

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Lucie Černá

Fenomén camp

Bakalářská práce

Praha 2011

Autor práce: **Lucie Černá**

Vedoucí práce: **Mgr. Miroslav Paulíček**

Rok obhajoby: **2011**

Bibliografický záznam

ČERNÁ, Lucie. *Fenomén camp*. Praha, 2011. 35 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí práce Mgr. Miroslav Paulíček.

Abstrakt

V této bakalářské práci se věnujeme zejména širšímu představení fenoménu, který je nazýván *camp*. Popisujeme zde základní rysy campu, jakými jsou například přehnaná snaha o efekt, zaujatost pro nepovedené umění a jeho vážnost, která selhává. Rozebíráme pohled campu na okolní svět, pro který je velmi typická ironie, a poukazujeme rovněž na současnou podobu tohoto fenoménu.

Snažíme se ukázat historický vývoj campu, přičemž klademe důraz zejména na modernitu, neboť právě z té jeho vnímavost vychází. Prostor je zde věnován rovněž vývoji zaznamenanému v dílech různých autorů, kteří se tématem campu zabývají. Soustředíme se též na zvláštní redefinici „dobrého“ a „špatného“ umění a neopomíjíme ani vztah mezi campem a kýčem, jelikož nezřídka dochází k chybnému zaměňování těchto dvou fenoménů.

Velká část práce je věnována rovněž vkusu, jelikož camp se sociologicky relevantním tématem stává právě ve spojení s ním. Zde se zaměřujeme zejména na rozdílný pohled jak na vkus „vyšší třídy“, tak na vyšší třídu samotnou. Ukazujeme i spojení campu s teorií amerických autorů Kerna a Petersona o tzv. kulturních omnivorech. Zároveň se snažíme naznačit, kde v sociologickém pohledu na vkus vzniká místo právě pro camp, a že tento fenomén má svůj smysl jakožto sociologická kategorie.

Abstract

In this work we pay attention especially to the broader introducing of the phenomenon, which is called Camp. We describe here the basic features of the camp, such as excessive efforts to effect, a possession for foiled art and his seriousness, which fails. We discuss the camp view of the surrounding world, with its typical irony, and we refer also to the current form of this phenomenon.

We try to show the historical development of the camp, with particular emphasis on modernity, precisely because of his perception that it is based. Space is also devoted to the development, which can be detected in the works of various authors who deal with the theme of Camp. We focus also on specific redefinition of "good" and "bad" art, and not neglecting the relationship between camp and kitsch, as it often leads to erroneous substitution of these two phenomena.

Much of the work is dedicated to taste, because camp has become sociologically relevant issue in communion with it. Here we focus mainly on the different view of the taste of "upper class" and the upper class itself. We show the connection of Camp with the theory of American authors Kern and Peterson which refers to the cultural "omnivorousness". At the same time we try to indicate where in the sociological point of view upon taste there is a place for Camp, and that this phenomenon makes sense as a sociological category.

Klíčová slova

Camp, modernita, vkus, kultura, kýč, ironie, styl, umění, hodnocení, omnivor.

Keywords

Camp, modernity, taste, culture, kitch, irony, style, art, classification, omnivore.

Rozsah práce: 66 054 znaků

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 20. 5. 2011

Lucie Černá

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Mirkovi Paulíčkovi za odborné vedení mé práce, za jeho pomoc a také za podnětné nápady a připomínky.

Institut sociologických studií

Projekt bakalářské práce

Předpokládaný název práce:

Fenomén camp

Kontext tématu:

Výraz „camp“ byl poprvé použit v knize *Zanikající angličtina viktoriánské éry*, kterou již v roce 1909 napsal britský autor J. Redding Ware. Ten zde camp vymezil jako „činy a gesta s přehnaným důrazem“. Od té doby se však mnohé změnilo a camp začal nabývat nových významů. Jako estetický fenomén je znám od 60. let 20. století do současnosti. Dnes je možné se s campem setkat v celé řadě oblastí, jako je například hudba, film, literatura a v neposlední řadě móda.

Sociologicky relevantním tématem se camp stává v kontextu vkusu; vyjadřuje určitou estetickou citlivost, pro kterou je přitažlivý špatný vkus a ironie. Podle většiny autorů píšících o campu se jedná o styl hodnocení objektů, přičemž tento styl oceňuje zejména určité specifické kvality, mezi něž patří především nepřirozenost, umělost a přehnanost. Hodnocení není závislé na morálních vlastnostech díla ani na rozlišování vysokého a nízkého umění, naopak nízké umění je v campu do umění vysokého zakomponováno. Podle americké autorky Susan Sontag jsou hlavními atributy campu rafinovanost, frivolnost, naivní okázalost typická pro střední třídu a také šokující přehnanost. Camp je rovněž zaujatý pro špatné a nepovedené umění. Je pro něj typická i přepjatost a přehnaná snaha o efekt, přičemž nese i konotace vulgarity, zženštilosti a homosexuality.

Koncept campu je úzce spojen s kýčem. Oba tyto pojmy bývají někdy vzájemně zaměňovány. Jak camp, tak i kýč jsou spojeny s uměleckými objekty, které představují určitou „estetickou neadekvátnost“. Zásadní rozdíl je však v tom, že kýč odkazuje k samotnému předmětu, zatímco camp je způsobem prezentace a recepce kýče. Camp zároveň kýč přesahuje – všechno, co je ve většinové společnosti považováno za normální, je campem využíváno pro parodii. Pohled campu je ironický a jednoznačně zaměřený na formu, na smyslové a povrchové kvality uměleckého díla, nikoli na jeho obsah.

Camp, jakožto specifický vkus, představuje zvláštní redefinici vysokého a nízkého umění, vkusu dobrého a špatného. Susan Sontag jej charakterizuje jako dobrý

vkus pro špatný vkus. Zde se nabízí souvislost s hypotézou Richarda Petersona o tzv. omnivorech, podle níž je společnost spíše než dobrým a špatným vkusem (respektive vysokým a nízkým uměním) diferencována podle množství uměleckých žánrů, které různé sociální skupiny preferují. V tomto smyslu představuje camp nepochybně formu omnivoru, jeho zvláštnost ovšem spočívá zejména ve způsobu výběru jednotlivých artefaktů a v ironickém způsobu jejich recepcí.

Předpokládaná metoda zpracování:

Ke zpracování této práce využiji teoretický přístup. Práce bude mít převážně podobu kompilace, mou metodou bude analýza vybraných relevantních textů, které se zabývají problematikou campu a kýče, a jejich následné porovnávání v kontextu teorií vkusu.

Cíle práce:

Hlavním cílem práce by mělo být vytvoření ucelenějšího pohledu na téma campu a porovnání způsobů, jakými na něj různí autoři nazírají. Pokusím se popsat změny, které v pohledu na tento fenomén mohly proběhnout od 60. let, kdy ho popsala Susan Sontag ve svých *Poznámkách o fenoménu camp*. Mým dalším záměrem je popsat vztah mezi campem a kýčem a umístit camp do sociologických koncepcí zkoumání vkusu.

Předběžný seznam literatury:

ADORNO, Theodor W. (2002): „Kitsch“ In *Essays on music*. Berkeley: University of California Press.

BOURDIEU, Pierre (2010): *Distinction*. London, New York: Routledge.

BROCH, Hermann (2009): *Román, mýtus, kýč*. Praha: Dauphin.

CALINESCU, Matei (1987): *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press.

COOK, Gareth (2010): "[The dark side of camp - analysis of camp style and society - Cover Story](#)". Washington Monthly. FindArticles.com. 15 Dec, 2010.

ECO, Umberto. (2007): *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo. ISBN 978-80-7203-893-0.

ECO, Umberto (2006). *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo.

HARRINGTON, Austin (2004): *Art and social theory*. Cambridge: Polity Press

HOPKINS, David (2000): *After modern art (1945-2000)*. Oxford: Oxford University Press.

KULKA, Tomáš (2000). *Umění a křič*. Praha : Torst. ISBN 80-7215-128-2.

LONGHURST, Brian (2008): *Popular music and society*. Cambridge: Polity Press

PETERSON, R. A., KERN, R. M. (1996): „Changing highbrow taste: from snob to omnivore“ In *American Sociological Review Vol. 61, No. 5*

SONTAG, Susan (2000): „Poznámky o fenoménu camp“ In: *Revue Labyrinth 7-8/2000*.

Obsah

ÚVOD.....	2
1. CAMP – JEHO PODSTATA, PŮVOD A VÝZNAM.....	4
1.1. Základní znaky campu.....	4
1.2. Používání výrazu camp v českém jazyce, vznik campu.....	4
1.3. Etymologický původ termínu camp.....	5
2. STRUČNÁ HISTORIE CAMPU, POSUN V POHLEDU NA CAMP.....	7
2.1. Historický vývoj fenoménu camp a jeho předobrazy – dandismus a homosexualita.....	7
2.2. Posun autorů v pohledu na camp – Susan Sontag, Moe Meyer a Gareth Cook.....	9
3. SPOJENÍ CAMPU A MODERNITY.....	12
3.1. Camp jako obrana před účinky modernity a jeho popírání tradičních společenských norem.....	12
4. PŘEVAHA STYLU NAD OBSAHEM.....	14
4.1. Vztah campu a času – čas jako uchovavatel stylu.....	14
5. POSTOJ CAMPU K VYSOKÉ KULTUŘE, REDEFINICE TRADIČNÍHO ESTETICKÉHO SOUDU.....	16
5.1. Ironie campu.....	16
6. CAMP JAKO KULTURNÍ ARTEFAKT.....	18
6.1 Vztah campu a kýče.....	18
7. VKUS.....	22
7.1. Vymezení vkusu, zejména ze sociologického pohledu.....	22
7.2. Rozdíl v pohledu na vkus intelektuálů – Pierre Bourdieu a koncept omnivorů autorů Kerna a Petersona.....	23
7.3. Naznačení prostoru pro camp jakožto estetické kategorie pro zkoumání vkusu.....	27
8. STRUČNÁ REKAPITULACE NEJPODSTATNĚJŠÍCH TEZÍ O CAMPU....	28
ZÁVĚR.....	30
SUMMARY.....	33
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	34

Úvod

Uměleckých děl si zpravidla ceníme pro jejich dokonalost, krásu, originalitu, složitost nebo možná pro jejich význam. Tradičně bývají oceňována zejména proto, jak jsou dobrá. V naší stati se ovšem pokusíme ukázat, že tomu tak není vždy. Stále častěji jsou díla ceněna proto, jak jsou špatná, a jak jejich záměry selhávají. Inteligentní a vzdělaní lidé o taková díla rozšiřují svůj kulturní záběr a nacházejí v nich uspokojení. Důležitý je pro ně totiž i fakt, že díla nejsou průměrná. Vyhledávají tedy jak dokonalá díla, tak právě díla ve všech směrech chabá, na která pohlížejí se značnou ironií. V jistém smyslu stojí tato činnost v protikladu ke klasickému fenoménu snobství. Tito jedinci odmítají volit pouze legitimizovaná díla, která odpovídají tradičnímu posuzování „čím dokonalejší, tím lepší“. Jinak řečeno, mohou tím bojovat proti zaběhnutým normám a očekáváním, která jsou s nimi spojena. Na druhou stranu, vyhledávání podprůměrných uměleckých děl spojené s ironickým způsobem jejich recepce je možné považovat za formu opovrhování těmito díly, což ale nic nemění na jejich manifestované oblibě. Tento fakt určitě koresponduje s existencí různých festivalů, které výtvořů tohoto typu propagují.¹

Ať už je tedy špatné umění vyhledáváno z jakéhokoli důvodu, podstatné je, že jeho oblíbenost stále neklesá, ale právě naopak bývá ceněno stále častěji. „Tak špatné umění, až je dobré“ můžeme rozpoznat zejména v žebříčcích špatných filmů. Těmto žebříčkům zpravidla vévodí *Plán 9 z vesmíru*, který byl v roce 1959 natočen americkým režisérem Edem Woodem². Kvůli evidentnímu amatérismu všech jeho prvků film na dlouho zmizel, ovšem po režisérově smrti byl znovuobjeven a dočkal se širokých řad obdivovatelů a nadšenců. Pravidelně bývá označován dokonce absolutně „nejhorším filmem, který byl natočen“, přičemž tento neoficiální titul mu jistě také přineslo mnoho příznivců. Ve snímku je vidět jak režisérovo nadšení, tak ovšem jeho naprostá absence talentu, která je znatelná rovněž i v hereckých výkonech, jež jsou tak nepovedené, až jsou označovány jako grandiózní. Ovšem záměr vytvořit něco naprosto neuvěřitelného tomuto dílu zdaleka nechybí.

¹ Takovým typem festivalu je například Festival otrlého diváka. Podobně jsou vyhlášeny půlnoční projekce na známějších a navštěvovanějších festivalech, jakými jsou Letní filmová škola v Uherském Hradišti, či Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary.

² Edward D. Wood (1924-1978) - filmový režisér, herec, scénárista a spisovatel. Stal se absolutním králem „béčkových“ nízkorozpočtových snímků a držitelem neoficiálního titulu „nejhorší režisér všech dob“. Během Woodova života byly jeho filmy jak oslavovány, tak zatracovány, nicméně po jeho smrti se staly absolutní legendou.

Zmíněné oslavování více než podprůměrných děl vzdělanými lidmi představuje jednu z dnešních podob fenoménu, který je označován anglickým výrazem *camp*. Právě tomuto fenoménu se v této bakalářské práci budeme věnovat především. Stejně tak jako pro intelektuály vyhledávající chabé umění, je pro *camp* zásadní především silně ironický pohled. Podle Garetha Cooka *camp* dokonce vyjadřuje „*ironický vkus pro odporně nevkusné*” [Cook 1995: 1]. Ten se ovšem neprojevuje pouze v přístupu k uměleckým dílům, ale rovněž v pohlížení na okolní svět. Nejzazší tvrzení *campu* přitom vyjadřuje věta „*je to dobré, protože je to příšerné*” [Sontag 2000: 86]. V práci se však pokusíme ukázat, že v *campu* se jedná o mnohem více, než jen o pouhé velebení špatných děl vzdělanými lidmi a o ironický postoj.

Naším základním cílem je pokusit se o vytvoření ucelenějšího pohledu na téma *campu* a vzhledem k tomu, že se jedná v českém prostředí o nepříliš rozšířené téma, chceme ho také představit. V tom nám pomůže rozbor literatury, která je zaměřena většinou výhradně na *camp*, a to především z estetického pohledu. Někteří autoři se však zamýšlejí nad *campem* i ve společenském kontextu, nicméně až na výjimky jen okrajově. Při představování *campu* budeme vycházet především z textu Susan Sontag *Poznámky o fenoménu camp*, neboť toto dílo je (i přes svou vsutku fragmentární strukturu) prvním ucelenějším textem, který se *campu* věnuje. Dále budeme analyzovat práce pozdějších autorů, kteří na Sontag buď navazují, nebo s jejími názory polemizují. V průběhu textu se budeme soustavně zamýšlet nad tím, zda spolu názory různých autorů korespondují, či si odporují, přičemž této problematice věnujeme i speciální část práce.

Poté, co probereme podstatu *campu* a také jeho historii, rozebereme rovněž jeho postoj k tradičnímu estetickému soudu a společenským hodnotám. Budeme se věnovat také propojení *campu* a modernity a také jeho vztahu ke konceptu *kýče*.

Druhým zásadním záměrem této práce je ukázat propojení *campu* a sociologie. *Camp* jakožto sociologickou kategorií se pokusíme vymezit v rámci sociologického pojetí vkusu. V této části práce využijeme zejména výzkum Pierra Bourdieu a také koncept tzv. omnivorů Richarda A. Petersona a Rogera M. Kerna, které budeme mezi sebou porovnávat. Vysvětlíme, proč má *camp* smysl jako sociologická kategorie, a kde pro něj v rámci sociologického pojetí vkusu vzniká prostor.

1. Camp - jeho podstata, původ a význam

Jak jsme již předeslali v úvodu práce, budeme se zde věnovat tématu, jehož znalost není v českém prostředí příliš rozšířena. Abychom se v naší stati měli odkud odrazit, začneme přirozeně věcmi primárními a poněkud obecnějšími. Doufáme, že tím pro začátek čtenáři více přiblížíme probírané téma, a taktéž, že nám tento začátek napomůže ho snadněji provést celým textem.

1.1 Základní znaky campu

Máme-li se pokusit určit, co vlastně představuje camp, pak musíme říci, že jde v první řadě o určitý druh vnímavosti. Jedná se o způsob, jímž je možné pohlížet soustavně na svět jako na estetický jev, jde tedy o jistou polohu estétství. Estétství campu ovšem není založeno na kráse, ale na stylizaci a míře umělosti. Kromě této vnímavosti a způsobu, jak pohlížet na věci, je možné camp odhalit v řadě nejrůznějších oblastí, například v předmětech a v lidském chování. Pro některé je camp stylem života, způsob zosobnění se v moderním světě společností, jež jsou založeny na konzumu. Camp je způsobem určování preferencí a rozmístění vkusů, je rovněž děláním soudů jak o druhých, tak o sobě [srov. Herwitz, Saks 1998: 328; Sontag 2000: 80 – 84]. Lze to shrnout tak, že neplatí, že vše lze vidět jako camp, a že záleží pouze na vidoucím, ovšem „oko campu” je zde stále velmi podstatné.

Základním rysem všech objektů, na něž se camp zaměřuje, je vážnost – „*vážnost, která selhává*”. Primárním účelem campu je vážnost oslabit. Nevystačí si zde ovšem s tradičními prostředky, jakými jsou satira či ironie, ale nastoluje nová měřítka, jimiž jsou umělost a teatrálnost. K vážnosti se staví spíše frivolně. V zásadě jde o umění, které se sice v duchu vážnosti prezentuje, ale zcela vážně ho brát nelze, protože je přehnané. Přitom je ovšem velmi podstatné, aby v této vážnosti bylo hojně obsaženo přehánění, naivita, fantastičnost a zanícení [srov. Sontag 2000: 83-85].

1.2 Používání výrazu camp v českém jazyce, vznik campu

Jelikož je anglický termín „camp” do češtiny (a také do všech ostatních jazyků) nepřeložitelný, a jelikož v češtině o tomto fenoménu stále neexistuje mnoho textů, budeme se držet tvarů, které používá Martin Pokorný v jeho překladu *Poznámek o*

fenoménu camp od Susan Sontag.³ Velmi podstatné je, že označení „camp” je používáno jak pro specifickou vnímavost a pohled na objekty, tak pro samotné objekty, které vkusu campu odpovídají. Přitom však není možné od sebe tuto vnímavost a objekty oddělovat, protože opravdový camp vzniká právě jejich spojením, a odtrhnout dílo od interpretace není možné. Camp vyjadřuje jedinečné vnímání jedinečných objektů.

Zmíněné objekty či umělecká díla přitom nemohou vzniknout jako záměrný pokus o vytvoření campu, protože pokud se něco úmyslně pokouší být campem, zpravidla to ani zdaleka není tak uspokojujivé. Právě naopak, musí být míněny zcela vážně a je nezbytné, aby v sobě obsahovaly umělcovo zanícení, neboť bez vášně lze získat jen falešný camp. Vášně musí být doprovázena autorovu nesmírnou ambicí vytvořit něco speciálního, oslnivého a mimořádného, jinými slovy zkrátka neuvěřitelného⁴. Tento přehnaný záměr je pro camp esenciální, neboť pokud by v díle chyběl, mohlo by být vždy dosaženo pouze něčeho špatného, nikdy ne campu [srov. Sontag 2000: 83-84]. Jedním ze základních cílů campu „(...) je přeměnit obyčejné ve velkolepé” [Babuscio 1993: 23].

1.3 Etymologický původ termínu camp

Etymologický původ termínu „camp” není zcela jasný. Ohledně tohoto problému existuje mnoho možností s různou mírou pravděpodobnosti, ale vysvětlení původu campu, jež by bylo obecněji přijímané, doposud chybí. Jednou z možností je odvození od francouzského slovesa *se camper*, jež lze do češtiny přeložit jako *portrétovat, pózovat* [srov. Pokorný 2000: 79]. Dalším východiskem je datování campu do anglické divadelní scény 16. století, kde se objevovali mladí herci (muži) oblečení do dámských kostýmů, kteří byli označováni jako „*camping*”. Alternativou může být rovněž francouzský termín *campagne*, který je používán pro venkovské oblasti, kde podivuhodní divadelníci často vystupovali se svými představeními [srov. Herwitz, Saks 1998: 328].

³ Budeme tedy používat výraz „*camp*” pro podstatná jména, který bude označovat jak samotný fenomén a vnímavost, tak objekty, ve kterých se právě ona vnímavost projevuje. Pro všechna přídavná jména potom budeme používat tvar „*campy*”. Pokud budeme nuceni užít určitou odvozeninu pro sloveso, použijeme „*campovat*”. Jestliže bude zapotřebí označit osobu, vyznávající vkus campu, stejně jako někteří autoři použijeme „*camper*” (v množném čísle tedy nepřilíš libozvučné „*campeři*”), popřípadě *vyznavač campu*.

⁴ Ambice uskutečnit něco skutečně velkolepého se projevuje na stavbách Antonia Gaudího, zejména pak na barcelonské katedrále Sagrada Familia. Podle Sontag svědčí o „*ambici jedince uskutečnit to, co vyžaduje celou generaci, celou kulturu*” [Sontag 2000: 83].

Jisté je, že na počátku 60. let, v době, kdy Susan Sontag psala své *Poznámky o fenoménu camp*, byl výraz camp užíván ve spojení se současnou městskou módou. Sama Sontag a rovněž David Bergman se domnívají, že tento termín se na veřejnosti poprvé objevil v roce 1954, kdy byl vydán román britsko-amerického autora Christophera Isherwooda *Svět zvečera*.⁵ Jedna z Isherwoodových postav o campu říká, že „je zapeklitě těžké ho definovat, musíte o něm meditovat a intuitivně ho cítit” [Isherwood 1999 in Bergman 1993: 4]. Nicméně doloženo bylo i dřívější použití tohoto termínu, a to sice již v roce 1909, kdy ho britský autor James Redding Ware použil ve svém slovníku *Zanikající angličtina viktoriánské éry*.⁶ Ware zde camp definoval jako „činy a gesta s přehnaným důrazem”, která jsou zpravidla používána „osobami s výjimečnou potřebou charakteru” [srov. Pokorný 2000: 79].

⁵ V originále *The World in the Evening*.

⁶ V originále *Passing English of the Victorian era: a dictionary of the heterodox English, slang and phrase*.

2. Stručná historie campu, posun v pohledu na camp

V této kapitole budeme hledat kořeny campu a následně se budeme zabývat zejména jeho historickým vývojem. Jelikož určitý posun je možné zaznamenat rovněž ve způsobu, jakým pohlížíjí na camp jednotliví autoři, kteří se mu věnují, neopomeneme se pozastavit ani u něj.

2.1 Historický vývoj fenoménu camp a jeho předobrazy – dandismus a homosexualita

Počátky campu vkusu se zdá být možné hledat již na přelomu 17. a 18. století, kdy postupně docházelo k obracení pozornosti na subjektivní vnímavosti vkusu. Právě subjektivní pohled začal rozhodovat o vnímání předmětů jakožto krásných [srov. Harrington 2004: 12]. Pro toto období byla značně typická také umělost a soustředění se na povrchové kvality uměleckých děl. Právě element umělosti je pro camp zásadní, protože campem nikdy nemůže být nic přirozeného, jelikož, jak tvrdí Susan Sontag, přirozenost jednoduše postrádá styl. To také souvisí s faktem, že většina předmětů, jež lze považovat za camp, je městská, velmi vzdálená od přírody. Camp přírodě buď protiče, nebo ji úplně vymazává [srov. Sontag 2000: 82-83].

Co se týká historického předobrazu campu, musíme se podívat do 19. století, a to na fenomén dandismu. „*Camp podává odpověď na problém, jak být dandy ve věku masové kultury*” [Sontag 2000: 85]. Vztah dandismu a campu je však mnohem problematičtější, jelikož u nich lze najít jak totožné znaky, tak rozdíly. Jejich společnými jmenovateli jsou především silná subjektivita v pohledu na okolí, esteticismus, přehnaná gestikulace, odmítání všeho přirozeného a určitá forma odloučenosti, jež je typická pro aristokracii. Dandy byl však opravdovým aristokratem, produktem elity, jenž byl vychován v luxusu, a již odmala byl zvyklý na to, že ostatní jsou mu podřízeni. Zatímco on pohrdal masovostí a vyhledával místo ní vzácné vjemy, které masová kultura ještě nezasáhla, vyznavač campu si masovost naopak užívá, přičemž originalita je mu zcela lhostejná. Vychutnává si ty nejsprostší slasti a cení si vulgárnosti, v čemž tkví další zásadní rozpor ve vztahu k dandismu, jelikož dandy vulgárnost nesnášel. Camp ovšem sám sebe obklopuje vulgaritou a masovou produkcí, kterou pozměňuje na styl. Další rozdíl je možné zachytit v náladě a chování, slovy Charlese Baudelaira: „*Dandismus je jako západ slunce: jako klesající jitřenka je chladný a plný melancholie*” [Baudelaire 1964 in Herwitz, Saks 1998: 329]. Zatímco

dandy byl tedy neustále plný melancholie, znužený nebo dotčený, camper se touží neustále bavit a všem vystavuje na odiv své silné nervy. Campy fascinace světem produktů je dandismu velmi vzdálená, ovšem jeho odpor k hodnotám doby a nevěle podřídit se tomu, co je považováno za přirozené, ho k dandismu naopak značně přibližují. Camp by mohl být nazván dandismem, který byl ale přetvořen konsumerismem střední třídy [srov. Sontag 2000: 85- 86; Herwitz, Saks 1998: 329-330].

Pokud se zabýváme historií campy vkusu, nesmíme opomenout ani homosexuály, kteří podle Sontag k „vynalezení“ campu dopomohli. Vznikla nová třída složená především právě z homosexuálů, kteří s uplatňováním svého estetického citu spojili integraci do většinové společnosti.⁷ Spojení se stylizací se tedy odhalilo jako touha homosexuálů po legitimizaci. Camp byl pro ně prostředkem k dosažení širšího prostoru a snížení míry omezování ze strany většinové společnosti. Tyto dva typy vkusu jsou si vskutku hodně blízké a překrývají se, ovšem rozhodně nejsou jedno a totéž. Není možné říci, že každý, kdo je homosexuál, vyznává vkus campu. I přes to gayové představovali nejvýraznější vědomé publikum campu a jejich ironie a slabost pro estetství ustavení campu napomohly. Z campu se ale postupně stalo cosi mnohem širšího než vkus homosexuálů, a to možná i z důvodu, že poté, co se gayové do většinové společnosti postupně asimilovali, začali campy praktiky opouštět, neboť už pro ně nebyly potřebné. Pokud by camp nebyl objeven právě díky nim, bylo by tak nejspíše učiněno zásluhou někoho jiného, neboť ironický postoj (nejen) ke kultuře již dávno není výsadou gayů. [srov. Bergman 1993: 92; Herwitz, Saks 1998: 329; Sontag 2000: 84-86]. V propojení homosexuálního a campy vkusu se liší i pohledy různých autorů – např. Moe Meyer camp s vkusem gayů, v takové míře jako Sontag, nespojuje. Navíc Meyer nepřikládá homosexuálům ani tak značný vliv při ustavení campy vkusu, jako je tomu právě u Sontag.⁸

I přesto, že jakýsi předvoj campu jsme hledali již v 17.- 18. století, jako estetický fenomén je camp znám od 60. let 20. století do současnosti. Jeho opravdový vznik je

⁷ Sontag zde srovnává případ homosexuálů a Židů. Podle ní byli homosexuálové spolu s Židy „tvůrci nových vnitřností“ a zastupují nejvýznamnější tvůrčí minority v městské kultuře. Při začleňování do moderní společnosti Židé prosazovali mravnost, zatímco homosexuálové prosazovali svůj estetický smysl [srov. Sontag 2000: 86].

⁸ Domníváme se, že tento rozdíl v pohledech autorů na přínos homosexuálů pro camp je z velké části zapříčiněn rozdílnou dobou vzniku jejich textů. Tuto problematiku blíže popíšeme hned v následující kapitole.

nutné spojit s řadou historických událostí, které lze souhrnně označit jako modernitu⁹. Teprve modernita vytvořila podmínky pro opravdový vznik campu, bez nichž by se on a jeho vnímavost nikdy nemohly rozvíjet [srov. Herwitz, Saks 1998: 328]. O vztahu campu a modernity více pojednáme v následující kapitole.

2.2 Posun autorů v pohledu na camp – Susan Sontag, Moe Meyer a Gareth Cook

Historický vývoj lze zaznamenat i v postojích autorů, kteří se campem zabývali. Jelikož Susan Sontag byla první, kdo camp uceleněji popsal, ve statích dalších autorů se často projevuje potřeba se k její práci určitým způsobem vyjádřit, ať už pro ně funguje jako výchozí bod, nebo s ní polemizují.

Susan Sontag celkově na camp skutečně pohlíží se značnou benevolencí, přičemž se o campu vyjadřuje jako o fenoménu shovívavém a velkorysém, který nesoudí, a jediné, po čem touží, je užívat si. Zároveň tvrdí, že camp se pouze zdánlivě může jevit „(...) jako prohnanost či cynismus“ [Sontag 2000: 86]. Podle ní je také evidentní, že camp je apolitický. Oproti tomu například Gareth Cook a Moe Meyer na něj mají zcela odlišný názor. Tito autoři naopak zastávají stanovisko, že camp je politický a pohlížejí na něj více kriticky, v čemž jistě hraje zásadní roli skutečnost, že jejich texty vznikly zhruba o třicet let později.¹⁰

Sontag se v zásadě dívá na camp jako na „*extrémní estetizaci*“, kde styl převládá nad obsahem. Právě kvůli výraznému opomíjení obsahu vidí tento fenomén jako apolitický. Chápe camp (mimo jiné) jako vlastnost určitých objektů. I když je camp využit pro popis jednání lidí, taková osoba je označena jako camp. Ovšem například podle Meyera lze v tomto pohledu odhalit objektivistický předsudek, kdy jsou lidé redukováni a nabývají statutu pouhých věcí. Při tomto pohledu je opomíjen camp jakožto kulturní kritika ve smyslu ironického problematizování tradičních společenských norem a hodnot. Zároveň zde dochází k celkovému zanedbání jednání aktérů. Ovšem podstata campu tkví právě v tomto jednání, přičemž u předmětů, které

⁹ Modernitu chápeme jako současnou společnost a přítomný čas. Jako produkt vědeckého a technologického pokroku, jež souvisí s průmyslovou revolucí. Je tu rovněž silné spojení s rozsáhlými sociálními a ekonomickými změnami [srov. Calinescu 1987: 41]. Podstatná je pro nás zejména následně se zvyšující míra blahobytu, bez které je camp nemyslitelný.

¹⁰ *Poznámky o fenoménu camp* byly poprvé vydány v roce 1964, zatímco díla Meyera a Cooka jsou datována do let 1994 a 1995.

jsou za camp označeny, není podle Meyera ani tak podstatný jejich vzhled, nýbrž způsob, jakým je s nimi zacházeno¹¹ [srov. Meyer 1994: 10- 11].

Rozdílné pohledy autorů mohou být zapříčiněny rovněž faktem, že v době, kdy Sontag psala své *Poznámky*, ve kterých o campu psala značně nekriticky, byla jiná sociální situace. Ekonomika byla na vzestupu, který se zdál být nekonečný, a největší prospěch z toho měla střední třída. Byla zde naděje, že staré ukazatele životní úrovně, jako například sociální třída, budou postupně potlačovány a nahrazovány novými, například osobním úspěchem. Další změnou, která v té době byla brána jako pozitivní, bylo nahrazování starších znaků sociálního statutu vkusem. Gareth Cook tvrdí, že mít úžasný vkus v 50. letech začalo znamenat daleko více, než být z „vyšší třídy“. Oproti třídě vkus nepředstavuje něco, s čím se člověk musí narodit, takže ho mohl získat každý. A když poté v 60. letech docházelo k prolínání různých kulturních stylů, mnozí vítali konec kulturního elitismu. Může se zdát, že přetrvání campu ukazuje, že hodnocení lidí podle třídy je opravdu minulostí, protože vědomé přijímání špatného vkusu může být cestou, jak třídu odmítnout. Podle Cooka ovšem právě rozšiřování campu ukazuje, že určité rozlišování mezi jednotlivými třídami zůstává pro Američany i nadále velmi důležité. Elita totiž hledá nový způsob, jakým se odlišit od ostatních, jelikož znaky, kterými se odlišovala předtím, jsou snáze dostupné všem.¹² Její základní ambicí je tedy ukázat, že má tak dokonalý vkus, že si dokáže vybrat také ten „nejlepší špatný vkus“¹³ [srov. Cook 1995: 2- 3]. Camp se tedy sice neřídí tradiční společenskou hierarchií založenou především na sociálním původu, což by nás nejspíše mohlo vést k tvrzení, že tento fenomén je vskutku tolerantní¹⁴, nicméně prohlašovat o něm, že nesoudí, zkrátka není možné. Není to možné zejména z toho důvodu, že v campu nedochází k popírání společenské hierarchie, nýbrž k její redefinici. Camp v žádném případě netvrdí, že jsou si všichni rovni, naopak zde stále existuje určitá elita, která svůj vkus považuje za velice vytříbený (a dokonce možná za ten vůbec nejvytříbenější), a která určuje, co je „dobré“. Proti názoru Susan Sontag, jež tvrdí, že camp nesoudí, stojí rovněž výrok Umberta Eca, podle kterého camp „(...) vzniká jako projev uznání mezi

¹¹ Právě na jednání aktérů Meyer dokládá političnost campu. Podle něj s tím souvisí i události z dubna roku 1991, kdy se v Chicagu objevila postava Joan Jett Blakk, jež byla první oficiální kandidátkou strany Queer Nation na křeslo v městské radě. Mezi její volební slogany mimo jiné patřilo heslo „Vložme camp do kampaně“ [srov. Meyer 1994: 5].

¹² Cook zde využívá příklady univerzitních diplomů a dovolených strávených na Floridě.

¹³ Podle Cooka představuje camp způsob, jak ukázat vytříbený smysl pro vkus, rovněž v universitních kruzích.

¹⁴ Právě tento argument o popírání tradičních hierarchií Sontag ve své stati využívá, aby dokázala zmíněnou velkorysost campu a rovněž podpořila svůj názor, že camp nesoudí.

příslušníky určité intelektuální elity, kteří jsou si natolik jisti svým vybraným vkusem, že mohou rozhodovat o rehabilitaci včerejšího nevkusu tak, že vycházejí z lásky k nepřirozenému a přehnanému” [Eco 2007: 408]. Toto tvrzení rovněž podporuje stanovisko, že je nutné na camp pohlížet mnohem kritičtěji, jelikož i z něj vyplývá, že v campu se stratifikace skutečně projevuje. Elity stále rozhodují o tom, co je dobré, či o tom, co je tak moc špatné, až je to dokonalé.

3. Spojení campu a modernity

Jak jsme již řekli, bez modernity by vývoj campu nebyl možný. Přesněji řečeno, camp z modernity vychází, je jejím důsledkem. Právě modernita s sebou přinesla nejen zvyšující se míru blahobytu, ale také s blahobytem spojenou nudu, jejíž hrozba je pro camp velmi podstatná. Nuda poskytuje campu velice silnou motivaci, neboť camp koná vše proto, aby nudě zabránil. Jak říká Susan Sontag, „*vztah mezi nudou a campy vkusem nelze docenit*” [Sontag 2000: 86]. Jelikož nuda evokuje pohodlí, volný čas¹⁵ a můžeme u ní předpokládat také určitou úroveň zdraví, camp se objevuje pouze ve společnostech blahobytu. Camp podtrhuje modernitu a zároveň je bez ní nemyslitelný.

3.1 Camp jako obrana před účinky modernity a jeho popírání tradičních společenských norem

Modernita souvisí rovněž s procesem urbanizace. Camp pro své vyznavače funguje jako obrana právě proti ztrátám spojenými s procesem urbanizace, proti ztrátám spojeným s životem ve velkých městech s jejich zly a potěšeními. Z toho vyplývá, že camp musí být fenoménem vyspělých států a velkých měst. Jen velice obtížně si lze představit camp v rozvojových zemích, přestože mnoho předmětů (zejména z oblasti turistického průmyslu) se zahraničním návštěvníkům z vyspělých zemí jako camp může jevit. Camp je lékem na rozčarování z moderního světa, ve kterém poskytuje zábavu a hry [srov. Herwitz, Saks 1998: 329-330]. Camp v dnešní době funguje jako jakýsi balzám na naše svědomí, pomáhá nám vyhnout se volbám a zodpovědnosti. Pomocí své ironie a odtažitosti nám umožňuje cítit nadřazenost nad těmi, kteří jsou podle nás níže postavení, ovšem bez jakéhokoli pocížení viny. Camp představuje také druh falešného soucitu, kdy sice předstíráme, že nám na druhých záleží, ovšem zatím proti nim máme ty nejhorší předsudky. Tyto předsudky nejsou jen záležitostí kultury, ale představují hluboký sociální problém, jelikož „*utlačují lidi, kteří jsou schopni úžasných věcí*” [Cook 1995: 6].

Podobně jako pro camp nejsou klíčové tradiční žebříčky vkusu, nejsou pro něj měřítkem ani běžné normy sociálního světa, které se pro většinu lidí postupně staly zcela přirozenými. Camp tyto normy obchází a hojně je využívá pro parodii, a to i spolu s vnitřními instinkty k lásce a práci, které se postupem času objeví (téměř) ve všech

lidech. Právě tyto normy a instinkty camp odstraňuje, nebo je využívá k teatrálním hrám, pomocí kterých je nahradí láskou k přemělkovanému, hravému a nízkému. Je možné, že vyznavači campu tím maskují svůj strach z vlastních instinktů, z reálného světa a reálné lidské identity. Camp může fungovat jako prostředek k vyjádření odlišností, které bylo dříve složitější pojmenovat a otevřeně o nich hovořit – například co se týče vkusu či sexuální orientace. Místo zklamání nad odtržením od reality do něj zahrnuje umělost a vyhání ho do extrému. Camp může představovat jakousi obranu proti ztrátám v reálném životě a také proti reálným pocitům [srov. Herwitz, Saks 1998: 331].

¹⁵ Miloslav Petrušek uvádí jako označení dnešní společnosti mimo jiné i „společnost volného času“. Zároveň poukazuje na to, že disciplína původně nazývaná sociologie volného času se postupně transformovala přes sociologii zábavy až k sociologii nudy [srov. Petrušek 2006: 422- 423].

4. Převaha stylu nad obsahem

Jak již bylo naznačeno v souvislosti s umělostí typickou pro 17 a 18. století, camp si libuje v nepřírozeném, v přehánění a vůbec ve všem, co je vyumělkované a stylizované. Jelikož camp zdůrazňuje především styl, je zřejmé, že důraz je zde kladen na formu a určující jsou zde povrchové kvality uměleckého díla, které lze vnímat smysly. Z předešlého je evidentní, že styl tu je upřednostňován na úkor obsahu. Ovšem nejen, že je upřednostňován, styl je pro camp naprosto vším [srov. Sontag 2000: 84-85]. Nejedná se zde ovšem o samotnou disproporci mezi formou a obsahem, ale také o vytvoření postoje, který umožňuje vidět vztah formy a obsahu novým pohledem [srov. Long 1993: 79]. Přehnaný důraz na styl u campu posouvá zájem o otázku, *jaký* člověk je, na zájem o to, *jak vypadá*. Důraz není kladen na to, *co* se děje, ale *jak* se to děje, *jakým způsobem* někdo koná určitou činnost [srov. Babuscio 1993: 24]. Estetično zde zcela vítězí nad morálkou. V této souvislosti se nabízí spojení s pohledem na posuzování umění Immanuela Kanta, podle kterého se lidé na obsah zpravidla nesoustředí. Kant zastává názor, že při hodnocení uměleckých děl člověka příliš nezajímá význam předmětu z vědeckého hlediska, ani příčiny jeho vzniku. Nemá zájem ani o to, jak užitečný či cenný předmět je z hlediska jeho použití v praxi. Daleko podstatnější než vše zmíněné je pro něj potěšení, které předmět přináší při „nezaujatém pozorování“. Estetický soud má podle něj autonomní charakter [srov. Kant 1975: 128].

4.1 Vztah campu a času – čas jako uchovavatel stylu

S popíráním obsahu souvisí také vztah campu a času. Dnes nám spousta věcí může připadat bez fantazie, protože jsou nám příliš blízké a připomínají nám všednost. Abychom namísto všednosti mohli v objektech objevit originalitu, musí na nich podle Sontag zapracovat čas, protože právě on ji odhalí. Tím, že dílo projde procesem stárnutí nebo dojde ke zhoršení jeho kvality, vytvoříme si k němu nezbytný odstup. Pokud totiž selže umělecké dílo týkající se současného a důležitého tématu, vyvolá to v nás obvykle rozhořčení. To se ale může změnit právě zásluhou času, neboť „čas osvobozuje umělecké dílo od mravní relevance a předává je campu vnímavosti“ [srov. Sontag 2000: 84]. Velmi klíčovým jevem je zde fakt, že čas odstraní zejména vazbu na kontext, ve kterém dílo bylo vytvořeno. Tím, že čas vytěsňuje z díla kontext, odstraní z něj také veškerý jeho původní obsah. A právě ten camp opomíjí a ke svému uspokojení ho

nepotřebuje. Z díla zůstane zachován pouze jeho styl, o který jde campu především, a který zejména oceňuje.

Čas také může odhalit vysoký stupeň stylizace, který v době vzniku díla zůstal bez povšimnutí, a dílo se zdálo být docela přirozené. Právě uvedené skutečnosti jsou důvodem toho, že mnoho v campu oceňovaných předmětů je staromódních. Není to tedy láska ke starým věcem. Čas má rovněž schopnost otupit banalitu, protože právě díky němu se to, co se dnes jeví jako banální, postupně může stát překvapivě originálním a pozoruhodným. Určité předměty se tedy nestávají campem z důvodu, že zestárlý, ale stávají se jím, když pro nás už přestanou být tak důležité a neúspěšný pokus o cosi úžasného nás pobaví, místo toho, abychom z něj byli frustrováni. Camp také vytváří nový pohled na předměty, které byly vytvořeny již před mnoha lety, a ztratily na poli kultury dominantní postavení. Když se takové předměty objeví v přítomnosti, budou díky campu redefinovány tak, aby vyhovovaly současnému vkusu [srov. Ross in Meyer 1994: 11]. Co se týče času v uměleckých dílech, pro camp není podstatný určitý charakterový vývoj, ale zabývá se právě naopak „okamžitým charakterem“. Camp na charakter pohlíží jako na „stav soustavného žhnutí“, což je zcela klíčové pro teatralizaci zkušenosti, která je pro camp typická.¹⁶ Camp je tím slabší, čím je vývoj charakteru díla silnější [srov. Sontag 2000: 84; Babuscio 1993: 25].

5. Postoj campu k vysoké kultuře, redefinice tradičního estetického soudu

Camp podporuje tvrzení, že „*vnímavost vysoké kultury nemá žádný monopol na vybroušenost*“ [Sontag 2000: 86]. Podle něj neexistuje jen dobrý vkus, ale rovněž dobrý vkus pro špatný vkus, což může mnohé osvobodit. Sontag zastává názor, že člověk, který omezuje svůj okruh slastí pouze na ty vážné a prvotřídní, se vlastně slasti zbavuje, neboť mu nezbyvá mnoho věcí, které by mu mohly přinášet radost, jelikož je na ně příliš náročný. Campy vkus mu ovšem tento okruh rozšiřuje a zamezuje tím jeho frustraci [srov. Sontag 2000: 86]. V tomto pohledu Susan Sontag je velmi patrná souvislost s konceptem kulturní všežravosti, o které pojednáme v kapitole věnující se koncepcím vkusu.

V campu dochází k výrazné redefinici tradičního estetického soudu vysoké kultury a jeho rozlišení dobré – špatné. Není to tak, že by se camp snažil tuto osu převrátit a tvrdil, že dobré je špatné a naopak. Oproti tomu nám nabízí zcela odlišný systém měřítek. Umělecké dílo zpravidla oceňujeme z důvodu, že je zdařilé, a že se podařilo uskutečnit cíl nacházející se v jeho pozadí. Při jeho hodnocení je pro nás rozhodující vážnost toho, čeho dosáhlo. Uplatňujeme zde tedy určité morální hledisko. To ovšem v campu v žádném případě neplatí, neboť camp soulad tradiční vážnosti odmítá a transformuje ho na čisté potěšení.¹⁷ Právě naopak - upřednostňuje nezdařilou vážnost a teatralizaci zkušenosti. Estetično zde absolutně vítězí nad morálkou. Campem jsou často věci, které jsou považovány buď za špatné umění, či za kýč, ale zároveň platí i opak- mnoho děl, která je možno označit za camp, je hodno seriózního obdivu. Zároveň když je něco označeno za camp, neznamená to, že to lze s campem zcela ztotožnit¹⁸ [srov. Herwitz, Saks 1998: 328; Sontag 2000: 82-84].

5.1 Ironie campu

Lze se domnívat, že popsaná redefinice tradičního estetického soudu, ke které v campu dochází, souvisí s ironickým pohledem na okolí, který jsme naznačili již

¹⁶ V souvislosti s tímto postojem k charakteru Sontag zmiňuje operu a balet, které podle ní představují „*nesmírně obšírné bohatství campu*“ [Sontag 2000: 84]. Ani opera, ani balet totiž zpravidla nemohou postihnout komplikovanost lidské podstaty.

¹⁷ Pokud vyznavač campu sleduje například vystoupení šansonové zpěvačky, nesoustředí se na hluboký prožitek v písni, nýbrž na krásu zpěvaččina hlasu, šatů či na její grimasy v obličejí.

¹⁸ Sontag v této souvislosti využívá příklad secese. Ta sice určité znaky campu vykazuje a je možné ji jako camp vnímat, ovšem s campem by ji málokdo mohl ztotožnit.

v úvodu. Camp ironii využívá opravdu velmi často, uchyluje se k ní prakticky pořád, neboť ironie pro vyznavače campu vlastně představuje základní přístup ke světu okolo nich. Pro ilustraci tohoto pohledu využijeme amerického filosofa Richarda Rortyho, neboť camp odpovídá právě jeho pojetí ironie. Rorty dokonce tvrdí, že ironie může představovat jak určitý životní postoj, tak může být vlastností uměleckého díla.

Podle Rortyho je ironikem někdo, kdo své základní potřeby a názory chápe jako „nahodilé“. Ona nahodilost souvisí s tím, že každý člověk s sebou nosí určitý soubor slov, který používá k tomu, aby ospravedlnil své postoje a jednání. Tomuto souboru slov se říká „poslední slovník člověka“. Ironik si dle Rortyho ovšem uvědomuje, že jeho poslední slovník neustále podléhá změnám, a proto je pro něj velmi křehký. Ironika neustále provází vědomí, že také jeho vlastní osobnost je velmi křehká a každým okamžikem se může změnit, a proto nikdy není schopný brát se zcela vážně [srov. Rorty 1996: 80-82]. Vážně se nedokáže brát ani camper, pro kterého ironie představuje obranu před skutečnou podobou okolního světa, kterou si nepřipouští.

Stejně jako Rortyho ironik ironizuje své poslední slovníky, ironizuje camper tradiční žebříčky umění. Ironizuje zejména vážnost umění a jeho touhu po kráse.

6. Camp jako kulturní artefakt

V porovnání s jinými uměleckými a kulturními formami se camp může jevit jako jednoduchý, jelikož materiály, které používá, pocházejí z každodenního světa. Můžeme ho spatřit ve filmech a populárních písních, v oblečení, různých módních doplňcích a kosmetice, v nábytku a stavbách a rovněž v samotných lidech, ovšem toto všechno musí být přepracováno vnímavostí campu. Zároveň se u campu můžeme setkat s tvary populární a vysoké kultury, neboť camp spojuje vysoké umění s tím nejhorším z umění nízkého. Kvalitu campu v dílech ovšem můžeme objevit až díky zmíněné specifické vnímavosti a pohledu [srov. Herwitz, Saks 1998: 327-328].

6.1 Vztah campu a kýče

Následující kapitola bude věnována dosti problematičkému vztahu mezi campem a kýčem, neboť tyto fenomény bývají často srovnávány, někdy však i chybně zaměňovány. Mezi těmito fenomény je bezpochyby možné hledat určitou podobnost. Je mezi nimi ovšem zásadní rozdíl, a to sice skutečnost, že kýč obvykle odkazuje spíše k samotnému artefaktu, kdežto camp vyjadřuje určitý způsob prezentace a recepce kýče.¹⁹ Co camp a kýč naopak spojuje, je skutečnost, že jak camp, tak i kýč představují určitou „estetickou neadekvátnost“ a oba tyto fenomény souvisí s určitou mírou nevkus. Zde bychom se však měli alespoň v krátkosti zamyslet nad tím, co je to vlastně nevkus. Mohlo by nám pomoci tvrzení Umberta Eca, který o nevkusy prohlašuje, že „(...) každý dobře ví, co to je, nebojí se na něj ukázat a mluvit o něm, nikdo jej však nedokáže přesně vymezit a definovat“ [Eco 2006: 65]. Rozpoznání nevkusy tedy často závisí buď na našem vlastním instinktu, popřípadě na úsudku osob, které jsou považovány za ty, „jež mají vkus“. Nevkus je nezdání vnímán jako ztráta míry a to i přesto, že identifikovat tuto míru je velmi složité. Nejpodstatnější vlastností nevkusy je nicméně snaha vnutit konzumentovi určitý efekt [srov. Eco 2006: 65-66].

S fenoménem kýče je možné camp spojit už od jeho nástupu po druhé světové válce, kdy ke slovu přišla avantgarda, a fenomény kýče a campu se vlastně znovuobjevily současně.²⁰ Tím, že se avantgardní umění dostalo do módy, se kýč stal

¹⁹ Zde bychom ovšem měli upozornit, že na kýč pohlížíme zejména jako na artefakt, aby mohl být vztah mezi ním a campem snadněji pochopen. Např. Hermann Broch totiž mluví o kýči také jako o určitém životním postoji [srov. Broch 2009: 55]. Ze stejného důvodu říkáme, že camp častěji vyjadřuje typický pohled a vnímavost, i když jsme již uvedli, že se jedná jak o vkus, tak o typické objekty.

²⁰ Ne, že by tu kýč do té doby nebyl, ale s avantgardou došlo k jeho oživení poté, co mnozí věřili, že už se ve větší míře neobjeví [viz. Calinescu 1987:229].

podivným druhem negativní prestiže, a to dokonce i v těch nejkultivovanějších intelektuálních kruzích. Zmíněné propojení kýče a avantgardy také ukazuje, jak je koncept kýče komplexní. Zároveň jde o jednu z nejvíce zarážejících a matoucích kategorií moderní estetiky, neboť kýč, stejně tak jako camp, nemůže být definován jen z jednoho úhlu pohledu. Jedním z důvodů skutečnosti, že kýč souvisí s avantgardním uměním, byla schopnost kýče propůjčit se ironii, jež se ukázala jako jeho nesporná výhoda. Avantgarda totiž používala řadu technik a prvků od kýče přímo převzatých, a to právě kvůli jejich ironickým záměrům²¹. Právě to mohlo být jednou z hlavních příčin objevení zvláštní vnímavosti campu, která se pod záminkou ironie může volně oddávat potěšením, která nenabízí nic jiného, než ten nejhorší kýč. „*Camp kultivuje špatný vkus – obvykle včerejší špatný vkus – jako formu dokonalé vytríbenosti*” [Calinescu 1987: 230]. Zde se pravděpodobně dostáváme k tomu nejzásadnějšímu důvodu, ze kterého se kýč a camp propojují. Je jím fakt, že právě camp dokáže z kýče vytěžit opravdové potěšení. „*Camp si libuje v přesně tom nevkusu, skrze který kýč vyjadřuje své ryzí aspirace*“ [Herwitz, Saks 1998: 330]. Pro camp je možné si užít kýč prostě proto, že je to kýč. Jinými slovy dokáže ocenit kýčovitost kýče. Pokud jsou campy objekty zároveň kýčem, tak to o sobě dobře vědí, neboť camp může představovat „*(...) i když ne vždy, vnímání kýče tím, kdo ví, že co vidí, je kýč*” [Eco 2007: 411]. Tato skutečnost souvisí rovněž s tím, že campeři jsou si natolik jisti svým vybraným vkusem, že nemají zapotřebí se kýči nějakým způsobem vyhýbat, protože právě oni určují, jaké umění je „dobré” [srov. Calinescu 1987:232].

Vznik kýče je rovněž doprovázen tzv. „mechanickou reprodukovatelností”, kterou velmi trefně popal Walter Benjamin v klasickém textu Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti [Benjamin 1979]. Právě ona mechanická reprodukovatelnost způsobuje to, že se i z jinak kvalitních děl stává kýč.²² Matei Calinescu poukazuje na to, že množství dokonalých reprodukcí téhož díla ve výloze obchodu způsobuje kýčovitý efekt, neboť toto dílo je v různých podobách dostupné každému. Stává se tedy komerčně využitelným předmětem a rovněž kýčem, protože kýč je možné definovat také jako „*specifickou estetickou formu lhaní*” [Calinescu 1987: 229], jež je spojena s domněnkou, že krásu je možné kupovat a prodávat. A co více,

²¹ Umberto Eco ve svém díle poukazuje na to, že avantgarda vznikla jako jakási reakce na šíření kýče, a zároveň, že kýč na druhou stranu z objevů avantgardy neustále profituje [viz. Eco 2006: 74].

²² Právě toto ilustruje Matei Calinescu na příkladu da Vinciho Mony Lisy – v tomto případě se jistě jedná o kvalitní dílo, ale pokud je donekonečna reprodukována například na porcelánu, ručnicích, či na pouzdrech na brýle, stává se z ní jednoznačně kýč [srov. Calinescu 1987: 257].

kvalitní umělecké dílo se může stát kýčem už jen kvůli pouhému vědomí, že takový objekt je množen z čistě obchodních důvodů. Zdá se být logické, že kýč stále více začal dominovat populární kultuře v 19. a 20. století, neboť je (stejně tak jako camp) neodmyslitelně spjat s technickým pokrokem a modernitou. Na nejrůznějších formách pokroku je dokonce závislý v takové míře, že pokud se objeví v méně vyspělých státech, je to důkaz jejich modernizace.²³ Kýč se objevuje v době, kdy se rozvíjí nové trhy s těmito předměty, a kdy je průmysl na takové úrovni, že je schopen je masově vyrábět.²⁴ S krásou je tedy zacházeno jako s každou jinou komoditou a je distribuována na trhu nabídky a poptávky [srov. Bearn 1998: 68; Calinescu 1987: 226- 229; 257- 258]. Tento stav kýči vyhovuje, neboť mu nezáleží na originalitě a netouží přinášet něco nového, právě naopak – čím je stejných děl více, tím je to pro něj lepší, protože poté je snazší rozšiřovat ho mezi masy. Zde se nám nabízí pokus o definici kýče, jejímž autorem je Tomáš Kulka, který určil tři základní pravidla, která musí být splněna, aby mohl být předmět označen kýčem. Podle Kulky jsou témata zobrazovaná kýčem všeobecně považována za krásná či mají silný emocionální náboj a tato témata musí být možné snadno identifikovat. Posledním pravidlem je právě skutečnost, že kýč nikdy nepřináší nic nového a nepokouší se o obohacení²⁵ [srov. Kulka 2000: 57]. Celý koncept kýče se přitom točí kolem problémů jako je imitace, napodobování, či padělky. Můžeme říci, že zcela stejně je tomu i u campu, neboť tomu je originalita též lhostejná, mezi originálním a masově vyráběným předmětem nerozlišuje. Stejně tak jako kýč je silně spojen s uměním mas a právě v něm nachází své potěšení. „*Campy vkus překonává nevolnost z repliky*” [Sontag 2000: 85].

Pro fenomén kýče je velmi typická jednoduchost, se kterou pohlíží na svět, jelikož popírá, že by cokoli mohlo být složité. Kýč podává vidění světa, které sice přináší vytoužený požitek, ovšem toto vidění je falešné a „očistěné”, a tím potenciálně škodlivé. Právě tato faleš a lhaní o světě je důvodem, pro který kýč bývá často kritizován. Jak říká ve svém slavném eseji Clement Greenberg: „*Kýč se mění podle stylů, ale zůstává stále stejný. Kýč je výtahem všeho, co je ve světě naší doby falešné. Kýč předstírá, že po svých zákaznících nepožaduje kromě jejich peněz nic – dokonce ani*

²³ Jak již bylo řečeno, camp se v méně vyspělých zemích zpravidla nevyskytuje vůbec. Jak kýč, tak camp jsou tudíž neoddělitelně spjaty s vyšší životní úrovní.

²⁴ Gordon Bearn poukazuje na to, že tyto nové trhy s kýčovitými předměty se objevují v nově osídlených průmyslových oblastech bez kontaktu s původními řemeslnými tradicemi [srov. Bearn 1998: 68].

²⁵ Tento koncept nám jistě může být v problematice kýče velice nápomocným. Nicméně sám Kulka přiznává jeho částečnou omezenost, neboť osvětluje, proč určité objekty mohou být označeny jako kýč, ale už nevysvětluje, proč jiné objekty do kategorie kýče nespádají.

jejich čas ne“ [Greenberg 2000: 71]. Zlo kýče je možné vidět za jednoduchostí, se kterou pohlíží na svět, jelikož popírá, že by cokoli mohlo být složité [srov. Broch 2009: 77]. Vnímavost campu také usiluje o požitek a užívání si, kterého rovněž touží dosáhnout tou co možná nejsnadnější cestou. Souvislost mezi kýčem a campem tkví též v obraně vyznavačů campu před současnou společností, o které jsme blíže pojednali v kapitole o spojení campu a modernity.

Abychom nezmiňovali stále jenom podobnosti mezi kýčem a campem a také dokázali vzájemnou nezaměnitelnost pojmů, uvedme nyní citát Hermanna Brocha, který říká: „*Bohyně krásy v umění je bohyně kýče*“ [Broch 2009: 69]. Broch jím vyjadřuje svou myšlenku, že kýč se pokouší zejména o krásu. Tu sice podle Brocha produkuje veškeré umění, které ale na rozdíl od kýče primárně usiluje o kvalitu. Krása pro něj naopak představuje spíše „*zralý plod, který mu po dobře vykonané práci spadne do klína*“ [Broch 2009: 70]. Krása je pro umění vlastně nedosažitelným ideálem, kterému se snaží přiblížit. Kýč ji ale ponižuje na bezprostřední cíl, kterého musí dosáhnout každé dílo [srov. Broch 2009: 69- 74]. Oproti tomu camp o krásu v základě neusiluje, ale hledá ji v objektech, které na první pohled krásné nejsou. Camp svým ironickým pohledem nalézá krásu zejména v přehánění, vulgaritě, naivní okázalosti a v selhávající vážnosti.

7. Vkus

Následující dvě kapitoly budou věnovány primárně vkusu, jelikož camp se stává sociologicky relevantním tématem právě ve spojení s ním. Nejdříve se pokusíme nastínit, co vlastně vkus představuje, přičemž se zaměříme na jeho popis ze sociologického hlediska. V další části se budeme soustředit na posun v hodnocení či zkoumání vkusu, ke kterému došlo od dob Pierra Bourdieu a jeho výzkumu, na kterém je založeno dílo *Distinction*. Zmíněný posun budeme ilustrovat zejména na statích amerického autora Richarda A. Petersona, které jsou zaměřeny na koncept tzv. omnivorů, který on sám vytvořil. Zamyslíme se rovněž nad rozdíly ve stratifikaci společnosti, co se týče vkusu, které jsou patrné právě mezi pojetími Bourdieuho a Petersona. Na závěr se pokusíme ukázat, kde v oblasti pohlížení na vkus vzniká místo pro camp, a že může být smysluplně využíván jako estetická kategorie. Zde opět využijeme především Petersonův koncept omnivorů. Z Petersonovy práce jsme se rozhodli vycházet z důvodu, že zřetelně zachycuje změny týkající se vkusu intelektuálů a zároveň v ní lze zachytit odlišnou diferenciaci společnosti, co se vkusu týče, než jak je tomu u Pierra Bourdieuho.

7.1 Vymezení vkusu, zejména ze sociologického pohledu

Vkus je hodnotící kategorie, pomocí které jsou hodnoceny především umělecké předměty. Pohled na vkus ovšem není jednotný, neboť jeho přesné vymezení stále zůstává sporné. Vkus je velmi podstatný a provází nás prakticky neustále. Podle Bourdieuho jde o nejlepší manifestaci hodnocení, které definuje ustálené individuum. Susan Sontag dokonce tvrdí, že neexistuje nic, co by bylo tak rozhodující jako právě vkus, jenž podle ní ovlivňuje vše, co lidé svobodně konají. Zde se vymezuje proti převládajícímu názoru, že vkus je zcela subjektivní preferencí založenou na smyslech a naopak tvrdí, že vkus je spojen s rozumem, a že „(...) *uvést do podřízenosti schopnost vkusu znamená uvést do podřízenosti sebe sama*” [Sontag 2000: 80]. Lze rozlišit mnoho různých vkusů, jako jsou například vizuální vkus, vkus, podle něž posuzujeme druhé, vkus v emocích a rovněž vkus v morálce a jednání.²⁶ Zde je vhodné poznamenat, že vkus se zpravidla vyvíjí značně nerovnoměrně a člověk má jen zcela výjimečně jak

²⁶ Sontag rovněž tvrdí, že za určitý vkus je možné považovat dokonce i inteligenci, kde se podle ní jedná vlastně o vkus na myšlenky.

dobrý vkus na lidi, tak dobrý vkus v jednání a zároveň ještě dobrý vkus vizuální [srov. Bourdieu 1986: 11; Sontag 2000: 80].

Vkus vyjadřuje rovněž získanou dispozici, díky které jsou jedinci schopni rozlišovat a hodnotit, jinak řečeno, jde o schopnost ustanovit a hodnotit rozdíly při procesu rozlišování. Představuje zároveň i praktické zvládnutí určitého rozdělení, které nám umožňuje vycítit, co se pravděpodobně stane, a co by nám následně mohlo být prospěšné. Vkus souvisí s individuálním obsazením určité pozice v sociálním prostoru, přičemž má funkci rovněž jako druh sociální orientace a „cit pro něčí místo“. Držitele daného místa v sociálním prostoru vkus vede k praktikám či zboží, které se pro jejich sociální pozici pravděpodobně hodí, neboť v sobě zahrnuje také praktické předvídání sociálního významu a hodnoty vybrané praktiky či zboží. Toto předvídání je umožněno pomocí rozdělení praktik a zboží v sociálním prostoru a rovněž kvůli praktické znalosti o propojení mezi statky a skupinami, kterou mají všichni jednající. Aktéři si tedy vybírají z nabídky všech možných produktů ty, o kterých si myslí, že odpovídají jejich aktuální (či budoucí) sociální situaci. Tím, že si sociální aktéři vybírají z již utříděných statků podle svého vkusu, nejen, že klasifikují jak ostatní aktéry, tak sami sebe, ale zároveň se vystavují klasifikaci, takže i oni sami jsou hodnoceni ostatními [srov. Bourdieu 1986: 466-467].

Vkusy jakožto ukazované preference vyjadřují i „*praktická potvrzení nevyhnutelných rozdílů*“ [Bourdieu 1986: 56]. Každý vkus cítí sám sebe jako cosi přirozeného. Naopak ostatní vkusy jsou z jeho hlediska nepřirozené a také nebezpečné. Při jejich posuzování je na ně pohlíženo jako na negativní a jsou odmítány. Bourdieu tvrdí, že estetická intolerance bývá mnohem násilnější, než se může zdát. Podle něj averze k odlišným životním stylům možná nejvíce odděluje různé sociální třídy [srov. Bourdieu 1986: 56].

7.2 Rozdíl v pohlížení na vkus intelektuálů – Pierre Bourdieu a koncept omnivorů autorů Kerna a Petersona

Ještě předtím, než začneme s popisováním rozdílných koncepcí hodnocení vkusu, musíme poukázat na důležitou skutečnost, která se týká propojení mezi manifestovaným vkusem a sociálními třídami.²⁷ Jedná se o fakt, že manifestovaný vkus

²⁷ Zmiňujeme ji z důvodu, že výzkumy, které se zde pokusíme rozebrat, jsou na vztahu vkusu a sociálních, potažmo vzdělanostních, tříd založeny. Zároveň si uvědomujeme problematiku zobecnitelnosti našich závěrů, i závěrů citovaných autorů.

lidí sice zpravidla souvisí s jejich vzděláním a jejich sociálním postavením, ovšem nemusí tomu tak být vždy. Lidé mohou nalézt uspokojení i v druhu kulturních artefaktů, jejichž výběr nemá se sociálními třídami nic společného, a vybírají si je, protože v nich z nějakého důvodu nacházejí zalíbení. Tento problém se týká také hudebních žánrů, jejichž výběr je klíčový jak pro Bourdieuho, tak pro Petersonův výzkum. Lidé tedy mohou poslouchat určitý hudební žánr jednak z důvodu, že odpovídá jejich sociální pozici, a jednak proto, že se jim zkrátka líbí, aniž by jejich sociální pozici reflektoval. Výběr hudebních žánrů může být ovlivněn rovněž výchovou, kterou ještě zmíníme u pohledu Pierra Bourdieu.

Jak Bourdieuho výzkum, tak výzkum Petersona a Kerna je založen především na výběru hudebních žánrů. V obou výzkumech jsou tyto žánry odstupňovány podle určité úrovně. Rozdílem však je, že Bourdieuho výzkum se respondentů ptá na výběr jedné ze tří konkrétních skladeb²⁸, zatímco výzkum Petersona a Kerna se týká preferencí spojenými s hudebními styly obecně, přičemž autoři žánry dělí na vyšší (intelektuální), střední a nižší (nevzdělánecké)²⁹. Problém ovšem může představovat skutečnost, že všechny tři Bourdieuho zvolené skladby by pravděpodobně u Kerna s Petersonem spadaly do jedné kategorie, a to do vyšší. Podstatný je pro nás ale zejména způsob, jakým se autoři dívají na stratifikaci společnosti, co se vkusu týče. Ještě musíme upozornit, že Bourdieuho „vyšší třídu“ a osoby s vyšší úrovní vzdělání chápeme jako intelektuály z práce Petersona a Kerna.

Pierre Bourdieu se domnívá, že vkus lidí se mění u různých tříd a skupin ve společnosti. „Úroveň“ vkusu se zvyšuje s vyšší sociální třídou, která si vybírá umělecká díla v opozici s třídami nižšími, aby se od nich odlišila. Bourdieu tvrdí, že vkus se mění nejen v závislosti na bohatství a moci, ale rovněž na vzdělání a výchově, jež spolu tvoří dva nezbytné předpoklady pro vznik individuálního estetického soudu. Roli vzdělání Bourdieu silně vyzdvihuje, neboť je s rozdíly ve „způsobivosti“ zvolit si podle vkusu silně spjata. Úroveň vzdělání ovšem podle něj ovlivňuje i oblasti, které se se vzdělávacím systémem úplně neprotínají – nejsou zde žádným způsobem učeny ani hodnoceny. Takovou oblastí může být například navštěvování kina. Pokud je úroveň

²⁸ Respondenti si měli dle svého vkusu zvolit mezi těmito třemi skladbami: Dobře temperovaný klavír od J. S. Bacha, Rapsodie v modrém od George Rershwina a konečně valčík Na krásném modrém Dunaji od J. Strausse.

²⁹ Kerna Peterson dělí hudební žánry do kategorií vyšší, střední a nižší. Vyšší hudební žánry reprezentovala zejména klasická hudba a opera, do středních spadaly hudební styly jako muzikál a hudba big-band orchestrů, v nižších byly zastoupeny žánry jako například country, gospel, rock a blues [srov. Kern, Peterson 1996: 901].

vzdělání srovnatelná, důležitým faktorem ovlivňující zmíněnou způsobilost je sociální původ. Vkus dle Bourdieuho závisí rovněž na tzv. „kulturním habitu“. Habitus přitom představuje souhrn naučených dispozic a způsobů jednání, které považujeme za samozřejmé, a které získáváme během každodenního života prostřednictvím našich zkušeností [srov. Bourdieu 1986: 61- 63].

Na základě svého výzkumu³⁰ Bourdieu rozdělil vkus do tří oblastí, které se sociálními třídami a především se vzděláním korespondují. První oblastí je tzv. **legitimní vkus**, jenž roste s rostoucí úrovní vzdělání. Převládá tedy u třídy s nevyšším vzdělanostním kapitálem. Podle Bourdieuho představuje vkus pro „legitimní“ práce, které je možné kombinovat s pracemi, které procesem legitimizace ještě prochází. Další oblastí je **průměrný vkus**, o němž Bourdieu tvrdí, že svádí dohromady „horší díla z lepšího umění“ a „lepší díla z horšího umění“. Je běžnější ve střední třídě, či u intelektuálů z dominantní třídy. Poslední oblastí je **vkus populární**. Vyznavači tohoto druhu vkusu preferují výběr děl s označením „lehká“ hudba. Objevuje se zde i vážná hudba, ovšem znehodnocena popularizací či hudba bez jakýchkoli uměleckých ambicí. Tento vkus je typický pro pracující třídu s nižší úrovní vzdělání, často pro zaměstnané v průmyslu či obchodu. Bourdieu ve své klasifikaci vkusu využívá hudbu kvůli svému předpokladu, že nic nedokáže vyjádřit něčí třídu či intelektuální úroveň tak dokonale, jako právě vkus v hudbě. Hudba pro autora představuje „čisté umění par excellence“. Je to tím, že na rozdíl například od dramatu, které s sebou nese určité sociální poselství, nic neříká a vlastně se o to ani nesnaží [srov. Bourdieu 1986: 16-19]. Na této kategorizaci je zřetelně vidět zmíněné oddělování vyšších a nižších žánrů, přičemž vzdělanější lidé se podle Bourdieuho orientují zejména na umění vyšší.

Znatelný posun od pohledu Pierra Bourdieu lze zaznamenat v práci Rogera M. Kerna a Richarda A. Petersona, kteří již nepohlížejí na intelektuála jako na někoho, kdo přísně vyhledává pouze vysokou kulturu, a jehož kulturní záběr je tím pádem značně omezen. Uvedení autoři naopak zaznamenávají zvyšující se otevřenost intelektuálů střednímu a nízkému umění, což hodnotí velmi kladně, a vidí v tomto jevu mimo jiné i vzrůstající toleranci. V jejich práci potvrzují svoji hypotézu, že intelektuálové jsou větší kulturní všežravci (omnivoři) než ostatní, a zároveň, že jejich všežravost postupně během času vzrostla [srov. Kern, Peterson 1996: 900].

³⁰ Bourdieuho dílo *Distinction* je založeno na rozsáhlém výzkumném šetření z let 1963 a 1967- 8, které se zaměřuje na francouzskou společnost, a do kterého bylo celkem zapojeno 1217 respondentů.

Výzkumy, kterými autoři podkládají svá tvrzení, se konaly v letech 1982 a 1992 a byly zaměřeny na intelektuály v Americe. Ti podle autorů daleko více než jiní vyhledávají krásné umění, ale rovněž bývají nejvíce zapojeni do nejrůznějších aktivit, které jsou typické pro nižší společenské postavení a pro nižší úroveň vzdělání. Zmíněný intelektuál byl v těchto výzkumech operacionalizován jako někdo, kdo považuje operu či klasickou hudbu za svůj vůbec nejoblíbenější hudební žánr a zároveň má rád oba tyto žánry. U skupiny intelektuálů jsou rozlišeni snobové a všežravci. Snob je ten, kdo „*neparticipuje v žádné nevzdělánecké či průměrné aktivitě*“, oproti tomu omnivor „*je přinejmenším otevřen tomu, aby je ocenil všechny*“. Kulturní všežravost je popisována jako „*proměnná, kterou je možno měřit jako počet středních a nízkých forem vybraných respondentů*“ [Kern, Peterson 1996: 900 - 901].

Vzrůstající kulturní všežravost intelektuálů je doložena tím, že podle výsledků výzkumu je možné sledovat značný vzestup nižších žánrů, které vybrali.³¹ Výsledkem výzkumu je nejen to, že v roce 1992 jsou intelektuálové větší kulturní omnivoři než před deseti lety, ale zároveň, že se postupně stali všežravějšími než ostatní.³² Autoři rovněž zjistili, že výsledky jsou ovlivněny věkem respondentů, neboť mladší intelektuálové uvedli, že mají rádi více nízkých žánrů než ti starší [srov. Kern, Peterson 1996: 901 - 903].

Je možné, že posun od snobského pohrdání nižšími žánry ke kulturní všežravosti souvisí i s celkovými změnami ve světě. V relativně ohraničeném a homogenním světě, kde bylo v případě potřeby k ukázkce nadvlády využíváno násilí, byl intolerantní snobský postoj znakem vysokého sociálního statusu. V dnešním globálním světě představuje kulturní všežravost spíše ukázkou respektu k rozdílným uměleckým interpretacím a toleranci. Podobně jako dřívější intelektuální snobství naplňovalo potřeby podnikatelů z vyšší střední třídy, zdá se být úzký vztah mezi dnešní novou třídou obchodníků a kulturní všežravostí [srov. Peterson 1992; Peterson, Simkus 1992; Kern, Peterson 1996: 906]. I v kulturní všežravosti lze ovšem spatřit mocenské zájmy. Pokud je někdo omnivorem, a tím pádem se nebrání nejrůznějším kulturním žánrům, zná mnoho odvětví kultury, což mu může zajistit výhodnou pozici při jednání s ostatními, jelikož budí dojem velmi vzdělaného člověka, který má přehled o všem [srov. Erickson 1996].

³¹ Téměř o půl nižšího žánru na osobu více, a to během jedné dekády.

³² U ne-intelektuálů je možné sledovat podobný trend vzrůstající všežravosti, ovšem není tak silný jako u intelektuálů.

7.3 Naznačení prostoru pro camp jakožto estetické kategorie pro zkoumání vkusu

Ve stati Petersona s Kernem můžeme zaznamenat změnu ve zkoumání vkusu, kdy vyšší, intelektuální vrstvy již neomezují svůj zájem o kulturu na oblast vysokého umění. Právě naopak se od jiných vrstev odlišují tím, že nerozlišují mezi vysokým a nízkým uměním a orientují se na díla nejrůznější úrovně, na díla jak legitimizovaná, tak nelegitimizovaná, a jejich kulturní záběr je tím pádem mnohem širší než u ostatních. Podle této teorie tedy společnost není diferencována pomocí „dobrého“ a „špatného“ vkusu (respektive vysoké a nízké kultury), ale spíše podle množství jednotlivých uměleckých žánrů, které jsou preferovány různými sociálními skupinami. Zobecňování jejich výsledků je ovšem značně problematické.³³

Camp zde určitě představuje jednu z forem kulturního všezroutví, neboť jsme již řekli, že camp v sobě spojuje vysoké a nízké umění, ovšem formu značně speciální. Specifičnost campu se projevuje především ve zvláštním způsobu výběru jednotlivých uměleckých artefaktů a také v ironickém pohledu, pomocí kterého jsou tyto artefakty hodnoceny. Právě tato specifičnost nás může vést k myšlence, že určitý vkus a hodnocení uměleckých děl, který se zde snažíme popsat, se dá pojmut pouze campem, a že právě on je tím, co v obvykle používaných kategoriích chybí. Jako estetická kategorie má určitě svůj smysl, zejména pro svou jedinečnou redefinici vysokého a nízkého umění či „dobrého“ a „špatného“ vkusu. Mohli bychom tvrdit, že camp dokáže propojit něco, co se dříve zdálo nespojitelné.

³³ Je možné předpokládat rozdíly i z důvodu, že výzkum Pierra Bourdieuho se týkal výhradně francouzské společnosti, zatímco do výzkumů Kerna a Petersona byli zapojeni pouze Američané.

8. Stručná rekapitulace nejpodstatnějších tezí o campu

Ještě než text uzavřeme, pro ucelenější pohled na naše téma si v několika bodech shrneme základní poznatky o campu. Zde se již nebudeme vracet do historie a zmiňovat, jak se tento fenomén vyvíjel, spíše se pokusíme krátce a zřetelně načrtnout podobu campu v současnosti.

- Máme-li jasně říci, co je camp, není možné zcela oddělovat jeho vnímavost a objekty, ve kterých se projevuje. Je velmi podstatné, že camp označuje obojí – jak estetický vkus, tak umělecká díla, kterých si tento vkus cení. Jde o specifické vnímání specifických artefaktů a není možné, aby jedno existovalo bez druhého.
- Základními znaky artefaktů, které lze označit jako camp, jsou zejména viditelně přehnaná ambice vytvořit něco úžasného a neuvěřitelného, selhávající vážnost, přehnaná snaha o efekt, přepjatost, zřetelná převaha stylu a formy nad obsahem, chybějící originalita, vulgarita a umělost.
- Camp představuje specifický „dobrý vkus po špatný vkus“, ve kterém se vysoká kultura mísí s tím nejhorším z kultury nízké. Tím nabízí zvláštní redefinici tradičního estetického soudu. Nejzazším tvrzením campu je podle Susan Sontag: „*Je to dobré, protože je to příšerné*“ [Sontag 2000: 68].
- Jde o ironický pohled, který vychází z modernity. Ironii projevuje nejen v recepci uměleckých děl, ale také v pohledu na celý okolní svět, přičemž s její pomocí zpochybňuje tradiční společenské normy a hierarchie. Ironie může pro campery představovat i určitou obranu před současným světem a skutečnými problémy, které si nepřipouští.
- Camp je fenoménem vyspělých států a velkých měst. V méně vyspělém světě se prakticky nevyskytuje.
- Fenomén campu úzce souvisí s konceptem kýče. Zaměňovat tyto dva termíny je ovšem chybné. Základním rozdílem je, že camp častěji odkazuje ke vnímání uměleckého díla a k určitému postoji, kdežto kýč zpravidla k samotnému artefaktu.
- Za jednu ze současných podob fenoménu camp můžeme označit ironické oceňování podprůměrných uměleckých děl vzdělanými lidmi. Můžeme

zde tedy najít velmi specifickou formu konceptu omnivorů neboli kulturní všežravosti.

Závěr

Záměrem této práce bylo představit téma campu, rozebrat jeho vztah k jiným pojmům, jakými jsou například modernita a kýč, ale především zamyslet se nad tímto konceptem ze sociologického hlediska, a to ve spojení s pojetím vkusu.

Popsali jsme tedy vznik a vývoj campu, kde jsme objasnili i propojení tohoto fenoménu s dandismem a vkusem homosexuálů, kteří pomohli vnímavost campu ustanovit. Pozastavili jsme se zejména u modernity, neboť právě z ní camp vychází a zároveň funguje jako obrana proti jejím účinkům. Část textu jsme věnovali rozdílům v pohledech různých autorů na téma campu, přičemž jsme vycházeli z analýzy literatury věnované víceméně pouze tématu campu. Zde jsme poukázali na to, že autoři pozdějších textů oprávněně pohlížejí na téma campu daleko kritičtěji, než je tomu u Susan Sontag a jejího textu, který pochází z 60. let. Jednu kapitolu jsme věnovali i ironii, která je pro postoj campu ke světu více než typická. Zmínili jsme se i o tom, že právě ironie může fungovat jako obrana camperů před skutečným světem a jeho problémy.

V průběhu celé práce jsme popisovali základní znaky campu, jakými jsou například umělost, přehnanost, teatrálnost a jeho zaujatost pro nepovedené umění. Zdůraznili jsme také, že základním cílem campu je oslabit vážnost. Dosti jsme se věnovali také propojení campu s fenoménem kýče a upozornili jsme na to, že tyto dva termíny by neměly být vzájemně zaměňovány. Jako zásadní rozdíl mezi campem a kýčem jsme určili skutečnost, že camp odkazuje častěji ke specifické vnímavosti a určitému vkusu, kdežto kýč obvykle označuje přímo samotný artefakt.

V části práce, která se možná zdá být více zaměřena na sociologii, jsme se zabývali tématem vkusu, kde jsme porovnávali práci francouzského sociologa Pierra Bourdieu s konceptem omnivoru amerického autora Richarda A. Petersona. Zde jsme dospěli k závěru, že v jejich dílech je možné zachytit rozdílnou diferenciaci společnosti. Zatímco podle Bourdieuho je společnost diferencována spíše podle určité „kvality“ umění, které jednotlivé sociální a vzdělanostní třídy preferují, u Petersona je diferencujícím prvkem množství žánrů, které jedinec vyhledává. Na závěr této části jsme označili camp za velmi specifickou formu kulturních omnivorů neboli kulturní všežravosti, která je jedinečná zejména svým neobvyklým výběrem artefaktů. Právě proto, že je camp natolik specifický, můžeme tvrdit, že popisuje vkus, který jiný termín neoznačuje, a proto má podle nás jako sociologická kategorie určitě svůj smysl.

K rozšíření kulturní všežravosti, a tím pádem rovněž campu, mohlo dojít z několika důvodů. První z nich mohou zastupovat změny v uměleckém světě, ke kterým docházelo zhruba od poloviny 19. století. Dříve zde existoval jeden určitý standard a díla, jež do něj nezapadala, byla považována takřka za vulgární. Právě toto prostředí snobství velmi podporovalo. Ovšem vlivem tržních sil se objevili noví podnikatelé s estetickým zbožím, kteří pozitivně oceňovali objevování nových uměleckých forem a exotičtější způsoby vyjádření. Ve druhé polovině 20. století se estetický standard postupně vytratil, neboť už nebyl hodnověrný. Změnil se způsob pohlížení na umělecké dílo – jeho kvalita není obsažena v díle samotném nýbrž v tom, jak je hodnoceno uměleckým světem. Nejrůznější umělecké interpretace se stávají otevřené estetickému hodnocení. Již není „dobré“ a „špatné“ umění, ale záleží především na různých pohledech a jeho vnímání. Campu jistě vyhovuje, že již neexistuje jeden standard. Vzhledem k charakteru campu se ovšem můžeme (a snad oprávněně) domnívat, že i kdyby striktně oddělený umělecký standard existoval, camp by se ho nejspíše nedržel, popíral by ho a velmi pravděpodobně by díla jemu odpovídající mísil s pravými opaky.

Došlo také k hodnotovým změnám, které souvisí s postojem k rozdílným etnikům, vírám, rasám či genderům, zde se projevuje výraznější posun směrem k vyšší míře tolerance. Zatímco v 19. století byly předsudky vůči různým skupinám posvěceny zákony a rovněž vědeckými teoriemi, během století 20. došlo k nastolení opačného trendu, který směřuje k větší snášenlivosti lidí uznávajících rozdílné hodnoty. Právě tímto pohledem můžeme vidět i omnivora, který je značně tolerantnější než snob, který rozdílné hodnoty vylučuje [srov. Kern, Peterson 1996: 905 - 906]. Ovšem zodpovědět otázku, jestli je tolerantní rovněž camp, je značně problematické. Camp bychom mohli označit za tolerantní, z důvodu, že nabízí alternativu k tradičnímu estetickému soudu a spojuje prvky vysoké a nízké kultury. V kapitole pojednávající o campu jakožto obraně před účinky modernity jsme ale již řekli, že co se týče chování k druhým, campeři příliš tolerantní nejsou. Spíše využívají ironický postoj k okolnímu světu, aby se mohli vyhnout zodpovědnosti. Vyznavači campu pohrdají druhými, dávají najevo svou nadřazenost a při tom necítí žádný pocit viny. Upozornili jsme rovněž na to, že ani popírání tradičních společenských hierarchií neznamená toleranci campu.

Téma campu v sociologii příliš rozšířené není. Vlastně bychom se nemuseli zdráhat tvrzení, že zde není rozšířené prakticky vůbec. Lze bohužel i konstatovat, že tento stav za poslední dobu neprošel žádnými změnami. Je sice pravdou, že někteří

autoři na camp pohlížejí v kontextu širší společnosti. Problémem ovšem je, že většina těchto autorů nepoužívá sociologický pohled, což jim zde rozhodně nechceme a ani nemůžeme vyčítat, jelikož se zpravidla nejedná o sociology a jejich texty jsou v porozumění campu velmi nápomocné. Snažíme se jen poukázat na fakt, že nám tak bohužel chybí provázání a spojení s jinými sociologickými koncepty.

Domníváme se, že fenomén campu by neměl být nahlížen pouze z estetického hlediska, ale mohly by se jím zabývat i sociální vědy, které by určitě lépe poukázaly například na důvody, proč došlo k rozšíření campu. I toto bylo důvodem, který nás vedl k tomu, že hlavním cílem naší práce bylo fenomén campu zejména představit a zkusit se nad ním zamyslet právě ze sociologického pohledu. Zároveň bylo naším záměrem ukázat zajímavost a potenciál campu v této oblasti, například pro možné budoucí výzkumy. Nad příčinami jeho dnešní četnosti můžeme bohužel zatím jenom spekulovat.

Summary

In this work we tried to introduce the theme of the camp in particular, dismantle its relationship to other concepts such as modernity and kitsch, and last but not least think about this concept from a sociological perspective.

We described the formation and evolution of the camp, where we explained the connection between camp and dandism, and also its relationship to taste of homosexuals, who helped establish a camp sensibility. In particular, we paused at the modernity, because camp stems from this concept. Part of the text is devoted to the differences in views of different authors on the topic of the camp, where we came from analysis of literature largely devoted solely to the theme of camp. Here we have pointed out that the authors of the later texts treat the topic of the camp far more critical than Susan Sontag in her text, which comes from the sixties. We have a chapter devoted to the irony, because for the position of camp to the world it is more than typical. We mentioned also that just irony may work as a defense against the real world and its problems.

Throughout this work we described the basic features of the camp, such as exaggeration, theatricality, and its possession for foiled art. We also emphasized that the primary objective of the camp is to weak the seriousness. We are also engaged in connection of camp with the phenomenon of kitsch, and we pointed out that these two terms should not be confused with each other. The fundamental difference between camp and kitsch is that camp often refers to a specific susceptibility, while kitch usually refers to the actual artifact.

In the sociological part, we dealt with the issues of taste, where we compared the work of French sociologist Pierre Bourdieu with concept of omnivorousness of American author Richard A. Peterson. Here we come to the conclusion that their works can be captured varying differentiation. While according to Bourdieu, the company differentiated rather by certain "quality" of art that each class prefers, for Peterson is a distinguishing feature of number of genres that individual searches.

In the end of this part we have identified camp a very specific form of an omnivore, which speciality consists in unique selection of artifacts, and therefore we believe in its sense as a sociological category.

Seznam použité literatury:

- BABUSCIO, Jack. *Camp Grounds : style and homosexuality*. Amherst : The University of Massachusetts Press, 1993. Camp and the Gay Sensibility, s. 19-39. ISBN 0-87023-878-7.
- BAUDELAIRE, Charles. *The Painter Of Modern Life And Other Essays*. London: Phaidon Publishers Inc, 1964. 224 s. ISBN 0-82403-257-8
- BEARN, Gordon C.F. *Encyclopedia of Aesthetics : Volume 3*. New York : Oxford University Press, 1998. Kitch, s. 65-70. ISBN 0-19-512647-5.
- BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979. Umělecké dílo v době mechanické reprodukovatelnosti, s. 18-34. ISBN 978-80-7298-278-3.
- BERGMAN, David . *Camp Grounds : style and homosexuality*. Amherst : The University of Massachusetts Press, 1993. Strategic camp: The Art of Gay Rhetoric, s. 92-113. ISBN 0-87023-878-7.
- BOURDIEU, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge. 613 s. ISBN 0-415-04546-0.
- BROCH, Hermann. *Román, mýtus, kýč*. Praha : Daupin, 2009. 271 s. ISBN 987-80-7272-215-0.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham : Duke University Press, 1987. 365 s. ISBN 0-8223-0767-7.
- COOK, Gareth. The Dark Side of Camp: analysis of camp style and society. *Washington Monthly*. 1995, 9.
- Dostupný také
z WWW:http://findarticles.com/p/articles/mi_m1316/is_n9_v27/ai_17292791/.
- ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha : Argo, 2007. 455 s. ISBN 978-80-7203-893-0.
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha : Argo, 2006. 367 s. ISBN 80-7203-706-4.
- ERICKSON, B. H. Culture, class and connections. *The American Journal of Sociology*. 1996, 102, s. 217-251.
- GREENBERG, Clement. Avantgarda a kýč. *Labyrint revue*. 2000, 7-8, s. 68-74.
- HARRINGTON, Austin. *Art and Social Theory : sociological arguments in aesthetics*. Cambridge : Polity Press, 2004. 215 s. ISBN 0-7456-3039-1.
- HERWITZ, Daniel, SAKS, Lucia. *Encyclopedia of Aesthetics : Volume 1*. New York : Oxford University Press, 1998. Camp, s. 327-331. ISBN 0-19-512645-9.

- ISHERWOOD, Christopher. *The World in the Evening*, 1999. Minneapolis : University of Minnesota Press. 402 s. ISBN 0-8166-3370-3.
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. 1975. Praha : Odeon. 426 s. ISBN 0-87220-025-6.
- KERN, Roger M.; PETERSON, Richard A. Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological review*. 1996, 61, s. 900-907.
- KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : Torst, 2000, 292 s. ISBN: 80-7215-128-2.
- LONG, Scott. *Camp Grounds : style and homosexuality*. Amherst : The University of Massachusetts Press, 1993. The Loneliness of Camp, s. 78-91. ISBN 0-87023-878-7.
- MEYER, Moe. *The Politics and Poetics of Camp*. New York : Routledge, 1994. 158 s. ISBN 0-415-08247-1.
- PETERSON, Richard A. Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*. 1992, 21 (4), s. 243-258.
- PETERSON, Richard A., SIMKUS Albert. *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago : University of Chicago Press, 1992.. How musical tastes mark occupational status groups. ISBN 978-0226-468-143 .
- PETRUSEK, Miloslav. *Společnosti pozdní doby*. první. Praha : Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. 459 s. ISBN 978-80-86429-63-2.
- POKORNÝ, Martin. Předmluva k Poznámkám o fenoménu camp. *Labyrint Revue*. 2000, 7-8, s. 79-80.
- SONTAG, Susan. Poznámky o fenoménu camp. *Labyrint Revue*. 2000, 7-8, s. 79-86.
- WARE, James Redding. *Passing English of the Victorian era : a dictionary of the heterodox English, slang and phrase*. Dotisk prvního vydání. London: Routledge, 1909. 271s. ISBN 0-8540-993-28.