

Filozofická Fakulta Univerzity Karlovy
Katedra estetiky

UMĚNÍ A MÓDA

Veronika Vlášková

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, PhD.

Oponent: PhDr. Helena Jarošová

Únor 2009

Prohlášení:

„Prohlašuji, že jsem písemnou diplomovou práci vypracovala samostatně a použila pouze uvedených pramenů literatury.“

V Praze, dne 10.1.2009

Obsah

Úvod.....	1
1. Móda jako sociologický fenomén.....	6
1. 1 Georg Simmel: Vztah ozdoby a individua.....	7
1. 2 René König: Móda není módou	20
1. 3 T. Veblen: Oděv jako doklad zahálčivého života.....	28
1. 4 G. Lipovetsky: Novost a individualita.....	33
1. 5 Spor o estetickou podstatu módy.....	42
2. Přejchod módy od společenské k estetické funkci.....	47
2.1 Pojetí skutečnosti z hlediska funkčního.....	49
2.2 Reflexe módního oděvu z hlediska funkcí.....	53
3. Typologie vztahu mezi módním oděvem a uměleckým dílem.....	57
4. Možnosti manifestace uměleckého díla skrze oděv.....	63
4.1 Plurální imanence	68
4.2 Částečná manifestace.....	76
Závěr	82
Obrazová příloha.....	88
Seznam použité literatury.....	96
Resumé.....	98

Úvod

V průběhu posledních desetiletí vedly změny jak ve světě módy, tak umění, ke značné a nesnadno definovatelné provázanosti těchto dvou tradičně disparátních oblastí. „Móda tvoří ‘umění’ a umění promlouvá o módě. Už nerozeznáme, co k čemu patří.“¹ Takto reflektuje sblížení umění a módy v průběhu 90. let 20. století Florence Müllerová, francouzská historička módy. Současný stav vzbudil potřebu teoretické reflexe nad možnostmi, příčinami a rovněž historickým vývojem vztahu umění a módy. Přibližně v posledních dvaceti letech vyšlo několik odborných publikací či speciálních vydání periodik, jejichž předmětem je právě tento vztah. V editoriału ke speciálnímu vydání časopisu „Art press“, jež nese název „Umění a móda“² odůvodňuje Catherine Milletová tento název tím, že dobře odpovídá současnému stavu věcí. Umění a módu dělí tenká hranice, která umožňuje propustnost a různé druhy přesahů, nicméně tyto dvě oblasti stále zůstávají oddělené. Bruno Remaury³ si všímá toho, že některé výstavy, jež sdružují nejrůznější exponáty pod společný koncept vztahu „umění-móda“ často spojují dost odlišné typy objektů. Výstavy, které chtějí ukázat rozvoj vztahu mezi uměním a módou z historického hlediska, často směšují módu, jenž se inspiruje v umění a oděvní artefakty, které ve skutečnosti do oblasti módy zařadit nelze. Ačkoli takové výstavy podle Remauryho jistě mohou být zajímavým počinem, je nutné si uvědomit, že v jejich základu stojí nikoli konceptuální, ale spíše tematická souvislost. Jako příklad uvádí, že módní návrhář Lagerfeld i futuristický umělec Depero používají jako společný prostředek vyjádření oděv. Další podobně nejasný amalgam pod nálepkou vztahu „umění a móda“ dává dohromady výtvoř, jejichž společným cílem je „prezentace-reprezentace“⁴ těla. Představení a přetvoření těla módou je podle Remauryho něco jiného než umělecká reflexe nad tělesností a vnější stránkou individua: „Obraz individua i obraz těla jsou a

¹ F. Müllerová: „Art & Mode“, Édition d'Assouline, Paris 1999, str. 15.

² „Art et Mode“, speciální číslo vydání časopisu „Art press“ 1997/18.

³ B. Remaury: „Art à la mode“, In: „Art et Mode“, speciální vydání časopisu Art press, 1997/18.

⁴ Tamtéž, str. 60.

zůstanou hlavní oblastí prozkoumávanou uměním a myslím, že pojednávat o nich jen v souvislosti s módou je stejně omezené, jako vidět tělo v umění jen tehdy, když je znázorněno v malířství nebo v sochařství. To už je ale jiná debata.⁵ Téma tělesnosti a způsobů její prezentace v umění nevytváří souvislost, která by se zakládala na hlubší spřízněnosti základních principů oblasti umělecké a módní. Umění se tematizováním problematiky tělesnosti nestává módou. A naopak, vrátíme-li se k prvnímu typu směřování, před kterým varoval Remaury, pak musíme podobně konstatovat, že se móda nestává uměním jenom tím, že přejme motivy a témata z oblasti umělecké.

V naší práci se zaměříme na tu část problematiky vztahu umění a módy, pod kterou spadají objekty, jejichž společným médiem je oděv. Domníváme se, podobně jako Remaury, že v této skupině jsou neadekvátně směřovány jednak oděvy, jež svou podstatou nepřesahují oblast módy, jednak oděvy, které jsou uměleckým vyjádřením prostřednictvím oděvního média. Toto rozlišení však na tomto místě nemůže být ničím jiným než provizorním předpokladem, vycházejícím z pozorování, že móda a umění, i přes všechny souvislosti výše nastíněné, zůstávají dvěma odlišnými oblastmi jevů, jež si kladou jiné cíle a zauímají jiné místo v životě člověka. Čeká nás ještě dlouhá cesta než tento počáteční předpoklad budeme moci potvrdit, zrevidovat, případně i vyvrátit. Naším cílem bude pak také vysvětlit možnosti přesahu oděvu z oblasti módy do oblasti umělecké. Pro hlubší pochopení toho, v čem toto překročení hranic vlastně spočívá a jak toho oděv dosahuje, bude třeba v první řadě hranice obou světů vytyčit. Až poté si budeme moci položit otázku, jaké podmínky musí konkrétní objekt splnit, abychom o něm mohli mluvit jako o členovi jedné či druhé třídy.

První pozoruhodné pokusy začlenit tvorbu oděvu do celkového projektu umění se objevují počátkem 20. století na poli avantgardního umění. Připomeňme si zde jen některé z nich: italští futuristé popisovali ve svých manifestech, věnovaných výhradně odívání, svou představu revolučního oděvu, který by

⁵ Tamtéž.

odpovídal jejich vidění moderního světa.⁶ Podobně Vladimír Tatlin vyjadřuje prostřednictvím vlastních oděvních modelů produktivistické ideály jednoduchosti a čistoty.⁷ Oděv opouští svět módy, jeho pravidla a normy, a přidává se k proudu směrů uměleckých. Vzniká paralelně s oděvem módním, nezávisle na vývoji módy. Ačkoli se mnohé z těchto modelů dočkaly své realizace, do hlavního proudu módy nemohly ve své době výrazněji zasáhnout. Futuristický nebo kubistický styl byl s určitým zpožděním recipován i světem módy, kde ovšem sehrál úlohu pouhého dekorativního prvku v rámci konvenčně přijímané formy oděvu.⁸ Podobně je tomu u módní návrhářky Elsy Schiaparelliové, která ve své módní tvorbě používala surrealistické motivy S. Dalího či J. Cocteaua. Vidíme tedy, že sbližování avantgardního umění a módy se uskutečňovalo ve dvou opačných směrech – jednak se oděv, oproštěný od módního světa a jeho pravidel, zařazoval do oblasti umělecké a stával se prostředkem uměleckého vyjádření, jednak bylo umění využíváno jako zdroj inspirace módních návrhářů.

A podobné rozdvojení vztahu mezi módou a uměním nacházíme i v současnosti. Některé oděvy polemizují se společenskými i estetickými normami, se kterými však módní oděv v souladu být musí. Zachází až tak daleko, že se stávají po vzoru filozofie a umění kritikou módy samotné a masového konzumu vůbec. Na jedné straně ve světě haute couture probíhají nadále debaty, které z nových luxusních materiálů budou použity pro novou kolekci, na straně druhé někteří oděvní tvůrci vyrábí oděv z papíru, roztrhaných hadrů nebo jiného recyklovatelného materiálu. I když módní sezóna diktovala ležérní eleganci, pohodlné materiály a přirozenost, v roce 1991 zhotovil japonský oděvní tvůrce Y. Yamamoto šaty z dřevěných lišt spojených šrouby (obr. 1) a Rei Kawakubo (obr. 2) v roce 1997 pro značku Comme des Garçons představuje oděvy, které

⁶ Srov. G. Lista: „La mode futuriste”, In: „Quand l’art habillait la mode”, Paris Musées de la Ville de Paris, Paris 1997

⁷ Srov. R. Stern: „Ni vers le nouveau, ni vers l’ancien, mais vers ce qui est nécessaire”, In: „Quand l’art habillait la mode” Paris Musées de la Ville de Paris, Paris 1997.

⁸ Srov. F. Müller: „La mode contemporaine: entre création et industrie”, In: „Mode & art 1960-1990”, Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles 1995.

vycpávkami deformují tělo do podoby, která je v rozporu se současnou normou krásy. Carlyne Evansová na tyto modely nahlíží jako na „spekulativní prototypy nebo pokusné mutace lidského stvoření.“⁹ Evansová chápe přínos Kawakubové nikoli ve tvorbě módy, nýbrž v pokusu reflektovat a pozměnit vztah mezi subjektem a předmětem, tělem a oděvem, lidskou kůží a vycpávkami. Oděvy Kawakubové a dalších současných návrhářů je podle ní nutné chápat spíše jako „jednořádkové koncepty a jejich kolekce jako telegramy, jež se vztahují k jiným věcem, než jsou móda a její trendy.“¹⁰ Oděv se tak stává jakýmsi typem konceptuálního umění, jež se vztahuje k nejrůznějším současným problémům společnosti. Podobně Lada Hubatová-Vacková, historička umění, poukazuje na určitou tendenci v současném designu reflektovat obecné problémy současné společnosti. Jako příklad uvedla tzv. „instantní šaty“, které studentka VŠUP ušila ze snadno rozložitelného bioplastu a lze jim tak rozumět v duchu tzv. kritického designu, jež si „stanovuje různé utopické, hravé, poetické scénáře.“¹¹

V naší práci však budeme muset prozkoumat i odlišný význam slova móda. Je totiž třeba rozlišit výše uvažovanou oblast oděvní módy jakožto celku módních oděvů a módy jako principu. Ta je pro první samozřejmě určující, a to v tom smyslu, že konstituuje její funkce. Proto bude za účelem porozumění oděvní módě třeba porozumět právě módě jakožto principu, a tímto zkoumáním v naší práci také začneme. Právě to nám pomůže vytyčit zmíněné hranice oděvní módy, a odlišit ji tak od oblasti umění.

Doména módy jako principu je totiž daleko širší a netýká se jen oděvu, její archetypální oblasti.¹² Oděv je v současnosti pouze jednou z mnoha oblastí, která se řídí jejím přísným diktátem. Není snad ani možné najít ve světě, který nás obklopuje, nějaký lidský produkt nebo činnost, která by byla módou absolutně

⁹ C. Evans: „Telegramy do budoucna“, In: Labyrint Revue 2003/13-14, str. 194.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ L. Hubatová-Vacková: „Instantní šaty“, Orientace, Salon 2, str. 5, příloha Lidových novin ze dne 10. února 2007.

¹² Srov. G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderních společnostech“, Prostor, Praha 2002, str. 13.

nedotčena. Pod vlivem módy se proměňuje nejen design spotřebního zboží, ale i chování, způsob trávení volného času, stravovací návyky nebo náklonnost k různým duchovním směrům. Někdy si módní trendy úmyslně vybíráme, mnohdy jim však nevědomky podléháme. Módní trendy rozhodují dokonce o oblíbě určitých žánrů v masově produkovaném umění – brakové literatuře, filmových trhácích a podobně.

Naše práce si neklade za cíl popsat historický vývoj tohoto jevu, ani podrobně popsat všechny jeho rozmanité formy. Historicky zaměřených publikací na téma vzájemného pronikání umění a módy nalezneme velké množství. Ovšem abychom se mohli vypořádat s tak komplexním a těžko uchopitelným fenoménem jako je vztah umění a módy z hlediska systematického, musíme v první řadě vyjít od rozboru principů a funkce módy jako takové (kapitola 1), abychom s její pomocí následně vymezili hranice mezi oděvní módou a uměním (kapitola 2), zvážili možnosti přechodů artefaktů z prvně jmenované oblasti do druhé (kapitola 3), a nakonec analyzovali způsoby existence uměleckého díla, které umožní pohyb v jistém smyslu opačný (kapitola 4).

1. Móda jako sociologický fenomén

Jak jsme předešleli v úvodu, dříve než se začneme jakkoli vztahovat k problematice vztahu módy a umění, musíme důkladněji prozkoumat fenomén módy jako takové. Co všechno si pod tímto pojmem máme představit? V současnosti bývá móda chápána mnoha způsoby: jako právě aktuální styl v oblékání, jako obecný princip proměnlivosti ve formách vnějšího vzhledu člověka a jeho výtvorů i jako krátkodobá tendence v názorech a idejích společnosti. Cílem této části naší práce je pochopit jak funguje fenomén módy, čím je řízen a jaký je jeho smysl. Budeme tvrdit, že móda je významným prvkem v utváření vztahu mezi člověkem a individuem. Důvod jejího vzniku a její primární cíl je sociologický. Móda funguje jako prostředek komunikace jedince s určitou společenskou skupinou, a to nejen s tou, do které náleží nebo chce náležet, ale i se skupinami ostatními, vůči kterým se vymezuje. Móda je tedy faktorem sociální integrace i odlišení individua. V sociologických studiích o módě se objevuje tato základní myšlenka v nejrůznějších variacích.

1. 1 Georg Simmel: Vztah ozdoby a individua

Nemálo podnětných postřehů k problematice módy a sociální funkci oděvu nacházíme ve dvou esejích německého sociologa G. Simmela: „Psychologie ozdoby“ a „Móda“. Simmel pojednává o fenoménech ozdoby a módy odděleně a nikde je neuvádí v přímou ani nepřímou souvislost. Přesto se domníváme, že jeho koncepce nám dovoluje uvést tyto jevy ve vzájemný vztah a vlastní úvahy autora propojit a doplnit. Nejprve však rozebereme oba eseje samostatně, jeden po druhém. V krátkém eseji „Psychologie ozdoby“¹³ Simmel odkrývá smysl a způsob fungování zdobení lidského těla, které zahrnuje nejrůznější formy (např. oděv, tetování, šperk). Díky Simmelově analýze ozdoby si můžeme uvědomit, jakých složitých sociálních funkcí se oděv účastní a jak důležitou roli sehrává ve formování sociálních vztahů.

Ačkoli právě u ozdoby bychom měli tendenci vypíchnout estetickou funkci jako hlavní, Simmel naopak ukazuje, že je spíše podřízenou a estetické působení ozdoby samotné je dokonce nežádoucí. Konečný účel ozdoby je totiž podle Simmela zdůraznění a vyzdvižení osobnosti, která je jejím nositelem. Člověk k tomuto povýšení potřebuje druhé lidi, kterým pohledem na svou ozdobu poskytne zalíbení, které nakonec ústí v ocenění a závist. V ozdobě, respektive v lidské potřebě „líbit se“ spatřuje Simmel zvláštní propletenost dvou protichůdných tendencí ve vztahu mezi lidmi, altruismu a egoismu. Druhým poskytne ozdobená osoba altruistickou službu tím, že v nich vzbudí estetické zalíbení. Ti pak touží vypadat také tak, což má za následek egoistické zvýšení sebevědomí této osoby na jejich úkor, přičemž ale platí, že je daná osoba závislá na existenci druhých a jejich kladném postoji k ní samotné. Slovy Simmela: „ozdobou se totiž sociologické a estetické zvýraznění osobnosti jakoby slévá v jediném ohnisku, bytí pro sebe a bytí pro jiné se navzájem stává příčinou i účinkem.“¹⁴ Ozdoba svého cíle dosahuje tím, že se jakoby připojuje k osobnosti a

¹³ G. Simmel: „Psychologie ozdoby“, In: „Peníze v moderní kultuře a jiné eseje“, Sociologické nakladatelství, Praha 1997.

¹⁴ Tamtéž, str. 98.

spoluvytváří dojem, jímž osoba působí na své okolí. Simmel toto působení charakterizuje jako „vyzařování“ různých významů z člověka, na nichž se podílí jak duševní, tak tělesné, tedy smyslově vnímatelné, prvky. Všechny tyto prvky budují kolem každého člověka jakousi auru, kde se duchovní nerozlišitelně promíchává s tělesným, včetně ozdoby. Estetické působení ozdoby není samotným cílem, nýbrž prostředkem, jež slouží k dosažení cíle sociálního: „Člověk se zdobí pro sebe a může to činit jen tím, že se zdobí pro druhé.“¹⁵

Ozdoba v sobě unikátně spojuje „mít“ a „být“. Participuje na bytí člověka: na rozdíl od ostatního majetku se stává „názorně a důrazně pocíťovaným projevem samotného člověka.“¹⁶ Ačkoli ozdobu pocíťujeme jako součást osobnosti, participující na jejím „bytí“, přece je vzhledem k osobě jaksi „nadbytečná“, přidaná, čímž se dostává do oblasti „mít“. Ozdoba má moc rozšiřovat působení člověka daleko za hranice jeho těla, a to tím více, čím je ve vztahu k tělu svobodnější. Simmel rozlišuje jednotlivé druhy zkrášlujících prostředků podle míry nezávislosti na tělesnosti člověka a zařazuje je do jakési škály, jenž je rovněž postupem „být“ tělem k „mít“, vlastnit něco neosobního. Čím více se ozdoba distancuje od tělesné schránky člověka, tím širší auru k osobnosti připojuje. Nejtělesnější a nejosobnější ozdobou, která s tělem doslova splývá, je tetování. Nelze jej oddělit od těla, je nepřenositelné. Oděv, jak si všímá Simmel, neulpívá na těle s takovou nutností jako tetování, stále však na sobě nese stopy individuální tělesnosti svého majitele. A to se netýká jen oděvů šitých na míru, ale i konfekčních oděvů, které se časem nevyhnutelně zdeformují podle specifických tělesných rysů a pohybů. Ozdobou v pravém slova smyslu je podle Simmela kamenný či kovový šperk. Jeho efekt spočívá v tom, že i přes tvrdost a nepřizpůsobivost svého materiálu plní funkci zkrášlení osobnosti. Má schopnost připojit se k osobnosti a sloužit jí, zároveň se však vyznačuje díky své neohebnosti a snadné přenositelnosti jakousi nadindividualitou. Aby ozdoba mohla vůbec plnit svojí funkci oslňovat druhé a promlouvat k nim ve jménu nositele, musí v sobě obsahovat něco obecně sdílného. Ozdoba se ve většině

¹⁵ G. Simmel: „Psychologie ozdoby“, str. 91.

¹⁶ Tamtéž, str. 93.

případů obrací k druhým lidem a musí být tudíž vyjádřením něčeho, čemu druzí rozumí a co hodnotí pozitivně. Šperk je něčím nadindividuálním nejen nepřizpůsobivou podstatou svého materiálu, ale hlavně tím, že je vyjádřením stylu. Ten je slovy autora „vždy něco obecného, něco, co dává obsahům osobního života a osobního počínání formu sdílenou s mnoha lidmi a mnoha lidem též přístupnou.“¹⁷ Simmel chápe styl a podobně i eleganci jako pojmy sociální, tvořící jakýsi protipól osobitosti a jedinečnosti. Stylem i elegancí vycházíme vstříc komunikaci s ostatními členy kolektiva.

V této souvislosti Simmel činí srovnání ozdoby (jako uměleckého řemesla) a uměleckého díla z hlediska ideálního poměru stylu a jedinečnosti. Řemeslný výrobek je vyjádřením kolektivního cítění, vztahuje se ke „společenské složce osobnosti“.¹⁸ Předměty praktické potřeby postrádají vlastní jedinečnost ve prospěch služby individuu. Všechny věci každodenní potřeby patří do světa toho, kdo je používá, jsou soustředěné kolem člověka, „musí k němu vést nebo z něho vycházet.“¹⁹ Umělecké dílo naopak Simmel popisuje jako autonomní svět, nezávislý na světě, kterým je obkloповáno. Umění má podle Simmela oslovovat nikoli všeobecnou, ale právě individuální, osobní složku recipienta. Pravé umělecké dílo by mělo mnohem více zaujmout jedinečností svého vlastního světa než stylem, který dílo spojuje se světem okolním. Nutno však podotknout, že i přesto je styl nezbytnou složkou umění a stěží si lze představit umění bez stylu. Od ozdoby také nečekáme jen pouhou neosobní stylizaci, ale rovněž nápadité prvky, které se spojí s konkrétní osobitostí daného jedince. Na rozdíl od umění ale nemůže být šperk sám o sobě individualitou. Na jedné straně by měl splynout s jedincem v organický celek, na straně druhé se musí pojit s kolektivem. Ozdoba nesmí poutat pozornost sama na sebe, nýbrž na svého nositele, jestliže má plnit funkci ozdoby, tedy zdůraznění a vyvýšení jedince. Kromě formální stylizace Simmel zmiňuje ještě další faktor, který umožňuje ozdobě ukotvit se v nadindividuální sféře, a tím je pravost materiálu. Význam drahého kovu či

¹⁷ Tamtéž, str. 95.

¹⁸ Přesný význam tohoto pojmu a jeho místo v Simmelově filosofii nastíníme níže.

¹⁹ Tamtéž, str. 96.

kamene spočívá v tom, že přesahuje svůj momentální zjev hodnotou, která je vnímána jako nadčasová a je pozitivně ceněna v daném společenském celku.

Simmelova teorie ozdoby je pro naše téma přínosná hned v několika bodech. Přestože je esej „*Psychologie ozdoby*“ inspirovaná specifickým významem a úlohou pravých šperků, jedním z dalších typů ozdoby je podle Simmela právě i oděv. Nejzřetelněji Simmel přidává oděv mezi ozdoby, když řadí různé typy ozdob podle vztahu k tělesnosti člověka: „Absolutně nejtěsnější ozdoba je typická pro přírodní národy: je jí tetování. Opačný extrém představuje ozdoba z kamene a kovu, která je absolutně neindividuální, může si ji připevnit každý. Mezi oběma póly je oděv – nikdy není tak nezaměnitelný a osobní jako tetování, nikdy ale také ne tak neindividuální a odlučitelný jako skutečná ‚ozdoba‘.“²⁰ Simmel tedy oděv zařazuje mezi ozdoby, i když tuto funkci nemůže plnit v takové míře jako pravý šperk. Svou povahou se nemůže nikdy zcela oprostit od tělesnosti svého nositele a být nadindividuální ve smyslu nepřizpůsobivosti materiálu. Nicméně nadindividualita se dá podle Simmela vyjádřit i jinými prostředky, a to především stylem, jak jsme popsali výše.

Ozdoba se z prostředí pouhého hmotného majetku (kterým však nepřestává být úplně) přesouvá do oblasti vizuálního projevu člověka, upravuje obraz nás samotných v očích druhých, vyzývá druhé k ocenění. Ozdoba správně nemá působit jako něco vnějšího a přidaného, ale vstupuje do sféry „být“, a tím vytváří z osoby něco víc než čím byla jako neozdobená. Ozdoba však vykonává kromě pohybu „dovnitř“ (k centru osobnosti) zároveň i pohyb „ven“ ke společnosti, k čemuž jí napomáhá po formální stránce styl, po stránce materiální nadčasová hodnota drahých kovů. Tím nám ozdoba umožňuje podílet se na hodnotách univerzálně sdílených.

Doplňme, že drahý materiál nehraje roli jen u šperku, o který se Simmel primárně zajímá, ale má svůj význam právě i u oděvu. Na šatech neoceňujeme pouze jejich krásu a eleganci, ale i vznešenost a nákladnost látek, výšivek apod. Musíme si ovšem také uvědomit, že od doby, kdy Simmel psal tento esej, ozdoba

²⁰ Tamtéž, str. 94.

výrazně pozměnila repertoár prostředků, kterými dosahuje svého cíle. V současnosti představují privilegovaný nástroj ozdoby značky a s nimi spojená prestiž. Tím se také mění hierarchie různých typů ozdob. Neříkáme, že šperk z drahých kamenů a kovů zcela ztrácí hodnotu, ale výrazně ustupuje do pozadí. Nejběžnějším způsobem zvýraznění osobnosti se staly značkové oděvy a doplňky. Značka se zmocňuje dokonce i šperku, a nahrazuje do značné míry význam, který dříve náležel drahým kovům. Tisíce nejrůznějších značek snad u všech druhů zboží se v dnešní době staly nejjednodušším prostředkem k utvrzení jedince jako příslušníka nějaké společenské vrstvy nebo názorové skupiny. Vztah značky a zákazníka je však oboustranný: vybíráme si značku produktu podle toho jak se chceme prezentovat a kam se chceme zařadit, výrobci značky zase musí zvážit, k jaké cílové skupině značku směřovat a následně ji přizpůsobit názorovému smýšlení a stylu dané skupiny. Značka, vyjma loga, nepůsobí esteticky, vizuálně, nýbrž tak, že propůjčuje oděvu jakousi přidanou hodnotu, která je v určitém společenství respektovaná. Naomi Kleinová, kanadská socioložka ve své studii o významu značek píše: „Vlna značkové mánie zrodila nový druh byznysmena, který vás hrdě ujistí, že značka X není výrobek, nýbrž způsob života, postoj, žebříček hodnot, náhled, idea. A to zní skvěle – mnohem lépe než fakt, že značka X je šroubovák, řetězec rychlého občerstvení, pár riflí nebo oblíbený typ tenisek. Phil Knight oznámil v 80. letech, že Nike je ‘sportovní společností’; jejím posláním není prodávat boty, nýbrž ‘obohatit lidské životy skrze sport a fitness’ a ‘udržovat kouzlo sportu při životě’.“²¹ Čili ozdoba je ozdobou nikoli tím, čím je sama o sobě, nýbrž svým přesahem k hodnotám společenským. Ozdoba plní svou funkci tak, že umožňuje svému nositeli být součástí určité skupiny a v rámci této skupiny mu přináší uznání.

Shrňme nyní ve zkratce Simmelovu koncepci ozdoby. To, co platí pro šperk, platí i pro ozdobený oděv. Ze Simmelova výkladu plyne, že na ozdobě obecně (a tedy i na oděvu) můžeme rozlišovat tři oddělené, navzájem spolupracující hodnoty, které bychom mohli pojmenovat jako estetické zvýraznění osobnosti, materiální hodnota a vyjádření stylu. Estetickým zvýrazněním ozdoby máme na

²¹ N. Kleinová: „Bez loga“, Argo, Praha 2005.

mysli ten rys ozdoby, který Simmel popisuje jako zvláštní schopnost připojit se ke svému nositeli a jen spolu s ním vytvářet jistý estetický efekt. Je důležité si uvědomit, že zde není řeč o estetické hodnotě šperku či oděvu jako takových, ale o estetickém účinku celku. Ačkoli nám nic nebrání v tom, abychom esteticky hodnotili ozdobu samu o sobě, svého funkčního naplnění ozdoba dosahuje teprve ve vhodném spojení se svým nositelem. Hodnotu materiální tvoří ty vlastnosti ozdoby, které jsou v hodnotovém systému společnosti vnímány jako univerzální a nadčasové. Simmel mluví výhradně o drahých kamenech a kovech, ale my jsme do této kategorie zařadili i logo značky, které se na této hodnotě výrazně podílí v současnosti. A konečně poslední hodnota, která je tvořena vlastností ozdoby 'být produktem určitého stylu' nám později umožní spojit Simmelovy úvahy o ozdobě s jeho pojetím módy.

Simmel zakládá na dualistickém společenském principu splynutí a odlišení, kterým vymezuje působení ozdoby, rovněž své úvahy o módě v eseji „Móda“²². Východiskem pro Simmelův koncept módy je obecný předpoklad dynamického pohybu protikladných sil v nejrůznějších jevech lidského života. Ve fyzické, duševní i citové stránce člověka se promítá neustálá potřeba dvou vyvažujících tendencí. Tato přirozená zákonitost ústí v různých oblastech do mnoha rozmanitých forem, jakými jsou např. filosofické protipóly všeobecné jednoty a mnohosti, společensko-politické ideály socialismu a individualismu nebo biologické protiklady dědičnosti a variability. Obecně lze společné charakteristiky těchto tendencí popsat takto: „...zatímco první z nich je nositelkou obecného, jednoty, zklidněné stejnosti životních forem a obsahů, druhá je zdrojem nestálosti, rozmanitosti izolovaných prvků, neklidného vývoje jednoho individuálního životního obsahu v obsah jiný.“²³ Jednota, stejnost a obecnost se pojí s potřebou trvání, naopak zvláštní, nové a jedinečné je výrazem změny. Ve sféře společenského soužití je vyjádřením tohoto napětí psychologický sklon k napodobování druhých a zároveň nutnost individuální diferenciaci.

²² G. Simmel: „Móda“, In: „Peníze v moderní kultuře a jiné eseje“, Sociologické nakladatelství, Praha 1997.

²³ Tamtéž, str. 101.

Móda je jedním z hlavních prostředků obou těchto pohybů. Poskytuje jedinci oporu a částečně ho zbavuje odpovědnosti za své jednání, současně však dává pocit něčeho nového, výjimečného. Toho móda dosahuje tak, že se pohybuje někde na škále mezi dvěma extrémy: osciluje mezi naprostou novinkou, která je známá jen uprostřed omezené skupiny jedinců a davovým přijetím. Není ani záležitostí jednoho či několika málo individuů, ani davu, nýbrž části kolektiva, k němuž jeho zbytek teprve směřuje. Móda usiluje o to, aby byla rozšířena mezi široké okruhy lidí, ale jakmile se tak stane, dostává se do sporu se svou vlastní podstatou – přestává uspokojovat potřebu odlišení. Právě to je příčinou oné pomíjivosti módy, pro niž ji jedni obdivují a druzí zatracují.²⁴ Proto musí móda neustále hledat nové obsahy pro naplnění své dvojaké funkce. Splynutí a odlišení jsou neoddělitelné logické protiklady, kdy každý z nich je nutnou podmínkou pro vznik toho druhého. Dokonce i módní švihák, který chce působit zcela jedinečně a nezávisle, vlastně pouze kvantitativně přehání určité prvky, jež nevědomky sdílí s danou skupinou. Současná přítomnost obou potřeb je nezbytnou podmínkou pro vznik módy.

Simmel zdůrazňuje, že móda je především odrazem třídní diferenciaci a v jeho době tomu ani nemohlo být jinak. Nižší společenské vrstvy se snaží vyrovnat vrstvám vyšším a nejnázve jim v tom napomáhá nápodoba v těch oblastech, které podléhají módě. Jakmile se móda rozšíří mezi vrstvy nižší, dochází ve vyšším stavu opět k potřebě odlišení a přichází móda nová. Simmel chápe módu v přísně sociologickém smyslu jako „ryzí produkt sociálních nebo též formálně psychologických potřeb“.²⁵ Móda se neodvíjí od estetických nebo jiných objektivních životních norem.²⁶ Jiný účel než sociální nelze v nahodilých módních prvcích shledat. Simmel píše: „Zatímco například náš oděv bývá obecně

²⁴ Srov. Ch. Baudelaire: „Úvahy o některých současnících“, Odeon, Praha 1968 a Veblen, T.: „Teorie zahálčivé třídy“, Sociologické nakladatelství, Praha 1999.

²⁵ G. Simmel: „Móda“, str. 104.

²⁶ Adolf Loos naopak představuje myšlenku, že změna formy ženského oblékání je odvislá od změny smyslnosti, která se neustále mění. Srovnej Adolf Loos: „Dámská módo, ty strašná kapitolo kulturních dějin“, In: „Řeči do prázdna“, Tichá Byzanc, Kutná hora 2001.

přízpůsoben našim potřebám, neobjevuje se ani stopa účelnosti v rozhodování, jímž jej formuje móda (...) Někdy se stávají módními tak ošklivé a odpudivé věci, že se zdá, jako by móda chtěla ukázat svoji moc právě tím, že si kvůli ní na sebe vezmeme i to nejohavnější.²⁷ Autor eseje proto kritizuje vliv nahodilých rozmarů módy v oblastech, kde by měly panovat objektivní rozhodnutí – např. v náboženství, vědě apod.

Esej nakonec Simmel završuje úvahou, jak potenciál uplatnění a rozvoje módy závisí na povaze doby a konkrétního jedince. Ne každá doba jí dává stejnou příležitost. Móda se svou pomíjivostí a proměnlivostí získává největší sílu tehdy, když je oslabena důvěra v trvalé hodnoty a přesvědčení. Tím Simmel vysvětluje i stále se zrychlující tempo střídání módních novinek i šíření do čím dál většího počtu oblastí. Z hlediska individuální povahy osobnosti jsou módou nejvíce posedlí ti jedinci, kteří jsou vnitřně nesamostatní a mají tendenci sdružovat se s ostatními, ale zároveň ješitní, s potřebou odlišit se. Móda dokonale uspokojuje obě potřeby zároveň. Nicméně oba tyto pudy patří k lidské přirozenosti a u každého jedince se vyskytují najednou, pouze v různém poměru. Móda zastává výraznou úlohu především u těch jedinců, kterým se možnosti individuálního odlišení v ostatních sférách z různých důvodů nedostává. Tuto skutečnost Simmel ilustruje mimo jiné i na faktu, že módou se nechají ovládat především ženy, které byly po převážnou část dějin upoutány ke zvyku, průměrnosti a pasivitě. Podle Simmela se móda zmocňuje jen vnějších stránek života, tedy těch, které se obrací ke kolektivu a zůstává tak na „periferii osobnosti“.²⁸ Dualistická povaha módy způsobuje, že se jí podřizují nejen lidé, jimž se jedinečnosti v niterných stránkách nedostává, ale právě i ti, kteří jsou v nitru svobodní a v módě si naopak kompenzují pud poddanosti.

Položme si nyní otázku, jak spolu souvisí Simmelův výklad o ozdobě a módě. Na základě textů se zdají být oba tyto jevy založené na stejném principu duality

²⁷ G. Simmel: „Móda“, 104.

²⁸ Tamtéž, str. 120.

sociálního sdružování a odlišení, nicméně se nesmíme ukvapit a sjednotit oba pojmy v jednu a tu samou věc. Autor o ozdobě a módě pojednává zcela odděleně, přestože jsou vydání těchto dvou esejů od sebe vzdálené pouhé 3 roky.²⁹ V eseji o ozdobě Simmel nikterak nezvažuje roli módy a v eseji o módě rovněž není o ozdobě ani jediná zmínka. Pokud se však blíže seznámíme s charakterem celého Simmelova díla, tato skutečnost nás nijak nepřekvapí. Dovolíme si proto nyní udělat malou odbočku k Simmelově sociologii obecně, což nám umožní lépe pochopit podloží, na němž staví i námi rozebírané eseje o módě a ozdobě.

Danilo Martucelli ve své přehledové studii, která se věnuje sociologii modernity, uvádí o Simmelově dílu: „Udělal (totiž Simmel – pozn. V.V.) ostatně vše proto, aby se jeho dílo nedalo vykládat jediným způsobem: jeho studie vždy překračují hranice různých oborů, jeho témata, navzdory jeho trvalým posedlostem, procházejí širokým spektrem, on sám se neskrývaně po celý svůj život vyvíjel od jakéhosi kantismu, ba dokonce pozitivismu, až k relativismu a k metafyzice života, a tento vývoj můžeme sledovat takřka před očima v různých vydáních téhož díla.“³⁰ Miroslav Petrušek³¹ popisuje způsob, jakým bylo Simmelovo dílo v minulosti čteno a upozorňuje na skutečnost, že na nesprávném pochopení Simmelova přínosu mělo největší podíl akademické čtení autorovy největší práce „Soziologie“, „které hledalo systém tam, kde ho nebylo, a které pomíjelo to, co se jevilo jako marginálie či nadbytečnost a dnes se jeví jako dominantna celého textu.“³² Teprve v 50. a plně až v 70. letech se rozvíjí nová interpretační tradice, která vychází z pojmu sociologický impresionismus, kterým pojmenoval Simmelovu metodu György Lukács již v roce 1918. Onen impresionismus se projevuje jak v autorově esejistickém stylu, tak i v metodologickém pluralismu a roztržitosti témat. Autorovy sociologické

²⁹ Psychologie ozdoby vychází časopisecky v roce 1908, Móda o tři roky později v díle „Filozofická kultura“.

³⁰ D. Martucelli: „Sociologie modernity, Itinerář 20. století“, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2008, str. 307.

³¹ M. Petrušek: „Proč číst Simmela na konci tisíciletí?“, In: „Peníze v moderní kultuře a jiné eseje“, Sociologické nakladatelství, Praha 1997.

³² Tamtéž, str. 162.

miniatury, jak nazývá Petrussek Simmelovy drobné eseje na nejrůznější okrajová témata, se staly terčem kritiky současníků pro nedostatek vědeckosti a systematickosti, jaká byla tehdy uznávána. David Frisby, jeden z nejvýznamnějších současných interpretů Simmela o jeho esejích píše, že rozhodně nemají formu uzavřeného akademického článku s jednoznačným obsahem a argumentací, naopak nabádají čtenáře k dalšímu rozmyšlení. Začínají vždy nějakou antinomií či kontradikcí, která je rozvinuta do neúplné dialektiky bez definitivního rozřešení. Eseje nelze chápat jako oddělené jednu od druhé, jsou spíše otevřené vzájemné interakci.³³ Podle Petruska je nejcharakterističtější průsečíkem Simmelových úvah právě motiv ambivalence – každý společenský jev je možné nahlížet minimálně ze dvou stránek. Tato dvojakost se odráží ve svérázné podobě např. v Simmelově pojmu tragédie kultury, který se zakládá na dialektice neustále plynoucího proměnlivého života a trvalých forem. Život se objektivizuje vytvářením různých útvarů, jako jsou např. umělecká díla, právní předpisy, náboženství a mnoho dalších. V momentě jejich vzniku životu odpovídají, avšak dále se stávají nezávislými a životu dokonce protikladnými. Život se tedy dostává do nepřetržitého střetu se svými vlastními produkty, je nucen překonávat zastaralé formy a nahrazovat je novými. V moderní době nastává podle Simmela zlom, kdy se život neohrazuje jen proti formám starým, nýbrž proti formám obecně, což se projevuje v důrazu na pojem života v soudobé filosofii, především u Schopenhauera a Nietzscheho, ale i v moderním umění. Expresionismu již nejde o přijímání nějaké formy, ale o pokračování života, o bezprostřední přenášení umělcových emocí do díla. Forma výsledného díla je už jen nevyhnutelnou vnější slupkou³⁴, nikoli samotným cílem.

Podobný rozpor, který Simmel spatřuje mezi životem a jeho formami, panuje ve vztahu individua ke společnosti a okolnímu světu. A právě tento moment Simmelovy filosofie je stěžejní pro pochopení jeho pojetí módy. Na počátku se

³³ D. Frisby: „Simmel, Georg“, In: „The Cambridge Dictionary of Sociology“, Cambridge University Press, New York 2006.

³⁴ Srov. G. Simmel: „Konflikt moderní kultury“, In: „Peníze v moderní kultuře a jiné eseje“, Sociologické nakladatelství, Praha 1997.

člověk vyděluje ze světa, a z původní jednoty vzniká dualismus subjektu a objektu, konflikt pokračuje v samotném individuu jako boj mezi jednotlivými složkami jeho osobnosti, tedy mezi zájmy vlastního Já a zájmy společenskými. Jedinec a společnost nejsou u Simmela nikdy zcela oddělené entity, nýbrž spolu koexistují v individuu. Martucelli shrnuje Simmelovo pojetí individua takto: „...individualita je schopnost žít zároveň ve dvou rozměrech: jedinec má vnitřní soustředění, má svůj vlastní svět, je bytostí, která si sama vystačí, ale má také pozitivní či negativní vztah, tendenci identifikovat nebo připojit se k celku, do něhož patří.“³⁵ Murray S. Davis poukazuje ve svém článku „*Georg Simmel a estetika sociální skutečnosti*“³⁶ především na analogie, jež činí Simmel mezi sociálními formami, procesy a společností vůbec a uměleckým dílem. Jak jsme již naznačili výše, umělecké dílo vysekává jistý úsek reality, z něž formuje realitu vlastní, soběstačnou. Podobné tendence lze však spatřovat i u jiných typů celků, jakým je např. individuum a na obecnější úrovni společnost, spojující jednotlivá individua ve vyšší jednotu. Simmelův svět se tak podle Davise skládá z mnoha soupeřivých center uspořádání, která se snaží ze stejného materiálu vytvořit svůj vlastní nezávislý celek. Sociolog má vždy na výběr několik možných center či hledisek, z nichž lze danou sociální oblast nahlížet.

Pohlédneme-li z této perspektivy na problematiku ozdoby, odhalíme minimálně tři taková centra, která se jí snaží ovládnout: konkrétní jedinec, styl (prvek společnosti) a jedinečnost ozdoby samotné (případné umělecké dílo). Jedna a ta samá ozdoba může mít v závislosti na kontextu úplně jiný estetický dopad, jelikož vždy tvoří odlišný celek a jako nezávislý předmět dokonce nabývá samostatného významu. Dále jako součást nějakého obecného stylu je posuzována v souvislosti s ostatními výrobky tohoto stylu a je vymezována vůči předmětům stylů jiných. Pokaždé je ozdoba součástí jiného uskupení a přichází tudíž ve vztah k jiným skutečnostem či prvkům skutečnosti. Přílišná jedinečnost a autonomie ozdoby však není vítaným jevem. Simmel sice hovoří o tom, že ozdoba může

³⁵ D. Martucelli: „Sociologie modernity, Itinerář 20. století“, str. 310.

³⁶ M. S. Davis: „Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality“, In: „Social forces“, University of North Carolina Press, 1973/3.

někdy působit jako svébytný estetický předmět, ale vnímá tento stav spíše jako pochybení: „Vyčítá-li se nyní obdivuhodným výtvorům Laliqueovým, že by ke skutečnému užití nebyly vhodné, má to svůj hlubší důvod právě v tom, že jsou to individuální umělecké výtvoř, které už není možné přiřadit k žádnému individuu, jež s ním netvoří takřikající žádný systém, žádnou jednotu; neboť taková jednota může vyrůst jen z organického spojení osobního a obecného.“³⁷ Funkcí ozdoby je vytvářet vztah mezi individuem a společností, pro její vlastní jedinečnost zde není místo. Proto v ozdobě vždy musí převládat stylizovanost, na druhé straně přizpůsobivost tvarům lidského těla a jeho potřebám, různě velká podle typu ozdoby (jiná u tetování, jiná u šperku). Simmel staví umělecké dílo a ozdobu téměř do kontradikce, jedinečnost šperku je pro něj dokonce přímým opakem stylizovanosti.³⁸ Hodnota ozdoby je určována především tím, čím přesahuje mimo sebe, nikoli tím, čím je sama o sobě. Její význam spočívá v tom, že je reprezentantem určitého stylu, uznávaného v daném sociálním okruhu a také tím, že je vyrobena z materiálu, který je symbolem všeobecně uznávaných hodnot.

Ačkoli Simmel v souvislosti s ozdobou nemluví o módě, zamysleme se nyní nad jejich možným vztahem. Princip módy proniká do všech oblastí, kde se člověk jako individuum dostává do styku se společností. Významným polem působení módy je forma lidského těla, jejíž prostřednictvím je člověk v každodenním bezprostředním kontaktu s ostatními členy individua. V eseji o módě Simmel píše: „... společenské formy, odívání, estetická hodnocení a celý styl, jímž se člověk vyjadřuje, podléhají ustavičnému přetváření vlivem módy.“³⁹ Proto ozdoba, jako jeden z prostředků utváření tělesné formy, rovněž podléhá módní proměnlivosti, ačkoli Simmel tuto souvislost nikde explicitně neuvádí. Domníváme se, že u ozdoby působí móda na té rovině, kterou Simmel nazval v eseji o ozdobě stylem.⁴⁰ Ten je pro Simmela formou obecně sdílenou, která individuu umožňuje zařadit se do celku. Módu bychom pak mohli chápat jako

³⁷ G. Simmel: „Psychologie ozdoby“, str. 96.

³⁸ Srov. tamtéž.

³⁹ G. Simmel: „Móda“, str. 105-106.

⁴⁰ Vztahem módy a stylu se budeme podrobněji zabývat v následující podkapitole.

proměnlivý princip, který formuje aktuální podobu stylu. Čili šperk či oděv, který by nebyl módní, čili neodpovídal by aktuální podobě stylu, by s těžší mohl plnit funkci ozdoby, tak jak ji Simmel vymezil. Toto tvrzení by samozřejmě neplatilo u takových společnostech, kde se fenomén módy nerozvinul. V takových případech by se u ozdoby uplatňoval pouze styl.

1. 2 René König: Móda není módou

Podrobná studie René Königa „Sociologie módy“⁴¹ se rovněž zabývá sociologickou analýzou módy, jak napovídá již samotný název. Hned na počátku König zdůrazňuje nutnost nezaměňovat konkrétní projevy módy, které jsou proměnlivé časově, místně a kulturně, s módou jako takovou, jejíž principy a struktura se podle Königa nemění. Čili: samotná móda není módou.⁴² Předmětem jeho analýzy nejsou konkrétní obsahy módy, ale právě to, co je jim všem společné a co König nazývá formou. Působení módy a společnosti je obousměrné, studie se tudíž věnuje jak socio-psychologickým předpokladům pro vznik módy, tak i zpětným společenským, ekonomickým a kulturním dopadům módy na společnost. Nejprve König zevrubně popisuje, jakými způsoby se móda bezprostředně projevuje ve společnosti, jakou má dynamiku a jaké oblasti lidského života zasahuje. Teprve poté přistupuje k otázce příčin jejího vzniku a moci ve společnosti. Z hlediska tématu naší práce nás bude zajímat nejen ta část Königovy studie, která rozebírá dynamiku módy a její faktickou roli v celkovém vývoji společnosti, ale především také vysvětlení toho, odkud vlastně potřeba módy vzešla, jaké jsou její kořeny. Móda bývá obvykle považována za symbol marnivosti, zbytečnosti, plýtvání a povrchnosti, a některé její projevy tento dojem utvrzují. Königova analýza naopak ukazuje, že se móda nezakládá v povrchových rozmarech vybrané skupiny jedinců, nýbrž v hlubokých antropologických potřebách člověka jako takového. Uvědomění si tohoto faktu nakonec Königovi umožňuje vysvětlit sílu a vytrvalost módy a její šíření se do oblastí, které zdaleka přesahují sféru odívání. Pro Königa je móda sociální institucí par excellence a nedá se jednoduše redukovat na proměny vnějšího vzhledu člověka. Móda přetváří člověka jako celek, zasahuje všechny prostředky jeho vyjádření.

Módu, přestože je podle Königa jedním z univerzálních principů kultury, nelze zaměňovat s kulturou obecně, ani s fenoménem stylu. A tak přichází na řadu otázka, jaký je vlastně rozdíl mezi módou a stylem a jak se k sobě mají navzájem?

⁴¹ R. König: „Sociologie de la Mode“, Petite Bibliothèque Payot, Paris 1969.

Styl, jakým byly např. renesance, romantismus, expresionismus, se vyznačuje značnou mírou stability, vyžaduje delší dobu než se rozvine do všech svých forem a možností a zároveň déle přetrvává. Významným aspektem kultury je setrvačnost, snaha uchovávat stávající formy, řídit se zvykem, konformismus. Módu je možné chápat jako hybný moment, dynamický prvek kulturního vývoje, synonymum pro změnu, pohyb, novinku. V tomto smyslu móda vystupuje jako protiklad zvyku a stylu.⁴³ Jedná se ovšem o protiklad pouze zdánlivý. Móda a styl netvoří dvě oddělené samostatné linie, které se nikdy neprotnou. Vymezení toho, co je styl a co pouhá krátkodobá móda, se zdá být snadné až s historickým odstupem: nikdo nebude tvrdit, že impresionismus byl pouhá móda. Z dobových svědectví se ale dovídáme, že některé směry, které nyní neváháme nazvat stylem, byly v době svého vzniku za módu považovány. A naopak, najdeme spoustu případů, kdy bylo něco považováno za trvalou hodnotu, ačkoli to nakonec nemělo dlouhou životnost. König dokonce opatrně nabízí k úvaze myšlenku, že všechny styly byly původně módou a teprve časem vykrytalizovaly do podoby stylu. V porovnání se stylem je móda nejen jeho ekvivalentem s kratší dobou trvání, ale zároveň hybným momentem, který má potenciál stávající řád proměňovat či úplně narušit a stát se základem pro nový styl. Móda nepřichází odnikud a není absolutní negací toho, co jí předchází. Nejprve se objevuje jako variace na jedno téma, jako určitá malá odchylka, nepřekračující rámec daného stylu. Nabývá svou moc postupně tak, že se podobné odchylky kumulují, získávají na síle a často nenápadně a nepostřehnutelně nahrazují stávající řád. Konec starého řádu není výhradní zásluhou průbojné módy, nýbrž, a to je zajímavá myšlenka, je vyčerpání stylu jeho nevyhnutelným osudem. Jakmile styl dosáhl všech svých možností a nepřipouští už další variace, ztrácí na své životnosti, respektive životaschopnosti a spěje podle Königa nutně k záhubě. Mezi módou a stylem v obecné rovině není rivalita, ale spíše vzájemná spolupráce na utváření stále nových kulturních forem. Móda se liší od stylu nikoli svou podstatou, ale úrovní. I ve sféře pouhé módy lze hierarchizovat různé typy jevů podle délky trvání a šíře společenského dosahu –

⁴² Tamtéž, str. 52.

⁴³ König řadí styl k těm typům chování, které nazývá zvykem.

od celosvětových trendů odolávajících třeba i několik let k několikátýdenním výstřelkům určité malé skupiny jedinců. Königovo pojetí módy a stylu jakožto jevů, které spolupracují na téže rovině, tedy odpovídá naší interpretaci vztahu mezi módou a tím, co v eseji o ozdobě Simmel nazývá stylem.

Fenomén módy patří svou podstatou mezi systémy společenské reglementace, stejně jako styl a další formy zvyků a tradic. Nepředstavuje jen změny, které přinášejí porušování stávajících pravidel, ale také požadavek jejich dodržování. Přestože tedy König nakonec směřuje k jistému zrelativizování toho, co je možné považovat za módu a co za styl, módu můžeme principiálně chápat jako motor společenského vývoje: „ ... je to ve skutečnosti ona (totiž móda – pozn. V.V.), která umožňuje tvůrčí kreativitu, díky níž je život stále nový a rozmanitý.“⁴⁴ Z této perspektivy můžeme pochopit onu protikladnost typických charakteristik a hodnocení módy: móda je krátkodobá, pomíjivá, povrchová, ale je i iniciátorem společenského vývoje, anticipací budoucnosti. Citujme pro zajímavost úryvek z eseje „Móda“ od Waltera Benjamina: „Pro filosofa je na módě zdaleka nejzajímavější její výjimečná schopnost předjímat. Je známo, že umění, například v obrazech, předstihuje o celá léta skutečnost, jak ji vnímáme my. ... Citlivost umělce pro věci nastávající ovšem zajisté převyšuje schopnosti vnímání velké dámy. A přesto je móda v mnohem stálejším, mnohem preciznějším kontaktu s tím, co přichází, a to díky svému nesrovnatelně vyvinutějšímu smyslu, jímž ženský kolektiv dokáže vycítit, co nám budoucnost chystá. Každá sezóna přináší ve svých nových kreacích skrytý signál věcí příštích. Ten, kdo by jim dokázal porozumět, rozpoznal by nejen nové směry v umění, ale věděl by také předem, jaké přijdou zákony, jaké vypuknou války a revoluce.“⁴⁵ Benjamin zde evidentně

⁴⁴ R. König: „Sociologie de la Mode“, str. 22.

⁴⁵ W. Benjamin: „Móda“, In: Labyrinth revue 2003/13-14, str. 15

mluví o módě oděvní a přirovnává ji k umění ve schopnosti předvídat vývoj společenský, ba dokonce politický. Móda i umění z tohoto pohledu nestojí v centru veškerého dění a proměn, Benjamin je chápe spíše jako jakési symptomy či vedlejší příznaky budoucího vývoje.

Jako univerzální zákonitost nemůže být móda podle Königa objasněna a pochopena skrze oděv, s nímž bývá převážně spojována. Móda se dotýká všech oblastí lidské existence: začíná u tvarování lidského těla a jeho postojů, pokračuje přes společenské vystupování, každodenní i volnočasové aktivity a končí u artefaktů a prostředí, které člověka obklopují. Módu nelze omezit na vnějškovou stránku věcí. Podle Königa ovládá i životní ideály a intimní emoce. Častou chybou bývá stavět módu do kontrastu s přírodou. Móda nezná rozdíl mezi umělým a přirozeným. Dokonce i místo, na které „nevkročila ani noha“ nebo naturistický způsob života může být předmět módy se vším všudy. Z toho plyne, že móda předměty pouze sama nevytváří, nýbrž je může i vybírat z toho, co tu vytvořila příroda anebo móda sama v minulosti.⁴⁶ Z tohoto Königova poměrně podrobného výčtu oblastí, ve kterých móda vládne, můžeme nabýt depresivního dojmu, že snad v našem životě nezbyvá nic skutečně osobního, autentického. Situace ve skutečnosti zase tak závažná není. König má tendenci módu ve své studii spíše obhajovat proti těm, kteří ji znevažují jako málo významnou a podceňují její sílu, a tak samozřejmě klade důraz na univerzalitu jejího působení a její říši popisuje jako téměř nekonečnou. Musíme mít také na paměti, že Königova studie je sociologická a jako taková se zaměřuje na společenskou stránku lidské bytosti, a ta je pod vládou módy bez výjimky, jak jsme již ukázali společně se Simmelem.

Po srovnání módy a stylu pokračuje König formální analýzou mechanismů módního chování. Móda vyvíjí na členy kolektiva určitou formu nátlaku, požadavek plnění určitých pravidel, které sama vymezuje. Tato skutečnost je podle Königa zdrojem jakéhosi zvláštního rozporu v povaze módy. Ona zvláštní poslušnost módě je totiž vyžadována ve dvou proti sobě jdoucích činnostech:

⁴⁶ Odtud např. obliba tzv. retra v oblečení, designu i starých filmech.

změně chování a konformismu. Oba tyto typy chování jsou však jen dvě strany jedné mince se stejným cílem: připodobnit se druhým. Móda je změnou, ale i trváním. Změna potřebuje určitý čas, aby se prosadila, musí být přijata masou, aby se stala módou. „Právě proto je třeba v souvislosti s módními proměnami být ve střehu, abychom nebyli první, ani poslední. První 'vybočuje z řady', poslední bývá terčem posměchu.“⁴⁷ U prvního ještě nemůžeme mluvit o módě (ta se teprve vyvine, anebo se vůbec nemusí uchytit), poslední zase mechanicky opakuje něco, co je již dávno na okraji zájmu a směřuje k úplnému zastarání. Opět zde máme co dočinění se Simmelovou ambivalencí odlišení se od davu a splynutí s ním.

Dále může König přikročit k vlastnímu cíli studie – tedy k hledání odpovědi na otázku „jaký je zdroj módního chování, jaká je jeho příčina?“ Zběžný historický pohled na dějiny módy odhalí, že móda neexistuje odjakživa, že vznikla v určitý moment v dějinách a jevy, které bychom mohli považovat za projevy módy v daleké minulosti, jsou spíše anomáliemi a týkají se pouze vyšších společenských vrstev. Navíc móda nabyla dominantní pozice a plného rozvoje až s příchodem společnosti konzumu. Toto vše, ačkoli tomu tak skutečně je, může vést k mylnému dojmu, že je móda pouze vnějším produktem ekonomických, politických či obecně společenských podmínek. Historickým přístupem však podle Königa nelze nahradit přístup antropologický. Fakt, že móda vznikla v určitý moment na základě příznivých podmínek, ještě neznamená, že tyto podmínky jsou jediným zdrojem možnosti její existence. Autor formuluje postulát, který dále bude prohlubovat a obhajovat: „... móda se přidává k určitým obecným danostem našeho druhu, ...její zakořenění v těchto základních danostech antropologického, psychologického a sociologického řádu jí umožňuje hrát roli elementární síly společenského života. Díky této hluboko uložené podstatě se móda vyznačuje tak širokou škálou působení.“⁴⁸ Tomu, že je dispozice k chování podle principu módy založena v samotné lidské přirozenosti, nasvědčuje podle Königa i skutečnost, že jeho zárodek lze pozorovat už i u dětí, v podobě rychlých změn chování a následné snahy o jeho udržení.

⁴⁷ R. König: „Sociologie de la Mode“, str. 31.

⁴⁸ Tamtéž, str. 44-45.

Následuje zkoumání jednotlivých psychologických a fyziologických předpokladů, jež stojí za vznikem módy. V první řadě je to lidská zvědavost [*curiosité*], kterou König definuje jako „model chování, který člověku umožňuje přístup ke všemu, co je nové.“⁴⁹ A jedna z forem uskutečňování této touhy po novém, tedy jakési „neofilie“, je právě móda. Za lidskou zvědavostí stojí nejistota, daná rozumovým oslabením role instinktů, oproti zvířecí jistotě a přímočarosti. Tato nejistota je podle Königa nejen zdrojem módy, ale i veškeré potřeby poznávat svět a objevovat stále nové možnosti. Tato nikdy neuspokojená touha po novosti a jinakosti vede k nekonečné rozmanitosti a vývoji civilizace, kterou u zvířat nenalezneme. Lidská zvědavost by byla ukojena snad jen tehdy, až by byly vyčerpány všechny možnosti našeho světa. V oděvní módě se konkrétně jedná o specifický typ zvědavosti spojený se sexualitou, s potřebou vidět a být viděn. Jedině móda umožňuje s takovou intenzitou rozehrát hru zahalování a odhalování, jež ve svém konečném cíli směřuje k naplnění sexuálního pudu.⁵⁰ Ke zvědavosti dále König připojuje požadavek zvýraznění vlastní osoby a odlišení se od ostatních, který má svůj původ už ve fenoménu ozdoby, jejíž vznik však ještě nelze spojovat se vznikem módy. Ozdoba měla podle Königa odedávna také významnou funkci rozpoznání se navzájem mezi členy jednoho kolektiva a jako taková spíše ústila do trvalých forem, a tak sama o sobě ještě není postačující podmínkou pro rychlé střídání módy. Prehistorická ozdoba, ačkoli umožňovala odlišení společenského rázu, zůstávala po dlouhá období neměnná, čili nebyla prostředkem proměn v čase. Například i řeč, nejrůznější tradice a instituce slouží jako znak k rozpoznávání a ačkoli se často představují spojené s určitou módou, nesmějí s ní být spojovány v jednu a tu samou věc. Takovou trvalou podobou je v oblasti oděvu např. i rozdíl mezi mužským a ženským pohlavím, který je někdy více či méně akcentován, ale nikdy zcela nevymizel. Podle Königa je to tato funkce oděvu, tedy lišit se od ostatních a zdobit se, která společně s výrazným sexuálním akcentem dělá z oděvu předmět módy par excellence. Právě neustálá snaha vzbuzovat zvědavost a udržovat sexuální touhu nutí ženu měnit oděvy,

⁴⁹ R. König: „Sociologie de la Mode“, str. 53.

⁵⁰ Srov. tamtéž, str. 56-58.

prostředky k zahalování a odhalování. V tomto účelu vidí König také jednu z hlavních funkcí oděvu a považuje ji dokonce za elementárnější než funkci praktickou. Ta, jak König ukazuje, je v některých oděvech silně potlačena a někde dokonce úplně chybí. Dokonce ani nelze říci, že byl oděv původně určen k zakrytí různých částí těla kvůli studu, ten se totiž objevil až mnohem později. Primitivní oděv intimní partie naopak zdůrazňoval.

Skutečný zdroj módy vidí König v rivalitě, nikoli však mezi členy vyšší a nižší vrstvy tak jako např. Simmel, ale mezi členy jedné a té samé společenské třídy. Jinak je popis rivality a s ní související imitace veden v duchu Simmelova eseje o módě: nižší vrstvy napodobují vrstvy vyšší, které jsou tak nuceny hledat novou módu jako znak odlišnosti.⁵¹ I König zdůrazňuje, že distance od ostatních v podobě nějakého signifikantního rysu nevyklučuje současnou integraci. Jestliže nechce být člověk z kolektiva úplně vyloučen, ale naopak být obdivován, musí se odlišovat v rámci prostředků, které jsou ostatními uznávané.

Pro shrnutí Königovy koncepce módy nám nic neposlouží lépe než jeho vlastní definice. Königovi se jeví móda především jako „zvláštní forma předepsaného chování [*comportement ordonné*]“. V rámci této kategorie chování je móda „... pravidelná, více či méně závazná proměna stylu, (...) spočívá ve fundamentální zvědavosti našeho druhu, která nám umožňuje odlišit se od ostatních a stupňuje se s naší potřebou rivality.“⁵²

Königova studie o módě je poměrně rozsáhlá a věnuje se jak psychologickým kořenům módy, tak i jednotlivým stěžejním momentům v historii jejího vývoje. My jsme pro účel této práce vybrali Königovu formální analýzu struktury módního mechanismu a výklad o antropologických příčinách. Zapamatujme si následující poznatky. Móda funguje jako motor společenského vývoje v různých oblastech a stojí u zrodu nových směrů. To neplatí jen u směrů uměleckých, ale i u všech jiných oblastí zvyku, ve kterých má móda své slovo. Díky tomu se nám může zdát, že má móda téměř věštecké schopnosti. Ve skutečnosti móda nic

⁵¹ Srov. G. Simmel: „Móda“, str. 106.

⁵² Tamtéž, str. 100.

nevěští, ale fakticky se podílí na vzniku nových dlouhodobých stylů, ačkoli sama její podstata je pomíjivá. Z tohoto hlediska móda může být a mnohdy byla v umění hodnocena pozitivně jako prvek originality, faktický zdroj uměleckého vývoje, věčný symbol budoucnosti, modernosti, novosti. A jak ukázal König, tato vlastnost módy neleží nikde na povrchu, ale vyvěrá ze stejných zdrojů jako obecná lidská zvědavost, potřeba poznávat, touha vytvářet nové formy.

1. 3 T. Veblen: Oděv jako doklad zahálčivého života

Velmi specifické pojetí módy z počátku 20. století nacházíme u kritika americké moderní společnosti T. Veblena v jeho studii „Teorie zahálčivé třídy“.⁵³ Pro pochopení, jakou roli přisuzuje Veblen módě po stránce sociologické a estetické, musíme podat krátký nástin jeho pojednání o zahálčivé třídě. Setkáváme se u něho s teorií, která vysvětluje „hrdinské“ řádění barbara i nezdravé stahování ženského pasu korzetem podle téhož principu lidské přirozenosti – soupeření o úctyhodné postavení. Veblen se opírá o poznatek, že v prvopočátcích lidské civilizace byla přisuzována rozdílná míra váženosti dvěma základním lidským činnostem, jakými byly hrdinství a produktivní práce. Toto rozlišení odpovídá vytyčení mužské a ženské role, jež mělo svůj základ v tělesných i povahových vlastnostech obou pohlaví. Muži jakožto fyzicky zdatnější a statečnější se věnovali boji, lovu a náboženským obřadům, ženy produktivní každodenní činnosti, která nevykazuje žádné známky hrdinství a je tudíž považována za podřadnou. V pozdějším stupni barbarské kultury rozdělení práce na produktivní a neproduktivní souvisí s diferenciací tříd, přičemž produktivní činností se zabývají třídy nižší a neproduktivní je doménou třídy vyšší, „zahálčivé“. Vznik zahálčivé třídy je spojen s počátky soukromého vlastnictví. Ať už se jedná o trofeje v podobě věcí či otroků z loupeživých nájezdů, přivlastněný majetek má podle Veblena překvapivě primární hodnotu jako důkaz o převaze bojovníka a jako prostředek k získání závisti a úcty ostatních. To je samozřejmě možné pouze v rozvinutějších společnostech, kde není nutné bojovat o holý život. „Dominantním stimulem (vzniku a rozvoje vlastnictví- pozn. V.V.) byla od začátku touha pomocí bohatství vyniknout nad ostatní a žádný jiný motiv – vyloučíme-li dočasné a výjimečné situace – nenabyl vrchu ani v žádném z pozdějších stadií vývoje.“⁵⁴ Majetek se stává prostředkem k prokázání úctyhodného zahálčivého života a nadbytečné spotřeby statků. Okázalá zahálka a okázalá spotřeba zde vystupují jako stěžejní Veblenovy pojmy, se kterými bude nadále operovat.

⁵³ T. Veblen: „Teorie zahálčivé třídy“, Sociologické nakladatelství, Praha 1999.

Zahálka ve Veblenově pojetí neznamena nečinnost, nýbrž oddávání se aktivitám, které nesouvisí s výrobou produktů, pokládaných za užitečné podle tradičního vymezení. Život v zahálce se musí vystavovat na odiv. Vždyť zapůsobit v očích druhých je také jeho jediný cíl, jakási odvozená užitečnost. Ve vyšších kruzích je potřeba věnovat se zahálce při nejrůznějších společenských aktivitách, ale rovněž doložit zahálčivou činnost, jež byla zrakům veřejnosti skryta. Z těchto důvodů zahálčivá třída používá různé tituly a hodnosti jako pozůstatky dřívějších válečných trofejí, ale také se učí mrtvým jazykům, pravopisu a pravidlům etikety. Osvojení těchto všech dovedností vyžaduje značný čas a proto lze snadno dosvědčit, že se daný jedinec věnoval právě jim a nikoli produktivní práci. Společně s plýtváním časem a námahy v podobě okázalé zahálky se prosazuje ještě další způsob, jak prokázat bohatství a patřičnou úroveň, a tím je plýtvání materiálních statků, tedy okázalá spotřeba. Gentleman konzumuje vždy to nejlepší z jídla, pití, ozdob a služeb a mnohem více než by bylo zapotřebí. Veblen navíc zavádí termín zástupné zahálky, kterou pro daného pána vykonává jeho manželka a sluhové, čímž se ještě více rozšiřuje prostor pro možné předvádění materiálního přebytku. Autor si všímá skutečnosti, že velká část služebnictva má pouze úlohu dosvědčit, že si jejich pán může dovolit platit jejich služby. Práce takových sluhů, jakými jsou lokajové, dámy a komorné navíc spočívá v neproduktivní činnosti, alespoň v tom smyslu, že se jedná o péči o pánovu zahálku. Veblen si také všímá toho, že okázalá spotřeba není záležitostí pouze zahálčivé třídy, ale i tříd nejhudších. V moderní společnosti je chování kterékoli třídy ve společenském žebříčku vzorem pro tu třídu, jež se nachází pod ní. A tak někteří lidé dokáží „snášet opravdu velkou nouzi a nepohodlí, než odloží poslední tretku, poslední předstírání jakž takž slušné finanční situace.“⁵⁵

Proti principu okázalé zahálky a spotřeby ovšem stojí přirozený odpor člověka k plýtvání a promrhanému úsilí, a ten se zakládá na tzv. pracovním instinktu. Díky němu se podle Veblena všechno zbytečné zdá být také odpuzující a neestetické. Tyto dva požadavky marnotratnosti a užitečnosti je potřeba splnit

⁵⁴ T. Veblen: „Teorie zahálčivé třídy“, str. 27.

⁵⁵ Tamtéž, str. 70.

zároveň, a proto je nutné hledat cestu kompromisu. Shrňeme-li Veblenovo řešení tohoto paradoxu, ke smíření dochází jednak předstíráním užitku daného aktu či předmětu, jednak tím, že se peněžní kritérium stává nedílnou součástí konvenčního chápání krásy.⁵⁶ Jedině tak se může stát, že ve velkém množství případů přisuzujeme estetickou hodnotu předmětům, jež jsou ve své podstatě ošklivé. Je zcela běžné, že soudíme předmět na základě kritérií finančních či užitkových a výslednou hodnotu pokládáme za hodnotu estetickou. Jednání podle principu okázalosti se projevuje jako druh návyku. Přímým záměrem marnotratného konzumentství z velké části není vědomé následování principu okázalé spotřeby, ale spíše nutnost přizpůsobit se společenskému standardu a nijak výrazně z něj nevybočovat. Dále Veblen popisuje, jak peněžní kritéria ovlivňují vkus. „Požadavky náležité majetkové úrovně značně poznamenaly to, jak se chápe krása a praktičnost u užitkových a dekorativních věcí. Určitým užitkovým předmětům se dává přednost před jinými proto, že jsou okázalými doklady marnotratnosti, a panuje domněnka, že jejich užitečnost je úměrná právě tomu, o jaké marnotratnosti vypovídají a jak málo jsou uzpůsobeny svému údajnému účelu.“⁵⁷ Z toho důvodu si „esteticky“ více ceníme lžičky stříbrné než hliníkové a dáváme přednost produktům ruční výroby před průmyslovými, přestože ty řemeslné nejsou o nic více funkční, ba naopak, vykazují značné známky nepřesnosti. Jenže právě ony drobné nedokonalosti lahodí dobrému vkusu spotřebitele, protože jsou známkou dražšího způsobu výroby, která činí předmět nákladnějším. Majetkovým kritériím se nevyhne ani vnímání krásy a lidského těla. Stažený pas korzetem či úmyslně zdeformovaná chodidla měly své odůvodnění jako důkaz o neschopnosti ženy pracovat, ale ve své době se staly skutečně součástí normy ženské krásy. Podle Veblena běžný konzument v mysli nerozlišuje estetické zalíbení od jiných faktorů hodnocení. „U lidí s vyhraněným názorem v otázkách vkusu, kterým nebylo dáno (...) rozlišovat mezi důvody, které je vedou k různým soudům, splývají projevy smyslu pro prestižní a úctyhodné jak s projevy smyslu pro krásné, tak s projevy chápání užitečnosti (...) a výsledné

⁵⁶ Srov. T. Veblen: „Teorie zahálčivé třídy“, str. 105.

⁵⁷ Tamtéž, str. 100.

souhrnné hodnocení slouží buď jako soud o kráse předmětu nebo o jeho užitečnosti.⁵⁸ Z citátu plyne, že podle Veblena existuje nějaký čistý „smysl pro krásu“, nicméně Veblenovo pojetí estetické hodnoty a krásy jako takové je poněkud zmatené. Veblen se odvolává na moderní psychologii, podle které je krása formy odvislá od snadnosti vnímání. U užitkových předmětů působí esteticky nejlépe „jednoznačný náznak jeho funkce a vhodnosti pro materiální účely života.“⁵⁹ Zdobení takovýchto produktů je pouze řešením požadavku nákladnosti. To je poněkud odvážné tvrzení, podle kterého by byly celé dějiny užitého umění a designu pouhým naplňováním požadavku okázalé spotřeby. Veblen chce říci, že mohou existovat věci krásné samy o sobě, nicméně jeho teorie eliminující všechny „přebytečné“ dekorace ho vede k domněnku, že krása rovná se funkci předmětu anebo alespoň že krása je to, co jsme si navykli vnímat jako krásu.

Nyní již můžeme odhadnout, v jakém světle vystupuje v autorově pojetí móda. Samozřejmě i v ní, stejně jako ve všech ostatních oblastech lidského chování, nacházíme požadavek okázalé nádhery. A v módě je tento příkaz ještě mnohem silnější než kde jinde. Vždyť právě oblečení je tím nejjednodušším a nejbezprostřednějším způsobem, jak dát druhým najevo své vysoké postavení a příznivou finanční situaci. Šaty jsou navíc ideálním prostředkem demonstrace nejen okázalé spotřeby, ale rovněž okázalé zahálky. Na oděvu proto nemají být zřetelné žádné stopy manuální práce, jakými je např. zašpinění nebo obnošenost. Tuto funkci výborně splňují především některé základní složky ženského ošacení jako sukně, podpatky, korzety apod. Princip nákladnosti však podle Veblena není odpovědí na to, proč dochází ke střídání módních stylů. Faktem je, že nová móda se musí normě marnotratnosti vždy přizpůsobit, to však nevysvětluje, proč k této změně vůbec musí dojít. V základu módních inovací nelze spatřovat ani přirozený kreativní princip, který by usiloval o estetické vylepšování forem oděvu. Veblen totiž namítá, že módu dneška můžeme jen stěží považovat za slušivější a esteticky zdařilejší než módu včerejška nebo módu před dvěma tisíci lety. Autor nakonec

⁵⁸ T. Veblen: „Teorie zahálčivé třídy“, str. 126.

⁵⁹ Tamtéž, str. 119.

důvod módních proměn spatřuje ve věčném zápolení okázalé nákladnosti šatů s přirozeným vkusem člověka, jemuž se plýtvání protiví. Každá móda je tedy nutně ošklivá, a proto dochází k její proměně, avšak každá její nová podoba je opět přetransformována normou okázalosti a celý proces se opakuje stále dokola.

Estetické preference právě aktuální módy jsou opět pouze falešné: „Náš prehavý příklon k tomu, co náhodou právě představuje nejnovější módu, se opírá o jiné než estetické důvody a trvá jen tak dlouho, dokud se naše poměrně ustálené estetické cítění nevzpamatuje a tuto nejnovější nechutnost neodmítne.“⁶⁰

Srovnáme-li Veblenovo vysvětlení s teoriemi Simmela či Königa, příčina zkoumaného jevu módních proměn je stejná, tedy boj o společenskou prestiž, ovšem hybný motiv, který v konečném důsledku stojí za módními inovacemi se liší: U Simmela a Königa je to vulgarizace staré módy a její neschopnost nadále plnit funkci sociálního odlišení, u Veblena je to její nesnesitelnost estetická. Zaměříme-li na postavení estetické stránky v módě, u všech tří autorů vystupuje jako více či méně upozadněná. Největší prostor jí přiznává Simmel, nicméně pouze „zprostředkovaně“ přes funkci ozdoby, kterou má oděv jako takový. A i tehdy estetická funkce slouží jen jako prostředek ke zvýraznění svého nositele. Proměnlivá podstata módy se podle Simmela zakládá na potřebě sociální diferenciaci, nikoli na touze po estetické inovaci. Podobné stanovisko zaujímá König, který kromě již zmiňované diferenciaci spatřuje v módě významného nositele funkce erotické, ale také projev lidské zvědavosti a touhy po novotě obecně. Estetické působení oděvu v jeho pojetí nefiguruje. Oproti tomu Veblen věnuje problematice estetická v oblasti oděvní módy značnou pozornost. Velmi dobře totiž reflektuje, že móda bývá v povědomí veřejnosti ve velké míře měřítkem toho, co je krásné. Ovšem to platí pouze z hlediska konvence. Esenci módy prohlašuje za bytostně ošklivou, jelikož se přičí přirozenému vkusu. Zcela jinak je tomu u dalšího autora, Gilla Lipovetského.

⁶⁰ T. Veblen: „Teorie zahálčivé třídy“, str. 139.

1. 4 G. Lipovetsky: Novost a individualita

Knihy Gilla Lipovetského „Říše pomíjivosti“⁶¹ představuje exkurz do historie i současnosti módy se vším všudy. Nechybí statistické údaje ekonomického rázu a historická data jako podklady pro nejrůznější východiska i závěry. Lipovetsky klade důraz na vývoj role módy ve společnosti, který ilustruje na několika málo důležitých historických momentech. Nicméně i přes tento převážně historicko-sociologický deskriptivní ráz studie se rýsuje „mezi řádky“ určitá teorie módy, kterou se pokusíme rekonstruovat. Lipovetsky rozlišuje ve vývoji módy tři základní etapy.⁶² V průběhu těchto období móda výrazně mění svou tvář, sestupuje od společenských elit mezi široké masy lidí, z oblasti oděvní se rozšiřuje snad na všechny oblasti lidské produkce. V naší práci se zaměříme převážně na Lipovetského výklad první fáze módy, čili fáze jejího vzniku. Historické proměny nepovažujeme za málo významné, nicméně se domníváme, že základní rysy módy, o něž nám jde především, jsou přítomné již v jejích prvopočátcích. To ostatně potvrzuje i sám autor: „Přes všechna zásadní přerušení tu jsou normy, postoje a procesy, které se opakují a přetrvávají. I přes rozhodující zlomy v systému se od konce středověku až do naší doby neustále reprodukuje určité způsoby individuálního a společenského chování, hodnoty a konstitutivní invarianty módy. (...) Móda již projevuje své nejcharakterističtější společenské a estetické rysy (...)“⁶³ Pro Lipovetského je stěžejní otázkou kdy a proč móda vznikla a jakých lidských potřeb je příčinou. Oproti Königovi Lipovetsky nevěří, že by podstata módy tkvěla v lidské přirozenosti, nýbrž se snaží dokázat, že její vznik v polovině 14. stol v západní Evropě byl umožněn celkovou změnou hodnot

⁶¹ G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, Prostor, Praha 2002.

⁶² První fáze počíná zrodem módy v polovině 14. století a sahá až do poloviny 19. století. Ve druhé fázi od poloviny 19. století do 60. let 20. století získává móda novou formu v podobě dvou navzájem spolupracujících institucí „haute couture“ a „prêt-à-porter“ a rozšiřuje se mezi širší společenské okruhy. Od šedesátých let 20. století Lipovetsky mluví o „dovršené módě“, která se prosadila ve všech sférách lidského života a neomezuje se již tedy pouze na oblast oděvní.

⁶³ G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, str. 32-33.

ve společnosti, a to konkrétně odklonem od uctívání tradic k oceňování novinek. Zatímco König spatřuje v neofilií antropologicky danou vlastnost, Lipovetsky ji považuje za dobově podmíněný rys kulturního směřování. Příčinou tohoto posunu od poklidného spočívání v tradicích k potřebě hledání nových forem je koexistence jistých kulturních a hospodářských faktorů, pro jejichž podrobnější rozbor zde není místo. Do té doby se oděv měnil jen velmi pozvolna příležitostnými vlivy, v žádném případě nemohla být řeč o požadavku pravidelných proměn. K tomu dochází až ve středověku, kdy podle Lipovetského můžeme vysledovat počátek chování podle principu módy, přestože zatím zůstává omezeno na úzké aristokratické kruhy a týká se pouze ozdob a detailů, nikoli základní linie oděvu. Módou musíme chápat právě onu pomíjivost a rychlé střídání forem oděvu, nikoli zkrášlující funkci oděvu a ozdoby obecně, jelikož ta je vlastní i těm nejprimitivnějším společnostem. Pro pochopení vzniku fenoménu módy je důležité uvědomit si, čím byl její nástup umožněn. Móda se podle Lipovetského stala vyjádřením nově se prosazujících společenských hodnot. Dříve nezpochybnitelný kult tradic a výtvorů předků, uchovávaní starých forem a úcta ke společné minulosti pochopitelně nepřály jakýmkoli změnám. Novost nebyla žádoucí, natož aby byla předmětem obdivu a ocenění, jak tomu začíná být podle Lipovetského až ve středověku. Počátek módních proměn dává autor do souvislosti se zavedením nového typu oděvu přibližně v polovině 14. století - krátkého těsného pro muže a dlouhého splývavého pro ženy. Lipovetsky píše: „Počínaje touto chvílí se změny budou zrychlovat, variace vzhledu se stanou častějšími, výstřednějšími a svévolnějšími, vyvstane doposud netušený rytmus a prosadí se okázale fantazijní, hravé a dekorativní formy, které vymezují samotný proces módy.“⁶⁴ Právo na rozchod s odvěkými normami předků jde ruku v ruce s legitimizací individuality, osobního vkusu, zálib a pocitů jedince. A právě v tomto novém společenském systému, který už nehledá hodnotu v tradičním,

⁶⁴ G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, str. 39.

minulém a obecném, ale v novém, budoucím a jedinečném, vidí Lipovetsky počátek módy. „Móda představuje první projev nové vášně, jež je Západu vlastní, vášně modernosti.“⁶⁵

Jedním z hlavních cílů Lipovetského studie je vyvrátit paradigmatický výklad, podle něhož fenomén módy vděčí za svůj vznik bojům o společenské postavení. Móda je podle tohoto výkladu produktem a zároveň prostředkem třídní rivality. Tento přístup leží v samotném jádru teorií Simmela, Königa a Veblena, jak jsme mohli vidět v předcházejících kapitolách. Jak se k tomuto tradičnímu vysvětlení módy staví Lipovetsky? Nepopírá, že móda má v těchto bojích důležité místo, ale samotná potřeba vyšších tříd odlišit se od tříd nižších nemůže být podle něj z několika důvodů samotnou příčinou tak rychlého střídání módy. Třídní soupeření je podle něj bezpochyby jednou z důležitých společenských funkcí módy, avšak nemůže být příčinou jejího vzniku. Autor podává následující argumenty. Předně je známé, že soutěživost mezi různými společenskými vrstvami nebo členy jedné takové vrstvy je záležitost odvěká, avšak nikoli tak móda. Dále Lipovetsky namítá, že módní změny se dostávají rychleji než dochází k jejich rozšíření, tudíž musí mít jiný funkci než potřebu společenské diferenciaci. Navíc módní změny pocházejí od nejvyšších členů hierarchie, kterých se boje o postavení nedotýkají. Strategii sociálního odlišení tedy Lipovetsky považuje za nedostačující a podává zcela odlišné vysvětlení módní dynamiky. Za rychlým střídáním změn stojí podle něj ona touha po novotě, modernosti, právo na rozvinutí estetické fantazie a proměnu řádu minulosti. Tím jsme se dostali k vlastnímu záměru Lipovetského studie, dle mého názoru ústředního: prokázat, že móda jde ruku v ruce s rozvojem lidské individuality, svobody a demokratické společnosti. V západoevropské kultuře pozdního středověku Lipovetsky spatřuje vzrůstající právo na individuální vyjádření a logicky s tím i počátek módy.⁶⁶ Autor nevystupuje jako kritik módy, nýbrž naopak poukazuje na ty rysy a výdobytky módy, které vykonaly mnoho pro vytvoření a udržení hodnot, které považujeme za základ demokratického uspořádání. Sám si je vědom, že dnešní

⁶⁵ G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, str. 45.

postoj k módě v akademických kruzích je spíše negativní. Móda bývá spojována s povrchností společnosti, zbytečným luxusem, plýtváním, úpadkem tradičních hodnot. Pro mnoho myslitelů, jakými jsou např. Adorno, Horkheimer, Habermas a další, je móda téměř synonymem pro manipulativní reklamu, standardizaci vědomí a neschopnost samostatného kritického uvažování.⁶⁷ Lipovetsky zkoumá módu v jiném světle: „Jedná se nám o roli svádění a pomíjivosti v rozmachu autonomní subjektivity, o roli frivolity ve vývoji kritického, realistického a tolerantního vědomí.“⁶⁸ I když móda ve svých počátečních fázích umožňovala svobodnou volbu jen v drobných detailech povrchového vzhledu, přesto se zasadila o rozvoj autonomie vkusu, který byl po dlouhá staletí (tj. podle Lipovetského až do středověku) pod vládou kolektivních norem. Lipovetsky upozorňuje, že v tomto směru bychom neměli význam módy jako „generátoru estetického a společenského soudu“⁶⁹ podcenit.

I přes tento výrazný posun v chápání podstaty módy však Lipovetsky nechce popřít, že strategie odlišení je stále důležitým aspektem módního chování. Pokračuje stručným nástinem toho, jak se tato strategie v módě uskutečňuje. Móda je jedna z forem společenské regulace a nátlaku. Tento její rys společně s touhou podobat se nadřazeným, která ústí v mimetismus, je důsledkem šíření módy mezi co nejpočetnější okruh jedinců. Můžeme zde vidět, že Lipovetsky mluví jinak o důvodech vzniku nových módních výstřelků a jinak o důvodech šíření se trendů již vzniklých. Zatímco v prvním případě je nutné hledat příčinu v touze po nových věcech, v případě druhém připouští Lipovetsky vliv společenského soupeření za pomoci napodobování. Ovšem od doby vzniku módy i toto napodobování výše postavených měnilo rozhodujícím způsobem svůj charakter. Poslušnost vzhledem k normě, která diktuje základní linii oděvu je čím dál více kompenzována relativní⁷⁰ svobodou ve volbě marginálních drobnůstek.

⁶⁶ Srov. tamtéž, str. 86-87.

⁶⁷ Srov. G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, str. 19.

⁶⁸ Tamtéž, str. 23

⁶⁹ Tamtéž, str. 53.

⁷⁰ Relativita svobody je myšlena vzhledem k různým společenským třídám, ale také k současnosti.

Mimetismus začíná být v průběhu staletí prostupován prvky individualismu, a to jak v módě aristokratické, tak v módě měšťanské. Lipovetsky popisuje výdobytky individualismu na dvou úrovních. Jednou z nich je individualismus kreativní, který se stal privilegiem nejvyšších členů hierarchie. Ti najednou získávají možnost měnit vzhled oděvu podle svého osobního vkusu, zálib, pocitů. Vedle toho však nesmíme zapomenout na poměrný individualismus napodobitelů v rámci menších detailů oděvu. Čili oděv je esteticky rozmanitější nejen časově, díky rychlejšímu tempu proměn, ale i „prostorově“ u různých jedinců ve stejném časovém období, k čemuž napomohla možnost personalizace v oblasti vzhledu člověka.

Po zavržení teorie odlišení jako zdůvodnění faktu, že se vzhled oděvu neustále proměňuje, a vytyčení úlohy jejího hlavního konceptu mimetismu v módě se Lipovetsky dopracovává k pozitivním tezím, které mají vysvětlit původ fenoménu módy. Nejprve zkoumá okolnosti, jež mohli vést k tomu, že se v západoevropské civilizaci na konci 14. století mohl vyvinout takový systém, který je ve svém základě založen ve frivolitě a pomíjivosti. Podává výčet vzájemně se prolínajících hospodářských a kulturních faktorů, jakými jsou např. růst bohatství měst, nevídaná kulturní stabilita umožněná ustáním útoků mimoevropských národů, nová struktura řemeslnických profesí a jejich hlubší specializace. V období, které se přibližně shoduje se vznikem módy můžeme rovněž vysledovat nemalé změny ve společenské struktuře. V pozdním středověku dochází k posílení moci měšťanstva, které ve snaze dosáhnout společenského uznání přejímá prestižní znaky šlechty a nutí ji tak k vytváření stále nových distinktivních rysů. König se domnívá, že právě toto zmírnění rozdílů mezi aristokracií a buržoazií podněcuje zrod módy, která nemůže vzniknout ze soupeření mezi vrstvami vyššími a nižšími, které jsou v principu nepropustné. Lipovetsky připouští, že šíření módních prvků na základě napodobování nepochybně provází módu od jejích počátků až dodnes, ale znovu zdůrazňuje, že není samotnou příčinou módních inovací, a to z důvodů, o kterých jsme již pojednali výše. Podle teorie odlišení jsou estetické inovace oděvu pouhým trpěným efektem a dochází k nim na základě donucení, nikoli záliby. Vulgarizace

módního trendu rodí nezbytnost další inovace. Lipovetsky poměr těchto dvou jevů obrací: primárním fenoménem je estetická inovace, jejímž vedlejším, průvodním produktem je její napodobování a rozšiřování. Ačkoli tento problém trochu připomíná odvěký filosofický spor, zda bylo první vejce nebo slepice, jedná se o klíč k pochopení Lipovetského „převratu“ v chápání podstaty módy. Inovace totiž nejenže nemají strategii odlišení jako svůj účel, ale nemají ani žádný jiný vnější účel. Lipovetsky se snaží dokázat, že móda je již ve svých počátcích právě snahou o estetické ztvárnění oděvu a uplatnění fantazie. Důvod módních proměn podle něj není sociologický, nýbrž estetický.

Nebývalou volnost v proměnách módy a rozmanitost módních variací je podle Lipovetského nutné chápat v souvislosti se změnou vztahu k tradicím a minulosti a v novém pojetí lidské individuality ve středověku. Novost, jedinečnost a fantazie jsou nové společenské hodnoty, z nichž se zrodil fenomén módy. Podívejme se nyní detailněji na to, jakým způsobem Lipovetsky popisuje roli těchto hodnot v módě a poté zvažme, jestli nás přesvědčil, že právě ony mohou být její jedinou skutečnou podstatou. Nejprve si všimněme, že když autor mluví o významu hodnoty novosti a odklonu od minulosti, popisuje je jako podmínky či okolnosti, díky nimž móda mohla vzniknout, ačkoli by v jeho pojetí měly představovat její samotný smysl či účel. Ovšem mezi podstatou nějakého jevu a pouhou vnější okolností, která umožňuje jeho vznik či existenci je poměrně značný rozdíl. Je naprosto pochopitelné, že se móda nemohla zrodit ve společnosti, která se upínala k odkazu předků a varovala se všech novinek. To však nikterak neimplikuje, že touha po novotě je její prvořadý význam. Sám autor často zdůrazňuje, že právě móda mohla vzhledem k novému hodnotovému systému pomáhat dosahovat společenské prestiže. Pak ovšem honba za novotou a móda hraje roli prostředku pro získání společenské úcty, jelikož právě novost začala být oceňovanou vlastností. Pro lepší ilustraci uveďme několik krátkých citací ze studie Lipovetského, které jsou podle našeho názoru spíše argumentem proti jeho vlastním tezím. Všimějme si především formulací, které jsme zvýraznili kurzívou. „Primitivní společnost je striktně konzervativní a nedovoluje, aby v ní móda vznikla. Módu totiž nelze oddělit od určitého omezení vlivu minulosti:

móda vyžaduje, aby se novým modelům přisuzovala prestiž a nadřazenost (kurzíva – V.V.) , čímž *eo ipso* dochází k jistému znehodnocení dřívějšího řádu.⁷¹ „*Z novosti se stal pramen mondénní hodnoty, znak společenské výtečnosti. Je třeba následovat to, ,co se dělá‘* (kurzíva – V.V.) (samozřejmě právě teď) a osvojit si nejnovější proměny okamžiku.“⁷² Nám se situace jeví tak, že podoba oděvu byla určena funkcí sociálního odlišení vždy, jen v různých dobách různým způsobem. V době přísných kodifikací a pevně dané neporušitelné hierarchii zůstával oděv dlouhou dobu neměnný, aniž by přestal plnit úlohu reprezentačního znaku. Naopak tehdy, kdy společnost přeje změnám, postavení šlechty přestává být stabilní a okázalost je dostupná již příliš mnoha vrstvám, oděv zbohatlého měšťanstva se začíná tomu aristokratickému čím dál více připodobňovat, a tím dochází k proměnám formy oděvu. Móda nastolila nový systém odívání, založený na soustavné proměnlivosti, ale stále se jedná o formu zvyku s tímtež účelem společenské diferenciací. Lipovetskému se dle našeho názoru nepodařilo sociologické paradigma vyvrátit: funkci sociálního odlišení před vznikem módy zastával předepsaný oděv, jež se po dlouhou dobu neměnil, se vznikem módy, umožněným několika zásadními změnami ve společnosti, které jsme popsali výše, tuto funkci převzal oděv, který podléhá principu módy.

Druhou námitku máme k autorově koncepci individualismu. Jeho rozvoj je vedle touhy po všem novém další příčinou vzniku módy. Lipovetsky vidí zdroj módy ve snaze zdůraznění osobní jedinečnosti a subjektivní identity, k jejímuž uvědomění podle něj došlo právě v závěru středověku. Móda tak stojí „mimo třídní rozpory“, jak ostatně Lipovetsky nazývá příslušnou kapitolu své práce.⁷³ Může však být touha či potřeba vlastní jedinečnosti zcela nezávislá na touze odlišovat se od ostatních či vynikat nad nimi? Mluvit o jedinečnosti z hlediska módy přeci postrádá smysl, pokud nepřipustíme, že se jedná o jedinečnost relativní k tomu, jak se oblékají druzí. Nepopíráme, že móda je úzce spojená s lidskou touhou vypadat výjimečně, ovšem je třeba dodat, že chceme takto

⁷¹ G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, str. 34.

⁷² Tamtéž, str. 45.

⁷³ Srov. tamtéž, str. 69.

vypadat před druhými lidmi, nikoli sami před sebou. Ve společnosti, která je otevřená novinkám a personalizaci, je originální vzhled tím pravým způsobem, jak se zalíbit druhým. Jakmile se stal majetek a s ním i okázalý luxus prostředkem mnoha vrstev a jedinců, odlišnost se počala vyjadřovat i jinak, a to estetickou inovací s neotřelými detaily, které nemá nikdo jiný. Sám Lipovetsky se nevyhne formulaci: „Svébytnost módy spočívala v tom, že zaváděla celkovou normu, a přitom zároveň ponechávala prostor pro vyjádření osobního vkusu: *je potřeba být jako ostatní, ale ne tak docela jako oni* (kurzíva - V. V.), je dobré jít s proudem, ale také zároveň projevit jedinečný vkus.“⁷⁴ Slova vyznačená kurzívou dosvědčují tomu, že móda není nějakou soukromou nezainteresovanou zálibou, nýbrž další formou nátlaku sociální normy. Nezdá se nám tudíž, že by touha po jedinečnosti mohla spolehlivě nahradit koncepci třídní rivality. Samozřejmě nesmíme přehlížet fakt, že móda existuje i ve společnosti, kde neprobíhají třídní boje tak výrazně i tam, kde je rozdíl v oblékání vyšších a nižších tříd téměř zanedbatelný. Podle Königa dokonce móda může fungovat jako jeden ze způsobů boje pouze mezi členy stejné společenské vrstvy, jelikož nižším vrstvám ani není dovolené imitovat způsob oblékání vyšší třídy. I přestože nesouhlasíme s tím, že je móda vždy a za všech okolností vyjádřením třídní rivality, nelze odvrhnout myšlenku, že díky módě se individuum vymezuje vůči ostatním, dává najevo, kam patří či chce patřit a prosazuje vlastní osobu. Takové chování nenazveme třídním bojem, spíše jakýmsi elementárním egoismem. Lipovetsky přesto pojímá novotu a absolutní individualismus jako konečný účel módy: „Módní změna se neodvozuje z rozsahu difuse (módy – pozn. V. V.) a není nevyhnutelným důsledkem vnějšího společenského determinismu. (...) To samozřejmě neznamená, že by móda neměla žádnou společenskou logiku. Určujícím způsobem v ní však vládne zanícené hledání novinek jako takových.“⁷⁵ Ve výkladu Lipovetského ovšem můžeme najít nejednu pasáž, jak jsme již ukázali výše, která této teorii protirečí. Citujme ještě alespoň jednu: „Sebestvrzení jedince *uomo singolare*, uvedla do chodu proces neustálé inovace ve tvarech a stylech a rozchod s tradiční fixní

⁷⁴ G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, str. 62.

⁷⁵ Tamtéž, str. 77.

normou. Na konci středověku si individualizace vnějšího vzhledu vydobyla právo na existenci. Ze snahy nebýt jako druzí, být jedinečný a vyvolat pozornost předvedením znaků odlišnosti se na panovnickém dvoře stala legitimní vášeň a snaha vyniknout.⁷⁶ Nicméně snaha „nebýt jako druzí“ a „vyvolat pozornost“ nemá nic společného s autonomní jedinečností jedince, nezávislé na společenských normách a potřebách, kterou Lipovetsky v jádru módy jako principu nalézá.

Ačkoli nechceme popřít zalíbení člověka v novinkách nebo to, co König nazývá zvědavostí či touhou poznávat, tyto rysy nemohou být příčinou fenoménu, který je v tak velké míře společenský. Módu v pravém slova smyslu musíme chápat jako dvojí pohyb jedince vůči sociální skupině: sebevyčlenění a identifikaci, nikoli jako nezávislé svobodné gesto panovníka či dnes módního návrháře. Čili primární funkce módy je neoddělitelně spjata se sociální diferenciací, jak jsme ukázali s pomocí G. Simmela a R. K Königa. Viděli jsme, že individuální odlišení a společenská integrace jsou dvě strany téže mince. Musíme mít také stále na paměti, že každá móda je sice zprvu nová a originální, ale módou v pravém slova smyslu se stává teprve v ten moment, kdy je přijata určitou částí kolektiva. A to platí i dnes, byť se móda střídá tak rychle, že se zdá být nová neustále. Podle Königa je nepřetržitá obměna módy právě důsledkem toho, že se móda musí vždy udržet v pozici, kdy není ani úplně nová ani úplně rozšířená.

⁷⁶ Tamtéž, str. 87.

1. 5 Spor o estetickou podstatu módy

Lipovetsky i Veblen se ve svých teoriích pokoušejí vysvětlit, proč je u toho, co nazveme později módním oděvem, kladen takový důraz na estetické aspekty jeho formy a proč se tato forma musí neustále měnit.

Pro Veblena je móda pouze prostředkem demonstrativní okázalé spotřeby, což má za následek přehnaný luxus, ba dokonce jakousi grotesknost módních výstřelků. Forma šatů se řídí pouze jediným pravidlem, a tím je okázalost. V módě tak není prostor pro prvky, které by odpovídaly přirozenému vkusu. Estetickou hodnotu, podle Veblena pouze falešnou, aktuální módě uděluje až konvence, která z ní činí normu vzhledu. S tím však polemizuje Lipovetsky. Novátorství a individualismus shledal jako hlavní činitele módních proměn a velký prostor tak získává estetický motiv v tvorbě módy. Narážíme nyní na jednu zásadní otázku pro naši práci: je móda ve své podstatě estetická? Veblen odpovídá, že ne, Lipovetsky ano. Takto vágně formulovaná otázka však může být značně zavádějící. Abychom se ujistili, zda oba autoři hovoří o jedné a téže věci, je třeba se podívat na jejich argumenty podrobněji. Podle Veblena je naše náklonnost k módě vedena zcela jinými důvody než estetickými, přestože je za takové obvykle považujeme. Zopakujme, že pomíjivost módy je podle něj zapříčiněna tím, že její nevkusné produkty dokážeme snášet jen po určitou dobu, po které musí být nahrazeny něčím jiným, a neustálý koloběh se opakuje stále dokola. Móda je vlastně v rozporu s přirozeným vkusem. K módním šatům chováme přízeň pouze kvůli společenským výhodám, které díky nim získáváme a ne proto, že by se nám skutečně líbily. Podle Veblena se produkty módy přičítají dobrému vkusu a v módě spatřuje dokonce protiklad umělecké hodnoty. Termín „neestetický“ používá v hodnotícím smyslu, a to negativním. Z jeho popisů můžeme usoudit, že módu vnímá jako nehezkou, neharmonickou, nevkusnou, bytostně ošklivou. Nicméně Veblen mluví o skutečné estetické hodnotě (tedy nikoli konvenční) téměř jako o synonymu funkčnosti, jednoduchosti, harmonie a přirozenosti. V rámci takového omezeného pojetí jen těžko můžeme shledat originální, šokující a vyzývavé výstřelky módy jako krásné. A jelikož pro Veblena

krása rovná se estetické hodnotě vůbec, móda je pro něj ve své podstatě neestetická. V první řadě si všimněme, že autor dává do souvislosti dobrý vkus a estetickou hodnotu. Nicméně dobrý vkus, tak jak ho popisuje, by musel odsoudit i všechno nové, výstřední a odpudivé v umění. Ani fakt, že se móda přičí vkusu nemusí znamenat devaluaci její estetické hodnoty. Touto problematikou jsme se zabírali v pasáži věnované R. Königovi. Móda, jelikož přináší změnu stávajícího řádu, je logicky v rozporu s dobovým vkusem a s vládnoucími normami, ať už estetickými, morálními či jinými. Proto nemůže být společností přijata okamžitě, ale potřebuje určitý čas, než ji lidé přestanou vnímat negativně a začnou v ní postupně nacházet zalíbení. Tento proces přechodu od znechucení a rozpaků až k naprosté oddanosti probíhá více či méně intenzivně a rychle v každém jednotlivém individu, které se nachází pod vlivem módy. Veblen tedy používá termínu „estetický“ ve smyslu „krásný“ a krása podle něj spočívá v jednoduchosti a harmonii.⁷⁷ Z toho vychází okázalá móda jednoznačně negativně.

Zatímco podle Veblena za módními proměnami nestojí žádný jiný záměr než ostentativní předvádění přepychu, a estetická motivace zde tudíž nepřichází v úvahu, Lipovetsky se naopak snaží dokázat, že móda je právě snahou o estetické ztvárnění oděvu a uplatnění fantazie. Nová móda nepřichází proto, že by ta předcházející selhala ve své funkci sociálního odlišení, nýbrž proto, že začíná nudit po stránce estetické: „Místo o údajné sociologické reakci musíme hovořit o estetické iniciativě, o schopnosti formální inovace, která se těší značné autonomii.“⁷⁸ Jeho použití termínu estetický je daleko širší. Zahrnuje takové kvality, které jsou z hlediska praktické funkčnosti i okázalosti jaksi nadbytečné. Na šatech je velké množství prvků, které jsou podle teorie okázalosti nevysvětlitelné. Podle našeho názoru nelze souhlasit s Veblenem, že módní formy nemají žádný jiný smysl než demonstrativní spotřebu. Při pohledu na módní kreace doby dnešní i dávno minulé se zkrátka nemůžeme domnívat, že v nich chybí jakýkoli estetický záměr. V tomto případě zavedla Veblena averze vůči zahálčivé třídě příliš daleko. Jistěže mnohdy, a to především v hierarchizovaných

⁷⁷ Srov. T. Veblen: „Teorie zahálčivé třídy“, str. 118-119.

⁷⁸ Tamtéž.

společnostech, bylo použití drahých materiálů a ozdob na šatech ukazatelem společenského postavení a majetku svého nositele. Nicméně po volbě materiálu zbývá ještě nějaký prostor ve výběru střihu, rozvrstvení ozdob, různých barevných kombinací apod. Těžko si lze jen představit, že by móda kdy byla pouhým plýtváním drahých látek, kovů a drahokamů, které se jen tak náhodně uspořádají, jen aby bylo vidět, že nás to stálo mnoho peněz.

Tvrzením, že móda je ve své podstatě estetická, chce Lipovetsky říci, že proměny módy jsou zapříčiněny potřebou vytvářet nejen stále nové, ale také esteticky zdařilé formy oděvu. Veblen oproti tomu tuto tendenci neshledává vůbec. Nepřikláníme se na stranu ani jednoho z nich, nýbrž volíme pozici, jež si v jistém smyslu ponechává něco z obou dvou. Důvod střídání módních stylů je podle našeho názoru obecně sociologický. Přídavkem „obecně“ se chceme vyvarovat omezení módy na prostředek třídního boje. Máme na mysli onen dvojitý pohyb směrem dovnitř a ven, který pomocí módy jako svého druhu komunikačního prostředku jedinec uskutečňuje vzhledem k sociální skupině. Domníváme se, že abychom mohli pochopit vzájemný vztah sociologické a estetické stránky v módě, je nutné rozlišit její cíl (smysl, příčinu či podstatu) a prostředky, kterými ho dosahuje. Položme si odděleně dvě otázky: „proč, za jakým účelem je ta či ona věc vytvořena?“ a „jak má být ta věc vytvořena, aby bylo tohoto cíle dosaženo co nejlépe?“ Cílem módy, jak jsme již několikrát předestřeli, je vytváření vztahů se společenskou skupinou. Prostředků, jak toho dosáhnout, má móda k dispozici více. Až do 19. století to bylo předvádění nadbytečné spotřeby, dnes je to spíše přiklonění se k určitému stylu, vyjadřujícímu nějaký životní postoj či názor, ať už přijímaný většinovou společností (např. ideál mládí, štíhlosti a zdraví) nebo jen menšinovými skupinami (např. v 60. letech hippie či v 80. letech punk, dnes emo). Okázalá spotřeba zcela nevymizela, ale je uskutečňována jiným způsobem – luxusními značkami. Nicméně v každém případě a v každé době je přítomný požadavek estetické hodnoty oděvu. Elegance, lehkost nebo naopak nesoulad barev či poškození některých částí oděvu, to vše je záměrně tvořeno a nošeno s cílem vyvolat určitý estetický efekt, umožněný naplněním určité módní normy, která

platí pro ten či onen společenský okruh. Vzpomeňme nyní teorii ozdoby G. Simmela. Účelem ozdoby je vytvořit estetický celek s osobou, která ji nosí, s konečným úmyslem vzbudit v „přihlízejících“ estetický zážitek, který má být zdrojem jejich obdivu k dané osobě. Čili krása, elegance či jiná estetická kvalita šatů je úmyslná a žádoucí, ale ne jako konečný účel. Oděv, aby mohl plnit funkci sociální diferenciacce, musí odpovídat normě vzhledu, která panuje v sociálním celku, do něhož se chce člověk začlenit. Simmel si v eseji o ozdobě správně všimá toho, že se jedinec musí „zalíbit“, aby se mohl integrovat a zvýraznil sám sebe v očích druhých. V žádném případě nelze říci, že je estetická forma u oděvu irelevantní, ovšem nemůže být jeho primárním účelem. To vysvětluje, proč jsou mnohé módní výtvořky tolik obdivovány z estetického hlediska, téměř jako by se jednalo o umělecká díla, a přesto je uměním nenazveme, jelikož jim do umění „cosi“ chybí.

V souvislosti s rolí estetična v oblasti módy si Lipovetsky pokládá otázku po jejich vztahu. Podle něj tato otázka vyvstává až v souvislosti se vznikem *haute couture*, módní organizace, v jejímž čele stojí módní návrhář jako tvůrce jedinečných módních návrhů. Lipovetsky píše: „Tradiční epocha módy končí a začíná její moderní, umělecká fáze. (...) Krejčí-couturiér se po staletích podřízeného služebnictví stal moderním umělcem, jehož neúprosným zákonem je inovace.“⁷⁹ Avšak záhy toto tvrzení poněkud oslabuje: „De iure je návrhář ‘svobodným’ a neomezovaným tvůrcem, de facto ho jakožto ředitele průmyslového a obchodního podniku v jeho kreativní autonomii omezují dobové mravy, styl, který se právě těší přízni, a zvláštní povaha jeho výrobku, oděvu, který se musí zavděčit estetickému názoru konkrétních lidí a ne uspokojit ryze tvůrčí záměr. Paralelu mezi nástupem tvořivého krejčího a moderních umělců v přísném slova smyslu nelze hnát příliš daleko.“⁸⁰ Jak je však vidět na obou citátech, zabývá se Lipovetsky nikoli naší otázkou, totiž vztahem módy a umění, nýbrž pouze tím, do jaké míry lze v moderní době módního návrháře chápat jako umělce. Sám fakt, že by návrhář mohl tvořit zcela svobodně, což Lipovetsky v

⁷⁹ G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, str. 120.

⁸⁰ Tamtéž, str. 120-121.

posledku tak nebo tak nepřipouští, by však stejně nezměnil povahu samotného módního fenoménu a nedokázal jej pozvednout do postavení, které přísluší umění. Ani tento francouzský myslitel tak podle našeho názoru neklade otázku po vztahu módy a umění přiměřeným způsobem. Ten podle našeho mínění zajistí až funkcionální přístup k oběma společenským jevům.

Tomu se do jisté míry blíží již Simmel, když v eseji o ozdobě analyzuje rozdíl mezi řemeslným výrobkem a uměním. Umělecké dílo je pro něj do sebe uzavřený svět, který vstupuje do kontaktu s člověkem jako autonomní celek. Výrobek uměleckého řemesla je oproti tomu „odrazem širokého, historického či společenského smýšlení a nálady, což mu umožňuje začlenit se do životních systémů velice mnoha jednotlivců. Umělecké dílo je něčím pro sebe, dílo uměleckého řemesla něčím pro nás.“⁸¹ Ozdoba ve všech jejích projevech, stejně jako princip módy jsou jakýmsi článkem mezi jednotlivcem a společností, a tedy oděv, který v sobě spojuje jak funkci ozdoby, tak obecný princip módy, podle Simmelovy koncepce nemůže být uměleckým dílem. Zde si však musíme uvědomit, že jeho pojetí umění bylo do značné míry ovlivněno soudobými moderními teoriemi umění, především *l'art pour l'art*, který považoval umění za zcela oproštěné od jakýchkoli praktických funkcí a vazeb na společnost.⁸² Simmel tak zachycuje umění v jednom momentu jeho vývoje. Jeho teorii však nelze považovat za všeobecně platnou, jelikož, jak ukážeme později, umění není praktických funkcí zcela zbaveno nikdy.

⁸¹ G. Simmel: „Psychologie ozdoby“, str. 95.

⁸² Srov. M. Petrusek: „Proč číst Simmela na konci tisíciletí?“

2. Přejchod módy od společenské k estetické funkci

Doposud jsme se zabývali módou jako společenským fenoménem, vytyčili jsme její roli v životě člověka jako člena kolektiva a otevřeli jsme otázku módy z hlediska estetického a jejího vztahu s uměním. Základem problematiky bylo hledání podstaty, příčiny nebo smyslu módních proměn. Všichni autoři, o kterých jsme pojednali v první části práce pochází z řad sociologů, a tak je zcela pochopitelné, že nedisponují ucelenou estetickou terminologií. König se estetické problematice nevěnuje vůbec, Veblen, jak jsme již ukázali, používá termín „estetický“ v hodnotícím smyslu, a to ještě podle vlastního subjektivního znelíbení módou. Lipovetsky mluví o estetické motivaci, nároku, iniciativě, fantazii a tyto pojmy definuje velmi vágně anebo vůbec. Uvedme pro představu: „...móda souvisí s *estetickým* nárokem a nelze ji redukovat výlučně na tvorbu odlišné zbytečnosti, zajišťující společenské ohodnocení.“⁸³ nebo „Móda zcela jistě není 'bytostně ošklivá', právě naopak – vymezuje se *snahou o rafinovanost, eleganci a krásu* (kurzíva - V.V.) bez ohledu na výstřelky, excesy a projevy špatného vkusu, které snad v průběhu staletí čas od času dostaly volný průchod.“⁸⁴ Z těchto i jiných pasáží můžeme usoudit, že estetická podstata módy se podle Lipovetského zakládá na autorově intenci. Jde mu o to, že estetický prvek je přítomný již v záměru tvůrce módy. Stěžejní je, že móda *by měla* mít estetickou hodnotu podle vkusu tvůrce a zákazníka. Nejsme ovšem přesvědčeni, že záměr tvůrce, aby byl nějaký produkt takový či onaký, hraje rozhodující úlohu v tom, jaký je charakter daného předmětu ve skutečnosti, v konkrétním případě, jaká je jeho funkce ve společnosti. Tímto jsme se přiblížili pojmu estetické funkce, kterému jsme se dosud úmyslně vyhýbali, jelikož ani jeden z pojednaných autorů nemá tento pojem ve svém repertoáru. My se přesto budeme snažit dokázat, že jedině tento pojem a pojem funkce obecně správně pochopený a aplikovaný dokáže vysvětlit společenský fenomén oděvní módy ve všech jeho rozměrech,

⁸³ G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, str. 83.

⁸⁴ Tamtéž.

včetně oděvních výtvorů, které se světu módy vymykají a aspirují na zařazení do oblasti umění. Jen analýza estetické funkce v rozmanitých projevech oděvu nám může přinést odpověď na otázku, zda můžeme oděv, který náleží do oblasti módy, či oděv obecně považovat za umění, a pokud ano, tak za jakých podmínek.

2.1 Pojetí skutečnosti z hlediska funkčního

Zkusme nyní pozapomenout na závěr 1. kapitoly, že oděvní móda, ačkoli její nedílnou součástí je estetické působení, je prostředkem ke splnění určitých společenských cílů, a jako taková nemůže být uměním. Nutno říci, že naše chápání umění v této práci bylo doposud spíše intuitivní, jelikož středem našeho zájmu byla sociologická povaha módy. I přesto se ukázalo, že otázka estetické stránky módy a s ní související vztah módy a umění se sociologicky zaměřeným autorům vnucuje, mnohdy neočekávaně a nevítaně, do zorného pole jejich zkoumání. Každý, kdo se zabývá fenoménem módy, musí být schopen vysvětlit, jak je možné, že si nějaký společenský jev v takové míře zakládá na proměnlivosti estetických forem, originalitě a zároveň estetické dokonalosti. Vysvětlit, proč móda, kterou jako umění v mnohých aspektech pojmáme a hodnotíme, přesto uměním není. Odpovědět přesvědčivě a především smysluplně na tuto otázku však není možné z pouhé perspektivy sociologie módy. Nutné je ještě vymezení samotného pole estetické oblasti a ucelená teorie estetična a umění. Domníváme se, že takovou teorií, která by mohla vysvětlit módu v jejích nejrůznějších projevech, včetně pronikání do oblasti umělecké, je strukturalistická teorie Jana Mukařovského. V následujících řádcích se pokusíme podat její stručný nástin.

Mukařovský rozlišuje několik oblastí jevů podle různé míry účasti estetické funkce. Nejprve klade dělicí čáru mezi oblast estetickou a mimoestetickou. V prvně jmenované oblasti je estetická funkce přítomna, v té druhé nikoli. Oblast estetická je ještě dále dělena podle toho, jestli je estetická funkce v převaze nad funkcemi ostatními nebo je naopak podřízena funkcím jiným. Dominance tato funkce nabývá v oblasti umělecké, s druhotným postavením se musí smířit v oblasti mimoumělecké. Pojmové odlišení je jednoznačné a nekomplikované, ovšem nenechme se zmást. Podle Mukařovského totiž nelze říci, do jaké z výše uvedených oblastí patří nějaká třída objektů nebo konkrétní předmět v absolutním slova smyslu, tedy nezávisle na době, místu a subjektu, který se k danému předmětu či skupině předmětů vztahuje. Estetická funkce není odvislá od reálných vlastností předmětu. Dokonce nemusí být nutně přítomna ani v případě, že byla

věc za tímto účelem vytvořena. Slovy Mukařovského: „...neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu na dobu, místo, i hodnotitele nositeli, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny.“⁸⁵

Pro každého vnímatele je rozložení estetické funkce jiné, někdo hledí dokonce i na přírodu jako na umění (shledává v ní dominantní estetickou funkci), jiný k estetické stránce věci není vnímavý vůbec. Postoj člověka k jedné a té samé věci se může změnit i věkem nebo psychickým rozpoložením.

Ovšem jak toto poněkud subjektivisticky vyhlížející pojetí funkce jde dohromady s tvrzením, že umění je privilegovaná oblast estetické funkce? Jakákoli věc může být nahlížena esteticky, „existují ovšem – v umění i mimo ně – věci, které jsou svým ustrojením k estetickému působení určeny; je to dokonce bytostná vlastnost umění.“⁸⁶ Ačkoli věci jsou již svou povahou více či méně vhodné k estetickému fungování, o naplnění této potence rozhoduje teprve společenský kontext, tzn. normy, které v něm panují. Estetická funkce tedy není ani pevně ukotvena ve věci, ani není plně v moci konkrétního individua. Tato antinomie estetické funkce se příhodně odráží v tomto vyjádření: „(Nositel estetické funkce – pozn. V. V.) je hodnotou pro způsob, jakým je vytvořen a utvářen.“⁸⁷ Předmět byl již nějak „vytvořen“, tzn. jeho reálné vlastnosti jsou dané, nicméně v kontaktu se subjektem, který do něj projektuje nejrůznější funkce, je stále nově „utvářen“. Plným právem můžeme říci, zda věc plní estetickou funkci nebo je uměním, pouze pokud doplníme, pro jaké společenské uskupení naše tvrzení platí. Z hlediska konkrétního sociálního kontextu „existuje značně stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů.“⁸⁸

Přesuneme-li nyní pozornost do oblasti jevů estetických, vyvstává otázka vztahu estetické funkce k funkcím jiným. Jak už jsme řekli, v umění je estetická

⁸⁵ J. Mukařovský: „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, In: „Studie z estetiky“, Odeon, Praha 1966, str. 19.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ J. Mukařovský: „Význam estetiky“, In: „Studie z estetiky“, Odeon, Praha 1966, str. 57.

⁸⁸ J. Mukařovský: „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, str. 19.

funkce v nadvládě nad funkcemi ostatními. Jasně rozhodnutí, zda je estetická funkce primární, čili zda je daný artefakt uměním, může být značně obtížné, i pokud se pohybujeme v rámci jednoho společenského celku. Hierarchie jednotlivých funkcí v předmětu je proměnlivá, stejně jako hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou. Některé výtvořené umělecké druhy např. malířství, literatury a především architektury vypadávají tíhou praktické funkce ze skupiny uměleckých děl. Připomeňme jen, že otázka dominance estetické funkce, respektive otázka, zda se jedná v konkrétním případě o umělecké dílo, podle Mukařovského teoreticky nesplyvá s aktem estetického hodnocení, ačkoli k takové záměně v praxi často dochází. Statut umění danému předmětu propůjčuje společenský kontext – tedy fakt, zda onen předmět v dané společnosti funguje jako umělecké dílo. Proto do kategorie umění spadají i díla nepřilíš esteticky zdařilá. A naopak jiné artefakty, které dříve plnily jinou funkci a přesto disponovaly vysokou mírou estetické hodnoty (např. některé řečnické projevy), začaly být jako umělecké díla chápány, jakmile své původní praktické funkce pozbyly.

Zatím jsme se věnovali rozvržení estetické funkce ve světě jevů, zbývá ještě vysvětlit, jaký je charakter této funkce a čím se liší od funkcí ostatních. Mukařovský rozlišuje pouze čtyři základní typy funkcí: praktickou, teoretickou, symbolickou (magickonáboženskou)⁸⁹ a estetickou. Jeho obecná definice funkce zní: „Funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu.“⁹⁰ Typologie funkcí je tedy založena na různých způsobech, jakými se člověk uplatňuje vůči skutečnosti. Jinými slovy, je to vymezení funkcí na základě různých postojů člověka ke světu. Pokud má předmět praktickou funkci, znamená to, že se k němu vztahujeme za účelem přímého působení na skutečnost, je pro nás prostředkem k dosažení nějakého vnějšího cíle a relevantní jsou pro nás jen ty jeho vlastnosti, které přispívají k naplnění tohoto cíle. Při teoretické funkci rovněž není skutečnost

⁸⁹ Ve studii „Místo estetické funkce mezi ostatními“ nazývá tuto funkci symbolickou, ve „Významu estetiky“ magickonáboženskou.

⁹⁰ J. Mukařovský: „Místo estetické funkce mezi ostatními“, In: „Studie z estetiky“, Odeon, Praha 1966, str. 69.

sama cílem, nýbrž nástrojem. Cílem našeho zásahu je v tomto případě subjekt, nikoli objekt. Jedná se o funkci vědeckou, poznávací. Obě tyto funkce jsou tzv. bezprostřední, tzn. obrací se ke skutečnosti přímo a daný předmět je pro ně jen nástrojem. Funkce symbolická a estetická jsou funkce znakové. Předmět, kterého se zmocňují, se stává znakem. Jestliže subjekt působí prostřednictvím znaku na objekt, jedná se o funkci symbolickou, pokud naopak skutečnost znakem působí na subjekt, je to funkce estetická.⁹¹ Přidejme ještě několik poznámek k pojmům subjektu a objektu, jak jsou zde představovány. Mukařovský neustále zdůrazňuje, že subjektem musíme rozumět nikoli konkrétní individuum, ale něco nadindividuálního, co nazývá „člověk vůbec“⁹², „kolektivní vědomí“⁹³ nebo „člověk jako člen kolektiva.“⁹⁴ Pro pochopení postavení objektu estetické funkce citujme: „Znak estetický neslouží, není nástrojem, ale – docela podobně jako znak symbolický – patří k objektu, ba je vlastně jediným zřetelně viditelným objektem, jsa sám konečným účelem.“⁹⁵ Pozornost je soustředěna k symbolizujícímu, tedy ke znaku, symbolizované (to, k čemu znak odkazuje) je podle Mukařovského „skutečnost jako celek“⁹⁶ neboli všechny skutečnosti, „které člověk zažil a může ještě zažít“.⁹⁷ Nakonec musíme dodat, že Mukařovský vidí v estetické funkci jakýsi protiklad všech zbývajících funkcí. Jen pro estetickou funkci je věc účelem a hodnotou samou o sobě.

Po vylíčení Mukařovského teorie funkcí v hrubých rysech můžeme přistoupit k reflexi stavu funkcí v jedné konkrétní oblasti jevů, v oblasti módního oděvu.

⁹¹ Srovnej kritiku Mukařovského typologie funkcí ve studii E. Volka „Znak, funkce, hodnota“, Paseka, Praha 2004.

⁹² J. Mukařovský: „Místo estetické funkce mezi ostatními“, str. 70.

⁹³ J. Mukařovský: „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, str. 25.

⁹⁴ J. Mukařovský: „K problému funkcí v architektuře“, In „Studie z estetiky“, Odeon, Praha 1966, str. 196.

⁹⁵ J. Mukařovský: „Místo estetické funkce mezi ostatními“, str. 70.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ J. Mukařovský: „J. Mukařovský: „Význam estetiky“, str. 56.

2.2 Reflexe módního oděvu z hlediska funkcí

Centrem našeho zkoumání bude „módní oděv“. Náš cíl je především navrhnout definici tohoto pojmu a analyzovat specifickou strukturu funkcí u tohoto jevu. Módním oděvem zde nemáme na mysli nějaký konkrétní kus oblečení, nýbrž obecný pojem, jež označuje takové oblečení, které v dané době a v konkrétním sociálním kontextu plní módní funkci, čili funkci sociálně-diferenciační (kap. 1), jenž se zakládá na splnění módní normy, která je platná pro daný společenský okruh. Takový obecný pojem může mít stabilní definici, přestože skupina předmětů, na které je tento pojem možné aplikovat, je proměnlivá. A v případě módního oděvu je tato proměnlivost jednak dobová, jednak vyplývá z různosti módních norem, které panují v jednotlivých sociálních skupinách. Položíme si postupně tři základní otázky: 1. Jaké funkce jsou u módního oděvu přítomny? 2. Která z těchto funkcí je dominantní? 3. V jakém je vztahu estetická funkce k této hlavní funkci? Nejprve však musíme učinit několik základních rozlišení. Nesmíme mezi sebou zaměnit tři základní pojmy: oděv, módní oděv a módu. Ne každý oděv je módní a do oblasti módních jevů zdaleka nepatří jen oděv.

Oděv je artefakt z materiálu upraveného podle tvarů lidského těla tak, aby zde existovala možnost jeho obléknutí. Právě ta je úplně základním předpokladem oděvu, proto nesmí scházet v žádném z jeho jednotlivých projevů. Jinými slovy, pokud by daný artefakt nebylo možné obléci, nemohli bychom již hovořit o oděvu. Možnost oblečení nemá u oděvu účel sama o sobě, nýbrž plní roli prostředkující, tzn. umožňuje plnit funkce další.

Co se týká **módy**, přejímáme definici Königovu, kterou jsme již citovali v kapitole 1.2, ale pro jistotu si ji připomeňme: móda „je pravidelná, více či méně závazná, proměna stylu.“⁹⁸ Jednotlivé módní styly či formy mají povahu normy, jejímž splněním či porušením se jednotlivec vymezuje vůči sociální skupině.

Módní oděv je takový oděv, který pro daný moment a v daném sociálním

⁹⁸ R. König: „Sociologie de la Mode“, str. 100.

kontextu plní módní funkci, tzn. takovou, která umožňuje sociální odlišení a integraci v nějakém sociálním celku tím, že splňuje módní normu, platnou pro tento společenský celek, a u nějž je tato funkce dominantní. Módní funkce je tedy typ funkce sociální, jak jsme nahlédli společně se Simmelem a Königem. Schopnost oděvu plnit módní funkci (stejně jako schopnost jakéhokoli předmětu plnit jakoukoli funkci – viz kap. 2. 1) je závislá na sociálním kontextu, což vyplývá z časové i prostorové variability módní normy. Až do 60. let 20. století měla módní norma platnost s tendencí všeobecnou:⁹⁹ přijatelná byla pouze jedna délka sukně, diktované byly jak střihy a barvy oděvů, tak i účesy a tvar bot. Nyní má móda povahu mnohem diferencovanější. Tuto skutečnost výstižně reflektuje Lipovetsky: „Souběžně jsou oprávněny: modernismus (Courrèges), sexy linie (Alaïa), bohatě vrstvené a přiléhavé šaty, krátké i dlouhé (...), živé exotické barvy (Kenzo) i tlumené zaprášené odstíny. Nic už není zakázáno; všechny styly mají právo na existenci a uplatňují se ve vzájemném prostoupení. Už není jedna móda, ale ‚módy‘.“¹⁰⁰ Je tedy běžné, že i pro jeden časový úsek a jedinou sociální skupinu platí více módních norem. Navíc celá řada okrajových sociálních skupin se vymezuje svou vlastní módou, která má odlišný vývoj od módy většinové. Ani tak ovšem nepřestává platit, že móda činí z oděvu prostředek k sociální integraci a vyčlenění jedince.

Přistupme nyní k analýze funkcí u módního oděvu. Primární funkcí módního oděvu je funkce módní, jakožto typ funkce sociální (viz výše). Tato funkce spadá do kategorie funkcí praktických, ačkoli často využívá znaků (např. loga mnoha módních značek fungují jako symboly luxusu). Podle Mukařovského ovšem mohou i funkce bezprostřední (ne znakové) využívat znaků nejrůznějšího druhu, v takovém případě se ale jedná o znak – nástroj a nikoli znak – objekt: „Pro praktickou funkci je znak, pokud ho užívá (např. znak jazykový – slovo) pouhým nástrojem složitějších jednání, pro funkci teoretickou (poznávací) je znak (pojem

⁹⁹ G. Lipovetsky: „Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech“, str. 189.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 190.

a slovo jej vyjadřující) opět prostředkem k ovládnutí skutečnosti.¹⁰¹ Druhotnou funkcí je funkce estetická. Estetická funkce u módního oděvu umožňuje naplnění funkce sociální. Z hlediska Mukařovského typologie tedy módní oděv spadá do estetické oblasti mimoumělecké. Zopakujme, že se jedná oblast, kde je dominantní funkce praktická, teoretická nebo symbolická a estetická funkce je vedlejší. Ta není účelem sama o sobě, nýbrž hraje roli prostředkující. Mukařovský dále nastiňuje, jakou roli může sehrát estetická funkce vzhledem ke své vnitřní povaze ve složité hierarchii funkcí v této oblasti: „Všude, kde se objeví potřeba vyzdvihnouti nějaký akt, věc nebo osobu, upozorniti na ně, oprostit je od nežádoucích souvislostí, nastupuje estetická funkce jako činitel průvodní.“¹⁰² A dále: „Jiná význačná vlastnost estetické funkce je *libost*, kterou vyvolává. Odtud vyplývá schopnost usnadňovat akty, k nimž se připojuje jako funkce druhotná, popřípadě i schopnost zesilovat libost s nimi spojenou; srv. využití estetické funkce při výchově, jídle, bydlení atp.“¹⁰³ Mukařovský zde pravděpodobně vychází ze schopnosti estetické funkce proměnit skutečnost v autonomní znak: „Při znaku estetickém se naopak pozornost soustřeďuje na samu skutečnost, která se stává znakem: vystupuje před oči celé bohatství jejích vlastností, a tím i celé bohatství, a celá složitost aktu, kterým ji pozorovatel vnímá.“¹⁰⁴ Všimněme si, že role jednotlivých funkcí (sociální a estetické), jak jsme je nyní popsali u módního oděvu, odpovídají Simmelově charakteristice ozdoby, u níž je vyvolat zalíbení nutnou podmínkou pro sociální odlišení a integraci jedince.

Estetická libost je podle Mukařovského vázána na splnění estetické normy, stejně jako pro Simmela stylu. V mimoumělecké oblasti je závaznost norem, respektive požadavek jejich dodržování mnohem silnější než v oblasti umění, kde fungují jako pouhé „pozadí pro porušování.“¹⁰⁵ Móda má výrazný vliv na estetické normy: určuje, co se má líbit a co nikoli. Vliv módy na estetickou normu

¹⁰¹ J. Mukařovský: „Význam estetiky“, str. 57.

¹⁰² J. Mukařovský: „Funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, str. 26.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ J. Mukařovský: „Význam estetiky“, str. 56.

¹⁰⁵ J. Mukařovský: „Funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, str. 33.

je nejzřetelnější právě v oblasti oděvu, kde se móda stává nedílnou součástí estetické normy. Proto oděv, který „vyšel z módy“ přestává plnit nejen funkci sociální, tzn. neslouží již ke zvýraznění osobnosti ve vybrané sociální skupině, ale rovněž i estetickou. Skutečnost, že se člověku přestanou líbit jeho šaty, není zpravidla způsobena změnou jeho individuálního vkusu, ale změnou vládající estetické normy. Dodejme ještě, že estetická norma, týkající se vnějšího vzhledu člověka, se neomezuje pouze na oděv a doplňky, ale zmocňuje se celkové tělesné stránky člověka. Norma určuje, jaká je ideální postava, účes, postoj, gesta, a všechny tyto prvky jsou s formou oděvu ve velmi těsném vztahu.

3. Typologie vztahu mezi módním oděvem a uměleckým dílem

Z výše nastíněné charakteristiky plyne, že módní oděv nemůže být uměním. Jinými slovy, **jeden objekt nemůže fungovat současně jako módní oděv i umělecké dílo**. Přisuzujeme-li některým oděvním modelům v kategorii módního oděvu vysokou estetickou hodnotu, obdivujeme-li jejich originalitu, netypický střih, krásu materiálu nebo výtvarné ztvárnění detailů, přesto nejsme oprávněni nazvat tyto výtvořky uměním. Rozlišení mezi oblastí uměleckou a mimouměleckou není dané mírou estetické hodnoty, nýbrž strukturou funkcí, jež je daná konvencí. Díky Mukařovskému však také víme, že struktura funkcí je povahy dynamické a v každé oblasti jevů se hierarchie jednotlivých funkcí proměňuje časově i prostorově. V některých obdobích může nabývat estetická funkce značné intenzity v mimoumělecké oblasti a nebo naopak, umění může být ve větší míře zatíženo nejrůznějšími funkcemi, převážně praktickými (např. výchovnou, sdělovací či emocionální), takže je rozdíl mezi těmito oblastmi ještě více zamlžen. Podle Mukařovského je přesto nadčasově platné vymezení umění jako oblasti, ve které dominuje estetická funkce. Ani vývoj umění v některých obdobích, kdy je estetická funkce oslabena, tuto tezi nevyvrací: „Proti tomuto tvrzení (že estetická funkce je v umění dominantní – pozn. V.V.) mohla by se ovšem uplatnit námitka, že i v umění bývá nezřídka estetická funkce, ať ze strany autorovy, ať ze strany publika programově podřizována funkci jiné, srv. např. požadavek tendence v umění. Tato námitka však není průkazná: pokud je dílo spontánně zařazováno do oblasti umění, je důraz kladený na jinou funkci než estetickou hodnocen jako polemika proti bytostnému určení umění, nikoli jako případ normální. Převaha některé mimoestetické funkce je zjev v dějinách umění dokonce častý; avšak nadvláda estetické funkce je zde vždy pocíťována jako případ základní, „bezpříznakový“, kdežto nadvláda funkce jiné je hodnocena jako „příznaková“, tj. jako porušení stavu normálního.“¹⁰⁶

Z hlediska výše nastíněného funkčního pojetí se módní oděv může přibližovat

¹⁰⁶ J. Mukařovský: „Funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, str. 21.

k oblasti umělecké rozšířením či zdůrazněním účasti estetické funkce. Jestliže estetická funkce u nějakého předmětu nebo jevu směřuje k dominanci, děje se tak na úkor funkce praktické. **V principu jsou možné dva základní typy pohybů, kterými může módní oděv uskutečňovat funkční přesun z oblasti módní (mimoumělecké) do oblasti umění. Přeskupení funkcí probíhá jednak na časové či prostorové ose: oděv může změnit svou funkci, stane-li se součástí jiného společenského celku (viz výše), jednak vzhledem ke konvenčnímu chápání funkce oděvu v daném sociálním kontextu.**

1. Předmět, který původně slouží nějakému praktickému účelu, může časem ztratit schopnost onen účel nadále plnit (nebo tento účel přestane být aktuální) a estetická funkce tak u něj může směřovat k dominanci. Mukařovský hovoří o „zvláštní vlastnosti estetické funkce, podmíněné tím, že se tato funkce připíná především k *formě* věci nebo aktu: je tu schopnost suplovat funkce jiné, kterých předmět (věc nebo akt) vývojem pozbyl. Odtud velmi časté zabarvení přežitků, ať hmotných (např. zřícenina, lidový kroj tam, kde již ostatní funkce, jako praktická, magická atp., vyvanuly), či nehmotných (...).“¹⁰⁷ Od 70. let 20. století se začíná rozvíjet sběratelství současných oděvů a organizování chronologických výstav nejruznějších návrhářských značek.¹⁰⁸ Z módního oděvu se tak samozřejmě rázem nestává umění, ale je to určitý symptom toho, že je na estetickou funkci u oděvu kladen silný akcent. Oděv se stává předmětem estetického zalíbení sám o sobě, aniž by musel plnit sociální funkci anebo právě proto, že ji neplní.

2. Praktická funkce může chybět nebo být oslabena již v době vzniku oděvu a v sociálním kontextu, pro které je (či byl) určen. Zde můžeme rozlišit dvě možnosti, které odpovídají tomu, jak jsme vymezili rozvrstvení funkcí u módního oděvu v kapitole 2. 2:

- a) Jako hlavní funkci módního oděvu jsme určili funkci módní. Její potlačení je tedy nutná, ovšem nikoli postačující podmínka k tomu, aby mohla estetická funkce směřovat k dominanci. Schopnost oděvu plnit

¹⁰⁷ J. Mukařovský: „Funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, str. 26.

¹⁰⁸ Srov. F. Baudot: „Móda století“, Ikar, Praha 2001, str. 18.

módní funkci závisí na souhlasnosti s některou z módních norem. Nelze ale jednoduše říci, že oděv neplní módní funkci, jakmile porušuje stávající módní normy. Každá nová móda je totiž do jisté míry porušením normy, která byla doposud platná, a rovněž vymezením se vůči normám paralelním. Proto můžeme módou nazvat i specifický oděv různých subkulturních skupin (např. hnutí punk). Oděv těchto skupin sice není „módní“ v tom smyslu, že by se zakládal na normách většinové společnosti, nicméně podléhá módním normám, jež jsou specifické pro tu kterou skupinu. Funkce takového oděvu je bezesporu sociální – oddělit se od masové společnosti a zařadit se do skupiny alternativní. Jak jsme vysvětlili v první části práce, podstata módy spočívá v sociální funkci (odlišení a integrace jedince vzhledem ke společenskému celku). Aby oděv plnil tuto funkci, musí se stát zároveň činitelem sociálního odlišení i integrace. Nová forma oděvu plní funkci sociálního odlišení, ale aby se stala módní, tedy aby plnila zároveň funkci sociální integrace, musí se stát součástí nové módní normy. Společně s Königem jsme v kapitole 1.2 ukázali, že rozdíl mezi módním výstřelkem, módou a stylem není dán povahou věcí samotných, ale vyplyne až s určitým časovým odstupem. Dále ovšem také König upozorňuje na důležitý aspekt ve vývoji módy, a to ten, že aby se určitá nová forma oděvu ujala a stala se módou, společnost musí být na toto přijetí již připravena. Nový typ oděvu se tedy musí zařadit do vývoje módní normy navázáním na normu dosavadní, kterou částečně poruší a na tomto základě přispěje k vytvoření normy jiné. Některé oděvy např. Yohji Yamamota (obr. 1), Rei Kawakubo (obr. 2), Hussein Chalayana (obr. 3) a mnohých dalších návrhářů jsou v rozporu se současnými estetickými normami pro formu oděvu do té míry, že se součástí módní normy stát nemohly.

Sám fakt, že módní funkce u nějakého oděvu není dominantní samozřejmě ještě neimplikuje jeho směřování k oblasti umělecké, je to však nutná podmínka k tomu, aby se dominantní mohla stát estetická funkce.

b) Oděv může „popírat“ přímo své bytostné určení, tedy možnost obléknutí, jež je nutným předpokladem pro jakékoli praktické fungování oděvu jakožto oděvu.¹⁰⁹ Příkladem oslabení důležitosti této vlastnosti oděvu by byl výtvar, který balancuje na hranici oděvu a sochařství, jako např. textilní kreace R. Mershe a S. Parka (Obr. 4 a 5). Abychom však daný objekt mohli nazvat oděvem, musí být zachována praktická možnost oblečení na lidskou postavu. Lze však znatelně omezit funkčnost oděvu při pohybu a běžném užití, které bychom nazvali „nošením“. Oděv může být vyroben z těžkého a nepřizpůsobivého materiálu, jakým je např. dřevo a kov, nebo naopak z papíru, který není trvanlivý a neposkytuje tělu dostatečnou ochranu. Podobně může vést ke znemožnění praktického užití rozlehlá konstrukce, jež je na oděv připevněná tak, že činí pohyb v běžném prostoru obydlí nebo ulice velmi obtížným či dokonce nemožným.¹¹⁰

Mukařovského pojetí nám umožňuje nahlédnout módní oděv jako objekt s komplexní strukturou funkcí a zároveň jako článek v nepřetržité řadě jevů, počínající v oblasti mimoestetické, sahající až k oblasti umělecké. Zda může být oděv v principu chápán jako umění, závisí na tom, jestli je u něj umožněna dominance estetické funkce. Výše nastíněné body ukazují, že praktická funkce u oděvu může oslábnout natolik, aby estetická funkce dospěla k nadvládě. Mukařovský podobný problém řeší u architektury, které podle něj „schází možnost i jen se přiblížit k uskutečnění nadvlády estetické funkce.“¹¹¹

¹⁰⁹ Nebereme zde v úvahu případ, kdy původní oděv začne fungovat jinak než oděv – např. jako hadr na mytí podlahy.

¹¹⁰ Zde si však musíme uvědomit, že požadavky, které jsou na funkčnost oděvu kladeny, jsou dobově podmíněné. Jsou odvislé především od povahy prostředí, které člověka obklopuje, a rovněž životního stylu a činností. Funkčnost oděvu by v dnešní době narušovala např. krinolína, jež byla až do 20. století nutnou součástí ženského módního oděvu. Tyto normy funkčnosti nejsou normami módními. Spíše bychom řekli, že to jsou určité dobově podmíněné konstanty, které móda musí brát v úvahu.

¹¹¹ J. Mukařovský: „K problému funkcí v architektuře“, str. 202.

Porovnáme-li ovšem povahu architektury s oděvem, vidíme, že pro architektonické dílo, které je pevně zakotveno v prostředí, ve kterém bylo vystavěno, je téměř nemožné vymanit se z praktické funkčnosti.

Oděvní produkty se tedy mohou přibližovat umělecké tvorbě právě akcentováním estetické funkce buď na úkor funkce módní nebo ještě základněji potlačěním možnosti obléknutí a nositelnosti. Zhodnotit, zda v tom či onom případě převáží ta či ona funkce, a zda se tedy jedná vůbec ještě o módní oděv nebo spíše o umělecký výtvar, je ovšem úkol spíše pro historii módy a umění než estetiku. Nicméně pochopení antinomie estetické a praktické funkce nám poskytlo stanovisko, ze kterého je smysluplné nacházet přechody mezi módou a uměním, dvěma oblastmi, z nichž každá nese svá specifika.

Doposud se nám móda a umění jevily jako dvě disparátní oblasti. Zopakujme, že módní oděv, který jsme definovali dominancí sociální funkce, nemůže být chápán jako umělecké dílo. Móda a umění se navzájem vylučují. Domníváme se ovšem, že tímto rozporem se vztah umění a módy nevyčerpává. Módní oděv se může stát v jistém smyslu ztělesněním uměleckého díla, aniž by tím musel utrpět ve své funkci módní. Je zde tedy ještě jiný možný typ vztahu či přechodu mezi módou a uměním, který spočívá ve vzájemné kooperaci a symbióze. Umělecký styl nebo motiv konkrétního uměleckého díla se může stát součástí módního oděvu, aniž by tím nutně musela být postižena jeho módnost, mísitelnost nebo možnost obléknutí. Prvky uměleckého stylu dokonce móda může přijmout do repertoáru svých prostředků a přizpůsobit je potřebám, které jsou jí vlastní a které ona sama udává. **Tento typ prolínání módy a umění je třeba důsledně odlišit od sbližování oděvu a umění založeného na principu, který jsme nastínili v předešlé kapitole – tedy přeskupování v hierarchii funkcí.** V obou případech může být oděv vyjádřením uměleckého stylu. Nicméně v jednom případě, o kterém jsme dosud hovořili, se umění zmocňuje oděvu tak, že jej posune zcela mimo módní linii nebo zabráni jeho použití jakožto módního oděvu. Souzní-li oděv naopak s uměleckým směřováním své doby, může se dokonce v některých

případech stát uměleckým výtvořem, jehož médiem je oděv. V druhém případě umělecký styl či dílo může více možnými způsoby, jimiž se budeme zabývat v následující kapitole, participovat na oděvu, jež může i nemusí patřit svou funkční podstatou do oblasti mimoumělecké. Pokud umělecké dílo či styl participuje na oděvu módním, pak se spolupodílí na funkcích, které mu přísluší jako oděvu módnímu.

4. Možnosti manifestace uměleckého díla skrze oděv – modus transcendence uměleckého díla podle G. Genetta

Pohlédneme-li zběžně na některé oděvní výtvoř, které bývají uváděny jako příklady propojení umění a módy, můžeme vysledovat několik odlišných způsobů existence uměleckého díla v oděvu. V některých případech je použita reprodukce již existujícího konkrétního díla nebo jeho části jako potisk na oděv (šaty „Mondrian“ od YSL), v jiných případech oděv přebírá některé vlastnosti ne pouze jednoho samostatného díla, ale celého uměleckého stylu (oděv italského futurismu 20tých a 30tých let nebo ruských konstruktivistů, např. Lamanové či Popové¹¹²). Najdeme však i případy, kdy je oděv postaven do blízkosti uměleckého díla tak, že ho určitým způsobem doplňuje. Vytváří s ním zvláštní dialog, jež je základem nového organického celku se svébytným estetickým dopadem (některé oděvy L. Rochové - viz dále). Domníváme se, že tyto fenomény zasluhují hlubší úvahu a nelze je všechny jednoduše odbýt konstatováním, že návrhář při tvorbě oděvů použil umělecké dílo jako motiv nebo se zkrátka nechal inspirovat tu volně, tu těsněji, uměním. Na následujících stránkách se pokusíme nastínit koncepci, která umožňuje mluvit o oděvu (ať už módním či nikoli) jako o rozšíření, „zmnožení“ či obohacení samotné existence uměleckého díla. Pozici, která nám tak umožní nalézt extrafunkcionální typ vztahu mezi uměleckým dílem a oděvem.

Vodítko pro to, jak popsat a systematicky rozčlenit nejrůznější typy vazeb mezi uměleckým dílem a oděvem, nám nabízí příspěvek k ontologii uměleckého díla francouzského estetika Gérarda Genetta.¹¹³ Ačkoli se Genette vysloveně nezabývá možností souvislostí mezi uměleckým dílem a oděvem, vstřícnost a flexibilita autorova přístupu nám umožňuje, abychom pomocí této teorie mohli

¹¹² Srov. A. Lavrentiev: „Minimalisme et création textile ou l'origine de la mode constructiviste”, In: „Quand l'art habillait la mode”, Paris Musées de la Ville de Paris, Paris 1997.

¹¹³ G. Genette, „The Work of Art”, Corneille University Press, New York 1997.

objasnit problematiku, jež je předmětem naší práce. Než se však dostaneme k té části Genettova díla, která je pro nás relevantní, je třeba alespoň ve stručnosti podat nástin jeho koncepce v jejím celku.

Genette definuje umělecké dílo jako artefakt s estetickou funkcí.¹¹⁴ Množina artefaktů a množina objektů s estetickou funkcí nesplývají, nýbrž se protínají. Výsledkem tohoto průniku jsou tři skupiny objektů: artefakty vůbec, artefakty s estetickou funkcí a non-artefaktuální objekty s estetickou funkcí. Tato definice mimo jiné umožňuje položit odděleně dvě otázky ve vztahu k uměleckému dílu: v čem spočívá bytí artefaktem? a v čem spočívá plnit estetickou funkci?¹¹⁵ První otázka je předmětem studie ontologie uměleckého díla, druhou otázkou se zabývá estetika. Genette toto rozlišení vnímá jako provizorní a na konci svého spisu také dochází k tomu, že se obě oblasti prolínají, konkrétně v modu transcendence uměleckého díla. K této problematice se vrátíme níže. Estetická funkce tedy podle úvodních částí Genettova díla není v tradičním slova smyslu ontologickou vlastností ani uměleckého díla, ani žádného jiného předmětu. Ontologický status díla je totiž tím, co zůstává neměnné i tehdy, kdy se funkce daného předmětu proměňuje. Například Parthenón nezměnil nic ve svém ontologickém způsobu bytí, ačkoli již není chrámem. Jak říká Genette obecně: „...funkce objektu (...) je potenciálně proměnlivá, zatímco jeho fyzická podstata zůstává virtuálně neměnná.“¹¹⁶ Ontologický status díla podle Genetta spočívá ve dvou modech, čili způsobech existence: imanenci a transcendenci. Imanencí rozumí to, v čem je objekt „ztělesněn“. V malířství nebo sochařství, tzn. autografických uměních (viz dále) je jí fyzický předmět, který je podmínkou možnosti jevení celého díla. V alografických uměních (opět viz dále), jako v hudbě či literatuře, je imanence

¹¹⁴ Genette považuje tuto definici, vycházející ze strukturalismu, za ekvivalentní definici fenomenologické, která zní: umělecké dílo je intencionální estetický objekt. To však nemůžeme přijmout bez výhrad, jelikož ve fenomenologii intencionální objekt znamená konstrukt vědomí, nikoli produkt záměrné lidské činnosti, jak se Genette domnívá. Srov. např. Roman Ingarden, „Umělecké dílo literární“, Odeon, Praha 1989, §20.

¹¹⁵ Srov. G. Genette, „The Work of Art“, str. 5.

¹¹⁶ Tamtéž, str. 8.

povahy ideální, a reálně přichází člověk do kontaktu pouze s její manifestací, tj. například s výtiskem díla nebo jeho recitací, s hudební partiturou nebo koncertním provedením. Bez konceptu ideální imanence není podle Genetta možné vysvětlit identitu mnoha manifestací téhož alografického díla. Jak jsme již naznačili, rozdělení druhů umění podle toho, zda mají fyzický nebo ideální objekt imanence, odpovídá Goodmanovu rozlišení mezi autografickými a alografickými uměními.¹¹⁷ U autografického umění je objekt imanence zároveň i manifestací a cílovou fází uměleckého díla (socha či malířské dílo), u alografických umění slouží ideální objekt imanence pouze jako mentální konstrukt, umožňující vysvětlit jednotu konkrétních manifestací. Genette definuje autografické umění jako neustále měnící svou specifickou identitu (stárnutí), ale zachovávající si přitom identitu numerickou (stále je to tento jeden obraz). Alografickým uměním pak rozumí dílo, u něž každá změna specifické identity znamená změnu identity numerické, (změním-li notu v hudební skladbě, pak to již není to samé dílo) a které je vícenásobné ve smyslu mající nespočetně manifestací.

Identita díla je na úrovni imanence u alografických děl zajištěna shodou s notací – v případě literatury s textem, u hudebního díla s notovým zápisem. Jakákoli, byť sebemenší odchylka textu od dané notace znamená nutně vytvoření nového díla. Důsledkem této koncepce je, že dva texty lišící se byť jediným slovem či písmenkem jsou striktně vzato jiným dílem. Proto, pohybujeme-li se na rovině imanence, musíme chápat Flaubertovy revize „Paní Bovaryové“ a její původní verzi nebo Ravelův přepis Debussyho „Nocturna“ pro dva klavíry a toto Nocturno samo jako dvě odlišná díla. U autografického režimu podobně nemůžeme považovat obraz a jeho repliku za jedno dílo, neboť se numericky jedná o dva odlišné objekty. A proto omezit existenci uměleckého díla na jeho imanenci znamená z velké části popřít všeobecnou praxi. Reprodukce malířských děl jsou často jediným způsobem, jakým poznáváme některé malby či architektonické stavby a literární překlad je považován za relevantní zdroj seznámení se s dílem. Všechny tyto i jiné případy, kdy dílo přesahuje svoji imanenci, zahrnuje Genette pod pojem transcedence. Podle něj tento „druhý

¹¹⁷ Srov. N. Goodman: „Jazyky umění“, Academia, Praha 2007, kapitola 3.

modus existence díla (...) zahrnuje všechny ty velmi různorodé způsoby (...) jak může dílo znejasnit nebo se jinak vymknout vztahu, který udržuje se svým hmotným nebo ideálním nosičem.¹¹⁸ Genette transcendenci nikde skutečně nedefinuje, snad proto, že to není pro její nesmírně nezřetelný charakter zcela možné, avšak používá jí podobně jako ideální imanenci u alografických umění k uspokojivému vysvětlení každodenní praxe. Je totiž tím ideálním objektem, který zastřešuje tak (přísně vzato) rozdílné objekty jako je třeba právě překlad literárního díla a jeho originál. V tomto konkrétním případě také Genette používá příměr, který je snad analogicky uplatnitelný i na ostatní případy transcendence, a tím je „sameness of meaning“ (oproti Goodmanově „sameness of spelling“)¹¹⁹, tedy totožnost významu (proti „totožnosti záznamu“). Formulace „sameness of meaning“ totiž pro případ literárních překladů vyjadřuje onu zvláštní prchavou a relativní povahu transcendence, která je však na druhou stranu regulována vládnoucími konvencemi, a je v tomto smyslu více méně zřetelně vymezená. Mluvit například o torzu sochy jako částečné manifestaci původního díla je totiž také možné až díky konceptu transcendence, který slouží nikoli jako preskriptivně-normativní kritérium žánrové či jiné systematizace, nýbrž naopak jako praktický a flexibilní pojem s cílem uchopit běžnou uměleckou a diváckou praxi. Toto širší pojetí identity uměleckého díla pak také dokáže vysvětlit fakt, že efekt, kterým dílo působí, může být ve větší či menší míře zprostředkován i objekty, jež ve striktním slova smyslu, tj. z hlediska imanence, tímto dílem nejsou. Genette rozlišuje tři základní typy transcendence:

1. Transcedence plurální imanencí, kde jedno dílo imanuje ve více objektech. Transcedence zde zajišťuje identitu např. několika verzí románu, původní malby a její repliky (= kopie díla, vytvořená jeho autorem). Genette tento typ transcendence systematizuje pomocí formule „n individuálních objektů jako zástupce jednoho díla.“¹²⁰
2. Transcedence částečnou imanencí, kde se dílo manifestuje neúplně

¹¹⁸ G. Genette, „The Work of Art“, str. 161.

¹¹⁹ Srov. N. Goodman: „Jazyky umění“, str. 99.

¹²⁰ G. Genette, „The Work of Art“, str. 162

nebo nepřímou, tj. skrze část (své) imanence. Jen díky konceptu částečné manifestace můžeme chápat torzo sochy jako její neúplnou manifestaci nebo říci, že dílo „Mona Lisa“ se vyjevuje nepřímou ve svých kopiích a reprodukcích. Tento modus Genette popisuje jako „manifestaci jednoho díla skrze 1/n imanence.“¹²¹

3. Transcendence pluralitou efektů. Zde je jediný objekt imanence základem pro několik různých děl. Pluralita efektů vysvětluje jednotu děl typu da Vinciho „Poslední večeře“, které se vizuálně velmi liší od své původní podoby, dále restaurátorskou praxi, podobně jako přemístění uměleckých děl například z kostelů do galerií. Genette zde tedy také reflektuje skutečnost, že jediný fyzický či ideální objekt imanence mění svou funkci v závislosti na kontextu, ve kterém se ocitne, a zároveň je zdrojem odlišných recepcí. Reviduje tak svou původní koncepci oddělené ontologie a estetiky, způsobů existence a estetické funkce. V případě plurality efektů tedy „vystupuje n děl pro jednu imanenci.“¹²²

Tyto jednotlivé typy transcendence si podrobněji popíšeme a pokusíme se zamyslet nad jejich možným uplatněním pro naše téma, tedy pro vztah oděvu a uměleckého díla.

¹²¹ G. Genette, „The Work of Art“, str. 162.

¹²² Tamtéž.

4.1 Plurální imanence

O plurální imanenci hovoříme tehdy, když je jedno dílo zpřítomněno ve více objektech. Jak už jsme naznačili výše, rozlišuje Genette v případě autografických děl:

1. Repliky, tj. kopie díla, vytvořené jeho autorem.
2. Remaky, čili nové ztvárnění téhož tématu. I podle Genetta jde však o hraniční případ, neboť remaky v řadě případů chápeme spíše jako autonomní díla.
3. Adaptace, tedy hudební transkripce, překlady nebo divadelní adaptace literárního díla.
4. Revize, neboli autorovy změny již hotového díla.
5. Pre-texty a skicy, tzn. verze jednoho díla v procesu tvorby.

Hranice mezi jednotlivými podskupinami jsou samozřejmě dány pouze konvenčně a často se řídí autorskou intencí. V tomto smyslu jsou neostré a bylo by možné nalézt mnoho mezních případů. Plurální imanenci je ještě třeba odlišit o tzv. multiplicitní imanence, která spadá do modu imanence, kde jeden autografický objekt funguje jako originál pro tvorbu jeho alografických verzí. Zde je vidět, že i rozdíl mezi autografickým a alografickým uměním je dán vládnoucí normou (řečeno s Mukařovským) a řídí se tzv. alografickou redukcí, tedy výběrem určitých vlastností objektu jako podstatných a ostatních jako irelevantních. Multiplicitní imanence se týká například litých soch, které jsou považovány za identické v tom smyslu, že jsou ztělesněním jednoho díla, avšak jejich negativ je dílem nesporně autografickým. Hranice mezi plurální a multiplicitní imanencí je také velmi nezřetelná, neboť například rozdíly mezi dvěma tisky z jedné desky (ať už jde o jakoukoli tiskařskou techniku) mohou být daleko „výraznější“ než mezi dvěma verzemi téhož díla. Jak říká Genette, je „tento rozdíl (...) spíše kulturní než ‘ontologický’, (...) spíše pozvolný než kategorický.“¹²³ Kritérium konvence

¹²³ G. Genette, „The Work of Art“, str. 163.

rozhoduje tedy o identitě díla jak na rovině imanence, tak transcedence. Jen kulturní konvence a praxe je soudcem ve sporu o to, zda považujeme dvě malby nebo dva texty za verze téhož díla či nikoli. Dobrým ukazatelem konvenčního chápání těchto jevů je podle Genetta galerijní praxe. Běžně jsou organizovány komparativní výstavy, které sdružují různé verze malby, ale zřídka se koná výstava několika otisků ze stejné desky a pravděpodobně nikdy neuvidíme pohromadě dva odlitky jedné sochy nebo dva výtisky jedné fotografie. Důvodem je, že konvence směřuje v případě otisků nebo odlitků k anulování jejich rozdílů a nepřiznává jim vliv na efekt, který mohou v publiku vyvolat. Rodinův „Myslitel“ je sice zpřítomněn v několika odlitcích, které nejsou vizuálně zcela identické, rozumíme jim nicméně tak, že „pokud jsme viděli jeden, viděli jsme je všechny.“¹²⁴

Problematický případ tvoří také pátá skupina plurální imanence, tj. skicy, studie a více či méně celistvé provizorní počáteční verze literárního textu. Jak upozorňuje Genette, je možné vznést vážnější námitku, „že takto vytvořené ‘verze’, ať již celkové nebo částečné, ledabylé nebo pěkně rozpracované, nebyly pro jejich autory ničím jiným než předběžnými provedeními, která ještě nebyla obdařena skutečnou funkcí díla a nemohou tedy v jejich očích představovat pravé objekty imanence.“¹²⁵ Uznat autorskou intenci jako relevantní pro určení statutu těchto děl s sebou samozřejmě nese jisté komplikace. Autorská intence nemusí být známa nebo se názor autora může časem změnit. Každopádně všechny tyto nejasnosti svědčí o velmi subtilní, mlhavé a proměnlivé povaze kritérií, které rozhodují o identitě uměleckého díla.

Genette jde ve své úvaze ještě dále a ukazuje, že stejný typ vztahu, který spojuje dílo s jeho jednotlivými objekty imanence, panuje i na rovině tematické nebo žánrové: „...dílo s plurální imanencí je podžánr (druh) v logické hierarchii, která se rozpíná například od individua (oxfordský text „Písně o Rolandovi“) přes druh („Píseň o Rolandovi“), historický žánr (*chanson de geste*), „teoretický“ (Todorov) či „analogický“ (Schaeffer) žánr (epika), ke stále širším: báseň, příběh,

¹²⁴ G. Genette, „The Work of Art“, str. 172.

literární dílo, umělecké dílo, artefakt, věci z tohoto nebo nějakého jiného světa.“¹²⁶ Podle Genetta je přechod od individuálního objektu k objektu existujícímu v modu plurální imanence přechodem od individua ke třídě, a v tomto smyslu jde o hranici kvalitativní, či jak se Genette vyjadřuje, logickou.¹²⁷ Zato od plurální imanence k žánru jde již jen o pohyb kvantitativní, tj. od méně obecné třídy k obecnější. Jinými slovy je „...dílo s plurální imanencí (...) logicky žánr, který je podle všeobecného úzu považován za jedno dílo. Ať už jsou důvody pro toto rozhodnutí takové či onaké, je úzus jejich jediným soudcem.“¹²⁸

Zkusme se nyní zamyslet nad tím, jaké příklady oděvních výtvorů bychom mohli zahrnout do tohoto modu existence uměleckého díla. Vzhledem k tomu, že kritéria identity díla závisí výhradně na tom, zda jsou dva objekty skutečně v praxi považovány za dílo jediné, nelze v žádném případě říci, že by mohl být nějaký oděv a např. malba dvěma objekty imanence stejného díla. Na rovině plurality děl nějakého žánru či stylu však nalezneme příklady oděvů, které díky modu transcendence rozšiřují nejrůznější umělecké žánry či styly.

Zaměříme se nejprve na tzv. surrealistický objekt, tj. jednu historickou formu uměleckého díla, na níž si snad můžeme ilustrovat i obecnější možnosti plurální imanence v případě oděvu. Salvador Dalí si v roce 1932 na hlavu položil pantofel své ženy (Obr. 6) a nechal se tak vyfotit. Tímto jednoduchým počinem stvořil z předmětu surrealistický objekt, neboť jeho efekt spočívá právě ve vytržení předmětu z jeho běžného umístění a funkce a jeho následného vsazení do kontextu nového. Jak říká R. Martin: „...surrealistický objekt se stal uměním jakožto funkce dysfunkce a dislokace. Změněn vytržením ze svého tradičního prostředí, rozvracející svou roli, s ním spojené asociace, a dokonce svůj zevnějšek, přetvořil

¹²⁵ Tamtéž, str. 196.

¹²⁶ Tamtéž, str. 207. Poslední zmíněná kategorie může působit poněkud zvláště, ale svědčí spíše o Genettově nesmírné intelektuální poctivosti, neboť za jednu z nejvyšších myslitelných kategorií považuje i případné mimozemské objekty.

¹²⁷ Srov. tamtéž, str. 205.

¹²⁸ Tamtéž, str. 207.

svou identitu novým určením.¹²⁹ Dalí v tomto případě zprostředkoval funkci surrealistického objektu skrze fotografii. Stejným způsobem rozumíme Magrittově malbě „*Dreaming's Key*“ z roku 1930 (Obr. 7). Tento obraz zobrazuje šest předmětů denní potřeby. Pod každým z nich je nápis, který však označuje naprosto jiný předmět (bota-měsíc, klobouk-sníh, sklenice-bouřka apod.), čímž vzniká překvapivé spojení konvenčně nesouvisejících objektů. Magritte zde využívá stejného dislokačního principu jako surrealistický objekt, když předměty vytrhává z jejich kontextu původního a zasazuje je do souvislostí zcela nových. V tomto smyslu je i Magrittův obraz zpřítomněním surrealistického objektu. Ke zprostředkování funkce surrealistického objektu dochází podle našeho názoru i u některých oděvních výtvorů návrhářky italského původu Elsy Schiaparelliové, která sympatizovala se surrealistickým hnutím a nebála se jeho témata ztvárnit v oblasti oděvní. Její klobouk ve tvaru boty z roku 1937 (Obr. 8) sám není surrealistickým objektem (podobně jako „*Dreaming's Key*“), neboť znázorněná bota nikdy skutečně neplnila příslušnou praktickou funkci a nemohla tedy být skutečně dislokována. Princip funkční transpozice nicméně využívá opět podobným způsobem jako Magrittův obraz. R. Martin návrhy Schiaparelliové interpretuje jako příliš analogické tvorbě surrealistického objektu. Nerozlišuje reálnou dislokaci a pouhé využití jejího principu v malbě a u oděvu. Na druhou stranu je třeba připustit, že zatímco Magrittův obraz surrealistický objekt skutečně „pouze“ evokuje, klobouk ve tvaru boty od Schiaparelliové je reálný trojrozměrný objekt, který si je možné nasadit na hlavu, a tak je jeho efekt daleko intenzivnější. Ve vztahu k surrealistickému objektu bychom tedy rozlišili tři různé kategorie předmětů se sestupnou intenzitou působení: skutečný surrealistický objekt (bota na hlavě Dalího), reálný předmět s více či méně autonomním motivem surrealistického objektu (klobouk s tak výrazným motivem boty, že se spíše jedná o jakousi „Klobotu“) a zobrazení surrealistického objektu (Magrittova malba). S tímto zpřesněním však můžeme souhlasit s jeho postřehy, týkajícími se oděvu Elsy Schiaparelliové a mnohých jiných soudobých i současných návrhářů. Všimá

¹²⁹ R. Martin: „Fashion and surrealism“, Rizzoli, New York 1987, str. 107.

si, že „...pokrývky hlavy v surrealistické módě jsou ukázkou nejbizarnějších případů posunu. Raci, pečivo či skopové kotlety se přeměnily na pokrývky hlavy, a nesou se tak v duchu agresivity surrealistických nesmyslů.“¹³⁰

Domníváme se, že surrealistický objekt lze chápat jako určitý typ historického uměleckého žánru a jeho jednotlivé případy zařadit pod Genettův koncept transcendence plurální imanencí tohoto řádu. V tomto smyslu je surrealistický objekt zastřešujícím pojmem pro různé formy jeho imanence. Takto imanuje se sestupnou intenzitou v Dalího fotografii, „Klobouku ve tvaru boty“ a konečně v Magrittově „Dreaming’s Key“. Žánr surrealistického objektu jde napříč kategoriemi, které jsou tradičně chápány jako disparátní: reálný svět - umělecké zobrazení a jednotlivé umělecké druhy. Jak píše C. Klingsöhr-Leroyová: „Surrealismus sám sebe chápal jako hnutí neomezující se na jeden druh umění, jako ‘továrnu na myšlení’, jejíž produkty vznikají z otázek, jež si klade společnost, umění i literatura.“¹³¹ Rozhodnutí, zda zařadit Schiaparelliové klobouk do žánru surrealistického objektu, by podle Genetta záviselo na více různých faktorech jako je autorská intence, a případně také doba vzniku těchto děl.¹³² Napojení Schiaparelliové na okruh surrealistických umělců a její sympatie k myšlenkám a idejím tohoto směru by pravděpodobně svědčily pro toto zařazení.

Podobným, avšak z hlediska soudobé módní normy daleko přijatelnějším, případem jako „Klobouk ve tvaru boty“ jsou „zásuvkové“ šaty od stejné návrhářky z roku 1936. (Obr. 9) Zde Schiaparelliová pracuje s Dalího motivem zásuvek zabudovaných do lidského těla.¹³³ (obr. 10) Motiv zásuvky na šatech je však mnohem méně autonomní než motiv boty na výše analyzovaném klobouku, kde totiž mluvíme o botě jako klobouku a ne pouze motivu boty na klobouku. V tomto smyslu jsou tyto šaty surrealistický objekt spíše tím způsobem, že

¹³⁰ R. Martin: „Fashion and surrealism“, str. 107

¹³¹ C. Klingsöhr-Leroyová: „Surrealismus“, Slovart, Praha 2005, str. 25.

¹³² Kabelky ve tvaru hodin nebo vějíře od návrháře Karla Lagerfelda z 80. let 20. století bychom do této třídy zařadili s mnohem menší jistotou.

¹³³ Tento motiv Dalí uplatňuje ve „Studii k antropomorfní skřínce“ nebo u bronzové sochy „Mílétská Venuše se zásvkami“.

využívají jeho principů. V podobném duchu soudí Martin, že „Dalího erotismus a nicotnost subjektu byly transformovány do ‘Zásuvkových šatů’ od Schiaparelliové. Umělecká norma zůstává stejná, ale určité stylistické aspekty naznačují odlišnou interpretaci. Ve skutečnosti se žena oděná do šatů se zásuvkami stala konvenční záležitostí, poněvadž Schiaparelliová tento objev surrealismu umístila na konzervativní oděv. Tímto umožňuje jeho asociaci s nábytkem a posunuje erotismus nahoty, který vidíme u Dalího.“¹³⁴ Módní oděv již nemůže v takové míře vzbuzovat efekt nečekané souvislosti, kterého má surrealistický objekt dosáhnout. Důvodem je skutečnost, že forma módního oděvu je přijímaná širokou veřejností a stává se tak normou a konvencí (viz kapitola 1 této práce).

Dalším příkladem možného využití konceptu plurální imanence pro vztah uměleckého díla a oděvu je oděv italského futurismu 20tých a 30tých let 20. století. Na něm si rovněž můžeme ilustrovat další možnou plurálně imanentní relaci, kterou je jednota uměleckého stylu. Futurismus, podobně jako surrealismus, se snažil o celospolečenskou revoluci, která mimo jiné setře rozdíl mezi uměním a předměty denní potřeby, neboť každý objekt má být reformován v jednotném futuristickém stylu. U futuristického hnutí v Itálii se setkáváme s návrhy na reformu v oblékání, jež je prezentována hned v několika oděvních manifestech a doplněna návrhy futuristického oděvu. (Obr. 11) Silvia Martinová píše: „Futurismus (...) se ve 20. letech rozšířil téměř do všech tvůrčích oblastí – módy, nábytkového designu, kulinářského umění, scénografie, kostýmních návrhů, dekorace, keramiky, grafiky, reklamy. Umění a život, ‘arte viva’, se navzájem velmi sblížily.“¹³⁵ Toto tvrzení však musíme poopravit. Futurismus nevstoupil do světa módy, to také nebyl jeho záměr. Pokusil se ovládnout jednu z oblastí praktického života – oděv – a přiblížit se tak své vizi univerza, v níž splývá se životem. Oděv byl pro futuristy prostředkem k vyjádření nových idejí.

Postoj futuristů k módě jako principu jakoby sledoval paradox ukrývající se v její podstatě, jež spočívá ve dvojím směřování: k neustálé obměně na jedné

¹³⁴ R. Martin: “Fashion and surrealism”, str. 109.

straně, k setrvání, zvyku a konvenci na straně druhé. Podle studie G. Lista se futurismus jakožto směr založený na posedlosti vývojem a budoucností zajímal o módu jako o synonymum modernity.¹³⁶ Marinetti programově odmítal tradice, muzea a jakékoli uchovávání památek. Futurismus prosazoval v umění i životě hodnotu efemérního. Desátý bod Marinettiho prvního manifestu futurismu z roku 1909 zní: „Chceme zničit muzea, knihovny, bojovat proti moralismu, feminismu, a všem oportunistickým a prospěchářským zbabělcům.“¹³⁷ Umění nebylo v pojetí futurismu zdrojem trvalé hodnoty, ani se nepovyšovalo nad ostatní lidské produkty a činnosti. Ve futuristické koncepci architektury vedla fascinace neustálou proměnou k naprosto nerealizovatelným návrhům podoby měst architekta Antonia Sant'Elia. Ten požadoval, aby každá budova měla kratší životnost než lidský život a aby si každá generace vytvořila své vlastní prostředí, které bude plně odpovídat aktuálnímu stádiu vývoje společnosti. V kontextu těchto ideálů se jeví sympatie futuristů k módě a všemu módnímu zcela pochopitelné. Ačkoli se tedy sami futuristé pojmu móda nevyhýbali, byli bychom opatrnější při použití tohoto pojmu v souvislosti s futuristickým oděvem. Futuristé, ačkoli obdivovali aspekt proměnlivosti módy jakožto principu, nahlíželi s opovržením na soudobou oděvní módu a hodnoty, které v té době představovala. Jejich kritika se neomezovala jen na aktuální formu šatů, která naprosto neodpovídala životu v dynamickém a technickém světě podle futuristických představ, ale zasáhla i módu v její podstatě. G. Lista ukazuje, že futuristický oděv popíral nejen schopnost tehdejší módy podat zprávu o postavení člověka v třídní hierarchii, ale rovněž možnost zvýraznit individuální prvky lidské tělesnosti: „...futuristická móda neusiluje o přetvarování boků, zvýraznění pasu, zdůraznění ramen nebo siluety. Futuristé naopak směřují ke skutečné depersonalizaci a vytvářejí tak z každého individua jakési pohyblivé umělecké dílo pro společnou slavnost barev a forem. Oproti aristokratické, individuální a buržoazní dimenzi

¹³⁵ S. Martinová: „Umění + akce + život = futurismus“, In: „Futurismus“, Slovart, Praha 2006.

¹³⁶ Srov. G. Lista: „La mode futuriste“, In: „Quand l'art habillait vêtements“, Paris Musées de la Ville de Paris, Paris 1997.

¹³⁷ F. T. Marinetti: „Manifest du futurisme“, In: „Le premier manifest du futurisme“, Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa 1986.

tradiční módy, která je pojímána jako společenská přehlídka okázalosti a potvrzení třídního postavení, futurismus hlásá celkový příklon ke kolektivním hodnotám, které korespondují s moderností měst počátku století.¹³⁸

Platí-li tedy tyto historické skutečnosti, a nám se tak do jisté míry povedlo rekonstruovat futuristické normy pro klasifikaci objektů jako futuristických děl oproti ostatním („nefuturistickým“) předmětům, pak můžeme s pomocí Genetteova konceptu žánru jako první formy transcendence mluvit o plurální imanenci ve futuristickém oděvu ve velmi silném smyslu. Ideje futurismu projektované do oděvu, jakožto významného prvku v každodenním životě, mohou k člověku promlouvat dokonce mnohem důrazněji než např. futuristická malba nebo socha. Tak silnou tezi bychom si však v případě většiny ostatních uměleckých směrů dovolit nemohli.

Zde je snad také patrnější, že ačkoli se Genette zpočátku snaží pojednat o ontologii uměleckého díla odděleně od otázky estetické funkce, platí tato distinkce jen na úrovni modu imanence. Oblast transcendence, jak sám Genette v závěru své knihy upozorňuje, již zahrnuje proměnlivost funkcí a efektů předmětu. I jednota díla či žánru s plurální imanencí předpokládá jistou shodu ve funkci a efektu. V tomto smyslu je třeba rozumět našim úvahám o možných vztazích uměleckých děl a oděvů jako stejně provizorním, jaké činí sám Genette.

¹³⁸ G. Lista: „La mode futuriste“, In: „Quand l'art habillait le vêtemet“, Paris Musées de la Ville de Paris, Paris 1997, str. 36.

4. 2 Částečná manifestace

U druhého modu transcendence objekt imanence manifestuje pouze část díla a Genette rozlišuje její dva typy:

1. lakunární¹³⁹

2. nepřímou.

Částečnost je u lakunární manifestace kvantitativního charakteru: torzo sochy chybí ruce, z triptychu se nám dochovaly pouze dvě části, ze symfonie stihl autor napsat jen dvě věty apod. Nejčastější příčinou lakunární manifestace je ztráta některé části díla v důsledku nehody, ale na úrovni žánrů také plurální imanence (naše představa o celku kubistického umění je v jistém smyslu částečná, pokud známe pouze díla Picassova apod.). Čili v rovině žánrů se modus částečné manifestace střetává s modem plurální imanence jako dvě strany téže mince. Lakunární manifestace může vzbudit různě silný dojem neúplnosti podle toho, jak celistvá byla původní struktura. Genette rozlišuje několik druhů vztahu mezi částí a celkem.¹⁴⁰ Částí může být:

a) fragment organicky jednotného uměleckého díla. Takovými částmi jsou např. torzo a chybějící ruce sochy nebo jednotlivé stránky románu. Dojem neúplnosti je v těchto případech částečné manifestace podle Genetta nevyhnutelný.

b) autonomní prvek záměrně propojený s ostatními částmi celku. Jako příklad uveďme jednotlivé věty symfonie, části malířského triptychu nebo básně ve sbírce. Míra jednoty celků v této skupině může být samozřejmě velmi variabilní. Nicméně platí, že oddělená recepce části celku není jako neúplná pocíťována nutně.

c) člen stejného druhu nebo třídy. Tento typ celku se vyznačuje nejslabší jednotou, která ve velké části případů ani nebyla důsledkem autorské

¹³⁹ Z latinského *lacuna* - mezera, dutina.

¹⁴⁰ Srov. G. Genette, "The Work of Art", str. 215-217.

intence. Do této kategorie celku můžeme zařadit díla od jednoho umělce, skupiny umělců nebo díla stejného uměleckého stylu, dále pak umělecké žánry a druhy, a dokonce i všechna umělecká díla dohromady. Jak jsme již poznamenali výše, lakunární manifestace na této úrovni odpovídá modu plurální imanence. Tyto celky jsou přímo předurčeny k tomu, aby byly manifestovány neúplně. Málokdo přečetl všechny realistické romány, které kdy byly napsány nebo měl možnost vidět všechny gotické chrámy. Zároveň však právě v případě žánrového či druhového celku je neúplnost chápána jako nejméně závadná.

Položme si nyní otázku, na jakých typech celku může participovat oděv a stát se tak jeho případnou částečnou manifestací? Domníváme se, že u částečné manifestace prvního typu celku bychom těžko našli analogie z oblasti oděvu. Oděv sám o sobě vždy bude autonomním objektem, ať je integrován do nějakého celku v jakékoli míře.¹⁴¹ Naopak případy, kdy oděv a umělecké dílo tvoří celek druhého typu nejsou zcela ojedinělé. Podle našeho názoru tento typ celku tvoří některé „oděvní instalace“ české návrhářky Liběny Rochové. V muzeu Kampa v Praze se v roce 2006 konala výstava s názvem „Dialog“, jenž spočívala v umístění oděvů navržených speciálně pro tuto příležitost do blízkosti uměleckých děl stálé expozice. Při návrhu těchto oděvů hledala Rochová oděvní formu, která by umožňovala rozvíjet konkrétními díla na různých rovinách, od barev a tvarů, přes materiál, až po konceptuální myšlenku (šaty z papíru evokují pomíjivost, stejně jako obraz nazvaný „Pomíjivost“ /obr. 12/ apod.).

Ovšem např. v případě oděvu postaveného do blízkosti sochy Karla Nepraše „Rodina“ nacházíme hlubší rovinu propojení. (Obr. 13) Mohli bychom říci, že oděv doplňoval umělecké dílo a promlouval k němu. Toto organické

¹⁴¹ Možná bychom si mohli představit umělecké dílo, do něž by byl oděv integrován takovým způsobem, že by jeho vytržení způsobovalo stejný efekt neúplnosti jako torzo sochy. Ovšem i takto odejmutý oděv by byl funkčně samostatným objektem, pokud by nebyla poškozena jeho oděvní funkce. Ruka sochy v tomto smyslu autonomní být nemůže, pokud by se ovšem nestala např. surrealistickým objektem.

spojení pak dalo vzniknout novému uměleckému dílu, které provizorně pojmenujeme „Rochová - Nepraš“. Tento konkrétní způsob spojení jednotlivých objektů v celek má svá specifika a mnohými rysy se odlišuje od jiných celků, které do této skupiny Genette řadí. Tak např. básně jedné sbírky nebo části malířského triptychu byly seskupeny v celek autorským záměrem jediného tvůrce. Oproti tomu „Rochová-Nepraš“ je dílo, jehož části pochází od dvou různých autorů, a propojeny byly záměrem pouze jednoho z nich, a to Rochové. Přesto toto dílo tvoří organicky propojený celek, jakousi novou strukturu, a samostatný oděv lze chápat jako jeho částečnou manifestaci. Tento konkrétní oděv Rochové, vstupující do jakési interakce se sovkou Karla Nepraše, můžeme postavit do opozice k tvorbě jiné české návrhářky, a to Blanky Matragi. (obr. 14) Ta vytvořila kolekci společenských šatů, inspirovaných malbami Františka Kupky. Zde nalezneme vztah uměleckého díla (konkrétně Kupkovy malby) a oděvu skutečně pouze na rovině motivu, který nevytváří žádnou strukturu.¹⁴² Parciální abstraktní motivy jsou přeneseny na oděv s cílem proměnit se v dekorativní prvek šatů.

Další zvláštní typ uměleckého celku, na němž participuje oděv, je dílo jako syntéza různých uměleckých druhů včetně umění užitých, které bývá nazýváno německým pojmem „Gesamtkunstwerk“.¹⁴³ „Umělecký oděv“ belgického secesního návrháře Henryho Van de Velda lze chápat jako součást „gesamtkunstwerk“ sui generis. Zde má oděv přispívat k harmonickému propojení architektury a všech částí interiéru ve stylově jednotné dílo. V oblasti oděvní módy jsou jakousi snahou o vyjádření ideálu „gesamtkunstwerk“ typ oděvní přehlídky jako multimediální show, v níž můžeme rozpoznat jakousi formu divadelního představení či happeningu. Zde se však jedná spíše pouze o připodobnění módního oděvu a jeho prezentace k umělecké formě. Funkce oděvu zůstává módní a funkce přehlídky komerční.

¹⁴² Tento typ vztahu mezi uměleckým dílem a oděvem zařadíme do tzv. nepřímé manifestace, viz níže.

¹⁴³ „Gesamtkunstwerk“ je idea univerzálního uměleckého díla, které sjednocuje malířství, hudbu, architekturu či básnictví v jeden celek. Tento pojem byl původně používán v německé teorii umění pro označení děl R. Wagnera.

Příklady oděvů, které jsou součástí třetího, nejméně celistvého typu celku, tedy uměleckého žánru, jsme se zabývali již v kapitole o plurální imanenci, jelikož tyto typy transcendence jsou na této úrovni dvěma stranami téže mince.

Dílo může být částečně zpřítomněno nejen skrze manifestaci lakunární, ale i nepřímou. Genette ji definuje takto: „nepřímou manifestací mám na mysli cokoli, co může zajistit více či méně podrobnou znalost díla, kdykoli je samo dílo definitivně nebo dočasně nepřítomné.“¹⁴⁴ Standardními nepřímými manifestacemi autografických děl jsou reprodukce (malby či kresby) a fotografické záznamy (skulptur či architektonických děl), které různými odchylkami od originálu v barvě, velikosti nebo struktuře povrchu deformují efekt originálu. Některé současné umělecké druhy, jako je např. land art nebo happening bývají dokonce určeny k recepci přes fotografické či filmové médium, jak jsme se s tím setkali i v případě Dalího počinu s botou. U alografických umění plní funkci nepřímé manifestace např. shrnutí či překlad textu, v případě hudby potom transkripce. Podle Genetta můžeme jako nepřímou manifestaci díla chápat i různé druhy hypertextů a jejich ekvivalentů v obrazovém vyjádření. Určitou znalost Da Vinciho Mony Lisy nám umožní i Duchampovo „L.H.O.O.Q.“ a architektonické kvality katedrály v Rouenu lze recipovat skrze Monetovy malby, stejně tak některé vlastnosti Homérovy „Odyssey“ se nám manifestují skrze Joycova „Odyssea“. Nepřímá manifestace se samozřejmě může kombinovat s typem lakunární manifestace, jako je tomu např. u detailního fotografického náhledu části obrazu nebo sochy. Nepřímé manifestace, oproti lakunárním, jsou většinou záměrně vytvořeným produktem, nikoli důsledkem nehody. Předpokládanou funkcí nepřímých manifestací je buď nahradit originál (jak je tomu např. u kopie) nebo ho jen denotovat (reprodukce nebo slovní popis).

Oděv pochopitelně nabízí velkou řadu možností, jak manifestovat umělecké dílo tímto nepřímým způsobem. Tohoto typu transcendence se také nejsnáze účastní oděv módní. U nepřímé manifestace uměleckého díla skrze oděv můžeme

¹⁴⁴ G. Genette, „The Work of Art“, str. 218.

opět zaznamenat jistá specifika, která Genette ve svých úvahách pochopitelně nereflektuje. Primární funkcí kopií, reprodukcí, různých resumé a překladů je denotovat, nahrazovat originální dílo, či nějak jinak umožnit jeho částečné poznání. Šaty „Modrian“ (Obr. 15) návrháře Yves Saint Laurenta z poloviny 60. let 20. století jsou oděvem s dominantní módní funkcí a denotace Mondrianovy malby je pouze funkcí vedlejší, mající podporovat funkci módní. Použijme následující příměr: šaty „Mondrian“ a reprodukce Mondrianovy malby se k sobě má jako Joycův „Odysseus“ ke shrnujícímu výkladu původní Odyssey. Šaty „Mondrian“ a Joycův „Odysseus“ jsou svého druhu hypertexty. Podobné příklady využití uměleckého díla jako motivu jsou v oděvní módě nespočetné. Pro příklad jmenujme již zmiňované modely Blanky Matragi, šaty „Poster Dress“ návrháře Harryho Gordona inspirované tematikou op-artu atd. (obr. 16). Na skutečně triviální úrovni je nepřímou manifestací uměleckého díla i jednoduché tričko s potiskem obrazu např. Warhola či Van Gogha. Takový oděv většinou neplní funkci módní, ale spíše funkci suvenýru.

Genette završuje svůj výklad třetím a posledním modem transcendence, který nazývá „plurální dílo“. Tento modus transcendence překonává odlišnosti jednotlivých recepcí díla, ale také nevyhnutelné změny podoby díla v čase (stárnutí fyzického nosiče malby) a pluralitu funkcí (dílo vsazené do nového kontextu mění svou funkci a v tomto smyslu je plurální). Plurální je v tomto smyslu vlastně každé umělecké dílo, jelikož každá jednotlivá recepce má za důsledek jiný význam díla. Pluralita významu se ještě násobí přesunem díla do jiného prostoru nebo sociálního kontextu. Ovšem ačkoli se pokaždé jedná o jiné dílo z hlediska významu, objekt imanence zůstává stejný. Transcendence pluralitou efektů je ve skutečnosti jiným vyjádřením Mukařovského dynamické povahy funkční struktury. Umělecké dílo tak může ztrácet svou původní funkci a přecházet do oblasti mimoumělecké. U tohoto modu transcendence se mnohem explicitněji než u ostatních způsobů existence díla ukazuje skutečnost, že otázku ontologie, čili modů existence díla, nelze zcela oddělit od otázky estetické funkce. Genette tak musí částečně revidovat svůj původní provizorní předpoklad, že

ontologie uměleckého díla a zkoumání jeho estetické funkce mohou být dva oddělené předměty studia. Genette píše: „...druhý (modus existence uměleckého díla, čili transcedence - pozn. V.V.) má již mnoho co dočinění s mody působení. (...) Jestliže imanence ve svých dvou režimech náleží do oblasti bytí (...), různé způsoby transcedence patří do oblasti 'jednání' či 'působení', jelikož závisí na rozmanitých vztazích mezi objektem imanence a efektu, kterým působí na publikum...“¹⁴⁵

¹⁴⁵ G. Genette, “The Work of Art”, str. 257.

Závěr

Pokusme se nyní, na závěr naší práce, systematizovat závěry z jednotlivých kapitol, abychom zkoumanou problematiku spatřili jako jednotný fenomén, v souvislostech.

Naše úvahy vyšly ze snahy pochopit ten význam slova móda, který jsme nazvali principem módy, a to za tím účelem, abychom mohli později lépe specifikovat funkce, které vládou v oblasti oděvní módy, tedy celku módních oděvů, a tak ji vymezit vůči doméně umění. Proto jsme naši pozornost v první kapitole obrátili ke klasikům filosofického a sociologického uvažování o této problematice, ke G. Simmelovi, R. Königovi, T. Veblenovi a G. Lipovetskemu.

Prvně jmenovaný se našeho tématu dotýká ve dvou, podle naší interpretace souvisejících esejích, „Psychologie ozdoby“ a „Móda“. Při zkoumání fenoménu ozdoby, do nějž mimo jiné spadá i oděv, si Simmel všímal skutečnosti, že estetické působení ozdoby není jejím cíle o sobě. Tím je ve skutečnosti až dvojpohyb sociálního vyčlenění a integrace. Předpokladem této její schopnosti je vázanost na obecně sdílné, tj. materiál či styl, a také její soulad s osobou, která ji nosí. Naopak do značné míry nežádoucí je v jejím případě autonomní estetické působení, které Simmel chápe jako stěžejní charakteristiku uměleckého díla. I druhá jmenovaná esej se zakládá na dualistickém společenském principu splynutí a odlišení. Móda je v ní pochopena jako norma, pohybující se na škále mezi dvěma extrémy – naprostou novinkou a davovým přijetím –, přičemž oba tyto extrémy ji ruší, spočine-li na nich. Není ani záležitostí individuální, ani davovou, nýbrž se týká té části kolektiva, k níž ostatní teprve směřují. I móda je tedy u Simmela pochopena ve svém sociálním aspektu jako prostředek sociální diferenciaci. Vztah mezi oběma eseji jsme pak spatřili v analogii mezi složkou stylu u ozdoby a principem módy, který styl neustále uvádí do pohybu.

Souvislosti módy a stylu se také ve své knize „Sociologie módy“ věnuje druhý myslitel, který nás v naší práci inspiroval, R. König. Ten definuje módu jako formu sociální reglementace, jež je ekvivalentem stylu s kratší dobou trvání.

Módu tak lze podle něj nahlížet jednak jako hybný moment či dynamický prvek kulturního vývoje, synonymum pro změnu, pohyb a novinku, jednak je sama efemérnější formou stylu, tedy svého druhu normou. Vymezení toho, co je styl a co pouhá krátkodobá móda, je tak s určitou platností možné až s historickým odstupem a v dané době je jejich vztah vždy jen relativní. Opět jsme se tedy setkali s určením módy jako fenoménu ambivalentního – změna má za následek společensky pochopené odlišení se od davu, její druhá stránka, tíhnutí k závaznosti a její ustavování jakožto stylu, však ústí ve splnutí s ním. Podle Königa se tato povaha módy velmi dobře ukazuje právě v oblasti oděvní módy. Móda jako princip se nicméně dotýká všech oblastí lidské existence a nelze ji tak omezit na vnějškovou stránku věcí. König také prohlubuje své pojetí módy analýzou příčiny obou pohybů, kterými je vymezena, a to z pozic antropologických. Módu jako princip jsme v závěru celé podkapitoly spolu s Königem mohli vymezit jako zvláštní formu předepsaného chování, tj. jako pravidelnou, více či méně závaznou proměnu stylu.

Analogické určení podstaty módy jakožto principu nalezneme také v knize „Teorie zahálčivé třídy“ norského-amerického sociologa T. Veblena, jehož úvahám jsme věnovali následující kapitolu. Jeho teorie pro nás byla zajímavá zejména tím, že v ní vyvstává problém vztahu módy a oblasti estetická. Veblen na doménu módy pohlíží prizmatem rozporu mezi principem tzv. okázalé spotřeby a přirozeného odporu k plýtvání. Jeho koncepce mu tak umožňuje novým způsobem interpretovat příčinu módní proměnlivosti, kterou spatřuje právě v napětí mezi oběma principy. Veblen spatřuje v módě pouze esteticko falešné, vázané na normu okázalé spotřeby, a nikoli skutečné, jež by se zakládalo na přirozeném zalíbení v jednoduchosti. V tomto smyslu je podstata módy bytostně neestetická a její jádro spočívá v jejím sociálně diferenciacním působení, podobně jako u Simmela a Königa.

Esteticko získává naopak zcela ústřední status v díle dalšího myslitele, zabývajícího se fenoménem módy, G. Lipovetského. Ten na oblast módy pohlíží ve své knize „Říše pomíjivosti“ geneticky. Zkoumá příčinu jejího vzniku a nachází ji ve změně hodnotové orientace západoevropské civilizace ve

středověku, která spočívala v opuštění tradic a v obdivu k novému. Je to právě tento kult novosti, který je podle Lipovetského také zodpovědný za princip módní proměnlivosti, a nikoli neschopnost nadále plnit funkci sociální diferenciaci, jak tvrdí Simmel a König, či estetická nesnesitelnost, kterou udává Veblen. Tuto jeho tezi jsme však kritizovali, neboť podle našeho názoru Lipovetsky nesprávně pojímá individualitu absolutně jako nezávislou na společnosti. Proto jsme také odmítli jeho přidruženou tezi, že příčinou změny v módě je zrudnutí předchozí estetickou formou. V tomto smyslu jsme se nadále drželi teze, že podstata módy je sociologická, avšak korigovali jsme zároveň Veblenovu tezi, když jsme esteticku v módě přiřkli roli prostředku k sociální diferenciaci, jak tomu bylo již u Simmela.

V druhé kapitole naší práce jsme problémy, načrtnuté v části předešlé, systematizovali pomocí funkčního pojetí skutečnosti v díle J. Mukařovského. Ten užívá pojem estetická funkce, chápaný na pozadí společenské normy, a vymezuje ji proti funkci praktické, teoretické a symbolické. Estetická funkce spolu se symbolickou přetváří skutečnost ve znak, avšak činí z objektu znak odkazující sám k sobě. Praktická funkce není znakové povahy a směřuje k přímému působení na skutečnost. Stejně tak teoretická, která však skutečnost používá jen jako nástroj k tvorbě obecného zákona. Mukařovský pak zavádí také pojem funkční dominance, který mu umožní odlišit oblast umění od mimouměleckého estetického. Inspirováni touto myšlenkou a v návaznosti na výsledky první kapitoly jsme tak navrhli definici módního oděvu. Módní oděv je takový oděv, který pro daný moment a v daném sociálním kontextu plní módní funkci a u nějž je tato funkce dominantní. Módní funkcí rozumíme podtyp funkce sociální (a v posledku praktické), která umožňuje sociální odlišení a integraci v nějakém sociálním celku tím, že splňuje módní normu, platnou pro daný společenský celek. Oděvem pak rozumíme artefakt z materiálu upraveného podle tvarů lidského těla tak, aby zde existovala možnost jeho obléknutí. Naše definice módního oděvu nevyklučovala spolupřítomnost funkce estetické, nýbrž ji naopak zohledňovala coby důležitý prostředek pro naplnění funkce dominantní.

Z toho jsme na začátku další kapitoly vyvodili, že módní oděv nemůže být

uměním. Jinými slovy, že jeden objekt nemůže fungovat současně jako módní oděv i umělecké dílo. Pokusili jsme se také zamyslet nad tím, jak se může módní oděv přibližovat k oblasti umělecké. Principiálně jsme označili dva možné způsoby – ztrátu praktické funkce (tj. v našem případě módní) v čase a její oslabení či absenci již v době vzniku. Ve druhém případě jsme rozlišili dva podtypy, a to neschopnost plnit módní funkci a oslabení možnosti oblečení.

V poslední kapitole jsme se pak pokusili funkční pojetí doplnit o ontologickou dimenzi, podobně jak se o to snaží ve své knize „Work of Art“ francouzský literární historik G. Genette, neboť nás zajímala možnost extrafunkcionálního typu vztahu mezi uměleckým dílem a oděvem. Jeho teorie byla navíc zcela slučitelná s našimi systematickými tezemi ze třetí kapitoly, neboť i on ve svém díle vychází především z pozic strukturalistických. V souladu s nimi definuje umělecké dílo jako artefakt s estetickou funkcí. Pohlíží na něj však i z jiné, totiž ontologické perspektivy, a rozlišuje tak dva způsoby bytí uměleckého díla, a to imanenci a transcendenci. První rozumí to, v čem je objekt „ztělesněn“, tj. fyzický předmět v případě autografických umění a tzv. ideální imanenci, manifestující se v konkrétních předmětech, v případě umění alografických. Druhým způsobem bytí, transcendencí, se pak snaží vysvětlit všechny ty případy konkrétních uměleckých děl, kterým rozumíme jako v nějakém smyslu jednotným, a to nad rámec prostého konceptu imanence. A tento pojem nás v naší práci zajímal, neboť jsme s jeho pomocí hledali zmíněné extrafunkcionální vazby oděvní módy a umění. Genette totiž rozlišuje tři základní typy transcendence: plurální imanenci (n individuálních objektů pro jedno dílo), částečnou manifestaci (manifestace jednoho díla skrze 1/n imanence) a pluralitu efektů (n děl pro jednu imanenci).

Tyto Genettovy distinkce jsme pak aplikovali na některé případy oděvů, které jsou ve zvláštním postavení vůči konkrétním uměleckým dílům, abychom ilustrovali určité typy jejich možných vztahů. V případě plurální imanence jsme se krátce zabývali tzv. surrealistickým objektem, který do jisté míry může transcendovat do oděvu, jak tomu bylo v případě „Klobouku ve tvaru boty“ E. Schiaparelliové. Oděv však ještě může využívat jen pouhého principu uměleckých

děl, jak tomu bylo v případě „Zásuvkových šatů“ téže módní návrhářky. Jiný příklad využití konceptu plurální imanence pro vztah uměleckého díla a oděvu jsme shledali v případě futuristického oděvu. V jeho případě byl oděv vzhledem k dobovým normám snad ještě silněji ztělesněním principů futuristického umění než mnohá jiná umělecká díla téhož stylu. Parciální manifestaci jsme spolu s Genettem rozlišili na lakunární a nepřímou. Oděv mohl fungovat jako lakunární manifestace vyššího celku v tom případě, kdy původní umělecké dílo nějakým způsobem doplňoval, vstupoval s ním do dialogu, jako v případě díla „Rochová - Nepraš“, či různých forem „Gesamtkunstwerk“. Nepřímou manifestací pak je oděv ve všech těch případech, kdy konkrétní umělecké dílo denotuje (například šaty „Modrian“). Třetí modus transcendence, pluralita efektů, k prohloubení našeho problému nijak nepřispíval, nicméně poukazoval na bytostnou spjatost ontologické a funkční perspektivy.

V naší práci jsme tedy v první řadě rozlišili různá užití pojmu móda a uvedli jsme je do vztahu. Povedlo se nám zprostředkovat polemiku mezi významnými mysliteli, zabývajícími se touto problematikou, a z jejich přístupů vytěžít ústřední tezi o podstatě módy. Ji jsme následně opřeli o funkční pojetí skutečnosti, které jsme však museli doplnit o ontologickou perspektivu. V tomto smyslu by se snad také s jistou mírou nadsázky dalo mluvit o tom, že jsme pomocí analýz problematiky vztahu módy a umění poukázali na hranice funkcionálně strukturalistického přístupu v estetice i mimo ni. Neboť existují objekty, o nichž má smysl říci, že zároveň jsou i nejsou uměleckými díly, totiž pokaždé v jiném ohledu. V jednom případě z hlediska dominance estetické funkce, v druhém nakolik jsou jimi parciálně manifestována jiná umělecká díla či v nich plurálně imanují určité žánry. Genettovu ontologickou perspektivu jsme tímto krokem zároveň doplnili o oblast mimouměleckou, konkrétně o oděvní módu, kterou se Genette jinak nezabývá. Spolu s ním jsme však také na konci naší práce dospěli k potřebě vytvoření nového konceptuálního rámce, který umožní klást otázku po identitě uměleckého díla, a v tomto smyslu i otázku po jeho možném vztahu

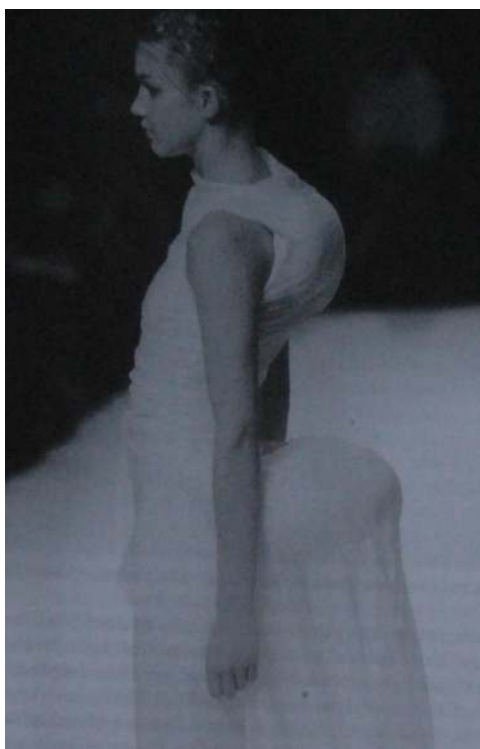
k artefaktům z oblasti módy, z pozic sjednocujících obě dvě soupeřící perspektivy. Takovou koncepci si však my nejsme schopni představit ani v obrysech.

V této práci jsme si však kladli cíle nižší. Navrhli jsme totiž úhel pohledu, v němž možná debata o vztahu umění a módy nemá podobně chaotickou podobu, jakou mají jednotlivé příspěvky, citované v úvodu naší práce. Nyní totiž již chápeme, že například výrok F. Müllerové „Móda tvoří ‘umění’ a umění promlouvá o módě. Už nerozeznáme, co k čemu patří.“ nerozlišuje ani prosté funkční vymezení obou oblastí, natož aby reflektoval otázku jejich vztahu v rovině ontologické, a z pouhé skutečnosti, že jednou formou vyjádření se vyjadřujeme k druhé, vyvozuje dalekosáhlé důsledky. Autorka si tedy ze svého historického hlediska otázku ani neklade. Patrnou se tato otázka stává až při reflexi estetické. Vždyť problém vztahu módy a umění skutečně existuje, ale nikoli v této podobě.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



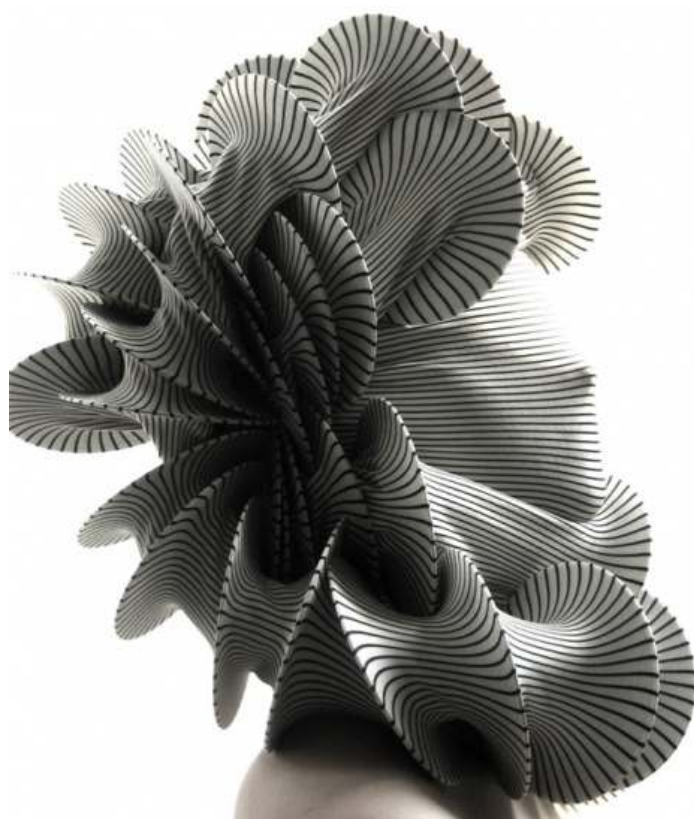
Obr. 1 – Y. Yamamoto



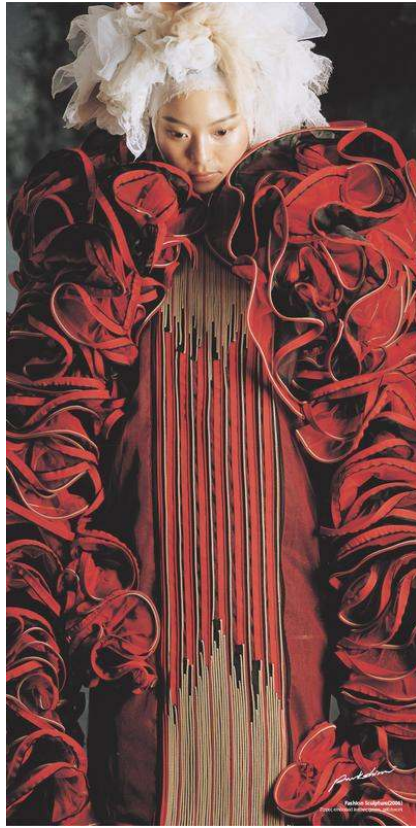
Obr. 2 – R. Kawakubo



Obr. 3 – H. Chalayan



Obr. 4 – R. Mersh



Obr. 5 – S. Park



Obr. 6 – S. Dalí



Obr. 7 – R. Magritte



Obr. 8 – E. Schiaparelli



Obr. 9 – E. Schiaparelli



Obr. 10 – S. Dalí



Obr. 11 – G. Balla



Obr. 12 – L. Rochová



Obr. 13 – L. Rochová



Obr. 14 – B. Matragi



Obr. 15 – Y. Saint Laurent



Obr. 16 – Neznámý autor a H. Gordon

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Baudelaire**, Ch.: „Úvahy o některých současnících“, Odeon, Praha 1968
- Baudot**, F.: „Móda století“, Ikar, Praha 2001
- Benjamin**, W.: „Móda“, In: Labyrinth revue 2003/13-14
- Davis**, M.S.: „Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality“, In: „Social forces“, University of North Karolina Press, 1973/3
- Evans**, C.: „Telegramy do budoucna“, In: Labyrinth Revue 2003/13-14
- Frisby**, D.: „Simmel, Georg“, In: „The Cambridge Dictionary of Sociology“, Cambridge University Press, New York 2006
- Genette**, G.: „The Work of Art“, Corneille University Press, New York 1997
- Goodman**, N.: „Jazyky umění“, Academia, Praha 2007
- Hubatová-Vacková**, L.: „Instantní šaty“, „Orientace“, Salon 2, str. 5, příloha Lidových novin ze dne 10. února 2007.
- Marinetti**, F. T.: „Manifest du futurisme“, In: „Le premier manifest du futurisme“, Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa 1986
- Martin**, R.: „Fashion and surrealism“, Rizzoli, New York 1987
- Martinová**, S.: „Umění + akce + život = futurismus“, In: „Futurismus“, Slovart, Praha 2006
- Martucelli**, D.: „Sociologie modernity, Itinerář 20. století“, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2008
- Müllerová**, F.: „Art & Mode“, Éditions Assouline, Paris 1999
- Müllerová**, F.: „La mode contemporaine: entre création et industrie“, In: „Mode & art 1960-1990“, Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles 1995
- Ingarden**, R.: „Umělecké dílo literární“, Odeon, Praha 1989
- Klingsöhr-Leroyová**, C.: „Surrealismus“, Slovart, Praha 2005
- Kleinová**, N.: „Bez loga“, Argo, Praha 2005
- König**, R.: „Sociologie de la Mode“, Petite Bibliothèque Payot, Paris 1969

- Lavrentiev, A.:** „Minimalisme et création textile ou l'origine de la mode constructiviste”, In: „Quand l'art habillait vêtement“, Paris Musées de la Ville de Paris, Paris 1997
- Lipovetsky, G.:** „Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderních společnostech“, Prostor, Praha 2002
- Lista, G.:** „La mode futuriste“, In: „Quand l'art habillait le vêtement“, Paris Musées de la Ville de Paris, Paris 1997
- Loos, A.:** „Dámská módo, ty strašná kapitolo kulturních dějin”, In: „Řeči do prázdna”, Tichá Byzanc, Kutná hora 2001
- Mukařovský, J.:** „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, In: „Studie z estetiky“, Odeon, Praha 1966
- Mukařovský, J.:** „K problému funkcí v architektuře“, In: „Studie z estetiky“, Odeon, Praha 1966
- Mukařovský, J.:** „Místo estetické funkce mezi ostatními“, In „Studie z estetiky“, Odeon, Praha 1966
- Mukařovský, J.:** „Význam estetiky“, In: „Studie z estetiky“, Odeon, Praha 1966
- Petrusek, M.:** „Proč číst Simmela na konci tisíciletí?“, In: „Peníze v moderní kultuře a jiné eseje“, Sociologické nakladatelství, Praha 1997
- Remaury, B.:** „Art à la mode”, In: „Art et Mode“, speciální vydání časopisu Art press, 1997/18
- Simmel, G.:** „Konflikt moderní kultury“, In: „Peníze v moderní kultuře a jiné eseje“, Sociologické nakladatelství, Praha 1997
- Simmel, G.:** „Móda“, In: „Peníze v moderní kultuře a jiné eseje“, Sociologické nakladatelství, Praha 1997
- Simmel, G.:** „Psychologie ozdoby“, In: „Peníze v moderní kultuře a jiné eseje“, Sociologické nakladatelství, Praha 1997
- Stern, R.:** „Ni vers le nouveau, ni vers l'ancien, mais vers ce qui est nécessaire”, In: „Quand l'art habillait la mode”, Paris Musées de la Ville de Paris, Paris 1997
- Veblen, T.:** „Teorie zahálčivé třídy“, Sociologické nakladatelství, Praha 1999
- Volek, E.:** „Znak, funkce, hodnota“, Paseka, Praha 2004

Resumé

Tématem diplomové práce je vztah umění a módy z hlediska estetiky. K problému přistupuje systematicky. První kapitola práce zkoumá princip módy na podkladě klasiků sociologie, G. Simmela, R. Königa, T. Veblena a G. Lipovetského. Dospívá k vymezení podstaty módy jako sociologické, tj. jakožto dvojpohybu společenského vyčlenění a integrace. Tento smysl (móda jako princip) je v práci odlišen od významu oděvní módy jakožto celku módních oděvů. Estetická složka v módě může vystupovat pouze jako druhotná. Druhá kapitola navazuje na tyto výsledky a podkládá je funkcionálně strukturalistickými principy v podání J. Mukařovského. Toto spojení umožňuje definovat módní oděv jako oděv s dominantní módní funkcí, umožňující sociální diferenciaci. Jakožto u oděvu u něj musí také existovat možnost obléknutí. Díky tomu módní oděv nemůže spadat do oblasti umění, kde dominuje funkce estetická, resp. pouze za cenu ztráty dominance módní funkce. Možné příčiny této ztráty zkoumá kapitola třetí. Ve čtvrté kapitole je nejprve krátce nastíněna Genettova koncepce modu transcendence uměleckého díla, která je poté aplikována na diskutovanou problematiku. To umožňuje vysvětlit možné přesahy uměleckých děl či žánrů do oděvů z hlediska extrafunkcionálního.

The final thesis examines the relationship between art and fashion from the perspective of aesthetics. It deals with the problem systematically. The first chapter examines the principle of fashion on the strength of the classics of sociology, G. Simmel, R. König, T. Veblen and G. Lipovetsky. It concludes that the principle of fashion is sociological, i.e. it is a two-fold movement of social differentiation and integration. This meaning (fashion as principle) is contrasted with clothing fashion, i.e. fashion in the sense of the sum of fashion clothing. The aesthetic element in fashion occurs subsidiarily. The second chapter links these conclusions and bases them on the functionally structuralistic principles of J. Mukařovský. This connection defines fashion clothing as clothing with a dominant fashion function, enabling social differentiation. As it is clothing, it must be possible to wear it. Therefore fashion clothing cannot be included in the domain of art, where the aesthetic function dominates, or let us say only under the condition of losing the dominance of fashion function. The third chapter explores possible causes of its loss. The fourth chapter summarizes Genettes conception of mode of transcendence of a work of art, which is then applied to the discussed topic. This enables the explanation of possible overlaps of works of art or genres of clothing from an extrafunctional perspective.