

Kabinet (pop)kulturních kuriozit aneb fenomén camp v tvorbě kapely Čokovoko

Peter Demeter

Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

The Cabinet of (Pop) Cultural Curiosities or the Camp Phenomenon in the Work of the Band Čokovoko

Abstract: In his contribution, the author presents the concept of a cabinet of (pop)cultural curiosities, which is based on the prefigurement of Mannerist and Baroque cabinets, or the so-called Wunderkammer, Kunstkammer, etc. He uses this concept to interpret the work of the Czech rap band Čokovoko, relying on the theory and history of the camp phenomenon, which is based on aesthetic transgressions, ironic attitudes and the stretching of the boundaries between taste and tastelessness. The metaphor of the cabinet of curiosities allows to describe and explore the specific ways in which the peculiarly frivolous play with themes concerning women and their stereotypical position as passive objects is performed in the band's compositions against the background of the transformation of various (pop) cultural codes.

Keywords: camp, campy, feminist camp, cabinet of curiosities, pop culture, band Čokovoko, Czech pop music, Czech rap music

Demeter, Peter. 2022. Kabinet (pop)kulturních kuriozit aneb fenomén camp v tvorbě kapely Čokovoko. *Gender a výzkum / Gender and Research* 23 (1): 57–72, <https://doi.org/10.13060/gav.2022.005>.

Pojmenování hudebního dua Čokovoko je inspirováno historkou ze života jedné ze členek kapely Adély Elbel: „Název vznikl tak, že jsme šli s kamarádem a jeho psem na procházku a on řekl, že má ten pes rozšířené Čokovoko. To znamená jako anální otvor“ (Elbel in Langrová, Strnad 2011). S nadsázkou a svérázným humorem

přístupovalo duo, jehož členkami byla kromě Adély Elbel i Zuzana Fuksová,¹ nejen ke svému názvu nebo image, ale i k samotné tvorbě. Jejich hudební produkci lze řadit k alternativním formám hip hopu a rapu, ačkoli je nutné tuto kategorizaci brát opět s nadsázkou. V roce 2008 kapela vydala neoficiální album *Best Of*, které bylo možné volně stáhnout ze stránek dua, a v roce 2011 již oficiální album s názvem *Hudba*. Své skladby, pro něž byly užity z velké části nepůvodní melodické podkresy – avšak nutno doplnit, že na samplech druhého alba *Hudba* se podílel Tomino Kelar z kapely Midi Lidi –, zakládají interpretky na mluveném slově, jež občasně doplňují „zpěvem“, jejich přednes se ale (ne)intenčně vyhýbá typické rapové rytmicí, intonaci a dalším formálním náležitostem typickým pro rap a hip hop. Tato hudební hříčka napínající hranice vkusu i nevckusu a problematizující žánrové zařazení, k němuž se nejspíše staví s ironií a posměchem, je zdůrazněna svéráznými písňovými texty, jež v jednom ze svých článků pro internetovou verzi časopisu *Respekt*² charakterizoval kulturní publicista Pavel Turek následovně:

Čokovoko hledají inspiraci ve svém místě a ve své době. Vycházejí z pocitu emancipované ženy obklopené krizí mužských hodnot, potýkají se s brněnským pocitem méněcennosti i s tím, jak do našich životů prosakuje globální popkultura. Zahrávají si s tím, že jazyk reklam se pomalu stal novou lidovou slovesností a postavy z reprízovaných amerických seriálů se v jejich příbězích mísí s postkomunistickými realitami (Turek 2011).

Jejich písňové příběhy jsou vyprávěny s typickou ironií a nadhledem, avšak současně mohou nabízet důraznou sociální kritiku. Tento princip jsem se pokusil představit (mimo jiné i v souvislosti s tvorbou dua Čokovoko) ve své disertační práci *Možná uplatnění fenoménu camp při interpretaci soudobého českého kulturního prostoru* (Demeter 2020), která v upravené podobě vyšla pod názvem *Láska k přehnanému. Fenomén camp v českém kulturně-historickém kontextu* (Demeter 2021). V předkládané studii na zmíněný výzkum, tedy především na pasáže věnující se tvorbě kapely Čokovoko, navazuji a rozpracovávám je prostřednictvím analýzy specifického vyjádření ženské role v tvorbě dua Čokovoko. V rámci uvedeného (disertačního) výzkumu jsem kromě jiného komparoval tvorbu kapely Čokovoko s tvorbou femipunkové skupiny Mucha, a to v kontextu tzv. destrukce femininní dekorativnosti (ibidem: 137–144). V předkládaném příspěvku zařazuji dílčí analýzy do konceptu

¹ V současné době (stav k roku 2021) již kapela Čokovoko není příliš aktivní a zrušila i své oficiální webové stránky. Obě členky kapely se zaměřily na vlastní projekty. Adéla Elbel působí jako stand-up komička a moderovala například pořad *Noční směna s Adélou* na internetové televizi Mall.tv. Kromě toho jí v roce 2020 vyšla autobiografická publikace *Doba temna*. Zuzana Fuksová vydala knihu *Cítím se jako Ulrike Meinhof. Citáty a tweety* (2016) a od roku 2018 uvádí společně s Ivanou Veselkovou podcast Českého rozhlasu, Radia Wave s názvem *Buchty*.

² „Písňe soběstačných pesimistek Čokovoko. Průkopnice mluveného slova Čokovoko vydávají album *Hudba*“ (Turek 2011).

kabinetu (pop)kulturních kuriozit dua Čokovoko, přičemž se zde soustřeďuji na analýzu genderových aspektů tvorby s důrazem na písňové texty a jejich narativy, a to nejen za pomoci interpretačního potenciálu fenoménu camp, ale také za pomoci kulturně vedeného výkladu. V této souvislosti považuji za nutné vymezit pojem reprezentace, s nímž ve studii pracuji. Vzhledem k přeznačování a významové oscilaci genderu i fenoménu camp v kontextu sociokulturním i historickém je určující perspektivou úhlu pohledu konstruktivistická teorie reprezentace Stuarta Halla. Realitu zakoušíme prostřednictvím souborů různých reprezentací, potažmo realita je různými systémy reprezentací tvořena. Její konstruování poté vždy (v rámci interpretace) podléhá vyjednávání významu, především ale musíme mít na paměti, že ze systému různých reprezentací je obtížné, či dokonce nemožné se zcela vymanit. Analogicky k této teorii je prospěšné připomenout i performativní pojetí reprezentace Wolfganga Isera, v němž platí, že reprezentace není jen mimetickým znázorněním reality (je konstruována a skrze konstrukty i zakoušena) a je schopna produkovat realitu „novou“ nebo „pozměněnou“, případně realitu, která něco zamlčuje, vynechává apod. Odtud pak můžeme sledovat souvislosti s performativním pojetím genderu, které formulovala Judith Butler. Souhrnně lze uvést, že jakákoli reprezentace podléhá konstruování a je také v rámci systému konstruktů nahlížena, přičemž je jasné, že reprezentace nefunguje jako zrcadlo reality, ale realitu vytváří. Gender lze s přihlédnutím k takovému pojetí reprezentačních strategií považovat za obdobně performativní jev, který rozhodně není odrazem přirozených biologických esencí apod., ale je performován sociokulturní sférou a jejími hierarchizačními systémy (srov. Butler 1999; Hall 2003; Iser 1993: 217–234). V historii lze takové konstruování poměrně dobře ilustrovat – byť ne přímo z genderového hlediska – na estetizaci chování urozené společnosti včetně některých jejích specifických kratochvílí, jako byly například i kabinety kuriozit, jež v rámci studie slouží jako základní metafora k interpretaci kulturního kódu kapely Čokovoko.

Metafora kabinetu kuriozit kapely Čokovoko má své opodstatnění v teorii a dějinách campu, estetického fenoménu, kterému je vlastní schopnost pohybovat se na hranicích vážnosti a ironie nebo dobrého a pokleslého vkusu. V širokém slova smyslu se camp zakládá na rozličných modech transgrese, ať už sociokulturní, estetické, umělecké, genderové nebo sexuální, vždy ale uskutečňované s důrazem na umělost, přehánění, teatralitu a případně i výstřednost či extravaganci. Prostřednictvím této transgrese mohou tradičně ustálené hierarchizace a různá ve společnosti utkvělá schémata – například dobré „vysoké“ umění versus špatná populární kultura, ale také muž jako aktivní subjekt versus žena jako pasivní objekt – ztrácet svou relevanci a zdánlivě neotřesitelnou vážnost. Camp nachází zalíbení v tradičně okrajových oblastech kultury, proto je také spjat s reprezentacemi sexuálně zjináčovaných (othered) nebo se zobrazováním femininity. Ostatně campová estetika je

femininitě a jejím různým stylizacím značně nakloněna (Booth 1983: 18). V tomto směru může být fenomén camp projevem postmoderní relativizace a dekonstrukce, avšak jeho kořeny jsou zřejmě mnohem starší. Archaické předobrazy campu se dají vystopovat na dvoře Ludvíka XIV. ve Versailles (Sontagová 2000: 82). Zde se pravděpodobně nacházejí také etymologické kořeny termínu, a to ve francouzském slovese *se camper* (portrétovat, pózovat), které lze v tomto případě chápat ve významu estetizace chování a jednání člověka.³ Důležitým prostředkem šlechty, sloužícím ke kultivaci jejího estetična a výrazu, byly mimo jiné i specifické předměty, které kolem sebe shromažďovala, obdivovala je, a především se s jejich pomocí takřkajíc „předváděla“. Odtud je jen krůček ke sběratelské činnosti, která se v minulosti stala důležitým aspektem sebeprezentace urozenosti.⁴ Význačnou úlohu v tomto směru sehrávaly kabinety kuriozit, jejichž oblíbenost je možné zaznamenat už v době manýrismu. Ostatně s přihlédnutím k českému kontextu vytvořil manýristický kabinet kuriozit a umění, respektive „Wunderkammer“ a „Kunstkammer“ například císař Rudolf II. v Praze.⁵

Ačkoliv samotný camp získal jasnější kontury až v období Ludvíka XIV., respektive zpětně můžeme versaillský dvůr označovat za jakousi kolébku campu, principy tohoto fenoménu se dají hledat už v manýrismu. Manýrismus jakožto možný předobraz campu ostatně zmínila i americká spisovatelka Susan Sontag, která ve svých „Poznámkách o fenoménu camp“ do značné míry tuto estetickou kategorii zpopularizovala (Sontagová 2000: 82–83). Camp může v první řadě souviset se samotným pojmem *maniera* (styl) a také s aristokratickým termínem *sprezzatura* (strojená nedbalost), které hrály podstatnou roli při kultivaci šlechtické sebeprezentace (King 1994: 28). Oba pojmy mimo jiné představovaly důležité diskursivní činitele manýristického umění. Kabinety kuriozit, které byly schopny uspokojit náročný urozený vkus a zároveň mohly být užity ke kultivaci šlechtické sebeprezentace (ve smyslu později užívaného pojmu *se camper*), se zjevně dobového estetična účastnily také, a to jak ve sféře vnímání, tak ve sféře produkce, respektive nejen na základě vytváření kolekce, ale také na základě stavění příslušné kolekce na odiv.

³ Například britský kulturní historik Mark Booth ve své knize nazvané prostě *Camp* (1983) dokládá etymologické kořeny *campu* ve slovese *se camper* na základě zmínky ve slovníku slangové angličtiny Jamese Reddinga Warea z roku 1909. Ware ve své publikaci odkazuje na francouzský původ sledovaného pojmu *camp* (Ware 1909: 61).

⁴ Podstatná je zde reprezentace přistupující zvnějšku, ale též sebeprezentace, kterou má její tvůrce, jenž je zároveň i jejím referentem, možnost ovlivňovat. Akt „zobrazení“ se v tomto ohledu může překrývat, přičemž relevantní jsou obě hlediska.

⁵ Podrobně k tomu viz například studie Beket Bukovinské „The Known and Unknown Kunstkammer of Rudolf II“ (2005).

Kabinety bývaly přirovnávány k „divadlům světa“, k jakýmsi mikrokosmům, které zpřítomňují celý vnější svět (Thomas 1977: 201). Sběratel svůj kabinet,⁶ potažmo mikrokosmos z velké části naplňoval dle vlastního ideálu (Bredekamp 1995: 41). Vytvářel tedy „divadlo světa“, prostřednictvím něhož symbolicky komunikoval své vlastní „já“, svou imaginaci. Ovlivňoval tak vnější výraz sebe samého a současně vymezoval perspektivu vlastního úhlu pohledu. Ruku v ruce s těmito komplexními akty reprezentace a vnímavosti ovšem kabinet kuriozit sběrateli přinášel také rozmařilou kratochvíli. Obdobně jako je sběratelství symbolem vážnosti a vzdělanosti, přináší též infantilní nadšení a (téměř směšnou) živelnou radost z předmětu, který je po dlouhých peripetiích konečně získán a zařazen do hýčkané kolekce (Booth 1983: 51). Nicméně podstatné je zejména to, že kabinet mohl v důsledku nabývat subversivního charakteru, jelikož na základě kuriózních předmětů předváděl jistou raritnost, jedinečnost a přenášel do centra zájmu jevy tradičně odsouvané na okraj, které nadto získávaly reprezentační funkci, byť nutno podotknout, že byly do značné míry institucionalizovány v diskursu západní epistemologie. Tím pádem byly sběratelem ovládnuty a transformovány dle jeho vlastní imaginace.

I přes jistou institucionalizaci je ona kabinetní subverse přenositelnou veličinou při interpretaci písňových textů dua Čokovoko. Jako signifikantní příklad lze v tomto ohledu uvést zmínku o Andy Warholovi ve skladbě „Dredař“ z alba *Hudba*. V uvedené písni je tento umělec součástí svérázné reprezentace, která nabízí: „*Warholovu hlavu v láku*“ (Čokovoko 2011b). Tento pozoruhodný obraz pak může navozovat představu kabinetu s čirými skleněnými nádobami rozličných tvarů a velikostí, v nichž jsou za pomoci formaldehydu uchovávány roztodivné biologické preparáty včetně biologických kuriozit. Může také navozovat představu muzeální instituce (ostatně v nejednom případě se kabinety staly základem muzeálních sbírek), tedy instituce, která v jistém smyslu konzervuje paměť a ve svých historických kořenech rozšiřovala diskurs Západu, v němž se zjinačovaly rozličné monstrozity (ženské tělo nevyjímaje) a jejich příběhy byly fokalizovány jako atrakce. Apropriace takového obrazu kapelou Čokovoko přináší vzhledem k tradiční institucionalizaci onoho vyobrazení jistou subversi, tentokrát ovšem tato subverse přichází z pozice (zjinačované) femininity, tudíž má potenci onu tradiční západní epistemologii oslabovat.

V návaznosti na popisovanou subversi lze tedy uvažovat, o tom, že kapela Čokovoko sbírá (pop)kulturní a jiné výjevy – zdánlivě nahodilé –, které pospolu umísťuje do svého fikčního kabinetu kuriozit. Přestože se tak často děje pouze v konturách a drobných náznacích, tento kabinet performuje mikrokosmos ženského světa a zpří-

⁶ Sběratelky, které cíleně vytvářely své vlastní kabinety kuriozit, se pravděpodobně objevují až v 19. století, avšak vášnivou sběratelkou umění, uměleckořemeslných předmětů a případně i kuriozit byla už markýza de Pompadour. Na svých zámcích shromažďovala předměty ze světoznámé porcelánky v Sèvres a dále například různé pitoreskní tapisérie čili gobelíny (Standen 1993: 15).

tomňuje ženský úhel pohledu; příznačně například ve skladbě „Etapy v životě ženy“ z alba *Best Of*.⁷

*Byla jsem počata v Žigulovi
Zpíval k tomu David Bowie
A mámin kluk na střední nebyl až tak výstřední
Aby si nechal děcko na střední
A mámu vopustil
(Čokovoko 2008a)*

Kapela tedy z kolekce různých symbolů konzumní společnosti, popkulturních odkazů nebo (metaforických) obrazů pohlavního styku či jiných sexuálních praktik modeluje reprezentace, prostřednictvím kterých tematizuje problematiku genderové role ženy, ženské sexuality či ženského těla. Na následujících řádcích uvedu několik vybraných příkladů, k nimž se budu následně vracet. V písni „Evo! Respekt Evě Pilarové“ je tematizována femininita v kontextu stárí a také v souvislosti konstruktů ženy v domácnosti a ženy jako popkulturní ikony. Skladby „Mám ráda“ a její protipól „Nemám ráda“ z alba *Best Of* představují základní vymezení mikrokosmu protagonistek skupiny za pomoci binárního vyjádření líbí/nelíbí. Z druhého alba *Hudba* je možné zmínit skladbu „Autostimulace“, postulující sexuální nezávislost na muži, dále píseň „Dredař“, která pojednává o ztraceném mládí a krizi středního věku, nebo skladbu „Dresink“, věnující se partnerské krizi. Píseň „Monogamie“ zase pojednává o touze být nevěrná. „Perioda“ se vyjadřuje k menstruaci, skladba „Sebevražda“ je jakýmsi manifestem existenciální krize a píseň „Sláva“ ohledává (nelehký) úděl populárních osobností. Téměř nihilisticky vyznívající píseň „Štěstí“ pak problematizuje konstrukt štěstí a upozorňuje na jeho pomíjivost. Není bez zajímavosti, že většina z těchto témat bývá pospolu reprezentována v lifestylových časopisech, avšak na rozdíl od nich jsou pomyslné kabinetní sbírky dua Čokovoko konstituovány za doprovodu silné ironie, sarkasmu, a dokonce i cynismu. Navíc o utváření fikčního kabinetu kapely nerozhoduje „čtenost“ a ekonomické hledisko. Nicméně přestože ženský mikrokosmos v obou případech stojí na poněkud odlišných základech, obě množiny se mohou tematicky překrývat. Jisté podobnosti mezi nimi zaznamenal i novinář Petr Vizina v jednom ze svých článků pro server *Lidovky.cz*,⁸ když kapelu srovnal se zpěvačkou a komičkou Ester Kočíkovou:

⁷ Skladba „Etapy v životě ženy“ se objevila už na albu *Best Of* v roce 2008. Kapela ji později zařadila i na své druhé album *Hudba*.

⁸ „Čokovoko vydaly svou první skutečnou desku“ (Vizina 2011).

Způsob, jakým Čokovoko podávají zprávu nejen o svém světě (Brno a okolí), ale i o vlastní ženskosti, připomene sebeshazující pódiovou šarži šansonierky Ester Kočičkové. Jenomže zatímco Kočičková i ve chvíli, kdy hovoří o menstruaci, stále působí jako tajemná femme fatale, Čokovoko semelou obecné a intimní postřehy obdobně dryádnickým způsobem, jímž obrázkové deníky prezentují své „příběhy psané životem“ (Vizina 2011).

Rozdílem mezi lifestylovými magazíny a kabinetem dua Čokovoko bude v důsledku (kromě jiného) i fenomén camp a jeho perspektiva vnímavosti. Spojuvat ženské hledisko, potažmo i feminismus s campem může být ošidné, ovšem podle mého názoru je to právě camp, který specifickou reprezentaci femininity nejen v textech kapely, ale i v její hudební složce, videoklipech nebo živých vystoupeních osvětluje. Feminismus a camp, popřípadě feministický camp se pojí s populární kulturou a zobrazováním ženy, které podléhá parodii (Robertson 1996: 9–10). Feministický camp je proto zpravidla hledán v momentech, kdy se žena a její (pop)kulturní reprezentace stávají parodií na sebe samu – ať už intenčně, či neintenčně –,⁹ protože je podstatné, že tato parodie může přinášet odhalení hierarchizovaného genderu a působnost heteronormativního imperativu (to se v campu zpravidla děje za pomoci absurdity), případně tuto hierarchizaci nabourává. Dochází tak k subversivním procesům, které však přinášejí několik významových vrstev. Kabinet kapely Čokovoko v sobě zahrnuje množství jevů, předmětů a osob (pop)kulturní sféry, které samy o sobě subversivní nejsou, avšak v kontextu kabinetní sbírky počínají charakteristicky rezonovat. Pomyšlý kabinet ustanovuje jakýsi rastr vnímavosti, velmi podobný tzv. campy vnímavosti. Tuto vnímavost lze jednoduše definovat jako vítězství estetiky nad etikou (Sontagová 2000: 85–86),¹⁰ ovšem tento imoralismus je nutno pojímat jakožto imoralismus pouze v rámci tradicionalistické hierarchizace společnosti, tudíž i vzhledem k dominanci patriarchátu a vzhledem k heteronormativnímu imperativu nebo tradiční prudérní morálce. Campy vnímavost prostřednictvím estetiky v zásadě tyto ustálené hierarchizační strategie, které mají tendenci zjinačovat různé skupiny předmětů, jevů a osob, dekonstruuje, jelikož vidí zalíbení v marginalizovaných sférách. Z jejich pozice tedy campy vnímavost nahlíží tradicionalistickou morálku – potažmo předměty, jevy, ale

⁹ Nepopírám, že ona parodie na sebe samu se může objevovat i v lifestylových časopisech, ovšem v těchto případech bude uskutečňována spíše neintenčně a bude rovněž záležet na úhlu interpretačního pohledu.

¹⁰ Susan Sontag vymezila campy vnímavost vůči percepci vysoké kultury a percepci avantgardní. Distinkci těchto velkých percepí západní kultury popsala, jak už bylo naznačeno, skrze vztah estetiky a etiky. Oproti campy vnímavosti se vnímavost vysoké kultury zakládá na harmonii a etice, a to dle modelu západních systémů morálky, které camp může detronizovat. Avantgardní vnímavost předpokládá dialektický vztah etiky a estetiky, protože tíhne k napínání možností reprezentace, nicméně systémy hierarchizace včetně genderové hierarchizace vesměs nijak nepopírá, pouze je znejišťuje (srov. Sontagová 2000: 84–85).

i osoby, které byly s citem pro takovou morálku tvořeny nebo ji přímo deklarují – jako zkosnatělou. Odtud je možné také sledovat souvztažnost campy vnímavosti s feminismem či queer teoriemi.

Jádro fikčního kabinetu dua Čokovoko sestává ze skladeb „Mám ráda“ a „Nemám ráda“ z alba *Best Of*. Ačkoliv jsou tyto písně co do své textové složky protikladné, nahrány byly s identickým hudebním podkresem. To ostatně přináší jistou ambivalenci v jejich významu. Texty obou písní (obdobně jako ve výše uváděné skladbě „Etapy v životě ženy“) vedle sebe staví zdánlivě nesouvztažné reprezentace vytržené ze svého kontextu. Jde o reprezentace triviálních předmětů denního konzumu včetně nepotřebného haraburdí a kyče, dále popkulturních ikon, komerčních sloganů, literárních postav, spisovatelů a jiných umělců, rozličných tužeb, vášní, biologických potřeb atd. Všechny tyto výjevy shromážděné v pomyslné kabinetní sbírce se zde stávají rovnocennými exponáty. Jak podotkla literární historička Blanka Činátlová ve své knize *Od radky. Věc a věcnost v literatuře* (2015), ona rovnocennost je typickým rysem sběratelství: „Věc, fragment vytržený ze souvislostí, sběratel uspořádává do sbírky či série, v níž se všechny objekty stávají ekvivalentními. Touha vlastnit se transformuje v touhu ovládat.“ (Činátlová 2015: 67) Ona touha je v tomto případě přivlastněna femininitou. Právě žena se zde nachází v pozici aktivního subjektu a transformuje kulturní kód předmětů, jež vlastní ve svém kabinetě. Tyto předměty pak ovládá a kabinet předvádí svému publiku. Výsledná kolekce dua Čokovoko tudíž přináší dekontextualizaci jak samotných objektů, jevů či postav, tak jejich „kráasy“ a „ošklivosti“, „vážnosti“ či „marginálnosti“ a v důsledku i jejich tradičně vžitého uchopování. Některé předměty, osoby a jevy v popisovaném kabinetě nemusí nutně platit za kuriozity. Kuriózními se stávají teprve ve vztahu k ostatním exponátům, respektive v momentě, kdy dosáhnou oné ekvivalentnosti. To vše poté rezonuje při formulaci mikrokosmu zpřítomňujícího základní ideály, světonázor, ale i (ne)vkus, které jsou následně rozvíjeny i v dalších skladbách kapely. Duo Čokovoko v tomto směru vymezuje vlastní teritorium, potažmo tedy tvoří jakési „divadlo světa“, postulující úhel pohledu svých majitelů, viz následující úryvek ze skladby „Mám ráda“:

*Mám ráda lehkou colu
po níž dou kila dolu
a Emila Zolu.
Mám ráda koks
a paradox
a fotky na kterých je Masox.
Mám ráda lambádu
a cvičící Dádu
i Tvou něžnou fasádu,*

svíčkovou
 a kulturu popovou
 a popcorn.
 Mám ráda armádu spásy
 a umělý řasy.
 Mám ráda babičku
 a Startek krabičku.
 Mám ráda lásku
 a mlíka bandasku
 (Čokovoko 2008c)

Rapové vymezování vlastního teritoria je zde prováděno s nadsázkou, která do-
 tváří specifický styl kapely a která se rovněž projevuje ve svérázných videoklipech,
 hudebních podkresech nebo extravagantních kostýmech, jež členky kapely nosily při
 koncertech. Vizuální stránka tvorby kapely Čokovoko upomíná na fenomén, o němž
 píše německý literární historik a kulturolog Gero Bauer v souvislosti s campovou sty-
 lizací videoklipů původem izraelského režiséra Roye Raze;¹¹ obsahují rozmanitou škálu
 postav a předmětů, které problematizují (tradiční) společenské, kulturní či estetické
 hierarchie krásy nebo hierarchie chování a vzbuzují v nás matoucí a vzájemně si od-
 porující emoce (Bauer 2018: 43). Nutno podotknout, že podstatná část videoklipů
 kapely Čokovoko je sestřihána ze starších materiálů, například klip k písni „Etapy
 v životě ženy“ je poskládán ze záběrů z filmu *Pink Flamingos* (1972) Johna Waterse
 (mimochodem jde o jeden z častých příkladů typického zástupce kánonu campu)¹²
 a videoklip k písni „Monogamie“ ze záběrů z filmu *Destry Rides Again* (1939) s Mar-
 lene Dietrich, režiséra George Marshalla. Tyto filmy (respektive jejich sestřihy pro
 klipy) některé výše uvedené okolnosti mohou naplňovat také, nicméně soustředíme
 se nyní na originální audiovizuální tvorbu. Třeba ve videoklipu od Jana Fuksy k pís-
 ni „Perioda“ se upocený muž s nalepovacím knírem v černém tílku svíjí v tanečních
 (disco) kreacích, prováděných značně diletantským způsobem, a za jeho zády jsou
 promítány snímky nejrůznějších míst (české) krajiny, ale například i skládky nebo
 zchátralé venkovské budovy. Dochází zde k ironizování maskulinity, avšak vzhledem
 k tématu písně – menstruace – dochází zároveň i k ironizování femininity, nehledě na
 to, že jsou zde značně oslabovány i tradiční konstrukty krásy a uměleckého projevu,
 a to na základě diletantské formy celého videoklipu. V tomto klipu ostatně můžeme
 uvažovat též o prosazování se queer poetiky a oslabování objektizace mužského těla

¹¹ „The odd and gory things in life' Roy Raz' Music Videos and Camp Aesthetics“ (Bauer 2018).

¹² Film *Pink Flamingos* je připomínán třeba v encyklopedii campu Philipa Cora *Camp. The Lie That Tells The Truth* (Core 1984: 74).

z pozice marginalizovaných genderových a sexuálních menšin, přičemž mužské tělo je zde v kontextu písně v podstatě detronizováno.¹³

Zajímavý je i další videoklip od Jana Fukse k písni „Štěstí“, jenž je tvořen kolážemi, v nichž se objevují kreslené postavičky, doplněné o portrétní fotografie různých reálných osobností, jakými jsou například Salvador Dalí, Milada Horáková, Madonna, Božena Němcová, Barack Obama a další. Opět (intenčně) diletantský vizuál představuje jakousi přehlídku, v níž se bez kontextu objevují ony známé osobnosti, byť některé z nich jsou zmíněny i v textu písně (třeba Milada Horáková), jenom proto, aby se zde ukázaly. Ve videoklipu je tudíž obsažena jistá teatrální podívaná. Připomenout lze i klip k písni „Autostimulace“ od animátora Michala Opitze, v němž jsou s infantilní hravostí vizualizovány metafory ženské masturbace, o kterých pojednává text písně, například: „*na tajném místě / tam já mám kérku / tam prstoklad od piána / procvičím o veverku*“ (Čokovoko 2011a). Vizuální složka videoklipu, stejně jako text písně jsou tvořeny s nadsázkou a ironií, které oslabují sexualizované reprezentace ženského těla, ačkoli se o něm vyjadřují v objektizačních metaforách. Tyto objektizační metafory ovšem z ženy nevytvářejí objekt chůtce, ale popisují její vlastní chůtci.

Nadsazený, silně ironický postoj zahrnuje v případě kapely Čokovoko rovněž recyklaci komerčního (ne)vkusu nebo opětovné využívání (pop)kulturních reprezentací (to se projevuje nejen v textech písní, ale zjevně i ve videoklipech, viz užívání starších filmových materiálů), z nichž mnohé jsou z perspektivy dua Čokovoko nahlíženy jako omšelé relikty vstupující do současnosti.¹⁴ Do pomyslného kabinetu kuriozit, který kapela vytváří, se tak dostávají například zmínky o bonbonech „Antiperle“, o Davidu

¹³ Queer a camp se do značné míry překrývají, avšak camp je vzhledem ke svým možným kořenům (manýrismus či versaillský dvůr) pravděpodobně širší kategorií, již si queer teorie později přivlastnila. Camp ovšem funguje obdobným způsobem jako queering. Je totiž rovněž nakloněn k apropriaci různých kulturních jevů, předmětů, osob či tendencí. Více k souvislostem campu a queer poetiky viz například publikaci editora fabia Cleta *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (1999). Kromě těchto kulturně-estetických souvislostí je však kategorie queer v běžném sociálně-politickém úzu spjata primárně se sexuálními identitami, jež jsou disentanční vůči heteronormativnímu řádu.

¹⁴ Vyhledávání takových reliktních může být interpretováno s odkazem na tzv. ostalgiu, tedy na sentimentální připomínání si období, kdy komunistická strana ovládala země východního bloku (Kunštát, Mrklas 2009: 5). Toto vzpomínání je zpravidla prováděno na základě připomínání dobového spotřebního zboží nebo populární kultury: tedy za pomoci tzv. pop-komunismu (Królak 2010: 65–66). Například v písni „Autostimulace“ kapely Čokovoko se vyskytují odkazy na Stanislava Hložka, Petra Kotvalda a Hanu Zagorovou, které mohou být interpretovány jako reprezentace s určitými ostalgickými konotacemi. Tito známí hudebníci jsou v písni zmíněni v kontextu ženské masturbace, což vytváří hravou reprezentaci, přibližující se na dosah tzv. ostalgického campu (možnosti působnosti takového druhu campu jsem načrtl ve své studii „Akrobati, vousejte ženy a jiné campy stylizace v dramatické tvorbě Davida Drábka“ z roku 2017). Fenomén camp má k ostalgií velmi blízko; shodují se například ve vysoké intenzitě sentimentality. Přestože ale camp relikty „minulého režimu“ i dobový komerční (ne)vkus obdivuje, v důsledku k nim přistupuje s nadsázkou a silnou ironií, čímž v podstatě ostalgií převrací naruby a zapojuje ji do parodií, které sám produkuje. Tyto poznatky jsem předložil také v rámci svého disertačního výzkumu, respektive i v rámci knihy *Láska k přehnanému* (Demeter 2021: 142–143, 158–197).

Bowiem, Martinu Dejdarovi, autu „Lada Zhigul“ (z písně „Etapy v životě ženy“); o Evě Pilarové, které ostatně kapela věnovala celou skladbu „Evo! Respekt Evě Pilarové“; dále o „Masoxu“, Petru Mukovi, Dagmar „Dádě“ Patrasové, kondenzovaném mléku „Pikao“ a cigaretách značky „Start“ (z písně „Mám ráda“); dále o Iggy Popovi (z písně „Nemám ráda“); o Stanislavu Hložkovi, Petru Kotvaldovi, Sandokanovi a Haně Zagorové (z písně „Autostimulace“); Petru Kolářovi a Bradu Pittovi (z písně „Dre-dař“); o postavách Pamely a Bobbyho, které se objevily v seriálu *Dallas* (1978–1991), či Kelly a Brandona, jejichž osudy mohli diváci sledovat v seriálu *Beverly Hills 90210*, natáčeného mezi lety 1990–2000 (z písně „Dresink“). Ze skladby „Perioda“ byly do kabinetu kapely zařazeny například zmínky o ježkovi v kleci či Dolphu Lundgrenovi a ze skladby „Sebevražda“ o Karlu Gottovi, Karlu Svobodovi nebo o módním návrháři Manolo Blahnikovi. A tak bychom mohli pokračovat dále.

Tyto zmínky o převážně popkulturních osobnostech a jevech či spotřebním zboží užívá duo Čokovoko zpravidla v rámci různých metafor a přirovnání. Tak například zmínka o bonbonech „Antiperle“ v písni „Etapy v životě ženy“ slouží k vyjádření velikosti ženského poprsí; zmínka o Sandokanovi a jeho mužné hrudi v písni „Autostimulace“, jež je věnována ženské masturbaci, zase odkazuje k sexuálnímu chtíči. V neposlední řadě je zajímavým způsobem využita také zmínka o postavách ze známých amerických seriálů (viz výše) v písni „Dresink“, tedy o párech Pamela a Bobby, Kelly a Brandon. Tyto populární dvojice slouží k formulaci pocitu ztráty zamilovanosti do partnera, přičemž jejich reprezentace postuluje ideální stav lásky a partnerství. Doplněny jsou navíc reprezentacemi mytických postav lásóna a Eurydiky, čímž vzniká kontrastní směs rozličných významů, pohrávající si nejen s koncepcí „vysokého“ umění¹⁵ a popkultury, ale také s vážností a směšnou triviálností:

*Byla jsem tvá Pamela, ty můj Bobby.
Jo, to bejvávaly doby.
Byls můj Brandon, já tvá Kelly,
V beach bytu jsme se hádat nemuseli.
Byls můj lásón, já tvá Eurydika,
Kdo ti teďka žehlí trika?
(Čokovoko 2011c)*

Propojování „vysokého“ umění s brakem, kýčem, populární kulturou, masovostí a triviálností bývá v textech sledované kapely velmi často podporováno právě skrze směsí zástupců obou kategorií, čímž zároveň dochází k jejich dekonstrukci, potaž-

¹⁵ Pojem „vysoké“ umění či „vysoká“ kultura je užit pro vyjádření tradičního pojetí kategorie umění v protikladu k populární kultuře, masové kultuře nebo například kýči.

mo i k detronizaci zdánlivě neotřesitelné dominance „vysoké“ kultury a její vážnosti. V tomto smyslu tedy duo Čokovoko zaujímá tzv. campy vnímavost (viz výše), která si libuje v kolážích, zařazujících mezi uvedené zmínky o popkulturních osobnostech, jevech a konzumním zboží také zmínky o Emilu Zolovi či Carlu Gustavu Jungovi¹⁶ (z písně „Etapy v životě ženy“), o literární postavě Dona Quijota (z písně „Mám ráda“), Franzi Kafkovi (z písně „Nemám ráda“), kněžně Libuši (z písně „Autostimulace“), o románu *Válka s mloky* (1936) Karla Čapka (z písně „Dredař“), o Fridě Kahlo (z písně „Dresink“) nebo Wolfgangu Amadeu Mozartovi (z písně „Sebevražda“). Z takových koláží vyvěrají již zmíněné narativy týkající se zejména genderové role ženy. Tyto narativy se vyznačují vágností fokalizace. I přesto jsou však schopny tematizovat poměrně závažné sociální a genderové problémy. Vágnost v jejich vyjádření je podpořena jistou mírou diletantství kapely. Toto diletantství si v sobě ovšem nese campovou rafinovanost. V této souvislosti je záhodno zmínit mezní tvrzení campu, které formulovala Susan Sontag: „je to dobré, protože je to příšerné“ (Sontagová 2000: 86). Diletantství se svým rysem neumětelství, ale i s rysem dychtivosti po sebekultivaci (Staněk 2013: 180), zde implikuje možnosti „nové“ a „jiné“ perspektivy, přicházející ze sféry okraje, potažmo tedy implikuje možnost campy vnímavosti, která je schopna na pozadí různých (pop)kulturních tendencí demytizovat vážnost společenských konvencí a ustálených schémat (tradiční) reprezentace.

S ohledem k této demytizaci je záhodno uvést skladbu „Sláva“. V této písni je žensství tematizováno v souvislosti s popularností. Žena v roli popkulturní ikony zde na základě setkání se starými přáteli začne vzpomínat na dobu před tím, než se stala onou ikonou – modelkou, zpěvačkou a hudebnicí. Z pozice této ikony se opakují verše: „*Chci být zas jedna z vás / jeden z trsů / irelevantní ananas*“ (Čokovoko 2011g), postulující touhu po návratu ke „starým dobrým časům“ bez slávy, avšak hned na začátku skladby zpívají členky kapely o jinakosti svého subjektu. S charakteristickou sebeironií se dále subjekt rozhodne „*bojovat proti zlu svou symetrickou tvář*“ (ibidem). Do popředí vstupuje ženská krása, zde určená symetrickým obličejem. Tato ženská krása je ale v konečné fázi upozaděna touhou vymanit se z tradičního hierarchizovaného systému reprezentací, v němž je taková krása objektizována a slouží komerčním účelům. Žena – bývalá modelka, zpěvačka, hudebnice – z takto hierarchizované společnosti uniká na samotu, kde se věnuje „ženskému umění“: „*Jsem zpět na statku / hraju frndou na kytaru / od setmění do setmění / nazývám to ženské umění*“ (ibidem). Tímto únikem je proklamováno určité vysvobození, které nicméně ženu staví do pozice vyhnankyň. Jelikož je ale celý příběh podáván se značnou dávkou (sebe)ironie, je podporován i proces dekonstrukce zmíněné ženské krásy. Důležitost ženské krásy a její potenciál

¹⁶ Zmínka o švýcarském psychoterapeutovi je užita v příznačně absurdním verši: „*Čtu Bon Joviho a poslouchám Junga*“ (Čokovoko 2008a).

generovat zisk, avšak i bojovat proti zlu se rozpouští v touze uniknout a nechat svou femininitu rezonovat ve vlastních estetických kategoriích. Tradiční kategorie ženské krásy je zde tudíž odsunuta, a to včetně jejího morálního aspektu (boj proti zlu), přičemž z pozice dominantního většinového diskursu přechází k amorálnosti, avšak tato amorálnost je zdánlivá. Dochází vlastně k opaku, totiž k osvobození za doprovodu už uváděného principu vítězství estetiky nad morálkou v campy vnímavosti. Tento princip můžeme pozorovat také v písni „Monogamie“, kde je ženský subjekt rozčarován ze skutečnosti, že přestal být pro svého partnera sexuálně přitažlivý, a (proto) obhájí své vlastní tužby překračující partnerskou věrnost. Z hlediska tradiční prudérní morálky či patriarchy se opět jedná o amorální chování, avšak píseň „Monogamie“ problematizuje za pomoci rozličných metafor a přirovnání – například: „[Ž]e Lassie se nevrací / a že svého mazla náradí znám už jen matně“ (Čokovoko 2011d) – sexuální frustraci žen, pročež tedy z pozice marginalizovaného ženství kritizuje jak zlostnatě-lou prudérní morálku, tak případně i koncept ženské nevinnosti.

Campy vnímavost, která dle předložených interpretací sehrává důležitou roli při sestavování kabinetu (pop)kulturních kuriozit skupiny Čokovoko, v důsledku konvenuje i s významovým potenciálem celého kabinetu. Tento pomyslný kabinet je totiž možné vyložit jako sbírku, která na první pohled představuje nesourodou změť ekvivalentních výkřiků – obsahuje rozličné (pop)kulturní odkazy –, avšak při podrobnějším ohledání a „zaposlouchání se“ do textů kapely slouží k oslabování tradicionalistického pojetí ženy jakožto pasivního objektu, po kterém lačně touží muži nebo který je užíván ke komerčním účelům a zahalován do vznešených etických proklamací typu boje krásy proti zlu, jak bylo ukázáno při interpretaci písně „Sláva“. Mezi specifickými motivy (nejen) femininity, které kabinet (pop)kulturních kuriozit sugeruje, a to subversivním způsobem, který jde proti historicky ukotvenému, institucionalizovanému pojmání ženy v západní epistemologii, se do popředí dostává motiv sebeparodie ženskosti. Tato sebeparodie problematizuje samotné rozpětí ženské genderové role. Od ženy v domácnosti přes ženu jako femme fatale či například ženu jako popkulturní ikonu se dostáváme až k ženě ironické a hlavně sebeironické. Tento ironický postoj žena zaujímá ke svému okolí, ke svému tělu a také ke svému genderu. Zatímco se ale první tři uvedené konstrukty (žena v domácnosti, žena femme fatale, žena jako popkulturní ikona) vesměs drží tradicionalistických hierarchizací – byť to neznamená, že se ženy zařazené do takových konstruktů nesnaží z těchto konstruktů vymanit – žena sebeironická vystupuje v roli subjektu, který ony tradiční hierarchizace svérázným způsobem nabourává anebo z nich uniká a následně nad nimi získává nadhled.

Tento nadhled je z perspektivy dua Čokovoko umožněn prostřednictvím onoho pomyslného kabinetu kuriozit, z něhož je možné vytahovat nejrůznější témata ženského mikrokosmu, která mají vzhledem k genderové problematice rozličnou mohutnost

a relevanci. Zásadním tématem může být sexuální – a koneckonců i všeobecná – nezávislost na muži, která je postulována prostřednictvím písně „Autostimulace“ o ženské masturbaci. Tato nezávislost nebo spíše touha po nezávislosti je rozpoznatelná i v dalších písních, například ve skladbě „Sláva“, případně i ve videoklipu ke skladbě „Perioda“, kde může být touha po nezávislosti, respektive touha po nezávislosti na biologické determinaci hledána v kontrastním vizuálním zobrazení maskulinity vůči textovému obsahu písně věnující se menstruaci. Avšak v některých momentech tvorby kapely Čokovoko je muž oceňován a jeho maskulinita je vyžadována. To se děje například ve skladbě „Dresink“, v níž v rámci svého nostalgického vzpomínání na mládí a počátky partnerského vztahu zmiňuje ženský subjekt ejakulaci: „*Už je tomu dávno, cos na mne svůj dresink hodil. / Všechny mi tě záviděly, když sis mne domů vodil*“ (Čokovoko 2011c).¹⁷ Muž je zde ale v zásadě objektizován, a jak stojí ve druhé části verše, je ženou vlastněn a ostatní ženy jí toto vlastnictví závidí, ačkoli nutno podotknout, že v samém závěru je muž tím, kdo ženu „vodí“. Nutno ale zdůraznit, že i narativy, které maskulinitu vyloženě nepodkopávají, k ní alespoň přistupují s oním nadhledem a ironií. Femininní nadhled, nadsázka a ironie jsou vždy doprovázeny i sebeironií ženy, potažmo také její sebezparodií.

V kabinetě plném (pop)kulturních kuriozit dua Čokovoko, jehož typickou charakteristikou může být dle předložených analýz fenomén camp a jeho příklon k marginalizovaným pohledům, se tyto stylizační strategie tudíž účastní i ohledávání témat jako porod (v „Etapách v životě ženy“), úděl matky samoživitelky (tamtéž), stárnutí ženy (v písních „Dredař“, „Dresink“ či „Evo! Respekt Evě Pilarové“), menstruace („Perioda“) a samozřejmě i tématu sexuality ženy („Autostimulace“, „Dresink“ nebo „Monogamie“). Vzniká tedy specifický pohled, který je sice konstruován v rámci jiných ustálenějších konstruktů, z nichž se nemůžeme v zásadě zcela vymanit, avšak i přesto má tento pohled – či spíše nadhled – silnou potenci různě hierarchizované systémy včetně tradičního pojetí ženy přinejmenším oslabovat, a to svérázným způsobem založeným na reprezentaci (pop)kultury, masové kultury, triviálnosti, komerce atd., ale také za pomoci *campové* (sebe)ironie, nadsázky a (sebe)parodie.

Prameny

- Čokovoko. 2008a. Etapy v životě ženy [píseň]. *Best Of*. Neoficiální album, Česká republika.
 Čokovoko. 2008b. Evo! Respekt Evě Pilarové [píseň]. *Best Of*. Neoficiální album, Česká republika.
 Čokovoko. 2008c. Mám ráda [píseň]. *Best Of*. Neoficiální album, Česká republika.
 Čokovoko. 2008d. Nemám ráda [píseň]. *Best Of*. Neoficiální album, Česká republika.
 Čokovoko. 2011a. Autostimulace [píseň]. *Hudba*. Mamka Records, Česká republika.
 Čokovoko. 2011b. Dredař [píseň]. *Hudba*. Mamka Records, Česká republika.

¹⁷ Odtud také pojmenování písně.

- Čokovoko. 2011c. Dresink [píseň]. *Hudba*. Mamka Records, Česká republika.
- Čokovoko 2011d. Monogamie [píseň]. *Hudba*. Mamka Records, Česká republika.
- Čokovoko. 2011e. Perioda [píseň]. *Hudba*. Mamka Records, Česká republika.
- Čokovoko. 2011f. Sebevražda [píseň]. *Hudba*. Mamka Records, Česká republika.
- Čokovoko 2011g. Sláva [píseň]. *Hudba*. Mamka Records, Česká republika.
- Čokovoko 2011h. Štěstí [píseň]. *Hudba*. Mamka Records, Česká republika.

Literatura

- Bauer, G. 2018. "The Odd and Gory Things in Life". Roy Raz' Music Videos and Camp Aesthetics. Pp. 41–55 in I. Hotz-Davies, G. Vogt, F. Bergmann (eds.). *The Dark Side of Camp Aesthetics. Queer Economies of Dirt, Dust and Patina*. New York: Routledge.
- Booth, M. 1983. *Camp*. London: Quarter Books.
- Bredenkamp, H. 1995. *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology*. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Bukovinská, B. 2005. The Known and Unknown Kunstkammer of Rudolf II. Pp. 199–227 in H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardzig (eds.). *Collection – Laboratory – Theater. Scenes of Knowledge in the 17th Century*. Volume 1. Berlin: De Gruyter.
- Butler, J. 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Cleto, F. (ed.). 1999. *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Core, P. 1984. *Camp. The Lie That Tells The Truth*. London: Plexus Publishing.
- Činátlová, B. 2015. *Odradky. Věc a věčnost v literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská.
- Demeter, P. 2017. Akvabely, vousaté ženy a jiné campy stylizace v dramatické tvorbě Davida Drábka. Pp. 230–249 in P. A. Bílek, J. Šebek (eds.). *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy*. Praha: Univerzita Karlova.
- Demeter, P. 2020. *Možná uplatnění fenoménu camp při interpretaci soudobého českého kulturního prostoru*. Disertační práce, vedoucí práce P. A. Bílek. České Budějovice: Filozofická fakulta Jihočeské univerzity.
- Demeter, P. 2021. *Láska k přehnanému. Fenomén camp v českém kulturně-historickém kontextu*. České Budějovice: Nakladatelství Jihočeské univerzity.
- Hall, S. 2003. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Open University Press.
- Iser, W. 1993. Representation: A Performative Act. Pp. 217–234 in M. Krieger (ed.). *The Aims of Representation: Subject, Text, History*. Stanford: Stanford University Press.
- King, T. A. 1994. Performing „Akimbo“. Queer Pride and Epistemological Prejudice. Pp. 20–43 in M. Meyer (ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. New York: Routledge.
- Królak, J. 2010. Prvky camp-estetiky v recesistických projevech ostalgie. Pp. 63–74 in L. Jungmannová (ed.). *Česká literatura rozhraní a okraje*. Praha: Akropolis – Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR.
- Kunštát, D., L. Mrklas (eds.). 2009. *Historická reflexe minulosti aneb „Ostalgie“ v Německu a Česku*. Praha: CEVRO Institut.

- Langrová, H., R. Strnad. 2011. Čokovoko a panenky na hraní? To ani náhodou. *Denik.cz*. Staženo 23. 8. 2021 (https://ustecky.denik.cz/kultura_region/20111019-dts-cokovoko-antropotyjatr-hudba.html).
- Robertson, P. 1996. *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham: Duke University Press.
- Sontagová, S. 2000. Poznámky o fenoménu camp. *Labyrint Revue* 8 (7–8): 80–86.
- Standen, E. A. 1993. Madame de Pompadour's Gobelins Tapestries. *Studies in the History of Art* 42 (2): 14–33.
- Staněk, J. 2013. *Diletantismus a umění života. Od Montaigne k Bourgetovi*. Brno: Host.
- Thomas, P. W. 1977. Charles I of England. The Tragedy of Absolutism. Pp. 191–211 in A. G. Dickens (ed.). *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty 1400–1800*. London: Thames and Hudson.
- Turek, P. 2011. Písně soběstačných pesimistek Čokovoko. Průkopnice mluveného slova Čokovoko vydávají album Hudba. *Respekt.cz*. Staženo 23. 8. 2021 (<https://www.respekt.cz/tydenik/2011/16/pisne-sobestacnych-pesimistek-cokovoko>).
- Vizina, P. 2011. Čokovoko vydaly svou první skutečnou desku. *Lidovky.cz*. Staženo 23. 8. 2021 (https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/cokovoko-vydaly-svou-prvni-skutecnou-desku.A110328_165948_ln_kultura_wok).
- Ware, J. R. 1909. *Passing English of the Victorian Era. A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase*. London: Routledge.

© BY-NC Peter Demeter, 2022.

© BY-NC Sociologický ústav AV ČR, v. v. i., 2022.

PhDr. Peter Demeter, Ph.D., působí v Nakladatelství Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích a zároveň vyučuje na Ústavu věd o umění a kultuře při Filozofické fakultě téže univerzity. Dlouhodobě také spolupracuje s Národním památkovým ústavem. Mezi jeho odborné zájmy patří zejména problematika kýče a tzv. campu v širších sociokulturních souvislostech. Korespondenci zasílejte na e-mail: pdemeter@jcu.cz; demeter.pe@gmail.com.