

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy



Ročníková práce

**Zmapování dosavadního bádání v oblasti teatrality a
performativity módních přehlídek**

Petra Macháčková

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D.

2026

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem svou práci vypracovala samostatně, a že jsem uvedla všechny použité zdroje.

Obsah

1. Úvod	4
2. Metodologický rámec a proces řešení.....	5
3. Koncepční a terminologické vymezení	6
4. Módní přehlídka jako performativní událost	8
5. Scénografie a prostorové řešení.....	10
6. Kritické zhodnocení.....	11
7. Závěr	12
Použitá literatura a jiné zdroje:	13

1. Úvod

Módní přehlídka je v běžném vnímání spojována primárně s komerční prezentací módních kolekcí konkrétních návrhářů či módních domů. Tento převládající pohled ji redukuje na pouhý marketingový nástroj zaměřený především na prodej a opomíjí její komplexnější povahu. Ve skutečnosti se však jedná o výrazový formát, který se svou vnitřní strukturou a estetickým působením často přibližuje performanci a vykazuje řadu divadelních znaků.

Při hlubší analýze lze vysledovat, že moderní módní přehlídka disponuje prací s prostorem, světelným designem a zvukovou složkou, které společně vytvářejí komplexní scénické prostředí. Podobně jako v divadle se při začátku zhasne, reflektory zamíří na aktéra, v tomto případě na prvního modela otevírající přehlídku a prostorem se rozezní hudba. Díky tomu lze přehlídku vnímat nejen jako vizuální prezentaci oděvů, ale jako autonomní umělecký projev. Právě tato performativní rovina, tedy důraz na tělesnost modelů, dynamiku jejich pohybu v prostoru a bezprostřední vztah mezi performerem a divákem představuje klíčové téma, které si zaslouhuje hlubší teatrologickou reflexi.

Tyto tendence se výrazně projevují i v současných módních přehlídkách, které stále častěji experimentují se svou podobou a už se zdaleka neomezují na tradiční využití T-stage¹ a vymezení modelek a diváků. Tvůrci mimo jiné využívají modelky jako živé sochy (například kolekce SS22² Jana Černého nebo SS24 Michaela Kováčka) nebo zakomponovávají do svých kolekcí různá sdělení reflektující společenská témata. Příkladem je kolekce *Sláva! jaro 2025* či značka On the Boat návrhářky Jany Horejšové, která se věnuje upcyklingu³ a její přehlídka *Layers* (leden 2025) se odehrála jako performativní show, která se snažila tematizovat ženské role a stereotypy. Navíc se i odehrávala v divadelním prostředí pražské La Fabriky, což podtrhlo umělecký charakter celé události.

Přestože jsou tyto tendence v současné módní praxi zřetelné a občas se objeví nějaký článek v lifestyleovém časopisu, jejich systematická reflexe v odborném diskurzu zejména v českém prostředí zůstává omezená. Jediným výraznějším příspěvkem v českém prostředí, který jsem dohledala je bakalářská práce Jany Védlové z roku 2012 s názvem *Módní přehlídka jako*

¹ T-stage = vyvýšené podium ve tvaru T po níž modelky předvádějí oděvy před publikem

² Označení SS u přehlídek značí, pro jaké období je kolekce navržena, v tomto případě spring/summer = jaro/léto 2024, dále se používá označení FW (fall/winter) pro podzim/zimu.

³ Upcykling v módě označuje tvůrčí přístup, při němž návrháři využívají již existující, často nošené či vyřazené oděvy (například ze second handů) a přetvářejí je v nové módní kusy, aniž by docházelo k jejich rozložení na původní materiál.

*performance*⁴, jejíž práce zkoumá, jak jsou módní přehlídky a performance propojené. Védlová nejprve vymezuje pojmy divadlo, performance a módní přehlídka, následně sleduje jejich historický vývoj a v hlavní části porovnává, kdy a jak lze módní přehlídku považovat za performanci. Na konkrétních příkladech, zejména přehlídkách Alexandra McQueena, ukazuje, jak některé módní akce fungují jako autonomní umělecká díla, nikoli pouze jako prezentace oděvu. Závěrem shrnuje, že módní přehlídky mohou nést uměleckou hodnotu a v určitých případech představovat komplexní, celistvá díla.

Tato práce na toto téma navazuje, avšak volí odlišný metodologický přístup. Vzhledem k tomu, že v českém prostředí prakticky chybí ucelený teoretický rámec a terminologické ukotvení performativity módy, je toto téma pro rozsah ročníkové práce příliš obsáhlé. Z tohoto důvodu je tato práce koncipovaná jako zhodnocení literatury. Cílem není primárně analýza konkrétních přehlídek, ale zmapování dosavadního zahraničního bádání v oblasti teatrality a performativity módních přehlídek z koncepčního, metodologického a terminologického hlediska. Aby bylo možné v budoucnu analyticky pracovat s módní přehlídkou jako s divadelní událostí je nutné nejprve kriticky zhodnotit existující zahraniční teorie, porozumět různým přístupům k performativitě a vymezit terminologii, která je v cizojazyčné literatuře často nejednoznačná a variabilní. Práce se tedy zaměří na identifikaci hlavních teoretických proudů a pojmenování mezer v českém odborném diskurzu.

2. Metodologický rámec a proces rešerše

Rešerše pro tuto práci probíhala po celou dobu psaní práce. K tématu módní přehlídky z teatrologické perspektivy jsem se dostala na průsečíku dvou svých zájmů: módy a divadla. Módní přehlídky sleduji již od roku 2019 a jako jejich pravidelná návštěvnice jsem měla možnost sledovat jejich proměnu v čase, včetně období pandemie covid-19, která výrazně zasáhla do jejich podoby a formátu, což zmiňuje hned několik studií. Tato osobní zkušenost se stala jedním z výchozích impulsů pro volbu tématu a ovlivňuje také způsob, jakým k analyzovaným textům přistupuji.

Při vyhledávání zdrojů jsem využívala akademické databáze Google Scholar a JSTOR, přičemž klíčová slova zahrnovala pojmy jako fashion show, runway, performativity, theatricality, performance, spectacle. Narazila jsem také na relevantní texty v italském, španělském a francouzském jazyce, které jsem však do práce nezařadila, neboť tyto jazyky

⁴ Védlová, Jana. Módní přehlídka jako performance. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2012. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/q4yys/>. [Cit. 1. 4. 2026]

neovládám. Práce se tedy omezuje na literaturu dostupnou v českém a anglickém jazyce.

Vybraná literatura pochází převážně z odborných časopisů a akademických publikací, přičemž zahrnuje jak starší kanonické texty, tak novější příspěvky reflektující současný vývoj módní produkce. Situaci českého odborného diskurzu a jeho omezení jsem se podrobněji zabývala v úvodu práce. Při práci se zdroji jsem postupovala tak, že jsem nejprve přečetla každý text jako celek a následně se zaměřila na pasáže relevantní pro jednotlivé kapitoly. U každého autora jsem sledovala především jeho terminologické volby a metodologický přístup, neboť právě terminologická neukotvenost je jedním z klíčových problémů, které tato práce identifikuje.

3. Koncepční a terminologické vymezení

Pro hlubší teoretické uchopení zvoleného tématu je nezbytné nejprve kriticky zhodnotit, jakým způsobem je módní přehlídka v odborné literatuře definována a jak na ni jednotliví autoři nahlíží. Jak jsem již naznačila v úvodu módní přehlídka stojí na pomezí komerce a umělecké performance, což se odráží i v nejednoznačnosti terminologického vymezení. Nelze proto stanovit jednu ustálenou definici. Pro účely této kapitoly jsem zvolila příklady autorů, jejichž přístupy reprezentují odlišné perspektivy a pomáhají osvětlit terminologickou neukotvenost tohoto tématu.

3.1 Módní přehlídka jako pohyb těla v prostoru

Prvním příkladem je studie *The Fashion as an Art Form* (2009)⁵ jejímiž autory jsou: Lise Skov, Else Skjold, Brian Moeran, Frederik Larsen a Fabian F. Csaba. Ti módní přehlídku definují jako půlroční prezentaci nové oděvní kolekce na pohybujících se tělech před publikem.⁶ Zároveň zdůrazňují její kolektivní charakter srovnatelný s filmem či divadlem, kde se na výsledku podílejí jak technické, tak kreativní profese (např. osvětlovači, vizážisté či tvůrci hudební složky). Autoři dále poukazují na molo (runway), které funguje jako rámovací prvek,

⁵ SKOV, Lise, ELSE SKJOLD, BRIAN MOERAN, F. LARSEN a F. CSABA, 2009. *The Fashion Show as an Art Form*. Copenhagen: Department of Intercultural Communication and Management, Copenhagen Business School. Creative Encounters Working Paper, č. 32.

⁶ V originále: „Our definition of a fashion show is as follows: a fashion show is a biannual presentation of a new clothing collection on moving bodies for an audience.” (Skov et al., 2009, s.2, vlastní překlad)

oddělující publikum od performerů. Další zajímavou poznámkou je, že právě défilé⁷ dělá z designera umělce a ne pouhého řemeslníka (krejčího).⁸

3.2 Módní přehlídka jako divadlo bez děje

Druhým příkladem je odborný článek autorky Ginger Gregg Duggan s názvem *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Show and Their Relationship to Performance Art*⁹, který je mému pohledu nejbližší, neboť se nejvíce přibližuje teatrologické reflexi a teorii performance. Autorka zde argumentuje, že se módní přehlídky v současnosti proměnily ve specifický hybrid performativního umění (hybrid of performance art), který se již do značné míry vzdaluje tradičním komerčním aspektům oděvního průmyslu.¹⁰ Přehlídky podle ní představují komplexně organizované akce, které svou propracovaností konkurují divadelním inscenacím.¹¹ Duggan zároveň zdůrazňuje, že obtížnost jednoznačného oddělení umění a módy je přímým důsledkem této hybridní povahy. „Je to přehlídka na mole nebo happening? Jsou to šaty nebo socha? Je to butik s oblečením nebo umělecká galerie?“¹² Současně módní přehlídky zařazuje do kategorie spektaklu a v návaznosti na využívání light designu a zvukové složky je označuje za tzv. „divadlo bez děje“¹³. Z perspektivy současné módní produkce si však troufám tvrdit, že se toto tvrzení jeví jako problematické, neboť řada přehlídek již mnohdy pracuje s příběhem nebo nese určité sdělení.

3.3 Módní přehlídka jako performance identity značky

Tuto diskuzi o hranicích mezi čistým uměním a marketingem pak doplňuje Rosie Findlay ve své studii *„Things to be Seen”: Spectacle and the Performance of Brand in Contemporary*

⁷ Défilé: závěrečné předvedení všech modelů spolu s návrhářem

⁸ V originále: „It is the défilé that makes the designer an artist, and not merely a dressmaker.” (Skov et al., 2009, s. 3, vlastní překlad)

⁹ DUGGAN, Ginger Gregg, 2001. *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*. *Fashion Theory*. 5(3), 243–270.

¹⁰ Duggan, 2001, s. 244

¹¹ Duggan, 2001, s. 244

¹² V originále: „Is it a catwalk show or a happening? Is it a dress or a sculpture? Is it a clothing boutique or an art gallery?” (Duggan, 2001, s. 244, vlastní překlad)

¹³ V originále: „Theater without a plot”. (Duggan, 2001, s. 246)

*Fashion Shows*¹⁴, kterou otevírá citátem Nadine Frey „Na první pohled je většina módních přehlídek záměrně obráceným divadlem, komerčně zaměřeným performativním uměním, v němž jsou vstupenky zdarma, ale téměř vše na jevišti je na prodej”¹⁵. S touto tezí o vstupenkách zdarma však lze polemizovat. Jak ostatně dále rozvádí i sama Findlay, realita současného módního průmyslu je komplikovanější. Většina prestižních přehlídek funguje pouze na principu pozvánek pro odbornou veřejnost a VIP hosty, které nejsou zdarma v pravém slova smyslu, ale jsou distribuovány jako strategický marketingový nástroj pro vybrané publikum. Pokud je vůbec umožněn vstup širší veřejnosti, děje se tak zpravidla prostřednictvím placených vstupenek. Findlay na módní přehlídce nahlíží primárně jako na performanci identity značky.

4. Módní přehlídka jako performativní událost

4.1 Performance a performativita módní přehlídky

Módní přehlídka slouží primárně k představení nové kolekce módního návrháře. Modelky a modelové prezentují oděvy za doprovodu hudby, světelného designu a propracované choreografie, přičemž celá událost dnes dalece přesahuje pouhou prezentaci oděvu. Na rozdíl od počátků módních přehlídek, kdy byly nové kolekce představovány vybrané klientele v prostředí módních salonů, disponují současné přehlídky komplexním scénickým řešením a nabývají charakteru samostatného performativního celku.

Z perspektivy teorie performance lze módní přehlídku chápat jako živou, časově omezenou událost odehrávající se v konkrétním okamžiku a prostoru. Jak upozorňují Anneke Smelik a Susan B. Kaiser „přítomnost těla performerů a živost události tvoří základní charakteristiky módní přehlídky jako performativní události”¹⁶. Podobně jako divadelní představení existuje pouze v průběhu svého uskutečnění a každé její provedení je jedinečné. V tomto smyslu lze přehlídku chápat jako formu performance. Zároveň však módní přehlídka vykazuje i znaky performativity. Každou sezonu se opakuje obdobný mechanismus: návrhář představuje novou kolekci, modelky a modelové vstupují do prostoru runway a kolekce je prezentována publiku. Právě prostřednictvím tohoto opakování se postupně vytváří a upevňuje identita značky, formuje její estetický jazyk a současně vznikají představy o tom, co je v daném období považováno za trendy, což odpovídá pojetí performativity Judith Butler, která ji chápe jako proces, v němž opakované jednání spoluvytváří identitu. Butler uvádí: “performance předpokládá existenci subjektu, zatímco performativita zpochybňuje samotný pojem

¹⁴ FINDLAY, Rosie, 2018. „Things to be seen“: Spectacle and the performance of brand in contemporary fashion shows. *About Performance*. (14/15), 105–119. ISSN 1324-6089.

¹⁵ Frey, 1998, s. X. Cit. dle: Findlay, 2017, s. 1., vlastní překlad

¹⁶ V originále: „...the presence of the performer’s body (the model on the runway) and the liveness of the event.” (Smelik a Kaiser, 2020, s. 119, vlastní překlad)

subjektu.”¹⁷

Anneke Smelik a Susan B. Kaiser proto namísto striktního oddělování performance a performativity používají termín „performing fashion”, který zdůrazňuje módu jako proces založený na tělesnosti, opakování, interakci a jednání.

4.2 Tělesnost modela a ztělesněná praxe

V souvislosti s módní přehlídkou je zásadní také role těla a tělesné přítomnosti. Jak uvádějí Plate a Smelik, performance představuje formu „ztělesněného jednání”, které „upřednostňuje tělo před řečí, přítomnost před absencí a praxi před produktem”¹⁸. Tělo modelky bývá tradičně vnímáno jako „ramínko/věšák na šaty”, který umožňuje divákovi sledovat podobu oděvu v pohybu. Kollnitz a Pecorari však toto pojetí zpochybňují a argumentují, že tělo lze chápat jako „nejen magnetické zařízení, na němž oděvy performativně mění svůj význam v závislosti na určitých kontextech, ale také jako aktéra a prostor performance a sebetransformace.”¹⁹ Tento přístup rozvíjí také Joanne Entwistle, která módu definuje jako “situovanou tělesnou praxi”²⁰. Oděv podle ní nelze zkoumat izolovaně jako statický objekt, protože jeho význam vzniká až skrze tělesné jednání (ve chvíli, kdy je oblečen, uveden do pohybu a zasazen do konkrétního času a prostoru). Právě pohyb modelky, způsob chůze, držení těla či práce s gesty tak spoluvytvářejí výsledný význam kolekce a ovlivňují její diváckou interpretaci.

Příkladem může být kolekce *La Sylphide* návrhářky Hany Váltové, představená na Mercedes-Benz Prague Fashion Weeku v dubnu 2026, inspirovaná baletním prostředím. Do přehlídky byly zapojeny profesionální baletky, jejichž pohyb přesahoval rámec standardní módní prezentace a posouval přehlídku směrem k výrazné tělesné performanci. Současně však i modelky spoluvytvářely performativní charakter přehlídky prostřednictvím stylizovaného pohybu, choreografie a práce s tělem. Napětí tedy nevzniká mezi „performerkou” a “neperformerkou”, ale mezi různými druhy tělesné performance v rámci jednoho scénického prostoru.

4.3 Publikum a performativita přítomnosti

Fyzická přítomnost na přehlídce sama o sobě nabývá performativního rozměru. Jak naznačuje Rosie Findlay, většina módních přehlídek funguje na principu selektivního přístupu prostřednictvím pozvánek pro odbornou veřejnost a VIP hosty. Přítomnost v publiku se tak stává součástí performativity módního průmyslu. Divák zde není pouze pasivním

¹⁷ V originále: „It is important to distinguish performance from performativity: the former presumes a subject, but the latter contests the very notion of the subject.” (Butler, 1994, cit. dle Kollnitz a Pecorari, 2022, s. 14, vlastní překlad)

¹⁸ V originále: „Performance can be understood as embodied behavior that privileges body over speech, presence over absence and praxis over product.” (Plate a Smelik, 2013, s. 9, citováno v: Smelik a Kaiser, 2020, s. 119, vlastní překlad)

¹⁹ V originále: „The body can be seen as not only a magnetic device on which garments performatively alter their meaning depending on certain contexts but also an agent and a space of performance and self-transformation.” (Kollnitz a Pecorari, 2021, s. 8)

²⁰ V originále: „situated bodily practise” (Entwistle, 2000, s. 11)

pozorovatelem, ale aktivním prvkem spektaklu, jehož samotná přítomnost spoluvytváří význam události.

Findlay tento fenomén dále prohlubuje analýzou toho, jak se v současné digitální a vizuální kultuře role publika zásadně proměňuje a zdvojuje. Módní přehlídka už není prostorem, kam se publikum chodí pouze dívat, ale stává se místem, kam lidé přicházejí být viděni („things to be seen“). Fyzické publikum tvořené celebritami, influencery, editory a potencionálními zákazníky tak vědomě vstupuje do performativního režimu. Předvádějí své vlastní oděvy, pózují fotografům před samotným vstupem do sálu (tzv. street style) a následně svou přítomnost v reálném čase dokumentují na sociálních sítích.

Tímto jednáním se hranice mezi jevištěm a hledištěm začíná stírat. Publikum přestává plnit tradiční divadelní roli anonymního diváka v temném sále a stává se součástí vizuálního uspořádání celé akce. Performativita přítomnosti publika tak spočívá v tom, že diváci sami pro sebe i vnější kamery „performují“ roli privilegovaných účastníků této společenské akce.

Tělesnost modelky i diváka je vždy zasazena do konkrétního scénického prostředí, které spoluvytváří význam celé události. Právě vztah mezi tělem performerů a prostorem módní přehlídky, runway, světelným designem, hudbou a celkovou scénografií bude předmětem následující kapitoly.

5. Scénografie a prostorové řešení

Při reflexi módní přehlídky je nutné tematizovat i samotný prostor. Na rozdíl od divadelního prostředí je výrazně flexibilnější a proměnlivější. Přehlídka se může odehrávat prakticky kdekoli, v historických budovách, galeriích, muzeích, industriálních halách či na ulici. Často stačí pouze rozmístit židle pro publikum a tím vymezit prostor mezi molem a divákem.

Tento předěl v prostoru následně funguje jako rám celé přehlídky. Tradiční podobou módních show je pevná geometrická linie mola, tzv. T-stage, o níž jsem se již zmiňovala výše v úvodu. Současná praxe však ukazuje, že se toto uspořádání postupně vytrácí a nahrazuje jej otevřenější a variabilnější práce s prostorem.

Líší se také míra scénografické zpracovanosti jednotlivých přehlídek. Na jedné straně stojí minimalistické přehlídky, kde prostor tvoří pouze základní vymezení a scénografie ustupuje do pozadí. Na druhé straně se nacházejí produkce velkých módních domů, které vytvářejí rozsáhlé scénografie.

Známým příkladem jsou přehlídky módního domu Chanel pod vedením již zesnulého kreativního ředitele Karla Lagerfelda, který byl úzce spojený s výstavní a kulturní budovou Grand Palais v Paříži. Monumentální prostor této pařížské budovy opakovaně proměňoval v rozsáhlé imerzivní instalace, například umělý les, pláž s pískem a vlnami, supermarket či zasněženou alpskou vesnici.

Dalším výrazným příkladem je módní dům Balenciaga pod vedením Demna, jehož přehlídky často pracují s dystopickou či enviromentálně laděnou scénografií. V jedné z přehlídek se modelové pohybovali v prostoru zaplaveném vodou, jindy zase v bahnité aréně. Prostor zde nevytváří pouze estetické pozadí, ale stává se významotvornou

součástí celé prezentace a aktivně komunikuje témata kolekce, například klimatickou krizi, chaos současného světa nebo sociální nejistotu. Scénografie módní přehlídky tak může fungovat podobně jako scénografie divadelní inscenace, protože zásadním způsobem ovlivňuje interpretaci výsledného díla.

Jak uvádí Guilan Luo, výběr místa a prostředí není náhodný, ale musí odpovídat tématu, estetice a celkovému záměru návrháře. Prostor se tak podílí na interpretaci kolekce a spoluvytváří významy. Módní přehlídka proto nepracuje pouze s prezentací oděvu, ale vytváří komplexní vizuální situaci, v níž dochází k propojení prostoru, těla, pohybu a scénografie. V některých případech se navíc publikum nestává pouze pasivním pozorovatelem, ale je do prostoru přímo vtaženo. Diváci se mohou pohybovat mezi modely, stát bezprostředně vedle nich nebo být součástí samotné instalace, která se kolem nich v průběhu přehlídky dynamicky proměňuje v čase i prostoru samotném.

Tento prostorový rámec, ať už minimalistický nebo nákladně inscenovaný, je následně dotvářen pomocí světelného designu a hudby. Světlo zde nefunguje pouze jako technický prostředek osvětlení, ale zásadně ovlivňuje atmosféru přehlídky i způsob, jakým divák vnímá oděv, pohyb a konkrétní prostor.

Hudba následně rytmitizuje pohyb modelek a podílí se na budování dramaturgie celé show. V mnoha případech přitom nejde pouze o reprodukováný hudební doprovod, ale i o živou hudební složku nejčastěji v podobě DJ setu přímo na místě nebo dokonce vystoupením hudebních interpretů. Typickým příkladem jsou velké komerční přehlídky, jako například Victoria's Secret Fashion Show, kde se modelky pohybují v přímé interakci s živými vystoupeními známých zpěváků a zpěvaček. Hudební složka tak výrazně posiluje performativní charakter celé události a zároveň zvyšuje její mediální atraktivitu.

6. Kritické zhodnocení

Při celkovém pohledu na současnou zahraniční literaturu věnovanou fenoménu módních přehlídek je nutné opustit čistě deskriptivní a kompilační rovinu a podrobit dosavadní diskurz důsledné teoretické reflexi. Hlavním limitem současného bádání je jeho výrazná tendence popisovat akademickým, často zbytečně komplikovaným jazykem jevy, které jsou pro poučeného čtenáře zjevné a intuitivně srozumitelné. Dosavadní reflexe se v mnoha ohledech navíc často soustředí především na materiální stránku přehlídek, jejich organizaci a provozní zázemí, namísto toho aby se hlouběji zabývala jejich estetickou a performativní podstatou.

Výrazný limit je patrný například ve studiích zaměřených na sociologii módních přehlídek (Skov a kol., 2009; Findlay, 2017). Ty detailně popisují hierarchii zasedacího pořádku, chování celebrit v prvních řadách, atmosféru zákulisí nebo skutečnost, že přehlídky často začínají se zpožděním. Přestože tento přístup dobře zachycuje realitu módního průmyslu, samotné umělecké podstatě přehlídky se věnují spíše okrajově.

Podobný problém se objevuje i u textů zaměřených na technologické aspekty módních show (Luo, 2016). Konstatování, že hudba ovlivňuje tempo chůze modelek a modelů nebo že světlo přitahuje pozornost k oděvu, samo o sobě nepřináší výraznější teoretický posun. Z hlediska divadelní vědy není podstatné pouze to, že hudba a světlo fungují jako doprovodné

složky, ale především způsob, jakým formují rytmus prostoru, vytvářejí scénickou situaci a ovlivňují divácký zážitek.

Hlavní metodologický problém současného výzkumu tak spočívá v tom, že autoři vycházející převážně ze sociologie, marketingu nebo kulturních studií a téměř nepracují s divadelněvědným aparátem. Fenomény, které současné zahraniční texty často složitě popisují z vnější perspektivy, by přitom bylo možné uchopit prostřednictvím etablovaných teatrologických či sémiotických teorií.

7. Závěr

Tato ročníková práce si kladla za cíl zmapovat dosavadní zahraniční teoretické proudy, které nahlízejí na módní přehlídku skrze optiku teatrologie a teorie performance, a položit tak základ pro terminologické ukotvení tohoto tématu v českém prostředí.

Z kritického zhodnocení literatury vyplývá, že současná divadelní věda disponuje nástroji, které umožňují nejen analyzovat přehlídku jako druh performance, ale i překonat zjednodušující pohled na přehlídku jako pouhý marketingový či komerční nástroj. Zahraniční autoři, jako jsou Ginger Gregg Duggan, Caroline Evans či Rosie Findlay, přesvědčivě ukazují, že molo (runway), funguje jako autonomní scénický prostor. Tento prostor redefinoval vztah mezi performery a publikem, pracuje s komplexní prostorovou i světelnou scénografií a tělesnost modelů využívá k performování hlubších společenských, politických či uměleckých sdělení.

Práce identifikovala klíčovou mezeru v českém odborném diskurzu, kterým je chybějící ucelený teoretický aparát a terminologická nejednotnost. Zatímco v zahraničí jsou Fashion Studies etablovaným akademickým oborem na stejné úrovni jako divadelní studia. V českém prostředí zůstává reflexe módy spíše okrajovou záležitostí.

Přínos této práce spočívá v systematickém utřídění těchto cizojazyčných konceptů a v jejich přehledné syntéze. Tento teoretický a metodologický základ je prvním krokem, který v budoucnu umožní provádět hlubší, samostatné analýzy přehlídek současné české i světové módní produkce od minimalistických prezentací až po vysoce performativní show.

Použitá literatura a jiné zdroje:

DUGGAN, Ginger Gregg, 2001. The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art. *Fashion Theory*. 5(3), 243–270. Dostupné z: <https://doi.org/10.2752/136270401778960883>

EVANS, Caroline, 2001. The Enchanted Spectacle. *Fashion Theory*. 5(3), 271–310. DOI: 10.2752/136270401778960865.

SKOV, Lise, Else SKJOLD, Brian MOERAN, F. LARSEN a F. CSABA, 2009. The Fashion Show as an Art Form. Copenhagen: Department of Intercultural Communication and Management, Copenhagen Business School. Creative Encounters Working Paper, č. 32.

FINDLAY, Rosie, 2018. „Things to be seen“: Spectacle and the performance of brand in contemporary fashion shows. *About Performance*. (14/15), 105–119. ISSN 1324-6089.

SMELIK, Anneke a Susan B. KAISER, 2020. Performing fashion. *Critical Studies in Fashion & Beauty*. 11(2), 117–128. ISSN 2040-4417. Dostupné z: https://doi.org/10.1386/csfb_00012_2

KOLLNITZ, Andrea a Marco PECORARI (eds.), 2021. Fashion, Performance, and Performativity: The Complex Spaces of Fashion. London: Bloomsbury Visual Arts. ISBN 978-1-3501-0619-2.

LUO, Guilan, 2016. Research on Fashion Performance Show. In: International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2016). Atlantis Press, s. 473–475. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Dostupné z: <https://doi.org/10.2991/icadce-16.2016.113>

BEYER, Judith, 2025. Antigender Fashion: The Possibilities of Gender-Fluid and Non-Binary Fashion Design. London: Bloomsbury Visual Arts. ISBN 978-1-3503-6250-5.

ENTWISTLE, Joanne, 2000. The fashioned body: fashion, dress, and modern social theory. Cambridge: Polity Press. ISBN 9780745620077.

ENTWISTLE, Joanne, 2001. The Dressed Body. In: ENTWISTLE, Joanne a Elizabeth WILSON, eds. *Body Dressing*. Oxford: Berg, s. 33–58. ISBN 1859734448.