

Kritika výstavy „*Kytka v popelnici*“ – *Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu*, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 7. 12. 2007 – 17. 2. 2008, kurátorka Konstantina Hlaváčková.

Radim Hladík

Artefakty, produkty materiální kultury, představují zásadní médium pro studium společností bez písemných pramenů. Také v moderních společnostech může jejich materiální kultura dokládat probíhající sociální a ekonomické procesy a často i vyjadřovat tacitně sdílené významy, ať už dominantní, alternativní či opoziční. Každodenní móda sedmdesátých let, která byla na přelomu roku vystavována v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, by z tohoto hlediska měla být předmětem zájmu nejen oděvních profesionálů a široké veřejnosti, ale zasluhuje i pozornost historiků a sociologů. Samotný fakt uspořádání takové výstavy dokumentuje stále citelnější snahu postkomunistické České republiky o kodifikaci její komunistické historie.

Výstava s názvem „*Kytky v popelnici*“ – *Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu* probíhá v rámci projektu *3 x sedmdesátá* od 7. prosince 2007 do 17. února 2008. Doprovodný program zahrnuje projekci filmů a sérii přednášek k tématice sedmdesátých let v Československu. Kurátorka Konstantina Hlaváčková k výstavě také vydala stejnojmennou publikaci, do níž úvodním slovem přispěl Pavel Kosatík.

„*Kytky v popelnici*“ rozhodně nejsou nedbale pohozené; naopak, expozice je velmi detailně komponována a vytváří komplexní reprezentaci oděvní kultury sedmdesátých let. Zářivé barvy každodenních oděvů tak ostře kontrastují s šedými stěnami výstavního prostoru, které mají podle kurátorky metaforicky odkazovat na dobu sedmdesátých let v Československu. Podobné zkratky však v důsledku sabotují sociologickou hodnotu výstavy jako výpovědi o společnosti sedmdesátých let, ačkoliv Uměleckoprůmyslové museum mělo explicitně tuto ambici. O to příhodnější je tedy posuzovat výstavu v jejím institucionálním kontextu jako výraz současné postkomunistické historicity.

Výstava módu sedmdesátých let strukturuje do několika tématických oblastí. V prvním podlaží tak návštěvník může nejprve zhlédnout oblečení klasifikované jako pro běžné nošení: do práce či do kavárny. Na mnoha exponátech je patrná

příbuznost s módou šedesátých let; u jiných – např. u velmi širokých kravat – jsou zase zřejmě snahy o prosazení nových trendů. Dále má návštěvník možnost prohlédnout si módu pro zimní období. Následuje oblečení z tehdejší Západní Evropy spolu se sbírkou různorodých objektů (hračky, nápojové plechovky, pohlednice, erotické fotografie, ...). Další sekce nabízí pohled na způsob oblékání „mladých a nepokojných“. Vlivy hippies a etno-stylu dokumentuje jiný soubor figurín. Konečně lze ocenit i haute couture normalizačního Československa.

Kromě řady exponátů, kterých je celkem přes sto kusů (cca šedesát figurín a padesát doplňků), výstava nabízí i některé interaktivní prvky. Jednak je možné se hapticky obeznámit s dobovými textiliemi. Zarážející při této příležitosti snad může být množství syntetických tkanin; za tímto jevem můžeme předpokládat jakýsi industriální optimismus sedmdesátých let, neboť tato dekáda byla vyvrcholením fordistické éry a zároveň jejím koncem v důsledku ropných krizí a sociálních konfliktů. Právý opak průmyslové výroby si ale mohou návštěvníci vyzkoušet, pokud se zapojí do kolektivního ručního pletení šály. Odpočinek pak nabízí „pokojíček“, kde se lze posadit, shlédnout dobový pořad o módě v televizi nebo prolistovat módní časopisy. Bohužel, ani tato dekorace nebyla ušetřena všudypřítomné šedé barvy, ačkoliv domov byl v době normalizace mnohdy prostředím nikoliv průměrnosti a uniformity, nýbrž místem kreativity či dokonce základem „šedé zóny“ ve smyslu odporu proti vládnoucímu režimu.

Druhé podlaží v jedné malé sekci obsahuje tuzexové zboží, od spodního prádla, přes oděvy až po různé doplňky. V centru pak prezentuje plesovou a večerní módu, oproti které stojí – skoro jako v karikaturách tlustých kapitalistů a vyzábělých dělníků – tři figuríny ve vitrínách. Ty mají poukazovat na tři projevy undergroundu: punk, hippies a trampové. Striktně vzato, tramping má lokální kořeny již ve dvacátých letech, nicméně jeho popularita v Československu přetrvávala, i když nejen v sedmdesátých letech toto svobodomyšlné a především neorganizované hnutí představovalo pro režim nevídaný fenomén. Pro jejich zřetelněji politický původ a výraznější módu platilo totéž o hippies, kteří v sedmdesátých letech na Východě stále představovali rušivý element, přestože na Západě hnutí rychle ztrácelo svůj politický potenciál. Punk sice patřil k nejradikálnějším subkulturám, ale lze pochybovat, zda po svém vzniku ve Velké Británii ve druhé polovině dekády mohl v Československu

do konce sedmdesátých let stihnout inspirovat více než několik jednotlivců.

Vedle těchto subkulturních stylů projevujících se v módě sedmdesátých let pak stojí ještě jiný trend: rozšíření džínoviny a snaha o univerzální oblečení a doplňky, které mohly nepozorovaně překračovat mezi různými sférami každodennosti, včetně práce a volného času. V tomto případě může móda překvapivě posloužit jako doklad o esenciální paralele mezi zdánlivě nesmiřitelným Východem a Západem. Zatímco imploze každodennosti do jednoho kontinua a její výraz v univerzální módě by mohla podporovat tezi o totalitní společnosti – a vskutku, v Číně se tímto univerzálním oděvem stal krátký kabát à la Mao Ce-Tung – nelze přehlédnout skutečnost, že tato módní vlna se zrodila na Západě a do Československa byla jen volně transponována. Pokus interpretovat proměny každodennosti v socialistickém Československu pomocí nástrojů tehdejší západní kritiky, kterou ztělesňovali např. Henri Lefebvre a Guy Debord, by v tomto ohledu nemusel být nemístným experimentem.

Snaha prezentovat módu jako materiální kulturu, která vyvěrá ze společenského kontextu, a nikoli jako izolované výsledky návrhářské kreativity patří k hlavním kladům výstavy. Objekty samotné jsou však kromě své klasifikace dle stylu či způsobu užití ponechány jen se stručnými komentáři popisujícími použité materiály. A tak o konkrétních mechanismech, jimiž společenské procesy módu formovaly, návštěvníkovi občas nezbyvá než pouze spekulovat. Lze zvažovat mnoho aspektů: používané materiály, střihy, vzory, konfekci vs. domácí krejčovství, normy i výstřelky, kontext užití. Snahy o univerzální módu například mohou poukazovat také na pronikání ženské emancipace do každodenních postojů. Protikladem k uplatnění syntetických materiálů mohlo být zase využívání řady přírodních prvků a etnických stylů, a to nejen na základě inspirace hippies, ale v i reakci na nástup environmentálních a dalších monotematických hnutí, která rezignovala na univerzalistický projekt rebelií z konce šedesátých let. Rozšíření těchto prvků do všeobecné módy ovšem může naznačovat postupnou kooptaci této buřičské generace. Ostatně, skutečnost, že byla vytvořena samostatná sekce oblečení pro „mladé a nepokojné“ napovídá tomu, že vzpurné impulsy byly sociálně neutralizovaný a, řečeno dnešním jazykem, marketingově zpracovány.

Přístup kurátorky k vyjádření vztahu mezi módou sedmdesátých let a společenskou realitou dané doby má v obecné rovině poměrně zdařilý, akademický ráz. Avšak ve větší

ně momentů, kdy je vztah móda-společnost konkretizován pro případ socialistického Československa, dostává výstava výrazněji ideologický nádech. V první řadě se jedná o snahu ukotvit návštěvníka v jakémisi národním a generačním kontinuu pomocí první osoby čísla množného používaného na některých etiketách, jako např.: „Po čem jsme toužili.“ Toto začleňování návštěvníků výstavy do imaginárních komunit pak má za svůj vedlejší a snad nezamýšlený důsledek výzvu k nostalgickému přístupu k objektům. Dalším problematickým aspektem je prezentace módy jako subverzivního elementu. Tohoto efektu se dosahuje kontrastem jasných barev oblečení s šedým pozadím, ale také přijetím rétoriky studené války (nápisy Východ a Západ) a postulováním Západu jako zdroje veškeré módní inspirace a objektu touhy. Přitom je na místě se ptát, zda-li nošení západních stylů na Východě nebylo stejně kvietistickým fenoménem, jako rozšíření hippie módy na Západě. Neměli bychom koneckonců zapomínat, že strategií normalizační KSČ bylo vytvořit vlastní socialistickou verzi západní konzumní společnosti.

A proti komu nebo čemu by vůbec mohla být móda protestem? Postkomunistické společnosti selhávají v analýze své vlastní minulosti, když předpokládají jakousi fenomenologickou, biografickou obeznámenost s předchozím režimem. V případě výstavy „*Kytky v popelnici*“ by se dalo s nadsázkou tvrdit, že jako hlavní problém doby vidí těžkosti při shánění západního oblečení. Ale možná zaměření na každodenní život vypovídá více, než dokážou oblíbené a zjednodušující příběhy o totalitě. Jenže výstava předvádí pouze módní trendy a vynechává celé segmenty odívání: montérky jsou k zahlédnutí pouze na jedné fotografii, stejně jako nadčasové šaty venkovské důchodkyně. Zvláštní pozici ve společnosti měly uniformy Sboru národní bezpečnosti a okupačních jednotek. Ale na výstavě to, co bylo k vidění v ulicích, ustupuje tomu, co bylo módní.

Klíčem k odemknutí výstavy jakožto uzavřeného významového systému může být zmiňovaná punková figurína. Je to objekt, jehož anachronismy prozrazují, že se nacházíme nikoliv ve věrném odrazu sedmdesátých let, ale že jsme svědky specificky konstruované reprezentace. Odznáček na klopě kabátu, který vyjadřuje odpor proti jadernému zbrojení, náleží k mírovým hnutím padesátých a šedesátých let a nemohl mít nic společného s punkem v době jeho vzniku, kdy byl antipolitický nebo anarchistický. Druhý odznak, s nápisem „Punk's Not Dead“, dobu sedmdesátých let zase o něco předbíhá, neboť o tom, že „punk nezemřel“, zpívali The Explo-

ited až v roce 1981. A konečně třetí odznak, s přeškrtnutým hákovým křížem, vyjadřuje spíše punk současný. V sedmdesátých letech totiž k nejbizarnějším punkovým provokacím patřilo nošení nacistické symboliky v její nedeformované podobě. V těchto malých detailech se honba za stereotypizací pod svou vlastní váhou hrouť. A podobně tomu je v případě další punkové reminiscence, kterou představuje samotný název výstavy: „*Kytky v popelnici*“. Tato slova z textu písně Sex Pistols „*God Save the Queen*“ měly podle kurátorky odkazovat na vztah módy a společnosti v sedmdesátých letech. Přitom ovšem volba tohoto názvu narušuje integritu hlavního příběhu výstavy o protikladu mezi nudným Východem a inspirativním Západem, neboť když v té samé písni Sex Pistols tvrdí, že „není žádná budoucnost“, nemají na mysli normalizované Československo, ale svou rodnou Velkou Británií. A tak je snad příhodné nazvat i tuto recenzi dalšími slovy z téže písně: „*Bůh chraň historii!*“

Vstup normalizace do výstavních prostor totiž vypovídá o hlubším procesu odehrávajícím se v české společnosti, v níž se socialistická minulost stává historií. Z individuální paměti se stává paměť kolektivní, z osobních vzpomínek na ztracené mladí se stává celospolečenská nostalgie. Nutno dodat, že tato nostalgie podléhá komodifikaci, když řada produktů využívá buď tradici nebo retro-styl odkazující na socialistickou minulost ke svému marketingu. Pokud se zabýváme výstavou jako takovou, tedy jako svébytnou reprezentací, a nikoli pouze vystavenými objekty, zjišťujeme, že se v mnoha ohledech dozvídáme více o současnosti než o sedmdesátých letech. Naaranžování exponátů, jejich barvy a osvětlení, seřazení v liniích a přítomnost malých cedulek... to všechno až příliš připomíná moderní nákupní centrum. Šedé stěny, které mají být obžalobou doby let sedmdesátých, se při tomto pohledu stávají spíše obžalobou současné „shopping-mallové“ architektury (nejen) pražských předměstí. Vystavujeme-li tedy artefakty jako zboží, svědčí to především o tom, že česká společnost je již etablována jako standardní kapitalistická demokracie. Oděvy ze sedmdesátých let ve výstavní síni tuto skutečnost svůdně odhalují.