

Sylvia Szykowna

Dorota Andrzejewska

Manierizm kampu w perspektywie literaturoznawczej

Kieszonkowa historia kampu mogłaby oczywiście zaczynać się jeszcze wcześniej od malarzy-manierystów jak Pontorno, Rosso i Caravaggio (...).

To camp - to uwodzić kogoś stosując przejawione manieryzmy (...).

(Susan Sontag, *Notatki o kampie*¹)

Słowo *kamp*, jak podaje Ewa Grzeszczyk za *Encyclopedia Americana*, pojawiło się na przełomie wieków w Anglii, znacząc „przyjemnie ostentacyjny”. Literatura przedmiotu łączy pierwsze zastosowanie opisywanego pojęcia przez angielską *high society* w kontekście findesieclowskiego świata *music-hallu*, wodewilu i pantomimy. Najwcześniejsze użycie przymiotnika *kamp* datuje się na 1909 rok w *Dictionary of Slang and Unconventional English*. Wówczas określał on zachowania i gesty nacechowane emfazą. Publikacja ta, jak trafnie zauważa Maria Gołębiewska, odwołuje się w poszukiwaniu korzeni pojęcia *kampu* do angielskich dialektów, ponieważ dialektalnie *kamp* czy *kemp* miało oznaczać „nieokrzesany”, „szorstki”. W latach 30. XX wieku, słowo to znaczyło także „niestosowny”, „fałszywy”, „zniewieściały”, zyskując piętno pejoratywnego nacechowania. Publikacja *Passing English* z początku wieku wskazuje jednak na francuski źródłosłów wyrazu *kamp*, który miał być w Anglii rozumiany jako oznaczające „afektowane i ostentacyjnie mile zachowanie”. Z kolei jak podaje *Encyclopedia of Homosexuality*, pod redakcją Wayne’a R. Dynesa, brytyjskie słowo *kamp* wywodzi się od francuskiego czasownika „se camper”, które znaczy „zachowywać się w sposób śmiały, pysznić się, wystawiać własną osobę na pokaz”. Z czasem zaczęto za pomocą tego pojęcia charakteryzować pewną postawę estetyczną, która pozwalała angażować się w różne zdarzenia życiowe, tak by móc czerpać z nich pełnię estetycznej satysfakcji, przy całkowitym zawieszeniu sądów moralnych i poznawczych. Postawa ta wymagała pewnego określonego sposobu bycia, przeżywania sytuacji, w której się uczestniczy z pozycji obserwatora, jednoczesnego przyglądania się faktom i delectowania się nimi. Należało przy

¹ S. Sontag: *Notatki o kampie*, tłum. W. Wartenstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9, s. 312, 313.

tym zachować względem nich pewien dystans moralny czy ideologiczny, tak by ocenie podlegały względy *stricte* estetyczne, tj. ładne, miłe, przyjemne, zabawne. Wspomniana już *Encyclopedia Americana* z 1989 roku utożsamia kampu z wyrażaniem swego homoseksualizmu poprzez zniewieściałe zachowanie lub zachowanie przesadne i groteskowe. Utożsamianie kampu z homoseksualizmem zdominowało współczesne rozumienie omawianego terminu przez większość użytkowników języka angielskiego. Kampa jest jednak czymś więcej. „Uniwersalne definicje kampu - jak pisze Andrew Ross - są rzadko użyteczne”.² Istnieje bowiem wiele różnych definicji, z których żadna nie jest całościowa. Christopher Isherwood, w powieści *Świat popołudniu*, wydanej w latach pięćdziesiątych, wyróżnił dwie odmiany kampu. Wysoką łączył z kulturą homoseksualistów i transwestytów, niską zaś z emocjonalną postawą baletu i sztuką barokową:

Widzisz, prawdziwy Camp Wysoki zawsze ma w sobie ukrytą powagę. Nie możesz być camp w stosunku do czegoś, czego nie traktujesz poważnie. Nie bawisz się tym: robisz z tego zabawę. Wyrażasz to, co jest dla ciebie zasadniczo poważne, przez śmiech, artystyczne sztuczki i wykwint. Sztuka barokowa jest bardzo camp w stosunku do religii. Balet jest camp w stosunku do miłości.³

W latach 70. Susan Sontag próbowała zamknąć kampa w ryzach naukowego dyskursu. Odcięła się od utożsamiania go z konkretną subkulturą, narażając się tym samym na falę krytyki. Zarzucano jej relatywizację samego pojęcia, które doprowadziło do rozszerzenia granic jego przydatności. W 58. punktach Sontag podaje swoje rozumienie zjawiska, wywodząc je od XVII - wiecznego manieryzmu, poprzez rokokową dezynwolturę, XIX - wieczną secesję, aż po XX - wieczne, hollywoodzkie ekstrawagancje np. filmy Josepha Von Strenberga. Wpisanie kampu w manierystyczną tradycję okazuje się tyleż ciekawe, co wymagające głębszego zbadania i wykazania zależności tych dwóch wydawałoby się odległych zjawisk. Czym zatem jest kampa widziany z perspektywy manieryzmu?

Pojęcie manieryzm wywodzi się od włoskich słów *manierismo*, *manierato* i *manierista*, wprowadzonych do historii sztuki w 1792 roku przez Luigiego Lanziego, który zastosował je w negatywnym znaczeniu wobec grupy artystów krytykowanych za hołdowanie „manierze”.⁴ *Słownik języka polskiego* wskazuje na trojakić znaczenie tego słowa: po pierwsze stosowanie przez artystę stale jednej manieri, zmanierowanie, naśladownictwo w

² Cyt. za, E. Grzeszczyk, *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3, s. 156.

³ Cyt. za, M. Gołębiowska: *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003, s. 153 – 154.

⁴ Maniera to indywidualna skłonność, natura (*ingegno*) artysty wyrażająca się w sztuce. Zob. T. Klaniczay: *Renesans, Manierizm, Barok*, Warszawa 1986, s. 218.

sztuce; po drugie styl w sztuce europejskiej stanowiący przejściową fazę od renesansu do baroku, powstały w XVI w. we Włoszech, odznaczający się w architekturze funkcjonalnością, w dekoracji, w malarstwie i rzeźbie niezwykłością pomysłów, wyrafinowaniem, stylizacji; w końcu po trzecie zaburzenia nerwowe objawiające się w nie kontrolowanym, bezcelowym wykonywaniu ruchów mimicznych, ruchów głowy, kończyn lub czynności ruchowych.⁵ Do literatury prąd ten przeniknął około XVII stulecia i utrzymał się dłużej niż w sztukach plastycznych, jednak w przeciwieństwie do nich nie miał konkretnego oparcia w szkołach i kierunkach. Wyróżnia się wprawdzie takie nazwy jak eufizm, konceptyzm, kultyzm, gongoryzm, marinizm, lipsjanizm, poeci metafizyczni i „poeci płonącej wyspy”, ale są one najczęściej rozpatrywane w ramach pojęcia baroku.⁶ W tym kontekście kryteria są znacznie trudniej uchwytnie i jak dotąd słabo opracowane, dlatego niejednokrotnie badacze posługują się repertuarem pojęć z zakresu historii sztuki, który wykazuje wiele zbieżności w polu równoległych wobec sztuki manierystycznej zjawisk literackich. Władysław Tatarkiewicz zwraca uwagę na trzy aspekty tego zjawiska istotne w kontekście niniejszych rozważań. Z punktu widzenia formy manieryzm charakteryzuje, min. wyszukanie i sztuczność - afektacja, ornamentalność i stylizacja, gęstość i skomplikowanie kompozycji, wielość. Ze względu na przedmiot sztuki manieryzm jest realizmem ornamentalnym, stylizacją i idealizacją natury w jej abstrakcyjnym przedstawieniu, a także upodobaniem tematów nietypowych, dziwacznych, tajemniczych, nieuchwytnych. Z uwagi na wyrażającą się w dziełach manierystycznych postawę artystów i ich świadomość twórczą dają się uwydatnić następujące rysy, przykładowo: introwertyczność i potrzeba ekspresji osobistej a w związku z tym pewien typ uduchowionego psychologizmu; ponadto znamiona wewnętrznego rozdzielenia, osamotnienia, a nawet neurastenii i dziwactw; dążenie do niezależności, oryginalności i nowości, protest przeciwko regułom i ekscentryczność.⁷ Ważne z perspektywy zależności manieryzmu i kampu są także, typowe w ujęciu niektórych badaczy, warianty mitów o Narcyzie, Hermafrodytce i Ledzie, a w tym kontekście alienacja, konflikt rzeczywistości i pozorów, przekroczenie praw natury. Pojawia się także metafora świata jako teatru, znajdująca swoje potwierdzenie w dziedzinie literackiej autokreacji pisarzy najmłodszego pokolenia. Przedstawiciele roczników 80. wchodzą w rolę poety, wprowadzając w życie kampową zasadę bycia, jako grania roli - „*being as a playing role*”, są buntownikami, ale wziętymi w ramy cudzysłowu. Wiersze Jasia Kapeli czy Marcina Cecko bawią się konwencją, parodiują,

⁵ *Słownik języka polskiego PWN*, pod red. M. Szymczaka, t. II, Warszawa 1979.

⁶ Por. *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, pod red. Teresy Michałowskiej, Wrocław 1998, s. 115.

⁷ Zob. W. Tatarkiewicz: *Droga przez estetykę*, t. II, Warszawa 1972.

pastiszują, sięgają po tematy mocno zakorzenione w popkulturze, wykorzystując jej rekwizyty jako ciekawe źródło twórczych inspiracji. Podobna sytuacja dotyczy brulionowego pisarza Marcina Świetlickiego. Wydaje się, że obecnie ten kultowy poeta bawi się konwencją bycia Marcinem Świetlickim, że dostosował się do nowych czasów i funkcjonuje bardziej jako „Marcin Świetlicki”, niż jako on sam. Świadczy o tym choćby dominująca w repertuarze Świetlików, w ostatnich jego tomikach, czy wydanych książkach, określanych mianem „thrillera z Krakowa”, autotematyzm, traktujący o byciu produktem medialnym pod nazwą „Marcin Świetlicki”.

Ornamentalność, dziwaczność a przede wszystkim eklektyzm i otwartość formy manierystycznego dzieła znajdują swoją kontynuację w kampowych realizacjach. Sontag w swoim eseju charakteryzowała kamp jako „dobry smak złego smaku”, „to jest dobre, bo jest okropne”, przez co rozumiała przewrotny zachwyt nad kiczem i złym gustem, skłonność do traktowania ich w apologetyczny i jednocześnie ironiczny sposób:

Kampowy smak odrzuca skalę „zły - dobry” właściwą normalnym sądom estetycznym. Kamp jej nie odwraca. Nie twierdzi, że dobre jest złe lub złe jest dobre. Proponuje dla sztuki (i życia) inny - dodatkowy - zestaw kryteriów wartości.⁸

Twórca, posługujący się formami estetycznymi, tworzy wydarzenia i obiekty heterogeniczne, eklektyczne, otwarte, które nie pozwalają się jednoznacznie zdefiniować, a tym samym wymykają się arbitralnej władzy, oficjalnej kultury, będąc zakłóceniem w jej ustalonym porządku. Świadome igranie z formą, celowe przerysowanie, wyolbrzymienie, mieszanie komizmu z tragizmem, tak typowe dla poetyki kampu sięga korzeniami do kręgu uznanych za manierystyczne utworów. Przykładem są choćby wielopłaszczyznowe i eklektyczne tragedie szekspirowskie, łączące wbrew uznanym przez renesans normom komizm z wzniosłością, jak również poetyckie romanse mieszające, jak u Tassa, wątki liryczne z epickimi i operujące różnymi układami fabuł, czasu i przestrzeni, a nawet, jak w *Don Kichocie*, różną dla obu głównych bohaterów sferą realności. Sztuczność, dziwność, manieryczność kwalifikuje wiele utworów staropolskich jako podatnych na kampową lekturę, min. manierystyczna twórczość Mikołaja Sępa Szrzyńskiego czy Daniela Naborowskiego, z jej wirtuozerią, hermetyzmem, mistycyzmem, rozdarciem wewnętrznym i dramatem samotności.⁹ Do tej grupy tekstów można zaliczyć także pisarzy metafizycznych oraz mistrzów konceptu, jakimi niewątpliwie są

⁸ S. Sontag: op. cit., s. 318.

⁹ Por. M. Wilk, *Camp w literaturze staropolskiej*, [w:] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, pod red. P. Oczki, Warszawa 2008.

Sebastian Grabowiecki, Kasper Twardowski i poetów światowych rozkoszy z Hieronimem Morsztynem, Szymonem Zimorowicem na czele.

Smak kampu gloryfikuje wizualność, zmysłowość, przyjemność, instynktownie podąża za określonymi wartościami estetycznymi, określanymi przez Marię Gołaszewską jako: mocne - naiwność, wyrafinowanie, oryginalność; wartości słabe - ładność, wdzięk, groza, zabawność, tajemniczość oraz wartości inwersyjne - takie jak, obrzydliwość i horror. Konstrukcyjnie nie różni się niczym od sądów smaku analizowanych przez Davida Hume'a. Każdy z nich opiera się bowiem na doświadczeniu, należy do dziedziny przeżyć wewnętrznych, które jednak roszczą sobie prawo do bycia czymś więcej niż tylko indywidualnymi preferencjami. Sądy smaku mają zdolność porządkowania ludzkich odczuć, odwołują się do podstawowych doznań, do przyjemności i przykrości. Ponieważ każde wrażenie zmysłowe jest inne, a każdy człowiek odbiera przyjemności oraz przykrości w subiektywny sposób, jakości te nie istnieją w przedmiocie, ale w umyśle, który je doznaje. To podmiot dysponuje określonym stopniem wrażliwości estetycznej, którą doskonali poprzez obcowanie ze sztuką, z artystycznymi wartościami. Zdaniem Hume'a poszczególne wartości estetyczne określają jedynie subiektywne odczucia doznającego. Te stają się sądem dopiero decyzją ekspertów, czyli osób, które specjalizują się w danej dziedzinie. Aby zostać ekspertem trzeba dysponować subtelnym smakiem, smakiem wyczulonym na pewien typ doświadczeń. A ten określony rodzaj wrażliwości, np. wrażliwość kampową, formuje się dopiero w kontakcie z konkretnymi jakościami. Kampowy smak, jak pisze Sontag, odczuwa większy pociąg do pewnego rodzaju dzieł sztuki. Kamp nie jest jednak odrębną jakością estetyczną. Hołduje wartościom, które mają już swoje miejsce w estetycznej strukturze. Unika, podobnie jak manieryzm, tych klasycznych, mocnych, chociażby piękna i wzniosłości, realizując się za pośrednictwem wartości słabych oraz inwersyjnych.

Kamp wyraża zwycięstwo stylu nad treścią. Bogdan Baran, analizując pojęcie kampu w kontekście przemian modernizm - postmodernizm, pisze, że kamp 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.” Kategorię piękna w przypadku manieryzmu zastępuje, m.in. pojęcie *terribilita*, tzn. grozy, które wiąże się z estetyką strachu. Manierystyczny ideał piękna nie był zatem zrozumiały sam przez się, natychmiast uchwytny zmysłami, lecz okazywał się tajemnicą, ukrytą nierzadko za deformacją i zniekształceniem:

Są rzeczy dlatego piękne, że zniekształcone

i te podobają nam się, jednocześnie budząc odrazę.¹⁰

Ta nowa jakość ukształtowana wskutek przesunięcia od ideału ku budzącej grozę potworności, koresponduje z kempowym umiłowaniem horroru. Dostarczanie ekstremalnych odczuć, grozy i zniesmaczenia zaspokaja rosnące potrzeby baumanowskiego kolekcjonera przeżyć, współczesnego uczestnika kultury, dla którego lęk, strach i okrucieństwo lokują się w sferze jakości pożądaných. Podświadoma perwersja odbiorcy horrorów domaga się skrajnych obrazów wynaturzenia, zaspokajając tym samym głód wstrętu i odrazy. Manieryzm dość intensywnie zaczął poszukiwać w naturze osobliwości, wyrafinowania i perwersji. Interesował się wybujałą erotyką, której niejednokrotnie towarzyszyło uczucie obrzydzenia. Zwierzęcy charakter pożądania, „erosa brzydoty” przedstawił choćby Szekspir w *Śnie nocy letniej*. W podobnej konwencji artystycznej tworzyli także wczesnobarokowi angielscy poeci metafizyczni z Johnem Donne na czele, których twórczość oscylowała pomiędzy pornografią i odrazą do miłości. W manierystyczną konwencję dobrze wpisuje się współczesny, dość kontrowersyjny, pisarz Michał Witkowski. Jego *Lubiewo, przygodowo - obyczajowa* powieść z życia ciot, w pełni realizuje kempowo - manierystyczne postulaty gry z kulturą płcią, przerysowania, sztuczności i przesycenia erotyzmem.

Manieryzm kampu przejawia się także poprzez wspomniane wcześniej realizacje mitu o Hermafrodydzie, szerzej poprzez problematykę alienacji, rozbitej tożsamości, przekraczania praw natury. Istotnym elementem tego przekroczenia jest transformacja na płaszczyźnie męski/żeński, typowa zarówno dla manieryzmu, jak i kampu. Doskonałym przykładem, opisującym to zjawisko jest twórczość współczesnej pisarki Manuli Gretkowskiej, spod znaku *My zdies' emigranty, Tarota paryskiego, Kabaretu metafizycznego i Podręcznika do Ludzi*, której centralnym zagadnieniem jest kategoria kobiecości:

Kim jestem? Erotyczny znak zapytania
(*Kabaret metafizyczny*)

Przykład bohaterki „będącej cudem natury” Beby Mazepo w sugestywny sposób pokazuje, iż kobiecość w prozie Gretkowskiej jest niewygodnym, tymczasowym kostiumem. Dość pretensjonalna bohaterka powieści ucieleśnia sztukę:

Beba Mazepo jest wyjątkowa, [ona] czuje całym ciałem, czym jest sztuka. (...) Beba jest poza układem. (...) Jej sztuka obala kanony estetyczne cywilizacji Zachodu.

¹⁰ Cyt. za, J. Shearman: *Manieryzm*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 190.

(Kabaret metafizyczny)

„Dwułechtackową Bebę cechuje nie piękno lecz sztuczność: będąc nazbyt ciałem, wykracza poza nie - swym istnieniem stwarza komentarz do ciała jako tego, czego nie ma poza prezentacją. Będąc dziełem sztuki, traktuje swą nienaturalną kobiecość jak wytwór kultury.”¹¹ Kobięce ciało umieszczone w cudzysłowie przestaje stanowić o jej tożsamości, jest tylko strojem, wyglądem:

Przeciągam się, jeszcze zaspana próbuję odpiąć już rozpiętą bluzkę, co wygląda, jakbym chciała odpiąć piersi. - Dalej, dalej - zachęca mnie Pjeter. Zrzuć je z siebie, zawsze mówiłem, że kobieta to mit, facet też. Dlatego tworzą mitologie, rytuały, bo inaczej by ze sobą nie wytrzymali. - Mit spotyka mit i jest miting.

(Podręcznik do Ludzi)

Pisarka kampuje płęć, ujmując kobiecość jako zjawisko estetyczne, nie zaś moralne. Gra z płcią, z jej określonością, poszukując androgynicznej pełni.

Kamp uzależniony jest od odbioru „sytuuje się *in the wink of the beholder* - w porozumiewawczym, żartobliwym przymrużeniu oka.”¹² W kontekście podwójnego kodowania Charlesa Jenca „człowiek kampu” zajmowałby miejsce elitarnego odbiorcy, który trafnie rozpoznaje konwencję. Znalazł przyjemność w najprymitywniejszych, najpospolitszych rozrywkach, w sztukach masowych, do których jednak ma bardziej złożony stosunek. Eskapiczną postawę postmodernistycznego estety łączy manierystycznym ideałem *gentiluomo* poczucie elitarności, dzieli natomiast to, że owa elitarność miłośników kampu nie ma żadnego związku z kulturą wysoką, gdyż w kontekście postmodernizmu dość problematyczne okazuje się jej wyodrębnienie. Chociaż, jak pokazuje Pierre Bourdieu, istnieje pewna grupa opiniotwórcza, która z racji przynależności społecznej rości sobie prawo do wyznaczania kryteriów tego, co do niej należy. Zwolennicy kampu pozbawieni są podobnych ambicji i z racji swego eskapizmu czynią się elitą *a reburs*, stawiając siebie ponad tym, co funkcjonuje w społecznym odbiorze sztuki jako „kultura wysoka”. Manierizm związany jest z kulturą *stricte* dworską, wymagał od odbiorcy pewnego rodzaju kompetencji poznawczej, pozwalającej trafnie odczytać ukryty sens dzieła. „Bodaj najbardziej rzucającą się w oczy cechą manierizmu jest jego intelektualizm. Ta sztuka odwołuje się do rozumu a nie emocji. Centralnymi kategoriami estetycznymi stają się wówczas takie pojęcia jak:

¹¹ A. Mizerka: *O publicznym wizerunku Manueli Gretkowskiej i estetyce kampu*, „Podteksty” 2006, nr 1, s. 15.

¹² E. Grzeszczyk: *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3, s. 158.

dowcip, koncept i puenta.”¹³ Manierystyczne dzieła, podobnie jak współczesne kampowe realizacje, operując grą, zonglując formami i kompozycyjnymi chwytami mają dawać czystą przyjemność odbiorcy, który obcując z nimi trafnie odczytuje konwencję.

W opinii niektórych badaczy, manierystyczne formy obrazowania sięgają wielokrotnie do motywu labiryntu, rozstaju dróg, wizji apokaliptycznych i katastroficznych. W partiach opisowych pisarze manierystyczni lubują się w wyliczaniu kosztowności, w podziwianiu zawilej budowy gmachów, przepelnionych komnat, czy luster. Porzucając naturę, skazili sztukę manierą, swój styl naznaczyli sztucznością i zbytnim wyrafinowaniem. Kamp to także sztuczność, przesada, lekkość, zmysłowość, ale również estetyka wywrotu. Występując przeciwko jednoznaczności, afirmuje wieloznaczność i estetyczną zgrywę. Zakres jego obecności stanowi probierz tolerancyjności i otwartości społeczeństwa. Kamp, dandyzm kultury masowej, będąc estetycznym przeżywaniem świata, zrównuje w prawach to, co masowe, niskie, tandetne, kiczowate z wysokoartystycznym i szlachetnym, przeciwstawia istniejącym hierarchiom zabawę, artystyczną zgrywę, ironiczne przerysowane kopiowanie. Postmodernistyczna rzeczywistość stworzyła dogodne warunki do realizacji tego, co kampowe, czyniąc z kampu pewien postulat współczesności. W kampo ironiczny sposób można powiedzieć: jeżeli chcesz przetrwać w świecie rozproszonych wartości, pomieszanych kodów, bądź „kampy”. To kategoria, którą zaczęto stosować do opisu sztuk i postaw z przeszłości, przerzucając pomost między tym, co jest i tym, co było. Manierystyczny rodowód kampu wskazuje na głęboką zależność kampu i tradycji, choć ta zależność przybiera formę pasożytowania na bogatym repertuarze środków, form artystycznych i stylistycznych chwytów. Wiele z charakterystycznych dla manieryzmu cech zostaje zapożyczona przez kampf, przetworzona do własnych potrzeb koncentrujących się na grze, grze z odbiorcą i z zakorzenionymi w kulturze artystycznymi konwencjami, których trafne rozpoznanie jest gwarantem odbiorczego zadowolenia.

¹³ Cyt za, K. Mrowcewicz: *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok*, Warszawa 2005, s. 21.

Bibliografia podmiotu

M. Gretkowska: *Podręcznik do ludzi*, Warszawa 1996.

M. Gretkowska: *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1995.

Bibliografia przedmiotu

S. Sontag: *Notatki o kampie*, tłum. W. Wartenstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9.

E. Grzeszczyk: *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3.

K. Mrowcewicz: *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok*, Warszawa 2005.

A. Mizerka: *O publicznym wizerunku Manueli Gretkowskiej i estetyce kampu*, „Podteksty” 2006, nr 1.

M. Gołębiewska: *Kamp jako postawa estetyczna - postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia” 1999.

A. Mizerka: *Kamp po polsku*, „Polonistyka” 2003, nr 10.

A. Mizerka: *Polityka kampu*, „Fa - art” 2006, nr 1- 2.

T. Kostyrko: *Literatura i życie literackie*, w: *Kultura polska w dekadzie przemian*, pod. red. T. Kostyrko, M. Czerwińskiego, Warszawa 1999.

Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok, pod red. Teresy Michałowskiej. Wrocław 1998.

M. Gołębiewska: *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003.

W. Tatarkiewicz: *Droga przez estetykę*, t. II, Warszawa 1972.

Słownik języka polskiego PWN, pod red. M. Szymczaka, t. II, Warszawa 1979.

J. Shearman: *Manieryzm*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1970.

T. Klaniczay: *Renesans, Manieryzm, Barok*, Warszawa 1986.

CAMPania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze, pod red. P. Oczki, Warszawa 2008.