

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIZERTAČNÍ PRÁCE

MOŽNÁ UPLATNĚNÍ FENOMÉNU

CAMP

PŘI INTERPRETACI SOUDOBÉHO
ČESKÉHO KULTURNÍHO
PROSTORU

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Autor práce: PhDr. Peter Demeter

2020

Prohlašuji, že jsem svou dizertační práci vypracoval 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 dizertační 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 autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby stejnou elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu své kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 19. 3. 2020

Peter Demeter

Poděkování patří prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc., dále Mgr. Veře Kaplické Yakimové, PhD., Mgr. Josefu Šebkovi, PhD., Davidu Svatošovi, Mgr. Veronice Mayerové, Mgr. Drahomíře Demeterové, Mgr. Petře Vlčkové, Františku Demeterovi a Mgr. et Mgr. Daně Marešové.

Anotace

Předkládaná dizertační práce se zaměřuje na specifickou výstřední estetiku zakládající se na hyperbolách, ambivalentních významech a ironickém postoji, pro niž se v angloamerickém prostředí ustálilo označení *camp* původně pocházející zřejmě z francouzštiny. Kořeny campu lze nacházet na dvoře Ludvíka XIV., kde můžeme zaznamenat zanícené snahy o kultivaci vyumělkovaného dvorského stylu, které kulminovaly v barokní metafoře světa jako divadla. Vlivem modernity a postmodernity se působnost campu rozšířila do různých oblastí kultury a jev začal skrze svou výstřednost korelovat s obecnou marginálností, respektive s něčím, co se vymyká „normalitě“ a „přirozenosti“, a tedy i zažitým schématům vnímání či ustáleným způsobům reflexe historie. Záměrem předkládané práce je na základě teoreticko-dějinného výkladu zmapovat projevy campu (zejména literární) s ohledem k českému prostředí, v němž může bohatý interpretační potenciál jevu osvětlit mnohé kulturně-společenské tendence.

Annotation

Proposed dissertation is focusing on specific eccentric aesthetics based on hyperboles, ambivalent meanings and ironic attitude, which in Anglo-American background is so called *camp* derived from French. Camp origin can be found on the court of Louis XIV, where we can notice passionate tries to cultivate affected court-style culminating in baroque metaphor of the world as a theatre. Due to impact of modernity and postmodernity, scope of the camp extended to various cultural spheres and phenomenon began to correlate through its eccentricity with common marginality, respectively with something what is different from “normality” and “genuineness” also settled schemes of perception or ways of historical reflection. Goal of proposed dissertation is based on theoretical-historical interpretations to trace mentions of camp (mainly in literature) with focus on Czech background, where its rich interpretational potential can clarify most of social-cultural tendencies.

Obsah

1. Úvod	2
<hr/>	
2. Teatralita na dvoře Ludvíka XIV. a jiné předobrazy campu	15
<hr/>	
3. Kontexty a koncepty estetického vzdoru (od modernity k postmodernitě a ještě dál)	39
<hr/>	
4. Na vlnách českého campu	69
4.1. „ <i>Když se načančám...</i> “ Žena jako dekorace aneb camperův dekorativismus	87
4.2. „ <i>My víme, zač Sovětskému svazu vděčíme!</i> “ Camp a estetická reflexe historie	124
<hr/>	
5. Závěr	159
<hr/>	
6. Prameny	173
<hr/>	
7. Sekundární a terciální literatura	186
<hr/>	
8. Seznam vyobrazení	199
<hr/>	

1. Úvod

Katy Perry oblečená ve starožitně vypadajícím „lustru“, Kim Kardashian v „mokrých“ šatech, z nichž „odkapává voda“, scénická představení zpěvačky Lady Gaga a další nevěštní podívané nabídli 6. května 2019 charitativní ples Met Gala, který každoročně (už od roku 1948) pořádá Kostýmní institut při Metropolitním muzeu v New Yorku. Součástí této prestižní akce je prezentace sezónní výstavy zaměřené na vybrané oblasti z oboru módy a oděvnictví. Dané téma výstavy je také dress codem plesu. Tématem ročníku 2019 se stal tzv. camp. Výstava i ples proto nesou název *Camp: Notes on fashion*, který je aluzí na esej *Notes on „camp“*, již v roce 1964 publikovala Susan Sontagová a odstartovala odbornou i laickou debatu o popisovaném jevu. Uvedené akce jsou tak připomínkou uplynutí 55 let od vydání textu Sontagové, který se jako jeden z prvních zevrubně zabýval specifickým druhem extravagantních reprezentací nebo scénických stylizací pohybujících se na hranici vážnosti a ironie či krásy a ošklivosti, pro něž se v angloamerickém prostředí vžil souhrnné označení camp, pocházející zřejmě z francouzského slovesa *se camper* (*portrétovat, pózovat*).

Camp lze pokládat za interpretační nástroj užívaný zejména v uměnovědách a umělecké kritice, který je ovšem aplikovatelný také v historii, například v dějinách sexuálních menšin či sociologii.¹ Definovat camp je poněkud obtížné. Výběr toho, co je či není campem, může záviset na recipientově rozhodnutí, na druhé straně tkví přímo v samotném předmětu či jevu, v jeho struktuře a poetice. U campu hraje roli také zařazení do určitého „nepřirozeného“ kontextu, jelikož camp si libuje v tom,

¹ Interpretační možnosti campu v oboru historie či kulturní historie budou v předkládaném textu ještě rozvinuty. Ze sociologického hlediska může být camp součástí určitých společenských rolí a intencí, prostřednictvím kterých campeři (obdivovatelé campu) oceňují dané kulturní jevy nebo vytváří vlastní specifické stylizace vycházející z poetiky campu. Tímto tématem se zabývá například Esther Newton ve své studii *Role Models* publikované v monografii *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (1993) editora Davida Bergmana. Autorka ve zmíněném textu předkládá tezi, že camp není hmatatelnou věcí, ale vztahem mezi lidmi, předměty, kvalitami nebo aktivitami lidí (Newton 1993, s. 46). Z tohoto vztahu se poté generují jisté modely campy stylizovaného chování a jednání, například model, který bychom v češtině mohli označit za „hérečka“.

co je za nepřirozené, afektované a vyumělkované považováno. Do svého kánonu zahrnuje popkulturní tvorbu, kýč, brak i umělecká díla, kterým je tradičně přisuzována vysoká estetická hodnota. Je masový i exkluzivní zároveň. Je mainstreamový, a přesto se hlásí k alternativním proudům kulturní produkce. Je součástí estetična stejně, jako vystupuje za jeho hranice. Tyto zatím jen velmi hrubé obrysy campu poodhalují jeden z jeho základních principů, který tkví v určité rozpolcenosti, případně ambivalenci. Nabízí se otázky, co tato campová rozpolcenost vlastně znamená nebo co přináší v obecnějším měřítku. Odpovědi lze nacházet v dějinách campu samotného.

Do kánonu campu se jevy dostávají na základě vlastních charakterizačních rysů i na základě vnějších skutečností. Důvody zařazení jsou někdy dobře patrné na první pohled, jindy je nutné pro pochopení všech významů, se kterými camp pracuje, přistoupit k hlubší analýze. Často platí, že se musíme *naladit na vlnu campu*, přijmout jeho hru a hrát ji společně s ním. Campy jsou totiž na jedné straně šaty vytvořené z tisíce pavích per, protože je to zkrátka přehnané, marnivé a vyumělkované, na druhé straně mohou být za campy považovány vojenské a policejní uniformy, jelikož mužům připisují zdánlivou sílu nebo maskulinitu a tvoří z nich objekty sexuální touhy (Core 1984, s. 181). To však nedělají uniformy samotné, přidává se úloha recipienta, který je vnímá a zařazuje do určitého „jiného“ kontextu, zde například do kontextu gay kultury a jejího pojetí uniforem jako sexuálního fetiše.² Uniformy se v komunitě homosexuálních mužů stávají reprezentacemi (homo)sexuality samotné. V jednom momentě podtrhují její frivolnost a v dalším její vážnost. Vyzdvihují její „nepřirozenost“ a zároveň i bezelstnost, s níž jsou sexuální touhy naplňovány. Camp a tzv. queer poetika vážící se k reprezentaci homosexuality se často překrývají. Tento fakt se stal relevantní už pro moji diplomovou práci *Reprezentace mužů s homosexuální orientací v současných českých a slovenských divadelních hrách* (2015),³ kde mě výzkum zobrazování sexuálních menšin dovedl ke zkoumání campu, jehož interpretační

² O uniformách jakožto prostředku homoeroticky laděného zdůrazňování maskulinity viz studie Ladislava Zikmund-Lendera *Muž v uniformě, gay atrakce a kulturní dějiny* (2011).

³ DEMETER, Peter, 2015. *Reprezentace mužů s homosexuální orientací v současných českých a slovenských divadelních hrách*. České Budějovice. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Vera Kaplická Yakimova.

potenciál sehrával důležitou roli například v souvislosti s tzv. feminizací jazyka homosexuálů, jejíž projevy lze nalézt v některých českých dramatech.⁴ Téma divadelního ztvárnění sexuální odlišnosti jsem dále rozpracoval ve své rigorózní práci *Procitnutí jiné lásky. Rezonance tématu sexuální jinakosti v české divadelní tvorbě* (2018),⁵ kde se estetika campu ukázala jako určující například v rámci interpretace tzv. role travesti, tedy role, při které herec nebo herečka ztvárňují postavu opačného pohlaví. V některých případech může tento divadelní prvek vytvářet frivolní reprezentace zásadně nabourávající heteronormativní diskurs⁶ a tradiční genderové role. Takovým způsobem užívá role travesti například David Drábek ve své hře *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* z roku 2009. Drama tak nabízí bizarní ambivalentní významy, kterým se budu ještě blíže věnovat.

Na camp lze pohlížet jako na specifickou reprezentaci. Pojem reprezentace je kontinuálně myšlen v performativním pojetí, které se zakládá na předpokladu, že reprezentace není pouze mimésí reality, ale má schopnost vytvářet realitu zcela novou.⁷ Z toho vyplývá, že: „reprezentace je (...) nejen napodobováním, ale především symbolickým verbálním konstruováním určitých obrazů, jež jsou pro dobovou ideologii a její řeč relevantní“ (Bílek 2011, s. 35). Za reprezentací se proto skrývají určité strategie, které ji mohou zakládat například na mýtech. Dobře patrná je tato

⁴ Například v divadelní hře Ivy Volánkové (Klestilové) *Stíněná 22* (2003), byť se jedná jen o drobnou zmínku. Při dohadech mezi dvěma postavami homosexuálních mužů o tom, zda půjdou tancovat do gay klubu „*ke Kamarádům*“, prohlásí jedna z postav: „*V žádném případě Tam chodí samé –*“, druhá postava doplní: „*Kundy*“ (Volánková 2003, s. 438–439). Feminizace jazyka homosexuálů je druhem řečového aktu, při kterém homosexuální muži sami sebe označují podstatnými jmény ženského rodu nebo výrazy implikujícími femininitu. To s sebou do jisté míry přináší sebeironii a nadsázku. Více o této specifčnosti sociolektu homosexuálů viz studie *Feminizace jazyka v homosexuální komunitě* (2002) Zdeňka Slobody.

⁵ DEMETER, Peter, 2018. *Procitnutí jiné lásky. Rezonance tématu sexuální jinakosti v české divadelní tvorbě*. České Budějovice. Rigorózní práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Petr A. Bílek.

⁶ Heteronormativitu nebo heteronormativní diskurs lze chápat jako diskursivní nastavení společnosti zakládající se na představě, že heterosexuality je dominantní sexuální orientace a pouze ona má právo určovat pravidla lidského soužití s přihlédnutím k tradičně vymezeným genderovým rolím muže a ženy. Heterosexuality má tak sklon být vůči sexuálním menšinám totalitní. S tímto pojetím heteronormativity pracuje například Michael Warner, který termín užívá v rámci různých výzkumů. Pojem je velmi důležitým interpretačním nástrojem queer teorií (Warner 1991, s. 5–6).

⁷ Tzv. performativní pojetí reprezentace načrtl Wolfgang Iser ve své studii z roku 1987 *Representation: A Performative Act*.

okolnost u šlechtické heraldiky. Erby starobylých urozených rodů často nesou identifikační symboly, které odkazují k příběhům či pověstem vytvořeným za účelem nabytí prestiže.⁸ Příkladů takových heraldických fabulací je velké množství. V rámci své reprezentační strategie užívaly erbovní pověsti i nejznámější rody českých zemí jako Kinští, Pernštejnové, Rožmberkové, Valdštejnové a mnoho dalších.⁹ Mezi erbem a campem lze hledat jisté analogie založené na jejich performativním potenciálu. Camp je stejně jako erb určitým pozlátkem a zároveň specifickou fabulí. Je dekorem, který něco říká. Má reprezentační funkci a zároveň se stává identifikačním nástrojem. Výrazně se tato představa projevuje v dějinách sexuálních menšin, pro něž se camp a jeho výstřednost staly erbovním znamením. Estetika campu projevující se v pochodech hrdosti a dalších reprezentačních strategiích gay komunity se stala erbem této menšiny nebo, chcete-li, typickým a dobře zapamatovatelným znakem.¹⁰ Dekorativnost campu funguje podle mého názoru v dimenzích symbolického a verbálního konstruování určitých obrazů. Naladit se na vlnu campu předpokládá vést vyjednávání o jeho významu a dosáhnout následného konsensu. To zmiňuje také Umberto Eco v knize *Dějiny ošklivosti*:

„Vkus campy vzniká jako projev uznání mezi příslušníky určité intelektuální elity, kteří jsou si natolik jisti svým vybraným vkusem,

⁸ Na performativní pojetí reprezentace lze z hlediska historických věd pohlížet jako na jistý druh tzv. symbolické komunikace, která sehrává důležitou úlohu v rámci uplatňování strategií určité kultury, společnosti nebo skupiny lidí (například šlechty, homosexuální menšiny atd.). Více k tomu publikace *Alles nur symbolisch? Bilanz und Perspektiven der Erforschung symbolischer Kommunikation* (Stollberg-Rilinger, Neu, Brauner 2013).

⁹ Shodou okolností jsem se performativním pojetím reprezentace jakožto prostředku různých symbolických strategií šlechty zabýval v souvislosti s erbem a literární tvorbou porýnského rodu komoříků z Wormsu, říšských svobodných pánů z Dalbergu, pro něž se na začátku 19. století staly domovem Dačice u Jindřichova Hradce. Více toto téma přibližuje má studie *O mystice a rodových symbolech* publikovaná v knize *Život a dílo Terezie Dalbergové. Urozená básnířka z dačického zámku* (Demeter – Marešová 2017, s. 41–48).

¹⁰ Účelným způsobem lze camp analyzovat prostřednictvím užití metafory, například camp jako erb, camp jako filtr vnímavosti nebo camp jako divadelní stylizace. Samotná povaha campu tíhne k metaforičnosti, k přenášení významu. V campu je svět divadlem, vše je v něm v uvozovkách. Užití rozličných metafor nutno v předkládané práci vnímat na pozadí širší koncepce pro vysvětlení, popis a interpretaci analogicky k předpokladu zdrojové metafory, o níž hovořil Stephen Coburn Pepper. Metafora tak může sloužit k pochopení neznámých nebo prozatím nepříliš probádaných jevů a oblastí (Pepper 1942, s. 92).

že mohou rozhodovat o rehabilitaci včerejšího nevkusu tak, že vycházejí z lásky k nepřírozenému a přehnanému“ (Eco 2015, s. 408).

Eco má na mysli newyorskou intelektuální elitu kolem Andyho Warhola a Susan Sontagové v šedesátých letech 20. století. Právě z těchto kruhů vzešel zájem o camp a také snaha jej zkoumat nebo jej užívat jako interpretační stanovisko. Jak jsem už zmiňoval výše, v roce 1964 vydala Susan Sontagová v časopise *Partisan Review* text s názvem *Notes on „camp“*, který se stal základní, ne-li povinnou literaturou k tématu.¹¹ Dokonce jde o jednu z nejcitovanějších autorčiných esejí (Poague – Parsons 2000, s. XXI). Text byl přeložen do mnoha jazyků včetně češtiny. V tuzemsku byla stať publikována pod názvem *Poznámky o fenoménu camp* v roce 2000 v časopise *Labyrint revue*. O překlad se postaral Martin Pokorný.

Sontagová ve svých padesáti osmi poznámkách shrnula to, co znamená použít slovo camp a co vše se pod tímto jevem může skrývat. Načrtla tak jeho dějiny i teorii. *Poznámky* odstartovaly odbornou debatu o campu a lze je považovat za mezník ve zkoumání i v konstituci tohoto jevu. Odtud můžeme pozorovat vyjednávání jeho významu, oscilaci a zdůrazňování „jiných“ reprezentací, přičemž slovo „jiný“ zde konotuje nevšední, výstřední, nepřírozený nebo extravagantní. Toto vyjednávání probíhalo a dosud probíhá jak v uměnovědných kruzích, tak i mezi laickou veřejností. Newyorská intelektuální elita totiž v důsledku vyjednala konsensus širokých mas, což je pozorovatelné hlavně ve vrcholném období campu – v osmdesátých letech 20. století –, kdy jev dosáhl masové obliby, ačkoliv nutno zdůraznit, že toto tvrzení záleží na perspektivě pohledu. I přesto lze jasně zaznamenat oscilaci, kdy se tehdejší mainstreamová estetika, prosazovaná v módě, televizní zábavě, filmu ale i ostatních druzích umění a popkultury, stala výrazně teatrální a přehnanou: od módních výstřelků té doby přes výrazné líčení až po estetiku tzv. béčkových hororů, které jsou často tak špatné, že jsou vlastně geniální. Ostatně mezní tvrzení campu zní: „*je to dobré, protože je to příšerné*“

¹¹ Existuje několik odborných studií, které se zabývají výhradně textem Sontagové, jejími autorskými strategiemi nebo dobovým kontextem, v němž byl text napsán. Dokládá to, nakolik jsou *Poznámky* „ikonické“. Sontagová v jistém ohledu vystihla trendy dobové estetiky a jejich překotné proměny probíhající v šedesátých letech. Viz například studie Lindy Parys *Kamp według Susan Sontag* (2014). Kromě toho jsou *Poznámky* zmíněny pravděpodobně v každém odborném textu zabývajícím se campem.

(Sontagová 2000, s. 86). Slovo „příšerné“ je zde míněno s odkazem na nevkus, kýč, špatné umění apod. Špatný výtvar (ať už umělecký či jiný) může být za určitých výše zmíněných podmínek, které předpokládají vyjednávání významu, považován za reprezentaci, jejíž špatnost se stává oceňovanou estetickou kvalitou.

Jak již bylo uvedeno, camp do svého kánonu nezahrnuje pouze jevy týkající se špatného nebo pokleslého vkusu, je schopen jít zcela opačným směrem. Do kánonu campu, který nabízí encyklopedie *Camp. The Lie that Tells the Truth* (1984) Philipa Cora, je zařazen například Alfons Mucha (Core 1984, s. 135), tedy zástupce tradiční kategorie vysokého umění. Důvody, pro které je Mucha campy, se na jedné straně týkají přímo jeho díla, na druhé kulturně-historického kontextu. Umělec ztvárňoval ženu jako vyumělkovanou dekorativní květinu. Jeho zobrazování femininity je ovlivněno secesí, jíž samotnou lze považovat za camp. Secese proměňuje věci v něco docela jiného, než opravdu jsou (ženu ve vyumělkovanou dekorativní květinu), čímž se k přírodě staví frivolně a vysmívá se jí. Campy je ale také příběh, jak se Mucha stal slavným. Událo se tak doslova přes noc díky divadelnímu plakátu *Gismonda* (1894), kde ztvárnil herečku Sarah Bernhardtovou. Mucha se ve světě výtvarného umění prosadil díky umění užitému, což samo o sobě campu lahodí svou anekdotičností, která narušuje „běžné“ fungování světa umění.¹² Došlo k jistému vyjednávání významu, které etablovalo pouhého designéra v celosvětově uznávaného umělce a vytvořilo z něj erb reprezentující *art nouveau*, tedy „nové umění“, jak příznačně nazývají secesi Francouzi. Podle Philipa Cora nahrávají uvedené okolnosti k znovuoobjevení Alfonse Muchy v šedesátých letech 20. století, to znamená v období prosazování se pop-artového a campy vkusu libujícího si v komerci a užitém umění (Core 1984, s. 135).

Muchův úspěch a zařazování do kategorie vysokého umění v důsledku ilustruje obecnější rozpor, respektive narušení tradičních kategorií. Pokud se různé rozpory,

¹² Až v pozdějším období začal Mucha pracovat na velkolepé *Slovanské epopeji* (1910–1928), která je výsledkem nabytí národnostního charakteru autorova díla jak vzhledem k obsahu *Epopeje*, tak i k Muchovým kulturně-společenským aktivitám. Tím se již ale dostáváme spíše mimo pole campu. Nutno zmínit, že v zahraničí je Mucha známý hlavně na základě svých plakátů a další užitě tvorby. *Slovanská epopej* a její vážnost funguje v kontextu českém a československém, kde pobízí k národnostnímu uvědomění.

ve kterých camp nachází zalíbení a zakládá na nich svou působnost, pokusíme uchopit v dějinných souvislostech, narážíme na problém jejich disociace. Možnost, jak takové disociace sledovat a neztrácet přitom koherenci výkladu, nabízí nový historismus. V první řadě je podstatné, že tento proud literárně-historického bádání užívá při svých interpretacích zmiňované performativní pojetí reprezentace. Určující je pro mě rovněž otevřenost nového historismu v přístupu k materiálu. Umožňuje studovat jevy jak z pozice jejich vnitřní struktury, tak i z hlediska kulturně-historického kontextu. To analogicky odpovídá otevřenosti campu samotného, do jehož kánonu se dostávají jevy různých forem i obsahů, a také z různých důvodů – na základě vnitřní charakteristiky i vnějších skutečností.¹³ Camp musí svůj kánon, respektive sám sebe, vyjednávat, proto proměňuje, přepisuje a transponuje. Ačkoliv mohou být tato vyjednávání významů založena na disociaci,¹⁴ souvisí s pojmy rezonance a úžas, které popisuje Stephen Greenblatt v kontextu výstav různých předmětů v muzejních institucích následovně:

„Rezonancí míním schopnost vystaveného předmětu dosáhnout ze svých formálních hranic do širšího světa, vyvolat v divákovi složitá dynamická kulturní hnutí, z nichž se předmět vynořil a jež může pro diváka prostřednictvím metafory nebo jednodušeji metonymie zastupovat. Úžasem míním schopnost vystaveného předmětu diváka překvapit, zprostředkovat mu strhující pocit jedinečnosti, vyvolat v něm upřenou pozornost“ (Greenblatt 2007, s. 204).

¹³ Lze pak rozlišovat nepřeborné množství rozličných typů campy reprezentací. Jak například ukázal filmový režisér Bruce LaBruce ve svém příspěvku prezentovaném v roce 2012 na berlínské konferenci věnované campu [v závorkách uvádím vybraný příklad z LaBruceova výčtu], můžeme hovořit o „vysokém campu“ [Oscar Wilde]; „nízkém campu“ [opzlý humor]; „klasickém homosexuálním campu“ [filmy Johna Waterse]; „špatném homosexuálním campu“ [sitcom *Will a Grace*]; „dobrém heterosexuálním campu“ [film *Září* Woodyho Allena]; „špatném heterosexuálním campu“ [série *Twilight*]; „ultra campu“ [Mae West ve filmu *Sextette*]; „špatném ultra campu“ [Liza Minnelli ve filmu *Sex ve městě 2*]; „liberálním campu“ [plakát *Hope* k předvolební kampani Baracka Obamy] a mnoha dalších (LaBruce 2012, nestr.).

¹⁴ Možnost historického uchopení disociací, které se svou podstatou historií vzpírají, předeslal již Michel Foucault v souvislosti s tzv. genealogickou metodou výzkumu dějin (Foucault 1994, s. 94). Ostatně z myšlení Michela Foucaulta v tomto směru čerpá i nový historismus.

Camp provádí s jevy ve svém kánonu to samé, co dělají muzea s předměty ve svých sbírkách. Vytváří z nich dekorace, které na sebe strhávají všechnu pozornost. Činí tak i z jevů, jež na první pohled nemají žádnou estetickou hodnotu. V muzeích jsou předměty často reprezentovány s jistou mírou teatrality. Například nočníky či toalety samy o sobě byly a jsou triviální součástí lidské každodennosti. Můžeme se setkat s bohatě zdobenými exponáty, které zasluhují pozornost pro své umělecko-řemeslné provedení, jinak jde ale o pouhé nádoby určené k vyměšování. Zato takový nočník Napoleona Bonaparte, který se nachází v *Muzeu historických nočníků a toalet* v Praze, může přes svou marginálnost náhle zpřítomňovat a reprezentovat státníka, jenž ovládl téměř celou západní Evropu. Nočník v tomto případě rezonuje na pozadí historicko-politických událostí. Muzea (obdobně jako divadla) své obsahy inscenují, na základě čehož v recipientovi vyvolávají úžas. To samé dělá camp.

Stephen Greenblatt v citované studii *Rezonance a úžas* vykládá tyto termíny v souvislosti s expozicemi *Židovského muzea v Praze*,¹⁵ kde se úžas rozeznívá v kontextu historie judaismu, dějin holokaustu a připomenutí druhé světové války. Za těmito expozicemi stojí důraz na etiku. Jsou myšleny vážně i jejich performance je provedena vážně, což je v tomto případě zcela na místě.¹⁶ Camp svou performance provádí poněkud „jiným“ způsobem, přestože výsledný úžas má stejné nebo podobné efekty překvapení, zprostředkování jedinečnosti a vyvolání pozornosti (u campu často až vyvedení z míry). Důležitým charakterizačním rysem campu je jeho vítězství stylu nad morálkou, respektive estetiky nad etikou (Sontagová 2000, s. 85). Reprezentace je v campu prováděna frivolně s velkou mírou nadsázky. Je-li v ní obsažena vážnost, musí tato vážnost selhávat. To ale neznamená, že by se camp všemu vážnému vysmíval nebo vážnost popíral. K vážnosti pouze přistupuje jaksi z druhé strany, než je obvyklé. Zjednodušeně řečeno,

¹⁵ V době publikování studie (1990) se muzeum ještě stále nazývalo *Státní židovské muzeum*, proto také Greenblatt užívá tohoto názvu.

¹⁶ V campu mohou být fašismus a nacismus nicméně reprezentovány například jako burleska, čímž dochází k zesměšňování těchto ideologií. Typickým příkladem je hollywoodský snímek Mela Brookse *Producers* z roku 1967 i jeho remake od Susan Stroman z roku 2005, v němž se v rámci „špatného“ muzikálu *Springtime for Hitler*, kolem jehož tvorby se točí celá zápleтка filmu, objevuje například postava zženštilého Adolfa Hitlera.

zatímco expozice *Židovského muzea v Praze* vzhledem ke svému obsahu a kontextu pracují předně s denotací (vážnost je zde primárním významem), camp se vyžívá v konotaci. Na první pohled zdůrazňuje styl, při podrobnějším ohledání může upozorňovat na společenské problémy a morálku. Dobrým příkladem mohou být pochody hrdosti homosexuálů. Na jedné straně se jedná o karnevaly jinakosti, plné pestrobarevných campy reprezentací, na straně druhé jde o naléhavé poslání bojovat za práva sexuálních menšin a upozorňovat na problematiku jejich společenské nerovnosti. Styl se zde stává důrazným upozorněním, něčím, co překvapuje, strhává pozornost, vyvádí z míry, souhrnně tedy vyvolává úžas, čímž nutí k debatě. Z tohoto důvodu uvedený rys campu – vítězství estetiky nad etikou – je podle mého názoru záhodno chápat spíše jako *zdánlivé* vítězství estetiky nad etikou.

Camp je dekorací, která něco říká a která symbolicky komunikuje v dobovém diskursu. Camp tento akt neprovádí za každých okolností a v každé situaci, přesto například i zdánlivě nevinný camperův¹⁷ obdiv ke kýčovitým předmětům vymezuje jeho recepci vůči „běžným“ zavedeným schématům vnímavosti, což má v důsledku efekt jakéhosi estetického vzdoru. Campu je možné rozumět jako revoltě vůči ustáleným kategoriím etiky, přičemž jev přináší i určité znejistění tradiční estetiky. V podstatě ji dekontextualizuje. Camp je divadlo,¹⁸ jehož inscenace na první pohled nabízí radikální, výstřední a vyprázdněné reprezentace, na druhý pohled ovšem překypuje kritickým obsahem.

Jelikož se camp podle mého názoru projevuje jako estetický vzdor, nabízí se v první řadě otázka, vůči čemu nebo komu rebeluje. Podstatnou část odpovědi jsem načrtl výše: camp nabourává zažitá schémata vnímavosti. Tato zavedená schémata zde míním jako automatizaci v recipování i rozumění, tedy soubory předpokladů a názorů ustálených v kulturně-společenském prostředí na základě tradice, historického kontextu, diskursu a dobové řeči. Camp se oproti tomu stává specifickým druhem jejich disociace a ozvláštnění. Jeho funkce by tak mohla být analogická k funkci umění, o níž mluvili ruští formalisté: vyvádět z automatismu

¹⁷ Camper je obdivovatelem campu a často i sám sebe považuje za camp.

¹⁸ Metaforu divadla užívá při popisu campu již Susan Sontagová. Více k tomu v následujících kapitolách.

(Šklovskij 2003, s. 23). Ustálené osnovy vnímání se ale objevují i v umění, potažmo v estetice. Existují například zavedené recepce velkých mistrů. Věc je o to složitější, že camp se váže k určitým okruhům reprezentace, které k sobě přitahuje buď na základě fungování vlastních „pravidel“, nebo prostřednictvím historického kontextu, takže vytváří nová schémata vnímání, nicméně jednoznačně nevšední a „jiná“. Proces vytváření „nových“ a „jiných“ schémat vnímavosti, do jejichž konstituce zasahuje camp, lze zaznamenat v mnoha sférách kulturně-spoločenského diskursu. Vzhledem k historii jevu samotného a k historii utváření jeho kánonu je možné uvedený proces sledovat v oblasti kategorizace estetiky a jejího vztahu k etice, (krása a ošklivost, ale i vkus a nevkus či tradiční umění a avantgarda), dále ve sféře genderových rolí a s nimi spojeného heteronormativního diskursu (různé sexuální transgrese vycházející z estetické transgrese) a také v reflexích historie, v nichž se camp uplatňuje zejména v souvislosti s projevy ostalgie, respektive „*nostalgie po starých dobrých časech*“, kdy bývalý východní blok ovládala komunistická strana (Kunštát – Mrklas 2009, s. 5).¹⁹ Výzkum campu v rozmanitých diskursivních sférách předpokládá také rozmanitou pramennou základnu, která tedy zahrnuje rozličné druhy i žánry umění a popkultury nebo fenomény kulturně-spoločenského života, nicméně důraz je kladen v první řadě na reprezentace textové. Zajímají mě ale též reprezentace zvukové, obrazové, případně kombinované (audiovizuální) včetně ohlasů na ně. V předkládaném textu tyto prameny nedělím striktně podle druhové nebo žánrové povahy (literatura, divadlo, film atd.), ale spíše podle výskytu témat souvisejících s campem nebo generujících campy vnímavost (například camp a reprezentace femininity). Snaha zkoumat rozmanitý materiál je dalším z důvodů mého přístupu z pozice nového historismu, který umožňuje zaměřit se na různorodé typy reprezentací, na jejich souznění i disharmonie, relace i distance. To do jisté míry přináší narušení hranic mezi okruhy uměleckých a mimouměleckých produktů:

„Když literární text [potažmo umělecké dílo – pozn. PD] přestává být svatým, do sebe uzavřeným a sebeospravedlňujícím zázrakem,

¹⁹ Nutno dodat, že první oblast má zřetelné přesahy do dvou následujících. Prostřednictvím svého obsahu, jenž sestává z abstraktních pojmů (byť projevujících se na konkrétních příkladech), pobízí k platnosti v širší rovině.

když kvůli skeptickému postoji, který k němu zaujímáme, začíná ztrácet něco ze specifické síly, jež se mu připisuje, pak se jeho hranice postupně zdají být stále méně jisté a text [umělecké dílo – pozn. PD] ztrácí výhradní práva na zážitek úžasu. V domě představivosti je mnoho příbytků a umění (jako vydělená kategorie je relativně pozdním vynálezem) je jen jedním z nich“ (Gallagherová – Greenblatt 2007, s. 261).

Neznamená to ale popírání estetické hodnoty umění. Jde pouze o upozornění na společné ukotvení reprezentací umělecké a mimoumělecké sféry v historickém kontextu a na analogie v jejich performanci. Pro nový historismus se zajímavým materiálem výzkumu stávají produkty z doby 16. a 17. století, kdy bylo oddělení uměleckých a mimouměleckých výtvorů (předně textů) teprve v počátcích (Montrose 2007, s. 52). Paralelně k tomu je pozoruhodným materiálem nového historismu také camp, jehož povaha se z jistého úhlu pohledu zakládá na disociaci hranic mezi uměleckou a mimouměleckou produkcí. To souvisí například s představou světa jako divadla, která je jednou z charakterizací campu.

Z disociace campu vyplývá jeho potence změny a prolínání různých úhlů pohledů, prostřednictvím kterých je možné jev rozdělovat na záměrný a nezáměrný. První případ se týká produktů, jejichž tvorba vědomě užila takovou estetiku, kterou lze označit za camp, to znamená výstřední, teatrální, kýčovitou atd. Cílem jejich tvůrců tedy bylo vytvoření určité bizarnosti. Patrné je to například u polského spisovatele Michała Witkowského, který se k estetice campu hlásí a vědomě ji ve své tvorbě užívá (Królak 2010, s. 69–70). Nezáměrný camp zahrnuje jevy, jejichž tvorba neužívá výstřední nebo kýčovitou estetiku vědomě a přímo, respektive nesnaží se být bizarní a nemá ponětí o estetice campu. Často jsou za nezáměrný camp označovány také výtvořky, které jsou míněny nesmírně vážně, jejich vážnost ale selhala. Dobrým příkladem mohou být mnohé béčkové horory. Při hledání nezáměrného campu vyvstává problém historického horizontu. Existují produkty, které lze považovat za campy už v době jejich vzniku, na druhou stranu můžeme zaznamenat jevy, které za campy označujeme teprve s odstupem času, třeba i několika staletí. Případně dochází k prolnutí obou perspektiv. Typickým příkladem je v tomto směru baroko, jehož estetika nabízí reprezentace výstřednosti

či výrazné teatrality. Vznik baroka ale souvisí s nástupem protireformace. Jeho reprezentační strategie jsou proto velmi úzce spojeny s katolickou církví. Barokní umění bylo tvořeno s vážností věřících, která nijak neselhávala (Booth 1983, s. 11). Těžko si představit, že ve vrcholném období tohoto slohu někdo přemýšlel o tom, že urozená společnost v načechraných parukách a přezdobených šatech s volánky vypadá tak trochu hloupě. Interpretovat baroko nebo rokoko jako frivolní styl můžeme až z pohledu modernity a postmodernity.²⁰ Avšak i přesto lze v období baroka jistý vkus blížící se vkusu soudobého campu opravdu zaznamenat, nehledě na to, že v období baroka lze vysledovat kořeny etymologie zkoumaného jevu (o tom více v následující kapitole).

S ohledem k výše popisovanému nabízejí hned dvě kapitoly práce teoretický exkurs, který je podmíněn kulturně-dějinným kontextem. V historických diskurzech lze opravdu sledovat reprezentace nebo i teoretické úvahy, které předpokládají či přímo manifestují konstituci campu. Na základě těchto reprezentací a tezí se dále utváří všemožné (značně proměnlivé) definice campu. Například estetika campu diskutovaná v šedesátých letech 20. století je odlišná od současných úvah o campu. Jak jsem už nastínil, podoby jevu nejsou ovlivněny pouze časově, ale i místně. Patrné je to zejména v souvislosti s diskursy postkomunistických zemí, v nichž má camp potenci produkovat (a reflektovat) soubory reprezentací, které jsou vůči Západu (zde myšleno jako protipól bývalého východního bloku) podmíněny odlišným kulturně-historickým a politickým nastavením.

Camp je značně variabilní a vztahuje se k různým (byť i protichůdným) kategoriím. Rozmanité variace campu se v první řadě týkají estetiky. V ní samotné pak dochází k dalším obměnám jevu. Připomeňme si, že camp se týká vkusu i nevkusu, vysokého umění i popkultury, a navíc zasahuje do estetického mimo umění. Camp na jedné straně platí za vnímavost či pózu, na druhé straně je ale schopen ovlivňovat ideologie, a dokonce se může stát jejich součástí. Zjevné je to u sebe-reprezentace sexuálních menšin, pro něž se camp stal emancipačním nástrojem. Odtud lze také

²⁰ V tomto ohledu jsou zajímavé reprezentace inspirované barokem či rokokem a produkovány například v televizních a filmových pohádkách, v nichž se objevuje stylizace dotvářená barokním odíváním v kombinaci s komičností – *Co takhle svatba, princí?* (1986) aj.

sledovat souvislosti zkoumaného jevu s pojmem queer, který je sám o sobě politický. Teoretický exkurs campu tak v důsledku rozeznává množství významotvorných činitelů, které je možné dále rozpracovat s ohledem k českému prostředí. Na základě tohoto exkursu, který předkládám v prvních dvou kapitolách práce, lze zkoumat charakteristickou transgresi jevu v českém prostředí. Následný soubor kapitol nazvaný *Na vlnách českého campu* proto rozvádí teze předložené v úvodních kapitolách. Analyzuje různé strategie pohrávající si s poetikou campu, sleduje možnosti transpozice jevu a poukazuje na jeho kulturní i společenské významy, které v důsledku budují odpověď na otázku, co camp znamená a přináší v obecnějším měřítku diskursivních nastavení.

2. Teatralita na dvoře Ludvíka XIV. a jiné předobrazy campu

Obdivovatel a podporovatel umění, rakouský arcivévoda Ludvík Viktor přezdívaný Luzi-Wuzi, byl v šedesátých letech 19. století svým bratrem Františkem Josefem I. údajně vykázan z Vídně. Jisté je, že v té době opravdu z hlavního města monarchie odešel a jeho novým sídlem se stal zámek Kleßheim u Salcburku. Důvodem k Luziho odchodu byla jeho sexuální náklonost k mužům, kterou se u dvora nedařilo zatajovat, a také skandály a cílené provokace zahrnující například nošení dámských šatů, při němž se Luzi nechával fotografovat (Neuhold 2008, s. 9). Kněžna Fuggerová, která měla blízko k císařské rodině, jej popsala ve svých memoárech jako nepřirozeného a pomlouvačného muže, jenž byl oproti svým bratrům zženštilý a liboval si ve vyhledávání drobných skandálů a spřádal mnohé intriky (Fugger 1932, s. 126–128). Luzi-Wuzi ve Vídni navštěvoval městské lázně *Zentralbad* na Weihburggasse, kde údajně způsoboval roztržky, když mužům dělal neslušné návrhy (tamtéž). Paradoxem dějin je fakt, že v těchto městských lázních se dnes nachází gay sauna *Kaiserbründl Herrensauna*. Ludvíkův „odkaz“ v tomto luxusním podniku mimo jiné ožívá prostřednictvím arcivévodova portrétu zakomponovaného do nástěnných maleb v tzv. *Salle principale*. Arcivévoda Luzi-Wuzi je zde portrétován hned vedle zcela explicitních homoeroticky laděných výjevů nebo portrétu Querella z Brestu.

Uvedená epizoda ze života Habsburského domu nabízí jistou frivolní komičnost. Směšné je předně Luziho počínání v kontextu tradicionalistických názorů Františka Josefa I. Arcivévoda Luzi-Wuzi nabourával schémata morálky a tradičního prožívání genderových rolí v 19. století, kdy maskulinita patřila pouze mužům a femininita výlučně ženám. Sodomie, kam spadalo homosexuální chování, byla v monarchii po celé 19. století trestná.²¹ Erotický zájem o osobu stejného pohlaví vzbuzoval veřejné pohoršení. Pokud byl takový zájem proječován příslušníkem vládnoucí

²¹ O dějinách právních postojů k homosexualitě apod. zevrubně pojednává Jan Seidl a kolektiv v knize *Od žaláře k oltáři: emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti* (2012).

dynastie – bratrem císaře –, nebylo daleko od vyvolání peprného skandálu. Tuto drobnou kapitolu z dějin homosexuality můžeme skrze camp interpretovat jako nabourávání morálky v nejvyšších patrech společnosti a Ludvíkovo chování (nejen jeho návštěvy městských lázní, ale i převlékání do dámských šatů a jeho údajné intrikaření) lze vyložit jako camperovo frivolní vyjednávání společenských konvencí.

S jistou dávkou obezřetnosti je možné na celé dějiny nahlížet skrze camp a hledat v historii reprezentace odpovídající jeho estetice. Psát dějiny campu mnohdy znamená hledat v historii obrazy bizarnosti, které ve své době vůbec bizarní být nemusely. V takovém případě je podstatný soudobý dějinný horizont. Existují ale historicky ukotvené reprezentace, které jdou campy vnímavosti takřkajíc na ruku. Často souvisí s obecnou výstředností, kterou lze zaznamenat u arcivévody Ludvíka Viktora. Dalším ilustrativním příkladem může být král Ludvík Bavorský, mecenáš umění a stavitel fantastických zámků, který pro své estetické zájmy vyčerpával státní pokladnu a v enormní míře se zadlužoval. Později byl prohlášen za duševně chorého. Nakonec spáchal sebevraždu (za velmi záhadných okolností). Navzdory všemu a všem – navzdory etice, kterou měl jako král povinnost zachovávat vůči své zemi – vytvořil grandiózní dílo v podobě pohádkových pikareskních a exotických zámků Herrenschiemsee, Linderhof a Neuschwanstein, které lze považovat za dosud nejrozsáhlejší reprezentaci campu v historii (Core 1984, s. 125). Odkaz Ludvíka Bavorského dokládá jistou touhu vyzdvihovat estetiku nade vše, což se může zdát pohledem schémat „normálnosti“ v současném i v Ludvíkově dobovém diskursu jako podivínské nebo šílené. Blázni a šíleni se všeobecně vymykají oblasti rozumu, mnohdy byl ale jejich nerozumným promluvám i činům přiřkládán hluboký význam:

„[Ř]eč blázna bývala po staletí v Evropě buď oslyšena, nebo, byla-li vyslyšena, bylo jí nasloucháno jako řeči pravdy. Buď upadala do nicoty, jsouc zavržena, sotvaže byla pronesena, nebo v ní byl dešifrován nějaký naivní či lstivý rozum, rozum rozumnější než rozum rozumných lidí“
(Foucault 1994, s. 10).

V odkazu Ludvíka Bavorského lze dle mého názoru vidět obdobný motiv bláznova „velkého“ rozumu, byť v tehdejším diskursu byla králova řeč „oslyšena“. Ludvík

svým estetickým šílenstvím podroboval zkoušce samotnou estetiku. Napínal její možnosti a ukázal, co může přinášet, respektive jakou cenu člověk zaplatí při kladení estetiky úplně nade vše (nutno si odpovědět, že *velkou*). Z hlediska estetického dosáhl Ludvík něčeho megalomanského, něčeho velkého až příliš a v této souvislosti snad ani nijak nepřekvapí, že významně podporoval dalšího megalomana své doby, který si liboval v extrémním přehánění, revolučního Richarda Wagnera.

Ludvíkův zámek Neuschwanstein se pro dnešní dobu stal turistickým kýčem, což postihlo mnoho dalších historických objektů po celé Evropě včetně České republiky. Neuschwanstein stejně jako například v českém prostředí zámek Hluboká jsou navštěvovány pro svůj „krásný“ romantismus, přestože z hlediska architektonického jde přinejmenším o stylově chaotické, možná až kontroverzní stavby. Například zámek Hluboká býval pro svou přílišnou „romantičnost“ kritizován už v době své výstavby (Müller 2013, s. 151). Architektonický historismus v čele s neogotikou, která se v 19. století začala postupně prosazovat do podoby mnoha šlechtických sídel, fungovaly do velké míry teatrálně. Romantické historizující prvky architektury se staly jakýmsi slohovým pozlátkem, formou, která navíc leckdy neodpovídá svému obsahu:

„Divadlo středověku, rozehrávané v exteriéru za pomoci nezbytných kulis a rekvizit (věže, cimbuří, střelny, válcové baštičky, arkýře apod.), proniklo nanejvýše na nádvoří zámku. Vlastní interiéry sídel byly koncipovány se smyslem pro pohodlí a naplnění potřeb současného života [tehdy současného života – pozn. PD]“ (tamtéž, s. 161).

V dějinách uměleckých slohů lze zaznamenat období, která estetice campu nahrávají více než jiná, nutno ale zdůraznit, že pouze z určitého úhlu pohledu, tedy pomineme-li některé aspekty společensko-historického kontextu slohů, viz například v předchozí kapitole o baroku a jeho souvislosti s katolickou reformací. Přesto i baroko v sobě skrývá pevně ukotvené principy estetiky campu. Kromě sentimentálního historismu a vyšňořeného baroka jsou to dále: manýrismus, rokoko, empír a secese. Ve všech těchto stylech lze spatřovat jistou míru teatrality, přehánění ve stylizaci, v leckterých příkladech i marnivosti nebo ulpívání na přílišné

dekorativnosti. Patrné jsou tyto okolnosti zejména při aplikaci slohů v rámci reprezentace urozené společnosti nebo později měšťanstva.

Na dvoře Rudolfa II. v Praze vzkvétal manýristický jinotaj, který vše fantazijně převracel naruby, například zátiší s ovocem a zeleninou proměňoval v portréty samotného císaře. V této stylizační hře si liboval zejména malíř Giuseppe Arcimboldo, autor Rudolfových fantaskních portrétů nebo výtvarné série *Šprým*, která při otočení obrazů nabízí díla zcela nová.²² Alegorický manýrismus přešel postupně v baroko, v němž se výrazně prosazovala metafora přirovnávající svět k divadlu. Barokní zámky koncipované jako divadelní scény už z dálky teatrálně ohromují svým průčelím a velkými dvouramennými schodišti vedoucími do hlavních reprezentačních sálů, kde prostřednictvím iluzivních maleb s prostorovými optickými klamy přichází další dávka údivu (Lukášová 2015, s. 143). Byl-li na zámku pořádán ples, hýřil banketní sál přemírou stylizované módy (paruky, košové sukně, volánky, mašle, pudry, exotické parfémy atd. – v rokoku pak byly takové plesy ještě vyumělkovanější). Kromě toho se nabízí inscenace přísně symetrické barokní zahrady přiléhající k zámku. Zahrada je zpravidla přeplněna pohádkovými altány, letohrádky, pavilony, oranžériemi, terasami, fontánami, bazény, grottami, sochami, vyumělkovaně střiženými keři a zdobnými ornamenty záhonů. Pro baroko platí, že ohromení není nikdy dost. Centrem divadla takového ohromení býval dvůr Ludvíka XIV. ve Versailles, který sloužil jako vzor pro všechny ostatní inscenace (nejen) barokní urozenosti (Pánek 1996, s. 34).²³

Po barokní monumentalitě se prosadilo frivolní rokoko, které ve svých inscenacích již nebylo tak extrémně pompézní a soustředilo se více na niterný prožitek; především na prožitek urozené společnosti, která si oblíbila živé křivky, pestrobarevnost a nevšední dekorace (Lukášová 2015, s. 156). I proto se tento sloh prosadil především v interiérech, kde kladl důraz na drobný (někdy až fantazmagoricky detailní) ornament. Oproti velkolepému baroku se v rokoku uplatňuje sentimentalita, která je ovšem nesmírně zdobná a vyumělkovaná,

²² Manýrističtí umělci tvořili svá díla se snahou líbit se a vyhovět náročnému vkusu a vtipu urozené dvorské společnosti (Booth 1983, s. 49).

²³ V českém prostředí onu pikareskní teatralitu předvádí například *Trojský zámek* či zámek *Valtice*.

přesto už lehce romantizující. Rokokové salonky se hemží záplavou rokají, třpytí se zlatem, překypují barevnými textiliemi, nákladně zdobenou keramikou a porcelánem nejrůznějších tvarů nebo tehdy oblíbenými chinoiseriemi (tamtéž).²⁴ Delikátní rokoko soustřeďuje mnoho dekoru, mnoho ornamentu do jednoho intimního místa.²⁵ Je pokračováním ráje campu započatého na barokním dvoře Ludvíka XIV.

Urozená společnost v barokním období Krále Slunce stejně jako v období jeho nástupce Ludvíka XV., za jehož vlády se již prosadilo rokoko, nabývá (z dnešního pohledu) neřestného obrazu šlechticů a šlechtičen oddávajících se marnivým plesům a maškarádám, předvádějících se před sebou navzájem, spřádajících intriky a libujících si v drobných skandálech (Booth 1983, s. 33). V takovém prostředí se zjevně uměla dobře pohybovat femme fatale samotného krále, proslulá madame de Pompadour. Markýze je připisováno autorství známého rčení „*Po nás potopa!*“, které je v českém kulturním prostředí známé ze sbírky básní Františka Gellnera *Po nás ať přijde potopa* (1901) a z historického románu Josefa Tomana *Po nás potopa* (1963). Rčení měla markýza údajně prohlásit v době, kdy Francie utrpěla několik válečných porážek a král Ludvík XV. se dozvěděl o neblahém stavu státní pokladny. Rozhodl se, že po jistou dobu si odřekne zábavy a bude se věnovat více politice. Na to údajně madame de Pompadour reagovala slovy:

„*Nač se tím budete zatěžovat, milosti, ještě z toho onemocníte. Pusťte starosti z hlavy. Po nás potopa!*“ (Škápíková – Moravec – Petáková – Marešová 2015, nestr.).

Král měl markýzu poslechnout a v další generaci Francií otrásla revoluce. Mohlo by se zdát, že madame de Pompadour svou snahou klást frivolní estetiku nad morálku, k čemuž nabádala i Ludvíka XV., stála za zkázou celé francouzské monarchie. Tento příběh je ale pravděpodobně jen historickým klepem, který podporuje (stereotypní) obraz urozené neřestné společnosti libující si

²⁴ Vášeň pro chinoiserie (jde o evropskou interpretaci či spíše imitaci východního umění) zmiňuje ve svém kánonu campu například Susan Sontagová (2000, s. 82).

²⁵ V Česku lze za zástupce drobné dekorativní inscenace považovat rokokové zámky *Stekník* na Žatecku nebo *Nové Hrady* u Litomyšle.

v campy stylizované póze. Pravdou zůstává, že madame de Pompadour byla velkou konzumentkou i podporovatelkou rokového slohu. Sbírala umělecká díla a kuriozity. Sběratelství samo o sobě přináší dětinské nadšení a vzrušení při získání vytouženého předmětu. Je ale také projevem vážné erudovanosti (Booth 1983, s. 51). Může se jednat o estetický záměr, prostřednictvím kterého se daná osoba sebe-reprezentuje. Není náhoda, že všichni doposud zmínění panovníci i markýza Pompadour patřili mezi sběratele, ať už umění, knih, kuriozit, cetek, anekdot, anebo třeba klepů.

Madame de Pompadour se také věnovala divadlu a byla výtvarně činná. Významně podporovala proslulou porcelánku v Sévres, jež si vydobyla slávu hlavně díky svým nadmíru dekorovaným rokokovým servisům. Na počest markýzy byla jedna z tehdy módních barev porcelánu – růžová – pojmenována *Rose Pompadour* (Dauterman 1960, s. 287). Šlechtična se nechávala portrétovat významnými malíři své doby, například Françoisem Boucherem, výtvarníkem, kterého za přílišnou stylizaci a vyumělkovanost kritizoval samotný Denis Diderot (Diderot 1984, s. 119–120). Markýza významně zasáhla do vizuality 18. století a její estetika se prosazuje i nadále. Po madame de Pompadour byl pojmenován typ kabelky (pompadurka) nebo styl účesu (pompadour), které jsou oblíbené doposud. Zejména zmíněný účes dotvářel a stále dotváří image mnoha popkulturních ikon včetně Elvise Presleyho. Mimoto se markýza stala inspirací pro mnohé umělce a jejich tvorbu. V českém prostředí ji připomíná například drobná anekdota v pohádce Jana Wericha *Až opadá listí z dubu* (1960). Jedné z postav je s velkou dávkou ironie přezdíváno „Pompadůrka“:

„Šla kolem hřbitova stará žebračka. Pompadůrka se jí říkalo. Byla moc stará a moc ošklivá, lidé jí dávali, aby už byla honem pryč, aby ji měli z očí“ (Werich 1963, s. 51–52).

Méně ironicky, o to lascivněji a vyumělkovaněji působí současná aktualizace odkazu madame de Pompadour a jejího rokokového (campy) vkusu v podobě panenek *Enchanted Dolls* od výtvarné umělkyně Mariny Bychkové. Jedná se o velmi výrazně dekorované a lehce eroticky stylizované luxusní porcelánové panenky,

keré z hlediska estetiky stojí na pomezí hračky, kýče a výtvarného umění. Jedna z panenek přímo reprezentuje markýzu Pompadour.

Ke konci 18. století rokokový dekor postupně vystřízlivěl a přešel v drobný dekor klasicistní, který již v souvislosti s návratem monumentalismu přestal působit natolik vyumělkovaně, jelikož se „vytrácel“ ve velkolepě koncipovaných průčelích s architrávy a tympanony. Estetika se počala navracet k prastarým klasickým formám. Nelze opomenout fakt, že předchozí slohy byly vnímány jako okouzlení Francií, které se závratnou rychlostí šířilo Evropou. Už v průběhu 18. století se objevovaly názory, které za pomoci antiky začaly vyumělkovanou francouzskou „titěrnost“ kritizovat a antické umění a společnost stavěly do opozice této marnivosti (Huyghe 1974, s. 18). Nutno dodat, že celá problematika je mnohem složitější, jelikož klasické formy se ve Francii později těšily velké oblibě. Jakožto odnož klasicismu vznikl ve Francii 19. století empír, který na základě Napoleonovy výpravy a vojenského tažení do Egypta antickým předobrazům vetkl egyptské motivy: hieroglyfy, sfingy apod. (Lukášová 2015, s. 248). „Císařský sloh“ klasicistní monumentalitu do jisté míry nabourával. Dělo se tak prostřednictvím důrazu na velmi detailní ornament. Empír lze proto v jistém smyslu považovat za návrat dobové vizuality k marnivé francouzské „titěrnosti“. Zejména v užitém umění působí tento sloh téměř nafoukaně – jde o velmi luxusní a nesmírně dekorativní styl, přičemž empírový dekor v některých případech pozvolna přechází v samotný předmět. Empír proměňuje nohy židlí a stolů ve sfingy, opěrky křesel v křídla labutí, svícny v antické bohyně apod. Činí tedy víceméně to samé jako secese – mění jednu věc v jinou:

„[S]ecesní předměty obvykle proměňují jednu věc v jinou: úchytky osvětlení v podobě rozevřených květin, obývací pokoj, jenž je ve skutečnosti jeskyní. Význačný příklad: vchody do pařížského metra, které krátce před rokem 1900 navrhl Hector Guimard ve tvaru stonků orchidejí z lité oceli“ (Sontagová 2000, s. 82).

Tento akt přeměny, ať už v secesi nebo i v jiných stylech, je spojen s určitou výstředností: „Je to láska k přehnanému, k tomu, co je ‚mimo‘, ke stavu, kdy věci jsou

tím, čím nejsou“ (tamtéž).²⁶ Tato láska k výstřednosti byla podle mého názoru vložena do mnoha výtvorů všech uvedených slohů. Společné mají onu snahu reprezentovat v performativním smyslu, což přináší i onen nepřirozený a výstřední akt proměny věcí v jiné vyumělkovanější věci: manýristický umělec skládal ovoce a zeleninu do tvaru císařovy podobizny, šlechtici v načechraných parukách okouzlovali společnost svými pompézními sídly a později v přezdobených saloncích hromadili předměty dekorované nekonečným množstvím rokají, napoleonští designeři měnili části nábytku v mýtické postavy Egypta a secesní architekti sloupy v květiny. Éra historismu, která nastoupila po éře empíru, napodobovala napodobené, přeměňovala přeměněné a činila tak navíc velmi sentimentálně. Architekti historismu sklízeli ve své době leckdy kritiku, ve smyslu campu jde ale o hravou reprezentaci reprezentace.

Jak jsem už zmiňoval, psaní campy dějin uměleckých slohů, avšak i campy dějin jakýchkoliv jiných stylizací, rozhodně nemůže být pojímáno vždy jako rekonstrukce dobového diskursu, jde spíše o interpretaci pohledem dnešního vkusu. Camp je specifický svou nepřirozeností, což do jisté míry uvedené reprezentace splňují, důležité je ale také vymezování se dnešního campu vůči přírodě. Avšak postoj k přírodě byl například v 18. století poněkud odlišný, než jak je tomu dnes:

²⁶ Uvedená citace pochází z překladu Martina Pokorného. Do češtiny byla přeložena také parafráze textu, která se objevila v knize *Dějiny ošklivosti* (2007) Umberta Eca: „*Camp je láska k výstřednosti, k věcem, které jsou tím, čím nejsou. A nejlepším příkladem je secese, neboť secesní předměty proměňují osvětlení v rozevřené květiny, obývací pokoj v jeskyni, nebo naopak stonky orchidejí v litou ocel, jako v Guimardových vchodech do pařížského metra*“ (Eco 2015, s. 410–411). Překlad parafráze vytvořila Zora Obstová. Tento překlad se objevil v mé studii věnované dramaturgii Davida Drábka (Demeter 2017, s. 247). Pro úplnost uvádím i původní anglickou verzi zmíněné pasáže: „*It is the love of the exaggerated, the ,off', of things-being-what-they-are-not. The best example is in Art Nouveau, the most typical and fully developed Camp style. Art Nouveau objects, typically, convert one thing into something else: the lighting fixtures in the form of flowering plants, the living room which is really a grotto. A remarkable example: the Paris Métro entrances designed by Hector Guimard in the late 1890s in the shape of cast-iron orchid stalks*“ (Sontag 1999, s. 56).

„V osmnáctém století si lidé se vkusem přírodu buď podrobovali (*Strawberry Hill*),²⁷ anebo se snažili ji přetvořit v něco umělého (*Versailles*). Neúnavně si také podrobovali minulost. Dnešní campy vkus vymazává přírodu, anebo jí otevřeně protiřečí“ (Sontagová 2000, s. 82).

Zámek Versailles v období Krále Slunce, centrum barokního umění a šlechtické sebe-reprezentace, je důležitým mezníkem v konstituci campu, který se jako campy jeví ze současného úhlu pohledu, ale do jisté míry i v rámci svého dobového diskursu, a v něm se prosazujících reprezentačních strategiích Ludvíka XIV. Podrobování si přírody prostřednictvím její stylizace v něco umělého lze chápat jako předstupeň odmítání přírody současným campem. I proto je možné estetiku uplatňovanou na dvoře Krále Slunce považovat za předobraz a inspirační zdroj strategií campu rozvíjejících se o dvě století později. Z této kulturní oblasti dokonce slovo camp právě v tom významu, o němž pojednává předkládaný text, pravděpodobně vzešlo. Nicméně názorů na původ slova camp existuje vícero. V mnohém se tyto teorie shodují, leckdy ale zdůrazňují odlišné charakteristické vlastnosti jevu.

V oxfordské encyklopedii estetiky²⁸ je možné nalézt etymologickou teorii, jež dokládá nejstarší dějinné stopy slova camp ve smyslu estetické a kulturní kategorie; tato teorie hledá původ pojmu v prostředí anglického divadla 16. století. Mladí herci – muži, kteří ztvárňovali v rámci představení ženskou roli a nosili kostýmy určené ženám – byli v tehdejší divadelní žargonu označováni jako *camping* (Herwitz – Saks 1998, s. 328). Jednalo se vlastně o specifický výraz pro tzv. roli travesti, které jsou s divadlem neodmyslitelně spjaty. Termín role

²⁷ Anglický zámek *Strawberry Hill* je jedním z prvních projevů návratu gotického umění. Jde o předchůdce viktoriánské gotiky a neogotiky 19. století. Zámek hraběte Horace Walpolea z Orfordu postavený již koncem 18. století převzal od gotiky líbivou fasádu plnou drobných detailů, například cimbuří a věžičky. Tato staronová fasáda počala bez původní gotické spirituality a duchovního rozměru působit „jen“ jako divadelní kulisa pro potěchu a pobavení (Booth 1983, s. 144).

²⁸ *Encyclopedia of Aesthetics* (1998).

travesti vyjadřuje akt hereckého ztvárnění postavy opačného pohlaví.²⁹ Z jistého úhlu pohledu může tato reprezentace na jevišti nabývat mnohoznačnosti významu. Pojem *camping* anglického renesančního divadla tedy poukazuje na ty soubory reprezentací, jež o několik století později začneme interpretovat prostřednictvím queer a genderových studií. Kromě toho v sobě *camping* skrývá akt předstírání pro vnější svět, tedy pro obecenstvo. Toto divadelní předstírání je jedním ze základních charakterizačních rysů campu.

Do divadelního prostředí zasazuje kořeny zkoumaného jevu také další teorie z *Encyclopedia of Aesthetics*, která jej odvozuje z francouzského slova *campagne*, tedy *venkovského prostředí*, kde kočovné divadelní společnosti hrávaly svá představení, při kterých převracely život naruby (tamtéž), jak s trochou dramatickosti vysvětlují autoři encyklopedického hesla *camp*.³⁰ Slovo *campagne* lze přeložit jako *venkov*. Nejedná se tedy o nějaký konkrétní vymezený prostor, ale o označení prostředí, kde herecké společnosti působily; cestovaly od vesnice k vesnici a předváděly svá umění. Příznačně právě slovo *campagne* dalo ve francouzštině kočovným umělcům označení *comédiens de campagne* (Douville 1824, s. 248). A právě tito *komedianti* nás mohou zavést až na francouzský dvůr počátku 18. století.

Kočovné divadelní společnosti nebo *potulní komedianti* byli už v průběhu 17. století rozšířenou zábavou jak ve Francii, tak i na mnoha jiných místech Evropy. Divadlo té doby bylo významně ovlivněno italskou *commedia dell'arte*, jejíž poetika se promítala do vystoupení různých divadelních tvarů i později. Zvláštního postavení si tehdy vydobyla divadla s loutkami, jež často užívala obdobně ustálené postavy jako *commedia dell'arte*. Ostatně právě loutky se staly též prostředkem k šíření versailleské módy; bývaly oblékány podle aktuálních trendů a posílány na ostatní aristokratické dvory v Evropě (Lenderová 2013a, s. 103).

²⁹ V českém prostředí je také rozšířený termín kalhotková role, jenž označuje postavu muže, kterého ztvárňuje herečka.

³⁰ V originálním anglickém textu stojí: „(...) and possibly also from the French word *campagne*, where theatrical troupes turning life on its head often performed“ (Herwitz – Saks 1998, s. 328).

Přestože představení kočovných loutkoherců se zpravidla vyznačovala fraškovitostí a konceptem lidové zábavy, postupem času si získala přízně urozené společnosti, a dokonce se stala oblíbenou kratochvílí Ludvíka XIV. (Magnin 2005, s. 130). Z oblastí ležících na periferním venkově se tak kočovní divadelníci přesunuli do centra kulturního dění a začali náročnému publiku předvádět své vypilované *campagne*, čili *role*, jak lze ono pozoruhodné francouzské slovo rovněž přeložit do češtiny. Loutkoherci zjevně učarovali také králově snaše, vévodkyni du Maine.³¹ Na zámku Sceaux, který se nachází nedaleko Versailles, vévodkyně pořádala vyhlášené literární zábavy – *divertissements de Sceaux*. Urozená společnost si na slavnosti zvala loutkoherce, pro něž literáti i sami šlechtici tvořili krátké satirické dialogy, jejichž premiéry a zároveň i derniéry probíhaly právě ve Sceaux (tamtéž, s. 128). Francouzský divadelní historik Charles Magnin zmiňuje ve své knize *Dějiny loutkového divadla v Evropě* (1852) událost z roku 1705, kdy ve společnosti rezonovala jedna obzvláště ironická a poněkud obscénní hříčka ze Sceaux, kterou společně s vévodou Ludvíkem Augustem du Maine napsal vévodův kancléř Nicolas de Malézieu. Drobný dramatický útvar zesměšňoval členy Francouzské akademie, což v tehdejší tisku údajně vyvolalo záplavu nenávistných epigramů (tamtéž). Nicolas de Malézieu, který byl sám členem Akademie, se poté jistou dobu nesměl účastnit jejího zasedání. Na účet Akademie se ale bavil dál, když sepsal ještě několik dalších loutkových pamfletů kritizujících tuto váženou instituci a její činnost (tamtéž, s. 129).

Charles Magnin připomněl též drobný skandál, který v roce 1713 na zámku Sceaux vyvolali opět loutkoherci. Předvedli zde hříčku zesměšňující tehdy velmi úspěšného a vlivného vojevůdce, maršála Claudea de Villars.³² Magnin v této souvislosti poukazuje na dopis markýzy de Maintenon,³³ v němž šlechtična zmíněnou hříčku popsala kněžně des Ursins³⁴ jako nejapnou a nemístnou, zároveň ale uvádí, že se z hříčky stala módní záležitost, kterou toužil každý vidět, a loutkoherci

³¹ Vévodkyně du Maine, jinak také Louise Bénédicte de Bourbon (1676–1753), manželka Ludvíka Augusta Bourbonského, vévody du Maine (1670–1736), který byl nemanželským synem Ludvíka XIV.

³² Claude de Villars (1653–1734), maršál Ludvíka XIV., později jmenován generalissimem.

³³ Markýza Françoise de Maintenon (1635–1719), vychovatelka nemanželských dětí Ludvíka XIV.

³⁴ Marie-Anne de La Trémoille, kněžna de Ursins (1642–1722), dvorní dáma ve Versailles a později také dvorní dáma španělské královny Marie Luisy Savojské.

dokonce obdrželi pozvání přímo do Versailles (Maintenon in Magnin 2005, s. 130). Ono představení bylo zjevně něčím tak trochu „mimo“, něčím, co se nesluší, a zároveň něčím, co musí každý okusit a znát. I proto se *comédiens de campagne* – potulní komedianti, kejklíři, loutkoherci aj. – v době Ludvíka XIV. a vůbec po celé 18. století těšili velké oblibě. Byli vnímáni jako něco frivolního, něco, co je alespoň navenek prostoduché a *de campagne*, tedy z venkova. Jak je ale patrné například ze skandálů, které byli schopni loutkoherci vyvolat svými trefně cílenými bonmoty, tito původně potulní umělci a artisté přinesli tehdejší (nejen) urozené společnosti jistou formu satiry, která se lehkovážně vysmívala, aby v jiné chvíli mohla ostře kritizovat.

S hříčkou o maršálu de Villars se dostáváme k dalším pozoruhodným konotacím slova *campagne*, které se ve francouzštině užívá rovněž ve významech *válečná výprava, tažení* nebo *válečné pole*. Předobrazy campu a jeho možné etymologické kořeny lze nacházet právě v prostředí vojenských táborů a cvičišť. Muži se zde sice zdokonalovali v umění boje, mnohem častěji se ale jeden před druhým předváděli, a to nejenom za pomoci pěstí a kordu. Pro vojáky s vyšší hodností v Ludvíkově armádě bylo zjevně velmi důležité, co budou mít na sobě. V deníku maršála de Villars nalezneme výčet důstojníků, kteří si stěžovali na velmi drahý život ve vojenských táborech, přičemž se neutrácelo za zbraně, ale především za oblečení, hlavně za parádní uniformy (Booth 1983, s. 40). Tábory *camps militaires*, které armáda stavěla, když vyrážela na *campagne*, nabízely Králi Slunce i šlechtě široké možnosti sebe-representace, která byla podmíněna nutností velkých investic do zušlechtování sama sebe, přesněji vlastního zevnějšku. Sebe-representace (a její campy stylizace) ale neznamenal pouze nošení bohatě zdobených uniforem ve válečných táborech. Šlechtici zpravidla investovali nemalé částky do uměleckých sbírek nebo do staveb honosných zámků a zámecký zahrad v charakteristickém barokním duchu – později i v jiných slozích –, který jsem popisoval výše. Silný reprezentační potenciál se nabízel hlavně na královském dvoře ve Versailles, kde se předvádění před ostatními stalo důležitou součástí každodenního života (tamtéž, s. 33). Zde dosáhly reprezentační strategie šlechty vysoce sofistické formy; byly promyšleny a propracovány do nejjemnějších detailů. A právě tyto

strategie nás přivádí k nejpravděpodobnější³⁵ etymologické teorii campu odvozující původ slova od francouzského slovesa *se camper*, které je možné přeložit jako *portrétovat* nebo *pózovat* (Pokorný 2000, s. 79).

Se camper v sobě nese snahu o kultivaci jedince, především jeho zevnějšku a výrazu, za pomoci přehnaných a dobře zapamatovatelných gest či teatrálního chování. To vše jde v té době ruku v ruce s rozmařilostí a manýry nejvyšší francouzské aristokracie. Mark Booth ve své knize *Camp* (1983), ke které jsem již několikrát odkazoval, uvádí, že jev vznikl v prostředí lidí žijících v luxusu, přičemž tento luxus jim přinášel možnost zahálky a zahálka úzce souvisí s nudou (Booth 1983, s. 67).³⁶ Trochu přímočařeji lze uvést, že znuděná šlechta začala *campovat*. Šlechtici i šlechtičny se zajímali, na které soaré se dostaví, v jakých šatech zazáří na plese, jakého mondénního salonu se zúčastní, jaký vtip užijí, aby odzbrojili svým vytříbeným humorem společnost, nebo o které předměty mají usilovat do svých sbírek umění a kuriozit, jež ukazují návštěvám. Nejvyšší společenské kruhy počaly přemýšlet o výrazu vlastního jednání a chování, o jemných distinkcích svého vystupování, a tedy o stylizačních možnostech své vlastní společenské role či spíše pózy. Začala se prosazovat pověstná *preciosité* a naplno se rozvinula barokní metafora přirovnávající svět k divadlu.

³⁵ Pravděpodobnost etymologické teorie hledající kořeny slova *camp* ve slově *se camper* dokládá například Mark Booth, jenž také zpracoval etymologii pojmu doposud nejobsáhleji (Booth 1983, s. 30–31), dále Linda Parys, která sloveso *se camper* zahrnuje do úvodu své stati věnované konceptu campu Susan Sontagové (Parys 2014, s. 75–76), anebo Martin Pokorný ve své předmluvě k Sontagové *Poznámkám* (Pokorný 2000, s. 79).

³⁶ Estetika campu nemusí nutně vznikat na pozadí blahobytu. Joanna Królaková ve své studii věnované korelaci campu a ostalgie připomíná rozhovor s polským spisovatelem Michałem Witkowským, v němž literát rozlišoval mezi campem vzniklým z nudy bohatství a z nudy chudoby, přičemž ve své tvorbě se zabývá právě druhým typem (Witkowski in Królak 2010, s. 69–70). Nepřímo na možnost konstituce campu v prostředí nedostatku upozorňuje též Agata Firlejová, která si všímá rozličných způsobů a motivů campu vycházejících z postmoderních společenských proměn (Firlej 2013, s. 86–87).

Ludvík XIV. zbožňoval divadlo, zejména balet, a sám se baletu věnoval. Znamé je jeho účinkování v alegorickém *Baletu Noci* (*Ballet royal de la nuit*, 1653),³⁷ kde mimo jiné ztvárnil postavu Apollona (boha Slunce). Teatralita, divadelní i mimodivadelní, Ludvíka fascinovala natolik, že si občas vyšel na procházku ve svých baletních kostýmech, anebo když v ulicích probíhaly karnevaly, převlékl se tak, aby jej nikdo nepoznal a vytratil se v davu masek (tamtéž, s. 41). Činil tak mimo jiné i proto, aby si mohl naplno vychutnat teatralitu karnevalové zábavy.

Snad ani nemůže překvapit, že nejstarší doklad o užití slovesa *se camper* ve významu konotujícím teatralitu a výraznou stylizaci v sebe-reprezentaci lze zaznamenat v divadelní hře, konkrétně v dramatu, které napsal proslulý Molière, tedy umělec, jenž začínal jako *commédien de campagne* a postupně se vypracoval na autora těšícího se přízně samotného krále. Jedná se o divadelní hru *Skapinova šibalství* (*Les Fourberies de Scapin*) z roku 1671, zřetelně inspirovanou poetikou *commedia dell'arte*. Sloveso *se camper* Molière užil v následujícím úryvku:

„SCAPIN: Laisse-moi faire, la machine est trouvée. Je cherche seulement dans ma tête un homme qui nous soit affidé, pour jouer un personnage dont j'ai besoin. Atten. Tien-toi un peu. Enfonce ton bonnet en méchant garçon. Campe-toi sur un pied. Mets la main au côté. Fais les yeux furibonds. Marche un peu en roi de théâtre. Voilà qui est bien. Suis-moi. J'ai des secrets pour déguiser ton visage et ta voix“ (Molière 1748, s. 206).

Se camper se zde vyskytuje ve významu „pózovat“, respektive „pózovat na jedné noze“. V jednom z nejrozšířenějších českých překladů hry, který vytvořil Svatopluk Kadlec – jeho překlad byl prvně publikován v roce 1956 –, se pak vyskytuje sloveso „nastoupní“:

³⁷ Za autory hudby k baletu jsou považováni Jean-Baptiste Boësset, Jean de Cambefort, Michel Lambert a Jean-Baptiste Lully. Veršované libreto napsal Isaac de Benserade. Zajímavé je, že balet o čtyřech dějstvích ve své plné délce trvá téměř 12 hodin. Tato přehnaně dlouhá doba koresponduje s přeháněním v duchu campu.

„SKAPINO: *Nech všechno na mně! Vím, jak na to. Ted' už jen v duchu hledám nějakého důvěryhodného chlapíka, který by nám zahrál potřebnou osobu. Počkej! Drž chvíli. Naraž si čepici do čela jako starý rváč, **nastoupni** si pěkně na jednu nohu, dej ruku v bok, zakoulej výhružně očima a udělej pár kroků jako divadelní hrdina! Výborně! A ted' pojd' se mnou! Zním tajné pomůcky, kterými mohu změnit tvou podobu i hlas“ (Molière 2014, s. 22).*

Ač je ve francouzštině vše jasnější, i z českého překladu je patrné, že Skapino ve své replice mluví o stylizaci zevnějšku nejen pomocí příslušného oblečení, ale i pomocí výběru vhodných gest. Hovoří tedy o vytváření postavy neboli o hraní role pro publikum. Skapinův příkaz určený Silvestrovi poukazuje na zdůrazňování gest, které je do jisté míry důležitým předpokladem herecké tvorby. Skapino v podstatě říká: „*Stylizuj sám sebe, tvoř své jednání a chování jako divadelní hrdina!*“ Zajímavá je také poslední věta výše uvedeného úryvku, kde Skapino zmiňuje, že zná jisté tajné pomůcky ke stylizaci. Sebe-representace *se camper* rozhodně nebyla masová, alespoň tedy ne zpočátku. Znalost „řemesla“, prostřednictvím kterého mělo být dosaženo kýžené reprezentace, byla pravděpodobně zahalena jakýmsi tajemstvím. Jde vlastně o problematiku analogickou problematice divadelní reprezentace. Máme-li možnost podívat se do zákulisí divadla, uvidíme, že za výslednou reprezentací se skrývá propracovaná a složitá mechanika různých postupů a technik. I jedinec toužící po specifické sebe-representaci *se camper* musel být kreativní a o své stylizaci přemýšlet natolik, aby dosáhl požadované (campy) reprezentace. Přestože výsledný vjem, který se vnějšímu světu nabízel, můžeme považovat za povrchní pozlátka, nutno zdůraznit, že tvorba takového pozlátka často vyžadovala (a vyžaduje stále) velmi důkladnou erudici.

Dobrou znalost „řemesla“ *se camper* projevoval bratr Ludvíka XIV., Filip vévoda Orleánský, řečený Monsieur. Jeho oslnivou sebe-representaci lze považovat za předobraz campu, který je do jisté míry protichůdný k předobrazu Krále Slunce. Sebe-representace Ludvíka XIV. musela zachovávat jisté královské predispozice, především неотředitelnou maskulinitu a všechny s ní tehdy spojené stereotypy, byť se to vzhledem k Ludvíkově marnivosti či zálibě v módě apod. může zdát z dnešního pohledu překvapivé. Zato Filip, který navíc projevoval homosexuální

chování, tíhnul spíše k femininitě (Core 1984, s. 134).³⁸ Byl ale také odvážným válečníkem a dobrým vojevůdcem, za což si vysloužil nemalý obdiv společnosti. V kontrastu k tomu pak působí až směšně, nakolik Monsieur miloval okázalé zábavy a vyžíval se v drahokamech, líčidlech nebo dámských špercích; údajně se i potají převlékal za ženu (Booth 1983, s. 38). Mezi Filipovy přátele patřil například François-Timoléon de Choisy, známý/á také jako komtesa des Barres nebo madame de Sancy.³⁹ Tento transvestita byl zběhlý v módě a své ženské charaktery dekoroval se smyslem pro teatrální grotesknost a v jistém smyslu ženskost parodoval (Harris 2005, s. 226). Na jeho počínání lze proto do určité míry pohlížet jako na historický předobraz drag reprezentace, která s estetikou campu velmi úzce souvisí, a je dokonce možné ji pokládat za esenci campu (Core 1984, s. 77).

Slovo drag je anglického původu. Jde o slangové označení pro travesti nebo cross-dressing (tamtéž, s. 77). Slovo cross-dressing, rovněž pocházející z angličtiny, značí akt nošení oblečení, které je na základě připsaných genderových rolí považováno za oděv určený opačnému pohlaví. Drag je spojen se zábavním průmyslem, zejména s travesti shows. Jde o karikaturu ženství (drag queens) nebo mužství (drag kings), která je založena na ironii, sarkasmu a extrémním přehánění význačných rysů reprezentovaného pohlaví. Aktér drag reprezentace karikuje opačné pohlaví pomocí stylizace vlastního zevnějšku, a především stylizace jednání a chování. Tento komplexní proces značení přináší obousměrnou karikaturu. Například karikatura femininity současně karikuje i maskulinitu, jelikož své základy opírá o ryze divadelní prvek role travesti. Výsledkem je tedy ambivalentní význam, prostřednictvím kterého mohou být nabourávána recipientova očekávání, jež jsou zpravidla ovlivněna většinovým heteronormativním diskursem.

³⁸ Inspiraci mohl čerpat od svého předka Jindřicha III., který si liboval v androgynitě, obklopoval se svými *mignons* (mladými opečovávanými muži) a vyžíval se v převlékání za ženu (Harris 2005, s. 55).

³⁹ François-Timoléon de Choisy, často uváděn jako abbé de Choisy (1644–1724), byl také historikem, spisovatelem a členem Francouzské akademie. Zajímavé je, že v následující generaci dvořanů francouzského krále, to znamená za vlády Ludvíka XV. a později za vlády Ludvíka XVI., lze zaznamenat dalšího otevřeného transvestitu. Byl jím Chevalier d'Éon, známý také jako La Chevaliere d'Éon (1728–1810). Šlo o diplomata, vojáka a především špióna, který své mise velmi často plnil převlečený za ženu. Působil například v Rusku a měl blízko k carevně Kateřině Veliké. Souhrnně lze konstatovat, že svůj transvestitismus využíval k politickým intrikám (Core 1984, s. 68–69).

Zaměříme-li se blíže na kořeny drag reprezentace, nutno v tomto ohledu připomenout už zmiňované prostředí anglického renesančního divadla, v němž bývali mladí herci v dámských kostýmech označováni jako *camping*. Je možné, že tento termín s francouzským *se camper* úzce souvisí; minimálně lze mezi nimi najít jisté paralely. Obě slova nás v důsledku přivádějí k obdobnému druhu teatrální campy stylizace přinášející ony ambivalentní významy. Z kulturně-historických oblastí, které byly nakloněny *campingu* a sebe-reprezentaci zakládající se na parodii opačného pohlaví, tak jako u Françoise de Choisyho, se pravděpodobně začal postupně konstituovat fenomén drag a travesti shows. Samotné divadlo jakožto umělecký druh vzniku takových campy reprezentací zjevně přálo už od doby antického Řecka. Přestože v době barokní se na jevištích v rolích žen objevovaly herečky, divadlo i nadále užívalo role travesti. Ostatně o kariéru herečky se pokoušel i zmiňovaný/á François de Choisy (Harris 2005, s. 223).

Předobraz drag reprezentace v camperství Françoise de Choisyho dokresluje celkový předobraz campu v sebe-reprezentaci *se camper* a jejího „řemesla“. V kulisách vyumělkovaných zámků se nejvyšší francouzská šlechta v době Ludvíka XIV. vyžívala ve frivolních stylizačních hrách různého ražení, které tvořily důležitou část její symbolické komunikace. Do této hry vstupovala též obliba takových předmětů a jevů, které byly považovány za prosté či lidové, respektive za pokleslé. Popisované kulturně-historické pole se tak podle mého názoru stalo průsečíkem sebe-reprezentačního „řemesla“ *se camper* a marginálnosti či fraškovitosti, jež do těchto sfér přinesli *comédiens de campagne*. Už připomínaný Mark Booth zmiňuje jako další důkaz o původu campu ve slovese *se camper* román *Kapitán Fracasse* (*Le capitaine Fracasse*) z roku 1863, v němž jeho autor Théophile Gautier užívá sloveso *se camper* v kontextu šlechtictví 17. století a podle Boothe nabízí jakýsi velmi zidealizovaný a nostalgický portrét současným camperům, kteří obdivují camp období Ludvíka XIV. (Booth 1983, s. 33). Román navíc pojednává o šlechtici, jehož okouzila kočovná herecká společnost, potažmo jedna z členek potulného divadla. S touto společností se proto šlechtic vydal na cesty. Gautier nás tím opět přivádí do oblasti *campagne* neboli *na venkov*, kde divadelní společnosti převracely život naruby. Do významu termínu camp ve smyslu estetické kategorie mohlo podle mého názoru zasáhnout jak sloveso *se camper*, tak i pojem *campagne*.

Vzhledem k výše popsanému mají obě slova společný kulturně-historický kontext. Jejich rozličné významy se protínají na dvoře Ludvíka XIV. ve Versailles, který se stal vzorem pro evropskou aristokratickou společnost. Na dvory evropské šlechty tehdy proudily francouzské vlivy, nejenom filozofie či politologie, ale především móda, vkus, celkový styl života, to znamená francouzský esprit, a je dosti pravděpodobné, že i obliba frivolity nebo specifická teatrální sebe-reprezentace, které lze považovat za předobrazy campy reprezentace. Nápodoba Krále Slunce dosahovala natolik jemných detailů, že se projevila v postojích, gestikulaci i mimice (Pánek 1996, s. 34). Lze tedy konstatovat, že evropská aristokracie si kromě jiného mohla osvojit i „řemeslo“ svérázné stylizace, jenž můžeme pokládat za inspiraci pro pozdější campery.

Různé způsoby dekorativní sebe-reprezentace začali od urozené společnosti přebírat měšťané a také příslušníci tzv. nobilitované šlechty, jejíž rozmach je spojen především s industrializací 19. století. Nobilitovaná šlechta se vyžívala ve stavbě pseudohistorických zámků a vytvářela kopie sebe-reprezentačních strategií tzv. starobylé šlechty. Zjednodušeně řečeno tedy napodobovala napodobené, aby se alespoň formálně přiblížila svému urozenému vzoru (Lenderová – Macková – Bezecný – Jiránek 2005, s. 12). Prostřednictvím měšťanstva a nobilitované šlechty, mezi niž patřili bohatí továrníci, ale i vědci, umělci aj., se touha po dosažení specifického stylu, který lze označit za camp, později mohla rozšířit mezi širokou veřejnost a tím nabýt na masovosti.

Shrneme-li doposud sledované reprezentace či spíše předobrazy campu a také různé úvahy o něm včetně hledání etymologického původu zkoumaného jevu, je podstatné, že už v jakési archaické fázi campu se postupně konstituovaly jeho základní vlastnosti rozvíjející se i v dalších obdobích, kterým se budu věnovat. Jde především o strojenost, teatralitu, frivolnost, marnivost a určité aristokratické manýry. Minimálně ke konci 17. století lze zaznamenat oblibu aristokracie v kejklířských zábavách původně určených prostému lidu. Již tyto rané frivolní potěchy ilustrují charakteristický rys campu, jenž tkví v dialogu mezi vysokým a nízkým uměním a v otřesení jejich ustálených pozic. To vše ale souviselo zejména s vytvářením určitých póz. Dokonce i archaické předobrazy sexuální transgrese, například u Filipa vévody Orleánského nebo Françoise de Choisyho aj.,

které můžeme z dnešního pohledu označit za drag a případně je zkoumat v rámci queer teorií, se z hlediska dějin campu jeví především jako součást specifické sebe-representace *se camper*. Různé sofistikované pózy byly natolik důležitou součástí symbolické komunikace šlechty, že zjevně zasahovaly i do jejího ideologického přesvědčení, respektive dané přesvědčení reprezentovaly. Tato okolnost je patrná zejména v souvislosti se snahou urozené společnosti do nejjemnějších detailů imitovat gesta a jednání Ludvíka XIV. Byť zde důležitou roli sehrávalo estetické hledisko, kultivací společenského výrazu zakládajícího se na sebe-representaci *se camper* dával šlechtic napodobující Krále Slunce najevo též ideologickou podporu absolutistickému způsobu vlády v tehdejší Francii. Symbolická komunikace šlechty obsahující popisované „řemeslo“ tudíž nebyla jen pouhým estetickým pozlátkem, ale též důležitou sebeidentifikační strategií. V dobovém diskursu královského dvora ve Versailles ovšem nelze v souvislosti s campem uvažovat o přímém nabourávání zažitých schémat vnímavosti. Takové interpretace jsou možné ze soudobé perspektivy. Ostatně povahy ryzí transgrese nabyly camp až v souvislosti s nástupem modernity a postmodernity.

1.



2.



3.



1. V tzv. *Salle principale* ve vídeňských lázních *Kaiserbründl Herrensauna* se vedle portrétu homosexuálního arcivévody objevuje portrét námořníka Querella (podle Fasbinderovy adaptace Genetova románu) a také explicitní homoerotické scény s námořnickou tematikou.

2. Portrét Ludvíka Viktora nade dveřmi v *Salle principalle*.

3. Fotografie Ludvíka Viktora (druhá polovina 19. století).

4. Vyumělkovaný portrét madame de Pompadour od oblíbeného malíře u versaillského dvora Françoise Bouchera (pastel, 1754).

5. a 6. Madame de Pompadour jako frivolně stylizovaná luxusní porcelánová panenka od Mariny Bychkové (2016).



5.



6.





7. Zámek ve Versailles na obraze z roku 1668 od malíře Pierra Patela (1605–1676). Pompézní, extrémně vumělkovaný nebo přílišně strojený, přesně takový byl vzor aristokratické (sebe-)reprezentace, královský dvůr ve Versailles v době své největší slávy, tedy zhruba od druhé poloviny 17. století téměř do konce 18. století.



8. Ludvík XIV. jako bůh Slunce Apollon – návrh kostýmu z roku 1653 od Henriho de Gissey (1621–1673) pro *Balet Noci*.



9. Grafický list z konce 19. století s motivem generálů historické (1630–1840) císařsko-královské rakouské armády. Grafika pochází z cyklu vyobrazení vojenských uniforem od Fritze L'Allemanda (1812–1866). Honosné vojenské uniformy znamenají zařazení mezi příslušníky určité skupiny a jsou vyjádřením jejich autority. Nabízí ale také dekorativní zdobnost a jistou míru teatrality nebo možnost předvádět svůj status před ostatními, což v rámci symbolické komunikace (nejen šlechty) zjevně patřilo a stále patří k důležitým strategiím utváření vlastní sebe-reprezentace daného jedince.

3. Kontexty a koncepty estetického vzdoru (od modernity k postmodernitě a ještě dál)

Některé policejní záznamy ve Spojených státech amerických údajně obsahují pojem *KAMP* nebo též *K. A. M. P.*, který je akronymem pro *Known As Male Prostitute* (Core 1984, s. 115). Už v době 19. století bývala tato zkratka užívána pro homosexuální erotické podniky v australském vnitrozemí (Booth 1983, s. 30) a později se v australské angličtině stalo slovo *kamp* slangovým označením pro homosexuálního muže nebo v adjektivu pro vyjádření různých převážně perverzních sexuálních praktik (Dalzell – Victor 2006, s. 1136). Postupem času se z pojmu *kamp* měl vyvinout termín *camp*, který nabyl povahy estetické kategorie. Zajímavé na této teorii je zařazení kořenů *campu* do 19. století. Do tohoto období spadá i teorie odvolávající se k londýnským dandyům. Ti si údajně smlouvali tajná dostaveníčka s vojáky, kteří po jistou dobu trávili léto v Hyde Parku, a sami dandyové pak tyto schůzky označovali slovem *camp* (Booth 1983, s. 30). Nutno zdůraznit, že dosavadní výzkumy většinou považují obě tyto teorie za projekce, které vznikly na základě pojetí *campu* vytvořených až v druhé polovině 20. století (srov. Cleto 1999, s. 29; Core 1984, s. 115; Booth 1983, s. 30). Existují ale i výzkumy, které například etymologický původ *campu* v akronymu *KAMP* nijak nevylučují (Parys 2014, s. 76), eventuálně na něm staví své interpretace (Juett 2010, s. 80–81).⁴⁰ V každém případě platí, že obě teorie ilustrují, s čím (a s kým) začne být *camp* v průběhu 19. a 20. století spojován vůbec nejčastěji: s homosexualitou a dandysmem, respektive s homosexuály a dandyi.

Ke konci předcházející kapitoly jsem uvedl domněnku, že od nejvyšší šlechty přebírala způsoby kultivace svého chování, které lze chápat jako předobrazy *campu*, nobiletovaná šlechta a měšťanstvo. V tomto smyslu je možné *camp* pojímat jako jev, který se účastnil dějin každodennosti 19. století, byť se z každodennosti spíše vytrhával. Obdobně jako jiné kulturně-historické fenomény týkající se

⁴⁰ JoAnne Juett zmiňuje etymologickou teorii o *KAMPu* při interpretaci filmu *Transamerica* z roku 2005 režiséra Duncana Tuckera (Juett 2010, s. 60–90).

každodennosti prošel procesem rozšíření se od nejvyšších kruhů společnosti mezi široké masy. Tento proces šel ruku v ruce s modernizací, demokratizací a zvýšením vzdělanosti ve společnosti. Zásahu na vzestupu campu má také zintenzivnění působnosti ekonomických činitelů v sociálním postavení (Lenderová – Macková – Bezecný – Jiránek 2005, s. 11), díky čemuž se začal navyšovat význam středních vrstev a měšťanstva. Přibývalo tedy ekonomicky dobře zajištěných osob, které měly dostatek času a prostředků věnovat se obdobným radovánkám – plesy, móda, umění, divadlo, peprné skandály, intriky nebo zaujímání jisté pózy – jako dvořané ve Versailles konce 17. a v 18. století. To vše se samozřejmě týkalo zejména měst a jejich obyvatel. Městské prostředí plné rozličných sociálních vrstev nabízelo člověku možnost vybrat si svou roli; kultivovat vlastní osobnost podle nastavení hodnot sociální vrstvy, s níž se ztotožňuje (Booth 1983, s. 45), anebo případně svou sebe-reprezentaci tvořit tak, aby tyto hodnoty narušovala. Ve velkých městech se proti konvenčním hodnotám víceméně všech sociálních vrstev začal už na počátku 19. století svérázně vymezovat dandy, který svou sebe-reprezentaci zakládal na principech úzce spjatých s estetikou campu. Dandy byl novým typem stylizované osobnosti, která ač mohla své předobrazy hledat v aristokratickém *se camper*, se vůči aristokracii spíše vymezovala. Françoise Coblencová k tomu ve své knize *Dandysmus. Povinnost pochybnosti* (1988) uvádí následující:

„Dandy si zakládal na vlastní individualitě, i když vyjevoval svou neurčitost. Vystupuje jako radikálně nová a moderní postava, která se jednoznačně rozešla s aristokratickým ideálem a kterou již nelze vměstnat do představy dvořana či šlechtice.“ (Coblencová 2003, s. 43).

Dandy se sice vyžíval v obdobném estétství, manýrech a marnivosti jako dvořané Ludvíka XIV., na rozdíl od absolutismu prosazovaného francouzským králem je ovšem dandy již odrazem demokratizující se společnosti. Zatímco na dvoře Krále Slunce reprezentovala nejvyšší šlechta sebe samu pouze před příslušníky svého vlastního stavu, dandy se předváděl před celým městem a jeho sebe-reprezentace se konstitovala na pozadí modernity, respektive moderního konzumu a jeho estetična. Jednalo se o určitého solitéra zpravidla neurozeného původu, který měl ale v nejvyšších kruzích společnosti neotřesitelnou autoritu vkusu. Sám pro sebe byl uměleckým dílem, které neustále zkrášloval, přičemž své dílo, to znamená sebe

samotného, performoval publiku obdobně, jako herec převádí svou postavu. Přestože se dandy vůči aristokracii vymezoval (viz výše), pro urozenou společnost byl přitažlivý. Vyžíval se v podobných aristokratických manýrech a marnivosti, rozhodně ale nedodržel šlechtické ceremonie a etiketu. Nejvyšší šlechta dandye obdivovala pro jejich módní vkus a pravděpodobně i proto, že svou ironií a nadsázkou porušovali různé konvence, které si sama porušovat netroufala. Přesně i z těchto důvodů si londýnskou aristokracii získal pověstný Beau Brummell, který nijak nezatajoval svůj neurozený původ, o to víc jej nadsazoval, a také nijak nehleděl na přísnou etiketu tehdejší urozené smetánky (tamtéž, s. 80).

Nutno zdůraznit, že Brummell je zástupcem raného dandysmu. Přestože se jeho sebe-reprezentace přibližovala estetice campu, naplno se dandysmus ve smyslu campy stylizace projevil až později zejména v souvislosti s osobou a dílem Oscara Wildea. Ve Wildeově éře začal dandysmus nabývat zářivé výstřednosti a mondénosti. Jak ovšem upozorňuje Mark Booth, to, co považujeme za typický „wildeovské“, je ve své podstatě vlastně „brummellovské“; především svérázná ironie, vtip a provokativní frivolita (Booth 1983, s. 26). V období mezi Brummellem a Wildem se dandyovský charakter rozšířil do celé Evropy, což zjevně souvisí s obecnou anglomanií 19. století. Ve francouzském prostředí částečně splýnul s Baudelairovým flâneurem,⁴¹ který začal oceňovat estetiku městské konzumní společnosti:

„[Flâneur – pozn. PD] [o]značuje osobu procházející se ulicemi města a vstřebávající dojmy – zejména ty, jež souvisejí se spotřební společností – v éře industrializace a modernosti, kdy se spotřební zboží poprvé objevilo ve výkladních skříních a architektura se začala přizpůsobovat spotřebě a vystavování zboží (viz arkády a výkladní skříně obchodních domů). Flâneur je určitým druhem člověka prohlížejícího si výklady, přičemž tento termín naznačuje, že akt dívání se na nablýskanou nabídku komoditní kultury je zdrojem potěšení sám o sobě bez ohledu

⁴¹ Charles Baudelaire zpopularizoval flâneura ve své známé eseji *Malíř moderního života* (1863), kde za ideální příklad tohoto městského charakteru považuje svého dobrého přítele, malíře a ilustrátora Constantina Guyse (1802–1892).

na to, zda si tento člověk ve skutečnosti něco koupí, či ne“ (Sturken – Cartwright 2009, s. 428).

„Baudelairovský“ archetyp městem se toulajícího estéta může být do jisté míry chápán jako inspirace pro pozdější newyorské intelektuální kruhy šedesátých let 20. století, které nacházely zalíbení v konzumní společnosti nebo popkultuře a v čele s Andym Warholem daly vzniknout pop-artu. Právě flâneur vnesl do dandysmu hluboký zájem o estetiku spotřební společnosti, v jejíž teatralitě mohl nacházet dandy zalíbení, neboť výkladní skříně jsou jakýmsi jevištěm konzumu. Byť byl flâneur součástí konzumní společnosti, dokázal si od ní udržet odstup, který mu umožňoval citlivě pozorovat moderní způsoby života (tamtéž). Flâneur na rozdíl od dandy například „wildeovského“ typu ke svému potěšení rozhodně nevyžadoval publikum. Sám byl spíše jeho součástí a ztrácel se v anonymním davu městského obyvatelstva. Na druhou stranu ale právě anonymita měst mohla v důsledku vybízet k exhibicionismu (Booth 1983, s. 45). Zatímco pro flâneura znamenala anonymita perspektivu k pozorování okolí, pro dandy a pro campera spíše prostor k výstřední sebe-reprezentaci. S Baudelairem a vzápětí i s nástupem období fin de siècle nabyl dandysmus výrazně dekadentní povahy, čímž se ještě více přiblížil campu. Dekadence prostřednictvím své specifické estetiky relativizovala tradiční kategorie morálky (Vojtěch 2006, s. 21), a to je koneckonců jeden ze základních principů campu.

Susan Sontagová dedikovala své *Poznámky o fenoménu camp* Oscaru Wildeovi, v jehož díle a v přístupu k životu spatřovala inspiraci sledovaného jevu. Už zmiňovaný princip vítězství estetiky nad etikou lze nalézt jak v Sontagové pojetí campu (Sontagová 2000, s. 85), tak i ve Wildeově představě o umění. V eseji *Kritik umělcem* (*The Critic as Artist*, 1891) Wilde napsal:

„Esthetika jest vyšší než etika. Náleží duchovnějšší sféře. Rozpoznati krásu věci jest nejjemnějším stupněm, k němuž můžeme dospěti“ (Wilde 1994c, s. 117).

Sontagová zdůraznila, že tento esteticismus se tematicky prolíná téměř celou Wildeovou tvorbou a dobře jej ilustrují mnohé aforismy a epigramy z Wildeových

divadelních her jako například následující aforismus, který je možné pokládat za jakési motto campu:

„Je absurdní dělit lidi na ty slušné a na ty špatné.

Lidé jsou buď okouzlující, nebo nudní“ (Wilde 2014, s. 11).⁴²

Citovaný úryvek z proslulé hry *Vějíř lady Windermereové (Lady Windermere's Fan, 1892)* pochází z repliky výrazné dandyovské postavy Lorda Darlingtona,⁴³ o kterém postava vévodkyně z Berwicku (mravů znalá a životem protřelá žena) prohlásí: *„Kouzelný nemrava! Mám ho hrozně ráda!“* (tamtéž, s. 15). Tento oblíbený dandy v rámci děje dramatu okouzloval londýnskou smetánku svým hravým ironickým humorem a frivolním chováním, čímž navenek upozadoval veškerou vážnost:

„LORD DARLINGTON: (...) Když děláte, že jste hodný, berou vás lidi smrtelně vážně. Když děláte, že jste zlý, neberou vás vážně vůbec. Tak úžasná je blbost optimismu.

LADY WINDERMEROVÁ: Vy nechcete, aby vás lidé brali vážně, lorde Darlintoně?

LORD DARLINGTON: Rozhodně ne. Koho berou lidi vážně, ptám se vás? Ty nejnudnější patrony, biskupy počínaje a posledním otrapou konče“ (tamtéž, s. 9).

Zajímavé je, že Darlingtonův dandyovský charakter je nakonec popřen prostřednictvím vyznání lásky (vdané) Lady Windermereové; nabídne jí, aby s ním uprchla z Anglie. Od frivolity tedy lord v důsledku přechází k vážnosti – k vážnému, hlubokému a sentimentálnímu citu, to znamená k něčemu, co se dandysmu vymyká. Dandy v ideálním případě nemiluje nic a nikoho. Zaměřuje se v první řadě na zušlechťování své sebe-reprezentace. Například ale český dandy Arthur Breisky

⁴² Úryvek je převzat z překladu Milana Lukeše (1981, užívám vydání z roku 2014). V českém překladu Sontagové *Poznámek* se aforismus objevuje v následující podobě: *„Dělit lidi na dobré a špatné je nesmysl. Lidé jsou buď zábavní, anebo nudní“* (Wilde in Sontagová 2000, s. 83). V původní anglické verzi eseje pak stojí: *„It's absurd to divide people into good and bad. People are either charming or tedious“* (Wilde in Sontag 1999, s. 59).

⁴³ V jistém smyslu vykazují všechny postavy ve Wildeových hrách rysy dandyovského charakteru, ať už jde o ironii, chytrý humor, jejich stylizační hříčky apod.

se zabýval též možností ženského dandysmu jako „literárního bibelotu“. Ocenění hodna je pak žena nejen vyumělkovaně krásná, ale též taková, která dokáže ovládat muže (Staněk 2005, s. 123). Pokud se tedy dandy opravdu zajímal o ženy, obdivoval *femmes fatales* – svůdné a nebezpečné ženy, které si svou dekorativností dokázaly podmanit maskulinitu, respektive celý svět –, například zmiňovanou *madame de Pompadour*. Na základě popsanych kontextů dandyova vztahu k ženám a narcistního vztahu k sobě samému se může s jeho archetypem pojit nejasná a rozjitřená sexuální identita, případně i queer identita nebo asexualita (Kent 2018, nestr.). Dandyova rozjitřenost sexuality ovšem není s jeho charakterem spojena od počátku. Jde spíše o jistou oscilaci významu v dobovém kontextu druhé poloviny 19. století, kdy sílil vliv měšťanské společnosti a jí prosazovaného pojetí umírněné morálky, kterou dandy svým chováním a sebe-reprezentací nabourával. Tehdejší buržoazie byla velmi prudérní (Lenderová 2013b, s. 161), proto například dandyovská výstřednost v módě narušovala běžně přijímanou a z dnešního pohledu velmi stereotypní mužskou roli. Dandy tak začal být s homosexualitou pravděpodobně spojován především na základě své vizuality – na základě své extravagantní módy (Erbe 2002, s. 20). Důležitou úlohu v této reinterpetaci ovšem sehrál také nástup dekadence a amoralismu, s nimiž počal být dandy spojován ke konci 19. století.

Velký vliv na redefinování dandyovského charakteru měl zejména samotný Oscar Wilde zosobňující archetyp dandye, jenž se zcela vymykal prudérní buržoazní morálce. Činil tak především tím, že nijak neskrýval svůj homosexuální vztah s lordem Alfrédem Douglasem. Při proslulém soudním procesu s Wildem, který vyvolal Douglasův otec, byla pokrytecká společnost šokována především nově odhalenou skutečností, že do té doby oblíbený dandy udržoval „styky“ s mladými muži pocházejícími z nejnižší společenské třídy (Beckerová 2013, s. 140). Znamenalo to jakési obscénní amorální spojení s nižšími vrstvami obyvatel, naprosto se vymykající konvencím. Z dnešního pohledu proto Wilde napínal limity dobové mravouky, což z něho na jedné straně vytváří výrazný inspirační zdroj *campu*, na druhé straně i smutný příběh velkého literáta, který byl za svou „nepřirozenost“ odsouzen k odnětí svobody, jež mělo pro jeho nespoutanou osobnost fatální důsledky.

Pozoruhodným příkladem amoralismu ve Wildeově literární tvorbě je kromě autorových divadelních her a románu *Obraz Doriana Graye* (*Picture of Dorian Gray*, 1890) také esej *Péro, tužka, jed* (*Pen, Pencil and Poison*, 1885). Zde se Wilde zaměřil na úspěšného umělce a vraha v jedné osobě, Thomase Griffithse Wainewrighta, jehož si považoval pro schopnost nasazovat rozličné masky a hrát různorodé role.⁴⁴ Upozadil morální aspekt a zaměřil se na estetiku; na styl daného člověka, byť se jednalo o vraha. Wilde tak v důsledku do dandysmu vnesl výrazný kriminální rozměr a dekadentní esteticismus (tamtéž, s. 139). Později tento kriminální rozměr dandysmu rozpracoval například Jean Genet, jenž v roce 1947 vydal román *Querelle z Brestu* (*Querelle de Brest*). Genetův text dal světu postavu zhýralého homosexuálního námořníka s agresivním maskulinním chováním, který byl vrahem a uměl se velmi dobře pohybovat v kriminálním prostředí. Querellova postava tedy vychází z několika kulturně-historických předobrazů, mezi nimiž můžeme zaznamenat i dandye zločince:

„Když bylo Querellovi patnáct let a začínal ve světě gaunerů, který je světem velmi promyšlených postojů, vyzývavě se pohupoval v ramenou, s rukama vraženými v prohlubních kapes a komíhal lemem svých příliš úzkých kalhot. Později začal chodit kratším krokem, s nohama u sebe, se stehny, která se dotýkala, ale s pažemi od těla, jako by se nemohly přiblížit kvůli příliš silným prsním a zádočným svalům. Teprve krátce po první vraždě si vymyslel zvláštní chůzi: chodil pomalu, s pažemi nataženými a tuhými, a držel sevřené pěsti před poklopcem, aniž se ho dotýkaly. Nohy měl od sebe. Toto hledání postoje, jímž si Querelle dotváří svůj obraz a který vylučuje, aby byl zaměnitelný se zbytkem posádky, vychází z jakéhosi urputného dandysmu. Jako dítě se bavil samotářským soutěžením se sebou samým, snaže se dostříknout močí stále výše a dál“ (Genet 1994, s. 40–41).

Genet zde předkládá Querellovo osvojování si „řemesla“ sebe-representace, tedy „řemesla“ v principu totožného s camperstvím prosazujícím se ke konci

⁴⁴ Tvorbou i nasazováním masek a kostýmů – zejména těch divadelních, avšak s přesahem do širšího společenského diskursu –, se Wilde zabýval také v esejí *Pravda masek* (1891).

17. a v 18. století na královském dvoře ve Versailles. Námořník Querelle sice není součástí marnivě bohaté aristokratické společnosti, avšak i v jeho nízké společenské vrstvě je styl důležitým prvkem tamního diskursu, respektive diskursu zobrazeného v Genetově románu. „*Svět gaunerů*“ stejně jako dvůr ve Versailles vyžadoval kultivaci vlastní sebe-reprezentace. Připustíme-li například fakt, že pro Querelle jakožto kriminálního by z logiky věci bylo žádoucí spíše splynout s davem nežli z něho vybočovat, je jasné, že námořníková sebe-reprezentace je motivována estétskými intencemi; Querelle se chce jednoznačně vizuálně odlišit. Svou roli v jeho sebe-reprezentaci ovšem sehrává i preference pasivní sexuální role, která je spojena se stereotypem feminního homosexuálního muže a která jej staví do pozice nabízející prostor k dandyovské frivolní výstřednosti založené na reprezentaci jdoucí proti tradičně pojímané maskulinitě. Ve smyslu Wildeova amoralismu a dekadentního esteticismu je Querelle pokračovatelem dandye „wainewrighteovského“ typu; jde o zločince nehledícího na morálku, který má styl. Avšak Genetův román už reflektuje avantgardní pojetí sexuality a erotiky nebo různá pojetí rozdílů mezi maskulinitou a feminitou. „Querellovský“ dandy je tak ve svých tužbách zcela explicitní, a proto nabývá na hrubosti a vulgaritě. Ona explicitnost později vygradovala ve Fassbinderově filmu *Querelle* natočeném v roce 1982 na motivy Genetova románu. V tomto ohledu je Genetův homosexuální námořník postavou úzce spjatou nejen s estetikou campu, ale i s queer poetikou.

V následujících kapitolách uvidíme, že archetyp „wainewrighteovského“ a „querellovského“ dandy se poměrně zásadně prolíná i českým kulturním prostorem. Výrazným soudobým představitelem je například postava campera Dr. Sowchozze z divadelní hry *Žabikuch* (2004) Davida Drábka, které se později budu podrobněji věnovat. Tohoto postmoderního dandy je již nutno vnímat na pozadí postkomunistického diskursu a ostalgie.

Karin Beckerová píše v závěru své knihy věnující se (literárnímu) dandysmu⁴⁵ o jeho konci ve 20. století. Období Belle Époque na přelomu 19. a 20. století dovršilo zásadní společenskou přeměnu v oblasti politiky, morálky a také estetiky, přičemž došlo k redefinici samotného pojetí umění a nazírání na originalitu nebo

⁴⁵ *Literární dandysmus 19. století ve Francii* (2013).

výjimečnost, z čehož vyplývá, že dandismus, chápaný jakožto estetická revolta vůči zkonstatované morálce tehdejší společnosti, už náhle neměl proti čemu nebo komu revoltovat (Beckerová 2013, s. 153). Podle mého názoru je tako představa mylná. Dandysmus se pravděpodobně ze společnosti nevytratil, ale transformoval se v camp, přičemž camp si ponechal některé prvky dandyovské poetiky, zejména teatralitu, frivolitu, lásku k výstřednosti a především amoralismus, tedy upřednostnění estetiky nad etikou. Právě v této estetické revoltě se dandy a camper zcela shodují. Jak jsem naznačil už výše, dobrým příkladem přechodového stádia mezi dandysmem a campem může být Genetův námořník Querelle, jenž na jednu stranu navazuje na dandysmus Oscara Wildea, na druhou se ale již přibližuje campu, který začaly později pro svou emancipaci využívat sexuální menšiny. Dandy se postupně proměnil v campera hledajícího nové výjimečnosti a jinakosti kultury. Ta mezitím nabyla charakteru masovosti:

„Camp podává odpověď na problém, jak být dandy ve věku masové kultury“ (Sontagová 2000, s. 85).

V úvodu knihy věnující se spojitosti campu a queer poetiky⁴⁶ zmiňuje její editor Fabio Cleto, že zhruba od dvacátých let 20. století lze zaznamenat interpretace užívající camp při výkladu literární estetiky Oscara Wildea (respektive jeho literárního dandysmu) nebo Ronalda Firbanka. Tyto interpretace tak začaly upozorňovat na užívání specifických autorských strategií nadsázky, ironie, frivolity, teatrality, femininní stylizace nebo „sexuální transgrese“ (Cleto 1999, s. 9). Přímý popis analogických strategií se později objevuje u amerického spisovatele Christophera Isherwooda,⁴⁷ konkrétně v jeho románu *The World in the Evening* z roku 1954, kde autor zdůraznil zejména femininní stylizaci, „sexuální transgresi“

⁴⁶ *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (1999).

⁴⁷ Na analogii mezi Wildeovými či Firbankovými strategiemi na jedné straně a Isherwoodovým pojetím campu na druhé upozorňuje i Fabio Cleto, přičemž vedle Wildea a Firbanka zmiňuje také Maxe Beerbohma a Carla Van Vechtena (Cleto 1999, s. 9). Obdobné strategie pak nalezneme též u Geneta.

nebo frivolitu, s níž se pojí selhávající vážnost. Isherwood se v podstatě pokouší vymezit, co je camp ve smyslu estetické kategorie:

„Myslel sis, že to znamená zženštilého chlapečka s peroxidovými vlasy, oblečeného v dámském klobouku a boa s péry, který předstírá, že je Marlene Dietrichová? Ano, v teplých kruzích říkají campování právě tomu. Vcelku to sedne, ale je to naprosto degradovaná podoba. (...) To, co myslím campem já, je mnohem zásadnější. To druhé můžeš nazvat nízkým campem, pokud chceš; já pak mluvím o vysokém campu. Vysoký camp je například celá emocionální základna baletu a samozřejmě barokního umění. Víš, pravý vysoký camp má vždy skrytou vážnost, nemůžeš campovat o něčem, co nebereš vážně. Neděláš si z toho legraci; ta legrace z toho vychází. Vyjadřuješ, co je pro tebe v zásadě důležité, pokud jde o legraci, rafinovanost a eleganci. Barokní umění je převážně campem o náboženství. Balet je camp o lásce“ (Isherwood in Trušník 2011, s. 106).⁴⁸

Camp, který označuje Isherwood za nízký, má zjevně velmi blízko k drag a queer reprezentacím, zatímco vysoký camp se podle autora více přibližuje literárnímu dandysmu a dekadentnímu esteticismu Oscara Wildea nebo estétství prosazovanému na dvoře Ludvíka XIV. Isherwood na základě této distinkce odděluje camp spřažený s reprezentacemi (homo)sexuality od campu, který vychází z estetických a uměleckých intencí objevujících se ve vysokém umění.⁴⁹

⁴⁸ Isherwoodův román *The World in the Evening* nebyl dosud přeložen do češtiny. Citovaný úryvek je přejet z publikace *Podoby amerického homosexuálního románu po roce 1945* (2011) Romana Trušníka. Původní anglická verze textu: *„You thought it meant a swishy little boy with peroxidized hair, dressed in a picture hat and a feather boa, pretending to be Marlene Dietrich? Yes, in queer circles, they call that camping. It's all very well in its place, but it's an utterly debased form. (...) What I mean by camp is something much more fundamental. You can call the other Low Camp, if you like; the what I'm talking about is High Camp. High Camp is the whole emotional basis of the Ballet, for example, and of course of Baroque art. You see, true High Camp always has an underlying seriousness. You can't camp about something you don't take seriously. You're not making fun of it; you're making fun out of it. You're expressing what's basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance. Baroque art is largely camp about religion. The Ballet is camp about love“ (Isherwood 2012, s. 125).*

⁴⁹ Pozoruhodný je jistě Isherwoodův odkaz na balet, který jako výrazně campy stylizovaný druh vysokého umění zmínila ve svých *Poznámkách* i Sontagová (2000, s. 82). V českém prostředí k zálibě v baletu blíží

Nutno však dodat, že toto rozdělení je poněkud zavádějící, jelikož camp svou povahou například kategorie vysokého a nízkého umění do jisté míry popírá.

Důležité je rozhodně Isherwoodovo zdůraznění „*skryté vážnosti*“. Upřednostnění stylu nad morálkou nebo komiky nad vážností v sobě pokaždé nese jistý poukaz na strukturu druhého člena dvojice, respektive binární opozice. V tom ostatně tkví síla sledovaného jevu, a proto také vítězství estetiky nad etikou lze v campu považovat za zdánlivé. Camp se staví k závažným morálním dilematům s hravostí, komikou či frivolitou jemu vlastní, čímž vytváří nové perspektivy nahlížení těchto dilemat. Tento proces může být v campu oboustranný, jak uvádí Sontagová: „*[C]amp představuje nový složitější vztah k ‚vážnému‘. I k vážnému se lze stavět frivolně, i k frivolnímu se lze stavět vážně*“ (Sontagová 2000, s. 85). I vážné etické otázky mají svůj styl, i frivolní estetika má jistou naléhavost.

V dobové perspektivě šedesátých let považuje Sontagová Isherwoodův citovaný popis campu za jediné významnější ohledání jevu, které před vydáním jejích *Poznámek* proniklo na stránky knižních publikací, a navíc uvádí, že jinak se camp do tisku dostal jen minimálně (tamtéž, s. 80). V tom se autorka zjevně mýlila. Pojem camp se objevil už v roce 1909 ve slovníku slangové angličtiny⁵⁰ Jamese Reddinga Warea. Zde je slovo definováno jako z francouzštiny⁵¹ pocházející archaismus pro přehnaná gesta a jednání nebo pro osoby, které zdůrazňují svůj individualismus (Ware 1909, s. 61). Slovo camp pojímané jakožto estetická kategorie se dále objevilo například v parodii na „bondovku“ Cyrila Connollyho *Bond Strikes Camp* z roku 1963 nebo v knize Constanta Lamberta *Music Ho! A Study of Music in Decline*⁵² z roku 1934 (Booth, 1983, s. 30), a dokonce i na mnoha nápadně „viditelných“ místech, jako byly

se campy vkusu odkazuje například divadelní režisér Daniel Špinar. Balet zmiňuje v kontextu queer poetiky: „*Mám samozřejmě jisté stylové inscenační queer libůstky, například baletky, balónky, mikrofony*“ (Špinar in Bednářová 2015, nestr.). Špinar tak do jisté míry nabourává Isherwoodovo rozlišení na nízký homosexuální a vysoký sofistikovaný camp. Důležitý je ale v tomto ohledu dobový horizont. Špinarova tvorba je již odrazem postmoderních podob divadla a obecně umění.

⁵⁰ *Passing English of the Victorian Era. A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase* (1909).

⁵¹ Booth na základě Wareovy zmínky o francouzském původu slova camp odvozuje pravděpodobnost etymologické teorie o *se camper* (Booth 1983, s. 33).

⁵² Lambert užívá pojem při výkladu uměleckých počínů Sergeje Ďagileva (Lambert 1934, s. 52, s. 100).

časopisy *Life*, *Spectator*, *Encouter* nebo *Realist* aj. (Cleto 1999, s. 45).⁵³ Sontagová však Isherwoodovo pojetí campu ve smyslu nejvýraznějšího příkladu proniknutí pojmu do sféry kulturně-společenského diskursu zmínila zřejmě cíleně. Na Isherwoodův koncept ve svých *Poznámkách* totiž navázala a rozpracovala jej.

Isherwood rozdělením sledovaného jevu vyjádřil jistou ideu jakéhosi „pravého“ vysokého campu, který je spojen s estetickou revoltou navazující například na revoltu raných dandyů, a proti němu postavil „*degradovaný*“ nízký camp spojený s reprezentací a vkusem „*teplých kruhů*“. Sontagová v této distinkci v zásadě pokračuje:

„Není pravda, že campy vkus je totéž co homosexuální vkus, nicméně obě oblasti nepochybně vykazují zvláštní spřízněnost a překrývají se. (...) [H]omosexuálové v naprosté většině ustavují předvoj campu a také jeho nejvýrazněji vědomé publikum. (...) Homosexuálové spojili svou integraci do společnosti s prosazováním estetického smyslu. Camp rozpouští každou mravnost. Neutralizuje mravní pobouření a podbízí k hravosti. (...) Nicméně i přesto, že jeho předvojem byli homosexuálové, je campy vkus čímsi mnohem širším než homosexuální vkus. Samozřejmě, jeho metaforické zachycení života jako divadla se zvláště hodí k oprávnění a projekci určitého aspektu situace homosexuálů. (...) Nicméně je nám jasné, že kdyby homosexuálové víceméně nevynalezli camp, učinil by to někdo jiný“ (Sontagová 2000, s. 86).

Sontagová camp od sexuálních menšin zcela neodděluje a nečinní tak ani Isherwood, poukazují jen na to, že camp je něčím širším než pouhou queer poetikou. Tato teze se později stala trnem v oku některých revizí *Poznámek*. Sontagové bylo vytýkáno, že camp od homosexuality zcela oddělila. Například Moe Meyer uvádí, že Sontagová „*zabila*“ celou škálu referencí campu k homosexualitě a upřednostnila tím jeho vztah k popkultuře (Meyer 2010, s. 37). Jak je ale z výše uvedeného úryvku patrné, není to tak úplně pravda. Isherwood i Sontagová především vyzdvihují, přičemž

⁵³ Na některá starší použití slova camp upozornil v roce 1966 i William White ve své krátké stati „*Camp as Adjective. 1909–1966*“.

u Sontagové je to explicitnější, že camp není jen prostředkem propagandy a zábavy sexuálních menšin. Konotace s campem proto „nezabíjí“, pouze je upozadují.

Camp v souvislosti s homosexualitou zpravidla nabývá povahy transgrese. Podstatnou úlohu v tomto charakteristickém projevu campu sehrál odborný sexuologický diskurs konce 19. století, v němž se konstrukt homosexuality zrodil a sexuální náklonost k osobám stejného pohlaví tak vymanil z archaického pojetí sodomie. Rané úvahy o tehdy novém termínu začaly rozlišovat mezi stejnopohlavním stykem a homosexuální identitou. Daly proto vzniknout i debatě o možnostech identifikace homosexuála na základě jeho vnějších znaků; charakteristického způsobu chování, typických vlastností nebo typického způsobu oblékání. Odtud koneckonců zjevně pochází již připomínaná spojitost homosexuality a dandyů, kteří se vyznačovali svéráznou módní elegancí.

S ohledem ke campu je zajímavá sexuologická teorie Richarda von Krafft-Ebinga, kterou její autor publikoval v knize *Psychopathia sexualis* v roce 1886. Tato teorie stratifikuje mužskou homosexualitu podle vnějšího výrazu daných jedinců do čtyř základních stupňů. Příznačný je stupeň třetí a čtvrtý. Homosexualitu ve třetím stupni přisuzuje Krafft-Ebing mužům, kteří mají teatrální chování či gesta. Jsou zženštilí, ale stále nosí tradiční pánské oblečení (Krafft-Ebing 1939, s. 382). Ve čtvrtém stupni už jde o cross-dressing, avšak částečně i o transsexualitu a transgender (srov. Krafft-Ebing 1939, s. 389; Meyer 2010, s. 64). V kontextu této stupnice, která do jisté míry předpokládá určité specifické způsoby reprezentace, a v kontextu celé debaty o vnějších vlastnostech homosexuálů můžeme za nositele statusu vzorového homosexuála považovat Oscara Wildea. Nutno zdůraznit, že jeho sexuální aféra si vysloužila značnou publicitu a stala se signifikantní událostí. Soudní proces představil homosexuálního muže jako afektovaného zženštilého dandye s vytříbeným humorem a dobrým vkusem (na Krafft-Ebingově stupnici jde vlastně o třetí stupeň homosexuality). Wilde tak definoval sociální identitu homosexuála, která se rozšířila v celkovém heteronormativním diskursu a začala být přejímána a podporována samotnými homosexuály (Meyer 2010, s. 65). Důsledkem Wildeových prostředků sebe-representace se tedy v rámci určení oněch vnějších vlastností začal prosazovat jako příznačný homosexuální rys dandyovský způsob stylizace. Oscilací různých významů tudíž vznikla specifická estetika sexuální transgrese blížící se

právě campu. Od začátku 20. století počala tato (campy) estetika zpopularizovaná Wildem sehrávat stále důležitější roli v procesu identifikace a vlastního sebeuvědomění sexuálních menšin. Přestože se z této estetiky stal stereotyp, sexuální menšiny ji počaly zdůrazňovat a využily ji pro vlastní emancipaci, potažmo využily její transgresivní potenciál. Camp na základě své výrazné teatrality a frivolního přístupu k sexualitě nebo erotice nabízel možnost vymezovat se vůči heteronormativnímu diskursu a nabourávat tradičně vžitě genderové role. Intenzivně se tato představa prosadila až v šedesátých letech 20. století, nicméně vzhledem k výše popsanému je patrné, že transgrese campu byla homosexualitě poplatná již dříve. Ostatně právě homosexuálové se významně účastnili popularizace a rozšíření campu. Ustanovili určitou vnímavost ovlivněnou homosexuální zkušeností, která v mnoha ohledech vykazuje prvky campu a vědomě ho spoluvytváří, avšak tzv. *campy vnímavost*, o níž bude řeč nyní, je mnohem širším způsobem percepce.

Sontagová ve své eseji nepopisovala camp pouze jako chování (viz například definice campu Jamese Reddinga Warea, dále předobrazy z versailleského dvora nebo některá dandyovská pojetí), ale zdůrazňovala jeho receptivní povahu,⁵⁴ čímž do jisté míry navázala na Isherwooda. V *Poznámkách* zmiňuje autorka tři základní vnímavosti, které se v západní kultuře při recepci umění, popkultury a masové kultury ustálily (Sontagová 2000, s. 85). Do jisté míry závisí na recipientovi, pro kterou vnímavost se rozhodne. Všechny vnímavosti mohou zahrnovat jakýkoliv počin, přesto se ale jedna vždy nabízí v rámci recepce jako nejpravděpodobnější. Sontagová tyto percepce definuje na základě vztahu mezi estetikou a etikou.

⁵⁴ Ve své známé eseji *Proti interpretaci*, která vyšla ve stejném roce jako *Poznámky* (1964), uvádí Sontagová následující: „Vezměme jen úžasné množení uměleckých děl, dostupných každému z nás, a k tomu ještě kontrasty všemožných chutí a vůní a pohledů, jimiž městské prostředí bombarduje naše smysly. Naše kultura je založena na přehánění, na nadprodukcii; výsledkem je neustálý úbytek ostrosti v našem smyslovém vnímání. (...) Dnes je důležité, abychom znovu získali schopnost smyslového vnímání. Musíme se učit vidět víc, slyšet víc, cítit víc“ (Sontagová 1994, s. 5). Campy vnímavost libující si v bizarních výstřednostech by se tak mohla nabízet jako řešení pro ocenění masovosti kultury a ztráty „ostrosti v našem smyslovém vnímání“.

V první, tzv. vnímavosti vysoké kultury, vítězí etika nad estetikou. Tato percepce se týká výtvorů a jevů závažně morálních a harmonických. Jejich vážnost primárně nijak neselhává. Druhou recepcí je vnímavost avantgardní, v níž styl svádí s morálkou hravý souboj, to znamená, že jsou v dialektickém vztahu. Zde už neplatí harmonie. Avantgarda touží spíše po napínání možností, pomocí čehož ukazuje krajnosti lidské existence. Poslední, tzv. vnímavost campy, jak už víme, etiku upozaduje a soustředí se pouze na estetiku. Tato vnímavost se vymyká tradičním pojetím harmonie a vážnosti, které obdivuje pouze, když selhávají, a navíc si je schopna držet odstup od extrémních (avantgardních) stavů existence (tamtéž, s. 84–85). Camp je proto vůči předchozím vnímavostem v jistém ohledu nadsazený a cynický. Toto vymezení tří základních perцепcí západní kultury nabízí vysvětlení toho, proč lze na jedné straně do campu potenciálně zahrnout úplně cokoliv – spočívá na recipientovi, kterou vnímavost zvolí – a proč na druhé straně ne vše campem být může – jedna z vnímavostí se vždy ukazuje jako nejvhodnější, což zjevně souvisí s určitým kontextem výtvoru, jeho autora i recipienta.

V kontextu šedesátých let 20. století, kdy Sontagová publikovala *Poznámky*, se výrazně proměnil pohled společnosti na sebe samu. Etika se ještě stále vypořádávala s oběma válečnými konflikty, které se těžko vysvětlovaly i samotné teologii, a estetika začala zcela přehodnocovat vlastní tradičně ustálené kategorie, které před tím částečně relativizovala už dekadence druhé poloviny 19. století. Šedesátá léta jsou dobou počátku postmoderní relativizace čehokoliv. Docházelo-li v období Belle Époque k estetickému odboji, který nabourával morální pravidla, nebyl tento odboj natolik radikální jako v době zlatých šedesátých, kdy již morální krása, harmonie, vážnost nebo krajnost lidské existence ztrácely vzhledem k událostem první poloviny 20. století na intenzitě. Vnímavost vysoké kultury nebo vnímavost avantgardní se proto v očích jistých intelektuálních a uměnovědných kruhů mohly na prahu postmodernity jevit jako nedostačující anebo příliš tradiční. Camp se na jednu stranu živí moderním konzumem (v tom si zjevně bere inspiraci z postavy flâneura obdivujícího nablýskané výlohy pasáží), na druhou je ale odrazem postmoderní relativizace a oslabení dominantních členů binárních opozic. To je důležité také pro vznik nejviditelnějšího stylu šedesátých let, pop-artu, který čerpal z oslabení dominance vysokého umění a z nově

započatého dialogu mezi vysokým uměním a popkulturou. Camp a pop-art se zjevně v mnohém shodují, ať už ve výstřední estetice, zálibě v konzumu, kýči, dragu nebo v ironickém přístupu k umění i k popkultuře. Andy Warhol v roce 1965 natočil film *Camp*, který je hříčkou na vztah dobrého a špatného umění, a dokonce jakousi odpovědí na Sontagové *Poznámky* (Anapur – Kordic 2016, nestr.). Pop-art ve Warholově smyslu vybízí k „*estetické recyklaci zbytku*“ (Eco 2015, s. 378), k recyklaci marginálních věcí a jevů nebo včerejšího nevkusu, pročež zjevně využívá campy vnímavost. Výstižně popsal styčné body pop-artu a campu Mark Booth za pomoci metafory přirovnávající pop-artová díla ke camperovi („*camp person*“):

„Standing in front of a Warhol painting is in many ways like meeting camp person: the painting is so outrageous as immediately to command our attention; its colours are brash and discordant, its subject matter trivial and trashy. We try to apply received notions of art appreciation and none of them seems quite to fit. We are uncomfortably aware all the time that are the artist may be laughing at us for even beginning to take him so seriously“ (Booth 1983, s. 152).

Souhrnně lze konstatovat, že v šedesátých letech se utvořilo takové prostředí, které campu a jeho následnému rozšíření výrazně nahrávalo. Dělo se tak nejenom na základě úspěchu pop-artu, ale také na základě prvních výraznějších úspěchů v procesu emancipace sexuálních menšin, které byly do té doby značně marginalizovány. To vše se událo na pozadí zmiňované proměny společnosti a prvních záchvěvů postmodernity. Sontagová ve své eseji vlastně vystihla určitý společensko-estetický trend (tehdy prosazovaný zejména v New Yorku). Díky *Poznámkám* se o campu strhla odborná debata a jeho estetika se stala vyhledávanou a cíleně vytvářenou strategií, kterou si postupně začali osvojovat někteří umělci nebo ji v dílech objevovala umělecká kritika. Poměrně výrazně se camp začal projevoval v populární hudbě, zejména v glam rocku. Někteří interpreti jako skupina Kiss, David Bowie, Elton John a později například skupina Queen užívali ke kultivaci vlastní image strategie campu zakládající se na extravagantních kostýmech, travestitismu, fetiši v kůži, nejasné sexuální orientaci apod. To vše podporovalo originalitu a atraktivitu jejich koncertů (Core 1984, s. 159). Dick Hebdige ve své proslulé knize *Subkultura a styl* (*Subculture: The Meaning of Style*),

vydané již v roce 1979, upozornil na strategie campu Davida Bowieho. Specifické postoje, které Bowie zaujímal v rámci své image, se vymykaly tradičnímu stylu i morálce a konstituovaly ambivalenci v dobových sexuálních představách. Jeho estetická výstřednost znamenala více než etika. Bowie tím podle Hebdidge nabídl únik ze skutečnosti a od otázek společenské třídy se přesunul k otázkám genderu a sexuální orientace:

„Nejenže se obecně Bowie vůbec nezajímal o soudobá politická témata, ani o život dělnické třídy, ale celá jeho estetika byla založena na záměrném vyhýbání se ‚skutečnému‘ světu a všednímu jazyku, jímž byl tento svět zpravidla popisován, zakoušen a reprodukován. Bowieho poselstvím v druhém plánu, metaposelstvím, byl únik – ze třídy, pohlaví, osobnosti, otevřené angažovanosti – do fantazijní minulosti (...) nebo vědeckofantastické budoucnosti“ (Hebdidge 2012, s. 101).

Popisovaný únik z reality, který nabízel Bowie, přinesl určitou apolitičnost, nutno však dodat, že zdánlivou.⁵⁵ Tuto apolitičnost související s campem a campy vnímavostí zmínila ve své eseji již Sontagová: *„Je zcela očividné, že vnímavost campu je nezúčastněná, depolitizovaná – anebo přinejmenším apolitická“ (Sontagová 2000, s. 82).* Avšak toto vcelku silné tvrzení si sama autorka vyvrátila o několik poznámek dále, konkrétně v poznámce číslo 52, v níž v kontextu emancipace homosexuálů uvedla, že campy vkusu je *„vlastní určitý rys propagandismu“ (tamtéž, s. 86).* Je tak patrné, že politický rozměr campu vycházející z jeho *zdánlivé* apolitičnosti si Sontagová pravděpodobně uvědomovala, a to s poměrně velkým předstihem před queer teoretiky, kteří camp přímo začali

⁵⁵ V souvislosti s hudbou došlo k něčemu obdobnému v televizní soutěži *Eurovision Song Contest*. Podle pravidel soutěže se zapojené vysílací stanice, interpreti a ani jejich soutěžní písně nesmí vyjadřovat k politicko-společenským problémům (European Broadcasting Union 2019, nestr.). To na jedné straně zapříčinilo ve vystoupeních častou plytkost, na druhou ale analogicky k Bowiemu umožnilo přesunutí otázek společenské třídy apod. k otázkám sexuality a genderu. *Eurovize* od svého počátku (1956) překypuje vyumělkovanými stylizacemi, které jsou campem plným emocí a teatrality (Horn 2017, s. 21). Vrcholem eurovizního campu, jenž představuje emociálně podbarvený výraz ve vyjádření k problematice genderu a sexuality, je transgender zpěvačka Dana International z Izraele, která soutěž vyhrála v roce 1998, nebo drag queen Conchita Wurst z Rakouska, jež zvítězila v roce 2014.

popisovat jako agitační prostředek sexuálních menšin, a tedy i jako součást queer politiky.⁵⁶

Camp není *apolitický*, je spíše *zdánlivě apolitický*, což ostatně souvisí i s tezí o *zdánlivosti* vítězství estetiky nad etikou, kterou jsem vyslovil už v úvodu předkládané práce. Povaha campu se podle mého názoru zakládá na určitém paradoxu (nepřímo jej popisuje i Sontagová); camp svým upřednostněním stylu může poukazovat na závažné etické problémy dané společnosti. Samotná apolitičnost se vůči politice vlastně vymezuje, a tím o ní nějak vypovídá; gestem vymanění se z politiky dáváme najevo například znechucení z politiky apod. S tímto pozoruhodným principem jsme se už několikrát setkali; u madame de Pompadour a jejího údajného doporučení Ludvíkovi XV., které mělo dalekosáhlý dopad na budoucnost Francie, u stylových výstředností a literárního dandysmu, jimiž Oscar Wilde napínal zkostnatělost dobové morálky, u pestrobarevných pochodů hrlosti sexuálních menšin, prostřednictvím kterých menšiny bojovaly a stále bojují za rovnoprávnost, nebo u Davida Bowieho, jenž v důsledku proklamoval obdobné emancipační stanovisko.⁵⁷ Analogicky nalezneme stejný princip také u ostalgie, s níž počal být camp spojován ke konci 20. století. Camp jako interpretační nástroj k vysvětlení ostalgických projevů (ale i celé škály dalších reprezentací) se výrazně prosadil zejména v německém a polském prostředí, což je dáno mimo jiné i tím, že Sontagové *Poznámky* byly už v roce 1966 přeloženy do němčiny a v roce 1979 do polštiny.⁵⁸ Zvláště v polském prostředí se o campu rozvinul poměrně bohatý odborný diskurs.

⁵⁶ Queer rozměry campu (kromě Moe Meyer) popisuje například Marcie Frank ve své esejí zaměřené na proces přeměny Sontagové tvorby z raného období vnímavosti k pozdějšímu období ideologičnosti, přičemž styčnými body obou krajností je podle Frankové performativita homosexuality uplatňovaná prostřednictvím campu, kterou se Sontagová v *Poznámkách* zabývala jako vnímavostí a v pozdějších esejích jako ideologií (Frank 1993, s. 182).

⁵⁷ Později se ještě setkáme s typem campu, v němž se sama politika stala campem.

⁵⁸ V roce 1966 – to znamená dva roky po prvním uveřejnění *Poznámek o fenoménu camp* – vyšla esej v němčině, španělštině a švédštině, v roce 1967 ve francouzštině a 1969 v japonštině (Poague – Parsons 2000, s. 105). V roce 1972 byly *Poznámky* přeloženy do maďarštiny (vyšlo v publikaci *A Pusztulás Képei* v překladu Árpáda Göncze, mimochodem prvního porevolučního prezidenta Maďarska), roku 1979 do polštiny, a jak už jsem uváděl, v roce 2000 také do češtiny.

Publikování polského překladu Sontagové textu (*Notatki o kampie*),⁵⁹ který vytvořila Wanda Wartenstein, v literárním časopise *Literatura na Świecie* vzbudilo v průběhu osmdesátých let zájem polské filmové a literární kritiky, která za pomoci campu počala interpretovat různé jevy tamního kulturního prostoru. Už v roce 1983 užívá pojem camp Wojciech Gołębiowski ve své literární recenzi románu *Stan płynny* (1982), jehož autorem je Grzegorz Musiał (Mizerka 2016, s. 29). O jevu začínou postupně vycházet různé publikace. Campu se věnovala celá čísla kulturně-společenských časopisů *Ha!art* (2004) či *Teksty Drugie* (2012) a zpětně bylo za manifest polského campu určeno dílo Witolda Gombowicze (Jeništa 2013, s. 74). V poslední době je s campem spojován zejména Michał Witkowski, autor románů plných zženštilých mužů, ironie, nadsázky a nostalgie nebo i ostalgie. Jeho literární díla *Chlípnice* (*Lubiewo*, 2004) a *Královna Barbara* (*Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*, 2007) lze pokládat za jakýsi soudobý postkomunistický manifest campu. Pro český kontext je určitě zajímavé, že na motivy *Chlípnic* vznikla divadelní hra *Buzní kříž*, jejíž světová premiéra proběhla v roce 2012 v pražské MeetFactory. Dramatizaci románu vytvořili Miroslav Bambušek s Janem Horákem.

Sám Witkowski svou tvorbu přímo označuje za campy stylizovanou, a dokonce se o campu vyjádřil i v českých médiích, konkrétně v rozhovoru, který poskytl Českému rozhlasu (Radio Wave):

„V literatuře znamená estetika campu ironický přístup ke všemu, camp je styl bez jakýchkoli hodnot, ironizuje vše a vysmívá se všemu. Camp se vysmívá veškerým hodnotám, všechny estetické kategorie a hodnoty, které jsou v literatuře podstatné, jsou tu převrácené. Je to chaos, převrácení věcí nohama vzhůru“ (Witkowski in Demelová 2010, nestr.).

Chlípnice byly do češtiny přeloženy Janem Jenišťou, jenž v roce 2013 v Olomouci obhájil dizertační práci věnující se polským prozaikům narozeným po roce 1970.⁶⁰ Jenišťa věnoval campu celou jednu kapitolu své práce, a kromě Witkovského díla

⁵⁹ Polské prostředí je specifické svým přechýlením slova *camp* na *kamp*: užívá se v adjektivu *kampowy* i jako sloveso *kampować*, dále například *kampowanie* apod.

⁶⁰ *Mladá polská próza ve středoevropském kontextu* (2013).

nachází camp například v díle Doroty Masłowské a Sławomira Shutyho. Camp považuje za klíč k pochopení tvorby těchto „*mladých polských prozaiků*“ a dává jej do souvislosti s „*dekonstrukcí ustálených společenských diskursů*“ (Jeništa 2013, s. 77–78), což souzní s několikrát připomínaným nabouráváním morálních pravidel. Toto nabourávání se ve Witkowského románech děje na pozadí (n)ostalgického vzpomínání, ať už na sedmdesátá a osmdesátá léta, tak jako je tomu v *Chlípnicích*, anebo na devadesátá léta, jako je tomu v *Královně Barbaře*. Toto vzpomínání je prováděno s jistým odstupem, jež předpokládá znalost toho, co se tehdy doopravdy dělo (tamtéž). Podstatný je při tomto vzpomínání důraz na prožívání minulosti skrze předměty konzumu, tedy skrze dobovou estetiku. V zemích, které prožily vládu komunismu, jakými jsou právě Polsko, Česko, samozřejmě i Slovensko, dále Maďarsko nebo bývalé východní Německo⁶¹ aj., toto vzpomínání nabývá specifického charakteru. Buď dochází k vyzdvihování estetiky a zároveň k přezírání činů komunistické nomenklatury (ostalgie a pop-komunismus), anebo přichází euforická nostalgie – často zahalená do kýčovitého hávu – vzpomínající na nově nabyté konzumování zboží Západu, jež bylo do té doby zapovězeno. Stejně jako si flâneur liboval v teatralitě vitrín nabízejících konzumní zboží, i postavy Witkowského románů obdivují divadla konzumu, například Hubert v *Královně Barbaře*, když vzpomíná na jeden z prvních fast foodů na počátku devadesátých let v Polsku *Mister Beef* (jakási obdoba *McDonaldu*). Pokud Wilde přisuzoval estetice vyšší duchovní princip, znamenalo to, že je potřeba mít dobrý vkus, kterým je možné bořit konvence zkostnatělé morálky. Pro Witkowského to spíše znamená mít dobrý nevkus:

„Salát v plastové vaničce, sýr na kostičky, vedle na kostičky šunka, listy salátu, kukuřice, česnekovej a americkéj dresink! Přiznám se, že jsem tác vyhodil spolu s nádobím do koše, protože jsem myslel, že je taky na jedno použití. Až napsali: ‚Prosíme nevyhazovat tácy.‘ Člověku se klepaly kolena, chodilo se tam jak do kostela, v nejlepších mokasínách, v nejlepších bílých ponožkách jak o svátcích. Kvůli těm bílým květináčům

⁶¹ V německém prostředí jakožto „rodišti“ ostalgie je tento jev spojován s pop-komunismem a campem například v knize *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre* editorů Olafa Grabienského, Tilla Hubera a Jan-Noëla Thona (2011).

s intenzivně zeleným břečťanem, nádherným, umělým. Kvůli tomu červenému a bílému plastu všude kolem. Celej vycházející svět měl barvu červené a bílé umělé hmoty, tyhle barvy se doted' pojily jen s krabičkami marlborek. A na stěnách reliéfní obrazy ze zlacené kůže, hodiny ze zlacené kůže a dámy s koženou bižuterií. Božíšku! Jakej Blahobyt!“
(Witkowski 2012, s. 74–75).

V prostředí postmoderního postkomunistického fast foodu se naplno probouzí láska k výstřednosti, ke kýči a umělosti nebo k pop-artové recyklaci marginálních věcí. Fast food zde tvoří stejný prostor k sebe-reprezentaci, ceremoniím a stylu jako Querellův „svět gaunerů“ nebo královský dvůr ve Versailles, a dokonce je světem obdobně (ne)psaných konvenčních pravidel, jaká dodržovala společenská smetánka a porušoval dandy ve Wildeových hrách: „*Prosíme nevyhazovat tácy.*“ To vše doplňuje estetika plastu, která přímo zosobňuje mezní tvrzení campu: „*je to dobré, protože je to příšerné.*“ V symbolické komunikaci campového světa má styl nepřeborné množství tvarů, přesto existují charakteristiky přítomné téměř vždy: obracet vše naruby a dělat i vidět věci „jinak“.

Dvořané z Versailles, Wilde, Genet, Isherwood, Sontagová, Warhol, Bowie nebo Witkowski, ti všichni prosazovali a stále prosazují něco, co se v kultuře včetně té české projevuje mnohem intenzivněji, než jak by se mohlo na první pohled zdát. Neustále dochází k aktualizaci campu v prostředí popkultury (*Rupaul's Drag Race* či Lady Gaga) a módy.⁶² V současnosti je ale camp spojován například také s Donaldem Trumpem; s jeho teatrálními gesty a špatným vkusem nebo s infantilní lehkovážností, jež se stala neodmyslitelnou součástí jeho úřadu (srov. Bolton

⁶² V českém odborném prostředí se popkulturními stylizačními hříčkami, které se blíží estetice campu, nepřímo zabýval Tomáš Jirsa. Ve své studii *Lana a její tygři. Tvořivost kýče (nejen) ve videoklipu současné popkulturní ikony* (2013) se zaměřil na stylizační hry inspirované kýčem ve videoklipu k písni *Born to die* (2011) a obecně v hudební produkci americké zpěvačky Lany Del Rey. Pojem camp sice Jirsa ve své studii nezmiňuje, avšak interpretační souvislosti uvedené v textu do značné míry souvisí se základními teoretickými předpoklady campu; například zpěvaččiny strategie důrazu na strojenost a extrémní výstřednost. V použité literatuře Jirsa uvádí i Sontagové *Poznámky o fenoménu camp* (Jirsa 2013, s. 165). Nutno však dodat, že přímo v textu je odkázáno na citaci ze Sontagové eseje *O stylu* z roku 1965, již připomněl Martin Pokorný v předmluvě českého předkladu *Poznámek*, který publikoval v roce 2000 v *Labyrint Revue* (Srov. Jirsa 2013, s. 160; Pokorný 2000, s. 79).

in Friedman 2018, nestr.; Arn 2018, nestr.; Hickok 2018, nestr.; Goins 2019, nestr.). Trumpovi může být přisuzována až chorobná touha vyniknout. Tato touha si v ničem nezadá s megalomanstvím Ludvíka Bavorského. Za camp tak může být považován i prezidentův velikášský slogan „*Make America Great Again*“, který působí poněkud přehnaně, kýčovitě, vyprázdněně, nostalgicky apod. Zdá se, že výborně naplňuje estetickou funkci dobrého sloganu, ovšem jestli se opravdu jedná o „*vizi národa*“ zůstává otázkou (Hickok 2018, nestr.). To se týká i mnoha jiných sloganů a (bohužel) též idejí napříč politickým spektrem po celém světě. O campu v politice se dokonce zmiňuje i katalog k výstavě Metropolitního Muzea v New Yorku *Camp: Notes on fashion*, kterou jsem v úvodu práce zmiňoval v souvislosti s plesem Met Gala. Autor průvodní studie katalogu Fabio Cleto uvádí, že camp se z uměleckých a popkulturních sfér přesunul do Bílého domu (Cleto 2019, s. I/57). Tato proměna se autorovi jeví jako odraz doby postfaktické, pro níž je stejně jako pro camp podstatný pojem *ultra* (tamtéž), tedy *extrém* nebo *krajnost*.

Pokud Susan Sontagová psala v roce 1964 ve své slavné eseji *Proti interpretaci* o přehlčení kultury, pročez ztrácíme ostrost vnímání (Sontagová 1994, s. 5), týkalo se toto přehlčení opravdu „jenom“ umění a popkultury. V současné době je situace odlišná. Přehlčení zjevně není jen doménou kulturního prostoru, ale celkově společnosti, konkrétněji například politiky. V prostředí nadmíru přesyceném různými počitky, ale též informacemi a „fakty“ se ukazuje, že úspěch mohou zaznamenat ideje a názory, které nemusí být nutně pravdivé a etické, ale takové, které jsou esteticky zajímavé, jsou například teatrální, nevšední, baví, přehánění do krajnosti, a tím pádem jsou také dobře zapamatovatelné, hojně sdílené na sociálních sítích a mají dobrý marketing. Extrémní přehánění čehokoliv tak můžeme v době, kdy je otřesena váha samotné faktičnosti, pokládat za strategii, která bude pravděpodobně sehrávat stále důležitější roli. Camp není v tomto případě zdrojem inspirace popisovaných strategií, ale spíše interpretační pomůckou s bohatým kulturně-historickým pozadím k jejich bližšímu ohledání a k jejich dekontextualizaci.

V případě Trumpa a dalších postfaktických politiků, kteří vykazují prvky campu, není camp něčím, čeho by se snažili dosáhnout, ale jakýmsi rozklíčováním jejich jednání a toho, co působnost těchto osobností vůbec znamená. Jde tedy o volbu

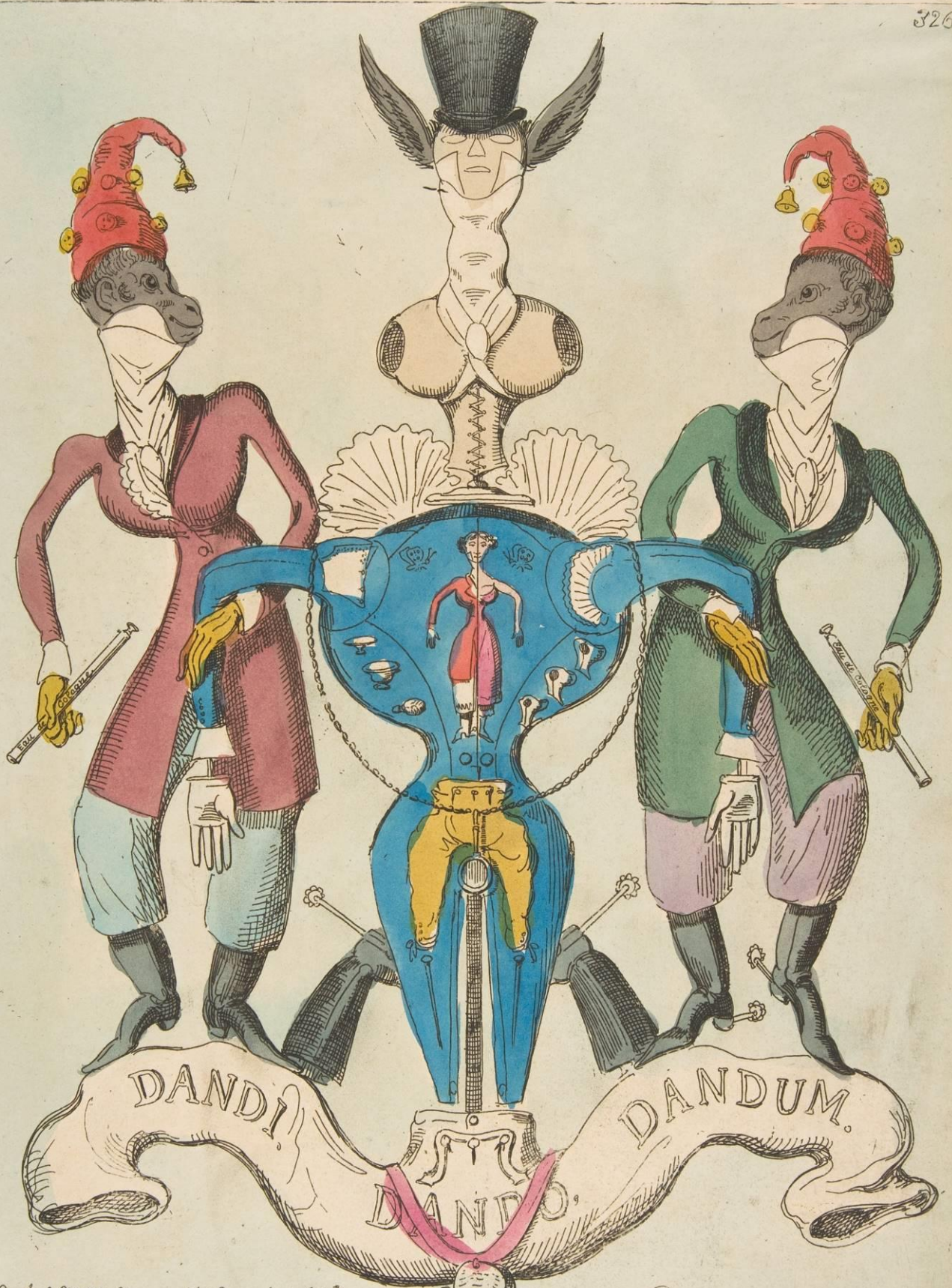
percepce ve smyslu Sontagové koncepce campy vnímavosti, přičemž tato percepce se v jistých společenských kruzích nabízí oproti jiným vnímavostem jako nejpříhodnější. S tím také souvisí zásadní rozdíl mezi dvěma druhy „politického campu“. V prvním případě se camp se stává prostředkem k prosazení politických zájmů (například při emancipaci sexuálních menšin), ve druhém se sama politika stala campem, to znamená, že jev je rozeznatelný v její struktuře. První tedy opravdu může měnit ideologie a dekonstruovat stereotypy (to ostatně dokazuje queer historie), druhý je ale poměrně novým jevem a není zcela jasné, co vše společnosti ještě přinese.

Někteří političtí komentátoři vidí v politice, jež se stala campem, společenské riziko. Na tuto okolnost poukazuje například Pavel Turek v článku *Šaty ze tří miliónů ptačích per* (2019) publikovaném v *Respektu*.⁶³ Autor předkládá několik výkladů campu Donalda Trumpa převzatých z americké žurnalistiky a zdůrazňuje, že u tohoto politika, který si je dobře vědom důležitosti vlastní sebe-reprezentace, jasně převládá forma nad obsahem (Turek 2019, nestr.). Trumpův camp ale trpí nedostatkem hravosti a sebeironie. Postrádá to, co jsme sledovali na královském dvoře ve Versailles, tedy sofistikovanou kultivaci vlastního výrazu ve smyslu „řemesla“ *se camper* a postrádá také to, co camp znamená pro marginalizované skupiny; vyjádření nerovnosti ve společnosti, s čímž souvisí jeho funkce nástroje k nabourávání heteronormativního diskursu a tradičních genderových rolí nebo obecněji řečeno, nabourávání zažitých schémat vnímavostí, názorů, postojů a idejí. Trumpův camp je naopak „*autentické vyjádření prázdnoty jeho světonázoru*“ (tamtéž), a právě v tom tkví nebezpečí dnes poměrně úspěšné campové politiky.

Důležité je, že camp se postupem času začal stále intenzivněji projevovat jako specifická transgrese, která ovlivňuje celé kulturně-spoločenské diskursy; způsoby vnímání a hodnocení, ale i názory a politické ideje. V době postfaktické se může při některých interpretacích zejména současného politického prostředí uplatňovat jako dekontextualizace – do jisté míry snad i dekonstrukce – mnoha politických strategií.

⁶³ Článek se zaměřuje na film *Rocketman* (2019) režiséra Dextera Fletchera věnovaný životu Eltona Johna a na campy stylizaci jak samotného zpěváka, tak i zmíněného snímku. Při užití sledovaného interpretačního nástroje se poté zamýšlí nad tím, co camp znamená pro soudobou společnost.

I proto shledávám camp za důležitý a velmi aktuální interpretační nástroj, jehož implikace nabízí kritické analýzy širokého pole kulturně-společenských jevů, což samozřejmě poskytuje i českému prostředí. Ostatně v tuzemsku již několik (převážně uměnovědných) interpretací dovolávajících se campu vzniklo (více o tom viz v následujících kapitolách). Nyní se tedy pokusím vymezit základní rámec „českého campu“ a popsat to nejdůležitější, co podle mého názoru jev přinesl, přináší a snad i bude přinášet české společnosti.



Coat of Arms, Azure. The Sexes impaled
 emperor between two Butterflies
 Two flanches; on the dexter flanch three pair of
 Stays, argent, the sinister flanch charged with Rouge
 Pomat & a Smell Bottle, On the Canton, Dexter - Brill rampant
 on the sinister Canton a false collar rampant, small cloths passe in
 file, supported by pins - Supporters - Two Monkeys - proper -

order
 of
 Euphyisim
 suspended in French Diffusion

Crest, a pair of Stays full padded -
 Supporting a Cravat & Collar Rampant
 proper, holding a blockhead argent &
 gules, winged with aires ears proper
 the whole under cover of a Sable Bever

The Dandies Coat of Arms.

Pub^d March 28th 1815
 by T. Jegg. 111 Chancery Lane



11. Karikatura (1894) od amerického ilustrátora Thomase Nasta (1840–1902) zachycuje Oscara Wildea obdivujícího svůj vlastní odraz na vodní hladině. Inspirací se pro ni stala jedna ze šesti Wildeových básní, které byly v roce 1894 publikovány v americkém časopise *The Fortnightly Review*. Kresba odkazuje k básni o postavě Narcisse, jenž se zalíbením pozoruje svůj odraz na hladině tůňky.

10. [Na předchozí straně] Satirická kresba z roku 1819 znázorňující příznačně vyumělkovaný erb dandyů. Obsahuje různé módní výstřelky a další předměty. V popisku je například zmíněno upnuté oblečení s knoflíčky nebo (ne)patřičně velký límec. V dolní části erbu je zavěšeno štěně odkazující k anglickému slovu „puppyism“, které je také zmíněno v popisku. Termín značí naivní, nerozvážené, vyumělkované, afektované a nestydaté chování – chovat se jako štěně. Autorem kolorované kresby byl britský ilustrátor a karikaturista Isaac Robert Cruikshank (1789–1856), který proslul satirickými výjevy nejen dandyů, ale i různých dalších postav a jevů z prostředí anglické smetánky.



BRAD
DAVIS
JEANNE
MOREAU

Andy Warhol
QUERELE

FRANCO
NERO
LAURENT
MALET

EIN FILM VON
RAINER WERNER FASSBINDER

NACH DEM ROMAN VON
JEAN GENET

PRODUZIERT VON
DIETER SCHIDOR

EINE DEUTSCH-FRANZÖSISCHE KOPRODUKTION VON
PLANET-FILM, MÜNCHEN UND GAUMONT, PARIS

© BY ANDY WARHOL, N.Y.
VERLAG UND ALLENVERTRIEB UNIVERSAL PRINTS,
HAMBURG, BRD

12. Plakát od Andyho Warhola k filmu *Querelle* (1982).



13. a 14. Autoportrét – Andy Warhol jako drag queen (fotografie, 1982).



15. David Bowie jako Ziggy Stardust. Ve stejné androgynní stylizaci se Bowie objevil na přebalu svého alba *Aladdin Sane* (1973).



17.



18.



19. Přebal alba Artpop (2013) interpretky Lady Gaga čerpá zjevnou inspiraci v pop-artu. Autorem přebalu je americký umělec Jeff Koons. Zpěvačka s campem pracuje poměrně intenzivně; zejména v rámci vizuální stylizace svých vystoupení, ale též v rámci tvorby vlastní sebe-representace.

16. [Na předchozí straně] Americká rapperka Cardi B na Met Gala 2019 v teatrálních šatech od návrháře Thoma Browneho.

17. [Na předchozí straně] Americká zpěvačka Katy Perry jako lustr na Met Gala 2019. Šaty/lustr pochází z italského módního domu Moschino.

18. [Na předchozí straně] Britský módní žurnalista Hamish Bowles na Met Gala 2019 v oděvu od Johna Galliano.

4. Na vlnách českého campu

„Dívat se na (průměrně a nudně) špatné filmy v televizi je výsadou plebsu. Elita si dává práci najít opravdu extrémně špatné filmy, jejichž špatnost, podivnost a uhozenost se přetavuje v novou kvalitu. I tak se dá číst zrod fenoménu camp movies, kde camp neznamena letní tábor, ale univerzitní kampus. Ze studentské recese promítat si po náročných přednáškách, filmy s IQ pod 80' se stala na Západě v 70. letech minulého století tradice, jež do Česka přišla se značným zpožděním“ (Fila 2010, nestr.).

Citovaný úryvek, který obsahuje další pozoruhodnou teorii o původu slova camp, pochází z článku Kamila Fily *Otrlí diváci budou sevřeni vaginou ženské Terminátorky* (2010). Název příspěvku odkazuje k indonéskému filmu *Lady Terminator* z roku 1989, v němž reinkarnovaná bohyně zabíjí muže stiskem své vagíny, přičemž snímek se snaží především napodobit scény z proslulého Cameronova *Terminátora* (Fila 2010, nestr.). Film se objevil na programu šestého ročníku *Festivalu otrlého diváka*, který je pořádán v pražském kině Aero od roku 2005. Jde o jakousi oslavu bizarnosti, záměrně i nezáměrně špatně natočených filmů, kýčů, béček, a ještě horších filmů, nejhloupějšího mainstreamu, ale i artových nebo „příliš“ artových snímků.⁶⁴

Festival ve své podstatě nabízí campy vnímavost vyžívající se v hledání bizarností, okrajovostí, marginalit, hloupostí nebo selhávajících vážností filmové produkce. V této cinefilii absolutně platí: „*je to dobré, protože je to příšerné,*“ a jak upozornil Kamil Fila, jde o jistou aristokratičnost v recepci filmů, která je blízká právě campu

⁶⁴ Už Sontagová zmínila v roce 1964 existenci oceňování špatných filmů nebo dobrých špatných filmů (Sontagová 2000, s. 82). Špatnou kinematografii poté v osmdesátých letech zpopularizovaly knihy Harryho a Michaela Medvedových: *The Fifty Worst Films of All Time* (1978), *The Golden Turkey Awards* (1980) nebo *The Hollywood Hall of Shame* (1984). V českém prostředí není popularizace filmové špatnosti doménou pouze *Festivalu otrlého diváka*. O špatnosti jakožto oceňované kvalitě se diskutuje ve fórech Česko-Slovenské filmové databáze a ve filmové publicistice se objevují články, které špatnost velebí; například *Nejlepší špatné filmy roku aneb Tak strašné, až jsou dobré* (2009).

a jeho snaze hledat v masovosti exkluzivitu. Ať už jde o totální alternativu nebo o ten nejmasovější brak, ať už jde o pornofilmy, béčkové horory, hloupé komerční snímky určené plebsu typu Troškových *Kameňáků* nebo o artové filmy inspirující se v braku jako například *Rocky Horror Picture Show* (1975), všechny vystupují mimo normativitu dobrého či vkusného. Vystupování za hranice ale vůbec nemusí být jejich primární a záměrnou snahou, což se týká například zmíněných *Kameňáků*.⁶⁵

S filmovým (ne)uměním a s ideou totožnou povaze *Festivalu otrlého diváka* je camp spojován v českém kulturním prostředí zatím asi nejintenzivněji. Pojem zmiňují při popisu idejí festivalu sami tvůrci akce,⁶⁶ a camp jakožto interpretační nástroj dokonce začali používat někteří čeští filmoví kritici. Například Jiří Blažek ve svém příspěvku *Reanimace kosmické hrůzy* (2015) publikovaném v časopise *A2* upozornil na prvky campu v literárním díle Howarda Phillipse Lovecrafta a také na výstřední estetiku ve filmových adaptacích Lovecraftova díla, které často tvořili béčkoví režiséři (Blažek 2015, nestr.). Mimoto uveřejnil ve stejném časopise Antonín Tesař esej,⁶⁷ v níž poukazuje na přítomnost „*dělání legrace*“ z béčkových snímků v některých recenzích soudobé filmové kritiky včetně té české. Toto utahování si z braku má blízko ke campu vnímavosti, která je na ironickém přístupu ke špatným filmům založena. Ostatně již Sontagová upozorňovala na to, že ve filmové kritice se objevují postoje campu (Sontagová 2000, s. 82). „*Campovou kritiku*“ plnou například vtipů nesouvisejících s interpretovaným dílem podle Tesaře vytváří Jiří Pavlovský, Štěpán Kopřiva, Marek Dobeš nebo František Fuka (Tesař 2013, nestr.). Esej se kromě toho zaměřuje na vývoj filmového campu jakožto specifického druhu kinematografické poetiky vycházející ze snah pohrávat si se „špatností“

⁶⁵ Jeden z Troškových populárních filmů (konkrétně *Kameňák 3*) se objevil na programu hned prvního ročníku *Festivalu otrlého diváka*.

⁶⁶ „*Na Festivalu otrlého diváka pojímáme otrlost takřka v celé její šíři – vyhýbáme se pouze masově zaměřené produkci, která je běžně dostupná v televizi a kinech, protože na tu nemáme žaludek. Naopak v programu najdete nejen moderní, klasické i zapomenuté horory nebo krváky proslulé svou šokantností či působivostí, ale také brak všeho druhu v jeho nejbáznivějších i nejambicióznějších podobách. Dalšími klíčovými termíny přehlídky jsou camp, pokleslost, nevkus, nesoudnost, kýč, exotika, béčka, céčka, péčka, zetka a především zábava*“ (Festival otrlého diváka 2019, nestr.).

⁶⁷ *Dělání legrace z braku. Kultismus, camp a seriózní kritika pokleslých filmů* (2013).

a neopomíná v této souvislosti připomenout kultovního amerického campy režiséra Johna Waterse.

Již v rámci prvního ročníku *Festivalu otrlého diváka* měli diváci možnost zhlédnout Watersův legendární undergroundový snímek *Pink Flamingos* (1972) nabízející vulgární a expresivní zobrazení těch nejtemnějších a nejbizarnější stránek lidského chování. Snímek se stal jakýmsi symbolem filmového campu a přinesl slávu drag queen Divine (vlastním jménem Harris Glenn Milstead). Herec/herečka se stal/a populární díky tomu, že ve zmíněném filmu snědl/a skutečný psí výkal. Divine je tak první osobou, jež si v kulturním prostoru vydobyla slávu aktem, který překonává krajnost dosavadních hranic umění i lidské důstojnosti (Core 1984, s. 74). Zde se setkáváme s případem campu, jenž napíná poetiku filmového umění a vůbec toho, co je člověk schopen pro umění vykonat.

Filmový camp se rozhodně nemusí týkat pouze špatné kinematografie nebo zobrazování vyloženě odpudivého či obskurního obsahu. S campem si třeba často pohrává Quentin Tarantino. Užívá frivolní poetiku násilí a s notnou dávkou ironie se vyžívá v béčkových hororech. V campu se ale zjevně inspiruje také Pedro Almodóvar zejména svým „pestrobarevným“ a dekorativním zobrazováním femininity nebo užíváním drag reprezentace a reprezentace transgender jedinců.⁶⁸ V tomto smyslu lze hledat camp i v českém komediálním sci-fi *Pane, vy jste vdova!* (1970) Václava Vorlíčka, kde dochází ke komickým situacím na základě záměny mozků v lidských tělech, přičemž do ženského těla se dostane mozek muže. Zajímavé je, že hlavní postava filmu, geniální astrolog Hampl, si v těle slavné herečky Evelyn Kelletiové poměrně rychle osvojí „ženské zbraně“ – ženě připsaný dekorativismus i stereotypní pozici objektu mužských tužeb – a začne je účelně užívat ve svůj prospěch. Reprezentace blížící se campu lze v tomto případě vyložit jako

⁶⁸ Campu v Tarantinově tvorbě se věnuje například stať *Pulp fictions: Oscar Wilde and Quentin Tarantino* (1995) Neila Sammellse. Intepretaci filmů Pedra Almodóvara jakožto campy stylizovaných nabízí například Stefanie Knauss ve své esejí *Excess, Artifice, Sentimentality: Almodóvar's Camp Cinema as a Challenge for Theological Aesthetics* (2014), kde autorka Almodóvarův camp navíc považuje za činitel zasazující lekci zkosnatělé teologické estetiky a jejím zastaralým kategoriím (Knauss 2014, s. 51).

upozornění na pózy muže a ženy, které nejsou ničím přirozeně daným, ale vyumělkovaným nánosem konvencí.

Nutno dodat, že k estetice campu tíhnul Václav Vorlíček ve vícero svých filmech a nemusí se nutně jednat pouze o záležitost interpretace ze současné perspektivy.⁶⁹ Kromě filmu *Pane, vy jste vdova!* stojí v tomto ohledu za zmínku například snímky *Kdo chce zabít Jessii?* (1966) a *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967), jež se obdobně jako tehdy sílící pop-art vysmívaly populární kultuře, ať už třeba stereotypnímu archetypu krásné a nevinné ženy, kterou je potřeba chránit, tajným a neomylným špiónům typu Jamese Bonda nebo v té době prosazovaným vizuálním stylizacím komiksu, do té doby považovaného za vyloženě brakovou záležitost.⁷⁰

Scénáře ke zmíněným snímkům napsal Miloš Macourek, případně byl alespoň jejich spoluautorem. Macourek se podílel také na scénářích filmů Oldřicha Lipského, například *Zabil jsem Einsteina, pánové!* (1969) nebo *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* (1970) natočeného podle románového námětu Nenada Brixeho *Mrtvým vstup zakázán* (*Mrtvacima ulaz zabranjen*, 1960). Zde se opět opakuje inspirace v braku doprovázená ironickým i obdivným přístupem k brakovým žánrům, anebo jisté nabourávání genderových rolí a sexuálních identit. Například ve snímku *Zabil jsem Einsteina, pánové!* se na pozadí Prahy v době Belle Époque a v kulisách futuristické

⁶⁹ Za campy by mohla být považována dlouhá řádka československých snímků normalizačního období, jelikož se v nich můžeme smát kostrbatě prezentované ideologii poplatné době. V takovém případě tedy zaujímáme postoj campy vnímavosti nebo chcete-li ostalgické campy vnímavosti, ale camp v nich nemusí být vůbec nijak obsažen.

⁷⁰ Ve stejné době vznikla ve Velké Británii filmová špionážní parodie *Modesty Blaise* (1966) režiséra Josepha Loseyho. Film v mnoha ohledech nabízí obdobně absurdní situace a frivolní stylizace jako například snímek *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*. Nutno doplnit, že ke campu má nakročeno mnoho filmových parodií šedesátých a sedmdesátých let. Často se v nich totiž snoubí rozpustilost, absurdní situace, vyumělkovanost nebo inspirace v masové kultuře. Souhrnně přinášejí jistou „parodii zvrhlosti“ (Booth 1983, s. 10), přičemž zvrhlost zde nemusí být chápána pouze na poli sexuality, ale například i estetiky. V tomto smyslu lze v rámci filmové tvorby zaznamenat také campové reprezentace superhrdinů. Ještě před tím, než se konstituovala velkolepá „marvelovská“ poetika, měli filmoví tvůrci sklon uchopovat postavy superhrdinů s příklonem k estetice campu (Coogan 2006, s. 2–3). Šlo vlastně o relativně snadný způsob ztvárnění jejich komiksově nepřirozenosti, vyumělkovanosti či afektovanosti. Význačným příkladem je seriál *Batman* z roku 1966, z pozdější doby pak třeba filmy *Supermann II* režiséra Richarda Lestera (1980) nebo *Batman & Robin* (1997) Joela Schumachera.

budoucnosti plné vědecko-fantastických vymožeností objevují groteskně reprezentované vousaté ženy a oproti tomu též muži, kterým rostou ňadra. V *Einsteinovi* se mimoto setkáváme s výraznou reprezentací stereotypní dekorativnosti ženy. Postava vědkyně Gwen Williamsové totiž Einsteina nezabije, aby tak zamezila jeho objevům na poli fyziky – to měl být původní záměr mise, kvůli které se skupina vědců vydává do minulosti –, ale pomocí svých „ženských zbraní“ ho přinutí, aby se věnoval dráze houslisty. Stává se vlastně jeho femme fatale.

Postavu vědkyně vytvořila herečka, k jejíž kráse se vyjadřovala i dobová populární hudba,⁷¹ Jana Brejchová. Ve filmu se kráska objeví s plnovousem a holí se břitvou. To přináší groteskně ambivalentní reprezentaci jak v diegetickém světě snímku, tak i za jeho hranicemi, a dokonce též ve sféře zcela mimoumělecké, což už tak trochu zavání bulvárem – to ale v campu není vůbec na škodu, ba naopak. Zajímavá je v tomto ohledu rovněž skutečnost, že ve snímku *Pane, vy jste vdova!* zůstala jedna z hlavních postav Molly Adamsová, kterou ztvárnila kráska evropského formátu Olga Schoberová, zběsilému prohazování mozků, kolem něhož se točí celá zápleтка filmu, ušetřena; snad právě pro svou ženskou dekorativnost. Molly v podání Schoberové ve filmu vystupuje ve stereotypní roli pasivního objektu. Snaží se jí získat hlavní postava snímku astrolog Hampl. Ten tak činní i v ženském těle Evelyn Kelletiové v podání herečky Ivy Janžurové. To vede až k lehce erotické přesto groteskní „lesbické“ scéně ve vaně. Ženská dekorativní krása zde proto nabírá na komediálnosti i provokativní intenzitě.

Již v dobovém diskursu zmíněných filmů lze zaznamenat recenze, které upozorňovaly na vyumělkovanost⁷² některých snímků, na druhou stranu ale sami tvůrci zdůrazňovali, že za groteskními filmovými stylizacemi se skrývá jistá vážnost a etické poselství.⁷³ Myslím, že camp jakožto interpretační nástroj by mohl

⁷¹ V písni *Nej nej nej*, která se objevila ve filmu *Černý Petr* (1963) Miloše Formana. Nazpívali ji Josef Zíma a Pavlína Filipovská.

⁷² Například v *Zemědělských novinách* vydaných 9. 4. 1970 je zmíněna umělost a strojenost filmu *Zabil jsem Einsteina, pánové!* jako negativní rys zabraňující hercům v rozvíjení příslušných rolí (Nesignováno 1970, nestr.).

⁷³ Petra Fajdlová na to upozorňuje prostřednictvím komparace dobových ohlasů a rozhovorů s autory ve své diplomové práci z roku 2014 *Žánr sci-fi komedie v české kinematografii v období normalizace* (Fajdlová 2014, s. 83–86).

ještě mnohé aspekty českých (československých) filmových sci-fi a crazy komedií vznikajících zhruba od začátku šedesátých let objasnit. To by dozajista vyžadovalo hlubší a poměrně rozsáhlou analýzu. Z výše popsaného je prozatím patrné, že autorské strategie českých filmových tvůrců Vorlíčka, Macourka, Lipského a jistě i dalších⁷⁴ v sobě skrývají prvky poetiky blížící se campy stylizaci. Do popředí vystupuje zejména jejich inspirace v braku, který filmaři obdivovali, ale zároveň jej parodovali a vysmívali se mu, čímž ho v podstatě přetvořili v umělecké dílo s vyššími ambicemi. Jejich tvorba tak byla do jisté míry charakteristická hledáním exkluzivity v masovosti.

Domnívám se, že autorské i receptivní strategie hledání exkluzivity v masovosti, potažmo zaujímání campy vnímavosti, se českého kulturního prostředí týkaly mnohem dříve, než začaly vznikat české filmové sci-fi či crazy komedie nové vlny a normalizačního období nebo než se těsně po konci milénia etabloval *Festival otrlého diváka*. Ono hledání se pravděpodobně objevilo v meziválečném období, případně už těsně před první světovou válkou (viz níže). Tehdy mělo ale poněkud odlišnou podobu. Rozhodně se nejednalo o otrlcovu snahu vydržet sledovat špatné filmy, „jiné“ filmy nebo mainstreamové filmy „jinak“, souviselo totiž se zálibou avantgardy v marginálních jevech blížících se kýči. Tím se vlastně do jisté míry vytvořil předvoj pozdějším reprezentacím umělecké produkce včetně výše popisovaných snímků.⁷⁵

Už v roce 1939 vydal Clement Greenberg esej *Avantgarda a kýč*, kde sice kýč důsledně kritizoval, ovšem jak upozornil například Michał Stefański, právě Greenberg postihl jistou atraktivitu kýče a jeho vlastnosti, jež měly potenci přilákat avantgardní umělce (Stefański 2013, s. 503). Ti mohli oceňovat mechaničnost kýče, jeho zástupnost a univerzálnost (srov. Greenberg 2000, s. 71; Stefański 2013, s. 503). Jinak řečeno, avantgarda tíhla k obdivu modernity a demokratičnosti kýče.

⁷⁴ Dále bychom jisté prvky estetiky campu mohli zaznamenat například v autorských strategiích Jiřího Brdečky, Jiřího Justa, Jindřicha Poláka, Ladislava Rychmana nebo Petra Schulhoffa.

⁷⁵ Tímto směrem se ubírají též úvahy Jonathana L. Owena, který se mimo jiné zaměřuje na film režiséra Jaromila Jireše *Valerie a týden divů* (1970), jenž vznikl na motivy stejnojmenného románu Vítězslava Nezvala z roku 1935. Owen poukazuje na frivolní gothickou stylizaci, kterou lze zaznamenat jak ve filmu, tak i v románu. Tato stylizace podle autora vytváří tajemné hororové obrazy sloužící k uskutečnění „campové maškarády“, která zastírá motivy jednotlivých postav (Owen 2011, s. 166).

Vztah avantgardy a kýče je v jistém smyslu analogický ke vztahu campu a kýče. Kýč sám o sobě zpravidla vůbec netuší, že kýčem je, oproti tomu camp má schopnost kýč rozeznat, identifikovat a případně se s ním ztotožnit. Se soucitem jej obdivuje nebo dokonce adoruje, činí tak ale s nadsázkou, tím pádem ho kritizuje. Kritický postoj zaujala ke kýči též avantgarda. Ani její vztah k tomuto jevu ovšem není jednoznačný. Avantgarda a kýč jsou ve vztahu, který například Umberto Eco popsal jako dialektický. Avantgarda je reakcí na kýč a snaží se ho otevřeně kritizovat, kýč se zase živí z progresu avantgardy, jejíž postupy vlastně napodobuje (Eco 2006, s. 74). Pokud se na tuto problematiku zaměříme z perspektivy Sontagové teorie o velkých vnímavostech západní kultury, uvidíme, že vnímavost avantgardní bude paralelně k Ecovi s kýčem bojovat, čili bude reakcí na kýč, jelikož estetika v ní stále svádí souboj s etikou a generuje otázky typu, zda kýč degraduje umění, společnost atd. Campy vnímavost oproti tomu již estetiku upřednostňuje natolik, že je pro ni i špatné umění včetně kýče zajímavé. Otázka, zda obdiv ke kýči nějak degraduje společnost, v campu nemá opodstatnění, alespoň tedy ne na první pohled. Pokud camp kýč kritizuje a vysmívá se mu, dělá to jeho prostřednictvím. Camp kýč zdůrazňuje a často jej až groteskně přehání, čímž mu ale s notnou dávkou ironie zasazuje lekci.

Michał Stefański nabídl ve své studii *Poetismus a kýč* (2013) interpretaci dokládající možnou inspiraci přívrženců známého českého literárního směru v kýči, byť se členové svazu *Děvětsil*, z jehož okruhu poetismus vzešel, slovu kýč striktně vyhýbali (Stefański 2013, s. 503). Poetismus se nepopíratelně inspiroval v lidovosti, popkultuře (indiáni, piráti atd.), filmu (předně v groteskách Charlieho Chaplina), fotografii, burlesce, cirkusu, v potulných divadlech, komediantech a vůbec v okrajovosti toho, co vysoké umění tradičně (ne)zobrazovalo. Psal o tom Karel Teige a zdůrazňoval i Vítězslav Nezval, například ve svém textu *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém* (1924):

„Některé záliby: Křiklavé barvy, kolotoč, obrázky svetic v krajkách, harmonika, hráči z Jenofefy, lidé v zástěrách, planety, kořalka, venkov, pohádky a jejich asociace.

Některé záliby: Pudr, výkladní skříně, parky, promenáda, orchestriony, kavárna, rozmar, kravaty, umělé květiny a jejich asociace.

Láska k Múze.

Nové směsi: Historie a bajky promíšené s povídkami z musichallu.

Zázračné křížení“ (Nezval 1971, s. 569–570).

Zaměření se na marginalitu vyvěralo v kruzích *Devětsilu* ze snahy tvořit pro všechny včetně proletariátu. Tím se také obecně avantgarda odlišuje od campu. Marginalitu totiž obdivují každý z jiného úhlu pohledu a v podstatě i perspektivou jiné sociální vrstvy. Zjednodušeně řečeno, zatímco camp k marginalitě přistupuje shora – a snad i proto s nadsázkou –, avantgarda tak činní zdola. Camp se v okrajovosti vyžívá ne proto, aby byl pro všechny, ale proto, aby v masovém nabyl exkluzivity, aby získal navrch. To, že se camp stal později oblíbeným i mezi masami, rozhodně nebylo jeho původním záměrem (viz předchozí kapitola, pasáže o vztahu campu a dandysmu nebo o původu slova ve francouzském slovese *se camper*). Muselo dojít k vyjednání jeho významu, k čemuž dochází i nadále. Nicméně i přes popsání rozpory český poetismus a camp sdílí jisté společné touhy. Nejvýraznější je snaha uchopovat umění jako formu života. Camp chápe život jako umělecké dílo, poetismus se zase snažil o to nebýt „jen“ uměním, ale stát se životním postojem. Karel Teige o tom píše například ve stati *Poetismus* (1924):

„Tímto uměním budou se pravděpodobně nadále zabývat duchové méně literátští a profesionální, ale zato mnohem živější a veselejší. V jeho květech naleznete tolik omamné vůně života, že vám to dá zapomenout umělecké problematiku. Umělecký professionalismus nemůže nadále trvat. Je-li nové umění a to, co nazveme poetismem, uměním života, uměním žít a užívat, musí být posléze tak samozřejmé, rozkošné a dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky“ (Teige 1971, s. 554–555).

Z úryvku je patrná touha obdobná té, kterou jsme pozorovali u dvořanů ve Versailles, touha užívat si. Je ale dost pravděpodobné, že dvořan z Versailles i současný camper by se poetistově čistě optimistické živelné radosti z estetických lahůdek každodenního života zřejmě vysmívali, avšak již v dobovém kontextu poetismu se objevila interpretace, která poukazovala na nejednoznačnost tohoto čistého optimismu a na přítomnost sebeironie v díle některých poetistických

básníků. Josef Hora vydal v roce 1927 v časopise *Tvorba* stať nazvanou *Co s poetismem?*, kde se zamyslel nad cíli sledovaného literárního směru a nad překračováním jeho pravidel a optimistického naladění samotnými stoupenci poetismu, například Vítězslavem Nezvalem:

„Již dnes vidíte na Nezvalovi třeba, jak pod symbolikou akrobatských slovních přemetů se hrne do jeho veršů, tak okázale autonomních a smavě optimistických, proud ne- ‚poetických‘ zneklidněných a tragických otázek, jejichž přítomnost přesahuje meze Nezvalem žárlivě střeženého ismu. ‚Nejpoetičtější‘ verše Nezvalovy jsou na míle vzdáleny oné pohodě ducha, kterou hlásá Teige. Únava a podvědomá sebeironie jsou dvě sestry jeho ‚nejpoetičtějších‘ básnických chvil, utápějících se v dandysmu a narcismu. Spíš Oscar Wilde než Rimbaud, spíš maska než síla“ (Hora 1972, s. 497–498).

Radost reprezentovaná v marginálních zábavách, které jsou kontemplovány v kruzích proletariátu, může z pozice básníka nabýt povahy estétského dandysmu, potažmo určité pózy, jež přináší sebereflexi, nadsázku i sebeironii. Josef Hora, který si této okolnosti všiml u Nezvala, tak poukázal na jistou tendenci poetismu zakládající se na propracované masce, jež za estetiku marginálních zábav skrývá něco závažnějšího: *„proud ne- ‚poetických‘ zneklidněných a tragických otázek.“* Poetismus má tedy totožné zásady reprezentace jako akt vytváření masky, který adoroval Oscar Wilde a později jej ve svých dílech zdůrazňovali autoři přímo i nepřímo se vyžívající v estetice campu. Nutno doplnit, že pokud vykročíme za hranice poetismu, můžeme popisované zásady vysledovat v rámci širšího okruhu avantgardní tvorby. Polská bohemistka Agata Firlejová se ve stati zaměřené na camp v díle Fráni Šrámka⁷⁶ vymezuje vůči Sontagové konceptu o rozdílu mezi avantgardní a campovou vnímavostí a sledovaný jev považuje za významný druh avantgardního projevu vůbec (Firlej 2013, s. 90). V kontextu podobností „wildeovského“ dekadentního dandysmu s činností a tvorbou tzv. anarchistických buřičů, mezi něž se řadil i Šrámek, Firlejová interpretuje Šrámkovu divadelní hru *Léto* z roku 1915. Poukazuje na fraškovitost a ironickou fokalizaci hry a také

⁷⁶ *In matters of taste, there can be no disputes. Elements of Camp in Fráňa Šrámek's play Léto* (2013).

na charakteristické jednání postav, které se často přibližuje vyumělkovanému chování ve smyslu campu (tamtéž, s. 96–98), nicméně důležitá je především ona analogičnost dandysmu a českého uměleckého anarchismu. Dandyovská aristokratičnost i anarchistické bohémství nabízejí vzdor vůči zažitým způsobům percepce i vůči většinovým názorům společnosti, například v otázce sexuality. Z hlediska estetiky je významnou součástí tohoto odporu příklon k marginalitě včetně kýče (tamtéž, s. 91). Proklamovaná estetika pak může nabývat na dekadentnosti a buřičské provokativnosti nebo získávat hravé odstíny vitalismu. Avantgarda se v tomto případě tedy s campem překrývá,⁷⁷ respektive shodují se ve svých základních intencích.

Stefaňski ve zmiňované studii přikládá k básním Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta a dalších autorů teorii kýče vytvořenou Abrahamem Molesem, z níž odvozuje náboženský, vlastenecký a exoticko-erotický kýč, jejichž reprezentace poté nachází ve vybraných dílech. Nezvalovy básně *Vápeníci* (1924) a *Cukrová balada* (1924) nebo Seifertův *Zloděj a hodiny* (1925) v sobě obsahují reprezentace tradičních náboženských představ, které Stefaňski vykládá jako „*přeestetizované – příliš patetické, efektní, nesnesitelně přezdobené,*“ a tedy kýčovitě (Stefaňski 2013, s. 509). Specifikem jsou poté básně jako Nezvalova *Morava* (1927), *Čechy* (1927) nebo některé grafémy z *Abecedy* (1924), jež předkládají kýčovitě vlastenecké představy blízké se sentimentální „*pohlednicovitostí*“ a tvořící „*schematizovaný a jednodimenzionální obraz, který se nevyhnutelně pojí s olejotiskovými zobrazeními rodných krajů*“ (tamtéž, s. 514).

Poslední druh kýče v poetismu se zakládá na stereotypních a zjednodušujících zobrazení exotiky převzatých zejména z populární kultury nebo z oblasti komerce (například indiáni, piráti, fakíři či všeobecně známá místa jako Niagara atd.) a dále

⁷⁷ Firlejová mimo jiné předkládá i přehled českých odborných statí, které buď přímo užívají pojem camp – jedná se o jediný případ, a sice studii Joanny Królakové, spojující camp s ostalgií –, anebo na základě svých úvah k estetice campu směřují, byť pojem přímo neuvádí. V tomto ohledu Firlejová zmiňuje knihy *Osvobozené* (1988) Michala Schonberga a *Voskovec & Werich čili Hvězdy klobouky* (1993) Petra Krále (Firlej 2013, s. 90). Možnost spojení poetiky *Osvobozeného divadla* s campem vychází z Firlejové koncepce campu jakožto avantgardního projevu, nicméně za zmínku v tomto smyslu stojí Voskocův a Werichův proslulý smysl pro ironii a recesistický humor, který odpovídá avantgardní rezistenci a přibližuje se tak i principům campy stylizace. Tato teze by jistě do budoucna ještě zasloužila podrobnější výzkum.

na infantilizované a afektované reprezentaci erotiky (tamtéž, s. 517). Exotika i erotika nabízí zakusit něco prvoplánově líbivého a příjemného, jejich kombinace proto nemusí být náhodná. Exoticko-erotický kýč graduje především v díle Jaroslava Seiferta, kde se podle Stefaňského kýč objevuje v doprovodu grotesky nebo lépe řečeno, Stefaňski Seifertovy básně čte jako groteskní kýč. Například báseň *Počítadlo* (1925) se může zdát směšná, jelikož z jisté perspektivy nabízí poněkud bizarní asociace; infantilní a zároveň frivolně erotické. Vrcholem kýče má být ale báseň *Miss Gada-Nigi* (1925) překládající obraz intimní chvíle dvou milenců – varietní umělkyně a klauna, avšak, jak míní Stefaňski: „*je to intimita úplně umělá, řekl bych dokonce – hraná. Více než reálné postavy připomínají oba bronzové figurky, na kterých stojí svícen, anebo porcelánové tanečnice podpírající prolamovaná stínidla lamp ,ve stylu art déco‘*“ (tamtéž, s. 520).

Nutno zdůraznit, že autor studie *Poetismus a kýč* zaujímá k výše zmíněným básním postoj, který je ke kýči, respektive literárnímu kýči, na jednu stranu solidární, na druhou stranu ironický. Analyzuje poetistickou oblibu v marginalitě blížící se tomu, co považujeme za kýč, nicméně reprezentace tvořené poetisty také interpretuje jako směšné nebo groteskní. Analogicky s Tomášem Kulkou ovšem v takovém případě o kýč nejde: „*[j]akmile bychom jej [literární kýč – pozn. PD] interpretovali ironicky nebo jako parodii, přestal by být kýčem*“ (Kulka 2014, s. 124). V takovém momentě má totiž nakročeno k tomu stát se campem. Michał Stefaňski proto ve své studii do jisté míry zaujal pozici campy vnímavosti, byť ji sám přímo nezmiňuje. Jeho postoj podle mého názoru pramení z projevů samotných poetistů, jejichž tvorba campu nahrávala. Dělo se tak nejenom z pohledu současnosti, ale i v dobovém kontextu meziválečného období. Nasvědčuje tomu výše citovaná teze Josefa Hory, který v Nezvalově díle viděl ironii a „wildeovskou“ masku. Poetistický přístup k marginalitě nebo k exotice má s campem mnoho styčných bodů a nejedná se pouze o zmiňovanou masku. Poetismus může být připodobněn také reprezentacím, o nichž hovořila Sontagová jako o nezáměrném campu, tedy reprezentacím, které byly myšleny vážně, ale jejich vážnost mohla selhávat. Stala se z nich maska:

„Secesní řemeslník, který vytvoří lampu, kolem níž je ovinutý had, nás nebalamutí ani se nesnaží být okouzlující. Se vší vážností říká: *Voilà – orient!*“ (Sontagová 2000, s. 83).

Přesně tímto způsobem k exotice zjevně poetisté přistupovali. Svým reprezentováním reprezentací převzatých z masové kultury a komerce, jež měly v leckterých případech blízko ke kýči, říkali to samé, co secesní řemeslník: *Voilà – orient*, Amerika, Asie, Austrálie, ale i Francie, Alpy a další. Jde vlastně o jistou „*pohlednicovitost*“, kterou připomněl Stefaňski.

S ohledem k soudobé poezii lze o analogických strategiích poetistického campu uvažovat při interpretaci básnické sbírky *Nejmodernější retro* (2013) Daniela Razíma. Sbíрка mimo jiné přináší lehce naivní a kýčovitě, přesto svěže poetistické zobrazení různých fenoménů „minulého režimu“ a zdůrazňuje tak estetiku reálného socialismu, jehož reprezentace tím nabývá na odpolitizované výrazovosti. Do Razímovy autorské strategie zjevně zasahuje ostalgie, jež napomáhá konstituci sentimentální „*pohlednicovitosti*“, avšak ve sbírce můžeme zaznamenat i výjimky, zejména báseň *Pověst o městě Mostu*, která se kriticky zamýšlí nad demolicí Starého Mostu. Na pozadí této demolice lze hledat jistou metaforu československé společnosti rozbořené procesem normalizace. To vše je rafinovaně stylizováno poetistickou typografií blízko Teigeho zpracování *Na vlnách TSF* (1925).

Camp v poetismu je samozřejmě otázkou interpretace a zaujetí jistého postoje. Jak jsem už ale podotkl, tento postoj nemusí být něčím, co přichází k sledovanému literárnímu směru zcela zvnějšku a ze vzdálené perspektivy současnosti. Má totiž své opodstatnění v Horově interpretaci Nezvalova díla. Lze však najít i další historicko-recepční souvislosti. Do encyklopedie campu zařadil Philip Core avantgardního básníka, jenž výrazně inspiroval poetisty, Guillaumea Apollinaira a jeho kaligramy, které poezii manifestují za použití zcela nové, do té doby nepříliš rozšířené masky (Core 1984, s. 18–19). Připomeňme v tomto ohledu Sontagové tezi, že camp je láskou k věcem, které jsou tím, čím nejsou. Tuto podmínku kaligramy naplňují svým poukazem k nejednoznačnosti hranic uměleckých druhů – poezie

a výtvarného umění. Je to báseň v přestrojení. Je to obraz v přestrojení. Ne náhodou věnoval Jaroslav Seifert ve své proslulé sbírce *Na vlnách TSF* hned první báseň Apollinairovi. Vyjádřil tak inspirační vzor, který ostatně podtrhla i typologická úprava prvního vydání sbírky v roce 1925 provedená Karlem Teigem. V jeho úpravě čteme například báseň, která je i není cirkusovým plakátem. Záměrem poetistů bylo prostřednictvím takových úprav zapojit do „četby“ poezie co nejvíce lidských smyslů, což je vlastně záměr s campem nijak nesouvisející. I přesto lze vzhledem k výše popsanému v jejich autorských strategiích číst campy stylizaci. Už v samotném poetistickém nároku na to, aby se poezie stala životním postojem, tkví výrazná charakteristika campu; jde v podstatě o poezii, která předstírá, že poezií není.

Specifikem poetismu je jeho reprezentace femininity. Žena zde bývá často infantilně dekorována exotickými motivy s příměsí lehké erotiky; typickým příkladem je Seifertovo *Počítadlo*: „*Tvůj prs je jako jablko z Austrálie*“ (Seifert 1992, s. 45). Ženské tělo se zde nabízí „k nakousnutí“. Je možné namítnout, že obdobných reprezentací nalezneme v umění nepočítaně, avšak poetismus stejně jako třeba secese v čele s Alfonsem Muchou z ženy a z jejího těla vytvářel opravdu výrazně vyumělkovanou dekoraci, ať už ornamentální květinu, sladké ananasy, jablka z Austrálie apod. Femininita a její stereotypní zobrazení, mezi něž patří i žena jako dekorace – pasivní objekt, krásný, ale nic víc –, je reprezentací, kterou je camp fascinován a pracuje s ní svébytnými způsoby; ironickým, komediálním, frivolním ale i emancipačním apod. Ostatně některé reprezentace femininity jakožto dekoru jsme sledovali rovněž u sci-fi a crazy komedií nové vlny a normalizačního období. Rozličné tendence zobrazení femininity zastupují v obrazotvornosti campu poměrně široký a často se opakující okruh reprezentačních strategií, které je proto nasnadě podrobněji prozkoumat (viz následující kapitola).

Souhrnně lze konstatovat, že prozatím sledované české campy vnímavosti spojuje výrazná touha o nalezení exkluzivity v prostředí masové produkce. Ať už se jednalo o zálibu avantgardy, respektive poetismu v kých, zálibu tvůrců komediálních sci-fi filmů šedesátých a sedmdesátých let v absurditě a genderové nejednoznačnosti nebo o soudobou cinefilii revidující percepci mainstreamových snímků a vyžívající se ve špatné či „příliš“ alternativní kinematografii, vždy šlo o zaujímání „jiné“

a ve své podstatě progresivní pozice. Toto zaujímání „jiného“ přístupu k umění a k popkultuře lze zaznamenat jak na straně autorů popisovaných výtvorů, tak i na straně jejich recipientů. Důležité je, že mnohá zmiňovaná díla lze jako campy stylizovaná označit už v jejich dobovém kontextu, nejen při interpretacích ze současné perspektivy. To poukazuje na určité umělecké tendence, jež české kultuře poskytly přesně to, co kulturně-společenskému diskursu nabízí camp; tedy přehodnocení a zejména transgresi tradičně vžitých schémat recepce i tvorby. Tyto tendence v důsledku přinášejí dekontextualizaci a v některých případech i demýtizaci různých kategorií a jevů; krásy a ošklivosti, vysokého umění a kýče, rozmanitých uměleckých druhů i žánrů, masovosti, exkluzivity, popkultury, marginálnosti, femininity i maskulinity, sexuality, erotiky, exotiky aj. Camp tak na jedné straně zdůrazňuje estetické „kvality“ zmíněných kategorií a jevů, na druhé ale jejich vytrháváním z tradičně ustáleného kontextu může odhalovat jejich povahu verbálního konstruktů a poukazovat na oscilace jejich významů.



FESTIVAL OTRLEHO DIVÁKA

👏👏 ročník, Praha, Kino Aero, 3. – 8. března 2015

Oficiální ozvěny: Brno, kino Scala, 13. března 2015 / Hradec Králové, Bio Central, 27. – 28. března 2015
www.otrlydivak.cz





21. Záběr z filmu *Kdo chce zabít Jessii?* (1966), na snímku Olga Schoberová (někdy též Olinka Běrová) jako obživlá komiksová postava Jessie s charakteristickou komiksovou bublinou.

20. [Na předchozí straně] Plakát k jedenáctému ročníku Festivalu otrlého diváka (2015). Autorem plakátu je výtvarník Michal Škapa, který se na vizuální podobě festivalu podílí od roku 2010.

22. a 23. [Na další straně] Dva záběry filmu *Zabil jsem Einsteina, pánové!* (1969). Na prvním vystupuje mezi muži, kteří jsou všichni hladce oholeni, do popředí postava vousaté ženy Betsy v podání Ivy Janžurové. Na druhém snímku je zachycen profesor David Moore v podání Jiřího Sováka při lechtivé scéně s vousatou Betsy.



22.



23.

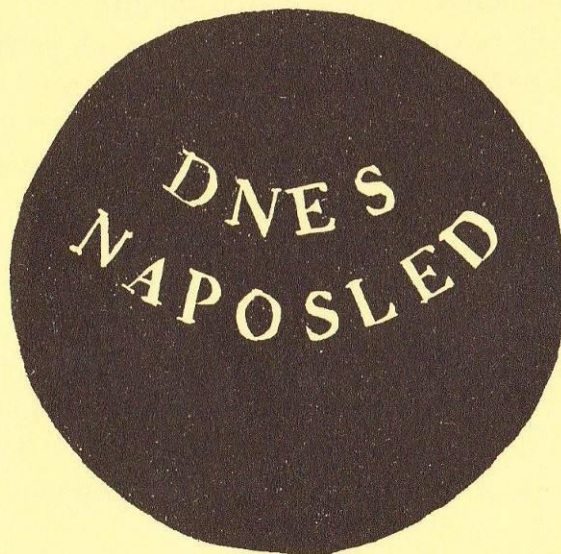
CIRKUS

Dnes poprvé slavný polykač ohně John
v náručí sevřel malou tanečnici Chloe

A MALÁ CHLOE BYLA JEŠTĚ PANNOU

clown Pom ten večer před cirkem
vypustil obecnstvu na uvítanou

VELIKÝ BALON



24. Báseň *Cirkus* (1925) Jaroslava Seiferta v grafické úpravě Karla Teigeho.

4.1. „Když se načančám...“ Žena jako dekorace aneb camperův dekorativismus

„[G]ayové se často chlubí tím, jací jsou estéti, skvělí kadeřníci, vizážisti, herci, všechno, ale pokud se týče hudebního vkusu, jsou to zoufalci. Při návštěvě Valentina, největší pražské diskotéky pro gaye, se mi chtělo brečet a zabít dýdžeje. (...) [J]á utekl přesně ve chvíli, kdy se pět set mužů blaženě roztancovalo do rytmu pohádkové hitovky Když se načančám. Sorry, kluci, sorry, Heidi Janků, ale na tohle nemám a nechci s vámi mít nic společného“ (Poláček 2009, nestr.).

Zkušenost se špatným vkusem homosexuálů zmínil ve svém ironickém (přesto emancipačním) článku o české gay komunitě reportér Tomáš Poláček. To, před čím Poláček z diskotéky utekl, není ani tak zoufalost v hudebním vkusu jako spíše camp ve smyslu Isherwoodova nízkého campu konstituujícího se v rámci sebe-reprezentace gay komunity. Jedná se o dělání si legrace ze stereotypu zženštilosti homosexuálních mužů tím, že je tento stereotyp naplňován a přeháněn. To přináší velkou míru komičnosti. Homosexuálové zde sebeironicky činní přesně to, co od nich společnost očekává – tíhnou k femininitě. Tento recesistický akt záměrného naplňování stereotypů je poměrně důležitou součástí gay kultury. Campy stylizovaná femininita například zasahuje do řečových aktů homosexuálů.⁷⁸ Záměrný camp sledované komunity přináší nadsázku a odlehčenou zábavu, byť z hlediska queer teorií též ideologicky podmíněné sdělení. Tím, že gayové daný stereotyp schválně naplňují, nedělají si legraci jen ze sebe samých, ale i ze společnosti, která jim daný stereotyp přisuzuje.

Popisovaná legrace, respektive campy vnímavost, se zakládá na zdůrazňování femininity generující stereotypní obraz homosexuálního muže jako sebestředné

⁷⁸ Viz například studii *Feminizace jazyka v homosexuální komunitě* (2002).

princezny, pro níž se stala hymnou plytká píseň Heidi Janků z období socialismu o ženské dekorativnosti. Samotná skladba *Když se načančám* z televizní pohádky *Co takhle svatba, princi?* (1986) je ve své podstatě parodií; přehání a groteskně nadsazuje femininitu. Píseň ženu stylizuje do podoby infantilní dekorace, což ostatně podporuje i formát pohádky, v níž se skladba objevuje, a také její ideologické pozadí poplatné době – princezna jako povrchní, marnivá a narcistní dívka z řad buržoazie:⁷⁹

*Jen já, jen já – o mě tu kráčí,
jen já, jen já, jsem princezna tvá.
Ta, která udělá hačí
a k vladaření ji stačí,
když se načančá, když se načančá,
když se načančá*

(Zmožek – Borovec – Janků 1986, nestr.).

Z příběhu pohádky jasně vyplývá, že princezna, natož budoucí královna a potažmo žádná žena by takto „načančaná“ rozhodně být neměla. Skladba tedy předkládá obraz ženy jako vyprázdňené dekorace, která neslouží k ničemu jinému než k dekorování, případně k plození dětí, zároveň ale tento předsudek nabourává svou komičností. Kromě toho se zde objevuje stereotyp marnivé aristokratky nezajímající se o své povinnosti správy království, ale o svůj zevnějšek a rozličné zábavy ve jménu už vzpomínaného rčení, které údajně pronesla madame de Pompadour: „*Po nás potopa!*“ Ne náhodou je zmíněná pohádka dekorována ve stylu pseudobaroka a pseudorokoka.

Mark Booth pokládá tradiční pojetí femininity – žena jako dekorace – za jednu z nejrozšířenějších marginálností, v níž se camp vyžívá (Booth 1983, s. 18). Ve výše popisované vnímavosti, kterou zaujali homosexuální muži na diskotéce,

⁷⁹ Postava marnivé princezny Babetky (v podání Jarmily Švehlové), jež zpívá ikonickou píseň *Když se načančám* (v podání Heidi Janků), velmi dobře zapadá do zjednodušeného schématu pohádek užitého pro potřeby socialistické ideologie, který výstižně popsala Marie Gromovová. Sledujeme pak například dichotomii typu prostá dívka versus marnivá princezna, chudý versus bohatý, dobrý versus zlý nebo socialismus versus kapitalismus (Gromovová 2010, s. 122).

je femininita přivlastněna pro svébytné účely sebeironie gay komunity. To se do jisté míry děje i v rámci drag reprezentace, při níž dochází k přehánění ženskosti do bizarních rozměrů. Ženskost, kterou gay komunita obdivuje, ale i paroduje, zpravidla pochází od žen, jež ze své femininity pojímané tradičně jako slabost, vytvořily výhodu, pročež ji zdůrazňovaly. Řeč je zde o tzv. *femmes fatales*.

Do konstruktů „osudové ženy“, jak z ní doslovný překlad termínu, výrazně zasáhla Wildeova *Salomé* (1891), nicméně v dobovém diskursu 19. století se označením *femmes fatales* pyšnily zejména ženy, které své tělo obětovaly sexuálnímu uspokojení a zároveň byly schopné z této oběti profitovat. Nemuselo se však nutně jednat o prostitutky. Konstrukt popisovaného druhu femininity zpočátku zosobňovaly orientální tanečnice, jež stály v protikladu k ženě v domácnosti (Meyer 2010, s. 21). Představa *femme fatale* – tajemné, sexuálně náruživé a poměrně nezávislé ženy – byla podporována dobově oblíbenými malbami a fotografiemi indických maharání nebo tanečnic z arabských harémů (tamtéž). Tyto reprezentace přinášely lehkou erotiku i tajemno navozované exotičností vyobrazené ženy pocházející z cizích krajů. Do takové představy femininity značně zasáhla tanečnice a špionka Mata Hari,⁸⁰ která svou kariéru i životní postoj založila právě na stylizaci do orientu a vyumělkované masce. Mata Hari se na jedné straně stala symbolem svůdnosti, krásy a ženské nezávislosti, na druhé i zosobněním bezcharakterní nevypočitatelné lhářky a intrikující milenky mocných mužů.

Reprezentace erotiky a exotiky (zejména orientu) byly tedy v západní kultuře po jistou dobu neodmyslitelně spřaženy. Vizualita a stylizace nadměru dekorovaných orientálních *femmes fatales* zjevně zasáhla i do zobrazení ženy v secesním umění a tato představa se promítla i do poetického zobrazení femininity. Jak bylo uvedeno již v předcházející kapitole, poetisté se často inspirovali v exotice. V jejich tvorbě se objevovaly mimo jiné i vyumělkované orientální tanečnice a exoticky vyhlížející varietní umělkyně jako například Seifertova Gada-Nigi. Tyto dekorované ženy sice nadále představovaly pasivní objekt touhy,

⁸⁰ Margaretha Geertruida Zelleová (1876–1917).

zároveň ale byly něčím, co se v dobovém diskursu pojilo s frivolitou, provokativní erotikou a do jisté míry i s nezávislostí.

Mnohé femmes fatales si vydobily obdivu u homosexuálních mužů a staly se jakýmsi symbolem ženskosti, jež bývají adorovány i parodovány zároveň. Jedním z důvodů pro jejich úspěch v gay komunitě je podle mého názoru fakt, že mohou nabourávat tradiční prožívání genderových rolí i sexuálních identit. Jsou zosobněním něčeho, co se nesluší a zároveň přitahuje pozornost. Žena, která například často střídá partnery, má milence, chová se frivolně, vyzývavě apod., je v tradicionalistické společnosti obdobně nemorální či obscénní jako muž projevující zájem o stejné pohlaví. Rozhodně také není náhoda, že femmes fatales se staly častou reprezentací drag queens, které je imitují. Jejich esence femininity je výrazná, zapamatovatelná a snadno uchopitelná.

Za typický příklad femme fatale obdivované v homosexuálních kruzích lze považovat hollywoodskou herečku, zpěvačku a scénáristku Mae West, která svou kariéru založila na skandálech a frivolním chování a která skrze svou specifickou sebe-reprezentaci okouzila i Salvadora Dalího.⁸¹ Slavná filmová diva je archetypem vyzývavé lascivní ženy koketující s muži, sebeironické, komické a ironické k mužskému egu. Podle Philipa Cora navíc její sexuální narážky neodkazovaly ani tak k touhám žen, jako spíše k erotickým touhám homosexuálních mužů (Core 1984, s. 191). Hereččina dekorativnost, respektive přeháněná femininita v kombinaci s jejím pověstným sex-appealem, z něhož si sama utahovala, přinášela homosexuálnímu publiku něco, po čem toužilo a zároveň si z celé její provokativní sebe-reprezentace dělalo legraci. Pamela Robertson ve své studii věnované campy stylizaci Mae West⁸² připomíná rozhovor s touto femme fatale pro časopis *Playboy* z roku 1971, v němž herečka na otázku, zda by mohla definovat camp, prohlásila: „*Camp is the kinda comedy where they imitate me*“ (West in Robertson 1993, s. 157). Avšak autorka studie dále upozorňuje, že samotná Mae produkovala camp a sama byla výraznou parodií, jíž někdo jiný mohl dále parodovat (tamtéž). V českém prostředí se drobná a lehce parodická zmínka o sledované hollywoodské divě

⁸¹ Dalí například vytvořil obraz inspirovaný Mae West, který je zároveň návrhem interiéru.

⁸² „*The Kinda Comedy that Imitates Me*“: *Mae West's Identification with the Feminist Camp* (1993).

vyskytuje v románu *Válka s Mloky* (1935) Karla Čapka. V rámci fiktivní ankety s „*vyňikajícími osobnostmi*“, jež byly dotázány, zda mají Mloci duši, se objevuje názor Mae West, která o Mlocích uvádí, že „*[n]emají žádný sex-appeal. Proto také nemají duši*“ (Čapek 2018, s. 139).⁸³

Femmes fatales adorované gay komunitou se rekrutují povětšinou z uměleckého a popkulturního prostředí, existují ale výjimky (viz níže). Mae West a další hollywoodské hvězdy – Joan Crawford, Marlene Dietrich, Judy Garland, Marilyn Monroe nebo Elizabeth Taylor – získaly na stříbrném plátně možnost rozehrávat svou dekorativní femininitu, za niž sklízely obdiv. Herečky ztvárňující postavy femmes fatales v hollywoodských filmech – typickým příkladem je Liz Taylor jako Kleopatra – se začaly stávat zosobněním ženského sex-appealu, svůdnosti ale i schopnosti pohybovat se s grácií a vážností v tradičně mužském světě. V tuzemském prostředí k tomu měly nakročeno některé filmové hvězdy československého prvorepublikového období, dále též protektorátního období a později zejména Jana Brejchová, jež se v roli filmové femme fatale objevila několikrát, například jako vědkyně Gwen Williamsová v už zmiňovaném filmu *Zabil jsem Einsteina, pánové!* nebo jako Eliška Pomořanská v *Noci na Karlštejně* (1973).

V českém a československém kulturním prostoru lze archetyp svůdné a svérázné ženy – dekorativní, přesto jdoucí proti konvenčnosti – spatřovat například také v osobnosti dirigentky a skladatelky Vítězslavy Kaprálové, na motivy jejíhož života nedávno napsala Kateřina Tučková divadelní hru *Vitka* (2018).⁸⁴ Knižní vydání této hry opatřila Tučková úvodem, kde vysvětluje, jakým způsobem došla k výslednému tvaru dramatu, a mimo jiné zde vystihuje to, co konstrukt femme fatale ve smyslu, jemuž se zde věnuji, zosobněný Kaprálovou přináší, byť sama autorka pojem femme fatale nepoužila:

⁸³ Poněkud absurdně a komicky je Mae West v Čapkově románu připomenuta také v rámci zápisu vědeckého výlechu Mloka Andriase Scheuchzeri:

„*Dobře, Andy. Kdo je největší anglický spisovatel?*“

Odp.: Kipling.

Velmi dobře. Četl jste něco od něho?

Odp.: Ne. Jak se vám líbí Mae West?“ (Čapek 2018, s. 81).

⁸⁴ Hra měla premiéru v divadle Husa na provázku. Režie této inscenace se chopil Vladimír Morávek.

„Mimořádně talentovaná. Nekonvenční. Protěžovaná slavným milencem [Bohuslavem Martinů – pozn. PD]. Bez něj by úspěchu nedosáhla. Takové byly první kusé zprávy o životě Vítězslavy Kaprálové (1915–1940) – obdivné a zároveň znevažující –, které jsem kdysi zaslechla. Usadily se mi v paměti a nevybledly, protože v následujících letech jsem je slyšela ještě nesčetněkrát. Týkaly se jiných žen, neznámých i slavných, zapomenutých i připomínaných, dávno zemřelých i současných. Jakoby je společnost za to, že se vymanily ze svírací kazajky předurčených rolí, trestala relativizací jejich schopností, pomluvami, výsměchem“ (Tučková 2018, s. 7).

Dialektika života Vítězslavy Kaprálové i protichůdnost názorů na ni reprezentují vůbec samu podstatu osobnosti femme fatale. Důležité jsou různé paradoxy. Žena, jež naplňuje ideál krásy, půvabu, ale také frivolního a tak trochu nebezpečného chování, jelikož brojí proti zavedeným konvencím, zosobňuje něco, co lidé oblibují a zavrhují zároveň. V tom rovněž tkví obecnější princip campu, jak je ostatně patrné i z výše popisovaných reprezentací femmes fatales či jiných osobností nebo věcí a jevů.

Koncept femme fatale přináší jistou míru feminismu a osvobození od puritánského stereotypu počestné ženy v domácnosti, avšak svých cílů dosahují „osudové ženy“ na základě své dekorativnosti, své ženskosti a také na základě umění hrát na strunu mužské ješitnosti. Femmes fatales proto nejsou klasickými feministkami, jelikož tradicionalistický řád dominantního postavení muže v zásadě dodržují. Činní tak ale jen zdánlivě a právě v této zdánlivosti je skryto cosi velmi campového. V důsledku tedy k otázce ženské pozice ve společnosti a také její genderové role promlouvají femmes fatales poměrně výrazně, nicméně tato promluva zjevně nabyla specifického rázu, jenž se v principu přibližuje campu. Femmes fatales jsou dekorací, která říká něco zdánlivě marginálního a odsouzeníhodného, přesto závažného a osvobozujícího. Tyto ženy vytvořily z maskulinity vyprázdněné pozlátko, které poté naplňovaly obsahem podle toho, jak se to hodilo právě jim samotným, aniž by formálně narušovaly stereotypní hierarchii muže a ženy. Rafinovaně si tak maskulinitu i její společenské výhody podmanily, pročez lze uvažovat

o tzv. feministickém campu (viz níže). I přes výhrady proto může být účinek chování a jednání femme fatale interpretován jako prosazující ženskou emancipaci.

Camp a klasický feminismus mohou mít sice obdobné cíle; angažují se v nabourávání genderových rolí a sexuálních identit, činní tak ovšem každý za pomoci jiných prostředků. Zatímco camp se vyžívá v parodii, komice, přehánění, nevkusu a kýči, feminismus je myšlen naprosto vážně; jeho analýzy jsou cíleně angažované a bez obalu kritické. V momentech, kdy se camp směje a posmívá, feminismus polemizuje (Booth 1983, s. 57). To je ostatně rozdíl i mezi samotným campem a queer teoriemi, které obdobně jako feminismus rozkrývají stereotypy a jsou k nim kritické, případně požadují nápravu. Jsou transparentní, snaží se být jednoznačné a etické na první pohled.⁸⁵ Camp může v důsledku činit totéž, nicméně na rozdíl od feminismu a queer teorií pracuje v jinotajích a konotacích. Kritický postoj je pro camp jakýmsi doprovodným jevem, byť velmi důležitým. Na podstatu kritičnosti campu pak často upozorňují právě queer teorie nebo feministické teorie, které s campem pracují jako s materiálem výzkumu. Proto také můžeme uvažovat o zmiňovaném feministickém campu.

Nutno doplnit, že existuje jistá paralela mezi campem a tzv. queeringem čili queer čtením. Toto čtení přináší stejně jako camp „jiné“ vnímání rozličných reprezentací a nabourávání tradičně zavedených a heteronormativně determinovaných interpretací určitých děl kulturní produkce, z nichž si u mnohých přivlastňuje jejich význam nebo jej přepisuje. Některá díla jdou ale tomuto čtení na ruku více než ostatní. Queering tedy závisí na recipientovi i na samotném produktu, v čemž se s campem zcela shoduje. V homosexuálních kruzích je vnímavost campy s queer čtením v podstatě totožná; přináší transgresi, genderovou ambivalenci a destabilizuje tak nadvládu heteronormativního diskursu v otázkách genderu i sexuální orientace (Farmer 2000, s. 149–150). Camp se v tomto ohledu ukazuje jako součást dějin queer recepce. Sledovaný koncept femme fatale je poté podrobován queer čtení poměrně často a patří mezi jedny z nejrozšířenějších apropriací komunity homosexuálních mužů. Pro českou gay komunitu sehrávaly

⁸⁵ S tím zjevně souvisí i fakt, že se jedná o ucelený filozoficko-společenský koncept, což platí i pro feminismus.

(a stále sehrávají) roli femmes fatales například zpěvačky Helena Vondráčková a Hana Hegerová, jejichž (parodické) imitace se ostatně objevují na repertoáru mnoha českých drag queens (Žáčková 2011, s. 43). Později se pro české homosexuály etablovaly Lucie Bílá a Ilona Csáková. Kromě toho, že společně nazpívaly jednu z nejznámějších českých queer písní *Láska je láska* (1992) a otevřeně podporují sexuální menšiny, staly se rovněž předobrazy imitačních vystoupení v travesti shows. Ve filmu Roberta Sedláčka *Muži v říji* (2009) si dokonce sama Ilona Csáková zahrála malou roli muže, který se živí tím, že napodobuje právě Ilonu Csákovou. Ztvárnila tak postavu travesti umělce,⁸⁶ který imituje její vlastní uměleckou (sebe-)reprezentaci, to znamená její konkrétní pěvecké vystoupení. To samo o sobě přináší opravdu spletitou a bizarní směsici významů.

Do obdivu gay komunity k těmto zpěvačkám pravděpodobně zasahuje jistá nadsázka obdobná té, kterou jsme sledovali v souvislosti s Heidi Janků a její písní *Když se načančám*. Nemusí jít ovšem nutně o posměšný postoj vůči zpěvačkám. Jedná se spíše o komickou adoraci a přehánění jejich ženskosti, která slouží k vlastní sebeironii homosexuálních mužů. Mimoto i samotná píseň *Když se načančám* se stala populární právě na základě toho, že ironicky přehání ženskost, respektive přehání to, co je ženám stereotypně přisuzováno – přílišný zájem o vlastní zevnějšek. Do oblíbenosti skladby mezi širokými masami recipientů proto mohly zasáhnout české drag queens, pro něž je karikování a přehánění ženskosti základním reprezentačním kódem. Jak uvedla o své „načančané“ písni sama Heidi Janků pro *Lidovky.cz*:

„Nemám to sice nijak zvlášť ověřené, ale podle mého ji proslavily až travesti show – snad každá transka ji měla po roce 1989 ve svém repertoáru. Každopádně když jsem začala v 90. letech dělat tanečnější hudbu a objíždět s ní diskotéky, tak ji po mně všichni chtěli. Nevím, jak a proč se z ní stal hit – do té doby jsem ji nikdy nezpívala!“ nevěřícíně

⁸⁶ V podstatě se jedná o mnohvrstevnatou roli travesti.

kroutí [hlavou] nad osudem této skladby její interpretka“ (Janků in Dědek 2011, nestr.).⁸⁷

V českých homosexuálních kruzích se obdiv k ženám přehánějícím svou femininní dekorativnost rozhodně netýkal pouze masově kontemplovaných femmes fatales. Dobrým příkladem je Žofie Bartáková, jež vešla v obecnější známost spíše jako bizarní postava pražských ulic. Tato dáma se stala ikonou pražských homosexuálů v období normalizace. Tak trochu posměšně se jí přezdívalo Hraběnka Heda. Tento ironický pseudonym si v ničem nezadá s přezdívkou staré žebračky Pompadúrky z Werichovy pohádky *Až opadá listí z dubu*, nicméně Hraběnka Heda se šlechtickým titulem sama nechávala oslovovat. Extrémně výrazně se líčila, nebo chcete-li „čančala“, vyzývavě se oblékala a chovala se frivolním, nespoutaným a zjevně i dosti nekonvenčním způsobem.

Kolem její osoby vzniklo mnoho mýtů a fám, které pocházejí z období, kdy Hraběnka byla již starší dámou, a právě v té době hojně navštěvovala různé pražské podniky včetně těch, jež navštěvovali tamní homosexuálové.⁸⁸ Šířily se o ní zvěsti, že je milionářkou, nebo že pochází z rodu Bourbonů (srov. Schindler 2013, s. 334; Seidl – Weiniger – Zikmund-Lender – Nozar 2014, s. 85). Na druhou stranu se tradovalo, že jde o vysloužilou prostitutku, která se stále (nepatřičně) dožaduje přízně mladých mužů a která nadále udržuje styky s pražskými prostitutkami, a dokonce řídí jejich činnost. Blíže k realitě může mít domněnka, že se jednalo o prvorepublikovou barovou tanečnici, jež se později provdala za klenotníka (srov. Schindler 2013, s. 334; Šaferová – Pěničková – Bartáček 2017, nestr.). Sňatek s klenotníkem měl pravděpodobně osvětlit, proč nosila velké množství zlatých šperků.

⁸⁷ Janků tuto domněnku vyslovila pro média vícekrát, dokonce i v bulváru. V následujícím úryvku dává úspěch písně do souvislosti se známou českou travesti skupinou Screamer: „*„Píseň fungovala, ale myslím, že až díky fenoménu travesti show, který se k nám v devadesátých letech dostal, se z ní stal hit. Transvestiti ji rádi zpívali,“ řekla Heidi Janků pro Nedělní Blesk. Jak se o tom zpěvačka vlastně dozvěděla? „Asi nejznámější travesti umělci v té době byli Screamer. Ti ji měli v repertoáru. Zpívala jsem i na různých plesech, kde se ti kluci objevovali a většinou tam ta píseň v jejich podání zazněla,“ prozradila s tím, že se tato píseň hrála hodně i na diskotékách“ (Janků in Nesignováno 2017, nestr.).*

⁸⁸ Zejména bar Narcis a kavárna Evropa.

Hraběnka bývala často spojována s pražským podsvětím, tedy se „svět[em] gaunerů, který je světem velmi promyšlených postojů,“ jak takové prostředí charakterizoval Genet v *Querellovi z Brestu* (Genet 1994, s. 40). Toto propojení se zřejmě opírá o Hraběnciny návštěvy Narcisu, kde se údajně vyskytovaly různé dosti zromantizované postavy tzv. pražské galerky. Souvislost s podsvětím je ale Hraběnce přisuzována i na základě jejích styků s homosexuály, kteří byli v období normalizace společensky marginalizováni. V její osobě se tak propojují hned tři apropriace campu; údajný aristokratický původ z rodu Bourbonů, z něhož ostatně pocházel sám zakladatel hýřivého dvora ve Versailles a jeden z výrazných představitelů předobrazu estetiky campu Ludvík XIV., dále Hraběncino napojení na zromantizovaný „svět gaunerů“, který se vyznačuje vyumělkovanými pózami či mýty, a také svět homosexuálů, jenž si v sobě nese cosi nemravného, oplzlého a zároveň i přitažlivě okouzujícího či po versaillském způsobu aristokraticky neřestného.

Pamětníci se často na Hraběncin účet baví a uvádí různé šokující klepy. Následující příběh včetně charakterizace přináší na základě zvoleného způsobu fokalizace i poměrně silnou ironii (citovaný text pochází z výzkumu Franze Schindlera zaměřeného na život československých gayů za socialismu, provedeného metodou orální historie; na Hraběнку vzpomíná jeden z respondentů):⁸⁹

„Vona vždycky měla takový blond'atý dlouhý vlasy, takovýdle řasy, bylo jí asi dvě stě dvacet, byla udržovaná jenom kořalkou a narkotikama už tenkrát, ale měla obrovskej rádius a celou zimu vždycky byla na venerologii nahoře na, u Apolináře v kostele, tam je venerologická klinika,⁹⁰ a tam byla celou, celou zimu, aby nemusela doma topit, tak ji tam doktoři nechávali, no a na jaře už zase vyrážela do ulic“
(Vladimír K. in Schindler 2013, s. 334).

Souhrnně řečeno, Hraběнку Hedu lze s trochou nadsázky považovat za jakousi Mae West českého kulturně-společenského prostoru. Nemám zde ovšem na mysli

⁸⁹ *Život homosexuálních mužů za socialismu* (2013).

⁹⁰ Pobyt na venerologické klinice je zjevným odkazem k údajnému napojení Žofie Bartákové na pražské prostitutky.

tu Mae West stojící na vrcholu slávy, kterou jsem popisoval výše, ale Mae West v období, kdy byla již starší ženou, přesto mladistvě frivolní, vyumělkovaně „načančanou“ a sexuálně podbízivou.⁹¹ I v pokročilejším věku se nadále snažila vystupovat jako svůdná a náruživá femme fatale, například ve filmu *Sextette* z roku 1977 (v té době jí bylo 85 let), který byl natočen podle Westové vlastní stejnojmenné hry z roku 1961.

Hraběnka Heda sice nebyla filmovou hvězdou (natož formátu hvězdy Mae West), nicméně v roce 1988 možnost stát se jí v jistém smyslu dostala. Filip Renč o ní totiž ještě jako student pražské FAMU natočil dokumentární film *Srdíčko*, v němž se například dovídáme, že Heda po jistou dobu pracovala jako soustružnice. Ve filmu se dokonce vyskytuje scéna plná kontrastních záběrů zachycujících situaci, kdy Hraběnka oblečená do večerní róby a ověččená draze vypadajícími šperky opět po letech přistupuje k soustruhu a pracuje na něm.⁹² Snímek mimoto zachycuje Hraběncin nepatřičný zájem o mladé muže, neutuchající entusiasmus k životu, touhu užívat si, její přehnaně vyumělkovanou sebe-stylizaci nebo oblibu kýče reprezentovanou v záběrech jejího bytu přeplněného nevkusnými dekoracemi. Snímek se tak neustále pohybuje na pomezí adorace Hraběnky a ironického až sarkastického postoje k její osobě.

Kromě kinematografie se reprezentace Hraběnky Hedy objevuje i v české literatuře. V této okolnosti lze koneckonců sledovat další Hraběnciny analogie s Mae West, která je připomenuta v Čapkově *Válce s Mloky* (viz výše). V novele Petra Šabacha *Opilé banány* (2001), jejíž děj se odehrává v době československé normalizace, nalezneme odkaz na Hraběnku v následující pasáži věnované protialkoholnímu školení:

„Vedle Pepíka dříme starší povadlá ženská v šatech jako do divadla. Mám pocit, že řasy, který se jí chvějou na víčkách, sou z nějakýho

⁹¹ Mae West obdobně jako Hraběnce Hedě je mimoto přisuzováno jisté napojení na kriminální prostředí. Poté, co Mae v roce 1926 uvedla v New Yorku svou kontroverzní divadelní hru *Sex*, byla odsouzena k deseti dnům vězení za maření mravní výchovy mládeže (Watts 2001, s. 93).

⁹² Tato pozoruhodná scéna reprezentuje obecnější problematiku, které se film věnuje, totiž Hedino vykročení z průměrnosti socialistické společnosti a střet její osoby s prosazovanou ideologií té doby.

černýho papíru. Takový ty, co nosej všelijaký baletky. Na obou zápěstích má snad deset náramků a ruce plný prstenů. Doktor kreslí na tabuli játra a omlouvá se, že mu to moc nejde, říká, že není žádný velký malíř a tak... a všichni se tomu smějou a velkoryse mu to odpouštějí. (...) ,Prosím tě, Pepíku!' volá doktor. ,Nemohl by si vzbudit tu chrápající hraběnku...?' a všichni zařvou smíchy, až sál burácí, a když se to Pepíkovi podaří, tak ta madam vyletí jako uštknutá zmijí, několikrát rychle za sebou zatřepetá těma svejma černejma motýlma na očích a sípavým, nicméně rádoby naivním holčičím způsobem se zeptá: ,A je v tom, doktore, nějaký rozdíl, když si dám těch likérů osm, nebo čtrnáct?'" (Šabach 2005, 117–118).

V úryvku je Hraběnka opět portrétována jako starší vyumělkovaná dáma snažící se o mladistvé vystupování. Fokalizace výjevu je zabarvena značně ironicky. Můžeme zde také zaznamenat (campové) přirovnání Hediných řas k divadelní stylizaci baletek. To vše dotváří komiku celé absurdní scény prezentující strojenou Hraběnku v kontextu přemíry konzumace alkoholu. Ostatně zmínku o Hraběnce „zálibě“ v alkoholu lze nalézt i v Renčově dokumentu *Srdíčko*, kde sama prohlašuje, že nejraději si dá dvojitý francouzský koňak. Její postava tak v Šabachově novele pikareskně dokresluje „píjáčkou kulturu“, které se autor v knize věnuje. Do dnešní doby Hraběnka navíc vstupuje jako hravá ostalgická vzpomínka; reprezentuje zromantizovanou představu o „pražské galerce“ i bizarní vybočení ze socialistické monotónnosti.

Mae West i Hraběnka svým chováním vzbuzovaly posměch a obdiv zároveň. Působily zkrátka poněkud nepatřičně, a právě tím si neustále získávaly přízeň v gay komunitě. Mae West si popularitu u homosexuálů sice vydobyla již v mládí, avšak její „sláva“ neoslabovala ani později. Nutno doplnit, že postarší nezávislé (bezdětné) ženy se mezi homosexuálními muži těší mimořádné oblibě založené na vícero faktorech, mezi něž dozajista patří i mateřský komplex jednotlivých příslušníků gay komunity (Žáčková 2011, s. 43). Potažmo i Hraběnku Hedu lze vzhledem k tomu, jak na ni vzpomínají pamětníci, pokládat za jakousi patronku, nebo dokonce nevlastní matku pražských homosexuálů. České prostředí kromě toho nabízí jeden pozoruhodný doklad náklonosti homosexuálních mužů

k postarším ženám ze začátku 20. století. Jedná se o zápis v deníku spisovatelky Anny Lauermannové⁹³, na který upozornila Milena Lenderová.⁹⁴ Laurmannová si v roce 1908 zaznamenala útržky z rozhovoru s literátem a svérázným dandyem⁹⁵ Jiřím Karáskem ze Lvovic,⁹⁶ jenž jí vypravoval o homosexualitě. Spisovatelka projevila zájem navštívit kruhy homosexuálních mužů, obávala se ale, že by takové muže její osoba nezajímala. Karásek tyto obavy vyvracel a přesvědčoval ji, že homosexuálové starší dámy milují⁹⁷ (Lauermannová in Lenderová 2007, nestr.).⁹⁸

Už výše jsem zmiňoval, že na základě popisovaných campy stylizací femmes fatales a souvislosti „osudových žen“ s feminismem, jehož charakter je specificky laděný (ironický a komický), lze uvažovat o tzv. feministickém campu. Jak ale již víme, camp často stojí v protikladu k feministické vážnosti. Přesto i na pozadí feminismu je možné spatřovat komiku blížkou estetiky campu, byť může vyvěrat ze selhávající vážnosti.⁹⁹ Feministický camp je něčím, co se vyjadřuje k genderové problematice ženy a činí tak vlastně obdobnými prostředky jako gay komunita. Snad i proto jsou pro homosexuály přitažlivé a hodné pozornosti právě „osudové ženy“. Feministický

⁹³ Anna Lauermannová (1852–1932) publikovala pod literárním pseudonymem Felix Téver.

⁹⁴ Na připomínku Lenderové, z níž lze odvodit doklad obdivu gay komunity k starším dámám, odkazuje i Žáčková.

⁹⁵ Ve Wildeových hrách lze zaznamenat postavy starších dam, které jsou až překvapivě vlídné k dandyovské neřestnosti, nemravnosti nebo lehkovážnosti; například už výše citovaná Vévodkyně z Berwicku ve hře *Vějíř lady Windermorové*. Mezi nákloností starších dam k dandyům a homosexuálům ke starším dámám lze tak nacházet jisté paralely.

⁹⁶ Zajímavé je, že Jiří Karásek ze Lvovic si pro svou sebe-reprezentaci vytvořil fabulaci o vlastním aristokratickém původu (Zikmund-Lender in Staszek 2019, nestr.). Zpětně lze proto uvažovat o Karáskově camperství ve smyslu zaujímání jisté vyumělkované pózy formálně odpovídající aristokratickým sebe-reprezentačním strategiím.

⁹⁷ Podle datace záznamu Lauermannové v deníku (29. července 1908) bylo spisovatelce 55 let a Karáskova zmínka o starší dámě v souvislosti s její osobou ji poněkud zarazila (Lauermannová in Lenderová 2007, nestr.).

⁹⁸ Pro úplnost nutno dodat, že například i zmiňovaný arcivévoda Luzi-Wuzi pravděpodobně choval obdiv ke starším dámám, k nimž byl údajně laskavý a ony ho za to zbožňovaly (Fugger 1932, s. 126–128).

⁹⁹ Některé práce zakládající se na feministických teoriích a zkoumání genderu si této okolnosti již všimly, například studie *Xena: Warrior Princess as Feminist Camp* (2004) od Joanne Morrealeové.

camp se ale rozhodně nekumuluje pouze v postavách femmes fatales. Takové ženy jsou zpravidla spojeny s krásou a půvabem, jež jim slouží jako náboje do zásobníku „ženských zbraní“. I hraběnka Heda se snažila být především krásná a sexy, byť se to mohlo zdát jako nepatřičné, jelikož byla již postarší dámou, a také ne zcela úspěšné. Nicméně dle mého názoru lze feministický camp spatřovat také v (sebe-)reprezentacích do jisté míry protichůdných ke konstruktivnímu femme fatale, totiž v sebeironii a jakési destrukci stereotypní femininní dekorativnosti zakládající se na uvědoměle produkovaném kýči a napínání hranic mezi vkusem a nevkusem. Tyto strategie sebeironie a nevkusu lze pozorovat u některých interpretek soudobého alternativního hip hopu, rapu a žánru, který je v médiích nazýván jako femipunk.¹⁰⁰ Za zástupce prvních dvou stylů lze považovat (původně) brněnské hudební duo Čokovoko, jehož členkami jsou Adéla Elbel a Zuzana Fuksová. Za zástupce femipunku lze označit brněnskou kapelu Mucha, potažmo její frontmanku Nikolu Muchovou.

Duo Čokovoko o sobě uvedlo, že je „*nejsyrovější a nejznámější z hudebně nenadaných kapel v Brně*“ (Čokovoko 2008c, nestr.). Jejich skladby se vyznačují (ne)záměrně produkovaným neumětelstvím, bizarností a extravagantně pojatou stylizací. Vzniká tak specifická estetika, dotvářená silnou nadsázkou a (sebe)ironií, odpovídající estetice campu. Také u Čokovoka platí: „*je to dobré, protože je to přílišné,*“ nicméně kategorie *dobrého a přílišného* vkusu kapela v podstatě dekontextualizuje. Bizarní vkus a bizarní hudba jsou totiž zjevnou součástí vyjednávání významu. Jak podotkla členka kapely Adéla Elbel v rozhovoru pro magazín *Ireport.cz*, kde bylo Čokovoko konfrontováno s tím, že je často označováno za „*bizar*“:

„Pro mě je bizar vyprodaný koncert Michala Davida, to, že Daniel Landa přezpíval texty Karla Kryla, že se Maxim Turbulenc ještě nerozpadli, že Kabáti vyhrávají žebříčky popularity, Chinaski celkově... No a my jsme asi bizar pro fanoušky předešlého“ (Elbel in Nováková 2012, nestr.).

¹⁰⁰ Viz například recenze Jaroslava Špuláka *Femipunk je to, co hraje nová skupina Mucha* (2014) publikovaná v *Právu* a na serveru *Novinky.cz* nebo rozhovor s Nikolou Muchovou *Kluci kupují desky, holkám podepisují kozy* (2013) pro server *Aktuálně.cz*.

Produkce kapely je založena na mluveném slově, které ale postrádá raperskou rytmiku, respektive se této rytmice záměrně vyhýbá. Jde tedy o určitou hudební transgresi; nabourávání kategorií kvalitní a nekvalitní hudby, samotných žánrů hip hopu a rapu a případně i nabourávání machistického způsobu stylizace těchto žánrů.¹⁰¹ Shodné strategie lze částečně zaznamenat i u femipunkové kapely Mucha, jejíž hudba má rovněž výraznou transgresivní povahu. Estetická revolta Muchy je ovšem podmíněna samotným punkem, který platí za buřičský styl, jenž předpokládá určité hudební nedokonalosti, například záměrnou disharmonii nebo špatnou intonaci apod. Kombinace punku¹⁰² a feminismu nabízí syrové obrazy trefující se do mužského ega i ženských tradičních rolí. Žena je v tomto případě reprezentována bez femininního „čančání“ jako divoká, prostořeká a sexuálně náruživá punkerka, která se neštítí alkoholu a drog.¹⁰³ Zřejmě proto bývá frontmanka kapely Nikola Muchová považována za Závěš v sukni.¹⁰⁴ Sama se vůči tomuto označení ale vymezuje a podotýká, že její femipunkové postoje a stylizace jsou spíše ženské výkřiky srovnatelné s výkřiky kapely Čokovoko:

¹⁰¹ V českém prostředí upozorňuje na absurditu, směšnost a selhávající vážnost machismu v hip hopu a rapu také Vladimír 518, který ale syrový machismus na rozdíl od dua Čokovoko důsledně naplňuje, činí tak nicméně velmi svérázným způsobem. Dobře patrné je to v rámci jeho alba *Idiot* (2013). Například ve videoklipu ke skladbě *Nemám zájem* je raperovo vymezování vlastního teritoria a vyhrožování nepřátelům přerušeno telefonátem jeho matky, což tuto rapovou strategii ironizuje (Špičák 2013, nestr.).

¹⁰² Punk je v tomto případě obohacen o prvky moravského folkloru a dialektů češtiny užitých v rámci písňových textů, což celkový styl skupiny specificky ozvláštňuje.

¹⁰³ Viz například text písně *Nikolo, Nikolo* (2013):

„Nikolo, Nikolo, Nikolo

kde včera bylas, že je ti tak blbě.

Nikolo, Nikolo, Nikolo

co vubec pilas, že je ti tak blbě.

Jakdyby mama ti neřikala-a-a-a-a,

že když budeš pit a kuřit trávu,

tak bude ti blbě“

(Mucha 2013b, nestr.).

¹⁰⁴ Upozorňuje na to například následující pozvánka na koncert Muchy v Boskovicích v roce 2015: *„Nikola Mucha vystupuje od svých patnácti let a byla již ozdobou mnoha undergroundových akcí. Původně vystupovala vždy sama s kytarou, pro ostré slovo nešla nikdy daleko a vůbec se u toho nečervenala. Snad proto bývá také někdy přezdívaná jako ‚Závěš v sukni‘“* (Nesignováno 2015, nestr.).

„Lidé mě teď možná vnímají jako tu holku, co zpívá sprostě o chlapech. Pořád se ale vyvíjím, můžu změnit názor ještě milionkrát, takže možná začnu zpívat, že je láska skvělá a zapomenu, že jsem byla zhrzena a zapšklá. S názvem femipunk ostatně přišel kamarád, který má agropunkovou kapelu. A ani bych neřekla, že jsem Záviš v sukni, jak někteří píší. Spíš než se starým ožralým chlapem se ztotožňuji s Čokovoko, to jsou taky normální ženský“ (Muchová in Špulák 2013, nestr.).

Verše dua Čokovoko mnohdy obsahují zdánlivě nijak nesouvisející reprezentace různých oblastí umění, popkultury, každodenního života v konzumní společnosti apod. To vše implikuje frivolně hravá a dosti nevkusná vyobrazení.¹⁰⁵ Jako ilustrativní příklad uvádím verše z písně *Mám ráda* (2008):

*„Mám ráda Dona Kichota
a svýho Pežota.
Mám ráda čurat ve křoví,
ať se to nikdo nedoví.
Mám ráda Tomáše Savku
a Podravku.
Mám ráda divoký palmy
a pohřební žalmy“
(Čokovoko 2008b, nestr.).*

Text písně staví triviální předměty denní spotřeby (*Podravka, Pežot*) vedle médií vytvářených celebrit (*Tomáš Savka*), literárních postav (*Don Kichot*) nebo vyprazdňování a generuje tak kolekci obrazů, které pospolu produkují teatrální výjev pohybující se na hranici vážnosti a ironie či krásy a ošklivosti. Do bizarních reprezentačních pavučin kapela vplétá témata týkající se genderových rolí, zejména tedy problematiky role ženy ve společnosti, ženské sexuality a vůbec ženského světonázoru. V tomto ohledu vystupují do popředí zejména skladby

¹⁰⁵ Nevkus, kýč a odkazy na popkulturu v hávu campu se u kapely Čokovoko objevují též ve vizuální stylizaci její tvorby, zejména ve videoklipech. Například videoklip k písni *Etapy v životě ženy* z roku 2008 je celý sestřihán ze scén už připomínaného campového filmu *Pink Flamingos* režiséra Johna Waterse.

Autostimulace (2011), *Etapy V Životě Ženy* (2008), dále *Evo! Respekt Evě Pilarové* (2008) a *Perioda* (2011).¹⁰⁶ Kapela Mucha spřádá z popkulturních odkazů či jevů konzumní společnosti a také z různých kýčů obdobně bizarní pavučiny reprezentací jako Čokovoko, avšak její proklamace ženského údělu a světonázoru jsou radikálnější a mnohem ironičtější vůči maskulinitě, viz například písně jako *Chlapi sú kokoti* (2013), *Kamil* (2014), *Pan Píča* (2016), *Semeno* (2013) nebo *Úchyl* (2013).¹⁰⁷ Pro ilustraci uvádím úryvek z posledně jmenované písně:

*„Znáte ho, on trochu podobný je rybízu
V sobotu rád zajde v elastákách na dýzu
Netančí, jenom za volantem svý škodovky
Upnutým tričkem mu prosvítají bradavky.*

Úchyl, úchyl, vypadá trochu jak Michal David

Kdo by se s ním nechtěl bavit?

Úchyl, úchyl, a chodí v pičutkách,

Letí po lolitkách

A je kůl!“

(Mucha 2013d, nestr.).

Ironický přístup kapely Mucha k maskulinitě a zároveň i k femininitě graduje v parodické písni z roku 2018 *MeToo*, nazvané podle celosvětové kampaně upozorňující na sexuální zneužívání.¹⁰⁸ Důležitou roli zde hraje bizarní videoklip plný falických symbolů a syrových metaforických odkazů na sex, v nichž je parodizována mužům připisovaná role aktivního subjektu a ženám vnucená role pasivního objektu. Jak Mucha, tak i Čokovoko poměrně často tvoří až naturalisticky

¹⁰⁶ Písně *Etapy V Životě Ženy*, *Evo! Respekt Evě Pilarové* ale i *Mám ráda* a další byly poprvé nahrány už v roce 2008 v rámci neoficiálního alba nazvaného *Best of*. Toto album lze volně stáhnout zdarma přímo z internetových stránek kapely. V roce 2011 se *Etapy V Životě Ženy* a jiné skladby ze zmíněného alba objevily společně s *Autostimulací* a *Periodou* v novém aranžmá na oficiálně vydaném albu *Hudba*.

¹⁰⁷ Kapela Mucha doposud vydala čtyři alba: *Slovácká Epopej* (2013), *Josefene* (2014), *Nána* (2016) a *Tos posrals* (2019).

¹⁰⁸ Pro srovnání lze zmínit izraelskou zpěvačku Nettu Barzilai, která v rámci své písně *Toy*, s níž zvítězila v soutěži *Eurovision song contest* v roce 2018, užívá bizarní stylizační směsici blízkou estetice campu a zároveň tematizuje sexuální zneužívání (zejména žen) s odkazem na kampaň #MeToo.

stylizované reprezentace sexu a zejména ženského sexuálního chtíče. Například skladba *Autostimulace* dua Čokovoko se frivolně vyjadřuje k ženské masturbaci. Jedna z písní kapely Mucha reflektuje polykání mužského semene, respektive nechut' k němu. Píseň má příznačný název *Semeno*. Specifickými tématy jsou poté menstruace, porod a matka samoživitelka. K prvnímu zmíněnému se vyjadřují například písně *Perioda* a *Etapy v Životě ženy* od Čokovoka. Porod je tematizován opět v *Etapách* a motiv matky samoživitelky se objevuje v *Etapách* nebo ve skladbě skupiny Mucha *Nepojedeš nikam* (2014). Verše zmíněných písní v důsledku nabízí kritiku (zahalenou do frivolně dovádivých stylizací) vůči stereotypnímu pojetí ženy jakožto pasivního objektu mužských tužeb. Žena má v podání Muchy stejně jako v podání Čokovoka možnost sexuálně se uspokojit bez asistence muže, nepolyká jeho semeno, případně je z muže znechucena natolik, že by se „raději půl roku nemyla/ lepší než potkávat poznávat Kamila“ (Mucha 2014a, nestr.). Žena se v představách obou kapel proto stává do jisté míry nezávislou. Jediné, co jí determinuje, je její fyziologie. Na svět přitom pohlíží s nadsázkou a určitou percepcí blížící se hravé, parodické a bizarní campy vnímavosti. Ironická až sarkastická je žena nejen k mužům, ale i sama k sobě. K vlastnímu já přistupuje s kritickým nadhledem, na základě čehož dochází k dekonstrukci stereotypně chápané femininity¹⁰⁹ včetně její připsané dekorativnosti.

Důležitým motivem tvorby sledovaných kapel jsou odkazy na české, československé ale i zahraniční celebrity vzešlé z prostředí masové produkce. U kapely Mucha se jedná o připomínku Michala Davida jakožto úchyla v refrénu výše citované písně *Úchyl*. Dále stojí za zmínku například píseň s názvem *Kurt Cobain* (2016) upomínající mrtvé umělce, kteří spáchali sebevraždu nebo zemřeli předčasně za jiných okolností. U kapely Čokovoko lze odkazů na popkulturní ikony zaznamenat opravdu velké množství; na Davida Bowieho v písni *Etapy v Životě Ženy*, Dolpha Lundgrena v *Periodě* nebo na Stanislava Hložka, Petra Kotvalda a Hanu Zagorovou ve skladbě *Autostimulace*, což obdobně jako v případě Michala Davida částečně přináší i určité (n)ostalgické konotace. Jedna z písní dua Čokovoko byla dokonce celá věnována české zpěvačce, chcete-li femme fatale tuzemské socialistické i postsocialistické populární hudby, Evě Pilarové. Skladba

¹⁰⁹ Současně dochází i k dekonstrukci stereotypní maskulinity.

nese název *Evo!* s podtitulem *Respekt Evě Pilarové*. Podle interpretek jde o drobné škádlení (Čokovoko in Langrová 2011, nestr.), nicméně píseň je poměrně silně posměšná. Není však posměšná pouze vůči samotné zpěvačce, ale i vůči prostředkům machistického vyjadřování v rapu; žánr například užívá vulgární výrazy. Čokovoko postarší zpěvačce zironizovaným machistickým způsobem vymezuje její teritorium:

*„Tak Eva kuře vykostí, vole.
Svou nadzvukovou rychlostí, vole.
No klidně at' si kolem sněží, vole.
Všimněte si, von ten biskup drží, pičo.*

*Evo! Vypadáš jak mladice.
Evo! Zpíváš jako mladice.
Evo! Vaříš jako mladice.
Evo! I když nejsi mladice.*

*Eva P. vždycky po ránu, pičo.
Snídá si kousek banánu, vole.
Potom mrkne holka do zrcadla, vole.
Jestli jí krása nepovadla, vole.
Né!“*

(Čokovoko 2008a, nestr.).

Eva Pilarová je v písni reprezentována ve stylizaci ženy jako dekorace. Tato pozice se zde ovšem snoubí s velmi tradicionalistickou pozicí ženy v domácnosti, tedy hospodyňky, která „*kuře vykostí nadzvukovou rychlostí*“. Evina zdobná ženskost blízká dekorativnosti *femme fatale* je pak výrazně nabourávána v refrénu, kde si Čokovoko dělá legraci ze zpěvaččiny neadekvátní snahy o mladistvé vystupování a mladistvý vzhled („*Evo! Vypadáš jak mladice.*“). V tom lze ostatně nalézt podobnost s komičností postarší Hraběňky Hedy. Ženská touha být mladá a krásná, respektive ono ženské „čancání“ je tak dekonstruováno prostřednictvím disharmonií, žánrových nedokonalostí či nadsázkou a ironií písňových textů.

Doposud jsme sledovali, že strategie nabourávání tradiční ženské pozice a jejích připsaných stereotypů mohou být založeny na záměrném naplňování stereotypů femininity, potažmo na jejím přehánění a využívání „ženských zbraní“ či ženské dekorativnosti, avšak také na radikální destrukci ženské krásy a na relativizaci femininní vyumělkovanosti. Byť popisované strategie do jisté míry stojí v opozici – vkus versus nevkus, krása versus ošklivost, zdánlivá poddajnost versus bojovnost aj. –, v několika aspektech se obsáhle překrývají, a dokonce mohou být součástí jedné reprezentace. Dáno je to zejména jejich campy stylizací. Ačkoliv jsou částečně protichůdné, obě vycházejí ze stejného principu esteticko-kulturní transgrese. Jak přehánění dekorativnosti, tak i její destrukce přináší dekonstrukci. Intenzivní prolínání feministického campu vycházejícího z konstruktů *femme fatale* a campu vycházejícího z dialektiky vkusu a nevkusy a z rozkladu ženské ornamentální krásy lze v českém prostředí pozorovat v románu Petry Hůlové *Umělohmotný třípokoj* (2006).

Román předkládá niternou zповěď do jisté míry odosobněné „lepší“ prostitutky.¹¹⁰ Vyznačuje se experimentálním přístupem k jazyku, výskytem mnoha neologismů či asociativním tokem myšlenek. Vzhledem k sledované problematice je podstatným specifikem této zповědi užívání výrazu „*rašple*“ pro mužský pohlavní orgán a výrazů „*zandavák*“ či „*nandavák*“ pro ženský pohlavní orgán. Pro mužský pohlavní orgán je tedy použito slovo v ženském rodě, kdežto pro ženský pohlavní orgán v mužském rodě. Jelikož se v češtině pro oba pohlavní orgány ustálily výraziva vždy v příslušném rodě; penisu tradičně náleží označení v mužském rodě, vagíně v ženském rodě, ono obracení jmenných rodů implikuje diskursivní transgresi maskulinity i femininity. Z podhoubí dekonstrukce těchto jazykových schémat vyrůstá obecnější znejišťování tradičních genderových rolí, které jsou ale vzhledem k povaze povolání hlavní hrdinky do určité míry též podporovány. Vzniká tak paradox prolínající se celým románem. Hlavní hrdinka je na jednu stranu nezávislá, emancipovaná a soběstačná. Rozumí mužům a jejich touhám a dokáže si

¹¹⁰ Výstižně tuto v knize nepojmenovanou postavu prostitutky popsal Jan Jandourek ve své recenzi Hůlové románu následovně: „*Tahle profesionální rozkošnice je postavou mimo čas, která nemá rodiče, známé, sourozence, přátele ani nepřátele. Má jen klienty. Okolní svět neexistuje, zmíněna je jeho deformovaná podoba v digisvětě – umělem světě, jehož rájem je televizní obrazovka (pro kterou prostitutka ve svých představách natáčí seriál)*“ (Jandourek 2006, nestr.).

maskulinitu podmanit. Na druhou stranu sehrává úlohu objektu mužského chtíce, přijímá pasivní roli a vyžívá se v stereotypně předpokládaných ženských zálibách, jako je zušlechtování svého zevnějšku, který je ostatně důležitým aspektem její práce. Platí za femme fatale, jež svou ženskou dekorativní ornamentálnost užívá ve svůj vlastní prospěch, na druhou stranu ovšem tuto dekorativnost dekontextualizuje konzumním způsobem života, který jí nabízí možnost pracně vydělané peníze znehodnocovat povrchním nevkusným pozlátkem a kýčem, jimiž vybavuje svůj *umělohmotný třípokoj*. Různá pozlátka a kýče pro ni znamenají kulisy každodenního života. Přinášejí jí obdobné potěšení, které kýče přinášely poetistům, potažmo takové potěšení, jež poetisté za pomoci kýče produkovali ve svých básních:

„Kdybich měla dvůr, smejčila bych z kouta do kouta březovou metlou, kterou bych si sama svázala, a pokaždé bych při práci měla pocit jako na jarmarku v tradičně lidovém kroji. Ne jako v pokoji, kde se budím, po mém boku občas muž a kolem plno umělé hmoty. V podobě mého žlutého umělohmotného ptáčka v klínce, která je navíc kovová jako pro opravdového, mám z důvtipu lidské vynalézavosti radost. Takový ptáček je stejný pro každého, vyfouklý mašinou v daleké Číně, a proto i přes tu dětskou práci povznáší dálkami, odkud přicestoval, i když jen na křídlech boeingu“ (Hůlová 2006, s. 8).

S masovým konzumem, který hlavní hrdinka odsuzuje i adoruje zároveň, souvisí její přirovnávání vlastního života k televiznímu seriálu, v němž sehrává různé někdy dosti pikareskní role. Zde je tedy původně barokní campová metafora světa jakožto divadla přepsána s ohledem k modernitě a postmodernitě na metaforu přirovnávající svět k televizi, kde lidé dávají na odiv své pózy. Ono herectví a nasazování různých masek je pro práci prostitutky velmi důležité. Prostitutka je povinna (v rámci určitých mezí) vyhovět přáním zákazníků. Proto musí být dobrou herečkou, jelikož *„čemu klienti alespoň trochu nevěří, hodnotí většinou jako divácky nezajímavé“* (Hůlová 2006, s. 66). Umí tedy nasazovat různé masky včetně těch vzniklých ze sexuálního fetišu, například nezbednou školačku apod. Ovládá tedy tak trochu amorální a dekadentní řemeslo analogické „wildeovské“ masce a dokáže z něho materiálně profitovat.

Hlavní hrdinka Hůlové románu vykazuje rysy shopaholičky, byť její touha po nových věcech není ani tak závislostí jako spíše rozptýlením znučeného movitého člověka za pomoci typicky městské aktivity. Volný čas tráví procházením nákupními galeriemi a prohlížením vitrín luxusních módních obchodů. Rozjímá přitom nad mužskými i ženskými pózami, které pozoruje kolem sebe v „*digisvětě*“, tedy v odcizené soudobé společnosti, vyumělkované, tak jako býval vyumělkovaný francouzský dvůr ve Versailles ke konci 17. a téměř po celé 18. století. Všimá si kontur konzumní společnosti, jíž je sama součástí, a také konzumního prožívání lidské sexuality, kdy soulož platí za komoditu. Sledovanou postavu prostitutky lze proto označit za jakousi malířku postmoderního života s předobrazem flâneura 19. století.

Soudobá flâneurka je odrazem nabytí emancipace žen, což jim umožnilo toulat se městem a obchodními domy bez doprovodu muže. V 19. století takové osamocené procházky zpravidla nepřipadaly v úvahu. Emancipované ženy ze střední a vyšší společenské třídy později začaly pro městské obchodní domy platit za důležitou klientelu. Marketing se proto cíleně chopil ženské snahy být krásná. Podobu krásy začal rychle střídat a proměňovat, aby tak neustále produkoval touhy po „nové“ kráse. V rámci nepřetržité aktualizace těchto tužeb je svobodná volba zákaznice pouze zdánlivá (Friedberg 1993, 118–119). Flâneurka se sice vůči nákupu zboží – zejména prostředků k dekorování sebe sama a svého okolí – nebrání, jistý odstup si ale udržuje. Obdobně jako pop-artový umělec i flâneurka dokáže ony marketingové proměny krásy prohlédnout a vysmívat se jim, zároveň je ale urputně napodobuje a vyžívá se v nich. K potěšení a estetické kontemplaci jí proto mohou stačit „pouhé“ procházky mezi nablýskanými výlohami obchodů, což platí i v případě prostitutky z *Umělohnoutného třípokoje*.

Marketingové proměny krásy se samozřejmě netýkají pouze ženské spotřební dychtivosti. Mužská dychtivost je v tomto smyslu konstruována obdobnými komerčními strategiemi, byť s jinými obsahy. Specifikem je ovšem mužská touha po dosažení dekorativnosti, která tradičně tvoří krásu femininní, a nemusí se přitom jednat o konzumní dychtivost drag queens. Do jisté míry jsme takové touhy mohli sledovat již u dandyů 19. století úzkostlivě pečujících o vlastní vzhled a výraz. Jejich následovníky se později stali postmoderní dandyové čili campeři. Zářným příkladem

campera (muže)¹¹¹ směřujícího k naplnění zdobné femininní krásy je rozporuplný gauner Dr. Sowchozz z kyberkabaretu *Žabikuch* (2004) Davida Drábka. S trochou nadsázky řečeno, je Dr. Sowchozz jakousi femme fatale kriminálního podsvětí. Naplňuje sebe-reprezentační strategie „osudové ženy“, ovšem s tím rozdílem, že se jedná o muže.

Tato veskrze záporná postava spřádá zlomyslné plány, je jedním z hlavních hybatelů děje a vystupuje v pozici aktivního subjektu. Je mu proto připsána tradiční role mužská, respektive se do této role umí vžít a maximálně využít její výhody. Na druhou stranu je charakterizován jako groteskně zženštilý metrosexuál¹¹² s nejasnou sexuální orientací,¹¹³ který se vyznačuje narcistní touhou starat se pouze o svůj vzhled. Vyumělkovaně dekoruje vlastní zevnějšek. Navštěvuje dámské kosmetické salony, vytrhává si chlupy na nohou a nosí značkové obleky. Zušlechtování vizáže povyšuje nade vše. Styl je pro něj více než morálka. Jak sám podotýká v jedné ze svých replik:

„SOWCHOOZ: (...) jsem mimo dobro a zlo. Tyhle kategorie jsou sice romantické, ale zastaralé. Za ty bych si nemohl koupit tanga prošíváná diamantovými vlákny“ (Drábek 2011b, s. 46).

Úryvek je možné pokládat za aluzi na Wildeův již vzpomínaný aforismus postulující vítězství estetiky nad etikou: *„Je absurdní dělit lidi na ty slušné a na ty špatné.*

¹¹¹ V Drábkově dramatické tvorbě lze mimo jiné nalézt i campera ženu, tedy camperku, která si libuje v dekorativním kýči. Jde o ústřední postavu původně rozhlasové hry Koule (2010) Milenu, bývalou koulařku v minulosti užívající anabolické steroidy (s reálným předobrazem v Heleně Fibingerové). Touto charakteristikou je výrazně narušována femininita zmíněné postavy. V jednom z dramatických obrazů zmiňuje Milena svou extrémně přehnanou zálibu v porcelánových soškách prasátek: *„Sarapatičky, to je moje. Víte, kolik mám sošek prasátek? (...) Sedm set čtyřicet sedm, cha. A některý jsou pořádný. A ty nejsrandovnější mám kolem bazénu. Jak spolu skotačeš a některý dělaj i víte co... (...) Když to zahřeje u srdíčka, tak ať si je to třeba i ten kýč. Porcelánový prasátka eště žádnou válku nerozpoutaly, ne?“* (Drábek 2011c, s. 234–235). Nutno doplnit, že sběratelství v sobě skrývá cosi infantilního či pošetilého, ale i vznešeného zároveň (viz výše o sběratelství šlechticů a šlechticů, například sběratelství madame de Pompadour).

¹¹² Tato Sowchozzova charakteristika (metrosexuál) je přímo zmíněna v seznamu postav na začátku dramatu (Drábek 2011b, s. 36).

¹¹³ Lze jej považovat za asexuála, viz například následující replika Dr. Sowchozze: *„Pche, nejsem na kluky. Nechci ani holky. Chci sebe!“* (Drábek 2011h, s. 53).

Lidé jsou buď okouzující, nebo nudní“ (Wilde 2014, s. 11). A nutno dodat, že Dr. Sowchozz jednoznačně patří mezi ty okouzující, i přestože jde o nebezpečného kriminálního. Jeho předobrazy lze hledat u dandyů „wainewrighteovského“ a „querellovského“ typu. Stejně jako oni umí nasazovat rozličné masky a s grácií se pohybovat ve „světě *gaunerů, který je světem velmi promyšlených postav*“ (Genet 1994, s. 40). Gauner Sowchozz ovšem své zlomyslné plány konstruuje již v době postmoderní. I proto se do stylizace této postavy může oproti jejímu „wainewrighteovskému“ či „querellovskému“ předobrazu radikálněji promítat relativizace maskulinity a femininity. Sowchozzova směšná touha po dosažení femininní dekorativnosti „osudových žen“ dekontextualizuje pózy agresivní maskulinity. Vyjadřuje se ovšem i k femininitě a upozorňuje na absurditu jí připsané afektovanosti a erotizované ornamentálnosti. „Ženské zbraně“ v Sowchozzových rukou zkrátka nefungují a jejich účinnost je koneckonců podkopávána také postkomunistickým diskursem, který dotváří celkovou bizarnost uvedených stylizačních hříček.¹¹⁴ Přímo v pojmenování Dr. Sowchozze můžeme zahlédnout ostalgicky vyhlížející poukaz na bývalé zemědělské podniky Sovětského svazu, tzv. sovchozy.¹¹⁵

Drama *Žabikuch* rozhodně není jedinou Drábkovou hrou, která se přibližuje estetice campu. Interpretaci dalších jsem již předložil ve své studii *Akvabely, vousaté ženy a jiné campy stylizace v dramatické tvorbě Davida Drábka* (2017)¹¹⁶ a částečně také ve své rigorózní práci.¹¹⁷ Ať už jde o reprezentace sentimentálního kýče, výstřední stylizace sexuálních menšin nebo o strategie (n)ostalgického vzpomínání, téměř pokaždé je v tvorbě Davida Drábka přítomen jistý autorský záměr lásky k výstřednosti a k marginálnosti obecně. Tato autorská strategie v důsledku marginálnost dekontextualizuje, což je zásadní počín pro české divadelní prostředí

¹¹⁴ Pro srovnání lze obdobné stylizační hříčky založené na zženštilosti muže, které generují sexuální ale i estetickou a politickou transgresi sledovat u postavy dýdžeje Arnoštka z českého filmu *Kouř* (1991).

¹¹⁵ Nehledě na to, že úhlavní nepřítel Dr. Sowchozze a zároveň ústřední kladná postava dramatu nese jméno prvního československého kosmonauta a později také vlivného komunistického politika Vladimíra Remka.

¹¹⁶ Publikováno v kolektivní monografii editorů Petra A. Bílka a Josefa Šebka *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy* (2017).

¹¹⁷ *Procitnutí jiné lásky. Rezonance tématu sexuální jinakosti v české divadelní tvorbě* (2018).

i širokou veřejnost. Postavy jinakých z Drábkových her – poměrně často jsou to příslušníci sexuálních menšin, dále kriminálníci, ale například i jeptišky – nabízejí nahlédnutí do svých světů, které jsou „běžným smrtelníkům“ zapovězeny. Intenzivně se tato představa projevuje v Drábkově absurdním detektivním dramatu *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* (2009), v němž proslulý detektiv vyšetřuje tajemné vraždy členek řádu *Úpěnlivých sester svaté Starosty* přísně střežících hranice vlastního kláštera. Uzavřené prostředí ponurého neogotického kláštera chrání femininitu před maskulinním chtíčem. Sestry se proti mužskému chtíči brání velmi svérázným způsobem. Činní tak pomocí nošení umělého plnovousu, kterým zároveň vzdávají úctu svaté Starostě, která bývá v církevním umění zobrazována jako dívka s plnovousem trpící na kříži. Na pozadí této ikonografie ovšem samy sestry zdůrazňují především ono feministické poselství svých vousů.¹¹⁸ Upozorňuje na to například sestra Mildred:

„MILDRED: (...) Je to symbol! (...) Maskujeme se před samčím chtíčem vaší vlastní chundelatou pýchou“ (Drábek 2011f, s. 254).

Femininita je zde chráněna prostřednictvím destrukce jí samotné. Dochází k nárokování si typicky maskulinního fyziologického rysu, který slouží k dekonstrukci stereotypního pojetí ženy jako objektu mužské touhy. Některé řádové sestry, přestože nosí plnovous a vystupují v roli dosti radikálních feministek, tento stereotyp ovšem podporují. Svou pozici objektu mužské touhy se totiž snaží využít ve vlastní prospěch, například sestra Roxie, když podává Holmesovi poněkud překvapivý návrh: *„Nechte mě odsud odejít a ukážu vám i jiný porost než vousy...“* (tamtéž, s. 259). Jejich radikální feminismus se proto může v některých momentech hry jevit jako afektovaná póza. Tato okolnost nabírá na síle ve finálním rozuzlení vyšetřovaného případu. Vyjde najevo, že sestra Abigail, která je abatyší celého řádu, nenosí vousy umělé, ale vousy jí opravdu rostou. Její genderovou identitu nelze označit ani za převážně femininní, ani za převážně maskulinní. O řádové sestře Ethel Rose se dozvíme, že je jen vykonstruovanou rolí travesti, pod jejímž plnovousem

¹¹⁸ Reprezentace svaté Starosty produkované na pozadí feminismu a dekonstrukce tradičně připsaných genderových rolí lze například sledovat i v románu polské autorky Olgy Tokarczukové *Denní dům, noční dům* (*Dom dzienny, dom nocny*, 1998).

a hábitem působil jako špión v utajení sám Sherlock Holmes. Ostatně špiónství v sobě ukrývá výrazný divadelní prvek založený na sofistických lžích, které vytvářejí potřebnou masku, již agent nasazuje. V takových sebe-reprezentačních aktech jsou obsaženy hravost a kreativita odpovídající principům campy stylizace (Booth 1983, s. 111). Za maskou slavného detektiva, kterou do té doby recipient sledoval a konstituoval jako postavu Sherlocka Holmese, se pak skrýval zástupce „světa *gaunerů*“, vrah Christopher Wanning.¹¹⁹ Do této spleťité maškarády nakonec vstupuje sestra Phyllis neboli hrabě Edgar z Devonu, který je v podstatě ženou uvězněnou v mužském těle a který/á udržuje milostný vztah s matkou představenou Abigail. Jejich poměr a prolínání genderových rolí i sexuálních identit popisuje detektiv následovně:

„HOLMES: (...) sestra Phyllis alias hrabě Edgar z Devonu je štědrým mecenášem Starostina spolku a jeho touha... (Zpívá) Být první ženou na úpatí apokalyptického jícnu bezpochyby vyvolává podezření...

PHYLLYS: Zahráváte si Holmesi...

HOLMES: Už od narození, pane – paní. Z vašeho poměru se sestrou Abigail, kde role jsou promíchány jako kostky v koženém váčku, by se jistě zaradoval každý pronásledovatel sodomitů“ (tamtéž, s. 266).

Sherlock Holmes tak před námi odkrývá strukturu složité mozaiky po aristokratickém způsobu vyumělkovaných póz, jež se analogicky přibližují sebe-reprezentačním strategiím dvořanů ve Versailles, dále „wainewrighteovskému“ řemeslu nasazování masek, které obdivoval Oscar Wilde, ale i Querellově strojeným postojům ze „světa *gaunerů*“. Bizarní campy stylizace, jež můžeme v dramatu odhalovat, poukazují na nejednoznačnost ustálených binárních opozic, které vzhledem ke „skutečným“ obsahům zobrazených postav fungují pouze navenek.

¹¹⁹ Pro komparaci stojí za zmínku, že Drábek užil obdobnou (campy) stylizaci spojenou se lží a skrýváním identity dané postavy rovněž v divadelní hře *Unisex* (2009). Hlavní postavou dramatu je transgender Nina, která absolvovala změnu pohlaví za účelem vlastního krytí. Ve své „původní“ identitě se totiž ještě jako muž Egon stala mezinárodně hledanou osobou. Ačkoliv roli ženy Egon částečně přijímá, cítí se být nadále spíše mužem, pročež svou ženskou identitu ironizuje. Při promluvách o sobě užívá mužský rod a podněcuje též destrukci femininity včetně její stereotypně přisouzené dekorativnosti; jako ilustrativní příklad viz následující Ninina replika: „V těch ženských časopisech jsou hrozný hemzy, vám povím. Nikdy bych si nepomyslel, že se v nich budu rochnat“ (Drábek 2011e, s. 194).

V tomto smyslu se camperství postav ukazuje jako důležitý prostředek k závěrečné dekonstrukci. Tradiční binární opozice poté nabývají ambivalentní povahy. K ambivalenci mají nakročeno nejen genderové role a sexuální identity, ale též žánrová nastavení dramatu, v němž se detektivní příběh mění v absurdní drama, případně až v lacinou frašku. Základní motiv feministického campu – destrukce femininní krásy (žena, jež nosí plnovous) – tedy kolem sebe nabaluje další transgresivní motivy, které pospolu nabourávají zažitá schémata vnímavosti. Dochází k jakémusi očištění od nánosů stereotypního chápání lidské identity jako takové.

Femininní dekorativnost, kterou Mark Booth označil za jednu z nejčtetnějších marginálností, v níž si libuje camp (viz výše), může být na jednu stranu extrémně přeháněna jako u „načančané“ princezny Babetky z televizní pohádky *Co takhle svatba, princí?*, na druhou stranu též zcela vyvracena jako u kapel Čokovoko a Mucha. Půvab a dekorativní krása femme fatale jsou obdobně rafinované jako jejich destrukce prostřednictvím kýče či relativizace vkusu a nevkusu. Oba dva typy popisovaného (feministického) campu totiž důrazně nabourávají stereotypy o genderových rolích muže a ženy. Tyto dva konstrukty reprezentace femininity sice mohou platit za krajní možnosti zobrazení, avšak nemusí nutně stát proti sobě, ba naopak mají potenci se doplňovat. Typickým příkladem je Hraběnka Heda, jejíž dekorativnost, byť o ní bylo pečováno, značně selhávala, nicméně právě proto se stala legendární postavou (nejen) noční Prahy. Dobrým příkladem je také prostitutka flâneurka z Hůlové *Umělohmotného třípokoje*, která představuje femme fatale všech mužů, pročež musí kultivovat svou dekorativnost. Současně si ale natolik libuje v masové kultuře, komerci a kýči, že svůj život začne pojímat jako televizní seriál.

Oba dva konstrukty nemusí nutně participovat pouze na reprezentacích femininity. Podílejí se též na reprezentacích maskulinity, čímž nabourávají samy sebe i maskulinitu. To se projevuje zejména v gay komunitě. Představa homosexuálního muže formálně naplňujícího dekorativnost ženy se pravděpodobně rozvinula již ze zmiňovaného sexuologického diskursu konce 19. století (Krafft-Ebingova stupnice) a také z diskursu soudního procesu s Oscarem Wildem, který do jisté míry definoval a rozšířil představu o homosexuálovi jakožto vyumělkovaném zženštilém

muži, jehož oblékání, chování a pózy v mnoha ohledech korespondují s vnějšími znaky dandysmu. I proto lze u postmoderních estétů a obdivovatelů masové kultury, kteří přetavili dandysmus v camp, zaznamenat obdobné rysy naplňování femininity jako u dandyů „wildeovského“ typu. Patrné je to například u Drábkovy postavy Dr. Sowchozze, v níž ovšem můžeme spatřovat též odkaz na machistického dandyje „querellovského“ typu.

Přeháněná maskulinita může mít s campem co do činění, pokud je tak extrémně afektovaná, že začíná selhávat a být směšná, nebo pokud je nabourávána z pozice genderové a sexuální jinakosti, zejména z pozice žen a sexuálních menšin. Dokonce i zdůrazňování maskulinity a naplňování jejich předpokládaných úloh může z pozice těchto marginalizovaných skupin maskulinitu detronizovat. Z jejich pohledu je totiž zasazena do „nepřirozených“ kontextů, kdy muž nefiguruje pouze jako subjekt hledající uspokojení, ale stává se také objektem sexuální touhy. Intenzivně k tomu dochází v Genetově *Querellovi z Brestu*, kde se projevují oba dva druhy reprezentace (muž jako subjekt i muž jako objekt) a děje se tak rovněž v mnoha dalších již zmiňovaných uměleckých a popkulturních dílech (případně i v rámci mimouměleckého estetična), v českém kulturním prostoru například ve filmech *Pane, vy jste vdova!*, kde se muž v ženském těle stává objektem mužské touhy, dále *Zabil jsem Einsteina, pánové!*, kde roli sexuálního objektu sehrává Albert Einstein, a částečně též v televizní pohádce *Co takhle svatba, princí?*, kde můžeme za objekt uspokojení považovat prince Davida představujícího trofej, kterou má po splnění daných úkolů získat jedna z princezen. A konečně i femmes fatales tvoří z mužů prostředky k naplnění vlastních tužeb a zájmů, byť k tomu zpravidla užívají své vlastní tělo, pročež vystupují navenek jako objekty mužské sexuální touhy a mistrně tak nasazují „wildeovskou“ masku.

Do aktu mužské „objektizace“ mohou výrazně zasahovat uniformy, které v tomto smyslu rozšiřují mužského tělo, respektive zdůrazňují takové znaky (hlavně tělesné), jež se v širokém společenském diskursu ustálily jako typicky maskulinní (Zikmund-Lender 2011, s. 49). Uniformy připisují mužům agresivitu a dominanci. V *Querellovi z Brestu* jsou to zejména uniformy námořnické, nicméně tato okolnost

se týká uniform vojenských, policejních aj.¹²⁰ Již v úvodu práce jsem zmiňoval spojitost campu s uniformami při jejich apropriaci gay komunitou, případně mohou být přivlastněny i v rámci genderového pohledu nebo percepce z pozice žen, souhrnně jsou tedy zařazeny do „jiného“ a marginálního kontextu. Maskulinita sama o sobě není marginálností, proto se také camp v její reprezentaci nevyžívá natolik často jako v ženskosti, avšak v rámci popisované apropriace může i mužnost nabývat obdobného statusu dekorace, který je tradičně připsán femininitě. Tuto okolnost koneckonců využil již Ludvík XIV. ve svých *camps militaires* nabízejících možnost sebe-reprezentace jemu, jeho vojákům a šlechtě. Prostřednictvím dekorování svého zevnějšku finančně náročnými uniformami se muži v těchto táborech jeden před druhým předváděli. V jejich maskulinní dekorativnosti je tak patrný jistý rys divadelnosti (a v mnoha případech i absurdnosti) obdobný okázalosti „osudových žen“ nebo ostentativnosti feministek prosazujících destrukci ženské dekorativnosti. Určité podobnosti lze rovněž hledat u soudobých flâneurek a jejich strategiích kontemplování komerční teatrality spotřebního zboží nebo u pokračovatelů dandyů 19. století tedy camperů, kteří jsou schopni pro zušlechťování vlastního svérázného stylu zajít na samé hranice únosnosti. Uvedené intence si navíc poměrně často přivlastňují sexuální menšiny, které na základě nich performují svou sebeidentifikaci.

Zkoumané způsoby camperství v sobě skrývají různé druhy ambivalence, které produkují transgresivní procesy. Tyto ambivalence se týkají jak vnější podoby samotných (sebe-)reprezentací, tak i jejich obsahu. Z genderového hlediska je implikací oněch ambivalencí určitá demýtizace „přirozenosti“ ženských a mužských rolí, na niž se nabaluje narušování heteronormativního diskursu. Camp v tomto

¹²⁰ V rámci gay kultury se uniformy v uvedeném kontextu objevily v tvorbě finského výtvarného umělce Valia Laaksonena známějšího pod pseudonymem Tom of Finland. Roku 1957 uveřejnil homoeroticky laděnou kresbu na titulní straně amerického periodika *Physique Pictorial*. Od té doby jeho práce rezonuje v gay kultuře do dnešní doby. Tom of Finland ztvárňoval výrazně erotizované mužské tělo, pročež zdůrazňoval typicky mužské fyziologické předpoklady. Jeho kresby, převážně se jedná o komiksy, proto zobrazují extrémně svalnaté muže s hustým ochlupením na těle a obrovskými penisy, kteří jsou stylizováni ve strojených (homoerotických) pózách. Jejich teatrálně předváděná maskulinita je často podporována také různými uniformami. Teatralita a extrémní přehánění doprovázející Tomovu tvorbu (navíc přednostně určenou pro homosexuální muže) jsou důvodem zařazení popisovaného umělce i jeho díla do encyklopedie campu Phippa Cora (Core 1984, s. 177).

smyslu zaměňuje, znejistuje a převrací naruby rozličná schémata pojmání genderových rolí. Jde vlastně o upozornění na absurditu snah tato schémata absolutně naplňovat. Tím tedy dochází k jejich relativizaci. Jak podotkla i sama Sontagová: „*Na mužných mužích je nejkrásnější cosi ženského; na ženských ženách je nejkrásnější cosi mužského*“ (Sontagová 2000, s. 82). Snad nejvýrazněji jsme mohli campy stylizované rozkolísání nabízející souběžné destrukce femininity i maskulinity sledovat v Drábkových *Vraždách vousatých žen*. Ambivalencí a překrýváním (sebe-)reprezentací různého charakteru tedy komplexně dochází k nabourávání zažitých schémat vnímavosti, přičemž tento akt s sebou přináší (mnohdy v rafinovaných alegoriích a hyperbolách) intenzivní upozornění na důležité etické problémy v nastavení společnosti včetně její hierarchizace.



25. Záběr z filmu *Go West, Young Man* (1936) režiséra Henryho Hathawaye zachycuje pózující Mae West dekorovanou luxusními šaty a šperky.



26. Vítězslava Kaprálová v pánském obleku na fotografii z roku 1934. Můžeme zde pozorovat jisté analogie s genderově rozjitřenými stylizacemi, které přibližně ve stejné době zpopularizovala Marlene Dietrich.



27. Femme fatale československé kinematografie Jana Brejchová jako stylizovaná dívka z 19. století. Snímek pochází z filmu *Luk královny Dorotky* (1970) natočeného podle stejnojmenné literární předlohy Vladislava Vančury. Film režíroval Jan Schmidt.



28. Femme fatale nejenom „pražského podsvětí“ Žofie Bartáková alias Hraběnka Heda na fotografii pocházející pravděpodobně z konce osmdesátých let. Na snímku je velmi dobře patrné, že Hraběnka se extrémně výrazně líčila, nosila dlouhé nalakované nehty a mnoho šperků. Její celková stylizace tak působila velmi výstředně a teatrálně.



29. Duo Čokovoko volí při svých výstupech bizarní outfity na pomezí módního vkusu a nevkusy. V popředí fotografie vidíme Adélu Elbel, na pozadí „rapuje“ Zuzana Fuksová.

30.



31.



30. a 31. Nablýskané výlohy (nejenom) luxusních módních obchodů nabízejí vumělkovanou podívanou vzniklou na základě důmyslných marketingových strategií, které udávají touhy po naplnění konzumního způsobu života. Výlohy jsou rafinovaně konstruované, nicméně i přesto působí povrchním a vyprázdněným dojmem. Skrývají v sobě specifickou teatralitu, která vyzývala ke kontemplaci už flâneury 19. století. Efekty této teatrality později okouzlili pop-artové umělce, flâneurky aj.



32. Kolorovaný grafický list s vyobrazením svaté Starosty (pravděpodobně 19. století, Španělsko). Svatá Starosta bývá označována také jako Wilgefortis, v německém prostředí jako Kummernis, ve Španělsku a Portugalsku jako Liberata nebo Liberada, ve Francii jako Livrade, v anglofonním prostředí jako Uncumber aj.

4.2. „My víme, zač Sovětskému svazu vděčíme!“

Camp a estetická reflexe historie

„Jednu věc mi povězte. Můžete? Co byste dělali, kdyby hořelo v domě, ve kterém by byl obraz Mony Lisy, originál..., a já. Taky originál. Ale mohli byste zachránit pouze jednu z nás. Mě nebo Monu Lisu? Koho byste zachránili? A už by se vám v hlavě honilo: Mona Lisa – nejslavnější obraz je jen věc, tady volá o pomoc člověk, i když je to jen stará tranda s chlupatýma nohama. (...) A já bych se na vás nervózně usmívala, poněvadž ráda žiju, a začala bych se tak jako vystavovat, jako to dělají psi v útulku nebo děti v děčáku. A Mona Lisa by se taky usmívala, poněvadž nic jinýho neumí, a je v tom navíc pekelně dobrá. Já vás nebudu trápit. Zachránili byste obraz. To vám nikdo na světě nemůže vyčítat“
(Drábek 2011c, s. 106).

Uvedený monolog transgender postavy Gabrielle z Drábkovy muzikálu *Ještěři* (2006) proklamuje už několikrát připomínané *zdánlivé* vítězství stylu nad morálkou. U Drábka jsme upřednostnění estetiky zaznamenali již ve hře *Žabikuch*, některé repliky postavy Dr. Sowchozze lze považovat za aluzi na Wildeovu proklamaci stylu: „*Je absurdní dělit lidi na ty slušné a na ty špatné. Lidé jsou buď okouzující, nebo nudní*“ (Wilde 2014, s. 11). Tento esteticismus relativizující morálku je možné vystopovat i v jiných Drábkových hrách. Například v jedenáctém obraze proslulých *Akvabel* (2003), který zachycuje natáčení televizní pěvecké soutěže, dochází k inscenované produkci plytké estrádní zábavy založené na nekvalitních výkonech. Soutěžící Magda si pro své vystoupení zvolí vrcholnou skladbu socialistického popu *Lásko má já stůňu* (1973). Písničku si ovšem „*nasadila o oktávu výš a tam je řídký vzduch. Diváci přesto nadšeně aplaudují*“ (Drábek 2011a, s. 23). Jak už to u campu bývá, není podstatné, zda jde o dobré či špatné umění, respektive kvalitní či plytké vystoupení, důležitá je percepce „zábavy“ blížící se v leckterých momentech téměř k otrlému sledování béčkových hororů a jinak špatných filmů. Moderátor celého pořadu Kajetán vnáší do soutěže

v jistém smyslu morálku. Při komerčních přestávkách se postupně dozvídá absurdní, přesto zdrcující zprávu o svém příteli, který se proměnil ve vydru. Při rozhovoru se soutěžící Magdou je pak Kajetán rozčilený, neurvalý, a dokonce i agresivní. Celá estráda vyvrcholí potyčkou mezi zoufalým Kajetánem a Magdinyým synem. Alespoň na chvíli tedy recipient může zakusit souboj o morálku, respektive o morální rozměr lidské existence. Později ale vyjde najevo, že Kajetánův výbuch vzteku vedení televize přijalo s nadšením:

„KAJETÁN: (...) Volali z televize, že mě za to fiasko nevykopnou. Že se jim vlastně strašně líbilo, jak jsem byl brutální. Že to teď frčí. Chtěj mi dát spešl soutěž, kde budu šikanovat lidi“ (tamtéž, s. 28).

Tento amoralismus reprezentuje touhu masových médiích šokovat a upoutat pozornost recipientů a poukazuje na vyprázdňenost lidské existence, jež je masmédií naplňována takovými obsahy, které jsou v daném společenském diskursu právě „in“. K tomu koneckonců odkazuje i výše uvedená replika transgender postavy Gabrielle, přesněji Gabriellino poměřování sama sebe s *Mona Lisou*. Opět se zde projevuje ona dialektika morálky a stylu, nicméně Gabriellina zmínka o *Mona Lise* se dotýká rovněž problematiky „zkonzumování uměleckého díla“, které ve své knize *Skeptikové a těšitelé* (1964) popsal Umberto Eco:

„Milovat Giocondu, protože představuje Tajemství, Mnohoznačnost, Nepostižitelný půvab nebo Věčné ženství, znamená přijmout poselství tak, že k němu coby kód přiložíme dekodifikaci, ze které se už stala strnulá formule. Užití fetiše ovšem může být ještě méně nápadné: ‚Ale je to vůbec žena?‘, ‚Stačil další tah štětce a ten úsměv by byl docela jiný‘ a tak podobně“ (Eco 2006, s. 90–91).

Odkaz na slavný portrét v muzikálu *Ještěři* lze považovat za onu vyprázdňenou strnulou formuli, která se přiživuje na předchozích ustálených interpretacích. Za Gabriellinou recepcí díla „nejslavnější obraz“ se v podstatě nenachází vůbec nic. *Mona Lisa* se stává fetišem, který navíc při srovnávání obrazu s transgender postavou konotuje ustálená schémata vnímavosti, jež zmínil Eco: „Ale je to vůbec žena?“ Portrét *Mony Lisy* v takovém případě působí v kontextu postmoderní společnosti jako prostředek campové strategie nabourávání zažitých schémat percepce.

Tyto postupy upozorňují na povrchní konzumní zacházení s uměleckými díly a zároveň vybízí k zamyšlení se nad podstatou lidské existence a možnostmi jejího uchopení.

Zkonzumování uměleckého díla se minimálně od šedesátých let 20. století stalo důležitým tématem nejen uměnověd, ale i umění samotného. Výrazně se o něj zajímali přívrženci pop-artu. Andyho Warhola fascinovala masovost a neustálá recyklace určitého uměleckého, ale i popkulturního artefaktu. Právě popkultura proces zkonzumování značně podpořila. Na pozadí postmoderní relativizace vysokého a nízkého umění i společenských hodnot se konstituovala všeobecná fetišizace, která přispěla k rozšíření pocitu, že realita ztrácí autenticitu. Došlo tedy ke krizi prožívání a vnímání skutečnosti. Camp v tomto směru svým nabouráváním tradičních kategorií či hodnotových soudů ukazuje alternativní možnosti vnímání, byť nutno dodat, že sám se pozlátkové fetišizace účastní; jak je ale vzhledem k výše popsanému patrné, zároveň na ni upozorňuje a dokáže ji kritizovat.¹²¹

Fetišizace a ztráta autenticity skutečnosti poměrně úzce souvisí s nostalgii a sentimentálními představami o historii a její estetice.¹²² Dáno je to vizemi o zářné minulosti, která byla autentičtější než přítomnost a která se v konzumní společnosti stala důležitou marketingovou strategií. Mnohé projevy takového estétského vzpomínání lze označovat pojmy jako *vintage* nebo *retro*. Jedná se vlastně o komerční stylovou záležitost, avšak zpřítomněná estetika romantizující minulost

¹²¹ Nutno doplnit, že ztráta autenticity skutečnosti se stala důležitým motivem „nové vlny“ české dramatiky vznikající po roce 1989, mezi jejíž význačné reprezentanty jednoznačně patří právě David Drábek. „Nové“ divadelní hry obecně (nejen české a nejen hry Davida Drábka) přinesly: „*destrukci lidské identity skrze intimní problémy (s genderovou příslušností, sexuální orientací, rasou, etnikem, psychikou apod.)*, *napadaly manipulaci společnosti médií a zvrácenou neautentičnost skutečnosti*, *vyjadřovaly nespokojenost s rozpadem morálních hodnot, s komercializací života i divadla a s globalizací*, *zkrátka snažily se o jakési popření postmodernity*“ (Jungmannová 2014, s. 14). Ono popření postmodernity se ale vyjevuje spíše jako *zdánlivé*, jelikož „noví“ autoři z postmoderní relativizace estetiky i etiky značně těžili a těží i nadále. Pro mnohé z nich se poetikou a prostředkem k upozornění na některé uvedené jevy stal obdobně jako pro pop-artové umělce camp, který příznačně proklamoval „nové“ a „jiné“ možnosti percepce.

¹²² Se sentimentalitou jsme se v tomto smyslu setkali již u poetického kýče. Poetisté tvořící tzv. vlastenecký kýč, který produkuje zidealizovanou „*pohlednicovitost*“ rodných krajů, vyvěřá z obdobně sentimentálních pocitů jako nostalgie po zidealizované historii.

v sobě skrývá potenci zasahovat do širokého spektra společenských aktivit, názorů a idejí včetně politiky. Může se dokonce jednat o vzpomínání zcela formální, vyprázdňené či postrádající referenta, k němuž má být odkazováno, viz například politické strategie Donalda Trumpa definované sloganem „*Make America Great Again*“. V některých případech jde o jakési vzpomínání pro vzpomínání či o snahu vyvolat sentimentální pocity pro sentimentalitu samotnou.

Camp a jeho teoretická báze nabízí možnost takový druh vzpomínání dekonstruovat – to je ostatně patrné ve výše uváděných rozborech politiky Donalda Trumpa –, ovšem camp se s tímto vzpomínáním může do jisté míry ztotožňovat.¹²³ Dokáže totiž vyprazdňovat obsahem nabyté historické reálie a zasazovat je do nových kontextů, čímž může poukazovat na jejich pomíjivost. Umí být až zpátečnický (Booth 1983, s. 144), nicméně své zpátečnictví zpravidla přehání do absurdity. Sentimentalitu tedy v jednom momentě naplňuje a v dalším ji obrací naruby.

V prostředí postkomunistických zemí včetně Česka souvisí popisovaný druh sentimentálního vzpomínání s už několikrát připomínanou ostalgií,¹²⁴ která romantizuje „*staré dobré časy*“¹²⁵ nadvlády komunistické strany,

¹²³ Už Susan Sontagová uvedla, že „*vztah campy vkusu k minulosti je nesmírně sentimentální*“ (Sontagová 2000, s. 82).

¹²⁴ Pojem *ostalgie* pochází z německých slov *der Ost* (východ) a *die Nostalgie*. Právě z německého prostředí vzešla snaha toto sentimentální vzpomínání na východní blok popsat a zkoumat. Dáno je to zjevně tím, že sentiment po východní estetice se zde začal projevovat velmi brzy, téměř hned po pádu Berlínské zdi. Jednalo se o určitou esteticko-kulturní reakci na sjednocování Německa a počátku procesu vytráčení se východních produktů a různých dalších jevů každodenního života v bývalé Německé demokratické republice. Symbolem (německé) ostalgie se stal tzv. Ampelmann, tedy „panáček“ na signalizačních zařízeních pro chodce, který začal být hned po pádu Berlínské zdi postupně nahrazován západoněmeckým značením. Toto nahrazování vzbudilo velkou vlnu nevole veřejnosti a částečně bylo zastaveno. „Panáček“ ze semaforu se poté stal součástí marketingových strategií využívajících ostalgií, ale i kulturní ikonou, k níž odkazuje mnoho umělců – v českém prostředí například Roman Týc z umělecké skupiny *Ztohoven*. Více viz například publikace *Ampelmann. From Traffic Signal to Cultural Icon* (2015). Určitý zlom v ostalgickém vzpomínání pak nastal kolem roku 2003, kdy vyšel film *Good bye, Lenin!* režiséra Wolfganga Beckera a německé televize začaly vysílat různé ostalgické estrády (Bartl 2006, s. 10–11).

¹²⁵ Sousedloví „*staré dobré časy*“ přejímám z definice ostalgie, kterou jsem zmínil již v úvodu předkládané práce. Ostalgie je tedy výrazem pro „*nostalgii* po starých dobrých časech“, kdy bývalý východní blok ovládala komunistická strana (Kunštát – Mrklas 2009, s. 5).

přičemž vyzdvihuje konzum a kýč. Analogicky s campem dochází k upřednostňování estetiky nad etikou. Trefně toto vítězství stylu charakterizovala Ina Marešová:¹²⁶

„[S]vět socialismu nahlížený prizmatem ostalgie [se] může proměňovat ve svět jednoduchých, líbivých a stylizovaných jevů, jež postupně vplouvají do širokého proudu retrovlny sedmdesátých a osmdesátých let“ (Marešová 2013, s. 67).

V kontextu sentimentálního nahlížení reálného socialismu nutno zmínit tzv. pop-komunismus, který ostalgie v její konstituci značně podporuje. Pop-komunismus je možné chápat jako prožívání a rozbor éry „minulého režimu“ prostřednictvím popkultury (Królak 2010, s. 65–66). V tomto smyslu jsou například relevantní soudobé reprízy pořadů jako *Ein Kessel Buntes*, *Televarieté* a mnoha dalších.¹²⁷ Důležitou roli zde sehrává prožívání a vůbec zaměření se na estetiku konzumu spjatého s všeobecnou fetišizací a sentimentalitou k němu. V důsledku je patrné, že estetika zde vítězí nad etikou, což jak již víme, koresponduje s campem. Nesmíme ale zapomínat na to, že v campu je ono vítězství estetiky spíše *zdánlivé*. Ostalgie spřažená s pop-komunismem se v upřednostnění stylu s campem víceméně shodují, camp si ovšem svůj esteticismus a imoralismus uvědomuje a přistupuje k nim s nadsázkou, poukazuje tak na problematičnost ostalgie i pop-komunismu v širokém společenském diskursu, respektive stává se nástrojem tohoto poukazu. Dobře patrné je to například v Drábkově hře *Náměstí Bratří Mašínů. Díl první: České Hoře* (2007). Ostalgie se zde účastní stylizace postavy hudebníka Zapíka, kterého většina ostatních postav dramatu vnímá značně sentimentálně. Hudebník je charakterizován jako: „*nevysoký, obtloustlý chlapík ověšený řetězy. Klečový vlasový porost zdecimovaný trvalou a nesmyslně stažený šátkem. Z rozhalenky flitrové kazajky se mu hrnou prošedivělé chlupy*“ (Drábek 2011d, s. 150).

Zapík napodobuje vzezření mnohých rockerů a rockových skupin šedesátých, sedmdesátých a případně i osmdesátých let, které bylo založeno na genderové

¹²⁶ *Mezi etikou a estetikou. Ostalgie jako typ kolektivní paměti* (2013).

¹²⁷ Pop-komunismus se týká rovněž polistopadových děl reflektujících dobu „minulého režimu“. V českém prostředí stojí v tomto ohledu za zmínku například film *Rebelové* (2001) nebo televizní seriál *Vyprávěj* (2009–2013).

rozjitřenosti, nejasné sexuální orientaci interpretů nebo na různých fetiších (v kůži, latexu apod.). Tyto výstřednosti generovaly specifickou image daného interpreta. Zapíkova stylizace blíží se popsanému stylu rockerské image byla ale limitována uzavřeným prostředím socialistického Československa, jehož přísně chráněné hranice omezovaly hudebníkovu nespoutanost. Setkáváme se zde proto s reprezentací campu vzniklého z (relativního) nedostatku. Na toto specifikum campové estetiky poukázal Michał Witkowski a dále na něj ve své studii¹²⁸ věnované vztahu ostalgie a campu upozornila také Joanna Królaková při interpretaci Witkovského románu *Chlípnice*. Jev lze rozdělit na camp z nudy blahobytu¹²⁹ a camp z nudy chudoby (Witkowski in Królak 2010, s. 69–70), přičemž druhý je spojen s uzavřeností a zaostalostí východního bloku, který se marně snažil materiálně, ale i stylově a jinak dohánět Západ. Rafinovaná marnivost či sofistickovaná mondénnost campu jsou v takovém případě vytvářeny na základě formálního napodobování. Zapík snažící se o světácké vystupování si vypomáhal zpěvem písní v anglickém jazyce, avšak Zapíkova angličtina značně pokulhávala:

„Zpívá od 60. let anglicky. Tedy, ne tak docela. Zpívá ‚pseudoenglish‘. Ano, to byla daň rušičce za železnou oponou. Je to drmolivý mišmaš zvuků, co mají připomínat anglická slova. Hatmatilka, co měla skonat s onou oponou. Ale díky Zapíkovi neskonala“ (tamtéž, s. 150).

Zapík tedy zosobňuje ostalgickou vzpomínku socialistické (ne)estetiky. Postavám, které si pamatují hudebníka z doby jeho největší slávy, Zapíkovo neumění nevadí. Připomíná jim jejich uniklé mládí, přesněji řečeno estetiku jejich mládí bez kritické sebereflexe. Jedinou postavou, které Zapíkova „pseudoenglish“ vadí, je Kreveta, jež je mnohem mladší než všechny ostatní osoby dramatu. Kreveta na Zapíkovo špatnou angličtinu poukáže a přiměje ostatní k reflexi. Některé postavy dramatu následně Zapíka obhajují:

„KREVETA: Seš nákej exot, ne?

ZAPÍK: [...] Brzdi kotě...

KREVETA: Neumíš anglicky nebo co?

¹²⁸ *Prvky camp-estetiky v recesistických projevech ostalgie* (2010).

¹²⁹ Viz předobrazy campu na královském dvoře ve Versailles v době Ludvíka XIV.

(Zapík znehybní a zestárne o padesát světelných let. Odejde pryč.)

PETRA: To jste nemusela. Je holt starší škola. K nám se za bolševika angličtina tolik nedostala, no. Zapík nebyl dvakrát Einstein, ale rytmus v těle měl..." (tamtéž, s. 151).

Krevetino vnímání rockera je oproštěno od sentimentality a ostalgie. Je kritické. Kreveta upozorňuje na hudebníkovu neumětelnost, zesměšňuje ho a do celé situace přináší etiku. Pohlíží na Zapíka jako na zastaralý a překonaný relikv nepatřičně se snažící uplatnit v současnosti. Střet generací lze v tomto případě považovat za metaforu střetu stylu a morálky, přičemž poetika celé dramatické situace se příznačně nese v duchu campu, přesněji v duchu tzv. ostalgického campu.¹³⁰

Ostalgický camp různé jevy „*starých dobrých časů*“ na jednu stranu adoruje, na druhou je ale dekonstruuje a staví se k nim kriticky. Camp v tomto směru vlastně představuje upozornění na problematiku otázky kontextu esteticko-kulturních jevů minulosti determinovaných idejemi komunismu a socialismu. Bývá k nim parodický, ironický či frivolní apod. Joanna Królaková výstižně uvedla, že „*[c]amp detronizuje autoritu, a tak se může vysmívat tomu, co vůbec nemělo být k smíchu, například deklarovanému přátelství na věčné časy se Sovětským svazem*“ (Królak 2010, s. 69). V momentech, kdy je sentimentální vzpomínání na éru nadvlády komunistické strany příliš intenzivní a patetické, nebo příliš upřednostňující estetiku doby, camp přináší jakousi úlevu. Vysmívá se jak jevům, na které se vzpomíná, tak i vzpomínání samotnému. Detronizaci autority lze považovat za jeden ze základních principů campu obecně. Setkali jsme se s ním už několikrát. Namátkově šlo o sesazení majestátu vysokého umění, boření konvencí krásy, ale i ošklivosti, ironizování patosu, zlehčování autoritativní vážnosti, zesměšňování hrůzy, relativizování dobra a zla, podkopávání politické svrchovanosti nebo narušování dominantního postavení maskulinity

¹³⁰ Koncept tzv. ostalgického campu jsem částečně načrtl již ve své studii *Akvabely, vousaté ženy a jiné campy stylizace v dramatické tvorbě Davida Drábka* (Demeter 2017, s. 40–47). Vycházel jsem zde předně z analogií ostalgie a campu. Je ale patrné, že samotný camp si v sobě oproti ostalгии nese jisté uvědomění vlastní povrchnosti a vágnosti, které ale zpravidla obrací naruby. Ostalgie je v tomto směru totožná s kýčem, který ono uvědomění také postrádá. Kombinací ostalgie a campu poté vzniká sentimentalita vyznačující se strategiemi transgrese a dekonstrukce.

i heteronormativity aj. Detronizační strategie, kterých se účastnil popisovaný ostalgický camp, jsme v českém prostředí doposud zaznamenali například v písňových textech kapely Čokovoko zařazujících „velká jména“ socialistické popkultury do žertovně absurdních kontextů femininity (ve skladbě *Autostimulace* nebo *Evo! Respekt Evě Pilarové* aj.), dále také ve stylizaci Hraběnky Hedy a jejího „pestrobarevného“ způsobu života vymezujícího se vůči „šedivému“ socialismu (relevantní je v tomto ohledu zejména Hedina posměšná reprezentace v *Opilých banánech* Petra Šabacha),¹³¹ částečně v Razímově sbírce *Nejmodernější retro* zobrazující reálný socialismus prostřednictvím lehce naivní poetické stylizace nebo u několika postav v dramatické tvorbě Davida Drábka. Nejde přitom jen o sentimentální upomínku na (ne)estetiku socialistické populární hudby v podobě rockera Zapíka z dramatu *Náměstí bratří Mašínů*, ale též o postmoderního dandy a kriminálního Dr. Sowchozze ze hry *Žabikuch*, jehož ostalgické jméno společně se stylizačními prostředky femininity a zálibou v estetizaci sebe samého detronizují morální „zlo“, které tato záporná postava reprezentuje.¹³²

Ostalgický camp se na základě své schopnosti detronizace vyjevuje jakožto poměrně důležitý prostředek k zachování si kritického odstupu vůči příliš silné sentimentalitě ke „starým dobrým časům“. Tato okolnost se například projevila v dokumentárním cyklu *Retro* (2008–2013) České televize a zároveň ovlivnila knižní trilogii *Retro* ČS (2013, 2015, 2017) Michala Petrova, který je rovněž autorem námětu zmíněného pořadu. Tvůrci projektu se snažili poukázat na fenomény doby; na předměty denní spotřeby, rozličné aktivity, schémata vnímání aj., které pospolu skládají mozaiku každodenní estetiky a teatrality příslušného období. V předmluvě prvního dílu knižní trilogie vzpomíná moderátorka pořadu Martina Hynková

¹³¹ Hraběnku Hedu lze na jednu stranu chápat jakožto součást koloritu socialistické Prahy, v tomto smyslu může platit za frivolně hravou ostalgickou vzpomínku, na druhou stranu ale její působení vybočovalo ideám o normativnosti československé komunistické nomenklatury. Proto má také rezistenční účinky a do značné míry odporuje stesku po „starých dobrých časech“. V důsledku tedy může naplňovat koncept ostalgického campu, který rafinovaně zesměšňuje tehdejší autoritářský režim.

¹³² Zmínit lze také komickou genderově rozjitřenou postavu úspěšné koulačky a sportovní megahvězdy Mileny z Drábkovy hry *Koule*, která za „minulého režimu“ brala anabolické steroidy a vstoupila do komunistické strany.

Vrbová na jisté obtíže, s nimiž se tvůrci museli vyrovnat při počáteční snaze o apolitičnost:

„Vitacity byly přece dva – ten jahodovej a taky citronovej, ten byl ještě kyselejší a byl po něm parádně žlutej jazyk.“ A vzpomínáš na branná cvičení ve škole? Maska, pláštěnka a pytlíky na rukou i nohou. Jednotně v boji proti atomovému nebezpečí imperialismu.“ To jsou příklady jen některých znovu oživených událostí a příběhů, které zněly na přípravných redakčních poradách, mimochodem opravdu tvůrčích a zábavných. Přejít od humorných historek k serióznímu obsahu jednotlivých dílů pořadu už bylo ale mnohem pracnější. A časem se ukázalo, že s počáteční apolitickou ambicí to nebude zase tak jednoduché. Vždyť politika vstupovala do života nás, Čechoslováků, mnohdy už od dětství“ (Hynková Vrbová in Petrov 2013, s. 8–9).

Sentimentální a zábavné vzpomínky byly nakonec vyváženy zejména kulturními a hospodářskými dějinami, které poskytly patřičný kontext,¹³³ nicméně pro neutralizování romantizujících představ o jednotlivých dekadách „minulého režimu“ se uplatnily také ironie a sarkasmus, případně i záměrné nadsazování určitých fenoménů. V pořadu i v knižní trilogii jsou v některých případech užívány hravé hyperboly a frivolní ambivalentní kódy odpovídající campovým transgresivním strategiím, které podporují detronizaci zobrazení reálného socialismu včetně romantizujícího vzpomínání na toto období. Dokonce i samotné názvy knih z trilogie *Retro ČS* nabízí hravé ambivalentní významy:

¹³³ Hospodářské dějiny (v dosti zpopularizované podobě) se staly především součástí publikací *Retro ČS*. V první řadě jde o dějiny různých odvětví lehkého průmyslu a podniků vyrábějících zboží, na které je vzpomínáno. Tyto hospodářské dějiny jsou zpravidla doplněny kulturními dějinami a dějinami každodennosti, viz například následující úryvek hned z prvního dílu Petrovovy ostalgické trilogie: „*Vitana se později stala součástí konglomerátu Tukový průmysl s apetytem podobným tomu, jaký chtěla vzbudit u svých zákazníků. Po slupnutí Kralupského podniku pohltila i závody národního podniku Kávoviny v Pardubicích, Prostějově a Sereďi. Tady šlo o podniky někdejšího cikorkového impéria Franc (melta Franckovka byla v té době ještě pojem). Vitana tak ovládla výrobu širokého spektra potravin, které sahalo od dehydratovaných polévek přes bujóny, nejrůznější jídla v prášku, ochucené cukry a prášky do pečiva až po instantní dětskou kaši Vlasta a předvařenou rýži nebo dokonce rizoto. Sortiment Vitany perfektně najel na vzdouvající se vlnu československé cestovatelské vášně a zálibu v chataření a chalupaření. Sáčkové polévky byly tím nejskladnějším, co se dalo přibalit do kufru“ (Petrov 2013, s. 118).*

Co bylo (a nebylo) za reálného socialismu (2013), *Jak jsme si to (u)žili za reálného socialismu* (2015) a *(Povolená) dovolená* (2017). Uzávorkovaná sdělení idealizaci reflektované doby zásadně oslabují a v podstatě ji vylučují.

Jelikož jsou publikace zaměřeny zejména na konzum, k oslabení idealizovaného retro světa dochází skrze poukazy na selhávající vážnost dobových marketingových strategií nebo různých obchodních záměrů a vůbec celého plánovaného hospodářství, viz například příběh *Domu bytové kultury* otevřeného v roce 1981 v Praze, kterému se podle jeho loga přezdívalo „ollok“, a protože nenaplnil očekávání spotřebitelů, začalo se mu později přezdívát „debilákov“ (Petrov 2015, s. 197).¹³⁴ Důležitou roli zde tudíž sehrává dobový humor – záměrný i nezáměrný, nicméně zpravidla velmi ironický. Specifickou kategorií jsou v tomto ohledu anekdoty, které v dobovém diskursu socialismu nabízely určité uvolnění, viz například anekdota publikovaná ve druhém díle ostalgické trilogie:

„Okřídlený socialistický vtíp zněl asi takto: ‚Otevřu noviny – Lenin, otevřu rádio – Lenin, otevřu televizi – zase Lenin. Bojím se otevřít konzervu‘“ (Petrov 2013, s. 133).

Anekdoty a lidová tvořivost zesměšňující ideje komunistické nomenklatury se staly důležitým fenoménem,¹³⁵ který ve společnosti výrazně rezonoval. Sama komunistická strana k tomu nechtěně vybízela svými vážně míněnými budovatelskými postoji, zejména tedy v padesátých letech a později v období normalizace. Již v uvolněných šedesátých letech na tuto neochvějnou vážnost a s ní spojený vynucovaný respekt upozornil Milan Kundera ve svém proslulém *Žertu* (1967). Ze současné perspektivy lze popisovaný druh humoru interpretovat jako rafinovaný kulturně-spoločenský odpor. V tomto smyslu dosáhlo efektu

¹³⁴ Je zajímavé, že na dobové konzumní zboží je v obdobných počinech jako *Retro* ČS poměrně často vzpomínáno prostřednictvím populární kultury (pop-komunismus). Například pestrá škála různých cigaretových výrobků, případně i vizualita jejich balení a vystavování ve vitrínách trafik (v podstatě marketingová teatralita těchto produktů) je v prvním díle trilogie zmíněna s odkazem na film *Ale je ženatý* (1982) z cyklu *Tak se ptám* režiséra Jiřího Adamce, kde se objevuje několik letmých záběrů sortimentu cigaret (Petrov 2013, s. 180).

¹³⁵ Přehledně zachycují různé anekdoty či zesměšňující výrazy v době socialismu knihy Jakuba Šofara a Jana Nejedlého s názvem *Po práci legraci. Lexikon lidové tvořivosti z dob socialismu* (2016, 2017, 2018).

rezistence také úmyslné i neúmyslné zesměšňování ideologických hesel. Za všechny ještě jednou připomínám známou deklaraci přátelství, na niž v souvislosti s campem odkázala Joanna Królaková (viz výše): „*Se Sovětským svazem na věčné časy a nikdy jinak!*“ Dobový humor by doplnil: „*A ani o minutu déle!*“

Na záměrný i nezáměrný humor vzniklý v době „minulého režimu“ poukazuje kromě Petrovovy dokumentární a knižní série také ostalgická publikace s názvem *1967. Rok, kdy jsem se narodil(a)* (2017) Jarmily Frejtichové a dále též série publikací *Můj rok* (2018, 2019), jehož autory jsou kromě Frejtichové také Alena Breuerová, Martin Ježek a Michaela Tučková.¹³⁶ Tyto knihy zpracovávají minulost vcelku obdobným způsobem jako *Retru ČS*, nicméně jsou mnohem sentimentálnější a tím pádem i mnohem méně analytické či kritické. Dáno je to jejich charakterem dárkové knihy, která se snaží co nejintenzivněji vyvolat pozitivní pocity.¹³⁷ Například v publikaci *1967. Rok, kdy jsem se narodil(a)* je sice humor reálného socialismu vtažen do kulturně-historického kontextu příslušného období – konkrétně je pozornost věnována kreslenému vtipu na stránkách Dikobrazu, nepovedeným novinovým titulům nebo seznamovacím inzerátům aj. (Frejtichová 2017, s. 94–109) –, neimplikuje ovšem onu detronizaci, která by reálnému socialismu a vzpomínání na něj zasadila nějakou zásadně poučnou lekci. Dobový humor se zde stává pouze vlídnou nostalgickou vzpomínkou a podporuje idealizaci reflektované doby, čímž se dostává do protikladu k tomu, jakým způsobem s ním bylo zacházeno v *Retru ČS*, a proto je v rozporu také s tím, co tvoří v součinnosti s ostalgickým campem.

¹³⁶ V posledních letech vyšlo hned několik obdobně sentimentálních publikací. Zmínit lze například *Vzpomínkomat* (2017, 2018) Renáty Šťastné a Zuzany Kučerové. Taková díla bývají produktem připomenutí kulatých výročí československé historie, která je v jejich případě ovšem intimizována.

¹³⁷ Pro ilustraci viz následující pasáž z úvodu knihy *1967. Rok, kdy jsem se narodil(a)*: „*Zjistíte, co je typické pro znamení Ohnivé Kozy, řekneme vám, jaká jména byla neoblíbenější, co se nosilo, jaká auta byla nejvíc „in“.* Nejen pro letošní jubilanty máme na závěr ještě několik vzpomínek jejich vrstevníků na dobu, kdy jim bylo sladkých osmnáct“ (Frejtichová 2017, s. 6). Kniha kromě toho obsahuje „*Stránk[u] pro tebe*“ (tamtéž, s. 7). Jedná se o prázdnou stranu (s linkami) určenou k vepsání přání a věnování čtenáři. Obdobné strany se nachází rovněž v sérii *Můj rok*. Nutno dodat, že první díl Petrovova *Retru ČS* obsahuje sekci nazvanou: „*Album plné vzpomínek*“ (Petrov 2013, s. 254–256). Sloužit mají k sentimentálnímu ukládání vlastních ostalgických zážitků a upomínek na ně. Zajímavé je, že ve zbylých dvou dílech trilogie se tato prázdná „alba“ už nevyškytují.

Na problém idealizace reálného socialismu je v Petrovově trilogii upozorňováno poměrně důrazně. Děje se tak ve všech třech dílech trilogie, přestože třetí díl je oproti dvěma předchozím mnohem sentimentálnější, jelikož častěji předkládá autorovy osobní vzpomínky. Ona idealizace není dekonstruována pouze na základě humorných a zesměšňujících campy poukazů, ale také prostřednictvím kritických analýz, například v následujícím úryvku z druhé části trilogie reflektujícím rozkol mezi každodenní realitou „minulého režimu“ a jeho televizním (lze doplnit i filmovým) ztvárněním ze soudobé perspektivy:

„Televizní retroseriály jsou v mnohém ošidné. Jezdí v nich sice staré škodovky, ale jsou nablýskané jelenicí, protože je filmařům nejspíš půjčili pyšní majitelé – členové veterán klubu. Navíc se prohánějí po ulicích krytých poměrně slušným asfaltem a lemovaných celkem zachovalými činžáky. Socialismus, to byly ovšem také prokvetlé blatníky, výmoly a omítka padající na vsudy přítomná lešení“ (Petrov 2015, s. 197).

Popisovaná audiovizuální idealizace související s retrovlnou – za ilustrativní příklad lze považovat seriál *Vyprávěj*¹³⁸ (2009–2013) České Televize v režii Bisera Architeva – produkuje jistou nablýskanost reálného socialismu. Tato idealizace se ovšem nemusí týkat pouze poetiky děl vznikajících v éře postkomunismu. V období československé normalizace přepisující paměť a vzpomínky na události roku 1968 se produkce nablýskané každodennosti staly důležitou součástí tuzemského kulturního prostoru, přičemž výraznou roli v tomto ohledu sehrávala právě televize. Po náhlém ukončení Pražského jara si komunistická strana uvědomila její důležitost, pročež se toto médium stalo významným nástrojem normalizační propagandy. Důraz začal být kladen především na zábavní pořady. V tomto ohledu nutno připomenout zejména estrádu *Televarieté* nabízející nekonfliktní humor, socialistický pop nebo cirkusové výstupy, to vše doplněno o pestrobarevné choreografie *Baletu Československé televize*, který společně se svým

¹³⁸ S ostalgií je spřažena především první až čtvrtá řada seriálu. Pátá řada se již věnuje polistopadovým dějinám Česka a Slovenska, kde ale do značné míry vstupuje do popředí nostalgie po divokých devadesátých letech.

předobrazem, východoněmeckým tanečním uskupením *Fernsehballert*, učinil z baletu jakožto tradičního zástupce vysokého umění masovou, plytkou a kýčovitou zábavu. Zpravidla šlo o prostoduché pozlátko bez obsahu. Estetika zde jednoznačně stála nad etikou a implikovala odpolitizování ideologické zátěže normalizačního období. Estrády nabízely pobavení bez výraznější recipientovi aktivity.¹³⁹ Ta byla naopak intenzivně vyžadována u normalizačních televizních seriálů.¹⁴⁰

Normalizační televizní série generovaly preference trendů a udávaly schémata „normálního“ chování i jednání zaručující socialistickému člověku možnost vstoupit vůči režimu a jeho hegemonii do nekonfliktní pozice (srov. Bren 2013, s. 243–246; Machek 2010, s. 16). Nejlépe tímto způsobem fungovaly seriály, které se vyznačovaly jistou apolitičností, ačkoliv nutno dodat, že šlo o apolitičnost *zdánlivou*. To se týkalo zejména seriálů Jaroslava Dietla, které nevěnovaly tolik pozornosti budování socialistické vlasti, výhodám stranické příslušnosti, charakterním činům přesvědčených komunistů nebo problematice třídního boje, ale soustředily se v první řadě na rodinné a citové vazby daných postav.¹⁴¹ Tematizováno zde bylo soukromí socialistického občana,¹⁴² přičemž tento přesun od veřejného k intimnímu

¹³⁹ Televizní estrády mají sklon naplňovat prvky estetiky campu obecně. Není to dáno pouze jejich důrazem na styl, ale i masovou produkcí kýče, vyumělkovaností, výraznou teatralitou nebo vyhýbáním se vážnosti a etickým tématům. *Televarieté* nebo východoněmecký *Ein Kessel Bunter* a mnohé jiné estrády (včetně *Eurovision Song Contest*) je proto možné považovat za camp již v jejich dobovém kontextu a nejenom s určitým odstupem nebo prostřednictvím transgrese jejich významů.

¹⁴⁰ Převážně šlo o žánr soap opery.

¹⁴¹ Například *Nemocnice na kraji města* (1977) nebo *Žena za pultem* (1977) aj. Zejména druhý zmíněný seriál se stal důležitým idealizačním prostředkem normalizačního období. Nešlo pouze o to, že prodavačka Anna Holubová, řečená *Žena za pultem* v podání Jiřiny Švorcové byla s neochvějnou vážností vykreslena jako vzorová zástupkyně emancipovaných socialistických žen, bez jejichž pracovního přičinění a péče o rodinu a domácnost by nemohla socialistická vlast v podstatě existovat, ale také o zobrazování vybájené hojnosti socialistického konzumu.

¹⁴² Navíc ani nehrálo roli, zda je postava ve straně nebo není, čímž bylo do jisté míry dosaženo všeobecné platnosti. Rodinné strasti zde prožíval straník i nestraník.

lze označit za obecnější princip normalizace.¹⁴³ Jak uvedla Paulina Bren ve své knize *Zelinář a jeho televize* (2010):

„režim, jelikož nemohl dosáhnout úroveň kapitalistického konzumu za železnou oponou, nabízel jako náhradu socialistický způsob života a chlubil se, že socialistický občan se na sklonku dvacátého století může seberealizovat. Husáková vládajevila velkou ochotu udržovat tyto úhelné kameny normalizace, i za cenu sociálních a ekonomických následků, protože díky pražskému jaru zůstávala veřejná sféra ožehavým prostorem. Normalizátoři sice nadále pořádali působivé prvomájové přehlídky, ale ve skutečnosti zbavili veřejnou sféru jakéhokoliv politického smyslu. Domestikovali ji, privatizovali. Centrem veřejného života se stala rodina, ta malá i ta velká, skutečná i symbolická. Oficiální kultura přestala prosazovat národ dychtivých a veřejně činných komunistů – spíš se snažila vytvořit národ soukromých osob, které spojovalo budování pohodlného života“ (Bren 2013, s. 379).

Zajímavé je, že popisovaný proces nabytí privátního charakteru veřejného prostoru se zakládal na velmi tradicionalistickém konstruktu femininity. Do popředí vstoupila žena jako zručná hospodyně v domácnosti. To v souvislosti s normalizačním příklonem k rodinnému životu znamenalo zdůraznění její role ochránčyně a pečovatelky. Stala se garantkou správného fungování rodiny a tím pádem i státu. Femininita se tak částečně vymanila z pozice marginálnosti. Na muže důsledkem toho nebyly kladeny přílišné nároky. Jeho úkol spočíval „pouze“ ve stranické poslušnosti a v respektování ženy, alespoň při oslavách Mezinárodního dne žen (Machek 2010, s. 26).¹⁴⁴ K prosazení takových představ velmi dobře

¹⁴³ Jedná se o obecnější princip, který není spojen pouze s československou normalizací. Přesun od veřejného k soukromému lze vysledovat již v souvislosti romantismu a jeho důrazu na individuální prožitky. Romantismus podpořil intimizaci a emocionalizaci veřejného sektoru (Høystad 2011, s. 250). I proto lze ostalgiu chápat jako romantizaci reálného socialismu, která je založena na subjektivních prožitcích doby, a může tudíž postrádat objektivní nadhled.

¹⁴⁴ Tyto genderové představy o femininitě v éře normalizace lze považovat za emancipační. Ženám byla dána možnost pracovat a podílet se na budování socialistické vlasti. Do jisté míry mohly budovat svou

posloužily režimem ratifikované popkulturní reprezentace femininity (srov. Bren 2013, s. 379; Machek 2010, s. 21–26), které kulminovaly především v televizním seriálu *Žena za pultem* (1977).¹⁴⁵ Vztáhneme-li do těchto souvislostí „okouzující“ Hraběnkou Hedou, která se uvedenému pojetí ženy naprosto vymykala, musela její celková stylizace působit v dobovém diskursu sedmdesátých a osmdesátých let extrémně bizarním dojmem. O to jasněji vyplývá důležitost jejího campování, které narušovalo normalizační podoby genderových rolí apod. Proto také můžeme Hraběnkou považovat za významnou socio-kulturní transgresi jak v jejím dobovém diskursu, tak i v retrospektivách na ni.

Onen všeobecný přesun od veřejného k soukromému se intenzivně promítl do soudobého ostalgického vzpomínání, v jehož rámci dochází k výraznému utlumení politického kontextu ve prospěch sentimentálních prožitků v úzkém rodinném kruhu a k podpoře nostalgie po předmětech, které naplňovaly každodenní život rodiny. Okolnost příklonu k intimitě se týká širokého spektra ostalgických reprezentací vznikajících v celém bývalém východním bloku, nicméně v tuzemské ostalgi rezonují také uvedené pozůstatky normalizačního snažení komunistické strany budovat ve společnosti představu, které svádí k sentimentalitě.¹⁴⁶ O to snadněji mohou být vyvolávána a zpřítomněna „*fotogenická kliše*“, jak trefně ono idealizované zobrazování každodennosti soukromého života v době normalizace nazvala Blanka Činátlová ve svém příspěvku zaměřeném na ostalgi v retrosériálu *Vyprávěj* (Činátlová 2011, s. 63).¹⁴⁷ Samotné vzpomínání

kariéru. Jak již ale víme, byly rovněž pasovány do role pečovatelek o rodinu a hospodyň v domácnosti. Tato role patřila výlučně jim, což samo o sobě generuje velmi tradiční a stereotypní pojetí femininity.

¹⁴⁵ Jakousi campovou odpovědí na tento seriál může být parodická divadelní hra Petra Kolečka *Žena za pultem 2: Pult osobnosti* z roku 2014 uvedená divadlem Kalich v režii Davida Drábka. Všechny postavy ztvárňují Jiří Lábus a Oldřich Kaiser. Hra tudíž obsahuje výrazné role travesti.

¹⁴⁶ Jedná se o širší kulturně-společenský problém, který v dnešní době zasahuje i do politiky. Jistá část soudobého politického spektra zásadně přehlíží veřejnou sféru – viz například snahy o znevažování různých občanských aktivit včetně poměrně rozsáhlých demonstrací – a do popředí mimo jiné uvádí téma rodiny, u níž je zdůrazňována její tradiční nebo chcete-li „normální“ podoba udávající pevně stanovené hodnoty. Celá situace je samozřejmě mnohem složitější, avšak jisté nuance zde dle mého názoru opravdu nalézt můžeme.

¹⁴⁷ *Zátíší se sifonovou lahví. Fotogenie ostalgického vzpomínání* (2011).

lze v tomto smyslu přirovnat k listování v albech s rodinnými fotografiemi.¹⁴⁸ Takového příměru bylo dokonce užito v pilotním díle série *Vyprávěj*, kdy z úst vypravěče¹⁴⁹ zazní: „*Nečekejte nějakou přesnou historii, jsou to jenom moje vzpomínky – jako když listujete fotoalbem*“ (Od začátku in *Vyprávěj* 2009, nestr.).

Prohlížení rodinných alb zahrnuje aktualizaci „*fotogenických klišé*“, přináší jakési restaurování intimity a inklinuje k fetišizovanému prožitku minulosti. Na tomto místě je vhodné doplnit, že fetišizovaný prožitek se netýká pouze ostalgického vzpomínání. Fetišizace se účastní i vzpomínání na euforická devadesátá léta 20. století. V dnešní době vznikají o tomto období publikace a jiné produkty, které lze chápat jako ekvivalenty Petrovova *Retra ČS* aj. V první řadě stojí za zmínku publikace *Devadesátky! Roky nespoutané svobody* (2019) Johany Fundové.¹⁵⁰ Kniha vykazuje rysy nostalgie, zároveň ale k období devadesátých let přistupuje s ironií či nadsázkou a vyžívá se v různých dobových bizarnostech. Nostalgická je vůči devadesátým letům také novela *Jeden kopeček šmoulový* (2018) herečky Marie Doležalové s ilustracemi Elišky Podzimkové. Kniha má charakter rodinného alba obsahujícího vzpomínky na autorčino dětství a na různé konzumní fenomény devadesátých let. Obě publikace v některých momentech užívají analogické vzpomínkové strategie, které lze nalézt ve Witkowského *Královně Barbaře*; zejména jde o zpřítomnění teatrality konzumu a kýče (viz výše), což přináší poukaz na bizarnost doby. Nutno ale dodat, že ač Doležalová v některých pasážích své knihy užívá silnou ironii, oproti Fundové publikaci je *Jeden kopeček šmoulový* mnohem sentimentálnější, jelikož se velmi intenzivně soustřeďuje na vzpomínání v kruhu nejbližší rodiny.

¹⁴⁸ V tomto smyslu lze uvažovat také o přirovnání ostalgie k prohlížení alb starých pohlednic s osobními vzkazy, ve kterém je obsaženo obdobně sentimentální naladění. Výsledkem je nostalgická „*pohlednicovitost*“ přinášející romantizující a kýčovitá schémata, o nichž hovořil Michal Stefaňski v souvislosti s českým poetismem (Stefaňski 2013, s. 514).

¹⁴⁹ Hlas vypravěče namluvil Vojtěch Kotek.

¹⁵⁰ Johana Fundová je také autorkou internetového projektu *Pure devadesátky*. Publikace *Devadesátky! Roky nespoutané svobody* na tento projekt navazuje.

Nostalgické vzpomínání může přispívat ke konstituci campu a může se stát součástí campy vnímavosti, nicméně jak jsem už nastínil, camp dokáže nostalgii přetvářet a přepisovat její významy. Detronizuje autoritu a přináší kritický odstup od sentimentálního vzpomínání, ať už na reálný socialismus či jiná období. V českém (československém) prostředí lze vysledovat určité specifikum konstituce popisovaných strategií, které se zakládá na spojení ostalgického campu s recesí. Na tuto okolnost upozornila také Joanna Królaková ve své již několikrát připomínané studii s tím, že obdobné projevy ostalgického vzpomínání je možné pozorovat též v polském prostředí.¹⁵¹ Recese se sama o sobě s campem shoduje v několika význačných rysech, je spřažena s teatralitou, přeháněním, nadsázkou a ironií, vysmívá se vážným věcem nebo věcem, jejichž vážnost selhává (záleží samozřejmě na kontextu a perspektivě) a zpravidla užívá ambivalentní významy. Campera lze víceméně přirovnávat k recesistovi, s oběma se pojí určitá míra „jinakosti“. Kromě toho má recese co do činění s otrlým sledováním špatných filmů nebo souhrnně s oceňováním špatného umění a popkultury. Percepce takového charakteru se vysmívá všeobecně zažitým vnímavostem a svérázným způsobem otrásá jejich autoritou.

V tuzemsku lze zaznamenat recesistické projevy, které v sobě zahrnují různé formy politické a jiné satiry: *Strana mírného pokroku v mezích zákona* Jaroslava Haška (nutno dodat, že Haškova literární postava vojína Švejka vykazuje prvky recese také), *Klub pražských recesistů* a *Spolek přátel Říše KOLABORA*, samozřejmě *Divadlo Járy Cimrmana*,¹⁵² umělecká skupina *Ztohoven* a v neposlední řadě též politická strana *Ano, vytrolíme Europarlament*. Prvky recese vykazuje například i happeningový počín výtvarníka Davida Černého z roku 1991. Černý přemaloval *tank číslo 23*, který stával na náměstí Kinských (dříve náměstí Sovětských tankistů), narůžovo. Tank byl poté přetřen zpět nazeleno, avšak o pár dní později jej několik poslanců Federálního shromáždění přemalovalo opět narůžovo. Šlo v podstatě o jednu z prvních svérázných reflexí československé minulosti, která se přibližovala

¹⁵¹ Królaková zmiňuje například mystifikační marketingové strategie varšavské restaurace *Hospoda u rudého vepře* užívajících ostalgické fenomény na pozadí stylizačních prostředků dobrodružné literatury (Królak 2010, s. 63–65).

¹⁵² O recesistických projevech a recesistickém humoru lze uvažovat i v souvislosti s tvorbou *Osvobozeného divadla* nebo divadla *Semafor*.

estetice campu. Provokativní styl tehdy rozdmýchal debatu o pohledu na minulost a do značné míry přispěl k polistopadovému vyjednávání významu a prepisování kontextů symboliky Sovětské armády (potažmo celého Sovětského svazu) v československém kulturně-společenském prostoru.

Je zjevné, že rozličné recesistické počiny mohou (nejen) ve smyslu campu přinášet společnosti sebereflexi. V souvislosti s ostalgickým campem lze tuto tezi chápat jako princip poměrně širokého okruhu tuzemských reprezentací včetně reprezentací uměleckých a popkulturních. Królaková v tomto směru zmiňuje knihy *Občanský průkaz* (2006) Petra Šabacha a *Hrdý Budžes* (1998) či *Oněgin byl Rusák* (2006) Ireny Douskové. Tato literární díla i jejich adaptace „[z]achycují socialistickou éru plnou elementů recese, která zjevně plní podobnou terapeutickou funkci jako v případě účasti zástupců starší generace na (...) představeních typu oslav výročí Říjnové revoluce (Królak 2010, s. 70). Při zmínce o představeních typu oslav výročí Říjnové revoluce má Królaková na mysli soudobé snahy o inscenování festivit reálného socialismu.¹⁵³ Ina Marešová takový způsob ostalgického vzpomínání označuje za tzv. ostalgický folklor, který charakterizuje jako „*performativní ostalgie realizovanou na konkrétním místě v konkrétním čase a vyžadující aktivní participaci svých účastníků*“ (Marešová 2013, s. 61). Nutno zdůraznit, že se nejedná o znovuzavádění ideologicky podmíněných oslav komunistické strany ani o lítostivé připomínání si ztracené „krásy“ reálného socialismu. V první řadě jde o recesi přinášející svérázné vyrovnání se s minulostí, které je založeno na kvazikonfrontaci etického rozměru daného období (Królak 2010, s. 68). To platí pro starší generaci, která reálný socialismus prožila. Pro mladší generaci je ostalgie spíše jen estetickou vnímavostí vyzdvihující bizarnost a kýč doby – velkou roli zde sehrává pop-komunismus. Perspektiva těch, kteří reálný socialismus pamatují, se ovšem částečně prolíná s perspektivou těch, kteří tuto dobu znají jen zprostředkovaně. Průsečíkem těchto náhledů může být právě camp.

Zaměříme-li se blíže na díla českých autorů, která jako příklady recesistických projevů ostalgie zmínila Królaková, a analyzujeme-li také další počiny těchto

¹⁵³ Toto inscenování do jisté míry odpovídá rekonstrukcím historických bitev apod., v nichž sehrává důležitou roli estetika připomínané události.

spisovatelů, nelze přehlédnout opakování určitých autorských postupů, jež vyvolávají nebo alespoň mohou vyvolávat popisovaný efekt reflexe, popřípadě mají terapeutický účinek pro samotné autory. Tato (sebe)reflexe se obvykle konstituuje na pozadí sentimentálního vzpomínání v intimním kruhu rodiny a rezonuje v součinnosti detronizace autority a alespoň částečně také rezistence.¹⁵⁴ Autorita zde bývá obdobně jako v ostalgických počinech typu *Retro ČS* podkopávána skrze pop-komunistické odkazy vztahující se ke každodennímu socialistickému konzumu. Jako ilustrativní příklad může sloužit poukaz na nekvalitu kosmetických výrobků v Douskové románu *Oněgin byl Rusák*. Když hlavní postava románu, dospívající Helena obdrží na plese od svého tanečního partnera Honzy poklonu, že krásně voní, její reakce je poněkud rozpačitá:

„Nevěděla jsem, co na to mám říct, tak jsem se jen přihlouple usmála a vrtalo mi hlavou, jak může někomu připadat, že krásně voním, když člověk zase neměl jinou možnost než na sebe nastříkat ten odpornej českéj intim-spray Fleur, kterýmu s Jůlíí důvěrně říkáme Fleur du mal“ (Dousková 2006, s. 156).

Z pop-komunismu a ostalgie se mohou dokonce etablovat rezistenční snahy daných postav. To se děje například ve známé scéně s „nerozbitnými“ sklenicemi z plastu, která se vyskytuje v Šabachově novele *Voda se štávou* publikované v cyklu *Hovno hoří* (1994).¹⁵⁵ Záměrné rozbití plastové „sklenice“ reprezentuje zesměšnění autority komunistické strany, které provádí bratr vypravěče svádějící neustálý ideologický souboj se svým otcem, nadšeným komunistou. Když bratr vypravěče plastovou „sklenici“ rozbije, rozbije tak i otcovu snahu o demonstraci socialistického pokroku. V souvislosti s rezistencí mládí (viz níže) tak dochází k dialektice politických názorů, která zahalena do sentimentálního hávu vzpomínek v kruhu nejbližší rodiny přináší detronizaci vážnosti celého východního bloku.

V již připomínané novele *Občanský průkaz* je podkopávání autority komunistické strany prováděno mimo jiné i skrze záměrnou ztrátu vážnosti ideologických

¹⁵⁴ Pro srovnání viz studie Veroniky Pehe *Drobné hrdinství. Vzдор jakožto předmět nostalgie v díle Petra Šabacha a Michala Viewegha* (2015).

¹⁵⁵ Scéna proslula díky filmu *Pelíšky* (1999) částečně natočeného na motivy novely *Voda se štávou*.

sloganů, která je analogická výše uváděnému zesměšňování deklarace přátelství se Sovětským svazem. Následující úryvek nabízí recesistická hesla ze studentského majálesu reprezentovaného v rámci jednoho z intermezz Šabachovy novely jakožto připomínka pražského majálesu konaného v roce 1965:

„[A] my se smáli studentskejm transparentům s hesly jako: Sovětský poustevník – náš vzor, Jezte ruská vejce – vejce našich přátel a Všechna hesla byla předem schválena – se vším souhlasím“ (Šabach 2006, s. 34).

Dvojnáčné slogany můžeme zaznamenat například i v Šabachových *Babičkách* (1998). Zde se ovšem transgresivní kód konstituuje poněkud odlišným způsobem, pracuje totiž s naivitou. Nadšený komunista Míla, strýc hlavního hrdiny Matěje se po jistou dobu zabývá tvorbou politických hesel, která ale nezáměrně obsahují ambivalentní významy, na což je Míla důrazně upozorněn:

„Co je na tom hergot špatně?!“ zakřičel zoufale strejda, protože už byl u zdi a neměl kam couvnout. Pak se rozhlédl a jako profesionální recitátor zaduněl: „My víme, zač Sovětskému svazu vděčíme!“ a znělo to skutečně velkolepě. Jenže pan učitel odmítavě vrtěl hlavou a oponoval: „Takhle to oni nečetli! Oni dali přízvuk jinam! Copak nechápeš, že podobné věty se dají číst rozdílným způsobem?!““ (Šabach 2007, s. 148).

Tato zesměšňující strategie užívá prvek naivního campu a transgresivně produkuje komickou situaci, v níž vystupuje do popředí silný aspekt selhávající vážnosti. Mílovo počínání tak působí jako recese, i když recesí není.

Detronizace autority v Šabachových stejně jako Douskové knihách se samozřejmě nezakládá pouze na zesměšňování ideologických sloganů. Do popředí v tomto směru vystupují fikční postavy přesvědčených komunistů, kteří téměř pokaždé stojí v protikladu k hlavním hrdinům. Detronizační autorské strategie tak výrazně zasahují do jejich chování a jednání. Ostatně analogické zesměšňování lze sledovat i u zmíněné postavy naivního komunisty Míly, kterého ale nelze považovat za zcela negativní postavu, jelikož se svým synovcem Matějem, hlavním hrdinou románu, vychází poměrně dobře. Je totiž členem Matějovy rodiny a právě rodina zde stojí

na prvním místě. Jeho počínání je prezentováno jako série humorných příhod, které oživují listování v rodinném albu. Sentimentalita zde jednoznačně vítězí nad politikou.

Autorita bývá často nabourávána u všeobecně známých komunistických státníků, například v Douskové románu *Hrdý Budžes* lze celou jednu kapitolu nazvanou *Jak byl kníže Přemysl s Husákem v Čáslavi na záchodě* shrnout posměšnými vulgárními verši, které si Helenka, hlavní hrdinka příběhu, přečetla na záchodě:

„Horší nežli Rusák
je ten čurák Husák“
(Dousková 2002, s. 24).

Pozoruhodná je v tomto ohledu Šabachova povídka *Život za persiko* publikovaná v cyklu *Tenkrát za totáče* (2005) a později v cyklu *S jedním uchem naveselo* (2011). V povídce se objevuje parodická postava s reálným předobrazem vdovy po Juliu Fučíkovi, Gusta Fučíková, v tomto případě vystupující v roli jakési femme fatale komunistické strany, jejíž manýry nápadně připomínají stereotypní aristokratickou marnivost dvořanů ve Versailles.¹⁵⁶ Ať už jde o výběr perského koberce nebo o vytvoření Juliovy vzpomínkové busty, k čemuž je zapotřebí jejího konečného souhlasu, Gustě není nic dobré, téměř jako by vlastnila nadměru vytrřibený vkus, kterého běžný smrtelník nemůže dosáhnout. Estetickou i morální autoritu si ale vynucuje na základě svého vdovství po Juliu Fučíkovi, na které ve vhodných (a častěji spíše v nevhodných) chvílích hlasitě upozorňuje, pročež její autorita zpravidla naprosto selhává:

„Já jsem Gusta Fučíková! Vdova po národním hrdinovi!!!“ vřískala
ometálovaná ženská a celá se třásla. Potom dostala strašlivý záchvat

¹⁵⁶ Přestože postava Gusty Fučíkové může v Šabachově povídce *Život za persiko* vykazovat jisté podobnosti s Hraběnkou Hedou – shodují se především v selhávající vážnosti femininní dekorativnosti –, jejich působení se zakládá na odlišných modech značení. Zatímco Hraběnka Heda (jako referent i jako reprezentace v Šabachových *Opilých banánech*) nabourává zažitá schémata percepce, Gusta Fučíková zosobňuje komunistickou stranou podporovaný oficiální diskurs. V rámci fokalizace Šabachovy povídky je k ní ale přistupováno z pozice marginálnosti.

*a svalila se na zem, přímo na peršany, válela na nich sudy a kříčela
Juleku! Ach, Juleku!!!“ (Šabach 2011, s. 51).*

Její absurdní manýry konvenují s určitým „papalášstvím“ komunistické nomenklatury projevujícím se mimo jiné na základě teatrálního stylu, například užíváním typického „papalášského“ automobilu Tatra 603, k němuž má Gusta k dispozici i řidiče. Tato aristokratičnost je povrchní a pozlátková a Gusta tak působí jakožto dekorace příslušné ideologie.

Obdobně jako nobilitovaná šlechta kopírovala v 19. století sebe-reprezentační strategie starobylé šlechty, činila poválečná komunistická nomenklatura v podstatě to samé se slohem a manýry buržoazie. Byť se vůči buržoaznímu stylu i morálce ideologicky vymezovala, formálně je napodobovala. Tento paradox rezonuje v Šabachově povídce jako pitoreskní upozornění na pokrytectví komunistické strany a hyperbolicky toto pokrytectví dekonstruuje.

Protipólem antihrdinky Fučíkové je rezistenční postava mladé „máničky“ Tomáše, prodavače koberců v obchodě, v němž Gusta mínila zakoupit perský koberec. Na základě prodavačovi údajné drzosti ji ovšem zachvátil hysterický záchvat (viz úryvek výše), pročež Tomáš dostal ze svého zaměstnání výpověď.

Postava Tomáše sehrává úlohu jakéhosi neutralizátora Fučíkové manýrů, jejího (ne)vkusu i její stranické dekorativnosti. Vše graduje v samém závěru povídky, když Gusta obklopená zpodobňovací komisí vykřikne před bustou svého zesnulého muže: „*To je on!*“ (tamtéž, s. 53), přičemž členové komise si zvolání vyloží jako Gustin souhlas s výslednou podobou busty, nicméně adresátem sdělení je Tomáš stojící opodál. Zajímavé je, že Tomášovo zmíněné „máničkovství“, tedy jeho příslušnost k marginalizované skupině předznamenává v povídce rezistenci vůči hegemonii vládnoucí strany. „Jinakost“ zde nabourává „normalitu“ proklamovanou komunistickou ideologií. Právě příslušníci marginalizovaných skupin a dále také děti a mladiství jsou v rámci postkomunistické reprezentace reálného socialismu nejčastějšími hrdiny zkoumaných narativů. Zobrazení marginalizovaných osob se týká zejména Šabachovy tvorby a jeho postav „mániček“. Mládí je reprezentováno především v Douskové tvorbě, nicméně objevuje se též u Šabacha. Obě kategorie

hlavních hrdinů mohou do ostalgického kontextu přinášet záměrnou i nezáměrnou recesi a zosobňovat rafinovanou i naivní rezistenci z perspektivy okrajovosti.

Svět Šabachových „mániček“ vzdorujících politické šikaně a holdujících alkoholu ve zromantizovaných hospodách¹⁵⁷ poslední cenové skupiny představuje subkulturu bohémského undergroundu, jejíž sebe-reprezentační strategie a symbolická komunikace generovaly svébytný styl, který nabízel různé významotvorné činitele. Tento styl zahrnoval vnější identifikační znaky (dlouhé vlasy nebo například nošení americké vojenské bundy, tzv. invaze) a dále také preference ve výběru populární kultury, zejména populární hudby, jejíž znalost jdoucí ruku v ruce s vlastnictvím obtížně sehnatelných vinylových desek západních interpretů mohla zaručovat otevřenou vstupenku do příslušného diskursu rezistenčního smýšlení. S takovými významy je popkultura reprezentována v *Občanském průkazu* v rámci dialogu dvou „mániček“, vypravěče a postavy Marka, které při seznámení v jedné zapadlé hospodě testují důvěru vůči sobě navzájem za pomoci transgresivních kódů představujících odkazy na populární hudbu:

„A pak sme se chvíli bavili o Cepelínech a jen tak sme se oťukávali, protože bylo nutný zjistit, kam až s tím druhým můžete zajít a v čem s ním můžete počítat a v čem zas ne. Já třeba řek jen: ‚Stairway to Heaven‘ a on odpověděl: ‚Whole Lotta Love‘ a bylo to vyřízený. Ostatní kecy jsou na hovno. U dalšího piva začínala naše debata chvílema připomínat spíše nějakou asociační hru u psychiatra než pokec dvou lidí, který se navzájem představujou, ale taková byla tenkrát holt doba. Vypadalo to asi tahle:

‚Ten Years After.‘

‚Alvin Lee je d’ábel v lidské podobě...‘ řek on.

‚Co Hendrix?!‘ nadhodil sem.

¹⁵⁷ Šabachovo zobrazení hospodského prostředí je význačným diegetickým aspektem autorových děl. Hospody reprezentují oázy intelektuální svobody, zastupují ale také intimní rodinné zázemí. Odehrávají se v nich (byť často jen retrospektivně) dějiny každodenního života, avšak reflektovány jsou v nich i velké politické události.

„All Along the Watchtower? Voodoo Chile...?!“ zved obočí a opatrně dodal: „House Burning Down...?“ (Šabach 2006, s. 117).

Později si „máničky“ omylem vymění bundy, pročež vypravěč spolu se čtenáři zjistí, že Marek byl nadporučíkem Státní bezpečnosti. Formálně tedy napodoboval sebe-reprezentační strategie i symbolickou komunikaci undergroundové subkultury, prostřednictvím čehož prováděl špiónážní aktivity. Specifikem této komplexní lži je její principiální ukotvení ve stylu, který natolik hodnověrně korespondoval s estetikou undergroundové subkultury, že k odhalení skutečných motivů jeho kultivace došlo jen náhodou. Markova postava tak projevila určitý talent pro lhaní, který je ostatně předpokladem nejen špiónství, ale i kriminální činnosti. Oba tábory věnují velké úsilí vlastní výrazovosti, která souzní se sebe-reprezentačními snahami „wainewrighteovského“ a „querellovského“ dandysmu založeného mimo jiné na korelaci campu s pokrytectvím či strojeností (Booth 1983, s. 111) a také s uměním nasazovat ty nejroztodivnější masky. Oscar Wilde ve své eseji *Úpadek lhaní* (*The Decay of Lying. An Observation*, 1889) oceňoval estetično lži s tím, že poetika lhaní se přibližuje poetice literárního umění: *„Jako poznáme básníka dle jeho jemné hudby, tak lze poznati lháře dle jeho bohatého, rytmického vyjadřování, a ani v tom ani v onom případě nepostačí náhodná inspirace okamžiku. Zde jako všude jinde, praxe musí předcházeti dokonalosti“* (Wilde 1994b, s. 128–129). Notoričtí lháři nebo lhářky, kteří lžou z povolání, své dílo zkrátka kultivují do nejjemnějších detailů. Je-li jejich lež vydařená, nevyznačuje se ani tak obsahem – ten při lhaní ztrácí smysl – jako spíše svou formou a jemnocitem. Lež, kterou vytvořil nadporučík Marek, byla úspěšná právě díky své estetické delikátnosti. Popisovaná reprezentace navíc přináší rafinovanou komiku; fokalizace příhody je podávána s nadsázkou a naprosto směšně vyznívá špiónovo náhodné odhalení. Narativ ovšem nabízí i velmi vážné upozornění na dobové praktiky StB. Počáteční úsměv rychle tuhne na rtech a zůstává jen úžas. Stejným způsobem reagoval též jeden z vypravěčových přátel, který *„nad tou příhodou jen nevěřicně kroutil hlavou“* (Šabach 2006, s. 124).

Jak už jsem uvedl, kromě postav příslušníků marginalizovaných skupin se hlavními hrdiny zkoumaných děl stávají také děti a mladiství. Vyprávěcí strategie prováděné z jejich úhlu pohledu mohou na jednu stranu tíhnout k zobrazování „malých“

rodinných dějin a rekonstruovat tak drobné příhody rodinné každodennosti (srov. Čínátlová 2011, s. 63; Marešová 2013, s. 62–63), na druhou stranu ale mohou produkovat rezistenční obrazy spojené s nespoutaností a rozjařeností dospívajících jedinců. U Petra Šabacha se takový typ rezistence často prolíná s výše popisovanou rezistencí z pohledu marginalizovaných „mániček“. Mládí a dětství lze mezi marginálností zařadit také. Do společenského diskursu vnáší pohledy z jiné perspektivy, tedy z perspektivy, která se vymyká zažitým a většinovým schématům vnímání. Důležité jsou v tomto směru narace prováděné z pohledu dětí předškolního či mladšího školního věku. Taková vyprávění přináší selekci reprezentace: „*Dětský pozorovatel zůstává vně světa dospělých, čímž dochází k redukci obrazů moci na jakési nepochopitelné dění v „jiném“ světě*“ (Marešová 2013, s. 63). Implikací se poté může stát (ne)záměrná recese a různé hříčky přinášející ambivalentní významy.

Mark Booth v závěru své knihy o campu uvádí, že jev tvoří kombinaci intelektuální bravury s dětskou svěží představivostí (Booth 1983, s. 183). Camp poukazuje na to, že dospělá, respektive vyspělá společnost přeceňuje vlastní existenci a sama sobě dedikuje přílišnou důležitost (tamtéž).¹⁵⁸ Určitá dětinskost narušující váhu dospělosti tak odpovídá sofistikovaným campovým strategiím, které v obecném měřítku detronizují autoritu či systém hegemonie. Nezastupitelnou úlohu v těchto strategiích sehrává dialektika bezděčnosti a úmyslu. Dětský či dětinský pohled může v rámci umělecké i mimoumělecké narace generovat rozpustilé hříčky, které provokují nebo zesměšňují, činní tak ovšem intencně nezáměrně. Intence úmyslu se v tomto případě týká autorů zkoumaných děl. Provokativní významy hříček jsou konstituovány buď v kontextu reprezentované dospělosti, anebo recipientem. Úlohu vnímatele můžeme brát jako samozřejmý předpoklad, avšak záleží na vnímateli samotném. Jedná se tedy o ideálního recipienta.

Intenzivně lze tuto komplexní autorskou strategii sledovat v knize Ireny Douskové *Hrdý Budžes*,¹⁵⁹ konkrétně u hlavní postavy románu Helenky, žačky druhé B,

¹⁵⁸ Spojitost campu s dětstvím nebo dětinskostí je možné sledovat mimo jiné skrze aluzi na dandyovské afektované, naivní a nerozvážené chování, tzv. *puppyism*, viz obrazová příloha č. 10 (erb dandyů).

¹⁵⁹ Uvedený aspekt lze dále pozorovat například v Šabachových *Opilých banánech*, *Babičkách* aj.

v jejímž vidění světa se kulturní, společenské, historické či politické a jiné realie objevují v „nových“ kontextech vymykajících se dobově zažitým a oficiálně proklamovaným schématům percepce. V Helenčině pojetí tak například Josef Kajetán Tyl „napsal (...) československou socialistickou hymnu“ (Dousková 2002, s. 18) a proletářka, důležitý to pojem komunistické ideologie „[n]ic pěknýho (...) asi nebude, protože Kačenka¹⁶⁰ nám tak říká, když se na nás zlobí. Třeba když se napijeme rovnou z flašky nebo když si sedneme oblečený na rozestlanou postel“ (tamtéž, s. 126). Jedním z vrcholů Douskové detronizačních hříček je otázka, kterou Helenka položila panu Novotnému, režisérovi ideologicky velmi vážně míněné divadelní hry, v níž jednu z postav ztvárňuje Helenčina matka Kačenka, živící se jako herečka. Helenka otázku pokládá zcela bezděčně bez postranních úmyslů, avšak v zobrazeném světě dospělých (a ideálně v recipientově perspektivě) je na dotaz pohlíženo jako na recesistickou provokaci:

„Pane režisére, tohle jsou moji spolužáci Eliáš a Secký, my jsme se na vás dívali a chtěli bychom vědět, jestli je ten Rozbřesk na dole Karel komedie, nebo spíš tragédie. Já myslím, že tragédie, ale nejsem si jistá.‘ Pan Novotný zahodil cigaretu a šel pryč. Vůbec nám neodpověděl. Ale když šel kolem Kačenky řek jí: ‚Že si nedáte pokoj! Já se vám divím.‘ Před tím jsem si Kačenky vůbec nevšimla a teď jsem se bála, co mi řekne. Ale neřekla nic. Pozdravila kluky a šla se převlíknout“ (tamtéž, s. 78).

Autorská intence uvedeného detronizačního prvku koresponduje s campovou ironií, jejíž účinky přispívají k rezistenční povaze výsledné reprezentace. Jak jsem již ale nastínil výše, pro konstituci příslušných významů je důležitá role recipienta. Strategie campu mají totiž tendenci zůstat rozjitřené či ambivalentní natolik, že postranní úmysly, s nimiž jev pracuje a vyžívá se v nich, nemusí vnímatel konstituovat, respektive camp v takových momentech nechává recipienta tápat v jinotajích. Neděje se tak samozřejmě pokaždé. Jedná se o krajní mez campu, při které je recipientova estetická distance až příliš velká, anebo příliš malá, nicméně nejednoznačná povaha jevu k možnému nepochopení opravdu tíhne. Dáno je to mimo jiné i tím, že camp kolem sebe nabaluje široké spektrum různých významů.

¹⁶⁰ Kačenka je Helenčina matka. V celé knize ji Helenka označuje křestním jménem.

Uvedené autorské strategie Douskové a Šabacha tuto zcela krajní campovou rozjitřenost užívají jen poskrovnu. Znejistění ostalgického vzpomínání a ironický postoj vůči době „minulého režimu“ se v jejich autorských intencích totiž projevují poměrně zřetelně.

V návaznosti na ostalgický camp a v souvislosti s možným nepochopením campu stojí za zmínku divadelní hra *Mlčení bobříků* Tomáše Dianišky, jejíž premiéra proběhla v roce 2016 v Divadle pod Palmovkou.¹⁶¹ Hra zpodobňuje éru padesátých let v Československu vyznačující se vykonstruovanými procesy, perzekucemi a jinými hrůzami jako teatrálně děsivou grotesku odkazující k poetice béčkových hororů, hemžící se krvežíznivými zombiemi a jinými nestvůrami. Ústřední motiv dramatu je založen na reálném historickém paradoxu vycházejícím z estetické rezistence vůči komunistické straně. V roce 1956 zvítězila Marie Uchytilová (1924–1989) s návrhem na československou jednorunovou minci, která se později dostala do oběhu. Uchytilová se při vytváření návrhu inspirovala vzezřením Bedřišky Synkové (narozena 1935), jež byla v roce 1954 kvůli své činnosti ve skautském oddílu odsouzena k deseti letům vězení za velezradu. A právě kolem její perzekuce a kolem Uchytilové vítězství v popisované výtvarné soutěži se v alegoriích točí zápletky dramatického děje.

V časopise *Nový Prostor* vyšla recenze *Mlčení bobříků*, v níž její autorka Marta Harasimowicz hru přímo spojuje s campem.¹⁶² Zdůrazňuje autorské strategie tvůrců založené na campové ironii a oblibě v „záměrné lacinosti“, které pospolu generují vykročení za hranice tradiční piety k politicky perzekuovaným (Haramowicz 2016, nestr.). Toto vykročení, které přináší detronizaci piety ale i ostalgického vzpomínání, hrůznost samotné perzekuce a jiných zločinů komunismu nijak nezlehčuje, upozorňuje na ně ovšem velmi netradičním stylem, který koresponduje

¹⁶¹ Hru režíroval Jan Frič.

¹⁶² Tvorba Tomáše Dianišky vykazuje prvky estetiky campu ve vícero případech. Za zmínku v tomto ohledu stojí tragická a zároveň groteskní hra *Transky, body, vteřiny* (2019) uvedená ostravským Divadlem Petra Bezruče v režii samotného autora. Hra se obdobně jako *Mlčení bobříků* zaměřuje na reálný historický příběh marginalizovaného jedince, který zobrazuje v různých hyperbolách, avšak oproti *Mlčení bobříků* jsou *Transky, body, vteřiny* přece jen civilnějším dramatem. Zápletky se točí kolem transgender osoby Zdeny Koubkové (1913–1986), úspěšné atletky a později nadšeného ragbisty, na nějž upozornila ještě v době jeho ženské role Lída Merlínová svým románem z roku 1935 *Zdenin světový rekord*.

s campovým nabouráváním zažitých schémat vnímavosti. K vážnosti je zde zkrátka přistupováno z „jiného“ úhlu pohledu, který přináší hyperboličnost a sofistickou recesi. I proto může hra z (tradiční) perspektivy některých recipientů znamenat provokaci a znevažování komunistických zločinů, na základě čehož se vyjevuje jako neetická. Nutno ale zdůraznit, že pokud je hra nějakým způsobem neetická, činní tak *zdánlivě*.

Zdánlivá nemorálnost hry podnítila vznik prohlášení nazvaného *V rozporu s ověřitelnými fakty* (2016), jehož signatáři se snaží předložit důkazy o tom, že *Mlčení bobříků* překrucuje historické reálie, relativizuje etické hodnoty (respektive etiku zcela upozaduje a upřednostňuje bizarní estetiku) a také že se s nestoudnou vulgárností vysmívá něčemu, co směšné vůbec není, ať už jde o politické perzekuce v době „minulého režimu“ nebo o samotný skauting, který je důležitou složkou zápletky dramatu (Bukáčová – Cholínský – Kopt – Menšl – Obrmanová – Vrzala – Zachariáš 2016, nestr.). V podstatě zde dochází k obvinění tvůrců z produkce sentimentálního ostalgického postoje spojeného s bagatelizací zločinů komunismu stylizovaných prostřednictvím obscénní popkulturní estetiky. Autoři prohlášení mají do jisté míry pravdu, avšak jejich teze obsahují určité nepochopení rafinovanosti perspektivy, s níž tvůrci hry pracují.¹⁶³

Divadelní kritička Jana Machalická celý spor zařazuje do širšího kontextu dějin a teorie divadla, když uvádí, že ze strany signatářů prohlášení došlo k nepochopení tvaru postmoderního divadelního umění a jeho poetiky (Machalická 2016, nestr.). Soudobá divadelní tvorba je výsledkem výrazné proměny související s příchodem postmoderní „nové vlny“ nejen českého ale i světového divadla,¹⁶⁴ za jehož příznak můžeme považovat i příklon k estetice blízké se campu, viz například výše uvedené interpretace her Davida Drábka. U prohlášení o neetičnosti *Mlčení bobříků* lze proto kromě neporozumění tvarům soudobého divadla zaznamenat také nepochopení campové estetiky¹⁶⁵ a jejího přístupu k historii. Signatáři zjevně zaujali vnímavost

¹⁶³ Na toto neporozumění poukazují i tvůrci divadelního počínu (Divadlo pod Palmovkou 2016, nestr.).

¹⁶⁴ Více k tomu viz *Příběhy obyčejných šílenství. „Nová vlna“ české dramatiky po roce 1989* (2014) Lenky Jungmannové.

¹⁶⁵ Analogicky lze v českém prostředí registrovat také nepochopení campu jako dress codu společenské akce Met Gala 2019. Na bulvárním serveru *Super.cz* vyšel článek Kristiny Vodičkové zaměřující se na oděv,

vysoké kultury, na základě čehož si nárokovali příslušné pojetí vážného, které ovšem vzhledem k specifické poetice dramatu vycházející z campu selhalo.

Susan Sontagová ve svých *Poznámkách* uvedla ke vztahu campu a historie, že „[v]ěci jsou (...) campy nikoli tehdy, když zestárnou, nýbrž tehdy, když nám na nich přestane tolik záležet“ (Sontagová 2000, s. 84). Nicméně pokud nám na daných věcech „přestane záležet“, neznamená to, že se z příslušné perspektivy vytratí jejich morální rozměr, jako se zdálo signatářům prohlášení o neetičnosti campového *Mlčení bobříků*, znamená to pouze změnu perspektivy a přístupu k etice. Svou roli v takové vnímavosti hrají různé hyperboly, alegorie či parodie, extrémní přehánění, záměrné naplňování stereotypů, recese apod. Camp etiku nepřehlídí, ba naopak poukazuje na její ztrátu, která je přítomná například v čistě ostalgickém vzpomínání. Činní tak ovšem v transgresivních významech. To vše je sice rafinované, ale pro recipienty zjevně poměrně náročné. Proto má také camp co do činění s vytříbeností vkusu, ačkoliv se vyžívá v bizarnosti, pokleslosti, nízkém umění či masovosti aj. Vyžaduje zkrátka jistou erudici nebo alespoň snahu *naladit se na vlnu campu*, s čímž ostatně souvisí i vyjednávání jeho významu.

Do campových reflexí historie metaforicky zasahuje určitá fascinace ruinami zhmotňujícími zašlou slávu období, na které je se sentimentem vzpomínáno. Spisovatelka Svetlana Boymová uvedla, že „[t]rosky v nás vzbuzují šokující dojem mizející hmoty: naše kritické čočky znenadání přeostrší, a namísto abychom žasli nad velkolepými plány a utopickými záměry, začneme si všímat plevele a pampelišek ve spárách mezi kameny, prasklin na moderních diapozitivech a rzi na mobilech zašantročených ve stále přecpanějších skříních“ (Boymová 2010, s. 154). A právě v oněch plevelech, prasklinách a rzi, respektive v zanedbanosti, omšelosti a patině¹⁶⁶ si s kontemplativním zaujetím libuje camp. V přeneseném slova smyslu hledá

v němž na ples vyrazil zpěvák Harry Styles. Ten zvolil camp konstituující se skrze rozjitřenost genderových rolí. Autorka na základě této stylizace odvozuje zpěvákovu možnou homosexualitu (Vodičková 2019, nestr.). Text se tak přiživuje na estetice campu a vytváří šokující a rádoby exkluzivní, ale nijak nepotvrzenou informaci.

¹⁶⁶ Více k tomu viz monografie Ingrid Hotz-Daviesové, Georga Vogta a Franzisky Bergmannové *The Dark Side of Camp Aesthetics. Queer Economies of Dirt, Dust and Patina* (2018).

v rozvalinách doby to, co je zcela marginální a kazí jejich nablýskaný obraz velkolepé vážnosti.

Ani mnohačetnými nánosy líčidel nezastřela Hraběnka svůj pokročilý věk. Ani těmi „nejnormálnějšími“ reprezentacemi produkoványými v socialistických seriálech nedocílila komunistická strana všeobecné „normálnosti“. Ani těmi nejmegalomanštějšími prohlášeními o soudržnosti „na věčné časy“ nezastavil východní blok svůj rozpad. Estetika campu prostřednictvím poukazů na pomíjivost a selhávání dějin dekonstruuje ideologické zatížení daného období a přináší nadhled umožňující vyrovnat se s kulturně-společenskými relikty, které přežívají, nebo se vracejí do současnosti. Tyto návraty jsou značně podporovány ostalgií, jež v sobě skrývá obdobnou fascinaci ruinami a omšelostí jako (ostalgický) camp, avšak její základní kód značení nijak nerozporuje diskursivní nastavení doby včetně například projevů fetišizace a nárůstu konzumu. To znamená, že nenarušuje všeobecně přijímaná schémata vnímavosti, ba naopak je svým naladěním na strunu sentimentality podporuje a podporuje také odpolitizování. Camp je k minulosti rovněž nostalgický, avšak sentimentalitu obrací naruby a dokáže k ní zaujmout ironický postoj. Ostatně prostřednictvím ironie a jiných forem hyperbol obrací camp naruby všechny své afekce. V tom tkví jeho síla, kterou předává svým obdivovatelům, (zainteresovaným) recipientům a interpretům; přináší jim schopnost udržet si kritický nadhled. Vzhledem k obsahu této kapitoly je důležité, že skrze nadhled, který se zde opírá o pilíře estetiky, je nám poskytována možnost (sebe)reflexe dějin, jimiž jsme determinováni. V perspektivě současnosti, v níž nostalgie a estetika minulosti sehrávají důležitou úlohu dokonce i v politice, se proto zkoumaný jev stává významným kulturně-společenským faktorem.



33. Budovatelský plakát z roku 1950. Jak napsala Susan Sontagová: „[v]ěci jsou (...) campy nikoli tehdy, když zestárnou, nýbrž tehdy, když nám na nich přestane tolik záležet“ (Sontagová 2000, s. 84). Přesně v tomto duchu můžeme interpretovat propagandistické (užité) umění. Jeho vážnost se stává naivitou, jeho estetika náhle stojí na hranici vkusu a nevkusy. V tomto konkrétním případě se do bizarní směsice budovatelského optimismu a kýče dostává femininita, respektive i emancipace žen a dobová potřeba ženské práce.



34. Fotografie německého herce a zpěváka Heinze Rennhacka společně s tanečním uskupením *Fernsehballer* při vystoupení ve východoněmecké televizní estrádě *Ein Kessel Buntes* v roce 1982. Pořad byl vysílán v letech 1972–1992.

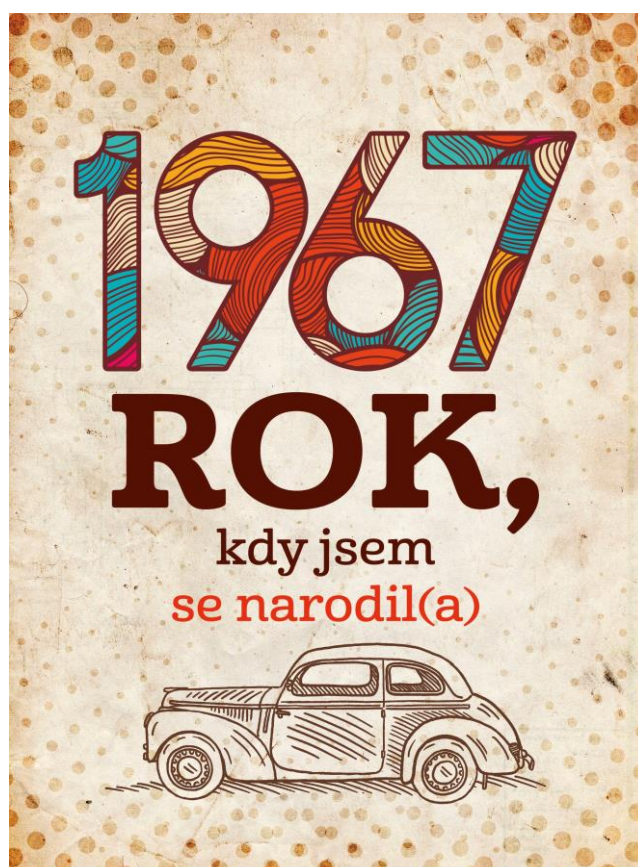


35. Sovětský propagandistický plakát z roku 1970 připomínající Velkou říjnovou revoluci. Autorem plakátu je Benjamin Markovič Briskin (1906–1982). Styl komunistické propagandy vykazoval rysy patetičnosti, teatrality, pompéznosti, velikášství či strojenosti. Z perspektivy dneška (a dokonce i ve svém dobovém diskursu) má tato estetika potenci ztrácet svou původní závažnost a nabývat směšnosti.

36.



36. a 37. Grafická úprava ostalgických publikací jako jsou *Retro ČS*, kniha *1967. Rok, kdy jsem se narodil(a)* a jednotlivé díly série *Můj rok si bere* inspiraci z příslušné dobové estetiky a uměleckých slohů, velmi často ze socialistického realismu, dále také z ruského konstruktivismu, bruselského stylu aj. „Retro“ vizuality je navíc dosahováno za pomoci palety vybledlých barev či škály stupňů šedi, omšelosti a patiny.



37.



38. Propagační fotografie Divadla pod Palmovkou v Praze k inscenaci temné, krvavé grotesky *Mlčení bobříků*.

5. Závěr

„Campy vkus netvrdí, že být vážný je nevkusné; nešklebí se člověku, kterému se podaří dosáhnout dramatické vážnosti. Jeho výkon spočívá v tom, že nachází úspěch v určitých zanícených ztroskotáních“
(Sontagová 2000, s. 86).

„Zanícená ztroskotání“, o kterých píše Susan Sontagová ve svých *Poznámkách o fenoménu camp*, nejsou jen synonymem selhávající vážnosti, v níž si zkoumaný jev se zaujetím libuje, ale obecnějším poukazem na selhávání konstruktů lidské existence a společnosti. V krajním významu jsou *„zanícená ztroskotání“* poukazem na to, že vážnost a autorita společnosti není něčím, co je dáno přirozeně od nepaměti, ale že dokonce i samotná lidská identita a její výraz jsou verbálními konstrukty, které podléhají vyjednávání významu. Camp tedy umožňuje specifický nadhled, který představuje totální vystoupení z komfortní zóny a z toho, co považujeme za přirozené nebo normální. Zároveň odhaluje, že i přirozenost a normálnost jsou jen pózy zaujímané v rámci společenského diskursu, které jsme si ve své vnímavosti a rozumění určili jako dominantní kód reprezentace, ba co víc, přirozenost a normálnost jsou ty nejvyumělkovanější pózy. Čím více se snažíme být normální, tím intenzivněji vytváříme jen dojem normálnosti; nasazujeme masku a performujeme svou roli.

Normálnost a přirozenost se proměňují. Abychom jich dosáhli, potažmo abychom se stali součástí příslušného diskursu, neustále si tvoříme masky „nové“. Camp v tomto směru neslouží ani tak k demaskování – sám masky produkuje a libuje si ve všemožných maškarádách –, jako spíše k upozornění na to, že póza je všudypřítomnou součástí společnosti i její identity a že všechny snahy o udržení koherence této teatrality v dlouhodobém měřítku naprosto ztroskotávají. Popisované uvědomění obsažené v perspektivě campu vyvěrá z barokní metafory přirovnávající svět k divadlu, jejíž rozšíření souvisí s hledáním stylizačních prostředků vlastního chování, jednání a výrazu šlechty. Kořeny campu proto nacházíme na královském dvoře Ludvíka XIV. ve Versailles, který v tomto směru platil za vzor. Nejenže si král a jeho dvořané svou teatralitu uvědomovali

(tu si ostatně šlechtici zjevně uvědomovali již dříve), především ale rozpoznali její obrovský symbolicko-komunikační potenciál, pročež ji začali do nejjemnějších detailů kultivovat a z dnešního úhlu pohledu i nadsazovat a přehánět. Versaillská aristokracie našla zalíbení ve frivolním kejklářství, které do Versailles přiváželi *comédiens de campagne*, a osvojila si divadelní řemeslo *se camper*, které jí umožnilo produkovat okázalé šlechtické, respektive i státní (sebe-)reprezentace. Pokud se král a nejvyšší šlechta vystavovali okolnímu světu a sobě navzájem v pracně vyumělkovaných pózách, o to větší potěchu muselo dvorské společnosti činit, když tu a tam někdo ze své pózy takřikajíc vypadl, ať už bezděčně, anebo mu k vypadnutí někdo pomohl. Metafora přirovnávající svět k divadlu postupovala dobovým diskursem natolik intenzivně, že popisované vypadnutí z pózy podléhalo představě, že vzniká póza nová, ještě zajímavější a stylovější. Toto „*zanícené ztroskotávání*“ se tak stalo vášnivě vyhledávanou a neřestně přitažlivou aktivitou. Jejím prostřednictvím si urozená společnost krátila dlouhé chvíle a současně spřádala úkladné intriky. Připomeňme například drobné hříčky loutkoherců předváděné na *divertissements de Sceaux*.

Z perspektivy současnosti se uvedená struktura historických sebe-reprezentačních strategií versaillské aristokracie ukazuje jako základní diskursivní nastavení campu, které se v pozdějších obdobích modifikuje do rozličných tvarů. Camp je ale vždy otázkou interpretace. Celé dějiny můžeme vyprávět jako campy stylizované – například mnohé umělecké slohy korespondují ve svých základních charakterizacích s principy zkoumaného jevu –, avšak barokní představa o světě a lidské existenci je natolik výraznou inspirací campu konstituujícího se v průběhu modernity a postmodernity, že její historický kontext determinuje výklad dějin i teorie campu samotného.

Versaillské předobrazy campu se na pozadí procesu demokratizace společnosti v 19. století začaly transformovat a rozšiřovat skrze formální napodobování a skrze „nové“ estetické vnímavosti. Nezanedbatelná je v tomto ohledu působnost ekonomicko-sociálních činitelů a s nimi související rozvoj městských subkultur, které pojaly řemeslo sebe-reprezentace blízcí se řemeslu *se camper* za své. Zejména velká města se stala jevištěm, kde na pozadí modernity mohla masověji rezonovat rozmanitá stylizační gesta. Za vnímavé recipienty této teatrality lze

považovat flâneury, kteří si se zvědavostí a potřebným odstupem, jenž jim nabízela anonymita velkoměst, prohlíželi moderní způsoby života včetně narůstající spotřeby průmyslově vyráběných komodit předváděných v oslnivých výkladních skříních a jiných urbanistických prostorech modernity. Kromě flâneurů se o uvedenou teatralitu zajímali též dandyové, kteří však sféru vnímavosti rozšířili o sféru přímé produkce. Dandyové se před celým městem předváděli ve vyumělkovaných pózách, prostřednictvím kterých si nárokovali vlastnictví vytříbeného vkusu. Tím si teatralitu modernosti víceméně podmanili, avšak pózy dandyů obsahovaly množství hyperbol a ironie, které jim zaručovaly společenskou distanci.

V počínání dandyů a částečně i flâneurů je proto v důsledku skryto cosi aristokraticky sebevědomého, co pro jejich účely generuje téměř pejorativní nadhled. Na příkladu proslulého dandye Beau Brummela, který nijak nezatajoval, ba naopak zdůrazňoval svůj neurozený původ, je ovšem zřejmé, že uvedené tendence stylizací i vnímavostí jsou samy o sobě pouze uvědomělým konstruktem, který odhaluje principy jiných (ne)uvědomělých konstruktů; je v nich tedy obsaženo jisté „zanícené ztroskotávání“. A právě tato specificky generovaná distance, jež vychází z transgresí systémů vnímavosti a reprezentace, je důležitým předvojem, ba ze soudobé perspektivy dokonce přímým projevem estetiky campu.

Transgrese a transpozice zavádí v campu jeho působnost dekontextualizačního, dekonstrukčního a detronizačního prostředku. Tato teze souvisí se vstupem jevu do éry postmodernity, avšak jak je patrné již z výše zmíněného uvědomění si teatrality společnosti v kruzích městských subkultur v čele s flâneurem a dandyem, působnost uvedených prostředků je poplatná i modernitě, přičemž důležitou úlohu v těchto stylizacích sehrávají mimo jiné výrazné proměny umělecké tvorby a projevy estetické rezistence. Na vlnách dekadence či jiných moderních proudů umění (a v první polovině 20. století také v součinnosti s avantgardou) lze zaznamenat určitá znejistění estetiky i tradiční morálky, respektive projevy jejich dekontextualizace a dekonstrukce. Jistý předěl v tomto směru zosobňuje Oscar Wilde, jeho tvorba i životní postoje. Právě Wilde, který intenzivně zkoumal reprezentační bohatství masek, odkrýval řemesla pózování a fascinovala ho mimodivadelní teatralita, vyslovil myšlenku, že estetika může mít pro společnost

větší váhu než etika. Proklamoval estetické zalíbení nehledě na etické rozměry, viz například jeho obdiv ke stylu vraha Thomase Griffithse Wainewrighta. Nutno ale zdůraznit, že tím nevznášel ani tak požadavek na novou moderní vnímavost upozadující morálku, ale poukazoval spíše na to, že takové zalíbení je samo o sobě důležitou součástí moderní kultury a že jeho existence by neměla být přehlížena. Zároveň tím také vystihl sklony části kultury k transgresím různého charakteru blížícím se campu. Takové stupňující tendence bylo později možné v kontextu prvních záchvěvů postmodernity popsat a rozvíjet jako ucelenou koncepci. Nejvýrazněji v tomto směru rezonují *Poznámky o fenoménu camp* (1964) Susan Sontagové, podstatná je ale také zmínka o campu v románu *The World in the Evening* (1954) Christophera Isherwooda. Jeho krátká, přesto vydatná úvaha totiž nastínila problematiku vztahu campu a sexuální transgrese, potažmo se vyjádřila k vágnosti jejich vztahu, kterou dále rozpracovala Sontagová. Tato teze se později stala trnem v oku queer teorií předpokládajících, že campová estetika je součástí konstruktů homosexuality, a že camp je výsostným územím sexuálních menšin.

Možná spojitost mezi campem a sexuální transgresí vychází pravděpodobně z obecnější transgrese campu v souvztáznosti s marginálností. Marginálnost sama o sobě stojí mimo dominantní diskurs a tím nahrává campu, který vykračuje za hranice konstruktů normality či přirozenosti a zakládá „nová“ diskursivní nastavení, potažmo upozorňuje na nejednoznačnost hierarchizace dominantních a marginálních prvků. Tento proces či spíše jeho analýza jsou již odrazem postmodernity, avšak stopy takových komplexních transgresí můžeme zpětně zahlédnout i u příslušníků versaillského dvora, kteří si libovali v marginálním kejklířství *comédiens de campagne*. Analogicky lze v průběhu modernity, především v avantgardních projevech umění, zaznamenat estetické reflexe kýče, tedy něčeho, co stojí v protikladu k vysokému umění a co se vůči tradiční vytříbenosti vkusu nachází v marginální pozici. Pro české prostředí je v tomto ohledu zajímavá interpretace poetismu, již nabídl Michał Stefański. Poetisté se nechávali inspirovat projevy populární a masové kultury, aby tak dosáhli platnosti pro široké masy recipientů. To podle Stefaňského generovalo tvorbu opakujících se schémat blížících se kýči a určité „*pohlednicovitosti*“, která souzní s naivním sentimentem

i optimistickým nadšením. Avšak jak si již v dobovém diskursu poetismu všiml Josef Hora v souvislosti s dílem Vítězslava Nezvala, do tohoto zaníceného básnického směru zasahuje (sebe)ironie blížící se perspektivě „wildeovské“ masky, čímž je popisovaný poetistický vztah vůči marginální kultuře mnohem složitější, respektive hyperbolický v duchu campu.

Do campových strategií poetismu zasáhla na základě provedeného výzkumu mimo jiné i femininní dekorativnost, jejíž předobrazy lze v tuzemsku nacházet už v Muchově secesním zobrazení ženy jako vyumělkované květiny. Femininita samozřejmě uměním prostupuje po dlouhá staletí, ovšem právě secese z ní vytvořila efektně ornamentální a mnohdy také plytkou reprezentaci neustále opakující stejná schémata, která poetisté později zahalili stylovým závojem exotičnosti. Ve zmíněných pojetích femininity tkví základy pro zodpovězení otázky, jak camp souvisí se sexuální transgresí. Relevantní jsou v tomto směru oscilace významů genderové transgrese v průběhu 19. století, kdy můžeme zaznamenat rozkvet konstruktů *femme fatale*, do jehož podoby výrazně zasáhly ženy, které své tělo obětovaly sexuálnímu uspokojení a zároveň z této oběti vytvořily benefit. Nešlo přitom pouze o prostitutky, ale také o svůdné exotické tanečnice a krásné ženy z harémů nebo herečky. Právě exotika podporovaná dobově oblíbenými orientálními portréty popisovaných žen se stala příznakem sexuální transgrese *femmes fatales*. Do této představy zasáhla špiónka Mata Hari, ale například i Wildeova *Salomé*. Podstatným se stalo jejich umění podmanit si maskulinitu skrze „ženské zbraně“, respektive skrze vlastní dekorativnost. Z tradičního a v 19. století měšťanstvem prosazovaného konstruktů pasivní ženy v domácnosti, závislé ve všech ohledech na aktivním muži, se tak *femme fatale* vymaňovala, zároveň ale muži nezabraňovala v ješitném rozvoji jeho dominujícího ega. Jeho ego v principu využívala pro své vlastní účely a v takovém jednání je skryta geniální rafinovanost odpovídající rafinovanosti campu. Do jisté míry jde o feministickou strategii, avšak svou povahou hyperboly není tento konstrukt součástí transparentní politiky, na jejíž působnosti si feministické teorie zakládají. Přesto můžeme uvažovat o jakémisi feministickém campu, který je ale oproti vážně míněnému feminismu založen spíše na hříčkách a frivolním přístupu k lidské existenci jako takové.

Rozkvět zmíněných konstruktů femininity podpořily klasické hollywoodské snímky zobrazující dekorativní ženu v roli krotitelky maskulinity. V českém prostředí lze konstrukt *femme fatale* spatřovat nejen u filmových hvězd ztvárňujících silné a krásné ženy – například Jana Brejchová v roli Gwen Williamsové ve filmu *Zabil jsem Einsteina, pánové!* (1969) –, ale také u hudební skladatelky Vítězslavy Kaprálové, již do analogických souvislostí zařadila i Kateřina Tučková ve své divadelní hře *Vitka* (2018).

Konstrukt silné a víceméně nezávislé *femme fatale* si postupem času začaly přivlastňovat sexuální menšiny, které v jeho strategiích viděly vzor k prosazování vlastních zájmů. Dáno je to především společným statusem marginálnosti žen i sexuálně jinakých osob. Homosexuál, potažmo sodomita a sexuálně naruživá žena v minulosti představovali něco, co se vymyká tradiční (prudérní) morálce. Odtud pak můžeme sledovat jejich vzájemnou provázanost a z dnešního úhlu pohledu poněkud stereotypní souvztažnost, do jejíž působnosti zasáhl v první řadě sexuologický diskurs 19. století. Na základě teatrálního „zženštilého“ chování a vybočování z tradičně vžitého genderu maskulinity identifikoval příslušnou sexuální orientaci muže a pokoušel se tak určit obsah konstruktů homosexuality. Signifikantní je v tomto směru také samotný Oscar Wilde, potažmo jeho proslulý soudní proces, při němž do kontextu sexuální jinakosti vstoupil mondénní dandysmus společně s ornamentálností blízkou se femininní dekorativnosti. Pro gay komunitu se pak tato kombinace „wildeovské“ masky a dekorativní stylizace stala důležitým (sebe-)reprezentačním kódem, který začali sami homosexuálové užívat k vlastní emancipaci a ke konstrukci výjimečnosti vůči heteronormativnímu diskursu.¹⁶⁷ V tomto směru se *camp* uplatnil jako nástroj politického vyjednávání a je celkem logické, že jeho pozdější (postmoderní) interpretace z perspektivy queer teorií, ale i feministických a genderových teorií počítají s angažovaností *campu*, byť jde spíše o *apropriaci* a *oscilaci* jeho významu.

Stopy provázanosti specifické estetiky se sexuální transgresí, respektive i s genderovou transgresí můžeme nacházet již ve stylizaci transsexuála François-Timoléona de Choisyho, který na přelomu 17. a 18. století oslňoval versailský dvůr

¹⁶⁷ Respektive popisovaný kód počali užívat k dekonstrukci heteronormativního diskursu.

jako komtesa de Barres a madame de Sancy. V jeho počínání lze zaznamenat určité hyperboly a nadsazování ženskosti, které ovšem nesloužily k budování výše popisovaných emancipačních strategií, byly spíše součástí zušlechťování dvorské pózy za pomoci řemesla *se camper*. Obdobné kódy sebe-representace můžeme zahlédnout i ve stylizaci Filipa, vévody Orleánského, k němuž měl François de Choisy blízko. Hledání významů emancipace v těchto archaických genderově rozjitřených kultivacích osobního výrazu je proto otázkou interpretace z pohledu postmodernity. Záležitostí perspektivy výkladu je v tomto směru rovněž jejich zařazení do kontextu tzv. dragu, avšak historické kořeny drag reprezentace souvisejí s dějinami hereckého umění, jemuž se po dlouhá staletí věnovali výhradně muži a ztvárňovali tudíž i ženské party. O dráhu „herečky“ se ostatně ucházel také François de Choisy. Tyto tzv. role travesti bývaly v prostředí renesančního divadla v Anglii příznačně nazývány *camping*. Pozdější modifikace role travesti zjevně generovaly vznik dragu a travesti shows, v rámci nichž se její poetika výrazně hyperbolizovala. Do tohoto procesu pravděpodobně zasáhly různé divadelní frašky napomáhající tvorbě parodizované a karikované femininity, která zároveň karikuje maskulinitu a obráceně. O drag se ve druhé polovině 20. století zajímal dokonce Andy Warhol, z jehož okruhu koneckonců vzešla snaha zevrubněji zkoumat a produkovat camp, s nímž je drag ve vztahu přímé korespondence. Warhola zjevně okouzila vysoká míra campové hyperboličnosti dragu umožňující dekonstrukci „objektizace“ ženy i její popkulturní zkonsumovanosti. Ostatně v těchto kontextech Warhol zobrazoval dobové femme fatale (Marilyn Monroe aj.) a v duchu pop-artu tak recykloval jejich femininní krásu.

Specifickým případ hyperboly femininity je takový jev, při kterém se daná (sebe-)reprezentace parodizuje a tuto parodii navíc produkuje přímo žena nebo svým jednáním alespoň podporuje její vznik. Nejedná se tedy o drag, jelikož nedochází k napodobování opačného pohlaví, avšak příslušný kód značení se od dragu liší jen minimálně. Součástí této reprezentace zůstává extrémní přehánění, nadsazování a také ironie, ať už produkovaná záměrně či nezáměrně. Nositelkami popisované reprezentace se zpravidla stávají femmes fatales, jejichž ženská dekorativnost je natolik výrazná a natolik přeháněná, že konstrukt „osudové ženy“ v důsledku může selhávat, potažmo tedy může docházet k jeho víceméně svévolné

dekonstrukci. Ikonickou představitelkou popisované parodie femme fatale se stala zejména Mae West, která sice tradiční marginální postavení ženy narušovala svým dekorativním vzezřením, zaujímala k němu ale obdobně ironický postoj jako k maskulinitě. Analogicky k Mae se v českém kulturním prostoru etablovala Žofie Bartáková alias Hraběnka Heda, která ač nebyla hvězdou filmového plátna, i když šanci stát se jí dostala při natáčení dokumentárního snímku *Srdíčko* (1988), svou parodickou pestrobarevnou rezistencí vůči šedi československé normalizace přinesla ve své době narušení oficiálně podporovaných představ o genderu a o jiných stylizačních i recepčních schématech. Takovým způsobem je Hraběnka zobrazena již v rámci svého dobového diskursu v připomínaném dokumentárním filmu *Srdíčko* a později také v novele Petra Šabacha *Opilé banány* (2001), kde je její rozpustilá osobnost navíc zařazena do kontextu ostalgického vzpomínání. Ironie obou femmes fatales se v mnoha případech zakládá spíše na interpretacích provedených z dnešního úhlu pohledu, avšak jejich svérázné počínání bylo už v době jejich „největší slávy“ přivlastněno homosexuálním publikem, pro něž se staly frivolně stylizovanými prostředky vlastní sebeironie založené na stereotypu zženštilosti homosexuálních mužů vycházející z kulturních konstruktů a oscilace významů sexuality v 19. století (viz výše). Uvedená sebeironie je velmi blízká té, kterou s despektem pozoroval v jednom pražském gay klubu reportér Tomáš Poláček v rámci produkce a nadšené recepce známé pohádkové písně Heidi Janků *Když se načančám* (1986). V recepci homosexuálního publika lze tak vysledovat jisté recesistické prvky.

S velkou mírou sebeironie souvisí také destrukce femininní krásy založená na dialektickém střetu vkusu a nevkusy a záměrném produkování kýče, kterou lze sledovat v hudební produkci rapového dua Čokovoko Adély Elbel a Zuzany Fuksové nebo u femipunkové kapely Mucha v čele s frontmankou Nikolou Muchovou. Jejich destrukce femininity blížící se v některých momentech radikálnímu feminizmu je už odrazem perspektivy postmoderních myšlenkových proudů umožňujících obnažování biologických předpokladů ženy a ženského těla „objektizovaného“ v nánosech různých kulturních významů, což v důsledku přináší důraznou kritiku stereotypů ženskosti. Tato (sebe-)reprezentační strategie do značné míry představuje protipól k zdůrazňování ženské dekorativnosti a záměrného

naplňování jí připsaných vzorců estetičnosti, nutno ale dodat, že oba typy reprezentačního kódu se částečně překrývají a mohou se vzájemně doplňovat.

Prolnutí strategií ornamentálnosti ženské krásy a její radikální destrukce jsme pozorovali například v románu Petry Hůlové *Umělohmotný třípokoje* (2006). Hlavní hrdinka knihy, „lepší“ prostitutka a jakási postmoderní femme fatale všech mužů si libuje v teatralitě konzumu a masové kultuře, které užívá ke stylizaci sebe sama a svého „přirozeného“ prostředí *Umělohmotného třípokoje*. V její stylizaci lze zahlédnout konstrukt shopaholické flâneurky s částečným předobrazem flâneura 19. století, jejíž závislost je ale spíše jen kratochvílí dobře zaopatřené a emancipované ženy z města, která se z nudy blahobytu toulá pasážemi nákupních galerií s přehlídkou luxusních (zejména módních) obchodů a pozoruje teatralitu konzumní společnosti, v níž je komoditou její vlastní tělo. Sleduje různé společenské pózy, které porovnává s vlastní pózou nebo s dosti animálními rolemi, které je nucena hrát v rámci svého povolání, a rozjímá nad jejich výrazy – svůj život i dění kolem sebe vnímá jako televizní seriál –, pročež ji můžeme považovat za malířku postmoderního života.

Za malíře postmoderního života lze částečně považovat též svérázného dandye či lépe řečeno campera, Dr. Sowchozze z divadelní hry *Žabikuch* (2004) Davida Drábka. Tato záporná postava spřádá zlomyslné intriky a představuje aktivního hybatele děje, zároveň ale zaujímá pozici pasivního objektu usilujícího pouze o narcistní zušlechťování vlastního výrazu, jemuž podřizuje téměř všechny své činy a neštítí se přitom ani násilí. Vyžívá se v dekorativní kráse blížící se k femininní ornamentálnosti podporované marketingovými strategiemi, kterými se nechává okouzlovat a vystupuje v jakési parodické roli femme fatale kriminálního prostředí neboli „svět[a] gaunerů, který je světem velmi promyšlených postavů,“ jak tuto subkulturu popsal Jean Genet ve svém románu *Querelle z Brestu* z roku 1947 (Genet 1994, s. 40). Postavu homosexuálního námořníka Querella můžeme považovat za předobraz Sowchozzova camperství – do podoby jeho stylizace případně zasahuje i „wainewrighteovský“ dandysmus –, ovšem na rozdíl od Genetova námořníka tíhnoucího k machismu inklinuje Drábkův camper opačným směrem, k naplnění femininní dekorativnosti, ačkoliv nutno zdůraznit, že Sowchozzovy „ženské zbraně“ naprosto selhávají a působí směšně, jelikož jsou užívány

z perspektivy mužského ega. Nutno doplnit, že maskulinita rozhodně není součástí marginální sféry, proto jsou v campu její reprezentace zastoupeny v mnohem skromnějším počtu, než jak je tomu v případě femininity, nicméně pokud je mužnost vnímána z pohledu marginalizovaných skupin, tedy žen a sexuálních menšin, podléhá obdobnému procesu „objektizace“ s výsledkem nabytí ornamentálnosti, jak je to prováděno v dominantním maskulinním a také heteronormativním diskursu s femininitou. To se děje například ve výše zmiňovaném *Querellovi z Brestu* a také ve filmové adaptaci tohoto románu z roku 1982.

Dramatická tvorba Davida Drábka v mnoha případech nabízí znejistění jak tradičních pojetí genderu a sexuality, tak i perspektiv, z nichž jsou nahlíženy. S tím souvisí zpochybnění tradičních kategorií estetiky i etiky. Znejistění v obecnějším slova smyslu graduje především v Drábkově absurdní parodii na detektivní žánr nazvané *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* (2009), kde můžeme zaznamenat rozjitřené reprezentace poukazující na teatralitu tradičně ustálených genderových rolí, které svými obsahy neodpovídají výrazovosti, což v důsledku přináší dekonstrukci binárních opozic a demonstruje nejednoznačnost pojmů jako „přirozenost“ a „normálnost“. Genderová a sexuální transgrese je zde dotvářena transgresí estetickou a uměleckou. Už jenom samotné znejistění detektivního žánru, z něhož se ke konci dramatu stává laciná fraška, koresponduje s dekonstrukcí póz a masek jednotlivých postav. Po recipientovi je tak do jisté míry požadováno zaujetí vnímavosti blížící se téměř k otrlému sledování „špatnosti“, které proklamuje například filmový *Festival otrlého diváka* a které můžeme považovat za aluzi na Sontagové krajní tvrzení o campu: „je to dobré, protože je to příšerné“ (Sontagová 2000, s. 86), respektive je to dobré, protože v tom můžeme se zálibou sledovat „zanícená ztroskotání“, ať už bezděčná či úmyslná, ať už estetická, umělecká, společenská, politická, sexuální či jiná.

V Drábkově tvorbě jsou uvedena ztroskotání záměrnou autorskou strategií a nutno zdůraznit, že tyto strategie lze sledovat v širším spektru české divadelní tvorby, zejména v souvislosti s příchodem „nové vlny“ divadelního umění po roce 1989 a vůbec s proměnou divadla do současného tvaru. Z poslední doby stojí v tomto ohledu za zmínku zejména hra *Mlčení bobříků* (2016) Tomáše Dianišky, jejíž campovou stylizaci ostatně zmínila ve své interpretaci také Marta

Harasimowicz. Dianiškova bizarní hříčka pohybující se na hranicích popkulturní masovosti a „příliš“ vysokého umění rafinovaně napíná možnosti vzpomínání na éru nadvlády komunistické strany v Československu a relativizuje tím pravidla současného postkomunistického diskursu, v němž se „staré dobré časy“ berou příliš vážně, anebo dochází k přehlížení jejich etického rozměru. Tato okolnost upozadění etiky již souvisí s ostalgií, která se promítá i do mnoha výše zmíněných reprezentací; lze ji nalézt u hudebního dua Čokovoko nebo u kapely Mucha a pracuje s ní například i David Drábek.

Ostalgie se s campem shoduje v několika význačných rysech, zejména v upřednostnění estetiky nad etikou, avšak ostalgický camp samotnou ostalgií kritizuje. V jinotajích a hyperbolách upozorňuje na její problematičnost ve společenském diskursu, přičemž nástrojem k znejistění zažitých schémat perspektivy postkumunismu se stala specifická recese korespondující s campem a užívající zejména jeho efekt detronizace. Na základě toho můžeme v českém prostředí sledovat intenčně produkovaná „zanícená ztroskotání“ ve smyslu obecnějšího poukazu na selhávání konstruktů lidské existence a její výrazovosti ve vztahu k historii, k oscilaci různých významů zatížených dobovou ideologií a k rozmanitým způsobům současné (sebe)reflexe dějin. Na to koneckonců upozornila i Joanna Królaková přistupující k českému kulturnímu prostoru z perspektivy polského prostředí, v němž se o campu již rozvinula poměrně rozsáhlá odborná diskuze a jev zde počal být mimo jiné spojován právě s ostalgií nebo s tzv. pop-komunismem.¹⁶⁸

Z hlediska historického výzkumu je podstatné, že campovou estetiku lze nacházet jak ve způsobech vzpomínání na příslušný jev, tak i v jeho dobovém diskursu. Ilustrovat lze tuto okolnost na příkladu ideologické deklarační bratského přátelství: „*Se Sovětským svazem na věčné časy a nikdy jinak!*“ V perspektivě současnosti může proslulý slogan selhávat a působit směšně, je tedy (recesisticky) detronizován, avšak k detronizaci autority uvedeného hesla zjevně docházelo už v jeho dobovém diskursu za pomoci svérázného humoru, který přidával „nenápadnou“ hyperbolu:

¹⁶⁸ V polském prostředí je významný zástupcem tvorby reprezentací interpretovaných jako camp v kombinaci s ostalgií zejména Michał Witkowski.

„*A ani o minutu déle!*“ Popisované horizonty pohledu a jejich střety jsou v rámci teorie a dějin campu velmi důležitým faktorem interpretace umožňujícím sledovat jev v recepci i produkci daných reprezentací, nebo se soustřeďovat na jeho intencionalitu a nezáměrnost, případně záměrnou bezděčnost, která se objevuje v autorských strategiích Petra Šabacha a Ireny Douskové, ať už při detronizaci samotné ideologie komunismu, nebo při upozorňování na „papalášské“ praktiky komunistické nomenklatury, anebo při autorském narušování dobového „normálního“ či „normalizačního“ diskursu z pozice marginalizovaných skupin, zejména „mániček“ a dětí či mladistvých. V tomto směru intenzivně rezonují například uličnické „provokace“ postavy Helenky z Douskové románu *Hrdý Budžes* (1998).

Na základě výzkumu zmiňovaných úhlů pohledu je také možné považovat (popkulturní) díla jako *Televarieté* nebo samostatná vystoupení *Baletu Československé televize* za campy stylizovaná už v době jejich vzniku, kdy skrze nablýskaný kýč implikovala odpolitizování ideologického zatížení společnosti (zejména v období československé normalizace), anebo výhradně z perspektivy dneška, z níž na uvedené reprezentace shlížíme jako na bizarní, přesto stylové a zábavné hříčky, anebo je případně recipujeme nostalgicky. Obdobně můžeme i ve sci-fi crazy komediích nové vlny české kinematografie, jako jsou snímky *Zabil jsem Einsteina, pánové!* (1969) či *Pane, vy jste vdova!* (1970), sledovat campové narušování dobových schémat vnímavosti, ať už genderových rolí, nebo v rámci hledání exkluzivity v masovosti též znejišťování samotné estetiky a z perspektivy současnosti v širším kulturně-estetickém kontextu obdivovat jejich progresivní způsoby campové stylizace přinášející „nové“ ztvárnění postav i děje.

V součinnosti uvedených esteticko-dějinných intencí získává soudobý camp potenci budovat specifické afekce vůči nostalgii obecně a generovat tím tzv. ostalgický camp zpravidla překypující ironií, která dekontextualizuje sentimentalitu k minulosti. Camp vlastně upozorňuje na momenty, kdy ostalgické vzpomínání tíhne k přílišné sentimentalitě či fetišizaci. Tato strategie, jejímž efektem je získání nadhledu, se projevuje například v dokumentárním cyklu *Retro* (2008–2013) a v ostalgické trilogii *Retro ČS* (2013, 2015, 2017) Michala Petrova, kde se její konstituce odvíjí od záměrného i nezáměrného dobového humoru nebo ironického pop-kunismu,

a lze ji také zahlédnout v básnické sbírce *Nejmodernější retro* (2013) Daniela Razíma, kde je kritický nadhled nad komunistickou ideologií rafinovaně stylizován za pomoci poetistické typografie. Odhlédneme-li od vzpomínání na éru reálného socialismu, obdobné vzpomínkové strategie blíží se (n)ostalgickému campu lze v současnosti sledovat v rámci estetické reflexe euforických devadesátých let 20. století. Za zmínku v tomto ohledu stojí publikace *Devadesátky! Roky nespoutané svobody* (2019) Johany Fundové a také novela *Jeden kopeček šmoulový* (2018) Marie Doležalové.

Nostalgie a důraz na estetiku dob minulých, potažmo též ostalgie se v současné době staly činitelem zasahujícím do širokého spektra společnosti včetně sféry politiky. Rozšíření sentimentality je zjevně odrazem všeobecné fetišizace a s ní souvisejícím pocitem ztráty autenticity, jejichž nárůst souvisí s postmoderní relativizací tradičních hodnot či kategorií neboli obecně s narušováním dominantních členů binárních opozic. Pocit ztráty autenticity ve světě masové kultury a konzumní společnosti pravděpodobně generoval snahy hledat autenticitu v minulosti a v konstruktech tradičnosti. Zajímavé je, že toto hledání se často konstituuje právě skrze estetiku, respektive skrze upřednostňování kultivace výrazu nehledě na etiku, což je samo o sobě charakteristickým rysem soudobé postfaktičnosti. Jisté upřednostnění estetiky nad etikou lze vysledovat i v soudobém volání po návratu k „normálnosti“ a „přirozenosti“ společenské hierarchie, genderových rolí, sexuálních identit, ale též estetických a uměleckých prožitků atd. Mýtus návratu k autenticitě minulosti je navíc podpořen internetem, především sociálními sítěmi, jejichž samotná podstata je založena na vytváření a kultivaci profilu, respektive vytváření masky, kterou sledují a „lajkují“ ostatní uživatelé sítě. Analogii zde můžeme nacházet v řemesle *se camper* prosazujícím se v 17. a 18. století na královském dvoře ve Versailles s tím rozdílem, že tato kultivace se již netýká jen omezeného počtu příslušníků aristokracie, ale její působnost nabývá na masovosti. Úspěšný je pak ten, jehož profil obdrží nejvíc „lajků“, má nejvíc sledovatelů a je nejvíce sdílen. Kultivace výrazu se tak náhle stala měřitelnou a všeobjímající, čehož mimo jiné začaly využívat různé politické subjekty a politický marketing.

Vzhledem k výše popsanému můžeme o politice v době postfaktické uvažovat jako o campy stylizované. Camp v tomto případě ale není prostředkem k dosažení

politických změn jako je tomu u emancipace sexuálních menšin, ale kritickým poukazem na strukturu politiky samotné. Mnozí žurnalisté a komentátoři, kteří při výkladu současné politické scény začali užívat interpretační možnosti campu, zdůrazňují, že politika, která se stala campem, přináší společenské riziko, jelikož se z ní vytrácí boj za ideje a do popředí se dostává sebe-reprezentace politiků, potažmo tedy boj jejich marketingových týmů. S campem je v dnešní době spojován zejména Donald Trump, který koneckonců využívá i výše uvedený mýtus návratu k minulosti, která je údajně autentičtější než přítomnost. Politiku, jež se stala campem, pak nemusíme hledat pouze v zámoří, jedná se o globální společenský problém. Uvědomění si aktuálnosti interpretačních možností campu lze v tomto smyslu spojovat i s pořádáním výstavy Metropolitního Muzea v New Yorku *Camp: Notes on fashion* (2019).

Předložený teoreticko-dějinný výklad konkrétních projevů campové estetiky a interpretace vycházející z campové perspektivy v důsledku odhalují kontexty oněch „zanícených ztroskotání“ v procesech tvorby a kultivace konstruktů lidské identity a společnosti jako takové. V campu jsou tyto aktivity hyperbolizovány, záměrně naplňovány, parodizovány nebo ironizovány, prostřednictvím čehož dochází k obnažování jejich vlastních diskursivních nastavení a také jejich pomíjivosti. Nutno ale zdůraznit, že camp svou perspektivou nacházející se mimo zažitá schémata vnímání přináší ambivalenci a pohybuje se ve sféře konotace, pročež kýžené ovoce uvědomění si všeobjímající teatrality společnosti a neustálého selhávání její autority se nemusí konstituovat za každých podmínek. Camp je vždy otázkou interpretace, a tudíž i úhlu pohledu. V tom tkví jeho síla i slabost, jeho rafinovanost, ale i zdroj jeho nepochopení. Camp je v nejobecnějším možném slova smyslu *paradox*. Ačkoliv má co do činění s estetickým pozlátkem nebo s rozjařenou a často až plytkou a vulgární zábavou, jeho efekt je téměř nihilistický, avšak neznamená to, že lidská existence ztrácí smysl. Jak jsem již nastínil výše, camp upozorňuje především na to, že smysl ztrácí pózy a různá jiná sebe-prezentační snažení, respektive tedy konstrukty lidské identity a společnosti.

6. Prameny

Česká literatura

Próza:

ČAPEK, Karel, 2018 [1935]. *Válka s Mloky*. Praha: Městská knihovna v Praze. ISBN 978-80-7587-102-2.

DOLEŽALOVÁ, Marie – PODZIMKOVÁ, Eliška, 2018. *Jeden kopeček šmoulový*. Praha: Motto. ISBN 978-80-267-1355-5.

DOUSKOVÁ, Irena, 2002. *Hrdý Budžes*. Brno: Petrov. ISBN 978-80-7227-132-6.

DOUSKOVÁ, Irena, 2006. *Oněgin byl Rusák*. Brno: Druhé město. ISBN 978-80-7227-244-6.

HŮLOVÁ, Petra, 2006. *Umělohmotný třípokoj*. Praha: Torst. ISBN 80-7215-287-4.

KUNDERA, Milan, 2016 [1967]. *Žert*. Brno: Atlantis. ISBN 978-80-7108-359-7.

ŠABACH, Petr, 2005 [2001]. *Opilé banány*. Praha, Litomyšl: Paseka. ISBN 80-7185-782-3.

ŠABACH, Petr, 2006. *Občanský průkaz*. Praha, Litomyšl: Paseka. ISBN 80-7185-817-X.

ŠABACH, Petr, 2007 [1994]. Voda se šťávou. In: ŠABACH, Petr. *Hovno hoří*. Praha, Litomyšl: Paseka, s. 41–169. ISBN 978-80-7185-851-5.

ŠABACH, Petr, 2007 [1998]. *Babičky*. Praha, Litomyšl: Paseka. ISBN 978-80-7185-850-8.

ŠABACH, Petr, 2011 [2005]. Život za persiko. In: ŠABACH, Petr. *S jedním uchem naveselo*. Praha, Jihlava: Paseka, Listen, s. 41–54. ISBN 978-80-7432-100-9 [Paseka]. ISBN 978-80-86526-50-8 [Listen].

WERICH, Jan, 1963 [1960]. Až opadá listí z dubu. In: WERICH, Jan. *Fimfárum*. Praha: Československý spisovatel, s. 47–61.

Poezie:

NEZVAL, Vítězslav, 1927. *Nápisy na hroby*. Praha: J. Otto.

NEZVAL, Vítězslav, 2004 [1924]. *Pantomima*. Praha: Akropolis. ISBN 80-7304-050-6.

RAZÍM, Daniel, 2013. *Nejmodernější retro*. Praha: Jalna. ISBN 978-80-86396-72-9.

SEIFERT, Jaroslav, 1992 [1925]. *Na vlnách TSF*. Praha: Československý spisovatel. ISBN 80-202-0360-5.

Drama:

DRÁBEK, David, 2011a [2003]. Akvabely. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 5–33. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011b [2004]. Žabikuch. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 35–76. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011c [2006]. Ještěři. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 77–112. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011d [2007]. Náměstí Bratří Mašínů. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 135–177. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011e [2009]. Unisex. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 179–216. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011f [2009]. Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 239–277. ISBN 978-80-87481-44-8.

DRÁBEK, David, 2011g [2010]. Koule. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Aby se Čechům ovary zachvěly. Hry 2003-2011*. Praha: Akropolis, s. 217–238. ISBN 978-80-87481-44-8.

ŠRÁMEK, Fráňa, 1953 [1915]. *Léto*. Praha: Orbis.

TUČKOVÁ, Kateřina, 2018. *Vitka*. Brno: Host. ISBN 978-80-7577-472-9.

VOLÁNKOVÁ, Iva, 2003. Stísněná 22. In: RESLOVÁ, Marie, ed. *Česká divadelní hra 90. let*. Praha: Divadelní ústav, s. 433–471. ISBN 80-7008-151-1.

„Non-fikce“ (populárně-naučné texty, dárkové publikace apod.):

BREUEROVÁ, Alena, 2019. *Můj rok 1969*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0823-6.

FREJTICHOVÁ, Jarmila – BREUEROVÁ, Alena, 2018. *Můj rok 1958*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0725-3.

FREJTICHOVÁ, Jarmila – BREUEROVÁ, Alena, 2018. *Můj rok 1968*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0726-0.

FREJTICHOVÁ, Jarmila – BREUEROVÁ, Alena, 2019. *Můj rok 1949*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0841-0.

FREJTICHOVÁ, Jarmila, 2017. *1967. Rok, kdy jsem se narodil(a)*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-7261-495-0.

FREJTICHOVÁ, Jarmila, 2019. *Můj rok 1959*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0835-9.

FUNDOVÁ, Johana, 2019. *Devadesátky! Roky nespoutané svobody*. Brno: CPress. ISBN 978-80-264-2794-0.

JEŽEK, Martin – TUČKOVÁ, Michaela, 2018. *Můj rok 1978*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0724-6.

JEŽEK, Martin, 2019. *Můj rok 1979*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0838-0.

JEŽEK, Martin, 2019. *Můj rok 1989*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0840-3.

KUČEROVÁ, Zuzana a kol., 2018. *Vzpomínkomat 2. Skutečné příběhy, které jste možná prožili i vy*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-1000-0.

PETROV, Michal, 2013. *Retro ČS. Co bylo (a nebylo) za reálného socialismu*. Brno: Jota. ISBN 978-80-7462-422-3.

PETROV, Michal, 2015. *Retro ČS 2. Jak jsme si to (u)žili za reálného socialismu*. Brno: Jota. ISBN 978-80-7462-858-0.

PETROV, Michal, 2017. *Retro ČS 3. (Povolená) dovolená*. Brno: Jota. ISBN 978-80-7565-187-7.

ŠŤASTNÁ, Renáta a kol., 2017. *Vzpomínkomat. Kniha, kterou si můžete dotvořit sami ze svých vzpomínek*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0695-9.

Česká audiovizuální a divadelní tvorba

Buzní kříž, 2012 [divadelní inscenace]. Režie Miroslav BAMBUŠEK. Text Miroslav BAMBUŠEK, Jan HORÁK. MeetFactory, Praha [premiéra 13. 1.].

Co takhle svatba, princí?, 1986 [televizní film]. Režie Jiří ADAMEC. Scénář Jiří CHALUPA. Československo.

Čtyři vraždy stačí, drahoušku, 1970 [film]. Režie Oldřich LIPSKÝ. Scénář Miloš MACOUREK, Oldřich LIPSKÝ. Filmové studio Barrandov. Československo.

Kameňák, 2003 [film]. Režie Zdeněk TROŠKA. Scénář Zdeněk TROŠKA, Evžen GOGELA. Fronda film, Prospero, TV Nova. Česká republika.

Kameňák 2, 2004 [film]. Režie Zdeněk TROŠKA. Scénář Zdeněk TROŠKA, Marek KALIŠ, Evžen GOGELA. S Pro Alfa Film, Prospero. Česká republika.

Kameňák 3, 2005 [film]. Režie Zdeněk TROŠKA. Scénář Zdeněk TROŠKA, Marek KALIŠ, Evžen GOGELA. S Pro Alfa Film, Prospero. Česká republika.

Kdo chce zabít Jessii?, 1966 [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Scénář Miloš MACOUREK, Václav VORLÍČEK. Filmové studio Barrandov. Československo.

Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky, 1967 [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Scénář Oldřich DANĚK, Miloš MACOUREK, Václav VORLÍČEK. Filmové studio Barrandov. Československo.

Kouř, 1991 [film]. Režie Tomáš VOREL. Scénář Tomáš VOREL. Filmové studio Barrandov. Československo.

Mlčení bobříků, 2016 [divadelní inscenace]. Režie Jan FRIČ. Text Tomáš DIANIŠKA. Divadlo pod Palmovkou, Studio PalmOFF, Praha [premiéra 12. 2.].

Muži v říji, 2009 [film]. Režie Robert SEDLÁČEK. Scénář Robert SEDLÁČEK. Česká televize. Česká republika.

Noc na Karlštejně, 1973 [film]. Režie Zdeněk PODSKALSKÝ. Scénář Zdeněk PODSKALSKÝ. Filmové studio Barrandov. Československo.

Pane, vy jste vdova!, 1970 [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Scénář Miloš MACOUREK, Václav VORLÍČEK. Filmové studio Barrandov. Československo.

Pelíšky, 1999 [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Scénář Petr JARCHOVSKÝ. Česká televize. T. H. A. Česká republika.

Retro, 2008–2013 [televizní seriál]. Režie Roman ŠANTÚR, Ivan BAREŠ, Vlastimil URBAN, Tomáš VOŽENÍLEK. Námět Michal PETROV. Česká televize. Česká republika.

Srdíčko, 1988 [film]. Režie Filip RENC. Scénář Filip RENC. Studio FAMU. Československo.

Transky, body, vteřiny, 2019 [divadelní inscenace]. Režie Tomáš DIANIŠKA. Text Tomáš DIANIŠKA. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava [premiéra 25. 1.].

Valerie a týden divů, 1970 [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Scénář Jaromil JIREŠ, Ester KRUMBACHOVÁ. Filmové studio Barrandov. Československo.

Vyprávěj, 2009–2013 [televizní seriál]. Režie Biser ARICHTEV. Scénář Rudolf MERKNER, Adam PRAŽÁK, Jan GARDNER, Irena SLÁDEČKOVÁ, Barbora VLNASOVÁ. Česká televize. Česká republika.

Zabil jsem Einsteina, pánové!, 1969 [film]. Režie Oldřich LIPSKÝ. Scénář Miloš MACOUREK, Josef NESVADBA, Oldřich LIPSKÝ. Filmové studio Barrandov. Československo.

Žena za pultem, 1977 [televizní seriál]. Režie Jaroslav DUDEK. Scénář Jaroslav DIETL. Československá televize. Československo.

Žena za pultem 2: Pult osobnosti, 2014 [divadelní inscenace]. Režie David DRÁBEK. Text Petr KOLEČKO. Divadlo Kalich, Praha [premiéra 23. 9.].

Česká populární hudba

Nej, nej, nej, 1963 [píseň]. Hudba Zdeněk MARAT. Text Miroslav ZIKÁN. Interpreti Pavlína FILIPOVSKÁ, Josef ZÍMA. Supraphon, Československo.

Když se načančám, 1986 [píseň z filmu *Co takhle svatba, princí?*]. Hudba Jiří ZMOŽEK. Text Zdeněk BOROVEC. Interpretka Heidi JANKŮ. Československo.

Evo! Respekt Evě Pilarové, 2008a [píseň]. ČOKOVOKO. Neoficiální album, Česká republika.

Mám ráda, 2008b [píseň]. ČOKOVOKO. Neoficiální album, Česká republika.

Autostimulace, 2011a [píseň]. ČOKOVOKO. Mamka Records, Česká republika.

Etapy V Životě Ženy, 2011b [2008, píseň]. ČOKOVOKO. Mamka Records, Česká republika.

Perioda, 2011c [píseň]. ČOKOVOKO. Mamka Records, Česká republika.

Nemám zájem, 2013 [píseň]. Vladimír 518. Bigg Boss, Česká republika.

Chlapi sú kokoti, 2013a [píseň]. MUCHA. Piper Records, Česká republika.

Nikolo, Nikolo, 2013b [píseň]. MUCHA. Piper Records, Česká republika.

Semeno, 2013c [píseň]. MUCHA. Piper Records, Česká republika.

Úchyl, 2013d [píseň]. MUCHA. Piper Records, Česká republika.

Kamil, 2014a [píseň]. MUCHA. Mucha, Česká republika.

Nepojedeš nikam, 2014b [píseň]. MUCHA. Mucha, Česká republika.

Pan Píča, 2016 [píseň]. MUCHA. Indies Happy Trails, Česká republika.

MeToo, 2018 [píseň]. MUCHA. Česká republika.

Světová literatura

Próza:

GAUTIER, Théophile, 1988 [1863]. *Kapitán Fracasse*. Přeložila Eva MUSILOVÁ. Praha: Odeon.

GENET, Jean, 1994 [1947]. *Querelle z Brestu*. Přeložil Václav RICHTER. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0478-3.

ISHERWOOD, Christopher, 2012 [1954]. *The World in the Evening*. London: Vintage Classic. ISBN 9780099561149.

TOKARCZUK, Olga, 2012 [1998]. *Denní dům, noční dům*. Přeložil Petr VIDLÁK. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-666-2.

WILDE, Oscar, 1999 [1890]. *Obraz Doriana Graye*. Přeložil Jiří Zdeněk NOVÁK. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0605-0.

WITKOWSKI, Michał, 2006 [2004]. *Chlípnice*. Přeložil Jan JENIŠTA. Praha: Fra. ISBN 978-80-86603-56-8.

WITKOWSKI, Michał, 2012 [2007]. *Královna Barbara*. Přeložil Jan JENIŠTA. Praha: Fra. ISBN 978-80-87429-24-2.

Drama:

MOLIÈRE, 1748 [1671]. *Les Fourberies de Scapin*. In: *The Works of Moliere, French and English*. London: John Watts, s. 167–299.

MOLIÈRE, 2014 [1671]. *Skapinova šibalství*. Přeložil Svatopluk KADLEC. In: *Skapinova šibalství. Ztřeštěnec*. Praha: Artur, s. 7–65. ISBN 978-80-7483-019-8.

WILDE, Oscar, 1959 [1891]. *Salomé*. Přeložil Ivo FLEISCHMANN. Praha: Orbis.

WILDE, Oscar, 2014 [1892]. *Vějíř lady Windermérové*. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: Artur. ISBN 978-80-7483-022-8.

Světová audiovizuální tvorba

Cleopatra, 1963 [film]. Režie Joseph L. MANKIEWICZ. Scénář Joseph L. MANKIEWICZ, Randal MACDOUGALL, Sidney BUCHMAN. Twentieth Century Fox. Spojené státy americké/Velká Británie/Švýcarsko.

Modesty Blaise, 1966 [film]. Režie Joseph LOSEY. Scénář Evan JONES. Twentieth Century Fox. Velká Británie.

Pembalasan ratu pantai selatan (Lady Terminator), 1989 [film]. Režie H. Tjut DJALIL. Scénář Karr KRUIHOWZ. 108 Sound Studio, Soraya Intercine Film PT. Indonésie.

Pink Flamingos, 1972 [film]. Režie John WATERS. Scénář John WATERS. Dreamland. Spojené státy americké.

Producers, 1967 [film]. Režie Mel BROOKS. Scénář Mel BROOKS. Crossbow Productions, Springtime Productions, U-M Productions. Spojené státy americké.

Producers, 2005 [film]. Režie Susan STROMAN. Scénář Mel BROOKS, Thomas MEEHAN. Universal Pictures, Columbia Pictures, Brookfilms. Spojené státy americké.

Querelle, 1982 [film]. Režie Rainer Werner FASSBINDER. Scénář Rainer Werner FASSBINDER, Burkhard DRIEST. Planet Film, Albatros Filmproduktion, Gaumont. Západní Německo/Francie.

Rocky Horror Picture Show, 1975 [film]. Režie Jim SHARMAN. Scénář Jim SHARMAN, Richard O'BRIEN. Twentieth Century Fox. Velká Británie/Spojené státy americké.

Sextette, 1977 [film]. Režie Ken HUGHES. Scénář Herbert BAKER. Crown International Pictures. Spojené státy americké.

Dobové ohlasy a jiné texty pramenného charakteru

Tištěné:

DIDEROT, Denis, 1984. *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann. ISBN 978-2-70-565-9-837.

FUGGER, Nora, 1932. *Im Glanz der Kaiserzeit*. Wien: Amalthea Verlag.

HORA, Josef, 1972 [1927]. Co s poetismem?. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol., eds. *Avantgarda známá a neznámá II*. Praha: Svoboda, s. 495–499.

NESIGNOVÁNO, 1970. Premiéry našich kin. Zabil jsem Einsteina pánové. *Zemědělské noviny*. 9. 4. ISSN 0139-5777.

NEZVAL, Vítězslav, 1971 [1924]. Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol., eds. *Avantgarda známá a neznámá I*. Praha: Svoboda, s. 566–570.

TEIGE, Karel, 1971 [1924]. Poetismus. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol., eds. *Avantgarda známá a neznámá I*. Praha: Svoboda, s. 554–561.

Zveřejněné na internetu:

ARN, Jackson, 2018. The Camp Aesthetic Is Everywhere, from Andy Warhol to American Politics. In: *Artsy.net* [online]. 5. 9. [cit. 12. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-camp-aesthetic-andy-warhol-american-politics>

BEDNÁŘOVÁ, Veronika, 2015. Jsem gay. No a co? Říká nový šéf činohry Národního divadla Daniel Špinar. In: *Reflex.cz* [online]. 11. 2. [cit. 24. 8. 2019]. Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/rozhovory/62219/jsem-gay-no-a-co-rika-novy-sef-cinohry-narodniho-divadla-daniel-spinar.html>

BLAŽEK, Jiří, 2015. Reanimace kosmické hrůzy. Lovecraft ve filmu. In: *Advojka.cz* [online]. 18. 3. [cit. 15. 3. 2019]. [vyšlo fyzicky v č. 6. ISSN 1803-6635]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2015/6/reanimace-kosmicke-hruzy>

BOWELS, Hamish, 2018. The Metropolitan Museum of Art Costume Institute Presents “Camp: Notes on Fashion” for Its Spring 2019 Exhibition. In: *Vogue.com* [online]. 9. 10. [cit. 12. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/article/costume-institute-2019-exhibition-camp-notes-on-fashion>

BUKÁČOVÁ, Irena – CHOLÍNSKÝ, Jan – KOPT, Miroslav – MENŠL, Vavřinec – OBRMANOVÁ, Marie – VRZALA, Jaroslav – ZACHARIÁŠ, Jiří, 2016. V rozporu s ověřitelnými fakty. In: *Divadelni-noviny.cz* [online]. 19. 3. [cit. 17. 12. 2019]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/v-rozporu-s-overitelnymi-fakty>

ČOKOVOKO, 2008c. Vo nás. In: *Cokovoko.cz* [online]. 6. 5. [cit. 22. 7. 2019]. Dostupné z: <http://cokovoko.cz/cokovoko/>

DĚDEK, Honza, 2011. Když se načančám. In: *Lidovky.cz* [online]. 4. 3. [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/noviny/kdyz-se-nacancam.A110304_100013_ln_noviny_sko

DEMELOVÁ, Karolína, 2010. Michał Witkowski: já osobně patřím duševně spíš k té masové kultuře. In: *Rozhlas.cz* [online]. 28. 5. [cit. 12. 3. 2019]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/michal-witkowski-ja-osobne-patrim-dusevne-spis-k-te-masove-kulture-5244075>

DIVADLO POD PALMOVKOU, 2016. Komentáře k článku: V rozporu s ověřitelnými fakty. In: *Divadelni-noviny.cz* [online]. 20. 3. [cit. 17. 12. 2019]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/v-rozporu-s-overitelnymi-fakty#comment-176902>

DVOŘÁK, Stanislav, 2009. Nejlepší špatné filmy roku aneb Tak strašné, až jsou dobré. In: *Novinky.cz* [online]. 2. 1. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/157848-nejlepsi-spatne-filmy-roku-aneb-tak-strasne-az-jsou-dobre.html>

EUROPEAN BROADCASTING UNION, 2019. Rules. In: *Eurovision.tv* [online]. [cit. 17. 4. 2019]. Dostupné z: <https://eurovision.tv/about/rules/>

FESTIVAL OTRLÉHO DIVÁKA, 2019. O nás. In: *Otrlydivak.cz* [online]. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z: <http://www.otrlydivak.cz/festival/about.html>

FILA, Kamil, 2010. Otrlí diváci budou sevřeni vaginou ženské Terminátorky. In: *Aktuálně.cz* [online]. 9. 2. [cit. 12. 3. 2019]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/otrli-divaci-budou-sevreni-vaginou-zenske-terminatorky/r~i:article:660213/>

FRIEDMAN, Vanessa, 2018. Met Costume Institute Embraces 'Camp' for 2019 Blockbuster Show. In: *NYtimes.com* [online]. 9. 10. [cit. 12. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/10/09/arts/design/met-costume-institute-camp-2019-spring-show.html>

GOINS, Drew, 2019. Trump is America's first camp president. In: *Washingtonpost.com* [online]. 7. 5. [cit. 3. 7. 2019]. Dostupné z: www.washingtonpost.com/opinions/2019/05/07/trump-is-americas-first-camp-president/

HARASIMOWICZ, Marta, 2016. Skautka v pekle. In: *Novyprostor.cz* [online]. [cit. 17. 12. 2019]. [vyšlo fyzicky v č. 479. ISSN 1213-191X]. Dostupné z: <http://novyprostor.cz/clanky/479/skautka-v-pekle>

HICKOK, Rufus, 2018. Kitsch and Camp in the Age of Trump. In: *Partiallyexaminedlife.com* [online]. 21. 2. [cit. 12. 3. 2019]. Dostupné z: <https://partiallyexaminedlife.com/2018/02/21/kitsch-and-camp-in-the-age-of-trump/>

HLOUŠEK, Jiří, 2013. Mucha: Kluci kupují desky, holčákům podepisují kozy. In: *Aktuálně.cz* [online]. 26. 8. [cit. 14. 7. 2019]. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/mucha-kluci-kupujou-desky-holkam-podepisuju-kozy/r~dd11275c0e1311e39fde0025900fea04/>

JANDOUREK, Jan, 2006. Sex ve městě plném rašplí a zandaváků. In: *Aktuálně.cz* [online]. 16. 11. [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/sex-ve-meste-plnem-raspli-a-zandavaku/r~i:article:286071/>

LANGROVÁ, Hana, 2011. Duo Čokovoko: Pilarové se nevysmíváme. Škádlíme ji. In: *Deník.cz* [online]. 13. 10. [cit. 25. 7. 2019]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/hudba/duo-cokovoko-pilarce-se-nevysmivame20111013.html>

MACHALICKÁ, Jana, 2016. Nedorozumění se skauty. Uráží inscenace Mlčení bobříků komunistický odboj? In: *Lidovky.cz* [online]. 25. 3. [cit. 17. 12. 2019]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/nedorozumeni-se-skauty-urazi-inscenace-mlceni-bobriku-komunisticky-odboj.A160324_130511_ln_kultura_hep

NESIGNOVÁNO, 2015. Nikola Mucha – koncert. In: *Regionboskovisko.cz* [online]. 30. 9. [cit. 24. 7. 2019]. Dostupné z: <https://www.regionboskovicko.cz/nikola-mucha-koncert/a-2619>

NESIGNOVÁNO, 2017. Tajemství slavného šlágru: Heidi Janků promluvila! In: *Ahaonline.cz* [online, převzato z Nedělního Blesku]. 4. 6. [cit. 12. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.ahaonline.cz/clanek/trapasy/134464/tajemstvi-slavneho-slagru-heidi-janku-promluvila.html>

NOVÁKOVÁ, Kateřina, 2012. Čokovoko interview: Sem tam nám někdo napíše, ať se jdeme zabít. In: *Ireport.cz* [online]. 29. 1. [cit. 22. 7. 2019]. Dostupné z: <https://www.ireport.cz/13790-cokovoko-interview-sem-tam-nam-nekdo-napise-at-se-jdeme-zabit>

POLÁČEK, Tomáš, 2009. Pro dnešní noc budu gay, rozhodl se reportér Magazínu DNES. In: *Xman.cz* [online]. 2. 10. [cit. 25. 3. 2019]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/xman/styl/pro-dnesni-noc-budu-gay-rozhodl-se-reporter-magazinu-dnes.A090930_163036_xman-styl_fro

ŠPIČÁK, Jiří, 2013. Vladimír 518: Uvědomit si směšnost rapu. In: *Rozhlas.cz* [online]. 27. 5. [cit. 24. 7. 2019]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/vladimir-518-uvedomit-si-smesnost-rapu-5280675>

ŠPULÁK, Jaroslav, 2014. Femipunk je to, co hraje nová skupina Mucha. In: *Novinky.cz* [online]. 2. 1. [cit. 24. 7. 2019]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/323353-recenze-femipunk-je-to-co-hraje-nova-skupina-mucha.html>

TESAŘ, Antonín, 2013. Děláním legrace z braku. Kultismus, camp a seriózní kritika pokleslých filmů. In: *Advojka.cz* [online]. 27. 2. [cit. 15. 3. 2019]. [vyšlo fyzicky v č. 5. ISSN 1803-6635]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2013/5/delani-legrace-z-braku>

TUREK, Pavel, 2019. Šaty ze tří miliónů ptačích per. In: *Respekt.cz* [online]. 16. 6. [cit. 3. 7. 2019]. Dostupné z: respekt.cz/tydenik/2019/25/saty-ze-tri-milionu-ptacich-per?fbclid=IwAR1Z0GuZNYUM4H7VMKDPHj8cU3_fNM_TBfO_3T7WOhDDFCGYnM6lL_G-SU

VODIČKOVÁ, Kristina, 2019. Harry, že ty nám tajíš svoji orientaci? Zpěvák dorazil na galavečer v podpatcích a průhledné košili. In: *Super.cz* [online]. 9. 5. [cit. 31. 12. 2019]. Dostupné z: <https://www.super.cz/635090-harry-ze-ty-nam-tajis-svoji-orientaci-zpevak-dorazil-na-galavecer-v-podpatcich-a-pruhledne-kosili.html>

7. Sekundární a terciální literatura

BARTL, Rita, 2013 [2006]. Zum Phänomen der DDR-Nostalgie. In: BARTL, Rita – NOVOTNÁ, Kateřina – DANKERT, Susan – HIEPE, Theresa – Anonym. *Ostalgie in Gesellschaft und Literatur. „Am kürzeren Ende der Sonnenallee“ von Thomas Brussig*. Norderstedt: Science Factory. ISBN 978-3-638-93755-9. ISBN 978-3-656-22943-8. ISBN 978-3-640-57111-6. ISBN 978-3-640-56163-6.

BAUDELAIRE, Charles, 1968 [1863]. Malíř moderního života. Přeložila Jarmila FIALOVÁ. In: VLADISLAV, Jan, ed. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, s. 587–625.

BECKEROVÁ, Karin, 2013 [2010]. *Literární dandysmus 19. století ve Francii*. Přeložila Alena LHOTOVÁ. Praha: Univerzita Karlova. ISBN 978-80-246-2299-6.

BÍLEK, Petr A., 2011. Reprezentace: metafora, pojem či konstrukt? In: PAPOUŠEK, Vladimír – BÍLEK, Petr A. *Cosmogonia. Alegorické reprezentace „všeho“*. Praha: Akropolis, s. 28–39. ISBN 978-80-87481-61-5.

BOOTH, Mark, 1983. *Camp*. London: Quarter Books. ISBN 0-7043-2353-2.

BOYMOVÁ, Svetlana, 2010 [2007]. Tatlin aneb ruinofilie. Přeložil Martin POKORNÝ. *Labyrint Revue*. 27–28, s. 154–158. ISSN 1210-6887.

BREN, Paulina, 2013 [2010]. *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Přeložila Petruška ŠUSTROVÁ. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2322-3.

BUTLER, Judith, 1999 [1990]. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge. ISBN 0-203-90275-0.

CLETO, Fabio, 2019. Spectacles of Camp. In: BOLTON, Andrew, ed. *Camp: Notes on Fashion*. New York: The Metropolitan Museum of Art, s. I/9–I/59. ISBN 978-1-58839-668-6.

CLETO, Fabio, ed., 1999. *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press. ISBN 0-472-09772-9.

COBLENCIOVÁ, Françoise, 2003 [1988]. *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*. Přeložili Klára VÁVROVÁ, Lubomír MARTÍNEK. Praha: Prostor. ISBN 80-7260-090-7.

COOGAN, Peter, 2006. *Superhero. The Secret Origin of a Genre*. Austin: MonkeyBrain Books. ISBN 978-1-932265-18-7.

CORE, Philip, 1984. *Camp. The Lie That Tells The Truth*. London: Plexus Publishing. ISBN 0-85965-045-6.

ČERNÁ, Lucie, 2011. *Fenomén camp*. Praha. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Fakulta sociálních věd. Vedoucí práce Miroslav PAULÍČEK.

ČERNÍK, Jan, 2016. Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989. In: PTÁČEK, Luboš – KOPAL, Petr a kol. *Film a dějiny 6. Post-komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Václav Žák – Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů, s. 30–43. ISBN 978-80-87292-37-2 [Václav Žák – Casablanca]. ISBN 978-80-87912-59-1 [Ústav pro studium totalitních režimů].

ČINÁTLOVÁ, Blanka, 2011. Zátíší se sifonovou lahví. Fotogenie ostalgického vzpomínání. *Cinepur*. 78, s. 59–66. ISSN 1213-516X.

DALZELL, Tom – VICTOR, Terry, 2006. Kamp. In: DALZELL, Tom – VICTOR, Terry, eds. *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English. Volume II: J-Z*. Abingdon: Routledge, s. 1136. ISBN 0-415-25938-X.

DAUTERMAN, Carl Christian, 1960. Sèvres Decorative Porcelains. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 9, s. 285–295. ISSN 0026-1521.

DEMETER, Peter – MAREŠOVÁ, Dana, edd., 2017. *Život a dílo Terezie Dalbergové. Urozená básnířka z dačického zámku*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. ISBN 978-80-7394-675-3.

DEMETER, Peter, 2015. *Reprezentace mužů s homosexuální orientací v současných českých a slovenských divadelních hrách*. České Budějovice. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Vera KAPLICKÁ YAKIMOVA.

DEMETER, Peter, 2017. Akvabely, vousaté ženy a jiné campy stylizace v dramatické tvorbě Davida Drábka. In: BÍLEK, Petr A. – ŠEBEK, Josef, eds. *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy*. Praha: Univerzita Karlova, s. 230–249. ISBN 978-80-7308-725-8.

DEMETER, Peter, 2018. *Procitnutí jiné lásky. Rezonance tématu sexuální jinakosti v české divadelní tvorbě*. České Budějovice. Rigorózní práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Petr A. BÍLEK.

DOUVILLE, J. V., 1824. *A French Grammar, for the Use of English Students Desirous of Rapidly Acquiring the Means of Speaking the French Language with Fluency and Purity, upon an Entirely New Plan. Volume II*. London: Boosey and Sons.

ECO, Umberto, 2006 [1964]. *Skeptikové a těšitelé*. Přeložil Zdeněk FRÝBORT. Praha: Argo. ISBN 80-7203-706-4.

ECO, Umberto, 2015 [2007]. *Dějiny ošklivosti*. Přeložili Iva ADÁMKOVÁ, Jindřich VACEK, Jiří PELÁN, Gabriela CHALUPSKÁ, Kateřina VINŠOVÁ, Zora OBSTOVÁ, Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1434-8.

ERBE, Günter, 2002. *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln: Böhlau. ISBN 3-412-05602-2.

FANEL, Jiří, 2000. *Gay historie*. Praha: Dauphin. ISBN 80-7272-010-4.

FARMER, Brett, 2000. *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. London: Duke University Press. ISBN 978-0822325895.

FIRLEJ, Agata, 2013. In matters of taste, there can be no disputes. Elements of Camp in Fráňa Šrámek's play *Léto*. *Bohemistyka*. 2, s. 85–100. ISSN 1642-9893.

FOUCAULT, Michel, 1994. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda. ISBN 978-80-205-0406-0.

FRANK, Marcie, 1993. The Critic as Performace Artist: Susan Sontag's Writing and Gay Cultures. In: BERGMAN, David, ed. *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusets Press, s. 173–184. ISBN 0-87023-877-9.

FRIEDBERG, Anne, 1993. *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. ISBN 0-520-08924-3.

FUJDLOVÁ, Petra, 2014. *Žánr sci-fi komedie v české kinematografii v období normalizace*. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jan KŘIPAČ.

GALLAGHER, Catherine – GREENBLATT, Stephen, 2007 [2000]. Nový historismus v praxi. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. In: BOLTON, Jonathan, ed. *Nový historismus/New Historicism*. Brno: Host, s. 249–269. ISBN 978-80-7294-217-6.

GRABIENSKI, Olaf – HUBER, Till – THON, Jan-Noël, eds., 2011. *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin: De Gruyter. ISBN 978-3-11-023764-1.

GREENBERG, Clement, 2000 [1939]. Avantgarda a kýč. Přeložil Tomáš POSPISZYL. *Labyrint Revue*. 7–8, s. 69–74. ISSN 1210-6887.

GREENBLATT, Stephen, 2007 [1990]. Rezonance a úžas. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. In: BOLTON, Jonathan, ed. *Nový historismus/New Historicism*. Brno: Host, s. 192–219. ISBN 978-80-7294-217-6.

GROMOVOVÁ, Marie, 2010. Fantazie nebo ideologie? České pohádkové filmy 70. a 80. let. In: BÍLEK, Petr A. – ČINÁTLOVÁ, Blanka, edd. *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, s. 116–123. ISBN 978-80-87053-44-7.

HARRIS, Joseph, 2005. *Hidden Agendas: Cross-Dressing in 17th-Century France*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. ISBN 3-8233-6114-7.

HEBDIGE, Dick, 2012 [1979]. *Subkultura a styl*. Přeložil Miroslav KOTÁSEK. Praha: VOLVOX GLOBATOR, Dauphin. ISBN 978-80-7207-835-6 [VOLVOX GLOBATOR]. ISBN 978-80-7272-197-9 [Dauphin].

HECKHAUSEN, Markus – KÜHN, Claudia, 2015. *Ampelmann. From Traffic Signal to Cultural Icon*. Berlin: AMPELMANN. ISBN 978-3-9817587-1-9.

HERWITZ, Daniel – SAKS, Lucia, 1998. Camp. In: KELLY, Michael, ed. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, s. 327–331. Volume 1. ISBN 0-19-512645-9.

HORN, Katrin, 2017. *Women, Camp, and Popular Culture*. Cham: Springer International Publishing AG. ISBN 978-3-319-64845-3.

HOTZ-DAVIES, Ingrid – VOGT, Georg – BERGMANN, Franziska, eds., 2018. *The Dark Side of Camp Aesthetics. Queer Economies of Dirt, Dust and Patina*. New York: Routledge. ISBN 978-0-415-79078-9.

HØYSTAD, Ole Martin, 2011. *Historie srdce*. Přeložila Daniela MRÁZOVÁ. Zlín: Kniha Zlín. ISBN 978-80-87497-40-1.

HUYGHE, René, 1974 [1961]. Klasicismus a romantismus. Umění, život a ideje. In: HUYGHE, René a kol. *Encyklopedie umění nové doby*. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, s. 12–25.

ISER, Wolfgang, 1993 [1987]. Representation: A Performative Act. In: KRIEGER, Murray, ed. *The Aims of Representation: Subject, Text, History*. Stanford: Stanford University Press, s. 217–234. ISBN 0-8047-2098-3.

JENIŠTA, Jan, 2013. *Mladá polská próza ve střeoevropském kontextu*. Dizertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Marie SOBOTKOVÁ.

JIRSA, Tomáš, 2013. Lana a její tygři. Tvořivost kýče (nejen) ve videoklipu současné popkulturní ikony. *Slovo a smysl*. 20, s. 154–165. ISSN 1214-7915.

JUETT, JoAnne C., 2010. „Just Travelin' Thru“: Transgendered Spaces in Transamerica. In: JUETT, JoAnne C. – JONES David M., eds. *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 60–90. ISBN 978-1-4438-2379-1.

JUNGMANNOVÁ, Lenka, 2014. *Příběhy obyčejných šílenství. „Nová vlna“ české dramatiky po roce 1989*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7470-087-3.

KERBR, Jan, 2013 [2011]. Homosexualita jako téma v současném českém divadle [s úvodem Martina C. Putny]. In: PUTNA, Martin C., ed. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, s. 432–447. ISBN 978-80-200-2293-6.

KNAUSS, Stefanie, 2014. Excess, Artifice, Sentimentality: Almodóvar's Camp Cinema as a Challenge for Theological Aesthetics. *Journal of Religion, Media and Digital Culture*. 3, s. 31–55. ISSN 2588-8099.

KNOBLOCH, Ivan – VONDRÁČEK, Radim, eds., 2016. *Design v českých zemích 1900–2000. Instituce moderního designu*. Praha: Academia, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. ISBN 978-80-200-2612-5 [Academia]. ISBN 978-80-7101-157-6 [Uměleckoprůmyslové museum v Praze].

KRAFFT-EBING, Richard von, 1939 [1886]. *Psychopathia sexualis*. London: William Heinemann (medical books).

KRÁL, Petr, 1993. *Voskovec & Werich čili Hvězdy klobouky*. Praha: Gryf. ISBN 80-85829-03-7.

KRÓLAK, Joanna, 2010. Prvky camp-estetiky v recesistických projevech ostalgie. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Česká literatura rozhraní a okraje*. Praha: Akropolis, Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, s. 63–74. ISBN 978-80-87481-00-4 [Akropolis]. ISBN 978-80-85778-71-7 [Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR].

KULKA, Tomáš, 2014 [1994]. *Umění a kýč*. Praha: Torst. ISBN 978-80-7215-477-7.

KUNŠTÁT, Daniel – MRKLAS, Ladislav, edd., 2009. *Historická reflexe minulosti aneb "Ostalgie" v Německu a Česku*. Praha: CEVRO Institut. ISBN 978-80-87125-09-0.

LAMBERT, Constant, 1934. *Music Ho! A Study of Music in Decline*. New York: Charles Scribner's Sons.

LENEROVÁ, Milena – MACKOVÁ, Marie – BEZECNÝ, Zdeněk – JIRÁNEK, Tomáš, 2005. *Dějiny každodennosti „dlouhého“ 19. století. II. díl: Život všední i sváteční*. Pardubice: Univerzita Pardubice. ISBN 80-7194-756-3.

LENEROVÁ, Milena, 2013a [2009]. Oblékání a oděvní móda. In: LENEROVÁ, Milena – JIRÁNEK, Tomáš – MACKOVÁ, Marie. *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století*. Praha: Univerzita Karlova, s. 100–116. 978-80-246-1683-4.

LENEROVÁ, Milena, 2013b [2009]. Rodina našich předků. In: LENEROVÁ, Milena – JIRÁNEK, Tomáš – MACKOVÁ, Marie. *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století*. Praha: Univerzita Karlova, s. 143–168. 978-80-246-1683-4.

LUKÁŠOVÁ, Eva, 2015. *Zámecké interiéry. Pohledy do aristokratických sídel od časů renesance do doby první poloviny 19. století*. Praha: Lidové noviny. ISBN 978-80-7422-372-3.

MAGNIN, Charles, 2005 [1862]. *Dějiny loutkového divadla v Evropě 1*. Přeložila Nina MALÍKOVÁ. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 80-7331-052-X.

MACHEK, Jakub, 2010. Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Žene za pultem. In: BÍLEK, Petr A. – ČINÁTLOVÁ, Blanka, edd. *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, s. 9–27. ISBN 978-80-87053-44-7.

MAREŠOVÁ, Ina, 2013. Mezi etikou a estetikou. Ostalgie jako typ kolektivní paměti. In: DANIEL, Ondřej – KAVKA, Tomáš – MACHEK, Jakub, eds. *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2192-0.

MEYER, Moe, 2010. *An Archeology of Posing. Essays on Camp, Drag, and Sexuality*. Madison: Macater Press. ISBN 978-0-9814924-5-2.

MIZERKA, Anna, 2016. *Kamp po polsku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne. ISBN 978-83-65666-10-9.

MONTROSE, Louis, 2007 [1986]. Literární studie o renesanci a předmět historie. Přeložil Marek SEČKAŘ. In: BOLTON, Jonathan, ed. *Nový historismus/New Historicism*. Brno: Host, s. 44–53. ISBN 978-80-7294-217-6.

MORREALE, Joanne, 2004. Xena: Warrior Princess as Feminist Camp. *The Journal of Popular Culture*. 32, s. 79–86. ISSN 1540-5931.

MÜLLER, Jan, 2013. K reflexi romantické gotiky a novogotiky na jihu Čech. In: GAŽI, Martin – OURODA, Vlastislav, eds. *Památky jižních Čech 4*. České Budějovice: Národní památkový ústav, Územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, s. 151–169. ISBN 978-80-85033-48-9.

NEUHOLD, Helmut, 2008. *Das andere Habsburg. Homoerotik im österreichischen Kaiserhaus*. Marburg: Tectum Verlag. ISBN 978-3-8288-5413-0.

NEWTON, Esther, 1993. *Role Models*. In: BERGMAN, David, ed. *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, s. 39–53. ISBN 0-87023-877-9.

NOVOTNÁ, Pavlína, 2015. *Estetika campu*. České Budějovice. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Denis CIPORANOV.

OWEN, Jonathan L., 2011. *Avant-garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York, Oxford: Berghahn Books. ISBN 978-0-85745-126-2.

PÁNEK, Jaroslav, 1996. Šlechta v raně novověké Evropě z pohledu českého a evropského bádání. In: Bůžek, Václav, ed. *Opera Historica 5. Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750)*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, s. 19–45. ISBN 80-7040-188-5.

PARYS, Linda, 2014. Kamp według Susan Sontag. *DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu*. 17, s. 74–91. ISSN 1733-1528.

PEHE, Veronika, 2015. Drobné hrdinství. Vzдор jakožto předmět nostalgie v díle Petra Šabacha a Michala Viewegha. *Česká literatura*. 3, s. 419–434. ISSN 0009-0468.

PEPPER, Stephen Coburn, 1942. *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Los Angeles: University of California Press.

PETRBOK, Václav, ed., 1999. *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha: Academia. ISBN 80-200-0685-0.

PLUHAŘ, Pavel, 2009. *Fenomén camp v estetice 20. století*. Brno. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Rostislav NIEDERLE.

POAGUE, Leland – PARSONS, Kathy A., ed., 2000. *Susan Sontag. An Annotated Bibliography 1948–1992*. New York: Garland Publishing. ISBN 0-8240-5731-7.

POKORNÝ, Martin, 2000. Předmluva k Poznámkám o fenoménu camp. *Labyrint Revue*. 7–8, s. 79–80. ISSN 1210-6887.

ROBERTSON, Pamela, 1993. „The Kinda Comedy that Imitates Me“: Mae West’s Identification with the Feminist Camp. In: BERGMAN, David, ed. *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, s. 156–172. ISBN 0-87023-877-9.

SAMMELLS, Neil, 1995. Pulp fictions: Oscar Wilde and Quentin Tarantino. *Irish Studies Review*. 3, s. 39–46. ISSN 0967-0882.

SEIDL, Jan – WEINIGER, Ruth Jochanan – ZIKMUND-LENDER, Ladislav – NOZAR, Lukáš, 2014. *Teplá Praha. Průvodce po queer historii hlavního města. 1830–2000*. Brno: Černá Pole. ISBN 978-80-260-6547-0.

SEIDL, Jan a kol., 2012. *Od žaláře k oltáři. Emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-585-6.

SEMPRUCH, Justyna, 2008. *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*. West Lafayette: Purdue University Press. ISBN 978-1-55753-491-0.

SCHINDLER, Franz, 2013. Život homosexuálních mužů za socialismu. In: HIML, Pavel – SEIDL, Jan – SCHINDLER, Franz, edd. „Miluji tvory svého pohlaví“. *Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí*. Praha: Argo, s. 271–386. ISBN 978-80-257-0876-7.

SCHONBERG, Michal, 1992 [1988]. *Osvobozené*. Přeložili Jolana DOLEJŠOVÁ, Halka HRITZOVÁ, Vladimír EISENBRUK. Praha: Odeon. ISBN 80-207-0415-9.

SLOBODA, Zdeněk, 2002. Feminizace jazyka v homosexuální komunitě. *Gender, rovné příležitosti, výzkum*. 4, s. 6–8. ISSN 1213-0028.

SONTAG, Susan, 1972 [1964]. A Camp-Ról. Přeložil Árpád GÖNCZ. In: *A Pusztulás Képei*. Budapest: Európa, s. 277–299.

SONTAG, Susan, 1979 [1964]. Notatki o kampie. Přeložila Wanda WARENSTEIN. *Literatura na świece*. 9, s. 307–323. ISSN 0324-8305.

SONTAG, Susan, 1999 [1964]. Notes on „camp“. In: CLETO, Fabio, ed. *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 53–65. ISBN 0-472-09772-9.

SONTAGOVÁ, Susan, 1994 [1964]. Proti interpretaci. Přeložil Karel PALEK. *Kritický sborník*. 3, s. 1–6. ISSN 0862-819X.

SONTAGOVÁ, Susan, 2000 [1964]. Poznámky o fenoménu camp. Přeložil Martin POKORNÝ. *Labyrint Revue*. 7–8, s. 80–86. ISSN 1210-6887.

STANĚK, Jan, 2005. *Dandysmus a Čechy: Karásek, Marten, Breisky*. Dizertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jaroslav STŘÍTECKÝ.

STEFAŇSKI, Michał, 2013. Poetismus a kýč. Úvodní diagnoza. *Česká literatura*. 4, s. 502–522. ISSN 0009-0468.

STOLLBERG-RILLINGER, Barbara – NEU, Tim – BRAUNER, Christina, edd., 2013. *Alles nur symbolisch? Bilanz und Perspektiven der Erforschung symbolischer Kommunikation*. Köln: Böhlau. ISBN 978-3-412-21061-8.

STURKEN, Marita – CARTWRIGHT, Lisa, 2009. *Studia vizuální kultury*. Přeložili Lucie VIDMAR, Milan KREUZZIEGER. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-556-1.

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič, 2003 [1925]. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil MATHESIUS. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7304-026-3.

ŠOFAR, Jakub – NEJEDLÝ, Jan, 2016. *Po práci legraci. Lexikon lidové tvořivosti z dob socialismu*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-265-0543-3.

TRUŠNÍK, Roman, 2011. *Podoby amerického homosexuálního románu po roce 1945*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-2952-6.

VOJTĚCH, Daniel, 2006. Na radikálním křídle moderny. K pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. století. In: URBAN, Otto M. – MERHAUT, Luboš – VOJTĚCH, Daniel, edd. *Dekadence. V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha: Arbor vitae – Obecní dům, s. 21–40. ISBN 80-86300-72-2.

WARE, James Redding, 1909. *Passing English of the Victorian Era. A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase*. London: Routledge.

WARNER, Michael, 1991. Fear of a Queer Planet. *Social Text*. 29, s. 3–17. ISSN 1527-1951.

WATTS, Jill, 2001. *Mae West. An Icon in Black and White*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-510547-8.

WHITE, Hayden, 2011 [1973]. *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Přeložil Miroslav KOTÁSEK. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-376-0.

WHITE, William, 1966. „Camp“ as Adjective. 1909–1966. *American Speech*. 41, s. 70–72. ISSN 0003-1283.

WILDE, Oscar, 1994a [1885]. Péro, tužka a jed. Přeložil Bohuslav ROVENSKÝ. In: WILDE, Oscar. *Intence*. Olomouc: Votobia, s. 173–207. ISBN 80-85885-05-0.

WILDE, Oscar, 1994b [1889]. Úpadek lhaní. Pozorování. Přeložil Bohuslav ROVENSKÝ. In: WILDE, Oscar. *Intence*. Olomouc: Votobia, s. 121–172. ISBN 80-85885-05-0.

WILDE, Oscar, 1994c [1891]. Kritik umělcem. Přeložil Bohuslav ROVENSKÝ. In: WILDE, Oscar. *Intence*. Olomouc: Votobia, s. 5–120. ISBN 80-85885-05-0.

WILDE, Oscar, 1994d [1891]. Pravda masek. Přeložil Bohuslav ROVENSKÝ. In: WILDE, Oscar. *Intence*. Olomouc: Votobia, s. 209–250. ISBN 80-85885-05-0.

ZIKMUND-LENDER, Ladislav, 2011. Muž v uniformě, gay atrakce a kulturní dějiny. In: ZIKMUND-LENDER, Ladislav, ed. *VIZ. Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: o. s. Charlie, o. s. Interaktiv.cz, s. 45–49. ISBN 978-80-903904-8-5.

ŽÁČKOVÁ, Andrea, 2011. Presentace homosexuality v českém umění. In: ZIKMUND-LENDER, Ladislav, ed. *VIZ. Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: o. s. Charlie, o. s. Interaktiv.cz, s. 37–44. ISBN 978-80-903904-8-5.

Zveřejněné na internetu:

ANAPUR, Eli - KORDIC, Angie, 2016. Campy Art and Why We Love It. In: *Widewalls.ch* [online]. 3. 10. [cit. 5. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.widewalls.ch/campy-art-definition-artworks-culture/>

KENT, Daria, 2018. Redefining the Dandy: The Asexual Man of Fashion. In: *Makingqueerhistory.com* [online]. 7. 4. [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.makingqueerhistory.com/articles/2018/4/7/redefining-the-dandy-the-asexual-man-of-fashion>

LABRUCE, Bruce, 2012. Notes on Camp/Anti Camp. In: *BruceLabruce.com* [online]. [cit. 12. 3. 2019]. Dostupné z: <http://bruceLabruce.com/2015/07/07/notes-on-camp-anti-camp/>

LENDEROVÁ, Milena, 2007. „Má se svými ženskými peklo“ Tak trochu jiná láska v secesní Praze. In: *Dejinyasoucasnost.cz* [online, Dějiny a současnost: Jiná láska. Homosexualita jako kulturní fenomén]. [cit. 27. 4. 2019]. ISSN 0418-5129. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/12/-ma-se-svymi-zenskymi-peklo/>

ŠAFEROVÁ Aneta - PĚNIČKOVÁ Barbora - BARTÁČEK Jan, 2017. Nové pověsti pražské: Svérázné postavičky, které jsme donedávna potkávali v ulicích. In: *Ego.ihned.cz* [online]. 17. 2. [cit. 5. 4. 2019]. Dostupné z: <https://ego.ihned.cz/c1-65627020-nove-povesti-prazske-sverazne-postavicky-ktere-jsme-jeste-nedavno-potkavali-v-ulicich>

STASZEK, Zdeněk, 2019. O lásce k nepřirozenému. In: *H70.cz* [online]. 24. 4. [cit. 17. 7. 2019]. Dostupné z: <http://www.h70.cz/ukazovat-o-cem-se-nemluvi/>

ŠKÁPÍKOVÁ, Jitka - MORAVEC, Dan - PETÁKOVÁ, Helena - MAREŠOVÁ, Milena M., 2015. Po nás potopa. In: *Rozhlas.cz* [online]. 20. 1. [cit. 2. 11. 2018]. Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/cesky/puvoduslovi/_zprava/po-nas-potopa--1469075

8. Seznam vyobrazení

1. Fotografie ze *Salle principale* ve vídeňských lázní Kaiserbründl Herrensauna, které navštěvoval arcivévoda Ludvík Viktor. In: *Kaiserbruendl.at* [online]. [cit. 23. 2. 2019]. Dostupné z: https://www.kaiserbruendl.at/index/galerie.html#openModal-Popup_x
2. Fotografie s přiblížením na portrét arcivévodky Ludvíka Viktora ze *Salle principale* z lázní Kaiserbründl Herrensauna. In: *Kaiserbruendl.at* [online]. [cit. 23. 2. 2019]. Dostupné z: https://www.kaiserbruendl.at/index/galerie.html#openModal-Popup_x
3. Reprodukce fotografie Ludvíka Viktora z druhé poloviny 19. století. In: *Ersebetkiralyne.blog.cz* [online]. [cit. 23. 2. 2019]. Dostupné z: <http://erzsebetkiralyne.blog.cz/0903/arcivevoda-ludwig-viktor-na-fotografiich>
4. Reprodukce portrétu madame de Pompadour od Françoise Bouchera z roku 1754 [National Gallery of Victoria]. In: *Ngv.vic.gov.au* [online]. [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/24134/>
5. Fotografie panenky od Mariny Bychkové z roku 2016. In: *Enchanteddoll.com* [online]. [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.enchanteddoll.com/new-porcelain-doll-auction/>
6. Fotografie panenky od Mariny Bychkové z roku 2016. In: *Enchanteddoll.com* [online]. [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.enchanteddoll.com/new-porcelain-doll-auction/>
7. Reprodukce obrazu s motivem zámku ve Versailles od Pierra Patela z roku 1668 [Versailles Museum]. In: *Wikimedia.org* [online]. [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Chateau_de_Versailles_1668_Pierre_Patel.jpg

8. Reprodukce návrhu kostýmu od Henriho de Gissey pro *Balet Noci* z roku 1653 [Bibliothèque nationale de France]. In: *Wikimedia.org* [online]. [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Ballet_de_la_nuit_1653.jpg
9. Reprodukce grafického listu z konce 19. století pocházející z cyklu vyobrazení vojenských uniforem od Fritze L'Allemanda [Národní památkový ústav, Územní památková správa v Českých Budějovicích, Státní zámek Dačice, inv. č. D10225].
10. Reprodukce kresby z roku 1819 s motivem erbu dandyů od Isaaca Roberta Cruikshanka [British Museum]. In: *Britishmuseum.org* [online]. [cit. 1. 5. 2019]. Dostupné z: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1519711&partId=1
11. Reprodukce grafického listu z roku 1894 s karikaturou Oscara Wildea od Thomase Nasta [British Library]. In: *Bl.uk* [online]. [cit. 1. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.bl.uk/collection-items/caricature-of-oscar-wilde-as-narcissus>
12. Reprodukce plakátu od Andyho Warhola k filmu *Querelle* z roku 1982. In: *AbeBooks.fr* [online]. [cit. 1. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.abebooks.fr/art-affiches/Andy-Warhol-Querelle-Grey-1983-Poster-Warhol/17925270028/bd>
13. Reprodukce jednoho z mnoha snímků Andyho Warhola jako drag queen. In: *Wikiart.org* [online]. [cit. 1. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/self-portrait-in-drag-1982-1>
14. Reprodukce jednoho z mnoha snímků Andyho Warhola jako drag queen. In: *Wikiart.org* [online]. [cit. 1. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/self-portrait-in-drag-1982>
15. Fotografie Davida Bowieho jako Ziggyho Stardusta. In: *Artsandcollections.com* [online]. [cit. 1. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.artsandcollections.com/article/david-bowie-is/>

16. Fotografie Cardi B na *Met Gala* 2019. In: *Condecdn.net* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: [https://vg-images.condecdn.net/image/Kj02zXm\]1b9/crop/1020/f/shutterstock_editorial_10227741bk_huge.jpg](https://vg-images.condecdn.net/image/Kj02zXm]1b9/crop/1020/f/shutterstock_editorial_10227741bk_huge.jpg)
17. Fotografie Katy Perry na *Met Gala* 2019. In: *Vogue.co.uk* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: https://media.vogue.co.uk/photos/5d544d60511e9f000877cac7/master/w_1280%2cc_limit/shutterstock_editorial_10227741ad_huge.jpg
18. Fotografie Hamishe Bowlese na *Met Gala* 2019. In: *Popsugar.co.uk* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.popsugar.co.uk/fashion/photo-gallery/46115228/image/46122934/Hamish-Bowles-2019-Met-Gala>
19. Reprodukce přebalu alba *Artpop* zpěvačky Lady Gaga z roku 2013 od Jeffa Koonse. In: *Redbull.com* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.redbull.com/us-en/top-3-best-songs-on-lady-gagas-artpop>
20. Plakát k jedenáctému ročníku Festivalu otrlého diváka od Michala Škapy. In: *Otrlydivak.cz* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: <http://www.otrlydivak.cz/festival/files/otrlec2015plakat.jpg>
21. Záběr z filmu *Kdo chce zabít Jessii?* (1966). In: *Imdb.com* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0125301/mediaviewer/rm2346457600>
22. Záběr z filmu *Zabil jsem Einsteina, pánové!* (1969). In: *Imdb.com* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0065235/mediaviewer/rm1534138880>
23. Záběr z filmu *Zabil jsem Einsteina, pánové!* (1969). In: *Imdb.com* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0065235/mediaviewer/rm1215371776>
24. Báseň *Cirkus* Jaroslava Seiferta v grafické úpravě Karla Teigeho. In: SEIFERT, Jaroslav, 1992 [1925]. *Na vlnách TSF*. Praha: Československý spisovatel, s. 34. ISBN 80-202-0360-5.

25. Záběr z filmu *Go West, Young Man* (1936). In: *Wikimedia.org* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: [https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:West,_Mae_\(Go_West_Young_Man\).jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:West,_Mae_(Go_West_Young_Man).jpg)
26. Reprodukce fotografie Vítězslavy Kaprálové z roku 1934 [Archiv České filharmonie]. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/cms/artzona/article-2018-09/articles/vitka-zena-ktera-uspela-v-ryze-muzskem-svete/kapralova.jpg>
27. Snímek z filmu *Luk královny Dorotky* (1970). In: *Blesk.cz* [online]. [cit. 30. 5. 2019]. Dostupné z: https://img.blesk.cz/img/1/full/2005141_brejchova-brodskadieta-rehabilitace-koureni-v0.jpg?v=0
28. Reprodukce fotografie pravděpodobně z konce osmdesátých let 20. století Žofie Bartákové přezdívané Hraběnka Heda [Lambda]. In: SEIDL, Jan – WEINIGER, Ruth Jochanan – ZIKMUND-LENDER, Ladislav – NOZAR, Lukáš, 2014. *Teplá Praha. Průvodce po queer historii hlavního města. 1830–2000*. Brno: Černá Pole, s. 84. ISBN 978-80-260-6547-0.
29. Fotografie dua Čokovoko. In: *Studentpoint.cz* [online]. [cit. 2. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.studentpoint.cz/wp-content/uploads/2013/06/wok3a16d1-fvb4696b-1-84265.jpg>
30. Fotografie výlohy jednoho z obchodů módního domu Hermès. In: *Lanzavecchia-wai.com* [online]. [cit. 2. 6. 2019]. Dostupné z: https://www.lanzavecchia-wai.com/wp-content/uploads/2018/05/LanzavecchiaWai_Hermes2.jpg
31. Fotografie výlohy obchodního domu *Saks Fifth Avenue* v New Yorku, Vánoce 2018. In: *CNTraveler.com* [online]. [cit. 2. 6. 2019]. Dostupné z: [https://media.cntraveler.com/photos/5c06ba34e57b552cb75b0ee9/master/w_770,c_limit/Saks-Fifth-Avenue,-New-York,-NY_Saks-2018-Holiday-Window-Unveiling-and-Light-Show-\(12\).jpg](https://media.cntraveler.com/photos/5c06ba34e57b552cb75b0ee9/master/w_770,c_limit/Saks-Fifth-Avenue,-New-York,-NY_Saks-2018-Holiday-Window-Unveiling-and-Light-Show-(12).jpg)

32. Reprodukce grafického listu pravděpodobně z konce 19. století s motivem svatého Starosty [Wellcome Library]. In: *Wellcomecollection.org* [online]. [cit. 2. 6. 2019]. Dostupné z: <https://wellcomecollection.org/works/p9ekrdjx#licenseInformation>
33. Reprodukce budovatelského plakátu z roku 1950 [Národní muzeum, Historické muzeum, Sbírka novodobých českých dějin, inv. č. H8-RM-31]. In: *Esbirky.cz* [online]. [cit. 4. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.esbirky.cz/predmet/3504476>
34. Reprodukce fotografie pořízené při natáčení televizního pořadu Ein Kessel Bunt es v roce 1982 [Ullstein]. In: *Superillu.de* [online]. [cit. 4. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.superillu.de/zehn-dinge-die-sie-ueber-das-fernsehballett-wissen-sollten>
35. Reprodukce sovětského propagandistického plakátu 1917. *Socialismus. Demokracie. Mír* z roku 1970 od Benjamin M. Briskina [University of Southern California, Pentecostal and Charismatic Research Archive]. In: *Digitallibrary.usc.edu* [online]. [cit. 4. 1. 2020]. Dostupné z: <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/singleitem/collection/p15799coll14/id/207319/rec/1>
36. Reprodukce obálky knihy *Retro ČS 2*. Autorem grafické úpravy je René Senko. In: PETROV, Michal, 2015. *Retro ČS 2. Jak jsme si to (u)žili za reálného socialismu*. Brno: Jota. ISBN 978-80-7462-858-0.
37. Reprodukce obálky knihy 1967. *Rok, kdy jsem se narodil(a)*. Autorem grafické úpravy je Pavel Ševčík. Autorem ilustrace na obálce je Marek Rubec. FREJTIHOVÁ, Jarmila, 2017. *1967. Rok, kdy jsem se narodil(a)*. Brno: BizBooks. ISBN 978-80-7261-495-0.
38. Propagační fotografie k představení *Mlčení bobříků* [Divadlo pod Palmovkou]. In: *Podpalmovkou.cz* [online]. [cit. 5. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-47-mlceni-bobriku>