

Susan Sontagová

Poznámky o fenoménu camp



fotografie © Annie Leibovitz

V kontextu esejů Susan Sontagové se POZNÁMKY O FENOMÉNU CAMP řadí ke zkoumáním „okrajového“, výrazně nekanonického umění, z nichž nejvýznamnější se stala „Pornografická imaginace“ z roku 1967. V určitém smyslu jde v těchto textech o završení avantgardních hrnutí z první poloviny století odlišnými prostředky. Moderní směry svou „vymknutost“ obvykle chápaly revolučně; Sontagová ji naopak zasazuje do širšího historického kontextu, aníž by přitom rušila její jedinečnost, a ukazuje tak její plný význam, zbavený čistě dobových zájmů či provokací.

„Poznámky o fenoménu camp“ si též zaslouží porovnání s oběma teoretičkými texty, které si získaly asi největší proslulost – statí „Proti interpretaci“ z téhož roku (1964) a esejem „O stylu“, který vyšel o rok později. „Poznámky o fenoménu camp“ sdílejí důraz na formu, na smyslové, povrchové kvality uměleckého díla – ovšem camp tento

Nejstarší záznám anglického výrazu **camp** pochází z roku 1908. Jistý J. Redding Ware jej tehdy ve své knize Zanikajici angličtina viktoriánské éry vymezil jako „činy a gesta s přehnaným důrazem“ (*actions and gestures of exaggerated emphasis*) a dodal, že tohoto slova užívají především „lidé se zvláště silnou potřebou [individuálního] charakteru“. Etymologický původ zůstává nejistý: nejpravděpodobnějším kandidátem je francouzské *camper* „portrétovat, pózovat“. V první polovině století se slova užívalo především v divadelních kruzích; do širšího oběhu se dostalo až v sedesátých letech. V oxfordském slovníku neologismů z roku 1999 podává lingvista John Ayto následující definici: *outrageously affected or exaggerated in style* – skandálně afektovaný či stylově přepjatý. Výraz s sebou nese konotace vulgarity, zzenštosti a homoseksuality. Nejběžnější užití je adjektivní, z něho se odvozuje sloveso a podstatné jméno. (V překladu užíváme pro přehlednost u adjektiv pouze tvaru **campy** a samotné **camp** vyhrazujeme pro substantivum.)

důraz přivádí ke krajině mezi. Klíčové se tu jeví paragrafy 36–38: *camp* je postaven jakožto třetí z „velkých tvůrčích vnějšností“ vedle umění harmonického a umění extrému, jakožto završení pohybu, který postupuje od morálky k umění. Stát o stylu pracuje s podobnou trojicí, avšak uspořádává ji značně odlišně:

Každý zná umělecké směry – podejme dva příklady: manýristické malířství z konce šestnáctého a počátku sedmnáctého století, secese v malířství, architektuře, nábytkářství a designu domácích předmětů –, které pouze a jednoduše mají, styl. Umělci, jako je Parmigiano, Pontormo, Rosso, Bronzino, jako je Gaudí, Guimard, Beardsley a Tiffany, určitým očividným způsobem kultivují styl. (...) Chceme-li hovořit o umění tohoto typu, je zapotřebí termínu, jako je „stylizace“, nebo jeho ekvivalentu. (...) Není pochyb, že v kultuře lpějíte na užitečnosti (zvláště mravní užitečnosti) umění, kultuře obtížené nesmyslnou potřebou postavit zeď mezi vážným uměním a uměním, které zajistuje zábavu, poskytuje výstřednosti stylizovaného umění právoplatné a hodnotné uspokojení. Způsoby tohoto uspokojení jsem popsala v jiné stati pod jménem campy v kusu. Nicméně je zřejmé, že stylizované umění, umění hmatatelné přemrštěnosti, kterému schází harmoničnost, nikdy nemůže patřit k umění skutečně velkému.

Zdůrazněme dvě skutečnosti: charakteristika, která se v „Poznámkách“ nazývá „styl“, získává ve statí „O stylu“ ▶

SUSAN SONTAGOVÁ (*1933 v New Yorku) – Americká kritička a prozaická, v současné době předsedkyně Harvardské univerzity. Proslula především kontroverzním esejem „Proti interpretaci“ (1964). Její dílo zahrnuje povídky, romány, filmové scénáře, teoretické stati k literatuře, filmu a fotografii atd. Významný román *The Volcano Lover* (Milovník sopek, 1982) a *In America* (V Americe, 2003), za který obdržela významné americké literární ocenění National Book Award.

označení „stylizace“ (které stojí se „stylem“ v kontrastu) a *camp*, který má představovat „scoustavně estetické prožívání světa“ (*consistently aesthetic experience of the world*), je vytlačen ze sféry „skutečně velkého umění“. Toto konstatování nesmíme chápát jako prostou výtku, jako stížnost na nedostatek v systému. Spíše zde přichází ke slovu určité pnutí v samotném vývoji umění, ergo kritiky – Sontagová vytrvale zdůrazňuje, že obojí je co do svého smyslu dobově podmíněno –, které možná nelze zachytit z neutrální perspektivy.

Rozdíly perspektiv vytvářejí tenzí i v samotné statí. *Camp* se pohybuje na samé hranici kýče, špatného umění, selhavého velkého umění či totální estetizace (kterou Sontagová jinde v návaznosti na Benjamina spojuje s fašismem), zároveň se věk vůči nim vždy v jistém ohledu vyhruje. Avšak být *campem* neznamená být pouze *campem* (viz § 15) – a naivní *camp* se liší od záměrného (§ 18). Avšak lze být „znalcem *campu*“ a setrvat v oné naivitě, která je *campu*

vlastní? A lze něco vnímat jako *camp* – a zároveň jako něco jiného, vícestranné? Tyto otázky upozorňují na problémy obsažené v klíčovém pojmu „vnímavosti“ (sensibility). Hlavním prvkem zde není vybroušenost vnímání (v nejširším slova smyslu), nýbrž spíše jeho struktura, rozsah a – řečeno se Sontagovou – konzistence. V tomto významu prosadil uvedený termín do anglické kritiky T. S. Eliot především svým esejem „Metafyzická básnička“ (1927), v němž se nachází proslulý slogan o rozpojení vnímavosti (*dissociation of sensibility*): Tennyson a Browning, na rozdíl od Donna, již „necítí své myšlenky tak bezprostředně jako vůni růže“. Vnímavost by tak stanovovala jakési „podmínky možnosti zkušenosti“ – totiž ty, které se ustavují historicky, společensky a v jazyce. Vůdčí otázku „Poznámek“ bychom pak mohli zreformulovat a upřesnit následovně: Jaká musí být naše vnímavost, aby vůbec připouštěla něco takového jako *campy* vkuš?

Martin POKORNÝ

Susan Sontagová

Poznámky o fenoménu camp

Tato zápisník věnuji Oscaru Wildeovi

Mnoho věcí na světě nedostalo žádné jméno – a mnoho věcí, které jméno dostalo, nebylo nikdy popsáno. Jednou z nich je ona (nepochybně moderní) vnímavost (jde o určitou odrážidlu rafinovanosti, ale nikoli o totož), která nese kulturní jméno *camp*.

Hovořit o vnímavosti, na rozdíl od myšlenky, je nesmírně těžké; avšak navíc tu jsou zvláštní důvody, proč nikdy nebyl proveden rozbor *campu*. Není to přirozená poloha vnímavosti (pokud nějaká taková vůbec existuje). Esencí *campu* je lásku k nepřirozenému, k umělosti a přehánění. A *camp* je esoterický, je to jakýsi soukromý kód, dokonce snad poznávací odznak mezi nepočetnými městskými klikami. Kromě lenivé dvoustránkové skici ve *Světě zvečera* Christophera Isherwooda (1954) skoro nepronikl do tisku. Mluvit o *campu* proto znamená zrazovat ho. Pokud lze tuto zradu obhájit, pak leda díky vzdálání, které poskytuje, či díky důstojnosti konfliktu, jejž řeší. Pokud jde o mne samu, prohlašuji, že usiluji o sebevzdělání a že mne trýzní ostrý konflikt v mé vlastní vnímavosti. Jsem k *campu* silně přitahována a zároveň mne skoro stejně silně odpuzuje. Proto o něm: chci a mohu hovořit. Nikdo, kdo určitou vnímavost upřímně nedilí, ji totiž nemůže analyzovat – může ji pouze předvést, ať s jakýmkoli záměrem. Dát vnímavostí jméno, narýsovat její kontury a odvyprávět její historii vyžaduje hlubokou sympatií modifikovanou odporem.

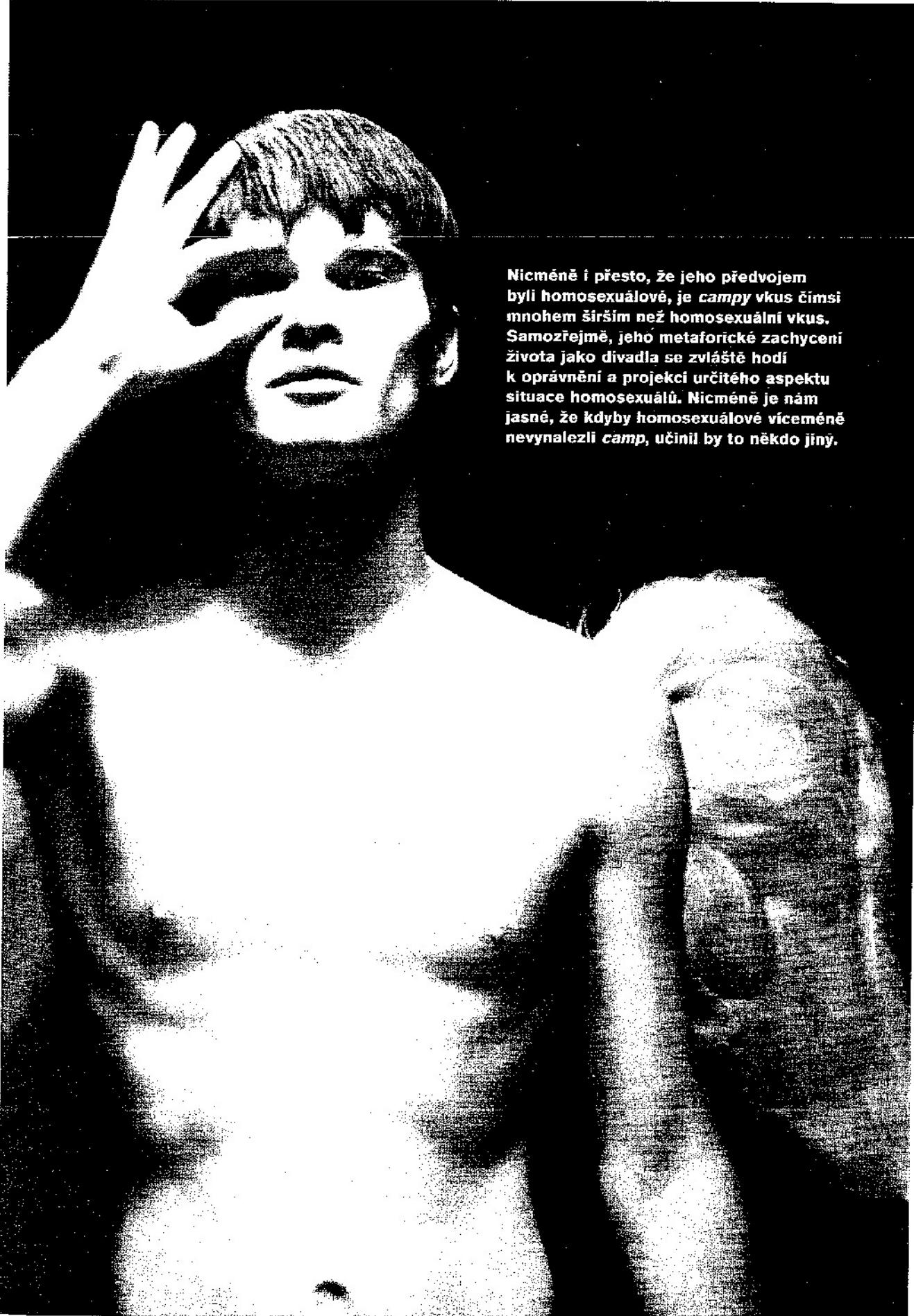
Přestože hovořím pouze o vnímavosti – a to o vnímavosti, která mimo jiné vážné ve frivolní –, jde tu o zásadní otázky. Většina lidí považuje vnímavost či vkuš za říši naprostě subjektivních preferencí, oných tajuplných (povětšinou smyslových) přitažlivých sil, které nebyly přivedeny pod panství rozumu. Připomínám, že úvahy založené na vkušu hrájí svou roli v jejich reakcích na druhé lidi a na umělecká

dla. Avšak takový přístup je naivní. A co horšího – uvést do podřízenosti schopnost vkušu znamená uvést do podřízenosti sebe sama. Neboť vkuš vládne každé svobodné lidské reakci (v kontrastu k mechanické). Nic není tak rozhodující jako vkuš. Existuje vkuš na lidi, vizuální vkuš, vkuš v emocích – a také vkuš v jednání, vkuš v morálce. Též inteligence je vlastně určitý vkuš: vkuš na myšlenky. (Jedním z faktů, s nimiž třeba počítat, je, že vkuš se obvykle rozvíjí velmi nerovnoměrně. Jen vzácně má týž člověk dobrý vizuální vkuš a také dobrý vkuš na lidi a také vkuš na myšlenku.)

Vkuš nemá žádný systém a žádné důkazy. Ovšem existuje cosi jako logika vkušu: konzistentní vnímavost, o níž se určitý vkuš opírá a z níž vzniká. Vnímavost je skoro nepopsatelná, ale ne zcela. Vnímavost, kterou lze naprat do kádalu systému anebo k ni přistupovat s drsnými nástroji důkazu, již není vnímavostí. Ztuhla a změnila se v myšlenku...

Chceme-li vnímavost lapit slovy, zvláště pokud je naživu a při sile,^{*)} musíme být opatrni a mrštní. K zachycení některých rysů této zvláště prchavé vnímavosti se forma zápisníků – oproti formě eseje s jejím nárokem na lineární, postupnou argumentaci – jevíla jako vhodnější. Přistupovat ke *campu* s vážností a psát o něm traktáty je trapné. Riskovali bychom, že sami vytvoříme velmi upadlou ukázkou *campu*.

*) Vnímavost epochy představuje její nejvíce rozhodující, ale také nejsnáze zničitelný aspekt. Je možné uchopit v intelektuální a sociální historii myšlenky a chování určité epochy, aniž bychom se vůbec dotkli vnímavosti či vkušu, který tyto myšlenky a toto chování formoval. Huizingova kniha o pozdním středověku či Fébyrova o Francii čestnáctého století jsou vzácnými ukázkami historických studií, které vypovídají i o vnímavosti příslušné doby.



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.

*Člověk by buď měl být uměleckým dílem,
anebo si zblékat umělecké dílo.
– Ěslovi a maximity k užitku mládeže*

1. Začneme velmi obecně: *camp* je určitá poloha estetické. Je to jeden ze způsobů, jak na svět nahlížet jako na estetický fenomén. Tento způsob, způsob *campu*, se nezakládá na krásce, nýbrž na míře umělosti a stylizace.

2. Zdůrazňovat styl znamená ztenčít obsah či zavést přístup, který se k obsahu staví neutrálně. Je zcela očividné, že vnějnost *campu* je nezúčastněná, depolitizovaná – anebo přinejmenším apolitická.

3. Není tu jen vize *campu*, *campy* způsob, jak pohlížet na věci. *Camp* je také vlastnost odhalitelná v předmětech a v chování lidí. Existují *campy* filmy, oblečení, nábytek, populární písničky, romány, lidé, stavby... Toto rozlišení je důležité. Jistě, oko *campu* má schopnost proměnit zkušenosť. Avšak ne vše lze vidět jako *camp*. Neplatí, že vše je v oku vidouchou.

4. Nahodilé příklady věcí, které patří do kánonu *campu*:

- *Zuleika Dobson*
- lampy od Tiffanyho
- filmy od Scopitona
- restaurace The Brown Derby na Sunset Boulevard v Los Angeles
- titulky a články v magazínu *The Enquirer*
- kresby Aubreyho Beardsleye
- *Lahutí jezera*
- Belliniho opery
- Viscontiho režie *Salome* a *Škoda*, že je dévka
- některé obrázkové pohlednice z přelomu století
- Shoedsackův *King Kong*
- kubánský populární zpěvák La Lupe
- román Lynna Warda v děvorytech *Boží člověk*
- staré komiksy Flash Gordon
- ženské oblečení z dvacátých let (boty z peří, šaty s třepením a perlami atd.)
- romány Ronaldha Firbanka a Ivy Compton-Burnettové
- filmy pro páry sledované bez ohlídky

5. Vкус *campu* má k některým uměním blíže než k jiným. Velkou část *campu* například vytváří oblečení, nábytek, všechny prvky vizuální dekorace. Umění pro *camp* často znamená dekorativní umění, které zdůrazňuje texturu, smyslný povrch a styl na úkor obsahu. Koncertní hudba je ovšem *campy* jen vzácně, protože je bez obsahu. Nenabízí žádnou příležitost například pro kontrast mezi hloupým nebo výstředním obsahem a bohatou formou... Někdy dojde k tomu, že se celé umělecké formy prosyti *campem*. Již dlouho se zdá, že tomu tak je s klasickým baletem, operou, filmem. Za poslední dva roky se připojila populární hudba (post rock'n'roll, to, čemu Francouzi říkají yé-yé). A filmová kritika (typu seznamu „Deset nejlepších špatných filmů, které jsem viděl“) dnes nejspíš představuje největšího popularizátora *campy* vкусu, protože většina lidí stále chodi do kina v povznesené náladě a bez předstírání.

6. V určitém smyslu lze oprávněně prohlásit: „To je příliš dobré, než aby to byl *camp*.“ Anebo „příliš důležité“, ne dosti marginální. (K tomu víc níže.) Osobnost a mnohá díla Jeana Cocteaua tak jsou *camp*, avšak Andrého Gideea nikoli; opery Richarda Strausse ano, ale Wagnerovy ne; směsky z Tin Pan Alley a Liverpoolu ano, ale jazz ne. Mnoho příkladů *campu* jsou věci, které ze „seriózního“ hlediska představují buď špatné umění, anebo kýč. Ale ne všechny. Nejenom že *camp* nemusí být špatné umění: některá umělecká díla, která lze brát jako *camp* (např. klíčové filmy Louise Feuillard), si ve vrcholné míře zasluhují seriózní obdiv a studium.

Čím více zkoumáme umění, tím méně nás zajímá příroda. – Ěpadek lhani

7. Všechny *campy* předměty a osoby obsahují podstatný prvek umělosti. Nic přirozeného nemůže být *campy*... I venkovský *camp* je lidským výtvořenem a většina *campy* především je městská. (Přesto často projevují mrí – či naivitu –, který je ekvivalentem pastorály. Ve skutečnosti je většina *campu* nám připomene Empsonovu obrat „urbánní pastorála“.)

8. *Camp* je vidění světa přes styl – avšak přes určitý styl. Je to lásku k přehnanému, k tomu, co je „mimo“, ke stavu, kdy věci jsou tím, čím nejsou. Nejlepším případem je secese, nejtypičtější a plně rozvinutý styl *campu*. Secesní předměty obvykle proměňují jednu věc v jinou: uchytka osvětlení v podobě rozevřených květin, obývací pokoj, jenž je ve skutečnosti jeskyní. Význačný příklad: vchodové dveře do pařížského metra, které krátce před rokem 1900 navrhl Hector Guimard, ve tvaru stanek orchidejí z litého oceli.

9. Jakožto vkus na lidi reaguje *camp* především na rys markantního umírnění a silného přehánění. Androgyn je nepochybně jedním z velkých obrazů *campy* vnějnosti. Příklady: umidíevající, štíhlé, vlnivé postavy prerafaelitských obrazů a básní; tenká, plynoucí, bezpohlavní těla na secesních tiscích a plakátech, prezentovaná v reliéfu na lampách a popelnících; strašidelná androgynní prázdnota za dojonalou krásou Grety Garbo. Vkus *campu* zde čerpá z jisté obvykliky nepřiznávané pravdy o vкусu: nejjemnější forma pohlavní přitažlivosti (stejně jako nejjemnější forma pohlavní rozkoše) spočívá v tom, že jde o „proti srsti“ vlastního pohlavi. Na mužích mužích je nejkrásnější cosi ženského; na ženských ženách je nejkrásnější cosi mužského... Se zálibou *campu* v androgynnosti je spjato něco, co se zdá být zcela odlišné, ale není: záliba v přehánění sexuálních charakteristik a manýrismu osobnosti. Z důvodů, které jsou zjevné, poskytuje nejlepší příklady filmové hvězdy. Nadřízené flamboyantní ženství Jayne Mansfieldové, Giny Lollobrigidy, Jane Russellové, Virginie Mayové; přehnaná mužnost Stevea Reevesa, Victora Matura. Velcí stylisté temperamentu a manýrismu, jako je Bette Davisová, Barbara Stanwycková, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère.

10. *Camp* na všechno pohlíží v uvozovkách. Není to lampa, nýbrž „lámpa“: není to žena, nýbrž „žena“. Vnimat *camp* v předmětech a osobách znamená chápát bytí jakožto hraniční role. Ve sféře vnějnosti jde o nejzazší rozšíření metafore života jakožto divadla.

11. *Camp* představuje triumf bezpohlavního stylu. (Zaměnitelnost „muže“ a „ženy“, „osoby“ a „věci“.) Ale veskerý styl, tedy umělost, je v poslední instanci bezpohlavní. Život není stylový. Příroda také ne.

12. Otázkou není: „Proč travestie, převlek, teatrálnost?“ Otázka spíše zní: „Kdy ziskává travestie, převlek, teatrálnost onen zvláštní přídech *campu*?“ Proč atmosféra Shakespeareových komedií (*Jak se vám líbí ad.*) není bezpohlavní, zatímco atmosféra Růžového kavaléra ano?

13. Dělicí čára podle všeho spadá do osmnáctého století; zde najdeme počátky *campy* vкусu (gotické romány, *chinoiserie*, karikatura, umělé trosky a tak dále). Avšak vztah k přírodě byl tehdy zcela odlišný. V osmnáctém století si lidé se vensem přírodu buď podrobovali (Strawberry Hill), anebo se snažili ji přetvořit v něco umělého (Versailles). Neúnavně si také podrobovali minulost. Dnešní *campy* vkus vymazává přírodu, anebo ji otevřeně protíže. A vztah *campy* vкусu k minulosti je nesmírně sentimentalní.

14. Kapesní dějiny *campu* by samozřejmě mohly začít v ještě dávnější době – u manýristických umělců, jako byli Pontormo, Rosso a Caravaggio, anebo u krajně teatrální malby Georga de La Tour, anebo u eufuismu (Lully atd.) v li-

teraturě. Přesto se zdá, že nejrozumnějším východiskem je konec sedmnáctého a začátek osmnáctého století, a to díky výjimečnému cítění tohoto období pro umělost, pro povrch, pro symetrii; díky její zálibě v pitoresknosti a dojemnosti, díky elegantním konvencím pro reprezentaci chvílkových pocitů a naprosté přítomnosti charakteru – tj. epigramu a rýmovanému kupletu (ve slovech), týrádě (v gestech a v hudebě). Konec sedmnáctého a začátek osmnáctého století je velkou epochou *campu*: Pope, Congreve, Walpole, ale i několi Swift; *les précieux* ve Francii; rokokové kostely v Mnichově; Pergolesi. O něco později: mnohé z Mozarta. Avšak v devatenáctém století se rys, který se šířil po celé vyšší kultuře, stává zvláštním vkusem; získává podtóny prudkosti, esoterična, perverzity. Pokud vyprávění omezíme na Anglii, vidíme, jak *camp* vyčerpaně prochází estetickým devatenáctého století (Burne-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson). V plně síle vychází v secesním hnutí ve vizuálních a dekorativních uměních a nachází vědomé ideologii v takových „ostrovtipech“, jako je Wilde a Firbank.

15. Samozřejmě říci, že všechny tyto věci jsou *camp*, neznamená dokazoval, že jsou pouze jimi. Například úplný rozbor secese by ji steží ztotožnil s *campem*. Avšak takový rozbor nemůže opomijet to, co v secesi umožňuje vnímat ji jako *camp*. Secese je píná „obsahu“, dokonce i obsahu politicko-morálnoho; bylo to revoluční hnutí v umění, podnícené (někde mezi Williamem Morrisem a skupinou Bauhaus) utopickou vizi organické politiky a vкусu. Secesní předměty však také vykazují rys, který poukazuje k nezúčastněné, neseriózní, „estetické“ vizi. Tím se dozvídáme cosi důležitého o secesi – a o tom, čím jsou čočky *campu*, které odsouvají obsah.

16. Vnímavost *campu* je tedy vnímavost citlivé pro dvojí smysl, v němž lze věci brát. Nejde tu však o známé rozdelení rovin, o konstrukci doslovného významu na jedné straně a symbolického významu na druhé. Spíše jde o rozdíl mezi věci, která něco – cokoli – znamená, a věci jako čirou umělostí, „věcičkou“.

17. To jasné vychází rájevo ve vulgárním užití slova *camp* jakožto slovesa to *camp*, návu lidské činnosti. *To camp* označuje způsob svádění – takový, který využívá flamboyantních menýrismů vyzývajících ke dvojímu výkladu; gesta plná dvojznačnosti s vtipným významem pro znalce a jiným, méně osobním, pro nezasvěcené. Právě tak rozšířením významu platí, že když se toto slovo stane podstatným jménem a osoba nebo věc je *a camp*, zahrnuje nějakou podvojnost. Za „přímým“ veřejným smyslem, v němž lze určitou věc brát, lze nalézt její soukromý, bláznivý prožitek.

Byt přirozený je velmi obtížná půza. – Ideální manžel

18. Musíme rozlišovat mezi naivním a záměrným *campem*. Čirý *camp* je vždy naivní. *Camp*, který o sobě ví, že je *campem* (tzv. *camping*), obvykle přináší menší uspokojení.

19. Příklady ryzího *campu* jsou nezáměrné; jsou mírnější smířitelně vážně. Secesní femesník, který vyloučí lampu, kolem níž je ovinnutý had, nás nebalamutí ani se nesnaží být okouzlující. Se vší vážností říká: *Voilà – orient!* Opravdový *camp* – například výstupy, které vymyslel Busby Berkeley pro muzikály braňů Warnerových z počátku 30. let (42. ulice; *Zlatokopcové z roku 1933*; ...z roku 1935; ...z roku 1937 atd.) – nezáměrný být zábavný. *Camping* – například hry Nella Cowarda – ano. Většina tradičního operního repertoáru by nejspíš nemohla být tak uspokojivým *campem*, kdyby skladatelé nebrali melodramatické absurdity většiny operních záplátek vážně. Znát umělcovy soukromé úmysly uvnitř potřeba. Dílo nám všechno řekne. (Srovnejte typickou

operu z devatenáctého století s *Vanessou* Samuela Barbera, což je vyrobený a vykalkulovaný *camp*; rozdíl je zjevný.)

20. Chtít být *campy* je nejspíš vždycky na škodu. Dokonalost *Útěku z ráje* a *Maltézského sokola*, jistě jedněch z největších *campy* filmů v dějinách, pochází z plynulé nenucenosti, jíž se v nich udržuje navozený tón. Ta ovšem zdaleka neplatí o tak slavných potenciálně *campy* filmech z padesátých let, jako je *Vše o Evě a Dáblu přemáhej*. Tyto novější filmy obsahují hezké momenty, ale první je příliš uhlažený a druhý příliš hysterický; usilují tak zanicené o to, aby byly *campy*, že neustále ztrácejí rytmus... Možná ale vlastně nejde o otázku nezamýšleného účinku oproti vědomému záměru, nýbrž o citlivý vztah, který v *campu* vzniká mezi parodií a sebeparodií. Hitchcockovy filmy jsou prvotřídní ukázkou tohoto problému. Když sebeparodií schází temperament a naopak svědčí (byť třeba jen sporadicky) o pohrdání vlastními tématy a vlastním materiálem – jak tomu je ve filmech *Chytě zloděje*, *Okno do dvora*, *Na severozápad* –, pak je výsledek vynucený a téžkopadný a jen vzácně jde o *camp*. Zdařilý *camp* – film typu Carnéova *Směšného dramatu*, filmové výkony Mae Westové a Edwarda Everetta Hortona či některé části *Goon Show* – i tehdy, kdy projevuje sklon k sebeparodii, smrdí sebeláškou.

21. *Camp* tedy spočívá na nevinnosti. To znamená, že *camp* předvádí nevinnost, ale také ji, pokud může, kazí. Věci jsou věci, a pokud si je *campy* vidění světa vybere, ony se nezmění. Avšak lidé na své publikum reagují. Lidé začnou „*campovat*“: Mae Westová, Bea Lillieová, La Lupe, Tallulah Bankhead v *Záchranném člunu*, Bette Davisová ve *Vše o Evě*. (Lidi lze dokonce přimět k tomu, aby campovali nevědomky. Zamysleme se nad způsobem, jak Fellini přiměl Anitu Ekbergovou, aby se zparodovala v *La Dolce Vita*.)

22. Pokud její vczmeme poněkud méně striktně, pak je *camp* buď naprosto naivní, anebo plně uvědomělý (když si někdo hraje na to, že je *camp*). Příklad druhé možnosti: samotné Wildeovy aforismy.

Dělit lidí na dobré a špatné je nesmysl.

Lidé jsou buď zábavní, anebo nudní.

– Vějíř lady Windermere

23. V naivním nebo čirém *campu* je základním prvkem vážnost – vážnost, která selhává. Samozřejmě ne každá vážnost, která selhává, může dojít spásy v *campu*. Pouze ta, která je náležitou směsí přehánění, fantasičnosti, zanícení a naivity.

24. Pokud je něco prostě jen špatné (a nikoli *camp*), je tomu tak často proto, že si prostě zvolilo příliš nízký cíl. Umělec se nepokusil vytvořit nic skutečně zvláštního. („To je prehnané“, „To je příliš fantastické“, „Tomu nejde uvěřit“ – tak znějí standardní obraty *campového* nadšení.)

25. Úhelným kamenem *campu* je duch výstřednosti. *Camp* je žena, která se prochází v šatech vyrobených ze tří milionů per. *Camp* jsou obrazy Carla Crivellího, do nichž jsou zasazeny pravé drahokamy, klamní brouci a praskliny ve zdi. *Camp* je skandální estetický Sternbergových šesti amerických filmů s Marlene Dietrichovou, všech šesti, ale především posledního, *Dábel je žena...* V *campu* je často cosi démesuré nejen ve stylu samotného díla, ale také v úrovni ambice. Gaudího kříklavé a krásné stavby v Barceloně jsou *camp* nejenom kvůli svému stylu, ale také proto, že svědčí (zvláště to platí o Katedrále svaté rodiny) o ambici jedince uskutečnit to, co vyžaduje celou generaci, celou kulturu.

26. *Camp* je umění, které se prezentuje vážně, ale nelze je brát tak docela vážně, protože je „příliš“. *Titus Andronicus* a *Zvláštní mezihra* jsou skoro *camp*, anebo by je bylo →

možné hrát jako *camp*. De Gaullovo veřejné vystupování a jeho rétorika jsou často ryzi *camp*.

27. Může se stát, že se dílo *campu* přiblíží, ale nedokáže se jím stát proto, že je zdařilé. Eizenštejnovy filmy jsou jen zřídka *camp*, protože i přes všechno přehánění dosahují (dramatického) úspěchu a nic nepřebývá. Kdyby byly trochu víc „přes“, mohly by být úžasným *campem* – zvláště *Ivan Hrozný*, 1. a 2. díl. Totéž platí pro Blakeovy kresby a malby, jakkoliv jsou podivné a manýristické. Nejsou *camp* – i když se cese, kterou Blake ovlivnil, *campem* je. To, co je výstřední inkonzistentně anebo bez zanícení, není *camp*. A *campem* také nemůže být nic, u čeho máme dojem, že tryská z ne-potlačitelné. V zásadě neovladatelné vnímatosti. Bez vášně získáme jen falešný *camp* – věci, které jsou pouze zdobné, bezpečné, jedním slovem – *chic*. Na samotné hraně *campu* se nachází mnoho přitažlivých věcí: Dalího ulízané fantazie, preciognost à la *haute-couture* v Albicuccově *Dívce se zlatýma očima*. Avšak tyto dvě věci – *camp* a preciognost – nesmíme zaměňovat.

28. Zopakujme, že *camp* je pokusem udělat něco výjimečného. Avšak výjimečné se tu často mísí ve smyslu něčeho zvláštního, oslnivého. (Zakřivená linie, výstřední gesto.) Není výjimečné pouze ve smyslu snahy Ripleyho „neuvěřitelné“ objekty jsou jen vzácné *campy*. Témto položkám, které jsou buď přírodními podivnostmi (dvouhlavý kohout, baklažán ve tvaru kříže), anebo plody nezmírněho úsilí (muž, který došel po rukou do Číny, žena, která vyryla celý Nový zákon na špendlíkovou hlavičku), schází vizuální odměna – lesk, teatrálnost –, jímž se vyznačují určité výstřednosti v *campu*.

29. Důvod, proč film typu *Na pláži* anebo knihy, jako je *Městečko* v *Ohiu* anebo *Komu zvoní hrana*, jsou tak špatné, až jsou směšné, ale ne tak špatné, abychom se nad nimi bavili, tkví v tom, že jsou příliš zarputile domýšlivé. Schází jich fantazie. *Camp* najdeme i v tak špatných filmech, jako je *Marnotratník a Samson a Dalila*, v sérii italských barevných snímků, jejichž hlavní postavu představuje superhrdinovský mačo, anebo v mnoha japonských filmech žánru science-fiction (*Rodan, Tajuplníci, Vodíkový muž*), protože při své relativní skromnosti a vulgárnosti jsou extrémnější a méně zodpovědné ve své fantazii – a proto nás dojmají a docela baví.

30. Kánon *campu* se samozřejmě může měnit. Čas na něj má zásadní vliv. Čas může zlepšit to, co nám dnes připadá prostě zarputile nebo bez fantazie, protože je nám příliš blízké, protože příliš připomíná naše všechny fantazie, jejichž fantastický ráz nevnímáme. Užívat si fantazie jakožto fantazie jsme lépe schopni tehdy, když není naše vlastní.

31. Právě proto je mnoho předmětů, jichž si *campy* vkušení, staromódní, *out-of-date*, *démodé*. Nejde tu o lásku ke starým věcem jako takovým. Jde prostě o to, že proces stárnutí či zhoršování kvality poskytuje nutný odstup – anebo probouzí nezbytný soucit. Když je téma důležité a současné, může v nás selhání uměleckého díla vyvolat pobouření. Toto se časem může změnit. Čas osvobozuje umělecké dílo od mravní relevance a předává je *campy* vnímatosti... Další důsledek: čas omezuje sféru banality. (Přísně vzato je banalita vždy kategorii vztázenou k současnosti.) Co bylo kdysi banální, může se postupem času stát fantastickým. Mnoho lidí, kteří dnes s potěšením poslouchají písničky ve stylu Rudyho Vallee, jak je znova uvedla do módy anglická populární skupina The Temperance Seven, by Rudyho Vallee v dobách jeho největší slávy nemohla ani cítit. Věci jsou tedy *campy* nikoli tehdy, když zestárnu. nýbrž tehdy, když nám na nich přestane rolik záležet a když nás neúspěch pokusu může bavit, namísto aby nás frustroval. Avšak působení času je nepředvidatelné. Možná se „metodické herectví“

(James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) bude jednoho dne jevit jako *camp*, tak jako se dnes jeví herecké Rubyho Keelera – anebo Sarah Bernhardtové ve filmech, které vytvořila ke konci kariéry. A možná ne.

32. *Camp* je oslavou „charakteru“. Teze nemá žádný význam – samozřejmě vyjma vztahu k osobě (Loic Fuller, Gaudí, Cecil B. De Mille, Crivelli, de Gaulle atd.), která ji pronáší. Oba, které je *campy*, oceňuje jednotu, působivost osoby. Stárnoucí Martha Grahamová je v každém svém pohybu Martou Grahamovou atd. atd. Toto je zcela očividné v případě obrovského seriózního idolu *campy* vkušu, jímž je Greta Garbo. Její herecká neschopnost (anebo přinejmenším nedostatek hioubky) jen zvyšuje její krásu. Vždy je sama sebou.

33. Tím, na co reaguje *campy* vkuš, je „okamžitý charakter“ (což samozřejmě blízko odpovídá stylu osmnáctého století); a naopak bez pohnutí jej zanechává pocit charakterového vývoje. Charakter se chápe jako stav soustavného žhnutí: osoba je čímž jedním a velmi prudkým. Tento přístup k charakteru je klíčovým prvkem teatralizace zkušnosti, kterou *campy* vnímatost ztělesňuje. Také napomáhá objasnění faktu, že operu a balet prožíváme jako nesmírně obširné bohatství *campu*; ani jedna z těchto forem totiž nemůže snadno postihnout složitost lidské přirozenosti. Kdekoliv dochází k vývoji charakteru, omezuje se tím *camp*. Mezi operami je například *Traviata* (která obsahuje určitý mřížný vývoj charakteru) méně *campy* než *Trubadúr* (jenž neobsahuje žádný).

Život je příliš důležitá věc, než abyhom o ném hovořili vášně. – Vera aneb nihilisté

34. *Campy* vkuš se obrací zády k obvyklému estetickému soudu s jeho osou dobré – špatné. *Camp* věci neožrací. Nesnaží se prokázat, že dobré je špatné nebo špatné dobré. Jeho výkon spočívá v tom, že pro umění (a život) nabízí odlišný – doplňkový – soubor měřítek.

35. Uměleckého díla si obvykle ceníme na základě vážnosti a důstojnosti toho, čeho dosáhlo. Ceníme si ho proto, že je zdařilé – díky tomu, že je tím, čím jest, a nejspíše také díky uskutečnění záměru, který se nachází v jeho pozadí. Mezi záměrem a výkonem předpokládáme náležitý, tj. příjemný vztah. Posuzováno těmito měřítky chválíme *Íliadu*, Aristofanovy hry, Umění fugy, román *Middlemarch*, Rembrandtovy obrazy, katedrálu v Chartres, Donnovu poezii, *Božskou komedii*, Beethovenovy kvartety a – mezi lidmi – Sókrata, Ježíše, sv. Františka, Napoleona, Savonarolu. Stručně řečeno, pantheon vysoké kultury: pravdu, krásu a vážnost.

36. Avšak vedle vážnosti vysoké kultury (vážnosti tragicické i komické) a vedle vysokého stylu hodnocení lidí existují i jiné tvůrčí vnímatnosti. Jakožto lidé podvádíme sami sebe, pokud *ctíme* pouze styl vysoké kultury – ať už potajíme činíme nebo cítíme cokoli. Existuje například druh vážnosti, jehož hlavním rysem je trýzeň, krutost, ničení. Zde pak skutečně přijímáme disperitu mezi záměrem a výsledkem. Hovořím samozřejmě o stylu v umění i o stylu osobní existence; avšak nejlepší příklady pocházejí z umění. Pomyselete na Bosche, Sadea, Rimbauda, Jarryho, Kafku, Artauda, pomyslete na většinu důležitých uměleckých děl dvacátého století, tedy na umění, jehož cílem není vytvářet harmonii, nýbrž přepnout médium do krajnosti a zavést do něho stále násilnější a nesmiřitelnější téma. Tato vnímatnost také zdůrazňuje princip, že *oeuvre* ve starém smyslu (opět v umění i v životě) není uskutečnitelné. Možné jsou jen „zlomky“... Je zřejmé, že tu platí jiná měřítka než v tradiční vysoké kultuře. To a to je dobré nikoli proto, že je završené, nýbrž proto, že zjevuje nový druh pravdy o situaci



„Sbírám všechno. Hlavně lesklé, barevné a drahé věci.“ – Elton John s částí své sbírky před aukcí v londýnské Sotheby's v roce 1988. Fotografie © Terry O'Neill

člověka, novou zkušenost toho, co znamená být člověkem – stručně řečeno, jinou platnou vnímavost. A třetí mezi velkými tvůrčími vnímavostmi je *camp*: vnímavost ztroskotavší vážnosti, vnímavost teatralizace zkušenosti. *Camp* odmítá jak harmonii tradiční vážnosti, tak rizika plné identifikace s extrémními stavům existence.

37. První vnímavost, vnímavost vysoké kultury, je v zásadě moralistická. Druhá vnímavost, vnímavost extrémních stavů existence, kterou představuje velká část současného „avangardního“ umění, získává na sile díky napětí mezi mravním a estetickým zanícením. Třetí vnímavost, *camp*, je plně estetická.

38. *Camp* označuje soustavně estetické prožívání světa. Ztělesňuje vitézství „stylu“ nad „obsahem“, „estetiky“ nad „morálkou“, ironie nad tragédií.

39. *Camp* a tragédie představují antileze. *Camp* obsahuje vážnost (vážnost tkvějící ve stupni umělcova aktivního zapojení) a často i patos. Jednou z tonalit *campa* je také mučivost; právě mučivost v mnoha dílech Henryho Jamese (například *Européen*, *Nepřijemný věk*, *Holubičí křídla*) zodpovídá za značnou přítomnost *campa* v jeho textech. Avšak nikdy, nikdy nedochází k tragédii.

40. Styl je vším. Například Genetovy myšlenky jsou velmi *campy*. Genetovo tvrzení, že „jediným kritériem činnu je jeho elegance“, je jakožto tvrzení v podstatě zaměnitelné s Wildeovým „u věci zásadního vyznamu vnení klíčovým prvkem upřímnost, nýbrž styl“. Avšak tím, na čem vpo-

sledku záleží, je styl toho, jak jsou myšlenky zastávány. Myšlenky o morálce a politice například ve *Vejíři lady Windermarové* a v *Majorni Barbare* jsou *campy*, avšak ne vyhraděně v důsledku povahy samotných myšlenek. Příčinou je fakt, že tyto myšlenky jsou zastávány zvláštním, hravým způsobem. *Campy* myšlenky v *Notre Dame des Fleurs* jsou zastávány příliš pochmurně a samotný způsob psaní je příliš zdárne vzněšený a vážný na to, aby Genetovy knihy mohly být *campy*.

41. Klíčovým smyslem *campu* je sesadit vážnost z trumu. *Camp* je hravý, je opakem a protivníkem vážnosti. Přesněji řečeno, *camp* představuje nový, složitější vztah k „vážnému“. I k vážnému se lze stavět frivolně, i k frivolnímu se lze stavět vážně.

42. Ke *campu* jsme přitahováni tehdy, když si uvědomíme, že „upřímnost“ nestáčí. Upřímnost může být pouhé šosáctví, intelektuální úzkoprsost.

43. Tradiční prostředky k překročení přímé vážnosti, jako je ironie či satira, se dnes jeví chabé a nedostačující pro kulturně přesycené médium, v němž současná vnímavost získává svůj výcvik. *Camp* zavádí nové méřítko: umělost jako ideál, teatrálnost.

44. *Camp* předkládá komickou vizu světa. Nejde však o komedii trpkou či polemickou. Jestliže tragédie podává zkušenosť nadměrného zapojení, pak komedie umožňuje prožít podprahové zapojení, odloučenosť.

Obdivuji prosté slasti – jsou posledním útočištěm komplikovaných lidí.

– Bozzenná žena

45. Odloučenosť je hlavním příkazem elity; a tak jako je dandy pro devatenácté století náhradou aristokrata v záležitostech kultury, tak je *camp* moderním dandyismem. *Camp* podává odpověď na problém, jak být dandy ve věku masové kultury.

46. Dandy byl prešlechtěný. Stanoviskem, které zaujímal, bylo buď pohrdání, anebo nudě. Vyhledával vzácné počitky, nepotřísněné masovým ocerňováním (vizory: *Des Esseintes* z Huysmansova *Naruby*, *Marius Epikúrejec*, Valéryho *Monsieur Teste*). Byl oddán „dobrému vkusu“. Znalec *campa* nalezl důmyslnější slasti. Netkvějí v latinském básnickém, vzácnych vínech a sametových vestách, nýbrž v nejhrubších, nejsprostších slastech, v umění mas. Pouhé užívání nemůže předměty jeho slasti potřísnit, neboť milovník *campa* se naučil vlastnit je vzácným způsobem. *Camp* – dandyismus ve věku masové kultury – nerozlišuje mezi jedinečným předmětem a masově vyráběným předmětem. *Campy* vkus překonává nevojnost z repliky.

47. Samotný Wilde je přechodovou postavou. Muž, který se při příchodu do Londýna pyšnil sametovým baretem, krajkovými košilami, nákoleničky z útkového sametu a punčochami z černého hedvábí, se nikdy nemohl příliš vzdálit od slastí dandyho ve starém ▶

stylu a tento konzervativismus se odráží v *Obrazu Dorianu Graye*. Avšak mnohé z jeho postojů svědčí o čemsi modernějším. Právě Wilde zformuloval důležitý prvek *campy* vnitřnosti, totiž rovnocennost všech předmětů, když oznámil svůj zájem „žít na výši“ svého modrobílého porcelánu anebo prohlásil, že klika může být stejně obdivuhodná jako obraz. Zvěstováním významu kravaty, květin v knoflíkové dírce nebo židle Wilde anticipoval demokratického ducha *campu*.

48. Dandy ve starém stylu nesnášel vulgárnost. Dandy v novém stylu, milovník *campu*, sí vulgárnosti cení. Zatímco dandy byl neustále dotčený nebo znuděný, znalec *campu* se neustále baví, těší. Dandy si u nosních dírek přidržoval navoněný kapeskík a měl sklon k mlodbám; znalec *campu* příichává k zápacímu a pyšní se svými silnými nervy.

49. Samozřejmě je to celé náročný výkon. Výkon, ke kterému v poslední instanci popichuje hrozba nudы. Vztah mezi nudou a *campy* všakem nelze docenit. *Campy* však je ze své povahy možný pouze v blahobytých společnostech, ve společnostech či kruzích schopných prožitku psychopatologie blahobytu.

To, co je v životě abnormální, se nachází vůči umění v normálních vztazích. Je to na životě to jediné, co se nachází vůči umění v normálních vztazích.

– Několik maxim pro poučení nadměrně vzdělaných

50. Aristokratičnost označuje určité postavení vůči kultuře (stejně jako vůči moci) a dějiny *campy* však jsou dějinami snobského však. Jelikož ale dnes již nežijí žádní opravdoví aristokratii v někdejším smyslu, aby sponzorovali zvláštní záliby, kdo je tedy nositelem tohoto však? Odpověď: improvizovaná, z vlastní vůle dosazená třída, složená především z homosexuálů, kteří si vyhrazují roli aristokratů však.

51. Zvláštní vztah mezi *campy* všakem a homosexualičtou nutno objasnit. Není pravda, že *campy* však je totéž co homosexuální však, nicméně obě oblasti nepochybne vykazují zvláštní sprízněnost a překrývají se. Ne všichni liberálové jsou Židé, nicméně Židé projevují obzvláštní příklon k liberálním a reformistickým myšlenkám. Stejně tak ne všichni homosexuálové mají *campy* však. Avšak homosexuálové v naprosté většině ustavují předvoj *campu* a také jeho nejvýrazněji vědomé publikum. (Tato analogie není zvolena frivolně. Židé a homosexuálové představují nejvýznačnější tvůrčí menšiny v současné městské kultuře – a to tvůrčí v tom nejpravdivějším smyslu: jsou tvůrci určitých vnitřnosti. Dvěma průkopnickými silami moderní vnitřnosti je židovská mravní závažnost a homosexuální estetická ironie.)

52. Zdá se, že židovský případ je také paralelní s důvody pro rozkvět aristokratického postoje mezi homosexuály. Každá vnitřnost totiž slouží skupině, která ji prosazuje. Židovský liberalismus představuje sebeopravňující gesto. Totéž platí o *campy* však, jemuž je rozhodně vlastní určitý rys propagandismu. Netřeba zdůrazňovat, že propaganda tu působí právě opačným směrem. Židé spojili své naděje, že se začlení do moderní společnosti, s prosazováním smyslu pro mravnost. Homosexuálové spojili svou integraci do společnosti s prosazováním estetického smyslu. *Camp* rozpouští každou mravnost. Neutralizuje mravní pobouření a pobízí k hravosti.

53. Nicméně i přesto, že jeho předvojem byli homosexuálové, je *campy* však čímsi mnohem širším než homosexuální však. Samozřejmě, jeho metaforické zachycení života jako divadla se zvláště hodí k oprávnění a projekci určitého aspektu situace homosexuálů. (Důraz *campu* na „nevážnost“,

na hravost, také odpovídá touze homosexuálů zůstat mladiství.) Nicméně je nám jasné, že když by homosexuálové víceméně nevynalezli *camp*, učinil by to někdo jiný. Aristokratický postoj ve vztahu k umění totiž nemůže vyhynout – i když možná přežije jen ve stále arbitrárnějších a důmyslnějších podobách. Zopakujme, že *camp* označuje vztah ke stylu v době, v níž se přijetí stylu jako takové stalo velmi problematickým. (V moderní době platí, že každý nový styl – pokud nebyl otevřeným anachronismem – nastoupil na scénu jako anti-styl.)

Člověk musí mít srdce z kamene, aby dokázal čist scénu, když malá Nelly umírá, a nesmí se. – z rozhovoru

54. Prožitky *campu* se opírají o onen úžasný objev, že vnitřnost vysoké kultury nemá žádný monopol na vybranost. *Camp* prohlašuje, že dobrý však není prostě jen dobrý však – nýbrž že existuje také dobrý však pro špatný však (Genet o tom hovoří v *Notre Dame des Fleurs*). Objev dobrého však pro špatný však může být velmi osvobojující. Člověk, který trvá na prvotřídních a vážných slastech, se zbabuje slasti; neustále omezuje oblast toho, z čeho může mít radost, a neustále uplatňováním dobrého všaku nakonec takříkajíc nasadí přehnané ceny a vyřadi se z trhu. *Campy* však tak následuje po dobrém všaku jako odvážný a vtipný hédonismus. Člověk s dobrým všakem se díky němu stává veselým, zatímco předtím mu hrozila chronická frustrace. Je to dobré na trávení.

55. *Campy* však označuje především určitý způsob toho, jak si užíváme, jak věci oceníváme – nikoli způsob toho, jak je posuzujeme. *Camp* je velkorysý. Chce si užívat. Pouze zdánlivě se jeví jako prohnost či cynismus. (A pokud to je cynismus, pak nikoli nelitostný, nýbrž roztomilý.) *Campy* však 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 ztrouškotáních.

56. *Campy* však představuje určitou lásku – lásku k lidské přirozenosti. Nesoudí, nýbrž vítá drobné triumfy a neobratné posedlosti „charakteru“... *Campy* však se ztotožňuje s tím, z čeho se těší. Lidé, kteří vnitřně timto prizmatem, se věci, již označují za *camp*, nesmějí, nýbrž z ní mají radost. *Camp* je nézý pocit. (V tomto bodě můžeme *camp* srovnat s většinou tvorby pop-artu, která – pokud se přímo nejedná o *camp* – zachycuje postoj, jenž je spíš závažný, nicméně velmi odlišný. Pop-art je plošší a sušší, vážnější, odtažitější a v poslední instanci nihilistický.)

57. *Campy* však se živí z lásky, která byla vložena do určitých předmětů a osobních stylů. Absence této lásky je důvodem, proč když typu *Peyton Place* (knihu) a *The Tishman Building* nejsou *camp*.

58. Nejjazdí tvrzení *campu* zní: je to dobré, protože to je příšerné... Samozřejmě to nelze říct vždy. Pouze za určitých podmínek – které jsem se pokusila v těchto poznámkách načrtout. ■

Z anglického originálu *Notes on Camp* (přetištěného v *A Susan Sontag Reader*, New York 1982) pro Labyrint přeložil

Martin POKORNÝ