

Jakub Maciejewski
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń
e-mail: jakub_m@doktorant.umk.pl

Kamp – kicz

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RF.2018.018>

Wiele jest na świecie rzeczy nienazwanych i wiele rzeczy, które nigdy nie zostały opisane, jeżeli nawet były nazwane. Jedną z nich jest rodzaj wrażliwości występujący pod kultową nazwą „kamp” – odmiana wyrafinowania, która jednak wyrafinowaniem nie jest¹.
S. Sontag

Celem niniejszej rozprawy jest wskazanie elementów wspólnych dla tego, co *kampowe* oraz tego, co zwykle utożsamiamy z kiczem. Jestem przekonany, że oba sposoby myślenia o sztuce mają wiele cech wspólnych.

Zwykle, gdy używamy obu pojęć, mamy na myśli takie dzieło sztuki, nierzadko produkt, który oceniamy negatywnie, tzn. jako coś brzydkiego, wewnątrznie niespójnego, karykaturalnego, naśladowczego, nieoryginalnego, dalece skonwencjonalizowanego. Omawiane terminy niewątpliwie mają charakter wartościujący: artystycznie, estetycznie, ale też aksjologicznie. Moim zdaniem są one wyrazem pewnej wrażliwości i wynikającej z niej postawy. Dotyczy ona zarówno twórców, jak i odbiorców, wszystkich osób żywo interesujących się sztuką, jak i tych, które nie poświęcają jej zbyt wiele czasu. Chciałbym pokazać, że przedmiotami artystycznej gry w obu przypadkach stają się rozmaite konwencje, stereotypy, popularne tematy i ich różnorakie, nierzadko absurdalne kombinacje. Zjawiska opisywane przez oba pojęcia często dalece wykra-

¹ S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9 (101), s. 307.

czają poza to, co estetyczne – jednak moim zdaniem nie sytuują się one po stronie tzw. anty-estetyki.

Próby definicji

Pejoratywnego znaczenia słowa *kamp* można doszukiwać się w jego francuskim odpowiedniku *se camper*, który znaczy: „[...] zachowywać się w sposób śmiały, pysznić się, wystawiać własną osobę na pokaz”². W artykule Marii Gołębiewskiej natrafimy też na takie określenia, jak: „przyjemnie ostentacyjny”, „nieokrzesany, szorstki” (ang. *kemp*). W latach trzydziestych ubiegłego wieku angielskie *camp* – na co wskazuje autorka – znaczyło: „niestosowny”, „falsywy”, „zniewieściał”³. Z biegiem lat kultową nazwę *kamp* zaczęto łączyć z: „[...] postawą estetyczną, która pozwalała – przy zawieszeniu sądów moralnych czy poznawczych – angażować się w różne zdarzenia własnego życia, tak by czerpać z nich maksimum satysfakcji estetycznej”⁴. Mark Booth w artykule zatytułowanym „Canpe-toi! O genezie i definicjach kampu”, odnosząc się krytycznie do rozważań Christophera Isherwooda⁵ oraz Susan Sontag, pisze, że: „[...] być kempowym to prezentować siebie od strony własnego zaangażowania w kwestie marginalne – z zaangażowaniem przekraczającym wartości owego marginesu”⁶. W innym miejscu dodaje: „Kampowe parodiowanie samego siebie przedstawia »ja« jako samowolnie lekkomyślną i niedojrzałą sztuczną autoprezentację, czyniąc z niej rodzaj prywatnej teatralności, bezwstydną nienaturalność, która może być prowokacyjna, ale przez swą dwuznaczność uprzedza krytykę”⁷. Tym, z czym nie zgadza się autor, jest stanowisko sugerujące, że z *kempowym* ekshibicjonizmem mamy do czynienia wśród osób homoseksualnych i społecznie wykluczonych. Dla Bootha *kamp* nie jest wrażliwością, lecz postawą, owszem często zniewieściałą, karykaturalną, ale jednak postawą.

Na marginesie tego, co Piękne i Dobre znajduje się to, co banalne, tandetne, kiczowate. Booth odwołuje się do siedemnastowiecznego znaczenia wyrażenia *se-camper*, do czego jeszcze wrócimy w dalszej części niniejszego tekstu.

² M. Gołębiewska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia” 1999, z. 17, s. 28.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Chodzi o powieść Christophera Isherwooda pt. *The World in the Evening* (1959).

⁶ M. Booth, *Canpe-toi. O genezie i definicjach kampu*, przeł. M. Telicki, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czaplinski, A. Mizerka, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2012, s. 196.

⁷ Ibidem, s. 197.

Na pewno w obu przypadkach nie chodzi o „piękne” – w klasycznym (dla estetyki) tego słowa znaczeniu – dzieło sztuki. Przykład? Jeden z wielu, na które powołuje się amerykańska intelektualistka Susan Sontag, autorka eseju *Notatki o kampie*, jest związany z rodzącym się na przełomie wieków dziewiętnastego i dwudziestego stylem artystycznym zwanym wówczas w Francji i Belgii *Art. nouveau*, w Niemczech *Jugendstil*, w Austrii *Sezessionstil*. Jak pisze Anna Szkuřat: „Od tego [ostatniego – J. M.] wywodzi się polskie określenie przemian w sztuce ok. 1900 – secesja. Powstało też szersze pojęcie, obejmujące całokształt zjawisk artystycznych zachodzących w polskich centrach kulturalnych: Młoda Polska, niekiedy stosowano także określenie modernizm”⁸. Artysty tworzący w tym czasie, identyfikując się z *Modern Style* (Anglia), jednocześnie sprzeciwiali się temu, co utarte, klasyczne, ściśle związane z akademizmem, kanonem i tradycją. W architekturze Guimard, ale też Gaudi, Lalique wcielali w życie nietuzinkowe idee nowego stylu. Reakcja środowisk konserwatywnych była niezwykle krytyczna: „We Francji nową sztukę okrzyknięto »Style nouille«, czyli stylem makaronowym, używano także tego określenia w Belgii obok epitetu »Paling stijl« – węgorzowaty”. Ma to ścisły związek, jak pisze autorka, z szeregiem cech „[...] tak bardzo wyróżniających go od pozostałych: niespokojnej, falistej, płynnej linii, występującej zarówno w architekturze, jak i grafice, rzeźbie i rzemiośle artystycznym”⁹.

Dla *kampu* oraz kiczu istotne jest to, że wytwory są wykonywane – produkowane – masowo. Publiczność, przejawiająca duże zainteresowanie np. kiczowatymi lanszaftami, lubująca się, m.in. w grotesce przerysowanych wazoników, kieliszków, sztucców i innych przedmiotów artystycznego jarmarku – jest niezwykle istotna dla obu sposobów myślenia o sztuce.

W definicji pojęcia kiczu, w słowniku PWN czytamy, że: „Kicz [niem. Kitsch ‘lichota’, ‘tandeta’], utwór (lit., plast., film. itp.) o nikłej wartości artyst., dostosowany do gustów masowej publiczności, dostarczający pożytki jej stereotypowym zapatrywaniom myślowym oraz powierzchownym emocjom”¹⁰.

Abraham Moles w rozprawie pt. *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu* pisze, że: „Słowo kicz w nowoczesnym sensie pojawiło się w Monachium około 1860 roku. Słowo to jest dobrze znane w Niemczech Południowych: *kittschen* to robić coś byle jak, na przykład przerabiać stare meble na nowe – jest to wyrażenie potoczne; *verkittschen* to przemycić coś, sprzedawać coś innego zamiast tego, co było faktycznie

⁸ A. Szkuřat, *Secesja. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2012, s. 23.

⁹ Ibidem, s. 24.

¹⁰ Zob.: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kicz.html>, [dostęp 23.05.2018].

zamówione – zawiera się tu idea czegoś etycznie pośledniejszego, stanowiącego negację autentyczności”¹¹.

Zjawisko kiczu posiada charakter konotatywny, tzn. jest czymś bliżej nieokreślonym, intuicyjnym, ale też niezwykle zniuansowanym. Andrzej Banach w rozprawie pt. *O kiczu* wskazuje na inne jeszcze znaczenia słowa „kicz”: „Mniej efektowna – jak przekonuje autor – bardziej uzasadniona jest etymologia wiodąca się od słowa *Kitt* w sensie kitu, rodzaju kleju, wiążącego podstępnie i trwale rzeczy obce”¹². Wszystkie one mają znaczenie pejoratywne, mimo tego, że nie odwołują się tylko i wyłącznie do przedmiotów, a związane są też z postawą określającą relację podmiot–przedmiot, podmiot–twórca, wytwór, nierzadko produkt – dzieło sztuki?

Z racji tego, że rozprawa Molesa to „studium psychologiczne o kiczu”, przez kicz należy również rozumieć: „[...] jeden z możliwych typów stosunków, jakie nawiązuje człowiek z rzeczami, jest on sposobem bycia raczej niż przedmiotem czy nawet stylem”¹³. Oczywiście mówimy o stylu kiczu, lecz samo to pojęcie nie obejmuje całości zjawiska, które skądinąd daje się zobiektywizować. Dowodów dostarczają liczne przykłady, na które powołuje się Moles: „[...] w najbardziej różnorodnych wytworach kultury masowej, w sztukach plastycznych, malarstwie, rzeźbie, literaturze, przedmiotach użytkowych, muzyce, architekturze – wszystko to bowiem może być nośnikiem kiczu (*Kitschträger*)”. To psychologiczne studium wymaga¹⁴, podobnie jak uczynił Hermann Broch, opisanego szerokiego kontekstu społecznego dziewiętnastowiecznego „świata mieszczań i rzeczy” – to jeden z punktów wyjścia. Zdać należy sobie sprawę z tego, że współcześnie zakres pojęcia „kultura” znacznie się rozszerzył: „Dziś pojęcie to obejmuje cały zespół przedmiotów i usług funkcjonujących społecznie, stanowiących wytwory i zarazem wizerunek człowieka – formy talerza czy stołu stanowią także wyraz społeczeństwa, są nosicielami znaków, podobnie jak słowa języka, i należy je rozpatrywać z tego punktu widzenia”¹⁵ – przekonuje Moles. Mię-

¹¹ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978, s. 13.

¹² A. Banach, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 10.

¹³ Ibidem, s. 14.

¹⁴ Osią dla rozważań Molesa są cztery problemy, których opis pomieścił autor w wzmiankowanej wyżej rozprawie, są nimi: „1. zwrócenie się ku życiu codziennemu jako elementowi statystycznie przeważającemu w prokemice, czyli wiedzy o rzeczach bliskich; 2. znaczenie materialnych warunków życia codziennego, jako świadectwa i przekazu skierowanego od społeczeństwa do jednostki; 3. powszechność faktu »sztuczności« wobec tego, co nazywano dawniej »naturalnym«, który to termin już tylko jako odniesienie czy przeciwstawienie; 4. potrzeba badań psychologicznych nad stosunkami człowieka z jego otoczeniem jako determinantą społeczną” (ibidem, s. 18).

¹⁵ Ibidem, s. 14.

dzy tym, co przynależy w ogólności do kultury, a nie jest z rozmaitych względów sztuką, tam istnieje ogromna przestrzeń dla kiczu oraz *kampu*. Dziewiętnastowieczny skok ilościowy, jeśli chodzi o umasowienie kultury, jej wytworów i produktów sprawił, że te: „[...] środki masowego przekazu zajmują tyle miejsca w naszym życiu psychicznym, że nawet w samo istnienie owej »natury« tak jak ją wyobrażali sobie filozofowie od dwóch tysięcy lat, można zasadnie powątpiewać – jako byt ukazujące się nam ona jako sztuczny twór [...] Inaczej mówiąc – pisze dalej Moles – »natura« również przestała być naturalna – stała się ona takim samym przedmiotem jak dom – sztucznym produktem. Powiemy więc: natura jest złudzeniem (historycznym)”¹⁶. W tej perspektywie, o ile granice nieznośnie się zacierają, o tyle wielkiego znaczenia nabierają: konwencja, stereotyp, temat, rzecz. Dziś, a czterdzieści lat od ukazania się na polskim rynku wydawniczym rozprawy Molesa, doskonale widać silne uwikłanie współczesnego człowieka w świat przedmiotów, tzn.: „[...] człowiek spotyka się ze społeczeństwem o wiele mniej na drodze bezpośredniego kontaktu emocjonalnego, nawiązywanego z konkretnym jego obrazem: drugim człowiekiem, lecz nawiązuje ten kontakt coraz intensywniej przez wytworzone produkty, zajmujące miejsce natury...”¹⁷.

Banach za sprawą licznych przykładów, których ilustrację zamieszczono w omawianej rozprawie oraz wsparłszy się na wielu definicjach słownikowych: niemieckich, francuskich angielskich i polskich, przekonuje, że z czasem kicz stał się pojęciem odnoszącym się do sztuki: „[...] która sama w sobie jest nieprawdziwa, ponieważ zastępuje piękno przez gładkość, uczuciowość przez czułość, wielkość przez pustą pozę lub beztreściowy patos i tragedię przez sensację, albo też unika jej przez *happy-end*”¹⁸. Jak blisko jesteśmy definicji *kampu*, postaram się wykazać w dalszej części artykułu. Rzecz w tym, że w obu przypadkach mówimy raczej o przekłamanej sztuce względem tego, co Piękne, Wzniosłe i Dobre, ale też postawie, dla której mariaż ze sztuką, każdą sztuką, tzn. popularną, „wysoką” i zupełnie niską, jarmarczną – tworzy sposobność do zabawy i „werterowskich” tragedii, przeżywania cikliwej miłości romantycznych dramatów i egzaltacji wynikłej z pomieszania tego, co etyczne z tym, co estetyczne; do wariacji harmonii z dysharmonią, dzieła z produktem.

Jeśli publiczność, wraz z jej masowym, przeciętnym gustem jest głównym i koniecznym elementem kiczu oraz wszystkiego tego, co bliskie powierzchownej wrażliwości *kampu*, to równie ważne jest, aby w centrum znalazła się raczej konwencja, aniżeli analiza formalna dzieła, raczej stereotyp, aniżeli filozoficzna, często trudna i wymagająca reflek-

¹⁶ Ibidem, s. 16–17.

¹⁷ Ibidem, s. 17.

¹⁸ Ibidem, s. 14.

sja¹⁹. Wielkomijska sztuka mas nie posiada wyraźnych granic wskazujących na to, co jest dziełem, a co nim nie jest, co przynależy do folkloru, a co do wytwórczości akademickiej.

Zupełnie słuszne wydaje się przekonanie mówiące o tym, aby w okresie gwałtownych zmian cywilizacyjnych, które dokonały się w dziewiętnastym wieku, tj. w przyspieszeniu urbanistycznym, a więc przemysłowym, technologicznym, a więc tym, które zmienia nasze codzienne życie, nawyki i zwyczaje – upatrywać przyczyn wzrostu konsumpcji – a zatem upowszechnienia się i obniżenia wszelakiej wartości otaczających ówczesnych mieszczan przedmiotów. Ta nadwyżka produkcji nie ominęła również sztuki, bo: „Zjawisko kiczu związane jest z cywilizacją konsumpcyjną – pisze Moles – która produkuje, by konsumować, i tworzy, by produkować, w ramach cyklu kulturowego, w którym centralne miejsce zajmuje pojęcie przyspieszenia”²⁰. I tak coraz częściej najznakomitsze osobistości i zwykli mieszczanie, nierzadko przed spektaklem teatralnym, operą mydlaną, a może wyjściem do cyrku? – udawali się często na kokietyryjne i życzliwe dyskusje w atelier fotografa, gdzie portret jako taki nie zawsze był celem samym w sobie, a jedynie środkiem do celu: „Można powiedzieć, że człowiek konsumujący związany jest z materialnymi elementami swojego otoczenia i że wartość wszystkich rzeczy ulega zaniżeniu z powodu tego uzależnienia się”²¹. W tym względzie fotografia wydaje się dobrym przykładem pracy jałowej: „[...] ze względu na fakt masowego powielania, która odrywa całkowicie istotę ludzką, wyabstrahowuje ją od przedmiotów wytwarzanych jako kopie, powtarzana w nieskończoność według wzoru stworzonego przez innych”²². Dlatego kicz swe zamiary realizuje, łącząc funkcję społeczną z funkcją użytkową, która ostatecznie staje się jedynie pretekstem, aniżeli celem jako takim. Powszechność i powszedniość sprzyjają krzewieniu się postaw *kamkowej* i kiczowej. W tym sensie chociażby, a przecież nie tylko dziewiętnastowieczny balet, dramat oraz komedia itp. stają się bardziej rozrywką niż sztuką. W tym upatruje Sontag *kamkowej* wrażliwości *Art. nouveau*.

Pięć zasad kiczu, o których pisze Moles, nawiązując przy tym do Egnelhardta i Killy’ego, doskonale wpisują się w szeroko zarysowaną przez autora perspektywę społeczeństwa konsumpcyjnego. Moim zdaniem niektóre z nich trafnie oddają wrażliwość *kampu*, dla której pierw-

¹⁹ Wszak autor wyróżnia dwie kategorie definicji, pierwszą ze względu na „[...] formalne właściwości przedmiotów lub składników otoczenia; – definicji biorące pod uwagę kicz w związku z specyficznymi relacjami, jakie nawiązuje człowiek z rzeczywistością jako twórca i konsument” (A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, s. 30).

²⁰ Ibidem, s. 20.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 25.

sza, tj. zasada niedostosowania jest równie istotna jak pozostałe cztery zasady: kumulacji, synestezji, przeciętności, komfortu. To niedostosowanie (Engelhardt) często związane jest z wyolbrzymieniem lub pomniejszeniem jednego z elementów w danym wytworze: „[...] korek od butelki w formie głowy polityka, połączanie ostatnich metrów szyn właśnie budującej się magistrali kolejowej, głowa Jezusa w formacie Afnor A7 jako zakładka modlitewnika itp. Przedmiot jest tu zawsze na swoim, i nie na swoim miejscu: »na miejscu« ze względu na staranne wykonanie, »nie na miejscu« ze względu na pokrętność samej koncepcji”²³. Dobre wykonanie gwarantuje rzemiosło. Dwie kolejne zasady, tj. kumulacji i synestezji wiążą się ze sobą w tym nadmiarze funkcji, form, materiałów i ich imitacji oraz multimodalności doświadczenia zmysłowego. Pozytywnymi przykładami, w których realizuje się pierwsza z wyżej wymienionych dwóch zasad – zdaniem Molesa – jest twórczość: „[...] Ryszarda Wagnera stosującego superpozycje poezji i muzyki, teatru i poezji, baletu i dramatu: przypomnijmy wspaniałe złożone woluty łoża Ludwika Bawarskiego. Nakładanie się na siebie religii i heroizmu, erotyzmu i egzotyki prowadzi do wykroczenia poza granice naszej wrażliwości, czasem do radykalnej wobec niej opozycji, do odczucia przedobrzenia czy pławienia się w niej, zmuszając do całościowej percepcji danego układu”²⁴. Z tym „przedobrzeniem” mamy również do czynienia na gruncie sztuki manierystycznej i rokoko, szerzej w dynamice oddania ruchu i dekoracyjności baroku. Opera i operetka pobudzają oko i ucho, wzmagając poczucie dali, podobnie jak mentalność czyniąca z tortu weselnego tęczę kolorów, kombinację smaków, dzieło „totalne”: „[...] z pretensjami rzeźbiarskimi w stylu wierzy Babel czy małomiasteczkowego Kościoła”²⁵. Czwarta zasada, najczęściej łączona z działami i postawą kiczu, to zasada przeciętności: „Ze względu na nagromadzenie środków i przedmiotów na pokaz, kicz znajduje się w pół drogi do nowości, przeciwstawiając się jednak awangardzie i pozostając zasadniczo sztuką masową, czyli akceptowaną przez masy i proponowaną im jako system”²⁶ – system zamknięty. Zdaniem Brocha kicz rozleniwia, nie stawiając przed odbiorcą żadnego wyzwania, a w tym właśnie znacząco przeciwstawia się kicz sztuce awangardowej, nowoczesnej, tzn. dla pierwszej odbiór wytworów musi iść w parze z komfortem, łatwością w odbiorze, w odczytaniu konwencji i tematu, w drugim odwrotnie, sztuka ta wykracza poza utarte konwencje i tematy, tworząc przy tym nieznośny dla odbiorcy dystans i przewagę. Kicz, pojęty jako sztuka szczęścia, wiąże się z przyjemnością (różną od tej estetycznej): „Idea dobrego samopoczucia, małe-

²³ Ibidem, s. 76.

²⁴ Ibidem, s. 77.

²⁵ Ibidem, s. 79.

²⁶ Ibidem, s. 80.

go dystansu, przeciętności wymagań [, która – J. M.] prowadzi na ogół do postawy łatwej akceptacji i potrzeby komfortu, do *Gemütlichkeit* i całej gamy wrażeń, uczuć, stapiających się form, łagodnych kolorów, percepcyjnej spontaniczności i postawy zasadniczo akceptującej²⁷. Zasady komfortu i przeciętności w znaczący sposób odróżniają kicz od sztuki awangardowej, nawet jeśli przeciętność kiczu, jak pięknie pisze Moles: „[...] stanowi węzeł gordyjski kiczu, którego rozplątanie jest praktycznie niemożliwe, odrzucenie przeciętności w kierunku jakiegokolwiek absolutyzmu prowadzi jednak do zniszczenia zjawiska kiczu, zastępując je pięknem lub brzydotą, w równym stopniu związanymi z szczerością jak to stwierdziła trafnie Lidia Krstovsky²⁸. Dyletancki kicz nie może mieć wiele wspólnego z sztuką awangardy.

O ile jednak granica między tym, co kiczowate, a sztuką nowoczesną jest dość wyraźnie zakreślona, o tyle wcześniej, tj. począwszy od szesnastego wieku i reformacji, o której pisze Broch, aż po epokę romantyzmu, niełatwo o jej wskazanie.

Z ilustracją tego, co *kampowe* – zdaniem Bootha – mamy do czynienia na francuskich salonach siedemnastego i osiemnastego wieku, a w szczególności, co dziwić nie może, w Wersalu Ludwika XIV. Francuscy dandysi, odgrywając swe pozateatralne role, przyjmowali rozmaite *kampowe* pozy, aby znaleźć się w centrum uwagi sobie podobnych. W powieści Madame de la Fayette pt. *Księżna de Clèves* (1678) jak w soczewce skupia się obraz *se camper*, czyli *kampowej* postawy, o której Booth pisze tak: „W świecie, który opisuje Madame de la Fayette, nieustannie przedłuża się wiek dojrzewania, gra się wyglądem, pozorem i podstępem, w trakcie czego największą przyjemnością jest »zauważyć, jakie zrobiło się wrażenie na innych«, a największym zmartwieniem – nadażać za obowiązującą modą, miłość zawsze miesza się z cynizmem, a cynizm z miłością. Oto przyjazne warunki dla *kampowych* przewag²⁹. Z racji tego, że autor omawianego artykułu dowodzi, iż *kampowe* jest to, co marginalne i wyniesione ponad ten margines, tak też nie może dziwić, że działania Ludwika XIV sprowadzające się do wykwintnej zabawy, przebierania się, festynów oraz skandali – okazały się z jednej strony cynicznym sposobem uprawiania polityki spychania szlachty na margines francuskiego życia, z drugiej uczyniły z Wersalu miejsce doskonale *kampowej* społeczności.

Na tymże marginesie musiał znaleźć się też brat króla Monsieur, dla którego postawa dandyśa okazała się sposobem zaistnienia w środowisku ówczesnych elit. Dowody tej rozpusty i ekstrawagancji, która ekstrawagancją nie jest, możemy znaleźć, na co wskazuje Booth, w opi-

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ M. Booth, *Campe-toi. O genezie i definicjach kampu*, s. 207.

sach Anne Marie d'Orléans oraz w pamiętniku nadwornego kronikarza noszącym znamienity tytuł: *Tranvestite memoirs of the Abbe de Choisy*. Nie wchodząc w szczegóły, tym, co dla nas najważniejsze, jest to, że słowo *se camper* pojawiało się i później u Moliera w jego sztuce pt. *Szelmostwa Skapena* wystawionej pierwszy raz w 1678 roku. Teatr był szczególnym miejscem, gdyż: „Purytanie – zarówno ci religijni, jak i świeccy – martwią się o wpływ teatru na moralność; teatr podrabia »ja«, popiera nieszczerłość i lansuje frywolność. Wersal w swojej bardziej kampowej postaci mógł wcielać ich najgorsze obawy”³⁰ – przekonuje Booth. Rewolucja w dwójnasób unaocznia postawę kampu (*se camper*), gdzie wieśniacy zamieniają się miejscami z ówczesną salonową elitą naiwnie wpatrującą się w przerysowane, teatralnie „uszmarkowane” postaci oddane na płótnach beneficjentów Ludwika XIV. Ci znacznie niżej usytuowani w hierarchii społecznej: „Przechwycili legendę Wersalu i przekształcili ją w kamp. Wersal pozostaje w kampowej pamięci nie jako symbol Zdobnego Absolutyzmu, lecz – wbrew pierwotnym intencjom – jako symbol Absolutnego Zdobnictwa”³¹.

Nawet jeśli uznamy temporalną uniwersalność obu zjawisk za właściwą ich cechą, tzn. fakt, że występują one niemal w każdej epoce, to jak wykazał Booth i Broch – po rewolucji: francuskiej i reformacji w Niemczech – postawy te zyskały na wyrazie w epoce niezwykle dekoracyjnej i wyegzaltowanej, czyli epoce romantyzmu. U progu romantyzmu, co nie jest bez znaczenia: „Mieszczanstwo wkroczyło w wiek XIX jako klasa znajdująca się w fazie niezawodnego awansu i przyszła klasa rządząca. Zgodnie z tym przeznaczeniem miała ona z jednej strony przyswoić sobie spuściznę tradycji ustępującej klasy dworsko-feudalnej, a z drugiej strony zachować własne tradycje, niegdyś rewolucyjne”³². Z racji tego, że ustępująca klasa dworska uczyniła ze swojego życia dzieło sztuki, dążąc do duchowej i zmysłowej przyjemności, a równocześnie ówczesni mieszczaństwo, oddając się Bogu i jego etycznym nakazom, żyli zwykle bardzo skromnie i powściągliwie – to właśnie na taką zamianę miejsc w społecznej hierarchii wskazuje autor. Tym samym na obszarze sztuki, tak „wysokiej”, jak i użytkowej doszło do pomieszania tego, co etyczne z tym, co dekoracyjne. Kicz charakteryzuje brak wartości pośrednich. W tym pomieszaniu i kuriozalnej ambicji nowej elity upatruje Broch: „[...] źródło romantyzmu, z jednej strony egzaltacji, dzięki której wyężdżając wszystkie siły, także artystyczne, próbuje on wznieść się ponad nędzne, powszednie, ziemskie bytowanie w sferę absolutu i pseudo-absolutu, z drugiej strony źródło lęku przed nazbyt wielkim ryzykiem

³⁰ Ibidem, s. 211.

³¹ Ibidem, s. 212.

³² Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu*, w: idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, PIW, Warszawa 1998, s. 107.

i związaną z nim niepewnością, wskutek której przejęta bojaźnią dusza chciałaby się schronić na powrót na łono Kościoła, w jego pewność absolutu³³. To napięcie łatwo dostrzec w dziewiętnastowiecznej literaturze, balecie, malarstwie, muzyce, architekturze: w zachwytach widowni, w popularności konwencji, w zachowaniu pełnym powabu, pozoru i groteski. Niektórzy chcieli cierpieć jak Werter, inni przeżywać miłość na wzór Tristana i Izoldy.

Romantyzm stworzył swój własny język: „W romantyzmie roi się od tragedii miłosnych, samobójstw w pojedynkę i we dwoje, gdyż poruszając się między nierealnymi konwencjami, które nabrały dla niego wartości symbolu, neurotyk nie zauważa, że nieustannie myli ze sobą kategorie etyczne i estetyczne oraz słucha nakazów, które nakazami nie są. Jedyną kategorią, która się tu pojawia, jest kategoria kiczu i tkwiącego w nim zła, które owo samobójstwo spowodowało. Jest to zło wynikające z powszechnej hipokryzji uwikłania się w gąszczu uczuć i konwencji³⁴. Środkiem do zrozumienia języka romantycznego jest posiadanie wyegzaltowanej wyobraźni, snucie fantasmagorii. Kicz jak i *kamp* jako postawy stają się wyrazem naiwnego przekonania, aby niemożliwe uczynić możliwym. Celnie pisze Sontag, że: „Czas może uszlachetnić to, co teraz wydaje się nam zwyczajnie natrętne i pozbawione fantazji, bo jest nam zbyt bliskie, bo jest za bardzo podobne do naszych codziennych fantazmatów, których fantastycznej natury wcale nie dostrzegamy. Łatwiej cieszyć się nam fantazją, kiedy nie jest to nasza fantazja³⁵. Zdaniem Brocha podważenie podstawowych dogmatów, reguł i prawideł wielkich reformatorów stało się kołem zamachowym dla popadnięcia w marginalne stany ducha; zmiana ta „przeniosła akt objawienia do każdej pojedynczej duszy ludzkiej, a tym samym nałożyła na nią tę odpowiedzialność za wiarę, którą dawniej ponosił za nią Kościół. Dusza odpowiedziała na to pychą i zuchwałością³⁶.”

Warto, zdaniem Brocha, zdać sobie sprawę z tego, że piękno jest ideą nieosiągalną w praktyce artystycznej. Celem jest sama dążność do piękna, a nie piękne dzieło sztuki jako takie. Inaczej jest – przekonuje autor – w przypadku dzieł romantyzmu: „Romantyzm pragnie stworzyć sytuację odwrotną: chce uczynić platońską ideę sztuki, czyli Piękno, bezpośrednim, uchwytywanym celem każdego dzieła sztuki³⁷. Powtórzmy, że obszar kiczu, tak dalece zbieżny z obszarem oddziaływania wrażliwości *kampu*, jest systemem zamkniętym, systemem wewnątrz sztuki, niebywale podobnym do niej, będącym o tyle „złym”, że każe swoim

³³ Ibidem, s. 109.

³⁴ Ibidem, s. 116.

³⁵ S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 317.

³⁶ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, s. 109.

³⁷ Ibidem, s. 114.

zwolennikom „pracować pięknie”, a nie jak w przypadku „właściwej” sztuki „pracować dobrze”. Najprościej mówiąc, sztuka nastawiona „na samą siebie”, nie transcendując ku temu, co dobre, zdaje się zwykle popadać w swego rodzaju szaleństwo mieszania tego, co estetyczne z tym, co etyczne. Kicz w rozumieniu Brocha nastawiony jest na dekoracyjność, na styl, na formę, a w mniejszym stopniu na treść. Także to nastawienie łączy zatem kicz z *kampem*. Skrajna estetyzacja, nawet figlarna, nie jest obca zarówno wrażliwości *kampu*, jak i kiczowatej postawie jej zwolenników i współtwórców. Obie bywają celowo przesadne, wyegzaltowane, często naiwne.

Obok egzaltacji panoszy się sentyment, maniera, sztuczność, powierzchowność, kalekie artystycznie naśladownictwo i wtórność. Dostrzeżemy je w twórczości „ideologów-lekkoduchów”, akademików oraz dyletantów i amatorów swych epok.

Warto zaznaczyć, że Beylin wyróżnia dwa rodzaje kiczu: akademicki oraz jarmarczny. Należy podkreślić, że nie mamy tu do czynienia z klasyfikacją kiczu ze względu na styl czy też rodzaj gatunków artystycznych. Znacznie bardziej istotne dla autora artykułu *Kicze jako zjawisko estetyczne* jest to, jak i gdzie ów kicz ma szansę realizować „swe niecie zamiary”.

Niewątpliwie w historii sztuki dostrzegalny jest spór pomiędzy przedstawicielami sztuki geniuszu a jej epigonami; przynależymy do sztuki odtwórczej, jak pomiędzy Poussinem a przedstawicielami konserwatywnego akademizmu przełomu XVIII i XIX wieku. Z jednej strony uniwersytet tworzy przestrzeń dla wszelkiego rodzaju wytwórczości młodych adeptów sztuki (i nie tylko), ale jednocześnie dba o ciągłość podstawowych z perspektywy historii idei i kanonów sztuki. Czyniąc to, tworzy dzieła niemal doskonałe w powielaniu mistrzów, jednocześnie osiągając efekt karykaturalny. „Nie ulega jednak wątpliwości, że akademizm faworyzuje kształtowanie się określonych form kiczu właśnie ze względu na swój konserwatyzm i petryfikację określonych wzorów. Przykładem może być tu szkoła monachijska, a sięgając bardziej wstecz – pseudoklasycyzm europejski”³⁸. O tym samym zjawisku pisał wcześniej Broch, wskazując na budowlę użytku społecznego: dworzec, osiedle mieszkaniowe powstałe na początku dziewiętnastego wieku, zawsze w stylu z przedrostkiem „neo”: neogotyku, neobaroku, neoklasycyzmu. Nadgorliwość kiczu akademickiego jest podobna w tym aspekcie do przesadności *kampu*. Estetyzacja i „piękno” dzieł powstałych w ramach akademizmu wylewa się nadmiernie, czy to na płótno, czy to na materiał „nadpięknej” rzeźby. Kicz akademicki bywa bliski doskonałości, lecz nigdy nie jest on bliski prawdy, pomimo swej zręczności, pełno w nim pomysłowości, ale nie autentyzmu. Jest on, co podkreśla

³⁸ Ibidem, s. 227.

Beylin, „genialnym pozorem wielkiej sztuki”. *Kamp* jednak z założenia jest czymś sztucznym, tak samo antyakademicki. Co gorsza, obie postawy zmierzają do stworzenia pozoru doświadczenia z prawdziwą sztuką, nierzadko podając jednocześnie wprost rozwiązania problemu, jaki stawia przed widzem każde dzieło sztuki. Kicz nas rozleniwia! Beylin pisze wprost: „Kicz akademicki nie tylko apeluje do lenistwa estetycznego, ale je propaguje i utwierdza”³⁹. Sztuka ta jest przewidywalna, zakonserwowana, wtórna wobec tego, co konserwuje. Sztuka autentyczna ma w sobie coś nieprzewidywalnego. Ta akademicka, bywa banalna, niewymagająca, w pewnym sensie jest pewna, ale przez to nie budzi żadnych niepokojów, wątpliwości.

Podrzędny względem kiczu akademickiego kicz jarmarczny swym zasięgiem oddziaływania sięga jeszcze szerzej, daleko wykraczając poza środowiska akademickie i inteligenckie, jak przekonuje Beylin: „[...] grasuje wśród mas ludowych, robotników, chłopów i drobniomieszczństwa”⁴⁰. Oczywiście jest to daleko idące uogólnienie, lecz mające pokrycie choćby i w tym, że na wyroby artystyczne tego rodzaju, natykamy się niemal na każdym kroku. Kicz jarmarczny: „[...] ma swoją literaturę i poezję, malarstwo i rzeźbę, muzykę i piosenkę, a nie omija i fotografii oraz reprodukcji malarskich”⁴¹ – przekonuje autor omawianego artykułu.

Przedmioty codziennego użytku: kubki, talerze, lampki, abażury, filiżanki i kieliszki – nierzadko przystrojone reprodukcjami dzieł wielkich malarzy, cytatami wybitnych wieszczów, refleksjami najznakomitszych myślicieli – moim zdaniem, dalece wpisują się nie tylko w kicz jarmarczny, ale także w kulturę *kampu*. Nie-elitarny charakter kiczu jarmarznego ma swe odzwierciedlenie w wytwórczości artystów współtworzących kulturę *kampu*, która jest wyrazem buntu rozmaitych środowisk: artystycznych, akademickich, inteligenckich oraz wzmiankowanego wyżej ludu: mieszczństwa, robotników, pracowników administracji, studentów. Działalność, jak i tworzony przez nią folklor, jest niezwykle barwny, groteskowy, ironiczny albo krytyczny. Koszulki, albumy fotograficzne, plakaty, publikacje, teksty piosenek, wiersze – i inne dzieła *kampu* – posiadają równie wielu odbiorców co amatorzy, pasjonaci i kolekcjonerzy wytworów podpadających pod kicz jarmarczny właśnie.

Innymi cechami kiczu jarmarznego są: agresywność oraz zdolność przystosowywania się do zmiennych mód i wzorów artystycznych. Niehamowana akademickim dyskursem, pozbawiona inteligenckich kompleksów, sztuka folkloru, pomieszana z miejską nowoczesnością, rozlewa się po domach, kościołach, dworcach wielu miast, miasteczek

³⁹ Ibidem, s. 229.

⁴⁰ Ibidem, s. 232.

⁴¹ Ibidem.

i wsi. Ta jej dwoistość sprawia, że: „[...] jest w stanie utrwalić wzory, jakie lansuje, i dbać o to, aby nie wydawały się one własnej publiczności, szczególnie tej, która nastawia się na nowość, zbyt anachroniczne”⁴². O ile kicz akademicki naiwnie stara się naśladować świat sztuki, o tyle kicz jarmarczny sam dla siebie jest odrębnym światem, lansując przy tym spójne w swym wyrazie stereotypy piękna. Kicz pierwszego rodzaju idealizuje formę, natomiast kicz jarmarczny idealizuje temat dzieła. Doskonale znamy sztampowe jelenie na rykowisku. Kicz jarmarczny nie kryje się pod pierzyną racjonalności, lecz pozwala ze sobą łączyć różnego rodzaju wytwory, np. plastikową palmę na Krupówkach, Tatrzy i mężczyznę przebranego za niedźwiedzia polarnego. W licznych przedstawieniach nawiązujących do sztuki klasycznej (i nie tylko) kicz jarmarczny powiela szereg bliskich odbiorcom stereotypów, nierzadko w sposób irracjonalny, groteskowy, co prowadzi nas, do kolejnej tezy Beylina. Twierdzi on, że kicz jarmarczny jest bliższy sztuce w ogóle. Jak to możliwe? Z jednej strony: „Kicz jarmarczny, dzięki swojemu absurdalnemu charakterowi, nabiera cech życia, wykraczając poza estetykę stereotypów, która powołuje go do istnienia”, z drugiej strony: „Dlatego też możemy bez obawy powiedzieć, iż od kiczu jarmarcznego bliżej jest do prawdziwej sztuki niż od kiczu akademickiego”⁴³. Oczywiście kicz w swej rozciągłości nie zawsze musi kryć w sobie możliwości sztuki z prawdziwego zdarzenia.

Zdaniem Sontag wiele prac artystycznych powstało w totalnej niewiedzy autora o tym, że to, co tworzy, faktycznie przynależć będzie w szerokiej perspektywie do tej „niechlubnej” sztuki. Dlatego możemy natrafić na dzieła, które powstały „dla *kampu*”, jak i w totalnej ignorancji do niego: „[...] *kamp* jest prawdziwy nawet wówczas, gdy parodiuje sam siebie czy też gdy sam siebie wielbi”⁴⁴. Istotne jest to, aby odróżnić naiwny, to jest prawdziwy *kamp* od sztuki miernej. Naiwności, – o której pisze Sontag – nie należy przypisywać każdorazowo i tym artystom, których dzieła w biegu historii uznano za kiczowate. Balet, nawet jeśli jest „wyższą” formą sztuki kiczowatej, to jednak kiczem jest. Czajkowski stworzył kicz, ale kicz, jak i *kamp*, przybiera charakterystyczne dla siebie cechy, również formalne (styl) za sprawą nieświadomego oraz świadomego działania artysty. I tak Wagnerowskie utwory, pełne egzaltacji i patosu stały się kiczem – w tym sensie – niezamierzonym. To m.in. dlatego do stylu *kampu* przynależy zarówno kobieta spacerująca po Paryżu w sukni z miliona piórek, jak i budowle Gaudiego w Barcelonie.

⁴² Ibidem, s. 233.

⁴³ Ibidem, s. 237.

⁴⁴ P. Baylin, *Kicze jako zjawisko estetyczne*, w: idem, *Autentyczność i kicze*, PIW, Warszawa 1975, s. 314.

Broch skłania się ku tezie, że kicz, mimo tego, iż jest traktowany zwykle jako coś negatywnego, wciąż stanowi równoprawną wartość estetyczną. *Kamp* i kicz wymagają określonych konwencji po to, by je przełamywać lub bez ustanku zmieniać, wykraczając poza dotychczasowe media i środki wyrazu. Paweł Beylin podaje prosty przykład. Zauważa, że takie przedmioty, jak: drut, potłuczone szkło, gwoździe i szmaty, nie mieściły się w wyobraźni estetycznej artystów tworzących np. w siedemnastym wieku, głównie ze względu na kategorie, którymi podówczas się posługiwano. Artyści nie zawsze są w stanie uchwycić szczególnego rodzaju dialektykę, pomiędzy tym, co przynależy w ciągłości historycznej do sztuki, a tym, co w niej nowe i jak gdyby spoza ówczesnego świata sztuk pięknych. Przedmioty, o których pisze autor eseju *Kicze jako zjawisko estetyczne* już dawniej istniały, były obecne w życiu niemal każdego człowieka, lecz nigdy nie znajdowały się one w centrum uwagi artystów, jako środek wyrazu czy ekspresji. Uzasadnione więc wydaje się przekonanie Beylina mówiące o tym, że: „[...] estetyka jest w stanie dostrzec problematykę stylów i konwencji, ale nie jest w stanie posługując się własnymi kategoriami dotrzeć do tych procesów, które leżą u podstaw konwencjonalizacji i antykonwencjonalizacji sztuki i które same już nie posiadają charakteru estetycznego”⁴⁵. Dzięki wieloznaczności samego pojęcia kiczu i mnogości zjawisk, które rozpatrujemy w ramach tej kategorii, łatwo spostrzec, że: „Wartość estetyczna jest pojęciem złożonym: obejmuje zarówno pewien stan rzeczy, jak i reakcję na ten stan rzeczy w postaci oceny”⁴⁶. Dlatego, jak dalej pisze Beylin: „W sztuce współczesnej, w obliczu narzucającego się nam materiału, szukamy wartości estetycznej, która pozwoliłaby nam na zorganizowanie tego materiału w całość, w dzieło sztuki: przechodzimy więc od postawy pozaestetycznej do estetycznej – rezultatu zrozumienia przez nas dzieła. Natomiast w sztuce przeszłości zwartościowanej a priori, której funkcje estetyczne są dla nas oczywiste, szukamy konstytuujących ją elementów pozaartystycznych: przechodzimy tedy od postawy estetycznej do postawy pozaestetycznej”⁴⁷.

Odwracając to rozumowanie, należy powiedzieć, że pojedyncze środki formalne nie przesądzają o wartości danego dzieła sztuki. Często są one wspólne dla dzieła kiczowatego tak samo, jak dla genialnego, z tą tylko różnicą, że dla dzieła genialnego są one punktem wyjścia, dla dzieła kiczowatego – dojścia. O wielkości dzieła sztuki, jak czytelnik może się domyślać, decyduje jego rola, jaką odgrywa w historii. Dzieło przybiera na wartości, stając się wielkim dziełem, co wiąże się zasadniczo z tym, co pozaestetyczne. Każdy utwór jest nośnikiem pewnych informacji. Te

⁴⁵ Ibidem, s. 201.

⁴⁶ Ibidem, s. 206.

⁴⁷ Ibidem, s. 211.

informacje w różnym czasie są w mniejszym lub większym stopniu znaczące. Wielu artystów wychodzi z cienia dopiero po wielu latach, dekadach, nierzadko po własnej śmierci. Wszelkie próby naśladowania, imitowania wielkich dzieł, zwykle kończą się fiaskiem, nierzadko kiczem. Kicz nie naśladuje dzieł sztuki, lecz styl lub konwencję, w jakiej one powstawały. Stosunkowo łatwo znaleźć przykłady doskonałych kopii dzieł sztuki, choćby malarskich, tak doskonałych, że równie wielkich jak oryginał. Kicz jest wtórny wobec sztuki. Dzisiaj na dodatek reprodukuje sam siebie, wprowadzając przy tym niewielkie zmiany. Za jedną z kluczowych konstatacji autora należy uznać stwierdzenie, że: „Kicz objawia swoją kiczowatość tylko w całości, rozłożony na czynniki pierwsze staje się nieuchwytny. [...] kicz wyróżnia się nie tyle poszczególnymi cechami estetycznymi, ile sposobem ich funkcjonowania”⁴⁸.

Jak zatem widzimy, w kiczu chodzi o te same zasady, które w sztuce kampu odnajdowała Sontag: dekoracyjność, konwencja, forma, styl, naśladownictwo, przesada i pogarda dla tego, co wzniosłe, poważne, dobre i piękne. Skrajna w wielu przypadkach estetyzacja otaczającej nas rzeczywistości. Estetyzacja w tym negatywnym sensie, jaki towarzyszy kategorii kiczu niemal od zawsze.

Nie ma sztuki bez konwencji, tak jak bez konwencji nie ma też kiczu i *kampu*. Nie ma sztuki bez publiczności, tak jak nie ma *kampu* i kiczu bez mas odbiorców oraz wielkiej rzeszy twórców. Obie postawy cechuje krytyczny stosunek do tego, co tradycyjne i utarte, niezależnie od tego, czy igrają z ideami sztuki pięknej, czy ułomnie dążą do ich naśladowania. Dzieła *kampu* i kiczu mogą być artystycznie doskonałe, lecz mimo to, wciąż nieautentyczne. Obie są wyrazem postawy estetyzującej, nawet jeśli czasem na opak. Obie mają swój język, swoje sale wykładowe oraz jarmarki codzienności. Są one nierzadko przejawem nadmiernej ambicji, ale też przyziemnego partactwa. To, co je różni, to kontekst, z którego wyrastają. Odnoszę jednak wrażenie, że obszary niecnego działania obu zjawisk coraz bardziej się zazębiają, czy to na polu walki o prawa i interesy osób wykluczonych, w tym mniejszości seksualnych (*kamp*), czy też na polu dyskusji, co tak właściwie sztuką jest, a co nią nie jest? (kicz).

Chciałbym, jeśli nie przekonać czytelnika, to chociaż zasygnalizować, że nie zawsze to, co *kampowe* czy kiczowate, musi każdorazowo wiązać się ze sztuką niskich lotów. Trudno Gaudiemu, Wagnerowi, Rafaelowi zarzucić brak umiejętności i wyobraźni, talentu, a wręcz geniuszu artystycznego. Z drugiej strony ważne jest to, aby w kulturze masowej „made in China” nie pogubić tropów prowadzących do sztuki w ogóle.

⁴⁸ Ibidem, s. 225.

Bibliografia

- Banach A., *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Baylin P., *Kicze jako zjawisko estetyczne*, w: idem, *Autentyczność i kicze*, PIW, Warszawa 1975.
- Booth M., *Campe-toi. O genezie i definicjach kampu*", przeł. M. Telicki, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2012.
- Broch H., *Kilka uwag o kiczu*, w: idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998.
- Gołębiewska M., *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwiłkaniach*, „Sztuka i Filozofia” 1999, z. 17.
- Moles A., *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.
- Sontag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9 (101).
- Szkurlat A., *Secesja. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2012.

Streszczenie

Celem artykułu jest opisanie i porównanie znaczeń dwóch pojęć ściśle związanych z sztuką nowożytną oraz współczesną. Kamp to styl estetyczny i szczególnie rodzaju wrażliwość, kicz zwykle łączymy z wartością estetyczną. Amerykańska myślicielka Susan Sontag w przełożonym przez Wandę Werstein eseju pt. *Notatki o kampie* spostrzega i przekonuje, że kamp jest postawą, sposobem wyrazu artystycznego. W odniesieniu do artykułów Pawła Beylina oraz Hermana Brocha chciałyby przekonać czytelnika, że kategoria kiczu bliższa jest samej pracy artystycznej (wytwórczości) niż ironicznej postawie, tak charakterystycznej dla stylu kempowego. Obie kategorie mają jednak wiele punktów wspólnych, o których moim zdaniem warto żywo dyskutować.

Słowa kluczowe: kamp, kicz, postawa, konwencja, sztuka

Summary

Camp – Kitsch

The main goal of the article is to describe and also compare two meanings of two terms connected with modern and contemporary art. Camp is an aesthetic style and sensibility while kitsch is usually relate to an aesthetic value. American writer Susan Sontag's, in essay 'Notes on Camp', observed and argued for a conviction, that camp is a mode of performance. According to Paweł Beylin's and Herman Broch's articles, I would like to convenience the reader – in general outline – that kitsch is relate more to the work itself, than to the ironical lifestyle. This two categories have many common points, which are among issues discusses by this short article.

Keywords: Camp, kitsch, attitude, convention, art