

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta
Katedra mediálních a kulturních studií a žurnalistiky



REPREZENTACE MÓDY VE FILMU

Fashion representation in movies

Diplomová práce

Bc. Eliška JURASOVÁ

Vedoucí diplomové práce:

Mgr. Martin Foret, Ph. D.

Olomouc 2023

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci na téma *Reprezentace módy ve filmu* vypracovala samostatně pod vedením Mgr. Martina Foreta, Ph. D. za použití zdrojů, které jsou vždy řádně citovány a následně uvedeny na seznamu použité literatury a internetových zdrojů. Celkový počet znaků v práci je 246 086 (včetně úvodu a závěru).

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu mé práce, Mgr. Martinovi Foretovi, Ph.D. za cenné rady, vstřícný přístup a také podporu při psaní. Dále bych chtěla poděkovat mé rodině, zejména mé sestře za to, že mě vždy dokázala podpořit a pozitivně namotivovat. Děkuji také rodičům za podporu v průběhu celého studia. V neposlední řadě chci poděkovat mé kamarádce Terce za její postřehy a také mému příteli za obrovskou podporu vždy, když mi bylo při psaní práce nejhůře.

Anotace

Téma diplomové práce nese název Reprezentace módy ve filmu. Zaměřovat se bude hlavně na to, co to vlastně móda ve filmu je a jakým způsobem k divákům "hovoří" filmové kostýmy a jak vykreslují příběh a děj filmu. Výzkum na vybraných příkladech ukáže, jakou roli móda ve filmech může hrát a jak je v nich reprezentována. Výzkumu budou podléhat hlavní hrdinky 10 vybraných filmů. Filmy byly vybrány z žánru nazvaného „fashion focused films“, tedy filmy, které se zaměřují na módu nebo jsou ve světě módy známé. Výběr snímků byl také ovlivněn faktem, že kostýmy, které se v nich objevují, se časem staly ikonické a mnohdy jsou to oděvy zvané haute couture – vysoké krejčovina (z dílen těch nejznámějších návrhářů na světě). Filmy jsou také rozděleny podle časových období. Výzkum bude probíhat za pomoci metody zvané close reading.

Klíčová slova

móda, film, kultura, kulturní studia, identita, close reading

Abstract

The theme of this diploma thesis is Fashion representation in movies. It will mainly focus on what fashion in film actually is and how film costumes "speak" to the audience and how they depict the story and plot of the film. Research on selected examples will show what role fashion can play in films and how it is in them represented. The subject to research will be main heroines of 10 selected films. The films were selected from the genre called "fashion focused films", i.e. films that focus on fashion or are very famous in the fashion world. The choice of films was also influenced by the fact that the costumes that appear in them have become iconic over time and are often clothes called haute couture – high tailoring (from the workshops of the most famous designers in the world). Movies are also divided by time periods. The research will be conducted using a method called close reading.

Keywords

fashion, movie, culture, cultural studies, identity, close reading

Obsah

ÚVOD.....	7
1 TEORIE REPREZENTACE.....	9
1.1 REALISTIČNOST.....	12
1.2 FIKTIVNOST	12
1.3 REPREZENTACE VE FILMU	14
1.4 REPREZENTACE MÓDY	16
2 MÓDA.....	17
2.1 SIMMELŮV POHLED	18
2.2 VEBLEN A MARNOTRATNOST	20
2.3 MÓDA A FILM.....	21
2.3.1 ROLE MÓDY VE FILMU	21
2.3.2 MÓDA VE FILMU A FILMOVÉ HVĚZDY.....	22
2.3.3 HISTORIE MÓDY VE FILMU.....	23
2.4 HAUTE COUTURE	26
2.4.1 HISTORIE.....	26
2.4.2 HAUTE COUTURE A FILM	28
2.5 IKONICKÉ KOSTÝMY	29
2.6 MÓDA A GENDEROVÁ IDENTITA POSTAV	30
2.6.1 FEMME FATALE	31
2.6.2 ANDROGYNNÍ KOSTÝMY	32
2.6.3 REPREZENTACE ŽEN A FEMINISMUS.....	33
3 CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH FILMŮ, KOSTÝMŮ A POSTAV K VÝZKUMU.....	34
3.1 PÁNI MAJÍ RADŠI BLONDÝNKY	34
3.2 FUNNY FACE.....	35
3.3 SNÍDANĚ U TIFFANYHO	35
3.4 WHO ARE YOU, POLLY MAGGOO?.....	36
3.5 ANNIE HALLOVÁ.....	36

3.6	PRETTY WOMAN	37
3.7	MARIE ANTOINETTA.....	37
3.8	ĎÁBĚL NOSÍ PRADU.....	39
3.9	POKÁNÍ.....	40
3.10	SEX VE MĚSTĚ.....	40
4	CLOSE READING VYBRANÝCH FILMŮ	41
4.1	PÁNI MAJÍ RADŠÍ BLONDÝNKY	42
4.2	FUNNY FACE.....	46
4.3	SNÍDANĚ U TIFFANYHO	52
4.4	WHO ARE YOU, POLLY MAGGOO?	57
4.5	ANNIE HALLOVÁ.....	60
4.6	PRETTY WOMAN	63
4.7	MARIE ANTOINETTA.....	68
4.8	ĎÁBEL NOSÍ PRADU.....	73
4.9	POKÁNÍ.....	79
4.10	SEX VE MĚSTĚ.....	85
5	ZÁVĚR.....	90
6	ZDROJE	97
6.1	PRIMÁRNÍ ZDROJE.....	97
6.2	ONLINE ZDROJE.....	97
7	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	99
8	SEZNAM PŘÍLOH.....	102
9	PŘÍLOHY.....	103

ÚVOD

I přes svou zdánlivou povrchnost je móda důležitou součástí našich životů. Zejména pak má své místo také v oblasti kulturních studií. Setkáváme se s ní poměrně často, ať už například v souvislosti s populární kulturou nebo kulturou spotřební. Důležitá je také v tématu tvorby identit. Móda byla, je a bude důležitým fenoménem, který je nedílnou součástí lidské kultury už od dávných dob. Každý se nějak oblékáme, tím vytváříme naši identitu a všichni tak působíme na své okolí. Móda je zkrátka neodmyslitelnou součástí našeho každodenního života a zároveň je velmi důležitou součástí filmové tvorby. Stejně jako u nás je to totiž i s filmovými postavami a kostýmy, které vytváří jejich charakter a identitu. Móda vždy souvisela s médií a po fotografii je pro ni nejdůležitějším vizuálním médiem film. Jen film ji zobrazí takovou, jaká doopravdy je a jak ovlivňuje hlavní hrdiny filmu. Mnoho kostýmů se díky filmům stalo ikonickými a navždy se tak staly kulturním fenoménem, který ve společnosti zůstává dodnes.

Teoretická část této diplomové práce se tedy bude zabírat tím, jakou roli móda ve filmu hraje a jak je v něm reprezentována. Nejprve musí být definována teorie reprezentace a problematika reprezentace ve filmu. Dále bude rozebrána role módy ve filmech, jak je móda ve filmech reprezentována a jak se historicky v jednotlivých érách filmu vyvíjela. Začnu u klasických Hollywoodských filmů a jejich vlivu na módu 30. a 40. let. Dále se budu zabývat módními trendy ve filmech 50. a 60. let a změnami, které nastaly v módním průmyslu v té době.

V poslední části této části práce se budu věnovat módnímu stylu v 70. a 80. letech až do současnosti. Jelikož kostýmy, které byly vybrány pochází často z dílen haute couture návrhářů, musí být i tento pojem definován, historicky zasazen a je nutné rozebrat jeho propojení s filmy. Jak bylo výše řečeno, mnoho filmových kostýmů se stalo ikonickými, a proto i tento pojem musí být definován a budou jej doplňovat příklady. Jelikož hlavní postavy a jejich kostýmy často splývají s tím, co preferovaly herečky, které je ztvárnily, bude zde kapitola i na toto téma. Mnohdy místo kostýmu či děje postavu proslavila právě herečka, proto je i tato kapitola důležitá. Dále nesmí být opomenut také vliv kostýmů na charakter a identitu filmových postav, jelikož každý vybraný kostým má nějaký význam pro postavu i pro děj samotného filmu. Do této kapitoly bude zařazena problematika reprezentace genderu prostřednictvím módy. Jelikož se v některých vybraných filmech z hrdinek stává femme fatale, musí být i tento pojem spolu s problematikou feminity ve filmech vysvětlen. Ve zkoumaných filmech jsou pak zobrazeny také dobové či androgynní kostýmy, proto i toto

téma musí být ošetřeno. S tím dále souvisí také to, jak se na zobrazování žen dívá feminismus. Z hlediska kulturních studií se módě věnoval například Georg Simmel, proto zde musí být zmíněn jeho pohled na módu, jelikož v několika zkoumaných snímcích se na jeho názory nepřímo odkazuje. V metodologické části práce je nutné ošetřit také to, jaké filmy, postavy a oděvy nás budou zajímat a proč tomu tak je.

V další části budou nejprve vybrané filmy, postavy a oděvy popsány. Jde o snímky, které se z velké části dostaly do kulturního povědomí a staly se známými proto, jaké kostýmy v nich byly použity. Filmy byly vybrány tak, aby každý reprezentoval určité časové období. Pozornost výzkumu bude dána hlavním hrdinkám, protože jsou to ve filmu nejvýraznější postavy a nejlépe na nich bude výzkum možný. Vybrané filmy tedy jsou: Páni mají radši blondýnky z roku 1953, Funny Face z roku 1957, Snídaně u Tiffanyho z roku 1961, Who are you, Polly Maggoo? z roku 1966, Annie Hall z roku 1977, Pretty Woman z roku 1990, Ďábel nosí Pradu z roku 2006, Marie Antoinetta z roku 2006, Pokání z roku 2007, Sex ve městě z roku 2008. Výběr tématu je relevantní vzhledem ke studovanému oboru. Móda a kulturní studia spolu úzce souvisí, setkat se touto problematikou můžeme například u tématu spotřební kultury nebo problematiky identity. Móda je celospolečenský jev a v rámci kulturních studií se zabýváme také tím, jak působí na společnost. Téma je také aktuální, móda a film jsou odjakživa dva propojené obory, které se navzájem ovlivňují. Filmy jsou důležitými a klíčovými tvůrci módních trendů, které rezonují ve společnosti. Je tomu tak dodnes a s největší pravděpodobností bude tato tradice trvat i další léta, proto je nutné se tematice módy věnovat a přinášet nové výzkumy, které s ní souvisí.

Cílem práce bude na vybraných příkladech ukázat, jakou roli móda ve filmech může hrát a jak je sama o sobě ve filmech reprezentována. Zvolená metoda close reading je specifickou metodou, která se ke zkoumání filmů hodí nejvíce, protože se můžeme detailněji na film a kostýmy v něm zobrazit a zkoumat, jakou roli vlastně dané kostýmy hrají, jestli odpovídají situaci, okolnostem scény nebo například také jak působí vzhledem k hlavní hrdince.

1 TEORIE REPREZENTACE

Hlavním tématem této práce je reprezentace módy ve filmu, proto je nutné definovat, co to vlastně reprezentace je. Reprezentace je jedním základních kamenů při tvorbě kultury. Kultura je proces sdílení významů. Médiiem, které tvoří významy věcí, je jazyk. Jazyk funguje jako reprezentační systém, jelikož v něm používáme znaky a symboly (zvuky, slova, fotky, předměty a jiné), které zastupují neboli reprezentují naše nápady a pocity. Jazyk je tady médiem, přes který jsou myšlenky, nápady a pocity jsou reprezentovány v kultuře (Hall, 2013).

Slovo reprezentace znamená něco popisovat, vyobrazovat to. Pomocí reprezentace si dokážeme v naší mysli díky například popisu představit v naší mysli, jak daná konkrétní věc vypadá. Hall užívá příkladu s obrazem o vraždě. Když nám někdo řekne, že tento obraz reprezentuje něčí vraždu, my si už dokážeme představit, jak by asi mohla vypadat. Postavy na malbě pak zastupují jak příběh vraždy, tak její místo. Sloveso reprezentovat pak znamená symbolizovat, nahrazovat, znamenat. Hall opět přikládá příklad – kříž v křesťanství reprezentuje utrpení a ukřižování Ježíše Krista. Kříž jsou běžně dvě dřevěná polena, která jsou k sobě přibita, ale v kontextu křesťanské víry mají mnohem širší význam (Hall, 2013, str. 2).

Reprezentace tedy spojuje významy a jazyk s kulturou. Je to klíčová část procesu, ve kterém je tvořen a sdílen význam mezi členy kultury. Reprezentace užívá znaků, symbolů, které reprezentují různé věci. Existují dva systémy reprezentací. První jsou myšlenkové reprezentace, bez kterých bychom nemohli interpretovat svět. Významy tedy nejprve stojí na systému konceptů v našich myšlenkách. Lidé mohou tvořit myšlenky o konkrétních věcech – židle, stůl...- ale také o abstraktních – smrt, válka, láska atd. Tento systém má každý odlišný a funguje jako myšlenková reprezentace. Pokud lidé patří do stejné kultury, mají tyto myšlenkové mapy podobné. To ale nestačí, musíme si tyto myšlenky a jejich významy umět vyměňovat. K tomu slouží jazyk, jenž je druhým reprezentačním systémem. Jazyk užívá znaků, které reprezentují myšlenky a myšlenkové systémy, které máme v hlavě. Spolu tvoří významový systém naší kultury. Znaky překládají naše myšlenky na slova, zvuky nebo obrázky a my je můžeme sdílet prostřednictvím komunikace jiným lidem. Jazykem může být například i hudba (Hall, 2013, str. 3-4).

Hall vymezil tři teorie, kde je tedy jazyk užíván jako reprezentace světa: reflexivní, intencionální a konstruktivistickou. V reflexivní teorii je význam ukryt přímo v daném objektu, osobě nebo ideje pocházející z reálného světa. Jazyk zde funguje jako zrcadlo

– reflektuje pravý význam, jelikož ten už existuje v reálném světě. Druhá teorie – intencionální – je pojata opačným způsobem. Ten, kdo tvoří pravý význam prostřednictvím jazyka, je autor, tedy mluvčí. Slova znamenají to, co autor chce, aby znamenala. Konstruktivistická teorie pak uznává to, věci nic neznamenaají, pouze my vytváříme a konstruueme význam tím, že užíváme reprezentační systém. Podle této teorie si nesmíme plést hmotný svět, kde existují věci a lidé, a symbolické praktiky a procesy, díky kterým fungují procesy reprezentace, významů a jazyka. Konstruktivisté neodmítají existenci hmotného světa, pouze říkají, že význam je tvořen systémem, jímž reprezentujeme naše myšlenky. Znaky mají také hmotnou podobu – reprezentační systémy se skládají ze zvuků, fotek nebo třeba tahů štětce. Význam ale nesouvisí s hmotnou stránkou, ale s jeho symbolickou funkcí, protože daný hmotný znak reprezentuje/symbolizuje/zastupuje nějakou myšlenku (Hall, 2013, str. 10-11).

Pojem reprezentace pochází ze slova *repraesentare* a historii má již ve starém Římě. Slovo samotné značí také hlavní funkci reprezentace – *přenesení něčeho minulého nebo nepřítomného do současnosti a přítomnosti, tedy re-prezentace* (Reifová, 2004, str. 212). Reprezentací ale může být myšleno také to, co si divák myslí, že je mu prezentováno, tedy to, co o obsahu soudí samo publikum (Jiráek, Köpplová, 2003, str. 141)

Reprezentace by nebyla možná bez zásahu člověka. „*Vždy reprezentuje někdo-něco-někomu*“. Jde tedy o druh sociální komunikace, která může být složitá na různých úrovních. Záleží na kulturním prostředí, například palec dolů v antice znamenal rozsudek smrti pro gladiátory, dnes je to signál nesouhlasu či nelibosti. Všechna tato gesta se mohou odehrávat jak v reálných médiích, tak ve fiktivním světě, jako je film, divadlo či román. Lidé jsou schopni re-prezentace, to nastává, se člověku vybaví něco minulého, co podržel v paměti a prostřednictvím řeči, gesta, symbolu, indexu či ikon to přeloží do přítomnosti (Veberová, Bílek, Papoušek a kolektiv, 2014, str. 7). *Člověk produkuje řeč a gesta, nikoli skutečnost. „Všechny tyto reprezentace se nevztahují k vnějšímu světu, ale permanentně se v reálném světě proměňují a prostřednictvím fikce odkazují k aktuální skutečnosti. Tento pohyb probíhá v čase a prostoru, mezi realitou a fikcí“* (Veberová, Bílek, Papoušek a kolektiv, 2014, str. 8).

Reprezentace je hlavně v kulturních studiích velmi používaným pojmem. Zároveň ji ale lze nazvat jako pojem abstraktní. Reprezentace je produktivním pojmem nejen literární vědy, ale také reflexe mediálních studií či vizuálních umění, jako je například film. Aby pojetí, v němž je něco reprezentováno něčím, dávalo smysl musí být to, co je reprezentováno něčím,

existovat už před aktem reprezentace (Veberová, Bílek, Papoušek a kolektiv, 2014, str. 14). Kromě triadického systému W. J. T. Mitchella, tedy reprezentace někoho/něčeho-někým/něčím-pro někoho, definoval Mitchell také čtyřčlenné schéma, v němž se objevuje také tvůrce reprezentačního dění. Mitchell v této souvislosti vytvořil osu reprezentace a osu komunikace. Osa reprezentace může být například specifická barva, která reprezentuje určitý předmět. Osa komunikace je „*propojení tvůrce a recipienta, který je schopen pochopit, že se daná barva vztahuje k obrazu reprezentovaného předmětu*“. V případě uměleckých děl ale nelze vycházet ze situace, že jeden výraz zastupuje jednu entitu. Výraz v uměleckém díle odkazuje k jiným výrazům, neplní tedy úplně funkci reprezentace (Veberová, Bílek, Papoušek a kolektiv, 2014, str.14).

Stuart Hall klade důraz na činnost člověka, který neustále produkuje významy a také na proměny významů, ať už jde o proměny prostorové (z kultury do kultury), tak i časové (z jedné éry do druhé). Reprezentaci chápe jako „*formování významů za pomoci utváření spojů mezi třemi odlišnými řády věcí: tím, co můžeme široce uchopit jako svět věcí, osob, událostí a zkušeností, konceptuálním světem (mentálními koncepty, které máme v naší hlavě) a znaky, které jsou uspořádány do jazyků*“. Reprezentace je procesem vytváření spojů mezi těmito třemi úrovněmi a přechod po těchto spojích se děje pomocí kódů (Veberová, Bílek, Papoušek a kolektiv, 2014, str. 27).

Kulturu Hall označuje za koncept, který je velmi složitý a těžce definovatelný. Jde o dobré nápady, které jsou reprezentovány v pracích literatury, umění, hudby, malby i filozofie. Dříve se kultura dostávala do debat hlavně skrze její rozdělení na vysokou a nízkou, masovou či populární. Dnes je za kulturu brán „způsob života“ lidí, komunit, národů nebo sociálních skupin. Jinak řečeno jsou to jakési společné a sdílené hodnoty skupin, národů a společnosti. V kultuře jsou to právě její členové, kdo dává význam lidem, předmětům a událostem mluvením, myšlením i pocity. Tím pádem je jistým způsobem reprezentují. V tomto smyslu je tedy myšlení i pocity systémem reprezentace (Hall, 1997, str. 2).

Kultura se projevuje chováním, ale také prostřednictvím hrdinů, symbolů, či rituálů. Symboly jsou slova, gesta či předměty, jejichž mnohdy složitý význam správně pochopí jen ti, kdo sdílejí danou kulturu. Rituály lze dobře nalézat v literárních i filmových dílech, stejně jako hrdiny. Rituály jsou kolektivní činnosti, které by za daných okolností byly úplně obyčejnými činnostmi, které by mnohdy nedávaly smysl, v dané kultuře jsou ale považovány za nezbytné a dá se říct, že jedince udržují v kolektivu. Hrdina je živá či mrtvá osoba, může být skutečný

i fiktivní. Jeho vlastnosti jsou v dané kultuře brány jako vzorové a jsou oceňované (Veberová, Bílek, Papoušek a kolektiv, 2014, str. 222).

Jako „jazyk“ můžeme označit také jiné způsoby komunikace, které jsou systémy reprezentace a fungují na principu reprezentace. Všechny používají jistý element, který zastupují či reprezentují a jím chtějí něco vyjádřit. Mluvený jazyk využívá zvuk, psaný jazyk písmo, hudba používá noty, řeč těla gesta, módní průmysl používá oblečení atd. Tyto elementy vytváří význam a zastupují něco, co má být komunikováno. Hall je přirovnává k dopravním značkám – ty reprezentují jistá pravidla a my je umíme číst, dekodovat a interpretovat je (Hall, 1997, str. 5). Oblečení má tedy samozřejmou primární funkci – zakrýt tělo a chránit ho před počasím a vnějšími podmínkami. Oblečení samotné ale může být znak. Vytváří významy a nese nějakou zprávu. Večerní šaty mohou značit eleganci, tepláky a tenisky zase značí sport. Samozřejmě ne každý dokáže tyto sdělení číst stejně. Záleží na pohlaví, kultuře i věku (Hall, 1997).

1.1 REALISTIČNOST

Mezi fiktivností a realističností je logicky rozdíl v tom, že jedna je vymyšlená a jedna je reálná. Obě vytváří reprezentace. Realistické reprezentace nám ukazují svět, ve kterém žijeme, tak, jaký opravdu je. Mezi realistické obsahy můžeme zařadit například dokumenty. Ať už ve formě textu nebo filmu – obě formy jsou realistické texty. Zástupci znaků v realistických filmech jsou objekty a praktiky, které opravdu ve skutečném světě existují, na rozdíl od fiktivních filmů. S prvními dokumenty se můžeme setkat už za doby bratří Lumiérů, kdy divákům promítali scény například z vlakového nádraží (Bonner in: Hall, 2013, str. 62).

Realističnost záleží také na tom, co publikum očekává od filmu. Například v historickém dramatu očekáváme vidět dobové kostýmy a události z dějin tak, jak se staly. Také děj musí být logický. Měl by plynout chronologicky a filmové postavy by měly jednat realisticky, ne teatrálně. K realističnosti přispěje kromě scénáře také kamera. V situaci, kdy například herec mluví přímo do kamery, působí taková scéna více realisticky – divák se do ní snadněji emočně vcítí (Armstrong, 2005).

1.2 FIKTIVNOST

Už samotný pojem fikce naznačuje oddělení od reálného světa. Čtení knihy, sledování televize nebo návštěva kina – to vše jsou způsoby, jak doslova uniknout realitě (Gledhill, Ball in: Hall, 2013, str. 336). „Výraz *fictio* znamená v latině podvod a také něco vymyšleného

neboli opak skutečnosti.“ Fikci a obrazu se věnoval také Platón, který vše srovnává s prací řemeslníků. Truhlář vyrobí postel podle toho, že má představu její „formy“, zedník postaví dům podle plánu, ale malíř, který je zobrazuje se odkazuje na svůj vlastní úhel pohledu, takže může ostatní oklamat. Obraz je tedy pouze odrazem v zrcadle, Baudrillard zase tvrdí, že už neexistuje ani zrcadlo, pouze obrazovka. Umberto Eco zase varoval, že budoucí „neotelevize“ se bude potýkat s velmi tenkou hranicí mezi fikcí a realitou (Jost, 2006, str. 9-10).

Fiktivnost je vlastnost filmu, díky které dokáže zhmotnit představy. Ve filmu se tak objevuje zcela nový svět, kde se spolu mísí fakta i nereálné pocity, běžné předměty a nové situace či skutečné osoby a neskutečné bytosti. Toto pojetí kompletně vyvrací koncept filmového realismu, jehož základem je film jako zrcadlo reality (Casetti, 2008, str. 57). *„Jakmile se příjemce ocitne ve světě, musí vědět, že odpovědi nalezne pouze v tomto vymyšleném světě. Fikce tedy nikdy není důkazem skutečnosti a skutečnost se ve fikci neobjevuje“* (Jost, 2006, str. 27). Skvělým příkladem může být film Forrest Gump, který v několika scénách počítačovými triky upravil scény tak, aby byl hlavní hrdina u důležitých historických událostí. Nakonec je to ale divák sám, kdo rozhoduje, zda fikci uvěří. Proto diváky dělíme na skeptiky, dekadenty a důvěřivce (Jost, 2006, str. 41). To, co je například ve zpravodajství velkou hrozbou – mísení reality s fikcí – je tedy ve filmu běžné. Podle toho, jakou fikci můžeme očekávat u určitých filmů, se formují žánry filmů, tedy skupiny s podobnou zápletkou, stylem, stereotypy atd. (Gledhill, Ball in: Hall, 2013, str. 347)

Důležitým faktem je také to, že film je velice subjektivní, jelikož představy se rodí ze subjektivity. *„Subjektivní rozměr působí na dvou úrovních. Jednak jde o zobrazovaný svět – ten je vždy plodem fantazie, která se prostřednictvím filmu zhmotnila“.* Dále se týká také toho, jak zobrazovaný svět vnímají diváci. Když divák pozoruje zobrazovanou skutečnost, doplňuje skrze ni to, co už zná, předpokládá či očekává (Casetti, 2008, str. 58).

V knize *The Fictive and the Imaginary: Chartin Literary Anthropology* (1993) autor Wolfgang Iser rozebírá problematiku fiktivnosti v literárních dílech, koncept se ale dá použít také na filmy. Iser vymezuje fiktivnost jako překročení hranice, kdy ale zůstává jasné, co bylo překročeno (Veberová, Bílek, Papoušek a kolektiv, 2014, str. 24). Důsledkem tohoto procesu je vznik dvojitého významu – jeden význam potlačuje to, co je explicitně označováno a odhaluje, co je za tímto významem skrýváno. Fiktivnost tedy stojí na koexistenci vzájemně se zdánlivě vylučujících významů. Také místo známé dvojice fiktivnost a realističnost, uvádí Iser trojici reálno-fiktivno-imaginárno, což má být protiklad k původní dvojici. Fiktivní realita

podle Isera nemůže existovat, jelikož se nepodílí na charakteru reality, ale je v opozici k ní. Imaginárně získává konkrétní podobu, zatímco reprodukováná realita odkazuje k realitě mimo sebe (Veberová, Bílek, Papoušek a kolektiv, 2014, str. 24).

1.3 REPREZENTACE VE FILMU

S reprezentací se ve filmu můžeme setkat hned v několika formách. Filmaři mohou používat řadu technik, které pomohou rozvíjet charakter. Pokud zkoumáme reprezentaci ve filmech, je důležité zaměřit se na faktory jako jsou kamera, světla, výkony, hudba a také kostýmy. Jazyk filmu je složen ze tří elementů: co je filmováno (mise-en scène), jak je to filmováno (kinematografie) a jak je následný materiál dán dohromady, tak aby vyprávěl příběh (editování filmu) (Roberts, 2001).

Mise-en-scène je v podstatě všechno, co ve scéně vidíme. Jsou to barvy, světla, kostýmy, líčení, prostředí a také kulisy. Dá se říct, že je to vše, co vidíme před kamerou. Samotný pojem mise-en-scène znamená z francouzštiny „položen na scénu“. Je to společný koncept divadla a filmu, rozdíl je, že film mise-en-scène točí na kameru. Počítáme sem tedy kostýmy a makeup, světla a také místo a čas, kde se film točí (Graham, 2001). Mise-en-scène odpovídá na otázku „Co točit?“ a „Jak to točit?“ Mise-en-scène je považována za statickou, opak je ale pravdou. Kódy mise-en-scène používají filmaři k tomu, aby měnili a upravovali to, jak záběr čteme. Jelikož záběr čteme, jsme do něj aktivně zapojeni, proto ji nemůžeme považovat za statickou (Monaco, 2004, str. 179).

Setting filmu, slangově plac, nám ukazuje čas a místo, kde se děj filmu odehrává. Může to být historické místo, ale i vesmír. To vše nám jistým způsobem reprezentuje, o čem film bude a v jakém prostředí se budou postavy pohybovat. Film se může být točen realisticky nebo expresionisticky. Expresionismus odmítá reálné reprezentace, používá až přehnané kostýmy a makeup, extrémní kontrast mezi světlou a tmou, mnohdy také například šikmé úhly, ve kterých kamera točí. To vše má reprezentovat nereálný a často šílený svět postav, které se zde objevují. Naopak realismus ukazuje spojení filmu a reálného světa. Realismus jde nejlépe vidět například na malbě (tahy štětcem) nebo v divadle (při skončení hry se jdou herci uklonit a tím končí jejich role). Ve filmu je to složitější. Máme pocit, že vidíme něco, co je reálné, vypadá to jako opravdové a zapomínáme na to, že jde pouze o reprezentaci reálného světa, ne realitu. Realistické filmy každopádně dávají důraz na obsah a téma filmu, a ne formu a styl, kterou je uveden (Roberts, 2001).

Kostýmy jsou nedílnou součástí filmu. Opět díky nim můžeme poznat dobu i prostředí, ve které se film odehrává. Navíc jsou ale kostýmy také „indikátory“ sociální třídy, statusu, identity, genderu a mnoha jiných faktorů. Díky kostýmu můžeme poznat jak vnějšek postavy, tak její vnitřní svět. Divák tak může sledovat významy a reprezentace, které kostýmy skrývají. Změny kostýmů mohou zdůrazňovat změny náladě a pocitech postavy či situaci ve filmu. Graham (Roberts, str. 7) to ukazuje na příkladu filmu Titanic, kdy hlavní postava Rose nejprve pečlivě vybírá své kostýmy, později se ale její povaha stává čím dál více volnomyšlenkářská

a její kostýmy jsou volnější a nelpí tolik na jejich vzhledu. Její kostýmy také zdůrazňují třídní rozdíly, které ve filmu hrají velkou roli.

Kostýmy zahrnují také líčení a masky herců. Líčení může mít hned několik funkcí, může například zdůrazňovat krásu hlavní hrdinky, může ale také může vytvořit hororovou masku. Ve filmu Temný rytíř to například dokazuje perfektní a také děsivé líčení Heatha Ledgera. Dále se opět můžeme odkázat na film Titanic, kdy jsou na konci filmu postavy nalíčené tak, aby připomínaly zmrzlé lidi. Například ve válečných filmech je užito líčení k vytvoření ran, potu a jiných faktorů, díky kterým vypadá film realističtější (Roberts, 2001).

K dalším formám reprezentace patří také výkony herců, jejich pohyby a vyjadřování emocí. Hraní se celkově skládá z řeči těla, výrazů a pohybů – to jsou vizuální základy, mimo jiné sem patří také například tón hlasu. Je také důležité sledovat, jak se herec hýbe, jak je zabírán – jestli je v popředí či v pozadí, jestli se pohybuje on nebo pozadí atd (Roberts, 2001).

S předchozími faktory souvisí také světlo. To, jak se postava reprezentuje se odráží také na tom, v jakém světle je zabírána. Filmaři používají světla k tomu, aby zdůraznili, kdo je hlavní postava, kdo je kladná postava a také jaká je atmosféra celé scény. Může indikovat také žánr celého filmu. U světla záleží na jeho intenzitě, zdroji (může to být světlo sluneční nebo světlo lampy), směru (světlo mířené dopředu, z boku, zespodu) a barvě (barvy samotné nesou významy a pomáhají dotvořit náladu celé scény a odrážet i vnitřní svět postavy, může to být veselost, ponurost, romantika atd.) (Roberts, 2001).

Důležitým faktorem při studiu reprezentace postavy jsou také techniky kamery. Kamera odlišuje film od divadla. Je důležité pozorovat z jakého úhlu je postava brána, z jaké blízkosti, jak je záběr dlouhý či krátký a na co se kamera přesně zaměřuje. Všechno, co bylo výše zmíněno by neznamenal nic bez správného záběru, který poskytuje kamera. Umístění a pohyby kamery jsou pro zkoumání reprezentace klíčové. Pokud se například kamera

k postavě přibližuje, symbolizuje to dramatičnost. Pohled kamery odspoda nahoru se zase používá u scén, které reprezentují obdiv hrdiny a pohled opačným směrem – odshora dolů – zase reprezentuje znechucení (Roberts, 2001).

Každý film je nějakým způsobem upravován. Hlavní úpravou je samozřejmě střih, který významně ovlivňuje narativ filmu a také tedy rozvíjení postav. První filmy ani střih neobsahovaly, byl to pouze jeden plynulý záběr. Střih dovoluje filmařům mít kontrolu nad rytmem filmu a struktury děje. Špatný střih ale dokáže způsobit zmatenost, je tedy důležité, aby na sebe záběry plynule navazovaly a pro diváka tak byly střihy skoro neviditelné. Střihy můžou divákovi reprezentovat například změnu času či místa (Roberts, 2001).

Posledním faktorem je zvuk a hudba. Zvuk je jedním z klíčových součástí filmu. Přestože na počátku historie filmu byly filmy němé, vždy je doprovázela alespoň hudba. Hudba vykreslí atmosféru scény, může dodat dramatičnost, akčnost či naopak dokáže zjemnit celý kontext například dialogu či monologu. Ke zvukovým efektům se užívá živé hudby, orchestru nebo počítačové hudby. Při zkoumání reprezentace postav je důležité vnímat také to, jak hudba postavu rozvíjí a jaké zvukové efekty jsou užity (Roberts, 2001).

1.4 REPREZENTACE MÓDY

Móda je paradoxní v tom, že napodobujeme trendy, abychom vypadali odlišně. Móda není módou, pokud není viděna – záleží na její vnější stránce a reprezentaci. V historii módy měly podoby její reprezentace klíčový vliv na to, jak se později vyvíjela. Móda je samostatným znakovým systémem, vysílá sdělení. Roland Barthes ve své studii uvedl, že móda je neoddelitelná od znakových systémů. Důležité je znát rozdíl mezi oblékáním a mezi módou. Cílem oblékání je užitečnost, móda na druhou stranu vysílá sdělení, je to samostatný jazyk. Móda souvisí se vzhledem, buduje naši image. Takto je reprezentována například v magazínech nebo filmech. Není náhoda, že móda se začala nejvíce vyvíjet ve stejné době, co film a fotografie. Zrod módy, identity a reprezentace sebe sama se ale datuje až do šestnáctého století, kdy tehdejší tisk informoval o nejnovějších trendech. V historii byla móda zobrazována například na malbách, mainstreamovou jí ale udělala až fotografie. Později se k ní přidal také film (Geczy, Karaminas, 2016).

Móda může být reprezentována několika způsoby. Klíčová je její komunikace s médii. Jako reprezentaci módy můžeme považovat módní přehlídky, například během módních týdnů po celém světě. Nejdůležitějším médiem pro módu je zřejmě módní magazín, Ten slouží nejen jako reprezentace módních trendů (obsahuje z velké většiny fotografie, proto je také tak

důležitý), ale také reklam. Módní reklamy mohou být kromě magazínů prezentovány také na billboardech či online. V současnosti je největší prostor pro komerci módy prostředí sociálních sítí, kde se objevují jak fotografie, tak videa. Nahrazují tak popularitu módních magazínů. Móda může být ale reprezentována také na ulici. To, co lidé nosí může být ovlivněno jejich kulturou a tradicemi a tyto prvky se pak mohou stát „trendovými“. Další formou reprezentace může být také film, konkrétně zde můžou módu zobrazovat kostýmy, mnohdy také samotný děj (Wolbers, 2009). Je důležité si povšimnout, jak si všechny výše zmíněné formy reprezentace zakládají na vizuálním dojmu, móda zkrátka staví na vizuálech, ať už formou fotky či videa.

Pro módu jakožto faktor, který ovlivňuje velké množství lidí na světě je reprezentace klíčová. Podle Halla reprezentace nezastupuje ideu, která již existuje. Reprezentace tvoří chápání tohoto světa. Móda může být v dnešní době tedy reprezentována přes média jako módní magazíny, fotky či filmy. Reprezentace je u módy tedy chápána jako distribuce – krok mezi výrobou a spotřebou. Distributoři neboli kulturní zprostředkovatelé jsou fotografové, modelky, novináři, prodejci. Jak již ale bylo zmíněno, reprezentace podporuje materialismus v módě, protože dává důležitost vzhledu, a ne kvalitě výrobku či například tomu, jestli je daná věc šetrná pro životní prostředí. Skrz zboží, které si kupujeme si představujeme, kým bychom se mohli stát. To, jakou má reprezentace v odvětví módy velkou moc, dokazuje toxický ideál krásy. Pokud se v módním magazínu nebo například reklamě objeví hubená modelka, která je ke všemu ještě vyretušovaná, je reprezentace, která utváří naše chápání krásy a módy. Tato jediná reprezentace se pak stane reprezentací toho, jak má vypadat tělo, které je podle módy „v trendu“ (Kaiser, 2012).

2 MÓDA

Nejprve je nutné definovat samotný pojem móda, který je pro tuto práci stěžejní. Módou v této práci rozumíme filmové kostýmy, které nosí hlavní hrdinky ve vybraných filmech. „Slovo *móda* pochází z francouzského „*mode*“, které vzniklo z latinského „*modus*“, což znamená „*způsob*“. Móda člověka doprovází v podstatě odjakživa, každý jedinec se chce nějak oblékat a vypadat, to přesahuje všechny hranice. Móda vyjadřuje řadu hodnot: sociální status, konformitu nebo excentričnost (Foggová, 2015, str. 8).

Pokud chceme tedy módu samotnou nejprve definovat, můžeme říct, že jde o „*nejvýraznější a nejcharakterističtější znakový systém – řeč, která se neustále vyvíjí a mění*“. Móda je společenským i kulturním tématem již po celá staletí. Móda je „*dočasný,*

obecně přijatý, a obecně závazný názor na kulturní normy“. Móda je pojmem, který je znevažován, ale také zkoumán, může být vnímána jako povrchní, ale také závazná. Její normy mají velký vliv na naše estetické vnímání (Lamarová, 1973, str. 11).

2.1 SIMMELŮV POHLED

Móda může být ve filmech zobrazována různými způsoby, jedním z nich je také poukázání na to, jak může být vysoká móda marnivá a ukazuje, do jaké společenské třídy patříme. V této práci se konkrétně jedná o filmy Marie Antoinette či Sex ve městě, každopádně například i postava Holly Golightlyové skrývá svou skutečnou identitu za pozlátko módy, aby vypadala bohatě. Simmel se také historicky věnoval tématu proč je móda bližší ženám.

Spojení módy a marnivosti se věnoval ve svém díle Peníze v moderní kultuře a jiné eseje Georg Simmel. Simmel se zabývá dualismem, který člověka provází od dějin až po současnost a trvá celý jeho život. *„Každá základní životní forma v dějinách našeho rodu představuje ve své oblasti určitý druh spojení zájmu na trvání, na jednotě a stejnosti se zájmem na změně, na zvláštním a jedinečném“* (Simmel, 2006, str. 101). Simmel uvádí, že ztělesněním těchto protikladů je psychologická potřeba napodobení. Simmel napodobení nazývá jako psychologické dědictví. To dává jedinci jistotu, že není sám, je to jeho pevná základna, člověk se nemusí spoléhat jen na své vlastní síly a volby a poskytuje jedinci uklidnění. Tím, že jeden druhého napodobujeme, se osvobozujeme od naší vlastní volby a pouze přepisujeme volbu skupiny. Jako podmínku pro život v módy v dějinách i současnosti Simmel vysvětluje souboj mezi napodobováním ostatních, zůstávání u totožného s potřebou neustále pokračovat vpřed a být autentický. Móda je pro Simmela napodobení nějakého vzoru a jedinci díky ní směřují tím stejným směrem. Jako polární opak k nápodobě zahrnuje móda i rozdílnost a touhu po odlišení. Tuto touhu móda také dokáže naplnit prostřednictvím neustále se měnících trendů, které mají čím dál více individuální ráz a liší se od trendů předchozích. Základními kameny pro existenci módy jsou tedy potřeby sounáležitosti a odlišnosti (Simmel, 2006, str.101-102).

Simmel poukazuje také na to, že móda je produktem třídního rozdělení. Podoba módy je dána módou určité třídy, liší se módy třídy vyšší a nižší. Pokud je móda vyšší třídy osvojena módou nižší, je od této módy upuštěno. Jinak řečeno odlišuje jednou část společnosti od druhé. Simmel módu přirovnává k obrazu a jeho rámu, jakožto uzavřenost skupiny a ukazování to těm, kdo do ní nepatří. Móda má také svá práva, která členy vyčleněných tříd bývají vnímána jako bezpráví. Móda se tedy připojuje ke stejně postaveným, tuto skupinu

uzavírá a ti, kdo stojí níže jsou tak určeni jako ti, kdo do této skupiny nepatří. To, že je móda psychologickou potřebou, dokazuje podle Simmela fakt, že mnohdy nelze nalézt ani estetický ani účelný důvod jejich podob. Oblečení by objektivně mělo být hlavně praktické a užitečné, to ale móda nebere v potaz. V módě bývají někdy věci, které nejsou ani praktické ani esteticky pohledné. Paradoxně tak ale móda může ukazovat svou moc – lidé si na sebe tyto oděvy kvůli ní berou na sebe, přestože se jim samotným nemusí líbit. Tento rozmar není nic ojedinělého a má své historické kořeny, například středověké střevíce se zvednutou špičkou či sukně s obručemi (Simmel, 2006, str.101-104).

Odívání i estetické styly neustále podléhají proměnlivosti módy. Nová módy vždy přísluší vyšší třídě. V momentě, kdy si prvek z vysoké módy osvojí lidé z nižších tříd a překročí tak stanovené hranice vyznačené stavy vyššími, vyšší třída od něj ihned upouští a najde si nový trend, který masám zatím není znám. Celý koloběh tak začíná znovu. Stejně to probíhá také mezi jednotlivými vrstvami vyšších tříd. Tento proces je však opět přirozený – nižší třídy budou vždy toužit po tom, aby se vyrovnaly třídám vyšším a móda je ideálním prostředkem, jelikož k třídnímu „povýšení“ stačí pouze napodobovat zevnějšek (Simmel, 2006, str. 106).

A to je podle Simmela také podstata módy – řídí se jí jedna skupina, zatímco celek k ní teprve míří. Jakmile jednou to, co praktikovali pouze někteří, teď dělají všichni, už to nelze nazývat módou. To koneckonců můžeme pozorovat i dnes – móda se dělí na konfekci a vysokou módu – haute couture. Vysoká móda se vyznačuje tvorbou přepychu, elegance a luxusu, produkty jsou vždy originální a plné fantazie a jsou tvořeny ručně stovky hodin. Proti tomu stojí masová výroba, která se snaží luxusní modely haute couture napodobit a poté je poslat do řetězců, kde se dostanou k masám zákazníků. Přitom co se historie týče – ti, kteří se módu vyšších vrstev snažili napodobit, byli vždy spíše pro smích. Dnes je toto běžnou záležitostí. Módě záleží hlavně na změně, každopádně snaží se o to úspornými prostředky. Proto se znovu a znovu vrací trendy z minulých dob a celý proces se dá nazvat koloběhem, proto ji také Simmel nazval „dokonale pomíjivou“.Móda, která se nejprve ztratí, se o pár let vrátí jako velká a překvapivá změna. (Simmel, 2006, str. 108-128)

Rovnost s druhými i individualizace, napodobení i sebezduraznění, přispívají k tomu, proč jsou na módě závislé hlavně ženy. Historicky vzato byly ženy vždy ve slabším sociálním postavení, proto měly tendenci vyžívat se v napodobování a tato pevná půda sounáležitosti jim poskytla příležitost se v rámci možností pokusit o individualizaci sebe sama. Na jedné straně pluly v proudu, na druhé měly možnost vyniknout. Móda je pro ženy

jakýmsi ventilem, jelikož se mohly odlišovat, když v ostatních oblastech jim toto nebylo dovoleno. Čím více byly ženy v historii utlačovány, tím extravagantnější byla jejich móda. V renesanční Itálii měly ženy na výběr z dostatku stylů a směrů pro individuální rozvoj a také není znám žádný záznam o módních výstřelcích té doby (Simmel, 2006, str. 116-117).

2.2 VEBLÉN A MARNOTRATNOST

Módě a odívání se věnuje také Thorstein Veblen. Ten ji dává hlavně do spojitosti se spotřební kulturou. Vymezil pojmy okázalá zahálka a okázalá spotřeba, přičemž móda a odívání podle něj souvisí s druhým pojmem – jak lépe ukázat své bohatství, než prostřednictvím oblečení – to jediné je viditelné hned na první pohled a ukáže ostatním lidem naši finanční situaci. Lidé jsou navíc v odívání marnotratní a nezáleží jim na jejich základních potřebách, jen aby vypadali dobře oblečení. Na šatech se hodnotí jejich módnost, nikoli praktičnost. Dalším aspektem, platí hlavně u oblečení je nepsané pravidlo „co je laciné, to je špatné“. Jinak nahlížíme na levné kousky, jsou pro nás podřadné a drahé oblečení je pro nás naopak krásné, vkusné, a dokonce i užitečné. „*Cítíme, že co je nenákladné, nemá žádnou hodnotu*“ (Veblen, 1999, str. 132).

Veblen se věnuje také tomu, co je elegantní oblečení. Podle něj dává elegantní oblečení jasně najevo, že ten, kdo ho nosí, není zvyklý nějak manuálně pracovat. Takové oblečení tedy prozrazuje zahálku – osvobození od jakékoli práce – která je znakem bohatství. Zahálka je vlastně jakýmsi neproduktivním trávením volného času, je to osvobození člověka od produktivní práce. Není ale brána jako špatná, ba naopak – je krásná a povznášející. Také proto je určena pouze vyšším třídám. Takovýto jev můžeme pozorovat historicky, mezi oblečení, které zahálku reprezentovalo, a dokonce práci znemožňovalo patřily cylindry, lakované boty, vycházkové hole, střevíce na podpatku a korzety (Veblen, 1999, str. 134).

Okázalým plýtváním Veblen také vysvětluje fakt, který platí dodnes – móda se extrémně rychle mění. Nestačí mít nákladné šaty, musí jít s dobou a trendy. Neexistuje logické vysvětlení tohoto jevu, Veblen to však dává opět do souvislosti s okázalým plýtváním. „*Když je každému oděvu dovoleno sloužit pouze po jedno krátké období a nic z minulé sezóny se nepřenáší do té současné, marnotratné výdaje se zvyšují*“ (Veblen, 1999, str. 135). Přestože mnozí vlastní oděvy, které by mohly sloužit několik let, kvůli módním trendům je přestanou využívat a jejich výdaje putují do nejnovějších módních kousků, jednou z nich je také analyzovaná postava Carrie Bradshaw, pokud se bavíme také o špercích příkladem může být postava Lorelei Leeové z filmu *Páni mají radši blondýnky*.

2.3 MÓDA A FILM

Na podobu, vývoj a utváření módy nese velké zásluhy také film. Herečky oblékající honosné kostýmy se stávají ideálem krásy a kostýmy se stávají světoznámými ikonickými součástmi kultury. Díky módě ve filmu se formovaly nové módní trendy. Největší roli hrál v počátcích filmové módy Hollywood. Předtím diktovala módní trendy prostřednictvím francouzské haute couture Paříž. Hollywood ale haute couture do svých snímků zařazoval také a proslavil ji mnohem víc. Móda se tak dostávala k širokému publiku, kostýmy byly upravovány a masově prodávány pro lidi. Podle filmových kostýmů se řídil například i vlivný americký módní magazín Vogue (Foggová, 2015).

2.3.1 ROLE MÓDY VE FILMU

Móda hraje důležitou roli ve filmu a může být použita k vytvoření autentického prostředí, charakterizace postav a vytvoření emocionálního vlivu na diváka. Způsobů, jaké reprezentace módy se objevují ve filmu, je několik. Může to být například historická autenticita – móda může být použita k přesnému zachycení určité doby nebo období, což pomáhá divákům pochopit kulturu a společenské normy té doby. Například kostýmy v historických filmech jako Marie Antoinetta nebo Velký Gatsby jsou věrnou reprezentací módy z daného období. Šaty v dobových filmech jsou velmi důležité. Ukazují atmosféru doby, ve které se film odehrává a divák tak může lépe pochopit kontext celého díla. Od dvacátých let minulého století se na historické kostýmy klade velký důraz a mnohdy bývají také přetvořeny přesně podle předlohy, jinými slovy se vytváří repliky dobových oděvů. Dále je důležitá pro charakterizaci postav – oblečení a móda postav mohou ukázat důležité rysy postav, jako je styl života, postavení a osobnost. Například ve filmu *Ďábel nosí Pradu* Miranda Priestly (hraje Meryl Streep) nosí výrazné a drahé kousky, zatímco Andy Sachs (hraje Anne Hathaway) nosí jednoduché a bezvýrazné oblečení, což odráží jejich rozdílné postavení ve společnosti. Móda ve filmu vytváří náladu, například napětí nebo romantiku. Například ve filmu *Černá labuť* kostýmy, které nosí hlavní postava Nina (hraje Natalie Portman), se postupně stávají temnějšími a intenzivnějšími, což odráží její postupující duševní nestabilitu. Barvy u kostýmů jsou celkově důležité – odrážejí náladu i povahu postavy. Také ve filmu *Sex ve městě* či *Marie Antoinetta* si můžeme všimnout „barevné evoluce“, kterou si daná hrdinka prochází. To samé platí u filmu *Pretty Woman*, kdy oblečení hlavní postavy odráží romantickou náladu příběhu – jde v podstatě o klasickou transformaci z obyčejné dívky (prostitutky) na luxusně oblečenou ženu na úrovni. V neposlední řadě je to také komerční propagace značky. Módní značky mohou využít filmu jako prostředku propagace a rozšíření povědomí. Například ve

filmu *Sex ve městě* nosí hlavní hrdinka svatební šaty od Vivienne Westwood a boty od Manola Blahnika. Ten se stal světoznámým právě hlavně díky původnímu seriálu *Sex ve městě*. Tyto různé způsoby reprezentace módy ve filmu umožňují tvůrcům filmu využít módu k vytvoření autentického a poutavého prostředí a k posílení emocionálního vlivu filmu na diváka (Munich, 2011).

Kostýmní designéři jsou pro konečnou podobu filmu velice důležití. Rozhodují o tom, jak daná postava bude vypadat a jak prostřednictvím kostýmů bude působit, takže úspěch produkce filmu záleží ve velké míře i na nich. Na druhou stranu pracují podle scénáře a musí perfektně vystihnout charakter a osobnost postavy. Kostýmy musí „sloužit“ účelům filmu. Musí vystihovat mnohem více než oděv, který má postava na sobě. Kostyméři používají oblečení k vytvoření základních prvků filmu. Musí se také vypořádat s osvětlením či tělesnými mírami herců a hereček. Kostým je vysoké umění, proto kostýmní návrháři často říkají, že musí „postavit“ outfit pro herce. Kostým je předmět, budova, do které herec vstupuje, aby mohl hrát roli. Mnoho herců pochopí postavu lépe až když si vyzkouší kostýmy. K vyprávění příběhu skrz oděv využívají kostýmní návrháři siluety, barevné nuance, textury látek, ale emoce vyjadřují také délkou či volností kostýmu. Jako příklad uvádí Munichová seriál *Dva a půl chlapa*. Seriál pojednává o dvou bratrech – jeden je bohatým skladatelem a druhý je lehce upjatý fyzioterapeut, který u něj bydlí. Jejich povahy se zrcadí v jejich oblečení. Zatímco uvolněný a bohémským životem žijící Charlie nosí pravidelně volné košile a šortky, jeho bratr Alan je vždy viděn v džínách a těsných tričkách, které mají u krku zapnutý límeček. Charlie působí více uvolněně, stylově, ale i mladistvě. Alan zase působí dětinsky a nevyspěle. Práce na kostýmech je tedy právem přirovnávána k práci při haute couture přehlídkách (Munich, 2011).

2.3.2 MÓDA VE FILMU A FILMOVÉ HVĚZDY

Takový vliv, jaký měly filmové herečky na módu ve 20. století je ve srovnání s dneškem absolutně nesrovnatelný. Dnes filmové hvězdy trendy následují, v minulosti je tvořily. A to také díky jejich spojení s kostyméry nebo haute couture návrháři, kteří se podíleli na jejich snímcích (Buxbaum, 1999). Jak už bylo výše zmíněno, zejména ve dvacátých a třicátých letech byly filmové hvězdy doslova zbožšťovány. Kino vytvářelo nové idoly a móda se díky nim stala více masovější. Měly v módních fenoménech významnou roli. Greta Garbo například proslavila baret a tvíd, Jean Harlowová zase bílé šaty a platinové vlasy a Marlene Dietrichová vyvolala řadu reakcí svým vyholeným obočím. Lidé napodobovali jejich gesta, držení těla i mimiku. Hvězdy jsou módním ohniskem, módní postavou a módním produktem.

Každá herečka byla také symbolem jisté povahy – Marilyn Monroe například ztělesňovala nevinnou a dětinskou a Audrey Hepburn zase šibalku. Všechny filmové hvězdy se opíraly o stejné principy jako móda – o individualitu a vzhled (Lipovetsky, 2010, str. 315).

Kostýmy ve filmu plynule splývají s charakterem a zdají se pro něj naprosto přirozené, jsou ale detailně navrhovány a vyráběny jako všechno ostatní při produkci filmu. Přestože se může zdát, že to, co nosí filmové hvězdy mimo stříbrné plátno je od filmu odděluje, není to pravda. Existuje jakési propojení mezi herci a rolemi, které je proslavily. Fascinace filmovými hvězdami tvoří další vrstvu jejich filmové identity. Móda ve filmu pro nás často splývá s tím, co herci opravdu mají v šatníku a herečky jsou pro šaty velmi důležité. Pokud hovoříme o ikonických kostýmech ve filmech, bereme je už jako samozřejmost, která k dané postavě a tím pádem také herečce patří. Například růžové šaty Marilyn Monroe ve filmu Páni radši blondýnky přirozeně nebereme jako kostým, přestože se o filmový kostým jedná. Kostýmní design tedy působí přirozeně a „neuměle“, pokud dané herečce perfektně sedne. Tyto šaty nakonec mohou proslavit jak danou herečku, tak i celý film a mohou se stát doslova nesmrtelnými (Munich, 2011).

V době, kdy měl ještě Hollywood nad svými hvězdami kontrolu, se fotografie hereček oblečených do filmových kostýmů používaly jako reklama na daný film a měly zvětšit publicitu filmu. Dnes je to spíše naopak a místo kostýmů zajímá obecenstvo a fanoušky spíše to, co herci a herečky nosí na ulici či na červený koberec. Ve 21. století pak už na jejich popularitě filmové kostýmy nemají zásluhu vůbec.

2.3.3 HISTORIE MÓDY VE FILMU

Už i němý film svými kostýmy ovlivnil společnost. Odlišil například ženy různých vrstev a charakterů, emancipované nebo tradičně smýšlející. Prvními filmy, kde hrála móda důležitou roli, byly zfilmované módní přehlídky. Na začátku dvacátého století se totiž film společně s módou stával čím dál větším fenoménem, proto lidi přirozeně toužili módu a film spojit. První zfilmovaná přehlídka zobrazovala ženy předvádějící oblečení v továrně. Později se zfilmované přehlídky hodily také módním novinářům, kteří o nich později psali v magazínech, či samotným návrhářům. Jeden z neznámějších módních návrhářů z počátku dvacátého století, Paul Poiret, využíval zfilmované přehlídky také jako formu reklamy a marketingu. Tyto krátké dokumenty, které se stávaly čím dál populárnějšími, vyšlapaly cestu filmům, které se později zaměřovaly vyloženě na módu, jako například Funny Face (Bruzzi, 1997).

Následně přišla éra filmů mluvených, do kterých začaly být obsazovány největší herecké hvězdy, a zejména ty ženské se staly módními ikonami právě díky filmovým kostýmům. Na herce a herečky bylo nahlíženo jako na bohy. Hollywood se stal doslova reklamou pro svět módy. Přední herečky se oblékaly u neznámějších módních domů a oblékaly se díky nim podle posledních módních trendů nejen na plátně, ale také mimo něj. Ve dvacátých letech tak filmové umělkyně vystřídaly šlechtičny a panovnice a staly se nejobdivovanějšími ženami světa (Kybalová, 2009, str. 13-26).

Film začal mít signifikantní vliv na módní trendy. Za zmínku rozhodně stojí jeden z neznámějších kostýmních výtvarníků Gilbert Adrian. I díky němu a jeho působení u produkční společnosti MGM vznikla jména jako Marlene Dietrich, Josefina Baker nebo Greta Garbo, které v tehdejší době představovaly módní ikony a dokonalé ztělesnění femme fatale. Kostýmní návrháři a jejich výtvoři se tedy stali světoznámými prostřednictvím herců a stříbrného plátna. Měl nadání pro historické kostýmy i pro šaty, které herečky nosily také v běžném životě. Adrian pracoval pro MGM Studios a díky němu se podařilo do Hollywoodu dostat Gabrielle Coco Chanel, a přestože se v Hollywoodu příliš úspěšná nebyla, právě takto započala spolupráce haute couture a filmu. Kromě Gilberta Adriana to byli například Travis Banton, který vytvářel výhradně pro Marlene Dietrich, Edith Headová nebo Hubert de Givenchy, jehož múzou byla Audrey Hepburn (Foggová, 2015, str. 271).

Právě poslední dva jmenovaní spolu úzce spolupracovali na filmu Sabrina, přestože ve své podstatě byli konkurencí. Jejich vztah byl symbolicky prvním vztahem filmové kostýmní designérky a couturiéra. Edith Headová jako přední a renomovaná filmová kostymérka získala za kostýmy k filmu Sabrina Oscara. Sama ale uznala, že cenu sdílí s Hubertem de Givenchym, protože ten dokázal dokonale vystihnout nejen vkus Hepburnové, ale také charakteru Sabriny. Pracovali spolu také na filmu Funny Face, opět s Audrey Hepburn v hlavní roli. Oba filmy – Sabrina i Funny Face – mapují příběh dívky, která se změní z obyčejné vesničanky na elegantní dámu. Edith Headová se vždy ujala vytvoření kostýmů pro první část filmu a Hubert de Givenchy vytvořil haute couture kostýmy pro druhou část, kdy se hlavní hrdinka stane femme fatale (Bruzzi, 1997).

Ve třicátých letech se promítaly již filmy ozvučené a zejména ty hollywoodské měly velký úspěch. Na pozadí blížící se války se čím dál tím víc točily výpravné filmy. Diváci kromě děje napjatě sledovali také to, v čem jsou hrdinové filmu oblečeni. Ani největší módní časopisy s kresbami či nákladnými fotografiemi takovýto vliv na módu neměli. Opět se

potvrdilo to, že Hollywood ohrožoval Paříž jakožto centra módy. Jednalo se o dobu, kdy společenský život včetně módních trendů diktovaly filmové hvězdy. Ženy se stylizovaly do podob svých oblíbených hereček a ty zase následovaly své dvorní návrháře. Například dle vzoru Coco Chanel začaly nosit kalhoty, které ještě v době třicátých let nebyly úplně jakožto ženský oděv přijímány společností (Máchalová, 2003, str. 62-63).

Vliv hollywoodských filmů na celkový ideál krásy byl znatelný hlavně v padesátých letech. Kromě módy začaly filmy propagovat siluetu přesýpacích hodin, který zdůrazňoval sexualitu žen. Mezi nejvíce slavné herečky této doby patří bezesporu Marilyn Monroe, která tento trend dokonale splňovala, sama ho ale odmítala. Kostýmy v jejím filmu *Někdo to rád horké* často připomínaly spodní prádlo. Jejich tvůrce Orry Kelly za ně dostal dokonce Oscara. Svou pozici femme fatale ještě utvrdila ve filmu *Páni mají radši blondýnky*, které proslavily růžové šaty s vysokými rukavicemi od kostyméra Jacka Travilly. Místo kostýmů tedy v této době bylo revoluční spíše vytvoření špičatých podprsenek zvaných bullet bra a bikin, které zase ve filmu *...a Bůh stvořil ženu* proslavila Brigitte Bardot. V kurzu bylo díky filmům úzké oblečení a vosí pasy, ke kterým si ženy pomáhaly korzety. Padesátá léta byla ale také dobou, kdy byl představen Diorův New Look, který prostřednictvím tylových sukní a úzkého pasu také vyzdvihoval ženskost a měl symbolizovat luxus a dostatek všeho. Přestože působil formálně, ve filmech byl využíván také „hravým“ způsobem. V oblibě ho měla právě Marilyn Monroe (Foggová, 2015, str. 320-327).

Na druhou stranu v padesátých letech stála proti výše zmíněnému trendu moderní jednoduchost, kterou představovala herečka Audrey Hepburn. Místo smyslnosti propagovala kultivovanost a slušnost a pozornost na ni byla upřena od té doby, co se objevila ve filmu *Prázdniny v Římě*. Například místo podpatků propagovala spíše ploché baleríny, místo šatů s výstřihy a capri kalhoty. Při přípravě filmu *Funny Face* započala její spolupráce s Hubertem de Givenchym, která trvala do konce jejich životů. Vrcholem její kariéry byl film *Snídaně u Tiffanyho*, kde má na sobě ikonické malé černé šaty. Její styl obdivovala i tehdejší první dáma Jacqueline Kennedyová. Film *Funny Girl* přesně vystihl módní posedlost padesátých let a stal se oblíbený hlavně díky jeho příběhu ošklivého káčátka, které se stalo hvězdou a vše bylo zakončeno romantickou svatbou (Foggová, 2015, str. 344-345).

V šedesátých letech mělo na módu vliv hlavně hnutí hippies a film nebyl tak dominantní. V sedmdesátých letech se ale móda s filmem opět úzce spojila, a to díky filmu *Horečka sobotní noci*. Kostýmy, které v nich herci nosili definovaly tehdejší dobu diska (Foggová,

2015). Jinak ale v této době tvůrci filmů preferovali ukazovat spíše talent a schopnosti herců než okaté kostýmy. V druhé polovině sedmdesátých let také známý návrhář Ralph Lauren navrhl kostýmy pro film Annie Hallová. Herečce Diane Keaton se tak podařilo do dámských šatníků vložit kousek toho mužského – široké kalhoty, košile, velká saka, klobouky, vesty i kravaty. Tento svébytný styl se tak stal trendem mezi miliony žen (Seeling, 2000, str. 415-416).

Od osmdesátých let se vztah vysoké módy a filmových kostýmů začal spíše vytrácet. Haute couture vystřídala ve filmu takzvaná „ready to wear“ móda, tedy klasická konfekce a také móda z ulic. Kostýmy ve filmech byly čím dál míň šity slavnými návrháři na míru a doba hvězd a idolů ze stříbrného plátna byla pomalu u konce.

V „nultých“ letech se mezi kostyméry prosadila Patricia Fieldová, newyorská stylistka, která vytvořila kostýmy v seriálu Sex ve městě. *„Z materialismu vytvořila volbu pro nezávislou, moderní ženu a zobrazoval módu jako jedinečnou ingredienci, spojující prvky osvobozené sexuality a hektického života ve městě“* (Stevenson, 2011, str. 260). Sex ve městě je nazýván nejmódnějším pořadem televize a ze seriálu vzešly také dva filmy, z nichž ten první bude v této práci analyzován.

Kromě životopisných filmů existují dnes také snímky, ve kterých je móda samotná centrem děje. Takovými filmy jsou například filmy Sex ve městě nebo Ďábel nosí Pradu (Croll, 2014). V posledních letech ale opět narůstá trend spolupráce mezi módními návrháři a filmaři, kdy návrháři vytvářejí zakázkové kousky speciálně pro film. V roce 2021 například módní dům Gucci spolupracoval s režisérem Ridleyem Scottem na vytvoření kostýmů pro připravovaný film Klan Gucci.

2.4 HAUTE COUTURE

Jelikož je haute couture ve zkoumaných filmech široce využívána, musí být tento pojem také přiblížen.

2.4.1 HISTORIE

Dominantní osobou v historii haute couture byl Angličan Charles Frederick Worth. Ten je všeobecně považován za prvního couturiéra – módního tvůrce, který povýšil obyčejnou krejčovinu na vysoce kvalitní šití. V 19. století ovlivnil podobu dámského oblečení. Stal se oblíbeným hlavně mezi panovníky a šlechtici, oblékal například manželku Napoleona III. Jako návrhář královského dvora byl vyhlášený pro své dokonalé kvalitní materiály a precizní

práci. Byl také skvělým obchodníkem a svá díla uměl dobře zpropagovat tak, že sám ze sebe dělal hvězdu a prodával je jako umělecká díla. Jeho návrhy i vize byly pro módní svět revoluční a jako první si založil svůj vlastní módní salon. Jako první ze všech návrhářů představoval jednou za rok svou kolekci, tak jako je tomu v podstatě dodnes. Podílel se také na přípravě divadelních kostýmů. Kromě Wortha stojí za zmínku také další ze zakladatelů haute couture – Jacques Doucet, který se stejně jako Worth věnoval návrhům divadelních kostýmů. Dále musí být zmíněny také sestry Gallotovy, které založily Maison de Couture, který přetrval až do roku 1937 (Foggová, 2015, str. 172-175).

Žákem Jacquese Douceta i Charlese Wortha byl módní vizionář Paul Poiret. V 19. století vytvořil tehdejší „obraz“ ženy. Stal se tak módním osvoboditelem žen – vyměnil korzet za jednoduchou úzkou róbu, která spadala od prsou volně dolů, což ve srovnání s tím, co ženy v tehdejší době musely nosit, tedy korzety a krinolíny způsobilo revoluční obrat, takzvané „reforemní šaty“. Využíval jednoduché a minimalistické linie. Díky němu byl v kurzu spíše vzhled venkovanky než elegantní dámy. Vypracoval se na velmi úspěšného a slavného návrháře a jako první couturiér také vytvořil svůj vlastní parfém (Seeling, 2000). Díky jeho úspěchům oblékal i herečky jako například Josephinu Bakerovou nebo Joan Crawfordovou. Poiret byl také iniciátorem vzniku Syndikátu francouzské haute couture. Byl velmi ovlivněn ostatními umělci, hlavně malíři, se kterými často spolupracoval. Díky nim využíval pestrých barev a vytvořil například koncept tureckých kalhot a kimonových střihů (Hrubá, 2000, str. 7).

Ve francouzské historii je zmínka o první couturiérce již v 18. století. Její jméno je Rose Bertinová a působila na dvoře Ludvíka XVI. Takové slávy a vlivu jako Worthovi se jí ale nedostalo. Byla známá spíše hlavně proto, že její neslavnější zákaznicí byla Marie Antoinetta. Proto se smrtí Ludvíka XVI. její oblíbenost upadla. Přesto jí díky vizionářským návrhům nemůže být upřeno místo v historii haute couture (Foggová, 2015, str. 95).

Haute couture byla již od svého počátku určena ženám z bohatých poměrů, vyšších kruhů a lepší společnosti. Odpovídala tomu také kvalita látek, dechberoucí vzory, složité výšivky a střihy a také to, co je podstatou celé haute couture – ruční výroba. To vše bylo velmi nákladné, takže je logické, že klientky musely být finančně zajištěné (Hrubá, 2000, str. 7). První velkou pozornost získala haute couture na světové výstavě v Paříži roku 1900. Své výtvoř v Paviilonu de l'Élégance představovali couturiéři jako právě Doucet či Worth (Seeling, 2000, str. 14).

První světová válka módu značně utlumila, po jejím konci se ale přední módní tvůrci dostali více do popředí. Paříž se stala centrem světové módy a mezi nejznámější návrháře, kteří ve francouzském hlavním městě působili, patřil Christian Dior, Cristóbal Balenciaga, Gabrielle Chanelová (známá jako Coco Chanel) a Elsa Schiaparelliová. Vznikaly také další centra, například v Itálii i v zámoří. Původní krejčí se mění na přední tvůrce vysoké krejčoviny zvané haute couture. Návrháři Worth a Dior se společně stávají nejvlivnějšími návrháři a jejich vkus je považován za platný módní závazek. Dodnes jsou jejich jména v módním průmyslu ta nejslavnější (Kybalová, 2009, str.9).

Právě Christian Dior se po druhé světové válce stal největším zástupcem haute couture. Jeho koncept zvaný New Look, který byl představen v roce 1947 byl pro haute couture a módu jako takovou revoluční. Po válce, kdy se na šatech velmi šetřilo, přišel Dior s něčím, co symbolizovalo dostatek, luxus a umění. Šlo o podobu takzvané „květinové ženy“ – oblá ramena, vosí pas, zvýrazněné boky a bohatá sukně – siluetu přesýpacích hodin, kterou známe dodnes. New Look byl interpretován jako styl, který zdůrazňoval ženskost. Reprezentoval také ženy v domácnosti – oddané matky a manželky. Vybuodoval ze svého jména módní impérium, které trvá dodnes. Na konci čtyřicátých a začátku padesátých let se prosadil také v Hollywoodu. Bohatá sukně a útlý pas se stali synonymem pro ženskost a feminitu a tvořil tak protiklad sexualizování žen na filmovém plátně, kterou padesátá léta přinesla (Bruzzi in: Munich, 2011, str.160-163).

Od třicátých let až po konec druhé světové války byla činnost haute couture omezena, po válce ale nastal její pozice znovu zesílila. Začala se zdatelněji oddělovat od takzvané „módy ulice“ a určovala společenské rozlišení. Vznikaly nové specializované magazíny, nové styly i módní salóny. Už nikdy se ale couture a film nesblížily jako v době, kdy se z němého filmu přecházelo na ten ozvučený a z černobílého na barevný. Tehdy bylo hezké oblečení ve filmu důležitější než děj a talent herců (Seeling, 2000).

2.4.2 HAUTE COUTURE A FILM

Haute couture měla a dodnes má také úzký vztah s filmem. Tento vztah profitoval hlavně komerčně. O tomto fenoménu hovoří tzv. Waldheimův systém ve Spojených státech amerických. Na základě tohoto systému jsou některé haute couture salony propagovány na plátně a následně se šíjí malé kolekce oděvů z úspěšných filmů. Publikum si přálo být oblékané jako jejich oblíbení herci, proto vybrané filmy působily jako jistý typ reklamy. Takto vzniklo spojení filmu a módy, které trvá dodnes (Kybalová, 2009, str. 26).

Filmové kostýmy, byly navrhovány tak velkými jmény jako Elsa Schiaparelli nebo Christian Dior a jinými. Ne všem se ale podařilo uchytit, například Coco Chanel se v Hollywoodu nedařilo. Přestože získala smlouvu na milion dolarů s produkční společností MGM, po roce působení její kariéra kostýmní návrhářky skončila. Nedokázala totiž přizpůsobit a skloubit svůj styl navrhování s podstatou filmů, pro které tvořila. Odmítala přehnané zdobení, které ve 30. letech bylo v oblibě, protože diváci se snažili uniknout předválečné realitě. Nejúspěšněji si v Hollywoodu vedla již zmíněná Elsa Schiaparelli. Navrhovala kostýmy pro Mae West, Joan Crawford nebo Katharine Hepburn. Kostýmy díky ní už nepůsobily chlapecky, ale svěže a moderně (Foggová, 2015, str. 270-271).

Autoritu a nadvládu kostýmních návrhářů, kteří začali diktovat, co je trendy a co ne, podpořil kromě Adriana, Orry-Kellyho, Headové a jiných také francouzský couturiér Hubert de Givenchy, dvorní návrhář herečky Audrey Hepburnové. Jejich vztah byl „symbiotický“, jelikož bez Givenchyho by Audrey Hepburnová nebyla takovou módní ikonou a naopak – Hepburnová pomohla Givenchymu proniknout do světa filmových kostýmů (Bruzzi, 1997).

2.5 IKONICKÉ KOSTÝMY

Tato práce se bude zabývat a analyzovat zejména kostýmy, které daný film proslavily – staly se ikonickými. Budou to tedy takové oděvy, které jsou nejvýraznější z celého filmu, mají ve filmu nějakým způsobem důležitou roli a nesou význam. Proto je nutné si alespoň přiblížit, co vlastně znamená ikoničnost.

Ve své studii zvané *The Fashion System* se Roland Barthes věnuje sémiologii módy. V kapitole zvané *Psaná móda* Roland Barthes definuje rozdíly mezi skutečným, psaným a vyobrazeným oděvem, který je užitečný také pro spolupráci filmu s módou. Barthes identifikuje „tři různé struktury, jednu technologickou, druhou ikonickou, třetí slovní“ pro každý módní kousek. Barthes toto vysvětluje na čtenáři módního časopisu. Ten předpokládá, že společný bod fotografie a doprovodná slova „jsou spojeny ve skutečných šatech, ke kterým obě odkazují“, ale ve skutečnosti existuje pouze rovnocennost mezi různými strukturami, nikoli úplná identifikace či stejnost. Podobně je to i s filmovými kostýmy. Většina filmových kostýmů je „skutečných“ jen v tom, že jim je přisuzován význam pouze z hlediska toho, jak se vztahují k postavě a narativu filmu (Barthes, 2010).

V mnoha případech se móda ve filmu může stát ikonickou, definující konkrétní éru nebo styl. Například malé černé šaty Audrey Hepburnové ve filmu „Snídaně u Tiffanyho“ se staly kulturním fenoménem a dodnes zůstávají klasickou módní záležitostí. Historicky si černou

barvu mohly dovolit pouze panovníci, ve viktoriánské době to zase byla barva smrti a smutku. Ve 20. století byla zase ten, kdo nosil černou považován za introverta – chtěl splynout s davem a neupoutávat pozornost. Byla také častěji spojována s muži. Až Coco Chanel černé šaty propagovala pro ženský šatník jako velmi módní a praktické (Wasson, 2010, str. 127-128). Přestože byly revolučním počinem Coco Chanel, plně je na plátně proslavila až Hepburnová. V průběhu historie se tyto šaty měnily, ať už jejich střih či silueta, a přesto zůstává jediným trvajícím obrázkem o tom, jak mají pravé malé černé vypadat ten z filmu Snídaně u Tiffanyho (Edelman, 1996).

Pojem ikonický nesmíme zaměňovat s jinými pojmy, jako například velkolepý, přestože se to v mnohých případech nabízí. Ikonické oděvy mají ve filmech proklamativní funkci. To znamená, že mají směrem k divákovi něco prohlašovat. Například červené šaty hlavní hrdinky Vivian ve filmu *Pretty Woman* nesou význam a divákovi říkají: „Vivian je krásná“ (Bruzzi, 1997). Stejně tak můžeme číst například ikonické malé černé šaty z filmu *Snídaně u Tiffanyho*, které proslavila Audrey Hepburnová a její postava Holly Golightlyové. Její šaty znázorňují její zranitelnost, ale zároveň zdůrazňují celou pointu její postavy – jde o obyčejnou dívku, která ale má ráda luxus a snaží se dobýt svět. V kontextu slavné scény, kdy se brzy ráno vrací z večírku a prohlíží si výlohy drahých butiků pak tyto ikonické šaty tento význam pouze potvrzují. Ikonické šaty nesou vždy alternativní význam, který s dominantním příběhem a narativem filmu nemusí vždy souviset a být s ním kompatibilní (Bruzzi, 1997).

2.6 MÓDA A GENDEROVÁ IDENTITA POSTAV

Role módy a kostýmů ve filmech je také budování feminity, popřípadě maskulinity a oblékání tak odrazuje narativ, gender a identitu postavy ve filmu. Kostýmy ve filmech dlouhou dobu budovaly obraz feminity a ideálu krásy, tedy, toho, jak by měly ženy v dané době vypadat. Každý kostým ve filmu nese nějaký význam, který musí být správně přečten (Bruzzi, 1997). Tato práce je zaměřena na ženské hlavní hrdinky filmů, proto se zaměříme na aspekt feminity. Barker (2006, str. 52) feminitu definuje jako „*kategorii identity, která se vztahuje k sociálním a kulturním charakteristikám ženské existence*“. Lze ji pokládat za takové chování, které je pro ženu kulturně a společensky přijatelné, je to forma reprezentace, a ne tělesné atributy či vlastnosti.

2.6.1 FEMME FATALE

S pojmem femme fatale se setkáváme velmi často, ať už v literatuře, umění nebo třeba ve filmech. Překlad z francouzštiny znamená osudová žena, pokud by měl být přeložen doslova, může znamenat i žena smrtící. Femme fatale je smyslná a svůdná žena, která ví, co chce. Svým způsobem může být také nebezpečná, a právě kontrast svůdnosti a nebezpečí je to, co je na femme fatale fascinující. Pokud bychom chtěli jít daleko do historie, za první femme fatale můžeme považovat Evu, neboť svým charismatem přesvědčila Adama k hříchu. Femme fatale může mít zkrátka více podob. Může to být špiónka Mata Hari, ale také Kleopatra nebo Anna Boleynová. Všechny tyto ženy byly stejně mocné jako jejich „mužské protiklady“. Femme fatale se bez mužského elementu neobejde, ať už je s muži srovnávána nebo je jimi obdivována. Femme fatale můžeme najít také mezi filmovými postavami nebo herečkami. Jsou to hvězdy němých filmů přes Marlene Dietrich až po například Angelinu Jolie v současnosti. Femme fatale je žena, která láká muže do své „pasti“, přičemž mu nikdy neprojeví hluboké city (Mainon, 2008).

Ve filmu je femme fatale postavou, která je často vyobrazována jako krásná a svůdná žena s temnou stránkou. Obvykle je motivována penězi, mocí nebo pomstou a využije své ženské lsti, aby zmanipulovala muže, aby plnili její příkazy. Femme fatale je často vnímána jako symbol nebezpečí ženské sexuality a síly žen ovládat muže (Mainon, 2008).

Výše definovaná femme fatale je charakteristickým rysem filmu noir. Femme fatale můžeme ale chápat tak, že je to žena, která je velice chtěná a muži po ní na plátně touží. Nemusí to být jen postava, ukázkovým příkladem je herečka Marilyn Monroe, která právě díky své alabastrové pleti, platinově blondatým vlasům a ženské postavě byla velkým objektem touhy mužských diváků a přesně tento pocit přenášela i na své postavy. Ve filmu její krásu podtrhávaly hlavně kostýmy, ona sama si je také různě upravovala, aby vypadala či chodila svůdněji. V padesátých letech se stala symbolem sexuality. Tímto chováním byla „trnem v oku“ mnoha feministkám, které se snažily o přesně opačné zobrazení ženy na plátně. Na druhou stranu, její role většinou odrážely to, co si přál každý muž – naivní (někdy až mírně hloupou) a zranitelnou dívku, které jde hlavně o peníze. Ve filmech je často ponižována, odhalována a nerespektována (Dyer in: Turner, 2002, str. 224-226).

2.6.2 ANDROGYNNÍ KOSTÝMY

Ve filmu se často můžeme setkat s jevem, který nazýváme „cross-dressing“. Zjednodušeně řečeno jde o jev, kdy se ženy ve filmu oblékají jako muži a naopak. Ve velké míře se setkáváme spíše s komediálním kontextem tohoto jevu, například když jsou muži oblékáni do ženských kostýmu (jako příklad uveďme film *Táta sukni*). V této práci se ale androgynní oblečení týká hlavně filmu *Annie Hall*, kdy hlavní postava v podání Diane Keatonové nosí výsadně mužské oblečení – kalhoty, saka, vesty a kravaty. Kostýmy do tohoto filmu navrhl Ralph Lauren. Narozdíl od návrháře Yves Saint Laurenta, který jako první navrhl dámský smoking tak, aby byl přizpůsoben ženám, Laurent se nesnažil prostřednictvím kostýmu ukázat feminitu hlavní hrdinky a nechal ji oblékat ryze mužské prvky šatníku (Bruzzi, 1997).

Historie androgynní módy se datuje do začátku dvacátého století se moderní ženy pokoušely kalhoty prosadit, ale neúspěšně. Během první světové války si ženy půjčovaly od mužů jejich kalhoty. V té době ještě oficiálně ženské kalhoty neexistovaly a kvůli válce ženy přebíraly mnoho mužských společenských rolí. Takto ženy zjistily, že kalhoty nemusí být jen praktické, ale také mohou být stylové. Revoluční dvacátá léta přinesla ženám Coco Chanel, která z dámských kalhot udělala přijatelnou součást dámských šatníků a velmi stylový módní kousek. Od té doby se tímto trendem řídily také filmové herečky jak na plátně, tak i mimo něj. A ženy ze společnosti je následovaly. Herečky Katharine Hepburn, Marlene Dietrich nebo Audrey Hepburn své šatníky založily na mužských prvcích. To, že se ženy začaly oblékat jako muži se tedy pomalu stávalo normou. Později se ikonou androgynního oblékání stal zpěvák David Bowie, který posunul genderové módní hranice (Homerová, 2018). Návrháři vysoké módy jako Giorgio Armani, Calvin Klein nebo výše zmíněny Yves Saint Laurent – ti všichni zařadili androgynní oblečení do svých kolekcí a snažili se, aby i v maskulinních prvcích vynikla ženskost (Bruzzi, 1997). Právě Yves Saint Laurent byl po válce prvním návrhářem, který navrhl smoking jako společenský oděv pro ženu. Kalhoty symbolizovaly také emancipaci žen, která postupovala velmi pomalu. Mnohdy bylo ženám doslova zakázáno vstoupit do obchodu či restaurace, pokud měly na sobě kalhoty (Seeling, 2000). Emancipaci žen a jejich tíhnutí k mužské módě také vystihl Simmel (2006, str. 118): *„Současná emancipovaná žena, která se snaží přiblížit mužskému charakteru, jeho vyhraněnosti, diferencovanosti a dynamičnosti, zdůrazňuje právě její lhostejnost k módě“*.

Film *Annie Hallová* se nakonec stal v tomto směru velmi vlivným a prosazoval nošení nejen maskulinních ale také ryze mužského oblečení. Tvoření kostýmů pro tento film mělo vliv také na samotného Ralpha Laurena. Kolekce ostatních návrhářů, jako například Armaniho spíše

zkoušely, co může být definováno jako androgynní například v odvětví večerních šatů a šatů do kanceláře. Ralph Lauren ve svých kolekcích chytře kombinoval feminní a androgynní prvky. Na stylu Diane Keatonové ve filmu Annie Hall bylo paradoxně něco velmi ženského a absence ryze ženských oděvů v podstatě spíše zdůraznila její feminitu. V sedmdesátých letech se tento styl díky zmíněnému filmu a herečce stal tak velmi oblíbeným (Bruzzi, 1997).

2.6.3 REPREZENTACE ŽEN A FEMINISMUS

Při pohledu na problematiku genderových identit postav, jako například femme fatale nebo užívání androgynních kostýmů, je třeba se také pozastavit nad tím, jak souvisí film s feminismem. Feminismus se začal s filmem spojovat z vícero důvodů. Prvním z nich bylo ženské hnutí proti společenským strukturám ovládanými muži. Dále pak fakt, že od sedmdesátých let se do filmového průmyslu začalo dostávat více a více žen. A posledním faktorem je problematika reprezentace neboli studium toho, jak film divákům „vnucuje“ určitou vizi světa, tím pádem i jak zobrazuje ženské postavy ve filmech a prostřednictvím toho přiděluje ženám postavení ve společnosti (Casetti, 2008).

Filmy mají sklon ženské postavy sexualizovat a zobrazovat je stereotypně. V mnoha filmech tak ženy nemají vlastní osobnost a jsou pouze zobrazované jako křehké nebo naopak svůdné objekty, o jejichž ceně rozhodují muži. Je tedy logické, že tyto postavy jsou určeny spíše pro mužské publikum. Takové filmy nazýváme patriarchální. Výchozím problémem je rozkoš, kterou film nabízí. Rozkoše v tomto případě dělíme na skopofilii a narcismus. Skopofilie se vztahuje na přítomnost objektu, který je zdrojem vzrušení, žádá si odstup – divák chce to, co je na plátně. Narcismus je vázán na přítomnost objektu jako zdroje identifikace – divák promítá sám sebe do děje na plátně. Obě tyto rozkoše vznikají z vizuálních vjemů. Žena je v patriarchálních filmech pasivním a spíše dekorativním prvkem, zatímco muž kontroluje, rozvíjí a ovlivňuje děj. Postavou, kterou si divák vybere jako předmět rozkoše je tedy jednoznačně žena. Z ženy se tak stává pouhá ikona, ke které se vzhlíží. Z psychologického hlediska je ale žena na plátně pro muže také hrozbou – vyvolává v nich strach z kastrace, na který muž může reagovat buď sadismem (tímto směrem se ubíral Hitchcock), nebo fetišismem. V obou případech je žena opět podřízeným objektem a ovládá jí muž (Casetti, 2008, str. 255-260).

Kostýmy ve filmech čelily historicky velké kritice feministek, jelikož dělaly z hlavních hrdinek erotický objekt a kořist pro mužské tužby. Ve filmech jsou ženy zobrazovány jako něco perfektního a nereálného, ať už jsou oblečeny do večerních šatů, nebo jsou to manželky

v domácnosti. V kostýmech žen a mužů jsou velké rozdíly – mužské oděvy jsou funkční a praktické, zatímco ženské ne. Kostýmy mohou mít také feministické významy – sukně jako symbol utlačení, kalhoty jako symbol emancipace a feminismu (Bruzzi, 1997).

3 CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH FILMŮ, KOSTÝMŮ A POSTAV K VÝZKUMU

3.1 PÁNI MAJÍ RADŠI BLONDÝNKY

Film z roku 1953, kde je hlavní hvězdou herečka Marilyn Monroe, byl adaptací stejnojmenné novely z roku 1925. Monroe je dodnes považována za světovou módní ikonu a v padesátých letech, kdy tento snímek vznikl, byla hlavním symbolem tehdejší kinematografie i ideálu krásy. Společně s filmem *Slaměný vdovec* je toto film, který utvrdil pozici Marilyn Monroe jako naprosté ikony a sex symbolu padesátých let. Postava Lorelei je typická „zlatokopka“, která se plaví se svojí přítelkyní Dorothy (hraje Jane Russell) do Paříže, a přitom hledá lásku různými způsoby. Postava Lorelei vyzařuje sex appeal a jsou velmi feminní, to koneckonců dokládá také jejich sebevědomý charakter. Přesto je ale ve filmu vykreslena jako spíše ta hloupější z dvojice.

Kostýmy k filmu vytvořil renomovaný kostýmní designér William Travilla, který s Monroe spolupracoval na celkem osmi filmech, vytvořil například světoznámé šaty z filmu *Slaměný vdovec*. Jeho kostýmy proslavily téměř každý film s Marilyn Monroe a mnohdy potvrdily domněnku, že se kostým nezapomenutelně spojí ne s filmovou postavou, ale s herečkou, která danou postavu hraje. Je tedy také tvůrcem ikonických růžových šatů z filmu *Páni mají radši blondýnky*. Tyto šaty byly až druhou možností pro film, podle původního plánu měla na sobě Marilyn mít šaty jaké nosily burlesky. Během natáčení ale vznikl skandál, kdy tisk odhalil, že Monroe v minulosti pózovala nahá do pin-up kalendáře. Proto musel být Travilla s výběrem kostýmů opatrný a nesměly působit vyzývavě či lacině. Jeho řešení byla právě sladce růžová róba, dlouhé rukavice a diamantové náramky, které ladily s kontextem scény – Monroe zpívá píseň „Diamonds are a girl’s best friend“. Přestože byla tato možnost až druhou volbou, šaty se nesmírně proslavily po celém světě a jsou s tímto filmem, samotnou herečkou a Travillou spojovány dodnes. Jelikož je ale hlavní postava „showgirl“, objeví se také v kostýmu burlesky. Travilla byl ale kvůli hollywoodské cenzuře nucen neodhalovat z těl hereček

mnoho, aby nebyly vulgární.¹ Není to ale jen známá růžová róba, na které film stojí. Lorelei během filmu vystřídá plno skvostných kostýmů, například oranžové uplé šaty, či zlatá róba, která zdůrazňuje její ženskou postavu.

3.2 FUNNY FACE

Filmový muzikál z roku 1957 s Audrey Hepburn a Fredem Astairem pracuje na stejném základu jako *Pretty Woman* – jde o romantický „popelkovský“ příběh. Kritiky nebyl nejprve přijímán vážně, každopádně kostýmy z dílny Huberta de Givenchyho film proslavily natolik, že se stal v oblasti módy známým až dodnes. Za kostýmy si film také vysloužil Oscara a móda, která se v něm objevuje je nadčasová a inspiruje kostyméry dodnes. *Funny Face* utvrdil roli Audrey Hepburn jako módní ikony a to přesto, že oproti tehdejším ideálům, jako byly plné postavy a hluboké výstřihy, byla štíhlé postavy a ve filmu nosila roláky, rovné kalhoty a baleríny. Příběh filmu je podobný filmu *Ďábel nosí Pradu* v tom, že ukazuje zajímavosti z módního průmyslu a úzce propojuje módu a film. Děj se také odehrává kolem editorky Maggie Prescott (předlohou byla tehdejší šéfredaktorka *Vogue* Diane Vreeland) a fotografa Dicka Averyho, kteří hledají novou modelku. Tou se stane Jo Stockton. *Funny Face* bývá označován jako „encyklopedie módy z padesátých let“ a také proslavil některé typy oděvů jako právě třeba rolák.²

3.3 SNÍDANĚ U TIFFANYHO

Film z roku 1961 je adaptací stejnojmenné novely Trumana Capoteho. Jak už bylo výše zmíněno, stal se ikonickým zejména pro spojení haute couture návrháře Huberta de Givenchyho a jeho múzy Audrey Hepburn. Černé šaty, které má hlavní postava Holly Golightlyová hned v úvodní scéně se staly celosvětovým fenoménem trvajícím dodnes. Scéna, kdy se hlavní hrdinka v brzkých ranních hodinách prochází po chodníku na páté avenue v úzkých černých koktejlových šatech, vysokých rukavicích, s perlami kolem krku a velkými slunečními brýlemi a s koblihou a kávou v ruce, vešla do filmových i módních dějin a stala se dodnes synonymem pro eleganci a chic vzhled. Audrey Hepburn naprosto ovládla tento film, a to také díky elegantním róbám od Givenchyho. Na filmu se podílela také Edith Headová, ale hlavní herečku oblékal výhradně Givenchy. Původně měla role patřit Marilyn Monroe, podle studia Paramount ale popis Holly splňovala více Hepburnová, a to

¹ SIEDE, Caroline. *Gentlemen Prefer Blondes is bubbly and smart, just like Marilyn Monroe* [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://www.avclub.com/gentlemen-prefer-blondes-is-bubbly-and-smart-just-like-1835919873>

² POCHAPSKA, Victoria. *Funny Face: A Fashion Masterpiece Long Before Devil Wears Prada* [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://movieweb.com/funny-face-fashion/>

hlavně díky jejím ostrým rysům, štíhlosti a laním očím.³ Každý kostým ve filmu působí elegantně a s přesností tak popisuje éru šedesátých let a vykresluje charakter hlavní postavy.

3.4 WHO ARE YOU, POLLY MAGGOO?

Francouzský film z roku 1966 je svou dějovou linkou opět velmi podobný filmům *Ďábel nosí Pradu* i *Funny Face*, jelikož se odehrává v prostředí módního magazínu. Rozdílem však je, že tento snímek módní průmysl paroduje a je pojat jako satira. Režisérem filmu je William Klein, který pracoval také jako fotograf pro *Vogue* a hlavní postavu hraje Dorothy McGowan, bývalá modelka. Snímek ve scénách poukazuje například na to, co zmiňoval již Simmel, tedy jak móda dokáže vyprodukovat ošklivé a nepohodlné věci, ale lidé jsou jimi stejně očarováni a doslova ji musí mít. Opět se zde objevuje také postava zlé šéfredaktorky módního magazínu. Děj nás provádí zákulisím módních přehlídek, světa modelek a celou zápletku podává v nadlehčené až ironické formě. Film je také přehlídkou výrazných kostýmů, které reprezentují 60. léta, s českou tvorbou by se, co se kostýmů týče, dal srovnat například se snímkem *Rebelové*, ale samozřejmě v extravagantnější a expresivnější verzi. Výzkum se bude soustředit na to, do jaké míry je zde móda zobrazována satiricky a jak ji snímek paroduje. Jelikož má společné pozadí s filmy *Ďábel nosí Pradu* a *Funny Face*, budou také zdůrazněny rozdíly a podobnosti snímků.

3.5 ANNIE HALLOVÁ

Americký film z roku 1977 s Diane Keatonovou v hlavní roli (vyhrála za ni i Oscara) je znám hned z několika důvodů. Nejen že Keatonové doslova postavil základy pro její kariéru, ale maskulinní kostýmy navržené předním návrhářem Ralphem Laurenem byly revolučním počinem a měly obrovský vliv na budoucí vývoj módních trendů ze 70. let. Postava Annie Hallové je oproti klasickým hrdinkám více uvolněná, volnomyšlenkářská a bez jakékoli námahy je zkrátka svá. To přesně odrážejí kostýmy použité ve filmu, jsou volného střihu a vysílají divákům zprávu o tom, že je jedno, jak se ženy oblékají. Oblečení, které Annie Hallová obléká, tedy saka, vesty, kravaty a jiné mužské prvky, se u žen těšilo velké oblibě, protože značilo emancipaci žen a jejich oficiální svobodu v tom, co mohou nosit. Jelikož se jedná o film s autobiografickými částmi ze života Woodyho Allena, také Diane Keatonová promítla kus sebe do Annie Hallové. Oblečení, které nosí je ve velké části opravdu její.

³ HOLT, Bethan. 'Marilyn was originally planned as the star of *Breakfast at Tiffany's*': And other facts to drop about the world famous jewellery store [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/fashion/brands/diamonds-tears-and-getting-lucky-with-audrey-hepburn-8-things-to/>

Společně s kostymérkou Ruth Morleyovou a Ralphem Laurenem vybrali, co by pro postavu Annie Hallové bylo nejlepší. Kostýmy jsou také velmi nadčasové a trendy dodnes. Annie Hallová je zřejmě nejslavnější film, ve dochází ke křížení mužského a ženského stylu na ženské hrdince. Využívání maskulinních a androgynních kostýmů odrazilo skutečný vkus herečky Keatonové. Výzkum se bude zaměřovat na to, jak maskulinní kostýmy zvýrazňují feminitu hlavní hrdinky, jak jsou používány a zda ji to nějak odlišuje od typických ženských hrdinek.

3.6 PRETTY WOMAN

Pretty Woman je film z roku 1990 a jeho příběh je založený na romantickém ději, který připomíná pohádku Popelka. Dívka z nižších poměrů (v tomto filmu prostitutka Vivian) se zamiluje do bohatého podnikatele Edwarda. Klíčovým prvkem děje je přeměna hlavní hrdinky – prostitutky Vivian v elegantní dámu na úrovni. Tento koncept používá řada romantických filmů – nejznáměji například právě pohádka Popelka či My Fair Lady. Tato až pohádková atmosféra filmu a sen hlavní hrdinky je ve snímku zobrazen skrze kostýmy. Proměna hlavní hrdinky staví na tom, že ženská feminita a krása je zdůrazněna v ten moment, pokud nosí oblečení, které jí není vlastní – Vivian se v běžném životě obléká tak, jak jí to jako prostitutce přísluší, tedy lacině a po seznámení s Edwardem obléká krásné kostýmy, které podtrhnou její krásu. Film byl ale zkritizován za to, že film propaguje konzumerismus a Vivian dokáže svou feminitu ukázat pouze v drahých a luxusních šatech, které si nekoupila z jejích vlastních peněz. Vivian se podle kritiků stává komoditou pro Edwarda, jelikož si ji prostřednictvím oděvů kupuje, což opět zvedlo vlnu protestů u feministek.⁴ Odkazuje to k výše zmíněnému zobrazování ženských hrdinek ve filmu jakožto ženy bez vlastního názoru a kariéry, které jsou závislé na mužích. Dalším faktorem, který je ve filmu zdůrazněn je, že „šaty dělají člověka“. Když je Vivian oblečená jako prostitutka, je ponižována a nerespektována, zatímco když má na sobě drahou róbu, všichni se k ní chovají se zájmem a respektem.

3.7 MARIE ANTOINETTA

Film Marie Antoinetta režisérky Sofie Coppoly z roku 2006 zobrazuje francouzskou královnu a manželku Ludvíka XVI. jako módní ikonu. Film byl pro módní průmysl velice vlivným a inspiroval nadcházející kolekce haute couture, nejvýznamněji, kolekci značky Dior, kterou

⁴ GRIGGS, Brandon a Emanuella GRINBERG. 'Pretty Woman' 25 years later: The good, the bad and the revenge shopping [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2015/03/21/entertainment/pretty-woman-movie-anniversary-feat/index.html>

navrhl John Galliano. Ten do ní zakomponoval prvky z filmu jako například velmi bohaté sukně nebo červené rolákové šaty zvané „Guilotine chic“ (odvozené od smrti Marie Antoinetty).⁵

Sama Marie Antoinetta měla historicky k haute couture velmi blízko, jak již bylo zmíněno výše. Její nechvalně známý výrok o koláčích, anglicky „Let them eat cake“ se významově může hodit také k haute couture a marnivosti, která módu od nepaměti provází. Když módní dům Dior slavil šedesáté výročí od založení, oslavy ve Versailles nesly název „Let them wear Cake“. Fascinace Marií Antoinettou jako módní ikonou tedy díky stejnojmennému filmu dlouho nebrala konce. Jako inspirace při přehlídkách sloužila například také Karlu Lagerfeldovi nebo značce Juicy Couture, která využívala hlavně barevné hravosti kostýmů ve filmu.

Coppola ve filmu nehledí na historickou přesnost, ale spíše se snažila Marii Antoinettu vykreslit jako reálnou osobu, a ne jako nechvalně známou zlou královnu. Při vytvoření tohoto hravého charakteru postavy ve filmu hrály velkou roli také kostýmy. Ty vytvořila světově renomovaná kostýmní návrhářka Milena Canonero, která za kostýmy ve filmu získala Oscara. Na rozdíl od reálných portrétů Marie Antoinetty, ve filmu nosí postava šaty odpovídající jejímu náctiletému věku, obléká výrazné i pastelové barvy, hlavně růžovou a modrou. Režisérka tím chtěla ukázat, jak ona sama hlavní hrdinku vnímá – jako ztracenou dívku, která musela rychle dospět a stát se ženou. Právě tato změna – z dívky na ženu – je pozorovatelná díky kostýmům. Marie Antoinetta v tomto filmu reflektuje samu sebe prostřednictvím módy, stejně jako většina adolescentů. Toto budování identity díky módě je hlavní spojnici mezi filmem a diváky, mezi kterými mohou být právě také teenageři. Marie Antoinetta tedy rozhodně není přesným dobovým dramatem, je to moderní film uzpůsobený době, ve které byl vydán a také publiku, na které cílí. Přesto ale Canonero vytvořila repliky látek, stylů či vzorů originálních oděvů. Boty navrhl speciálně pro tento film známý obuvník Manolo Blahnik, který se inspiroval z reálných portrétů francouzské královny.⁶

Změny účesu, stylů, barev, střihů, látek, doplňků či šperků reflektují pozici Marie Antoinetty na dvoře, její vztahy s dvorany a také její osobní a intimní život. Cesta Marie Antoinetty ve filmu od nevinnosti ke zkušenostem či od ignorace po znalosti, to vše je zobrazováno hlavně

⁵ TORRES, Maia. 13 Marie Antoinette-Inspired Moments on the Runway [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://www.lofficielusa.com/fashion/marie-antoinette-gown-dresses-runway>

⁶ BROWN, Anastasia. Sofia Coppola's Marie Antoinette & Its Masterful Costume Design [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://anastasiabrownn.medium.com/sofia-coppolas-marie-antoinette-its-masterful-costume-design-84b8145ed79d>

prostřednictvím kostýmů. Na začátku filmu je Marie Antoinetta mladá dívka v jednoduchých bílých šatech, s rozpuštěnými vlasy. Poté co se dozví, že si vezme Ludvíka XVI. je jí řečeno, že bude centrem pozornosti. Film nejprve ukazuje vnější proměnu – hlavní hrdinka je doslova přetransformována z rakouské dívky na pravou Francouzku. Sofia Coppola a Milena Canonero tedy dokazují, jak móda může vyjadřovat ženskou touhu a získání moci, také podvědomé přání či strachy atd.

3.8 ĎÁBĚL NOSÍ PRADU

Film Ďábel nosí Pradu z roku 2006 je adaptací stejnojmenné novely autorky Lauren Weisberger. Hlavní postava – Miranda Priestly, ztvárněna herečkou Meryl Streep tak byla inspirována právě zmíněnou šéfredaktorkou. Kostýmy k tomuto filmu vytvořila Patricia Field, která se proslavila vytvořením kostýmů pro seriál Sex ve městě a stala se díky němu renomovanou kostýmní designérkou. Meryl Streep byla pro tuto roli vybrána nejen díky jejím hereckým schopnostem, ale také díky jejímu (na poměry hollywoodské herečky) skromnějšímu životu – neobjevuje se na červených v drahých róbách z módních domů atd. Její radikální proměna na filmovém plátně, kdy se stala módní „diktátorkou“ zaručila nejen chválu kritiků, ale také divácký úspěch filmu.

Meryl Streepová jako hlavní antagonista filmu a Patricia Fieldová jako návrhářka kostýmů společně se scénářem vytvořily film, který předčil svou předlohu.⁷ Režisér David Frankel (který se také dříve podílel na Sexu ve městě) chtěl docílit toho, aby film vizuálně charakterizoval a zdůrazňoval módní svět v každém záběru od začátku do konce. Děj filmu se točí kolem hlavní hrdinky Andie Sachs, asistentky, kterou hraje Anne Hathaway. Přestože je ve filmu zobrazen módní svět v povrchním světle, práce Andie je velmi stresující, lidé z módní branže velmi nepřátelští, všechno toto je zastíněno vizuálním stylem celého filmu. Film zdůrazňuje krásu hlavní hrdinky i dalších postav, lesk a styl módních značek, přehlídek a šatů, které si přeje každá žena. Důležitým prvkem filmu je také proměna Andie Sachsové z obyčejné dívky, která o módním průmyslu nevěděla nic, na sebevědomou ženu, která se v módě vyzná a má ji ráda. Tento koncept je společný pro více filmů, a Ďábel nosí Pradu na ně také odkazuje.

Ďábel nosí Pradu ukazuje módní průmysl z jiné perspektivy a vysloužil si několik cen a chválu kritiků. Žánr filmu, který se zaměřuje na módu se konečně uchytil v Hollywoodu

⁷ BOSSELMAN, Hayley. 'The Devil Wears Prada' Costume Designers Reveal Their Favorite Looks on the Film's 15th Anniversary [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://variety.com/2021/artisans/design/devil-wears-prada-meryl-streep-anne-hathaway-1235007939/>

a začal být brán vážně. Patricia Fieldová dále pokračovala v práci na podobném žánru ve filmu *Sex ve městě*.

3.9 POKÁNÍ

Film *Pokání* z roku 2007 je romantické válečné drama, které se odehrává ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století. Hlavní hrdinku Cecilia Thallis ztvárňuje Keira Knightley. Děj filmu se odehrává kolem tragické lásky a války, s módou nemá nic společné. Kostýmy Josephine Durrán však skvěle vyobrazují válečnou módu a jsou brány jako jedny z nejlepších dobových kostýmů vůbec. Film proslavily obzvláště jedny šaty, které i po 18 letech od vydání filmu stále vzbuzují diskuze o tom, jaký je jejich význam, symbolika a co mají divákovi říct. Jde o zelené šaty s holými zády, které má Cecilia na sobě v knihovně a ve filmu mají velmi důležitou roli co se týče pohledu hlavní postavy. Odkazují nejen na to, že se jedná o vrcholnou scénu filmu, ale také zdůrazňují třídní rozdělení postav a mají řadu více významů. Šaty byly dokonce zvoleny lifestylovými magazíny jako nejlepší filmový kostým všech dob. Výzkum se tedy bude věnovat hlavně jim, co mají říct, na co odkazují atd. Mimo jiné bude věnována pozornost také vyobrazení módy z válečných let.

3.10 SEX VE MĚSTĚ

Film *Sex ve městě* z roku 2008 vychází ze stejnojmenného seriálu vysílaného televizní stanicí HBO. Seriál *Sex ve městě* vychází ze stejnojmenné knihy autorky Candace Bushnell a stal se pravděpodobně nejvíce zajímavým televizním fenoménem, jehož děj se soustředil mimo jiné na módu. Přesun seriálu na velké plátno se u prvního dílu značně povedl, druhý díl u diváků ale propadl. Seriál byl velmi revolučním, a to nejen díky tomu, že se jeho děj točil kolem sexu a sexuality žen, ale také proto, že hlavní hrdinkou byla moderní žena, která se pohybovala ve světě módy. Hlavní hrdinka Carrie Bradshaw se stala globálním módním fenoménem, byla první ikonou nového tisíciletí, přestože pouze fiktivní postavou. Stal Bradshawové je nekonvenční, hravý, ale přesto není úplně perfektní. Divačky filmů a seriálu se ale shodují na tom, že Carrie Bradshaw léta nastolovala módní trendy ve společnosti. Móda je v *Sexu ve městě* stěžejním tématem, nejen kvůli tomu, že ji hlavní hrdinka miluje. Ještě nikdy se v seriálu tak konkrétně a explicitně nehovořilo o módních značkách, návrhářích a propojit tak módu s dějem. Film spolupracoval s těmi nejslavnějšími návrháři současnosti – je mezi nimi Calvin Klein, Oscar de la Renta, Chanel, Valentino, Ralph Lauren, Dior, Fendi, Louis Vuitton a Gucci. Už jen jméno hlavní hrdinky – Carrie Bradshaw – se stalo synonymem luxusních značek, výrazných doplňků a nejrůznějších módních stylů. Už jen fakt, že návrhář obuvi

Manolo Blahnik se po celém světě proslavil jen díky tomuto seriálu, hovoří o jeho vlivu a oblibě.

Film, stejně jako seriál, cílí hlavně na ženské publikum. Samozřejmě, že oproti seriálu se zde najdou rozdíly, každopádně čtveřice hlavních hrdinek zůstává stejná, stejně jako kostýmní designérka Patricia Field. Hlavní částí děje je svatba Carrie Bradshaw za Johna Prestona (též zvaný jako „Pan Božský“) a je to také největší módní téma tohoto filmu, jelikož při výběru svatebních šatů je zmíněno hned devět velkých módních domů a návrhářů. V *Sexu ve městě* se může zdát, že kromě budování identity charakteru (která podle tvůrců silně splývá s charakterem představitelky Sarah Jessicy Parkerové) je móda zobrazována za účelem komerce a také může v průběhu celého filmu působit až marnivě či povrchně. To koneckonců dokládá i konec filmu, kdy se hlavní hrdinka nakonec vdá v kostýmku ze second-handu, přestože původním plánem byla majestátní róba od Vivienne Westwood. Marnivost je ve filmu viděna hned několikrát a nemusí to být pouze u hlavních postav. Je samozřejmé, že film odkazuje v mnoha místech na seriál, a to také v kostýmech, například v úvodní scéně či ve scéně třídění šatníku. Přesto ale byla Patricia Field kritizována za to, že se soustředila spíše na velká jména designerů, která se ve filmu objevila, místo na charakter postav.⁸ Film v podstatě prostřednictvím nejrůznějších značkových oděvů, které postavy nosí, jasně divákům ukazuje, do jaké třídy hrdinky patří.

4 CLOSE READING VYBRANÝCH FILMŮ

Následující filmy jsou seřazeny chronologicky od nejstaršího po nejnovější. Každý film je nějakým způsobem propojen s módou. Ať už se v něm objevují haute couture kostýmy, ukazuje fungování módního průmyslu, módního magazínu, nebo jsou jeho kostýmy natolik ikonické, že se staly celosvětovým fenoménem a následně vytvořily módní trend – to vše jsou kritéria, podle kterých byly filmy vybrány. Velmi často mají filmy nějaký společný jmenovatel – buď jsou to filmy o proměně hlavní hrdinky, nebo už zmíněné filmy z módního průmyslu nebo například jsou jejich kostýmy slavnější než samotný děj filmu.

Filmy by se daly zařadit do žánru zvaného „fashion focused film“. Tento filmový žánr není oficiálně nijak vymezen, je to databázová kategorie. Fashion focused filmy jsou snímky, kde móda hraje signifikantní, mnohdy také hlavní roli. Jsou bohaté na rozmanité kostýmy, mnohdy z dílen haute couture návrhářů či kostymérů. Ve velké části případů se tyto filmy

⁸ Sex and the City:the Movie, the Clothes! [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://www.instyle.com/fashion/sex-and-citythe-movie-clothes>

staly slavnými právě díky užitým kostýmům, na které je ve filmu velký důraz i ze strany kamery a režie (zdroj Vogue usa). Fashion focused filmy by neměly být zaměňovány s fashion filmem, což je druh filmu, který slouží jako reklama pro daného návrháře.

4.1 PÁNI MAJÍ RADŠI BLONDÝNKY

Hned v úvodní scéně se nám představuje ženská ústřední dvojice – Lorelei Lee a Dorothy Shaw. Obě na sobě mají stejný kostým – dlouhé rudé třípytivé šaty obepínající jejich siluetu s vysokým rozparkem a hlubokým dekoltem. Na hlavách mají velká bílá pera, kolem krku náhrdelník a ruce jim zdobí diamantové náramky. Tyto kostýmy jsou zdobeny kamínky a hravými detaily, které reprezentují podmanivost a kouzlo hlavních postav. Hlavní hrdinky tohoto filmu jsou zpěvačky, nejlépe by se je dalo nazvat anglickým pojmem „showgirls“. Právě první scéna je zachycuje při vystupování s písní „Two little girls from Little Rock“, ve které se zpívá o hledání milionáře a celá atmosféra i kostýmy naznačují, v jakém duchu se děj filmu ponese. Obě působí sebevědomě, každopádně první sólo a více záběrů na kameře zaujímá Lorelei v podání Marilyn Monroe. Přestože jsou postavy oblečeny stejně, je možné vyzorovat několik rozdílů. Film ukazuje jasný kontrast ve stylech dvou hlavních postav. Lorelei Lee, kterou hraje Marilyn Monroe, je zobrazena jako typická svůdná blondýnka. Nosí poutavé a extravagantní kostýmy, které jsou okouzující a vyznačují smyslnost. Naproti tomu postava Jane Russellové, Dorothy Shaw, obléká nenápadnější a sofistikovanější oblečení, což reprezentuje její nevšední a praktickou osobnost.

Tak jako jsou jiné vzhledově, liší se také jejich povahově. Hned po vystoupení divák pozná, že Dorothy je rozumná žena se sklonem k sarkasmu. Lorelei je na druhou stranu naivní zlatokopka, kterou na mužích zajímají pouze peníze nebo šperky, které si může za ně koupit. Společně tvoří jakýsi protipól a skvěle se doplňují, respektive Dorothy často drží Lorelei při zemi. Přítel Lorelei Gus přijde do zákulisí a obdaruje ji brilantovým zásnubním prstenem. Na otázku, jestli jí sedí velikost, Lorelei odvěti: „Brilant není nikdy dost velký,“ což přesně reprezentuje její materialismus, neustálou touhu po dárcích a zaslepenost především drahými kameny.

V další scéně přijdou obě hrdinky, aby se nalodily na cestu do Evropy. Lorelei má na sobě kostým v královsky modré barvě. Její doplňky – šál a kuffík – mají tygrovaný vzor a na hlavě má klobouček. Tygrovaný vzor může reprezentovat svůdnost, sebevědomí a luxus. Na rozdíl od Dorothy Lorelei také zdobí opět diamantové šperky a brož, které opět reprezentují její povrchnost a lásku k luxusu a penězím. Přestože Dorothy má na sobě rudý kostýmek a černé

boa, Lorelei je, zřejmě díky extravagantním doplňkům, výraznější z dvojice. Obě dámy ale opět působí velice elegantně a žensky. Postava Lorelei je ale typicky hloupé a naivní děvče a film to ještě zdůrazňuje, například i v této scéně, kdy se ptá: „Je tohle do Evropy ve Francii?“ a Dorothy ji opravuje: „To je naopak, Francie v Evropě. Postava Lorelei si zase naopak myslí, že je hloupá Dorothy, jelikož se zamiluje do každého pěkného muže, což je vzhledem jejím vlastním preferencím paradoxní. Na druhou stranu jsou zde obě ženy zobrazeny jako femme fatales, jelikož po nich všichni muži touží, obdivují je a ony si užívají jejich pozornosti a jsou si vědomy své krásy. Vydávají se tedy na plavbu do Paříže, čemuž předchází muzikálové číslo, kde se Lorelei loučí s Gusem, který má přijet později.

První den plavby se Dorothy prochází po palubě a má na sobě volné černé kalhoty, černobílý károvaný kabát áčkového střihu, též širší velikosti, který je zevnitř žlutý a vytváří tak kontrast k černé barvě. Tento kostým vypadá velmi prakticky a nadčasově, je jasné, že Dorothy není ta z dvojice, která má na první pohled působit svůdně. Kostýmy Dorothy jsou decentnější, ale stále stylové a elegantní. Často nosí kalhoty a šaty na míru, které reprezentují její nezávislost a ostrý vtíp. Její kostýmy odrážejí její praktickou povahu a její roli jako té rozumné z dvojice v příběhu. Každodenní oblečení Dorothy je navrženo pro pohodlí a funkčnost. Je zobrazena v halenkách, sukních a šatech, které jí umožňují volný pohyb a vyjadřují její rozumný postoj.

Její styl je ve zřetelném kontrastu s Loreleovým a symbolizuje odlišné povahy obou přátel. To také potvrzuje kostým Lorelei – ta má na sobě úzké lila šaty po kolena se stojáčkem u krku. Šaty opět zvyrazňují její plné tvary, a přestože lila barva znázorňuje nevinnost a mládí, působí Lorelei svůdně. I v neformálním oblečení si postava Marilyn Monroe zachovává svůj šik a stylový vzhled. Její denní oblečení zahrnuje šaty na míru, halenky a sukně, které zdůrazňují její křivky a krásu. Obě postavy mají vždy nějaký druh šperku, Lorelei je jimi ale více „ověšena“, doslova vždy celá září. Nyní má i stříbrný pásek zdůrazňující její útlý pas a náramky na obou rukách, opět se celá se třpytí. Její lásku k diamantům můžeme vidět také ve scéně, kdy se Dorothy o nich pouze zmíní v konverzaci s mužem a Lorelei se hned zjeví se slovy: „Mluvila jsi o diamantech, poznám to.“ Dorothy volí sice také větší šperky, nejsou ale tak okázalé a působí elegantně. Kostýmy v tomto filmu jsou nejen elegantní a luxusní, ale také nadčasové. Následuje muzikálové číslo, kdy si Dorothy svleče kárované sako a má pouze černý overal, díky kterému ji můžeme vidět, že i ona dokáže působit podmanivě stejně jako Lorelei.

Při scéně v lodním baru sedí Lorelei (stále ve svém lila kostýmu) a Dorothy oděna do tmavě hnědých šatů, které zvýrazňují její siluetu. V průběhu celého filmu vidíme, že Dorothy vždy volí kostýmy, v nichž moc neukazuje kůži, ale přesto působí velice rafinovaně a svůdně. Lorelei naopak preferuje takové oděvy, které jsou spíše vyzývavější. To opět reprezentuje diametrální rozdíl mezi oběma postavami. Přisedne si k nim lady Beekmanová, bohatá dáma, která má na sobě třpytivé luxusní diamantové šperky – náušnice, náhrdelník, brož a náramky. To samozřejmě hned upoutá Lorelei. Známa je scéna, kdy lady Beekmanová půjčí Lorelei tiáru. Ta si ji prvně zkouší dát na krk, až když je opravena, dojde jí, že patří na hlavu. Marnivá Lorelei pronese: „Tak ráda nacházím místo pro nové diamanty,“ zatímco ji kamera zabírá z boku a ona se celá blyští.

Když později Dorothy a Lorelei vchází na večeri do restaurace, kde jedí všichni pasažéři, vidíme typickou scénu, která symbolizuje půvab a moc ženských hrdinek, kterou mají nad muži i ženami. Poprvé vidíme obě hrdinky jako pravé femme fatales. Všichni přestanou jíst, nikdo nemluví a všechny oči pozorují pouze Lorelei a Dorothy. Opět je důležité pozorovat, co mají na sobě. Dorothy má na sobě krásné a elegantní smaragdové třpytivé šaty zajímavého střihu doplněné šedým boa a Lorelei má na sobě sytě oranžové šaty s třpytivými aplikacemi. Oranžová není častou barvou používanou ve filmech a už vůbec ne pro blondýnky, tento krok byl od kostyméra Williama Travilly odvážný, ale vyplatil se. Navíc tato barva symbolizuje ambice, u Lorelei to jsou ambice dostat se do vyšší společnosti. Šaty jsou navíc řasené a upnuté, takže opět zvýrazňují její siluetu a úzký pas. Dále mají hluboký dekolt a jako doplněk slouží stejnobarevný šál okolo krku. Kostýmy Lorelei jsou ztělesněním starého hollywoodského půvabu. Nosí přiléhavé, třpytivé róby s flitry, šperky a luxusní látky. Tyto kostýmy reprezentují její sex-appeal, její lásku k materiálnímu bohatství a její snahu o bohatého manžela. Jako by film opravdu divákům od začátku prostřednictvím kostýmů podsouval to, že páni opravdu mají raději blondýnky a Lorelei má vždy o něco výraznější a zajímavější kostýmy, díky kterým je svůdnější a hned upoutá pohled diváka. Na druhou stranu to, že Dorothy volí méně výrazně barvy může reprezentovat právě její sebevědomí a to, že nemá potřebu na sebe poutat tolik pozornosti jako Lorelei, která naopak pozornost miluje. Platinově blonděné vlasy, nevinná tvář a rudá rtěnka – to vše bylo synonymem pro ideál krásy padesátých let a Lorelei ho dokonale splňovala. Také její hloupost byla tehdy pro většinu mužských diváků jistě přitažlivější, než inteligentní a sarkastická Dorothy. Lorelei samotná ve filmu říká: „Umím být chytrá, když chci, ale mužům se to nelíbí.“ Nelze ale upřít oběma

herečkám a postavám, jak v tomto filmu jemně a se stylem reprezentují eleganci padesátých let.

Další večer se opakuje to samé – Dorothy má na sobě černou krajkovou róbu se spadlými rameny, kterou ale nyní doplnila výraznými diamantovými šperky a elegantním účesem. Lorelei je zabrána pouze zezadu, i to ale stačí. Má na sobě upnuté zlaté šaty s holými zády. Korzet má zezadu tvar písmene V, takže zdůrazňuje záda Lorelei a opticky ještě zužuje její už tak vosí pas. William Travilla znal siluetu Marilyn Monroe velmi dobře a věděl tak, jak ji ještě vyzdvihnout. Záběr zezadu je tedy dostatečným na to, aby Lorelei opět působila neodolatelně. Šaty jsou elegantní, přiléhavé a stylové, zdůrazňují krásu a půvab její postavy.

Ve filmu se ale nachází i scény, kdy mají Lorelei s Dorothy kostým stejné barvy. Je to ve scéně, kdy se spojí a společně chtějí ukradnout fotoaparát z pokoje pana Mallona, který předtím vyfotil Lorelei v inkriminované situaci s manželem lady Beekmanové. Stejná barva, tedy černá, reprezentuje spojenectví v této situaci. Jde také poprvé o záběr, kdy má Dorothy o něco zajímavější outfit než Lorelei. Dorothy má na sobě černou taftovou róbu s hlubokým a rafinovaně střiženým dekoltem doplněnou šedým boa, zatímco Lorelei má černé šaty pod kolena a krátké sáčko, které u límce zapíná masivní brož. Střih tohoto kostýmu vytváří klasickou siluetu přesýpacích hodin. Obě dvě opět zdobí diamanty. Když hrdinky připlují do Paříže, vypadají velice podobně stejně jako na začátku filmu. Lorelei má černý kabát s velkým bílým límcem, černým boa a na hlavě má černý baret. Dorothy má to samé, pouze límec i baret jsou pastelově růžové barvy. Řidič taxíku je zaveze do módních butiků značek Schiaparelli, Dior, Balenciaga či Guerlain.

Dorothy s Lorelei se vrací k vystupování a Lorelei se rozchází s Gusem, jelikož ji nechal špehovat. Dorothy mu poradí, aby se podíval na její další číslo. Poté následuje předehra ke známému vystoupení Marilyn Monroe v ikonických růžových šatech. Tanečnice v pozadí mají buď černá krajková body nebo růžové tylové šaty, připomínající sladké dorty. Celá scéna je laděna do červené barvy a uprostřed sedí Lorelei. Má na sobě sladce růžové šaty bez ramínek, vysoké růžové rukavice a je doslova ověněna diamanty. Na rukavicích vynikají diamantové náramky a kolem krku má diamantový náhrdelník, který připomíná obojek, je zapnut těsně ke krku. Zezadu šatů je obrovská mašle. Celé číslo je velkolepé, Lorelei tančí a kolem ní je několik mužů, kteří jí symbolicky nabízejí lásku. Ona ale zpívá píseň „Diamonds are a girl’s best friend“ a vystihuje tak povahu svého charakteru i děj celého filmu. Scéna je oslavou bohatství a materialismu, s diamanty jako konečným symbolem

touhy. Kostým v této scéně je extravagantní a oslnivý a dokonale odráží poselství písně. V textu se objevují také šperkařské značky jako Tiffany's, Cartier nebo Harry Winston. Přestože tento kostým nebyl první volbou a Travilla ho musel vytvořit na poslední chvíli, stal se ikonickým a je mnohem elegantnější než původní zamýšlená verze. Lorelei na sobě měla mít kostým burlesky a ňadra měla mít skryta za diamanty, kostým byl ale příliš výstřední.

Ke konci filmu se Dorothy převleče za Lorelei a jde místo ní k soudu, protože odcizila tiáru. Přichází pouze v norkovém kožichu, blond'até paruce a opět má na sobě diamantové náušnice, náramky i náhrdelník. Celý tento kostým má reprezentovat povrchnost a lásku, kterou Lorelei chová k luxusu. Dorothy jí zdárně paroduje. Poté si norkový kožich svlékne a má pod ním pouze body s trásněmi na prsou, černé silonky a vysoké černé rukavice. Jako pravá femme fatale využívá svého vzhledu k obměkčení mužů u soudu a tvrdí, že krásné a blond'até dívky mají větší úspěch. Nakonec se vše vysvětlí, tiára je vrácena a obě hrdinky se vdají ve stejných bílých krajkových šatech s bohatou tylovou sukní, které působí velmi jemně a žensky. Nakonec obě opět zpívají stejnou píseň jako na začátku – „Two little girls from Little Rock“.

4.2 FUNNY FACE

Film začíná titulky, které samotné už působí módně a jsou natočeny tak, aby připomínaly prostředí módního magazínu. Vidíme různé kusy oblečení, fotky z časopisů, obuv, make-up atd. Do pozadí hraje píseň „Funny Face“ a titulky tak nastiňují, jak bude film vypadat. V první scéně jde za bubnové hudby do své kanceláře v magazínu Quality slečna Prescottová. Vidíme ji pouze zezadu, jak míří k různobarevným dveřím, jinak je místnost celá bílá. Asistentky ji sborově pozdraví. Jsou elegantně oblečeny, mají kostýmky, podpatky a perfektní účesy, které se nosily v padesátých letech. Jejich dokonalý vzhled a také chování působí až nepřirozeně, což ale může symbolizovat vysoké nároky, které módní magazín a slečna Prescottová vyžadují. Ze scény a také dramatické hudby jde cítit, že všichni mají ze slečny Prescottové respekt. Ona je oděna do černého kostýmku a kloboučku, později vidíme výrazný makeup v podobě červené rtěnky a tyrkysových stínů. Přestože tento makeup může působit komicky, reprezentuje sebevědomí slečny Prescottové a její vytríbený vkus co se módy týče. Scéna nápadně připomíná totožnou scénu s Mirandou Priestly ve filmu *Ďábel nosí Pradu*. Oba filmy mají společné prostředí – módní časopis s přísnou šéfredaktorkou. Oba také vycházejí z amerického magazínu *Vogue*. Kancelář slečny Prescottové je celá bílá a je také naprosto totožná s kanceláří Mirandy Priestly, dokonce i umístění stolu je stejné. Svolá redakční radu a do její kanceláře se z barevných dveří schází redaktorky. Všechny jsou elegantně oděny, některé z nich dokonce mají i kloboučky a mají na sobě neutrální a zemité tóny barev, což

působí jako kontrast k nadcházejícímu muzikálovému číslu „Think Pink“. Zmiňované kostýmky, kloboučky, podpatky a dokonalé účesy reprezentují také módu padesátých let. Svůj vliv a sílu slečna Prescotttová shrne ve větě: „Když to neosloví mě, neosloví to nikoho.“ Na druhou stranu mezi slečnou Prescotttovou a redaktorkami je znát přátelská atmosféra a její respekt není tak přehnaný jako u Mirandy Priestlyové.

Slečna Prescotttová nakonec rozhodne, že do magazínu musí přidat růžovou barvu a zpívá do toho píseň „Think Pink“. Píseň doprovází střihy na růžové střevíčky, růžové diamanty, šperky a šaty. Také následuje záběr na ženu oděnou celou do růžova, jak vystupuje z černého auta za deště. Všechno v této scéně je laděno do černé barvy, pouze ona vyčnívá v růžové a zdůrazňuje tak krásu barvy. Dále vidíme růžovou pastu na zuby, růžovou pěnu a ženy v růžových šatech všech možných věků. Také dveře kanceláří jsou přebarveny pouze na růžovo a redaktorky jsou celé v růžové. Jedná se o klasické muzikálové číslo, postavy tančí a zpívají. Pouze slečna Prescotttová má šedý kostýmek, podobný tomu, který měla v úvodní scéně, zřejmě proto, aby ani v takovémto vystoupení nebyl podceněn její respekt. Pointou této scény je to, že slečna Prescotttová chce růžovou rozšířit jak trend, což opět reprezentuje její silný vliv v módním světě a poukazuje na moc, kterou šéfredaktorky módních magazínů mají.

V další scéně vidíme focení pro módní magazín a nespokojenost fotografa s modelkou. Modelka Marion je zde zobrazena jako hloupá dívka, přičemž slečna Prescotttová právě dává redaktorkám přednášku o tom, že žena může být krásná i chytrá zároveň. Zde se začíná rozvíjet zápletka filmu o hledání nové modelky vhodné pro magazín, která oplývá nejen krásou, ale také intelektem. Celá redakce tedy odjíždí na focení do knihkupectví, kde bude podle slečny Prescotttové modelka Marion vypadat chytřeji. Zde narazí na hlavní postavu filmu Jo, která v knihkupectví pracuje. Je zobrazena jako typická průměrná dívka, má na sobě černý rolák, šedou svetrovou vestu na knoflíky a tmavě fialovou sukni, působí tedy dojmem „šedé myšky“. Její kostým každopádně reprezentuje její intelekt a uměleckou duši a tvoří základ pro nadcházející proměnu. Na ulici by byla Jo snadno přehlédnutelná, v obličejí je ale neskonalé půvabná, má výrazné obočí a jemné rysy. S módními magazíny nesouhlasí, protože podle ní „vytvářejí afektovaný a nerealistický přístup k vnímání sebe sama“, čímž naráží na toxické ideály krásy. Podle ní je krása reprezentovaná v módních časopisech umělá a jde jen o „hloupé šaty na hloupých holkách“. Už nyní je jasné, že Jo není žádná „prázdná nádoba“ jako ostatní modelky. Následuje muzikálové číslo, při kterém si Jo zkouší kostým, který zde nechala Marion po focení. Tento

tanec s kloboukem má reprezentovat její otevřenost novým příležitostem a novému světu, kterou v ní probudil předchozí polibek s Dickem.

V další scéně slečna Prescottová říká, že chce najít tvář magazínu Quality, pro kterou se navrhne couture kolekci v Paříži. Slečna Prescottová má na sobě opět její charakteristický kostýmek s kloboučkem, nyní ale v bordo barvě s růžovou košilí, která odkazuje k její předchozímu poselství „Think Pink“. Slečna Prescottová má po celý film víceméně podobné kostýmy, pouze v jiných barevných kombinacích či s jinými doplňky, což reprezentuje, že má svou pevně vytvořenou image a identitu, ze které se nevymyká. Postava slečny Prescottové je inspirována Diane Vreelandovou, tehdejší šéfredaktorkou Harper's Bazaar (později Vogue) a její kostýmy vychází z návrhů Cristóbal Balenciagy, kterého měla Vreelandová v oblibě. Jedná se o kostýmy, brože, kloboučky, luxusní blůzy a košile atd. Podobně to má také Miranda Priestly ve filmu *Ďábel nosí Pradu*. Opět je také výrazně nalíčená ve stejných barvách jako vždy. Dick Avery, fotograf, který fotil Marion v knihkupectví navrhuje Jo. K zamyšlení tedy určitě je, proč je tento motiv tak častý. Cílové publikum těchto filmů jsou hlavně ženy, z nichž většina z nich by podobnou zkušenost – být opečovávána, stát se krásnější a nahlédnout do nablýskaného světa módy – chtěla zažít také. Také téma proměny hlavní hrdinky je nesmírně poutavé a diváka baví sledovat její vývoj z „ošklivého káčátka“ po krásnou labuť. Nicméně slečně Prescottové se Jo nelíbí, preferuje klasické modelky, Dick jí ale připomene, že Jo má také žádaný charakter a intelekt.

Jo tedy přichází do redakce Quality, má na sobě to stejné, co v knihkupectví a na hlavě má černý šátek. Oproti ostatním redaktorkám a asistentkám vypadá samozřejmě neupraveně a obyčejně, vyvolává skoro dojem Popelky. Na první pohled Jo do světa módy absolutně nepatří. Opět můžeme pozorovat podobu zejména s filmem *Ďábel nosí Pradu*, kdy se inteligentní dívka dostane naprosto omylem do módního průmyslu a změní jí to život. Slečna Prescottová mezitím ne příliš lichotivě hodnotí její vzhled, navrhuje různé úpravy a redaktorky ji začnou vysvlékat, což se Jo nelíbí a přikáže jim přestat, což nám dokazuje, že je také sebevědomou ženou, která se za sebe umí postavit. Jo uteče k Dickovi do místnosti, kde vyvolává fotky. On jí vysvětlí, že z ní udělá modelku a následuje muzikálové číslo s písní „Funny Face“, kde zpívá o její hezké tváři, ale hlavně také povaze. Odtud také název filmu – *Funny Face* je odkaz na to, že Jo je nejen krásná, ale také vtipná a oduševnělá.

Jo s celou redakcí odlétá do Paříže. Má na sobě černé kalhoty a hnědý trenčkot. Vlasy má stažené do culíku. Jedná se spíše o sportovní outfit a záměrně na něm není nic okouzlujícího

ani přitažlivého. Následuje další muzikálové číslo s Jo, Dickem a slečnou Prescottovou. V porovnání s filmem *Ďábel nosí Pradu* je ve *Funny Face* postava šéfredaktorky vtipnější, hravější a milejší a sympatičtější. Také módní průmysl zde není reprezentován jako tak velmi toxický, přestože i v padesátých letech určitě do jisté míry byl. Každopádně ale film nabízí satirický pohled na módní průmysl, zobrazující jeho povrchnost a absurditu. Prostřednictvím přehnaných módních přehlídek, vizáží, okouzlujících focení film také kritizuje excesy tohoto odvětví a zpochybňuje tradiční představy o kráse. Před proměnou je Jo v baru, kde má na sobě černý rolák, černé kalhoty a černé boty. Následuje umělecké číslo, které Jo ukazuje v hravém a uměleckém světle. Na první pohled obyčejný kostým zachycuje radost a nevázanost okamžiku a zdůrazňuje umělecké číslo.

V další scéně vidíme klasicickou předeheru proměny hlavní hrdinky. Slečna Prescottová s Dickem nervózně čekají na místě focení. Zpoza závěsu vychází kadeřníci a vizážisté, kteří si povídají o tom, že na Jo bylo hodně práce. Divák je tak napjatý, jak bude Jo vypadat, jedná se o typickou scénu proměny hlavní hrdinky. Následně návrhář Paul Duval prohlásí: „Přátelé, viděli jste sem vstoupit ubožátko, pískle, malou housenku. Otevřeli jsme kuklu, ale nevyklubal se nám motýl. Vyklubala se nám pravá perla!“. Poté se zhasnou světla v pokoji a začne se otvírat opona od země nahoru. Také světla míří odspodu nahoru, kamera ale stojí na místě, což umocňuje tento poutavý moment. Na pódiu stojí Jo, má na sobě bílé lesklé šaty, ze kterých jde vidět pouze spodní část. Saténový materiál ještě více podtrhuje něžnost a ženskost, kterou Jo oplývá. Horní část je zakryta širší pastelově růžovou blůzou, která je střižena do pasu a má krátké rukávy. Z blůzy zezadu spadá ještě vlečka až na zem. Šaty jsou doplněné bílými vysokými rukavicemi, které vždy reprezentují eleganci a noblesu. Jo je výrazně nalíčena, má červené rty a zvýrazněné oči. Z vlasů má učesaný uhlazený drdol a hlavním doplňkem je stříbrná čelenka, která vypadá jako korunka. Hraje dramatická hudba, která vyvrcholí, když je Jo zabrána. Kamera se začíná zvedat a přibližovat k její tváři. Všichni včetně Dicka a slečny Prescottové se tváří překvapeně a okouzleně zároveň. Jo jde pomalu po mole k nim. Kamera se vzdaluje a bere ji více z dálky až se vzdálí úplně a zabírá, jak všichni začínají tleskat. Sama slečna Prescottová pronese: „Ty vlasy. Ty šaty. Dokonalost sama.“ Tento kostým zdůrazňuje kromě zejména vysokou módu a reprezentuje *Join* příchod do okouzlujícího světa modelingu.

V další scéně je Jo už jako modelka a pózuje s balónky u *Vítězného oblouku*. Má na sobě černé šaty po kolena. Šaty mají spadlá ramena a bohatou sukni, v pase jsou utáhlé a v podstatě kopírují siluetu Diorova *New Looku*. Jsou doplněny výrazným kloboučkem a krátkými

rukavičkami po zápěstí. Jo v šatech vypadá velmi elegantně. Během focení si oblékne také elegantní a sportovní komplet. Kalhoty capri, top s lodičkovým výstřihem a balerínky symbolizují ležérnější, ale sofistikovanější stránku jejího stylu a spojují pohodlí s elegancí. Má zvýrazněné obočí a červené rty, které ladí k růžím v jejích rukou. Dalším kostýmem jsou květinové šaty s krátkým rukávem a širokou sukni, opět podle Diorova New Looku. Ona sama je obklopena květinami. Na hlavě má široký klobouk a opět je celý kostým doplněn vysokými rukavicemi. V další scéně má na sobě opět bohaté šaty s tylovou sukni a lahově zelený široký plášť po kolena. Nyní má místo klobouku na hlavě zelenou květinu. Je zajímavé, jak barva nebo prostředí scény vždy ladí s kostýmem a umocňuje dojem z něj. Givenchy s kostýmy na focení doslova kopíruje módní ideál padesátých let – New Look podle Diora. Jde o bohaté sukne, úzký pas a šaty bývají mnohdy doplněny kloboukem. Jo ideál přesně splňuje a její silueta vypadá jako květina. Zajímavé je si všimnout, že Dicka musí Jo vždy přirovnat k nějaké postavě z románu, aby se Jo dokázala do tématu fotky vžít. Tím film ukazuje, že pro Jo je svět modelingu jedna velká neznámá a Dick se jí snaží prostřednictvím knižních postav připomenout její „domácí půdu“, ve které je si jistá – knihy. Scény z módního focení ve filmu slouží k zachycení módní fotografie jako formy umění. Tyto scény zdůrazňují doplňující se povahu módy a filmu a kombinují prvky vyprávění, kinematografie a designu.

Skvostným kostýmem jsou květinové šaty, které má na sobě Jo u fontány. Šaty velice zdůrazňují její útlý pas a mají bohatou tylovou sukni. Má rozpuštěné a navlněné vlasy a drží holubičky, což spolu s outfitem působí velmi nevinně a žensky. V pozadí tryská obrovská fontána (shodou okolností ta, která je klíčovou i ve filmu *Ďábel nosí Pradu*), celá scénérie je dechberoucí. Vrcholným kostýmem celého sestřihu focení jsou pak poslední šaty, kdy se Jo fotí na schodišti za zvuků *Osudové symfonie*. To, že šaty budou velkolepé svědčí také dlouhé čekání na jejich odhalení. Jo vyjde zpoza sochy a rozevře ruce tak, že tylová vlečka šatů vytvoří jakási pomyslná křídla a schází po schodech. Joiny červené večerní šaty jsou úžasné. Střih přes rameno a výrazná barva tvoří dramatický výraz a zdůrazňují všestrannost Givenchyho a jeho schopnost vytvářet decentní, a přesto nápadné vzhledy. Červené šaty jsou dlouhé až po zem a Givenchy je doplnil diamantovým náhrdelníkem a bílými rukavicemi. Opět jsou korzetového stylu, takže dávají důraz na útlou siluetu Jo. Vidět ve filmu z padesátých let tolik couture kostýmů je jedinečné. Všechny tyto outfity reprezentují Joinu všestrannost, kterou by do ní na začátku filmu tipoval jen málokdo a také její vývoj od nenápadného děvčete z knihkupectví po neodolatelnou divu. Kostýmy zdůrazňují její eleganci, sofistikovanost a haute couture přímo na svém vrcholu. Tyto scény působí jako

překrásná přehlídka uměleckých děl Huberta de Givenchyho. Couture výtvoř ve filmu reprezentují vysokou módu jako formu umění. Kostýmy předvádějí vynikající řemeslnou zručnost a umělecké vize spojené se světem módy.

V následující scéně pózuje Jo v krátkých svatebních šatech podobného střihu jako všechny předchozí šaty. Šaty jsou na ramínka a mají lodičkový výstřih. Opět má krátké rukavičky a také závoj. Vypadá jako baletka, všechny kostýmy zdůrazňují feminitu postavy, jsou velmi ženské, často jsou kombinovány s květinami, které reprezentují právě něžnost a nevinnost hrdinky. Audrey Hepburn vypadá ve všech šatech nádherně, krásu všeho umocňuje prostředí Paříže. Film jistým způsobem romantizuje svět módy, zejména ve snových sekvencích a módním focení. Snění o svatebních šatech a další zromantizované momenty přispívají k celkové kráse a fantazii spojené s vysokou módou. Podobnost s baletkou je navíc ještě umocněna, když s Dickem tančí v parku při muzikálovém čísle, ve kterém si vyznají lásku. Stejně šaty obleče na konci filmu. Jo Dickovi řekne, že si Paříž a módu zamilovala, což reprezentuje, jak se může osobní styl díky módě vyvíjet a přizpůsobovat. Join přechod od prodavačky v knihkupectví s ležérnějším a intelektuálním stylem k vysoce módnímu modelu představuje ohebnost osobního stylu a jeho potenciál pro transformaci. Velký vliv na její proměnu a vývoj měly samozřejmě kostýmy od Givenchyho. V tomto ohledu můžeme sledovat podobnosti s filmem *Pretty Woman*, kdy se hrdinka také neustále módně vyvíjí.

V další scéně, kdy se má Jo potkat s Paulem Duvaletm, který pro ni navrhne couture kolekci, má na sobě bílé šaty s puntíky, které jsou opět korzetového střihu s bohatou sukní. Odhalená ramena zdůrazňuje také drdol, který má Jo vyčesaný tentokrát nízko. Je zajímavé také sledovat evoluci outfitů slečny Prescottové, která čím dál častěji volí barvy a neobléká se pouze do černé. To reprezentuje, jak se její postava víc a víc divákovi otevírá a je čím dál víc sympatičtější. Jo se pohádá s Dickem a schová se u svého oblíbeného filozofa v domě. Dick a slečna Prescottová ji najdou. Jo má na sobě opět outfit, který se celý skládá z černé barvy, což reprezentuje její návrat k původním hodnotám. Jo se ale k celé redakci vrátí na módní přehlídku Paula Duvala. Předvádí opět haute couture kostýmy jako malé černé šaty či elegantní krémový kostýmek s kloboučkem a rukavicemi. Posledním kostýmem filmu jsou již zmiňované svatební šaty se závojem, které se už ve filmu objevily dříve. Závoj připomíná kapuci, což je na padesátá léta velmi inovativní a moderní prvek. Zajímavým kontrastem je to, že Jo ve svatebních šatech pláče, sama uvedla, že je v nich nešťastná, protože nemá ženicha. Na druhou stranu jsou symbolickým kostýmem na závěr filmu, kdy se dá dohromady s Dickem a opět spolu baletně tančí v parku.

4.3 SNÍDANĚ U TIFFANYHO

Kamera zabírá prázdný New York v časných ranních hodinách a přijíždějící taxík. V pozadí hraje skladba „Moon River“. U butiku značky Tiffany&Co vystupuje mladá žena oblečena do černých dlouhých šatů a má vyčesaný drdol, lze tedy odvodit, že přijíždí z večírku, či slavnostní akce. Její elegantní účes je jedním z charakteristických prvků celého kostýmu. Udržuje pozornost na její tváři a zdůrazňuje její nadčasovou krásu. Šaty mají zezadu zajímavý prostřih, který zdůrazňuje ženina ramena a jsou splývavé, tímto střihem byl Givenchy proslulý. Tyto černé šaty bez rukávů jsou absolutní špičkou filmu. Jsou jednoduché, elegantní a všestranné a přitom univerzální. Tato všestrannost reprezentuje Hollyin životní styl, který často zahrnuje pohyb mezi různými sociálními prostředími. Volba malých černých šatů reprezentuje také jistou míru sebevědomí a nezávislosti, jelikož jí umožňují procházet společenskými kruhy New Yorku s jistou mírou anonymity a zachování vysoké úrovně elegance. Šaty od Givenchyho se staly synonymem stylu Audrey Hepburn a zůstávají ikonickým kouskem v historii módy. Také jde vidět velký perlový náhrdelník, který jí spadá po zádech a vysoké černé rukavice, které dodávají šmrnc a doplňují celkovou eleganci outfitu. Rukavice po lokty přispívají k celkové dokonalosti vzhledu a reprezentují smysl pro formálnost a sofistikovanost. Následuje záběr zespodu – vidíme rafinovaný půlměsíkový prostřih šatů, díky kterému ze šatů vyzařuje jemná svůdnost. Přestože jsou šaty jednoduchého střihu, jejich design bez rukávů a lodičkový výstřih zvýrazňují Hollyinu klíční kost a ramena, což ji činí přitažlivou. Nyní už hrdinku vidíme z boku – má na sobě také černé sluneční brýle a v ruce drží sáček s jídlem, zatímco obdivuje vystavené šperky. Velké sluneční brýle jí dodávají nádech tajemna také pravého hollywoodského půvabu. Slouží také jako štít reprezentující Hollyinu touhu zachovat si určitý odstup od světa. Je to paradoxní a jistým způsobem kouzelné vidět ji v takto krásných a noblesních šatech, zatímco popíjí kávu z plastového kelímku a vytahuje croissanty z papírového sáčku. V dalším záběru vynikají hlavně šperky – na výrazném perlovém náhrdelníku je také velká diamantová aplikace. Hollyin perlový náhrdelník je doplňkem, která celému kostým přidává na kultivovanosti a dokonale doplňuje malé černé šaty. Je to symbol reprezentující klasickou krásu. Ve vlasech má žena korunku, která může předpovídat její hravou a mírně ztřeštělou povahu. Vypadá elegantně a samozřejmě luxusně, ale působí spíše nevinným dívčím dojmem. Tyto ikonické šaty reprezentují sofistikovanost, ale také touhu po vytríbeném životním stylu. Jejich minimalistický design odráží ctižádostivou osobnost Holly Golightly a její snahu překonat samu sebe. Klíčovým rysem šatů je absence nadměrného zdobení nebo složitých detailů.

Tento minimalismus umožňuje soustředit se spíše na půvab Audrey Hepburn a osobnost postavy než na šaty samotné.

Jak už bylo výše zmíněno, tyto černé šaty od Givenchyho (který vytvářel kostýmy s Edith Headovou) naprosto předefinovaly jejich význam. Malé černé šaty začala do šatníků přidávat Coco Chanel, jsou to ale tyto šaty z filmu Snídaně u Tiffanyho, který si každý představí pod pojmem „malé černé“. Jejich rafinovaný střih, doplňky, které byly zvoleny a krása a elegance, kterou symbolizovala Audrey Hepburn je proslavila po celém světě a staly se ikonickými a nadčasovými. Také fakt, že tak křehká žena jako Audrey Hepburn má na sobě černé šaty (padesátých a šedesátých letech nosily černé šaty pouze ženy v negativních rolích), ještě ke všemu ráno – všechny tyto protiklady vedly k tomu, že se malé černé díky tomuto filmu staly fenoménem. Je až s podivem, že takto jednoduché šaty si zajistily takovou slávu, ale je to zřejmě právě jejich jednoduchost, která je proslavila. Po filmu Snídaně u Tiffanyho mohla mít malé černé šaty každá žena – jsou lehce dostupné a nejsou finančně náročné, takže toto byl jistě také důvod jejich popularizace. Jistým způsobem je tato scéna prázdného New Yorku a taxíku, laciné snídaně a haute couture šatů a šperků esteticky, vyvolává dojem krásy, a proto se stala také světoznámou. Do této doby byly černé šaty nošeny většinou pouze při příležitosti smutku nebo jako elegantní oděv do práce, postava Holly Golightlyové ale ženám ukázala, že i šaty pro zábavu – koktejlové šaty – mohou být černé. Je to také kontrast toho, co v padesátých a šedesátých letech bylo ideálem krásy – byly to ženy plných tvarů typu Marilyn Monroe (ta dokonce měla Holly hrát). V trendu byla postava přesýpacích hodin, nosily se například špičaté podprsenky či korzety, aby ženy takovou postavu měly. Audrey Hepburn byla ale úplným protikladem tohoto trendu – milovala eleganci a jemnost, byla hubené postavy a nepůsobila tak eroticky, jako ostatní herečky. Navíc Givenchy se ani nesnažil její postavu nějakým způsobem měnit, ukázal ji takovou, jaká je. Je tedy také jejich zásluhou, proč se tyto šaty staly tak ikonickými. Dnes už si nikdo nedokáže představit v roli Holly někoho jiného než Hepburnovou. Díky ní vypadají šaty luxusně, noblesně, na úrovni a velmi stylově.

Když se Holly seznámí se sousedem Paulem Varjakem, má na sobě širokou noční košili, špunty do uší s trásněmi, které připomínají náušnice a masku na spaní v tyrkysové barvě se zlatými aplikacemi. Kostým je svým způsobem komický, každopádně dokazuje, že i v neformálnějších chvílích si Holly Golightly zakládá na stylovém vzhledu. Nadměrná pánská košile a maska na spaní také symbolizují její schopnost proměnit běžné věci v módní prvky. Tyrkysová barva odkazuje na charakteristickou barvu značky Tiffany&Co

a reprezentuje lásku Holly k této značce. Co pro ni Tiffany znamená shrnuje: „Když mám dny, kdy vidím rudě, uleví se mi až tehdy, kdy skočím do taxíku a jedu k Tiffanymu. Tam má dušička pokoj. To ticho a ta nádhera, tam se ti nemůže stát nic špatného. Kdybych našla místo, kde bych mohla opravdu žít a cítit se tak jako tam...“ To opět odkazuje k tomu, co ve filmech můžeme vidět hned několikrát – móda (v tomto případě šperky a značka Tiffany) je pro ženy a Holly komfortním místem, kam utíkají, když mají trable. Když si některý šperk koupí, cítí se psychicky lépe, je to pro ni odměna. Úvodní scéna tak dostává úplně jiný kontext – Holly se vrací z večírku, ale místo toho, aby šla domů, míří k Tiffanymu, kde již víme, jí stačí pohled do vitrín, aby se uklidnila. Navíc z toho, co měla na sobě za šperky, lze usoudit, že u Tiffanyho také nakupuje. Tiffany se pro ni stal reprezentací života, který by chtěla vést. Později ve filmu také vidíme, že se u Tiffanyho cítí opravdu uvolněně a v bezpečí. Holly říká, že „podle náušnic chlap pozná, co je ženská zač.“ Šperky jsou pro ni tedy také jakýmsi vyjádřením identity a sociálního statusu.

Když se Holly chystá na návštěvu do věznice, za kterou dostává zapláceno, opět volí černé šaty s třásňovým volánkem a rozměrný černý klobouk s béžovou stuhou. Na uších má opět výrazné černé náušnice a opět také sluneční brýle. Je jemně nalíčena, má pouze výrazné kočičí linky, které byly v šedesátých letech velmi trendy. Vypadá velmi elegantně, podle ní se do věznice ženy vždy strojí. Vtipné je, že se chystala jen malou chvilku, a přesto vypadá nesmírně chic. Hollyin ležérní, ale stylový vzhled dokazuje její schopnost vypadat skvěle bez velké námahy. Vzhled je pro Holly zkrátka klíčový, často ji ve filmu vidíme se oblékat. Její vždy upořádaný zevnějšek však kontrastuje s její komplikovanou povahou a také neobvyklým životním příběhem. Ve filmech se to, že je žena krásně a elegantně oblečena zobrazuje jako druh moci. Můžeme například pozorovat to, že se za ní muži otáčí (viz. *Pretty Woman*). Ve *Snídani u Tiffanyho* je to reprezentováno tak, že když Paul zavolá na taxí, nic se neděje, ale když na taxík zapíská Holly, okamžitě jí zastaví. Zajímavé je, že když Holly vyjde na ulici, máme možnost vidět samé upravené ženy, které jsou oblečené do elegantních šatů. Také když přijede Paulova přítelkyně Emily, má na sobě elegantní zelený kostým a kožešínové boa s extravagantním kloboukem. *Snídaně u Tiffanyho* tak zobrazuje módu a trendy šedesátých let, které mají dopad na módu dodnes.

V následující scéně má na večírku Holly nejprve na sobě pouze béžovou osušku, každopádně má ji na sobě tak chytře oblečenou, že připomíná starověkou římskou tógu. Ke všemu má Holly opět luxusní a velmi výrazné náušnice a vyčesaný vysoký drdol – s jiným účesem jsme ji zatím nemohli vidět, dokonce ani, když spala. Holly je typická „it girl“

– populární dívka, které sluší naprosto všechno a v ručníku vyzařuje Holly kouzlo, navíc tato scéna opět reprezentuje schopnost Holly proměnit naprosto obyčejný kus látky, který ani není oblečením, v chic módní kousek. Je pravým opakem toho, jak byly ženy v šedesátých letech zobrazovány – jako perfektní manželky a hospodyňky. Když se převlékne, má na sobě opět černé koktejlové šaty a impozantní černý náhrdelník. Jelikož má Holly rovný typ postavy a je hubená, nikdy nemá hluboké dekolty vpředu, vždy mají záda rafinovaně střižená záda. Také drží cigaretovou špičku. I když dnes kouření možná není tak módní, Hollyin dlouhý držák na cigarety byl na počátku 60. let symbolem sofistikovanosti. Je to malý detail, který doplňuje její celkovou image. Jejím zvykem je ale outfit doplnit luxusními šperky od Tiffanyho, tudíž vypadá vždy elegantně a na úrovni. Není divu, že tento film proslavil malé černé šaty, jsou totiž využity skoro v každé scéně, ale pokaždé v jiném kontextu – na večírek či na návštěvu věznice.

Poprvé máme možnost vidět Holly v běžném oděvu, když zpívá píseň „Moon River“ na okně a hraje přitom na kytaru. Má na sobě džínové kalhoty (v té době opět revoluční krok), černé baleríny (úplný opak toho, co herečky ve filmech dříve nosily za obuv), světle modrý pulovr a na hlavě má ručník. Je to obyčejný outfit, je ale velmi nadčasový, takovéto kostýmy můžeme vidat dodnes. V podstatě všechny kostýmy použité v tomto filmu jsou nadčasové, proto je film tak ikonický. Také poté, když se divák dozví, že Holly je vdaná a v New Yorku začala nový život, má na sobě stejné černé trásňové šaty, jako pokaždé, když jde do věznice. Nyní k nim ale kromě náušnic a brýlí má také černý klobouček s bílou bambulkou vpředu, ze které navíc trčí pár černých pérek. Opět vypadá noblesně.

Divák může začít nabývat podezření, že tyto elegantní outfity reprezentují jakýsi štít a masku, za kterou se Holly skrývá. Má je pokaždé, když dělá něco pro peníze – návštěvy věznice či večírky. Na druhou stranu, když Holly vyprovází svého manžela zpátky na autobus, vyplývá z rozhovoru, že jí tento život vyhovuje, našla se v něm a cítí se svobodná. Svoji minulost už nežije, změnila si také jméno, a to jí poskytlo novou identitu, ke které také patří její kostýmy. Její minulý život na farmě nemůže být více kontrastní k tomu, jaký žije teď. Paulovi ale řekne, že je stále stejná jako v minulosti, jen to dnes nazývá „vidět rudě“. V dřívější scéně pak Paulovi řekla, že když „vidí rudě“, musí k Tiffanymu. Její posedlost módou, luxusem a Tiffanyem tak může pramenit z toho, že dříve žila v nedostatku a chudobě nespokojeným životem. Nyní si to kompenzuje drahými šperky, aby měla pocit, že někam patří (odkaz na Simmelovo pojetí módy). Velmi ironickou větou je v této scéně: „Na Tiffanyho je ještě brzy, potřebuji panáka.“ Většinou se v běžné řeči říká přesný opak – brzy je na alkohol – Tiffany

ale pro Holly reprezentuje větší drogu a závislostí, než je alkohol, což je na jednu stranu úsměvné, na druhou ale smutné. Později sedí s Paulem ve striptýzovém baru a má na sobě károvou sukni, černý rolák s krátkým rukávem a opět velké sluneční brýle, které jsou už pevnou součástí její image. Je důležité všimnout si scén, kdy Holly sluneční brýle nemá, protože tehdy nemá potřebu se před něčím skrývat.

Další se jdou Holly s Paulem projít do města a ona má ostře červený kabát a klobouček s kožešinou. Zajímavé je, že celá scéna je laděna do červena – Holly a Paul projdou kolem ženy v červeném outfitu, za nimi se mihne žena s červenou šálou a když Holly přijde blíž ke kameře, rozsvítí se vedle ní červený nápis „Don't walk“. Také Paul má kravatu laděnou do červena. Je to malý detail, který ale tvoří tuto scénu estetičtější. Červená barva symbolizuje lásku a vášně, tudíž lze předvídat, kam se oba hrdinové vydali. Jdou spolu k Tiffanymu a Holly hned vyjádří své preference: „Všechny ty šmuky jsou mi fuk, kromě briliantů ovšem. I když si myslím, že brilianty se mají nosit až po čtyřiceti.“ A má pravdu – pokud má na sobě šperky, vždy jsou výrazné a honosné. Holly v jistém slova smyslu připomíná Lorelei Lee z filmu Páni mají radši blondýnky – je posedlá luxusními šperky a z jejich názorů by člověk leckdy mohl říct, že je zlatokopka. Jak již bylo výše zmíněno, všichni včetně komparzu jsou ve filmu elegantně oblečení a v této scéně to jde vidět nejvíc. Ať už jde o kolemjdoucí, nebo o návštěvníky obchodu či knihovny. Film zobrazuje elegantní módu šedesátých let na všech – ženách i mužích.

Ke konci filmu si dokonce chce vzít bohatého muže pro peníze. Oznamí to Paulovi v knihovně, kde je opět oblečena do černých šatů, hnědého svetříku a opět s velkými slunečními brýlemi. Čím víc se k Paulovi přibližuje a více mu důvěřuje, tím méně brýle nosí. Ve scéně v knihovně je ale rozhodnuta se s Paulem rozejít a vzít si bohatého muže, proto má brýle opět na sobě, což jen dokazuje to, že brýle jí slouží jako štít a ochrana nejen před světem, ale také před důsledky jejich rozhodnutí. Zde se rozhodne s Paulem rozejít. Když Holly později zjistí, že její bratr Fred se zabil, dostává záchvat. Pro Holly znamenal Fred úplně všechno, také Paulovi říkala Fred, protože jí ho připomínal. Při jejím výlevu má na sobě všechno v pestře růžové barvě – šaty, šperky, boty i korunku. Růžové koktejlkové šaty na večírku v Hollyině bytě ukazují jinou stránku jejího stylu. Jsou ženské, romantické a dodávají jejímu šatníku šmrnc. Korunka reprezentuje dítě v její duši a její naivitu. Paradoxně jediným momentem, kdy má Holly na sobě výraznou barvu, která navíc evokuje teplo a bezpečí, je zrovna tato tragická scéna.

Ve více scénách se Holly jeví jako nestabilní povaha, to jen potvrzuje teorii, že se za všechny šaty i šperky pouze skrývá a uvnitř je nešťastná. Spokojená je pouze tehdy, když za něco má peníze a taky když nakupuje drahé věci. Ve filmu je ale znatelná také jiná vlastnost Holly – malé sebevědomí, které maskuje luxusním stylem života. Odráží se to mimo jiné například na jejím toxickém ideálu tělesné hmotnosti. Její manžel ve filmu říká, že Holly v New Yorku extrémně zhubla. Ona se naopak stále kritizuje za to, že přibrala. Dokonce když Paulovi na začátku filmu vysvětluje, co dokáže zkazit den, uvede, že je to tehdy, když přibere. Hollyin dokonalý vzhled, drahé šperky a šaty maskují její pravou identitu a reprezentují Hollyinu povrchnost a neustálý útěk před sama sebou. To jí nakonec vyčte i Paul a hodí jí prstýnek od Tiffanyho. Oba na sobě mají stejné kostýmy – béžové trenčkoty – a stojí v dešti. Hollyin béžový trenčkot a stylový klobouk reprezentují její schopnost vyzařovat sofistikovanost i v ležérnějším oblečení. To, že je Holly v jednom ze svých běžných outfitů a je učesaná do copánků symbolizuje fakt, že s Paulem se nemusí na nic hrát a může být sama sebou. Jejím celkovému módnímu smyslu dodává nádech městské šik. Tak jako to v některých filmech bývá zvykem, i v této romantické scéně jsou obě postavy ve stejných kostýmech, což značí jejich propojení. Film končí jejich polibkem, který je opět doprovázen písní „Moon River“.

4.4 WHO ARE YOU, POLLY MAGGOO?

Na začátku filmu vidíme výrazně nalíčenou modelku, které někdo upravuje vlasy. Má výrazně až teatrálně nalíčené oči ve stylu šedesátých let, výrazné stíny, řasy a linky. Kvůli velkému nánosu laku na vlasy je má pevně utáhlé dozadu. Vidíme další modelku, ze scény vyplývá, že se odehrává uprostřed příprav na módní přehlídku. Všechny modelky na sobě mají velmi složité futuristické a lesklé kostýmy. Kostýmy pro tento film navrhl přední návrhář Paco Rabanne, který je znám svými futuristickými a avantgardními modely. V pozadí slyšíme instrukce návrháře a také samá slova chvály. Mezitím se schází diváci, z velké většiny se jedná o ženy. Všechny jsou elegantně oblečeny – vidíme typickou módu šedesátých let – kabáty, punčochy, nadýchané účesy a výrazné oční linky. Na přehlídku přichází také žena, která vyhlíží přísně. Ze scény vyplývá, že jde o šéfredaktorku módního magazínu, slečnu Maxwelllovou – velmi vlivnou ženu. Opět můžeme pozorovat podobnost s filmy *Ďábel nosí Pradu* a *Funny Face*. O jak vlivnou osobu jde symbolizuje scéna, kdy při jejím příchodu nasatne ticho v místnosti a všechny zraky jsou upřeny na ni. Film módu zobrazuje satiricky, proto také kostýmy, které na sobě mají modelky vypadají tak extravagantně, až jsou směšné. Kostýmy Polly Maggoo často odrážejí přehnanou a avantgardní povahu vysoké módy 60. let. Film satirizuje průmysl tím, že předvádí oblečení, které je okázalé, často nepraktické. Vidíme

tak naprosto absurdní modely vyrobené z plechu, který je pozohýbaný do různých kreací a tvarů. Celá situace je o to komičtější, že publikum je z kostýmů naprosto nadšené. Na druhou stranu film vcelku realisticky zobrazuje dění před módní přehlídkou – chaos, nervozitu a přípravy a také to, co musí modelky mnohdy vydržet. A to všechno bez doprovodu jakékoli hudby, takž šum, který v zákulisí panuje je ještě zdůrazněn. Také po přehlídce je módní návrhář chválen. To už hraje velkolepá hudba, která připomíná operu. Tato scéna tak reprezentuje častou nesmyslnost prezentovaných návrhů na módních přehlídkách a glorifikaci, která je přisouzena návrhářům. Také odkazuje na Veblena a Simmela v tom smyslu, že kostýmy nejsou vůbec praktické, nejsou ani hezké, ale jelikož se jedná o módu, všichni jim obdivně tleskají.

Hlavní postavou tohoto filmu je světově proslulá supermodelka Polly Maggoo. Vidíme ji v deváté minutě filmu, kdy ji nejprve zakrývá semafor. Postupně ale vyjde na přechod a jakožto hlavní hrdinka vystupuje z davu. Je to vysoká bruneta, má na sobě trendy kabát a nese dvě velké kabelky. Mezi lidmi se hned stane středem pozornosti, hlavně díky jejímu mikádu a výraznému makeupu, po cestě ji obtěžuje několik mužů, jednoho dokonce kvůli ní srazí auto, což je reprezentací Pollyina nesmírného charismatu hodného pravé femme fatale. Mimochodem v předchozí scéně vidíme, že je do ní zamilovaný také princ z fiktivní země na východu Evropy, to její zobrazení charakteru ještě zesílí. Polly míří na televizní natáčení, kde padne do oka i režisérovi pořadu. Vypadá jako typická diva 60. let – kromě výrazného líčení má na sobě svetrové retro šaty. Polly v natáčení říká několik komických vět, jako například to, že má křivé zuby a kvůli tomu musí mít neustále otevřenou pusku jako její králik. V podstatě hovoří nesmysly, což opět reprezentuje způsob, jakým film zobrazuje modelky – jako hloupé dívky bez názoru, jejichž jedinou zbraní je jejich půvabný vzhled.

Móda šedesátých je zde vyobrazena přesně. Bohaté a natupírované účesy, mikáda, výrazný makeup, pruhové vzory nebo flitrové materiály vypadají v kontrastu s černobílým filmem velmi umělecky. Jedna z nejvýraznějších scén zobrazuje sedm modelek, které se upravují před osvětlenými zrcadly. Mají na sobě černobíle pruhované šaty, natupírované drdoly a opět velmi výrazné líčení očí – typická reprezentace módy šedesátých let. Modelky se baví o lásce k princům (odkazují na to, že do Polly je zamilován princ. Jedna z nich řekne „Znala jsem holku, co se vdala za prince. Pak zjistila, že má 85 manželek.“ A všechny modelky zároveň odpoví „S princem musíš být opatrná.“ Na první pohled se může zdát, že tato scéna reprezentuje povrchnost modelek, ve skutečnosti ale symbolizuje jejich vnitřní sílu.

Film pokračuje v satíře dále, nýbrž s tématem, které je aktuální i dnes. Polly účinkuje v talk show s názvem „Who are you?“ a Polly vypráví svůj životní příběh, zatímco pro muže je tento rozhovor pouze záminka k tomu, aby s ní mohli mluvit a být v její přítomnosti. Film tak zobrazuje typické chování mužů v přítomnosti femme fatale – Polly je odtažitá a ovládá celý průběh rozhovoru, zatímco muži ji pouze sledují a jsou okouzleni. Ve filmu také zazní věta: „Modelka musí být tenká jako špendlík“ a poukazuje tak na toxicitu módního průmyslu. Také Polly zobrazuje jako hloupou modelku, když se jí ptá na různé otázky typu „Jaká rostlina bys chtěla být?“, ona odpoví „mrkev“. Dále se ptá „Jaká rostlina bys nechtěla být“ a ona řekne „špenát“ a jako důvod uvede, že na něj močí zvířata. Film tak opět odkazuje na stereotypy, že modelky jsou sice krásné, ale nejsou úplně inteligentní, což se objevuje také ve filmu *Funny Face*, tam se ale naopak klade důraz na to, že modelky mohou být inteligentní. Tvůrci pořadu ale neustále Polly ponižují, dávají jí například primitivní úkoly, kdy má najít jeden rozdíl na obrázku a jsou překvapení, když Polly odpoví správně. Poté jí režisér dává na výběr muže, se kterými by raději strávila noc, což reprezentuje sexistický přístup vysoko postavených mužů k ženám. Pollyinu emancipaci značí například i to, že jako historickou postavu, kterou by chtěla být, vybere Johanku z Arku. Předtím poznamená, že nechce být Kleopatru, což symbolizuje její hlubší přemýšlení nad otázkami, nechce vybrat postavu, která je známá spíše svým vzhledem, obdivuje takovou, za kterou mluví její činy.

Dále vede Polly diskusi s režisérem na téma módy. Podle něj je móda povrchní záležitostí, která pouze vydělává návrhářům. Polly módu brání se slovy „Móda existuje! Protože se mění. Nic přece netrvá věčně. To, co se nemění, je mrtvé“. Podle Polly má všechno svoji módu: láska, vztahy i politika. Celý dialog směřuje k tomu, že jediným povrchním a pokryteckým člověkem, který využívá lidi a neoplývá vysokým intelektem, je právě režisér pořadu, nikoli Polly. Polly tak reprezentuje všechny emancipované ženy, nejen modelky, které se umí postavit za sebe a své hodnoty a které nejsou pouze okrasou pro muže.

Nejvýraznější postavou je, co se kostýmů týče, slečna Maxwelllová. V další scéně vidíme opět chystání na přehlídku. Slečna Maxwelllová má na sobě velký turban, lesklý kabátek, obrovské široké kalhoty a nepřeborné množství šperků. Celý tento kostým reprezentuje její slabost pro vysokou módu, ale také zdůrazňuje její doslova „velikost“ v módním průmyslu. Má na sobě obrovský prsten, který se dá připomenout ke kapesnímu zrcátku. Tento excentrický kostým se opět navrácí k pravému účelu filmu – ukázat módu a módní elitu satiricky až absurdně, jelikož celkově slečna Maxwelllová působí komicky. Nejpřednější lidé módního průmyslu jsou v tomto filmu prezentovány jako směšné postavy v komických kostýmech, které jsou

otroky módních trendů a za každou cenu se snaží vystupovat z řady. Také asistentky vypadají směšně a mají vyčesané vtipné účesy a taky jsou ověšené šperky. Pohled na ně je až úsměvný. Slešna Maxwelllová v tomto filmu reprezentuje povrchnost módního průmyslu, kdežto Polly reprezentuje přesný opak.

V následující scéně se Polly umývá a je tedy nenalíčená. Mluví o standardech krásy. Zmiňuje například, že pokud mají lidé úzký nos a hubený obličej, narodily se jako šťastlivci. Poté jsou graficky ukázány na Pollyině obličejí tváře, které už tak půvabné nejsou a Polly mluví o různých vadách na kráse, které podle ní mohou lidi „postihnout“. Film touto scénou s nadsázkou ukazuje toxické standardy módního průmyslu a také vysoké nároky, které jsou zejména na ženy kladeny.

Móda je ve filmu reprezentována jako povrchní a umělý svět, který zajímají pouze komerčními zájmy a ovládají ho toxické standardy krásy, které jsou pro většinu lidí nedosažitelné a nereálné. Módní průmysl je zobrazován jako místo, kde se s modelkami zachází jako s předměty a jejich těla jsou vystavena neustálému zkoumání a manipulaci. Film také zobrazuje roli médií v rámci těchto standardů krásy, protože televizní producenti a novináři využívají image Polly k vytváření senzačních příběhů, které zvýší jejich snahy a příjmy. Film ukazuje, jak média vytvářejí zkreslený obraz reality, kde krása a vzhled jsou důležitější než podstata a osobnost. Celkově film právě nabízí kritický pohled na módní průmysl a jeho zastoupení v médiích a zdůrazňuje negativní dopad, který může mít na společenské vnímání krásy, identity a vlastní hodnoty.

4.5 ANNIE HALLOVÁ

Hlavní hrdinou filmu Annie Hallová a zároveň vypravěčem je Alvy Singer, kterého hraje Woody Allen (také režisér snímku). Film začíná monologem Alvyho, který vypráví svůj život. Poté se děj přesune do současnosti a vidíme, že se odehrává v sedmdesátých letech – na postavách vidíme typické trendy jako široké kožené bundy, dlouhé kabáty, kostýmky, klobouky či zvonové džíny. Hlavní hrdinku Annie Hallovou, přítelkyni Alvyho můžeme spatřit až v osmé minutě filmu, kdy vystupuje z taxíku a jdou s Alvym do kina. Má na sobě široké hnědé šaty, černý rolák a hnědou šálu. Na první pohled vidíme, že Annie nebude typická ženská hrdinka romantické komedie a není také prvoplánově krásná – má hnědé neupravené vlasy, není nalíčená a oblečení jí deformuje postavu, ale film samotný také není typická romantická komedie, proto do Annie do kontextu perfektně zapadá. Annie v její úvodní scéně uvádí, že je v depresi, tmavé barvy jejího oděvu tedy reprezentují její vnitřní

pocity. Nicméně charakteristickým stylem Annie Hall je její láska k nadměrnému oblečení inspirovanému pánským oblečením. Často nosí kalhoty, tílka a blejzry, čímž vytváří genderově neutrální a poněkud androgynní vzhled. To tvoří odklon od ženštějších a tvarově padnoucích stylů té doby.

Film obsahuje monology hlavního hrdiny a prostrhly do minulosti, takže děj není úplně plynulý, každopádně v další scéně spolu Alvy a Annie chytají humry. Ona má na sobě bílé široké kalhoty, pánskou košili a vestu, kterou nosí muži pod oblekem. Celý outfit je opět doplněn šálou. Annie do svých outfitů často začleňuje kravaty nebo šály, čímž opět odstraňuje hranice mezi tradiční pánskou a dámskou módou. Vázanka je symbolem jejího nekonformního přístupu ke stylu. Jediným feminním prvkem celého kostýmu je to, že má Annie vyčesané vlasy do drdolu. Všechno oblečení, které má na sobě je unisexové – je určeno jak pro muže, tak pro ženy. Annie se ani nesnaží nijak svou feminitu zdůraznit, také košili má vykasanou. Kostýmy Annie Hallové často zahrnují vrstvení, míchání různých textur a kombinování prvků, jako jsou šály, vesty a halenky, což dokládá tento zmiňovaný oděv. To vytváří vizuálně zajímavý a eklektický styl, který odráží její osobnost. V prostrhích do vztahové minulosti Annie vidíme, že se dříve oblékala, česala i líčila jako každá žena. Postupem času se ale obrátila spíše k maskulinnímu stylu. Dřív byla Annie v toxických vztazích, její muži od ní očekávali to, že bude vypadat perfektně. Její styl oblékání tedy reprezentuje to, že je jí už jedno, co si kdo myslí, je sama sebou a je pro ni hlavně důležité, aby se cítila pohodlně. Pohodlí preferuje také v obuvi, často volí ploché boty nebo kozačky. Její výběr botů doplňuje její celkový vzhled a dodává jí na uvolněném, nonšalantním stylu. Paradoxně ale také Alvy ve své milostné minulosti preferoval úspěšné ženy, které módě holdovaly, přesto mírně alternativně. To vidíme na příkladu jeho bývalé manželky.

V další scéně vidíme, jak se Alvy s Annie seznámili na tenise. Partnerka druhého z mužů má na sobě klasické krátké bílé tenisové šaty na ramínka, dokonce s hlubokým dekoltem a bílé tenisky. Annie má na sobě bílé šortky do pasu a košili s krátkým rukávem, její límec má zdvižený. Také má bílé tenisky, ale navíc má vysoké bílé ponožky. Tyto dvě dámy vedle sebe stojí záměrně, abychom viděli kontrast mezi Annie a ostatními ženami. Přestože Annie rozhodně nepůsobí tak svůdně, jako žena vedle ní a její outfit není typicky ženský, je její styl více osobitý a působí rozhodně výrazněji a stylově, hlavně díky límci u košile, který má zvednutý. Odlišné oblečení, odvaha vystupovat z řady a také roztomilá povaha činí z Annie velice sympatickou postavu. Poté si s Alvym vypráví v již civilním oblečení. Má na sobě opět široké béžové kalhoty, bílou košili, černou vestu, modrou pánskou kravatu a klobouk. Jedním

z nejkoničtějších prvků Annieina šatníku jsou právě její klobouky a buřinky. Tyto klobouky často kombinuje se svými nekonvenčními outfity a dodává tak svému vzhledu ještě větší nádech výstřednosti a osobitosti. Po tenise si navíc nasadí velké kulaté brýle, což je jeden z dalších ikonických kousků tohoto filmu a reprezentují její intelektuální a lehce praštěnou osobnost. Kostýmy Ralpa Laurena v tomto filmu jsou inovativní a revoluční, nikdy předtím se žádná hrdinka neoblékala celý film tak maskulinně. Není inspirován luxusní módou, ale spíše módou z ulic a second-handů, což perfektně sedí k Annieině umělecké a svobodomyšlné duši. Lauren používá dokonce více mužských prvků oblečení než Alvy, ten bývá oblečen pouze do kalhot a košile. Její šatník reprezentuje velice vytríbený cit pro módu, přestože preferuje mužské oblečení a je ráda alternativní. Každopádně paradoxně toto mužské oblečení ještě více podtrhává jemnost a ženskost, kterou Annie vyzařuje a rozhodně jí přidává na charismatu. Kostýmy jdou také ruku v ruce s její povahou – je to přátelská intelektuálka s duší umělce. Přestože je ve filmu zobrazována jako milá, vtipná, občas také nejistá, její kostýmy ale odráží její neotřelost, a hlavně sebevědomí a odvalu – nebojí se být jiná. K tomu také v sedmdesátých letech inspirovala všechny ostatní ženy na světě.

Má také umělecké cítění, sama zpívá, proto je její persona tak vyhraněná. Zajímavé je, že když vystupuje má na sobě oblečení, které preferuje, ale přizpůsobila ho vystoupení, aby působila více žensky. Je oblečena do košile bez rukávů, límec má opět zdvižený, kolem krku má tenký tmavě hnědý šátek a široké béžové kalhoty. Má vyčesaný drdol, zde je její feminita z celého filmu nejvýraznější, outfit působí žensky a chic. Ve scéně, kdy s Alvym vyklízí svůj byt, má k šátku červený overal a pod ním rolák. Z vrstvení oděvů lze odvodit, že Annie nerada ukazuje holou kůži, zatím jsme ji de facto viděli pouze při vystoupení v baru a poté ve scéně, kdy jde Annie s Alvym po New Yorku a hádají se. Annie má na sobě cihlové šaty na ramínka a kolem pasu má zavázaný opět šátek – dokáže tento kus oblečení mistrně kombinovat. Je velice zajímavé pozorovat fakt, že k Annie už maskulinní oblečení patří tak moc, že v běžném ženském oblečení ztrácí šarm a charisma. Unisexové kostýmy zkrátka už patří k identitě Annie Hallové, je to její image, tímto způsobem se vyjadřuje. Vystupuje tímto stylem z řady, kdežto ženským oblečením spíše zapadá. Je důležité si všimnout, že Annie má vyloženě ženské oblečení v situacích, ve kterých se cítí nekomfortně – na začátku filmu, když se cítí v depresi, poté při jejím prvním vystoupení a při hádce s Alvym. Když Annie slaví narozeniny, stojí za povšimnutí také to, že Alvy jí nejprve daruje drahé spodní prádlo, které Annie přijme spíše s rozpaky. Poté jí Alvy ještě dá hnědé hodinky, které opět působí spíše

pánským stylem. Tento malý detail opět reprezentuje, jak intelektuální Annie je a jak se liší od ostatních žen, navíc rozhodně není materialistická.

Při další scéně, kdy Annie vystupuje, má už na sobě pánský smoking, košili a červenou kytku na klopě saka. Vlasy má rozpuštěné, jak to nosí nejčastěji. Jde vidět, že se ve vystupování zlepšila a vypadá také sebevědoměji. Nabízí se tedy srovnání s ostatními zmíněnými filmy, kdy se hrdinky začnou cítit více sebevědomě, až se změní jejich vzhled, začnou nosit drahé šaty, změni účes atd. U Annie Hallové je to naopak – cítí se nejlépe ve svém vlastním stylu, který je jedinečný. V průběhu filmu se Anniein styl vyvíjí a odráží její osobní růst a měnící se okolnosti. Její cesta stylu odráží vývoj její postavy, když přechází od bohémského vzhledu k uhlazenému a sofistikovanému stylu, který zdůrazňuje její snahu o sebeobjevování a vytvoření své vlastní unikátní identity. To vidíme také na party v Los Angeles. Ženy jsou zde oblečeny do svůdných šatů, overalů, ale také do džínů a triček. Annie oproti nim působí unikátně a elegantně, má na sobě béžový kostým se širokými kalhoty. Není divu, že byly její kostýmy tak oblíbené, jelikož Lauren zvolil velice nadčasové kousky, které by se s lehkostí daly nosit i v dnešní době. Často ve scénách vidíme sourodost páru znázorněnou tím, že volí podobné barvy či doplňky. Například ve scéně u vánočního stromečku má Alvy kostkovanou vestu a Annie zase podobnou kostkovanou šálu. Oba dva se často zrcadlí navzájem, což u jiných žen, které jsou s Alvym zobrazené, nevidíme. Přesto mají ale po celou dobu filmu neshody a rozejdou se. Na konci filmu se opět setkají – Annie žije v Los Angeles. Má na sobě široké světle modré šaty, šedý šátek kolem krku a opět velké sluneční brýle. Na tomto kostýmu můžeme pozorovat již zmiňovaný vývoj Annieina stylu od ztřeštěných a bohémských kostýmů až po tyto elegantní modré šaty, které reprezentují klid a smíření mezi oběma hrdiny. Každý z nich má na sobě jiné barvy, už se navzájem nereflektují. A ruku v ruce s vývojem v oblékání se vyvíjí také Annieina osobnost, chodí na terapie a rozvíjí samu sebe. Pointou celého rozhovoru je, že Annie si chce užívat života a vystupovat. Jejím životním cílem je být svobodná – to celou dobu reprezentuje také její styl oblékání, kam promítá svou vnitřní svobodu nosit si to, co chce a ne to, co jí diktuje společnost. Annie Hall svými androgynními kostýmy reprezentuje individualitu a emancipaci moderně smýšlejících žen. Na konci filmu na ni Alvy vzpomíná, jelikož na něj měla velký vliv a dopad stejně jako měla tato postava na miliony žen po celém světě.

4.6 PRETTY WOMAN

V úvodu filmu vidíme ženu, která leží v posteli v černém krajkovém spodním prádle. Nevidíme její obličej, pouze to, jak se obléká. Dává si bílé šaty na ramínka, které mají na

břichu veliký průstřih, takže jde vidět více kůže, než je běžné. Poté záběr směřuje na ruce, kam si dává pět masivních zlatých náramků, což působí velice lacině. Poté vidíme, jak si žena dává vysoké černé kozačky. Nedokonalost na nich, která je způsobena zřejmě častým nošením, opraví pouze černou fixou, což lacinost pouze potvrzuje. Kamera jde po celé délce zipu kozaček, aby šlo vidět, jak vysoké jsou, sahají až nad stehna. Následně vidíme horní polovinu obličeje ženy. Má platinově blondatou paruku a je výrazně nalíčena. Poté už ji vidíme odcházet z bytu, přes minišaty má ještě široké červené sako a na hlavě černou čepici. I divák, který film nezná musí uhodnout, že žena je prostitutka, její outfit společně s doplňky působí překombinovaně a levně. Tento outfit totiž reprezentuje „povolání“ hlavní hrdinky a je jakousi její uniformou. Vidíme také prostřihy na hlavní mužskou postavu – Edwarda. Hned na začátku jde samozřejmě vidět, že oba pochází z jiných poměrů – on se vrací z večírku v luxusním autě oděn do obleku a ona je prostitutka, která se bojí, jestli vyjde s penězi do zítřka. Když se oba seznámí, doprovází Vivian Edward do luxusního hotelu. Musí se však zahalit do kabátu a všichni návštěvníci si jí kvůli oblečení pohrdavě prohlížejí, protože vypadá příliš vyzývavě. Také její chování je nevybíravé a lascivní. Návštěvníci hotelu jsou bohatí lidé oděni do elegantních oděvů, kostýmů a šatů. Všechny tyto aspekty poukazují na velký společenský rozdíl, který mezi nimi a Vivian je.

Celý kostým je ale vlastně druhá identita hlavní hrdinky Vivian. Lépe řečeno je to skrývání její pravé identity. Pro ni je tento oděv pouze pracovní uniforma. Když se probudí v hotelu, vypadá úplně jinak. Má zrzavé kudrnaté vlasy a vypadá velice jemně a žensky, má na sobě hotelový župan, který zdůrazňuje její zranitelnost. Každopádně její chování je stále nevybíravé, ve filmu totiž opět jde o proměnu jak vnější, tak vnitřní. Edward Vivian oznamuje, že mu bude týden dělat placený doprovod na jeho pracovních schůzkách. Vivian jde tedy nakupovat do luxusních obchodů jako Louis Vuitton, Gucci nebo Chanel. Má na sobě šaty z předešlého večera. Také na ulici, která je přeplněná spíše lidmi z vyšších tříd, svým extravagantním outfitem vystupuje z řady a poutá pozornost. Prohlíží si výlohy luxusních butiků, protože je to pro ni něco nového a nepoznaného. Kamera zabírá figuríny ve výlohách, které na sobě mají oblečené drahé oděvy a drahé šperky. Vivian vstoupí do jednoho z obchodů a prodavačky si ji okamžitě prohlédají od hlavy k patě. Mají znechucený a odsuzující výraz, protože Vivian rozhodně nevypadá jako běžný zákazník takovýchto značek. Ony samy jsou elegantně oblečené, mají kalhotové kostýmy doplněné zlatými šperky a vyčesané drdoly. Vtipná a paradoxní situace nastává, když se prodavačka ptá, co by Vivian chtěla. Ta odvětlí: „Něco konzervativního“ a prodavačka si opět prohlédne její vyzývavý oděv

s ironickými slovy „Chápu.“ Důležitou částí scény ale je, když se Vivian ptá, kolik šaty stojí. Prodavačka ji řekne: „Tohle není váš styl“, čímž naráží na to, že soudě podle vzhledu, nemá Vivian na tyto šaty peníze. Prodavačky jí cenu odmítají říct a donutí Vivian odejít. Cestou z obchodu se Vivian křečovitě zahaluje do širokého červeného saka, které opět reprezentuje stud a vytváří tak protiklad ke scéně, kdy nejprve sebevědomě a šťastně procházela obchodní uličky a hrdě nosí bílé minišaty. Vivian se nakonec díky řediteli hotelu dostane do luxusního butiku. On sám ji také naučí etiku stolování, čímž v podstatě započne proměnu hlavní hrdinky.

Edward přijde do hotelového salónku a u baru sedí zády ke kameře Vivian. Má vyčesané vlasy a její černé krajkové šaty jsou vzadu hluboce vystřižené, takže má mírně holé záda, což působí velice elegantně a sofistikovaně tento kostým tvoří zajímavý kontrast s jejími „pracovními“ šaty. Přestože tato černá krajková róba působí svůdně a odhaluje dost kůže, nejsou vulgární, a i díky nim je z Vivian úplně jiný člověk. Nepozná ji dokonce ani Edward. Navíc je tato scéna velmi rafinovaně provedena, nejedná se o klasickou scénu proměny, kdy by například kamera brala Vivian zpomaleně, odspoda nahoru, nebo by například vešla dramaticky do místnosti. Vivian sedí zády k divákům i Edwardovi a naprosto zapadá mezi hotelové hosty, takže ji opravdu nejde ani poznat. Divák ví, že na barové židličce sedí Vivian, společně s Edwardem je ale napnut do poslední vteřiny, jak vlastně vypadá. Černé koktejlové šaty mají hluboký dekolt a krajka také obepíná Vivianin krk, takže šaty působí velice luxusně a slušivě. Kolem krku má krajka tvar růží, to zdůrazňuje jemnost a ženskost, kterou u Vivian takto vidíme prvně. Má také černé rukavice, které ještě pozdvihují úroveň šatů. Je jemně nalíčena a má krásně upravené vlasy, už vůbec nevypadá lacině, ba naopak. Každopádně její chování u večeře zdaleka neodpovídá šatům, které má na sobě, zatím se neumí chovat ve společnosti. Tento příběh opět připomíná příběh Popelky, co se proměny vzhledu týče, ale také můžeme vyzorovat podobnost s filmy jako *My Fair Lady*, jelikož Vivian se musí naučit také etiku.

Když jde Vivian podruhé nakupovat, má už na sobě bílou širokou košili, kterou má zavázanou na uzlu, modrou minisukni a černé lodičky. Aspoň tak to na první pohled vypadá. Ve skutečnosti má na sobě opět její bílo-modré minišaty, které zakryla (pravděpodobně) Edwardovou košili a na nohou má lodičky z předešlého večera. Na první pohled je to skvělý outfit, vypadá stylově a s jejími rozvernými vlasy také neuvěřitelně mladistvě. Jak už víme, její minišaty měla na nákupu také den předtím, v kombinaci s vysokými kozačkami ale vypadala příliš lacině. Teď má na sobě to samé, pouze upravila doplňky a přidala košili

a působí jako úplně někdo jiný, vypadá jako žena na úrovni. Tento jednoduchý, ale důležitý detail ukazuje, jak jsou kostýmy a oděvy snadno měnitelné a kombinovatelné, přidáním či naopak odděláním určitých prvků může vzniknout úplně nový vzhled a na první pohled hlavně nová identita. V butiku pak nastává scéna, kdy Vivian za zvuků písně „Pretty Woman“ nakupuje a zkouší všelijaké oděvy – kostýmy, klobouky, šaty. Tato je opět typickou scénou, kterou ve filmech s konceptem proměny hlavní hrdinky můžeme vidět. Cílí hlavně na ženské publikum, protože ženy milují nakupování a neomezený rozpočet, který Vivian má, je pro ně jako sen, což je samozřejmě mírně materialistické. Tato scéna ve filmu reprezentuje proměnu, kterou Vivian prochází. Jde vidět, že její vkus se vytríbujie, její styl se posouvá dopředu a už se nebojí experimentovat s elegantními oděvy a stává se z ní sebevědomá dáma. Vivian z obchodu odchází jako úplně jiný člověk. Je oděna do bílých šatů s knoflíky a s nabíranými rukávy. Na hlavě má černý klobouk a opět šaty doplnila bílými rukavicemi, které kostýmu vždy dodají noblesu. Tento outfit reprezentuje fakt, že Vivian si osvojuje elegantní styl a začíná jej zařazovat i do svého každodenního života. Nenosí samozřejmě tak značkové věci, jako s Edwardem, ale skrz volbu jejích šatů můžeme pozorovat pomalý růst jejího sebevědomí a zejména její sebeúcty. Auru, kterou teď Vivian kolem sebe má, dokazuje také to, že se za ní otáčí muži, nýbrž už ne pohrdavě, ale obdivně. Její výběr šatů a také kostým, který má na sobě reprezentují nejen vliv, který na ni má Edward, ale také pokrok, který v módě udělala. Vivian také zajde do obchodu, kde ji předchodzí den prodavačky odmítly a řekne jim, že udělaly velkou chybu. Prodavačky nevěřicně hledí na to, jakou proměnou Vivian prošla. Film tak podprahově divákovi podbízí známé rčení „Šaty dělají člověka“. Navíc i tato scéna reprezentuje Vivianino sebevědomí, které nabyla, jelikož v předchozí scéně odcházela ze stejného obchodu zostuzena a ponížena.

V následující scéně jdou Vivian a Edward na dostihy. Vivian má na sobě hnědé puntíkové šaty a klobouk se stuhou ze stejné látky. Vlasy má sčesané do drdolu a do obličeje jí nedbale spadá jeden pramen. Vypadá opět velmi noblesně, hnědá barva dodává šatům úroveň, zatímco puntíky symbolizují hravost a mladistvost, kterou má Vivian ve svém srdci. Pásek na šatech zdůrazňuje Vivianin pas. Můžeme si také všimnout, že začala volit zemitější a přírodnější tóny barev, což reprezentuje minimalismus, jednoduchost, ale také vyšší úroveň kostýmů. Tyto šaty mají také ukázat, že Vivian i přes její původ dokáže zapadnout do tak vysoké společnosti, v jaké se Edward pohybuje. Film *Pretty Woman* sílu kostýmů potvrzuje ještě v tom, že pravá identita Vivian zůstává stále stejná – její chování se skoro nezměnilo, má nevybíravé způsoby i slovník. Každopádně čím dál více vidíme i její

citlivou stránku a v hnědých puntíkatých šatech reprezentují její dětскost a zranitelnost ještě znatelněji, navíc symbolizují i její kořeny.

Ikonickým kostýmem filmu *Pretty Woman* je červená róba doplněná bílými rukavicemi. Každý z vybraných filmů obsahuje kostým, který je signifikantní nebo který ho proslavil a v tomto filmu je to právě červená róba. Šaty jsou velice sofistikované, mají spadená ramena, takže zvýrazňují krk a klíční kosti, což je velmi jemné a ženské. Mají korzetový vršek, sukně je mírně rozšířena a má na sobě volány. Róba je dokonale doplněna bílými vysokými rukavicemi a Vivian má opět vlasy vyčesané do drdolu. Zajímavé je, že nikdy nemá drdol pevně utažený, vždycky jí z něj pár pramenů spadá, což reprezentuje nedokonalost Vivianiny proměny, není úplně dokonalou dámou, ale snaží se tak vypadat. Kousek její vlastní nedbalosti je tak promítnut do její vizáže. Edward Vivian uvidí poté, co ona sama otevře dveře. Opět se nejedná o klasickou scénu, která divákovi vyrazí dech, nejsou použity žádné zpomalené záběry ani kýčovitá hudba. Postavy dokonce dlouho nemluví, Edward šaty doplní diamantovým náhrdelníkem a Vivian tak vypadá dokonale a opět z ní nikdo nemůže spustit oči. Šaty můžeme vidět také zezadu a opět mají výstřih na zádech, což dokonale zdůrazňuje Vivianinu siluetu. Důležité je si všimnout také barvy šatů. Červená zde reprezentuje Vivianino sebevědomí, které v průběhu filmu rostlo společně s jejím vývojem v oblékání. Tak zářivá barva jako je rudá reprezentuje také jiskru, kterou v sobě Vivian opět našla. Šaty reprezentují vyšší třídu, luxus a to, že Vivian by do této společnosti mohla snadno zapadnout. Její proměna z prostitutky na elegantní dámu nemůže být znatelnější než právě v této části filmu.

Při procházce se svou kamarádkou, která je také prostitutka můžeme vedle sebe vidět to, kým Vivian byla a jak vypadá teď. Její kamarádka má na sobě divoké vzory, vlasy má svázané do copu, který působí infantilně a jde na první pohled vidět, že pochází z nižší třídy společnosti. Vivian má naopak na sobě zajímavý červený kostým, bílou košili a „pilotkové“ brýle. Kalhoty jsou kratšího střihu a jsou doplněny páskem. Marilyn Vance tedy do šatníku hlavní hrdinky zařadil také maskulinní prvky, stejně jako to udělal předtím s Edwardovou košilí.

Také v poslední scéně, když se Vivian vrátí od Edwarda domů, má na sobě džíny, bílé tričko a široké sako. Přestože je to úplně jednoduchý outfit, vypadá chic a nadčasově. Opět jde vidět její vývoj a vliv, který na ni Edward má. Vivian je tedy ve filmu zobrazena ve všech možných stylech – elegantní a luxusní, svůdný i sportovní. Marilyn Vance ji zobrazil ve všech možných podobách a „přebil“ tak vulgární Vivian ze začátku filmu. Čepice, kterou si na konci filmu

Vivian pak prohlíží, reprezentuje její minulost, její identitu prostitutky a něco, čím už být nechce. V poslední scéně se tedy v tomto oděvu shledává s Edwardem. Opět je dobré porovnat tuto scénu se začátkem filmu, kdy Vivian působila lacině, překombinovaně, měla plno šperků a nevkusné oblečení. Nyní má na sobě ten nejvíc jednoduchý a minimalistický outfit, a přesto vypadá jako žena na úrovni. Postupná změna odívání a vkusu Vivian reprezentuje také postupné otvírání jejího srdce Edwardovi. Analogicky se to dá přirovnat k jejím kostýmům – nejprve byly laciné a vulgární, ale poté se otevřela něčemu novému. To stejné se stalo s Edwardem a jejím chováním vůči němu.

4.7 MARIE ANTOINETTA

Film začíná moderní rockovou hudbou, což naznačuje, v jakém duchu se ponese a jak režisérka chce Marii Antoinettu zobrazovat. První záběr je na Marii Antoinettu ležící na lenošce. Je obklopená dorty (opět narážka na její slavný výrok „Let them eat cakes“) a její služebná jí nazouvá boty. Marie Antoinetta má na sobě spodničku k šatům a obří bílé pero ve vlasech. Na první pohled se může zdát, že reprezentuje marnivost, každopádně tento záběr předpovídá další směr a celkovou atmosféru filmu. Dává najevo, že Marie Antoinetta nebude obyčejným historickým dramatem. Přestože je to krátký záběr, proces oblékání je v tomto filmu klíčový. Následují opět titulky a pak příběh začíná od začátku.

Marie Antoinetta je nám představena jako mladá dívka v pubertálním věku, která se má stát královnou Francie. Kromě jejího mírně infantilního chování na její útlý věk poukazují také jednoduché pastelově modré šaty končící u kotníků a rozpuštěné vlasy s tenkou černou mašlí. Hned ze začátku je Marii Antoinettě sděleno, že se na ni budou všichni dívat. Když po cestě z Rakouska vystoupí Marie Antoinetta z kočáru, má na sobě bílé šaty, které reprezentují její prozatímní mladickou čistotu a nevinnost, vlasy má stále rozpuštěné jako symbol dosavadní svobody. Později je jí ale řečeno, že podle etikety na sobě smí nosit už jen šaty pocházející z Francie. Je tedy svlečena do naha a její poddané jí znovu oblékají do nových šatů. Kamera zabírá tradiční kruh, který se v 18. století pod šaty nosil (také zvaný jako „honzík“). V tomto záběru reprezentuje spíše klec, které je i vzhledově podobný, a také končící svobodu. Od této chvíle se z Marie Antoinetty stává Francouzka a budoucí královna. Je opět oblečená do pastelově modrých šatů nyní ale už vypadá dospěleji. Šaty jsou sice velmi podobně střižené jako předchozí, jsou ale více zdobené a mají hluboký dekolt. Hrdinka má také více doplňků – klobouček a rukavice. Kolem krku má mašli, který má také reprezentovat ztrátu svobody, připomíná totiž obojek. Je zajímavé pozorovat, že mašli měla nejprve ve vlasech, což reprezentovalo dětství, později reprezentuje právě nesvobodu a dospělost. Vlasy už Marie

Antoinetta nemá rozpuštěné, místo toho nosí klasickou bílou paruku, kterou nosí dvořané, každopádně paruka není nijak dramatická, naopak působí stále lehce a mladistvě. V záběru Marie Antoinetta vychází ze stanu a kráčí rozvázněji a smutněji. Doslova během pěti minut se díky změně kostýmů stala dospělou ženou. Po seznámení s manželem je Marie Antoinetta představena dvořanům na Versailles, kde se potvrdí předchozí slova – všichni se na ni dívají a hodnotí ji pohledem, ne vždy kladně samozřejmě. Dobové kostýmy jsou zde zobrazeny s přesností a odpovídají módě, která se na Versailles v 18. století opravdu nosila. Kostýmy jsou často inspirovány reálnými portréty, Canonero je však zmodernizovala a dodala jim na zajímavosti. Vidíme bohaté a zdobené šaty, volánky a krinolíny, paruky či složité účesy, výrazné líčení a spoustu doplňků jako například kloboučky či vějíře, a to je pro diváka velice líbivé.

Následuje scéna svatby Marie Antoinetty a Ludvíka XVI. Nevěsta má na sobě velkolepé a honosné šaty, určitě nejvýraznější šaty z celého filmu, co se zdobení týče. Bílé šaty mají mnohem širší sukni, než mají ostatní ženy v záběru a ze zad spadá dlouhý závoj. Šaty všech přítomných, včetně Marie Antoinetty jsou až kýčovité a přezdobené, což ale reprezentuje velikost a důležitost královské svatby. Kostýmy filmu věnují velkou pozornost měnící se módě konce 18. století. Šaty se vyznačují širokými sukněmi, korzety a složitými vrstvami látky. Tyto siluety pomáhají zachytit opulentnost a přehnanost francouzského dvora v tomto období. Přestože je hlavní hrdinka zobrazena jako dospělá žena a oproti začátku filmu je její oblečení i chování diametrálně jiné, můžeme vypořadovat stále jistou dětinskost v jejím chování, která je divákovi sympatická – například když po svatbě udělá Marie Antoinetta při podepisování svého jména kaňku. Jde vidět, že Sofia Coppola chtěla Marii Antoinettu vyobrazit tak, jak bylo výše zmíněno – tedy jako mladou dívku, ne jako namyšlenou královnu, jak ji známe z historie. Film také obsahuje vtipné prvky, nejde pouze o historické drama, například ve scéně, kdy se při oblékání Marie Antoinetty střídají nejvýše postavené dámy dvora. Marie Antoinetta tuto tradici zhodnotí jako k smíchu. Je jí ale odpovězeno „Tohle, madam, je Versailles.“ Právě tato scéna je určitě jedna z těch výraznějších, kdy se Antoinetta seznamuje s životem na dvoře, a opět je zobrazena při procesu oblékání. To reprezentuje tehdejší důležitost a preciznost při výběru oděvů.

V následující scéně, kdy Marie Antoinetta obědvá se svým novomanželem má na sobě opět pastelově modré saténové šaty s růžovými mašličkami. Tyto mašličky má pak i ve vlasech. Tento kostým působí velmi mladistvě a hravě a reprezentuje fakt, že přestože je z ní vdaná paní, je Marie Antoinetta ještě dívka. U večeře má naopak šaty růžové barvy s tylovými

volánky na ramenou a květinovou aplikací. Opět má květiny i ve vlasech. Kostýmy ve filmu jsou velmi nápadité a jde vidět, že film cílí hlavně na mladší publikum a je moderní. Také barvy kostýmů jsou ve sladkých a velmi příjemných dívčích tónech modré a růžové, které kromě zmiňované mladistvosti reprezentují také její naivitu. Tyto barvy se vždy objeví alespoň na jednom z kostýmů a mnohdy se dokonce doplňují. Takto výrazné barvy se historii samozřejmě vymykají, v reálném 18. století by použity nebyly, ve filmu ale souzní s celou atmosférou filmu. Režisérka Sofia Coppola kostymérce Canonerové řekla, že chce, aby byly kostýmy v barvách makronek, což bylo perfektně splněno, alespoň v první polovině filmu, která zobrazuje Antoinettinu mládí a její divoké období. Dorty a sladkosti doprovází celý film, nejen doslova ve scénách, ale celý film a charakter Marie Antoinetty je konstruován „sladce“. Ostatní dvořané mají na sobě vždy neutrální barvy – černé, bílé, béžové, zlaté atd. Marie Antoinetta většinou vystupuje z řady a nosí barvy výraznější, což je většinou pro hlavní hrdinku charakteristické, každopádně i ve skutečnosti Marie Antoinetta tyto barvy oblibovala a byla velice pokroková a dokázala je i v této době zpopularizovat. I když má na sobě (například při scéně v parku) béžové šaty, zdobí je růžové kytičky a dlouhý závoj. Zajímavé při této scéně také je zrcadlení prostředí, ve kterém se Marie Antoinetta nachází. Při pobytu ve Versailles jsou její róby honosné, s mnoha aplikacemi, mašlemi, mnohdy dokonce vzory na šatech zrcadlí vzory na zdech zámku, jako by se Antoinetta do Versailles začala vpíjet. Při procházce v parku jsou na jejich šatech naopak kytky a přírodní motivy.

Marie Antoinetta není v manželství spokojena a její zoufalství se začíná promítat do jejího života. Život ve Versailles se jí začíná vymykat z rukou a ona zažívá divoké období. Stále ale volí ty stejné barvy i doplňky, z kostýmů vyzařuje hravost a mladistvost. Pestré barvy zase reprezentují Antoinettinu divokost, kterou má v srdci. Marie Antoinetta často nosí kloboučky nebo pera ve vlasech a také luxusní střevíce, které do filmu navrhl Manolo Blahnik. Oblíbeným doplňkem jsou také zmíněné krajky kolem krku, které ale postupem času mění vzhled. Už nevypadají jako obojek, ale jsou čím dál méně nápadné a jemnější, například je to pouhá mašle kolem krku. To reprezentuje, že Marie Antoinetta si na svůj sjednaný sňatek již zvykla, směna byla dojednána a ona žije nový život. Stříhy i látky se postupem času mění, stejně jako povaha Marie Antoinetty. Ve Versailles už není tak nová a její sebevědomí se zvyšuje. Dekolty se prohlubují, sukně rozšiřují a Marie Antoinetta místo krajky, který symbolizovala nevinnost, začíná kolem krku nosit drahé diamanty.

Ve scéně, kdy se Marii Antoinettě narodí synovec má na sobě šaty, které jsou zajímavě střiženy – vrchní část tvoří jakýsi krémový kabátec, pod kterým se skrývá růžová sukně.

Jejich význam může být přečten několika směry. Bílá a krémová barva reprezentují slavnostní a velkolepou událost. Růžová sukně je již součástí Antoinetty identity, je tedy ponechána i v těchto šatech, přestože ostatní mají šaty pouze v jedné barvě. Marie Antoinetta ale v této scéně hystericky pláče kvůli tomu, že ona potomka stále nemá. Krémově bílá barva ještě více zdůrazňuje její bledou barvu a ponuru atmosféru scény. V klasických pastelových a sladkých odstínech barev, které Marie Antoinetta běžně nosí by tato scéna neměla tak hluboký význam. Scéna končí záběrem na sedící Marii Antoinettu v koutě s hlavou položenou v klíně na pomačkané růžově sukni. I v tak intenzivní scéně se objeví charakteristická barva pro hrdinku, nese ale úplně jiný význam. Reprezentuje touhu po potomkovi a zlomenost postavy. Je také symbolické, že Marie Antoinetta pláče v místnosti přezdobené zlatem. Díky módě a dekadentnímu životu ve Versailles se ale Marie Antoinetta se svými neduhy vypořádává lépe. Následuje rychlý střih a divák vidí scénu, kdy jsou nejprve zobrazeny střevíčky a dále Marie Antoinetta s dvorními dámami vybírají látky na šaty a boty a popíjí šampaňské a smějí se. I díky moderní rockové hudbě, konkrétně písni „I want candy“ je atmosféra úplně jiná, přechází scéna byla bez hudby. Je jasné, že móda činí Marii Antoinettu šťastnou, je to pro ni únik z jejího nepovedeného manželství a reprezentuje únik od jejích starostí. Přestože to tak na první pohled nemusí vypadat, její láska k šatům zde marnivost nereprezentuje, spíše je to způsob vyrovnání se se svými trablemi. Marie Antoinetta si zkusí spoustu šatů a změní také účes s pomocí kadeřníka. Dokonce i v písni se zpívá „Mám všechno, co chci“, ale každopádně v kontextu s předchozí scénou víme, že je vnitřně nešťastná.

Ve scéně, kdy se se svými dvorními dámami vydá na maškarní bál, má na sobě hlavní hrdinka poprvé za celý film černé šaty a přes oči má černou tylovou pásku místo škrabošky. Antoinetta nechce a také si nemůže dovolit, aby ji někdo poznal, proto je tento kostým diametrálně odlišný od všech jejích ostatních. Černé organzové šaty tak pro ni paradoxně reprezentují zábavu a velkou svobodu, jelikož se v nich (také díky pásky přes oči) stane alespoň na jeden večer anonymní a může si dělat, co chce. Černá barva může být považována za tu nejjednodušší a nejobyčejnější barvu, každopádně v tomto filmu, který stojí na pestrých, sladkých a pastelových tónech, se černá naopak stala výjimečnou barvou. Díky tomu jsou scény v černých šatech snadno zapamatovatelné a vystupují z řady. Černá barva pro Antoinettu v této scéně reprezentuje také rebelii.

Když zemře francouzský král a panovníky Francie se tak stávají Ludvík XVI. a Marie Antoinetta, dozvídají se oba tuto novinu časně zrána, kdy jsou oba ještě neupraveni. Ludvík má na sobě plášť připomínající župan a košili s kanýrem. Marie Antoinetta má pouze korzet

a spodní sukni od šatů a župan. Vlasy má ledabyle pospínané sponkami. Jejich vzhled nemůže být více paradoxní – stali se králem a královnou a vypadají vystrašeně, šokovaně, ale také smířeně. Nedbalé kostýmy v této scéně reprezentují nečekanou situaci a perfektně zdůrazňují zranitelnost a také mladý věk obou postav – sám Ludvík XVI. pronese „Pane Bože, veď nás a ochraňuj. Jsme příliš mladí“. To výstižně kontrastuje se zmatkem v jejich očích a tím, co mají na sobě. Při korunovaci má Marie Antoinetta opět bílé šaty, nyní jsou lemovány zlatem a zajímavá je její paruka. Zatímco při svatbě, měla vlasy jednoduše pospínané a zdobily je diamanty, které zdůrazňovaly její mladost, nyní má velkou a vysokou paruku, která reprezentuje nárůst její moci a postavení. V paruce má klasicky opět zlaté pero a nahrazuje tak korunu, kterou má král. Následuje opět rychlý střih na oslavu Mariiných osmnáctých narozenin, kdy má opět bílé šaty, nyní se zde ale opět objevují modrá sukně a ostře růžové prvky jako pero ve vlasech či květiny na dekoltu. Dvě základní barvy užitá v celém filmu tedy opět reprezentují Antoinettu jako takovou, a tedy i fakt, že korunovace ji zdánlivě nezměnila. Pravdou ale je, Antoinetta už není dívkou jako doposud, přestože je jí pouhých osmnáct let. Konečně se jí podaří zplodit potomka. Divákovi tuto novinu v podstatě oznamují její šaty. Ve scéně, kdy si lehá šťastná do trávy a má na sobě květinové šaty, které reprezentují ženskost, jemnost a zejména plodnost. Po narození dítěte ji můžeme vidět většinou v bílých šatech, ve kterých působí něžně, čistě a mateřsky. Přesto ale moderní rebelku ve své duši nezapře a objeví se například v růžové paruce a věnečkem ve vlasech. Na druhou stranu se přestane za paruky tolik skrývat a preferuje své vlasy volně rozpuštěné. A nejde pouze o vlasy, jako rebelku ji lze vnímat i ve scéně s jejím milencem, kdy má na sobě bílé nadkolenky s modrou mašlí. Horní část těla zakrývá růžový vějíř.

Úplný opak k dekadentnímu životu, který Antoinetta vede ve Versailles, tvoří návrat ke svým dívčím kořenům ve svém sídle Malý Trianon. Zde žije se svými dětmi, čte knihy, má neupravené vlasy a nosí jednoduché šaty bez korzetu. Paradoxní je, že její ženskost, jemnost a mateřkost se projevuje nejvíce tady. Tyto kostýmy reprezentují návrat ke svobodě, dívčím letům a také od svazující etikety, která platí na Versailles. Opět se snaží vrátit k identitě, kterou kvůli Francii ztratila. Bílá barva zde reprezentuje svobodu a volnost a také nespoutanost Marie Antoinetty. Chce žít život prosté dívky a užívat si přírodu, užívá si to, že není omezená žádným protokolem a může se chovat podle svého.

Francie se potýká s dluhy a poddaní protestují proti králi a královně. Následuje záběr na Marii Antoinettu ležící ve vaně v paruce, ověšenou drahými šperky a je nalíčena velice tmavě hnědou až černou rtěnkou. V tento moment pronese legendární větu „Ať jedí koláče.“ Poté

scéna opět končí. V průběhu celého filmu je Marie Antoinetta zobrazována jako mladá a moderní dívka, jejíž život je zajímavé sledovat. Divák nikdy necítí nenávisť vůči jejímu okázalému způsobu života. Nicméně v této scéně poprvé působí jako zlá a marnivá žena, jakou známe z hodin dějepisu. Důležitým detailem je zde proto tmavá rtěnka. Její černá barva má reprezentovat Antoinettu jako „padoucha“ a zdůrazňuje také její temné stránky. Je to skvěle zvolený doplněk, přestože nejde o kostým, protože divákův první pohled patří právě této tmavé rtěnce, když Marie Antoinetta zlomyslně a bez nadsázky pronese tuto větu. Ve filmu je ale scéna smyšlená a následuje scéna, kdy Marie Antoinetta sedí ve své ložnici s přítelkyněmi a vyvrací, že toto řekla. Coppola Antoinettu zobrazuje v naprosto odlišném světle, než jsme zvyklí z hodin dějepisu.

Po smrti Marie Terezie porodí Antoinetta druhé dítě. Na znamení smutku se obléká do černé a její další oděvy pochopitelně už vůbec nepřipomínají Marii Antoinettu ze začátku filmu. Nosí zemitější a tmavější tóny barev, vlasy již nemá dokonale upravené a zestárla. Canonero už nepoužívá známé nevinné barvy, nýbrž tmavší a dramatičtější. Zde už barvy neslouží k tomu, aby lahodily oku, ale zobrazují politickou a ekonomickou sílu. Pestrá růžová se změnila ve mdlou lila barvu, šaty už nejsou tak nadýchané, jak bývaly – všechno toto, reprezentuje život Antoinetty poznamenaný smrtí její matky a syna. Barvy z jejího života jako by nadobro vybledly. Kostýmy tak mapují celý život Marie Antoinetty. Dalo by se říci, že v druhé polovině se film stává opravdovým životopisným historickým dramatem, a ne nadsázkou pro teenagery. Francouzská revoluce se stupňuje a král s královnou naposled večeří ve Versailles. Do pozadí křičí protestující lidé. Marie Antoinetta má naposled honosné šaty ve své oblíbené modré barvě, přesto už nepůsobí jemně a mladistvě, nýbrž strhaně a unaveně. Film končí scénou, kdy se manželé loučí s Versailles.

4.8 ĎÁBEL NOSÍ PRADU

Tento film staví na klasické proměně hlavní hrdinky z průměrné dívky na stylovou a trendy ženu a následuje tak příběh klasické popelky. Postavy se dají s disneyovskou Popelkou také snadno srovnat – Andie (Popelka) je ztracena ve světě módy, dokud jí „víla“ v podobě módního editora Nigela kouzelně nepromění na chic dámu. Ďábel nosí Pradu ale specificky dává důležitost nejen správnému oblečení pro ženu, ale hlavně takovému oblečení, které je značkové, drahé a vychází z posledních módních couture kolekcí. Film se odehrává v prostředí módního magazínu Runway, proto přeměněná verze postavy Andie Sachsové zrcadlí to, co čtenáři vidí na stránkách Runwaye.

Už první scéna nám poukazuje na rozdílnost, kterou uvidíme u hlavní hrdinky. Jedná se o sestřih ranních příprav různých žen a do protikladu je zde ranní rutina Andie Sachsové. Všechny se chystají na pohovor do Runwaye. Ženy v úvodní scéně pečlivě vybírají oblečení od spodního prádla po šaty, zatímco Andie je k oblečení lhostejná a je jí jedno, co bude mít na sebe. Další protiklady jsou například v užívání kosmetiky (rtěnka versus balzám na rty), ve volbě snídaně (pár mandlí versus velká bageta) a také v dopravě (dívky si zavolají taxi, Andie jede raději metrem). Rozdíl je v tom, že Andie jako novinářka vidí na pohovoru důležitost v její práci, tedy jejích článcích, zatímco ostatní ženy ví, že v módním magazínu je důležité to, jak člověk vypadá, tedy jeho zevnějšek (to dokazuje také scéna Mirandina příjezdu, kdy si redaktorky přezouvají z papučí do lodiček a malují si rty). Andie je oblečena do obyčejných černých kalhot, košile a fialového svetru. Je vykreslena jako typická průměrná dívka, kterou na ulici snadno přehlédnete, též zvaná jako „girl next door“. Je to tedy právě výběr oděvu, který hlavní hrdinku představuje divákům a nějakým způsobem ji charakterizuje a zasazuje do děje. Oproti ostatním dívkám ji máme vidět jako „šedou myšku“, která se v módě absolutně neorientuje. S druhým typem dívek je pak Andie konfrontována přímo v budově, kde Runway sídlí a všimne si, že už teď svým zevnějškem nezapadá. Asistentka Emily, která ji uvede její vzhled okomentuje jako: „Personální má fakt smysl pro humor“. Můžeme ale pozorovat, že Andie se ve svém oděvu cítí sebevědomě a zatím si neuvědomuje, že do módního průmyslu úplně nezapadá.

To, jak moc záleží na vzhledu v práci v módním magazínu, ukazuje také scéna „pohovoru“ Andie s Mirandou, kdy hlavní hrdinku šéfredaktorka zhodnotí, jako někoho bez stylu a módního vkusu. Její kritérium je jednoznačně vzhled a také vkus na oblékání. To, co Andie dokázala v dosavadní kariéře, její studijní i novinářské úspěchy, jsou pro Mirandu úplně vedlejší. Podle Mirandy Andrea nemá cit pro módu, a proto ji Miranda pošle pryč. Andie dochází, že se na toto místo nehodí, přesto práci díky své bojovnosti dostane. Následující den se Andie seznamuje se svou prací a její oblečení je už na první pohled rozdílné oproti předchozímu dnu. Má na sobě bílý Calvin Klein kabát, což je velice zajímavý tah od Patricii Field, jelikož hlavní hrdinka je zatím stále před svou proměnou. Tento kabát má již zmiňovanou proměnu avizovat. Andie sice stále vypadá jako průměrná dívka, ale bílý kabát jaksí zdůrazňuje fakt, že má potenciál na to stát se trendy elegantní ženou pracující v módním průmyslu. Pod kabátem má ale Andie opět obyčejný svetr s košilí a tvoří tak výrazný kontrast se svou kolegyní Emily, která je naopak vždy oblečená podle nejnovějších trendů a velmi výrazně nalíčená, což může působit na první pohled směšně, ale v podstatě tyto výrazné barvy

ještě zdůrazňují rozdíl mezi ní a Andie. Emilyin styl oblékání odráží její velkou snahu a ambici prosadit se v módním průmyslu. Nigel Andie nabídne boty na podpatku, Andie ale odmítne s tím, že Miranda ji přijala pro její kvality. Miranda ji ale rychle vyvede z omylu a opět diváka utvrdí v tom, že v tomto odvětví záleží hlavně na vzhledu. To nicméně v jiné scéně, poté co Andie zkritizuje oblečení, dokládá ironicky Nigel slovy „Ano, o tohle přece v tomto multimiliardovém průmyslu jde – o vnitřní krásu.“ Zajímavé je, že kamera v této scéně jde odshora dolů a ne naopak, jak bývá zvykem. Tento pohyb kamery značí znechucený pohled Mirandy, která si Andie měří od hlavy k patě. Opačný pohyb se používá spíše při obdivných záběrech. Zmíněný Andiin svetr se stane předmětem velmi známé diskuze, kdy Miranda ve filmu v podstatě vysvětluje, jak se oděvy použité nejprve v couture módě, dostávají postupně do obchodních domů a stávají se masovými. Když se Andie sarkasticky zasměje poznámce, že dva na první pohled stejné pásky jsou vlastně úplně jiné barvy, Miranda ji uzemní svým proslovem: „Připadá ti, že s tím nemáš nic společného. Ty otevřeš skříň a vytáhneš třeba vytahaný modrý svetr, abys dala světu najevo, že jsi příliš povznesená na to, co si vezmeš na sebe. Jenže nevíš, že ten svetr není jen modrý, není jen tyrkysový ani azurový, je blankytný. A taky si nejsi vědoma toho, že v roce 2002 představil Oscar de la Renta kolekci blankytných šatů. Pak přišel Yves Saint Laurent se svými blankytnými vojenskými saky. A najednou se blankytná objevovala v kolekcích různých návrhářů odkud prosákla až do obchodních domů a levného textilu, kde sis ho koupila ty. Ta modrá představuje miliony dolarů a nevyčísitelnou práci a je trochu komické, že se cítíš povznesená nad módní průmysl, přitom máš na sobě svetr, který ti vybrali lidé v této místnosti.“ Tento monolog je známý zejména díky jako scéna celkově, je ale velice důležitý pro pochopení fungování celého módního průmyslu. Miranda tímto monologem vyjádřila svou znalost, sílu a vliv na módní trendy i její postavení v módním průmyslu.

V následující scéně je Andie oblečená do domácího oblečení – tepláků a mikiny. To dokazuje, že si stále myslí, že Miranda nemá pravdu a dokáže jí, že vzhled ani módní diktatura nejsou důležité. Svou pravou osobnost stále promítá do svého chaotického stylu oblékání a obhájuje ho jako pohodlný. Také kritizuje povrchnost módního průmyslu a lidí, co v Runwayi pracují. Přezdívá jim „klaperky“ podle zvuku podpatků a vylévá si tak na nich svou frustraci. Film *Ďábel nosí Pradu* také reflektuje toxický pohled módního průmyslu na ideální postavu. Když je Andie na obědě, Nigel má několik poznámek typu „Hlavní ingrediencí kukuřičné polévky je celulitida“ nebo „Od doby, co se z velikosti dva stala velikost čtyři a z nuly stala dvojka.“ Celkově můžeme sledovat, jak na Andie každý hledí skrz prsty, posmívá se jí, a to vše jen

proto, že působí a obléká obyčejně a je neupravená. Později ve filmu můžeme sledovat, že postoj ostatních se k Andie změní přesně v době, kdy začne vypadat dobře.

Přestože toto toxické prostředí kritizuje, můžeme si všimnout, že Andie, přestože je hladová, odmítne sendvič, který jí připravil přítel. To je znamení, že si Andie podvědomě začíná uvědomovat prostředí, ve kterém pracuje. Po dalších scénách, kdy se divák dozvídá, jak náročná je práce pro Mirandu, nastává moment, kdy Miranda Andie kritizuje. Andie má při tom na sobě tělové triko, sukni po kolena, černé punčochy a lodičky. Už teď vypadá mnohem elegantněji než na začátku filmu, takže postupně jde vidět jistý pokrok. Tento outfit je ale definitivně posledním před proměnou hrdinky. Miranda se Andie totiž velmi dotkne, když ji nazve „chytrou tlustou dívkou“. Tato věta opět ukazuje na toxické ideály v módním průmyslu, jelikož Andie je na první pohled normální štíhlá žena. Andie to zraní a jde za Nigelem, který je jednou z pozitivních postav ve filmu, na druhou stranu i na něm jde vidět, že je poznamenán toxicitou módního průmyslu (například již zmíněné poznámky ke vzhledu a postavě Andie nebo k jeho občasně sebestřednosti). Na druhou stranu Andie nastaví zrcadlo a ukáže jí, že pokud se nehodlá módě podřídit, je na špatném místě. Jeho láska k módě a módnímu magazínu je velmi zřetelná, když říká: „Tohle není jen časopis. Tohle je zářící maják naděje.“ Andie konečně dochází, že všechny eskapády souvisí s jejím vzhledem a chce Mirandě dokázat, že na to má. Tak začíná její proměna, se kterou jí pomůže Nigel. Andie se tak v „kostymérně“ časopisu Runway, kde jsou uloženy všechny šaty, které jsou do magazínu zasílány, setkává se značkami jako Jimmy Choo, Manolo Blahnik, Dolce&Gabbana, Narciso Rodriguez a Chanel, protože Andie ho podle Nigela „zoufale potřebuje“.

V následující scéně Emily a další kolegyně Andie pomlouvají, ta mezitím vchází do dveří a je oblečena velmi elegantně, má na sobě černý kostým značky Chanel, perly, boty od Chanelu a je nově ostříhaná. Kamera ji zabírá zpomalně, aby vyniklo, jak nádherně a chic nyní vypadá, Andie ještě ke všemu dramaticky prohodí vlasy a následuje záběr na překvapené a závistivé pohledy Emily a další kolegyně. Celý outfit kombinuje několik materiálů a vypadá velice luxusně. Andie nyní vypadá opravdu reprezentativně a ihned zapadá do celého prostředí Runwaye. Hned poté zvedá telefon a sebevědomě se představí, což je v kontrastu s předchozími scénami, kdy se do telefonu ani neuměla uvést. Když Andie poprvé po proměně vidí její přítel, začne v pozadí hrát píseň Vogue od Madonny, což opět může značit inspiraci tímto magazínem, navíc ještě znásobuje dojem, že Andie konečně porozuměla módě. Následuje (stále se stejnou hudbou) sestřih záběrů s velmi plynulými střihy, kdy divák vidí, jaké úžasné módní outfity Andie každý den nosí. Pokaždé, když projede dopravní prostředek,

se outfit změnil. Tato rafinovaná scéna prohlubuje efekt celé proměny Andie a na „starou“ Andie divák rychle zapomene. Vidíme kvalitnější látky, zajímavé střihy, různé barvy a kombinace nápaditých doplňků. Andie se definitivně stala jednou z žen, které jsou zobrazeny na začátku filmu a působí velmi elegantně, sebevědomě a chic. Jde vidět, že změna jejího vzhledu a stylu oblékání jí dodala sebevědomí také v práci. Letným a obdivným pohledem zpozorní také Miranda. Kamera v tomto záběru Andie bere odspodu nahoru, což má znamenat obdiv Mirandy a má to reprezentovat znatelný rozdíl oproti předchozímu znechucenému záběru ve scéně s opasky.

Mezi svými přáteli Andie začíná vystupovat z řady, je oblečena do módních kousků od světových designerů a oni jsou zkrátka obyčejní lidé s obyčejnou prací. Rozdíl je zde ukázán například ve scéně, kdy Andie donese z práce luxusní kabelku od Marca Jacobse, kterou Miranda odmítla. Andiina kamarádka ji velmi vtipně a s radostí přijme. To ukazuje rozdíly společenských tříd – zatímco Miranda kabelku nechce a je pro ni zbytečná, Andiina kamarádka by se k ní normálně nedostala a je pro ni velmi cenným předmětem, kterého si bude vážit. Andiin přítel v této scéně poukáže také na problematiku materialismu, když se zeptá, na co ženy potřebují tolik kabelek. Andiin další kamarád to velmi výstižně komentuje slovy „V módě nejde o užitečnost, doplněk je takovou ikonografií, který má především vyjádřit osobnost jednotlivce.“ Andiina kamarádka se ale opět vrací k materialismu se slovy „A je to hezký.“ Ve scéně se Andie s přáteli kvůli práci nepohodne a odchází na večírek, kam ji poslala pracovně Miranda. Na večírku jsou lidé z módního průmyslu a Andie se zde cítí dobře, dokonce lépe než se svými přáteli. To začíná naznačovat, že se změnou vzhledu se začíná Andie také začleňovat do vyšší společnosti a okruhu módního průmyslu. Kdyby Andie na večírek přišla ještě před proměnou, určitě by se tak snadno s vlivnými lidmi na večírku tak rychle neseznámila. Tato scéna opět skrytě ukazuje, jak je vzhled v tomto odvětví klíčový.

V další scéně, kdy návrhář James Holt provádí prezentaci svých návrhů Mirandě, je opět vystiženo, jak funguje módní průmysl. Zde je jasně patrná podobnost postavy Mirandy s reálnou šéfredaktorkou amerického módního magazínu Vogue Annou Wintour. Pouhým mimickým gestem, konkrétně špulením rtů, které v módním průmyslu znamená Mirandin nesouhlas, musí návrhář změnit celou kolekci. Andie to nechápe, ale Nigel jí to vysvětluje slovy: „Pořád to nechápeš? Jenom na jejím názoru záleží.“ Tato věta v podstatě charakterizuje její nesmírný vliv v průmyslu a také kult osobnosti, který je kolem Mirandy vytvořen. V tomto duchu se nese celý film, Mirandu zná v průmyslu úplně každý a je ve svém oboru doslova nedotknutelná. Co se týče oblečení, které má Miranda po celý film na sobě, jedná se

o jednoduché, avšak luxusní a elegantní kostýmy, ze kterých jde vyčíst, jakou úroveň očekává také od svých podřízených. Nenosi žádné módní výstřelky, volí také neutrální barvy a střihy, ale možná právě to podtrhuje její autoritu a respekt – nepotřebuje vystupovat u řady, a přesto je ona tou nejdůležitější.

Ve filmu je samozřejmě také zobrazeno, jak funguje práce v módním časopise. Můžeme vidět módní focení nebo redakční radu. Po Andiině proměně se jí začíná v práci velmi dařit až v takové míře, že vede vnitřní boj, protože jde vidět, že jí práce v módním průmyslu začala bavit a ona se perfektně orientuje. Začíná obdivovat krásné šaty i vlivné lidi, na druhou stranu jí začínají krachovat vztahy a dokáže porušit i své morální hodnoty, když nahradí Emily. Do jejího stylu oblékání se tedy promítají jak její ambice, tak jisté zrcadlení stylu Mirandy. Také její přátelé a přítel jí to říkají se slovy „Vždycky ses holkám z Runwaye smála, teď jsi jednou z nich.“ Andie začíná docházet, že toto není její pravé já, přesto ale volí kariéru.

Když Andie přijíždí na benefiční večer pořádaný Runwayem, má na sobě černé dlouhé šaty s výstřihem a krajkovými rukávy od návrháře Johna Galliana. Vlasy má vysoce vyčesané a je výrazně nalíčená, což je nezvyklé a opět to posouvá její proměnu na další úroveň. Při dialogu s Emily pronese Andie větu „Zase jsi zhubla?“, kterou Emily vezme jako lichotku a radostně přitaká „Všimla sis? Držím novou dietu – vůbec nic nejím a když je mi na omdlení, dám si kousek sýra. Od mé vysněné postavy mě dělí jen střevní chřipka“. Tento rozhovor mírně přehnaně opět ukazuje na to, jak je důležité mít v módním průmyslu hubenou postavu a dívky pro to udělají i zdraví škodlivé věci.

Díky povýšení odlétá Andie s Mirandou do Paříže, kde navštěvuje módní přehlídky. Kamera ukazuje detailně modely a také Mirandu a Andie v publiku. Do pozadí hraje hudba, která vytváří atmosféru toho, že Andie žije splněný sen mnoha žen (to je také ve filmu zmíněno hned několikrát – „Pro tuhle práci by miliony holek vraždily.“). Miranda Andie také seznamuje se s vlivnými lidmi či módními návrháři, například s Valentinem, v pozadí zase mluví Nigel s modelkou Heidi Klum. V následující scéně přijde krásně upravená Andie do Mirandina apartmánu a najde ji tam v županu a nenalíčenou, což je markantní rozdíl oproti tomu, jak dokonale Miranda vždy vypadá. V kontextu scény značí toto Mirandinu zranitelnost a také jistou formu křehkosti. Večer je Andie oblečena vyzývavě, je vidět, že je mnohem sebevědomější než na začátku a svou krásu si uvědomuje. Upraví si make-up a zahledí se na sebe do zrcadla. Kamera se přibližuje a následují střihy do doby před její proměnou. Andie si vnitřně uvědomuje, že se opravdu změnila a z jejího pohledu jde cítit zklamání a stesk po

minulých dobách, na druhou stranu lze tuto scénu vnímat také jako nostalgické vzpomínání na to, kolik toho Andie dokázala. Do pokoje vstoupí Nigel, který její vzhled velmi chválí a oznamuje jí jeho novou práci. Andie se mu pochlubí s tím, že zhubla, což jen dokazuje, jak jí toxický svět módy, ve kterém se pohybuje, pohltit. V poslední scéně z Paříže je Andie opět oblečena do elegantních couture černých šatů značky Louis Vuitton a má na sobě diamantové šperky a boty na vysokém podpatku. Tento outfit je nejvíce couture outfitem Andie a značí tak pomyslný vrchol její proměny. Všechny luxusní a elegantní róby ve filmu reprezentují lesk a také jakési lákadlo, kterým módní svět je. Jsou to ale právě paradoxně tyto šaty, ve kterých se Andie definitivně rozhodne odejít z Runwaye. Z této honosné róby, která předtím značila její pomyslný vrchol kariéry v módním průmyslu se paradoxně najednou stávají šaty, ve kterých Andie našla svobodu a působí mnohem bezstarostněji a volněji a přes nepohodlí šatů může opět dýchat. Andie v Runwayi tedy končí, jejím posledním outfitem je rolák, džíny a hnědá kožená bunda, tudíž rozdíl mezi posledními dvěma outfity nemůže být větší. Značí to také jistý návrat ke svým kořenům, její styl oblékání je nyní opět více konzervativní a praktický. Distancuje se tím oficiálně od světa módy. Přestože ale už není oblečena od hlavy k patě od světových návrhářů, vypadá velmi svěže a elegantně, také má upravené vlasy a jde vidět, že kousek Runwaye v ní navždy zůstal. V poslední scéně volá Andie s Emily a daruje jí její šaty, pomyslně se tak zbavuje i své materiálnosti. Nakonec kamera Andie zabírá mezi ostatními lidmi a opět tak navozuje pocit, že se vrátila ke své pravé podstatě.

4.9 POKÁNÍ

Tento film začíná v Anglii v roce 1935. Děj sleduje rodinu Tallisovu, která žije v honosném sídle, dvěma hlavními postavami bude konkrétně Cecille Tallisová a zahradník Robbie Turner. Další důležitou postavou bude také mladší sestra Cecille Briony. Vidíme typickou aristokratickou rodinu v předválečné době, všichni na sobě mají dobové kostýmy – ženy z vyšší třídy nosí šaty širokého střihu a tlumených barev s límečky, častým materiálem je krajka, a ve vlasech mají pokládané vlny. Poprvé vidíme Cecille jak leží se sestrou Briony v zahradě. Má na sobě lehkou průhlednou květinovou blůzu a sukni pod kolena ve stylu art deco. Tento materiál byl ve třicátých letech velmi trendy, zajímavým detailem je ale to, že blůzka a sukni mají jiný vzor, což by tehdy zřejmě neobstálo. Tento detail ale může reprezentovat zdánlivou nesourodost mezi Cecille a Robbiem, která bude hlavním motovem dalších scén. Také to může být reprezentací rozpolcených pocitů, které Cecille k Robbiemu chová. Cecille vypadá velice romanticky, kostým má světle béžovou barvu, symbolizuje její

mládí a nevinnost a také ukazuje populární barvy této doby. Vlasy má kudrnaté – tak, jak se to ve třicátých letech nosilo.

V další scéně ji Briony vidí, jak se u fontány baví s Robbiem. Briony na ni žárlí, protože se jí Robbie líbí, to se ale dozvídáme až později ve filmu. Její závist je ale velmi důležitou částí děje a promítá se i do kostýmů. Následuje střih a scéna je vysvětlena tak, jak se opravdu stala, a ne jak ji vnímá Briony. Cecille nasbírala kytky, vidí Robbieho před domem a jde si tak do fontány pro vodu, aby se s ním setkala. Jdou společně a vyprávějí si. Z rozhovoru a také z kostýmů je patrné, že pocházejí z jiných tříd. Cecille vypadá jako typická dívka z bohaté anglické rodiny. Sama Cecille ve filmu dříve uvede: „Jsme v jiných kruzích.“ Ona má zmíněný béžový kostým, on má prostou modrou košili a hnědé kalhoty. Pokání ve svých kostýmech precizně a zřetelně vymezuje třídní rozdíly. Pointou scény je, že Robbie rozbije vázu, Cecille se vysleče pouze do neglizé a skočí pro kousek vázy do fontány. Se sundáním kostýmu jako by sundala také svou aroganci a ukáže Robbiemu, jaká povaha opravdu je – nebojácná a sebevědomá. Cecille se vynoří švihem z vody a postaví se na fontánu. Robbie na ni upřeně hledí, jelikož je celá mokrá a košilka se jí přilepila na tělo, díky tělové barvě vypadá jako nahá. Tím je zdůrazněna její zranitelnost a nejistota, na druhou stranu je to intenzivní moment mezi oběma postavami, které se milují, není zde ani použita hudba. Opět zde citlivost momentu reprezentuje kostým, respektive neglizé, každopádně v realitě ženy nosily mnohem složitější spodní prádlo než jen košilku.

Do sídla přijíždí Cecillin bratr Leon a rodinný přítel Paul Marshall. Cecille má na sobě letní květinové šaty za krk a zlatý náramek. Opět lze spatřit třídní rozdíly, když služebník Danny přijde s kufry oblečený do staré košile, kalhot a vesty. Na hlavě má čepici, kterou ve třicátých letech nosili chudí mládenci. Cecille si je svého bohatství vědoma. Později se s Leonem a Paulem koupe v jezírku u domu. Má na sobě jednoduché krémové plavky, které mají zajímavý dekolt a jsou prostřižené také vzadu. Nejsou to klasické monokiny, mají kratšasový střih typický pro třicátá léta. Také má na sobě koupací čepici se zapínáním pod bradou. Plavky jsou vyrobeny ze strečového materiálu, což je oproti realitě rozdíl – ve třicátých letech byly plavky vyráběny z vlny. Je důležité si také všimnout vysvětlení na konci filmu – celý děj jsou vzpomínky Briony. To, že některé kostýmy jsou béžové barvy a některé jsou velmi barevné, může být zapříčiněno Brioninou pamětí. Nostalgické vzpomínky jsou barevnější, některé vybledlé, vzpomínky na válku jsou reprezentovány v tmavších a vybledlejších barvách, ikonické zelené šaty zase více zářivěji, jako klíčová vzpomínka.

Robbie píše Cecille dopis jako omluvu za jeho chování u fontány. Mezitím vidíme, jak se Cecille chystá na rodinnou večeři. Kamera zabírá její odraz v zrcadle. Vedle obličeje je bílé peří. Opět má pokládané vlny ve vlasech, nízký drdol, červenou rtěnku a kouří cigaretu. Vypadá jako typický ideál krásy předválečné doby, zejména 30. let. V prostřizích Robbie na Cecille myslí a ona si obléká ikonické zelené šaty, které proslavily tento film. Do pozadí scén hraje opera, kterou si Robbie pustil z gramofonu. Celá tato scéna záblesků jejího chystání působí velmi umělecky. V detailu vidíme mihnout se zelenou látku, a také jak si Cecille dává ramínka šatů. Můžeme si také povšimnout, že Cecille nemá pod šaty žádné punčochy, což bylo dříve neobvyklé, diváka to tedy podněcuje přemýšlet, zda má pod šaty spodní prádlo. Také si zapíná diamantový náramek a stříbrnou sponku s hvězdičkou do vlasů, mimochodem vše značky Chanel. V této scéně se film inspiroval novelou, kde se píše, že obléknutím těchto vyzývavých šatů vysílá Cecille Robbimu signál, že je pro něj dostupná a líbí se jí. Robbie se také chystá na večeři, obléká si slušivý smoking s motýlkem, takže absolutně nejde poznat, že pochází z chudších poměrů a poprvé jsou si sobě rovni, alespoň co se kostýmů týče. Napsal dvě verze dopisu – jednu slušnou a jednu nemravnou. Omylem pošle nemravný dopis po Briony. Ta si ho přečte a v kontextu se scénou u fontány a také ze žárlivosti začne mít Robbieho za sexuálního maniaka.

V další scéně už vidíme Cecille oblečenou do zelených šatů. Opírá se o piano a vypadá velmi elegantně. Šaty mají tenká ramínka a kvůli době léta, ve které se film odehrává, mají volnější střih. V pase jsou ale staženy, a tak vyniká velmi štíhlá postava Cecille. Podle Durránové může za proslavení šatů také Keira Knightley, její postava přesně odpovídala tehdejšímu ideálu a šaty na ní perfektně sedí. Má také dřívější zkušenosti s dobovými kostýmy. Stejně tedy jako Audrey Hepburnová proslavila malé černé, Marilyn Monroe růžové šaty s diamanty, ke Keire Knightley patří tyto smaragdové šaty. Na bocích pak mají šaty aplikaci v podobě uzlu látky, sukně je volná. Uzel látky je umístěný na intimních partiích Cecille, což odkazuje na Robbieho slova v dopise a také reprezentuje její panenství. Kostým má vcelku hluboký dekolt vpředu a úplně holá záda. Je tedy velmi rafinovaný, svůdný, na svou dobu dost vyzývavý, ale přesto působí naprosto noblesně. Kostým samozřejmě není historicky úplně přesný, ale obsahuje prvky dvacátých a třicátých let a moderní doby a ty kombinuje tak, aby byl pro diváka líbivý. Tímto kombinováním se šaty také stávají nadčasovými. Zajímavá je barva šatů, je velice netypická. Jde o brčálovou zelenou. Všechny ostatní postavy jsou oblečeny do tlumených barev, pouze Cecille vyniká (častý jev u hlavních hrdinek), díky zelené barvě je středem pozornosti, což může odkazovat

také na to, že se Cecille odmítá podřídít řádu své rodiny. Zelená má ale také reprezentovat zmiňovanou závist a žárlivost, kterou k Cecille cítí Briony. Proto je výběr barvy více než symbolický. Na druhou stranu zelená barva reprezentuje také mládí a nové začátky, což vzhledem k tomu, že v nich Cecille vyzná lásku Robbiemu, dává také smysl. Atypická barva může reprezentovat také Cecillino rebelství. Je odhodlaná vyznat lásku muži z nižší třídy a postavit se tak známým standardům. Šaty odpovídají době třicátých let, nutno ale podotknout, že právě barva je na tuto dobu velmi moderní. Je to také naposledy, kdy má Cecille na sobě takto mladistvé, zářivé barvy. Zrcadlí nejen období horkého léta, ale také temnotu a záhadnou atmosféru scény a příchod něčeho zlého. V průběhu scén se barva také mění – na začátku je zářivá, při scéně v knihovně je tmavší a svůdnější, což zdůrazňuje její přitažlivost k Robbiemu. Je také důležité uvědomit si, jak bývá zelená barva na ženských hrdinkách zobrazována. Většinou reprezentuje sebevědomí, ale také ženské „padouchy“, například zlá čarodějnice ze země Oz nebo macecha Popelky. Zde je ale reprezentací úplného opaku – mladé a sebevědomé ženy.

Tyto šaty byly zvoleny nejlepším kostýmem všech dob, proslavily tento film a jsou jeho nejdůležitějším kostýmem. Důvodů je několik, jedním z nich je také to, že scény, ve kterých je Cecille v těchto šatech, jsou pro film klíčové, dochází v nich k bodu zlomu. Tyto šaty v sobě skrývají několik významů, dokáží říct to, co se slovy ve scénáři vyjádřit nedá, proto jsou pro tento film tak důležité. Durránová za Pokání také dostala Oscara a šaty se staly kultovním hitem.

Na večeři přichází i Robbie, přijde mu otevřít Cecille v zelených šatech. Robbie si je chvíli zticha a prohlédne si ji od hlavy k patě – je jejím vzhledem očarován. Cecille odchází od dveří – vidíme opět její holá záda a sukni, která za ní lehce vlaje. V knize se píše, že vypadá jako mořská panna, proto pohyb šatů ve filmu vypadá skoro jako pod vodou. Kamery se tyto šaty snaží zobrazit z co nejvíce úhlů a zdůraznit tak to, jak neodolatelně Cecille vypadá. Šaty samotné zdůrazňují části těla, na které směřují Robbieho pohledy. Cecille jde s Robbiem do knihovny, rozsvítí lampu a šaty tak hrají hru se světlem a stíny. Vidíme detailněji, jak šaty sedí Cecille na těle, nyní vypadá v kontextu scény svůdněji. Světlo dodává více důrazu na detaily – vidíme, že šaty jsou z lehkého saténu a lampa zdůrazňuje také jejich střih a upnutý pas s uzlem na bocích. Také barva se mění na svůdnou smaragdově zelenou. Cecille vyznává Robbiemu lásku a její povaha se najednou mění z arogantní a namyšlené paničky na křehkou ženu. V knihovně se také pomilují, zajímavé je, že kamera se soustředí například na diamantový náramek, který má připomínat třídní rozdíl mezi Cecille a Robbiem, který zde

stále je, přestože na první pohled to tak nepůsobí. I při této scéně jsou opět v hlavní roli zelené šaty – kamera zabírá sundávání ramínek, holá záda i sukni šatů, která Cecille padá z kolena. Šaty jako by byly třetí postavou této scény. Po tom, co je spatří Briony, stojí Robbie s Cecille uprostřed knihovny zády ke kameře. Cecille pak odchází ze záběru a šaty kolem ní vlají. V těchto scénách je hodně pohybu, proto musela Jacqueline Durran šaty udělat tak, aby byly lehké a pohyb tak byl zdůrazněn a zdramatizován lehkostí šatů. Navíc v mnoha filmech jsme zvyklí, že kostýmy jsou brány spíše od pasu nahoru, zde jsou ale několikrát ukázány na celé postavě, což jim přidává na kráse. Lehkost šatů je také podmíněna tím, že se scéna odehrává uprostřed léta. Při večeři se Cecille a Robbie pod stolem dotýkají rukama, opět je zde zabrán Cecillin diamantový náramek.

Po večeři jdou všichni hledat Cecillin bratrance do zahrad. Poté co je sestřenka Cecille Lola znásilněna se scény začínají dramatizovat. Cecille stojí před Lolou, opět vidíme její záda. Briony udá Robbieho policii. Následuje záběr, kdy Cecille vychází z domu na schodiště. Šaty za ní vlají, stále vypadá skvostně, už ale nesymbolizují takovou lehkost jako předtím. Reprezentují těžkost nadcházejících okamžiků i bezmoc, kterou Cecille cítí. Sedne si na schodiště a opět vidíme hru světla se stínem. Nyní jsou ale na rozdíl od scény v knihovně osvětlena holá záda Cecille. Shrbí se a obejmě si kolena a vypadá v šatech zranitelně, už ne tak sebevědomě. V další scéně všichni čekají, kdy se vrátí Robbie z hledání. Opět vidíme Cecille zády, tlumené světlo zdůrazňuje její siluetu v šatech. Celou dobu hraje podkresluje napětí pianová hudba. Pro Robbieho přijede policie a odváží ho. Šaty, které nejprve na Cecille reprezentovaly neodolatelnost, sebevědomí, její status a bohatství, nyní symbolizují samotu, bolest a ztrátu.

Následuje stříh o čtyři roky později. Vidíme, že Robbie je ve Francii ve válce. Před půl rokem se s Cecille setkal v kavárně. Cecille nyní pracuje jako zdravotní sestra, proto na sobě má dobovou sesterskou uniformu. Jedná se o modré šaty s bílým límcem ke krku a bílou zástěrou. Pokud se opět zaměříme na barvu kostýmů, (nehledě na to, že se jedná o uniformu) modrá je barvou klidu a Cecille v této scéně opravdu působí klidně, obzvláště když přihlídneme na fakt, že je válka a oba se vidí naposled, což ona ale samozřejmě neví a věří v lepší budoucnost. Modrá barva je také spojována s vodou, a právě voda je velkým symbolem v tomto filmu. Už když Cecille odchází od fontány, dotkne se Robbie hladiny vody, jako by mu to nahrazovalo dotyk s Cecille. Také často vidíme, jak Cecille čeká na Robbieho, například před rozbourěným mořem a také on vyhledává vodu jako spojení mezi ním a Cecille. Právě voda také symbolizuje čistotu (reprezentující čistou lásku mezi Robbiem

a Cecille), znovuzrození nebo pokání. Je symbolicky přidána také do pozdějšího příběhu s Briony, kdy nosí modrou uniformu reprezentující to, že se pro Robbieho obětovala – vzdala se kontaktů se svou rodinou a pracuje jako sestra. Cecille má stále stejné kudrnaté vlasy, je ale velmi bledá, má kruhy pod očima a červená rtěnka, která z ní kdysi dělala dokonale krásnou dívku, nyní únavu zdůrazňuje. Zajímavé je, jak barvy očí hrdinů reflektují barvy kostýmů toho druhého – Robbieho modré oči s modrou uniformou Cecille a Cecilly hnědé oči s vojenskou uniformou Robbieho. V mnoha filmech můžeme vidět, že ústřední pár má na sobě stejný kostým nebo kostým stejné barvy, tento skoro přehlédnutelný detail je ale něco neobvyklého. Cecille s Robbiem odchází z kavárny a má na sobě tmavě modrý kabát a klobouček – oproti jejím dosavadním outfitům krémových barev nebo zelených šatů je to velký rozdíl. Jak příběh postupuje a probíhá druhá světová válka, Cecillyny kostýmy se mění a ponurou dobu války a také to, že Cecille už není mladá bezstarostná dívka, zestárla. Kostým je také na poměry válečných let značně androgynní a působí spíše maskulinně.

Mezitím film ukazuje hlavně to, co Robbie prožívá ve válce. Cecille mu píše dopisy. Když přichází ke schránce, má na sobě lahvově zelené šaty a šedý kabát. Za povšimnutí stojí to, že zelená barva Cecille provází celým filmem. Oproti ikonickým zeleným šatům v klíčové scéně filmu, jsou tyto šaty očividně naprosto jiné, tmavé a ponuré. Reprezentují nejen válečnou dobu, ale také vnitřní pocity hlavní hrdinky. Cecille vypadá strhaně a ustaraně, navždy ztratila svou nevinnost.

V další scéně vidíme dospělou Briony, která se také stala zdravotní sestrou, což má být její pokání – odtud název filmu. Dobové kostýmy sester jsou zde zobrazeny důsledně – sestry na sobě mají světle modré uniformy (opět zde modrá reprezentuje Brionino pokání), bílé zástěry a čepce z jemné a průsvitné látky. Jediným rozdílem je to, že většina sesterských uniforem byla v období války pruhovaná a připomínala látku na povlečení, to nesplňuje také předchozí uniforma, kterou měla na sobě Cecille. Briony stále nosí stejný účes po celý život – reprezentace toho, že je vnitřně stále dítětem a její povaha se nezměnila, přestože se o to snaží. Také když jde s ostatními zdravotními sestrami spát, má jako jediná kalhotové pruhované pyžamo. Ostatní mají saténové noční košilky, natáčky a župany – působí více žensky. Briony je stále dítětem. Když jde Briony na svatbu Loly, která si bere Paula Marshalla, který ji tehdy znásilnil, má Briony přes uniformu ještě rudý kabátec, který patrně patří k uniformě. Červená může reprezentovat hněv, který Briony cítí hlavně sama k sobě. Všechny tři hlavní postavy tedy nosí uniformy, což symbolicky ukazuje to, kam je Brionina lež všechny dostala.

Briony se rozhodne navštívit Cecille v jejím bytě, kde se setká také s Robbiem, a omluví se jim. Oba hrdinové jsou oblečeni do domácího oblečení – bydlí spolu a jsou šťastni. Následuje ale střih do současnosti, kdy stará Briony, která na základě příběhu napsala román, říká, že je tato scéna vymyšlená, Robbie ve skutečnosti umřel na otravu krve a Cecille při bombardování metra. Zajímavé je, že Cecille umírá v kostýmu, který má opět zelenou barvu, ale odstín je naprosto jiný než předchozí dva. Nejde ani o zářivou zelenou, ani o lahvovou, ale o zašedlou a velmi studenou zelenou. Dozvídáme se, že Robbie umírá také v zelené barvě – vojenské uniformě. Film tedy neustále odkazuje na jedinečnost momentu, který spolu tyto dvě postavy prožily v knihovně, kdy Cecille měla na sobě ikonické šaty. Navíc může tato souhra barev reprezentovat jejich znovushledání v okamžiku smrti. Briony má ve střihu do současnosti opět stále stejný účes, který připomíná její dětství, ale na sobě má volné modré šaty, které už sedí k jejímu věku a značí tak, že zestárla a smířila se s tím, co provedla. Modrá barva zde reprezentuje už zmiňovaný klid a pokoj v duši.

Poslední scéna ukazuje Robbieho a Cecille na pláži, jak jsou šťastni u moře (opět symbol vody). Oba jsou oděni do tmavě šedé barvy. Ona má dlouhý kabát, pod ním svetr a sukni. On má kalhoty, košili a sako. Barevně spolu ladí. Je paradoxní, že přestože reprezentují posmrtný život, jsou oděni do tmavé barvy, což není ve filmech úplně zvykem. Barva má odrážet dobu války, ve které umřeli. Jejich kostýmy se navzájem reflektují, a přestože jsou ponurých barev, postavy jsou šťastné. Reprezentuje to jejich propojení a setkání po smrti. Společně pak odchází do chaty, ve které měli společně žít.

4.10 SEX VE MĚSTĚ

Film začíná scénou, kdy hlavní hrdinka Carrie Bradshaw vypráví, jak se před dvaceti lety dostala do New Yorku hledat lásku a značkovou módu. Hned ze začátku filmu je jasné, že Carrie, její budoucí manžel i její přítelkyně pochází z vyšší třídy obyvatel New Yorku. Již v úvodní scéně má na sobě šaty s velkou květinou na rameni, které později ve světě vytvořily trend květinových aplikací, dále boty značky Dior a šperky od Tiffanyho. Patricia Field uvedla, že mnoho návrhářů chtělo ve filmu ukázat své výtvořiny jako formu reklamy. Kostýmy, které ve Carrie ve filmu obléká, navazují úspěšně na její styl ze seriálu Sex ve městě. Její oděvy jsou okázalé, zajímavé, vždy mají co říct a Carrie s nimi vždy vystupuje z řady. Jak již bylo zmíněno výše, oproti seriálu se všechny postavy změnilly v bohaté ženy, jejich styl oblékání se tudíž změnil a film na to ještě více upozorňuje, hlavně prostřednictvím vždy upravené vizáže a kostýmů luxusních značek. Téměř v každé scéně má na sobě Carrie něco,

co pochází z proslulých módních domů, ať už jde o boty Manolo Blahnik, kabelku Fendi, nebo doplňky Gucci.

Životy postav mohou působit mnohdy až povrchně a marnivě. Hlavním motivem děje je svatba Carrie s jejím přítelem Johnem Prestonem, která tento fakt pouze potvrzuje. Sama Carrie by nejraději chtěla malou a skromnou svatbu, ale je upozorněna svými přáteli na to, že nemůže mít jednoduché šaty bez značky. Přátelé to komentují jako „Nevěsta se obleče do šatů od nikoho.“ Velmi důležitou scénou je focení svatebních šatů pro magazín Vogue, kde je Carrie oblečena do devíti šatů od špičkových módních návrhářů světa. Tato scéna okatě ukazuje to, na čem si Sex ve městě zakládá. Jeho základním dějovým kamenem je móda, proto se hlavní hrdinka fotí hned v devíti modelech a pro nejznámější módní magazín na světě. Tyto scény produkce také diskutovala s reálnou šéfredaktorkou Annou Wintour a je to jediná scéna, kterou neměla v režii kostýmní návrhářka Patricia Field. Každé z devíti šatů jistým způsobem reprezentují charakteristický styl daného módního domu. Například návrhářka Vera Wang je známou designérkou svatebních šatů, proslula také pro nadýchané bohaté sukně. Stejně jsou její šaty zobrazeny ve filmu. Model od Diora zase odkazuje na historii tohoto módního domu. Šaty jsou navrženy přesně ve stylu New Look – široká sukně, úzký pas a velký klobouk. Carrie tak dokonale splňuje květinovou siluetu, o kterou se Dior ve čtyřicátých letech minulého století zasloužil u všech žen. Všech devět svatebních šatů, ve kterých je Carrie vyfocena, má reprezentovat devět možností, jak by Carrie jako nevěsta mohla vypadat a v podstatě vylučují možnost její jednoduché svatby v šatech „od nikoho“. Krátké šaty od značky Lanvin tak například mají Carrie dodávat bezstarostný a mladistvý vzhled, naráží tak na fakt, že Carrie se vdává ve 40 letech, což je podle filmu „poslední věk, kdy nevěsta může vypadat dobře“. Jako poslední má na sobě Carrie šaty od Vivienne Westwood, které jsou velice dramatické, okázalé a sama Carrie je popisuje jako „tak krásné, že by vehnaly svatební slzy do očí i těm nejskeptičtějším ženám“. Tyto šaty nakonec Carrie od samotné Vivienne Westwood obdrží darem, tím pádem nezvolí své původní šaty bez značky. Carriiny svatební šaty se staly symbolem celého filmu. Ve filmovém průmyslu se takovýto ikonický oděv nazývá „hero dress“ a většinou je jeho duplikát následně vystaven v muzeu, nesmí tak být porušen.

To, jak postava Carrie miluje módu, může dokazovat také scéna, kdy leží v posteli se svým snoubencem v pyžamu a dlouhém perlovém náhrdelníku, což reprezentuje fakt, že si módu bere i do postele. Ve scéně, kdy si se svým budoucím manželem koupí nový luxusní byt, jsou první věci v její šatně modré lodičky od Manola Blahnika. Materialismus v podobě módy je

tedy pro Carrie důležitý v každém aspektu života. Následuje scéna, kdy Carrie kvůli stěhování třídí šatník a vytahuje z něj šaty. Tato část rafinovaně poukazuje na seriál, ze kterého film vychází a reprezentuje všechny éry Carriina života – ať už jde o bláznivé šaty z osmdesátých let nebo tylovou tutu sukni, kterou znají zejména diváci seriálu.

Důležitou scénou je diskuze mezi Carrie a Johnem. Oba dva původně chtěli malou skromnou svatbu. Od doby, kdy Carrie dostala šaty od Westwoodové, ale začala všechno plánovat velkolepěji – větší počet hostů, honosné místo atd. Carrie to Johnovi zdůvodnila jako vinu jejích svatebních šatů – „Ty šaty zvedly sázky“. Její snaha ukázat šaty a mít co nejvelkolepější svatbu tedy začala být přednější než zájmy jejího snoubence. Stačily tedy opět luxusní šaty, které úplně obrátily Carriiny preference. To ukazuje, jak Carrie dokáže být marnivá a sobecká jen kvůli oděvům. Také ve scéně, kdy John volá Carrie v předvečer svatby je Carrie ukázána, jak po telefonátu stojí zamyšlená a v pozadí jsou vidět opulentní šaty jako reprezentace Carrie marnivosti a předzvěst něčeho špatného. Na druhou stranu Carrie od tohoto nápadu, nikdo neodrazoval, ba naopak. Všichni ji podporovali v představě okázalé svatby. Film, stejně jako televizní seriál, využívá módu k vyjádření materialismu a povrchnosti konzumní kultury. Zatímco si postavy dopřávají luxus, čelí také důsledkům svých rozhodnutí a nabízejí odlišný pohled na materialismus.

Ve svatební den má tedy Carrie na sobě již zmíněné šaty s dlouhým závojem a aby byla podtrhnuta ještě velkolepost a extrémnost svatby, je výrazně nalíčena a v hlavě má tyrkysové okrasné pero ptáka. Jak ale bylo řečeno, Carrie ráda vystupuje z davu, proto je celý tento kostým i s doplňky perfektním vystižením její identity, proto bývají často nazývány jako „very carrie dress“. Kamera ji zabírá v otevřených dveřích, proti slunečnímu svitu a do pozadí hraje hudba, která podtrhuje kouzlo momentu. Šaty mají pohádkovou siluetu úzkého pasu a bohaté sukně, která připomíná róbu Popelky a reprezentují tak romantický příběh mezi Carrie a Johnem. Pro ni tedy spojení „hero dress“ dostává metaforický význam. Kostymérka Patricia Fieldová chtěla pro Carrie zvolit černé svatební šaty, které ve má ve filmu nakonec Charlotte, takže Carrie by tak jako tak vypadala nezvykle. Přesto ale mají šaty mírně neobvyklou barvu – jsou bledě modrošedé, což jim dodává na jedinečnosti. Tato barevná volba reprezentuje druhou šanci ve vztahu Carrie a Johna nový začátek v lásce. Modrá symbolizuje stabilitu a důvěru a šedá může představovat kompromis a rovnováhu. Viviane Westwoodová je známá svými unikátními modely, které jsou vždy něčím trochu punkové. To, že si Carrie vybrala zrovna tyto šaty odkazuje na její pokrokovost a touhu vystupovat z řady. Tím, že si vybrala šaty svých snů dokazuje, že převzala kontrolu nad svou svatbou

a zároveň odmítá, aby byla klasická a konvenční. Majestátní šaty s obrovskou sukní ale reprezentují také to, jak se svatba Carrie vymkla z rukou. Bohatá sukně do kulata může připomínat spirálu, do které Carrie spadla. Zatímco pro Carrie tyto šaty symbolizují něco kouzelného, jako celek působí postava až teatrálně, přesný opak toho, co se snoubencem chtěla. Důležitá je scéna, kdy John přijede na určené místo a vidí Carrie a v duchu ji prosí, aby se na něj podívala. Carrie je ale zaneprázdněna upravováním šatů a symbolicky svou tvář zakryje zdobeným závojem, což Johnovi dá jasné znamení toho, že všechny materiální prvky a velkolepost svatby je pro Carrie důležitější a on se tak cítí zoufalý a neviditelný. Role těchto svatebních šatů je tedy více než důležitá, přestože to na první pohled není tak zřejmé. Když John nechá Carrie u oltáře a následně se s ní potká, střih a opulentnost šatů nyní zvýrazňují zranitelnost a „maličkost“ zrazené nevěsty, která utíká k ženichovi zbít ho kyticí.

V další scéně zničená Carrie nemá žádné líčení a sedí na gauči pouze v obyčejném vytahaném triku reprezentující tvrdou realitu bez všech možných příkras. Také při příjezdu na „svatební cestu“, kterou stráví s jejími kamarádkami je Carrie paradoxně jediná, která není oblečená v luxusních šatech a je neupravená. Šaty, které má Carrie na sobě – tedy triko, kalhoty, široká košile a brýle – reprezentují její depresi, kterou prochází. S její nechtí k životu odešla také vášeň k módě. Každodenní oblečení je u Carrie velmi nezvyklé, proto je rozdíl oproti normálu velice očividný. Také se zde nabízí porovnání s jejími kamarádkami. Všechny její kamarádky jsou opět oblečené do elegantních šatů světových návrhářů, protože si neprochází tím, co hlavní postava. Každá z ženských postav má svůj vyhraněný styl, a toho se po celý čas filmu drží, ale Carrie ne. Ve scéně, kdy jdou čtyři kamarádky na společnou večeři v Mexiku má na sobě volné šaty, vlasy úzce stažené do copu a nemá na sobě své charakteristické podpatky, je tedy ze všech nejmenší a působí nejzranitelněji. Zde lze vyzorovat podobnost s Mirandou. Čtveřice je zobrazena v pořadí Miranda, Carrie, Charlotte a Samantha. Zatímco Carrie s Mirandou, která se ve filmu dozvěděla, že ji její manžel podvádí, jsou oblečeny do tmavých a tlumených hnědých barev, Charlotte a Samantha mají na sobě barevné šaty, které zrcadlí jejich vnitřní spokojenost, energii a chuť do života. Od opuštění Johna se Carrie obléká velice střídavě a nosí obyčejné oblečení, které je sice běžné pro ostatní lidi, ale ne pro postavu Carrie Bradshaw. To reprezentuje smutek a ztracenost postavy.

Její pomalý návrat začne s najmutím své asistentky Louise. Postupem času už zase můžeme vidět obvyklé outfity, na které jsme zvyklí, jsou ale pořád rozhodně míň extravagantní a Carrie je ladí do tlumených barev, nejčastěji do černé, která pro ni není zvyklá. Energie, kterou pokaždé skrze volbu outfitů vyzařuje, je pryč. Dost tomu napomáhá také změna barvy

vlasů Carrie na tmavě hnědou. Najednou postava už nepůsobí tak uvolněně a mladistvě. Sex ve městě vždy zobrazoval módu až extrémně a velmi extravagantně. Hlavní hrdinky vždy vystupují svými kostýmy z řady a jsou nepřehlédnutelné a vždy dokonalé, mnohdy jejich outfity působí až „nereálně“. Ve scéně, kdy Carrie ve sněhové vánici běží přes celý New York na Silvestra za Mirandou má na sobě luxusní boty na podpatku a kabelku, norkový kabát a třpytivou čepici. Pod tím vším má ale pyžamo. Tento na první pohled chaotický kostým reprezentuje návrat Carrie k sobě sama – přesně toto je její styl. Zdánlivě nesmyslné kombinace či úplně nové variace oděvů, a přece vždycky chic – přesně proto se dříve Carrie Bradshaw stala ikonou nového milénia. Kostýmní designérka Patricia Fieldová řekla, že Carrie měla vždy eklektický módní styl – kombinovala různé styly, éry, barvy, střihy a materiály.

Snoubení Sexu ve městě a módy potvrzuje dále scéna, kdy jdou všechny hlavní hrdinky na módní přehlídku v New Yorku. Zde už má Carrie opět nejextravagantnější kostým na sobě ona. Jedná se o šaty značky Dolce&Gabbana. Móda je pro Carrie zkrátka „komfortním místem“, je to místo, kam může utéct a kde je vždy vítána. Také ona sama v této scéně říká „Nevím, jestli to bylo tou módou, ale poprvé po dlouhé době jsem se cítila spokojená“. Vtipnou formou je zde také ukázán ekologický protest proti módě a je to asi jediný prvek reprezentace módy, který je ve filmu opravdu realistický. Opět je zde tedy její návrat k sobě samé reprezentován jako návrat její lásky k módě.

Carrie se s příchodem léta opět přebarví na blond a také její kostýmy nabudou na známé barevnosti i extravaganci. Kruh se tedy uzavírá a Carrie je opět v dobrém mentálním rozpoložení, což promítá do svých outfitů. Nejprve se obléká do úplně obyčejných věcí, ladí se do tmavé a černé barvy a postupně sem tam přidá další extravagantní prvek, ať už je to černý klobouček, tylová sukně nebo červené podkolenky. Jakmile se Carrie opět cítí sama sebou, můžeme u ní vidat opět luxusní designérské kousky a móda se opět stane její vášní. S blížícím se koncem filmu, když Charlotte porodí své dítě, je Carrie oblečena do celého bílého outfitu, má rozpuštěné vlasy a působí až andělsky. Posledním důležitým bodem ve filmu je, když Carrie v těchto šatech dorazí do jejich původního nového bytu, kde si nechala v šatně své lodičky a potká tam Johna. Po rozhovoru se pár usmíří a John poklekne, ale místo zásnubního prstýnku symbolicky použije lodičku od Manola Blahnika reprezentující zálibu hlavní hrdinky v kouscích od módních návrhářů. Carrie mu na začátku filmu sama řekla „Nechci prsten, chci svou šatnu“ a zde se také nakonec zasnoubí. Carrie se nakonec vdá

v původním svatebním kostýmku beze značky, což je u ní překvapivý krok. Přesto ale něco kousek její osobnosti vtipně reprezentují zmíněné lodičky od Blahnika.

5 ZÁVĚR

Móda může být ve filmu reprezentována hned několika způsoby, které byly na uvedených 10 filmech pozorovány. Móda je mocný nástroj ve filmové tvorbě, který se používá nejen k vyjádření charakteru postav, ale také vymezení časového období a vylepšení vyprávění celého filmu. Mnohdy nám filmy nabídnou také bližší náhled do celého fungování světa módy, módního průmyslu či módních magazínů.

Ve filmu *Páni mají radši blondýnky* bylo pozorováno, jak kostýmy vykreslují charaktery dvou hlavních hrdinek. Pozornost byla upřena zejména na postavu Lorelei Lee ztvárněnou herečkou Marilyn Monroe. Film ji zobrazuje jako klasickou blondatou divu, což se promítlo i do celé estetiky osobnosti Marilyn Monroe. Kostýmy Monroe zdůrazňují její postavu přesýpacích hodin s přiléhavými šaty, hlubokým výstřihem a sevřeným pasem. Její růžové šaty ze scény „Diamonds are a girl's best friend“ se staly jedním z nejikoničtějších kostýmů filmového průmyslu. Bylo možné také pozorovat kontrast mezi ní a druhou hlavní hrdinkou Dorothy Shaw. Výraznější a svůdnější kostýmy vždy nosí Lorelei, která reprezentuje povrchní a naivní ženu toužící po bohatství, zatímco Dorothyin decentní styl reprezentuje praktičnost a intelekt. Kontrast stylů dvou postav zvyšuje vizuální přitažlivost filmu. Kostýmy filmu se vyznačují luxusními látkami a doplňky. Oděvy Lorelei a Dorothy se skládají z elegantních večerních rób, kožesinových boa a ozdobných šperků, které reprezentují vysokou společnost a celkově okouzující prostředí filmu. Extravagantní kostýmy postav (zejména Lorelei) také slouží jako symbol jejich společenského postavení a honby za materiálním úspěchem. Film oslavuje a zdůrazňuje feminitu hlavních postav. Módní reprezentace v tomto filmu je v souladu s ideálem krásy 50. let, zdůrazňuje eleganci, perfektní vzhled a ženské křivky. Také proto měl tento film významný vliv na módu padesátých let. Marilyn Monroe a její okouzující a svůdný styl silně ovlivnil módní trendy té doby a učinil z ní módní ikonu.

Film *Funny Face* je postaven na principu proměny hlavní hrdinky z nenápadné dívky na elegantní a stylovou dámu. Móda je zde ale reprezentována více způsoby. Kostýmy navržené Hubertem de Givenchym reprezentují vysokou módu jako formu umění a scény, v nichž se objeví, doslova působí jako umělecká výstava. Jeho oděvy předvádějí špičkové řemeslo a umělecké vize spojené se světem módy. Film dále zobrazuje, jak může být móda

katalyzátorem proměny a posílení víry v sebe sama. Jo Stockton, původně obyčejná dívka s bohémským typem života, se stává modelkou. Tato proměna reprezentuje vliv módy a stylu na utváření vlastní identity a také jako formu sebevyjádření. Funny Face také satiricky zobrazuje fungování módního průmyslu a zejména módního magazínu. Jistým způsobem módu také přikrášluje hlavně prostřednictvím okouzlujících focení. To také reprezentuje spojení módy a fotografie a také módy a filmu jako navzájem se doplňující se elementy.

Ve filmu Snídaně u Tiffanyho je také možné zahlédnout jeden z nejkoničtějších filmových kostýmů všech dob, který dal světu nový fenomén a ovlivnil trendy od šedesátých let minulého století v podstatě dodnes – jedná se o malé černé šaty. Kostýmy, které opět navrhl Hubert de Givenchy pro postavu Audrey Hepburnové Holly Golightly, se staly ikonickými symboly nadčasové elegance a sofistikovanosti. Móda je v tomto filmu reprezentována jako útočiště pro hlavní hrdinku. Dále je zajímavé sledovat kontrast jednoduchých a nadčasových kostýmů a složitého charakteru Holly Golightlyové. Přesto však můžeme říct, že kostýmy bezpochyby vykreslují a odráží charakter hlavní postavy. Ať už její ambice dostat se do vyšší společnosti, nebo její schopnost přetvořit jakýkoli kus látky v elegantní oděv. Zajímavým kusem jsou také například její sluneční brýle, které reprezentují štít, jímž se hrdinka chrání před okolním světem. A přestože si celý svět z tohoto filmu pamatuje hlavně malé černé šaty, obsahuje snímek další různé oblečení, které předvádí Hollyinu všestrannost. Od okouzlujících společenských šatů až po neformálnější oděvy – film zobrazuje řadu stylů. Ve Snídani u Tiffanyho není móda pouze doplňujícím prvkem, je to zásadní faktor, který definuje charakter Holly Golightlyové a přispívá k vizuálnímu vyprávění filmu.

Snímek Who are you Polly Maggoo poskytuje jedinečný a satirický pohled na módní průmysl. Jistým způsobem by se dal okrajově přirovnat k filmům Funny Face a Ďábel nosí Pradu, jelikož také obsahuje dějovou linku související s módním magazínem. Rozdílný je však v tom, jak absurdně módu zobrazuje. Ať už se jedná o komické módní přehlídky či přehnané a absurdní kostýmy. Ty jsou často okázalé, teatrální, a dokonce až přehnané, čímž zdůrazňují satirický charakter vyprávění. K tomu přispívají i charaktery postav, které jsou ve filmu vyobrazeny jako „loutky“ stereotypů módního průmyslu, zejména slečna Maxwelllová. Přehnané kostýmy přispívají k satirické charakteristice, reprezentují excesy průmyslu, přetvářku a jeho někdy až absurdní povahu. Film tedy módní průmysl neromantizuje, právě naopak se snaží jeho pozlátko odstranit a ukázat realitu. Realisticky film zobrazuje také postavení modelek v módním průmyslu a pohrává si i s otázkou ideálu krásy, do jisté míry je film také k tomuto světu kritický. Film konkrétně kritizuje tradiční standardy krásy tím, že

prezentuje nekonvenční vzhled. Kostýmy zpochybňují normativní představy o kráse, což naznačuje, že módní průmysl velmi často prosazuje hlavně nerealistické ideály. Co se týče časového zasazení děje, film zachycuje módní trendy 60. let, včetně výrazného líčení, geometrických tvarů, odvážných vzorů a nekonvenčních materiálů, které vyznával hlavní kostýmní designér Paco Rabanne. Kostýmy slouží reprezentace experimentální a hranice posouvající módy té doby.

Annie Hallová je na první pohled film, který s módou moc společné nemá. Pravdou ale je, že kostýmy užívané v tomto filmu ovlivnily trendy v oblékání žen zejména v sedmdesátých letech minulého století. Ralph Lauren pro tento film vytvořil neotřelé a jedinečné androgynní kostýmy, které nejenže vystihují charakter hlavní postavy, ale jsou na tuto něčím absolutně revolučním. Charakteristický vzhled Annie Hall zahrnuje kombinaci spíše mužských kousků jako jsou vesty, kravaty, šátky a klobouky. Tento androgynní styl se odklání od tradiční genderové normy a odráží nezávislost a sebevědomí postavy. Anniein šatník obsahuje spíše volné oděvy, včetně volných kalhot a blejzrů, ona sama preferuje hlavně pohodlí. To opět reprezentuje její emancipaci a odmítání konvenční feminity. Co se týče módy sedmdesátých let, byla Annie Hallová naprostým úkazem ve světě, kde trendem byly zejména přiléhavé střihy. Styl postavy zahrnuje také kreativní vrstvení oblečení, míchání textur a vzorů, což symbolizuje její cítění pro módu a zdůrazňuje její bohémskou povahu. Ona sama je díky kostýmům reprezentována jako silná žena vystupující z řady a uvědomující si svou jedinečnost, což v sedmdesátých letech inspirovalo mnoho žen k hledání svého vlastního stylu. Také líčení a vlasy Annie Hallové jsou často upravené přirozeným, nenápadným způsobem. Tento celkový vzhled je v souladu se skromnou osobností postavy a stojí v kontrastu k uhlazenějšímu trendu té doby. Film Annie Hallová představuje jakýsi zlomový bod ve filmové módě, představuje styl, který se vymyká tradičním normám a oslavuje individualismus. Její jedinečný a uvolněný přístup k módě zanechal nesmazatelnou stopu v módním světě.

Ve filmu *Pretty Woman* se opět střetáváme s klasickou proměnou hlavní hrdinky z neohrabané a vulgárně působící prostitutky na elegantní dámu. Film módu reprezentuje jako katalyzátor, který hrdinku podnítl učinit změnu ve svém životě. Kostýmy Vivian jsou nejprve vulgární a laciné a odráží tak její povolání prostitutky. S postupem času se však také díky vlivu Edwarda stává elegantní a noblesní dámou, jejíž oděvy jsou uhlazené a snadno díky nim zapadá do vyšší společenské třídy. Její šatník po proměně obsahuje jemné a decentní barvy a luxusní látky, které jí dodávají romantický a ženský nádech. Vivianiny outfity ukazují také

její jemnější verzi její postavy a odhalují nám její romantickou duši. Film právě klade důraz na tento ostrý kontrast stylů před a po její proměně a doslova využívá Vivianin měnící se šatník, aby symbolizoval sílu módy přetvořit vzhled. Symbolem, který reprezentuje celou proměnu Vivian se staly červené šaty se spadlými rameny, které vynese do opery. Také v detailech jako jsou její doplňky můžeme pozorovat její čím dál víc vytříbený vkus a inklinaci k vysoké třídě, do které patří Edward. Její přechod od provokativního stylu k sofistikované, luxusní módě reprezentuje její vlastní osobní růst a pozitivní změny v jejím životě. Navíc její proměna není jen povrchní, film kriticky poukazuje i na to, jak lidé dokáží odsoudit druhé na základě jejich vzhledu, oblečení a celkové prezentace. Móda je tak v tomto filmu klíčová, jelikož doprovází Vivian na cestě za lepším životem.

Film Marie Antoinetta ve světě módy důležitý zejména pro jeho dobové kostýmy, které jsou ale ozvláštněny prvky ze současnosti. Propracované kostýmy založené zejména na pastelových barvách odráží věk, životní situaci i povahu Marie Antoinetty. Zároveň také zobrazují extravagantní módu rokoko stylu z Versailles 18. století. Film zobrazuje také módu celé aristokracie a kritizuje tento dekadentní svět odtržený od reality. Převládající prvky jsou krajka, mašle, opulentní střihy i látky reprezentující módu z této nablýskané doby. Na druhou stranu kostýmy vždy obsahují jistý moderní prvek, který tak jde v souladu s celkovou moderní estetikou filmu. Kostýmy zrcadlí vývoj hrdinky – od jemných mladistvých pastelových barev, zdobených šatů přes teatrální svatební šaty až po usedlejší tmavé barvy. Barvy jsou klíčovým faktorem tohoto filmu, jelikož odstíny kostýmů jednoznačně symbolizují fáze Antoinettina života. Mládí reprezentují již zmíněné pastelové „makronkové“ odstíny, tmavší a zemitější tóny symbolizují stáří, kontroverze a výzvy, kterým musí za své vlády Antoinetta čelit (například zmiňovaná černá rtěnka při větě „Let them eat cakes“). Speciálním kostým v tomto ohledu jsou černé šaty na maškarní bál, které symbolizují svobodu, anonymitu a jistou formu rebelie. Mění se styly jejího kostýmů reprezentují dynamiku jejího života, včetně jejích vztahů, politických tlaků a veřejného vnímání. Móda je navíc pro Marii Antoinettu stejně jako pro jiné ženské hrdinky útočištěm, jímž vyjadřuje svou identitu. Móda tedy v tomto snímku není pouhým doprovodem děje, ale je jeho zásadním faktorem, bez něhož by bylo těžké pochopit Antoinettinu povahu, její konání a výzvy, kterým ona sama čelí.

Film Ďábel nosí Pradu je třetí v pořadí, který jako dějovou zápletku používá přeměnu hlavní hrdinky z obyčejné dívky na chic módní asistentku. Opět můžeme nahlédnout do fungování módního magazínu, zde je to ale zejména díky stáří filmu i inspiraci stále žijících osob nejvíc

relevantní zobrazení. Autenticitu filmu dodávají také kostýmy od reálných návrhářů. Móda je ústředním tématem filmu, dále se v něm rozebírají témata moci, přeměny a často bezohledné povahy tohoto průmyslu. Film zobrazuje nejen práci v módním magazínu, ale také organické fungování celého módního průmyslu, módní přehlídky, haute couture kostýmy, focení a také vliv symbolické autority, jíž je Miranda Priestlyová. Také její luxusní a vždy dokonalé kostýmy odrážejí její charakter a symbolizují její autoritu v tomto světě. Mirandin šatník odráží myšlenku, že móda není jen o estetice, ale také o moci a vlivu. Stejně jako v jiných filmech, i tady je hlavním dějem proměna Andie Sachsové z obyčejné dívky, která módním světem pohrdá na stylovou ženu, která se stane součástí módního průmyslu. Její počáteční odpor vůči světu módy je znázorněn právě prostřednictvím kostýmů a jejího ležérnějšího a pragmatičtějšího stylu, který se postupně vyvine do sofistikovanějšího a módního vzhledu, čím víc se ponořuje do světa módy. Také ostatní povahy mají svůj vlastní styl, což reprezentuje rozmanitost a neobyčejnost módního průmyslu. Film také kriticky a satiricky nahlíží na neustálou proměnlivost módy, povrchnost tohoto světa, marnivost a také toxické ideály krásy, zejména ideální váhu. Móda tedy v tomto filmu hraje hlavní roli, vykresluje povahy postav, zároveň je zde kritizována i oslavována.

Z hlediska módy se film Pokání proslavil jedním ikonickým kostýmem, jímž jsou zelené šaty, které má na sobě Cecille. Pokání ale nabízí mnohem více než tento moment. Film zobrazuje dobové kostýmy, ať už z předválečné doby třicátých let, nebo válečné uniformy. Nejprve kostýmy odrážejí eleganci a nablýskanost předválečné doby. Cecille nosí okouzující róby, zachycující zejména vytříbený styl vyšší třídy. Právě třídní rozdíl je dalším velkým tématem tohoto filmu, který zdůrazňují právě kostýmy. Oblečení rodiny Tallisových se skládá z luxusních šatů a obleků na míru, kontrastuje se skromnějším oblečením, které nosí domácí zaměstnanci, což podtrhuje společenské rozdělení. Hlavním tématem děje je láska Cecille pocházející z vysoké třídy a Robbieho, což je zahradník rodiny Tallisových, proto na třídní rozdíly kostýmy kladou velký důraz. Třídní rozdíly ale mizí s příchodem války, jelikož oba hlavní hrdinové nosí uniformy – sesterskou a vojenskou, které symbolizují povinnost a obětavost obou postav a odrážejí dopad války na jednotlivce i společnost. S válečným obdobím se mění také móda a kostýmy. Ve filmu vidíme také poválečné období a na dobových kostýmech tak můžeme pozorovat vývoj módy v průběhu let. Od předválečné elegance po válečnou praktičnost a poválečnou přestavbu přispívají kostýmy k vykreslení měnících se společenských norem ve filmu. Ve filmu Pokání se opět setkáváme se silnou symbolikou barev. Hlavní postavu Cecille po celý průběh filmu provází odstíny zelené, její

mladší sestru Brionny zase barva modrá. Každá barva má svůj význam a jde v souladu s celým filmem. Také kostýmy dalších postav jako například právě Brionny zrcadlí jejich charakter – u ní je to neustálá dětinskost a naivita a neschopnost odpustit sama sobě. Ikonické zelené šaty nejen, že jsou extrémně líbivé na první pohled, ale reprezentují také zlomový bod celého filmu a změnu atmosféry a kontextu děje. V Pokání je móda složitě včleněna do vyprávění a slouží jako vizuální ukazatel charakterů postav, třídních rozdílů i dané doby, ve které se film odehrává.

Móda odjakživa hraje hlavní roli také v Sexu ve městě, ať už v seriálovém provedení nebo tom filmovém. Kostýmy mnohdy pochází z dílen světoznámých návrhářů a vykreslují charaktery čtyř hlavních postav. Hlavní hrdinka Carrie Bradshaw je známá svými odvážnými módními experimenty a stejně jako v seriálu, i ve filmu udává trendy. Její outfity obsahují směs vysoké módy, vintage oděvů a nečekaných kombinací, což reprezentuje její nebojácny a sebevědomí přístup ke stylu a touhu vystupovat z řady. Móda je v Sexu ve městě jakýmsi „jazykem“, kterým se postavy vyjadřují. Klíčovým kostýmem tohoto filmu jsou zejména opulentní svatební šaty hlavní hrdinky, které reflektují její povahu, ale také rozhodování, myšlení a také se stanou důvodem pro hlavní zápletku děje. Film módu spíše romantizuje, realistických scén obsahuje méně. Svým způsobem divákům také ukazuje, jak může vypadat módní povrchnost a marnivost lidí z vyšší třídy žijících v New Yorku. Carrie Bradshaw prostřednictvím módy a oděvů vyjadřuje svoji identitu, své názory i nálady a také životní fáze. Můžeme pozorovat její vývoj od extravagantních modelů v období, kdy je šťastná, až po usedlé a na ni nezvyklé kostýmy, kdy prochází depresí. Móda je pro ni (stejně jako pro jiné ženské hrdinky) ale také komfortním místem, kde se cítí dobře a ve kterém si je jistá. Mezi jejím stylem a jejími emocemi je pevné pouto. Je důležité také zdůraznit rozmanitost, s jakou je móda v Sexu ve městě prezentována. Každá postava má svůj vyhraněný styl, který k ní patří. Postavy používají módu jako reprezentaci jejich postavení. Jejich kostýmy nejsou jen o estetice a vzhledu, ale reprezentují také vyjádření sebevědomí, přijetí vlastní identity a zvládnutí výzev svého osobního a profesního života.

Tato diplomová práce se zaměřila na reprezentaci módy ve filmovém umění a zkoumala módu (konkrétně filmové kostýmy) jakožto důležitou součást filmu a dějové linky. Móda ve filmu funguje jako důležitý prvek vizuálního vyprávění. Dokáže vykreslit charakterové rysy postav, díky ní můžeme číst třeba to, v jakém rozpoložení se postava nachází nebo jaká je její povaha. Analýza ukázala, že móda v kinematografii tedy není pouze estetickým prvkem, ale také silným nástrojem pro vyjádření charakterů, dále také dobového kontextu a emocí.

Dobové kostýmy pomáhají děj filmu zasadit do časového kontextu, některé zase vytvoří z ženských hlavních hrdinek femme fatale a formují jejich identitu na plátně i mimo něj. Přesah filmové módy dokáže být obrovský – reflektuje a tvoří módní trendy ve společnosti, z herců a hereček vytvoří módní ikony a samotné kostýmy se stanou tak ikonickými, že jsou známé po celá desetiletí a film je mnohdy známý právě díky módě. Móda ve filmu zkrátka tvoří jakýsi vizuální jazyk, který komunikuje s diváky a přispívá k celkové atmosféře a vývoji příběhu. Důkladná analýza vybraných filmů také odhalila, jak režiséři a kostýmní designéři využívají oblečení a stylové prvky k posílení identit postav a k vytvoření autentického prostředí. Kostýmní design není pouze technickým aspektem vytváření filmu, ale představuje umělecký proces spojený s interpretací scénáře a vytvářením jedinečných vizuálních prvků. Celkově lze konstatovat, že móda ve filmu hraje klíčovou roli v tvorbě autentického a poutavého vizuálního zážitku. Módní prvky neslouží pouze k estetickému potěšení, ale představují důležitý prostředek pro vyprávění příběhu a formování filmové atmosféry. Tato práce přispívá k hlubšímu porozumění vztahu mezi módou a filmem a ukazuje, že jejich vzájemná interakce je neodmyslitelnou součástí audiovizuálního umění.

6 ZDROJE

6.1 PRIMÁRNÍ ZDROJE

Páni mají radši blondýnky [Gentlemen Prefer Blondes] [film]. Režie HAWKS, Howard. USA, 1953.

Funny Face [film]. Režie DONEN, Stanley. USA, 1957

Snídaně u Tiffanyho [Breakfast at Tiffany's] [film]. Režie EDWARDS, Blake. USA, 1961.

Who Are You, Polly Maggoo? [Qui êtes-vous Polly Maggoo?] [film]. Režie KLEIN, William. Francie, 1966.

Annie Hallová [Annie Hall] [film]. Režie ALLEN, Woody. USA, 1977.

Pretty Woman [film]. Režie MARSHALL, Garry. USA, 1990.

Marie Antoinetta [Marie Antoinette] [film]. Režie COPPOLA, Sofia. USA, 2006.

Ďábel nosí Pradu [The Devil Wears Prada] [film]. Režie FRANKEL, David. USA, 2006.

Pokání [Atonement] [film]. Režie WRIGHT, Joe. Velká Británie/Francie, 2007.

Sex ve městě [Sex and the City] [film]. Režie KING, Michael Patrick. USA, 2008.

6.2 ONLINE ZDROJE

1. BOSSELMAN, Hayley. 'The Devil Wears Prada' Costume Designers Reveal Their Favorite Looks on the Film's 15th Anniversary [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://variety.com/2021/artisans/design/devil-wears-prada-meryl-streep-anne-hathaway-1235007939/>
2. BROWN, Anastasia. Sofia Coppola's Marie Antoinette & Its Masterful Costume Design [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://anastasiabrownn.medium.com/sofia-coppolas-marie-antoinette-its-masterful-costume-design-84b8145ed79d>
3. GRIGGS, Brandon a Emanuella GRINBERG. 'Pretty Woman' 25 years later: The good, the bad and the revenge shopping [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2015/03/21/entertainment/pretty-woman-movie-anniversary-feat/index.html>
4. HOLT, Bethan. 'Marilyn was originally planned as the star of Breakfast at Tiffany's': And other facts to drop about the world famous jewellery store [online]. [cit. 2023-12-

- 04]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/fashion/brands/diamonds-tears-and-getting-lucky-with-audrey-hepburn-8-things-to/>
5. POCHAPSKA, Victoria. Funny Face: A Fashion Masterpiece Long Before Devil Wears Prada [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://movieweb.com/funny-face-fashion/>
 6. Sex and the City:the Movie, the Clothes! [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://www.instyle.com/fashion/sex-and-citythe-movie-clothes>
 7. SIEDE, Caroline. Gentlemen Prefer Blondes is bubbly and smart, just like Marilyn Monroe [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://www.avclub.com/gentlemen-prefer-blondes-is-bubbly-and-smart-just-like-1835919873>
 8. TORRES, Maia. 13 Marie Antoinette-Inspired Moments on the Runway [online]. [cit. 2023-12-04]. Dostupné z: <https://www.lofficielusa.com/fashion/marie-antoinette-gown-dresses-runway>

7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. ARMSTRONG, Richard. Understanding realism. London: BFI, 2005. ISBN 9781844570744.
2. BARTHES, Roland. The Fashion System. University of California Press, 2010. ISBN 0099528339.
3. BRUZZI, Stella. Undressing cinema : clothing and identity in the movies. London; New York: Routledge, 1997. ISBN 0415139562.
4. BUXBAUM, Gerda. Icons of fashion: the 20th century. Munich; New York: Prestel, 1999. ISBN 3791321617.
5. CASETTI, Francesco. Filmové teorie 1945-1990. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
6. CROLL, Jennifer. Fashion that changed the world. Munich: Prestel Verlag, 2014. ISBN 9783791347899.
7. EDELMAN, Amy Holman. The little black dress. New York: Simon & Schuster, 1997. ISBN 0684822326.
8. FOGG, Marnie (ed.). Móda: úžasný příběh fenoménu: historický vývoj, detailní vyobrazení i příběhy slavných návrhářů. Přeložil Zuzana PAVLOVÁ, přeložil Runka ŽALUDOVÁ. V Praze: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-224-6.
9. GECZY, Adam a KARAMINAS, Vicky. Fashion's double: Representations of Fashion in Painting, Photography and Film (Dress, Body, Culture). Bloomsbury Academic, 2015. ISBN 978-0857857118.
10. HALL, Stuart. Representation: cultural representations and signifying practices. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997. ISBN 9780761954316.
11. HALL, Stuart; EVANS, Jessica a NIXON, Sean. Representation. Los Angeles: Sage ; Milton Keynes, United Kingdom : The Open University, 2013. ISBN 9781849205634.
12. HOMER, Karen. Móda: kompletní obrazový průvodce světem stylu. Knihy Omega. Praha: Dobrovský, 2018. ISBN 978-80-7390-943-7.
13. HRUBÁ, Věra. Tvůrci světové módy. [Plzeň]: Nava, 2000. ISBN 80-7211-040-3.
14. JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. Média a společnost. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-697-7.
15. JOST, François. Realita – fikce: říše klamu. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. ISBN 80-7331-056-2.

16. KAISER, Susan B. Fashion and cultural studies. London; New York: Berg, 2012. ISBN 9781847885654.
17. KYBALOVÁ, Ludmila. Od "zlatých dvacátých" po Diora. Dějiny odívání. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009. ISBN 978-80-7106-142-7.
18. KYBALOVÁ, Ludmila; HERBENOVÁ, Olga a LAMAROVÁ, Milena. Obrazová encyklopedie módy. Praha: Artia, 1973. ISBN (váz.).
19. LIPOVETSKY, Gilles. Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech. V českém jazyce vyd. 2. Střed. Praha: Prostor, 2010. ISBN 978-80-7260-229-2.
20. MÁCHALOVÁ, Jana. Móda 20. století. Dějiny odívání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003. ISBN 80-7106-587-0.
21. MAINON, Dominique. Femme fatale: cinema's most unforgettable lethal ladies. New York: Limelight Editions, 2009. ISBN 9780879103699.
22. MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Albatros Plus. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.
23. MUNICH, Adrienne. Fashion in film. Bloomington: Indiana University Press, 2011. ISBN 9780253222992.
24. REIFOVÁ, Irena. Slovník mediální komunikace. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.
25. ROBERTS, Graham. Introducing film. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2001. ISBN 0340807423.
26. SEELING, Charlotte. Století módy: 1900-1999. [Praha]: Slovart, 2000. ISBN 80-7209-247-2.
27. SIMMEL, Georg. Peníze v moderní kultuře a jiné eseje. Vyd. 2. Klas. Praha: Sociologické nakladatelství, 2006. ISBN 80-86429-59-8.
28. STEVENSON, N. J. Kronika módy: 1800 - 1870 - 1940 - 1960 - 1980 - 2020 : kdo udává tón - nejslavnější módní ikony a návrháři. Fortuna factum. Praha: Fortuna Libri, c 2011. ISBN 978-80-7321-570-5.
29. TURNER, Graeme. The film cultures reader. London; New York: Routledge, 2002. ISBN 9780415252829.
30. VEBEROVÁ, Veronika a SKALICKÝ, David (ed.). Jazyky reprezentace. Praha: Akropolis, 2014. ISBN 978-80-87481-67-7.
31. VEBLEN, Thorstein. Teorie zahálčivé třídy. Praha: Sociologické nakladatelství, 1999. Klas (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-85850-71-0.

32. WASSON, Sam. *Fifth Avenue, 5 A.M.* New York: HarperStudio, 2010. ISBN 9780061774157.
33. WOLBERS, Marian Frances. *Uncovering fashion: fashion communications across the media.* New York: Fairchild Books, 2009. ISBN 9781563676154.

8 SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1

Příloha č. 2

Příloha č. 3

Příloha č. 4

Příloha č. 5

Příloha č. 6

Příloha č. 7

Příloha č. 8

Příloha č. 9

Příloha č. 10

9 PŘÍLOHY



Příloha č. 1 - ikonické růžové šaty z filmu Páni mají radši blondýnky



Příloha č. 2 - dobový kostým z filmu Marie Antoinetta



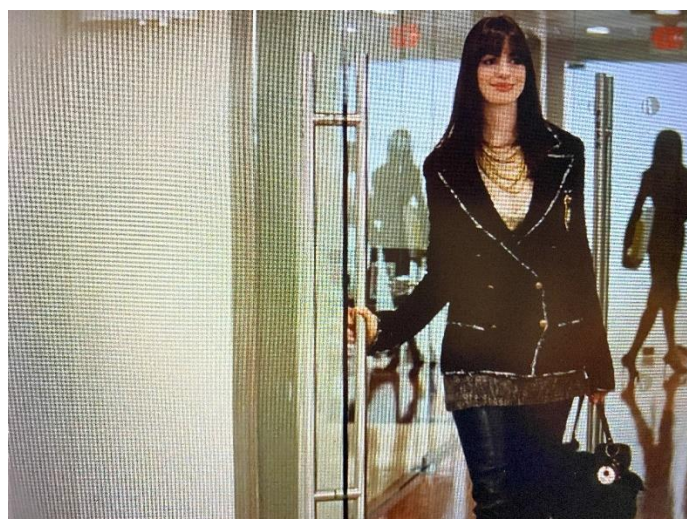
Příloha č. 3 - ikonické malé černé šaty z filmu Snídaně u Tiffanyho



Příloha č. 4 - svatební šaty Carrie Bradshaw z filmu Sex ve městě



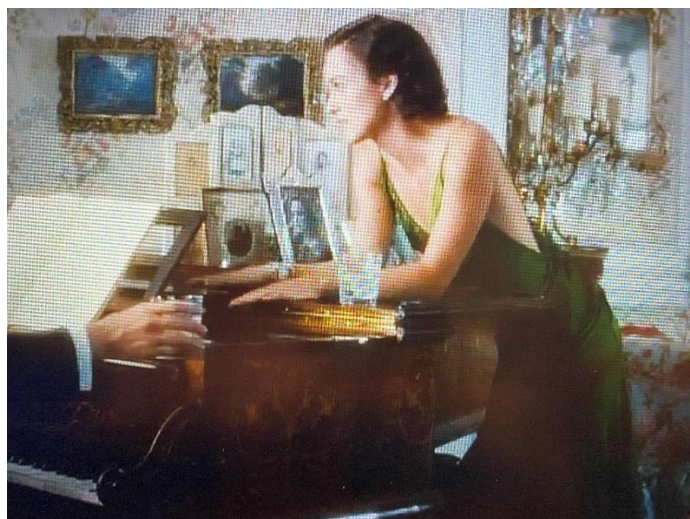
Příloha č. 5 - hlavní hrdinka filmu Funny Face po své proměně (kostým Huberta de Givenchyho)



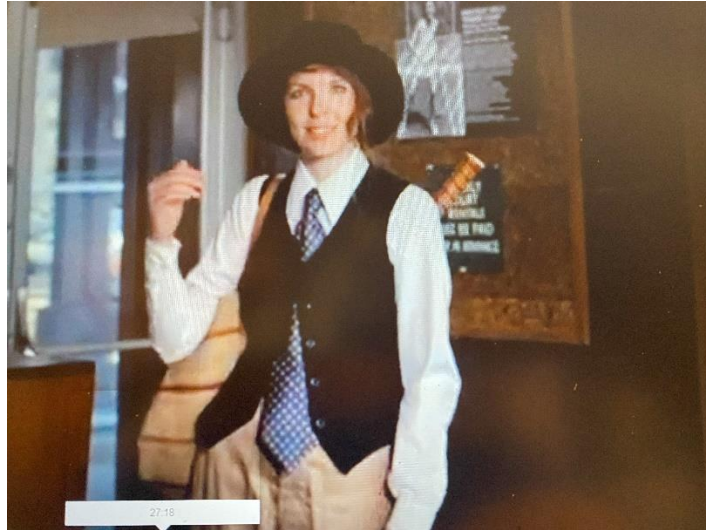
Příloha č. 6 - hlavní hrdinka filmu Ďábel nosí Pradu po své proměně



Příloha č. 7 - ikonické červené šaty z filmu Pretty Woman



Příloha č. 8 - ikonické zelené šaty z filmu Pokání



Příloha č. 9 - androgynní kostým ve filmu Annie Hallová



Příloha č. 10 - satirický pohled na módu ve filmu Who Are You, Polly Maggoo?