

Autorská kolekce obuvi a doplňků inspirovaná osobností a tvorbou Christiana Diora

Zuzana Ondrušíková

Bakalářská práce
2020

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Design obuvi

Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Zuzana Ondrušíková**
Osobní číslo: **K17025**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Design obuvi**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **Autorská kolekce obuvi a doplňků inspirovaná osobností a tvorbou Christiana Diora**

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část

Prostudování dostupných materiálů a informací, obrazová příloha a vlastní závěry v minimálním rozsahu 20-25 normostran.

Vypracujte studii na téma Móda v období 50. let 20. století, zkoumejte společensko-ekonomickou situaci doby a vizuální kultury.

Zabývejte se osobností a tvorbou Christiana Diora.

2. Praktická část

Vypracujte kolekci obuvi v počtu tří páru a dvou doplňků, reflektující nabyté poznatky z teoretické části práce. Celou práci doplňte písemnou zprávou, kresebnými návrhy, stříhovým řešením a technickým popisem.

Rozsah práce: minimálně 35 normostran. Formát A4 odevzdávejte ve 2 stejnopisech v pevné vazbě (jedna může být kroužková).

Součástí předané písemné práce je dodání elektronické verze diplomové práce na Flash disku, který bude obsahovat taktéž samostatné fotografie v tiskové kvalitě z praktické části diplomové práce. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formát pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

POCHNA, Marie-France. *Christian Dior*. Praha: Garamond, 2009. ISBN 978-80-7407-046-4.

MULVAGH, Jane. *Vogue history of 20th century fashion*. New York, N.Y., USA: Viking, 1988. ISBN 0-670-80172-0.

Móda: obrazové dějiny oblékání a stylu. Praha: Knižní klub, 2013. ISBN 978-80-242-4170-8.

DIOR, Christian. *The little dictionary of fashion: a guide to dress sense for every woman*. New York: Abrams, 2007. ISBN 978-0-8109-9461-4.

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Jana Buch**
Ateliér Design obuvi

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2019**

Termín odevzdání bakalářské práce: **15. května 2020**

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



MgA. Jana Buch
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 15. prosince 2019

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 7.8.2020

Jméno a příjmení studenta: ZUZANA ONDRUŠÍKOVÁ
podpis studenta

ABSTRAKT

Hlavními tématy této bakalářské práce je osobnost a tvorba Christiana Diora. První kapitola teoretické části je věnována dobovému kontextu Christiana Diora, kterým je Francie v období 30. až 50. let. Druhá kapitola obsahuje náhled na subjekty Diorova života, které nejvíce ovlivňovaly jak jeho osobnost, tak tvorbu. Třetí část je poté věnována Diorově inspiraci, revoluci a spolupráci.

V praktické části bakalářské práce je následně představena autorská kolekce dámské obuvi, postavená na eleganci, jemnosti, jednoduchosti a hlavně tvorbě a osobnosti Christiana Diora.

Klíčová slova: Francie, móda, Christian Dior, obuv, květiny v módě, New Look, módní revoluce

ABSTRACT

Main topics of this bachelor work are personality and creation of Christian Dior. First chapter of the theoretical part is about historical context of 1930s – 1950s in France. In second chapter we look at subjects of Dior`s life which most influenced his personality and his creation. Third chapter is about Dior`s inspiration, revolution and collaborations. In practical part of this bachelor work is presented author`s collection women shoes established on elegance, softness, simplicity and first of all Christian Dior`s personality.

Keywords: France, fashion, Christian Dior, shoes, flowers in fashion, New Look, fashion revolution

Dovolte mi, abych zde poděkovala paní MgA. Janě Buch, která je pro mne ženou, jenž mě naučila trpělivosti a dala mi nahlédnout do světa krásy obuvnického řemesla. Zkušenosti z této oblasti jsou pro mne nenahraditelné a taktéž její rady do života.

Mé mamince, která mě inspiruje a vždy ví kdy říct ta správná slova. Mému příteli, který vždy stojí při mně, podporuje mne a věří v mou práci.

A nakonec společnosti Tonak, jenž byla ochotna se mnou spolupracovat a tím podpořit mou bakalářskou práci.

„Mít dobrý vkus, znamená mít vlastní vkus.“

Christian Dior

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 FRANCOUZSKÁ SPOLEČNOST	11
1.1 SPOLEČENSKO-EKONOMICKÁ SITUACE 40. A 50. LET 20. STOLETÍ	11
1.1.1 Žena ve francouzské společnosti.....	12
1.2 VIZUÁLNĚ-KULTURNÍ DĚNÍ FRANCOUZSKÉ SPOLEČNOSTI 40. A 50. LET	13
1.2.1 Kultura.....	13
1.2.2 Umění.....	14
1.2.3 Design	16
1.2.4 Móda	17
2 CHRISTIAN DIOR.....	24
2.1 OSOBNOST CHRISTIANA DIORA	24
2.1.1 Dior a dětství	24
2.1.2 Dior a ženy	26
2.1.3 Dior a salón	28
2.2 TVORBA CHRISTIANA DIORA	34
2.2.1 Inspirace	34
2.2.2 Revoluce.....	37
2.2.3 Spolupráce.....	40
3 OBUV V OBDOBÍ 30. AŽ 50. LET	42
3.1 MEZIVÁLEČNÁ A VÁLEČNÁ OBUV	42
3.2 POVÁLEČNÁ OBUV	42
3.3 VÝZNAMNÍ DESIGNÉŘI OBUVI 40. A 50. LET 20 STOLETÍ.....	43
II PRAKTICKÁ ČÁST	45
4 KOLEKCE THE FLOWERS CULTURE.....	46
4.1 INSPIRACE	46
4.2 MOODBOARD	48
4.3 CÍLOVÝ ZÁKAZNÍK.....	48
4.4 BAREVNOST A MATERIÁLY.....	49
4.5 LODIČKA RŮŽE	51
4.6 LODIČKA S OTEVŘENOU PATOU PEONY	52
4.7 LODIČKA D'ORSAY KONVALINKA	53
4.8 KABELKA	54
4.9 KLOBOUK.....	55
ZÁVĚR	56

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	57
SEZNAM WEBOVÝCH ZDROJŮ.....	58
SEZNAM OBRÁZKŮ	59
SEZNAM PŘÍLOH.....	62

ÚVOD

Když jsem poprvé přemýšlela o zadání mé budoucí bakalářské práce, utkvěla mi v hlavě myšlenka, že každá má inspirace vychází z dob už dávno minulých. Ať už baroko či secese, ať už móda, architektura či umění, zkrátka historie ve mně probouzí radost a nové nápady.

To samé ve mně budí i pohled na krásné a elegantní dámy, jež byly nositelkami modelů Christiana Diora ve 20. století. Dámské křivky, noblesa, bohatost šatů, krásná barevnost, a hlavně silná ženskost Diorových modelů mě fascinuje. Každá žena tehdy vypadala půvabně, jemně a zároveň důstojně, sebejistě a klidně. A právě představa takového světa mě těší.

Teoretickou část bakalářské práce jsem rozdělila do dvou kapitol, které nastiňují mou inspiraci k části praktické. První kapitola *Francouzská společnost* má za úkol čtenáři nastítnit společenskou situaci a kulturní scénu Francie v 30. až 50. letech 20. století. Druhá kapitola s názvem *Christian Dior* obsahuje tři podkapitoly, které představují Diorovu osobnost a kariéru. Třetí kapitola, kterou jsem pojmenovala *Tvorba Christiana Diora*, nahlíží do Diorovy práce. Představuje jeho nekonečnou inspiraci, neskutečnou módní revoluci a neobyčejnou spolupráci. Poslední kapitola *Obuv v období 30. až 50. let*, která navazuje na Diorovu spolupráci, je věnována obuvnickému designu významných návrhářů této éry.

Praktická část bakalářské práce má za účel představit čtenáři dámskou kolekci, jenž se skládá ze třech párů obuvi a dvou doplňků, do které jsem vnesla mou inspiraci pramenící z Diorovy osobnosti a tvorby.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 FRANCOUZSKÁ SPOLEČNOST

V první kapitole „Francouzská společnost“ vytvářím náhled na společenské dění v období 40. a 50. let 20. století. Věnuji se společensko-ekonomickým proměnám a postavení ženy ve společnosti, dále pak vizuálně-kulturnímu dění, kdy představuji základní dění v oblasti kultury, umění, designu a módy.

1.1 SPOLEČENSKO-EKONOMICKÁ SITUACE 40. A 50. LET 20. STOLETÍ

V polovině 40. let se Francie ocitá v nečekané společenskoekonomické krizi. Dopad na toto dění má nejprve stárnutí francouzské společnosti, jež je zaviněno velkou ztrátou nejmladších občanů během první světové války, které nadále směřovalo k tomu, že od roku 1935 převažovali početně zemřelí nad narozenými. Tento stav následně kompenzovala imigrace. Dále pak spatřujeme i vliv pacifismu, jehož zdrojem nebyl strach nýbrž hrůza z války na vlastním území. Tento pacifismus vycházel z celé společnosti. (Ferro a Lenderová, 2006, s. 274)

Ekonomická situace Francie, která byla ve 30. letech kladná a na vzestupu, se během 40. let mění bohužel k horšímu díky hospodářské krizi ve Spojených státech, devalvací libry, přidružených měn a japonské konkurenci. Dochází tak k poklesu vývozu a objemu výroby, a to má za následek celkový úpadek. Zvyšují se daně, zakazuje se otevírání nových poboček firem, snižují se platy, počty pracovních míst, důchody, půjčky atd. Velký úpadek tak zažívá i textilní průmysl. (Ferro a Lenderová, 2006, s. 275)

Během let 1939-1947 francouzská společnost stále trpí. Největším zásahem do společnosti je 2 světová válka, která ovlivnila vše, a díky které Francie zažívala neskutečná ničení. Společnost je po válce až do roku 1947 poškozena jak fyzicky (velké ztráta populace, podvýživa díky nedostatku potravin, špatný vývin u dětí), tak materiálně (vybombardovaná území, problémy s dopravou, s obnovou průmyslové výroby, se zásobováním venkova) (Ferro a Lenderová, 2006, s. 320)

Po strastiplném válečném období Francie hlásá, že významné zdroje národního bohatství musí být navráceny společnosti. Začíná tak znárodňování velkých hutnických podniků, pojišťoven, bank a firem (Renault a Barliet), které měly blízko ke kolaboraci s Němci. Dále se pak zavádí sociální zabezpečení a nově volební právo ženám. (Ferro a Lenderová, 2006, s. 321)

Ekonomická poválečná situace není příliš příznivá pro rentiéry a vyšší vrstvu společnosti. Mnoho z nich krachuje, a to vede k rozdílu francouzské buržoazie na přelomu 19. a 20. století, kdy se vyšší třída výrazně liší od nižší, a buržoazie 50. let 20. století., kdy rozdíl mezi vyšší a střední třídou není tak markantní. Například školy už nejsou monopolem oligarchie nýbrž talentu. (Maurois, 1994, s. 464)

Všechny tyto dramatické události však dovedly Francii k moderní zemi 20. století, která nadále zůstává jednou ze čtyř velmocí, které řídí svět.

1.1.1 Žena ve francouzské společnosti

V historii Francie nacházíme ženu velmi opomíjenou. To dokazuje například fakt, že se ženy nemohly podílet na tvorbě městského práva. Ve společnosti je postavení ženy bráno až do roku 1938 na stejné úrovni jako postavení nezletilého, duševně nemocného či delikventa. Volebního práva dosáhly ve Francii až roku 1944, což se nám může zdát jako opožděné dění ve společnosti vůči jiným státům. Například v Rusku bylo toto právo ženám přiděleno již roku 1918. (Ferro a Lenderová, 2006, s. 500)

Během industrializace v první polovině 20. století, zažívalo postavení žen opět úpadek. Vize ženy pracující u stroje v továrně byla pro muže a společnost nemyslitelná, i přesto že byla ženami žádaná. Názor žen toužících srovnat krok s muži byl naprosto ignorován i po skončení 2. světové války. Po roce 1948 je plat u žen nižší o 10 až 30 % než u mužů.

Velký zvrat nastal až na přelomu 50. a 60. let, kdy se ženy mohly rozvíjet po profesní stránce a získávaly tak novou perspektivu. Dalším pozitivním faktem bylo vyvinutí antikoncepce doktorem Pinkusem, který tak osvobodil ženy ze sexuálního područí. (Ferro a Lenderová, 2006, s. 505)

V rozporu s tímto míněním, je touha žen po tradičním rodinném životě, kterou nám předkládá kniha Vogue od Jane Mulvagh. Popisuje zde, jak se ženy po 2. sv. válce vracely k mateřství a klidnému rodinnému životu a přináší tak Francii 40. let tzv. „baby boom“. Po roce 1949 je tzv. kariéřní žena odsuzována na rozdíl od ženy-matky. (MULVAGH, 1988, s. 182)

1.2 Vizuálně-kulturní dění francouzské společnosti 40. a 50. let

Ve francouzském vizuálním a kulturním dění nastává během 40. a 50. let rozpor mezi moderními a retrospektivními tématy. Na umělecké scéně dominují modernisté jako Joan Miró, které doprovází moderní design, zatímco v módě kraluje styl Christiana Diora, který čerpá z opulentní minulosti.

1.2.1 Kultura

Kulturní a společenský život francouzské metropole v meziválečném období patřil mládeži, která odmítá především sentimentální styl a vše klasické. Měl hned několik center. Jedním z nich byl živý Montmartre, kde se tančilo za zvuků saxofonů a shlíželo se Divadlo Charlese Dullina. Dalšími umělecky významnými místy byly kavárny La Dôme a La Rotonde, jimž vládla bohéma a v poslední řadě nesmíme opomenout ani Champs-Élysées, která žila revolučními kabarety. Nepřehlédnutelnou osobností této kulturní scény byl básník a divadelník Jean Cocteau, jenž ve svých divadelních hrách bořil konvence, a pobuřoval tak veřejnost, která tíhla ke klasickému ruskému baletu Ďagileva. Díky formě svého burleskního mluveného baletu se řadil k francouzské avantgardní kulturní scéně, stejně jako skupina Šestka, která jeho baletní fantazie obohacovala o odvážnou a komickou hudbu. Jean Cocteau velmi stmeloval francouzský avantgardní svět, a tak se v jeho blízkosti objevovali i další nadaní lidé, například hudební skladatel Henri Sauguet, básník André Breton, spisovatel Louis Aragon a malíři Fernand Léger nebo André Derain. V souvislosti s některými zmíněnými umělci, nevzniká jen skupina Šestka, ale také Arcueilská škola, která sdružuje rané skladatele a je spojena s další velmi výraznou osobou, Maximem Jacobem. Mladá generace velmi podléhala textům Anrého Gida a Marcela Prousta. Musíme ale podotknout, že bez podpory bohatých dobrodinců či rodin by nevznikla. (Pochna, 2009)

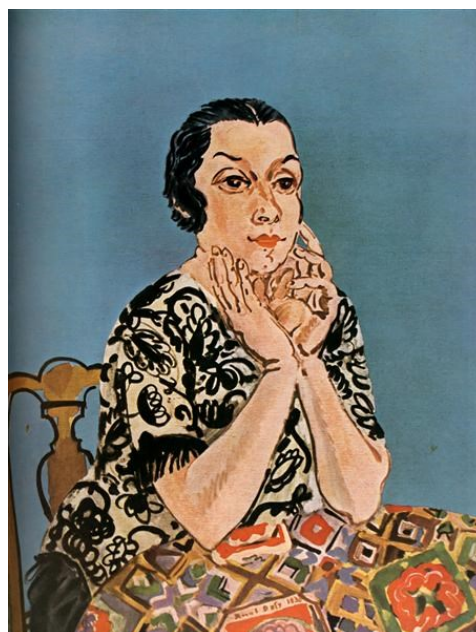
V poválečném období se pařížská společnost a kultura obnovuje hlavně díky Američanům. Ti navštěvují Francii, a tak rozhýbávají nejen ekonomiku, ale i společenský život. Z Francie odplouvají do USA hlavně umělci, kteří hledají nové publikum. Jednou z nich byla i Édith Piaf. Kultura a společenský život ožívá hlavně díky impozantních soukromých plesů, či recepcí. (Pochna, 2009, s. 186) Později přichází éra tzv. Café-Society, která klade důraz na divadlo, umění a módu. (Pochna, 2009, s. 189)

1.2.2 Umění

Francouzské umění v čase meziválečném patřilo mistrům, jež svá díla tvořili ve stylu fauvistickém, kubistickém či surrealistickém. A jelikož všechny tyto směry byly poněkud avantgardní, jejich opozici tvořili umělci tradiční figurální malby. Každý z těchto směrů vnímal realitu po svém, a tím se snažil tu skutečnou popírat. Fauvismus, který byl znám již před první světovou válkou svou čistou a živou barevností užívanou ve velkých plochách, zažíval v období mezi válkami své pomalé avšak působivé doznívání v malbách Henriho Matisse, Raoula Dufého a Andrého Deraina. (Mráz a Černá, 2002, s. 80)



Obr. 1. Purple Robe and Anemones
1937, Henri Matisse



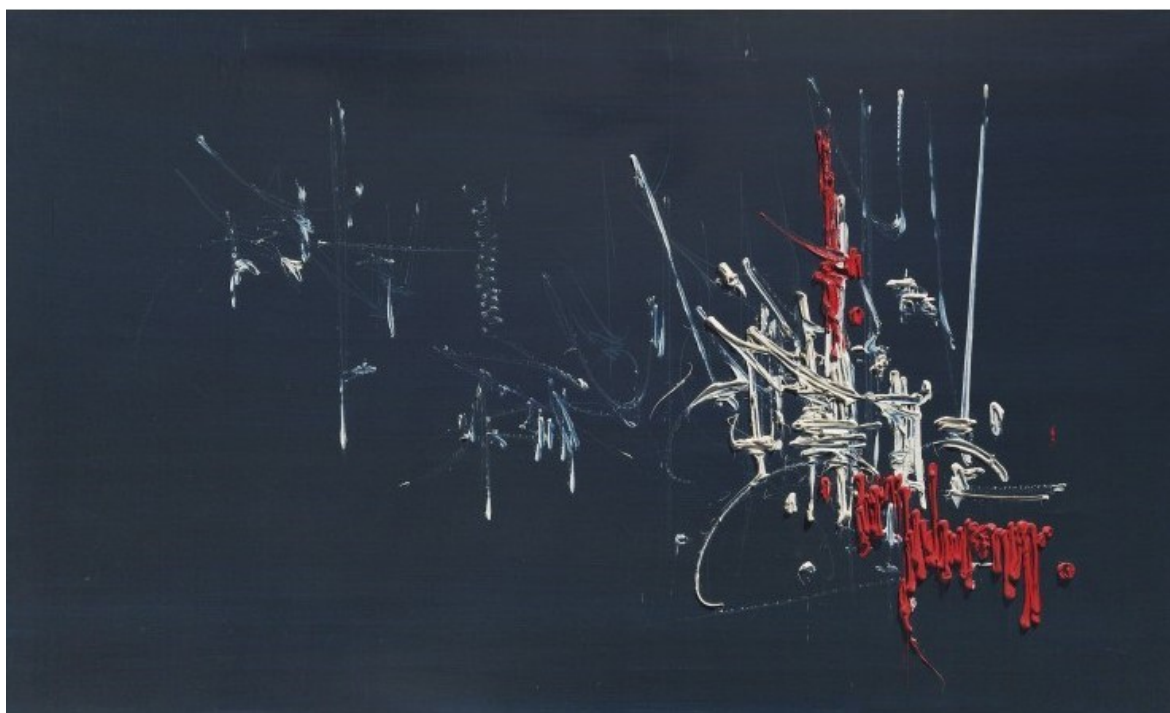
Obr. 2. Portrait of Mrs. Dufy 1930,
Raoul Dufy

Oproti tomu kubismus prožíval svůj další rozkvět a transformace v dílech nejslavnějšího představitele Pabla Picassa, který se od syntetického kubismu ubíral přes abstraktní dekorativní malbu a lyrický kubismus až ke kubismu, jenž se odehrával na pomezí se surrealismem. Picasso sice původem Francouz nebyl, ale i přesto působil dlouhá léta na špičce Pařížského uměleckého světa stejně jako Georges Braque. (Mráz a Černá, 2002, s. 52-53)

Francouzskou uměleckou scénu obohatili o svá snová díla i surrealističtí malíři vedeni manifesty Andrého Bretona, který jim předkládal myšlenku čistého psychicky automatizovaného surrealismu bez jakéhokoliv rozumového či mravního vlivu. S novým

směrem přicházely i nové metody tvorby, jako koláž, frotáž, fumáž či dekalkomanie. (Mráz a Černá, 2002, s. 118)

Po válečných letech, která měla za následek emigraci spousty uznávaných umělců do USA, nastupuje v Paříži období abstraktního umění, jenž se rozšířilo do celého světa. V dějinách umění to můžeme považovat za převratný okamžik, jelikož to bylo poprvé, co jedno umělecké hnutí ovlivnilo celou zeměkouli. První signál abstraktní vlny 50. let, se objevil již v roce 1941 na výstavě Mladí malíři francouzské tradice v Paříži, kde byl vidět náznak abstrakce v dílech mladší generace tj. Jean Bezaine, Gustave Singier či Maurice Estéve. Tito umělci se však v tvorbě od reality nikdy naplno neodpoutali. To se podařilo až jejich následovníkům, představitelům lyrické abstrakce (nebo abstraktního expresionismus), kteří do své tvorby promítali válečné tragické pocity, úzkosti a scenérie. Mezi hlavní představitelé patří Wols (Wolfgang Schulze), Jean Fautrier a Georges Mathieu, jenž do světa umění přinesl gestickou malbu, kterou lze nazvat také tachismem. Po abstraktní tvorbě se v Paříži objevila vlna kinetického umění a následně skupina nových realistů. (Mráz a Černá, 2002, s. 132-133)



Obr. 3. Déformation de fonction variable convexe, 1957, Georges Mathieu

1.2.3 Design

V období třicátých až padesátých let se v designu objevuje více odlišných směrů, které se různě prolínají. Na počátku 30. let můžeme ve Francii, Itálii a Spojených státech amerických spatřit umělecký směr Art Deco, jež spočíval v dekorativismu, tedy lidské touze krásnit sebe i své okolí. Tímto stylem je možno nazvat, i jakýsi boj racionality a emocionality v designu, ve kterém se ztrácí funkčnost a potřeba předmětů. (Karasová, 2012, s. 106) Ve Francii nalézáme designéry zabývající se elegantním Art Decem až do 50. let 20. století. Mezi představiteli tohoto noblesního stylu najdeme například Jacquese Adneta, jež se stal významnou osobností francouzského modernismu. Do designu nábytku přinesl kombinaci kovu, skla a kůže, což učinilo z obyčejných předmětů luxusní, nadčasové designové kousky, které jsou moderní i dnes. (Jacques Adnet, b.r.) Dalším návrhářem, který obohatil design Art Deca byl Paul Dupré-Lafon, ten se například podílel na sortimentu značky Hermès svými popelníky, lampami a bytovými doplňky, zhotovenými kombinací skla, kovu, dřeva a kamene či úsně. Umělecký svět také obohatil o svůj kvalitní nábytek či architektonickou tvorbou pařížských sídel a soukromých hotelů. (Paul Dupré-Lafon, b.r.)



Obr. 4. Armchair 1955, Jacques Adnet



Obr. 5. Anthony chair, 1955, Jean Prouvé

Paralelou apartního Art Deca, byl styl postavený na zcela protikladných myšlenkách, jenž nesl název funkcionalismus. Jeho východiskem byl ruský konstruktivismus, dále hlavně purismus designéra Le Corbusiera a umělecká škola Bauhaus, která byla tehdejším pilířem moderny. Hlavními znaky funkcionalismu byla funkčnost, důraz na účel staveb či předmětů a čistá konstrukce. To všechno doplňovala barevnost v čistých tónech kombinovaná s kovem či dřevem. (Karasová, 2012, s. 110) Jedním z francouzských představitelů, jehož tvorba

spadala jak do Art Deco tak do funkcionalismu byl Jean Prouvé, kterého lidé nazývají, citují: „jedním z nejvšestrannějších a nejnovátorštějších myslitelů 20. století.“ (Jean Prouvé, 2003) Tento designér byl průkopníkem masové výroby nábytku, jenž nepostrádal důmyslné estetické řešení. V jeho tvorbě můžeme najít kombinaci ruční a průmyslové výroby, taktéž souhru designu s architekturou a hlavně velký důraz a logiku a funkčnost věci. (Jean Prouvé - výstava, 2003)

1.2.4 Móda

V období 30. let je Paříž hlavním městem módní tvorby. Tato tradice, která byla započata již na začátku 20. století pařížskými módními salóny, tvoří stabilní základ pro následující dekády. V polovině 30. let, se ale do líbezné, módě zaslíbené země vkrádaly události, které měly dopad i na oděvní průmysl. (Baudot, 2001, s. 80) Francouzská společenská situace podléhala hospodářské krizi a blížící se druhé světové válce. Návrháři se snažili reagovat na veškeré dění nostalgicky, a tím uniknout těžké době alespoň v oblasti módy. Inspiraci tak Pařížští couturiéři čerpali z viktoriánské éry, která byla bohatá, smyslná, přepychová a plná maškarních plesů. Opět vkládali do módy ženskost a rafinovanou eleganci, což přineslo na módní scénu siluetu šatů s plnějšími sukněmi a užším pasem. Silueta byla kontrastní ke štíhlé splývající linii dvacátých let, která dominovala večerním róbám. Styl šatů, jenž byl kdysi nošen hlavně k výjimečným událostem, se tak infiltroval do běžného dámského ošacení, a my jej dnes můžeme nazývat Viktoriánským revivalismem. Na popularitě tohoto stylu měly velký podíl hollywoodské filmy s modely Waltera Plunketta a královna matka, Elizabeth Bowes-Lyon, jež bývala odívána do šatů Nortona Hartnellyho, který svým neoviktoriánským „bílým šatníkem“ inspiroval mnoho francouzských módních návrhářů. Viktoriánské prvky tak můžeme najít například u Elsy Schiaparelliové, Jeana Patoua, Cristobala Balenciagy či Coco Chanel.

Krásný čas viktoriánského revivalismu však neměl dlouhého trvání. Okouzující a romantický trend byl náhle ukončen příchodem druhé světové války, která vyžadovala skromnost, šetrnost a důraz na praktičnost oděvu. I tak na něj můžeme nahlížet, jako na styl, ve kterém se bude jasně odrážet poválečná módní silueta slavné kolekce Christiana Diora „New look“. (MacKenzie, 2010, s. 82)



Obr. 6. Woman's Diner Dress
1937, Elsa Schiaparelli



Obr. 7. „Velasquez“ 1939,
Cristobal Balenciaga

Vedle nového stylu nacházíme i nové odvětví módy, které se začalo rozvíjet tentokrát v souvislosti se zavedením placené dovolené a trávením volného času na vzduchu. To bylo dostupné v tzv. „butik“ s oblečením „pro sport“. Zde ženy mohly nalézt jak kalhoty, tak plavky, para či svetry. V meziválečné éře dominovaly a zářily mezi návrháři hlavně ženy, které dodávaly oblečení vlastní propracovaný styl. Mezi nejslavnější tři tak patří Madeleine Vionnet a již zmíněné Gabriel Chanel a Elsa Schiaparelli.

V průběhu druhé světové války je móda opomíjena a velmi omezena, a tak dochází v Británii roku 1942 k celkové regulaci designu. Je potřeba snížit výrobní náklady, cenu, množství, a hlavně vytvořit oblečení, které bude co nejlépe dostupné široké veřejnosti. Je tedy potřeba vytvořit takzvaný užitečnostní styl, jenž bude praktický, levný a umírněný. Styl jménem Utility. Během této doby se nám z módy vytrácí krása a opulentnost předešlého desetiletí, a přichází oděv zcela jiného charakteru. Modely jsou strohé a čisté s určitým počtem záhybů, knoflíků, švů, kapes a lemů. Silueta je úsporná a útlá, s lehkým zúžením v pase, jež odkazuje na vliv Christiana Diora ke konci 40. let. Kabátky bývají hranatého střihu, upraveny čtvercovými ramenními vycpávkami a sukňe rovné či lehce rozšířené se dvěma nebo čtyřmi záhyby. Kvůli nedostatkům je od roku 1942 regulována i obuv, která je typická klínovým podpatkem z korku, dřeva či raffie. Jelikož utility móda podléhala kritice, vytvořila

společnost londýnských módních návrhářů (ISLFD) stylový základní šatník, který bylo možné masově vyrábět. Obsahoval nejen standardizované jednoduché denní šaty, ale také pláště a obleky, které byly vhodné pro všechna roční období. Roku 1942 byla kolekce o třiceti dvou modelech představena světu s pozitivním ohlasem a prohlášením, že utility neztrácí styl. Mezi návrháři, jež se zasloužili o vzhled utility módy, nejdeme například Hardyho Amiese, Digbyho Mortona, Edwarda Molyneuxe či Victora Stiebela. (MacKenzie, 2010, s. 84)



Obr. 8. Day dress 1942,
Edward Molyneux



Obr. 9. Skirt suit 1942,
Victor Stibel

V této utlačované módní situaci nesmíme opomenout ani fakt, že oděvy byly vydávány na přiděly, které se pohybovaly ve velmi nízkých počtech kusů. Ženy musely spořit, aby zajistily šatník pro sebe i celou jejich rodinu. Pro zlepšení této situace v odívání, přichází na vědomí roku 1943 nová iniciativa využitelnosti oděvu s názvem „Make do and Mend“, která přináší různá doporučení, jak oděvy opravovat, omlazovat či modernizovat přešíváním. Postupem času jsou využity v oděvním průmyslu i materiály, které bychom zde v předchozích letech vůbec nenašli, a stávají se neregulovanými. V oděvu se tak objevují potahové materiály, ložní textilie, mapové plátno, materiály sloužící k zatemnění, používány byly také krajkové záclony na svatební šaty, a vypáraná vlna na nové svetry. Ačkoliv lidé očekávali konec strohého stylu s koncem druhé světové války roku 1945, museli setrvat

v nenákladném oblečení ještě pár let poté. Díky následkům války styl utility zcela mizí až roku 1952. (MacKenzie, 2010, s. 85)

Tak jako v předešlých letech se i nyní pohybuje móda ve dvou odvětvích. Během druhé světové války v letech 1940-1945 ji rozdělujeme do dvou tříd. Jednou z nich je již zmiňovaná utility móda, která je dostupná střední a nižší třídě žen a druhou je poté haute couture móda, jež je využívána dámami z vyšší společnosti. Vliv války na haute couture vyžaduje určitou střídmost a skromnost, a tak pod válečným nátlakem mnoho slavných návrhářů zavírá své pařížské salóny. Někteří dočasně, jiní zase napořád. Například Madeleine Vionnet, která zářila v předválečném období, zavírá dveře svého salónu roku 1939 na vždy. Mainbocher svůj pařížský módní dům stěhuje již v roce 1941 na Manhattan, a slavná Gabriel Chanel otevírá salóny až v poválečných letech. (Baudot, 2001, s. 106) Německá velmoc krade francouzský poklad v podobě módy a snaží se ji podřídit Berlínu a Vídni. Zabavuje seznamy zákazníků Syndikátní krejčovské komoře a usiluje o přesunutí salónů do dvou center třetí říše, které však postrádají módní tradici. Velkým německým oponentem, který bránil nejen pařížskou módu, byl Lucien Lelong, jehož úsilí o zanechání módy zemím se vyplatilo na podzim roku 1940, kdy němečtí okupanti ponechali pařížskou módní tvorbu nezávislou. Avšak salóny nadále podléhaly všem válečným nedostatkům. Díky nedostatku surovin se v kolekcích ubíraly modely, zkracovaly a zužovaly šaty a luxusní materiály se nahrazovaly levnějšími. Stejně jako utility podléhal i couture předpisům a normám. Pro haute couture bylo válečné i poválečné období velkou zkouškou přizpůsobivosti. Důležité v těchto časech bylo hlavně dostatečné zajištění klientely, která si mohla nadstandartní módu dovolit. Překvapivé je, že německé ženy nacistických hodnostářů byly v menšině oproti bohatým Pařížankám, ženám zahraničních velvyslanců a klientele vzešlé z černého trhu. Ačkoliv se nám může zdát tato doba jako nepříznivá pro založení nových módních salónů, opak je pravdou. Během německé okupace v Paříži vznikaly i nové módní salóny, které se dostaly až na špičku haute couture. Mezi návrháři, kteří vnesli do pochmurného světa alespoň trochu krásy a radosti, nalézáme Jacquese Fatha, Ninu Ricci, Roberta Piguetu či Madeleine Vramant. Svou prací tak napomohli k zachování oděvního řemesla, jež by se jinak z Paříže vytratilo. (Baudot, 2001, s. 108-110)

Zatímco francouzští návrháři usilují o zvýšení prestiže haute couture, ve spojených státech je oděvní průmysl stavěn trochu jinak. Již od poloviny 19. století se zde objevovala tzv. ready-made móda, která byla směřována ke konfekční výrobě než k výrobě s malým nákladem francouzského typu pret-a-porter. Po tomto druhu odívání však americké zámožné

ženy netoužily. Jejich snem bylo nosit právě půvabnou a krásnou francouzskou haute couture, která byla ve 30. letech k dostání jen u Bergdorfa a Goodmana či u Hattie Carnegie. V časech druhé světové války se však v Americe velmi rozvíjí jiný, průmyslovější druh odívání Ready-to-wear a to díky lepším technickým podmínkám, novým technologiím a dobrému marketingu. Tak výrobci dokáží rychle uspokojit objednávky zákazníků, a tím lépe konkurovat ostatní výrobě. (Baudot, 2001, s. 123) Z Francie přijali pařížské módní trendy 20. let, mezi které patří zkrácené sukně a kombinace jednoduchosti a elegance. Tyto znaky podle Američanů dávaly najevo svobodný a demokratický postoj, který reprezentoval jejich životní styl.

Po úderu velké hospodářské krize se situace módního průmyslu zase o něco změnila. Na dovoz bylo uvaleno několikanásobně vyšší clo a jediné co se dalo levně dovážet, bylo plátno a střihy, díky kterým se velmi rychle rozvíjely zjednodušené reprodukované modely v několika velikostech. Cena modelů se snížila díky syntetickým materiálům, a tak byly evropské modely k dostání pro všechny americké ženy. Dalším odlišným modelem Američanů byly tzv. komplety, jejich výhodou a nápaditostí byla snadná obměna modelů a různorodá kombinace kusů. Jednoduší bylo také upravit oděv dle události, anebo jej rychle změnit. Tento styl oblékání dodával ženám možnost větší kreativity a svobodu ve vytváření vlastního outfitu. Stal se základním principem stylu spojených států. Nakonec nesmíme zapomenout ani na návrhářky, které se tímto osobitým stylem zabývaly.



Obr. 10. Jumpsuit 1945, Vera Maxwell



Obr. 11. Playsuit 1950, Claire McCardel

Příkladem nám může být Vera Maxwell, která využívala prostý materiál a vkládala do ženského oděvu styl pánského pracovního oděvu, či americká trojice Tina Leser, Anne Klein a Claire McCardell, které položily základ amerického sportovního oděvu. Všechny tyto ženy povýšily prozatímní styl ready-to-wear na elegantní, moderní a pohodlnou módu. (Baudot, 2001, s. 124)

Jakmile odbyla druhá světová válka, objevil se v módě nový velký mezník, který rozdělval módní společnost na dvě skupiny. První se chtěla vrátit do doby před válkou, usilovala o to, aby vše zůstalo při starém. Druhá skupina zase toužila po odpoutání od starých časů a snažila se prosazovat nový pohled na věc. Novým přínosem pro módní průmysl byly syntetické materiály, hlavně nylon, jež byl nejvíce využit v oddělení prádla, plavek, punčochového zboží. (Baudot, 2001, s. 140-141) Po dlouhých letech okupace, strádání, bolesti a smutku mohla kolébka celosvětové módy zase povstat a zkrásnět. Móda, sice nebyla ryze nová, navazovala na mondénní život z meziválečného období, najednou mnohem zkrásněla. Ženy právě teď netoužily jen po půvabných róbach, ale hlavně po tom být nádhernými, jemnými a křehkými dámami, což patří mezi podstatu ženskosti, o kterou byly po dlouhá léta okradeny. A tak jim návrháři plnili vize módou, jež není jakousi revolucí nýbrž restaurací. Znovu pozorujeme bohatost materiálů, nabíraných suknic do půli lýtek a siluetu přesýpacích hodin staženou do korzetu, která z ženy dělá překrásnou bytost. (Baudot, 2001, s. 142) V padesátých letech se tak nostalgické módní tendence objevují v pozici výsměchu vši logice, praktičnosti a vývoji. Ze Spojených států sice přichází už dlouho známé ready-to-wear, ale Pařížanky stále touží a vzhlíží k pařížské haute couture, i přesto že jím kolikrát chybí prostředky. Opulentnímu stylu tohoto období, který je posléze pojmenován „New look“ ženy podléhají prostřednictvím tisku, modelů, střihů, či napodobenin. (Baudot, 2001, s. 143) Mezi největší představitelé poválečné bohaté haute couture módy, kteří provozovali velké salóny nebo je teprve zakládali, patří Pierre Balmain, jenž svou kolekcí, inspirovanou New look, roku 1952 ztvárnil jednu z „nejpařížštějších“ podob ženy. Jeho šaty byly velmi propracované a luxusní, což si zámožná klientela pochvalovala. Dalším velmi prestižním návrhářem byl Američan Norman Norell, který byl znám svou schopností zkombinovat přepychový vzhled s pohodlím modelu a jehož šaty si velice oblíbila newyorská smetánka. Nezapomeňme ani na Cristobala Balenciagu, jehož umění spočívá v dokonalosti střihu a souladu siluety, barevnosti a proporcí. Balenciaga byl nejen mistr krejčovského řemesla, ale také skvělý novátor, který přináší například prodloužená saka, zvonovou sukni, pytlavité palety či balónové šaty a kabáty bez límce.



Obr. 12. Marie-Thérès in evening gown, 1952, Pierre Balmain



Obr.13. Suzy Parkmen in Givanchy skirt, 1952, Huber de Givanchy

Když se podíváme tentokrát na přístup k módě Huberta de Givenchy, nesmíme opomenout jeho novátorský počín s „oddělitelnými prvky“, které bylo možné kombinovat dle libosti, a také malé černé šaty pro Audrey Hepburn do filmu Snídaně u Tiffaniho, se kterými přispěl módě novou siluetou. (Baudot, 2001, s. 158-160) Novátorský přístup měla také skupina tvůrců „Couturiers associés“, do které patřili návrháři Dessés, Paquin, Carven, Pigueth a Fath. Ti vytvářeli každou sezónu sedm nových kolekcí, ty pak šířili do vybraných obchodů mimo Paříž, a tím tak došlo k jedné z prvních velkých distribucí pařížské haute couture. (Baudot, 2001, s. 166)

2 CHRISTIAN DIOR

Hlavní kapitola „Christian Dior je věnována životu a tvorbě Christiana Diora. Zabývám se v ní subjekty Diorova života, které tvořily základ jeho osobnosti a jeho tvorbou, jež způsobila celosvětovou revoluci.

2.1 Osobnost Christiana Diora

2.1.1 Dior a dětství

Začátek života Christiana Diora se od roku 1905 odehrával na okraji Francie v normanském městě Granville a v Paříži, kde následně prožil celý svůj život.

Dětství v přímořském městě Granville, které oplývalo vilami schovanými ve velkých zelených zahradách, bylo pro Christiana Diora bohatým a velmi šťastným obdobím, během kterého byl obklopen hlavně rodinou. Té velel přísný otec Alexandr Louis Maurice Dior, který si vždy potrpěl na správnou etiku a dobrý ohlas jména Dior. Byl zastáncem poctivého podnikání a vždy doufal, že syn přebere jeho firmu na hnojiva, k tomu měl ale Christian odpor, cituji: „Tam se patrně probudila má hrůza ze strojů i mé pevné odhodlání nikdy nepracovat v kanceláři, na úřadě ani v ničem jiném, coby se tomu podobalo.“ (2016) Těchto slov se držel i o mnoho let později, kdy můžeme vidět Christiana jako výtvarníka, který svůj veškerý pracovní čas trávil v ateliéru mezi látkami nikoliv v kanceláři mezi papíry. To přenechal svým zaměstnancům.

Vztah Christiana Diora s matkou Marii-Madeleine Juliette Dior byl však poněkud jiný a můžeme jej nazvat i výjimečným, jelikož takovému oblíbení se u ní nepoštěstilo žádnému z Christianových sourozenců. Marii-Madeleine Juliette Dior byla ctižádostivá a důsledná dáma viktoriánské generace. To značilo, že otevřené projevy náklonnosti a citů k dětem nebyly obvyklé, na rozdíl od striktní výchovy. I přesto se malému Christianovi podařilo, během dětských let, vybudovat s matkou velmi úzký vztah, o který pečoval až do její náhle smrti roku 1931, která pro něj byla velmi zlomovým okamžikem, cituji: „Moje matka, kterou jsem zbožňoval, zemřela zlomena utajovaným bolem; její smrt mne natrvalo poznamenala.“ (Pochna, 2009, s. 69)

Cesta k matčinu srdci vedla přes rodinné sídlo Les Rumbs v Granville, jehož název označuje dílky větrné růžice, a které se rozprostíralo nad přímořskými útesy nad městem. Dior na něj vzpomínal takto, cituji: „Dům mého dětství, uchovávám si na něj tu nejněžnější

a nejkrásnější vzpomínku, co říct, místo kde stál i jeho architektura ovlivnila můj život a styl.“ (2016)



Obr. 14. The pergola and pool at Villa Les Rhumbs, 1925



Obr. 15. Villa Les Rhumbs, 1930

Úpravám vily se paní Dior věnovala dlouhá léta. Měnila nejen části samotné vily, kterou později Christian označil za „zdroj nevyčerpatelného kouzlení“, ale hlavně zahradu. Ta se stala její největší vášní. Vysázela borový háj, který se pro Christiana stal oblíbenou dětskou skrýší, a hlavně spousty květin, jež v malém chlapci probouzely velké nadšení, které se poté promítlo v jeho tvorbě. Touto „zelenou vášní“ vzniklo mezi Madeleine a synem jedinečné pouto. Christian dělal vše proto, aby jejich vztah jen vzkvétal. Následoval všechny její kroky, naslouchal rozhovorům se zahradníky, učil se názvy květin zpaměti, trávil dlouhé hodiny po jejím boku a sdílel s maminkou veškeré starosti. Celý jejich vztah se pozvolna vyvíjel stejně jako zahrada kolem vily. Během dětství si svou bohatou fantazií Christian vykreslil ucelený a perfektní obraz ženy, jejíž předlohou byla právě něžná, ženská, křehká a krásná maminka Madelain. Dalším matčíným vlivem na Diorovu osobnost byly interiéry pařížských bytů, které vytvořila, stejně jako v Granville, právě ona. Po čtyřech letech ve vile Les Rumbs se rodina Dior přestěhovala do Paříže, kde našla nový domov v elegantní čtvrti La Muette. Tento byt paní Dior zařídila podle panujícího vkusu, který spočíval ve stylu Ludvíka XVI. - Passy, jež vycházel z opulentního módního slohu osmdesátých let devatenáctého století. Následně po první světové válce, kterou rodina prožila v Granville, se vrátila zpět do Paříže, tentokrát na adresu Louis-David číslo 9.. Paní Dior opět zařídila nový byt, jenž nepodléhal módním výstřelkům, které byly dle ní nevkusné, ale opět klasice Ludvíka XVI, kterou pak manžel doplnil hodnotnými výtvarnými díly Bouchera či Lépiciéa. Jak můžeme vidět,

Christian stále vyrůstal v prostředí luxusu a buržoazie, jenž byl pro rodinu typickým. Tento rodinný standart, který byl přerušen následkem hospodářské krize, si Christian Dior poté přenesl do svého života, kdy už měl své postavení ve světě módy. Můžeme jej vidět v domě na ulici Albéric-Magnard, který se nacházel hned naproti domu jeho prarodičů, nebo v jeho venkovském sídle Moulin du Coudret v Milly-la-Forêt, zakopeného za odměnu, nebo v jeho posledním sídle pořízeném v roce 1951 v Callianu, ve kterém chtěl zestárnout.

Diorovo dětství a hlavně jeho fantazii, neobohacovala jen matka a její díla v podobě zahrady a bytů, ale také každoroční Granvillská událost, kterou malý chlapec zbožňoval. S masopustem pokaždé přišel i Karneval, pln alegorických vozů, důmyslných kostýmů a noblesních bálů. Christiana vždy nejvíce fascinovaly kostýmy, které posléze začal vyrábět pro své sourozence a přátele, a tak se toto období dá považovat za počátky jeho módního talentu a tvorby. Největší obdivovatelkou se stala babička Martinová, která vnoučeti věnovala veškerou pozornost, a také ho seznámila s dalším artefaktem, který byl pro jeho život zásadním. Tím bylo jasnovidectví a věštby, které měly na jeho život obrovský vliv a ať se nám to může zdát jakkoli nemožné, vždy se vyplnily. Od první, kterou si vyslechl jako malý chlapec „Budete trpět chudobou, ale ženy vám přinesou štěstí a úspěch, vyděláte na nich velké peníze a budete cestovat.“, až do té poslední, která mu předpověděla smrt. K věštám se také vázala Christianova pověřivost, která byla pro něj důležitá, ať už šlo o cokoli. Například při přehlídkách, nebo jakmile podepisoval smlouvu, musel vždy zaklepat na dřevo. Přehlídka nikdy nemohla proběhnout v lichý den a datum musel být vždy vybrán věštkyní madam Delahye. (Pochna, 2009)

Jsme schopni tedy říci, že ranné období Diorova života, bylo největším a nejsilnějším pilířem pro jeho osobnost, životní styl, vkus, tvorbu a rukopis, jelikož stesk a vzpomínky na dětství ho provázely celou životní cestou.

2.1.2 Dior a ženy

Pro Christiana Diora byly ženy inspirací. Již v útlém věku, na přelomu století, je rád pozoroval v čase stráveném na promenádě v Granville. Ženy se procházely v bohatých róbách a s opulentními klobouky a to Christiana zajímalo a těšilo. Dior ženy miloval, uměl je mít rád, stále se jimi obklopoval a byl jim věrný. V oblíbě měl silné a extrovertní ženy, které byly vysoce postaveny. Takové hledal ve svých manekýnkách, spolupracovnicích i zákaznicích.

Ženu vnímal jako květinu. Křehkou, něžnou a jemnou. Chtěl ženy zdobit a kráslit. Dle jeho názoru měla žena reprezentovat a ztvárňovat diorovu ideální představu o eleganci a hlásat nejtradičnější hodnoty ženskosti. Největším protikladem v tomto pohledu byla tehdy Coco Chanel, která viděla ženu jako akční a nespoutanou, a tomu byla podřízena i její tvorba. Diora považovala v tomto názoru za zpátečnického.



Obr. 16. Dior with models a after fashion parade in London, 1950

Jako kolegyně si vybíral různé ženy, které byly spolehlivé a dokázaly se postarat prakticky o vše. Takovou byla například Raymonde Zehnacker, jež vedla celý organizační tým salónu a patřila do nejbližšího kruhu Diorových přátel. Sám Christian ji nazýval svým druhým já a stoprocentně jí důvěřoval. Byla jeho asistentkou, tajemnicí a občas i matkou. Druhou, velmi důležitou ženou byla Suzanne Luling, která byla přítelkyní již od raného dětství, zaujímala ve firmě pozici ředitelky salónu a odbytu. Díky jejím schopnostem tiché propagace byl salón Dior brzy znám zmínkou ve francouzském magazínu *Woman's Wear Daily*.

Zákaznice si Christian Dior pečlivě vybíral. Byly to hlavně ženy z vysoce postavených kruhů, mezi nimiž se nalézaly baronky, hraběnky, vévodkyně či ženy velvyslanců, jejichž společenský život byl jejich povoláním. I přesto, že se samotný Dior se zákaznicemi moc nestýkal, rozlišoval je podle tří typů zákaznic. Prvním typem byla „věčně nespokojená

zákaznice“, druhým byla „klientka“, žena, která nikdy nevěděla, co chce a třetím typem byla „perfektní zákaznice“, která přesně věděla, co si mohla dovolit a co chtěla, ale zábavná nebyla. Vždy tvrdil, že dáma, jež přichází do jeho salónu, má vůči němu povinnost, „Vybrat si šaty, které jí sluší, protože když jí na kráse ubírají, poškozují dobré jméno svého módního domu.“ (Pochna, 2009, s. 210) Všechny tyto dámy netoužily jen po diorových róbách, ale také po práci v salónu, i přesto že finančně nestrádaly. Byl to tehdy největší fenomén, o ničem jiném se mezi ženami nemluvalo a o ničem jiném taky nesnily. Chtěly být prodavačkami. A jelikož měl Dior pro šlechtickou společenskou vrstvu slabost, práci jim poskytoval na úkor schopných, leč obyčejných prodavaček. (Pochna, 2009, s. 202)

Díky svému talentu byl Christian obklopen i slavnými herečkami, které na jeho modely nedaly dopustit a bez nich nehodlaly natáčet filmy. Mezi takové patřila například Ava Gardner, Rita Hayworth, Sophia Loren či Marlen Dietrich, která prohlásila „No Dior, no Dietrich.“ (2016) před natáčením filmu Hrůza na jevišti.

Tato situace byla pro návrháře opravdu výjimečná, a pro Christiana Diora poctou, jež se nedostávala každému módnímu tvůrci. Druhým a jediným návrhářem, kterého si společnost natolik vážila, jako Diora, byl již zmiňovaný Diorův učitel Lucien Lelong. (Pochna, 2009)

2.1.3 Dior a salón

Vizi vlastního salónu nosil Christian Dior před očima teprve od roku 1945, kdy selhaly plány na salón s přítelem Pierem Balmainem. Ty předcházela neuspokojivá práce u Luciena Lelonga, která Diora omezovala v tvorbě a kreativním růstu.

I přes jeho zdrženlivost, strach, úzkosti a nízkou sebedůvěru nakonec roku 1946 podepsal „zlatý kontrakt“ s Marcelem Boussacem, do kterého byly zahrnuty veškeré náklady na módní dům Dior, plat Christiana Diora a také fakt, že se stal statutárním čili neodvolatelným jednatelem firmy Christian Dior, společnosti s ručením omezeným, a to s veškerou rozhodovací pravomocí. Od 8. října 1946 tedy můžeme sledovat v celku dynamický vzestup oficiální společnosti Christian Dior, jejíž poslání bylo revoluční. Marcela Boussaca tehdy Christian Dior ohromil svou jasnou vizí, ve které chtěl jen „malý svět sám pro sebe“, kde se bude šít nejelegantnější, dokonale zpracovaná, luxusní móda francouzské krejčovské tradice. 124 Dále pak přesvědčil magnáta o poválečné touze po novém, osvobozujícím módním stylu, který byl schopen poskytnout. (Pochna, 2009, s. 124)

Vůdčí pozice Christiana Diora ve firmě obnášela ve své podstatě vše. Od zařízení interiéru, přes zaškolení personálu a výběru modelek až k vymyšlení choreografie přehlídky a hlavně

navrhnoutí zbrusu nových kolekcí. (Pochna, 2009, s. 140) Na takové postavení však zvyklý ze svého života nebyl, jelikož většinu času trávil spíše jako pozorovatel druhých, dle jeho názoru, talentovanějších osob. To mu dlouhá léta stačilo, protože mu nízké sebevědomí a nepřízeň rodičů nedovolovala kariéru v jakémkoliv kreativním, podle rodičů bohémském, odvětví. V čase založení salónu se však jednačtyřicetiletý Christian Dior ocitl na světě již bez rodičů, a tento fakt vnímal jako znamení či svolení k rozsvícení módního jména Dior.



Obr. 17. Christian Dior at House of Dior on 30. Avenue Montaigne in Paris, 1947

Domovem nového módního salónu se stala adresa avenue Montaigne 30. v Paříži, jež byla podle Christiana jediné místo v Paříži, kde mohla značka Dior sídlit. Jen tyto prostory splňovaly všechna kritéria velkého návrháře, navíc nepostrádaly „...racionalitu a střídou elegantní jejich architektury, nezátížené příliš složitým stylem.“ (Pochna, 2009, s. 145) Jednoduše řečeno dodržely Christianovu vizi menšího velmi uzavřeného paláce, v němž obnovil tradici francouzské luxusní módy. I přesto si vyžádaly rekonstrukci, během níž i tak byla šestnáctého prosince 1946 v devět hodin ráno započata činnost salónu Dior. (Pochna, 2009, s. 146) V rámci přestavby přišel i nápad zřídit v dolní části budovy butik, v němž se budou prodávat různé drobnosti, od punčoch po klobouky. Většinu interiéru firmy

Dior, měl na starosti Victor Grandpierr, jenž byl v oboru nový. Důvodem proč si Christian Dior zvolil zrovna nezkušeného a mladého člověka byl jednoduchý. Rád objevoval nové talenty. Bylo to pro něj jakýmsi dalším koníčkem. Tento mladík dokázal skvěle naplnit Christianovu jasnou představu, ve které se opět odráželo dětství. Ve spolupráci tak vznikl salón pro pečlivě vybrané zákaznice s atmosférou elegance z dob minulých, který pan Dior popisuje takto: „Střídmý, jednoduchý, ale nikoli bezkrevný styl, zkrátka pařížská klasika, jež nešokuje a neodvádí pozornost od kolekce. Chtěl jsem, aby můj módní dům nepůsobil jako něco výlučného, třeba jako divadlo, předvádím šaty, nikoli interiér.“ (Pochna, 2009, s. 154)

V tuto chvíli můžeme v Diorově módním domě vidět jakési zrcadlo, ve kterém byla zobrazována jeho osobnost, založená na perfekcionismu, jasné představě cíle a také již zmiňovaném dětství.



Obr. 18. Boutique designed by Victor Grandpierre, 1955

Módní salón Dior vzešel do povědomí celosvětové veřejnosti hned první kolekcí, kterou Christian Dior navrhl a představil dne 12. února 1947 v Paříži. Během módní přehlídky byla novinářům a hostům představena kolekce, která obsahovala devadesát modelů ve dvou liniích s jedinečnou siluetou, jež vyzdvihovala elegantní ženské křivky. Nesla název Corolle, a sklídila nekonečné ovace. Před diváky se tehdy odehrála nejen, „neuvěřitelná kombinace bláznivých nápadů a elegance a navrch ta sebejistota... Ano, to je ta tolik očekávaná alegorie

Paříže probuzená k životu.“ (Pochna, 2009, s. 168), ale také revoluce jak v módě, tak v jejím předvádění. Carmel Snowov, šéfredaktorka časopisu Harper's Bazaar, nazvala tento zážitek jako New Look, jelikož přinesl do módy nový směr a stal se tak světovým triumfem, jež zachránil módu. Christian Dior tento den vnímal v celku klidně, i přesto, že odhaloval své první velké tajemství světa. (Pochna, 2009, s. 168-169) Po čase zhodnotil svůj triumf takto, „Když jsem přemýšlel o tom, co jsem způsobil, pochopil jsem, že to souviselo především s návratem k umění líbit se. Přirozené a upřímné vyjádření mého pojetí módy bylo uvítáno jako nový styl. Stalo se, že se můj velmi osobní pocit shodl s všeobecnou náladou a proto měl údernou sílu.“ (Sinclair, 2012, s. 35)

O zakázky salón Dior nikdy nouzi neměl. Vždyť salónem prošlo ročně dvacet pět tisíc lidí a to nebylo vše. Další byli na dlouhých čekacích listinách. Po každé přehlídce přicházel čas nákupčích, který Christian Dior nazýval „masakrem“, během kterého probíhala podle něj jen přetahovaná o šaty. Sám se těchto schůzek neúčastnil. Za nákupčimi, především amerického trhu, vstupovaly do domu Dior také vážené zákaznice. Ty, které chtěl, přišly vždy samy, aniž by salón vynaložil jakoukoliv námahu třeba v podobě reklamy. Ve vztahu ke svým zákaznicím byl Dior trochu odměřen. Zdravit je chodil jen výjimečně, a to z důvodu aby mezi nimi nebudil žárlivost. Návštěvy nepřijímal ani za účelem poděkování či poblahopřání. Výjimku k návštěvám uděloval jen některým vévodkyním či markýzám. Choval se vždy jako tvůrce soustředěný na svou práci a tak většinu času pobýval ve svém „zákulí“ módního domu Dior.

Tento shon, který přicházel po uvedení kolekcí, vyměňoval Christian Dior za odpočinek na venkově. Ani tady však neztrácel o salónu přehled. Vzdálenost od Montaigne si kompenzoval každodenními telefonáty s Jacquesem Rouëtem, který zaujímal místo finančního ředitele, aby zjistil, co se v jeho domě děje, když on není přítomen.

Dvaatřicetiletý Christian Dior byl po celou dobu jeho působení u značky manažerem i umělcem, jenž svým talentem i osobností předcházel všechny své zaměstnance. Byl vlastním pánem, který měl důvěru a úctu všech. Rád si udržoval své soukromí v tajnosti a jeho uveřejňování nenáviděl. Celkově se nerad prezentoval. Domluvit jen rozhovor bylo nereálné a nevyzpytatelné. Jeho reakce byla vždy nečekaná. Jednou mluvil jen portugalsky a po druhé přijal reportérku ve vaně. Těmito neobvyklými skutky maskoval sám sebe a odváděl pozornost od své osoby, jelikož byl stále pohlcován úzkostmi a neklidem. Na druhou stranu byl pro své zaměstnance vždy autoritou, jenž projevoval jasně danými příkazy, neústupnou vůlí, ale i nákloností. To vše doprovázela jeho silná náladovost, které

velmi podléhal. Vztekal se, náhle vtrhával do místností. Často ho přemáhaly i záchvaty vzteku, během kterých byl až krutým a nespravedlivým šéfem. Také si nikdy nenechal ujít příležitost člověka poučit o společenském chování a vždy usiloval o zdvořilou etiku. A když přišla potřeba postavit se za svoje zaměstnance, vždy to udělal. I přesto, že veškeré nepříjemné činnosti předával svým kolegům, byl stále oblíben a všichni mu byli naprosto oddáni. (Pochna, 2009, s. 253)



Obr. 19. Christian Dior and his team

Christianu Diorovi bylo přesně padesát let, když jeho průkopnický salón slavil sedmé narozeniny. Už sedm let stál v čele módního průmyslu. Na jednu stranu ho tato skutečnost těšila, na druhou mu přinášela úzkosti. Unést tíhu vlastního úspěchu, který musel stále převyšovat úspěchy druhých, bylo pro něj namáhavější čím dál víc. Už to nebyla tak volná hra jako při prvních kolekcích. Vždyť nyní už hrál nejen o věhlasné ovace, ale hlavně o platy sedmnácti set lidí po celém světě. I když si ho všude žádali, on toužil jen po klidném místě na venkově, což mu jeho pracovitost nedopřávala. Stále trval na vysokých standardech jak svých, tak všech okolo. Vše muselo být stále diorovsky dokonalé. Povahou byl živý, ale postrádal energii. Citují: „Vždycky byl plný rozporů a vedl boj sám se sebou. A teď byl vtažen na cestu, která je nad jeho síly, ale současně je pro něj drogou, jíž překonává sám sebe.“ Za maskou humorného kulatoučkého návrháře se toho odehrávalo mnoho. Spousty probdělých nocí a nechyběly ani dvě srdeční příhody v letech 1947 a 1954, jež musely zůstat

utajeny. Na apelování lékaře si nechal zřídit vedle salónu malou odpočívárnu, aby se jeho zdraví udržovalo v dobré kondici. Zde si chodíval odpočinout hned, jakmile se cítil vyčerpaný či vysílený. To vždy jeho kolegy vyvedlo z míry, jelikož měli pocit, že ho musí nějakým způsobem chránit a opečovávat. Kromě jeho místnůstky ho uklidňovala také čokoláda, pro kterou měl velkou slabost, a řetízek s amulety, jež nosil po kapsách.

Roku 1957 byla značka Dior na zlatém trůnu světové módy již deset let. Úspěšných deset let by se dalo popsat jako 100 000 prodaných modelů, 1 500 km zpracovaných látek, 16 000 skic. Přesně tak velký talent stál za vznikem buržoazní značky. Během oslav sice Christian Dior sklízel mnoho krásných blahopřání, ale cítil, že by ho mnohem více těšilo bytí v jednom z koutů jeho zahrady. Po jedné dekádě už módní dům Dior nefungoval jen jako salón a firma, ale také trochu jako škola.

Do salónu se sbíhaly všechny různé talenty, kterým Christian Dior dělal „otce“, a to ho těšilo. Dělat druhým radost a objevovat nové mladé talenty patřilo mezi jeho zájmy. Jelikož on sám věděl jak těžká je cesta na vrchol, velmi často pozoroval mladé talentované muže a bral je pod svá křídla. Stal se jejich mecenášem, učitelem a zapojoval je do chodu svého salónu. Jedním z nich byl André Lévasseur, jehož skici byly ze začátku jen přikládány ke stříhům na prodej. Nakonec však dosáhl i prodeje vlastních modelů pod značkou Dior. Dále zde můžeme zmínit i Frédérica Caseta, jenž dostal místo návrháře již v pětadvaceti letech a poté přebral divizi kožešin. Toho následoval Jean-Pierre Blanche, který zase vytvářel kolekci předmětů Umění žít pro Diorův butik. V poslední řadě nesmíme opomenout Yvese Saint Laurenta, ve kterém se Christian viděl jako v zrcadle, a kterému byl po roce 1957 přiděleno nejvyšší místo v salónu. Na podobné pozici se také objevil Mark Boham, který po čase dostal na starost modely pro prodej v New Yorku. Od roku 1953 spadal pod Diorova křídla i obuvník Roger Vivier, kterého poté můžeme spatřit na špičce obuvnického designu. (Pochna, 2009, s. 268)

Jeho učitelský um nezůstával jen za zdmi salónu na avenue Montaigne, ale byl ke zhlédnutí také v několika přednáškových sálech. Své myšlenky, zkušenosti a postoje k francouzské kultuře, umění a módě nešířil Christian Dior jen ve své knize, ale také na přednáškách, které se odehrávaly v různých institucích. Roku 1953 přednášel v jeho bývalé škole, poté na Institutu politických věd a o čtyři roky později na pařížském veletrhu, kde mu naslouchalo mnoho světových obchodníků. Jeho poslední přednáška se odehrála 5. srpna 1957 na pařížské Sorboně. Přesnou náplní přednášek bylo toto, cituji: „Pokaždé vysvětluje, že haute couture je špičková oděvní tvorba, má dva úkoly: jedna je tvůrčí laboratoří a udržovatelkou

náročného řemeslného odkazu, jednak poskytuje prostor pro uplatnění a rozvoj TALENTU.“ (Pochna, 2009, s. 270) Svými slovy vysvětloval veřejnosti svou strategii, což na sklonku padesátých let nebylo obvyklé. Za svou podnikatelskou metodu obdržel nejen cenu za vynikající počín, ale také uznání v ekonomicky zaměřeném tisku, kde se objevil na titulní straně časopisu Times magazine, což bylo v historii módy poprvé. Celá jeho firma byla popisována jako podnik, jenž se nesnaží jen o rychlý zisk, ale o dlouhodobou perspektivu a propagaci určitých zdrojů kreativity s dosažením trvalých zisků. Velkého uznání se dočkal i ve své rodné vlasti, kde byl uznán jako průkopník v módě a oceněn Čestnou legií.

Mnoho osob i tak připisovalo jeho úspěch Boussakovým penězům, jelikož mu poskytli počáteční kapitál. Ten ale Dior splatil do posledního franku a na přelomu šedesátých a sedmdesátých let to byl právě Diorův podnik, jenž pomohl spolu s vládou páté republiky vysvobodit Boussaca z finančních ztrát. (Sinclair, 2012, s. 45)

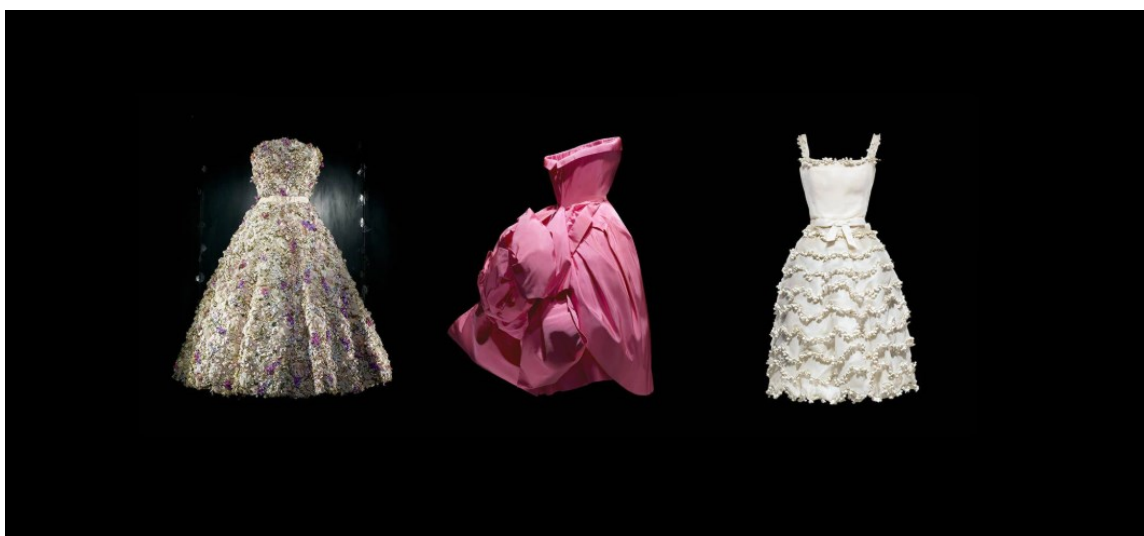
Život Christiana Dior bychom mohli ve zkratce popsat takto, cituji: „Nezapomínejme však, že Christian Dior dosáhl nesmrtelnosti za cenu nadlidského úsilí a na úkor svého zdraví, neboť práce ve dvou funkcích – manažera a tvůrce – je vyčerpávající. K tomuto přičtíme pravidelné obavy o úspěch kolekce, únavu z cest, nutnost komunikace se svým publikem a obrovské starosti s rostoucím impériem. Za deset let na pohled zestárl o dvacet. Jako by mu jeho zářivý osud přiřkl úděl shakespearovského hrdiny a každý den po něm chtěl na oplátku svou libru masa.“ (Pochna, 2009, s. 302)

2.2 Tvorba Christiana Diora

2.2.1 Inspirace

Christian Dior potřeboval k probuzení svého tvůrčího potenciálu vždy nějaké hravé podněty. Mezi ně patřily hlavně zážitky z dětství, stráveném v Normandii. (Pochna, 2009, s. 157) Granvillské opulentní karnevaly a masopustní veselí, byly přeplněny fantazií v podobě okázalých kostýmů, které Christiana fascinovaly tenkrát, i o mnoho let později v jeho vzpomínkách. Dalším takovým pramenem jeho dětské inspirace byl rodný dům v Granville, jehož pozorováním se jako dítě bavil dlouhé hodiny. Pozornost malého chlapce upoutaly například japonské tapisérie s vyšíványými ptáky, porcelánové postavičky markýz, či objímající se pastýři a pastýřky na bonboniérách. (Pochna, 2009, s. 13)

Avšak největší inspirací Christiana Diora a dalo by se říci i múzami jeho tvorby, byly květiny, které mu učarovaly již v dětství. Květinová zahrada vily Les Rhumbs, které vládla jeho matka, byla rájem a hlavním nevyčerpatelným zdrojem veškerého poznání a inspirace Christiana Diora. Zde nejvíce rozvíjel své smysly. Poznával estetiku, jemnost a křehkost všech květů. Vnímá tvary okvětních lístků a jejich přesné rozložení v květu. Neopomeňme ani čichové tóny, jež se mu zapsaly do paměti a ovlivnily tak jeho vkus v odvětví parfémů. Veškerá zákoutí plná hlohů, heliotropů, vistárií, resed a také růží byla zdrojem klidu, radosti, barevnosti a vůní velkého návrháře. Cítuji: „Všechno pochází z tohoto fantastického pozemku: samotná myšlenka „Květinové ženy“, Linie Corrole a Tulipe, konvalinka všitá do podšívky nebo lemů, nošená v jeho knoflíkové dírcce nebo uzavřená v láhvi Diorissima, vůně růže, gardénie, šalvěže a dubového mechu, která uniká z křišťálové amfory Miss Dior, paleta makové červeně, narcisové žluté, lichořeřišné oranžové, travnaté zelené, pivoňkové růžové a nezapomenutelné modré...“ (The story of Dior, b.r.) Všechny tyto zmíněné florální prvky můžeme v Diorově práci najít, avšak mezi nejoblíbenější, a také v modelech nejvíce interpretované květiny, patřily růže a konvalinky. Růže, jež byla pro Christiana Diora symbolem života v Granville, nacházíme v Diorových šatech v podobě tvarů suknic, které působí jako obrácené růžové květy, v barevnosti látek či na jejich potiscích. A konvalinka, která ho bezpochyby přitahovala svými křehkými malými kvítky. Podle konvalinky byla pojmenována pozdější kolekce Muguet (konvalinka), jež byla uvedena roku 1953. Tato jemná květina byla u návrháře natolik oblíbená, že její stonky vkládal do záložek šatů. Věřil, že mu tato drobnost přinese štěstí. (Palomo-Lovinski, 2011, s. 42) Taktéž tulipánům patřilo v diorově tvorbě čestné místo. Vždyť hned druhá kolekce Tulipe, nesla jejich jméno a sukně jejich obrácený tvar.



Obr. 20. Dress inspired by flowers

Na tvorbu Christiana Diora lze pohlížet jako na nekonečné zrcadlení zahradní poezie.

Dalším, velmi vlivným aspektem, který shledáváme v Diorově tvorbě, byla historická móda. S tou se seznámil v salónu Luciena Lelogna při práci na kostýmech pro film *Le Lit à Colonne* (1942), jež se odehrával no konci 19. století. (Pochna, 2009, s. 319) Jsme schopni tedy říci, že i tato historická epocha inspirovala tvarosloví jeho módy, jež je založeno na ženské siluetě přesýpacích hodin.

Je také možné, že romantický styl tohoto období čerpal i ze svých vzpomínek, jelikož byl jako dítě zaujat normanskými dámami ve vypasovaných živůtcích a velkých kloboucích, krácejícími po Granvillské promenádě. (2016)

Své podněty k tvorbě hledal i v mnohem prostších věcech než je historie či flóra. Kupříkladu v jednotlivých písmenech abecedy. Po několika kolekcích, jejichž hlavní inspirací byly diorovy oblíbené květiny, postupně přicházely kolekce, ve kterých byla silueta podmaněna tvaru písmen. Diorova původní romantická linie se tak změnila v linii „H“ (1954), která akceptovala boky a potlačovala útlý pas, poté v linii „A“ (1955) jež přinesla siluetu rozšiřující se od ramen, a ta se následně proměnila v linii „Y“ (1955), která obohatila módu o výraznější ramena a úzké sukně. (Móda, 2013, s. 319) Pro Christiana Diora byla silueta šatů jakousi architektonickou hrou, kterou kladl důraz na ženské křivky. Sám tvrdil, že, cituji: „Šaty jsou pomíjivá architektura, jejímž posláním je velebit tvary ženského těla.“, z toho vyplývá, že další jeho silnou inspirací bylo zkrátka a dobře ženské tělo a celkově žena jako taková. (Pochna, 2009, s. 295) Svými různorodými siluetami, které hledal, v jednoduchých věcech ovlivnil celý svět módy. Také proto můžeme tuto proměnlivost linií oděvu nazvat diorovým „módním diktátem“, který trval až do jeho smrti roku 1957. (Kybalová, 2009, s. 160)



Obr. 21. Line „H“, 1954



Obr. 22. Line „A“, 1955



Obr. 23. Line „Y“, 1955

Jak už bylo zmíněno výše, inspiraci Christiana Diora lze vyčíst z témat a názvů jeho kolekcí. Jakmile se na tento fakt více zaměříme, zjistíme, že diorovo názvosloví odhaluje i jeho tajný svět, který nebyl jen o oslavě ženské krásy, ale také o zálibě hazardu, jež zrcadlil například v modelu Tours de cartes (Karetní triky), nebo o víře v astrologii, což promítnul do modelů, Bonne étoile (Dobrá hvězda), Horoscope (Horoskop) či Cartomancienne (Kartářka). (Pochna, 2009, s. 294)

2.2.2 Revoluce

Žena-květina či žena-květ (Corolle), jak tvůrce v duchu novému trendu říkal, vznikla počátkem roku 1946. Revoluční kolekce, která ovládla takřka celý svět, na své uvedení čekala téměř rok. A však první šaty ve stylu „New Look“ byly ušity již koncem roku 1945. Šaty z černého sametu, jejichž dominancí byla polodlouhá široká sukně se záhyby navazující na vypasovaný živůtek s výstřihem a černým lakovaným páskem, sklidily velký údiv a zvědavost. (Pochna, 2009, s. 129-130)



Obr. 24. Model „Bar“, 1947

Diorovu první kolekci Corolle, později New Look, můžeme nazývat revolucí, nebo také retrospekci. Ve slově revoluce, což lze vysvětlit jako rychlý, významný nebo skokový přechod (Slovník cizích slov, 1996, s. 294) spatřujeme Diorovu okamžitou reakci na

poválečný úpadek módy, na dobovou potřebu uvolnění, na touhu po ženskosti, která byla za války velmi potlačena. (Kybalová, 2009, s. 160) Největší revoluce však spočívá v tom, jak rychle byla jeho romantická silueta šatů přijata a rozšířena po celém světě. Prakticky za jeden pouhý den byl dámský válečný oděv ve stylu Utility vyměněn za Diorův opulentní šat ve stylu New Look. On sám však takovou revoluci vůbec nečekal. Cituji: „Přiznávám, že kdyby se mě v předvečer první přehlídky v novém trendu New Look někdo zeptal, co jsem vytvořil a co od toho očekávám, určitě bych nemluvil o revoluci. Nemohl jsem vědět, jak bude kolekce přijata, vůbec jsem to nepředpokládal, jen jsem se snažil pracovat, jak jsem uměl nejlépe.“ (Pochna, 2009, s. 161)

Retrospekci, nebo též retrospektivitu, což znamená pohled zpět, pohled do minulosti, (Slovník cizích slov, 1996, s. 293) nacházíme hlavně v tom, jak se v Diorově tvorbě zrcadlí oděv a silueta z dob 18. a 19. století. Diorův New Look byl postaven na staromódních principech, ve kterých se odrážela romantika z obrazů Fragonarda či Bouchera. A právě tato romantika byla společností žádaná, jelikož nikdo nechtěl vzpomínat na válku nýbrž na bezpečné a klidné období La belle époque. (MULVAGH, 1988, s. 180)

Důvodů, proč se diorova móda stala tak převratnou a také žádanou, lze nalézt hned několik. První příčinou byl tedy správný okamžik, jak již bylo zmíněno výše. Rok 1947 byl rokem poválečným. To znamená, že na módu nebyl dlouhá léta brán zřetel a Francie tak prožívala velký úpadek haute couture, která je jednou z jejich hlavních národních hodnot. Pro společnost to tehdy nebyl jen nový způsob oblékání, ale taktéž způsob opětovného uznání člověka a umělce v nezkulturovaném a nepřátelském světě. (Sinclair, 2012, s. 48) Dámský oděv přišel o svůj půvab a kvalitu, hlavně v materiálech a střízích. Dior proměnil skromný válečný hranatý oděv se širšími rameny na nový vzhled, který spočíval v pravém opaku. (Móda, 2013, s. 316) To nás přivádí k druhému a snad největšímu důvodu úspěšnosti jeho módy. Tím byla linie.

Nový vzhled, který představil módní dům Dior dne 12. února 1947, vládl dámské módě od konce 40. let až do poloviny let padesátých. (Móda, 2013, s. 319) Linie ženského těla, kterou diorův Nový vzhled přinesl, spočívala v siluete přesýpacích hodin. Těrou vytvářely jasně dané prvky, a to stažený, velmi útlý pas, jehož doporučenou mírou bylo 54cm (Kybalová, 2009, s. 159), dále pak výrazné, vysoko posazené poprsí, oblá a spadá ramena a bohatě řasené sukně, (Móda, 2013, s. 319) jejichž délka byla Christianem Diorem stanovena na přesně 40 cm od země. (Kybalová, 2009, s. 161) K vytvoření dokonalé siluety ženy přispívalo i spodní prádlo, jež se skládalo z krátkého korzetu, podvazkového pásu,

stahovacího pásu a podprsenky. To všechno bylo základem k dosažení ultrafemininní siluety, kterou diorova móda vyžadovala. (Móda, 2013, s. 316)

Musíme však podotknout, že romantický styl nebyl nápadem jen Christiana Diora. Silueta nového vzhledu vznikala současně u několika dalších návrhářů. Lucien Lelong prosazoval krinolínu, Marcel Rochas začal tvarovat živůtky s vosím pasem již v roce 1942, a také Jean Patou pracoval s touto siluetou na večerních šatech „Siréna“, které představil již v roce 1939. Lini ve stejném duchu můžeme spatřit i na šatech Christobala Balenciagy či Erica. (Kybalová, 2009, s. 158)

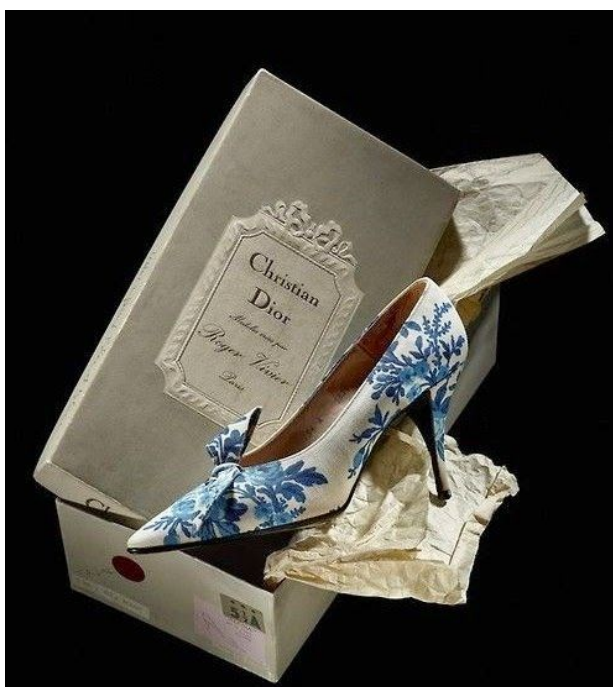
Aby byl vzhled ženy Diorovsky dokonalý, nesměly být opomenuty ani doplňky. Výrazné náušnice, rukavice, koktejlové klobouky, deštníky, které sloužily jako malé slunečníky, a hlavně lodičky dovedly oděv k okouzujícímu vzhledu, který splňoval dobové představy. Tento fakt těšil nejen ženy, ale také obchodní komunitu, jelikož podněcoval masovou výrobu doplňků. (MULVAGH, 1988, s. 181)

Tento femininní styl oblékání, který byl pro mnohé přitažlivým a osvěžujícím, se stal i velmi kontroverzním vzhledem, jež byl označován za marnotratný luxus. (Kybalová, 2009, s. 160) S odporem se Christian Dior setkal hlavně ve Spojených Státech Amerických, které navštívil po úspěchu v Evropě. Největší otázkou Ameriky bylo, proč Diorovy modely tak usilovně zakrývají ženské nohy. S tím Američané nesouhlasili, a tak vzniklo hnutí anti-New Look a krátce poté Little Knee Club. Petice proti délce sukní podepsalo 1265 amerických žen. Do celého hnutí vstoupili i muži, manželé, kteří byli pohoršeni jak šílenými cenami, tak velkým přebytkem materiálu. Podobná situace se odehrála před odjezdem i ve Francii, ale v menším měřítku. Tam proti Diorovu stylu protestovaly feministky, které stejně jako Američanky tvrdily, že dlouhé sukně jsou krok zpět, který odmítají, jelikož to podráždí jejich autoritu, kterou si tak těžce vydobily. Tím bylo myšleno braní ženy jako objektu, úsilí o volební právo, možnost řídit automobil a pracovat. (Pochna, 2009, s. 226) Tato protestní vlna zachvátila i Velkou Británii, kde byl Nový vzhled považován za politické pobuřování, a také jako vypočítavý vzdor proti úsporným kontrolám. (MULVAGH, 1988, s. 183) Kritici ho nazývali přehnanou ženskostí, a tvrdili, že New Look uvěznil ženy v aspektu staromódních hodnot. (Sinclair, 2012, s. 44) Nakonec se však styl New Look stal dikcí anglického dvora, a jeho velkou propagátorkou se stala i princezna Margaret. (Kybalová, 2009, s. 160) (Kybalová, 2009, s. 160) Neopomeňme ani Coco Chanel, která módu značky Dior označovala jako zpátečnickou a nevhodnou pro období modernismu. (Pochna, 2009, s. 214) Hlásala, že, cituji: „Dior? Neobléká ženy, zakrývá je!“ (Sinclair, 2012, s. 48)

Další příčinou, proč lze brát dílo Christiana Diora jako revoluční, je jeho práce s látkami. Oděvy značky Dior, nebývaly zpracovány volně a měkce, nýbrž precizními krejčovskými technikami, jež přebíral z krejčovství 19. století. Svrchní látky byly podšívány plátnem, taftem nebo mušelínem, aby udržely správný tvar. Rozparek na sukni byl Diorem také vyřešen jinak. U rozparku Diorovy sukně není látka přeložena a trojnásobně vrstvena, ale tvoří ho tzv. falešný záhyb, kdy je rozparek jen podložen látkou. Vznikl tak nový druh rozparku tzv. Diorův rozparek. (Kybalová, 2009, s. 162)

2.2.3 Spolupráce

Christian Dior byl velkým mecenášem. Jak už bylo zmíněno, Christian Dior se rád věnoval mladým vycházejícím talentům. (Pochna, 2009, s. 265) Jedním z nich byl i obuvník Roger Vivier, který poprvé nabídl Diorovi své klobouky, jež vytvářel pro obchodní dům Bergdorf Goodman v Americe, a poté svou obuv, kterou navrhoval pro značku Delman. Firma se poté stala diorovým společníkem a tak mohly kolekce značky Dior doprovázet Vivierovy lodičky. (Pochna, 2009, s. 267) Ve výloze na ulici Françoise Ier, kterou Christian Dior Rogerovi Vivieru věnoval roku 1953, byly tehdy k vidění například, cituji: „lodičky z černého a bílého nylonového tylu, kterou Rébé ozdobil výšivkou, stříbrnou nití, štrasem a perlami s šikmým prolamovaným podpatkem z černého saténu ve stylu Ludvíka XV. či střízlivý lehký střevíc z důmyslně propletených příčných a podélných pásků.“ (Pochna, 2009, s. 268)



Obr. 25. Shoes Toile de Jouy by Roger Vivier, 1956

Dalšími obuvníky, se kterými značka Dior spolupracovala, byl Salvatore Ferragamo a Andrea Perugia.



Obr. 26. André Perugia for Christian Dior, 1949



Obr. 27. André Perugia for Christian Dior, 1948

Oba tvůrci navrhovali obuv na míru především pro butik. Christian Dior však nespolečoval jen s obuvníky, ale také s modistkami či návrhářmi látek. Jendou z modistek byla i Mitza Bricard, která dlouho dobu plnila u Diora roli múzy. (Pochna, 2009, s. 267) Pokrývky hlavy hrály v Diorově tvorbě vždy velkou roli. Sám tvrdil, že ve městě nemůžete být zcela oblečena bez klobouku, a že klobouk je skvělá cesta jak ukázat svoji osobnost. Vyobrazit svojí osobnost kloboukem může být totiž jednodušší než ji znázornit oděvem. (Dior, 2007, s. 54)

Mezi tvůrci látek, kteří obohacovali Diorovu tvorbu, patřil i český designér Zika Asher se ženou Lídou Asher. Dodávali látky té nejvyšší kvality a prvotřídního designu. Módní návrháře, stejně jako Dior, přitahovali svým umem dokonale přenést kresebné návrhy na hedvábné a bavlněné látky, nebo na různé typy vlněných tkanin. (Dolinová, 2003)

3 OBUV V OBDOBÍ 30. AŽ 50. LET

3.1 Meziválečná a válečná obuv

V meziválečném období diktovala Paříž nejen styl v oblékání, ale také v obuvi. Základním typem dámské obuvi byla stále obuv lodičkového střihu, stejně jako v předešlých letech. Dámy nosily lodičky v nejrůznějších střihových variantách, například s ozdobným šněrováním na nártu. Materiálem byla především hovězina a teletina. Velmi módními byly i povrchové úpravy jako je lak, ševro, velur či imitace reptilie a jejich kombinace. Ani barevnost nebyla příliš omezená. Jako letní obuv byly často nošeny sandály splétané z kožených pásků nebo režného plátna, kterým nechyběl ani dekor v podobě květinové výšivky. Ani společenská obuv nebyla chudá na materiály. K vidění byly lodičky z různých textilií, jako je klot, atlasový satén, a brokát. (Štýbrová, 2009, s. 184)

Vedle obuvi lodičkového typu, často s krčkovým podpatkem, se do módy vrátil trend zvýšené podešve klínového tvaru, který se udržel v dámském botníku až do 50. let. Tato klínová podešev byla často zhotovována z korku nebo dřeva, a také mohla být potažena úsní. (Štýbrová, 2009, s. 185)

Během válečného období byla rozmanitost obuvi velmi omezena. Jelikož kůži spotřebovala armáda, na podešve se tak využívalo dřevo. (Móda, 2013, s. 304) Aby byla obuv pro ženy pohodlnější a hlavně flexibilnější, přišla tzv. dělaná podešev. Ta se poté využívala i pro pánskou a dětskou obuv. Jako válečnou obuv nesmíme opomenout ani válenky z plsti. (Štýbrová, 2009, s. 185-186)

3.2 Poválečná obuv

Nejen do vývoje oděvu, ale také obuvi zasáhly v poválečném čas syntetické materiály. Vliv na vzhledové možnosti obuvi měla tato materiální revoluce kladný. Rozšířilo se spektrum nejen vzhledové, ale také technické či tvarové. Důraz je kladen na estetiku, pohodlnost a zdravotní nezávadnost obuvi. Velkým přínosem syntetických materiálů do módního světa byla výroba punčochového zboží, které se stalo luxusním doplňkem módy. Největším výrobcem byla firma Du Pont, která si roku 1939 patentovala umělé vlákno Nylon. (Štýbrová, 2009, s. 186) Dámská obuv v letech po 2. světové válce spočívala v zakulacené špici a poměrně mohutném podpatku špalíkového typu. Toto tvarosloví lodičky vystřídal v polovině 50. let subtilnější tvary obuvi, které spočívaly ve výrazně úzké špici, hlubokým výkrojem v oblasti nártu a snahou o co nejlehčí podpatek jehlového typu. Špičatá obuv

lodičkového stylu získala své vyvrcholení kolem roku 1960, kdy byla úzká špička dovedena do extrémního vzhledu. V botníku elegantní ženy 50. let nesměly kromě lodiček chybět ani sandály či originální pantoflíčky. (Štýbrová, 2009, s. 189)

3.3 Významní designéři obuvi 40. a 50. let 20 století

Pro skvělý design obuvi je důležitý originální střih, exkluzivní materiál, vyvážené proporce a osobitý rukopis. Mezi obuvníky, kterým se podařilo, dosáhnou exkluzivního designu obuvi, patří snad nejoriginálnější návrhář obuvi Francouz André Perugia. Tento designér, který spolupracoval například s Paulem Poiretem, Elsou Schiaparelli či Christianem Diorem, hledal inspirace především v historických epochách a umění. Za příklad můžeme uvést jeho sandaletu na jehlovém podpatku ve tvaru ryby, kterou vytvořil na počest kubistického malíře Georgese Braqua kolem roku 1955.



Obr. 28. Fish shoe, 1931, André Perugia

Dalším významným obuvníkem, jehož práce se také dotkla Diorova tvorba, byl itál Salvatore Ferragamo. Ten kladl důraz na to, aby obuv „dobře padla“ na nohu. Jeho uměním byla tvorba nádherné obuvi z netradičních materiálů, jako je celofán, nylon, lýko či papír nebo sláma. Do světa módy přivedl k oblíbenosti klínové podešve a vysoké platformy. Jeho oblíbenost byla především u hollywoodských hvězd, jako byla Sophia Loren, Judy Garland či Marylin Monroe. Mezi dalšími slavnými Francouzi obuvnického průmyslu najdeme i již zmiňovaného Rogera Viviera, který dostal tu čest about britskou královnu Alžbětu II. k její korunovaci. Jeho obuv je výrazně inspirovaná barokem a nesmíme opomenout ani jeho hru s tvarem podpatků a špiček. (Štýbrová, 2009, s. 194-195)



Obr. 29. Evening shoes, 1960, Roger Vivier

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 KOLEKCE THE FLOWERS CULTURE

S ženami je odjakživa spjata elegance. Ať už se podíváme do jakékoliv historické etapy, vždy zde nacházíme ženu křehkou, jemnou, a líbeznou. Christian Dior dokázal všechny tyto aspekty, a mnohé další, ve své tvorbě vyzdvihnou a dovést k dokonalosti. Podobná vize žene v práci i mne. Avšak největší pojítka mezi mnou a Christianem Diorem nacházím v jeho inspiraci. Stejně jako on stavím svou tvorbu na zapomenuté minulosti a nevyčerpatelné kráse květin.

Smyslem mé tvorby je ženy kráslit. Probouzet v nich pocit půvabné dámy, který občas opomíjí, a přimět je k ladným pohybům a chování hodné správné ženy či dívky.

Kolekce tvořená třemi páry dámské obuvi, kabelkou a kloboukem má nejen oslavovat tvorbu Christiana Diora, ale také přivést diváka k myšlence, že doplňky a obuv mohou být výraznějším a zajímavějším prvkem než samotné šaty.

4.1 Inspirace

Jedním z prvních inspiračních zdrojů mé bakalářské práce byla londýnská výstava, kterou jsem navštívila v srpnu 2019. Výstava, jenž nesla název, „Christian Dior, Designer of Dream“, byla věnována tvorbě Christiana Diora a jeho následovníků, kteří po jeho smrti tvořili a tvoří pro značku Dior. Expozice se nacházela ve Victoria & Albert museu a působila opravdu snově. Pro mne byl tento zážitek velice silný. Najednou mne obklopovalo neskutečné množství krásy, půvabu, a perfekcionismu. Bylo to jako bych stála uprostřed nekonečné květinové zahrady nebo procházela nekončící pohádkou.



Obr. 30. Victoria a Albert Museum, Londýn

Celá výstava byla velice dobře situovaná. Odehrávala se v několika místnostech, z nichž každá nesla jiné téma. Například New Look, Linie, Historie, Květiny, Následovníci. Hlavním prvkem byly vždy modely Christiana Diora a okolo nich se poté vyskytovaly šaty jeho pokračovatelů. Díky této důmyslné instalaci bylo jasně vidět, jak každý návrhář pojal určité téma svým vlastním designem a fantazií, a také jak se náměty Christiana Diora a hlavně jeho silueta stále opakují a přežívají tak jeho odkaz.

Kolekce inspirovaná osobností a tvorbou Christiana Diora vychází především z květin. Květiny jsou pro mne největším symbolem Christiana Diora. Symbolizují jeho dětství v matčině zahradě v Granville, na které vzpomínal celý svůj život. Dále jeho organické linie šatů, jež omámily svět 50. let., a také jemnost a krásu žen, kterou opěvoval. Dalším výrazným prvkem, jenž se promítá do mé tvorby, je práce s velkým množstvím materiálu, díky kterému dosahovaly jeho modely opulentnosti a ženy dokonalých křivek. Povahu Christiana Diora, jenž byla nesmělá a uzavřená, lze v mé kolekci najít ve formě něžné, nesmělé barevnosti a čistotě materiálu. Velkou součástí inspirace je také myšlenka luxusu, kterou diorova osobnost a tvorba vždy zastupovala.



Obr. 31. Inspirační koláž

4.2 Moodboard

Veškeré podstatné prvky mé kolekce jsem sjednotila v moodboardu. Na první pohled jsou zřejmé oblé tvary, bohatost a struktura textilu, jemnost a něha vyjádřena perlami a květinami. Důležitou součástí je také představa jednoduchosti a luxusu, kterou kolekce nabízí.



Obr. 32. Moodboard

4.3 Cílový zákazník

Základem pro tvorbu jakékoliv nositelné kolekce je designérova vize cílového zákazníka. Christian Dior tvořil vždy pro ženy. Byly jeho múzami a rád se jimi obklopoval. Jako zákaznice však preferoval zámožné dámy z vyšších vrstev.

Mou představu cílového zákazníka splňuje žena ve věku 25-35 let, která je ráda ženou a nešetří na svém vzhledu. Pohybuje se ve vyšších kruzích a ráda navštěvuje společenské události v doprovodu svých přátel.

Zajímá se o elegantní módu a nebrání se výraznějším prvkům. Její pozornost upoutá spíše věc s výjimečným či vintage designem než prostý trend. Potrpí si na kvalitní materiály, zpracování a design. Umění, floristika či historie jí nejsou cizí, ba naopak. Po dlouhém

pracovním dni, například na pozici kurátora v galerii, si ráda dopřeje procházku zahradou, pobyt v městských lázních nebo večeri v luxusní restauraci s kamarádkami.



Obr. 33. Koláž cílového zákazníka

4.4 Barevnost a materiály

Jako hlavní materiál, který dělá kolekci jedinečnou a na oko přitažlivou, jsem zvolila růžový organtýn s příměsí hedvábí. Tento organtýn, jako jeden z mála materiálů, splňuje všechny mé požadavky. Je lehký, krásně drží tvar i objem, a po nařasení může v divákově oku připomínat květy. Myšlenka začlenit textil do kolekce obuvi se nabízela již od začátku. V kolekci funguje jako symbol přepychu, bohatých sukni a výrazné siluety diorových modelů. Růžová barva organtýnu vystihuje nejen odstín růží a pivoňek, které mne inspirovaly, ale také klade důraz na něhu a jemnost ženy.

Dalšími materiály jsou dva druhy úsně. Hovězí úseň s růžovo-perleťovou apreturou, jenž nese znamení luxusu, tvoří část svršků obuvi, kabelku a povrch podpatků. Bílá koží úseň, která zastupuje čistotu a jednoduchost, dotváří svršky obuvi a podšívky.

Spodková část obuvi je vyrobena z tříslučiněné úsně béžové barvy a její hrana je zatřena perleťovou barvou proto, aby přirozená barva hrany nerušila celkový vzhled obuvi.

Výjimečným materiálem, který obohacuje mou kolekci, je králičí plst', také růžové barvy, z níž je tvořen druhý doplněk, klobouk.

Doplňkovým materiálem, který slouží jako podšívka v kabelce, je satén s mírným leskem. Jeho barva, šedá, symbolizuje interiér Diorova salónu, a taky jeho zálibu v této barvě.

Mezi další prvky a materiály, bez kterých se výroba obuvi neobejde, patří především celstelenové napínací stélky, ocelové klenky, termoplastické opatky, bavlněné textilní tužinky a v mém případě i epoxidové podpatky.

4.5 Lodička Rose



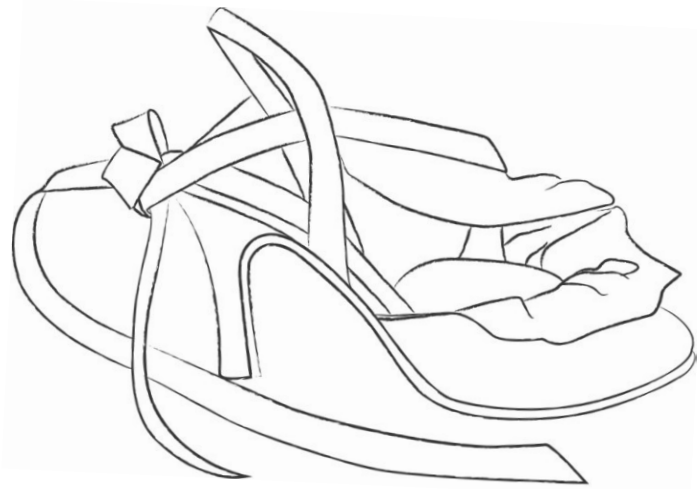
Obr. 34. Návrh Lodičky „Rose“

Lodička Rose je první dámskou obuví mé kolekce. Tento střevíc, který svým měkkým tvarem může působit v celku klasicky je zdoben lehkým kanýrem z organtýnu, jenž je umístěn mezi svršek a francouzskou lemovku. Okrasný volán by měl diváku či nositeli připomínat tu nejklassičtější květinu – růži, a také bohatě našasené suknice stažené v útlém pase, kterými je Diorova móda typická.



Obr. 35. Lodička „Rose“

4.6 Lodička s otevřenou patou Peony



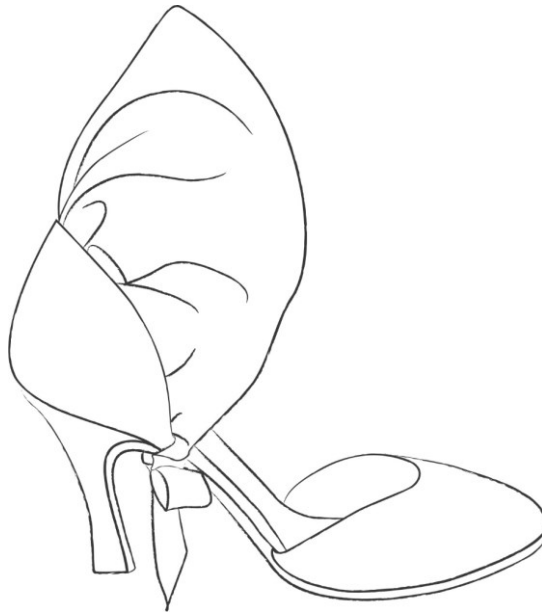
Obr. 36. Návrh Lodičky s otevřenou patou „Peony“

Lodička s otevřenou patou Peony, je druhým produktem mé bakalářské práce. Zde je volán všit mezi svršek a podšívku předního dílce a nártového pásku tak, aby při pohledu z výšky evokovala v nositelově oku vrstvy okvětních lístků pivoňek. Patní část obuvi je obohacena o lehkou vázanku, aby lodička při pohledu z boční strany působila vyváženě. Asymetrie volánu zde představuje osovou nesouměrnost Diorových modelů, kterou lze spatřit v jeho kolekcích.



Obr. 37. Lodička s otevřenou patou „Peony“

4.7 Lodička d'orsay Lily of the Valley



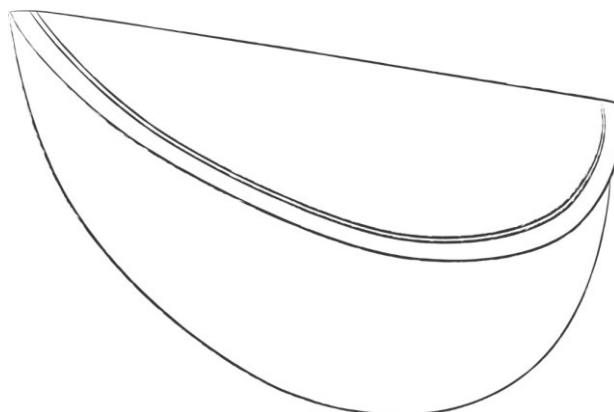
Obr. 38. Návrh lodičky d'orsay
Lily of the Valley

Lodička typu d'orsay je třetím výrobkem a poslední obuví této kolekce. Na tomto střevíci je kanýr umístěn do patní části tak, aby objímal dámský kotník a tím na něj upozornil. Jelikož kotník je přece odnepaměti tou nejpřitažlivější částí ženské nohy. Čistý tvar paty s našaseným volánem nám může připomínat tvar malých kvítků konvalinek. Stažení kanýru do paty symbolizuje staženou sukni v pase a zároveň bohaté límce diodových modelů.



Obr. 39. Lodička d'orsay „Lily of the Valley“

4.8 Kabelka Petal



Obr. 40. Návrh kabelky „Petal“

Kabelka, která doplňuje trojici lodiček, je podmaněná oblému tvarosloví celé kolekce. Její čistota je podpořena minimem viditelných švů, a jako dekor zde slouží jen francouzská lemovka umístěná na klopě. Ta v kolekci propojuje toto psaníčko s první lodičkou mé kolekce.



Obr. 41. Kabelka „Petal“

4.9 Klobouk Line



Obr. 42. Klobouk „Line“

Klobouk podle Christiana Diora nikdy ženě chybět nesměl. A tak nechybí ani v mé kolekci. Zde zaujímá místo hlavně symbolické. Skrývá myšlenku sofistikované společnosti 50. let 20. století a hlavně ztělesňuje dámskou siluetu přesýpacích hodin, jež byla pro tuto éru typická.

Ten produkt vznikl ve spolupráci s českou firmou Tonak, během které jsem obohatila nejen svou bakalářskou práci, ale také své znalosti o výrobě a úpravě klobouků. V rámci naší spolupráce mi bylo umožněno vybrat tvar hlavy a krempy, barvu, materiál a zapravení obvodového okraje.



Obr. 43. Logo firmy Tonak

Aby klobouk více splynul s celou kolekcí, doplnila jsem jeho jednoduchý vzhled o nadýchanou vázanku z růžového organtýnu.

ZÁVĚR

Před 73 lety vyšla kolekce, která způsobila celosvětovou módní revoluci a zachránila francouzskou módu haute couture. To všechno způsobil člověk, ve kterém se mísila ostýchavost s velikášstvím. Je to vskutku fascinující s jakou rychlostí a opulentností se celý příběh Christiana Diora a New Look odehrál.

Během práce na teoretické části jsem obohatila své znalosti o historii módy. Dozvěděla jsem se, jak utrpěla v průběhu druhé světové války, jak byla málem odcizena Paříži Němci, a jak bylo důležité pro Francii ji obnovit a udržet se tak na první příčce světového žebříčku.

Mou pozornost upoutalo také společenské dění a postavení ženy ve společnosti během 20. století, jelikož je pro mne velice zajímavé porovnávat tehdejší společnost a kulturu s tou dnešní.

Můj největší zájem však upoutal Christian Dior. Jeho životní příběh, který zdaleka nebyl procházkou růžovou zahradou je velmi inspirující stejně jako jeho tvorba. Šaty, které mají svou kulturu, svůj příběh a nekonečné množství látek ve mně probouzí neskutečnou radost a touhu si je obléct a ocitnout se alespoň na krátký moment v časech, kdy být ženou mělo svůj půvab a znát pravidla společenské chování bylo samozřejmostí.

Při tvorbě na mé praktické části, jsem samu sebe obohatila především o trpělivost. Najednou jsem i já uvěřila známému rčení že „Trpělivost přináší růže.“

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BAUDOT, François, 2001. *Móda století*. Vyd. 1. Praha: Ikar. ISBN isbn80-72029436.
- DIOR, Christian, 2007. *The little dictionary of fashion: a guide to dress sense for every woman*. First published. New York, USA: Abrams. ISBN 978-0-8109-9461-4.
- FERRO, Marc a Milena LENDEROVÁ, 2006. *Dějiny Francie*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny. Dějiny států. ISBN 80-7106-888-8.
- KARASOVÁ, Daniela, 2012. *GDN: geneze designu nábytku*. First published. V Praze: Uměleckoprůmyslové muzeum. ISBN 978-80-7101-103-3.
- KYBALOVÁ, Ludmila, 2009. *Od "zlatých dvacátých" po Diora*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny. Dějiny odívání. ISBN 9788071061496.
- MACKENZIE, Mairi, 2010. *--ismy*. V Praze: Slovart. ISBN 978-80-7391-399-1.
- MAUROIS, André, 1994. *Dějiny Francie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-098-4
- *Móda: obrazové dějiny oblékání a stylu*, 2013. Vyd. 1. Praha: Knižní klub. ISBN 9788024241708.
- MRÁZ, Bohumír a Marie ČERNÁ, 2002. *Dějiny výtvarné kultury: 4*. 1. vyd. Praha: Idea Servis. ISBN 80-85-970-32-5.
- MULVAGH, Jane, 1988. *Vogue history of 20th century fashion*. First published. New York, N.Y., USA: Viking. ISBN 0-670-80172-0.
- PALOMO-LOVINSKI, Noël, 2011. *Nejvlivnější světoví módní návrháři: skryté souvislosti a trvalé odkazy ikon světového návrhářství*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta. ISBN 978-80-204-2386-3.
- POCHNA, Marie-France, 2009. *Christian Dior*. 1. vyd. Praha: Garamond. ISBN 9788074070464.
- SINCLAIR, Charlotte, 2012. *Vogue on Christian Dior*. First published. New York, N.Y., USA: Abrams image. ISBN 978-1-4197-1588-4.
- *Slovník cizích slov*, 1996. 2. dopl. vyd. Praha: Encyklopedický dům. ISBN 8090164781.
- ŠTÝBROVÁ, Miroslava, 2009. *Boty, botky, botičky*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny. Dějiny odívání. ISBN 978-80-7106-986-7.

SEZNAM WEBOVÝCH ZDROJŮ

- DOLINOVÁ, Tereza, 2003. Výstava Šílený hedvábník. Zika & Lída Ascher: textil a móda. *Czechdesign* [online]. [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/kalendar-akci/vystava-sileny-hedvabnik-zika-lida-ascher-textil-a-moda>
- *Czechdesign* [online]. [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/kalendar-akci/vystava-sileny-hedvabnik-zika-lida-ascher-textil-a-moda>
- Jacques Adnet, b.r. *DesignVille* [online]. [cit. 2020-01-25]. Dostupné z: <https://www.designville.cz/jacques-adnet>
- Jean Prouvé - výstava: Poetika technického, 2003. *Czechdesign* [online]. [cit. 2020-06-04]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/jean-prouve-vystava>
- Jean Prouvé, 2003. *Czechdesign* [online]. [cit. 2020-01-25]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/jean-prouve>
- Paul Dupré-Lafon, b.r. *Artnet* [online]. [cit. 2020-01-25]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/paul-dupr%C3%A9-lafon/>
- The story of Dior: A passion of gardens and flowers, b.r. *Dior.com* [online]. [cit. 2020-04-23]. Dostupné z: https://www.dior.com/couture/en_gb/the-house-of-dior/the-story-of-dior/a-passion-for-gardens-and-flowers
- *Christian Dior, l'élégance du paradis perdu* [Christian Dior- elegance ztraceného ráje] [film]. Režie Dominique Adt, Francie 2016.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Purple Robe and Anemones 1937, Henri Matisse	14
<i>Dostupné z: https://art-matisse.com/1930_15.html</i>	
Obr. 2. Portrait of Mrs. Dufy 1930, Raoul Dufy	14
<i>Dostupné z: https://www.wikiart.org/en/raoul-dufy/portrait-of-mrs-dufy-1930</i>	
Obr. 3. Déformation de fonction variable convexe, 1957, Georges Mathieu.....	15
<i>Dostupné z: https://www.operagallery.com/georges-mathieu</i>	
Obr. 4. Armchair 1955, Jacques Adent.....	16
<i>Dostupné z: https://www.incollect.com/listings/furniture/seating/jacques-adnet-armchair-in-stitched-leather-and-moleskin-by-jacques-adnet-230565</i>	
Obr. 5. Anthony chair, 1955, Jean Prouvé.....	16
<i>Dostupné z: https://www.patrickseguin.com/en/designers/furniture-jean-prouve/available-pieces-furniture-jean-prouve/fauteuil-leger-no-356-k-chaise-antony-1955-2/</i>	
Obr. 6. Woman's Diner Dress 1937, Elsa Schiaparelli	18
<i>Dostupné z: https://bit.ly/3ku7xFV</i>	
Obr. 7. „Velasquez“ 1939, Cristobal Balenciaga.....	18
<i>Dostupné z: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80006114</i>	
Obr. 8. Day dress 1942, Edward Molyneux	19
<i>Dostupné z: http://collections.vam.ac.uk/item/O17485/day-dress-molyneux-edward/</i>	
Obr. 9. Skirt suit 1942, Victor Stiebel	19
<i>Dostupné z: http://collections.vam.ac.uk/item/O75278/skirt-suit-stiebel-victor/</i>	
Obr. 10. Jumpsuit 1945, Vera Maxwell.....	21
<i>Dostupné z: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80093699</i>	
Obr. 11. Playsuit 1950, Claire McCardel.....	21
<i>Dostupné z: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/157416</i>	
Obr. 12. Suzy Parkmen in Givanchy skirt, 1952, Huber de Givanchy.....	23
<i>Dostupné z: https://condenaststore.com/featured/suzy-parker-in-givenchy-full-skirt-john-rawlings.html</i>	
Obr. 13. Marie-Thérès in evening gown, 1952, Pierre Balmain	23
<i>Dostupné z: https://www.flickr.com/photos/21116944@N08/36418810786</i>	
Obr. 14. The pergola and pool at Villa Les Rhumbs, 1925	25
<i>Dostupné z: https://www.vogue.co.uk/article/christian-dior-gardens-inspiration</i>	
Obr. 15. Villa Les Rhumbs, 1930	25
<i>Dostupné z: https://www.vogue.co.uk/article/christian-dior-gardens-inspiration</i>	

- Obr. 16. Dior with models a after fashion parade in London, 1950 27
Dostupné z : <http://bit.ly/33FF9KK>
- Obr. 17 Christian Dior at House of Dior on 30. Avenue Montaigne in Paris, 1947..... 29
Dostupné z: <https://www.theguardian.com/fashion/gallery/2016/dec/09/house-of-dior-70-years-of-christian-dior-collections-in-pictures?page=with%3Aimg-11>
- Obr. 18. Boutique designed by Victor Grandpierre, 1955 30
Dostupné z: <https://www.vogue.fr/mode/news-mode/diaporama/les-dbutts-de-la-maison-dior-dans-un-livre/17656?image=5c2f72dc896f7e2789264da0>
- Obr. 19. Christian Dior and his team 32
Dostupné z: <https://www.vogue.fr/mode/news-mode/diaporama/les-dbutts-de-la-maison-dior-dans-un-livre/17656?image=5c2f72dc46fe08eeb34b142f>
- Obr. 20. Dress inspired by flowers 35
Dostupné z: https://www.dior.com/couture/en_gb/the-house-of-dior/the-story-of-dior/a-passion-for-gardens-and-flowers
- Obr. 21. Line „A“, 1955 36
Dostupné z: https://blog.colettehq.com/inspiration/christian-dior-structural-designer?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A%20ColettePatterns%20%28Colette%20Patterns%29&utm_content=Google%20Reader
- Obr. 22. Line „Y“, 1955 36
Dostupné z: https://www.1stdibs.com/fashion/clothing/day-dresses/1955-christian-dior-haute-couture-documented-charcoal-gray-wool-sheath-dress/id-v_7891182/
- Obr. 23. Line „H“, 1954 36
Dostupné z: <https://pleasurephoto.wordpress.com/2013/10/30/1954-haute-couture-collection-h-line/>
- Obr. 24. Model „Bar“, 1947 37
Dostupné z: <https://www.marieclaire.co.uk/fashion/1950s-fashion-icons-fifties-style-moments-in-pictures-81397>
- Obr. 25. Shoes Toile de Jouy by Roger Vivier, 1956 40
Dostupné z: <https://www.vam.ac.uk/blog/blue-and-white/blue-and-white-fashion>
- Obr. 26. André Perugia for Christian Dior, 1949 41
Dostupné z: <http://www.thehistorialist.com/2015/04/1949-1951-baring-foot-andre-perugia-for.html?m=1>
- Obr. 27. André Perugia for Christian Dior, 1948 41
Dostupné z: <http://www.thehistorialist.com/2015/03/1948-1952-andre-perugia-for-christian.html>
- Obr. 28. Fish shoe, 1931, André Perugia 43
Dostupné z: <https://www.nytimes.com/slideshow/2017/03/24/t-magazine/profile-in-style-manolo-blahnik/s/24mag-manolo-slide-5ZXY.html>

Obr. 29. Evening shoes, 1960, Roger Vivier	44
<i>Dostupné z: https://bit.ly/3fLoM11</i>	
Obr. 30. Victoria a Albert Museum, Londýn.....	46
<i>Dostupné z: https://www.vam.ac.uk/articles/inside-the-christian-dior-designer-of-dreams-exhibition?utm_campaign=1397082_Members%27+Week+-+3+-+Wednesday++Fabulous+Fashion+email&utm_medium=email&utm_source=Victoria+%26+Albert+Museum&dm_i=45GA%2CTXZU%2C3LKQQB%2C3MV6R%2CI</i>	
Obr. 31. Inspirační koláž.....	47
Obr. 32. Moodboard.....	48
Obr. 33. Koláž cílového zákazníka	49
Obr. 34. Návrh Lodičky „Rose“	51
Obr. 35. Lodička „Rose“.....	51
Obr. 36. Návrh Lodičky s otevřenou patou „Peony“	52
Obr. 37. Lodička s otevřenou patou „Peony“	52
Obr. 38. Návrh lodičky d’orsay „Lily of the Valley“	53
Obr. 39. Lodička d’orsay „Lily of the Valley“	53
Obr. 40. Návrh kabelky „Peatle“	54
Obr. 41. Kabelka „Peatle“.....	54
Obr. 42. Klobouk Line.....	55
Obr. 43. Logo firmy Tonak.....	55

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha P I: Technologický popis Lodičky Rose

Příloha P II: Technologický popis lodičky s otevřenou patou Peony

Příloha p. III: Technologický popis Lodičky typu d'orsay Lily of the Valley

Příloha p. IV: Kabelka Petal

Příloha p. V: Klobouk Line

Příloha p. VI: Střihové řešení lodičky Rose

Příloha p. VII: Střihové řešení lodičky s otevřenou patou Peony

Příloha p. VIII: Střihové řešení lodičky d'orsay Lily of the valley

Příloha p. IX: Střihové řešení kabelky Petal

Příloha p. X: Střihové řešení vázanky na klobouku

Příloha p. XI: Fotodokumentace práce

Příloha p. XII: Fotodokumentace modelů

PŘÍLOHA P I: TECHNOLOGICKÝ POPIS LODIČKY ROSE



Lodička je zhotovena výrobním způsobem lepeným. Svršek je sešit dvounitným stehem nejprve s volánem a následně je jeho vrchní obvodový okraj zapraven francouzskou lemovkou. Vrchový dílec je zhotoven s hovězí úsně s perleťovou apreturou. Podšívku tvoří bílá koží úseň. Její dva dílce jsou sešity přeplátovaným švem v patní části. Volán vzniká přehnutím a hustým našasením organtýnu.

Hotový svršek je poté napnut na předpřipravenou napínací stélku. Ta je tvořena dvěma vrstvami celstelenu, vyztužena ocelovým klenkem a po obvodu obalena hovězí úsní.

Podešev je vyrobena z tříslučiněné úsně. Je předtvarovaná a následně zbroušená. Její okraj je vyhlazen a zabarven akrylovou barvou. Krčkový podpatek, který navazuje na podešev je vyroben z epoxidu technikou odlévání. Jeho povrch je potažen hovězí úsní.

Uvnitř lodičky se nachází vkládací stélka z šedé koží úsně.

PŘÍLOHA P. II: TECHNOLOGICKÝ POPIS LODIČKY S OTEVŘENOU PATOU PEONY



Lodička s otevřenou patou je také zhotovena výrobním způsobem lepeným. Svršek je složen z předního dílce z bílé koží úsně, nártového pásku z hovězí úsně s perlětovou apreturou a pásku patního opět z bílé koží úsně. Všechny tyto části jsou sešity dvounitným stehem a obráceným švem. V přední části je mezi podšívkový dílec a dílec vrchový umístěn předem našasený volán z organtýnu, který přes nártový pásek pokračuje až k pásku patnímu. Patní část je zdobena vázankou z organtýnu, která je zapravena do patního pásku.

Hotový svršek je poté napnut na předpřipravenou napínací stélku se stromečkovým půdováním. Ta je tvořena dvěma vrstvami celstelenu, vyztužena ocelovým klenkem a po obvodu obalena hovězí úsní.

Podešev je vyrobena z tříslučiněné úsně. Je předtvarovaná a následně zbroušená. Její okraj je vyhlazen a zbarven akrylovou barvou. Krčkový podpatek, který navazuje na podešev je vyroben z epoxidu technikou odlévání. Jeho povrch je potažen hovězí úsní.

Uvnitř lodičky se nachází vkládací stélka z šedé koží úsně.

PŘÍLOHA P. III: TECHNOLOGICKÝ POPIS LODIČKY TYPU D'ORSAY LILY OF THE VALLEY



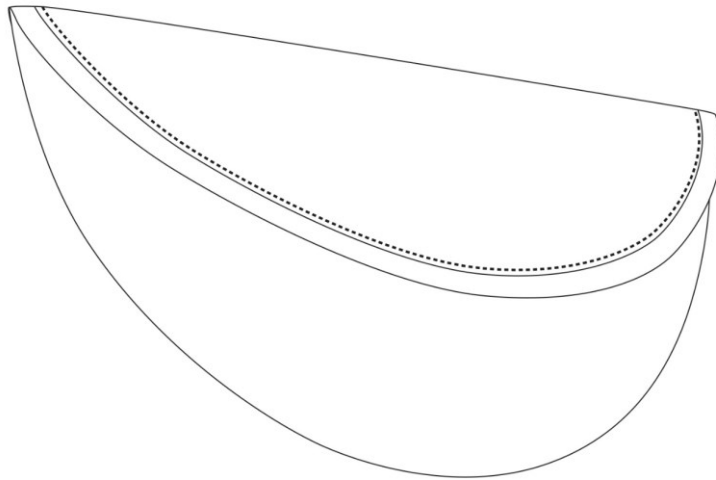
Lodička typu d'orsay je vyrobena lepeným výrobním způsobem. Svršek tohoto modelu je rozdělen na dvě části. Přední část je zhotovena vrchovým a podšívkovým dílcem z bílé kozí úsně a sešita obráceným švem. Zadní část je taktéž sešita obráceným švem. Tvoří ji vrchový patní dílec z hovězí úsně s perleťovou apreturou a podšívková patička z bílé kozí úsně. Mezi tyto dva dílce je umístěn dvouvrstvý volán z organtýnu, který je našasen a ukončen vázankou pod podešví.

Hotový svršek je poté napnut na předpřipravenou napínací stélku se stromečkovým půdováním. Ta je tvořena dvěma vrstvami celstelenu, vyztužena ocelovým klenkem a po obvodu obalena hovězí úsní.

Podešev je vyrobena z tříslučiněné úsně. Je předtvarovaná a následně zbroušená. Její okraj je vyhlazen a zabarven akrylovou barvou. Krčkový podpatek, který navazuje na podešev je vyroben z epoxidu technikou odlévání. Jeho povrch je potažen hovězí úsní.

Uvnitř lodičky se nachází vkládací stélka z šedé kozí úsně.

PŘÍLOHA P. IV: KABELKA PETAL

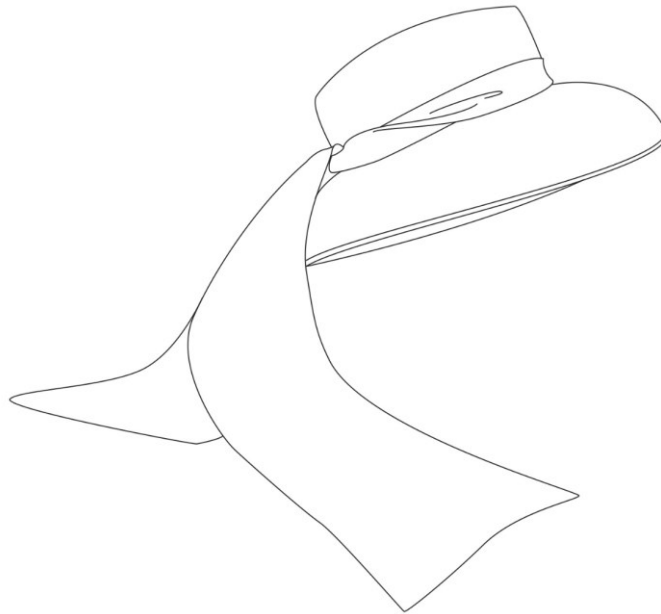


Kabelka je vyrobena na způsob kabelky saddle bag. Přední a zadní část svršku tvoří jeden dílec, do kterého je vyřezán otvor. Ten je následně zaklepán a prošit. Mezi svršek a záložku na zaklepání je umístěna podšívka z šedého saténu. Na tento velký dílec je poté našit věnec obráceným švem.

Klopa kabelky je zapravena francouzskou lemovkou, která slouží také jako dekorační prvek. Celá je poté zaklepána a přišita na zadní část kabelky.

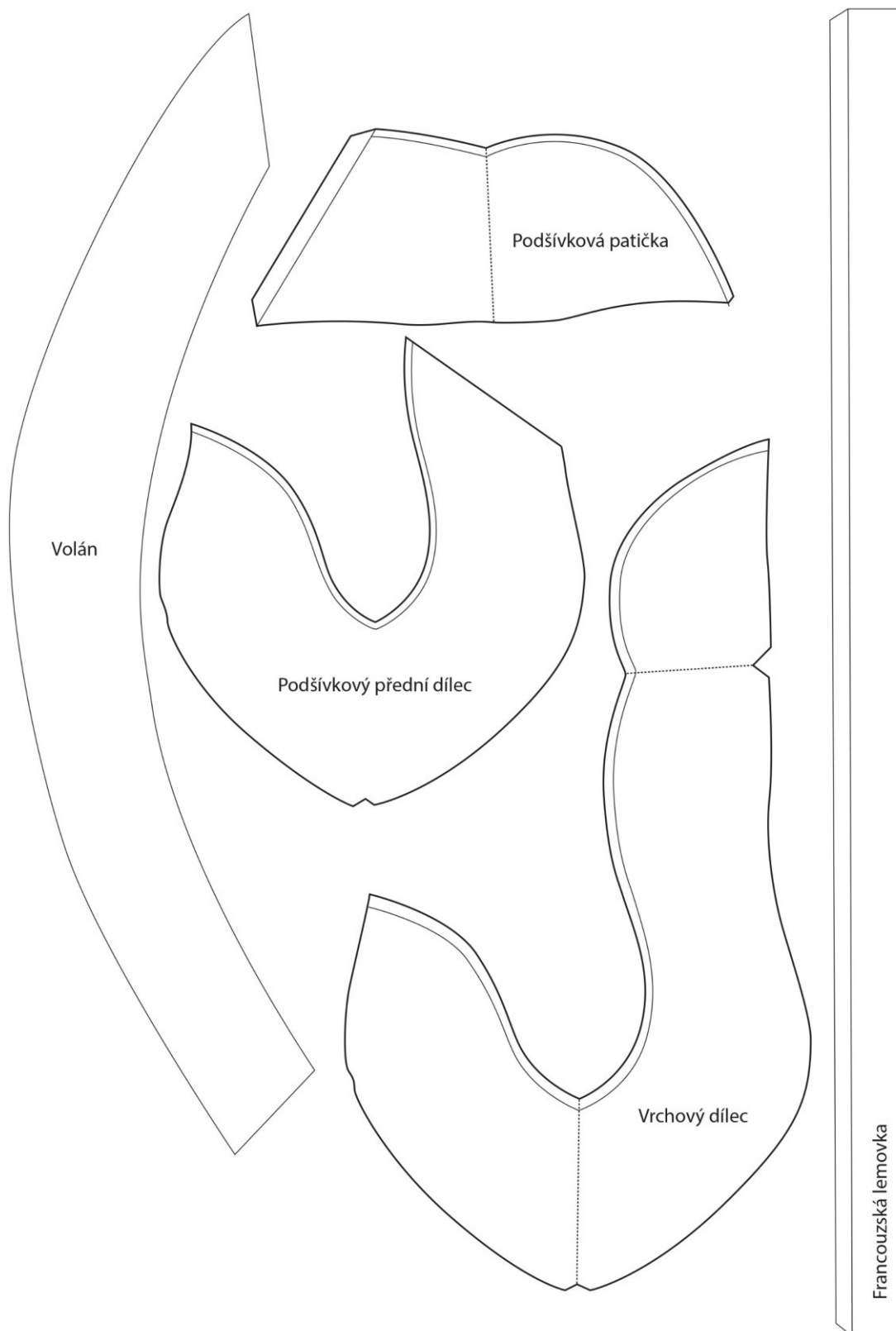
Jako uzavírací prvek je zde použit magnet. Ten je umístěn mezi svršek a podšívku klopy a kabelky.

PŘÍLOHA P. V: KLOBOUK LINE

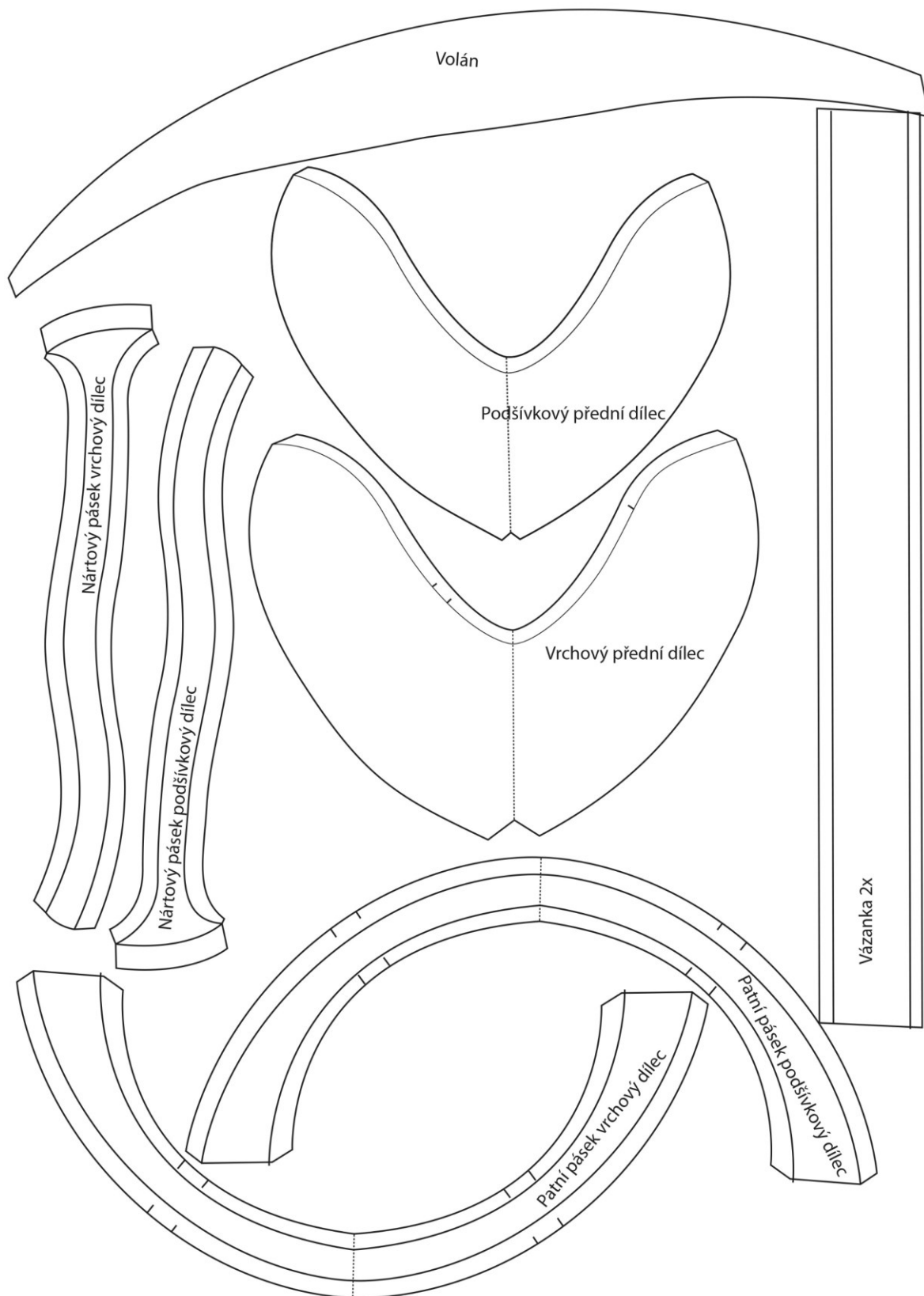


Klobouk, je zhotoven z králičí plsti firmou Tonak. Okraj klobouk je zapraven lemem. Uvnitř klobouku je umístěn potní pásek ze saténu s monogramem firmy.
Jako dekor zde funguje lehká vázanka z organtýnu, která je zapravena skrytým stehem.

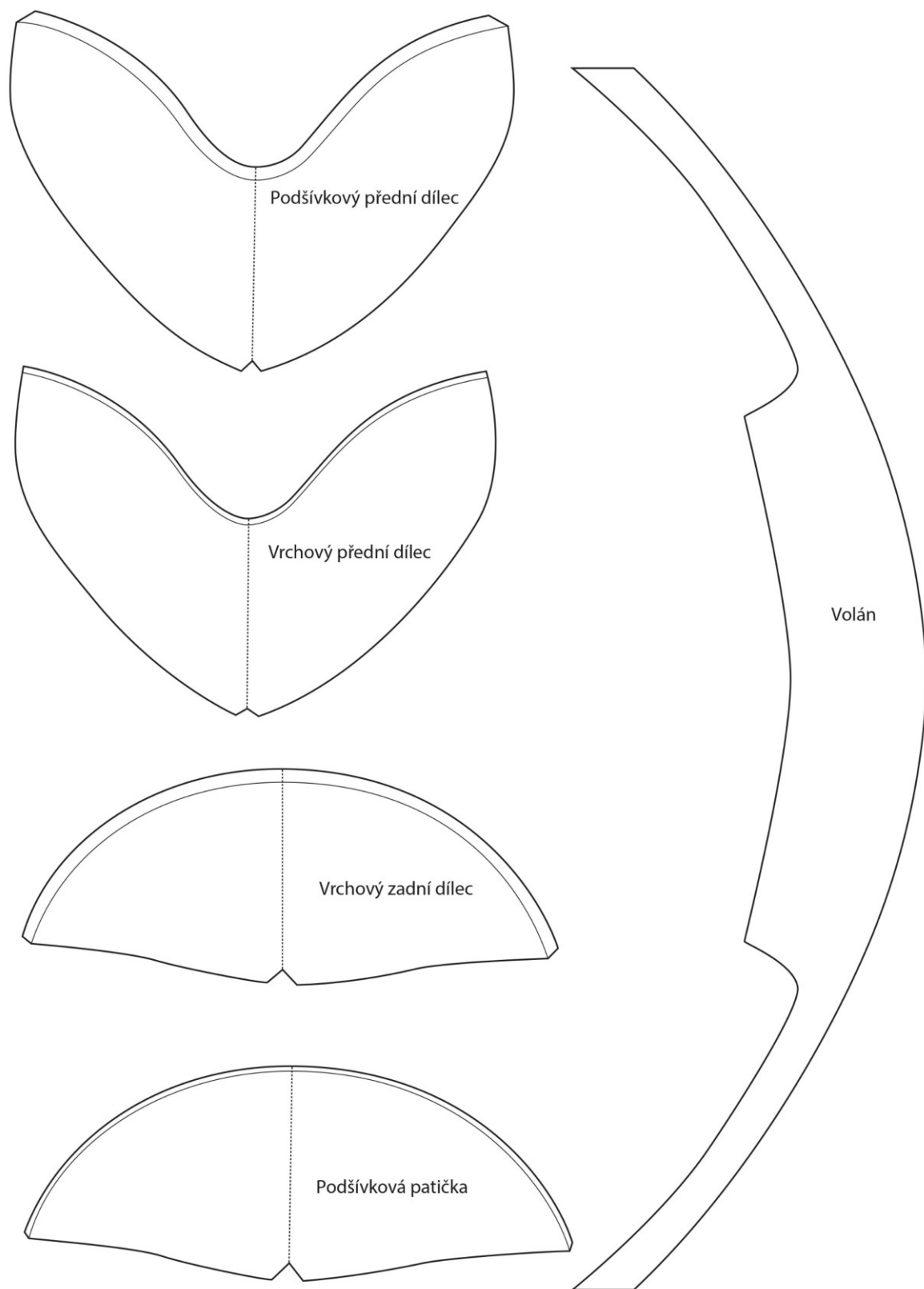
PŘÍLOHA P. VI: STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ LODIČKY ROSE



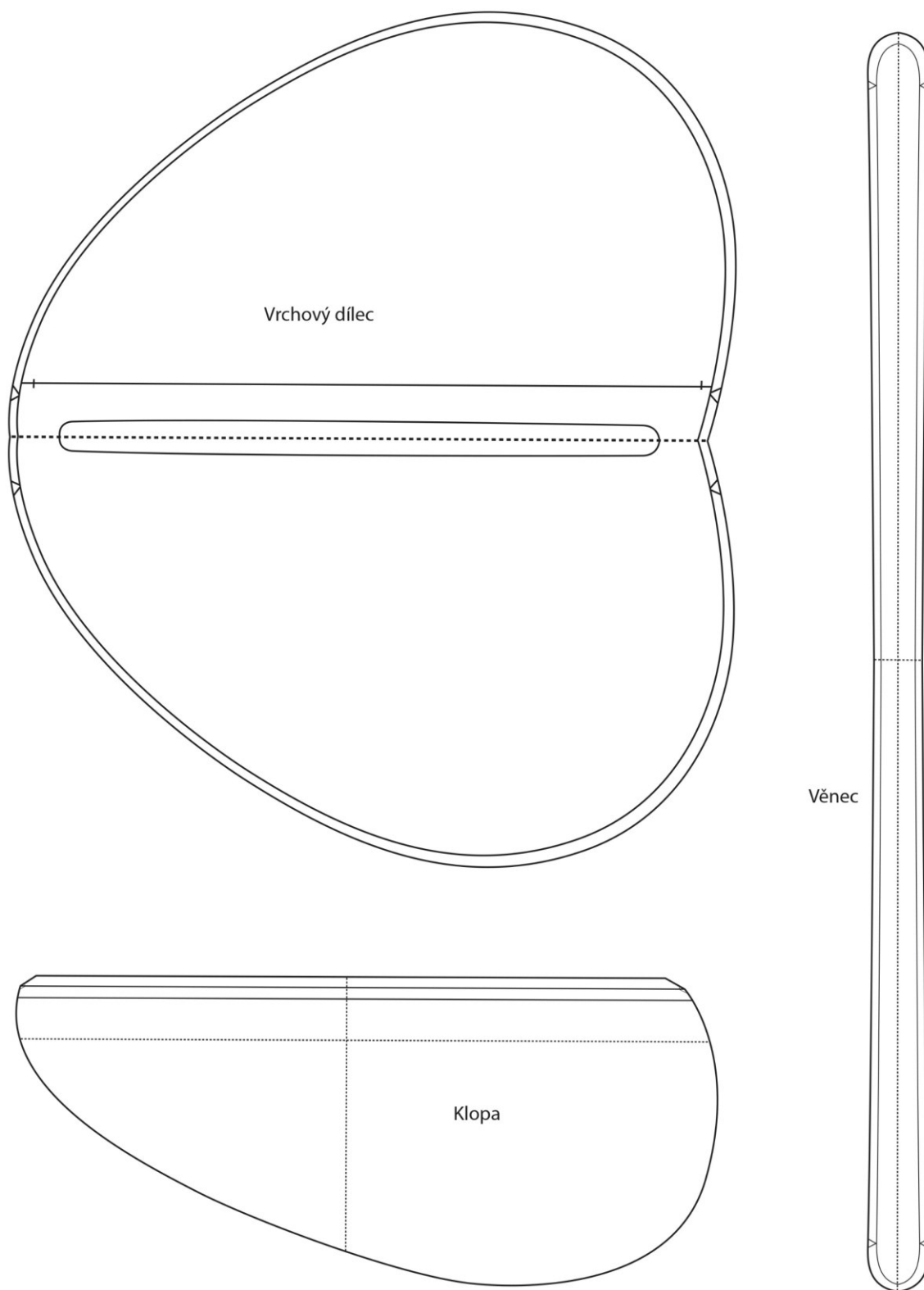
PŘÍLOHA P. VII: STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ LODIČKY S OTEVŘENOU PATOU PEONY

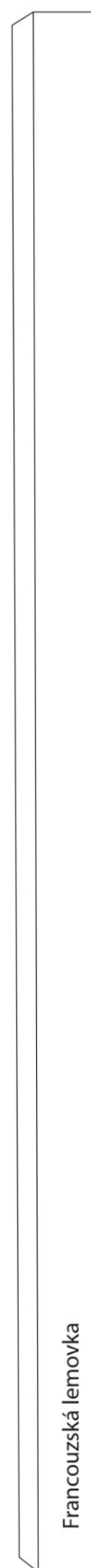
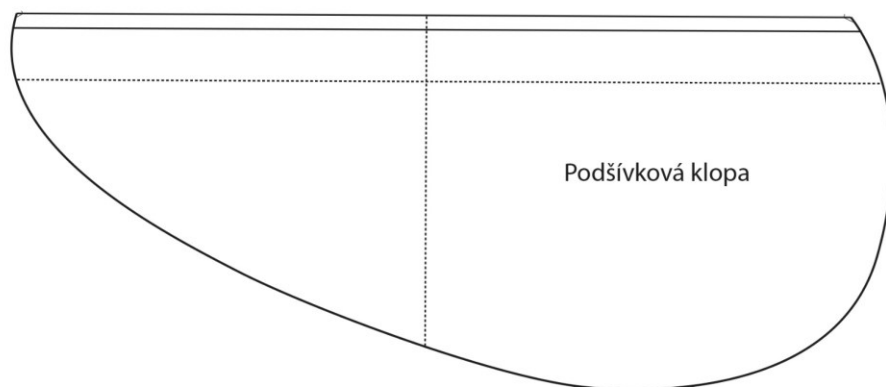
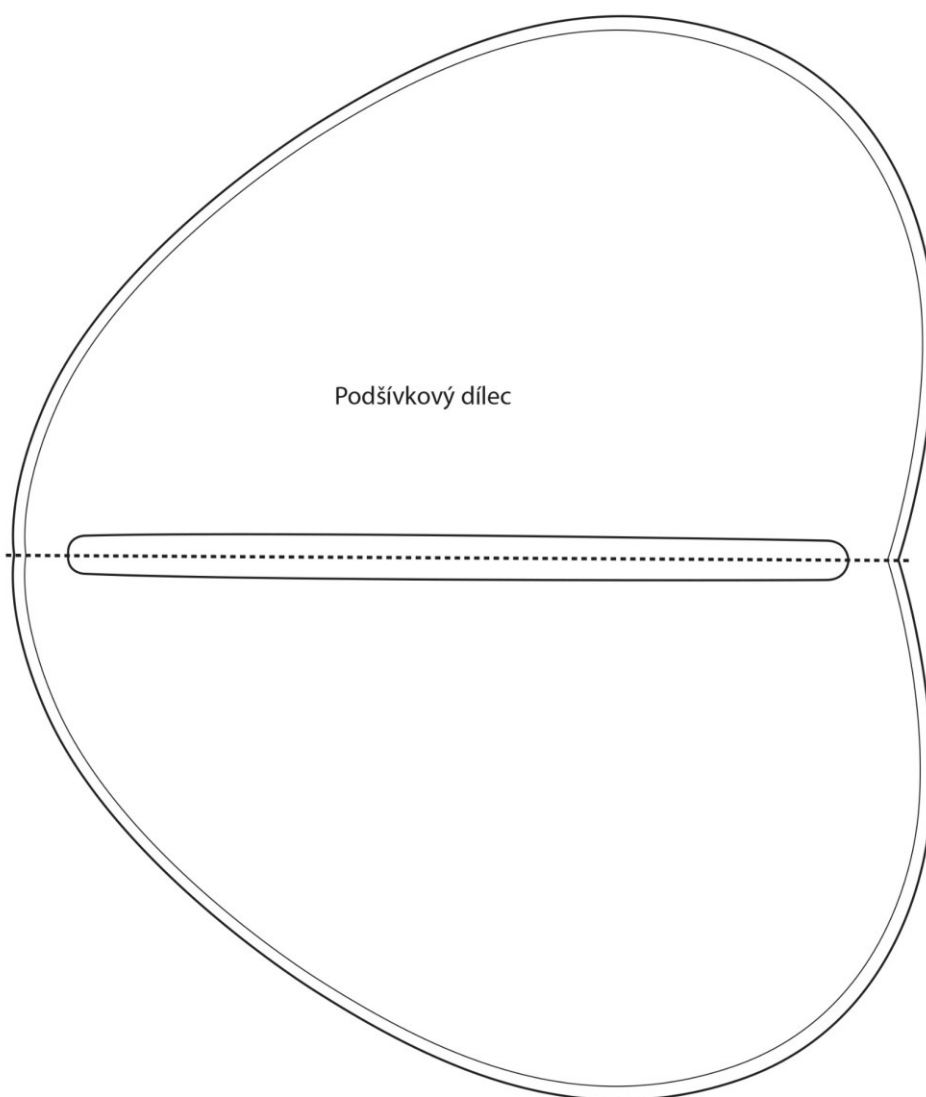


**PŘÍLOHA P. VIII: STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ LODIČKY D'ORSAY LILY
OF THE VALLEY**

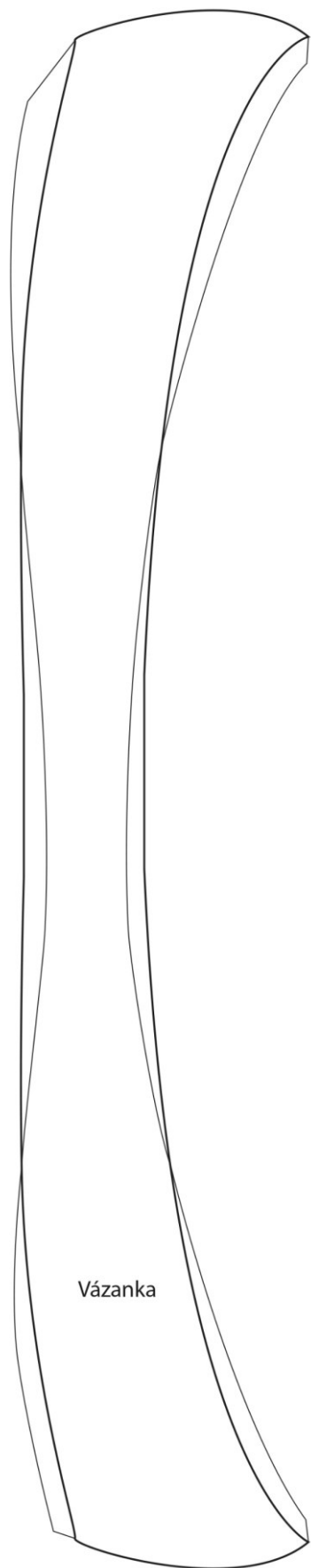


PŘÍLOHA P. IX: STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ KABELKY PETAL





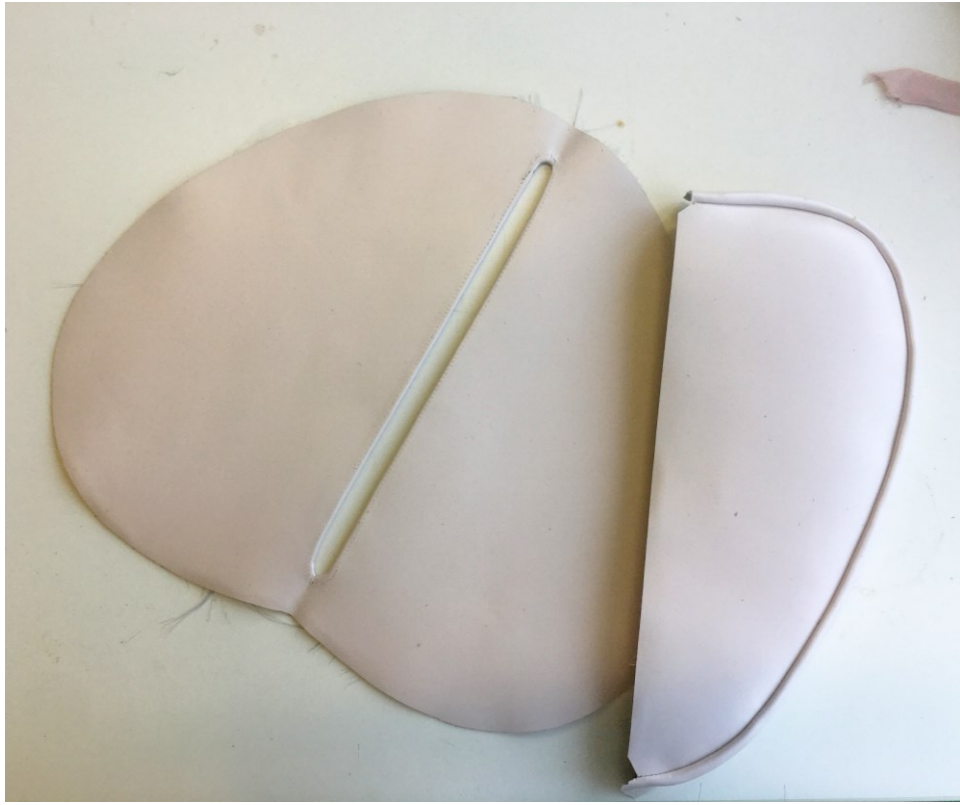
PŘÍLOHA P. X: STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ VÁZANKY NA KLOBOUKU



PŘÍLOHA P. XI: FOTODOKUMENTACE PRÁČ







PŘÍLOHA P. XII: FOTODOKUMENTACE MODELŮ







