

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ESTETIKA CAMPU

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov Ph.D.

Autor práce: Pavlína Novotná

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3

2015

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 7. května 2015

.....
Pavlína Novotná

Svůj velký dík bych ráda vyjádřila panu Mgr. Denisu Ciporanovi Ph.D. za odborné vedení mé práce a cenné rady. Dále bych ráda poděkovala mé rodině a všem, kteří mě při psaní této práce podporovali.

Anotace:

Tato práce se zabývá problematikou fenoménu camp a jeho projevy v západní moderní kultuře. Cílem práce je identifikovat signifikantní vlastnosti typické pro camp jakožto estetický postoj a pro camp jakožto objekt. Zkoumán je vztah campu a kýče, především je poukázáno na podobnosti těchto dvou fenoménů, stejně tak na jejich odlišnosti. Dále je zkoumán vztah campu k vysokému a nízkému umění či dandysmu. Výchozím textem pro tuto práci je esej *Poznámky k fenoménu camp* Susan Sontagové.

Annotation:

This thesis deals with the phenomenon of camp and its manifestations in modern western culture. The aim of this thesis is to identify the significant features typical for camp as an aesthetic stance and for camp as an object. Attention is paid to the relationship of the camp and kitsch, and their differences and similarities. The relationship of camp to the high and low art or dandyism is also examined. The main text used for this thesis is an essay „*Notes on Camp*“ by Susan Sontag.

Obsah:

1. Úvod	1
2. Susan Sontag – Poznámky o fenoménu camp	2
2.1. Strukturace Poznámek o fenoménu camp	3
2.2. Není camp jako camp	4
3. Etymologie a sémantika pojmu camp	6
4. Charakteristické znaky campu	7
4.1. Camp jako postoj	7
4.2. Camp coby objekt	9
4.3. Camp dobrý vkus pro špatný vkus	12
4.4. Camp a druhy umění	14
5. Camp - dandysmus moderní doby	18
6. Camp a kýč	20
6.1. Camp a kýč podle Hermanna Brocha	21
6.2. Camp a kýč podle Umberta Eca	23
6.3. Politika kýče a campu.....	26
6.4. Camp, kýč a autorská intence.....	27
7. Vztah campu k vysokému a nízkému umění	28
8. Nástin esence campu	29
9. Závěr	29
10. Seznam použité literatury	33

1. Úvod

V této práci se budeme zabývat fenoménem camp a jeho projevy v moderní západní kultuře. K výběru našeho tématu bylo největší motivací tušení potenciálů tohoto fenoménu v oblasti moderního umění. Domnívám se, že camp je stále aktuálnější jev pozorovatelný především v sociálních sférách, ale také v uměleckých. Camp můžeme chápat jakožto určitý prostředek pomáhající nám povznést se nad vážnost vysokého umění, či nad zklamání z umění pokleslého a nezdařeného. Tudíž pokus o prozkoumání tohoto fenoménu nám může poodhalit trochu odlišný způsob vnímání, prožívání. Camp je možno zkoumat vícero možnými způsoby, nejvíce pozornosti pravděpodobně věnovala campu genderová studia. Nejčastěji je tento fenomén spojován právě s homosexualitou a queer problematikou¹, v této práci však od tohoto významu a spojení upustíme a budeme camp zkoumat především z pohledu estetického.

Hlavním výchozím bodem pro prozkoumání tohoto tématu nám bude sloužit text Susan Sontagové *Poznámky o fenoménu camp* – který byl publikován roku 1964. Jedná se o jedinou studii zabývající se campem jakožto estetickým fenoménem, která byla přeložena do češtiny. Problematikou campy estetiky se také zabývá Umberto Eco v knize *Dějiny ošklivosti*, kde campu věnuje samostatnou kapitolu. Nenajdeme zde však více než sumarizaci hlavních tezí Sontagové. Dalším zdrojem, ze kterého budeme v této práci čerpat je kniha Fabia Cleto – *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Jedná se však o soubor studií několika dalších autorů zkoumajících a spojujících camp výhradně s queer problematikou, proto nám poslouží jako zdroj informací jen částečně. K základnímu ohledání tohoto termínu využijeme též Encyklopedii Michaela Kellyho - *Encyclopedia of aesthetics* a *Encyclopedia of Gender and Society* autorky Jodi O'Brienové.

V první části práce se pokusíme přiblížit původ a užívání pojmu camp od jeho počátků až po vydání *Poznámek o fenoménu camp*. Dále budeme zkoumat

¹Výběr publikací věnující se campu v oblasti generových studií:

BERGMAN, D.: *Camp grounds: style and homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

BOOTH, M.: *Camp*. Quartet Books, 1983.

CLETO, F.: *Camp: queer aesthetics and the performing subject*. University of Michigan Press, 1999

CORE, P.: *Camp, The Lie That Tells The Truth*. London: Plexus Publishing, 1994.

MEYER, M.: *The Politics and Poetics of Camp*. London and New York: Routledge, 1993.

charakteristické vlastnosti tohoto fenoménu. Zaměříme se především na camp coby specifický druh estetické vnímavosti, k tomuto ohledání nám také pomůže porovnání s funkcionální analýzou estetického postoje Jana Mukařovského.

Dále se zaměříme na signifikantní objektové vlastnosti typické pro camp, jako jsou: umělost, teatrálnost, hravost atp. Teorie Jana Mukařovského nám pomůže podrobněji prozkoumat camp a jeho vztah ke vkusu. Díky této analýze se budeme moci v další části této práce zaměřit na to, jak se camp projevuje v jednotlivých druzích umění, ale i v mimoestetické oblasti. Neopomeneme také komparaci campu s dalšími fenomény, které jsou často spojovány či zaměňovány s campem, a to jsou dandysmus a kýč. Naší snahou bude poukázat jak na podobnosti, tak především na odlišnosti těchto pojmů. K tomuto ohledání v případě kýče použijeme definice Hermanna Brocha a Umberta Eca. V závěru této práce se pokusíme předložit nástin esence fenoménu camp.

2. Susan Sontag – Poznámky o fenoménu Camp

Autorkou našeho primárního textu, ke kterému se v této práci budeme nejvíce vztahovat, je Susan Sontagová, americká spisovatelka věnující se mimo jiné teorii fotografie, kritice, režii, ale i aktivnímu boji za lidská práva. Do estetické diskuse nepřispěla tedy pouze analýzou pojmu camp, ale především teoretickými texty o fotografii nebo svým nejznámějším, zhusta citovaným esejem *Proti interpretaci*.

Vydání *Poznámek o fenoménu camp* otevřelo dveře tomuto fenoménu do povědomí širší veřejnosti – camp se stal fenoménem, o kterém se čím dál více vedly nejen odborné diskuse. Právě Sontagová uchopila problematiku campu nikoli pouze ze stránky genderových problémů, ale poukázala na potenciál, který se v campy estetiky ukrývá. *Poznámky o fenoménu camp* jsou proto výchozím bodem pro každého, kdo se rozhodne problematikou campu zabývat. Avšak ještě před samotnou publikací tohoto článku pronikal tento výraz na veřejnost, ať už na stránkách časopisů jako *Life*, *the Spectator*, *the New Statesman*, v literárních časopisech, nebo jako samotný název povídky *Cyrila Connollyho*.² Avšak v těchto případech se nejednalo o definiční vymezení, s tím přichází právě až Susan Sontagová ve své eseji.

² CLETO, F.: *Camp: queer aesthetics and the performing subjekt*. University of Michigan Press, 1999.str.45

O tom, jak neoddelitelně je camp spjat se Sontagovou, svědčí i fakt, kdy po vydání článku byla autorka přezdívána „*Miss camp*“ nebo „*the camp girl*“. Publikování eseje způsobilo boom v zájmu o camp, v 60. letech se začaly objevovat studie věnující se campy tématice, hledající projevy toho fenoménu například v americkém televizním seriálu *Batman*. Esej prakticky přitakává celkovému naladění americké společnosti v šedesátých letech minulého století. To nejen pokud vzpomeneme sexuální revoluci, která zapříčinila změnu pohledu na lidskou sexualitu, rozšířila hranice chápání lidské sexuality a odstranila postupně mnohá sexuální tabu, ale i projevy pop-artu, který stejně tak jako camp v podání Sontagové povyšuje předměty běžné denní potřeby a masové výroby na umělecká díla či potencionální estetické objekty.

Tato esej však způsobila vedle nadšení i vlnu nevole ze stran homosexuálů, kteří nesouhlasili s proniknutím campy estetiky do mainstreamu. Zlidovění projevů campu a jejich vyhledávání a popularizace narušila jedinečnost křehké homosexuální identity, která považuje campy prostředky výlučně za své vlastní.

Stejně tak jako projevy charakteristické pro různé subkultury (např. punkové), nebo rozličné umělecké styly (např. pop-art) padl camp za oběť obchodnímu a zábavnímu průmyslu, což otevřelo – nejen mezi homosexuály – otázku, zdali „ryzí camp“ ještě může existovat. To již nemůže být připisováno za vinu Sontagové a její eseji, tento proces komercializace nevyhnutelně parazituje na všech přitažlivých a nových stylech.

Po více jak půl století po vydání *Poznámek o fenoménu camp* je však více než jasné, že camp je stále aktuální jev, se kterým se můžeme nadále běžně setkávat. Ukázalo se, že se jedná o velice adaptabilní fenomén, kterému moderní doba velmi svědčí. (Uveďme jako příklad chlapecké i dívčí pěvecké skupiny, oblíbené především v devadesátých letech minulého století, nebo v České republice velice oblíbené televizní estrády, či dodnes „populární“ teleshoppingy, atp.)

2.1. Strukturace Poznámek o fenoménu camp

Již samotný název *Poznámky o fenoménu camp* dává na srozuměnou, že se nejedná o klasicky vedenou ucelenou vědeckou studii. Sontagová si jako formu výstavby textu zvolila zápisky, či poznámky, svůj výběr zdůvodňuje následovně: „*K zachycení*

*některých rysů této zvláště prchavé vnímavosti se forma zápisků – oproti formě eseje s jejím nárokem na lineární, postupnou argumentaci – jevila jako vhodnější.*³

Zápisky o campu věnovala autorka Oscaru Wildovi, jehož citáty z různých děl (*Vera aneb nihilisté, Vějíř lady Windermerové, Ideální manžel, Bezcenná žena*) se objevují na několika místech v eseji. Důvod, proč si vybrala právě Wilda, Sontagová neuvádí, ale po přečtení *Poznámek* jsou paralely mezi campem a osobou Oscara Wilda víc než jasné.⁴

Samotný text začíná krátkým úvodem, následuje citace z Wildova *Úsloví a maximy k užítku mládeže*. Podstatu textu tvoří padesát osm krátkých očíslovaných bodů. Po přečtení několika prvních poznámek si povšimneme, že jednotlivé odstavce na sebe tematicky příliš nenavazují. Sontagová si díky bodové strukturaci textu mohla dovolit přecházet od jednoho tématu ke druhému mnohem jednodušeji, než jak tomu bývá u klasicky vystavěných esejí. Naším záměrem je tedy systematizovat poznámky s ohledem na vybrané důležité estetické kategorie (vnímavost a vkus atp.), což nám pomůže identifikovat jakousi esenci campu.

2. 2 Není camp jako camp

Sontagová datuje proniknutí tohoto termínu do běžného úzu prostřednictvím románu Christophera Isherwooda *The Word In The Evening* z poloviny 20. století. Tato novela je považována za první text věnující se campy tématice. Nejedná se však o žádnou odbornou studii podávající definici tohoto pojmu. Přesto zde najdeme vymezení několika poznávacích znaků, které nám pomohou rozpoznat případy campu. Setkáváme se zde s přístupem zakládajícím se na předešlé zkušenosti s campem. Tento jev můžeme do jisté míry pozorovat i u Sontagové a jejího pojetí „znalce campu“ – tedy osoby, jež je s campem obeznámena, a disponuje schopností camp rozeznat a plně vychutnat.⁵ Dále v tomto románu nalezneme rozdělení na Low camp, který Isherwood používá pro označení zženštilých mužů, a na High camp – ten je spíše hoden naší pozornosti díky vyšší filosofické hodnotě, kterou můžeme spatřovat u osob a věcí, jež autor řadí do

³ Srov.: SONTAG,S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 80

⁴ „Právě Wilde zformuloval důležitý prvek campy vnímavosti, totiž rovnocennost všech předmětů, když oznámil svůj záměr, žít na výši dvého modrobílého porcelánu anebo prohlásil, že klika může být stejně obdivuhodná jako obraz.(..) Wilde anticipoval demokratického ducha campu. - SONTAG,S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 86

⁵ Srov.: SONTAG,S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 86

kategorie High camp. Pochopíme-li podle Isherwooda význam slova camp, zařadíme ho pak do diskuzí v oblastech estetických i filozofických. High campem označuje například barokní umění, balet a opery apod.⁶

Otázkou tedy je, jaký vztah má Isherwoodův High a Low camp ke campu, jak jej pojímá Sontagová ve své eseji. Autorka se kromě zmínky o existující Isherwoodově eseji nijak k jeho vymezení campu nevyjadřuje. Pokusme se tedy o rozlišení těchto dvou pojetí. Podobnost jistě shledáme v bodě, kdy oba druhy campu (Isherwoodův a Sontagové) dokážeme nejlépe rozeznat a ocenit na základě již předešlé campy zkušenosti. Společným jmenovatelem je tedy vědomí o existenci a povaze campu.

V pozdějších kapitolách, kdy se budeme podrobněji zabývat campem podle vymezení Sontagové a jeho specifickými charakteristickými znaky, objasníme si rozdíl mezi ryzím campem a záměrným campem. V tomto bodě nám pro pochopení postačí následující rozlišení: čirý camp je nezáměrný, naivní a neplánovaný, myšlený vážně, záměrný camp je produkován vědomě, chce být campem a používá cíleně jeho charakteristik pro to, aby zaujal campy vkus.

Z tohoto krátkého vymezení vyplývá, že nelze slučovat rozlišení High a Low camp s rozdělením na záměrný a nezáměrný camp. Low camp lze tedy spíše aplikovat na osoby, které můžeme nazvat campy, a to ať už postavy androgynní, či osoby, jež využívají typických charakteristik campu (stylizace, přepjatost, umělost, extravagance apod.) ve svém vystupování. Nicméně z Isherwoodova vymezení vyplývá negativní konotace pro Low camp, tu však necítíme, hovoříme-li o klasických campy projevech. Proto je toto připodobnění jen velmi přibližné a v žádném případě není synonymní.

Zaměříme-li se na termín High camp, přirovnat ho můžeme ke znalectví campu. Tedy ke schopnosti, kterou disponují osoby, jež jsou s problematikou campu obeznámeny, umí ho plně vychutnat, a přesto si jsou vědomi, že se nejedná o vysoké umění. Znalci campu jsou osoby, které se dokážou těšit z banality, nevkusů a extravagance, kterou se campy objekty vyznačují. Disponují uměním pohlížet na svět novou hravou perspektivou, nebrat věci příliš vážně. S nadsázkou lze tedy říci, že znalci campu a ti, jež řadí Isherwood do High campu, jsou bohatší o další způsob, jak interpretovat náš okolní svět, o nový přístup, jak se těšit z jinak opovrhovaných či zatracovaných věcí.

⁶ISHERWOOD, Christopher, *The World of the mening*, Ringwood: Pinguin Book, 1966. Str. 113 - 115

Na tomto pokusu o objasnění High a Low campu jsme si ukázali, že tyto pojmy nelze dále slučovat. Jistě je mnoho způsobů, jak tyto dva termíny interpretovat. Při dalším užívání pojmu camp budeme používat vymezení podle Sontagové, nikoliv podle Isherwooda. Naší snahou bylo poukázat na odlišnosti a nuance v chápání pojmu camp.

3. Užívání a etymologie pojmu Camp

Pokud budeme pátrat po užívání slova camp v českém jazyce, dostaneme odpovědi pouze v českém překladu textu Sontagové od Martina Pokorného z roku 2000, který vyšel v Labyrinth Revue, potažmo v Ecových *Dějínách ošklivosti*. Jak již bylo řečeno v úvodu, vztahovat se budeme především k těmto dvěma publikacím. Nahlédneme-li do spisu Fabia Cleta, dočteme se zde: „*Slovo camp nemůže být adekvátně přeloženo z angličtiny*“⁷ Přesto máme k dispozici několik slovních tvarů vycházejících z pojmu camp. Těmi jsou camp – označení pro substantiva, campy – pro adjektiva⁸ (jako adjektivum je používáno nejčastěji), campovat či camping – v českém prostředí poněkud zavádějící a problematické – jako označení pro slovesa.

Hledáme-li odpověď na otázku jaký je význam pojmu „camp“ v *Encyclopedia of Gender and Society* se dozvíme: „*Camp označuje styl, postoje a chování, které jsou přehnané, nadhodnocené a ironické.*“⁹ Mnoho dalších definic spojuje pojem camp právě s homosexualitou.¹⁰

V Labyrinth Revue z roku 2000, věnované problematice kýchče, se v úvodu k eseji Sontagové dočteme: „*Nejstarší záznam anglického výrazu camp pochází z roku 1909. Jistý J. Redding jej tehdy ve své knize Zanikající angličtina viktoriánské éry vymezil jako ‚činy a gesta s přehnaným důrazem.‘*“¹¹ Z téhož roku je i definice v Oxfordském anglickém slovníku: „*Camp odkazuje na chování charakteristické pro homosexuální*

⁷ CLETO, F.: *Camp: queer aesthetics and the performing subjekt*. University of Michigan Press, 1999. str. 10

⁸ (of a man or his manner) deliberately behaving in a way that some people think is typical of a homosexual – *Oxford Dictionaries*

⁹ O'BRIEN J.: *Encyclopedia of Gender and Society*. SAGE Publications, 2008. str. 104

¹⁰ Camp: To joke or playact exaggerated masculine or feminine behaviors for others' entertainment. Especially men exhibiting exaggerated feminine behaviors. Also to camp it up. - *Sexual Identity and Gender Identity Glossary*

¹¹ Srov.: SONTAGOVÁ, S.: *Poznámky k fenoménu camp*. In: *Labyrinth Revue 7-8: Umění a kých*. Praha, 2000. Str. 79

muže.¹² Zde je důležité si uvědomit, jak je již od svého počátku camp úzce spjat s queer tematikou.

Zaměříme-li se na etymologii tohoto slova, zjistíme, že není jednoznačná, existuje několik možných variant původu tohoto pojmu. Velmi pravděpodobný a nejčastěji uznávaný je však předpoklad, že camp pochází z francouzského slovesa *se camper* – do tábora. Či *camper* – portrétovat, pózovat

„Vskutku se toto slovo mohlo dostat bez povšimnutí do oběhu z vysoké kultury, kde bylo od dvacátých let devatenáctého století používáno k popsání literární tvorby Oscara Wilda, Maxe Beerbohma, Ronalda Firbanka a Carla Van Vechtena jako literární styl řízený těmito postupy – esteticismem, aristokratickým odstupem, ironií, teatrální lehkomyšlností, parodií, zženštilostí a sexuálními přestupky.“¹³

Oxfordská encyklopedie estetiky předkládá následující možný původ termínu: „Etymologie termínu vychází z anglického divadla šestnáctého století, kdy mladí muži, kteří v inscenacích nosili ženské kostýmy, byli popisováni jako *camping*.“¹⁴

4. Charakteristické znaky campu

V této části naší práce se zaměříme na jednotlivé znaky, které jsou typické pro fenomén camp. Nejdříve se zaměříme na analýzu campu coby specifickou estetickou vnímavost. Poté se zaměříme na jednotlivé signifikantní vlastnosti typické pro camp jakožto objekt. K pochopení campy vkusu nám pomůže vedle vymezení Sontagové pojetí nevkusy dle Jana Mukařovského. Díky těmto exkurzům se budeme moci zaměřit na jednotlivé druhy, ve kterých se camp nejvíce projevuje.

4.1. Camp coby vnímavost

Již v samotném úvodu eseje autorka představuje camp jakožto jistý specifický druh vnímavosti. V této kapitole se pokusíme podrobněji přiblížit termín vnímavost, a to především prostřednictvím strukturálního chápání Jana Mukařovského. Dále se budeme věnovat vymezení specifík campy vnímavosti dle Susan Sontagové.

¹² O'BRIEN J.: *Encyclopedia of Gender and Society*. SAGE Publications, 2008. str. 104

¹³ CLETO, F.: *Camp: queer aesthetics and the performing subjekt*. University of Michigan Press, 1999. str. 9

¹⁴ KELLY, M.: *Encyclopedia of aesthetics*. 1998. str. 328

Jan Mukařovský řeší problematiku vnímavosti a vztahu uměleckého díla při definici estetických funkcí či při pokusu vymežit pojem umění. Poté, kdy charakterizuje umělecké dílo jakožto znak (konkrétně znak sdělovací), se dostává k problematice procesu vnímání skutečnosti skrze umělecké dílo. Věcná skutečnost není obsažena v díle samém, ale vnímatel ji nachází skrze své vlastní zkušenosti. Tento postoj, který je vyvolán při setkání s dílem, se promítá do celkového vztahu vnímatele ke světu a skutečnosti. Důležitým charakterem je zde následující fakt: interpretace díla není jen a jen záležitostí individua, jak by se mohlo jevit. Mukařovský pokládá umělecké dílo za znak sociální a stejně tak individuum vnímá na pozadí společnosti a jeho kolektivního vědomí.¹⁵

Samotný akt vnímání není podle Mukařovského záležitost nárazová a okamžitá, jedná se o proces často probíhající ve více fázích. Celou Mukařovského strukturalistickou teorií prostupuje myšlenka dynamiky a pohybu, podobně tak i Sontagová pojímá vnímavost. Vedle rysů dynamiky se vnímavost vyznačuje i křehkostí – vnímavost, kterou se pokusíme oklestit jasnými hranicemi, stává se ztuhlou a ztrácí svou jedinečnou individualitu, mnějí se do podoby formulovaných myšlenek.

Mukařovský dále otevírá tematiku estetického postoje – tedy vztahu recipienta vůči estetickému objektu. Zdůrazňuje důležitost nezaměňovat postoj estetický s jinými způsoby jak na svět pohlížet (praktický, magicko-náboženský atp.). Campy vnímavost řadíme pod nadřazený koncept estetického postoje, jenž je v estetice chápán jakožto stav mysli, při kterém subjekt zakouší estetickou zkušenost. Estetický postoj je tvořen vztahovým napětím mezi vnímajícím subjektem a estetickým objektem, výslednicí tohoto vztahu je estetický prožitek. Campy postoj je stejně jako postoj estetický určitý interpretační klíč či způsob naladění, ergo očekávání. Sontagová na rozdíl od Mukařovského rozlišuje několik druhů estetické vnímavosti, je důležité uvědomit si, že autorka pracuje pouze s vnímavostí zaměřující se na objekty, skýtající možnost estetického prožitku, sama tento druh vnímavosti nazývá tvůrčí vnímavost. Sontagová představuje tři možné druhy vnímavosti: „*První vnímavost, vnímavost vysoké kultury, je v zásadě moralistická. Druhá vnímavost, vnímavost extrémních stavů existence, kterou představuje velká část současného „avantgardního“ umění, získává na síle díky napětí mezi mravním a estetickým zanícením. Třetí vnímavost, camp, je plně estetická.*“¹⁶

¹⁵ MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie 1 Brno, Host, 2000 str. 139*

¹⁶ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. In: *Labyrinth Revue*, 2000, str. 85

Sontagová tedy camp označuje za jeden ze způsobů, jak pohlížet na svět, a to již jako na estetický fenomén. V módu campy vnímavosti za pomoci naší vlastní imaginace a kreativity přímo nacházíme v objektu specifické estetické hodnoty. Avšak jen tato podmínka by neodlišovala campy vnímavost od obecné estetické vnímavosti, která je jakožto obecnější termín campy vnímavosti nadřazena. Campy senzibilita je do značné míry oproštěna od tradičních požadavků na harmonii či vážnost. Spíše než našich intelektuálních schopností si campy vnímavost žádá aktivitu naší imaginace. Přestože se schopnost vnímavosti pojí s aktem hodnocení, v módu campy vnímání spíše vychutnáváme objekty našeho zájmu. Mluvíme-li přece jen o campy hodnocení, posuzujeme výhradně formální kvality objektu. Camp do značné míry přehlíží obsahové vlastnosti díla, potlačena je také vážnost morálního obsahu děl, který hraje významnou roli při běžném způsobu oceňování uměleckých děl. Můžeme tak říci, že campy vnímavost poskytuje největší prostor přirozené lidské hravosti a nespoutané fantazii, dokáže předměty „na hraně dobrého vkusu“ přetvořit v estetické objekty, proto ji Sontagová řadí do kategorie tvůrčí vnímavosti.

4.2. Camp coby objekt

Z postupného ohledávání pojmu camp coby specifické vnímavosti tak nutně přicházíme k potřebě formulovat i její pandán – specifickou představu, jak campy předměty a situace typicky vypadají. V této kapitole se tedy zaměříme na ony klasifikační vlastnosti campu a provedeme podrobnější rozlišení čirého a záměrného campu podle Sontagové.

Nic přirozeného není campem. „*Všechny campy předměty a osoby obsahují podstatný prvek umělosti*“¹⁷. První a podmiňující podmínkou campu je tedy umělost. Sontagová poukazuje na fakt, že dnešní campy vkus se distancuje od přírody. Podle Sontagové camp zavádí nové měřítko pro oceňování, a to právě umělost. Ovšem k tomuto výroku můžeme vložit do kontrapozice jiný výrok autorky: „*Campy vkus představuje určitou lásku – lásku k lidské přirozenosti*.“¹⁸ Jakým způsobem tedy chápat

¹⁷ Srov.: SONTAGOVÁ, S.: *Poznámky k fenoménu camp*. In: *Labyrint Revue* 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. Str. 82

¹⁸ *Ibid.*: str. 86

tyto dva rozkoly v definici campu? Vymežeme tedy další signifikantní znaky campu a poté se pokusme na tuto otázku odpovědět.

Camp je láska k přehnanému a ke všemu, co je mimo. Všude tam, kde lidská tvořivost a imaginace nebyla okleštěná, se daří campy vnímavosti. Tam, kde ruku umělce nevedla umírněnost, je živné pole působnosti pro camp. Tento fenomén je často pravým opakem toho, co bychom nazvali v dané situaci normálním (přehnaná umírněnost v okamžiku, kdy není žádoucí, a naopak neadekvátní přehánění tam, kde se očekává umírněnost).

V campu vždy selhává vážnost. Jak jsme již řekli, camp se v každém případě určitým způsobem vztahuje k vážnosti. V případě čirého campu vážnost selhává. Dílo a záměr autora, kde se snoubí již zmíněná přehnanost, fantastičnost, naivita a právě smrtelná zanícenost, vzniká camp. Camp se prezentuje vážně, ale nelze jej takto brát, je v přímé kontrapozici k vážnosti. V případě záměrného campu je vážnost banalizována, ironizována a parodována.

Camp je hravý. V campy vnímavosti se chceme pobavit, nebrat svět vážně, ale s nadhledem. Camp umožňuje průchod a zapojení naší imaginace. V módu campy postoje se nesmějeme oněm objektům, ale spíše se z nich radujeme. Camp se chce bavit, užívat a oceňovat svět novým způsobem.

Jak tedy tyto charakteristiky souvisejí s lidskou přirozeností? Odpovědí opět můžeme naleznout mnoho a nejspíše záleží na každém z nás, jak se ke světu campu a samotné lidské přirozenosti vztáhneme. Nicméně předložme si jednu možnost jak tuto tezi interpretovat, a to spíše k zamyšlení, než k neomylnému vysvětlení. Nejsou právě člověku vlastní nebo velmi blízké všechny tyto vlastnosti campu? Již od nepaměti se můžeme setkat s prvky přehánění v lidském konání a právě tyto, často zprvu nepochopitelné výstřednosti, posouvaly člověka stále dále v jeho vývoji. Stejně tak záliba v umělostech a stylizacích a přetváření přírody k obrazu svému. Právě člověku jakožto trvale juvenilnímu druhu je po celý jeho život vlastní schopnost hrát si a bavit se, a možná právě proto jsme campem tak přitahováni.

Každý artefakt může dle Mukařovského strukturální teorie nabýt estetické hodnoty, záleží jen na postoji, který vůči předmětu zaujmeme. Avšak campy hodnotu

nemůžeme nalézt v libovolném objektu: „*Jistě, oko campu má schopnost proměnit zkušenost. Avšak ne vše lze vidět jako camp. Neplatí, že vše je v oku vidoucího.*“¹⁹ Víme tedy, že pro znalce campu je snadné camp rozpoznat, či jej za pomoci imaginace a hravosti v předmětech nalézt, campy vnímavost však nelze uplatňovat na libovolných objektech. Sontagová uvádí jako příklad campu *Labutí jezero*, nicméně nelze takto označit všechna nastudování tohoto baletu. Můžeme se setkat se zcela nekonvenčním, originálním pojetím, které upouští od tylových kostýmů, pohádkové stylizace a teatrálních gest. Zde bychom camp hledali velice těžko. S tímto faktem souvisí i důležitá podmínka ryzího campu – a to nezáměrnost. „*Čirý camp je vždy naivní (...) příklady ryzího campu jsou nezáměrné; jsou míněny smrtelně vážně.*“²⁰ Dílo či určité způsoby chování a vystupování nechtějí záměrně naplnit a vyhovět campy vkusu, nejsou prvoplánové. Právě zde dochází k selhání vážnosti, autor díla v mnoha případech ani neví, že by mohl být on či jeho dílo za camp označen, netouží po tom být zábavný nebo teatrální. Veškeré své konání myslí smrtelně vážně. Dalo by se tak říci, že se jedná o určitou dezinterpretaci díla vnímatelem prostřednictvím campy vnímavosti, alespoň s ohledem na intenci autora. Tato díla vykazují prvky campu, avšak ty do systému díla nebyly vloženy záměrně, ale projektuje je tam sám recipient.

Opakem ryzího campu je *camping* – camp tvořený záměrně, cíleně útočící na campy vkus, mající za cíl být jako camp vnímán. Často pro diváky skýtá mnohem menší potěšení – a tyto počiny mnohokrát sklouzávají spíše k estrádě a trapnosti než k zábavnému campy prožitku. Právě nezáměrné, vážně brané melodramatické zápletky příběhů jsou podle Sontagové důvodem, proč může být mnoho oper označeno za camp. Záměrný camp v mnoha případech užívá jako svůj prostředek parodii, ironii a také projevy, které společnost v běžném životě považuje za normální (např. třídní rozdíly, sexuální orientace atd.). Velmi oblíbeným terčem campy parodie je měšťáctví a měšťácká kultura, ironicky se vysmívá běžným normám společnosti. Jsou případy, kdy se staneme svědky záměrného *campingu* a přesto, že budeme do díla projektovat naše předešlé campy zkušenosti, pokusíme se dílo jako camp vnímat, nemusí se nám to podařit a objekt se nám bude jevit jen jako nezdařilá fraška. Podobné je tomu tak v módu estetické vnímavosti, nemůžeme zcela libovolně přepínat mezi praktickou

¹⁹ Srov.: SONTAGOVÁ, S.: *Poznámky k fenoménu camp*. In: *Labyrint Revue* 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. Str. 82

²⁰ *Ibid.*: Str. 83

vnímavostí a estetickou, tedy prožívat estetické zkušenosti, kdykoliv se nám zlíbí. I tato obtížná uchopitelnost estetických a campy zkušeností z nich právě činí originální jedinečné momenty.

4.3. Camp - dobrý vkus pro špatný vkus

V této kapitole se pokusíme vymezit termín campy vkus a to za pomoci komparace s chápáním vkusu a především nevkusu podle Jana Mukařovského. Sontagová termín vnímavosti téměř slučuje s pojmem vkusu – přesto nacházíme určité odlišnosti v chápání těchto dvou pojmů.

Samotný termín vkus je s ohledem na dějiny estetického myšlení moderní kategorií, v estetické diskusi se začíná objevovat až začátkem 18. století. Estetiku jakožto vědu o vkusu takto razil Alexander Baumgarten, je tedy patrné, že se jedná o jeden ze stěžejních pojmů, se kterými estetika operuje. Potřeba analyzovat vkusovou soudnost sahá ke kořenům estetického zkoumání jako takového, avšak podrobněji studována začala být v období nástupu racionalistické estetiky. Ta pohlížela na vkus jako na normující kategorii. V této epoše se zájem odklání od zkoumání objektových pravidel uměleckých děl a snahy cílí na analýzu vkusové soudnosti.

Rozchod s klasickým pojetím²¹ vkusu přináší romantická estetika či britské empirické zkoumání na pozadí zkoumání „smyslového a rozumového“. Termínu vkus se dostává nového rozměru, a to takového, který není zcela smyslový, ale postrádá i systém a vykazování soudů zcela racionálních. Postupně tedy dochází u tohoto termínu k vývoji. Jako vkus rozumějme získanou schopnost rozlišovat a posuzovat ošklivost a krásu, rozeznat a hodnotit estetickou kvalitu daných estetických jevů. Díky této schopnosti se dokážeme orientovat nejen v estetické oblasti. Tato dovednost je v průběhu našeho života neustále ovlivňována a kultivována různými vlivy, jako jsou vzdělání, výchova, společnost, zkušenosti atp. Za vkusné je v estetické diskusi zpravidla označeno dílo, které naplňuje estetické normy a hodnoty. Je zřejmé, že vkus je podmíněn nejen jedincem a jeho subjektivními preferencemi, ale i názorem kolektivu (např. národní vkus či vkus určité subkultury apod.). Kolektivní vkus je poměrně dosti

²¹ Chápejme tak antickou filosofii (spojení krásy a dobra, substancialistické teorie krásy). Též pojetí krásy ve středověké estetice (světelná metafyzika, neodmyslitelná role Boha).

nestálý a proměnlivý, podléhá neustálým změnám módy apod. Vedle podmínek kulturních ovlivňuje vkus také historický vývoj (umění, průmyslu atd.). Termín vkusu do jisté míry opouští svůj původně čistě estetický význam a nabývá i pedagogického významu. Vkus je chápán jako určité pravidlo, podle kterého tvořit, a také jako norma, jak správně vnímat.²²

Susan Sontagová přisuzuje vkusu maximální důležitost – ovlivňuje jakékoli svobodné jednání, je to jakýsi nedokazatelný fenomén, který nebyl včleněn do žádného systému. Vkusem dokonce autorka nazývá inteligenci – konkrétně jako dobrý vkus na myšlenky. Mluvíme-li však o campy vkusu, nejedná se o klasický druh estetických preferencí. V módu campy vnímavosti netoužíme spatřit díla naplňující estetické normy ani díla harmonická, krásná či v souladu s proporcemi. Nejedná se tedy o klasický normující vkus, ale spíše o jistý druh nevkusu, nebo jak píše Sontagová, „*Camp prohlašuje, že dobrý vkus pro špatný vkus není prostě jen dobrý vkus – nýbrž že existuje také dobrý vkus pro špatný vkus.*“²³ Campy vkus je spíše prostředkem pro oceňování specifických kvalit než pro hodnocení. Prostřednictvím campy vnímavosti zakoušíme estetickou zkušenost a vychutnáváme ji, na rozdíl od estetického soudu nevyžadujeme obecně platný souhlas o kvalitě díla. Nevedeme spory řešící, zdali jsme byli svědky dobrého či špatného campu, ani se nebudeme snažit přesvědčit odpůrce campu o tom, jak kvalitní zážitek můžeme zakusit jako divák nezdařilé operetky *Orfea v podsvětí*.

Jan Mukařovský chápe objekt nevkusu jakožto artefakt, jehož autor měl ambice vytvořit umělecké dílo, avšak nebyl tyto snahy schopen naplnit. Důležitou podmínkou je právě to, že předmět musí být umělejší, přírodní jev můžeme označit za ošklivý, nikoli však za nevkusný. Mukařovský upozorňuje na fakt, kdy čím dál častěji využívá umění právě nevkus jakožto prostředek k vyvolání uměleckého prožitku. „*Kdybychom nyní položili otázku, jak je možné, že umění, privilegovaný jev estetický, může vyvolávat nelibost, aniž přestává být umění, zněla by odpověď, že estetická libost právě tehdy, má-li být dovedena k maximální intenzitě, jaké dosahuje v umění, potřebuje jako dialektického protikladu estetické nelibosti.*“²⁴

²² Tématikou vkusu a jeho vývojem bychom se mohli zabývat mnohem podrobněji. Ovšem pro naše potřeby v této práci postačí toto nastínění. Více k tomuto termínu viz.: KELLY Michael, *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press, 1998. Heslo TASTE

²³ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 86

²⁴ MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie 1, Brno, Host, 2000*, str. 107

Jasnou paralelu s pojetím nevkusy u Mukařovského tvoří totožná artificiální podmínka pro camp, kdy žádný výtvar přírody, projektujeme-li do ní záměrnost, se nemůže stát campem. Označíme-li camp za jistý specifický druh nevkusy, bylo by nesprávné ho s ním zcela ztotožnit, ne vše, co nenaplnilo umělecké ambice, je campy. „*Pokud je něco prostě špatné (A nikoli camp), je tomu tak často proto, že si prostě zvolilo příliš nízký cíl.*“²⁵ Nesmírně zajímavé je ale také to, že dílo se může campu velice přiblížit, nestane se jím však pro svou zdařilost. To z campu činí opravdový unikát stojící mezi špatným uměním či kýčem a dobrým uměním. Na campy předmětech či campy chování neoceňujeme míru zdařilosti, krásu či důstojnost, jak tomu bývá při hodnocení děl vysoké kultury, ani si nevážíme jejich nedokonalosti nebo neschopnosti dosažení kýžených estetických kvalit. Campy vkus si žádá hru naší tvůrčí vnímavosti a zapálenost. Pokud chceme prožívat campy zkušenost, musíme se zcela oprostít od svázanosti pravidel a norem, které provázejí díla vysoké kultury, je třeba pokusit se prožít libost jiným způsobem

4.4. Camp a druhy umění

V této podkapitole se pokusíme zaměřit na ty druhy umění, které jsou pro camp nejvíce vhodné a na důvody proč tomu tak je. Vzpomeneme však i mimoumělecké oblasti, kde se campu velice daří. Již bylo řečeno, že camp je určitým specifickým druhem vnímavosti, ne však zcela výhradně ho takto můžeme chápat. Camp není jen možný způsob, kterým lze svět okolo nás vnímat, Sontagová podotýká, že camp je v mnoha případech obsažen i ve věcech samých a v určitém způsobu chování lidí.

Camp je živen především vizuální stránkou děl či předmětů. Tento fenomén upřednostňuje zejména povrch a texturu před samotným obsahem díla. Do pozadí tedy zcela odsouvá obsahovou stránku děl. Camp nehledí na stylizaci, na strukturální vztahy ani zákonitosti uspořádání uměleckého díla jakožto celku. Camp je zaměřen výhradně na formu díla. Je tedy pochopitelné, že camp může být mnohdy nařknut z povrchnosti a banality. Campu stačí naše imaginativní hra smyslů. Proto je pro tento fenomén mnohem vhodnější vizuální umění – a to především umění dekorativní. Právě zde můžeme tušit velký potenciál pro campy vkus.

²⁵ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 83

Za příklad vezměme secesi, autorka tento umělecký proud konce 19. století označuje za nejrozvinutější a nejtypičtější styl campu. Důvodů můžeme nalézt několik, především je to důraz, jaký je kladen na vizuální stránku děl, a to nejen architektonických, ale především produktů užitého umění. Dále také proto, jak secese transformuje daný předmět v předmět jiný – ať už všemožná zábradlí přetvořena na liány rozličně se vinoucí okolo schodišť, či bytové doplňky snažící se nás přesvědčit, že dokonale obrostly rostlinami. (viz příloha č. 1) Sontagová uvádí za příklad slavné pařížské vchody do metra, kdy ocel byla ukuta do podoby stonků orchidejí. Přestože secese je bohatá na nespočet příkladů campy předmětů, nemůžeme jí označit za výhradně a jedinečně campy styl. Tento sloh není bezobsahový, Sontagová zdůrazňuje, že secese často nese i politicko-morální obsah, opomenout nesmíme ani její nesporný přínos v utváření pozdější moderny. Secese tedy v žádném případě není jen nezdařilé umění. Důležité je si vždy uvědomovat, že vnímat objekty jako camp je možné jen v určitém kontextu, v jiné souvislosti objekt campy být vůbec nemusí – to je právě případ secese. Divákovi pouze skýtá možnost těšit se z ní v módu campy vnímavosti.

Dalším vhodným působištěm pro camp je oděvnictví, zde může naplno propuknout další důležitý rys campu, a to – výstřednost. Také si právě na tomto příkladu můžeme uvědomit, že camp nenalezneme jen a pouze v umění, setkat se s ním můžeme i v mimoumělecké oblasti. Sontagová uvádí následující příklad ryziho campu a zároveň výstřednosti: „*Camp je žena, která se prochází v šatech vyrobených ze tří milionů perel.*“²⁶ Campy projevy můžeme sledovat i ve společnosti ceněné tzv. *Haute Couture* (viz příloha č. 2). Toto spojení se používá pro označení „vysoké krejčoviny“, tedy nejvyšší formy módy. Jedná se o oděvy šité na zakázku přesně podle přání zadavatele, v těchto originálech se projektují fantazie jak návrháře, tak objednavatele. Velmi často jsou na módních molech viděny snové extravagantní kreace, jež celý módní svět pokládá za mistrovské skvosty. V této oblasti je možné takřka cokoliv. Projde-li se po módním mole modelka oděna do perí, perel a třpytivých kamínků, jejíž hlavu bude zdobit páv místo klobouku, milovníkům *Haute Couture* to nebude připadat nepatřičné a výstřední, naopak budou okouzleni extravagantní podívanou, kterou módní přehlídky bezpochyby jsou. Zaměříme-li se na odívání z jiného kontextového pohledu, můžeme jej vnímat jakožto objekt campy vkusu *par excellence*. Vedle excentričnosti dává oblékání průchod i jiným znakům campu, například stylizaci. Neboť co jiného nám

²⁶ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 83

skýtá více možností přetvořit sami sebe do podoby, po které toužíme, do podoby uměle vytvořené. Příkladů zde můžeme najít nespočet: od nevkusných a excentrických kreací starších dam (viz příloha č. 3) přes příslušníky různých subkultur či v dnešní době stále více populárních takzvaných „*Costplayers*“, jejichž snahou je přetvořit se do oblíbených filmových či například komiksových postav (viz příloha č. 4). Opomenout nesmíme možnost zcela překrýt pohlavní rozdíly právě díky odívání, jako příklad zde můžeme uvést transvestitismus. Právě potřeba odlišit se nebo šokovat prostřednictvím stylu oblékání a chování zajišťuje campu „nesmrtelnost“. Každá, především dospívající generace přichází s novou subkulturou či novým stylem oblékání a vymezování se vůči dospělé generaci. Často užívá právě extravagantních prvků a teatrálního vystupování, proto v jednotlivých subkulturách můžeme nacházet tolik nespočetných případů campu.

Dalším druhem umění, kde můžeme nacházet camp, je opera či balet nebo operetky a zpěvohry. Tento příklad uvádí nejen Sontagová, ale i již zmíněný Isherwood, který balet a operu označuje za High camp.²⁷ Případ baletu demonstruje hned několik prvků campu – strojenost, sexuální neurčitost, umělost (viz příloha č. 5). Příklad opery se nestává campem pro svou umělecky nezvládnutou stránku, ale spíše proto, jak píše Sontagová, že: „*Většina tradičního operního repertoáru by nejspíše nemohla být tak uspokojivým campem, kdyby skladatelé nebrali melodramatické absurdity většiny operních zápletek vážně.*“²⁸ Zde opět do hry vstupuje podmínka ryziho naivního campu, o kterém již bylo pojednáno. Operu můžeme považovat za nejvíce campy druh v oblasti vysoké kultury, a to nejen pro megalomanské kulisy a kostýmy či androgynní postavy zpěváků atp. Oproti tomu se můžeme stát svědky campy podívané v případě, kdy díky nenaplněným ambicím mnohých režisérů, kteří se snaží klasické dílo zasadit v nové inscenaci do naší moderní doby, stvoří však snad jen pro znalce a příznivce campu ocenitelné dílo, plné teatrálních groteskních situací.

Také ve filmovém umění se campu velmi daří. Sontagová vedle konkrétních příkladů jednotlivých campy filmů, poukazuje na v šedesátých letech stále vzrůstající oblibu žebříčků „nejlepších nejhorších filmů“. Tento trend rozhodně postupem času nevyrazil, naopak v posledních letech „nejlepší špatné filmy“, či herecké výkony získávají oficiální ocenění (vzpomeňme udílení cen *The Golden Raspberry Awards*). Jako příklad campy filmu zde uvedme dnes již kultovní film *Rocky Horror Picture*

²⁷ Viz kapitola: Užívání pojmu camp a jeho etymologie

²⁸ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 83

Show (viz příloha č. 6), nebo *Addam's Family* (1991). Ve spoustě snímků se můžeme setkat s příklady campy postav, mnohdy jsou takto označovány postavy z filmů Tima Burtona (Willy Wonka, Střihoruký Edvard, Beetlejuice atp.), či postava Lva z filmu *Čaroděj ze země Oz* (viz příloha č. 7).

Mluvíme-li o televizním fenoménu jako takovém, opomenuty by neměly být ani mnohé reklamy, upoutávky, skeče, estrády, soutěže a seriály. Právě zde je živná půda campu. Jako příklady z našeho prostředí jsme již v úvodu této práce uvedli v porevolučních letech oblíbené televizní estrády či kultovní soutěžní pořady. Zde si povšimněme zajímavého faktu, na který upozorňuje i Sontagová, a to specifickou roli času a proces banalizace. „*Jde prostě o to, že proces stárnutí či zhoršování kvality poskytuje nutný odstup – anebo probouzí nezbytný soucit. Když je téma důležité a současné, může v nás selhání uměleckého díla vyvolat pobouření. (..) Čas osvobozuje umělecké dílo od mravní relevance a předává je campy vnímavosti. (..) Věci jsou tedy campy nikoli tehdy, když zestárnou, nýbrž tehdy, když nám na nich přestane tolik záležet a když nás neúspěch pokusu může bavit, namísto aby nás frustroval.*“²⁹ Právě ona ztráta aktuálnosti, vážnosti a přidaná sentimentální vzpomínka nám umožní se na věci minulosti dívat poněkud jinak. Dříve trýznivý zážitek ze zhlédnutí soutěžních pořadů nám po čase může přinést úžasný campy prožitek.

V neposlední řadě uveďme umění, které je pro camp příznivé, a to hudbu, avšak ne hudbu koncertní, vážnou, ale muziku populární, která přispěla velké popularizaci campu. Jako dobrý příklad použijeme glam rock (viz příloha č. 8), v tomto případě se velký důraz klade vedle hudební stránky také na vizuální. Přehnané, přemrštěné dekorace, kostýmové stylizace, výstřední vystupování, „bezpohlavnost“ interpretů. To vše můžeme označit také za camp. Stále častěji se můžeme setkat s případy, kdy v pozadí stojí obsahová stránka písně, kvalita melodie či zvládnuté hudební provedení, a interpret zcela vážně vsází na vizuální stránku a vlastní sebe prezentaci. Příkladů campu z hudební oblasti je nespočet, jako častý představitel bývá uváděn David Bowie, který je mnohdy označován i za moderního dandyho³⁰, Elton John, zpěvák Mika, již zmíněné dívčí a chlapecké skupiny či amatérští rapeři.

²⁹ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 84

³⁰ SCHIFFER, D. S.: *Dandysmus, poslední záblesk heroismu*. Praha: Karolinum, 2012

5. Camp - dandysmus moderní doby

Důvodů, proč spojovat dandysmus s campem, je vícero, pokusíme se je objasnit za pomoci vymezení tohoto pojmu. Susan Sontagová několikrát na podobnost campu s dandysmem v eseji upozorňuje, poukážeme však také na rozdíly, které neumožňují tyto dva fenomény zcela sloučit.

Jako dandysmus chápeme propracovaný způsob života postavený na estétství, tak zvaných dandy na sklonku 18. a začátku 19. století. Tento styl je spjat s vysokou, především londýnskou společností. Dandy je osoba vybraných způsobů, zakládající si na pečlivém elegantním odívání a do krajnosti vyhnané sebestylizaci. Tento způsob života se pojil s vysokou finanční náročností, a proto nemohl být dandy kdokoli, to z dandysmu činilo něco výjimečného. Dandy je osoba excentrická, toužící své okolí ohromit, stojící proti přirozenosti.³¹ Dandy svým vystupováním určitým způsobem porušoval konvence a pravidla, avšak nikdy zcela nepřekročil společností jasně danou hranici. Dandysmus byl jistý prostředek proti nudě, ze které i vzešel. Označení „dandy“ má však i negativní konotaci – výklad tohoto pojmu může být chápán i jako pojmenování pro hejska, šosáka či floutka (viz příloha č. 9).³² Za dandyho je považován několikrát Sontagovou zmíněný Oscar Wilde, kterému jsou *Poznámky o fenoménu camp* věnovány. Sontagová označuje camp za novodobý dandysmus, je však nutné si uvědomit, že camp není přímým pokračovatelem dandysmu, čerpá z něj jen částečně a v některých ohledech se od něj zásadně odlišuje. Nejmarkantnější odlišností je fakt, že dandysmus je způsob života, celoživotní a permanentní úsilí. Oproti tomu camp je spíše než styl života jeden ze způsobů, jak naše okolí vnímat a vychutnávat, nejedná se o trvalý stav mysli a existenční postoj.

První podobností mezi campem a dandysmem je potřeba a touha po umělosti. Jak dandysmus, tak camp stojí v přímé opozici proti přirozenému či přírodnímu objektu. Camp i dandysmus se vyznačují stylizovaným způsobem prezentace a oba stojí na hraně estétství. Dandy se snaží skrýt a přetvořit všechny nedokonalosti způsobené přírodou, obklopuje se věcmi umělými a zcela opovrhuje projevy člověku přirozenými. Dandy je

³¹VANĚK J.: *Estetika v proměnách prožitků*. Praha: Arcis, 2012. Str. 260

³²Jsme si vědomi jak obtížné je postihnout všechny nuance a pojetí dandysmu (historického, literárního, osobního atd.), k našim účelům postačí toto obecné vymezení. Podrobná analýza viz. COBLANCEOVÁ, F.: *Dandysmus*. Praha: Prostor, 2003., D'AUREVILLY, Jules Barbey, *O dandysmu a Georgi Brummellovi*. Volvox Globator, 1996

osobou ze své podstaty městskou, potřebuje obecnstvo pro svou sebetvorbu a prezentaci. Stejně tak campu se nejlépe, a můžeme říci takřka výhradně, daří v blízkosti mas – camp je živen měšťáctvím. Oba tyto „styly“ jsou blízce spjaty s nudou. Dandysmus by nebyl možný ve společnosti, která trpí nedostatkem a jejíž primární starostí je obstarávat živobytí. Dandy má všeho nadměru, to mu umožňuje pečlivě tříbit svůj vkus, vystupování či garderobu. Stejně tak camp je možný jen ve společnostech dobře zaopatřených, užívá si jak výdobytků masové kultury, tak jejich konzumentů.³³

Hlavní rozdíl mezi campem a dandysmem tvoří vztah k výstřednosti. Camp se vyžívá ve všem, co je výstřední, extravagantní a protivící se vkusu. Dandy na své okolí působil výstředně a neobvykle především díky své přepjatosti, dokonalé garderobě a cynickým bonmotům, avšak nikdy nepřekročil hranici aristokratické zdrženlivosti. „*Princip dandysmu vždy spočívá v umírněnosti a v udržování odstupu od všech výstřelků a výstředností.*“³⁴ Camp hranice překračuje, je hravý, veselý, frivolní a nikdy ne vážný, na tento rozdíl upozorňuje Sontagová. „*Dandy ve starém stylu nesnášel vulgárnost. Dandy v novém stylu, milovník campu, si vulgárnosti cení. Zatímco dandy byl neustále dotčený nebo znuděný, znalec campu se neustále baví, těší. Dandy si u nosních dírek přidržoval navoněný kapesník a měl sklony k mdlobám; znalec campu přičichává k zápachu a pyšní se svými silnými nervy.*“³⁵

Další důležitou diferencí je postoj k předmětům masové výroby. Dandy vyhledával věci vzácné, exkluzivní, obyčejnému člověku nedostupné, opovrhoval vším měšťáckým, masovým a běžným. Dandysmus je proto často spojován s vkusem snobismu. Camp využívá produkty hromadné výroby a povýšil je na svůj primární zájem. Campy vkus si užívá stejně věci jedinečných, jako předmětů masově vyrobených, podle Sontagové se o tuto rovnoprávnost v přístupu k oceňování jednotlivých objektů zasloužil Oscar Wilde: „*Právě Wilde zformuloval důležitý prvek campy vnímavosti, totiž rovnocennost všech předmětů, když oznámil svůj záměr 'žít na vyšší' svého modrobílého porcelánu anebo prohlásil, že klika může být stejně obdivuhodná jako obraz. Zvěstováním významu kravaty, květiny v knoflíkové dírce nebo židle Wilde anticipoval demokratického ducha campu.*“³⁶

³³ VANĚK J.: *Estetika v proměnách prožitků*. Praha: Arcis, 2012. Str. 260

³⁴ COBLENCIOVÁ, F.: *Dandysmu*. Praha: Prostor, 2003. Str. 388

³⁵ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 86

³⁶ Ibid.: str. 86

V těchto výčtech jsme se pokusili ukázat blízkost těchto dvou fenoménů, stejně tak i upozornit na rozdíly, které je odlišují. Domnívám se, že je nezbytné výroky Sontagové „*Camp je moderní dandyismus*“³⁷ nevykládat zcela doslova a dandyismus s campy vkusem neslučovat. Stejně tak by nebylo správné slučovat camp a kýč, jak se pokusíme ukázat dále.

6. Camp a kýč

Podobnosti či příbuznosti kýče a campu jsme se již několikrát dotkli. V této kapitole se pokusíme tyto dva fenomény především odlišit. Nejprve přistoupíme k bližšímu ohledání pojmu kýče, následně poukážeme na difference, které kýč a camp odlišují.

Problematice kýče bylo věnováno mnohem více studií než campu, především proto, že tento pojem je poměrně starší a zahrnuje širší pole v estetické diskuzi. Tematikou kýče se zabývalo mnoho teoretiků, jako jsou Umberto Eco (*Skeptikové a těšitelé*), Hermann Broch (*Román-mýtus-kýč*) či Tomáš Kulka (*Umění a kýč*). Tento termín se objevil v estetickém úzu pravděpodobně až v 19. století, tudíž se opět jedná o pojem moderní. Termín kýč se stal takřka mezinárodně užívaným pojmem, a to nejen v estetické diskuzi, ale i v běžné mluvě. Etymologie slova kýč je jako u mnohých termínů nejasná, každý teoretik zabývající se touto problematikou předkládá různé možnosti původu tohoto slova.³⁸ Nejen kritiky je tento termín chápán výhradně negativně a velmi často je kladen do přímé opozice k vysokému umění jako jeho antiteze. „*Samotný pojem kýč má jasné hanlivé konotace. (Kdokoli tohoto pojmu použije, implikuje negativní estetický soud.)*“³⁹ Přesto, stejně jako camp, není termín kýč synonymem pro špatné umění. Kýč není nevydařeným autorským počinem, kýč je vědomě podbízivým výtvozem, snažícím se zalíbit co největšímu spektru konzumentů. Většina studií spojuje původ kýče s šířením napodobenin a kopií, které umožnila stále

³⁷ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, Str. 86

³⁸ Většina z teoretiků se shoduje na původu kýče v německém označení Kitch, odvozeného od anglické „sketch“. Další teorie sleduje původ v německém slově *verkitschen*- které se překládá jako zlevnit, nebo ve slovese *kitschen* – sbírat bláto z ulice.

³⁹ Srov.: KULKA, T.: *Etika, estetika a politika*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. Str. 23

vyspělejší technika. Každý tak mohl za dostupnou cenu vlastnit kopii oblíbeného uměleckého díla.

6.1. Camp a kýč podle Hermanna Brocha

Za pomoci teorie kýče podle Hermanna Brocha si poukážeme jak na podobnosti kýče a campu, tak na jejich odlišnosti. Broch datuje vznik kýče do období romantismu, tedy do 19. století. Dokonce celé 19. století nazývá dobou kýče. Zaměříme se tedy na jednotlivé klasifikační znaky kýče podle Brocha a pokusíme se je komparovat s pojetím campu podle Sontagové.

Hermann Broch obviňuje ze vzniku kýče měšťáckou společnost, která se začíná formovat právě v 19. století. Tato nová společenská vrstva nedisponovala „svým vlastním uměním“, a proto se jej snažila co nejdříve nalézt. Výsledkem byly eklektické pseudoslohy přejímající znaky a postupy předešlých ceněných epoch.⁴⁰ Zaměříme-li se tedy na měšťáckost, zjistíme, že v tomto bodě jde camp ruku v ruce s kýčem. Jak jsme již v předchozích kapitolách poukázali, camp je takřka neoddělitelně spjat s měšťáckou kulturou, daří se mu tam, kde je blahobyť, prostor pro nudu.

Další charakteristikou, kterou mají kýč i camp společnou, je obdiv dekorativnosti a estetizace. Hermann Broch poukazuje na abnormální zalíbení v dekorativismu, které zapříčinilo přejímání dvorských tradic. Romantismus postrádal umění střídmosti a vyváženosti, proto tyto estetizující tendence sklouzávaly do kýčovitosti. Nedostatek středních hodnot⁴¹ také způsobil, že z romantismu nevzešla takřka žádná průměrná díla (ta podle Brocha utváří dějiny umění a udržují jednotlivé

⁴⁰ Srov.: BROCH, H.: *Několik poznámek k problému kýče*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. str. 76.

⁴¹ Pojem střední hodnoty v této práci budeme chápat stejně jako Hermann Broch, tudíž jako absenci střídmosti a průměrnosti: „*Leccos mluví pro převahu kýče, především absence středních hodnot. Tonus stylu je sice obecně udáván geniálním dílem, ale nesen je dílem průměrným. Dějiny umění jsou plné takových slabších děl; sem patří průměrná díla gotiky a renesance, stejně jako kompozice všech těch mnoha varhaníků 17. a 18. století, kteří sice nebyli žádní bachové, a přesto si jejich práce zaslouží nejvyšší respekt; tím spíš bylo jasné každému sebemenšímu staviteli, co jeho řemeslo obnáší. Avšak romantismus takové střední hodnoty vytvořit nedokázal.*“ Srov.: BROCH, H.: *Několik poznámek k problému kýče*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. str. 76

epochy v napětí). V romantismu existují jen díla naprosté geniality a díla kýčovitá.⁴² Při vymezování charakteristik campu jsme se již věnovali zálibě tohoto fenoménu v dekorativnosti. Připomeňme si tento fakt jednou z tezí Sontagové: „*Umění pro camp často znamená dekorativní umění, které zdůrazňuje texturu, smyslný povrch a styl na úkor obsahu.*“⁴³

Nedostatek středních hodnot a následný úpadek děl do sfér kýče v období romantismu se neoddělitelně pojí s dalším společným znakem campu a kýče – přepjatostí, patosem či utrpením a mučivostí prožitku romantických hrdinů. Romantismus se vyznačuje úzkostlivou přemrštěnou touhou po kráse. Jako jediný cíl uměleckého díla spatřuje nadpozemskou krásu. Jak již víme, přepjatost je jedním ze zakládajících charakteristik campu – camp je láska k přehnanému. Počiny romantismu můžeme tedy označit za příklady čirého, nezáměrného campu, který je míněn se vši vážností.

Neopomenutelným bodem, kterého se dotýká Broch, je změna nároků na uměleckou tvorbu, která vyvstává také v romantismu. S tímto faktem se mění vztah mezi estetickou a etickou hodnotou v díle. Dřívější požadavek na umění „pracuj dobře“ se mění na „pracuj krásně“. Zde vidíme, že z původního esteticko-etického charakteru zůstává už prakticky jen estetický, v případě romantismu jen estetizující.⁴⁴ Kýč je velmi často spojován s problematikou potlačení morálky. Hermann Broch se vyjadřuje dokonce takto: „*Kdo produkuje kýč, neprodukuje ‚špatné umění‘; není umělec, který má nedostatečný talent, nebo jej zcela postrádá. Je naprosto nemožné jej hodnotit estetickými kritérii. Měl by být spíše hodnocen jako morálně nízká bytost, jako zloduch, který si zlo bytostně přeje.*“⁴⁵ Kýč tedy chápe jako naprosto nemorální akt tvorby. Jak je tomu v případě campu? Camp není amorální, morálku sice v otázce hodnocení nevytlačil úplně, avšak staví ji do pozadí svého hodnotového systému. „*Camp označuje*

⁴²Srov.: BROCH, H.: *Několik poznámek k problému kýče*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. str. 75-76

⁴³ Srov.: SONTAGOVÁ, S.: *Poznámky k fenoménu camp*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. Str. 82

⁴⁴ Srov.: BROCH, H.: *Několik poznámek k problému kýče*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. str. 78.

⁴⁵ Srov.: KULKA, T.: *Etika, estetika a politika*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. Str. 22.

soustavně estetické prožívání světa. Ztělesňuje vítězství ‚stylu‘ nad ‚obsahem‘, ‚estetiky‘ nad ‚morálkou‘, ironie nad tragédií.“⁴⁶

Rozdílnost kýče a campu s ohledem na teorii Hermanna Brocha můžeme spatřit v otázce otevřenosti a uzavřenosti systémů. Příklad otevřeného systému je podle Hermanna Brocha umění. Otevřený systém skýtá nespočet možností, nemá jasně stanovený jediný cíl, je komplikovaný, ambivalentní. V kontradikci stojí systém uzavřený, který nepřesahuje svoje hranice, omezuje se pouze na imitace. Jediný z mála cílů, ne-li jediný, který si romantismus klade, je platonská idea krásy, tímto si uzavírá cestu k otevřenosti a stává se systémem uzavřeným. Kýč parazituje na umění a jeho nekonečných inovacích a progresivních tendencích, sám svůj systém nikam neposunuje.⁴⁷ V případě campu je toto rozdělení poněkud složitější. Mluvíme-li o kýči, hovoříme především o objektech, zatímco campem myslíme jak způsob vnímání a hodnocení děl, tak i vlastnosti samotných předmětů. Camp je tedy v tomto ohledu mnohem složitějším systémem, než je kýč. Na jedné straně bychom camp mohli zařadit do kategorie uzavřeného systému, neboť nevytváří žádný nový ucelený umělecký postup atp. Na straně druhé můžeme camp zařadit i do systému otevřeného, campy vnímavost poskytuje nové perspektivy a způsoby jak na svět pohlížet. Umožňuje v nedokonalém shledat campy dokonalost, oceňovat do té doby zatracované atp. Také proto jej Sontagová řadí mezi tři velké tvůrčí vnímavosti.⁴⁸

6.2. Camp a kýč podle Umberta Eca

V této kapitole se pokusíme objasnit další spojitosti a rozdílnosti mezi kýčem a campem a to za pomoci strukturální analýzy Umberta Eca, který se touto problematikou zabýval, především ve spise *Skeptikové a těšitelé*.

Společným jmenovatelem kýčovitých a nevkusných děl a v našem případě i campy objektů je snaha dosáhnouti efektu. Nicméně objasněme si rozdíly, které panují ve

⁴⁶ Srov.: SONTAGOVÁ, S.: *Poznámky k fenoménu camp*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. Str. 85

⁴⁷ Srov.: BROCH, H.: *Několik poznámek k problému kýče*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. str. 78.

⁴⁸ Viz SONTAGOVÁ, S.: *Poznámky k fenoménu camp*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. Str. 85

vztahu mezi těmito fenomény a touhou po efektu. Podle Eca kýč usiluje o účín především v oblasti citů, tyto emoce předkládá již recyklované, předpřipravené, neposkytuje tak konzumentovi možnost sám si emoci vytvořit na základě jeho subjektivního prožitku. Producent kýče používá již mnohokrát prověřených postupů a prostředků, jak kýče dosáhnout. Eco stejně jako Broch poukazuje na emocionální vypjatost, přesto upozorňuje, že samotná snaha o efekt se nerovná automaticky kýči, podle Eca se kýčem stane, vydává-li se za umění.⁴⁹ Zatímco kýč používá emoce již ověřené a zaručeně účinné, camp dojmu dosahuje často nezáměrně a nevědomě. Pracuje s emocemi, které by v případě kýče byly zcela nežádoucí, jako je šok, vytržení, údiv, frivolnost atp. Důležitou roli zde hraje v případě kýče i univerzálnost a dostupnost emocí, jež má objekt vyvolat a následná předvídatelná a očekávaná reakce konzumenta. Campy vnímavost v nás oproti tomu může vyvolat nespočet emocí nebo stejně tak žádné. Zatímco jednoho recipienta campy objekt šokuje a oslní, druhého může pobavit, ve třetím recipientovi nevzbudí nic, neboť do objektu nepromítne campy zkušenosti. Z toho plyne, že camp nepředkládá již hotové, rychle konzumovatelné emoce, ale poskytuje recipientovi možnosti různých interpretací.

V tomto bodě se nám otevírá další charakter kýče, a to lživost a tendence prezentace sama sebe jako umění. Kýč je kýčem především proto, že se za umění vydává, používá k tomu již ověřených postupů „stylegmat“. Eco poukazuje na krádeže uměleckých postupů avantgardy. Zde je patrný zatím nejspíše nejmarkantnější rozkol mezi campem a kýčem. Zatímco kýč „se chlubí cizím peřím“, camp se za umění nevydává, neusiluje o to stát se uznávaným uměleckým směrem. Camp nemá ambice zalíbit se, neprohlašuje se za krásný, líbivý, zcela otevřeně vystupuje jako výstřední, extravagantní vkus. Pokud se setkáme s tím, že camp užívá již ověřených postupů, jak by se již v naší moderní době dala nazvat parodie či ironie, nebude to tak pod falešnou maskou umění. Jak již bylo řečeno výše, velkou roli zde hraje kontext.

Dalším důležitým problémem je otázka banalizace. Eco upozorňuje, že proces banalizace není strukturální vlastností děl, ale tkví v aktu recipienta. Objektem interpreta je tradiční umělecké dílo, potažmo umělecký směr, jež recipient nedokáže dostatečně interpretovat, dochází tedy k chudé a banální konkretizaci. Jedná se svým způsobem o recyklaci a zevšednění díla a rozličných stylegmat. Banalizace v oblasti

⁴⁹ ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 70

kýče spočívá také v otupení lidské vnímavosti jako takové, oslepuje člověka a snadno manévruje do chřtánů producentů kýče. Jak jsme již zmínili v předešlých kapitolách, s problémem banalizace pracuje i camp.⁵⁰ Na rozdíl od kýče však camp nebanalizuje umělecká díla či postupy, ale vážnost určitých situací, a to především minulost. Také akt svržení vážnosti a důstojnosti děl za pomoci campy vkusu je jistou formou banalizace. Nicméně tento způsob zjednodušení nepřichází do kontrapozice k morálce. Camp se naopak jeví jako nevinná hra imaginace a přehánění oproti dravosti chtivého kýče.⁵¹

Dalším charakteristickým znakem kýče je transparentnost, to znamená, že nejsme nuceni dílo interpretovat a vynakládat vyšší úsilí při recepci objektu, dílo je natolik čitelné, že jsme okamžitě připraveni jej rovnou konzumovat a ihned mu rozumět. Oproti tomu umělecká díla jsou netransparentní.⁵² Tento znak ovšem nemá kýč a camp společný, na první pohled by se mohlo zdát, že camp je také zcela jasně čitelný, a tudíž transparentní, ovšem při bližším ohledání zjistíme, že tomu tak nemusí vždycky být. K tomuto závěru můžeme dojít především tehdy, pokud si uvědomíme, že camp je specifický druh vnímavosti. Pro jeho plné oceňování je potřeba mít určitý cit, vědět, jak camp číst. Chceme-li camp dostatečně vychutnat, je nezbytné interpretovat, alespoň v minimální míře, camp tedy požaduje naší aktivní účast. Kýč nepožaduje zapojení asociací a fantazie. Tento fakt je doslova v kontrapozici vůči campu, který se naopak zakládá na naší představivosti, hravosti a živé fantazii. Kýč nijak nerozvíjí naší estetickou zkušenost, v případě campy vnímavosti je tomu naopak. Campy zkušenost poskytuje zcela nový rámec a v neposlední řadě je campy vnímavost jeden z možných interpretačních způsobů, jak rozklíčovat náš okolní svět.

Neopomenutelný rozdíl mezi campem a kýčem tvoří pluralita campu. Pokud objekt za camp označíme, neznamená to, že je výhradně jen jím. Na tento fakt jsme také již upozornili v předešlých kapitolách. Ovšem pohlédneme-li takto na kýč, zjistíme, že ve většině případů kýč vždy bude jen kýčem, nestane se z něj hodnotné umělecké dílo, ani uznávaný umělecký směr. Námitkou by mohl být případ neoavantgardního umělce Jeffa Koonse, který při své tvorbě užívá kýčovitých předmětů, přesto díky kontextu a vlastní

⁵⁰ Viz kapitola: Camp a druhy umění

⁵¹ Je stále důležité mít na paměti, že campy vnímavost díla nepřetváří, pokud ano, tak ne trvale. Jedná se o velmi subjektivní recipientský akt.

⁵² Jsme nuceni rekonstruovat význam uměleckého díla. Je nutné dílo interpretovat.

ideologii se stále jedná o umění a tyto díla jsou takto vnímána. Jsme zde svědky subverze, kdy předmět na první pohled kýčovitý se díky umělci a kontextu, do kterého dílo zasadí, stává uměleckým dílem. Kýč může být v mnoha případech prostředníkem pro campy vkus, často kýče využívá podobně jako avantgarda či neoavantgarda, jedná se tak spíše o určitou hru. Prožitek z kýčovitého prostřednictvím campu můžeme připodobnit k takzvané „super intelektuální hře“, jedná se o čisté potěšení z kýče při plném vědomí, že daný předmět je kýčem. V tomto bodě je patrná nutnost zapojení intelektuálních schopností. V módu campu je tedy nezbytná reflektivita subjektu. Camp na rozdíl od kýče vyžaduje zapojení rozumu při oceňování děl. Banální a často kýčovitou formu díla dokáže příjemce reflektovat a nalézt v díle více významů. Stejně tak znalec campu si je plně vědom, že objekty jeho campy vkusu nejsou vrcholná díla vysoké kultury, na základě tohoto vědomí si je přesto, a nejspíše právě proto dokáže vychutnat.

Rozdíl mezi campem a kýčem tvoří uvědomělost recipienta. Zatímco konzument kýče je přesvědčen o tom, že obdivuje umělecké dílo, znalec campu si je vědom toho, že jeho campy objekt je kýčem, nevkusně a extravagantně oděnou dámou či teatrálním patetickým hereckým výkonem.

6.3. Politika kýče a campu

V této kapitole se zaměříme na další výraznou distinkci mezi fenomény kýče a campu, a to na jejich rozdílný vztah a roli na poli politickém. Není náhodou, že se kýč mnohdy stává nástrojem politické propagandy, a to především kvůli své transparentnosti, srozumitelnosti, lehké manipulovatelnosti a přístupnosti masám. Díky své efektivitě byl mnohokrát využíván k dosažení ideologických cílů a to nejen u totalitních režimů, ale stejně tak v demokratických zřízeních či v náboženství.

Susan Sontagová staví camp do kontrapozice proti politickému kýči, a to hned v úvodu své eseje: „*Je zcela očividné, že vnímavost campu je nezúčastněná, depolitizovaná – anebo přinejmenším apolitická.*“⁵³ Tento ne zcela jasný výrok je možno vyložit si vícero způsoby. Pro jeho objasnění vzpomeňme na otázku obsahu a

⁵³Srov.: SONTAGOVÁ, S.: *Poznámky k fenoménu camp*. In: *Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč*. Praha, 2000. Str. 82

formy a jak se k nim campy vnímavost staví. Obsahová stránka díla je upozaděna, můžeme tak říci, že nás v módu campu nezajímají například politické aluze atp. Roli nehrají ani politické postoje recipienta či autora. Důležitou funkci při campy vnímavosti zaujímá také odstup – většina důležitých, politikou zatížených témat se nestává campem (možné výjimky skýtá parodie a ironie – ovšem i zde je nutný odstup). Otázka tedy zní, zda může být něco, co disponuje vlastnostmi campu (přehnanost, umělost, teatrálnost, frivolnost atp.) považováno za politické? Jen stěží si lze představit, že něco tak specifického, jako je campy vkus, by dokázalo manipulovat masami či se stát nástrojem propagandy.

6.4. Camp, kýč a autorská intence

Zaměříme se nyní na rozdílnou roli intence v případě campu a kýče. Z předešlé analýzy pojmů camp a kýč se nám postupně profiluje představa o odlišnosti záměru autora v těchto dvou fenoménech.

V případě kýče je intencí autora vytvořit produkt určený k dosažení libosti, zábavy, potěšení, emocionality a co největšího efektu pro co nejširší masu konzumentů. Autor záměrně používá již osvědčená stylegmata⁵⁴, která přinesla předchozí umělecká hnutí, či čitelná, lehko rozpoznatelná témata a v neposlední řadě silně emotivní zobrazení, útočící na člověka jakožto biologickou bytost. Kýč působí na snadno vyvolané běžné emoce, které mají všichni lidé společné a hlouběji zakořeněné než ty, které ovlivňuje kultura a společnost.⁵⁵ Autor tvořící kýč své produkty úmyslně vydává za umělecká díla. Tvůrce kýče úmyslně využívá „lehce stravitelných témat“ či postupů za účelem předložení artefaktu, který nevyžaduje interpretaci, je transparentní, líbivý a dostupný. Často se kýč vyznačuje dokonalým technickým provedením, které usnadňuje jeho nesprávné zařazení mezi umělecká díla. Kýč je tedy vědomou lží produkovanou za účelem zisku či společenského ocenění.

⁵⁴ Stylegma chápeme jakožto určitý způsob tvorby, který je charakteristický souladem mezi typickými rysy, strukturou, prvky a náměty díla, v nichž se současně odráží jak doba vzniku díla, tak i osobnost a autentický rukopis či styl autora. – viz Arts Lexikon

⁵⁵ Několikanásobně zvětšení jednotlivých částí těla. např. oči – dětské schéma – jsme přirozeně citliví na dětské schéma, které v nás automaticky vyvolává určité emoce. Biologicky předurčeno.

Problém campu a autorské intence je mnohem složitější. Jak jsme již vícekrát uvedli, většina případů campu je tvořena nezáměrně. Například teatrální projevy jednotlivých herců a zpěváků v opeře, podpořené megalomanskou výzdobou, jsou sice záměrně zvolené, nikoliv však za účelem stvoření campu. Přísně vzato, v případě campu tedy autorova intence selhává. Secesní umělci a řemeslníci netoužili vytvořit „campy styl“ *par excellence*, o tomto fenoménu neměli nejspíše ani ponětí. Ona dáma oděna do šatů ze tří milionů perel⁵⁶ také nechce působit campy. Campy znaky jsou tedy v díle jaksi navíc, nechtěně. Campem se objekt stává až v aktu divákovi interpretace, dalo by se říci „špatné“ interpretace. „*Je to láska k přehnanému, k tomu, co je ‚mimo‘, ke stavu, kdy věci jsou tím, čím nejsou.*“⁵⁷

Samozřejmě u záměrného campu je tomu opačně, jak již vyplývá z označení záměrný camp. Tvůrce tohoto druhu campu cíleně používá klasifikačních vlastností našeho fenoménu za účelem zapůsobit na campy vkus. Dle Sontagové neskýtá tento druh campu divákovi takové potěšení a velmi často se záměr autora stvořit camp nevydaří. Další tezí autorky naší výchozí eseje je, že není nutné znát autorův záměr, dílo mluví vlastní řečí a vše svému divákovi řekne samo.⁵⁸

7. Vztah campu k vysokému a nízkému umění

Již byl naznačen specifický vztah campu jak k vysokému, tak k nízkému umění. V této kapitole poskytneme stručné shrnutí a vymezení této relace. Na jedné straně zde hraje důležitou roli neuctivost vůči vysoké kultuře, camp jako by opomíjel a přehlížel díla oceňovaná. Přesto vůči vysoké kultuře zaujímá jistý postoj – a to frivolní „*I k vážnému se lze stavět frivolně, i k frivolnímu se lze stavět vážně.*“⁵⁹ Sontagová také staví do opozice vnímavost vysoké kultury proti campy vnímavosti.⁶⁰ Nicméně je nutné nebrat toto rozlišení jako definitivní a domnívat se, že mezi vysokou kulturou nelze camp nikdy nalézt. V předchozích kapitolách jsme poukázali na případy, kdy jinak ceněné a uznávané dílo se může stát i campem (viz příklad secese, opery apod.). Bylo

⁵⁶ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 83

⁵⁷ Ibid. 82

⁵⁸ Ibid. 83

⁵⁹ Ibid. 85

⁶⁰ Ibid. 85

by nesprávné se také domnívat, že člověk, jenž oceňuje díla vysoké kultury, není schopen docenit příklady campu. Zde můžeme připomenout „vysoce intelektuální hru“, kdy za plného vědomí, že daný objekt je camp či kýč, se dokážeme radovat z díla a vychutnat si jej.⁶¹

Camp boří hranice mezi rozdělením na vysoké a nízké umění, na to upozorňuje Sontagová ve spojitosti s Oscarem Wildem, který tuto hranici pokořil. Přesvědčila nás o tom i avantgarda a příchod ready made s či pop-art. Uměleckým dílem se může stát i dílo běžné denní potřeby. Jako příklad vzpomeňme *Krabice Brillo* Andyho Warhola.

Camp tedy nelze zařadit ani do kategorie nízkého umění, velmi často má k němu blízko a mnoho příkladů campu pochází právě z jeho řad, nikoli však výhradně. A přestože camp využívá zcela otevřeně běžných masových produktů, ovšem stejně tak produktů vysoké kultury, není masový na rozdíl od kýče. Spíše camp můžeme přirovnat k subkulturní entitě. Jak podotýká Sontagová, camp je dobrý vkus pro špatný vkus.⁶² Campy vkus tudíž, jak jsme již uvedli, není synonymní ke špatnému vkusu. Vypůjčí-li si campy vnímavost díla nízké, ba dokonce žádné umělecké hodnoty, vždy k dílu něco přidává. Projekce campy zkušenosti do díla z něj činí právě campy objekt. Velkou roli zde hraje kontext, v určitém rámci může být objekt campem a v jiném vysokým či nízkým uměním. Na tento fakt upozorňuje i Umberto Eco: „*Včerejší ošklivost se stává dnešní krásou, jak tomu bylo vždy, když vysoká kultura recyklovala produkty lidového umění, a dokonce i produkty masové kultury, jako třeba komiksy, které se – ačkoli vznikaly za účelem pobavení – nyní přehodnocují nejen jako nostalgické pozůstatky minulosti, ale také jako výtvořiny pozoruhodné umělecké kvality.*“⁶³

8. Nástin esence pojmu Camp

Naší snahou v této kapitole bude shrnout poznatky, které jsme získali analýzou vztahů campu k specifickým estetickým kategoriím, jednotlivým uměleckým i mimouměleckým druhům, potažmo komparací s campu blízkými termíny (kýč a dandysmus).

⁶¹ Viz kapitola Camp a kýč

⁶² Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrint Revue, 2000, str. 86

⁶³ ECO, U.: *Dějiny ošklivosti*. Praha, Argo, 2007, str. 408

Spíše než ucelenou definici se pokusíme předložit určující znaky campu. Pro camp je ovšem specifická jeho dualistická povaha – camp jako druh vnímavosti a camp jakožto objekt. Campy postoj je tedy způsob jakým recipient hodnotí či spíše oceňuje daný objekt či situaci. Pro hodnocení v módu campu je do značné míry irelevantní obsahová stránka díla, otázky morálky, dichotomie mezi nízkým a vysokým uměním či otázky politické. Záleží na recipientovi, promítne-li do objektu svou campy zkušenost, proto hovoříme spíše o campy postoji než o samotných campy objektech. Camp se tedy utváří až na základě vztahu mezi vnímatelem a objektem a jeho předešlé campy zkušenosti.

Shrňme vlastnosti, jimiž se vyznačují objekty, které můžeme označit za camp, a tudíž kvality, které campy vnímavost vyhledávají a hodnotí. Jednou z nejpříznačnějších vlastností campu je bezpochyby umělost – přirozené se nemůže stát campem. S umělostí velice úzce souvisejí další charakteristické vlastnosti campu, jako jsou teatrálnost, přehnanost, excentričnost apod. Dalším ustanovujícím znakem campu je banalita – tkvící v přístupu recipienta k danému objektu. Camp nebanalizuje daný objekt, ale samotný akt vztahování se k dílu. Vyloučena je vážnost situace.

Mluvíme-li o campy předmětech, rozlišujeme je na objekty ryzího campu – která jsou podmíněna naivitou. V autorově intenci není záměr stvořit camp a působit na campy vkus. Opozitem ryzího campu je camp záměrný – poskytující menší požitek, v intenci autora bylo stvořit campy dílo. Se záměrným campem můžeme spojit parodii a frašku.

Camp je jeden z možných interpretačních rámců oceňující nové kvality, které si sám stanovuje. Vkus campu tedy nabízí odlišný, nový doplňkový soubor měřítek pro tuto interpretaci. Campy vnímavost můžeme uplatnit stejně tak v běžném hodnocení uměleckých děl, jako i při interpretaci světa okolo nás.

9. Závěr

V této práci bylo naší snahou podrobně ohledat fenomén camp z estetického pohledu. V první části práce jsme se zaměřili na etymologii a užívání termínu camp. Blíže jsme si představili pro tuto práci výchozí esej Susan Sontagové *Poznámky o fenoménu camp*. Přiblížili jsme nejen její strukturu, ale i kontext eseje, který k dílu a pochopení termínu camp neodmyslitelně patří.

V ústřední části této práce jsme se podrobněji zaměřili na analýzu campu podle toho, jak jej vymezuje Susan Sontagová, a to jako specifický druh vnímavosti. Pro doplnění představy o tom, jak chápat campy postoj, nám pomohly strukturalistické myšlenky Jana Mukařovského. Z této analýzy jsme dospěli k závěru, že campy postoj je specifický druh tvořivé vnímavosti, jenž je podřazen pod estetickou vnímavost. Tato campy senzibilita slouží člověku jako určitý interpretační klíč. V módu campy vnímavosti můžeme oceňovat objekty, jež vykazují klasifikační vlastnosti campu.

Na signifikantní vlastnosti campu jakožto objektu jsme se zaměřili v další kapitole této práce. Jako ustanovující znaky jsme především označili: umělost, stylizaci, teatrálnost, nepřirozenost a přepjatost. Dalším významným znakem campu je hravost, s níž pohlížíme na objekty campy vnímavosti. Ke campy kvalitám samozřejmě patří i další vlastnosti, nicméně jsou velmi podobné těmto hlavním znakům a záleží především na kontextu situace, při které se s campem setkáváme, a na předešlé campy zkušenosti vnímatele.

Dalším úkolem, který jsme se pokusili vyřešit, bylo rozlišit vymezení, které užívá Susan Sontagová, a to na ryzí camp – vznikající nezáměrně, nechtěně – a záměrný camp, jenž vzniká záměrně, autor cíleně volí signifikantní vlastnosti campu tak, aby zapůsobil na campy vkus. V následujících kapitolách jsme se zaměřili na analýzu vkusu a nevkusy tak, jak jej pojímá Jan Mukařovský, a především na analýzu campy vkusu, jak jej chápala autorka naší ústřední eseje. Poukázali jsme na projevy campu v jednotlivých druzích umění (architektura, hudba, film), ale i v mimoumělecké oblasti (oděvnictví). Dále jsme se pokusili interpretovat Sontagové tvrzení: „*Camp je dandysmus moderní doby*“⁶⁴, a to především za pomoci stručného, avšak pro naše potřeby postačujícího přiblížení dandysmu.

Stěžejní část této práce tvoří komparace typických znaků kýče a campu. Tuto analýzu jsme provedli především proto, abychom poukázali na podobnosti, ale obzvláště na odlišnosti těchto dvou fenoménů, které by se mohly nesprávně slučovat či zaměňovat. K tomuto vymezení a rozlišení jsme užili definice kýče podle Hermanna Brocha a Umberta Eca. Na historickém pojetí kýče dle Brocha jsme poukázali na to, jakými způsoby se kýč a camp vztahuje k dekorativnosti, přepjatosti a morálce. Komparace Ecova pojetí kýče a campu nám pomohla rozlišit způsob prezentace vůči vnímateli. Zatímco kýč se lživě vydává za umělecké dílo, camp svůj původ otevřeně

⁶⁴ Srov.: SONTAG, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. Labyrinth Revue, 2000, str. 86

přiznává. Dále jsme se zaměřili na problematiku banalizace. Zatímco kýč banalizuje samotný objekt či užité umělecké postupy, camp banalizuje přístup k dílu, kdy danou situaci a vážnost zlehčuje. Naší snahou bylo také poukázat na kontradikci ve vztahu těchto dvou fenoménů k politické sféře. Zatímco kýč jsme vymezili jakožto politický (politický kýč, ideologický nástroj, manipulace masami), camp jsme postavili do opozice jako apolitický (na základě vymezení dle Sontagové).

V závěru této práce jsme se pokusili sumarizovat výsledky našich jednotlivých analýz a nastínit jakousi esenci campu. Snahou v této práci bylo představit fenomén camp jakožto originální interpretační klíč, jenž nám umožňuje vnímat svět trochu jinak, méně vážně a více hravě. Díky campy vnímavosti můžeme ocenit objekty, specifické způsoby chování, ale i méně zdařilá umělecká díla. Domníváme se, že camp je stále aktuálnější fenomén skytající velký potenciál pro další odborné zkoumání, a to nejen z pohledu genderových studií, jak tomu bylo doposud, ale i z pohledu estetického. Snahou této práce bylo pokusit se podat jeden z možných pohledů, jak na camp jakožto estetický fenomén pohlížet. Toto hledisko by mohlo otevřít diskuzi či polemiku nad tímto specifickým fenoménem. Nejspíše stejný záměr měla i Susan Sontagová, když volila jako formu strukturace své eseje právě jednotlivé tematicky neseřazené poznámky.

10. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BROCH, H.: *Několik poznámek k problému kýče*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000.

CLETO, F.: *Camp: queer aesthetics and the performing subjekt*. University of Michigan Press, 1999.

COBLENCEOVÁ, F.: *Dandysmus*. Praha: Prostor, 2003

ECO, U.: *Dějiny Ošklivosti*. Praha: Argo, 2007

ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006

ISHERWOOD, Ch., *The World of the mening*, Ringwood: Pinguin Book, 1966.

KELLY, M.: *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press, 1998.

KULKA, T.: *Etika, Estetika a politika*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000.

MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I.*, Brno, Host, 2000

O'BRIEN J.: *Encyclopedia of Gender and Society*. SAGE Publications, 2008

SCHIFFER, D. S.: *Dandysmus, poslední záblesk heroismu*. Praha: Karolinum, 2012

SOTAGOVÁ, S.: *Poznámky k fenoménu camp*. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000.

VANĚK, J.: *Estetika v proměnách prožitků*. Praha: Arcis, 2012.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Příloha č. 1: Secese – příklad ornamentálního designu – Victor Horta



Příloha č. 2: *Haute Couture* tedy Vysoká krejčovina.



Příloha č. 3: Odvážný model starší ženy



Příloha č. 4.: *Costplayers* – stylizace do pohádkové postavy



Příloha č. 5.: Příklad campy baletu



Příloha č. 6: Tim Curry v proslulém campy filmu *The Rocky Horror Picture show* (1975)



Příloha č. 7: Bert Lahr coby lev v kultovním filmu *Čaroději ze země Oz* (1939)



Příloha č. 8.:Mötley Crüe – americká glam rocková kapela, působící od 80. let 20. Stol.



Příloha č. 9.: Příklad dandyho 19. století