

Móda a umění v Paříži druhého císařství: křížovatky teorie a praxe

Linda Muchová

Linda Muchová: Móda a umění v Paříži druhého císařství: křížovatky teorie a praxe [Fashion and Art in Paris of the Second Empire. Interconnections of Theory and Practice] In: *Ostium*, vol. 19, 2023, no. 3.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Fashion and Art in Paris of the Second Empire. Interconnections of Theory and Practice
The study deals with the analysis of Charles Baudelaire's aesthetic theory and some practices of the founder of haute couture Frederick Worth. While both artists have their place in the history of fashion and art - Baudelaire as the one who integrated the phenomenon of fashion into aesthetic thinking, Worth as the man who recontextualized clothing creation from craft towards art - their belonging is often affected by their mere temporal and local affiliation to the Paris of the Second Empire. In contrast, we attempt to present an essential connection between the two phenomena. Our interpretation demonstrates how Worth's seemingly disparate practices (which might appear to be merely marketing or psychological) find a unifying basis in Baudelairean aesthetics (formulated especially in the seminal essay *Le Peintre de la vie moderne*) and, conversely, how some of the questions raised by many of Baudelaire's theoretical formulations arrive at a certain answer in Worth's rather merely intuitive practice. This crossing of theory and practice is manifested in the simultaneous crossing of fashion and art, giving rise to their essentially modern form.

Keywords: Fashion, Art, Aesthetics, Baudelaire, Worth

Charles Baudelaire (1821–1867) i Frederick Worth (1825–1895) patří ke klasikům teorie a dějin umění - a módy. Ačkoli byli oba příslušníky jedné generace a zhruba dekádu obyvatelé jednoho velkoměsta, není známo, že by se někdy osobně setkali. Podobnou situaci nalézáme i v odborné literatuře, kde Baudelaire i Worth sice sdílejí stejné (chronologicky určené) oddíly monografií a encyklopedií, ale ani tam k jejich bližšímu setkání nedochází. Důvod k tomu se zdá být nasnadě. Baudelaire je všeobecně známý jako významný básník a umělecký kritik, zatímco Worth získal proslulost jako zakladatel haute couture a původce dodnes platných prvků světa módy, jimiž jsou: „sezónní proměna, prezentace kolekcí na živých manekýnách, a především nové povolání módního návrháře, spojené s novým společenským postavením.“^[1] Na první pohled se tedy zdá, že mezi velkým básníkem a kritikem na jedné straně a vlivným praktikem módního provozu nemůže být mnoho styčných bodů. Cílem následujících stránek bude ukázat, že Worthovu vpravdě revoluční návrhářskou a marketingovou praxi lze adekvátně pochopit jako odpověď na Baudelairovu estetickou revoluci.

Oním nepochybným styčným bodem obou těchto postav je móda, ve smyslu francouzského *la mode*.^[2]

Charles Baudelaire: umění, móda a modernita

Charlese Baudelaira coby autora slavných „Květů zla“, jednoho z epochálních děl moderní poezie, snad není třeba zvlášť představovat. Neméně přelomová je ale i jeho umělecká kritika a publicistika, které představují nepřehlédnutelnou část jeho tvorby.^[3] V této souvislosti se budeme blíže zabývat Baudelairovým esejem „Malíř moderního života“, vydaným roku 1863.

Dříve než přistoupíme k podrobnějšímu rozboru tohoto Baudelairova textu, zastavme se krátce u místa, které Baudelairova tvorba zaujímá ve vývoji západní literatury a estetiky vůbec. Vypůjčíme-li si označení z názvu studie literárního historika H. R. Jausse, umění se v Baudelairově době, a ještě více v jeho díle samém posouvá do role „*anti-přírody*“.^[4] Zatímco ještě po větší část 18. století funguje umění jako nápodoba přírody, na jeho konci se začíná rýsovat přehodnocení tohoto postoje. Předzvěstí tohoto nového poměru je skutečnost, že určujícím estetickým fenoménem spojeným s přírodou se stále více stává kategorie vznešeného, tj. příroda je prožívána jako něco v zásadě přesahujícího lidské kapacity. Romantismus vnesl do přírody dějiny, historizoval ji jako rozvíjení univerzálního rozumu. Po ztrátě přesvědčivosti romantického obrazu světa pak zůstává příroda jen jako to ne-smyslné, neuspořádané, brutální a ohrožující (v téže době darwinismus formuluje své pojetí evoluce jako slepého boje o přežití). V Baudelairově době „*příroda ztrácí charakter estetického fenoménu – ztrácí atributy harmonie, jáství, účelnosti, čehosi rozumně-dějinného a organicky utěšeného*“.^[5] Estetika se proto orientuje na krásu uměleckou, u Baudelaira můžeme pozorovat přímo jisté nepřátelství vůči přírodě a přirozenosti.^[6] Velmi plasticky je toto přehodnocení estetického postoje vůči přírodě vyjádřené v Baudelairově básni „Pařížský sen“.^[7] V této básni autor představuje umělou, anti-přírodní krajinu, která je tvořena kovem, mramorem a vodou, s výslovným vyloučením živé, organické přírody: „*ne stromy, sloupy obklopeny, dřímaly zticha bazény...*“^[8] Už z tohoto náčrtu Baudelairovy pozice v dějinách estetiky je zřejmé, proč může jako jeden z prvních docenit právě módu coby umělecké přetvoření lidské přirozenosti.

Samotný esej „Malíř moderního života“ nás v této souvislosti upozorní na další souvislosti Baudelairovy estetické revoluce: autor zde zohledňuje módu při svém pokusu vystihnout povahu krásy nejen proto, že móda je něco uměleckého, ale zároveň z toho důvodu, že zde spatřuje spojení s *modernitou*.^[9] Ostatně hrdina celého eseje, malíř Constantin Guys, slouží Baudelairovi jako příklad moderního umělce *par excellence*.^[10]

Esej samotný vznikl mezi lety 1859 a 1860, vydán byl pak o tři roky později. V prvním plánu se esej věnuje Baudelairovu příteli, malíři Constantinu Guysovi (1802–1892), který ovšem v celém textu zůstává skryt zpravidla pod iniciálami, snad i proto, aby Baudelaire naznačil distanci svého obrazu od reálné historické postavy. Název „Malíř moderního života“ nevolil Baudelaire náhodně, neboť Guys byl ilustrátorem dobových novin. Jeho profese tak v řadě aspektů přímo ztělesňovala specifičnost modernity. Aby novinový ilustrátor mohl zachycovat právě aktuální události, musel být stále uprostřed dění. Jeho umění muselo být zároveň činem, který dovede držet tempo s během moderního života, a integrovat do sebe jeho prchavost, nahodilost a proměnlivost: „*spěchá, prudký a plný činnosti, jako by se bál, aby mu obrazy neunikly*“.^[11]



Senátor vracející se z Vatikánu (vytvořen přibližně r.1850), autorem je Constantin Guys, MET.
(As part of the MET's Open Access policy, you can freely copy, modify and distribute this image, even for commercial purposes)

Guysova hektická honba za zběsile pádícím světem má ale podle Baudelaira nezastupitelnou estetickou relevanci: *„Hledá cosi, co snad smíme nazvat moderností; lepší slovo pro myšlenku, o níž jde, se totiž nenajde. Jde mu o to, aby z módy vyhmátl veškerou poetičnost, kterou může obsahovat ve své historičnosti, aby z pomíjejícího vyprostil věčnost.“*^[12]

A právě nyní může Baudelaire formulovat své pojetí estetiky. Jak jsme mohli vidět ve výše uvedené pasáži, poetičnost a historicita, věčnost a pomíjejícínost nepředstavují pro něj nikterak neslučitelné diametrální protiklady. Baudelairovo pojetí časové konfigurace v rámci moderní temporality pregnantně shrnuje J. Habermas: *“Aktuální přítomnost již nemůže získat své sebevědomí z opozice vůči odmítnuté a překonané epoše, vůči minulosti. Aktualita může být ustavena jen jako bod, kde se stýkají čas a věčnost.“*^[13] V navazujících pasážích eseje nalézáme totiž slavné formulace, často uváděné jako ilustrace Baudelairova pojetí krásy. V nich se o věčném a nahodilém či relativním mluví jak o dvou nutných složkách či elementech krásy: *„Krásu tvoří jednak věčný a neměnný element, jehož podíl se určuje nesmírně těžce, a pak element relativní, nahodilý, jímž může být až už střídavě nebo najednou například doba, móda, morálka nebo vášeň. Bez tohoto druhého elementu, který je jakýmsi lákavým, šumivým, dráždivým obalem božského koláče, byl by první element nestravitelný, neocenitelný, nepřipravený a nezpůsobitelný pro lidskou povahu. Nevěřím, že někdo někdy objeví vzorek krásy, jež by neobsahovala obě tyto složky.“*^[14]

Podobně vyznívají Baudelairovy úvahy nad výtvarným uměním (krása, jak již víme, je pro Baudelaira primárně umělecká, artificiální). V následující pasáži můžeme nadto sledovat specifické významové zabarvení slova „moderní“. Modernost není, jak by se dalo čekat, monopolní výsadou přítomnosti, nevztahuje se u Baudelaira výlučně na dobu obsahově definovanou např. průmyslovou a sociální

revolucí, probíhající od konce 18. století. A neplatí to ani v oslabeném formálním a relativním smyslu, podle něhož by nakonec každá historická doba byla jednou vůči době jí předcházející „moderní“. Baudelairův text nabízí ovšem jiný výklad. *„Modernost existovala pro každého starého malíře; většina krásných portrétů, které nám zůstaly z předchozích dob, je oblečena v šatech své doby. Jsou dokonale harmonické, protože šat, účes, a dokonce i gesto, pohled a úsměv (každá doba má své vlastní držení těla, pohled a úsměv) tvoří dokonale životný celek. Podceňovat nebo pomíjet tento přechodný, prchavý prvek, který prochází tolika proměnami, nemá nikdo právo. Když ho potlačíte, upadnete nutně do prázdna krásy, která by byla abstraktní a nedefinovatelná...“*^[15]

Když na začátku ukázky Baudelaire přisuzuje modernost každému starému malíři, nemyslí tím, že by tento malíř kdysi byl moderní vůči svým předchůdcům. Co dělá i staré mistry moderními, je jejich schopnost vystihnout dobu portrétovaného v nejmenších detailech. Ty představují právě onen pomíjivý, nahodilý, křehký element krásy, který Baudelaire spojuje s módou, oděvem, líčením, účesem, gestem atp. Bez tohoto prvku se krása stává „prázdnou“. To nás přivádí k zamyšlení nad vztahem krásy a pomíjivosti (který nakonec bude odkazovat ke vztahu krásy a módy).

Řada Baudelairových formulací sugeruje dojem, že krása, resp. umění se skládá z věčnosti a pomíjivosti jako ze dvou reálně odlišitelných komponent či „polovin“: *„Modernost, toť přechodnost, prchavost, nahodilost, polovina umění, jehož druhou půlí je věčnost a neměnnost.“*^[16] Na první pohled by se z právě citovaného výroku zdálo, že modernost představuje půlku umění, ke které ovšem musí přistoupit ještě nějaká druhá, „věčná“ složka. Tu však Baudelaire nijak blíže nedefinuje ani neexemplifikuje. Zkusme chápat ono „věčné“ a „neměnné“ nikoli jako reálně odlišitelnou předmětnou komponentu (jak bychom např. podle onoho malířského příkladu čekali vedle zobrazení šatů, gest atp. ještě nějaký další tematický motiv, který by měl představovat to věčné), ale jako vlastnost, kterou běžně přisuzujeme uměleckým dílům, totiž jejich nadčasovou hodnotu, trvalou platnost, „klasičnost“. Potom by oba prvky nestály proti sobě v nedialektické opozici: umělecké dílo bude „věčné“, protože je moderní, a bude trvalé, protože má v sobě pomíjivost.

To mohou více ozřejmit i některé další Baudelairovy formulace: *„Jedním slovem, aby byla kterákoli modernost hodná stát se starožitností, je třeba, abychom z ní vydobyli utajenou krásu, kterou do ní bezděky ukládá lidský život. A právě tímto úkolem se G. zabývá především.“*^[17] Zde nalézáme jakoby opačnou perspektivu, která nicméně míří stejným směrem. Ona „starožitnost“ ve francouzském originále *antiquité* má totiž také význam „klasický starověk“, „antika“, která byla pro západní kulturu dlouho nadčasovým normativním vzorem. (Antika, starožitnost zaujímá ve srovnání s předchozími citacemi pozici právě toho věčného a neměnného.)^[18] Dotyčná věta tak pracuje s tradičním protikladem *antiqui* versus *moderni*, který ovšem zároveň ruší, neboť i modernost se má stávat antikvitou, „klasikou“, což potvrzuje překonání jednoduše lineárně-časového smyslu antiteze.^[19] Výše uvedený citát ale zahrnuje i nový pohled na krásu samu. Ta se zde nejeví jako produkt smíchání elementů pomíjivého a věčného, ale především jako výsledek bezděčných (*involontairement*) aktivit lidského života. Krása proto nutně nepovstává speciálně v umělecké produkci, ale bezděčně vyvstává v průběhu lidského života jako takového. Baudelairova úvaha tak překonává tradiční klasicismus ve dvou ohledech: jednak relativizuje opozici *antiqui* x *moderni* (ale přímo ji neodstraňuje), jednak v rámci estetiky umělecké ruší primárnost umělecké produkce, pokud by byla chápána jako speciální oblast izolovaná od každodenního „civilního“ života.

Lze všechny výše uvedené Baudelairovy postřehy sladit do nějaké jednotné teorie? Náš pokus o takovou syntézu vychází právě z poslední naznačené perspektivy, která překračuje umění v jeho etablovaných formách a tradičních žánrech.

Z hlediska každodenní umělecké existence můžeme porozumět Baudelairovu vysokému hodnocení všech zdánlivě povrchních detailů, jako je účes, oděv, líčení, postoj, gesto. Tyto efemérní, proměnlivé a proto jedinečné drobnosti jsou tedy onou „moderností“, o níž hovoří ve svých

vymezeních krásy, resp. umění. Na druhé straně jsou to ale právě tyto historicky podmíněné detaily v jejich plnosti, kterým oni velcí mistři vždy věnovali svou pozornost, čímž jejich díla získala nadčasovou platnost.^[20] Proto říká Baudelaire o Guysovi, že „z módy vyhmátl veškerou poetičnost, kterou může obsahovat ve své historičnosti“, „z pomíjejícího vyprostil věčnost“. Tato „věčnost“ či nadčasovost ovšem není bezčasovost, která by stála někde mimo lidské dějiny; i klasická, „věčná“ ideální krása antiky povstala z kontingence lidské každodennosti, klasickou se stává jako pomíjející a pominulá. Ideál proto pro Baudelaira není v rozporu s historicitou, a proto onen „věčný“ prvek umění nestojí v rozporu s prvkem pomíjivým (spíše tuto opozici mysleme jako napětí mezi ideálem a bezděčností, nutností a kontingencí, nebo jak Baudelaire sám říká „duší a tělem“^[21] umění). Přestože krása nespočívá na jednotě jakéhosi mimočasového pravzoru, i tak působí jednotným dojmem, jelikož se konstituuje jako sjednocení historicky vznikajícího ideálu a nahodilé materiální rozmanitosti, a v tomto sjednocení spočívá jak akt umělce a citlivého pozorovatele, tak význam umění pro lidské sebepoznání.

Jak jsme mohli sledovat, jsou Baudelairovy teze na formulační rovině dosti nesystematizované, někde jejich doslovné znění působí dojmem ne-li přímého rozporu, tak přinejmenším nezprostředkovaného dualismu, který lze snadno kritizovat. Typicky je to patrné právě u módy, kterou někdy klade na úroveň materiální rozmanitosti („šat, účes, a dokonce i gesto, pohled a úsměv tvoří dokonale životný celek“), jindy ji řadí k nepředmětným idealitám („doba, móda, morálka nebo vášně“). Každopádně je však nesporné, že se pro něj móda stává legitimním tématem estetických úvah. Její význam spočívá v tom, že velmi zřetelně ukazuje artificiální rozměr lidské existence v jeho kontingentní, každodenní, a bezděčné podobě, nicméně právě z ní povstává krása ve své idealitě. Na tomto základě chce Baudelaire budovat nové, moderní pojetí umělce a umělecké krásy. Nevyjasněnosti ohledně statusu módy nicméně vedou Baudelaira k tomu, že ji nechává figurovat pouze jako pasivní prvek sloužící k osvětlení povahy krásy a umění, aniž by si položil otázku, zda se móda takto umění samému nepřibližuje, pokud s ním rovnou nesplyvá. Že se tento problém skutečně nabízí, naznačují ostatně i některé jeho formulace: „Módu je tedy nutné pokládat za symptom touhy po ideálu, který tane v lidském mozku nad vším, co tam přirozený život kupí hrubého, pozemského a špinavého, jako jakási vznešená deformace přírody, nebo spíš jako trvalé a postupné úsilí o její reformu.“^[22]

Frederick Charles Worth: umění nového střihu a komerční revoluce

Frederick Charles Worth (1825–1895) byl sice rodilý Angličan, koncem padesátých let 19. stol. si však v Baudelairově Paříži otevírá salón, který navždy proměnil svět módy.^[23] Nejenom tvorba vycházející z bran jeho salónu, ale celý způsob, kterým Worth svůj podnik vedl, představuje přelomový moment v proměnách vztahů umění a odívání. V jeho osobě se ztělesňuje a zároveň vrcholí proces, kdy luxusní oděvní tvorba přestává být jedním z řemesel a stává se kreativní činností, uměním v novém, moderním, baudelairovském smyslu. Tato proměna je na terminologické rovině fixována neologismem *haute couture*, který se od Worthových časů s takovou oděvní tvorbou pojil.^[24] Naše analýza se jednak soustředí na krátký popis Worthovy oděvní produkce jako takové, jednak právě na nové sociální, instituční i etické standardy, které jeho aktivity implikovaly.

Worth byl tvůrcem nákladných dámských oděvů (toalet) pro různé společenské příležitosti. Typickou robu z Worthovy produkce tvoří dlouhá sukně a na ní navazující úzká trupová část („živůtek“) a rukávy, které svým tvarem i délkou představovaly velmi variabilní součást šatů. Celý oděv byl s největší precizností a delikátností dekorován. Worth osvědčoval velký cit pro výběr exkluzivních látek (tyl, brokát, satén, moaré), užitá látka sama podstatně ovlivňovala návrh šatů.^[25]

V počátcích své tvorby přejal Worth v té době rozšířený model krinolíny, který však záhy zásadním způsobem inovoval, a nakonec zcela překonal.^[26] V tvaru sukně se tento vývoj projevil nejdříve zploštěním přední části sukně, která měla předtím pravidelný zvonovitý tvar, poté dochází ještě k zvýraznění zadní partie sukně pomocí nového prvku, tzv. turnýry („honzík“, *cul de Paris*). Další

prostor pro obměny nalézal Worth ve způsobu a míře užití dekorativních prvků a doplňků, jakými byly např. klobouky. Do té doby nebyvalá inovativnost byla podmíněna tou skutečností, že každou společenskou sezónu Worth dodával svým zákaznicím stovky oděvů, včetně řady naprosto unikátních modelů pro nejvýše postavené dámy (jakou byla například císařovna Eugénie). Po pádu císařství Worth svou produkci ještě akceleruje, neboť začíná navrhovat a tvořit oděvy pro jarní a podzimní kolekci.^[27] Potřebu dodávat velké množství šatů řešil Worth mj. kombinováním jednotlivých stříhových segmentů (rukávů, živůtků, sukní) a vysokou variabilitou dekorativních prvků (výšivky, prýmky, krajky atp.).^[28]



Večerní šaty Fredericka Charlese Wortha vytvořené přibližně roku 1882, MET
(As part of the Met's open access policy, you can freely copy, modify and distribute this image, even for commercial purposes.)

Máme-li si plně uvědomit význam a dosah změn, které se pojí s Worthovým jménem, je třeba porovnat standardní společenské a instituční praktiky spojované se získáním drahého oděvu v předchozích obdobích. V dobách před Worthem to byla primárně sama zámožná klientka, která do posledních detailů mohla určovat, jak šaty budou - v rámci dobového stylu - vypadat. Vlastní zhotovitel (či zhotovitelka) oděvu ke své klientce docházel a po dohotovení šatů za svým výrobkem prakticky zmizel, jelikož na něj nedopadalo nic z lesku, který šaty přinášely své majitelce.^[29] Ve srovnání s těmito poměry můžeme u Wortha pozorovat enormně navýšenou prestiž výrobce oděvu. Ten už není pouhým najímaným řemeslníkem, ale stává se spíše tvůrcem v silném slova smyslu. Tato zvýšená prestiž se pak jasně projevuje v celé řadě znaků, kterými se nyní budeme zabývat podrobněji. Tyto znaky lze v zásadě popsat s ohledem na vztah tvůrce k oděvu samotnému, na jeho vztah k zákaznicím a k veřejnosti jako celku.

U oděvu samého se tento nový postoj demonstruje už tím, že ani po zakoupení oděvu zákaznicí nepřestává platit jistý „vlastnický“ nárok tvůrce na šaty, které tak alespoň symbolicky nadále zůstávají jeho duchovním majetkem: nejsou to primárně šaty madam XY, ale stále zůstávají šaty „od Wortha“. Tuto skutečnost explicitně potvrzují všité štítky s Worthovým jménem (na rubové straně šatů), jimiž signuje své modely podobně jako malíř své obrazy.^[30] Co dává Worthovi toto předtím neznámé právo, aby róba nosila jeho jméno a nikdy nebylo definitivně přetnuto nehmotné pouto mezi výrobcem a oděvem, bez ohledu na reálnou majitelku? Worth byl autorem kompletního návrhu šatů a též dohlížel na jejich reálnou výrobu, byť jednotlivé oděvní kusy sám nevyráběl, jeho závod v časech největšího rozkvětu zaměstnával více než tisíc dvě stě švadlen.^[31] Jelikož hlavní podíl Worthovy invence připadal na samotný návrh oděvu, nebyla originalita a jedinečnost jeho práce nijak dotčena tím, když se reálné oděvní kusy multiplikovaly v malých sériích nebo některé své návrhy prodával jiným krejčovským salónům.^[32] Worthovo autorství představovalo podstatnou součást ceny, kterou zákaznice platily; jeho šaty byly určeny pro nejzámožnější klientelu tehdejší společnosti. To implikuje zdánlivě nenápadný, ale přesto revoluční moment: cena šatů už není utvářena výlučně ani primárně nákladností látek, doplňků a podílu manuální práce na zhotovení modelu, ale je podstatně spoluurčována prestižním, emočním faktorem.



Štítek uvnitř živůtku šatů nesoucí Worthovo jméno, MET.

(As part of the Met's Open Access Policy, you can freely copy, modify and distribute this image, even for commercial purposes.)

Analogické změny lze pozorovat i na vztahu oděvního tvůrce ke svým zákaznicím. Jestliže v dobách před Worthem, jak jsme řekli, přichází krejčová do domu svých zákazníků, je nyní společensky akceptovatelné, že i vysoce postavené zákaznice samy navštěvují módní salón vedený mužem, aniž by to bylo pokládáno za nevhodné či přímo pohoršující. (Jedině choť Napoleona III., císařovnu Eugenií a dámy z jejího nejbližšího okruhu Worth navštěvoval sám.)^[33] Vedle prolomení společenské hierarchie se zde jedná o překonání dalšího tabu, a to tělesné intimity, jelikož Worth si vydobyl právo blízkého přístupu k tělu cizích manželek a dcer, na kterých osobně z látek šaty modeloval. (To opět připomíná výsadu malíře - portrétisty). Toto právo nelze pochopit bez principiálního přehodnocení statusu oděvu a jeho tvůrce.^[34] Podle dobových svědectví se navíc Worth choval k zákaznicím často nepřiliš uctivě, dával vysoce postaveným dámám nepokrytě a často šokujícím způsobem najevo svou nadřazenost.^[35] Své zákaznice si vybíral, nechat si u Wortha ušít novou róbu bylo mnohdy možné jen na základě doporučení.^[36]

Co mohlo ženy z nejvyšších pater společnosti vést k tomu, že byly ochotny toto vše podstupovat? Už v době před Worthem a zřejmě téměř vždycky byl krásný vzhled něčím, co se pojilo s vyšší společností, resp. mohlo představovat vstupenku do ní. Tuto funkci plnil společenský oděv tradičně, nicméně právě Worthovy šaty byly koncipovány tak, aby svým provedením, cenou a záměrně pěstovanou gloriolou představovaly vrchol exkluzivity. Připomeneme-li si zde principy estetiky umělého, jak jsme se s nimi seznámili výše, včetně estetické nedostatečnosti přirozeného těla, vyjádřené až brutálně znějící Baudelairovou glosou „žena je přirozená, a tedy hnusná“^[37], pak se důležitost dokonalého oděvu ještě umocní. Z dochovaných svědectví víme, že Worth explicitně vyjadřoval myšlenku, že je to on, kdo dámy jako společenské bytosti defacto vytváří, a podřízené chování těchto zákaznic dokládá, že tuto tezi prakticky akceptovaly.^[38] Poznamenejme, že toto navýšení prestiže oděvního tvůrce nakonec proměňuje i vztah zákaznic k šatům samotným. Společensky legitimizuje možnost, aby jedna dáma přenechala svou róbu přítelkyni nebo příbuzné na stejné sociální úrovni, neboť to stále zůstávají šaty „od Wortha“ spíše než šaty „po oné dámě“.

Takto se osoba tvůrce oděvu stává důležitou součástí veřejné sféry, resp. její vybrané společnosti. Worth tuto převratnou změnu vůči nenápadné existenci řemeslníka zpečetuje tím, že jako „celebrita“ vstupuje i do dobové publicistiky a krásné literatury, a to v dílech takových autorů, jakými byli H. Taine, Ch. Dickens a E. Zola.^[39] Oděvní tvůrce se však ocitá před problémem, jak nalézt pro svou původně stále ještě řemeslnickou existenci komplexní obraz, jímž by se mohl prezentovat mezi společenskou elitou. Worth se totiž příležitostně významných společenských akcí účastnil, a to jako doprovod své manželky, která na nich předváděla nejnovější modely. Napětí mezi rolí výrobce, který se má zároveň pohybovat v *nepodřízené* pozici mezi svými zákazníky, řešil Worth tím, že svou sebe prezentaci stále více připodobňoval populárnímu (možná až pokleslému) obrazu umělce jako génia, který si osobuje výsostnou pozici vizionáře - diktátora, spoluvytvářejícího pravidla vkusu, o nichž se nediskutuje.^[40] Této roli umělce v jejím akcentovaně romantickém, „geniálním“ vyznění začal Worth přizpůsobovat i svůj vizuální zjev. Zatímco fotografie z počátků kariéry ho zobrazují jako střízlivého anglického gentlemana, pozdější, velmi známé portréty ho zpodobují jako poněkud excentrickou figuru v plášti a baretu. Tuto „rembrandtovskou“ stylizaci Worth potvrzoval i verbálně, když sebe sama přirovnával se k Delacroixovi a své výtvoře k dílům malíře.^[41]



Fotografie Fredericka Charlese Wortha, která není starší než z roku 1895, autor neznámý, převzato z Wikimedia Commons.

Tato pro dnešního pozorovatele poněkud úsměvná sebestylizace měla však své dobré důvody a stojí za to se jí podrobněji věnovat. Má totiž hlubší kořeny než jen psychologické a marketingové. Za situace, kdy se výrazně zrychlila proměnlivost střihů (a tedy forem) oděvů, nemohlo renomé a socioprofesionální identita tvůrce spočívat jen v oděvech samotných, v jejich takřkajících materiální dimenzi. V dobách před vznikem *haute couture* panuje v tvorbě oděvů podstatně větší kontinuita a silnější role tradice; řemeslnicky pracující výrobci oděvů neměli přicházet s novými modely, a ani se to od nich neočekávalo. Jejich úkol spočíval v profesionálním vyplnění přání zákazníků (kterým šlo více o imitaci než o inovaci), vlastní tvůrčí iniciativu většinou projevovali zpravidla pouze v galanterních detailech. Oproti tomu Worth je už spíše *návrhářem* v moderním slova smyslu, k jeho práci neodmyslitelně patří překvapovat něčím novým.

Takto výrazně diskontinuitní podoba tvorby najednou nedokáže dostatečně zakládat sociální a instituční identitu tvůrce, není tu jednoznačná tradice, jíž by byl součástí. Proto vedle vlastních výrobků, oděvů a jejich návrhů musí Worth neustále „pracovat“ též na vytváření veřejného obrazu sebe sama. Pokusíme se ukázat, že tento druhý aspekt je z hlediska moderní, „baudelairovské“ estetiky stejně původní a důležitý jako ten první. V tomto momentu se definitivně rozchází s okruhem praktik vlastního řemesla v jeho dosavadní formě. Jakkoli to byla pro Wortha zřejmě primárně úspěšná marketingová strategie, jež umožnila firmě prosperovat i po pádu druhého císařství a v rukou jeho synů dále do 20. století, nám zde půjde o strukturální aspekt nově vznikající kategorie módního tvůrce (bez ohledu na případné intence „empirického“ Wortha, podobně jako bral Baudelaire s rezervou „empirického“ Guyse).

Oděvní tvorba jako moderní umění

Pokusme se „číst“ Worthovu praxi na pozadí Baudelairových úvah. Vyjdeme-li z jeho formulací o

pomíjivé – kontingentní a naopak věčné – ideální komponentě umění, pak se nám módní oděv ukáže v překvapivém světle. Akcelerace proměnlivosti vzhledu rób, nevyzpytatelné, iracionální střídání toho, co je právě v módě, odpovídá prvku pomíjivosti, kontingence. Kde ale nalezneme Baudelairovu druhou, trvalou, ideální či „klasickou“ komponentu? Na první pohled by se mohlo zdát, že tuto pozici zaujímá právě ona Worthem pěstovaná „image“. Vždyť estetická hodnota konkrétní róby nespočívá pouze v její materialitě, např. střihu a užití látce (jejichž atraktivita podléhá rychle změnám), ale právě také v ideální hodnotě toho, že „je od Wortha“. Ovšem při pozornější úvaze nelze přehlédnout jistý dialektický pohyb: ona ideální komponenta, kterou vůči materiálním šatům dodává image tvůrce, nedodává jakýsi prvek stálosti vůči izolovanému a izolovatelnému prvku pomíjivosti. Teprve dodáním ideálního obrazu tvůrce, „značky“, začíná oděv „pomíjet“, „zastarávat“ bez ohledu na jeho fyzický stav. Zařazením do kolekce určité sezóny salónu XY vzniká teprve podmínka možnosti „morálního zastarávání“ oděvu nezávisle na jeho faktické zachovalosti. Morální či ideální prvek módní tvorby je stejně tak faktorem podtrhujícím pomíjivost.

Proto nelze Baudelairův „ideální“ moment jednoduše chápat jako statickou věčnou prezenci, ahistorickou mimočasovost. Podobně je tomu totiž i u momentu nahodilosti, pomíjivosti kontingence. Představíme-li si dokonale zhotovený společenský oděv ve všech detailech jeho materiálního provedení, nelze se při tom vyhnout představě „života“ v jeho komplexnosti, od fyzického pocitu vtělené existence až po jeho společenský a historický rozměr. Čím více je tento oděv věrný nahodilým okolnostem svého vzniku, tím nejen potruhuje svou pomíjivost, ale naopak i posiluje možnost být otevřeným oknem, jež nás spojuje s minulým životem, a tudíž něčím obecným. Zavázanost vůči době svého vzniku je zároveň možností jisté nadčasové platnosti. Potvrzuje se tím tak podstatně historická povaha „věčnosti“, kterou má Baudelaire na mysli. Oděv (a moderní umění vůbec) se získává moment věčnosti (klasičnosti, antikvity) právě tím, že zastarává, „antikvuje se“.^[42] Teprve jako antikvované, klasické může dílo získat jistou normativní pozici vůči přítomnosti, totiž inspirovat ji pro budoucí tvorbu.^[43]

Worthův symbolický počín, který vstoupil do učebnic jako strategie, která oděvní tvorbu vyvázala z tradic řemesla a přiblížila umění, má tedy hlubší význam, než se běžně uvádí. Nejde tolik o to, že si Worth přisvojil vizáž a manýry romantického *umělce* (nadto v té době již poněkud překonané), ale že tímto krokem do své tvorby systémově integroval historicitu („pomíjivost“), čímž z módní tvorby učinil formu *moderního* umění. Worthova umělecká stylizace působí na nás i na mnoho jeho současníků poněkud kýčovitě, a tak zde můžeme postrádat onen prvek bezděčnosti, vlastní moderní tvorbě. To ovšem platí jen pro „první čtení“, jelikož právě v tvorbě vlastní sebestylizace přišla u Wortha bezděčnost ke slovu v maximální míře. Tím, že si Worth intencionálně osvojil obraz romantického umělce, aby svou oděvní tvorbu zakotvil v mimočasově chápané věčnosti, přispěl ke konstituci moderního, historického pojetí umění.

Worth tak svou praxí ukázal, nejen že Baudelairovy prvky pomíjivého a věčného nelze chápat jako reálně odlišné momenty, ale též nelze tvrdit jejich prostou identitu. (Patrně toto vědomí stojí za dvojznačností či nerozhodností Baudelairových formulací.) Jistý dualismus, který je Baudelairově estetice vytykán,^[44] má svou pozitivní platnost v tom, že indikuje možnost vzájemné reverzibility ideálního a materiálního, pomíjivého a věčného, v čem se vposled zakládá otevřená dynamika historického procesu.

Ačkoli se Baudelaire a Worth ve skutečnosti zřejmě nikdy nesešli, setkání jejich myšlenek nám může zprostředkovat řadu důležitých náhledů. Velký literární umělec a umělecký kritik objevil módu v odívání jako přitažlivý fenomén, který se snažil zakomponovat do svých teoretických úvah, neboť tušil, že by mu mohl zjednat širší a adekvátnější porozumění uměleckým snahám „moderní“ doby. Úspěchy módního vizionáře nám pak poskytly návod, jak módu teoreticky uchopit nejen jako součást, ale přímo jako podstatu rozporuplné moderní estetické zkušenosti. Baudelaire i Worth se zároveň doplňují i zrcadlí jeden v druhém, jako se v moderním umění vzájemně zrcadlí teorie a praxe. Oba

tak dokazují, že módní oděv je problémem, jehož uchopení přesahuje pouhý faktografický popis, neboť se neobejde bez estetické, resp. filosofické reflexe.

Studie vznikla s podporou programu Specifický vysokoškolský výzkum (SVV 1 Kontinuita a diskontinuita ve filosofii, literatuře a umění)

Literatura

- ADOLPHUS, F.: *Some Memories of Paris*. Edinburgh - London: William Blackwood and Sons 1895.
- ANTON, H.: Modernität als Aporie und Ereignis. In: STEFFEN, H. (ed.): *Aspekte der Modernität*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965, pp. 7-31.
- BAUDELAIRE, CH.: *Oeuvres Completes de Charles Baudelaire: Correspondance Générale*, ed. Jacques Crépet, Paris: 1942.
- BAUDELAIRE, CH.: *Důvěrné deníky*. Praha: Kra 1993.
- BAUDELAIRE, CH.: Malíř moderního života. In: BAUDELAIRE, CH.: *Úvahy o některých současníkch*. Praha: Odeon 1968, pp. 587-626.
- BAUDELAIRE, CH.: *Květy zla*. Praha: Levné knihy 2001.
- BENJAMIN, W.: *Výbor z díla II, Teoretické Pasáže*. Praha: OIKOYMENH 2011.
- CALINESCU, M.: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press Books 1987.
- CARRIER, D.: Baudelaire's Theory of Beauty. In: *Nineteenth Century French Studies*, Vol. 23, No. 3/4 Spring-Summer 1995, pp. 382-402.
- CLAIR, J.: *Úvahy o stavu výtvarného umění; Odpovědnost umělce*. Brno: Barrister & Principal 2006.
- COLE, D. J.; DEIHL, N.: *The History of Modern Fashion from 1850*. London: Laurence King Publishing 2015.
- COLEMAN, E. A.: heslo Charles Frederick Worth. In: STEELE, V. (ed.). *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume 3: Ocult Dress to Zoran*. Detroit, New York, San Francisco (aj.): Charles Scribners & Sons 2005, pp. 447-449.
- De MAN, P.: Literary History and Literary Modernity. In: *Daedalus*, Vol. 99, Spring, 1970, No. 2, pp. 384-404.
- De MARLY, D.: *Worth, Father of Haute Couture*. New York/London: Holmes & Meier Pub 1980.
- DICKENS, Ch.: *All the Year Round*, (from February 28 to August 22 1863), Vol. IX., London 1863
- EKARDT, P.: *Benjamin on Fashion*. London, New York, Oxford (aj.): Bloomsbury Publishing 2020.
- GEORGES, K. E., GEORGES, H.: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Basel: Schwabe 1951.
- GODART, F.: *Unveling Fashion: Business, Culture, Indentity in the Most Glamorous Industry*. London: Pelgrave Macmillan 2012.
- HABERMAS, J.: *The Philosophical Discourse of Modernity, Twelve Lectures*. Cambridge: Polity Press 1990.
- HOLLANDER, A.: *Sex and Suits, The Evolution of Modern Dress*. New York: Knopf 1994.
- JAROŠOVÁ, H.: *Oděv - Móda - Tvorba*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová 2020.
- JAUSS, H. R.: Kunst als Anti-Natur, Zur Ästhetischen Wende nach 1789. In: KRAUSS, H. (ed.): *Folgen der Französischen Revolution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, pp. 162-196.
- JAUSS, H. R.: Literarische Tradition und Gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität. In: STEFFEN, H. (ed.): *Aspekte der Modernität*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965, pp. 150-185.
- KAWAMURA, Y.: *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. Oxford, New York: Berg Publishers 2005.
- KODA, H.; MARTIN, R.: *The Historical Mode, Fashion and Art in the 1980s*. New York: Rizzoli International Publications 1989.
- KYBALOVÁ, L.: *Od empirie k druhému rokoku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2004.

LAVIER, J.: *The Concise History of Costume and Fashion*. New York: Harry N Abrams Inc 1960.
Le GOFF, J.: *Paměť a dějiny*. Praha: Argo 2007.
LEHMANN, U.: *Tigersprung, Fashion in Modernity*. Cambridge, Massachusetts; London (England): The MIT Press 2000.
LIPOVETSKY, G.: *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech*. Praha: Prostor 2010.
PAZ, L. M.: Crinolines and Bustles: the Reign of Metallic Artifices. In: BRUNA, D. (ed.): *Fashioning the Body: An Intimate History of the Silhouette*. New Haven - London: Yale University Press 2015, pp. 177-199.
SALA, G. A.: *Paris Herself Again in 1878-1879*, London: Remington and Co 1880.
STEELE, V. (ed.): *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume 1*. Detroit, New York, San Francisco (aj.): Charles Scribners & Sons 2004.
TAINÉ, H.: *Notes sur Paris: vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*. Paris: Librairie Hachette 1893.
THIEL, E.: *Künstler und Mode, Vom Modeschöpfer zum Modegestalter*. Berlin: Berlin Henschelverlag 1979.
ZOLA, E.: *Štvanice*. Praha: Dobrovský 2015.

P o z n á m k y

[1] LIPOVETSKY, G.: *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech*. Praha 2010, p. 113. Základní monografií věnovala Worthovi Diana de Marly (De MARLY, D.: *Worth, Father of Haute Couture*. New York/London 1980), z níž vycházejí prakticky všechny novější publikace. Český čtenář se s Worthem může seznámit v souhrnných dílech KYBALOVÁ, L.: *Od empiru k druhému rokoku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2004, pp. 162-178, JAROŠOVÁ, H.: *Oděv - Móda - Tvorba*. Praha 2020, pp. 153-154.

[2] Zatímco starší maskulinum *le mode* označuje módu v obecném smyslu (čímž odkazuje na etymologii z latinského *modus*, tj. „způsob“, „způsoby“), novější femininum *la mode* označuje od 19. století primárně módu související s oděvy a doplňky, viz EKARDT, P.: *Benjamin on Fashion*. London, New York, Oxford (aj.): Bloomsbury Publishing 2020, p. 17-18 a LEHMANN, U.: *Tigersprung, Fashion in Modernity*. Cambridge, Massachusetts; London (England): 2000, p. 17.

[3] V češtině máme k dispozici reprezentativní výbor Charlese Baudelaira, který obsahuje i zasvěcený úvod a ediční komentář překladatele Jana Vladislava, kde lze nalézt bližší informace o Baudelairově kritickém a esejistickém díle (pp. 8-21; 659-661). BAUDELAIRE, CH.: Malíř moderního života. In: BAUDELAIRE, CH.: *Úvahy o některých současnících*. Praha 1968, pp. 587-626.

[4] JAUSS, H. R.: Kunst als Anti-Natur, Zur Ästhetischen Wende nach 1789. In: KRAUSS, H.(ed.): *Folgen der Französischen Revolution*. Frankfurt am Main 198, pp. 162-196.

[5] Ibidem, p. 165. Jako ilustraci této teze můžeme doplnit přímo citát z Charlese Baudelaira „Většina omylů o krásnu pramení z mylných představ 18. století o mravnosti. Tenkrát se pokládala za základ, pramen a typ veškerého možného dobra a krásna příroda.“ Viz BAUDELAIRE, CH.: Malíř moderního života, p. 616.

[6] K Baudelairově „fóbii“ vůči rostlinám viz jeho dopis Fernandu Desnoyersovi, BAUDELAIRE, CH.: *Oeuvres Completes de Charles Baudelaire: Correspondance Générale*, ed. Jacques Crépet, Paris 1942, pp. 321-323.

[7] BAUDELAIRE, CH.: *Květy zla*. Praha 2001, p. 198.

[8] Ibidem, p. 198.

[9] Je třeba dodat, že Baudelaire patří k prvním, kdo slovo modernita (modernité) systematicky používá. Etymologická příbuznost „módy“ a „modernity“ není zcela přímočará, jak by se mohlo zdát. Slovo móda pochází z latinského substantiva *modus* (způsob). Pozdně latinské adjektivum *modernus* vzniklo z příslovce *modo*, které též souvisí s výrazem *modus*. Srov. GEORGES, K. E., GEORGES, H. (1951) *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Basel: Schwabe. Ačkoli výraz *modernus* se běžně vyskytuje už ve středověku (srv. *devotio moderna*), s Baudelairom nabývá nového významu - už není pouhým relačním prvkem v antitezi *antiqui - moderni* atp., ale „modernitu“ můžeme

připisovat každé (tedy i historické) epoše, nakolik jsme s to odhalit její tvůrčí potenciál, jak ještě výše ukážeme. K pojetí modernity viz obecně, Le GOFF, J.: *Paměť a dějiny*. Praha 2007, pp. 40–68.

Speciálně s ohledem na Baudelaira viz CALINESCU, M.: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, pp. 13–94; De MAN, P.: *Literary History and Literary Modernity*. In: *Daedalus*, Vol. 99, Spring, 1970, No. 2, pp. 384–404; ANTON, H.: *Modernität als Aporie und Ereignis*. In: STEFFEN, H. (ed.): *Aspekte der Modernität*, Göttingen 1965, pp. 7–31; JAUSS, H. R.: *Literarische Tradition und Gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität*. In: STEFFEN, H. (ed.) *Aspekte der Modernität*, Göttingen 1965, pp. 150–185.

[10] Srov.) De MAN, P.: *Literary History and Literary Modernity*, p. 396f.

[11] BAUDELAIRE, CH.: *Malíř moderního života*, p. 597.

[12] *Ibidem*, p. 597.

[13] HABERMAS, J.: *The Philosophical Discourse of Modernity, Twelve Lectures*. Cambridge: Polity Press 1990.

[14] *Ibidem*, p. 589.

[15] BAUDELAIRE, CH.: *Malíř moderního života*, p. 598. V textu citace opravujeme původní „přeceňovat“ na „podceňovat“, a to v souladu s francouzským originálem *mépriser*. I v souvislosti s dandym hovoří Baudelaire o přítomnosti a „bláhovosti“. „Je třeba říkat, že G. dává každému ze svých dandyů, když je črtá na papír, jeho historický, ba odvážil bych se říci legendární charakter, kdyby nešlo o přítomnost a věci pokládáné obyčejně za bláhovosti?“ *Ibidem*, p. 614

[16] *Ibidem*, p. 598.

[17] *Ibidem*, p. 598.

[18] JAUSS, H. R.: *Literarische Tradition und Gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität.*, p. 184.

[19] Srv. CLAIR, J.: *Úvahy o stavu výtvarného umění; Odpovědnost umělce*. Brno 2006, p. 41.

[20] Baudelaire explicitně uvádí jako kritiky hodnou tu tendenci, kdy malíři zobrazují své současníky např. v antickém oděvu, interiéru či postoji. Oproti tomu je v běžném životě sounáležitost šatů s lidským tělem a jeho krásou poznávána a patřičně oceňována: „*Který muž nepocítil (...) nejzaujatější rozkoš při pohledu na umně upravenou toaletu a neodnesl si s sebou její obraz, neoddělitelný od krásy té, k níž patřila, protože žena i toaletu pro něj tvořily neoddělitelný celek?*“ Srv. BAUDELAIRE, CH.: *Malíř moderního života*, pp. 597; 616.

[21] *Ibidem*, p. 589.

[22] *Ibidem*, p. 617.

[23] Worth přichází z Londýna do Paříže nedlouho před polovinou století, přesný rok se u různých autorů liší, pohybuje se v intervalu 1845–1850. Roku 1857 zakládá spolu s O. G. Boberghem svou první firmu na 7 Rue de la Paix, jméno švédského společníka také v názvu firmy figurovalo); více viz De MARLY, D.: *Worth, Father of Haute Couture*, pp. 32–44. COLE, D. J.; DEIHL, N.: *The History of Modern Fashion from 1850*. London 2015, p. 34. GODART, F.: *Unveling Fashion: Business, Culture, Identity in the Most Glamorous Industry*. London 2012, p. 41.

[24] Haute couture, které doslovně přeloženo znamená „vysoká krejčovina“ (na rozdíl od běžné, řemeslné krejčovské produkce), označuje špičkově zhotovené modely, přesně nazkoušené a upravené na míru konkrétní zákaznice. Nejvybranější látky, vysoká kvalita zpracování a originalita návrhu jsou samozřejmostí. Dále také pod pojmem haute couture je již zahrnutý vysoký podíl autorova návrhu jako individuálního tvůrčího přínosu pro dané šaty. V neposlední řadě je tento termín spojován s profesí a organizací „Chambre syndicale de la confection et de la couture pour dames et enfants“ založenou roku 1868, Worth byl vůdčí silou při jejím zakládání. Důležitost této instituce pro celou oblast módy dokládá i fakt, že existuje dodnes, i když v historii se měnil, jak její název, tak přesné vymezení kompetencí. Více k tomu GODART, F.: *Unveling Fashion: Business, Culture, Identity in the Most Glamorous Industry*, p. 41. Dále srv. STEELE, V. (ed.): *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume 1: Academic Dress to Eyeglasses*. Detroit, New York, San Francisco 2004, p. 425.

[25] De MARLY, D.: *Worth, Father of Haute Couture*, p. 105.

[26] Ke krinolíně viz KYBALOVÁ L.: *Od empíru k druhému rokoku*, p. 162–178; PAZ, L. M.: *Crinolines and Bustles: the Reign of Metallic Artifices*. In: BRUNA, D. (ed.) *Fashioning the Body: An Intimate*

History of the Silhouette. New Haven - London: Yale University Press 2015, pp. 177-199.

V neposlední řadě také de Marly, Worth (pozn.1), p. 140.

[27] De MARLY, D.: *Worth, Father of Haute Couture*, p. 140.

[28] Ibidem, pp. 57-58; COLEMAN, E. A.: heslo Charles Frederick Worth. In: STEELE, V. (ed.). *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume 3: Ocult Dress to Zoran*. Detroit, New York, San Francisco 2005, pp. 447-449. V nových poměrech po roce 1871 se uvolňují striktní pravidla pro barvu společenských rób (bílá barva), a Worth nalézá v barevnosti oděvů nový prostor pro svou kreativitu; viz De MARLY, D.: *Worth, Father of Haute Couture*, p. 47. Některým barevným odstínům dává dokonce speciální jména, např. odstín sytě žluté na šatech z roku 1891 nazývá „Kleopatru“. Ibidem, p. 190

[29] V době před Worthem bylo pravidlem, že výrobci dámských oděvů byly zase ženy - krejčovské a švadleny. Rose Bertinová (1747-1813) bývá někdy označována za první, koho bychom mohli spojit s termínem haute couture. Je třeba si ale uvědomit, že by to bylo nepřesné, poněvadž tato obchodnice zaměřující se na prodej doplňků, lemů a jiných komponent sice také vytvářela luxusní šaty pro své významné klientky (mezi ně patřila Marie Antoinetta a jiné vysoce postavené ženy na francouzském dvoře), nevytvářela však sama návrh šatů a byla stále ještě plně podřízena klientce, která si šaty objednávala a v dialogu s ní návrh šatů vznikal. Rose Bertin tak „nediktovala“ svým zákaznicím, jak mají šaty vypadat, jak je tomu u zakladatele haute couture Wortha. Dále viz KAWAMURA, Y.: *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*, Oxford, New York 2005, p. 65.

[30] K Worthově záměrně pěstované „umělecké“ autostylizaci se dostaneme níže, zde můžeme jen připomenout rembrandtovský malířský „baret“ a plášť, který lze vidět na jedné z jeho dochovaných fotografií.

[31] De MARLY, D.: *Worth, Father of Haute Couture*, p. 23.

[32] Ibidem, p. 23.

[33] Srč. LAVER, J.: *The Concise History of Costume and Fashion*. New York 1960, p. 186.

[34] Anne Hollander o této situaci hovoří ve své knize *Sex and Suits, The Evolution of Modern Dress*, když celou situaci popisuje takto „Zdá se, jako by umělecké privilegium dávalo šokujícím způsobem muži právo modelovat a řásit oděv na submisivním těle klientky, a aby uplatňoval svůj kreativní talent na její fyzické existenci.“ (přel. LM) HOLLANDER, A.: *Sex and Suits, The Evolution of Modern Dress*. New York 1994, p. 118.

[35] K tomu viz svědectví Hyppolita Taina. TAINÉ, H.: *Notes sur Paris: vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*. Paris: Librairie Hachette 1893, pp. 144-145. Taine v dané pasáži Wortha nejmenuje (zřejmě aby se vyhnul možné žalobě), je však nepochybné, že kritika směřuje na něj viz De MARLY, D.: *Worth, Father of Haute Couture*, p. 107.

[36] TAINÉ, H.: *Notes sur Paris: vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, p. 144.

[37] BAUDELAIRE, CH.: *Důvěrné deníky*. Praha 1993, p. 34.

[38] O jisté markýze se Worth vyjádřil, že „není ničím, není na ní nic, o co by se šlo opřít, musím ji znovu vytvořit“ De MARLY, D.: *Worth, Father of Haute Couture*, p. 56; kněžně Metternichové měl po společenských úspěších v jeho šatech Worth říci, „jsem to já, kdo Vás stvořil“ Ibidem, p. 56.

[39] TAINÉ, H.: *Notes sur Paris: vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*; SALA, G. A.: *Paris Herself Again in 1878-1879*. London 1880, pp. 322-334; DICKENS, Ch.: *All the Year Round*, (from February 28 to August 22 1863), Vol. IX., London 1863, pp. 7-12; Émile Zola, *La Curée*, Paris 1871. V posledně jmenovaném Zolově románu vystupuje Worth pod průhlednou přezdívkou jako „proslulý Worms“, přičemž vyprávění akcentuje u „geniálního krejčího“ právě rysy excentrického umělce a horentní sumy za jeho výtvořky (srč. ZOLA, E.: *Štvanice*. Praha: Dobrovský 2015, pp. 88-89; 132; 136-137; 140; 144; 166; 203; 260).

[40] To platí nejen pro Worthovo implicitní chování vůči zákaznicím, ale dokládají to i jeho sebevědomá veřejná prohlášení: „Ženy, které ke mně přicházejí, žádají mé myšlenky a nechtějí se řídit svými. Obracují se mě s důvěrou a já za ně rozhoduji - to je činí šťastnými!“ (Nikdy se nestává, že by si některá osobovala právo na vlastní volbu nebo nápady?) „Volbu? Ano, jistě, ale jenom mezi různými mými návrhy!“ z rozhovoru F. Adolpha s Worthem. ADOLPHUS, F.: *Some Memories of*

Paris. Edinburgh - London 1895, p. 190.

[41] K Worthově malířské sebeidentifikaci viz THIEL, E.: *Künstler und Mode, Vom Modeschöpfer zum Modegestalter*. Berlin 1979, p. 28.

[42] K tomu uveďme formulaci Jeana Claira. "Moderna se sice rovná objevu esence přítomnosti a demonstraci každodennosti, ale přitom je i trvalou předzvěstí smrti a jasným znamením každodennosti." CLAIR, J.: *Úvahy o stavu výtvarného umění; Odpovědnost umělce*, p. 40.

[43] Jak o tom hovoří také Walter Benjamin. „Móda má čich na to, co je aktuální, ať už se to skrývá kdekoli v houštině někdejší. Jako tygr skáče do minulého.“ BENJAMIN, W.: *Výbor z díla II, Teoretické Pasáže*. Praha: OIKOYMENH 2011, p. 309. K fenoménu citace v módě viz KODA, H.; MARTIN, R.: *The Historical Mode, Fashion and Art in the 1980s*. New York 1989.

[44] Viz CARRIER, D.: Baudelaire's Theory of Beauty. In: *Nineteenth Century French Studies*, Vol. 23, No. 3/4 Spring-Summer 1995, pp. 382-402.

Mgr. Linda Muchová
Katedra estetiky FFUK
Filozofická fakulta UK
Celetná 20

116 36 Praha 1

e-mail: linda.muchova@ff.cuni.cz