

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce



Johana Felixová

Individuální a kolektivní aspekty působení (a prožívání) oděvu a módy

Individual and collective aspects of the impact (and experience) of
clothing and fashion

Praha 2024

Vedoucí práce: doc. PhDr. Helena Jarošová, Ph.D

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 6. srpna 2023

Johana Felixová

Poděkování

Zde bych ráda poděkovala své vedoucí doc. PhDr. Heleně Jarošové, Ph.D. za trpělivý přístup, ochotu, vstřícné vedení a cenné rady při psaní této práce.

Abstrakt

Práce se zabývá dualitním prožíváním oděvu a módy, které jedinci slouží jako prostředek k sebe prezentaci v sociálním prostředí. Úvodní stanovisko vychází ze sociologie módy Georga Simmela, který si všímá individualistických tendencí a kreativních postupů, které k sebe prezentaci skrze úpravu zevnějšku vedou. Myšlenky Simmela jsou následně doplněny a rozvedeny konceptem *lidové módy* Josefa Čapka, která tvůrčím způsobem pracuje s obecnými vzory *kanonické módy*, a pojetím módy jakožto nivelizujícího jevu působícího na estetické normy Jana Mukařovského, které se stávají součástí různých *estetických kánonů*. Cílem práce je poukázat na komplexnost procesu odívání a utváření lidského zevnějšku, jehož hraniční podobu nacházíme v kolektivně individualizujících stylech subkultur 20. století.

Klíčová slova

oděv, móda, Simmel, Mukařovský, estetické kánony, styl, subkultury

Abstract

This thesis explores the dual experience of clothing and fashion as a means for individuals to self-present themselves in social settings. The opening statement is based on Georg Simmel's sociology of fashion, which notes the individualistic tendencies and creative practices that lead to self-representation through the cultivation of appearance. Simmel's ideas are then complemented and developed by Josef Čapek's concept of folk fashion, which works creatively with the general patterns of canonical fashion, and Jan Mukařovský's concept of fashion as a levelling phenomenon acting on aesthetic norms that become part of various aesthetic canons. The aim of the thesis is to highlight the complexity of the process of dressing and shaping human appearance, the liminal form of which is found in the collectively individualizing styles of 20th century subcultures.

Keywords

clothing, fashion, Simmel, Mukařovský, aesthetic canons, style, subcultures

Obsah

Úvod.....	7
1. Sociologické pojetí módy Georga Simmela.....	9
1.1. Individuální a kolektivní aspekty působení a prožívání oděvu a módy	9
1.2. Móda jako nástroj individuality	13
2. Fenomén „lidové módy“ Josefa Čapka.....	18
3. Oděv a móda v estetice Jana Mukařovského	23
3.1. Móda jakožto nástroj nivelizace estetických norem	23
3.2. Estetické kánony jako repertoáry stylů	25
4. Vztah subkultur k oděvu a módě.....	29
4.1. Subkultura jako forma odporu	29
4.2. Tvůrčí práce s oděvem a módou ve stylech subkultur	32
4.3. Zlidovění stylů subkultur v módě většiny	40
Závěr	44
Seznam použité literatury	46

Úvod

Módu chápeme jakožto společenský jev, který zásadním způsobem ovlivňuje jednotlivce a společnost. Funguje tak jako jejich hybatel sociálního prostoru a její projev a poplatnost módy můžeme sledovat na normách upravujících oděv a lidský zevnějšek jako takový. Historie sleduje proměny nejrůznějších předmětů, artefaktů minulosti, na jejichž podobě se zásadně podílí i dobová móda. Dějiny odívání jsou jednou z vizuálních prezentací sledu mód, jejichž změny můžeme sledovat na proměně siluet formujících lidské tělo do toužené módní podoby, na používaných materiálech, způsobech zdobení atp. Móda je tak vždy vázaná na určitou dobu, je platná pouze v určitý historický moment a pole jejího vizuálního projevu se mění spolu s ní. V tento moment se ale vždy jeví jako aktuální, jindy ne. Je tak silně vázána na dějinný stav ve své aktuálnosti.

První podnět k tématu této práce poskytla esej *Móda* německého sociologa Georga Simmela z roku 1911. Simmel přistupuje k módě jakožto specifickému fenoménu vyskytujícímu se v západní společnosti¹. Tato esej poslouží jako výchozí bod úvah ohledně působení a prožívání módy. Práce se bude soustředit převážně na módu ve spojitosti s oděvem, tedy módu oděvní. Simmel v eseji pracuje s příklady vlivu módy na předměty úpravy lidského zevnějšku, mezi nimiž je oděv tím nejprominentnějším.

V první části práce se tak zaměříme na prožívání a působení módy jedincem a společností, u jedince a u společnosti, na kterých vysvětlíme všeobecnou rozšířenost módy a její působení napříč společností. Poté se budeme věnovat dramatickému projevu individualismu v práci s módou a oděvem. Ve druhé kapitole představíme teorii *kanonické a lidové módy, přínos* Josefa Čapka, která doplní myšlenky Georga Simmela. Třetí kapitola se pokusí pomocí teorie Jana Mukařovského osvětlit estetickou dimenzi módy a jejích kolektivních aspektů, které jsou předmětem předchozích kapitol. Ve čtvrté kapitole se zaměříme na nové individualizující přístupy k užívání módy, které se projeví v plné síle po polovině 20. století v podobě subkulturních hnutí, avšak jejichž tvůrčí principy práce s módou lze nalézt už v myšlenkách Simmela a Čapka. Pomocí poznatků Dicka Hebdige a Heleny Jarošové se budeme snažit ukázat, že právě styly subkultur by mohly sloužit jako pokračování a navázání na Simmelovu

¹ Simmel mluví o jevech, které vidí kolem sebe, a tudíž o módě uvažuje v rámci společnosti, do které sám patří. Nenachází módu u přírodních národů, protože tak, jak ji chápe on, ji promýšlí v kontextu psychologických vlastností obyvatele Evropy, příslušníka západní civilizace. V: SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 107.

individualizační tendence módy, zejména ty spojené s mládeží, a zároveň na koncept *lidové módy* Čapka, která se podobnými tvůrčími postupy emancipuje od módy kanonické

Cílem práce je uchopit komplexní charakter působení a prožívání oděvu a na něj působící módy, která má individuální i kolektivní, sdílenou dimenzi. V poslední části práce se budeme snažit obhájit tvrzení, že subkultury jsou formou kolektivní individualizace, jejíž nedílnou součástí je tvůrčí práce s módou a oděvem.

1. Sociologické pojetí módy Georga Simmela

1.1. Individuální a kolektivní aspekty působení a prožívání oděvu a módy

Georg Simmel (1858–1918) pojímá módu jakožto společenský jev založený na silách prostupujících společností a sociálním prostorem, ve kterém se jedinec nachází. Původ tohoto uspořádání Simmel nachází ve dvou protikladných fyziologických stavech lidské bytosti: klidu a pohybu, přičemž klid spojuje se schopností receptivity, která umožňuje rozpoznání jevu a jeho klasifikaci, přiřazení pod obecný pojem.² Poloha klidu je tak spojena s obecným, jehož zachycení pomocí recepce nám poskytuje uklidnění. Akt pohybu je naopak spojen s aktivní, tvořivou činností, která jedince vede k touze po jedinečném a zakoušení nových zkušeností. Člověk se tak aktivně zabývá jednotlivými dojmy a snaží se zachytit jejich jedinečnost.³ Fyziologicky založený dualismus klidu a pohybu se promítá i do uspořádání a mechanismu sociálního prostoru jedince, který charakterizuje neustálý boj mezi polohou klidu, která v sociálním kontextu představuje splynutí s kolektivem (určitou sociální skupinou), a pohybu, který jedince nabádá k odlišení a deklaraci vlastní jedinečnosti, která znamená zamítnutí obecného a individuální diferenciaci.⁴

Móda podle Simmela patří mezi společenské jevy založené na tomto dualismu, přičemž díky své protikladné povaze představuje pro člověka vhodný nástroj k naplnění jak touhy po sounáležitosti, tedy začlenění do společnosti, tak i touhy po jedinečnosti, která vede k individuálnímu odlišení. Móda se nabízí jedinci jako nástroj k naplnění jeho „psychologické tendence k napodobení“⁵, která odpovídá pólu jeho přirozenosti usilující o klid a obecné. Jedinec tak činí pomocí napodobení vzorců, které formuluje móda. Člověk přijímající módu tyto vzory akceptuje a ve svém jednání napodobuje, tedy uplatňuje je na svůj individuální případ. Jedinec, toužící po začlenění se do společnosti, upravuje svoje jednání a zevnějšek podle těchto vzorců, a tím pádem se přibližuje svým projevem i ostatním členům kolektivu, kde daná móda působí.

Předmětem působení módy se stávají složky vizuálního projevu člověka, jeho jednání, gesta, úprava zevnějšku, oděv atp. Jedinec oděný podle módy napodobuje určitý oděvní vzor a

² SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 100-101.

³ Ibid, s. 100.

⁴ Ibid, s. 103.

⁵ Ibid, s. 101.

prezentuje ho na svém vlastním těle. Tato sebe prezentace se odehrává v sociálním prostoru a je určena pro pohled okolí, ostatních jedinců. Úprava zevnějšku člověka včetně jeho oděvu, která je předmětem působení módy, je orientována na druhého, a získává tak komunikační funkci, kdy se svým oděvem může nakládat jako se symbolickým jazykem, kterým komunikuje se svým okolím. Móda a její projev v oděvních kódech pak jedinci nabízí formy tohoto jazyku a prostředek k jeho individuálnímu sebevyjádření.

Nápodobou docílené začlenění jedince do kolektivu podle Simmela s sebou nese zákonité vymezení vůči společenským okruhům, ve kterých není daná móda jejími členy přijímána. V samotném aktu nápodoby je tak zákonitě obsaženo i odlišení kolektivního charakteru, které vymezuje jednu sociální skupinu vůči jiným právě na základě akceptace určité módy. K tomuto jevu dochází, neboť jedna móda nikdy nepůsobí v celé společnosti, nutně formuje jen určitou její část, zatímco zbytek je teprve na cestě k ní.⁶ Simmelovo pojetí módy je silně vázáno na jeho vlastní sociální prostředí. Z tohoto důvodu se jeho pojetí působení módy napříč společnostmi odvíjí od hierarchie společnosti počátku 20. století. Podle Simmela tato společenská hierarchie od nejvyšší společenské vrstvy k té nejnižší koresponduje s procesem vzniku, šíření a zániku módy. Autor tak přichází s hierarchickým pojetím módního koloběhu, podle nějž je nová móda vždy výtvorem té nejvyšší společenské třídy a s postupem času je přejímána třídami nižšími. Toto mezitřídní napodobení⁷ je přirozený jev, neboť jedinec se přirozeně chce dostat do lépe situované pozice spojené s vyšším společenským postavením, která mu přinese pohodlnější život (naplnění jeho potřeb). V momentu mezitřídního rozšíření vyšší třída módu opouští a uchyluje se opět k její novější verzi. Dochází k tomu z toho důvodu, že právě tato základní odlišující funkce módy zmizela.

Simmel si všímá schopnosti zmrtnýchvstání módy, při kterém dochází k oživení již vyčerpané módy jejím zasazením do nového kontextu. Móda má podle Simmela tendenci k úspoře vlastních sil. Projev této vlastnosti módy můžeme sledovat v dějinných proměnách oděvní módy. Móda se přirozeně snaží o rozpínání do co nejširšího pole působnosti, „nicméně s vynaložením relativně nejúspornějších prostředků.“⁸ To znamená, že recykluje

⁶ SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 110.

⁷ Tendence k napodobení módy vyšší vrstvy nižšími třídami využívají výrobci oděvní módy, nebo módní časopisy, když své zboží prezentují na celebritách, které imponují jako vzory zejména ženám a mladým dívkám. Móda tak hraje velkou roli v reklamě.

⁸ Ibid, s. 128.

módy staré a přebírá jejich vzory, „obrací se k dřívějším formám“⁹, které se jeví jako dostatečně nové.

Prostup módy společností můžeme chápat jako životní koloběh jedné módy. Různé módní cykly mohou mít různého trvání. Simmel nachází souvislost mezi střídáním mód a nervovým nastavením doby. Podle Simmela „čím je nějaká doba nervóznější, tím rychleji se budou měnit podoby její módy, neboť potřeba odlišných podnětů, jeden z nejdůležitějších základů veškeré módy, těsně souvisí s produkcí nervové energie.“¹⁰ Tato nervozita se projevuje rychlým vytěžením aktuální módy, které vede k jejímu spěšnému zániku. Ve zrychlování módních koloběhů vidí odraz netrpělivého tempa moderního života, který tak novost přinášenou módou vyžaduje ve větší a větší míře, protože jeho „vnitřní rytmus vyžaduje stále kratší intervaly ve střídání dojmů.“¹¹

I v moderní společnosti, tak jak ji znal Simmel, móda stále vznikala u třídy vyšší, avšak kvůli tomuto zrychlení vnitřního rytmu moderního života si i on všímá zrychlení i životního cyklu módy. Jedním z důvodů je rozšíření technologií, které umožňují rychlou výrobu módních produktů. Druhým důvodem, ne nesouvisejícím s prvním, je ekonomický vzestup nižších vrstev společnosti. Tato část společnosti ale nabytím prostředků neztrácí svou tendenci k napodobení toho „kdo stojí výše,“¹² ale naopak tak činí pomocí své hospodářské síly v čím dál rychlejším tempu. Oba tyto jevy Simmel spojuje především s prostředím velkoměst, ve kterém se rychlost moderního životního tempa a demokratizace módy explicitně manifestuje, a to například ve vzniku obchodních domů s konfekční oděvní módou, která plní skříňe jedinců střední třídy.

Podle Simmela tak dochází k masivnímu rozšíření módy, které vyplývá z její paradoxní povahy, kdy ve stejném okamžiku jedinci poskytuje začlenění do společnosti, „připojení ke stejné postaveným,“¹³ ale současně ve stejnou chvíli jedince odlišuje, protože jeho skupinu uzavírá „vůči těm, kdo stojí níže, jejich určení jako těch, kdo k oné skupině nepatří.“¹⁴ Proměny módy, které můžeme pozorovat i na proměnách odívání, jsou utvářeny dynamickým

⁹ Ibid, s. 128.

¹⁰ SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 108.

¹¹ Ibid, s. 111.

¹² Ibid, s. 126.

¹³ Ibid, s. 103.

¹⁴ Ibid, s. 103.

protikladným charakterem módy, jenž spočívá v tom, že jedinci slouží jako nástroj k deklaraci jeho „sociální poslušnosti, která je přitom zároveň individuální diferenciací.“¹⁵

Móda díky své normativní povaze činí z jedince reprezentanta „určité pospolitosti, jedinečným ztělesněním ducha celku.“¹⁶ Oděnění se podle jedince uklidňuje, neboť z něj činí pouhý příklad, jednoho z mnoha¹⁷, propůjčuje mu společenskou anonymitu. Přijetím módy se jednotlivec zároveň zbavuje nutnosti volby, protože móda mu předkládá náležitou formu jeho zevnějšku podle pravidel, která jsou schvalována jeho okolím. Oděněním se podle vkusu módy se jedinec jeví jakožto slušně a zároveň slušivě ustrojený, čímž u druhých vzbuzuje uznání nebo dokonce závist. Podle Simmela individuální prožívání módy souvisí se závistí, kterou vzbuzuje svým módním oděním. „Jako individuu se módnímu člověku závidí, jako představitel určitého typu se setkává se souhlasem.“¹⁸ Takto vzbuzená závist je pro působnost módy zásadní, protože závistivý jedinec se bude snažit záviděný oděv imitovat a obléci se podle stejné módní formule. Už jenom závistí se jedinec podílí na módě, akceptuje ji a jeho jednání k ní směřuje. Podle Simmela díky této touze nejsou módní obsahy „nikomu absolutně odepřeny.“¹⁹ Závist druhého tak funguje jako prostředek dalšího šíření módy napříč společností.

Pojďme se nyní zastavit u zmíněného dojmu slušnosti, který vyvolává módní oděv. Simmel přirovnává módu k anonymní akci typu masového zločinu. I když se jedinec takového jevu účastní, masovost a s ní spojená anonymita ho zbavují pocitu odpovědnosti za spoluúčast. Kdyby jedinec stanul před stejným úkolem sám, velmi pravděpodobně by před činem zděšeně couvl.²⁰ To znamená, že móda zbavuje jedince etické odpovědnosti.²¹ Co je potvrzeno módou, je jednoduše dovoleno. Móda formuje lidské zvyky a dává jim dojem adekvátnosti, přiměřenosti. Její odlišnost od módy předchozí znamená pouze její modernost, která se odráží v produktech vzniklých pod jejím vlivem. To, co je módní a jeví se tak jako moderní, záměrně posouvá hranice a etickou normu módy předešlé. Simmel si všímá, že „nové módě razí mnohdy cestu polosvět“.²² Polosvět je vnímaný sám sebou i zbytkem společnosti jako periferie společnosti, ve které kvůli hraniční nezačleněnosti vzniká odpor

¹⁵ Ibid, s. 113.

¹⁶ SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 113.

¹⁷ Ibid, s. 101.

¹⁸ Ibid, s. 112.

¹⁹ Ibid, s. 113.

²⁰ Ibid, s. 122.

²¹ Ibid, s. 131.

²² Ibid, s. 119.

této části vůči normám a hodnotám společnosti většinové, a dává vzniknout novým formám projevu pramenících „v neutuchajícím usilování o nové, dosud neslychané podoby módy, v bezohlednosti, s níž se vášnivě sahá právě po podobách přímo protichůdných podobám dosavadním.“²³ Slušnost formy oděvu se v tomto případě zcela odvíjí od souhlasu módy, která novou podobu oděvu normalizuje a činí všeobecně přijatelnou.²⁴

Slušivý dojem módního oděvu, tj. též respektující dobový vkus vládnoucí vrstvy, upozorňuje na druhé pole působnosti módy. Kromě etické zodpovědnosti móda jedince zbavuje nutnosti odpovědnosti i ve sféře estetické. Jedinec upravující svůj zevnějšek podle diktátu módy nenese odpovědnost za svou podobu, protože je stvrzována společenským vkusem. Móda tak určitým způsobem formuje obecný vkus, tedy vkus části společnosti, která podléhá jejímu vlivu. Móda zbavuje jedince estetické odpovědnosti za to, jak se odívá nebo jak se zdobí. Módní oděv se vždy jeví jako adekvátní a vůči ostatní společnosti nebo módě předchází i uměřeně odlišný, přičemž jeho novátorství je esteticky oceňováno.

Díky této síle módy dochází i k přijetí tak zvláštních a často nepraktických předmětů, které by bez vlivu módy neměly v historii odívání jakékoliv opodstatnění. Toto ilustruje Simmelovo tvrzení, že módními se stávají „tak ošklivé a odpudivé věci, že se zdá, jako by móda chtěla svoji moc ukázat právě tím, že si kvůli ní na sebe vezmeme i to nejohavnější... To svědčí o její naprosté lhostejnosti vůči objektivním životním normám.“²⁵ Estetické ocenění předmětu, například kusu oděvu ušitého podle nejnovější módy, spočívá v jeho jevení se jako něco neviděného a jedinečného²⁶, dalo by se říct v exkluzivitě oděvu. Lesk novoty módního předmětu se tak promítá do vkusu sociální skupiny, kde daná móda působí.

1.2. Individualizace módy

Ukázali jsme, že individuální a kolektivní aspekty módy fungují pospolu, jedinec módu prožívá na několika rovinách, které odpovídají jeho touhám a vnitřnímu dualismu, který se projevuje i v jeho vztazích v sociálním prostoru. Následující část práce se bude zabývat

²³ Ibid, s. 119.

²⁴ Je nutné připomenout, že v Simmelově současnosti se vyšší společenské kruhy užívají etiketu chování, stolování, odívání a tuto tehdy živou instituci společenského chování obráží i znaky módy – viz fraky, velké toalety a tzv. společenský oděv a jeho rozlišování – odpolední, večerní, gala.

²⁵ SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 104.

²⁶ Simmel na straně 106 poukazuje na vysoké estetického hodnocení módního předmětu zcela odlišného, cizího původu, například exotického předmětu, který se stane módním v západní společnosti.

odlišujícími tendencemi individua, které vyúsťují v originální vizuální projev skrze nekonformní práci s módou a oděvem.

Simmel si všímá několika netradičních postupů s módními vzorci, kdy dochází k dramatizaci individuálního prožívání módy a následné práci s ní jakožto nástrojem k demonstraci individuality, jedinečnosti a osobní originality. Touto individualizací módy jedinec k úpravě svého zevnějšku, jeho kultivaci například pomocí oděvu, přistupuje jako k prostředku vědomého sebevyjádření a „sebeodlišení“²⁷. Tento člověk pracuje s módou odlišným způsobem, kdy nepostupuje jako běžný následovník módy, který akceptuje její vzorce a podle nich náležitě a bez větších invencí upravuje svůj zevnějšek. Osobitý jedinec se může rozhodnout módní vzorce vyostřit nebo módu zcela zamítnout. Těmito individualizujícími postupy vynikají jejich nositelé mezi ostatními jedinci a vytváří si pro sebe jedinečné nápadité formy odívání odlišné od těch vzniklých jednoduchým následováním módního vzoru.

S příkladem dramatizace módy spojuje Simmel postavu „šviháka“²⁸, jehož práce s módou vypadá takto: *Švihák* vyniká kvůli tomu, že „módní tendence přepíná nad obvykle zachovávanou míru.“²⁹ To znamená, že když jsou v módě klobouky se širokou krempou, tomu jeho budou muset kolemjdoucí na ulici kvůli jeho rozloze uhýbat. *Švihák* díky této dramatizaci upoutává pozornost okolí. Jeho zjev je na hranici módnosti a nemódnosti, protože stále pracuje se stejnými módními vzorci³⁰, ale kreativním způsobem, který ho odlišuje. Z tohoto důvodu může u svého okolí vyvolávat smíšené reakce, zejména dojem extravagance. Podle Simmela nedochází ale k odmítnutí jeho zjevu, protože pro své okolí představuje hrdinu módy, který „jde před ostatními – ale přesně jejich cestou.“³¹ Zároveň je to právě *švihák*, který si novou módu osvojuje jako jeden z první jedinců mimo vyšší třídu, kde móda vznikla.

Ve *švihákově* originálním přístupu k sebe prezentaci je vidět závažnost, se kterou k módě přistupuje. To znamená, že se často bude strojit honosněji a s větší péčí než ostatní jedinci, že tvorbou své podoby bude chtít ukázat okolí svou aktuálnost v moderním světě, že jde s dobou. *Švihák* se často může snažit o to, být ze všech nejmódnější – to vede k dramatizaci

²⁷ SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 121.

²⁸ Ibid, s. 113.

²⁹ Ibid, s. 113.

³⁰ Ibid, s. 113.

³¹ Ibid, s. 114.

osobního zjevu. Švihák tak stále chce jít s módou, chce získat uznání ve společnosti, ale lišit se od davu, jevit se lepším, módnějším, mít větší „švih.“³² Nejde tak cestou zcela individuálního odívání a úpravy zevnějšku, ale v jeho přístupu k módě dochází k specifickému poměru „mezi sociálním a individuálním pudem.“³³ Obecná móda švihákovi, jakožto jejímu vnímavému následovníkovi, nabízí prostřednictvím například módních časopisů aktualizaci jeho svršků – zevnějšku. Obecná móda mu poskytuje nový „slovník“ , ale je to on sám, kdo si z něj skládá svůj styl.

Individualizujícím vyjádřením módních norem je podle Simmela i jejich vědomé odmítnutí, které stejně jako švihácká dramatizace nabízí jednotlivci pocit jedinečnosti. Tato originalita je ale pouze zdánlivá, protože k odmítnutí módy ji jedinec musí stejně jako její přívrženec pochopit a až následně ji zamítnout. Záměrně nemódní člověk tak musí k zaujetí své odmítavé pozice stejně jako následovník módy a švihák věnovat jejím vzorcům pozornost, a to i přes svou paradoxní snahu jít mimo ni. Tento jedinec si na hlavu posadí klobouk s úzkou krepou v době, kdy jeho okolí přijímá módu klobouku s krepou širokou. Podle Simmela záměrně nemódně oblečený člověk módní vzorce „formuluje v rámci jiné kategorie: zatímco u šviháka je to kategorie stupňování, u něho je to kategorie negace.“³⁴ Na odmítnutí módy není tak nic víc individualizujícího než na přehnaných módních kreacích podle jasně daných módních forem. Jde o převrácenou akceptaci módy, při které člověk vědomě bere její hodnoty a ve svém projevu je obrací.

Simmel si všímá zajímavého jevu, který bychom mohli charakterizovat jako kolektivní odmítnutí módy, ke kterému dochází vlnou odporu užšího okruhu vůči módě širší společnosti. Kvůli tomuto kolektivnímu odmítnutí vzniká ve společnosti enkláva záměrně nemódně oblékajících se jedinců. Podstatu tohoto rozporuplného jevu výstižně popisuje Simmel: „Pud usilující o individuální vyniknutí se za prvé spokojuje s pouhým převrácením sociálního napodobení a za druhé čerpá sám zase sílu z toho, že se opírá o určitý, stejným způsobem charakterizovaný užší okruh: kdyby se vytvořil nějaký spolek odpůrců spolků, nebylo by to logicky ani psychologicky o nic nemožnější než tento jev.“³⁵ Tento paradoxní jev umožňuje vznik určitého poddruhu obecné módy, její negativní větve. V užším společenském okruhu se

³² Spojení „mít švih“, dnešní „být cool“ apod., jsou speciální výrazy módní rétoriky, zvoleny a ustaveny významově dobou vzniku, mohou však svou dobu i přežívat. Jejich obsah významový obsahuje i vlastnosti, kvality estetické povahy – blíže většinou neurčené, ale současníky pocíťované.

³³ SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. 114

³⁴ *Ibid.*, s. 115.

³⁵ *Ibid.*, s. 115.

tak může stát módou oblékat se nemódně, avšak tato anti-móda³⁶ je tak stále závislá na vzorcích módy mateřské, reaguje na její formy i její změny.

Individualizovaný projev skrze práci s módou může pramenit z ješitnosti nebo ze snahy „stát se ve vlastních očích i pro ostatní jakousi senzací.“³⁷ Zároveň může být projevem skutečného vnitřního vybočení od většinového postoje mainstreamu. Tento individuální typ módy sleduje Simmel zejména u mládeže, se kterou spojuje termín „osobní módy“³⁸. Podle Simmela právě u mladých lidí sílí touha po odlišení, vlastní originalitě³⁹, která vede ke kreativní práci s módou. Proces vytvoření *osobní módy* je tak spojen s nutnou kreativní aktivitou, která je vlastní jak umělcům při tvorbě jejich děl⁴⁰, tak člověku utvářejícího svůj zevnějšek pomocí jedinečné *osobní módy*.

Individualizující přístup k módě mládeže není často nepodobný tomu šviháka nebo programového odmítače. Právě mladí lidé jsou často příklady těchto dvou přístupů k módě a mohli bychom říci, že jejich originalita, která se projevuje v odlišující vizuální prezentaci, tedy například ve zvláštním oděvu, líčení atp., často tvoří syntézu těchto dvou přístupů. Móda mladých lidí tak v důsledku často tvoří onu anti-módu k módě obecné, která utváří obecný vkus společnosti. Obecná móda pak logicky připadá starším generacím, vůči kterým se mládež v mnoha ohledech, mezi které patří právě i móda, vymezuje a svým jednáním a vizuálním projevem vůči nim revoltuje.

Simmel si všímá, že módy mladých lidí mají velmi krátkého trvání a tím i silnější hlasitější nekonformní projev, jak rychle se objeví, tak často také odejdou. Mladí překypuje životními silami a potřebuje je ventilovat, to způsobuje formální nestálost, kdy je mládeži „poměrně lhostejné, jaké předměty jí k tomu poslouží, a proto je také dost často brzy opouští.“⁴¹ Toto tvrzení ilustruje: „Dějinné proměny vnějšího či vnitřního revolucionářství obecně bývají nesený mládeží.“⁴² Vývoj a proměnlivost *osobní módy* založené na vyjádření originality můžeme chápat jako vizuální reprezentaci, objektivizaci mládí. Móda mladému člověku díky

³⁶ V 60. letech vznikl fenomén anti-módy, tedy termínový oxymoron. Šlo k onu negativní větev módy, která původně souvisela s antikonzumeristickým poselstvím hippies a také feministek, které si nechtěly nechat diktovat oděvní normy od (mužských) návrhářů. Anti-móda měla odmítat oděvní normy a upřednostňuje osobní kreativitu a hledá výjimečnost v odlišnosti. Postupně se ale z termínu stal v podstatě nový styl nebo estetický kánon, ke kterému se začali hlásit různé značky a oděvní designéři.

³⁷ SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 145.

³⁸ Ibid, s. 123.

³⁹ Ibid, s. 145.

⁴⁰ Ibid, s. 144.

⁴¹ Ibid, s. 145.

⁴² Ibid, s. 145.

její individualizující funkci „poskytuje možnost originálního odstínění, ať už stupňováním nebo dokonce odmítáním dané módy.“⁴³

⁴³ Ibid, s. 131.

2. Fenomén „lidové módy“ Josefa Čapka

Josef Čapek (1887-1945) patří mezi nejvlivnější členy české umělecké avantgardy 1. poloviny 20. století. V této části práce se zaměříme na jeho teoretický příspěvek k dobové diskuzi o tématu umění v moderním životě, přičemž budeme čerpat ze sbírky esejů *Nejskromnější umění: Málo o mnohém*, především z eseje *Umění v módě* a *Útok na hlídku*, ve kterých se Čapek zabývá módou a uvažuje o ní jako o jedné z oblastí lidského života, ve které „se uplatňuje nebo chce či má uplatnit i živel umění“⁴⁴. Právě toto spojení každodenního života a umění má svůj původ v myšlenkách předválečných avantgardních hnutí.

Jak píše jeden z jejích hlavních teoretiků avantgardy Karel Teige (1900-1951), „není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života.“⁴⁵ Moderní umění dostává tak za úkol sloužit moderní společnosti, nesnažit se distancovat od jejích každodenních potřeb, ale doplňovat je a stát se jednou z nich, tedy stát se součástí života moderního člověka. Toto nové umění musí být přístupné co nejširšímu publiku, Teige na ně apeluje slovy: „nechť je široce srozumitelné a lidové“⁴⁶, přičemž tuto lidovost spojuje s proletariátem, který odmítá vše zastaralé, tradiční, historické a tvoří tak ideál moderní společnosti. Předmětem nového proletářského umění je zachycení moderní krásy, která „ovšem existuje i mimo oblast umění: a nové umění, jdoucí za touto krásou, překročí v důsledku toho rovněž klasické hranice.“⁴⁷ S demokratizací a integrací umění do života moderního jedince je tak nutně spojena proměna jeho formy, která se pojí s využitím nových technologií a změnou tradičních médií. Teige uzavírá svůj článek výkřikem: „NOVÉ UMĚNÍ NEBUDE JIŽ UMĚNÍM!!!“⁴⁸ Snaží se poukázat na skutečnost, že krása moderního života se manifestuje nejen v umění, ale i v průmyslově vyráběných předmětech, v uměleckém řemesle nebo v oděvním designu.

Právě tomuto posunu v chápání smyslu umění se věnuje i Josef Čapek, který pojednává o oděvu z popudu, který mu poskytla jedna pražská výstava oděvů, kde byl tak oděv představen způsobem, který obvykle náleží uměleckému dílu. V eseji *Umění v módě* se Čapek věnuje vztahu umění, potažmo umělce a oděvu a dochází k závěru, že oděv představuje vhodný materiál pro práci umělce, který v roli designéra může vložit svou uměleckou kreativitu do každého předmětu určeného pro zlepšení každodenního života v moderní společnosti. Je

⁴⁴ ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění: Málo o mnohém*. Praha: Československý spisovatel, 1962. s.7.

⁴⁵ SEIFERT, Jaroslav a TEIGE, Karel (ed.). *Revoluční sborník Devětsil. Edice Devětsilu*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922. s. 200.

⁴⁶ Ibid, s. 200.

⁴⁷ Ibid, s. 201.

⁴⁸ Ibid, s. 202.

důležité si uvědomit, že Čapek píše tento text na začátku 20. let minulého století, protože ohlas těchto myšlenek nacházíme v praxi prvorepublikové avantgardy, kdy se umělci začali aktivně zapojovat do módního světa, čímž přinášeli své revoluční a inovativní přístupy do oblasti módy. Čapek a mnozí jiní avantgardní umělci⁴⁹ tak začali k oděvu přistupovat individualisticky jako k tvorbě uměleckého díla. Mohli bychom říci, že uměleckou kreativitou vytvořili vlastní podoby *osobní módy*. Avantgarda do oděvní tvorby přinesla novou dávku kreativity, která do té doby neměla obdoby.

Oděv se tak pro Čapka stává novým polem pro působení umělecké kreativity a novým předmětem zájmu jeho úvah. V *Umění v módě* se dotýká funkce oděvu formovat lidské tělo, schopnost podtrhovat nebo schovávat jeho skutečné fyziologické vlastnosti. Zároveň si uvědomuje směřování oděvu k pohledu druhého, protože v projevu člověka nehraje roli to „jak má být člověk vyzdoben, nýbrž jak má vypadat. Běží tu o celý jeho plastický zjev, jednou se zvýrazní výška, jindy hmotnost, a to zákonitě a konstruktivně ...“⁵⁰ všímá si normativní funkce módy, díky které dochází v určitou chvíli „příkaznému ustálení“⁵¹ formy oděvu, které má za důsledek unifikaci oděvu části společnosti, protože principem působení módy ve společnosti je zformovat nejen oděv, ale například všechny muže, jejich postavy podle jednoho obecného vzorce.

Oblékání se podle aktuální módy spočívá podle Čapka v dodržování poměrů a úměrnosti všech složek oděvu. Módně oděný člověk tímto způsobem harmonizuje svůj oděv, který se díky dodržení oděvní normy stává „slohovější, elegantnější.“⁵² Právě vzbudit pojem elegance je cílem módního člověka jeho doby. Móda jedinci poskytuje návod pro dosažení této elegantní krásy, která není nic jiného než jevení se jakožto elegantně vypadající člověk. Čapek si uvědomuje normativnost módy, která poskytuje jedinci návod k elegantní sebe prezentaci. Náležitá práce s oděvem podle módních vzorců „koneckonců totéž jako pěkné dodržení a dokonalost formálního principu ve výtvorech přírody, techniky i umění, u zvířat a květin, automobilů nebo u soch a řeckých chrámů.“⁵³ O eleganci lidského projevu uvažuje i Simmel v rámci eseje *Psychologie ozdoby* a stejně jako Čapek poukazuje na její závislost na společenském konsenzu. Jde podle něj o „sociální pojem, který svoji hodnotu

⁴⁹ Josef Čapek se sám věnoval návrhům divadelních kostýmů. Jeho práce v divadle zahrnovala kostýmy pro avantgardní inscenace, kde mohl využít svůj talent pro experimentální a inovativní design. Jako další příklad můžeme zmínit návrhy divadelních kostýmů od architekta Bedřicha Feuersteina, který spolupracoval s avantgardním divadlem Dada.

⁵⁰ ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění: Málo o mnohém*. Praha: Československý spisovatel, 1962. s. 43.

⁵¹ Ibid, s. 43.

⁵² Ibid, s. 43.

⁵³ Ibid, s. 43.

zakládá na přítomnosti obecného uznání.⁵⁴ Zároveň eleganci spojuje s novostí oděvu, protože nový oděv je nepřizpůsobivý, omezuje naše gesta a nutí k rozvážnosti. Móda je tak ideálním služebníkem člověka, který chce být elegantní, protože nové šaty vznikají pod vlivem nové módy. Oproti tomu oděv onošený „jako by srostl s tělem, má v sobě jakousi intimitu, která zcela odporuje podstatě elegance.“⁵⁵

Stejně jako Simmel, se i Čapek zastavuje u procesu prostupování módy společenskými vrstvami, přičemž v několika bodech se jeho hierarchické uspořádání se Simmelovým pojetím potkává. Tyto vztyčné body bychom mohli hledat v obecném společenském rozdělení, které v době vzniku obou teorií bylo aktuální. Avšak Čapek píše esej *Útok na hlidku* z roku 1923 v době, kdy v tuzemských uměleckých kruzích vládne levicově orientované smýšlení, které jsme ilustrovali myšlenkami Karla Teigehe v úvodu kapitoly. Možná právě z tohoto důvodu vnímá módu stále podobným hierarchickým způsobem jako Simmel, ale věnuje více pozornosti nižším *napodobujícím* třídám. Dalo by se říci, že Čapek mezitřídní nápodobu Simmela nepřímou rozpracovává a konkretizuje, když přichází s pojmem „lidové módy“⁵⁶, který označuje jakékoliv napodobení „módy kanonické“⁵⁷. *Móda kanonická* nebo móda *pravá* je ona původní nová móda, která vznikla u nejvýše postavené části společnosti, jejíž členy Čapek označuje za „gentlemany“⁵⁸. (Hierarchický systém promýšlí v rámci úvah o mužské oděvní módě, ale platí i pro ženskou dobu.)

Móda lidová je výtvozem nižších, avšak nejen, sociálně slabších společenských vrstev, jejímiž reprezentanty jsou v sestupném pořadí „váleční zbohatlíci a vůbec parvenuové, lidé, a frajeři“⁵⁹ Tyto skupiny napodobují pravou módu gentlemanů. *Lidová móda* je tedy módou všech jedinců společnosti, kteří nepatří k nejužšímu společenskému okruhu, jemuž náleží *móda kanonická*. Čapek se u tohoto druhu módy pozastavuje, aby obrátil pozornost na její tvůrčí vlastnosti. Ty vycházejí ze skutečnosti, že nižší společenská vrstva si nikdy autenticky nemůže osvojit vzorce *módy kanonické*, které se v kontextu jiné než nejvyšší společenské třídy stávají cizí, nepůvodní. Z tohoto důvodu zákonitě dochází k dezinterpretaci jejich vzorců, které tak nabývají nové podoby. Tyto deformované vzorce se stávají součástí *lidové módy*, kterou bychom mohli označit jako špatně přeloženou *módu kanonickou*. Čapek uvádí

⁵⁴ SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 95.

⁵⁵ Ibid, s. 95.

⁵⁶ Ibid, s. 45.

⁵⁷ Ibid, s. 45.

⁵⁸ Ibid, s. 45.

⁵⁹ Ibid, s. 45.

příklad nekanonické práce s módou na příkladu válečného zbohatlíka, který neúměrně pracuje s jejími formálními prvky, a jeho oděv je tak ve výsledku špatně zkomponovaný a bez dodržení poměrů a úměrnosti všech složek se jeví jako neelegantní. Toto dodržení poměrů Čapek přisuzuje elegantnímu oděvu utvořeném podle *kanonické módy*, a tudíž ho ztotožňuje s oděvem gentlemana. „Nenápadně šedé nebo hnědé ponožky muže z nejužší a nejlepší společnosti jsou pěkné a místné, protože jsou z nejlepšího materiálu. Nápadně fialové ponožky válečného zbohatlíka jsou protivné, protože jsou z nejlepšího materiálu, který je znehodnocen sprostou, popularizující úpravou.“⁶⁰

Dalším důvodem existence *lidové módy* je materiální defekt, kdy si nižší skupiny přirozeně nemůžou dovolit materiály a kvalitní i případně luxusní zboží, které je produktem *kanonické módy*. *Lidová móda*, i když se vztahuje ke vzorcům *módy kanonické*, nemůže nikdy luxusní oděv přesně replikovat, protože levnější materiály, kterými disponuje, nikdy nebudou mít stejný efekt jako ty, se kterými pracuje *kanonická móda*. *Lidová móda* je tak zahrnuta do situace, kdy se musí, i když nerada, odlišit od *kanonické módy*, protože není schopna náležitě napodobit její vzorce. *Lidová móda* se musí spokojit s šitím oděvů z levnějších látek, avšak tento fakt se snaží kompenzovat v jiných vlastnostech oděvu, které i bez větších finančních prostředků může ovlivnit. V tento moment se *lidová móda* dostává do specifické tvůrčí pozice (odlišné od kreativních postupů samotných umělců), jejíž produkt je nutně individualizační, diferencující od produktu *módy kanonické*. Jedním z těchto diferenciačních aktů, kterými se jedinec snaží vylepšit svůj zevnějšek v tom smyslu, že ho chce přiblížit zevnějšku gentlemana, je nekanonická práce s barvou nebo vzorem látky oděvu. Podle Čapka se *lidová móda* pestrostí barev nebo hlučností vzorů snaží dohnat a zároveň zamaskovat nedostatky levného materiálu. Například košile z nekvalitní bavlny si nevystačí s jednoduchým, umírněným vzorem tenkých proužků, ale k tomu, aby odlákala pohled od materiálu nízké gramáže, potřebuje živější, hlučnější barvu a vzor.⁶¹ Barevnost *lidové módy* má za úkol přehlušit levný materiál a dosáhnout stejného dojmu, jaký mají kanonicky módní předměty. Čapek zájem *lidové módy* v pestrobarevnosti vysvětluje takto: „Hrubší materiál žádá si hrubšího šlechtění. Kuchyňské režné utěrky jsou hezké svým výrazným mřížkováním a populární móda má vždy něco z těchto kuchyňských utěrek.“⁶²

⁶⁰ ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění: Málo o mnohém*. Praha: Československý spisovatel, 1962. s. 46.

⁶¹ *Ibid*, s. 46.

⁶² *Ibid*, s. 46.

Čapek tak kromě vyložené touhy po vlastní originalitě a jejím sebevyjádření, kterou objevuje Simmel, nachází i motiv kreativity k dosažení alternativ původního vzoru *kanonické módy*. V závěru svého eseje poukazuje na fakt, že tvůrčí schopnost *lidové módy* dokáže přesáhnout estetickou působivostí původní vzory *módy kanonické*, uniknout jejím normám, a dojít vlastní samostatnosti.⁶³ To znamená, že *lidová móda* si utváří vlastní oděvní vzorce, ve kterých se pohybuje její široké spektrum spotřebitelů a mezi kterými můžeme jako pozorovatelé sledovat jejich dodržení nebo porušení. *Lidová móda* tak nastavuje nové měřítko hodnocení. Toto osamocení *lidové módy* dokládá i současná podoba trhu s oděvní módou, kdy jsou jednotlivé druhy oděvu různě variovány do nejrůznějších barev, s variabilními ozdobami a detaily. Sám Čapek u této popularizované módy oceňuje živost a svěžest, protože se jejím prostřednictvím oděv člověka stává více individualizovaným sebevyjádřením. *Lidová móda* poskytuje jejímu nositeli prostředek k sebeutváření, vytvoření vlastního zevnějšku s novou dávkou kreativy. Osamostatnění *lidové módy* poukazuje na možnost vzniku nové módy „ze zdola“, tedy mimo nejvyšší společenskou vrstvu. Právě k tomu dochází při demokratizaci módy, kterou naznačuje v podobě kolektivního odmítnutí obecné módy Simmel a v podobě *lidové módy* ji rozvíjí Josef Čapek. Avšak k novému rozkvětu módy původem „z ulice“ dochází až v druhé polovině 20. století, po smrti obou autorů.

⁶³ Ibid, s. 47.

3. Oděv a móda v estetice Jana Mukařovského

V této kapitole se pokusíme o doplnění Simmelovy teorie *etické a estetické odpovědnosti*, jež jedinci odejímá móda, úvahami estetika a literárního teoretika Jana Mukařovského (1891–1975), který se dotýká tématu módy jakožto jevu, který ovlivňuje mimo jiné i estetické normy, v zásadní studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* publikované ve sbírce *Studie I*. Poukážeme na Mukařovského pojem *kolektivního vědomí*, jako na zaštiťující aparát módy.

V druhé části kapitoly představíme Mukařovského koncept *estetických kánonů*, které odkazují na pluralitu stylů a oděvních mód a možnost utváření mód „ze spodu“. Tato druhá část bude zásadní pro zasazení fenoménu subkultur do teorie individuálních a kolektivních aspektů působení a prožívání oděvu a módy.

3.1. Móda jakožto nástroj nivelizace estetických norem

Jak si všímají Simmel a Čapek, móda má vliv na estetické ocenění předmětu, kdy je jeho novota, módnost, shledána jako kladná vlastnost, a módní předmět tak získává dojem slušivosti nebo elegance. Toto estetické hodnocení předmětu je jen málo založeno na jeho skutečných kvalitách. Jak upozorňuje Jan Mukařovský, móda je jev převážně hospodářského charakteru, který má nivelizující vliv na normy⁶⁴, mezi nimi i normu estetickou. Móda je řízena touhou po novém, originálním, která následně zabarvuje i ony estetické normy a soudy spotřebitelů módního zboží. Její nivelizující schopnost spočívá v protěžování určité normy na úkor ostatních.⁶⁵ Právě vlivem módy se jen specifická estetická norma oděvu bude jevit jako jediná vhodná, a dojde tak o odstranění mnohotvárné konkurence souběžných norem.⁶⁶ Můžeme říct, že móda bere za svou jednu specifickou estetickou normu v odívání a činí ji módní. Módnost oděvu, vytvořená nivelizací, poukazuje na estetickou funkci módy, kterou nabývá právě svým nivelizačním vlivem na estetickou normu. Jako příklad Mukařovský uvádí situaci po druhé světové válce, kdy se díky této nivelizaci stala normou jediná určitá podoba vhodného oděvu, a tak zanikl rozdíl mezi oděvem městským a vesnickým nebo rozdíl v odívání různých generací.⁶⁷

⁶⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a JANKOVIČ, Milan (ed.). *Studie I*. Brno: Host, 2007. s. 111.

⁶⁵ Mukařovský nevnímá módu jako estetickou normu. Jde pouze o jev s nivelizující funkcí, který na estetické normy působí. Můžeme ho tak považovat za normativní jen v tomto smyslu.

⁶⁶ *Ibid*, s. 111.

⁶⁷ *Ibid*, s. 111.

V rámci svého strukturalistického přístupu Mukařovský vztahuje termín estetické normy ke dvěma dalším základním stavebním jednotkám jeho teorie, estetické funkci a hodnotě. Norma určitou funkci realizuje, nastoluje v praxi.⁶⁸ Norma má „povahu pravidla, činícího si nárok na platnost neproměnnou. Funkce jako živá síla zdá se předurčena k tomu, aby stále měnila rozlohu i směr svého řečiště, kdežto norma, pravidlo a míra, zdá se samou svou podstatou nepohyblivá.“⁶⁹ Avšak i přes to se sama norma v čase proměňuje už jenom z toho důvodu, že je neustále aplikována na proměňující se realitu, která pro normu vytváří nové a nové úkoly.⁷⁰ Zároveň má norma vliv i na hodnocení, tudíž hodnotu, kterou předmětu přisuzujeme. Stává se jen zřídka, že bychom měli posoudit něco tak jedinečného, co nevnímáme v žádné ustanovené struktuře, pro kterou bychom znali platnou normu, a museli se tak spolehnout pouze na náš individuální úsudek. V tento moment přichází Mukařovský s konceptem tzv. „kolektivního vědomí“⁷¹, které ustanovuje hodnoty tak, že jsou vnímány jako zdánlivá fakta „existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování.“⁷² Díky tomu se normy kodifikují jako obecně platná pravidla. „Bez společenského konsenzu by norma nebyla normou. Taková norma má univerzální platnost na všechny příklady, na předměty, které pod ní spadají.“⁷³ Díky *kolektivnímu vědomí* dochází k vytvoření obecné módy, která je uznávána částí společností, jak ji popisuje Simmel. Právě díky zaštitění módy a jejího projevu na oděvních normách dochází ke kolektivnímu prožívání módy a jedinec je zbaven ony nutnosti individuální volby, protože se ve svém oděvu může řídit módními vzorci přijímanými *kolektivním vědomím*. *Kolektivní vědomí* se uplatňuje i ve formování estetické hodnoty, která udává míru estetické libosti.⁷⁴ Ve výsledku tedy člověk oblékající se podle aktuální oděvní módy zakotvené v *kolektivním vědomí*, zapadá do části společnosti, která se jí řídí. Napodobení přináší módně oděnému jedinci uznání jeho okolí. Takto člověk dosahuje onoho dojmu elegance, kterým se zabývali Simmel i Čapek.

Pojďme se nyní podívat na specifickou estetickou normu. Podle Mukařovského estetická norma na rozdíl od jiných typů norem „nesměřuje k praktickému cíli, ale míří k samotnému objektu, který je jejím nositelem, takže tento objekt se stává jediným bezprostředním cílem

⁶⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav (ed.). *Studie z estetiky: výběr z estetických prací Jana Mukařovského z let 1931-1948*. Praha: Odeon, 1971. s. 74.

⁶⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a JANKOVIČ, Milan (ed.). *Studie I*. Brno: Host, 2007. s. 99.

⁷⁰ *Ibid.*, s. 104.

⁷¹ *Ibid.*, s. 100.

⁷² *Ibid.*, s. 100.

⁷³ *Ibid.*, s. 100.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 100.

činnosti.⁷⁵ Estetická norma disponuje určitou samoučelností. Díky této zdánlivé nezávaznosti na praxi má tendenci více a více podléhat změnám, a tudíž i vlivu módy. Estetické normy mají podle Mukařovského „spíš sklon k tomu být porušovány než dodržovány.“⁷⁶ V kontextu uměleckých děl o nich Mukařovský uvažuje dokonce jako o pouhých orientačních bodech, od kterých se odpichují nová umělecká díla a vymezují se vůči těm předešlým. Umělecké dílo tak představuje něco, co porušuje ustanovenou estetickou normou, a ohlašuje tak nastupující normu budoucí.⁷⁷

Mimoumělecká sféra je podle autora na estetické normě závislejší, více se jí podřizuje, avšak díky vlivu módy může docházet k podobnému úkazu jako u uměleckých děl. Módní oděv se v určitý okamžik může jevit stejně revoluční jako umělecké dílo. Podle Mukařovského je totiž nivelizující funkce módy na druhé straně „kompenzována rychlým časovým střídáním norem, které přivozuje móda.“⁷⁸ Avšak toto střídání není pravidelné. Mukařovský píše, „normy se nestřídají pravidelně jako vlny narážející na mořské pobřeží, kde další přichází teprve, když se předešlá rozplynula.“⁷⁹ Normy, včetně těch oděvních, tak nemají všechny stejnou životnost, některé přetrvávají i celá staletí. Mukařovský si všímá souběžnosti, plurality oděvních norem v jedné době, a otevírá tak předpoklad plurality mód působících ve společnosti vedle sebe.

3.2. Estetické kánony jako repertoáry stylů

Mukařovský pluralitu estetických norem sleduje především u předmětů, které jsou nositeli estetické funkce a zároveň jsou řemeslně vyráběny jako nábytek nebo oděv. Tyto předměty bývají následně obchody kategorizovány a škatulkovány podle různých „vkusů“,⁸⁰ o kterých bychom dnes mohli uvažovat jako o stylech, které slouží jako zastřešující pojmy pro předměty vykazující jisté podobné formální vlastnosti. Mukařovský se pojmu styl v tomto kontextu přímo nevěnuje, ale Simmel na něj naráží v rámci eseje *Psychologie ozdoby*, kde styl definuje jako „něco obecného, něco, co dává obsahům osobního života a osobnímu počínání formu sdílenou s mnoha lidmi a mnoha lidem též přístupnou.“⁸¹ Jde tedy o formu komunikace, která ovlivňuje pozorovatele. Smysl těchto vkusů nebo stylů popisuje Simmel

⁷⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav (ed.). *Studie z estetiky: výběr z estetických prací Jana Mukařovského z let 1931-1948*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. s. 74.

⁷⁶ Ibid, s. 75.

⁷⁷ Ibid, s. 32.

⁷⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a JANKOVIČ, Milan (ed.). *Studie I*. Brno: Host, 2007. s. 111.

⁷⁹ Ibid, s. 111.

⁸⁰ Ibid, s. 113.

⁸¹ SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. s. 95.

takto: „Má-li ozdoba dát individuu navíc cosi nadindividuálního, něco, co vyzařuje ke všem a všemi je přijímáno a oceňováno, musí vedle pouhé materiální stránky svého působení mít i určitý styl.“⁸²

Tyto vkusy nebo styly⁸³ vytvářejí podle Mukařovského soubory estetických norem, tzv. „estetické kánony“,⁸⁴ které existují paralelně ve společnosti, která si je osvojuje jako jednotlivé jazyky. *Estetické kánony* existují jako jím odpovídající vkusy souběžně napříč společnostmi. Jejich koexistence avšak neprobíhá bez určité dynamiky, protože každý z *kánonů* projevuje „tendenci platit sám, vytlačit ostatní: to plyne z nároků estetické normy na naprostou závaznost ...“⁸⁵ Mukařovský zmiňuje, že stejně jako jazyk je nám jenom jeden vkus a tedy i kánon mateřský, tedy že jednomu rozumíme přirozeně nejlépe a ten se pak stává součástí našeho osobního vkusu.⁸⁶ Podle Mukařovského nejsou jednotlivé *kánony* pouze přítomné v jedné určité společenské vrstvě, ale mají tendence rozpínat se a přesahovat hranice.⁸⁷

Podle Mukařovského „každá společenská vrstva, ale i mnohá prostředí (např. venkov – město) mají svůj vlastní estetický kánon, který je jedním z jejich nejcharakterističtějších znaků.“⁸⁸ *Estetické kánony* tak můžeme chápat jako soubory znaků, mohli bychom říct vizuální prezentace, na kterých se projevují specifické estetické normy společenských vrstev nebo obyvatelstva vesnic a měst. Tuto vizuální prezentaci sledovali Simmel i Čapek a stejně jako Mukařovský ji spojují s jejím původem v tendenci k napodobě v rámci kolektivu. Všichni autoři si všímají nejen napodobení obecného vzoru jedincem, ale i napodobení mezitřídního, mezi jedinci navzájem, který nastává v momentě, kdy se jedinec z nižší vrstvy chce přiblížit vizuální prezentaci jedinci z třídy vyšší. Mukařovský tuto tendenci k napodobení vysvětluje jako důsledek snahy o to „získat aspoň vnější příznaky vkusu oné vrstvy, do které chce být přerazen (změna odívání, bydlení, společenského chování atd. po stránce estetické).“⁸⁹ Mukařovský si všímá stejně jako Čapek kreativního charakteru tohoto přejímání, které označuje jako „aktivní přetvoření vzhledem k estetické tradici daného

⁸² Ibid, s. 95.

⁸³ Mukařovský mluví o jednotlivých estetických kánonech spojenými s uměleckými styly „od impresionismu po surrealismus.“ V: MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a JANKOVIČ, Milan (ed.). *Studie I*. Brno: Host, 2007. s. 113.

⁸⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a JANKOVIČ, Milan (ed.). *Studie I*. Brno: Host, 2007. s. 113.

⁸⁵ Ibid, s. 113.

⁸⁶ Ibid, s. 113.

⁸⁷ Ibid, s. 116.

⁸⁸ Ibid, s. 115.

⁸⁹ Ibid, s. 115.

prostředí.⁹⁰ To znamená, že nový estetický kánon není přijímán pasivně a pořád platí to, co Mukařovský předjímal v otázkách střídání norem, že nejdou jednoznačně ve sledu za sebou, ale překrývají se, pozvolně doznívají a jedna se přelévá v druhou.

Zároveň Mukařovský upozorňuje na cykličnost, kterou můžeme u *kánonů* sledovat. Často dochází k tomu, že *kánon* a jemu odpovídající styl, který není v určité době v centru zájmu (mohli bychom říct, že není v módě), je najednou „vzdvížen do samého ohniska estetického dění a stává se – ve změněném aspektu ovšem – opět normou mladou a aktuální...“⁹¹ Toto vyzdvížení můžeme připsat právě nivelizační moci módy na estetické normy. Takto Mukařovský vysvětluje cykličnost módy, které jsme se věnovali v začáteční části práce v rámci pojetí života oděvní módy u Georga Simmela.

Simmel a Čapek uvažují o třídní diferenciaci módy, kterou označují za jádro tendence nižší vrstvy k napodobení tohoto kulturního chování vrstvy vyšší. Mukařovského úvahy o časovosti *estetických kánonů*, které vznikají pod vlivem módy, a tak jejich proměny odrážejí proměny módy samotné, tuto hierarchii také promýšlejí. Starší estetické kánony jsou podle Mukařovského zmechanizované, zaklíněné ve společnosti a jednoduše srozumitelné. Je to tím, že „čím starší je kánon, tím je snáze pochopitelný, tím méně klade překážek k přisvojení.“⁹² Naopak mladší *kánony* jsou těžší k přisvojení, jsou nejméně zmechanizované a nejméně spjaté s jinými druhy norem, tudíž ve společnosti neukotvené. Tento proces přijímání nových norem můžeme vnímat jako následek působení módy, která má vliv na utváření nových vkusů a jím odpovídajícím *estetickým kánonům*. Možná právě z tohoto důvodu Mukařovský poukazuje na zdánlivou příbuznost hierarchie *estetických kánonů* s hierarchií společenských vrstev, která koresponduje se Simmelovou koncepcí šíření módy jednotlivými částmi společnosti. Tato společenská struktura by vypadala takto: „Norma nejmladší zaujímá vrchol, zdá se odpovídat vrstvě společensky nejvyšší a rovněž další odstupňování obou hierarchií zdá se být společenské, takže by vrstvám stupně nižším odpovídaly kánony čím dále starší.“⁹³ Ve skutečnosti, je ale toto rozmístění norem napříč společnostmi složitější a Mukařovský si všímá i jiného procesu šíření norem (které vznikají pod vlivem módy) napříč společnostmi, které nekořesponduje s výše zmíněným hierarchickým uspořádáním.

⁹⁰ Ibid, s. 116.

⁹¹ Ibid, s. 118.

⁹² Ibid, s. 113.

⁹³ Ibid, s. 114.

Ve společnost často můžeme sledovat jedince ze stejné společenské vrstvy, kteří mají rozdílný vkus, pracují s jinými *estetickými kánony*, a je pravděpodobné, že naopak jedinci například stejného věku (ze Simmelovy teorie si můžeme půjčit příklad mládeže), kteří ale pocházejí z jiných společenských vrstev, budou mít k sobě vkusově blíže. V rámci úvah o šíření norem společností věnuje pozornost i jejímu horizontálnímu členění, například podle věku, profese, pohlaví⁹⁴. Určité normy pak působí v těchto skupinách nehledě na společenské postavení jejich členů. Například móda mládeže, přijímá jiné normy, má jiný vkus, a tudíž pracuje s jinými *estetickými kánony* než generace jejich rodičů. Dochází tak k šíření *estetických kánonů* nezávisle na třídním rozdělení společnosti. Toto šíření je spouštěčem estetických revolucí, při kterých „se uplatňují kánony nové nebo přemísťují se z jednoho sociálního prostředí do druhého.“⁹⁵ Jedná se tedy o dynamické proměny estetických hodnot a norem, které mohou vznikat právě na pozadí generačních rozdílů. Mukařovský tak připouští vznik estetických kánonů mimo nejvyšší společenskou třídu, a tudíž i vznik mód v nižších společenských skupinách, od kterých se „ze spodu“ šíří dále napříč společenským spektrem.

Podle Mukařovského tudíž nemusí platit tvrzení, že nejmladší vkus by byl nutně spojen s nejvyšší společenskou vrstvou a uvádí zde příklad předválečného Ruska, kde „byla vrstvou společensky vedoucí aristokracie, avšak nositelem vysokého umění, odkud vycházelo obnovování estetické normy, byla vrstva měšťanská.“⁹⁶ Toto potvrzují poznatky Heleny Jarošové o nové fázi vývoje módy, která nastává v 19. století, kdy dochází k důležitému obratu, při kterém se dostávají do styku s uměleckými díly i střední třídy a kultivují novým způsobem svůj život, jehož součástí se stávají nové zkušenosti, například i výlety do přírody.⁹⁷ Podle Jarošové tak docházelo k novému rozšíření horizontu estetických hodnot a zároveň se střední třída, buržoazie, stala jejich hlavním spotřebitelem. Ke zvykům této nové tažné vrstvy společností patřilo „odívání, úprava zevnějšku vůbec a s ním nový zvyk nejen chodit ke krejčímu, ale nakupovat v obchodních domech, prohlížet si výkladní skříně s oblečenými figurínami, informovat se o módních novinkách v tisku a ve společnosti, debatovat o smyslu a povaze módy.“⁹⁸ Rozpínající tendence módy vrcholí ve 20. století, kdy móda přestává být jen věcí nejvyšších společenských vrstev a díky rozvoji módních časopisů a konfekční výroby odívání dochází k její demokratizaci napříč společností. Tato nová demokratičnost se promítá do vzniku a záběru mód nastupujících.

⁹⁴ Ibid, s. 114.

⁹⁵ Ibid, s. 114.

⁹⁶ Ibid, s. 115.

⁹⁷ JAROŠOVÁ, Helena. *Oděv, móda, tvorba*. V Praze: UMPRUM, 2020. s. 154.

⁹⁸ Ibid, s. 155.

4. Vztah subkultur k oděvu a módě

Revoluce různých typů známe z historie a jsou spojovány s mladšími generacemi, které se vymezují vůči hodnotám těch starších. Tyto revoluce jsou založeny na odporu hýbajícím revoltující částí společnosti. V první části vyložíme odmítnutí společenských norem pomocí teorie moci a odporu Michela Foucaulta, který dáme do souvislosti s pojetím subkultur Dicka Hebdige, jak jej formuluje ve své knize *Subkultura a styl*. Odmítnutí estetických norem a módy, ať už záměrné či nezáměrné, jsme představili v teoriích Simmela a Čapka. Subkultury pak mohou představovat onen paradoxní jev kolektivní negace módy za účelem individualizace, tedy vystoupení z pole vlivu obecně uznávané módy. Tyto principy jsou vlastní subkulturám, které pracují s módou kreativními způsoby, vytvářejí její novou, často až negující podobu. Vyznavači subkultury, aspoň v jejich počátcích před větším rozšířením, jsou jedinci z nižších společenských tříd. Proto u postupů, které k vytvoření svých estetických kánonů, stylů, uplatňují, připomínají přístupy *lidové módy* Josefa Čapka.

4.1. Subkultura jako forma odporu

Pojetí kultury a od ní odvozeného pojmu de facto podřízené subkultury nacházíme v knize *Subkultura a styl* Dicka Hebdige (*1951). Hebdige uvádí dvě definice termínu kultury. První vycházející z klasické a konzervativní tradice kulturu chápe jako standart estetické výjimečnosti, jako „to nejlepší, co bylo ve světě vymyšleno a řečeno“⁹⁹. Druhá mladší antropologická tradice definuje kulturu jako „zvláštní způsob života, který vyjadřoval určité významy a hodnoty nejen prostřednictvím umění a učení, ale i institucemi a běžným chováním“¹⁰⁰. V rámci této práce se stejně jako Hebdige budeme držet druhé tradice a chápat kulturu jako dynamický, stále se vyvíjející soubor zvyků jedince a společnosti, který se jeví díky kolektivnosti a tradici jakožto přirozený, ale zároveň umělý a kultivovaný vnějšími faktory. Hebdige spojuje kulturu s vládnoucí ideologií, kterou pojímá jako její hodnotový systém. Poukazuje na to, že je netušeně všudypřítomná, protože funguje nejlépe, když si její působení jedinci neuvědomují a není tak zpochybňována, což umožňuje její působení jako hodnotový společenský rámec.¹⁰¹ Pro potřeby této práce můžeme chápat obecnou, kolektivně většinově přijímanou módu jako součást kultury, sdílící normy dané většinovou společností.

⁹⁹ HEBDIGE, Dick. *Subkultura a styl*. V Praze: Dauphin, 2012. s. 30.

¹⁰⁰ Ibid, s. 30-31.

¹⁰¹ Ibid, s. 39-41.

Hebdige v rámci této kultury a jejího hodnotového systému sleduje okamžiky, kdy je tato společenská rámcovost rozpoznána a zpochybňována. Tento odpor je pak základní stavební jednotkou subkultur, které sdružují jedince právě prostředkem vymezení vůči většinové společnosti. Hebdige subkulturu definuje skrze její vztah k vládnoucí kultuře, která množinu subkultury obsahuje. Tvrdí, že subkultura je ve své podstatě forma odporu¹⁰², v níž se zažívané rozpory a námitky vůči vládnoucí ideologii nepřímo reprezentují ve stylu. Subkultura tak představuje „hluk“¹⁰³, který je výzvou symbolickému řádu vládnoucí kultury¹⁰⁴.

K přiblížení pojetí subkultur jako formy odporu vůči většinové kultuře využijeme pojetí moci a odporu Michela Foucaulta (1926–1984) z prvního svazku *Dějiny sexuality*, které nám pomůže osvětlit princip kolektivního odmítnutí oděvních norem a obecných módních vzorců subkulturami.

Foucault chápe moc jakožto určitý tažný mechanismus společnosti, jako „mohutnost vztahů sil, jež jsou imanentní oblasti, ve které působí a kterou konstituuje jejich vlastní organizace...“¹⁰⁵ Moc tak představuje dynamickou transformaci tlaků vycházejících z různých míst, které na sebe neustále působí a svým střetáváním udržují svou vlastní moc. Mocenské vztahy pak „vytvářejí série či systémy, nebo naopak rozdílů a opozice, které se izolují,“¹⁰⁶ a konstituují se v organizovaných institucích, jako jsou státní útvary, zákony a společenské hegemonie.¹⁰⁷ Moc je nezávislá na místě a neustále se proměňuje. Relativně stabilní instituce jsou pak jejím institučním ukotvením. Mocenské vztahy komunikují i s jinými druhy vztahů, jako jsou například ekonomické procesy nebo sexuální styky. Podle Foucaulta vznikají vlastně jako jejich imanence, „jsou bezprostředními účinky dělení, nerovností a stavů nerovnováhy, které v nich vznikají.“¹⁰⁸ To znamená, že moc nevzniká z pozice, kdy by na jedné straně byli lidé u moci a na druhé ovládaná strana, ale vzniká mezi strukturami společenských vrstev.

Jak píše Foucault, „kde je moc, je odpor, a přesto, či spíše právě proto, odpor není nikdy vnějškem vzhledem k moci.“¹⁰⁹ Oba jevy jsou tak ve velmi blízkém vztahu, kdy můžeme

¹⁰² Ibid, s. 44.

¹⁰³ Ibid, s. 139.

¹⁰⁴ Ibid, s. 142.

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. V Praze: Herrmann, 2003. s. 108.

¹⁰⁶ Ibid, s. 108.

¹⁰⁷ Ibid, s. 108.

¹⁰⁸ Ibid, s. 108.

¹⁰⁹ Ibid, s. 110.

odpor chápat jako druhý, vyvažující člen v mocenských vztazích, do kterých se zapisuje jako „nezrušitelný protějšek.“¹¹⁰ Existence odporu je ze své negující podstaty spjata s existencí a působením moci. Ve Foucaultově filozofii tak můžeme najít podobnou dynamiku jako u Mukařovského nebo Simmela, u nichž jsou jednotlivé pojmy fungující ve strukturách nebo v společenském uspořádání vyváženy pojmy jinými a spolu zaručují vývoj a změnu stavu.

Podobně jako o moci říká, že nejde o jednu vševládnoucí ruku nad společností, tak odpor nemá jednotnou formu, ale vzniká z různých východisek, za různými záměry. Tyto okolnosti vzniku udávají povahu odporu, který může být spontánní, divoký, nutný nebo nepravděpodobný. To znamená, že „neexistuje jedno místo velkého Odporu, namísto toho existují jen mnohé odpory.“¹¹¹

Různé formy odporu zachvacují individua i celé části společnosti, u kterých vyvolají nekonformní projevy jejich odmítavé pozice. U těchto jedinců můžeme sledovat protikladné typy chování vymezující se proti většinové společnosti pod vládou moci. Odpor tak může definitivním způsobem organizovat individua i společenské skupiny, deformovat jejich hodnoty a normy.

Vřídla odporu mají tu důležitou vlastnost, že jsou dočasná a pohyblivá. Odpor se tak pohybuje a prostupuje různými částmi společnosti, a zavádí tak do společnosti „diferenciace, jež se přemísťují a přitom rozbíjejí jednotu a podněcují přeskupování, jež se protínají v samotných individuích, rozřezávají je a znovu je modelují...“¹¹² Tento pohyb zachvacující společnost pak umožňuje vznik revoltních a revolučních tendencí. Odpor je opačnou stranou mince institucionalizace moci v rámci státního útvaru.¹¹³

Subkultury se svou alternativní povahou vůči většinové kultuře fungují na základě těchto lokálních forem odporu. V další části práce se zaměříme na to, jak se tento odpor odráží v práci subkultur s oděvem, úpravou zevnějšku (vlasy apod.) a módou ve formování jejich specifického stylu.

¹¹⁰ Ibid, s. 110.

¹¹¹ Ibid, s. 110.

¹¹² Ibid, s. 110.

¹¹³ Ibid, s. 110.

4.2. Tvůrčí práce s oděvem a módou ve stylech subkultur

Subkultury k vyjádření svého revoltujícího programu využívají sebe prezentaci v sociálním prostoru. Tento projev, zahrnující úpravy jedinceva zevnějšku, pak podle Hebdige tvoří základ stylu subkultury, jehož akceptací se jedinec k dané subkultuře veřejně.¹¹⁴ Hebdige subkulturní styl chápe jako specifický systém symbolů, zahrnující oděv, hudbu, jazyk a další formy symbolického vyjádření, který vyznavači subkultury používají ke zpochybnění a vzdorování normám a hodnotám uznávaných většinovou společností. Tento vzdor v podobě vytvoření vlastních protikladných hodnot a norem, neodpovídajícím většinové kultuře vede k odlišnému, z běžných norem vybočujícímu projevu. Do jedinečnosti sebe prezentace přívrženců subkultury se promítá skutečnost, že „subkultury vyjadřují zakázané obsahy (třídní vědomí, vědomí odlišnosti) zakázanými způsoby (překračování zvyklostí v odívání a chování, porušování zákona).“¹¹⁵ V důsledku styly subkultur jsou jednak odrazem jejich základních ideologických hodnot, jednak prostředkem odporu proti převažující kultuře. Vizuální projev subkultury tak nese význam a slouží jako forma zakódovaného odporu proti společenským normám.

Jak už bylo řečeno, subkultury jsou vázány na obecně přijímanou kulturu, její hodnoty a normy. V rámci utváření svých vlastních norem, které se pak projevují v jejím osobitém stylu, pracují s kulturními normami podobným způsobem jako Simmelův odmítač módy a Čapkova *lidová móda*. Oděvní normy, na které má vliv móda, subkultura vědomě a účelně odmítá. Zamítnutí módy je tak jeden z prostředků deklamace širšího vymezení vůči vládnoucí kultuře. Zároveň ale subkultury stále tvoří součást kultury, a tak se jejich vlastní normy a módy prolínají. Členové subkultury jsou často původem jedinci z nižších společenských tříd, ne té vládnoucí, protože příslušníci establishmentu nemají motivace k společenskému odporu. To znamená, že v jejich práci s módou se musí uplatňovat ona lidovost, o které mluví Čapek. Zároveň jde většinou o jedince z řad mládeže, u kterých se ještě častěji vyskytuje tendence odporu vůči generaci jejich rodičů, jejich hodnotám a normám. Z těchto faktů nám vyplývá příbuznost stylu subkultur a *osobní módy* mladých lidí, se kterou jsme se setkali u Simmela.

Styl subkultur je tak tvořen různými kreativními individualizujícími postupy práce s obecnou módou. Takovýmto jevem je právě přejímání už existujících artefaktů a oděvu, které sleduje Hebdige. Podobně jako u adaptace vzorců *kanonické módy* módou lidovou dochází i v tomto

¹¹⁴ HEBDIGE, Dick. *Subkultura a styl*. V Praze: Dauphin, 2012. s. 197.

¹¹⁵ Ibid, s. 141.

napodobení (převzetí artefaktu subkulturou) k posunu významu předmětu. Předmět se stává znakem subkultury a tím nabývá nového obsahu. U subkultur tak nachází nové kreativní tendence, které vznikají právě z jejich programového odporu. Tyto kreativní tendence se projevují v tvůrčí práci s oděvem a módou ve vznik originálního stylu subkultury, přičemž části oděvu, doplňky nebo ozdoby tak nabývají nových symbolických významů, které jdou proti přirozenému pořádku a jsou oznámením odmítnutí.¹¹⁶

Osvojení předmětu stylem, a jeho začlenění do *estetického kánonu*, subkultury bychom mohli chápat jako jeho apropriaci, tedy přejímání existujícího „hotového“¹¹⁷ prvku a jeho zasazení do nového kontextu, kterým dochází k posunu jeho významu. Hebdige uvádí příklad ikonické apropriace spínacího špendlíku subkulturou punku. Funkce a význam předmětu, tedy něco sepnout¹¹⁸, využila k vyjádření svého pocitu společenského vykořevení. Aplikace spínacích špendlíků, často v redundantním množství, do ušního boltce, oděvu nebo ke spojení jeho částí, měla metaforicky vyjádřit to, jak se sami pankáči cítili, tedy jakožto spoutaná a ztracená generace. Kumulací těchto „apropriovaných“ a dezinterpretovaných prvků kultury dochází k vytvoření specifického jazyka, stylu, subkultur. Proto se ke spínacímu špendlíku přidaly další předměty vyjadřující životní postoje punku, který si tak vytvořil individualizující a zároveň jeho přívrženci sdílený styl odívání pomocí „temně humorných znaků – řemenů a řetězů, svěracích kazajek a nehybných postojů.“¹¹⁹

Hebdige tento kreativní postup označuje jako akt „kutilství“¹²⁰, kdy „subkulturní tvůrce stylu přemísťuje zboží do odlišných kontextů, převrací běžné způsoby jeho užívání a objevuje způsoby nové.“¹²¹ Výsledkem této brikoláže jsou „subkulturní stylové asambláže“¹²², tedy nečekané kombinace oblečení, tance, argotu, hudby, které „mají ke konvenčním vzorcům (normálním oblekům a kravatám, oblečení pro všední příležitosti atd.) přibližně stejný vztah, jako má reklamní obraz k méně vědomě konstruované zpravodajské fotografii.“¹²³ Jde tak o kombinaci kusů oděvu a ozdob, které pocházejí z rozdílných „diskurzů oblékání, které vždy odpovídají příslušné skupině sociálně určených rolí a možností.“¹²⁴ Uvědomujeme si tu tak určitou nepřírozenost, umělost a deviaci, protože asambláže představují určité zneužití

¹¹⁶ Ibid, s. 27.

¹¹⁷ JAROŠOVÁ, Helena. *Oděv, móda, tvorba*. V Praze: UMPRUM, 2020. s. 131.

¹¹⁸ Spínací špendlík primárně používán profesionálními kojnými u výstřihu a rozpínacího živůtku.

¹¹⁹ HEBDIGE, Dick. *Subkultura a styl*. V Praze: Dauphin, 2012. s. 103.

¹²⁰ Ibid, s. 158.

¹²¹ Ibid, s. 158.

¹²² Ibid, s. 155.

¹²³ Ibid, s. 155-6.

¹²⁴ Ibid, s. 156.

oděvních norem. Subkultury svým odporem „dokazují, že kódy jsou k tomu, aby je někdo používal a zneužíval.“¹²⁵ Hebdige upozorňuje, že právě svou umělostí, nepřirozeností se staví do protikladu ke kultuře, jejím normám uznaným kolektivním vědomím, které předstírají přirozenost a staví se do pozice „evidentních zákonů přirozeného řádu.“¹²⁶

Oděv členů subkultury nabitý novým významem, potřebuje i nový způsob interpretace. Styl subkultury tak „otevřít svět novým předmětům a skrytě protichůdným výkladům.“¹²⁷ Tvůrčí *akt brikoláže* vytváří určité pnutí mezi jednotlivými částmi kostýmu jedince a znamená porušení estetických norem, kterým na sebe jedinec upozorňuje a vybízí se k interpretaci. V důsledku se komunikační funkce oděvu stává silnější.

První formy subkulturního *kutilství* Hebdige sleduje u druhé generace antilských imigrantů ve Velké Británii v 60. letech, kteří si osvojili postupy při odívání podobné těm, které jsme viděli u Čapkovy *lidové módy*. V rámci nového kulturního prostředí, kde se ocitli a do kterého byli nuceni se adaptovat, začali pracovat se západními oděvními normami a módou, které kombinovali s africkým dědictvím. „Jejich duhové mohérové obleky a obrázkové kravaty, šikovně potištěné hábity a lakýrky, které měli na sobě při příjezdu do Velké Británie. Každá sněhobílá manžeta vyjadřovala touhu uspět, prorazit podle všech pravidel určených bělošskou společností.“¹²⁸ Jejich oděv se stal symbolem „naděje prvních imigrantů v 60. letech.“¹²⁹ Zároveň Hebdige upozorňuje na „lidovost“, která se projevovala v neadekvátní aplikaci oděvních kódů, takže „ve stejný okamžik byly s tragickou ironií všechny naděje na budoucí přizpůsobení podkopány křiklavými rukávy saka – příliš okázalými a nápadnými pro soudobý britský vkus.“¹³⁰ Šlo o spojení různých nesourodých kusů oděvu, klobouků, černých brýlí a italských obleků. Tyto oděvy byly „černošské a přece městské.“¹³¹ Jedinec „těmito způsoby přehodnotil svá stigmata a proměnil svou karibskou kůži na prohlášení cizího záměru, na znak Jinakosti.“¹³² V oděvu antilských imigrantů došlo k fúzi estetických kánonů a vytvoření nové podoby *lidové módy*.

Podle Hebdige tyto lidové tendence v oděvu antilských imigrantů se staly prvotním impulzem pro novou práci s oděvem v dělnických oblastech britských předměstí, která byla místem

¹²⁵ Ibid, s. 157.

¹²⁶ Ibid, s. 157.

¹²⁷ Ibid, s. 157.

¹²⁸ Ibid, s. 77.

¹²⁹ Ibid, s. 74.

¹³⁰ Ibid, s. 74.

¹³¹ Ibid, s. 75.

¹³² Ibid, s. 76.

vzniku prvních subkultur na území Velké Británie. Jednou z nich byli mods, v jejichž stylu došlo k výměně mezi tradicemi britského dělnického prostředí a stylem antilských imigrantů, který částečně napodobovali.¹³³ Oděv mods představoval fúzi mezi barevností černošské komunity a uniformností, kterou mods pozorovali u oblečení svých rodičů. „Oblékali se do na první pohled konzervativních obleků v běžných barvách, byli vždy vzorně upraveni. Vlasy měli většinou krátké a čisté, nejráději se drželi stylových linií dokonalého ‚ježka‘, jen neznatelně doplněného lakem.“¹³⁴ Mods tak byla typem subkultury, který se snažil o subtilnější druh kolektivního odlišení, který se svými oděvními postupy podobal těm Simmelova *šviháka*. Podle Hebdige tak „mods vyvinuli styl, jenž jim umožňoval bezproblémově spojit školu, práci a volný čas.“¹³⁵ Jejich styl byl tak založený na pouhém lehkém narušování oděvních norem většinové společnosti.

Další odnož subkultur byla importována z USA v podobě beatníků, kteří navazovali na černošskou kulturu ve spojitosti s jazzem.¹³⁶ Tento import, převzetí cizích prvků a jejich kompilace do stylu, vycházel ze zromantizované verze černošské zkušenosti na okraji společnosti. Avšak beatníci byli převážně středostavovští muži, často vysokoškolští studenti, kteří vnímali příslušníka americké černošské komunity jako ideál svobodného, dobrodružného člověka.¹³⁷ Oděv se tak stal nástrojem nápodoby, kterým se beatníci chtěli vztahovat k této zromantizované černošské zkušenosti jakožto ideálu životního stylu a jeho hodnot. Převzali tak do svého šatníku ošuntělé kusy oděvu, které se spolu s jejich dlouhými vlasy staly znamením nekonformity a romantických hodnot.

V té samé době vedle beatníků vznikla i jiná subkultura inspirovaná britskou kulturou minulosti a americkým rock'n'rollem. Subkultura teddy boys, kterou tvořili mladí muži naopak původem z britské pracující třídy, vznikla na rozdíl od beatníků z tuzemské tradice, která se projevila na jejich stylu, který se stal způsobem úniku z jejich každodenní reality.¹³⁸ V oděvu kombinovali edvardiánskou módu s prvky oděvu, který nosily hvězdy americké populární hudby. Hebdige styl teddy boys popisuje jako exotickou eleganci vytvořenou eklektickou asambláží kožených bot, sametových a moleskinových límců a americké vázanky¹³⁹. Teddy boys nesdíleli sympatie beatníků k romantismu chudého života na okraji

¹³³ Ibid, s. 89.

¹³⁴ Ibid, s. 90.

¹³⁵ Ibid, s. 90.

¹³⁶ Ibid, s. 81.

¹³⁷ Ibid, s. 84.

¹³⁸ Ibid, s. 87.

¹³⁹ Ibid, s. 89.

společnosti, a tak se stali dokonce jejich subkulturní opozicí, která se manifestovala v chování i oděvu.

O podobný fantazijní únik z reality všedního života se v 60. se snažil i glam rock, který převzal a umocnil tvůrčí postupy teddy boys. Hlavní nástroji vytržení ze všednosti byly hudba a excentrická úprava zevnějšku. Idolem této subkultury se stal David Bowie, protože jeho „postoj postrádal jakoukoli prvoplánovou politickou nebo protikulturní závažnost“¹⁴⁰ a „celá jeho estetika byla založena na záměrném vyhýbání se skutečnému světu a všednímu jazyku, jímž byl tento svět zpravidla popisován, zakoušen a reprodukován.“¹⁴¹ Extravagantní vzhled stoupců glam rocku byl v jasné opozici k praktické utilitární úpravě vzhledu vhodného pro běžný život většinové společnosti. Glam rock neměl hlubší politický nebo společenský program, a tak se soustředil na ten estetický. V důsledku se tak esencí celé subkultury stala sebe prezentace a přístup k oděvu jako nástroji k vytvoření sebe jakožto uměleckého díla. Oděv subkultury glam rock tedy nesl převážně estetickou funkci, protože cílem jejich členů byla estetizace sebe sama.

Reakcí na neangažovanost glam rocku byl vznik již zmíněného punku v 70. letech, u něžž můžeme sledovat eskalaci ideologického programu až k jeho anarchistické formě. Punk se stal protipólem glamrockového nabýštěného eskapismu. Podle Hebdige „dělňickost“, ošuntělost a přízemnost punku mířily proti aroganci, eleganci a užvanělosti glamrockových superstar.“¹⁴² Kvůli této extrémní formě odporu vůči většinové společnosti, a dokonce i vůči subkultuře spojované s populární hudbou, můžeme punk chápat jako hraniční podobu subkultury snažící se o absolutní vymezení vůči kultuře. Anti-systémový postoj punku se projevil na jeho vztahu k módě, jejíž radikální programové odmítnutí mělo za následek vznik stylu, který byl ve své podstatě skutečnou anti-módou. Anarchie tak zavládla i v práci s estetickými normami, které Hebdige ilustruje na příkladu líčení. „Konvenční představy o kráse byly hozeny přes palubu zároveň s kosmetikou, tradičně vyhrazenou ženám. Holky i kluci nosili make-up tak, aby to bylo poznat... Tváře se staly abstraktními portréty.“¹⁴³ Oděvní styl punku využíval ve svých stylových asamblážích levné podřadné materiály a každodenní předměty¹⁴⁴, které jsme ilustrovali na příkladu spínacího špendlíku. *Kutilství* punku Hebdige popisuje takto: „Cokoliv rozumného i nerozumného se mohlo stát součástí

¹⁴⁰ Ibid, s. 101.

¹⁴¹ Ibid, s. 101.

¹⁴² Ibid, s. 103.

¹⁴³ Ibid, s. 163.

¹⁴⁴ Ibid, s. 163.

konfrontačního oblékání, dokud byl přerýv mezi přirozeným a zkonstruovaným kontextem jasně viditelný (když ti čepice nesluší, nos ji).¹⁴⁵ Pro punk tak byla zcela zásadní destrukce oblečení jako symbol antisystémovosti. Punkáči přejímali kusy oděvů spojované s různými institucemi, například školní nebo vojenské uniformy a posprejovali je grafity¹⁴⁶ nebo propíchlali špendlíky. Za zajímavý prvek punkové asambláže považujeme práci s britskými symboly, jejichž zneužitím se podle Hebdige dopouštěli „symbolické vlastizrady“¹⁴⁷. Ikonickou se stala podobizna královny Alžběty II. se rty propíchnutými spínacím špendlíkem, která byla původně vyobrazena na obalu siglu *God Save The Queen* punkové kapely The Sex Pistols, ale následně se stala oblíbeným motivem například pro potisk triček.¹⁴⁸

Na Hebdigových příkladech jsme ilustrovali různé kreativní postupy a *kulitství* při vytváření subkulturních stylů a *estetických kánonů* druhé poloviny 20. století ve Velké Británii. Jak jsme zmínili výše, Simmel ani Čapek nemohli mít se subkulturami, o kterých referuje Hebdige, vlastní zkušenost. Avšak oba se se subkulturními tendencemi kolem sebe mohli potkat.

Simmel mohl pozorovat alternativní postupy při pracování s oděvem a módou u skupin předválečné nekonformní mládeže, které tvořily různá hnutí. Počátkem 20. století vzniklo v Německu mládežnické hnutí Wandervogel, jehož stoupenci byli hlavně studenti měšťanského původu, kteří se v době pokročilé industrializace měst chtěli pod vlivem ideálů romantismu osvobodit z omezení svého společenského a školního prostředí a svobodně hledat vlastní způsob života v sepětí s přírodou, do které podnikali společné výlety.¹⁴⁹ Ideály a program hnutí Wandervogel se promítaly do odívání jeho členů, kteří nosili oděv ležérní a praktický pro pobyt v přírodě. Jejich osobité a odlišné odívání odrážející myšlenky mládežnického hnutí se mohlo stát pro Simmela zdrojem inspirace k myšlenkám o kolektivním odmítnutí módy.

Josef Čapek mohl v českém prostředí sledovat ne související vznik fenoménu trampingu, který byl podobně jako Wandervogel reakcí mládeže na městský život a s ním spojenou industrializaci. Nyní se pokusíme sledovat stejné kreativní tendence, jak je popisuje Hebdige

¹⁴⁵ Ibid, s. 163.

¹⁴⁶ Ibid, s. 164.

¹⁴⁷ Ibid, s. 105.

¹⁴⁸ Jedním z prvních takových kusů oděvu bylo destruované tričko s dlouhým rukávem z dílky Vivienne Westwood v roce 1977.

¹⁴⁹ ADRIAANSEN, Robbert-Jan. *The rhythm of eternity: The German Youth Movement and the Experience of the Past, 1900-1933*. 2015. s. 9-11. Dozupné z: https://www.berghahnbooks.com/downloads/intros/AdriaansenRhythm_intro.pdf

u trampingu. V této části práce využijeme poznatky Heleny Jarošové, která se fenoménu trampingu a jeho vztahu k odívání a módě věnuje ve své knize *Oděv, móda, tvorba* a chápe ho jako jednu z prvních společenských skupin nejen na našem území, které bychom mohli zařadit k subkulturním tendencím v oblasti osobní a oděvní kultury.¹⁵⁰

Nejprve je nutné shrnout základní myšlenky a životní filozofii trampingu. K tomu nám poslouží heslo z *Ottova slovníku naučného*, který uvádí autoři textu *Český tramping v časech formování a rozsahu*. „Český tramping, který se z Prahy rozšířil i na venkov, byl živelným hnutím pražské mládeže, zvláště z lidových vrstev po světové válce, toužící po přírodě (návrat k přírodě) a napodobující studentské táboření vzniklé před světovou válkou a čerpající také z romantického života amerického západu.“¹⁵¹ Původní romantismus trampingu „se postupem doby změnil v pěstování sportů, opět hlavně studentských: běhy, volleyball a p. Vznikla řada trampských (osadních) klubů a organizací, pořádajících různé soutěže sportovní, avšak také pěvecké a hudební (zpěvy při hudbě).“¹⁵² Díky šíření myšlenek se tramping tak stal komunitní záležitostí, založenou na jiných hodnotách, než které uznávala většinová společnost.

Oděv tvořil nutnou součást trampské identity, protože pro tramping byla stěžejní tělesně prožitá zkušenost v přírodě, na kterou měl oděv jednoznačný vliv. Alternativní životní styl trampingu se zároveň stavil odmítavě k většinové módě. Trampové měli tudíž ke svému oděvu osobitý vztah, který je příbuzný Simmelově odmítači módy. Vyznavači trampingu, právě díky tomu, že odmítají hodnoty kultury většinové, odmítají její normy, což jim dává nový prostor pro svobodnou volbu v práci s oděvem a sebereprezentací. Většinová móda pak představuje katalog možností k deklaraci této nezávislosti, odporu vůči ní samé. Tato možnost individuální volby poukazuje na možnost individualizace skrze zvolený oděv.

Pro tramping a jeho styl byly zcela zásadní specifické inspirační zdroje, na jejichž romantizující povahu naráží už shrnující definice. Jarošová trampování spojuje s vlivem americké kultury, zejména westernů a country hudby v tehdejší Československu. Spojení s dalšími kulturními složkami, filmem nebo hudbou je pro subkulturu klíčové, protože právě z těchto jevů čerpají inspiraci pro svou kreativní sebereprezentaci a vytvoření své vizuální identity. „Trampové se stylizovali do podoby amerických kovbojů, lovců a zlatokopů, což se

¹⁵⁰ JAROŠOVÁ, Helena. *Oděv, móda, tvorba*. V Praze: UMPRUM, 2020. s. 131.

¹⁵¹ KRŠKO, Jan; MAREŠ, Jan; POHUNEK, Jan; RANDÁK, Jan a ŠPRINGL, Jan. *Český tramping v časech formování a rozmachu. První republika*. Praha: Academia, 2019. s. 9.

¹⁵² Ibid, s. 9-10.

odráželo v jejich oblečení, vybavení a jazyku.“¹⁵³ Zároveň trampové budovali i svou vlastní kulturu a komunitu, přičemž „začali opouštět města a vydávat se do přírody, kde si stavěli jednoduché sruby a chaty, často inspirované americkými westerny a romány Jacka Londona.“¹⁵⁴

Subkulturní přístup k odívání Jarošová v případě trampů shrnuje jako svobodné, pravděpodobně i radostné gesto volby, „což je přístup vzácný a chvályhodný.“¹⁵⁵ Tato individualizující práce s oděvem se promítá do různých procesů vytváření subkulturního stylu, který je tak asambláží oděvů různé funkce, u trampů „něco z jejich oblečení byly kusy nutné, něco byly kusy symbolické.“¹⁵⁶ Oděv se pro tramping stává komunikačním kanálem a prostředkem k manifestaci jeho hodnot. Obecně lze o vztahu jedince ke svému sociálnímu prostoru skrze oděv říci, že „prostředí a činnost určuje oblečení, jednotlivost nebo většina oblečení je znakem toho, jak osoba smýšlí o životě, o přírodě, tělesném pohybu, v případě trampů i o lásce.“¹⁵⁷ V trampingu „jde o to, nebát se oděv poškodit, umazat, a diferenciovat se tak od maloměšťácků a proletářů v nedělních šatech.“¹⁵⁸ Zde nacházíme programové odmítnutí módy, tak jak ji chápe Simmel, tedy jako odmítnutí nového módního šatu. Tramp dává oproti tomu přednost šatu onošenému, klidně potrhanému, které neomezuje pohyb těla, a ubírá mu tak na formálním dojmu a eleganci.

Jak jsme již naznačili, důležitá pro vytvoření stylu subkultur je inspirace, která nutně pochází z vnějšku, tedy z širšího kulturního kánonu. „Tramp měl své vizuální předlohy ovlivněné postavami z knížek a filmů s westernovou tematikou. Uplatňovala se romantika, která se ale prolínala i s prvky běžných oděvů.“¹⁵⁹ Tramping tedy přebíral určité prvky populární kultury své současnosti a přivlastňoval si je, i u něj můžeme sledovat ono Hebdigovo *kutilství*.

Tímto způsobem vytvořil tramping svůj specifický styl, který je založen na sdílených znacích či využití konkrétních kusů oděvu¹⁶⁰. Trampové, tak jako jiné subkultury, mají ve svém oděvu spojující prvky, kterými se hlásí ke své vzájemné sounáležitosti, spojenectví, a zároveň k identifikaci sebe sama jakožto trampa. Jarošová zmiňuje typickou rozpoznávací siluetu trampů „patrnou při jejich shromáždění například na branickém nádraží, když směřovali na

¹⁵³ JAROŠOVÁ, Helena. *Oděv, móda, tvorba*. V Praze: UMPRUM, 2020. s. 131.

¹⁵⁴ Ibid, s. 131.

¹⁵⁵ Ibid, s. 131.

¹⁵⁶ Ibid, s. 131.

¹⁵⁷ Ibid, s. 132.

¹⁵⁸ Ibid, s. 132.

¹⁵⁹ Ibid, s. 132.

¹⁶⁰ Ibid, s. 131.

Sázavu. V jejich profilu se nenápadně rýsovaly batohy, torny na zádech, obalené ještě dekou a tábornickou výbavou.“¹⁶¹ Forma a uspořádání oděvu se promítá do celkové podoby člověka, respektive podoby jeho těla. Tělo se tak stává reprezentací životního stylu subkultury.

4.3. Zlidovění stylů subkultur v módě většiny

Tato část se bude snažit přiblížit průnik subkulturních stylů mimo jejich původní hranice působení. Jarošová i Hebdige naráží ve svých úvahách na skutečnost, že prvky subkulturního stylu a jejich *estetických kánonů*, vždy s určitým odstupem, pronikají i do módy většinové, mainstreamové společnosti. Budeme se snažit vyložit subkulturu v roli *módy kanonické*, která je širší společností přetvářena a stává se součástí její *lidové módy*. Dostáváme se tak do situace, na kterou naráží Simmel, Čapek i Mukařovský, kdy móda nejenže nevzniká ve sféře nejvyšší společenské třídy¹⁶², ale v úzké skupině revoltujících jedinců pocházejících z nižších vrstev společnosti, ba dokonce není ani primárně pro vyšší společnost míněna.

Jak už jsme zmínili, ve 20. století dosahuje móda vrcholu své působnosti, je ekonomicky i institucionálně zakotvena a již od druhého desetiletí 20. století hledá inspiraci v živné půdě současné umělecké tvorby, v etnických kořenech (lidové umění) evropské kultury i v mimoevropských kulturách. Tohoto jevu si všímá i Simmel, když hovoří o inspiraci obecné módy oděvem, jednotlivými artefakty, spojenými s lidmi z okraje společnosti (polosvěta) nebo když se módními stanou předměty exotického původu. Tyto předměty byly bez jejich původního kontextu přebírány obecnou módou, avšak od 70. let minulého století dochází k zásadní změně. Móda se začíná inspirovat stylem subkultur, avšak nejen tak, že přejímá jeho izolované prvky, jak to bylo u Simmela, ale přejímá je s vědomím, že jsou spojovány s jejich ideologiemi, s jejich symbolickou funkcí. Je to z toho důvodu, že móda v této době hledá autentičnost a nachází ji právě u anti-systémovosti subkultur.

Hebdige se ve své knize věnuje i přijetí subkultur a jejich stylů většinovou společností a všímá si, že se skládá ze dvou druhů reakcí. První nepřekvapivou reakcí se stává odmítnutí, protože výrazný a individualizující charakter stylu subkultur jednoduše neodpovídá hodnotám a normám vládnoucí kultury. Subkultury se tak většinové společnosti jeví jako

¹⁶¹ Ibid, s. 132.

¹⁶² Samotný koncept společenských tříd se v druhé polovině 20. století a v době vzniku subkultur zásadně mění. V rámci módy se ke slovu dostávají kultury celebrit, které často pocházejí ze středních nebo nižších společenských tříd, ale díky médiím se jim dostává nového typu společenské moci a vlivu. Právě celebrity se stávají jedněmi z prvních nositelů nových módních trendů, které popularizují.

porušitelé společensky uznávaných norem. Často dokonce takovým způsobem, že sebereprezentace jejich členů a nekonformní politický, sociální a filozofický program jsou shledávány jako společenský problém.¹⁶³

Hebdige ve společnosti nachází i druhý typ reakce, který prvotní zděšení a pohoršení spíše následuje. Styl subkultur může být částí většinové společnosti i oslavován a esteticky oceňován, a to především tou částí, která jde s módou¹⁶⁴. Jak už jsme upozornili v kapitole věnující se pojetí módy Jana Mukařovského, móda je jev hospodářského charakteru a potřebuje stále nové. Novota je spojena s posunem od tradice, a tedy porušováním norem včetně těch estetických. Umělecké dílo je založeno na porušení normy estetické, a tudíž se jeví jako něco zcela nového a originálního. I Hebdige si všímá, že „estetický zážitek (a umělecká tvorba) je těsně spojen s destrukcí estetických kódů a s formováním kódů nových...Jakmile začne být jeden estetický řád vnímán jako kód, směřují umělecká díla k překročení tohoto kódu, zatímco prozkoumávají jeho možné proměny a rozšíření.“¹⁶⁵ V předchozí kapitole jsme dokázali, že kreativní práce (*kutilství*) subkultury s oděvem a módou je založena na porušování estetických norem s nimi spojenými. Tvorba stylu subkultury je tak ne nepodobná tvorbě uměleckého díla v tom smyslu, že subkulturní oděv, který je výsledkem tohoto procesu, se může pozorovateli jevit stejně revoluční jako umělecké dílo, a tudíž se stává atraktivním pro to, aby se stal posledním výstřelkem módy.

Rozdílné subkulturní styly vykazují rozdílné stupně rozchodu se zbytkem společnosti¹⁶⁶, který reflektuje jejich styl odívání. Subkultury, které mají silnější ideologický program (punk, skinheads), nosí i oděv se silnějším sdělením. Více odlišující se styly jsou pro módu atraktivnější, protože působí autentičtěji. Proto jsou různé subkultury v obecné módě reflektovány různě silně.

Styl subkultury, který byl pro módu silným inspiračním zdrojem, byl jistě punk, jehož členové byli svým postojem proti establishmentu shledáváni jako zcela autentičtí zavrhovači konvencí, kteří snášeli i to, že na ně lidi plivali (obrazně i skutečně). Tato autenticita byla shledána obecnou módou jako atraktivní, a tak prvky stylu punku vzala a v učesané zmírněné verzi zakomponovala do svých obecných vzorců určených pro většinovou společnost. Jedním ze zásadních faktorů šíření stylu punku byla módní tvorba Vivienne Westwood, která punk

¹⁶³ HEBDIGE, Dick. *Subkultura a styl*. V Praze: Dauphin, 2012. s. 143.

¹⁶⁴ Ibid, s. 143.

¹⁶⁵ Ibid, s. 192.

¹⁶⁶ Ibid, s. 192.

záhy po jeho vzniku přivedla na mola módních přehlídek. Nejdříve jej ale uvedla do módy ulic pomocí otevření vlastního butiku, ve kterém oděvy prodávala, nejdříve jen pankáčům, pak módním nadšencům.

Převzetím aspektu subkulturního stylu obecnou módou dochází k zajímavému společenskému jevu, kdy je styl subkultur napodobován většinou společností. Móda většiny tak přebírá oděvní vzorce vytvořené subkulturami a formuluje je v rámci své *lidové módy*. Když se vrátíme k příkladu spínacího špendlíku, vidíme, že dochází k jakési apropriaci na druhou. Přičemž není apropriován jen artefakt se svou přirozenou funkcí, ale i se svou funkcí symbolickou. To znamená, že člověk, který si dnes připne spínací špendlík do své bundy, odkazuje k tomu špendlíku, který nosí pankáči. Zároveň ale se tímto gestem pankáčem nestává, jde jenom o módní gesto. Autenticita špendlíku jako symbolu punku při jeho módním rozšíření mizí. Jeho význam jako symbol existenční krize dělnické mládeže v 70. letech je přenesený, nový špendlík k němu pouze odkazuje, není jeho přímým produktem.

Spínací špendlík se stává součástí obecné módy, je to osamostatněný prvek subkulturního stylu, který v neautentickém prostředí musí dojít nutně dezinterpretace, částečnému zploštění, které umírňuje, a tak i popularizuje jeho symboliku. Tento proces bychom mohli popsat jako zlidovění artefaktu subkultury. Jedinec se snaží o autenticitu, přiblížit se zjevu pankáče, ale jen malým posunkem (špendlíkem) v umírněnější verzi, která odpovídá módě.

V případě trampingu Jarošová sleduje jiný druh zlidovění, kdy se módou nestává vypadat jako tramp, ale o módnosti předmětu rozhodne jeho původní praktická funkce, která imponovala i samotnému trampingu. Tramping tak slouží jako popularizátor, ne ideologický vzor autenticity. Jak jsme již řekli, trampové se odívali do pohodlných volných oděvů, které následně převzal i širší fenomén českého chalupářství¹⁶⁷, který se stal populární napříč společností. Oděvní trampa, složené z volných kusů oblečení a zcela pomíjející aktuální módu, se stalo součástí šatníku běžného člověka. Jak píše Jarošová, „postupně se tento nejen neformální, ale i kulturně lhostejný způsob odívání projevil také v běžném městském životě, tedy v každodenním nošení například velmi onošených džín a svetrů.“¹⁶⁸ Oděv běžného člověka tak dostal novou neformální podobu a módou se stalo zdánlivě nemódní, onošené oblečení. Tento vliv, který nemůžeme přisuzovat pouze trampingu, ale i vlivu jiných subkultur (roztrhaný, dekonstruovaný oděv je vlastní i například punku nebo skinheadům), můžeme sledovat dodnes. Zároveň Jarošová poukazuje na dojem módnosti, kterého se

¹⁶⁷ JAROŠOVÁ, Helena. *Oděv, móda, tvorba*. V Praze: UMPRUM, 2020. s. 136.

¹⁶⁸ *Ibid*, s. 136.

dostalo předtím zcela utilitárním prvkům oděvu, například „téměř masovou oblibu si získaly rádobry vojenské vesty s četnými kapsami včetně těch, které na prsou stylově simulovaly zásobníky na patrony.“¹⁶⁹

Význam artefaktu, který mu byl subkulturou přisouzen, se jeho masovým rozšířením částečně ztrácí. Móda tak pracuje s vědomým subkulturním symbolem, ale tiší ho, nevytváří s ním takový hluk, jak to dělali vyznavači subkultur. Ztišení spočívá v jeho začlenění do nepůvodního estetického kánonu, se kterým pracuje móda. Jak už jsme zmínili, subkultury většinou vznikaly v nižších a pracujících společenských třídách, takže tato obecná móda, která přebírá subkulturní prvky, čerpá z módy nižších společenských tříd. Dochází tak k novému typu nápodoby, která není hierarchická ani čistě horizontální. Tato móda pocházející z repertoáru subkultur je příkladem utváření módy zesponu, jejího vzniku na ulici, mezi jedinci středních a nižších společenských okruhů.

Obecná móda tak tvoří nové stylové asambláže, ve kterých pracuje s *estetickými kánony* různých subkultur. Sama tak přebírá ono subkulturní *kutilství*. Díky tomu můžeme v obchodech najít vedle sebe kusy oděvu, které mají původ v různých historických módách, zejména těch ovlivněných subkulturami druhé poloviny minulého století. Tyto asambláže jsou pak produktem novodobých *estetických kánonů* a stylů. Jako dědictví subkultury trampingu vzniká sportovní styl, jako odkaz punku se do šatníků dostávají úzké roztrhané džíny, černá barva, tvíd a kožený „křivák“.

¹⁶⁹ Ibid, s. 136.

Závěr

Móda je ze své podstaty rozporuplný jev, který jedinci umožňuje naplnění jeho dvou psychologických tendencí k napodobení a odlišení zároveň. Díky Simmelově pojetí jsme tak představili módu jako jev, jehož působení má kolektivní a individuální aspekty, které se navzájem doplňují a fungují pospolu. Na vizuálním projevu člověka pak můžeme sledovat kolísání této rozporuplnosti, které je často zdrojem originálních přístupů k práci s oděvem, čímž dochází k odchýlení jedince od všeobecně přijímané módy, tedy té s dominantní působností ve společnosti zasahující největší část kolektivu. Toto odchýlení jsme ilustrovali na příkladu individualizované práce s módou a oděvními normami pomocí jejich umocnění v případě *šviháka* a odmítnutí, které se může stát módou užší části společnosti vyhraňující se vůči většině. V rámci individualizujícího přístupu k módě Simmel přichází s konceptem *sebeodlišení*, které netradiční práce s módou jedinci poskytuje a které vychází z naplnění a převýšení odlišující funkce módy v individualizovanou práci s ní, a tak i odklonem od obecného vkusu. K tomuto kreativnímu aktu je jedinec veden svou touhou po jedinečnosti a vybočení z davu. Tvůrčí postupy mohou vést k vytvoření osobních mód, stylů, které Simmel spojuje s individualizujícími tendencemi mladého člověka.

V další části práce jsme rozpracovali kreativní osobité procesy práce s módou pomocí konceptu *lidové módy* Josefa Čapka, která se díky své tvůrčí povaze, avšak bez jakýchkoli uměleckých záměrů, osamostatňuje od *módy kanonické*, a dochází tak k vytváření módy mezi jedinci nižších společenských tříd. Čapek kreativitu lidové módy pravděpodobně nacházel v estetických prohřešcích, kterých se dopouštěli běžné švadleny a krejčí, avšak v zárodku implikuje proces módy vznikající „zezdola,“ tedy moment, kdy se *lidová móda* emancipuje, nachází své vlastní oděvní kódy a přestává naslouchat ideálu elegance nejvyšších tříd.

Třetí kapitola práce byla exkurzem k teorii estetické normy a *estetických kánonů* Jana Mukařovského, která posloužila k objasnění nivelizující normativní funkce módy na estetické normy v odívání a zároveň pomocí konceptu *kolektivního vědomí* vyjasnila uznání módy většinovou společností. Pomocí konceptu *estetických kánonů* jsme vyložili možnost vzniku odlišných stylů napříč společenskými skupinami a jejich pluralitu.

Poslední část práce se zaměřila na fenomén subkultur, který byl uchopen jako možné pokračování a v jistém smyslu předmět průniku teorií tří výše uvedených autorů. V této části práce byla využita teorie vztahu subkultur a stylu Dicka Hebdige a úvahy nad odíváním trampů Heleny Jarošové. Různé subkultury jsme využili jako příklady k poukazu na

konkrétní kreativní *kutílské* tendence v prožívání oděvu a módy. Poznali jsme, že subkultury si vytváří své styly, *estetické kánony*, podle nichž jejich přívrženci upravují svůj zevnějšek, ale přijímají je dobrovolně. Styly subkultur slouží jejich stoupcům jako protijed proti *módě kanonické*, která se jim vnucuje z obrázků, plakátů, produktů za výlohou atd.

Došli jsme k závěru, že subkulturní styly při porušování obecně uznávaných estetických norem v odívání nabízejí jedinci estetický zážitek a módě inspiraci pro nové módní trendy. Toto jsme dokázali v závěrečné kapitole na pronikání a zlidovění subkulturních stylů v prostředí mainstreamové kultury, ke kterému došlo kvůli vstřebání prvků subkulturních stylů obecnou módou.

Seznam použité literatury

ADRIAANSEN, Robbert-Jan. *The rhythm of eternity: The German Youth Movement and the Experience of the Past, 1900-1933*. 2015. ISBN 978-1-78238-768-8

ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění: Málo o mnohém*. Nejskromnější umění 5. vyd., Málo o mnohém 3. vyd., v Čs. spis. 1., [společ.] vyd. Praha: Československý spisovatel, 1962.

FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k věděni*. V Praze: Herrmann, 2003. ISBN 80-238-5090-3

HEBDIGE, Dick. *Subkultura a styl*. V Praze: Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7272-197-9.

JAROŠOVÁ, Helena. *Oděv, móda, tvorba*. Vydání první. V Praze: UMPRUM, 2020. ISBN 978-80-87989-53-1.

KRŠKO, Jan; MAREŠ, Jan; POHUNEK, Jan; RANDÁK, Jan a ŠPRINGL, Jan. *Český tramping v časech formování a rozmachu. První republika*. Praha: Academia, 2019. ISBN 978-80-200-2897-6.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a JANKOVIČ, Milan (ed.). *Studie I. 2.*, brož. vyd. Strukturalistická knihovna. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-239-8.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav (ed.). *Studie z estetiky: výběr z estetických prací Jana Mukařovského z let 1931-1948*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971.

SEIFERT, Jaroslav a TEIGE, Karel (ed.). *Revoluční sborník Devětsil. Edice Devětsilu*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922.

SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Vyd. 1. Přeložil Otakar VOCHOČ. Klas (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. ISBN 80-85850-50-8.