemiką z postmodernizmem jako formacją ideologiczno-kulturową i jego domniemanymi zagrożeniami, zaś nie wprost – korzystają z pewnych rozwiązań obecnych w estetyce kampu. **Kamp bowiem jako pewna**

kategoria estetyczna, którą zaczęto stosować do sztuk i postaw z przeszłości, przerzuca niejako pomost między współczesnością i tradycją, pokazując ciągłość pewnych zjawisk, a przede wszystkim – postawy estetycznie nacechowane. Współczesność stworzyła pewne kulturowe warunki do pomyślenia kampu jako estetycznej kategorii wyróżniającej po to, by pokazać, że dzięki tej kategorii opisowej można ująć cały szereg zjawisk kulturowych z przeszłości (choćby balet czy opera). Współczesność stworzyła również warunki do realizacji tego, co „kampowe”, czyniąc z kampu jako pewnej postawy – nawet pewien postulat współczesności. W kampowy, gorzko-słodki sposób można powiedzieć: jeśli chcesz przetrwać w postmodernizmie, bądź „campy”, przystosuj się kaprysząc, nie zgadzaj się ironizując, patrz w twarz Innego, dostrzegając urodę w cierpieniu. Jeśli się uzna kamp za pewien rodzaj estetycznej postawy, która nie może ująć przed moralnym zaangażowaniem, kamp okaże się sposobem rozwiązania pewnych postmodernistycznych problemów, jak na przykład problem ekspresji wolnej jednostki przy poszanowaniu norm i praw Innego. W taki sposób postmodernistyczną dominację estetyczności rozumie Luc Ferry. Jeśli natomiast uzna się kamp za przede wszystkim estetyczny eskapizm, okaże się on przynajmniej pewnym sposobem przetrwania w nieorientowanej w wyrazisty sposób przestrzeni społecznej postmodernizmu. Kamp i pomyślany jako kategoria opisowa, i realizowany w praktyce kulturowej jest niewątpliwie przydatny, by uporać się z postmodernistyczną złożonością i obojętnością aksjologiczną zarzucaną postmodernistycznym postawom.

Status kampu i tego, co kampowe, pozostaje jednak wciąż niejasny i niedookreślony – nie jest to norma estetyczna, a czy jest to wyodrębniona jakość estetyczna? A jeżeli doszukiwać się w kampie pewnych wartości estetycznych – warto spytać, czy refleksje nad kampem należą do obszaru nowej, przeformułowanej estetyki, czy też może jest to antyestetyka?

Literatura:

- Baran Bogdan, *Postmodernizm*, Kraków 1992,
Dziamski Grzegorz, „Co oznacza formuła ‘kryzys estetyki’”, *Kultura Współczesna* 1995, nr 3–4,
Dziemidok Bohdan, „Spór o normatywne podstawy estetyki”, *Kultura Współczesna* 1995, nr 3–4,
Featherstone Mike, „Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego” (w:) *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997,

- Ferry Luc, *Homo Aestheticus. L'invention de goût à l'âge démocratique*, Paris 1990,
- Godzic Wiesław, „Widz filmowy w objęciach przyjemności”, *Kultura Współczesna* 1994, nr 2,
- Grzeszczyk Ewa, „Camp”, *Kultura i Społeczeństwo* 1997, nr 3,
- Klapp Orrin E., „Opóźnienie rozumienia w społeczeństwie informacyjnym”, tłum. A. Minczewska, *Przekazy i Opinie* 1983, nr 2,
- Maffesoli Michel, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris 1990,
- Onfray Michel, *La sculpture de soi. La morale esthétique*, Paris 1993,
- Przylipiak Mirosław, „Kryzys zjawiska projekcji/identyfikacji”, *Kultura Współczesna* 1994, nr 2,
- Seel Martin, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, trad. Cl. Hary-Schaeffer, Paris 1993,
- Shusterman Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Ch. Noille, Paris 1992,
- Sontag Susan, „Notatki o kampie”, tłum. W. Wertenstein, *Literatura na Świecie* 1979, nr 9.

