

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Oděvní výtvarnice Zdeňka Bauerová

Magisterská diplomová práce

Bc. Veronika Straková

Vedoucí práce:

prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Olomouc 2021

Počet znaků včetně mezer: 135 255

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a internetových zdrojů.

V Olomouci dne 5. května 2021

.....
Bc. Veronika Straková

Poděkování

Mé vřelé poděkování náleží panu profesoru Ladislavu Danielovi za jeho srdečné vedení mé diplomové práce, veškeré rady a připomínky, obětavost a vynaložený čas. Velké poděkování patří také mé rodině, partnerovi a přátelům za jejich neustálou podporu po celý čas mého psaní.

Obsah

1. Úvod	7
2. Vysoké krejčovské řemeslo v Praze	10
2.1. Modelový dům Hana Podolská	10
2.2. Modelový dům Rosenbaum	12
3. Co se stalo po válce	15
4. Návrhářka závodu Styl	19
5. Šedesátá léta pod nadvládou mini	22
6. Závod Styl: zkrátit, ale nevyčnít!	25
6.1. Tichá elegance kostýmů	25
6.2. Oděv podle siluety	26
6.3. Náhled do budoucnosti	28
7. Sedmdesátá léta v záplavě stylů	29
8. Závod Styl: bohatost vzorů	31
8.1. Geometrie	31
8.2. Kožešiny	33
8.3. Romantické maxi šaty	34
8.4. Síla v potisku	35
8.5. Nesmrtelné pruhy a puntíky	35
8.6. Závan exotiky	37
8.7. Dva díly v jednom kusu aneb zavinuté šaty	38
8.8. Nepoddajné káro	39
9. Osmdesátá léta a „odívání mocných“	42
10. Závod Styl: oděv jako trojrozměrná plastická hmota	43
10.1. Architektonický styl	44
10.2. Halenky	45
10.3. Znovu siluety	47
10.4. „Oděv pro úspěch“	49
11. Pedagožka na UMPRUM	51
11.1. Josef Ťaptůch	53
11.2. Daniela Karfusová–Flejšarová	54
11.3. Blanka Kyselová–Matragi	55

11.4.	Móda „tria“ v Klubu odívání mladých	56
12.	Závěr	58
13.	Slovník pojmů	61
14.	Seznam literatury	62
15.	Internetové zdroje	66
16.	Seznam vyobrazení.....	67
17.	Obrazová příloha.....	71
18.	Anotace	100

1. Úvod

Móda ovlivňuje naši populaci již po několik staletí. Z dobových pramenů jsme obeznámeni s nákladnými róbami panovnic, které tak demonstrovaly nejen své společenské postavení, ale zároveň se jejich zevnějšek stával inspirací pro šlechtu. Tehdy ale oděv nebyl ničím jiným než pouhým kusem látky, byť jeho cena mnohdy převyšovala denní náklady na živobytí. Zásadní zlom přichází v 19. století, kdy odívání stanulo vedle výtvarných děl a stalo se tak součástí uměleckého řemesla. Jednalo se především o oblast Francie, kdy krejčí téměř vystoupili zpoza svých šicích strojů a šaty opatřili visačkou se svým jménem.¹ Postupně se v Paříži vytvořila rozsáhlá síť oděvních tvůrců. Ačkoliv ke zhotovení oděvu využívali nákladný a vysoce kvalitní materiál, do každého provedeného švu vložili svůj originální autorský rukopis. Je tedy zřejmé, že jejich služby hojně využívala především bohatá klientela.

Prosperita modelových domů ovšem nezávisela pouze na zkušeném módním tvůrci. Produkce zakázek odjakživa výrazně lpěla na klientele a materiálu. Tyto dva faktory se však dostaly do oslabení během válečných let. Zaměříme se především na třicátá léta 20. století, kdy oděvní salony zaznamenaly razantní pokles zakázek šitých na míru, způsobený krachem akcií na americké burze na Wall Street v roce 1929. Tato událost vyústila v celosvětovou hospodářskou krizi, která otřásla ekonomickou situací na bezmála další desetiletí.² Vhodné řešení tak návrháři shledávali ve zhotovování konfekcí za příznivější ceny, někteří museli svou práci na dané období přerušit a salony uzavřít.³ Navzdory skutečnosti, že následující válečná léta nepřála specifickým módním inovacím a výrazně omezila uměleckou produkci, měla příznivý vliv na rozvíjení tvůrčí fantazie. Svět se během druhé světové války potýkal s nedostatkem materiálu a prioritní se stalo šití uniforem pro vojáky, pokud možno bez zanechání zbytkových látek. Valná většina obyvatelstva si tak bez ohledu na postavení či finanční možnosti zhotovovala oděv svépomocí podomácku. Šilo se v podstatě z čehokoliv, ze záclonoviny, z prostěradla nebo z jiných recyklovatelných materiálů. Další alternativu nabízely například i staré šaty, které se zkrátka přešily na novější model.⁴ Není divu, že

¹ Jedním z prvních návrhářů je označován Charles Frederick Worth (1825–1895). Byť původem pocházel z Anglie, všechny zásadní počiny, které provedl v oděvní sféře, se odehrály na francouzské půdě, konkrétně v Paříži. Vzdělával se sám, zejména při častých návštěvách galerií. Na obrazech ovšem nestudoval techniku malby, ale oděvy portrétovaných, které zkoumal do detailů. V jeho podání zažil oděv téměř revoluci, když v šedesátých letech 19. století „sesadil“ nepostradatelnou krinolínu a prosadil tunikové šaty. Jejich délka sahala po kolena, ale nosily se pod nimi ještě spodní sukně. Díky tomu dostal do popředí nejen větší komfort a praktičnost, ale zároveň předběhl svou dobu téměř o padesát let. (Stevenson 2011, s. 50–51.)

² Skarlantová 1979, s. 181.

³ Máchalová 2012, s. 53.

⁴ Haunerová – Khelerová – Šimonovská 2019, s. 17.

generace nastávajících návrhářů, která v této nelehké době přišla na svět, si ve své profesní kariéře dokázala poradit téměř s čímkoliv.

Zdeňka Bauerová, rodačka z jihočeské Bechyně, oslavila své deváté narozeniny krátce po vypuknutí druhé světové války.⁵ Narodila se do rodiny úředníků, avšak matka tíhla k rukodělné práci a svůj volný čas věnovala šití.⁶ Dalo by se tedy říct, že měla ke své budoucí profesi jisté předpoklady. Zasednout k šicímu stroji ji však donutily až okolnosti spojené s nepříznivou situací. Jako každá mladá dívka toužila po nových šatech, tehdy ji matka ponoukla, aby si je sama ušila ze starého prostěradla. Zde si poměrně rychle osvojila prvotní základy a stříh později zopakovala i na šatech pro své kamarádky.⁷ Přestože zručně ovládala základní šicí postupy, veškeré odborné znalosti v oblasti technologie oděvů získala na rodinné škole v Táboře.⁸ Zde po třech letech obdržela také výuční list v oboru švadlena, což jí poskytovalo značnou výhodu pro její budoucí kariéru.

V době, kdy Zdena Bauerová pravidelně zasedala k šicímu stroji, neměla sebemenší ponětí o pařížské vysoké krejčovně, která si přes veškeré nepříznivé situace dokázala v oděvní sféře udržet své vůdčí postavení. Nezůstala ale jediným městem, v němž se hojně rozvíjelo krejčovské řemeslo. Od dob, kdy válka špěla ke svému konci, se k Paříži postupně přidávala další města, která dvakrát do roka prezentovala svou módu na přehlídkových molech a dnes jsou známá pod pojmem *velká čtyřka*.⁹ Oproti evropským zemím se na poměrně výhodné pozici nacházela Amerika, neboť nebyla natolik zpustošená válkou. Měla tak nejvhodnější předpoklady na daný čas zastoupit Paříž. Zásadní počín realizovala již v roce 1943 publicistka Eleanor Lambertová, když v hotelu v New Yorku zorganizovala týdenní akci, na níž američtí tvůrci prezentovali své kolekce.¹⁰ Amerika měla také velký podíl na rozvoji oděvního designu v Itálii, poté co investovala do obnovy italského průmyslu. Přestože se první přehlídka konala v roce 1951 ve Florencii, přední postavení dnes náleží Milánu.¹¹ Pozadu nezůstala ani britská metropole Londýn, v němž své butiky v druhé

⁵ Zdeňka Bauerová se narodila 17. listopadu 1930.

⁶ <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095889602-barvy-zivota/206562221200020/obsah/84240-portret-zdena-bauerova> vyhledáno 15. 3. 2021.

⁷ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/874586-gen/217562261300016-zdena-bauerova/>, vyhledáno 4. 3. 2020.

⁸ Rodinné školy byly vzdělávací instituce, které poskytovaly vzdělání dívkám pro domácnost a rodinu, zároveň však zprostředkovaly odborné vzdělávání, které zahrnovalo i šití oděvů. (Hylová 2009, s. 25.)

⁹ Jedná se o tzv. Fashion Week, které se po dobu jednoho týdne pořádají dvakrát do roka a návrháři zde prezentují své modely.

¹⁰ Lapšanská 2014, s. 31.

¹¹ Ibidem, s. 31.

polovině dvacátých let zakládaly osobnosti, které mají zásadní podíl na utváření krejčovského umění.¹²

Po skončení druhé světové války naprostá většina modelových domů obnovila svou činnost a vysoká krejčovina tak doslova povstala z popela. K obdobnému počínání mělo dobrý základ i Československo. Již na počátku 20. století se v tehdejších královstvích českém vyskytovalo množství salonů, které pod vedením hlavního krejčího produkovaly kvalitní oděvy šité na míru.¹³ Situace, která ale nastala v únoru roku 1948, vyvrátila veškeré naděje.

Období mezi lety 1948–1989 bývá vnímáno napříč generacemi diferencovaně. V případě oděvu a módy z úst pamětníků a tehdejší mládeže nevychází příliš kladná slovní spojení. Je až s podivem sledovat aktuální situaci přehlaceného oděvního trhu, zatímco za socialismu džíný či obyčejné tričko s potiskem nebylo téměř k sehnání. Předkládaná diplomová práce si klade za cíl nastínit danou tematiku z rozdílného úhlu pohledu. Pozornost je soustředěna především na činnost vybraného modelového domu, v jehož čele stála návrhářka a profesorka Zdeňka Bauerová. Prvotní kapitoly poslouží k uvedení do tematiky vysokého krejčovského řemesla, včetně nastínění situace pražských krejčovských salonů, které utvořily základ pro budoucí fungování oděvních závodů. Stěžejní oddíl se následně věnuje popisu vybraných modelů oděvního salonu Styl. Zároveň také zkoumá, do jaké míry československou produkci ovlivňuje tvorba vlivných návrhářů ze zahraničí, či jaký dopad mají události spojené s oděvním průmyslem na utváření módního vkusu. V neposlední řadě není opomenuta pedagogická činnost Zdeňky Bauerové a její vliv na studenty.

¹² Foggová (ed.) – Steeleová 2015, s. 354.

¹³ Viz. kapitoly níže, dále například modelový dům Arnoštky Roubíčkové, Elišky Ecksteinové nebo Huga Orlíka.

2. Vysoké krejčovské řemeslo v Praze

2.1. Modelový dům Hana Podolská

Na samém počátku 20. století, v době, kdy umělecké krejčovství má už své pevné kořeny ve světových metropolích a prvotních úspěchů již dosáhlo i na území Českého království, zakládá svou živnost i Hana Podolská. Zpočátku její ambice nemířily příliš vysoko. Vystačila si s menší dílnou, kterou provozovala v domě v Praze-Nuslích, v němž i bydlela.¹⁴ Při své práci si nepokládala za cíl zhotovit co nejvíce oděvů z uspokojivých materiálů. Svým zákaznicím se snažila poskytnout prvotřídní služby. Čili originální, vysoce kvalitně zpracovaný model. Podstatnou roli sehrával také materiál. Ten měl zajistit nejen funkčnost a udržitelnost daného oděvu, ale i jeho výslednou estetickou hodnotu.

Díky těmto zásadám si záhy vybuodovala stálou klientelu, což jí následně umožnilo postupně navyšovat dílenské prostory a s nimi i odpovídající pracovní posily. Kvalitně odvedená krejčovská práce pak mohla být i náležitě oceněna. V roce 1917 o tom svědčí i žádost c. k. Obchodního soudu, aby závod zapsala do obchodního rejstříku, neboť vydělává vysoké příjmy.¹⁵

Ačkoliv zrovna probíhala první světová válka, nic Haně Podolské nebránilo v tom, aby v roce 1915 otevřela na Vodičkové ulici v paláci Lucerna nový modelový dům, který se svou profesionalitou rovnal vyhlášeným pařížským salonům. Zákaznici, která vkročila do dveří, byla věnována veškerá péče. Nejprve se jí ujala prodavačka, nejednalo se však o prodavačku v pravém slova smyslu, zaujímalá postavení, jež by se dalo označit jako módní poradkyně. Se zákaznicí prokonzultovaly vhodný střih i materiál, k nápomoci měly také „katalog“ modelových kreseb, jejichž valná většina patřila rukopisu Hedviky Vlkové.¹⁶ Když se prodavačka se zákaznicí dohodla na vybraném modelu, zhostil se nového zadání střihač. Jeho úkol sestával z odměření jednotlivých měr a přizpůsobení modelu, aby dokonale seděl na postavě. Úplnou přesnost však mohly zaručit jen zkoušky. Ty se v průběhu šití konaly průměrně tři, na nichž kromě střihačů byla přítomna také Hana Podolská, která svou přítomností zákaznicím zpříjemňovala čas a dohlížela na kvalitu odvedené práce.¹⁷

¹⁴ Eva Uchalová, Modelový a zakázkový dům Hana Podolská, in: Uchalová (ed.) – Damová – Šlajchtr 2011, s. 171.

¹⁵ Ibidem – SOA fond KSO A IX 250 karton č. 1092.

¹⁶ Hedvika Vlková (1901–1986), vyučena dámskou krejčovou, později rozšířila své vzdělání na UMPRUM, kde absolvovala večerní kurzy kreslení. Mezi lety 1925–1931 studovala na Akademii výtvarných umění a díky stipendijnímu pobytu strávila rok v Paříži. Praktickou přípravu získala v salonu Jacquese Heima a zároveň navštěvovala střihačskou školu. Před válkou (1938) založila vlastní salón, který fungoval do roku 1949. (Kybalová – Lamarová 1986, s. 10.)

¹⁷ Uchalová (ed.) 2019, s. 125.

Už v brzkých dvacátých letech si čeští krejčí dobře uvědomovali nevyslovitelnou hodnotu pařížské haute couture.¹⁸ Pro každého, kdo zaujímal v oblasti módního průmyslu jisté postavení, byly cesty do Paříže téměř nezbytnou povinností. Haně Podolské dělala vždy doprovod zručná kreslířka, která si zapamatovala ty nejinovativnější kousky, popřípadě pouze jednotlivé prvky, které posléze v rychlosti naskicovala na papír. S těmito náčrtly bylo následně možné nadále pracovat, rozvíjet barevné kombinace a přetvářet dle konkrétních požadavků zákaznic. Podstatnou složku tvořila také prezentace oděvů, která probíhala dvakrát do roka formou přehlídek.¹⁹

Salon se dokázal vypořádat i se strastmi, které přinesla druhá světová válka. Ačkoliv ve světě probíhala ekonomická krize a komplikace přinášel i stagnující oděvní průmysl, Hana Podolská svůj podnik vedla nadále dobře. Svědčí o tom i informace pamětnic, které uvádí, že v roce 1938 v salonu pracovalo asi sto dvacet lidí.²⁰ V témže roce, kdy vypukla válka, modelový dům obdržel ocenění na mezinárodní výstavě v Berlíně a v následujících letech plnil zakázky pro české i německé filmy.

Dalo by se říci, že ani jedna válka nenapáchala na salonu takové škody, jako situace, které se udály po únoru v roce 1948. Předběžná opatření započala již následující měsíc, kdy byla v modelovém domu Hana Podolská zavedena národní správa a pozici národního správce zastal Karel Kadlec, který měl povinnost ujmout se vedení podniku. V následujících měsících také došlo k začlenění firmy do konfekčních oděvních závodů Jiřího Wolkera v Prostějově a taktéž se stala součástí národního podniku Oděvní tvorba. Tuto celou řadu změn bezpochyby zaměstnanci, a především Hana Podolská nepřijímali pozitivně, přestože samotný chod modelového domu se zásadním způsobem nezměnil, Hana Podolská zde mohla nadále pracovat, i když na podřadné funkci. V padesátých letech byla firma smazána z obchodního rejstříků a od roku 1954 závod fungoval pod názvem Eva.²¹

¹⁸ Haute couture neboli „vysoké krejčovské umění“ představuje spojitost originální myšlenky oděvního tvůrce s precizním krejčovským zpracováním (Hlaváčková 2016, s. 283.)

¹⁹ Modelový dům Hany Podolské byl v českých zemích jedním z prvních, kdo 12. prosince 1921 uspořádal módní přehlídku. (Uchalová (ed.) 2019, s. 72.)

²⁰ Eva Uchalová, Modelový a zakázkový dům Hana Podolská, in: Uchalová (ed.) – Damová – Šlajchtr 2011, s. 181 –Podle informace paní Luisy Abrahams a paní Hany Schovancové, neteře paní Podolské.

²¹ Uchalová (ed.) 2019, s. 286–289.

2.2. Modelový dům Rosenbaum

Židovská komunita v oblasti oděvního průmyslu zaujímala výrazné postavení. Jednak podniky navštěvovalo spoustu zámožných zákazníků, ale také sami svým nadáním přispívali do krejčovského řemesla. Situace se ještě více rozvinula v roce 1867, díky vyhlášení „prosincové ústavy“. Židé se tak mohli stěhovat, vlastnit nemovitost, nebo provozovat živnostenskou činnost.²² Této situace využila také Elisabeth (Elise) Rosenbaum,²³ matka Oldřicha Rosenbauma. Zpočátku se jednalo o menší podniky, v nichž zhotovovala dámské šaty, ale v závěru 19. století své krejčovství, označované jako Rosenbaum, módní síň pro dámy, nechala zapsat do obchodního rejstříku. Důvodem byly velké výdělky, což svědčí také o prosperitě firmy. Na počátku dvacátých let své krejčovství provozovala v domě, v němž žila se svým manželem a šesti dětmi, na ulici Štěpánská v Praze II.²⁴

Elise Rosenbaum zemřela v roce 1917, avšak zanechala za sebou odkaz dobře prosperujícího podniku, který patřil mezi nejkvalitnější a nejluxusnější v Praze.²⁵ Ideálním nástupcem se jevil její syn Oldřich, který měl o fungování podniku dobré povědomí.²⁶ Již v mládí zde působil během čtyř let jako učeň, kromě toho absolvoval také kvalitní vzdělání na gymnáziu. V převzetí živnosti mu však bránila odborná klasifikace. Každý, kdo zastával pozici majitele krejčovského závodu, musel mít dostatečnou odbornou kvalifikaci, na niž přísně dohlíželi představení Společenstva krejčích. Oldřich Rosenbaum s největší pravděpodobností díky dřívějšímu působení v salonu ovládal základy krejčovského řemesla, ale větší pozornost věnoval obchodu. Nakonec členové Společenstva zmírnili své požadavky a umožnili Oldřichovi dodatečně si dodělat tovaryšskou zkoušku. V roce 1919 se tak stává Oldřich Rosenbaum právoplatným majitelem firmy.²⁷

Důležitou úlohu zastávala módní inovace, nová myšlenka, která by učinila oděv výjimečným, originálním kouskem, který by náležel jen jedinému nositelce. Proto musel i Oldřich Rosenbaum podnikat mnohé cesty do zahraničí, nejvíce do Paříže. Proměnlivosti doby, která s sebou nesla i změnu módního vkusu, si od začátku svého postavení v podniku dobře uvědomoval a díky svému obchodnímu duchu brzy dosáhl úspěchů.

²² Uchalová (ed.) – Kurtz 2017, s. 22.

²³ Dále uváděná dle svého pseudonymu Elise.

²⁴ Eva Uchalová, Modelový dům Rosenbaum, in: Uchalová (ed.) – Damová – Šlajchtr 2011, s. 95.

²⁵ Dokladem je seznam krejčích, v němž je salon uveden pod skupinou I. A, takových bylo v Praze pouze 11. (Ibidem, s. 95 – *krejčovské listy* I, 1909, č. 12, s. 4.)

²⁶ Ekvivalent českého jména Oldřich užíval zhruba od roku 1918, dříve se můžeme setkat se jménem Ulrich, (Uchalová (ed.) – Kurtz 2017, s. 43.)

²⁷ Ibidem, s. 43.

Již v závěru dvacátých let svůj salon přemístil do prostorného domu na Národní třídě v Praze I. Rosenbaum si zabral celá dvě patra, z nichž spodní, reprezentativní patro náleželo zákaznicím a díky rozlehlému prostoru se v něm konaly i módní přehlídky. Druhé patro sloužilo čistě k pracovnímu účelu a nacházely se zde šicí dílny.²⁸ Co se týká samotného chodu modelového domu, ten se nijak zvlášť nelišil od salonu Hany Podolské, modely se však od sebe odlišovaly, a to zejména svou filozofií. Značné množství českých krejčí usilovalo o vytvoření jakési české haute couture, např. Hana Podolská svou inspiraci sice hledala v pařížské módě, tu ale následně přetvářela do ducha českých tradičních prvků. Oldřich Rosenbaum se spíše snažil francouzský vkus zachovat, a to včetně použitého materiálu, který často zaopatřoval na svých cestách do Francie.

Období vysoké prosperity zastínila třicátá léta s hrozbou druhé světové války. Zvlášť na modelový dům Rosenbaum měla zásadní dopad. Kromě majitele samého byla židovského původu většina švadlen, včetně rozsáhlé klientely. Oldřich Rosenbaum zavčas získal informace o situaci v Německu a s ní spojená protižidovská opatření, a tak začal vyřizovat podklady pro emigraci do USA. Kdy přesně opustil Prahu, není známo, jisté však je, že si svým pohotovým přístupem a rychlým jednáním zachránil život, neboť po obsazení Československa německými vojsky se situace ohledně židovského obyvatelstva začala rapidně zhoršovat. Na základě vydání norimberských zákonů měli židé zakázáno svobodně zacházet se svým majetkem. Vedoucí pozici nově zastávali noví majitelé německého původu a židovské zákaznice vystřídalý manželky německých důstojníků.²⁹

Zatímco v Československu panovaly velmi kruté podmínky, Oldřich Rosenbaum společně se svou sestrou a jejím manželem připluli do New Yorku. Oldřich během svého úspěšného vedení podniku v Praze nabyt bohaté zkušenosti, jež mu dodaly dostatek sebevědomí a odvahy pustit se do podnikání v oblasti módy také v New Yorku. Situace zpočátku nebyla jednoduchá, musel se vyrovnávat s jazykovou bariérou a s novým prostředím. V mnoha ohledech se ale obracel na svého bratrance Quida Rosenbauma, který zde žil od roku 1921.³⁰ K nové pracovní pozici však přistupoval s pokorou a nekladl si náročné cíle. Nejprve prodával róby v centru New Yorku, ve čtvrti proslulé módními obchody. Přestože podnik do roka zkrachoval, obdivuhodnou zůstává píle a odhodlání, s nimiž se do podnikání pustil. Nezalekl se prvotních neúspěchů a již v roce 1941 zakládá

²⁸ Uchalová (ed.) – Kurtz 2017, s 109 – Rozhovory Evy Uchalové s Růženu Kautskou 14. 2. 1987 a Konstantiny Hlaváčkové a Evy Uchalové v dubnu 1998 s Romanem Novákem, pracovníkem modelového domu Styl od roku 1950.

²⁹ Ibidem, s. 199.

³⁰ Ibidem, s. 213.

svůj první salon na Východní dvaapadesáté ulici.³¹ Oldric Royce, jak si po svém příjezdu do Ameriky nechal říkat, si své zákaznice brzy získal díky osobitému přístupu, například toleroval nadměrnou pracovní vytíženost svých zákaznic a nechal dle jejich měr vyrobit krejčovské panny, dále také pozorně sledoval nové módní trendy, které následně zdokonaloval a vylepšoval.

Oldřich Rosenbaum díky emigraci nejen zachránil život svůj a svých blízkých, ale také podnikatelský um, jež by mu situace v Československu po roce 1948 nedovolila nadále rozvíjet. Opatření zde panovala stejná, jako u několik dalších úspěšných módních podniků. Jeho salon po začlenění pod Domy módního odívání nadále fungoval pod stejným jménem až do roku 1954.³² Ovšem snaha komunistů změnit budoucnost a smazat minulost způsobila, že salon vzal za své, a tak jména salonů, která se obvykle pojila se svými majiteli, byla smazána a nahrazena novými. Modelový dům Rosenbaum tak přišel ke svému novému názvu Styl.

³¹ Uchalová (ed.) – Kurtz 2017, s. 214.

³² Hlaváčková 2016, s. 104.

3. Co se stalo po válce

Po skončení druhé světové války se život v Československu razantně změnil. Komunistická strana, která postupně nabyla na síle a moci, společnosti slibovala lepší budoucnost, v níž si budou všichni rovni. Ne všechny vize se však povedly naplnit. Problém spojený v oděvní oblasti s nedostatkem materiálu nadále přetrvával i po roce 1945. Na vině se podílelo především zničení strojního vybavení a jeho pomalá obnova, což zapříčinilo, že krejčí neměli z čeho šít. Rozsáhla poptávka po textiliích a oděvním zboží vyústila v nutnou regulaci spotřeby a až do roku 1953 fungoval v Československu přidělový systém. Oděvy, které vznikaly v místních továrnách zaměřujících se na šití konfekce, se vyznačovaly opravdu nízkou kvalitou. Nedostatky se projevovaly v celkovém nekvalitním provedení oděvu, na mnohem horší úrovni však probíhal i stříh. Při výrobě se nebraly v potaz jakékoliv proporční nerovnosti, takže například ženám s širšími boky a útlými rameny, oděv absolutně nesesedl. Přesto šel jejich prodej na odbyt, protože cokoliv bylo lepší nežli nic. Údajnou snahu o spravedlnost a rovnost obyvatel strana „zprostředkovávala“ skrze znárodnování podniků, čímž postupně zlikvidovala veškeré živnostníky. Tímto počinem zároveň získala moc a kontrolu nad veškerou výrobou a službami.³³

Prosperita národa mohla vzkvétat především díky pracujícím lidu. Ideologie komunistické propagandy následně pronikaly do veškerých veřejných zdrojů a výrazně zasáhly také do oděvní problematiky. O podobě ideálního oděvu pro pracující ženy informovala nově vydávaná periodika.³⁴ Vhodné příklady mohli vidět i návštěvníci Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, které v roce 1949 uspořádalo výstavu věnovanou funkčnímu oděvu.³⁵ Téměř povinně se jí museli zúčastnit všichni módní tvůrci, „*aby oni především se poučili, co je podstatou oděvu.*“³⁶

Neméně podstatnou roli představovalo také vzdělávání a výchova mladé generace ve prospěch státu. Zaměřme se především na oblast umění, v němž jednu z nejvýznamnějších vzdělávacích institucí představovala Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze

³³ Hlaváčková 2000, s. 25.

³⁴ Od roku 1949 vychází například časopisy jako *Žena a móda*, *Tvar* nebo *Vlasta*. Nacházely se v nich texty o vaření, péči o domácnost, ale také o módě.

³⁵ Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze je samostatnou institucí spadající pod Ministerstvo kultury. První iniciační snahy o jeho založení se projevovaly již od sedmdesátých let 19. století, ale až v letech 1897–1900 byla dle návrhu architekta Josefa Schulze vystavěna vlastní budova. Sbírkové zpočátku rozrůstaly poskrovnu a víceméně závisely na darech mecenášů, postupně se však povedlo systematizovat rozsáhlé množství předmětů sestávajících ze skla, užité grafiky, ale i textilu či nábytku. (Hejdrová 1962, s. 10.)

³⁶ Vydra (rec.) 1949, cit. s. 31.

(UMPRUM).³⁷ Nově nastolená diktatura se zde dotkla pedagogů, kteří pokud chtěli na škole nadále vyučovat, museli přijmout nové požadavky týkající se umělecké tvorby.³⁸ Stejně požadavky se vztahovaly taktéž na studenty, s nimiž se po absolvování studia počítalo pro zapojení do národních podniků.³⁹ Ačkoliv nelehké období provázela řada opatření, která pro mnohé znamenala i ukončení profesní činnosti, vyvstala i nová systematizace ohledně ustanovení pěti kateder. V minulosti v oděvních salonech působila spousta kvalifikovaných a schopných návrhářů. Ukázalo se zřejmým, že dříve započatou linii rozvoje textilní tvorby je zapotřebí nadále rozvíjet a obohacovat o nové schopnosti, která mohly vzkvétat pod rukami zejména mladých návrhářů. Z toho důvodu byl v roce 1949 na UMPRUM založen oděvní ateliér, jehož vedení se ujala kvalifikovaná návrhářka Hedvika Vlková.⁴⁰ Další výraznou osobnost představoval František Vobecký, jehož doménou byly střihy a modelování oděvů.⁴¹ Podobně jako Hedvika Vlková, i on působil v salonu Hany Podolské ještě před jeho znárodněním, kde zastával funkci vedoucího oddělení pláštíků a kostýmů. V závodu pracoval i po roce 1948 a setrval zde až do roku 1976. Na UMPRUM působil jako externista a studentům předával své odborné znalosti a zkušenosti z konstrukcí střihů.⁴² Pod odborným dohledem studenti vytvářeli kolekce, které posléze sloužily jako vzor produkce pro širokou veřejnost. Oděvy zpravidla nezatěžovaly zbytečné ozdobné aplikace, naopak hlavní charakteristický rys tkvěl v prosté střihové linii, kterou by zároveň dokázala napodobit i průměrná švadlena [1].⁴³

Zdeňka Bauerová se výtvarnému projevu více přiblížila na Střední škole uměleckoprůmyslové v Brně, kde studovala oděvní výtvarnictví a scénografii.⁴⁴ Nakrátko

³⁷ C. k. Uměleckoprůmyslová škola (UPŠ) byla založena v roce 1885 a stala se tak první státní uměleckou institucí českého národa. Její specifika na sklonku 20. století však nebyla stejná, jako je tomu dnes. Studenti po dovršení čtrnácti let se mohli nejprve přihlásit do všeobecné školy, v níž si osvojili ornamentální a figurální malbu nebo modelování, později přibyl také blok zaměřující se na kresbu. Po absolvování tříletého nebo čtyřletého studia měl absolvent možnost pokračovat do škol odborných, či speciálních. Ty měly podobný charakter jako dnešní ateliéry a poskytovaly studentům průpravu v oblasti sochařství, malířství a architektury. Z pedagogů zde působil například sochař Josef Václav Myslbek, malíř František Ženíšek, či architekt Bedřich Ohmann. V průběhu první světové války sice musely být prostory ponechány pro vojenské účely, výuka však mohla nadále pokračovat v náhradních místnostech Uměleckoprůmyslového muzea a Technologického muzea. V roce 1946 byla škola povýšena na akademickou úroveň a nese název Vysoká škola uměleckoprůmyslová. (Pavla Pečinková, Kapitoly z historie školy, 1885–1946, in: Pachmanová – Pražanová (edd.) 2005, s. 16–60.)

³⁸ Martina Pachmanová, Kapitoly z historie školy, 1947–1989, in: Pachmanová – Pražanová (edd.) 2005, s. 64–66.

³⁹ Hlaváčková 2000, s. 56.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ František Vobecký (1902–1991) kromě své oděvní profese se intenzivně zajímal také o malířství a fotografii. Sám je autorem řadou děl, které nesou prvky kubismu a surrealismu. Mimo jiné fotografoval také modely salonu Podolská. (Kybalová – Lamarová 1986, s. 12.)

⁴² Uchalová (ed.) 2019, s. 268.

⁴³ Spalová (rec.) 1950, s. 14–15.

⁴⁴ <https://www.ceskatelevize.cz/lide/zdena-bauerova/> vyhledáno 3. 2. 2021

dokonce přemýšlela o studiu malby.⁴⁵ Nakonec však přeci jen pokračovala v cestě oděvního designu a nastoupila do oděvního ateliéru k Hedvice Vlkové [2]. Ačkoliv se výuka vyznačovala rozmanitým charakterem a budoucí návrháři získávali informace o nejnovějších módních trendech Západu mezi prvními, jejich tvůrčí schopnosti byly determinovány pouze na plnění požadavků představitelů komunistické strany, bez možnosti rozvinutí vlastních uměleckých invencí. „Přijít s něčím, co se absolutně vymykalo, bylo skutečně složité. S kamarádkou jsme si nechaly ušít stejné bílé jakoby pončové kabáty a vyrazily v nich do školy. A to bylo úplně neodpustitelné.“⁴⁶

Co se týká samého zadání jednotlivých úkolů, studenti mohli realizovat takový oděv, jaký by si představovali pro ženu pracující například v jednotném zemědělském družstvu. Návrháři dokonce povinně absolvovali návštěvy zemědělských družstev a poté následně vytvářeli specifický oděv dle profese.⁴⁷ „(...) paní profesorka Vlková pro nás tehdy vymyslela, tak udělejme takové krásné, bavlněné, kanafasové šaty (...) ale když pak přišla nějaká žena z venkova, tak řekla, s čím to na nás chodíte, my máme tepláky a to stačí“⁴⁸ Při realizování oněch návrhů museli studenti mít dobré povědomí o průmyslové, ale i individuální krejčovně a zároveň brát zřetel na ekonomické zacházení s materiálem.⁴⁹

Propastný rozdíl mezi běžnými obyvateli a vybranou klientelou se nejvíce projevil v modelových domech. Zdeňka Bauerová získala během závěrečných státnic nabídku od Františka Vobeckého. Měla možnost docházet do salonu Eva, v němž působila jako druhá návrhářka. Pochopitelně zde jako mladá studentka neměla příliš velkou pravomoc. Poprvé však okusila, jaké to je pracovat v salonu, v němž se kladou nejvyšší nároky na odvedenou práci. Salon Eva tak poskytl začínající oděvní výtvarnici opravdovou „průpravu“ do profesního života. Neboť vzdělání na UMPRUM, ačkoliv jej vedli kvalifikovaní specialisté, studentům sloužilo jako pouhý návod.⁵⁰ V Evě poprvé přišla do kontaktu s významnou klientelou, která sestávala především z hereček a manželek významných politiků, včetně Hany Benešové, manželky tehdejšího prezidenta Edvarda Beneše. Prezidentova žena byla jednou z jejích prvních velkých zákaznic a krátce po nástupu do salonu pro ni Zdena Bauerová navrhla černý kostým.⁵¹ Působení v salonu Eva lze tedy vnímat jako poslední, ale

⁴⁵ Kadeřábek 2007, s. 57.

⁴⁶ Ibidem, cit. s. 64.

⁴⁷ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/213411000360007/>, vyhledáno 3. 4. 2021.

⁴⁸ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/874586-gen/217562261300016-zdena-bauerova/>, vyhledáno 4. 3. 2020.

⁴⁹ Kárník – Kostka – Šimota 1985, s. 86.

⁵⁰ Jarošová 1991, s. 106.

⁵¹ <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095889602-barvy-zivota/206562221200020/obsah/84240-portret-zdena-bauerova> vyhledáno 15. 3. 2021.

velice zásadní mezník pro následnou profesi oděvního návrháře, kterou zahájila po nástupu do salonu Styl.

4. Návrhářka závodu Styl

Doslova zlomové období v životě, ale i v profesní kariéře Zdeňky Bauerové, nastalo v šedesátých letech minulého století. Získala diplom z Vysoké školy uměleckoprůmyslové, a ačkoliv se stala čerstvou absolventkou, měla již plno bohatých zkušeností nabytých nejen studiem, ale především praktickými dovednostmi, o které se obohatila zejména v oděvním salonu Eva. Jak je již známo, Eva nebyl jediným salonem, v němž se zachovávala tradice vysoké krejčoviny. Na Národní třídě v Praze působil také salon Styl, jehož jádro vlastními silami vybuodoval Oldřich Rosenbaum a jeho matka Elis Rosenbaumová. Salony, které již po několik staletí zachovávaly tradiční krejčovské řemeslo, nyní hromadně spadaly pod Domy módního odívání.⁵² Mezi podniky panoval jen nepatrný rozdíl, ten spočíval v zaměření na konkrétní typ oděvu. Zatímco salon Eva svou pozornost zaměřoval především na šití pláštěů, Styl se specializoval více na šaty. Poté, co do modelového domu nastoupila Zdeňka Bauerová, se produkce rozšířila také o komplety a pláště.⁵³

Přestože salon od svého založení utrpěl značné škody zejména v průběhu druhé světové války, představitelé komunistické strany se rozhodli jeho tradici vysoké krejčoviny zachovat. Jako jedni z prvních totiž pochopili, jak důležitou funkci oděvní podniky zastávají. Už dávno panovalo zažité přísloví „šaty dělají člověka“ a pro politickou stranu bylo velmi důležité vlastnit precizně ušitý model, protože „(...) kvalitní oděv je důležitý nejenom pro osobní pocit, ale především pro mocenskou reprezentaci.“⁵⁴ Prestiž modelových domů dokládá také označení zlatým fíkovým listem, což byl prostředek, který kategorizoval kvalitu jednotlivých podniků. Zlatá barva náležela jen čtveřici vybraných závodů, včetně závodu Styl.⁵⁵

Příležitost vedoucího postu v salonu Styl se Zdeňce Bauerové naskytla téměř z nenadání. „Jednoho dne přišla ředitelka oděvního salonu Rosenbaum a řekla, hele, děvenko, nechtěla bys být ředitelka oděvního salonu Rosenbaum, později Styl?“⁵⁶ Náhle již nebyla mladou studentkou, jejíž slova nebral nikdo příliš v potaz, ale zastávala významnou funkci, která si žádala preciznost a jistou míru zodpovědnosti. Přeci jen najednou stála v čele jednoho z nejluxusnějších salonů nejen v Praze, ale i v celém tehdejší Československu.⁵⁷

⁵² K zániku podniku Domy módního odívání došlo v roce 1976. Všechny provozovny poté spadaly pod Oděvní službu, podniku hl. m. Prahy. (Hlaváčková – Kosatík 2007, s. 104.)

⁵³ Jarošová 1991, s. 106.

⁵⁴ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/213411000360007/> vyhledáno 3. 4. 2021.

⁵⁵ Příbramská (rec.) 1966, s. 15.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Zdeňka Bauerová převzala pozici po návrhářce Janě Novákové, která v salonu Styl působila mezi lety 1965–1968. (Hlaváčková 2016, s. 107.)

Všechny své návrhy konzultovala s ředitelkou, Ludmilou Volávkovou, s níž následně vybírala i vhodné materiály. Ředitelský stůl pokrývalo množství látek, načež ke každé z nich přiložila Zdeňka Bauerová svůj návrh a společně s velkou pečlivostí vybíraly vhodnou variantu.⁵⁸

Organizační struktura se tedy v zásadě nelišila od dob, kdy salon vedl Oldřich Rosenbaum. Ostatně příznivě již působilo samotné zázemí salonu, které poskytovala honosná budova postavená v secesním stylu. Při realizaci modelů kladla Zdeňka Bauerová důraz na spolupráci mezi módním návrhářem a švadlenami. Proto se její pracovní stůl, na němž kreslila všechny své návrhy, nacházel hned poblíž šicích strojů. Návrhy tak vzápětí předávala švadlenám a zároveň mohla dohlížet na jejich práci. Nikdo si nemusel dělat starosti ani s prezentací modelů, protože interiér nabízel rozlehlý sál včetně přehlídkového mola.

Mnoho současných návrhářů by se shodlo na názoru, že Zdeňce Bauerové se naskytla hotová práce snů. S nabytou funkcí získala spoustu privilegií, jež byla pro běžného člověka tehdejší doby doslova nepředstavitelná. Každého půlroku vycestovala do centra módního dění, do Paříže.⁵⁹ Nemusela ani pracně bojovat o klientelu. Oblékala všechny dámy tehdejšího politického prostředí od Hany Benešové po Dagmar Havlovou. A zatímco všichni ostatní se potýkali s velkým nedostatkem materiálu, Zdeňka Bauerová nemusela řešit ani tento problém. Měla možnost pracovat pouze s prvotřídní kvalitou, která jí byla poskytována ze zahraničí. Všechny tyto výhody však zastírala náročná práce. Salon musel vyhovět nárokům vysoké klientely, načež podstata práce také spočívala v dodržení plánu ohledně množství modelů pro jednotlivá období. Obvykle se jednalo zhruba o sedmdesát kousků čili dohromady kolem sto čtyřiceti modelů za rok. Do už tak nadměrného množství ještě nejsou započítány individuální oděvy, které se v mezičase šily pro zákaznice.⁶⁰

Je všeobecně známo, že módní inovace se do naší země dostávaly s jistým zpožděním. Už z předchozích řádků ovšem vyplývá, že tato skutečnost se modelových domů vůbec netýká a zákaznice dostávaly nejnovější módní inovace takřka z první ruky. Zdena Bauerová si podle vlastních slov při svých návštěvách v Paříži uvědomovala, že bezduše kopírovat návrhy nedává příliš velký smysl. Mnohem více se soustředila na jednotlivé prvky, které šlo uplatnit v několika dalších kreacích a nadále je rozvíjet.⁶¹ Ve vzniklých kolekcích tedy nelze hledat známky zanechaného rukopisu konkrétního módního návrháře, ale podstata spočívá v pochopení celého dobového kontextu, z něhož se následně odvíjí veškeré kulturní dění.

⁵⁸ Bylo tomu tak zejména v počátečních letech, později Zdeňka Bauerová vzpomíná, že k výběru materiálu dostávala pouhé centimetrové ústřižky. (Jarošová 1991, s. 106.)

⁵⁹ Kadeřábek 2007, s. 58.

⁶⁰ <https://tn.nova.cz/clanek/vikend/vikend-moda-a-zdenka-bauerova.html> vyhledáno 18.1. 2021.

⁶¹ Kadeřábek 2007, s. 58.

Asi je zjevné, že poukázat na všechny oděvní kousky, které s visačkou od salonu Styl vznikly, by nebylo možné. Následné počínání spočívá ve snaze představit alespoň hrstku vybraných modelů, které se vyznačují srozumitelnými a na první pohled uchopitelnými prvky, jež lze přičíst k mezníkům ve vývoji československé módy.

5. Šedesátá léta pod nadvládou mini

Šedesátá léta lze považovat za poměrně plodné období, kdy veškeré kulturní dění zásadně ovlivňuje nová moderní doba. Doba, která za sebou zanechává onu touhu po vznešenosti a luxusu vyvolanou strastmi z válečných let. Všechna pravidla, která nastolila móda předešlých dekád, se nyní neberou v potaz. Společnost svou pozornost neupíná k tradici a minulosti, protože nové je lepší, než to předchozí.⁶² Výrazný podíl na tom nese také zrychlený pokrok techniky, s nímž souvisí například televizní vysílání a svět reklamy. Tato skutečnost následně proniká i do výtvarného umění, v němž dominují zejména styly jako Pop Art⁶³ a Op Art⁶⁴, a bezpochyby zasahuje také do oděvní sféry. Společný rys lze spatřit především ve výrazné barevnosti, kterou definují jednoduché geometrické tvary, jež se podrobují optickým iluzím.⁶⁵

Při tak nápaditých nových inovacích pochopitelně nezůstala pozadu ani móda, která je provokativní a úderná, zároveň však oproti předchozím obdobím plným diskomfortu uvolňuje pas a ulevuje kotníkům od jehlových podpatků. V podstatě se jedná o poměrně jednoduché stříhové konstrukce, ovšem nutno podotknout, že jejich základní linie jsou uchopitelné dodnes.

Klíčovou roli zde sehrává mladá generace, která má na oděvní průmysl zásadní vliv a podřizuje se jí téměř veškerá produkce. Svědectví doby poskytuje především ulice, po níž kráčely mladé dívky, hrdě odhalující své štíhlé nohy. Pozornost již není upínána na dekolt a pas, ale jsou to právě nohy, které se vystavují světu na odívání. O doslovný průlom v odívání se zasloužila sukňe, jejíž délka se postupně zkracovala, až dosahovala jen do půli stehů.⁶⁶ Coco Chanel, autorka decentních stříhů podtrhujících ženskost, se odmítala nové módě podřídit.⁶⁷ Teenagery se snažila podnítit k eleganci natolik usilovně, že dokonce mladé herečce Brigitte Bardotové nabídla své služby zdarma. K jejímu překvapení však Bardotová chladně odvětila

⁶² Máchalová 2003, s. 103.

⁶³ Pop Art je umělecký směr, který se rozvíjí zejména v šedesátých letech 20. století v Anglii, vzápětí se jeho tendence rozšiřují také do Spojených států amerických. Středem zájmu se stávají především situace z běžného života, svět reklamy, poukazuje také na konzumní prostředí. Kompozice se vyznačují výraznými barvami, které ohraničují ostré, černé kontury.

⁶⁴ Op Art, optical art neboli optické umění, svého vrcholu dosáhl taktéž v šedesátých letech 20. století. Jeho představitelé kladou důraz na své poznatky z geometrie a optiky. Optické iluze se snaží dosáhnout prostřednictvím jednotlivých geometrických tvarů a lastrů, které se vzájemně překrývají.

⁶⁵ Sukni na mini délku zkrátila v roce 1966 Yves Saint Laurent. (Baudot 2001, s. 192.)

⁶⁶ Sukni na mini délku zkrátila v roce 1966 Mary Quantová (Ibidem, s. 189.)

⁶⁷ Coco Chanel (1883–1971), vl. jménem Gabrielle Chanel. Je považovaná za průkopnici elegantní módy, která v sobě snoubí prvky ležérnosti a pohodlnosti. Nejzásadnějšími modely se staly například tzv. „malé černé šaty“, které vycházely z jednoduché košilové linie nebo kostým sestávající ze saka bez límce a sukňe pod kolena. Dodnes neutuchající úspěch zaznamenal také parfém Chanel No. 5, který navrhla ve spolupráci s parfumérem Ernestem Beauxem. (Stevenson 2011, s. 98–99.)

„to je pro staré lidi“.⁶⁸ Chanel už mohla jen pohoršeně konstatovat, že „dámská kolena nejsou ničím tak úžasným, co by se mělo předvádět“⁶⁹ Odezvu záhy podaly britské butiky, přeplněné nakupující mládeží.⁷⁰

Nyní do odívání radikálně zasahuje Mary Quantová, která stírá vizáž elegance a luxusu a namísto toho nastoluje jednoduchý model bez jakýchkoliv výrazných zásahů do proporcí lidské postavy.⁷¹ Na fotografiích módních časopisů tak lze snadno spatřit volné šaty bez rukávů, nejčastěji „áčkového“ střihu, doplněné o jednoduché aplikace v podobě drobných volánků či knoflíčků [4]. Návrháři svou tvorbou také výrazně reagovali na aktuální události. Pod vlivem zpráv o prvním člověku, který přistál na měsíc, tvoří futuristické kolekce doplněné o nové materiály jako plast, papír nebo plexisklo.⁷² Do této tematiky svými návrhy přispěl například Pierre Cardin.⁷³ Jeho splývavé šaty v kontrastní barevnosti se vyznačovaly jednoduchými geometrickými liniemi a pas zvýrazňovala mohutná přezka [6]. Geometrické vzory poté zůstaly charakteristickým rysem jeho autorského rukopisu, stejně jako monogram „PC“, který byl viditelný na řadě jeho modelů [7]. Mladistvou módu s prvky futurismu dokázal dobře skloubit také André Courrèges.⁷⁴ Upřednostňoval především architektonicky koncipované konstrukce, doplněné čistými liniemi [8]. Z jeho modelového domu vzešly nejen krátké mini šaty doplněné o decentní kabátek do pasu, ale i obleky z vlněného úpletu [9].⁷⁵ Obdobná linie zůstala víceméně zachována i pro podzimní a zimní období. Kabáty se

⁶⁸ Seelingová (ed.) – Mayerová – Tilemannová et. al 2000, s. 344.

⁶⁹ Máchalová 2002, s. 69.

⁷⁰ Butiky, mezi něž spadá například Bazaar, Biba, Bus Stop, Miss Mouse... nabízely cenově dostupnou módu pro mladistvé. Na produkci oděvů se podílela nová začínající generace návrhářů, např. John Stephen, Mary Quantová nebo Ossie Clark. Nejednalo se však o klasické obchody s oblečením, butiky měly spíše charakter klubu, v němž veškeré vybavení či dekorace podtrhovaly jeho celkový design, včetně vizáže personálu. (Mackenzieová 2010, s. 94.)

⁷¹ Mary Quantová (*1934), britská módní návrhářka, ačkoliv původně na přání rodičů vystudovala učitelství výtvarné výchovy na londýnské univerzitě. V roce 1955 stála u otevření Bazaaru na King's Road, pro něhož nakupovala oblečení, které následně aranžovala na figuríny. Přestože neměla krejčovské vzdělání a navštěvovala pouze večerní kurzy střihů, začala šít své vlastní návrhy. Brzy se stala ztělesněním nového mladistvého vzoru, který následoval široký okruh mládeže šedesátých let. (Stevenson 2011, s. 176–177.)

⁷² Foggová (ed.) – Steeleová 2015, s. 376–377.

⁷³ Pierre Cardin (1922–2020), francouzský návrhář a podnikatel, který proslul zejména díky jeho touze zprostředkovat kvalitní oděv širší veřejnosti. V roce 1959 jako první vytvořil kolekci *prêt-à-porter*. Jednalo se o malosériovou konfekci vytvořenou předním návrhářem. Ačkoliv se už nejednalo o jedinečný kousek a jeho kvalita byla na nižší úrovni, v jádru zůstávaly zachovány rysy Cardinovy tvorby. Zboží z této kolekce se prodávalo jen v omezeném množství, ale za příznivější cenu. Dnes má kolekce *prêt-à-porter* dlouholetou tradici a je součástí tvorby téměř každého modelového domu. (Tagariello 2014, s. 56.)

⁷⁴ André Courrèges (1923–2016), původně se věnoval projektování silnic a mostů. Jedenáct let strávil v modelovém domě Christobala Balenciagy, pod jehož vlivem se oprostil od dekorativních prvků a plnou pozornost předal konstruování střihu. Jeho první kolekci charakterizovala bílá barva, kterou doplňovaly barevné detaily. Ikonickými se však staly především bílé holínky z plastiku se čtyřhrannou špičkou. (Seelingová (ed.) – Mayerová – Tilemannová et. al 2000, s. 368.)

⁷⁵ Ibidem.

postupně z útlé a podlouhlé siluety zkracují a nabývají na objemu [10]. Dominantním prvkem opět zůstává zapínání, nejčastěji v podobě výrazných knoflíků.

V podstatě lze zkonstatovat, že výše zmíněné typy modelů svědčí ženě v jakémkoliv věku. Stejně tak jako v předešlých epochách i v šedesátých letech dominuje určitý ideál krásy, jehož vzor následují ženy i dívky po celém světě. Revoluci jak v módě, tak i ve vizáži vyvolala již zmíněná Mary Quantová. Její krátký sestřih evokující futuristickou helmu, se stal prvotním impulzem k novému zevnějšku [11]. Ideál desetiletí popíral veškerou ženskost, namísto toho upřednostňoval vzhled nevinného „písklete“.⁷⁶ Na stránkách módních časopisů se objevovaly mladé krátkovlasé dívky, štíhlé a vysoké postavy, načež největší pozornost upoutají svými výraznými očima [12]. Tento ideál nejvíce ztělesňovala britská herečka a modelka Lesley Lawson, kterou každý znal pod pseudonymem Twiggy [13].⁷⁷ Její tvář, jež v sobě snoubila nevinnost s jistou mírou průbojnosti, se několikrát objevila na prvních stránkách módních periodik, jako například *Vogue* či *Harper's Bazaar*.

⁷⁶ Seelingová (ed.) – Mayerová – Tilemannová et. al 2000, s. 395.

⁷⁷ Ibidem.

6. Závod Styl: zkrátit, ale nevyčínávat!

Šedesátá léta jsou často označována za bláznivá. Ostatně dost přesvědčivě o tom vypovídá odívání, které slouží především mladé generaci. Zaměříme-li se na situaci v tehdejší Československu, poměrně snadno budeme schopni nalézt rozdíly. Zdeňka Bauerová sice viděla nejdůležitější módní přehlídky a informace tak dostávala z první ruky, ale tak výrazné inovace, které se děly ve světě, zkrátka nebylo možné přenést na československý trh.⁷⁸ „Vědělo se o tom, že móda je zrovna taková, a že ten a ten v módním vývoji přinesl to a to, ale nedalo se to všechno vzhledem k místním omezeným možnostem kompletně adaptovat na zdejší podmínky.“⁷⁹

Zmiňovanou dekádu výrazně ovládla generace mladých, zatímco klientela modelového domu Styl sestávala především z manželek vysoce postavených politiků. Je tedy zjevné, že modely musely odpovídat dané funkci. Extravagantně vyčnívající kousky inspirované Op Art na svá břemena vzala například Oděvní služba Praha, zaměřující se na šití konfekce, zatímco Styl svou pozornost soustředil na decentní modely.⁸⁰ Do Československa však pronikla novinka, kterou přijaly v podstatě veškeré oděvní závody. Týkala se zkracování délky, jíž se dočkaly nejen sukně a šaty, ale také zimní kabáty.⁸¹

6.1. Tichá elegance kostýmů

Kolekce do teplých dnů od salonu Styl obvykle sestávají ze dvou kusů oděvu, a to saka a sukně. Stříhy jsou rozmanitého charakteru, tak aby svědčily každému typu postavy. Návrhy z roku 1966 nabízí verze jak pro ženy, tak i pro mladistvé dívky.

Prvotní model není nikterak výrazně úderný, naopak stříhové provedení nechává vynít nenucenou eleganci a dodává ženským proporcím dostatečný komfort ve volnosti pohybu [14]. Z toho také vyplývá jeho univerzální využití. Lze jej unosit do kanceláře, ale i na běžné nošení, například do města. Do decentního stříhu saka nezasahují přílišné modelové úpravy a klasické ženské atributy jsou zde spíše potlačeny, vyjmou pasové linie, kterou jen nepatrně zvýrazňují pasové záševky. Zapíná se pomocí čtyř výrazných knoflíků, přičemž ten

⁷⁸ Například Československý filmový týdeník v roce 1969 informoval o přehlídce evropské módy, která se konala v pražské Lucerně. Manekýnky zde předvedly také oděvy z plastické hmoty, které ve svých kolekcích hojně využívali například pařížští návrháři. Komentátor ale sám nakonec zmiňuje, že „pro nás jsou však takové modely spíš jen jistou extravagancí“ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1130615451-ceskoslovensky-filmovy-tydenik/219562262700013-ceskoslovensky-filmovy-tydenik-1969/video/691911%20vyhledano%206> vyhledáno 6. 4. 2021.

⁷⁹ Kadeřábek 2007, cit. s. 62–63.

⁸⁰ Hlaváčková 2016, s. 157.

⁸¹ Ibidem, s. 158.

poslední dosahuje pár centimetrů nad dekoltem. Výstřih, poodhalující partii hrudníku a krku, lemuje límec se zaoblenými klopami. Celkový vzhled zvýrazňuje dvojice kapes navazujících na boční švy. Jejich boční okraje lemují ozdobné prošívání a knoflíky umístěné ke středovému okraji. Zaoblené dolní okraje saka zdůrazňují jeho jemný charakter. Rozevlátá sukňe, kterou definují jen drobné zvony, svou jednoduchostí ustupuje spíše do pozadí a především doplňuje vrchní část oděvu. Nutno poukázat také na vizáž modelky, včetně její pokrývky hlavy. Až donedávna ideální doplněk splňoval klobouk. Vzhledem k tomu, že s příchodem nové dekády ženy zkracují své vlasy, se záhy adekvátním typem stává drobná čapka. Ta svými rozměry nijak nezastíní krátké kadeře, ba naopak ještě více zvýrazní obličej. I zde je patrné, že během líčení se důkladné pozornosti dostává očím, jež modelce propůjčují až panenkovský vzhled.

Naproti tomu druhý komplet, který doslova září v kontrastních barvách bílé a námořnické modři, lze vynosit spíše na letní vycházky [15]. Onen námořnický styl se začíná projevovat právě v šedesátých letech, ale plně se uplatnil až v letech sedmdesátých. Na oděvy se aplikuje nejen typická barevnost, ale i oblíbené proužky. Ostatně toho si můžeme všimnout i na uvedeném modelu. Zřetelný pruh obíhá pár centimetrů nad dolním okrajem bílé halenky. Nápaditými detaily se vyznačuje také svrchní vrstva oděvu. Kreativní myšlení přímo sálá z nenápadného ležatého límce, jehož tmavé jádro lemují silný bílý okraj. Podobné detaily se promítly také do krátkých hlavicových rukávů. Zde bílé lemování zaujmají manžety. Nakonec bílý pruh zakončuje i spodní okraj. Jednobarevnou, mírně rozšířenou sukni naproti tomu definují jen pravidelné sklady.

6.2. Oděv podle siluety

Naprostý základ pro zimní období tvoří plášť, který patří dodnes mezi preferované oděvní kousky do chladného počasí. Navržené oděvy pro zimní kolekci plně splňují svůj účel. Jsou ušity z kvalitních materiálů, z nichž největší podíl tvoří vlna a jejich délka obvykle dosahuje do partií kolen. Přesto lze v jednotlivých modelech oděvního salonu Styl spatřit nepatrné rozdíly v aplikacích, které tvoří dvojí funkci. Nejen, že vynikají jako ozdobný prvek, ale zároveň plní účel, nejčastěji zapínací. Nutno podotknout, že ačkoliv je funkčnost a pohodlí předurčeno tvůrčím představám, žádný plášť není zcela stejný. Podstatný rozdíl nabízí jednotlivé střihy, které dokážou vytvořit rozmanité siluety.

Nejprve si představíme siluetu tzv. tužkovou. Jak už z názvu vyplývá, tento střih nositelce napomáhá zvýraznit její útlou postavu. Horní partie ustupuje spíše do pozadí, pouze

průramky se nepatrně rozšiřují ve volné rukávy. Jednotnou linii narušuje opasek v podobě výrazné přezky umístěné přesně v pase. Dolní partie lehce uvolňuje postavu z mírného sevření v podobě skladů. Tento typ modelů se objevil například v roce 1966 [16], ale i o dva roky později [17]. Přestože základní silueta zůstala stejná, pláště disponují nepatrnými rozdíly. Nejprve se zaměříme na horní část, konkrétněji na oblast dekoltu. Zde opravdu inovativní řešení nabízí model ze starší kolekce, který nemá klasický ležatý límec s klopami, ale plní funkci nákrčníku, do něhož zasahují i knoflíky, které jsou na plášť našity ve dvou řadách. Oproti tomu obdobný mladší model s límcem s klopami, ponechává partii dekoltu lehce poodhalenou. Na onu decentní linii navazuje jednořadé zapínání, opět v podobě výrazných knoflíků. Ani v tomto případě není oděv ochuzen o výrazný prvek, který zde poskytují nápadité kapsy na prsou. Jejich asymetrický tvar tak nabourává klasický střih kabátu. Přepásání v pase vyřešila Zdeňka Bauerová obvyklým způsobem, a to ozdobnou přezkou, která dodnes dominuje řadě kabátů. Rozdíly panují opět až ve spodní části. Oděv z roku 1966 vyčnívá také vodorovnými švy, které ve čtyřech pruzích lemují látku od pasu až dolů ke kolenům. Lze tak usoudit, že plní jakousi rovnováhu mezi horní a dolní partií. Plášť z roku 1968 svým řešením pokračuje v jemném duchu, neboť spodní část se od oblasti boků pouze mírně rozšiřuje.

Druhou siluetu, tzv. zvonovou v zásadě mnoho neodlišuje od té předešlé. Ani zde není oblast prsou příliš výrazná, ale linie pasu je nepatrně zvýšena a spodní rozšířená část působí až zvonovým dojmem. Zmíněné rysy můžeme vidět na redingotovém plášti taktéž z roku 1966, který svým řešením propůjčuje nositelce značnou dávku luxusu a elegance [18]. Zapříčiňuje to především kontrastní tmavé lemování, které je započato již u průkrčníku a ve středové části, mezi dvouřadovým zapínáním, pokračuje až ke spodnímu lemu. Stejný motiv se potom také nachází na rukávech.

Doted' bychom mohli říci, že vybrané modely svědčí zejména štíhlejším ženám. Oděvní salon Styl ovšem nabízí také varianty pro plnoštíhlé až silné postavy. Příkladný model pochází taktéž z roku 1966 a jeho střih je natolik univerzální, že svědčí jakékoliv figuře [19]. Nedokonalosti dokáže dobře skrýt odepínací pláštěnka, která zahaluje téměř celou horní polovinu těla. Oděvnímu kousku sice plně vévodí černá barva, ale i zde můžeme vidět lehké prosvětlení, a to v podobě bílého lemu.

6.3. Náhled do budoucnosti

V souvislosti s šedesátými léty je zapotřebí zmínit ještě jeden realizovaný návrh, ačkoliv již vznikl na rozhraní s léty sedmdesátými. Jedná se o komplet sestávající z šatů a pláště. Zhotovování kompletů nabízelo budoucím nositelkám řadu výhod, neboť oba kousky jsou ušité ze stejného materiálu a navrženy tak, aby se doplňovaly a společně tvořily celek. Nositelka si například nemusí dělat starosti s tím, že šaty budou vyčnívat z pod pláště nebo barevná kombinace svrchního oděvu nebude ladit k tomu spodnímu. Oba celky v tlumené barevnosti oživuje bílá, která je aplikována v obou případech na stejných místech, a to v pase a na dolním lemu rukávů. Plášť na jednořadé zapínání zvýrazňují zejména kapsy s přenechanými patkami a opasek s přezkou definující pasovou linii [20]. Mnohem více se však soustředme na splývavé šaty, které charakterizují jemné geometrické linie. Střih lehce obepíná postavu, zejména v jeho horní polovině, díky pasovým a prsním záševkům. Pas nestahuje žádný mohutný opasek, ale všitý bílý lem. Na pravém boku vyčnívá detail v podobě písmene „S“ [21]. Jedná se o drobný monogram salonu Styl, což mimo jiné vypovídá i o prestiži daného závodu. Kovová aplikace však nabízela vícero možností, neboť ji nositelka mohla vyměnit za kterékoliv jiné písmeno od A do Z, dle svého jména.⁸²

⁸² Podhraská (rec.) 1970, s. 22.

7. Sedmdesátá léta v záplavě stylů

Po tak vyčerpávajícím období, jaké přinesla šedesátá léta, bylo zřejmé, že následující dekáda už nemůže pokračovat v jejích prudkých šlépějích, ale naopak své tempo musí zvolnit. Období klidu rázem skutečně nastalo, ovšem z úplně jiného hlediska. Již odívání předešlé dekády zaznamenalo prudký zájem především u mladé generace, která se nebránila své vlastní kreativitě a oděv si zhotovovala svépomocí podomácku nebo vyhledávala obchody s konfekcí. Tato skutečnost měla za následek to, že celá haute couture sestávající z tvorby věhlasných módních návrhářů, již nestála v čele velkolepé oděvní sféry. Módní návrháři pochopitelně odmítali snížit ceny svých autorských prací a nelehkou situaci řešili prostřednictvím prodeje licenčních smluv. Značný finanční obnos zajišťovaly také prodeje parfémů.⁸³

V souvislosti s novými vědeckými a medicínskými pokroky, které měly zásadní dopad na dobovou společnost, do popředí nyní vstupuje člověk, coby ojedinělá individualita, který si sám určuje svůj vlastní osobitý „look“. Následkem toho lze na ulici spatřit lidi, jejichž oděv nevykazuje společnou jednotu, ale naopak se jedná téměř o chaos materiálů, barev a stylů. Někdo si zkrátka libuje v opotřebovaných tkaninách, jiný se zase prostřednictvím vizáže stylizuje do opačného pohlaví. Jako zářný příklad může posloužit například zpěvák David Bowie, který prostřednictvím stylu glam dával na obdiv své obarvené vlasy a dámské líčení. Touha po odlišnosti souzní také s etnickými styly. V podstatě se jedná o typově stejný oděv, který preferuje daná kultura. Své hranice tento styl překročil, až když se zboží začalo dovážet do Evropy. V oblibě byly především indické vzory, ale později, následkem vytváření napodobenin, začala vznikat spíše směsice stylů, což vyústilo v jeden velký chaos.⁸⁴ S tímto fenoménem také souvisí zvýšený zájem o ruční práce, jako pletení, tkaní a vyšívání. Volné tvorbě podomácku podlehla nejen značná část populace, ale i módní návrháři, jako například Laura Ashleyová⁸⁵, která společně se svým manželem navrhovala bavlněné látky s potisky tradičních motivů.⁸⁶ Není divu, že literatura, zabývající se danou tematikou, období často označuje jako období plné nevkusu a kýče.⁸⁷

⁸³ Máchalová 2003, s. 123.

⁸⁴ Hlaváčková 2016, s. 170.

⁸⁵ Laura Ashley (1925–1985), veřejnosti se dostala do povědomí především díky společnosti specializující se na textilní design, kterou založila společně se svým manželem Bernardem Ashleyem v roce 1953. Upřednostňovala život na venkově před ruchem velkoměsta, kde se mohla v poklidu věnovat ručním pracím. Její manžel pod vlivem výstavy tradičních řemesel, vymyslel proces deskového tisku. (Stevenson 2011, s. 211.)

⁸⁶ Stevenson (2011), s. 210-211.

⁸⁷ Ibidem, s. 119-120.

V případě haute couture je rázem zapomenuto rčení, že nové je lepší než to předchozí. Ba naopak, minulost se stává stěžejním inspiračním zdrojem. Můžeme se tak logicky domnívat, že hlavní důvod spočívá ve ztrátě kreativity oděvních tvůrců. Tato teorie však není zcela opodstatněná, neboť variace na předešlou dekádu či kulturu se v prostředí haute couture objevují již dříve. Návrháři svůj zájem soustředí na jedno vybrané období, v tomto případě se jedná o čtyřicátá léta, jejíž první polovinu sužovala druhá světová válka. Vymezí si základní charakteristické linie, a ty následně rozvíjí a obohacují o nové prvky. Za příkladnou lze uvést kolekci od Yves Saint Laurenta, která v sobě skrývá inspiraci uniformami, což podtrhuje zejména zelený plášť s hranatými rameny, doplněný kožešinovým límcem.⁸⁸ Změny se dočkala také sukně, jejíž délka sahá opět ke kolenům.⁸⁹ Zejména do první poloviny sedmdesátých let se také fantazie módních návrhářů, jako byl například Bill Gibb⁹⁰ nebo Ossie Clark,⁹¹ přiklání k romantickému duchu [22; 23].⁹² Tyto vize dokázaly nejlépe zprostředkovat rozevláté maxi šaty, jejichž něžný charakter dávaly do popředí krajkové nášivky či volánky v oblasti živůtků.⁹³ Sedmdesátá léta jsou také nakloněna tvorbě japonských návrhářů, kteří se taktéž přiklání k minulosti. V jejich případě se jedná o tradiční kimono, skrze něhož hledají nové proporce. Kansai Yamamoto⁹⁴ výrazně čerpal z japonského oděvu, který oživoval výraznými barevnými potisky stojícími na hranici kýče, ovšem materiálu věnoval pozornost jako nikdo jiný.⁹⁵ Na závěr nelze opomenout ani jméno Vivienne Westwoodové, jejíž počáteční tvorba tvoří mezník mezi sedmdesátými a osmdesátými lety.⁹⁶

⁸⁸ Yves Saint Laurent (1936–2008), původem alžírský módní návrhář začínal jako sedmnáctiletý pracovat v modelovém domu u Christiana Diora a již v jednadvaceti letech se stal jeho ředitelem. V roce 1961 založil svou vlastní značku *YSL*, pod jejímž jménem stvořil spoustu kolekcí. Šaty *Mondrian* nebo dámský smoking patří mezi výrazné mezníky nejen v tvorbě samotného návrháře, ale i v celé oděvní sféře. (Baudot 2001 s. 192–194.)

⁸⁹ Máchalová 2003, s. 78.

⁹⁰ Bill Gibb (1943–1988) módní návrhář, původem ze Skotska. Jeho stěžejní práce spadají zejména do sedmdesátých let 20. století a jsou charakteristické směsicí různých materiálů a barev. Nejvíce proslulá je jeho kolekce z roku 1972, v níž se nezdřáhal kombinovat pleteninu s vyšíváním a aplikací koráلكových výšivek. (Stevenson 2011, s. 205.)

⁹¹ Ossie Clark (1942–1996), vlastním jménem Raymond Clark, přezdívku „Ossie“ získal díky vesnici Oswaldtwistle, v níž jako malý žil. Značné množství jeho návrhů tvořily šaty. Vytvářel romantické kreace, které v sobě snoubily propracovaný střih s něžným potiskem květin (Ibidem, s. 208–209.)

⁹² S Ossiem Clarkem spolupracovala návrhářka Celia Birtwellová. Navrhovala tisky stylizovaných černo červených květin na krémovém podkladu. Ossie Clark s tímto potiskem navrhl komplet sestávající z pláště s šunkovými rukávy a z dlouhých splývavých šatů. (Foggová (ed), Steeleová 2015, s. 391.)

⁹³ Stevenson 2011, s. 204–205.

⁹⁴ Kansai Yamamoto (1944–2020), japonský návrhář, jako jeden z prvních prezentoval svou tvorbu v sedmdesátých letech v Londýně. Kromě kimona k jeho velkým inspiračním zdrojům patřil také folklór a pracovní uniformy. Jeho modely hýřily výraznými barvami s fantaskními potisky. V jeho neobvyklé výstřednosti našel také zalíbení zpěvák David Bowie, pro jehož turné navrhl Kansai Yamamoto množství kostýmů. (Máchalová 2012, s. 111.)

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Vivienne Westwoodová (*1941), původně vystudovala učitelství obor výtvarné výchovy a v oblasti oděvního návrhářství byla spíše samoukem. V roce 1971 se svým tehdejším manželem Malcolmem McLarenem otevřela obchod s názvem *Let it Rock*. Zboží, které se zde nabízelo, ovšem nemělo charakter konzervativní módy. Ostatně

Tato módní návrhářka se do dějin odívání vepsala svými provokativními punkovými kreacemi [24].

Co se týká ideálu krásy, který by jednotně ovlivnil širokou veřejnost, nelze jej v sedmdesátých letech snadno specifikovat. Zdůvodnění podávala rozmanitost všemožných stylů, s nimiž se pojily také osobité vizáže. Zkrátka možností se nabízelo mnoho a žádná z nich nebyla upřednostňována.⁹⁷

8. Závod Styl: bohatost vzorů

Zaměříme-li se na oděvy, jež vznikly pod modelovým domem Styl, nabídne se nám široká škála rozmanitých prvků a variací. Přestože se nejedná o nic převratného, neboť i zde je patrné východisko čtyřicátých let, jednotlivé modely vykazují značnou míru elegance a vkusu. Nutno podotknout, že zdejší vysoká krejčovina nepodlehla zahraniční oblibě kombinací nekombinovatelného a slučování rozdílných materiálů. Salon Styl si sice osvojil různorodé vzory od tenkých proužků, po bohaté puntíky, až přes extravagantní káro, ale všechny tyto prvky Zdena Bauerová užívala s rozvahou tak, aby pouze podtrhly podstatu daného oděvního kousku, a nikoliv aby jej přetvořily v kýč. Dobu sedmdesátých let lze zároveň vytyčit jako velmi plodné období salonu Styl. Zatímco v šedesátých letech oděv sestával téměř výhradně ze sukně a saka, léta sedmdesátá nabízí širokou škálu střihů. Z toho důvodu je potřeba představit větší množství variací než v předchozí kapitole.

8.1. Geometrie

Modely pro letní i zimní období z první poloviny sedmdesátých let sjednocuje dvojice geometrických linií, které se směrem k horní polovině těla rozšiřují. Kolekce pro období jaro/léto z roku 1973 s tímto prvkem sestává ze čtveřice oděvů. Značná část nositelek s oblibou v teplých dnech sahá po vzdušných kouscích, není tedy divu, že právě šaty s touto tematikou převažují. Vzhledem k tomu, že oděv zvýrazňují sešikmené linie, si základní střihová konstrukce musela udržet jednoduchý tvar, bez výrazných modelových úprav, aby

už zdejší personál vybočoval z řad běžné populace. Zákazníky obsluhovaly ženy v podvazcích a pánské košili, na nohou měly robustní boty na jehlových podpatcích. Své extravagantní kolekce vytvářela s důrazem vyvolávat v lidech emoce, načež se často setkala s nepochopením a výsměchem. Přesto nelze popřít, že modely Vivienne Westwood přetékají kreativním duchem, neboť to, co se širokému okolí zdá normální a běžné, dokáže ona posunout na hranici nenormálnosti. (Stevenson 2011, s. 228–229.)

⁹⁷ Seelingová (ed.) – Mayerová – Tilemannová et. al 2000, s. 445.

nenarušovala výslednou podobu. Proto i šaty samé navrhla Zdeňka Bauerová v tlumené barevnosti.

První z nich představují jednoduchý „áčkový“ střih se středovým švem, který se v oblasti dekoltu nepatrně rozhaluje do ležatého límce s klopami. Šaty postrádají rukávy, čímž odhalují holá ramena [25]. Sama délka nabízí variantu dosahující těsně nad kolena. Důraz spočívá ve středové části, kdy linii pasu definují nenápadné přezky po stranách boků, které lze libovolně utahovat. Do středového švu zasahují jednotlivé linie abstrahující geometrické tvary. Horní část postavy opticky zužuje dvojice zrcadlících se rovnoramenných trojúhelníků s rameny končícími pod prsy a jejichž lemování barevně kontrastuje s tmavou látkou šatů. Naopak v dolní polovině se linie do špice sbíhají ke středovému švu. Návrhářka si zde prostřednictvím jednoduchých linií rafinovaně poradila s jednotlivými proporcemi lidské postavy. Oblast dekoltu vystavila do popředí a naproti tomu pas mírně zeštíhlila.

Druhé šaty se střihově zásadně neliší od těch předchozích, neboť i zde Zdeňka Bauerová uplatnila mini délku s nepatrným rozšířením [26]. Naproti tomu ramena zahalují krátké tříčtvrteční rukávy a ve středu předního dílu se nachází léga s výraznými kulatými knoflíky. Zatímco předchozí model sestával především z tmavé barevnosti, nyní popisované šaty nabízí protichůdnou variantu v bílé. Hlavní těžiště nespočívá v oblasti pasu, naopak mu vůbec není věnovaná pozornost. Stěžejním bodem se stává hrudník, kde se linie různých šířek a barev sbíhají od ramen směrem k zapínání. Tento tvar kopírují také linie v dolní části, které se opět od boků sbíhají směrem do středu.

Totožné lemování liniemi různých šířek se vyskytuje také na modelu s kalhotovým kostýmem [26]. Tento typ dámského oděvu se v posledních letech těšil velké oblibě. Až doposud ženy po kalhotách sáhly především v případě využití volnočasových aktivit, ale v sedmdesátých letech našly kalhoty opodstatnění i v elegantním šatníku.⁹⁸ Představovaný model nabízí zcela příkladnou variantu. Kalhoty opticky prodlužují siluetu díky zvýšenému sedu a díky nohavicím s puky, které jsou stejně široké v celé své délce. Společenský outfit doplňuje vkusná obuv na vyšším podpatku. Zmiňované aplikace v tomto případě lemují spodní okraje nohavic. Decentní styl jako celek doplňuje atypické sako, které může evokovat japonské kimono. Působí tak především lehce se rozšiřující rukávy s tříčtvrteční délkou a potom také samotná délka saka dosahující až do půli stehen. I zde můžeme vidět totožné lemování liniemi v dolním okraji oděvu.

⁹⁸ Hlaváčková 2016, s. 165.

Poslední sestavu s geometrickým prvkem zakončuje halenka se sukní [27]. Výhodu lze spatřit v možnosti nosit oba kousky odděleně, ovšem z fotografie je zcela evidentní, že při jejich zhotovování autorka precizně promýšlela každý detail a oba kousky do sebe vzájemně zapadají a ladí do nejmenších detailů. Základ halenky tvoří opět materiál v tmavší barevnosti, obvykle střižené jsou také hlavicové rukávy tříčtvrteční délky. Hlavním vyčnívajícím prvkem se v tomto případě stává průkrčník, neboť tento na první pohled nepatrný detail si zaslouží značnou míru pozornosti. Návrhářka Zdeňka Bauerová na doposud představených modelech nakládala s obdobnými vzory ve prospěch zeštíhlení siluety či pouze jako s ozdobným prvkem. Nyní myšlenku geometrie více rozvinula ve smyslu, že i sám střih může kopírovat ostré hrany po vzoru natištěných aplikací na textilií. Toto tvrzení dokládá průkrčník, upravený do věčkového střihu, doplněný límcem s vysokým stojáčkem a výrazným převěsem s ostrými hranami. Pas nenápadně zvýrazňuje tenký opasek s přezkou a sukně střižená tradičně do oblasti kolen, již logicky nepředstavuje žádné zásadní inovace. Ostré hrany vytyčují plisování a aplikace po vzoru svršku pokračují ve směru tmavých šipek.

Oděvy určené pro zimní kolekci nevykazují natolik nápadné vzory, avšak nepatrné náznaky v podobě prošívání nesou jistou sounáležitost s předešlými modely. Samotná linie pláště vykazuje standartní siluetu typickou pro první polovinu desetiletí, a to přiléhavá v horní partii a ve spodní rozšířená [28].⁹⁹ Povrch látky pláště nenarušují žádné výrazné aplikace včetně výpustkových kapes, čímž mnohem více vyznívá jeho decentní charakter. Tento celkový dojem dotváří úzký stojáčkový límec a lehce nabírané rukávy, které u zápěstí stahují manžety. Také zapínání nevykazuje zásadní inovace. Tradičně se plášť zapíná pomocí šesti knoflíků zasahujících zhruba do sedové části. V souvislosti s geometrickými vzory však nelze opomenout drobný detail, který se může zdát na první pohled snadno přehlédnutelný. Jak už bylo výše naznačeno, jedná se o jemné prošívání v oblasti pasu, kdy jednotlivé švy kopírují tvar rovnoramenných trojúhelníků.

8.2. Kožešiny

Vyjma jednoduchých geometrických linií, které provázely kolekce zejména v první polovině sedmdesátých let, se také po celé desetiletí velké oblibě těší kožešiny. Ty se staly nedílnou součástí zimních kolekcí. Zhotovovaly se z nich celé pláště nebo obohacovaly outfit v podobě kožešinového límce či klobouku. Oblíbenou variantou je také lemování, nejčastěji dolních okrajů rukávů. Při jejich zhotovování hrála podstatnou roli dobrá komunikace mezi

⁹⁹ Hlaváčková 2016, s. 184.

návrhářem a vybranou kožešnickou dílnou. Profese oděvního návrháře s sebou ovšem nenese pouze znalost textilních materiálů a výtvarné a šicí schopnosti. Zdeňka Bauerová absolvovala v rámci osvojení si znalostí v oblasti kožešin i speciální školení v Dánsku. Zde se obeznámila nejen se všemi druhy kožešin, ale i s jednotlivými pracovními postupy.¹⁰⁰ První představovaný model sestává z kabátu, střiženého přesně do pasu a k němu padnoucím nohavicím, které se od oblasti stehů výrazně rozšiřují. Krk zahaluje výrazný kožešinový límec [29].

Také v druhém případě můžeme vidět uplatnění kůže [30]. Vzhledem k tomu, že se jedná o mladší model, plášť pochází již z roku 1974, lze pozorovat mírný přechod k rozšířené siluete v horní polovině těla. Límec už není obepnutý kolem krku, ale jeho výrazná šálová fazónka zasahuje až přes ramena. Rozšíření umocňuje opět dekor na kožešině. Jedná se o tmavé linie, které v pružích lemují obvod fazónky. Tradičně se lemování objevuje i u rukávů.

8.3. Romantické maxi šaty

Stejně tak jako v zahraničí, také závod Styl v první polovině sedmdesátých let vtiskl romantický nádech celé řadě modelů. Z předchozí kapitoly je bezesporu zjevné, že velké místo v šatníku každé ženy zaujímaly košilové šaty přepásané v pase. Jejich univerzální střih dovoľoval širokospektrální využití. Každá žena ale touží vlastnit alespoň jeden kousek, díky němuž se bude cítit výjimečně. Tuto možnost poskytovaly právě šaty ušité v maxi délce. Salon Styl jich nabízel hned několik různých střihů i vzorů. V daném období se pozornost upíná zejména na oblast živůtku a rukávů. V neposlední řadě významnou roli sehrává také potisk, v němž převažují zejména květinové kombinace. Nově se objevuje také tzv. „záplatový“ vzor, který svou skladbu převzal z amerického „patchworku“. Nadále také přetrvávají geometrické ornamenty.¹⁰¹

Doslova romantickým dojmem působí společenské šaty z roku 1973, které decentně odhalují holá záda [31]. Jako zdobný prvek zde posloužila jemná, průsvitná tkanina v podobě šifonu, která se vyznačuje svými dobrými nemačkovými vlastnostmi. Uplatnil se jak na horním dílu, kde lehce zahaluje odhalená ramena a pokračuje až k zadnímu dílu, tak také na spodním dílu, kde je ve třech řadách nad sebou nařasen do drobných volánků.

Onen zmíněný „záplatový“ vzor celoplošně pokrývá látku šatů taktéž z roku 1973 [32]. Oproti předešlému modelu zde můžeme vidět dlouhé, tzv. šunkové rukávy, které jsou

¹⁰⁰ Kadeřábek 2007, s. 59.

¹⁰¹ Hlaváčková 2016, s. 181–182.

v horní části volné a směrem dolů se zužují, kde je nejčastěji zakončuje manžeta.¹⁰² Stejný typ rukávů Zdeňka Bauerová aplikovala i o rok později na pestře zeleném živůtku s dlouhou sukní [33].

Další romantizující prvek, který se těšil velké oblibě, můžeme vidět na modelu z roku 1974 [34]. Dominuje zde potisk květin v nejrůznějších velikostech. Rukávy mají tříčtvrteční délku a dekolt obnažuje hranatý výstřih, jehož tvar zjemňují volánky.

8.4. Síla v potisku

Dlouhá linie si svou oblíbenost udržela několik následujících let. V druhé polovině sedmdesátých let se oděvům v maxi délce dostalo oživení v podobě celoplošných potisků. Křehké kontury stylizovaných květin a ornamentů doslova souzní s romantickými stříhy. Z kreslířského pera Zdeňky Bauerové vzešly návrhy, které poskytují komfort ve volnosti pohybu a zároveň neubírají na eleganci.

Zmiňovaný potisk se objevil například na kompletu z roku 1977 [36]. Svrchní vrstvu tvoří dlouhý plášť s volnými šunkovými rukávy a stojáčkovým límcem. Samu strukturu už však nenarušují další výrazné modelové úpravy a prostor je tak plně ponechán vzoru. Na neutrálním béžovém podkladu jsou rozesety nápadité květy, jejichž tvar zvýrazňují červené a černé linie. Prázdná místa poté vyplňují zakroucené ornamenty. Z fotografie se lze jen domnívat, že spodní vrstva sestává z šatů totožné délky a vzoru.

Na druhém modelu je dobře vidět zřetelné rozvíjení předešlého motivu květin, který prohlubuje výraznější stylizace [37]. Zatímco linie nabývá na sebejistotě a z rozechvělých tahů se stávají pevné kontury, podoba květu se omezila na jeho pouhé jádro bez okvětních lístků. Také stříhová konstrukce si už nezachovává jednoduchou linii, jako u předešlého kompletu. Overall s dlouhými šunkovými rukávy a volnými nohavicemi výrazně prodlužuje siluetu. Do jednoty stříhu zasahuje široký opasek, jehož převislé části volně splývají podél těla. Modelu se jistě nedá upřít jeho originální ztvárnění, nicméně kombinace naddimenzovaných částí s tak výraznými vzory podněcuje dojem těžkopádnosti.

8.5. Nesmrtelné pruhy a puntíky

Pokud bychom se měli zamyslet nad vzory, které si přes veškeré změny módního vkusu dokázaly udržet svou aktuálnost, volba padne bezpochyby na proužky a puntíky. Vyniknou již sami o sobě a lze je aplikovat v podstatě na jakoukoliv část oděvu, včetně

¹⁰² Teršl 1995, s. 225.

doplňků. Oba ale skrývají nepatrné nevýhody, které je nutné zohlednit. Puntíky vyzařují svou jemností, zároveň však mohou působit infantilně, proto lépe vyzní na oblečení mladých dívek. Proužky, jsou-li na látce položeny vertikálně, získávají na schopnosti opticky zúžit postavu. Nepříznivě mohou ale přispět lineárním rozložením, kdy siluetu rozšíří. Oba tyto vzory našly taktéž široké zastoupení v salonu Styl.

Nejprve se zaměříme na puntíky, které zdobí nejen šaty a sukně, ale i pláště zhruba kolem roku 1974. Lehký plášť splňuje vhodnou alternativu na přechodné období [38]. Dosahuje standartní délky, čili zhruba do oblasti kolen. Také rukávy mají délku k zápěstí, na fotografii však můžeme vidět, že modelka zvolila možnost ohrnutí. Límeček zvolila Zdeňka Bauerová uměřeně k celkovému střihu. Klopy jsou na plášti evidentní, přičemž ale výrazně nevyčnívají. Volnost střihu lze regulovat pomocí látkového opasku. S výraznými černými puntíky se zde opravdu nešetřilo, neboť celoplošně pokrývají bílý podkladový materiál. Zároveň si však nelze nevšimnout, že důkladné pozornosti se dostalo každému detailu. Jako trojrozměrné puntíky působí černé knoflíky, umístěné na pravém předním dílu. Motiv kruhu dotváří bílé náušnice, které doslova září zpod tmavých vlasů. Celkový outfit potom završuje černý klobouk s výraznými krepkami.

Puntíkatý vzor dokáže oživit také komplety. Salon Styl nabízel v polovině sedmdesátých let variantu halenky se sukní [39]. Halenka díky vypasovaným záševkům napomáhá zvýraznění pasu a těsně přiléhá k tělu. Zapíná se pomocí plochých knoflíků, které pouze plní svou funkci a nezasahují do struktury samé. Tříčtvrteční hlavicové rukávy jsou v ramenou nepatrně nařaseny. Kolová sukně ve standartní délce do půli kolen jen dotváří elegantní siluetu. Zde se zaměříme na kombinaci vzorů. Puntíky jsou už sami o sobě výrazným prvkem a kombinace s jinými vzory může výrazně narušit celek modelu. V tomto případě se však nabízí vhodná varianta, kdy vzor zůstal celoplošně zachován a obměnila se jen barevná kombinace. Na kostýmu převládá černá látka s drobnými bílými puntíky, k níž kontrastuje bílo černé členění. Toto řešení sice zasáhlo do struktury, nedošlo však k jejímu narušení. I zde svou úlohu dobře sehrály doplňky. Tentokrát má modelka kolem krku omotané bílé korále. Pokrývku hlavy zastává opět klobouk s krepkou s bílým lemem.

Širokou škálu možností nabízí také pruhy, které Zdeňka Bauerová uplatnila již na ověřenou kombinaci saka a sukně [40]. Proporce postavy zvýrazňují pasové záševky a k regulaci pasu dopomáhá také tenký bílý opasek. Hlavicové rukávy zde prodloužila až k zápěstí. Na mírně rozšířené midi sukni jsou patrné občasné sklady. Větší pozornosti se tradičně dostalo saku, které představuje výsledek kreativní práce. Už na předešlém modelu se promítlo, jak lze jednoduchý motiv oživit barevnými kombinacemi. Zde je patrné

pokračování onoho úsilí. Do neutrální černé a bílé vstupuje barva připomínající borovou zeleň. Pravidelnou šířku černých linií také nabourává trojice širších pruhů, které zároveň tvoří předěl mezi podkladovými barvami. Z modelu vyzařuje spíše jeho ležérní charakter. Ten umocňuje především šátek v totožných barvách saka, který plní funkci čelenky.

8.6. Závan exotiky

Co se týká *etno stylu*, jeho projevy se do československého prostředí nepromítly tak výrazně, jako v zahraničí. Důvodem je skutečnost, že se tento typ oděvů do naší země ani nedovážel a jedinou možností, jak se s ním setkat, se jevila letní dovolená v bývalé Jugoslávii. Nepatrné snahy lze přeci jen pozorovat, ale spíše se jednalo o drobné výšivky na rozevlátých halenách.¹⁰³ Kolekce salonu Styl v druhé polovině dekády nabízí modely, které se těmito tendencím však značně přibližují.

V roce 1976 také Paříž představuje novou siluetu, a to štíhlou tubovou linii. Velmi vyhledávaným outfitem, který splňoval ony požadavky, se staly dlouhé šaty nebo tunika, doplněné o dlouhé, široké kalhoty.¹⁰⁴ V tomto duchu se nese i první představovaný model [41]. Modelka má na sobě dlouhou, volnou tuniku, novinkou je asymetricky střižený její dolní okraj. Spodní část těla zahalují zvonové kalhoty. Zde pozornost zaměříme především na kombinování jednotlivých druhů oděvů. Jak ukazuje fotografie, tunika disponuje velmi výrazným vzorem, v němž lze poměrně snadno vyčíst společné znaky s etnickými ornamenty. Aby ale daný dekor mohl vyznít, neměl by jej narušovat jiný výrazný vzor. Je tedy hodno ocenění, že ačkoliv sama etno móda hýří pestrostí a kombinuje mnoho vzorů, čímž při neumírněné myšlence snadno dojde k jejímu překombinování, Zdeňka Bauerová zde opět dokázala, že svou práci zvažovala s rozmyslem. Tuniku doplnila pouze jednoduchými kalhotami v tlumené barevnosti. Celkový dojem z modelu tak nevyvolává pocit přelácanosti, ale naopak působí decentně a uvolněně.

Až doposud zde nepadla zmínka o postupu vytváření návrhů a jejich následném zhotovování. Vzhledem k častým návštěvám francouzské metropole víme, že oděvní závod měl velmi dobré povědomí o zásadních meznících ve světě módy. Otázkou tedy je, jak s těmito informacemi návrhářka nakládala. Téměř každému se v myšlence jistě vyrobí nápad převzít základní výraz vybraného modelu od vyhlášeného návrháře a ten následně promítnout do svého rukopisu. Zdeňka Bauerová ovšem zastávala jiný názor, a jak sama uvedla,

¹⁰³ Hlaváčková 2016, s. 170.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 183.

„kopírovat západní návrháře by byla blbost“¹⁰⁵. Samozřejmě, že centrum módy považovala za svůj velký vzor, ovšem přejímala pouze informace o aktuálních trendech, popřípadě základních stříhových konstrukcích, nikoliv však jejich přímě vědomé napodobování. Nabídka ovšem nemohla poskytovat pouze jednotvárné kolekce. Společnost odjakživa od věhlasných návrhářů očekává, že jejich mysl vždy vnukne šatům nový nádech. Zejména v předešlé kolekci s geometrickými ornamenty jsme viděli, že jednotlivé vzory se neopakují, ale naopak se postupně rozvíjí. „...*Nemusím neustále opakovat stejné věci, ale že se dají dále rozvíjet (...) určitou modelací na třírozměrném objemu se dá přijít na něco, co se dá dál rozvíjet, vyvíjet a variovat*“¹⁰⁶. Tento postup myšlení se dá také doložit na šatech z roku 1974 [42]. Na první pohled je patrné, že návrhářka vycházela ze stejného vzoru, jaký použila u předešlé tuniky. Lze si však povšimnout jen nepatrných rozdílů, například celkové kompozitní rozložení potisku nebo samotného směru, jakým potisk na látce směřuje. Vezmeme-li v úvahu celou stříhovou konstrukci šatů, která není vypasovaná přidánými záševky, ba naopak se vyznačuje uvolněním jak v oblasti pasu, tak i rukávů, lze zkonstatovat, že odkazuje na mimoevropskou kulturu. Také s barevností se v tomto případě nakládalo velmi citlivě. Vzhledem k základní výrazové linii, autorka zvolila zářivý odstín žluté v kombinaci s teplou oranžovou, což dodává modelu exotický nádech.

8.7. Dva díly v jednom kusu aneb zavínuté šaty

Již dříve ženy s oblibou nosily zavínovací halenky a sukně, ale až na počátku sedmdesátých let vyvstala myšlenka spojit dva díly do jednoho kusu [43].¹⁰⁷ Šaty skrývaly nepatrnou výhodu v tom, že ženu nezdržovaly zapínáním pomocí zipů nebo knoflíků a zkrátka se jen navlékly na tělo. Další praktický prvek představovaly nenápadné kapsy všité do bočních švů, o jejichž existenci tak věděla pouze jejich nositelka.¹⁰⁸

Dalo by se očekávat, že šaty z roku 1977 dle návrhu Zdeňky Bauerové budou následovat již ověřenou linii a drobnou obměnu nabídne například potisk [44]. Zde se ovšem opak stává pravdou. Tlumená zelená se rozprostírá po celém povrchu látky a dává prostor k vyniknutí stříhové kompozice. V jádru se vskutku jedná o zavínuté šaty. Vypovídá o tom zejména překrývaný výstřih ve tvaru V, který zvýrazňuje fazona. Přepásaná část však nezasahuje do pasu, ale končí lehce nad ním. Zcela rozdílným pojetím se vyznačují také

¹⁰⁵ Kadeřábek 2007, s. 58.

¹⁰⁶ Kadeřábek 2007, s. 58.

¹⁰⁷ Za průkopnici zavínovacích šatů je považována belgická návrhářka Diane von Furstenberg (*1946). Foggová (ed.) – Steeleová, s. 401.

¹⁰⁸ Ibidem.

kapsy, které se neskrývají v bočních švech, ale naopak jejich přítomnost je zde plně přiznaná výraznými lištami. Jeden z nejdůležitějších aspektů, kterým se zavínovací šaty vyznačují, však zůstal zachován. Týká se pohodlného pohybu, který zaručují především volné průramky a postupně se rozšiřující dolní část oděvu. Na popsaném příkladu lze dobře sledovat transformaci myšlenky a daného postupu. Dokládá, že lze pracovat s námětem, který byl realizován již v předchozích letech a následně několikrát znovu použit, protože stříhové možnosti nejsou nijak limitované.

8.8. Nepoddajné káro

Barevné kresby čtverců vznikající za použití dvou a více barev přízí v osnově a útku, všeobecně označovaný jako károvaný vzor, doprovází již dlouholetá tradice.¹⁰⁹ Údajně své využití našel už v odívání Keltů, kteří upřednostňovali pestré barvy v kombinaci s proužkovanými nebo kostkovými vzory.¹¹⁰ Mocnou tradici zastává také ve Skotsku, kde tzv. kilt s károvaným vzorem nosí muži už od 16. století. V neposlední řadě v něm v sedmdesátých letech nachází výraznou oblibu také punkeři, kteří zásadně zavrhnou všemi oblíbené džínsy [45].¹¹¹ Tento vzor si tedy očividně podmanil nejednu kulturu či subkulturu. Postupně jeho obliba natolik vzrostla, že pronikl i do běžného odívání. Nejčastěji zdobil oděvy pro podzimní až zimní období a v podstatě by se dalo říct, že nikdy z odívání zcela nevytizel.

Své opodstatnění našel i v tvorbě módních návrhářů, včetně Zdeňky Bauerové. Oděvní kreace z tkanin, které nesou jednoduchý čtvercový potisk, salon Styl sice prezentoval již na počátku sedmdesátých let, ovšem až od druhé poloviny desetiletí můžeme vidět oděvy s typickým károvaným vzorem, který se přehoupl až do let osmdesátých.

Z předchozích řádků víme, že vzor byl preferován zejména v zimním období, ovšem i takový kousek, jako šaty, našel své opodstatnění v zimním šatníku. Zářným příkladem mohou být šaty z roku 1975, jejichž purpurově červená barva přímo souzní s podzimním listím [46]. Ročnímu období napovídá také jejich délka, která dosahuje až ke kotníkům. Sám károvaný vzor se uplatnil po celé délce oděvu. Tlumenou barevnost lehce nabourává pouze světlá slonovinová linie rozdělující jednotlivé čtverce. Jednotvárné siluety zabraňuje opasek, který má modelka umístěný přesně v pase, čímž podbízí asociaci s tvarem přesýpacích hodin.

¹⁰⁹ Teršl 1995, s. 93.

¹¹⁰ http://www.peangel.cz/keltove_spolecnost_soubory/Page366.htm vyhledáno 12. 1. 2021.

¹¹¹ Punkeři všeobecně zavrhnou vše, co preferovali lidé se stylem hippies. Punkeři byli názoru, že si nelze vystačit s myšlenkou, že láska a mír vše vyřeší. (Hlaváčková – Kosatík 2007, s. 46.)

Velmi oblíbené se stává také vrstvení, čímž není míněno klasické oblékání kabátu na rolák, které pro všechny v zimě představuje každodenní rutinu, ale postupné vrstvení jednotlivých druhů oděvu, z nichž každý je alespoň částečně viditelný. Toto jednání však opět vyžaduje míru citu a pokud návrhář, či sama nositelka nejedná s rozmyslem, může konečný výsledek působit až nevkusně. Představovaný model pravděpodobně záměrně nemá rukávy, a naopak disponuje výrazným výstřihem. Návrhářka zde jistě již dopředu počítala se spodní vrstvou, v tomto případě se jedná o košili, jejíž barva následuje spodní, o něco výraznější tóny šatů. Spodnímu oděvu výrazně dominují rukávy tříčtvrteční délky, které se směrem dolů rozšiřují a zakončuje je široká manžeta. Výrazný prvek se objevuje také v podobě límce, jehož klopky zasahují až do oblasti ramen. Zde se také naskýtá ještě jedna otázka, týkající se zejména barevnosti oné košile. Záměr autorky modelu pravděpodobně spočíval v tom, že ačkoliv se jedná o dva celky oblečení, dohromady by měly ladit a vypadat jako jeden. Modelu jistě nelze nic vytknout, jen na první pohled může tato barevná kombinace vyvolávat dojem nadměrné splývavosti. V neposlední řadě se zaměříme na doplňky. Přestože víme, že Zdeňka Bauerová disponovala širokým spektrem znalostí, její specializace spočívala pouze ve zhotovování oděvů. I tak lze na fotografiích často vidět modely, jejichž celkový vzhled doplňují například pokrývka hlavy nebo, stejně jako je tomu v tomto případě, šperk. Už na první pohled lze vidět, že se jedná o opravdu nápaditý objekt. Modelka má kolem krku náhrdelník, který jí dosahuje až k prsům a jehož velká oka se vzájemně proplétají. I zde vyvstává otázka, zda bylo jakýkoliv doplněk vůbec zapotřebí použít. Šaty samy o sobě vyznívají svou strukturou, kterou není zapotřebí nabourávat dalšími výraznými elementy.

Károvaný vzor se objevuje také hned na několika modelech z roku 1979. Nutno podotknout, že zde se vzor vyskytuje v mnohem větší intenzitě, kdy se jednotlivé linie protínají v kratších intervalech. První zhotovený návrh se skládá ze dvou kusů oděvu, tedy z blůzy a sukňe [47]. Se vzorem, který se uplatnil na sukni, bylo opět nakládáno velmi decentně. V kombinaci s jemnou blůzkou bílé barvy, vznikne vyvážený celek. Ani v siluetě není patrný zásadní rozdíl. Ačkoliv sukňe zde nesahá až ke kotníčkům, její volný střih se směrem dolů taktéž rozšiřuje. V této souvislosti můžeme navázat na často vyslovované spojení, které označuje odívání socialismu za fádni, bez jakéhokoliv tvůrčího myšlení. Přestože zde nejsou zásadní rozdíly ve střihu, celkový dojem daného modelu je přeci jen zcela rozdílný. A přestože u předchozího modelu se doplňky dočkaly spíše kritiky než uznání, zde nutno podotknout pravý opak, protože to jsou právě doplňky, které přetváří celkovou vizáž. Základní střihová konstrukce se nese bezpochyby čistě v elegantním, dámském stylu. V tomto případě si však povšimněme, že modelka má kolem krku uvázanou tenkou černou kravatu.

Sukně také disponuje poutky, kterými může nositelka provléknout nejen opasek, ale lze za ně uchytit také ledvinku. Vzhledem k tehdejším trendům víme, že tyto prvky našly své velké uplatnění především v pánské módě. Lze tak snadno zkonstatovat, že zmiňovaný model poměrně zřetelně vyvrací předsudky o neforemné módě bez tvůrčího ducha. Použití v dámském oděvu doplňky, které charakterizují pánský šatník, vyžaduje dodnes značnou dávku odvahy. Pod zkušenýma rukama lze vytvořit smyslně dámský model podtržený nedbalou elegancí. Zároveň zde můžeme odhadovat nenápadnou evokaci na skotskou tradici v podobě pánského kiltu.

Z téhož roku zmiňme ještě jeden model, který neztrácí na eleganci ani v zimním období [48]. Zde se opět projevuje předchozí myšlenka, tedy že lze vybrat prvek, který je možné nadále rozvíjet. V tomto případě spíše použijme slovo pozměnit. Zaměříme-li se na spodní vrstvu oblečení, můžeme vidět, že i zde má na sobě modelka bílou blůzu, kterou pod límečkem stahuje obdobná kravata. Myšlenka pánského stylu tedy zůstala zachována. Změnou prošla pouze stříhová konstrukce blůzy, jejíž rukávy pravděpodobně dosahují tříčtvrteční délky. Svrchní vrstva sestává z šatů volného střihu, které jsou opět v pase přepásány nenápadným černým opaskem. Červeno-zelený károvaný vzor protkávají tenké světlé linie. Na modelu je taktéž patrná proměna od něžných romantických šatů, které se těšily značné oblibě v první polovině sedmdesátých let. Zde už nenajdeme žádné volánky nebo krajky. Naopak návrhářka použila na manžety a límec kontrastně černou koženku. A přestože délka sukně dosahuje ke kotníkům, volnost pohybu dodává poměrně hluboký rozparek.

9. Osmdesátá léta a „odívání mocných“

Z předchozích kapitol jasně vyplývá, že každá dekáda v sobě zachovává něco výjimečného. Něco, co značí změnu myšlení, rozdílný životní postoj a tyto změny se následně promítají do hudby, výtvarného umění a také do odívání. Na oblibě postupně ztrácí staré opotřebované oblečení s nášivkami nebo volné haleny s batikovaným vzorem. Osmdesátá léta lze charakterizovat jako období luxusu. Do popředí nyní vstupuje styl tzv. „yuppies“.¹¹² Tento nový „oděvní projev“ se dotýká především generace, která se narodila v šedesátých letech. Jsou to lidé, kteří sotva vstoupili do pracovního procesu a jejich mysl prozatím není zatížena povinnostmi či závazky. Mají však jediný cíl, a to co nejvíce si užít vydělaných peněz. Toto smýšlení také podporovala vize, že především díky vhodné sebereprezentaci mohou dosáhnout postupného kariéerního růstu, což se následně promítá také do oděvu. Není pochyb, že největšího rozmachu se dočkal dokonale padnoucí oblek nebo kostým, který byl ideální pro lidi na manažerském postu. Ženy s oblibou sahají po obepnutých pouzdrových sukních sahajících ke kolenům. V mužském i ženském oděvu velká pozornost dopadala na oblast ramen. Jejich hranatý tvar výrazně vyčníval díky vycpávkám, které se přišivaly z rubu kabátů a sak.¹¹³

Ačkoliv filozofie a životní styl tehdejší mládeže sedmdesátých let nebyl příliš nakloněný tvorbě módních návrhářů, osmdesátá léta po jejich práci přímo volají. Vlastnit alespoň jeden model od věhlasných oděvních tvůrců, jako například Giorgio Armani,¹¹⁴ Calvin Klein¹¹⁵ nebo Ralph Lauren,¹¹⁶ se stalo téměř společenskou nutností.

Luxusní oděv mohl dobře vyniknout pouze na vysportované postavě. Kromě věhlasné touze po úspěšné kariéře se mysl upíná také ke zdravému životnímu stylu a oblíbenými sporty se stávají především jogging a aerobik.¹¹⁷ Značný vliv na veřejnost měla módní fotografie.

¹¹² „*Young urban professional – mladý městský odborník*“ (Seelingová (ed.) – Mayerová – Tilemannová et. al 2000, cit. s. 488.)

¹¹³ Hlaváčková 2016, s. 203–204.

¹¹⁴ Giorgio Armani (*1934), původně studoval medicínu, nakonec se však rozhodl studií zanechat a začala pracovat jako prodavač a aranžér. V oblasti krejčovského řemesla byl samoukem, přesto dokázal radikálně změnit podobu pánského saka, jehož střih postupně upravoval, aby co nejlépe seděl na postavě. Své pracovní postupy následně aplikoval také na dámský oděv. Celosvětový úspěch tak zaznamenala nejen pánská saka, ale také dámské kalhotové kostýmy. (Tagariello 2014, s. 116–118.)

¹¹⁵ Calvin Klein (*1942), americký návrhář, jehož hlavním přínosem je přenesení pánského šatníků na ženskou verzi. Například střihy dámských kalhotové kostýmů se vůbec nelišily od pánských střihů, přesto jeho modely dokonale seděly na postavě. Herečka Brooke Shieldsová prohlásila, že „*džíny od Calvina Kleina jsou její druhou kůží*.“ (Seelingová (ed.) – Mayerová – Tilemannová et. al 2000, cit. s. 590.)

¹¹⁶ Ralph Lauren (*1939), vl. jménem Ralf Lipschitz, vyrůstal v americkém Bronxu a k módě se dostal jako prodavač kravat. Později začal kravaty sám navrhovat a vytvořil svou vlastní značku *Polo Ralph Lauren*. Svou tvorbou se snaží střední třídě zprostředkovat anglický country styl a americký western, protože věří, že oděv dokáže člověka přeměnit na osobu, kterou by si přál být. (Ibidem, s. 593.)

¹¹⁷ Máchalová 2003, s. 136.

Návrhář Calvin Klein si záměrně vybíral modely a modelky s vypracovaným plochým břichem a pevnými boky, na nichž nejlépe vynikly jeho unisexové boxerské trenýrky.¹¹⁸

Své postavení v módním světě si vydobyl také Ital Giorgio Armani. Věhlasný obdiv si získal především díky svým pánským oblekům, kterým vtiskl minimalistický, uvolněný rukopis. Mnohonásobného uznání se ovšem dočkal po uvedení filmu *Americký gigolo*, který měl premiéru v únoru 1980. Hlavní roli ztvárnil Richard Gere, jehož celkovou vizáž následovali muži nejen v Americe. Stěžejní bod představovaly právě obleky od Armaniho. Každé scéně byla věnována důkladná pozornost, aby co nejlépe vynikl střih, z čehož vyplývá také hláška, kterou na natáčení pronesl Richard Gere. „*Kdo v téhle scéně hraje, já nebo moje sako?*“¹¹⁹

Pro dámy navrhoval manažerské oblečení například Yves Saint Laurent, který se držel základové ideální linie, tedy s širokými, hranatými rameny, vosím pasem a vypasovanou sukní [50]. Ideál osmdesátých let ve své tvorbě následoval také Thierry Mugler.¹²⁰ Kromě kostýmů do kanceláře navrhoval také kabáty, jejichž střih opět nadsazoval ramena a přeštipoval siluetu v pase [51].¹²¹ O něco levnější variantu představovaly jeho konfekční kolekce z konce osmdesátých let.¹²² Klasický střih saka se snažil ozvláštnit. Pohrával si například se střihem, v němž dokázal snoubit volnost s vypasováním. Zvolil kombinaci naddimenzovaných ramen a volnými průramky, které vyvolávají dojem netopýřích rukávů. Oblast pasu naopak zúžil pomocí záševků, které se sbíhají do ostrých hrotů. Přestože sako zasahuje až pod pás, nebýt vypasované sukně do pasu, modelka by odhalovala své břicho.

10. Závod Styl: oděv jako trojrozměrná plastická hmota

Tendence, které se projevovaly v zahraničí, se bezpochyby objevily také v tvorbě závodu Styl. Na realizaci modelů se nově podílejí také absolventky UMPRUM, Taťána Kovaříková¹²³ a Helena Krbcová,¹²⁴ které Zdeňka Bauerová přizvala ke společné spolupráci.¹²⁵

¹¹⁸ Máchalová 2003, s. 143-145.

¹¹⁹ Stevenson 2011, s. 226.

¹²⁰ Thierry Mugler (*1948), původně se živil jako tanečník baletu. Do oděvní sféry vstoupil na počátku sedmdesátých let a pod silným vlivem futurismu vytváří kolekce z materiálů, které lze stěží nazvat látkou. Ženu vnímá jako nadpozemskou bytost, která dokáže odolávat nástrahám nové doby. Nadpozemskou sílu demonstruje oděv, například v podobě kovového korzetu nebo klasický kostým s reliéfem kamionových pneumatik. (Jarošová 2020, s. 244–245.)

¹²¹ Máchalová 2003, s. 140.

¹²² Stevenson 2011, s. 239.

¹²³ Taťána Kovaříková kromě studia na UMPRUM absolvovala také rok na Divadelní fakultě Akademie múzických umění, kde se obohatilo o zkušenosti s tvorbou scénografických kostýmů. Od roku 1995 vytváří oděvy pod svou značkou *Tatiana*, která obléká české významné osobnosti. (Jarošová – Kybalová 2002, nestr.)

Přestože si návrhářky velice dobře uvědomovaly, které prvky nyní vládnou odívání, v české módě se objevují spíše v decentních náznacích. Ostatně hlavní slovo v zakázkových salonech mají stále zákaznice, a tak návrhářka může módní ramenní vycpávky nanejvýš doporučit.¹²⁶ Modely oděvního závodu Styl tedy vykazují „méně agresivní“ zásahy do dámských proporcí. Pasy modelek nejsou příliš obepínané a ramena netrčí natolik do prostoru. Přesto lze obecně ve zdejší módní tvorbě pozorovat tři základní siluety. Decentní modely s útlými rameny a rozšířenou sukní, implikují písmeno A. Opak představuje oděv s širšími rameny a s rovnou sukní nebo nohavicemi, stylizující se do písmena Y. V neposlední řadě ženy zvýrazňují svá ramena i nosí nadýchané sukně, ale zeštíhlují pas, což evokuje písmeno X.¹²⁷ Na oblibě neztrácejí také halenky rozličných střihů zapínání a zdobení.

10.1. Architektonický styl

Již na samém počátku desetiletí zaznamenala tvorba Zdeňky Bauerové poměrně zásadní zlom, který tkvěl především ve střihu. Konstantina Hlaváčková, která se ve své publikaci *Móda za železnou oponou* zabývá odíváním v Československu mezi lety 1948–1989, použila termín architektonický styl. V podstatě se jedná o pláště a pláštěnky s naddimenzovanou střihovou konstrukcí a s geometrickými vzory. Dále uvádí, že tento typ oděvů se začal šít zhruba od druhé poloviny osmdesátých let a jako příklad uvádí plášť z konkurenčního salonu Eva.¹²⁸

Modely závodu Styl sice postrádají ono zmiňované geometrické členění, přesto střihové linie věrně kopírují popis architektonického stylu. Pozoruhodná je také skutečnost, že oděvy vznikly již na samém počátku osmdesátých let. První plášť světlé barvy zaujme na první pohled svou velkolepostí [53]. Dříve jsme se věnovaly především jednotlivým vzorům, neboť až doposud se jednalo víceméně o základní střihové konstrukce s drobným množstvím modelových úprav. Nyní je na jakýkoliv vzor zapomenuto a nic nenese větší kreativitu a osobitost než sám střih. Ačkoliv překypuje svými rozměry, zbytečně na těle nevisí ani nepřebývá. Naopak jeho konstrukce opravdu působí jako trojrozměrné architektonické dílo, které plynule přechází do jemných přechodů a samovolně vytváří světlo a stín. Svou

¹²⁴ Helena Krbcová dodnes působí jako pedagožka oděvního atelieru na Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni. Kromě pedagogické činnosti tvoří svou autorskou módu, jejíž součástí jsou také návrhy a realizace talárů pro Západočeskou univerzitu. (<https://fd.u.zcu.cz/cz/258-doc-ak-mal-helena-krbcova> vyhledáno 24. 3. 2021.)

¹²⁵ Hlaváčková 2016, s. 107.

¹²⁶ Hrubá (rec.) 1986, s. 24–25.

¹²⁷ Hlaváčková 2016, s. 207.

¹²⁸ Ibidem, s. 217.

barevností v mysli vyvolává až konkrétní souvislosti s moderní architekturou, která svůj vzestup zažila ještě před nástupem komunistického režimu, na počátku 20. století.¹²⁹ Do rozměrné bílé plochy jen nepatrně vstupují tenké, černé linie, které kopírují tvar stojatého límce a téměř pod pravým úhlem se spouští směrem dolů, kde zasahují až do oblasti kapes. Obdivuhodnou konstrukci tvoří také rukávy. Při jejich zhotovování zvolila návrhářka ideální délku, která nositelce končí zhruba v polovině předloktí. Uskutečněná konstrukce průramků tímto způsobem dává dostatek prostoru rozvolněnému střihu tak, aby se v něm projevil veškeré samovolné sklady a prohlubně. Opět by se mohlo jednat o téměř nepodstatný detail. Pokud ale v mysli necháme vzniknout představě totožné varianty s dlouhými rukávy až k zápěstí, model se vzápětí stane mnohem těžkopádnějším a postava v něm bude působit zavalitě. Na fotografii je také z části viditelná spodní vrstva oblečení kontrastně černého materiálu. Pravděpodobně se jedná o sukni nebo šaty. S jistotou ovšem lze říci, že jejich spodní tvar věrně následuje siluetu nabíraných sukní.

Rozvolněný střih nabízí také plášť zemité barvy [54]. Zde má rozšířená konstrukce ochranný účel, aby při nepřízni počasí spolehlivě zakryla celou postavu. Od toho se odvíjí také délka, jež dosahuje téměř ke kotníkům. Rozdílné řešení můžeme také vidět u rukávů. Volné jsou v tomto případě jen průramky, jinak se hlavice směrem dolů zužují a u zápěstí je stahuje manžeta. Praktickými se jeví také velké kapsy na předním díle. Konstantina Hlaváčková také zmiňuje, že „*vzhled ženy doplňoval klobouk pánského typu*“.¹³⁰ V případě modelu Zdeňky Bauerové, se jedná o jednoduchý béžový baret. Střih není natolik propracovaný a architektonicky členěný. Vzhledem k tomu, že se jedná o funkční oděv do nepříznivého počasí, je ale myšlenka upřednostnění funkčnosti před estetickým zcela opodstatněná.

10.2. Halenky

Po celé desetiletí se salon Styl věnuje také šití halenek, u nichž nejčastěji převládá klasický košilový střih obohacený o zdobné prvky, nejčastěji v podobě drobných volánků. S novým módním trendem přicházejí halenky asymetrické.¹³¹

První představovaná halenka je ušita z lehkého, vzdušného materiálu [55; 56]. Na lehkosti jí přidává také volný střih s téměř balonovými rukávy. Zmiňovaná asymetrie se zde uplatnila v členitosti střihu. Na předním i zadním dílu můžeme vidět všité sedlo. Tyto

¹²⁹ Například Vila Tugendhat v Brně.

¹³⁰ Hlaváčková 2016, s. 217.

¹³¹ Ibidem, s. 207.

modelové úpravy zvýrazňují drobné volánky, které se objevují také na límečku a na manžetách. Velkou výhodou této halenky lze spatřit především v její univerzálnosti. Je natolik decentní a pohodlná, aby v ní nositelka mohla strávit celý den v práci a zároveň její elegantní střih nezaklepe ani při slavnostních událostech. V souvislosti můžeme zmínit ještě jeden oděv, který v podstatě představuje o něco výraznější variantu té předchozí [57]. Volánky se zde objevují hned ve třech řadách nad sebou, jen hrany švů směřují opačným směrem.

Další opravdu originální kousek představuje halenka ostré hnědé barvy [58]. Její střih již o trochu více přiléhá k tělu, ale největšího rozvolnění se dočkaly opět rukávy. Na objemu jim přidává lehké nabírání v ramenní části. Zakončeny jsou opět manžetou. Přestože se jedná o zcela běžný kousek oděvu, profese oděvního návrháře vyžaduje, aby každý jím navržený kousek v sobě nesl určitou myšlenku či nápad. Zkrátka aby kvalita nevyplývala jen z materiálu, ale také ze střihu. Z tvorby Zdeňky Bauerové už víme, že značné množství vychází z klasického střihu s drobným množstvím modelových úprav. Každé jádro lze obměnit a zde se významným elementem stává asymetrie. Do pravého průramku je všitá další vrstva látky. Ta neplní nijak zásadní funkci a její účel podléhá spíše estetickému rázu. Pravděpodobně v tvorbě přetrvávala myšlenka práce s materiálem jako s hmotou, jejímž účelem není pouze volně splývat po těle. Na první pohled přidaný prvek působí, jako by halenka měla ještě jeden svrchní rukáv. Od průramkového švu zasahuje do prostoru rozložená plocha, jejíž zakončení se opět sbíhá do ostré hrany. Na trojrozměrné ploše se vyskytuje zcela nový typ zdobení. Ornamenty zde povrchově nepokrývají látku, ani na ni nejsou našity. Dekorativní prvek se doslova vtiskl do materiálu, konkrétněji do ní byl vyražen. Z modelu taktéž vyplývá, že návrhářka věnuje důkladnou pozornost každému detailu. Aby jednotlivé prvky nesplynuly, zvolila k zemité barevnosti neutrální, čistě bílou kombinaci. Bílá barva tedy pouze zvýrazňuje nenápadné části oděvu, jako špičatý límeček a úzké manžety. Nutno podotknout, že tento oděvní kousek vyčnívá svým neobvyklým střihovým řešením, ale také originálně pojatým zdobením. Vzhledem ke své výraznosti se hodí spíše na večerní nošení na společenské události.

V souvislosti s halenkami můžeme zmínit ještě jeden model spíše košilového typu [59]. Svým řešením naopak příliš výrazně nevyčnívá a vynosí se především do běžných pracovních dnů. Z toho vyplývá samotný střih, který nikterak neomezuje volnost pohybu. V této době značná obliba padla i na volné, lehce našasené rukávy a spíše neutrální, tmavší barvy. Běžový základ pokrývá tenká čtvercová mřížka v tónu o stupeň tmavším. Příznivě působí také délka, která zasahuje lehce pod pás. Nositelka jí tak nepohrdne ani v chladnějším počasí. Přestože se střih může jevit jako velmi jednoduchý, nabízí několik dalších možností,

jak s ním pracovat. Halenku lze například zapravit do sukně či kalhot s vysokým pasem. Jinou variantou, kterou můžeme vidět také na fotografii, nabízí tenký látkový pásek. Ten si nositelka ováže kolem pasu, čímž zvýrazní pasovou linii a halenka tak nabude větší tvárnosti.

10.3. Znovu siluety

Nyní se zaměříme na zmiňované siluety dle jednotlivých písmen. Tato stylizace se do Československa dostala opět z Paříže a následovaly ji krom luxusních oděvních salonů i závody s konfekcí. Silueta písmena A s upnutějším vrchním dílem a rozevlátou sukní se promítla například do modelu z roku 1981 [60]. Ačkoliv pas není striktně vypasovaný jako u návrhů zahraničních návrhářů, na postavě lze vidět postupné nabírání objemu. Model působí velice kvalitním dojmem a za pozornost stojí i horní část šatů. Zatímco rukávy oproti předchozím modelům postrádají onoho řasení a volnosti, oblíbené volánky zde nabírají na velikosti i objemu. Zdeňka Bauerová zde taktéž uplatnila myšlenku vrstvení materiálu. Nejedná se však o vrstvení jednotlivých kousků oděvů, ale vrstvení látky. Princip se v podstatě slučuje s halenkovým modelem z předchozí kapitoly. Může a nemusí se jednat o dva totožné materiály, jejichž funkce plní rozdílné účely. Zatímco spodní vrstva bývá zpravidla funkčního charakteru a tvoří základní stavební prvek konstrukce, svrchní vrstva už představuje pouze prvek navíc. A tak její přidanou hodnotu lze ocenit jako půvab. Volně splývající svrchní látka zasahuje do předního i zadního dílu. Její základní linie tvoří velkorysé, objemné tvary volánů. Pod klíčovými kostmi obě části svrchního dílu pojí dohromady vázanka. Nejedná se ale o klasickou vázanku, kterou má valná část halenek. Zde vyvolává dojem lehké šály, neboť spadá až pod pás a širší pruhy látky zakončují dlouhé třásně. Oprostíme-li se od jednotlivých detailů, lze poměrně snadno vnímat postupné uvolňování textilního materiálu až do úplného rozšíření. Sám vrchol písmena „A“ vidíme tam, kde látka začíná. Tedy oblast ramen, což zároveň představuje i místo, kde nejvíce přiléhá k tělu. Rozšiřující se ramena písmena napodobují svrchní volány, jež na předním díle končí zhruba pod prsy, na zadním díle pokračují do půli zad. Úplné rozvolnění poskytne pasu a nohou až široká sukně končící pod kolena, stejně jako ramena písmene „A“.

Oděvy, jež kopírují písmeno „Y“, by měly jako hlavní dominantní prvek zvýrazňovat ramena. Ani zde není patrné takové naddimenzování ramenní oblasti, jako na modelech prezentovaných na zahraničních přehlídkových molech. Oděv, v němž lze vidět tendence následování zmiňované siluety, představují šaty určené spíše do chladnějších podzimních dnů [61]. Zaměříme se nejprve na samu strukturu, která v jádru následuje již předchozí modely.

Čili základní barva znázorňuje neutrální béžovou, jež doplňují černé linie. Ty nejenže lemují okraje koncových švů, ale také člení díly na základní geometrické tvary. Celkově šaty působí velmi minimalistickým dojmem. Jejich struktura vyvolává až asociace na geometrickou abstrakci. Nyní pozornost zaměříme na samu siluetu, která není příliš výrazná. Materiál volně splývá na postavě, nepatrnou úpravu poskytuje tenká šňůrka, jež má charakter opasku. Jejím stažením dojde k vytyčení pasové linie. Snad nejvýraznější modelovou úpravou prošly rukávy. Jejich nařasení u průramkového švu zapříčinilo zvýraznění ramen. Vzhledem k tomu, že celkový střih šatů není nikterak výrazný, stávají se ramena téměř nejširším bodem. Z popisu tedy vyplývá, že nejvíce se silueta blíží písmenu „Y“. Velmi podobné řešení se promítlo také do blůzy o rok později [62]. Zapíná se pomocí drobných knoflíků, které jsou našity v jedné řadě až ke krku. Střední díl těsně přimkne k tělu, zatímco rukávy disponují v podstatě totožnou konstrukcí, jako u předchozího modelu. Nejvýraznějším prvkem se tak i zde stává oblast ramen.

V souvislosti se siluetou „Y“ se nabízí zmínit vícero modelů, například černé společenské šaty [63]. Základní střihové řešení se opět příliš neliší od předchozího modelu. Na šatech se nenachází zásadní modelové úpravy. Konstrukci však v tomto případě ožívují zlaté flitry kolem průkrčníku, jejichž aplikace plně zastupuje funkci náhrdelníku. Zlatá barva se promítla také do výrazné přezky na opasku, který tradičně svazuje volnou látku šatů a zvýrazňuje pas. Zaměříme-li se na siluetu, zjistíme, že šaty nabízí poměrně nebyvalou variantu. Jak už předchozí kapitoly několikrát naznačují, velké pozornosti si v této dekádě zasloužila ramena. V představovaném modelu však ramena neplní onu zásadní funkci, a přesto tvar siluety zřetelně odpovídá písmenu „Y“. Zdeňka Bauerová totiž přesunula pozornost o kousek níž a nadbytek látky zúročila k loktům. Nařasený materiál tak ve trojicích volánů splývavě spadá k předloktí. Zápěstí však už obepíná široký úplet. Tvar „Y“ o něco více ještě umocňuje póza modelky na fotografii, jež ruce v klíně přimyká k sobě.

Na závěr se zaměříme na stylizování oděvu do písmena „X“. Taktéž pro tento typ vzniklo více modelů. Nejpřirozenější řešení pochopitelně nabízí šaty nebo nabíraná sukně. Závod Styl svým zákaznicím ale dokázal poskytnout i elegantní outfit s kalhotami [64]. Model se skládá z blůzy a zvonových kalhot s viditelnými puky. Blůza postrádá často používané volánky či geometrické členění, oživení však přichází v podobě pravidelného potisku stylizovaných lístků. Průkrčník lemuje jen tenký, tmavý lem. Rozšíření horní partie již tradičně nejvíce podporují rukávy. Zde ovšem nevidíme oblíbené řasení na ramenou, ale rukávy jsou po celé své délce rozšířené. Stejně jako u písmena „X“ i v siluetě dochází k přestípnutí v pase pomocí všité látkové šňůrky. Od nejužšího bodu v pase, získává materiál

postupně na opětovné volnosti. Již v minulé dekádě jsme byli svědky zvonových kalhot. V tomto případě se nohavice dočkaly ještě většího rozvolnění. Jejich tvar se rozšiřuje podobně jako sukňě „áčkového“ střihu. Jak je již výše zmíněno, oblíbenými typy oděvů, využívanými pro znázornění siluety, jsou často šaty [65]. I zde převládá oblíbená tmavá barevnost, kterou doplňuje neobvyklý potisk. Po celé délce rukávů a částečně i na předním díle sukňě se nachází vzor, v němž se prolíná podkladová černá barva se světlými tóny. Takové provedení může vyvolávat až dojem, jako by samotný materiál plnil funkci malířského plátna. V tomto případě se tedy nejedná o potisk, jaký známe z naprosté většiny oblečení. Tedy, že na látce je ohraničený vzor. Zde se vzor prolíná s materiálem a doslovně spolu souzní. Zaměříme-li se na siluetu, není v následujícím modelu příliš nápadná a na první pohled nevyvolává dojem zmiňovaného písmene. Přestože se jedná o šaty, které postrádají potřebné řasené rukávy, k znázornění siluety postačí obyčejné stažení pasu a rozvolnění střihu rukávů a sukňě. Horní středový díl nehraje nijak zásadní roli. Střih natěsno neobepíná trup, ale není ani příliš našasený. Nedisponuje ani žádným vzorem, nepatrného detailu si lze všimnout jen v oblasti průkrčníku. Krk těsně obepíná drobný stojatý límeček, po jehož obvodu se line úzký pásek totožného vzoru. Volné rukávy dosahují tříčtvrtěční délky, jejich konce zde ovšem nestahuje manžeta čili jejich volnost je zachována po celé délce. Siluetu přestipuje tradičně opasek, zde se jedná o výrazný, širší kousek zlatavé barvy. Délka šatů dosahuje téměř ke kotníkům.

10.4. „Oděv pro úspěch“

Již z předchozích kapitol vyplývá, že osmdesátá léta jsou v područí kostýmů a kompletů. Typické znaky pro módu osmdesátých let se v československém prostředí přeci jen prosadily, ale až v druhé polovině desetiletí. Přestože při tvorbě kolekcí braly návrhářky v potaz aktuální filozofii západního světa, modely musely vytvářet tak, aby plně vyhovovaly našim společenským podmínkám. Svou pozornost zaměřily na zvýraznění stěžejních bodů ženského těla, tedy ramen a pasu. Poté však opustily od ideálů vypasované postavy a daly přednost komfortu a volnosti.

Komplet z roku 1986 podává jasné svědectví o přijetí aktuálních trendů [66]. Ramena o sobě dávají hrdě vědět, stejně tak jako pas, jehož útlou linii zvýrazňuje široký opasek. Není pochyb, že model nositelka ocení v zimních dnech. Horní část kompletu sestává z pěřového saka, které v partii prsou strukturuje ozdobné prošívání. Činorodé zpracování poskytuje již zmíněná oblast ramenou. Sako nemá klasicky z rubní strany našité vycpávky, ale přesto je

v této části patrné naddimenzování. Do průramkového švu jsou všity hlavicové dlouhé rukávy, které však mají ještě jednu svrchní vrstvu. Ta díky svému krátkému střihu ramena rozšíří, a tudíž i zvýrazní. Navršení horní části by poté vyvážila útlá sukně, v tomto případě se však prosadil volný, mírně rozšířený střih.

Obdobný příklad ztvárňuje komplet z roku 1989 sestávající z halenky a sukně [67]. Z horního i dolního dílu naprosto zřetelně vyplývá, že zde má hlavní slovo volnost. Halenka není vypasovaná přidanými záševky a střih sukně nepřiléhá těsně k bokům, ale naopak se směrem dolů rozšiřuje. Pozornost si zaslouží také barevnost, neboť komplet není ušitý v tlumených barvách, které převládaly ve většině zhotovených návrhů, ale charakterizuje jej levandulově fialová. Kontrast již tradičně nabízí černá, která se tentokrát promítla do ležatého límce, knoflíků a manžet. Hlavní atributy tehdejší dekády nese halenka, která vycpávkami zvýrazňuje hranatá ramena a opasek s přezkou, jenž v pase stahuje volný střih. Outfit doplňuje vhodná obuv, tu charakterizují jediné univerzální černé lodičky.

11. Pedagožka na UMPRUM

Zdeňka Bauerová svou neoblomnou pílí a talentem bezpochyby výrazně zasáhla do oděvní tvorby a zprostředkovala tak místním damám luxus pařížské úrovně. Její přínos ovšem nespočíval pouze ve zhotovování kvalitních oděvů, ale také v pedagogické činnosti. Již v roce 1968 začala jako asistentka vyučovat na UMPRUM. Na počátku sedmdesátých let obhájila docenturu a nakonec, v roce 1982, svou akademickou kvalifikaci zakončila profesurou.¹³² V mnohém navázala na svou předchůdkyni Hedviku Vlkovou. Obměnou prošla pouze metodika, neboť s nadcházejícími lety vzrostly také požadavky lidí na oděv.¹³³

Každý rok do ateliéru oděvního výtvarnictví přijímala škola jen velice nízký počet uchazečů. U rozhodování o jejich přijetí stála také Zdeňka Bauerová. Porovnávala všechny domácí práce uchazečů, v nichž se pokoušela najít míru jejich výtvarného talentu. Sama výuka by se pak dala považovat za poměrně rozmanitou a v jistých mezích může inklinovat k výukovým metodám na Bauhausu.¹³⁴ Kromě estetického cítění byl samozřejmě velký důraz kladen na nauku o materiálu a tvaru. Hlavní těžiště úspěchu však tkvělo ve zvládnutí řemeslného zpracování, protože bez této dovednosti se nemohl obejít žádný návrhář. Studenti ale nebyli zaškatení ve svých ateliérech podle náležitých specializací. Blanka Matragi ve své vlastní autobiografii vzpomíná, jak během studia spolu s dalšími studenty navštěvovali také jiné ateliéry. Například grafický ateliér je obeznámil s technikou linorytu a dřevořezu. Za velmi přínosnou lze také považovat docházku do sochařského ateliéru, kde se modelovali navzájem a získali tak větší povědomí o prostorové hloubce.¹³⁵

Samotné jádro výuky stálo na dvou základních pilířích. První spočíval v dovednosti ovládnutí kresby. První půlrok studia se posluchači zaměřovali spíše na všeobecnou tematiku a pořizovali například kresby přírody. Budoucí návrhář si především musel uvědomit, že ve své profesi musí vyhovět každé potencionální zákaznici či zákazníkovi a každou myšlenku musí umět dobře přenést na papír. Výsledný návrh měl být tedy srozumitelný zákazníkovi, ale i např. pomocně švadleně. Studenti nejprve získávali znalosti o anatomii a proporcích lidské postavy. Podstata tedy spočívala v získání povědomí o prostorovém rozvržení a schopnosti vnímat postavu ze všech stran. Proto velkou část svého času trávili v ateliéru, kde jim

¹³² Kybalová – Lamarová 1986, s. 38.

¹³³ Zindelová (rec.) 1985, s. 32.

¹³⁴ Bauhaus byla výtvarná škola, kterou založil ve Výmaru v roce 1919 Walter Gropius. Její protagonisté (např. Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, László Moholy-Nagy, Paul Klee, Wassily Kandinsky aj.) upřednostňovali propojení umění s řemeslem. Sama výuka sestávala z tzv. Vorkursu, jednalo se o přípravný kurz, na němž studenti osvojovali různorodé výtvarné techniky a postupně rozvíjeli svůj talent. Po jeho absolvování pokračovali ve studiu ve specializačních dílnách (nástené malířství, textilní dílna, keramická dílna...)

¹³⁵ Zindelová (ed.) – Matragi 2006, s. 26.

pózovala obnažená modelka. Módní kresba má však na rozdíl od té běžné více poloh, a to technickou, ilustrativní a popisnou. Sama Zdena Bauerová uznává, že sehnat vhodného kreslíře pedagoga, který by zároveň disponoval i oděvním vzděláním, byl na škole nelehký úkol. Nakonec místo obsadila Magdalena Křest'ánová, která na UMPRUM nastoupila ale až po roce 1990. Společnými silami vedly studenty k ovládnutí profese módního návrháře. Zatímco Magdalena Křest'ánová dokázala posluchačům vnuknout techniku kresby, Zdena Bauerová se specializovala na tvarování oděvu.¹³⁶

Druhá dovednost, kterou musel každý student ovládat, se týkala sloučení výtvarného jazyka s technickým zpracováním. Při tvorbě totiž není podstatná pouze myšlenka, ale budoucí návrhář musí také vědět, zda je oděv vůbec možné zhotovit. Proto požadovala, aby studenti svou prvotní představu načrtli na papír a ověřili si své možnosti. Poté na figurínu nejprve vymodelovali střih z pomocného materiálu a až si byli jistí jeho proveditelností, střihali z definitivní látky.¹³⁷ Práce s materiálem nebyla nikterak jednoduchá. Posluchači měli pro svou tvorbu jistou výhodu. Kvalitní materiály, z nichž se zhotovovaly nákladné modely v závodu Styl, si mohli pro svou tvorbu odkoupit. Studenti také nechyběli na žádné módní přehlídce salonu Styl. Zde měli možnost si zblízka prohlédnout modely, které vznikaly pod rukama jejich pedagožky.¹³⁸

Hlavní přínos pedagogické činnosti Zdeny Bauerové lze spatřit především v důrazu na vyniknutí tvůrčích individualit jednotlivých osobností. Při svých výukových metodách totiž nepovažovala za cíl vnuknutí vlastních představ, ale s jistým odstupem se snažila svým posluchačům předat základní korekturu.¹³⁹ Zároveň chtěla poukázat i na rozdílné přístupy, jak lze vnímat design oděvu. Na UMPRUM například inicializovala přednášku Milana Knížáka,¹⁴⁰ který módě a všeobecně oblékání věnoval velikou pozornost. Zajímavá je jeho myšlenka o aktualizovaném oděvu, kdy například prostřednictvím průstříhu žena odhalí své ňadro jako šperk [69].¹⁴¹ Ne každý student přijímal jeho výstřední nápady kladně. „(...)

¹³⁶ <http://www.transformace-umprum.cz/rozovory3.html> , vyhledáno 7.11. 2020.

¹³⁷ Zindelová (ed.) – Matragi 2006, s. 32.

¹³⁸ Zindelová (ed.) – Flejšarová 2007, s. 15.

¹³⁹ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/874586-gen/217562261300016-zdena-bauerova/> vyhledáno 4. 3. 2020

¹⁴⁰ Milan Knížák (*1940). Jeho tvorba zasáhla do mnoha oblastí výtvarného umění, do sochařství, malby, architektury, literatury, ale i módy. Významný je však především jeho vliv na formulování akčního umění v Československu v šedesátých letech 20. století. Zastával také mnoho významných funkcí, od roku 1990 byl rektorem na Akademii výtvarných umění. Na této pozici setrval sedm let a o dva roky později je jmenován generálním ředitelem Národní galerie v Praze. (Malý – Malá 2000.)

¹⁴¹ Jarošová 2020, s. 188.

*odcházeli už v půlce jeho přednášky. A to on ukazoval jen nahé ženské s prostřiženými trikoty na prsou a podobně.*¹⁴²

Určitou změnu v přístupu posluchačů ke studiu zaznamenala Zdeňka Bauerová především v závěrečných letech svého působení na škole. Společností bezpochyby výrazně otřásla Sametová revoluce v listopadu 1989, s níž se pojí pád komunistického režimu. Studenti se už nemuseli natolik zabývat vytvářením užitkového oděvu a mnohem více usilovali o rozvíjení vlastních představ. Zároveň na významu také postupně ztrácela priorita v precizním řemeslném zpracování, což Zdena Bauerová považuje za zásadní problém.¹⁴³ V oděvním ateliéru setrvala až do roku 1998, a poté zde působila ještě chvíli externě. Vedoucí pozici následně převzal její někdejší posluchač Josef Āapt'uch.

11.1. Josef Āapt'uch

Josef Āapt'uch se zpočátku jako muž o módní profesi příliš nezajímal. Jeho pozornost upoutávala především hudba a četba. Už jako mladý hoch se mohl pyšnit rozsáhlou knižní sbírkou, která čítala rozsáhlé množství děl od antických klasiků po evropskou a americkou avantgardu. Móda a styl v oblékání ho zajímaly z pozice popkultury. Pozorně si všímal veškerého dění kolem sebe. Tehdy československá televize vysílala tzv. *Československý filmový týdeník*, pořad informující občany o událostech uplynulého týdne nejen z domova, ale i ze světa. Podávané informace měly širokospektrální charakter, jejichž součástí tvořila také móda. Jistý zlom tedy nastal až ve chvíli, kdy Josef Āapt'uch v televizi spatřil přehlídku od Christiana Diora.¹⁴⁴ „*Bylo to něco nádherného, úžasného a neuvěřitelného. Něco, co mne vlastně s několika dalšími věcmi k profesi módního návrháře přivedlo.*“¹⁴⁵

Dalo by se říci, že se vydal doslova ve šlépějích Zdeňky Bauerové. Stejně tak jako ona i Josef Āapt'uch započal své vzdělání na Střední škole uměleckoprůmyslové v Brně. Určitou překážku tehdejší doby představovala vojenská služba, která byla až na výjimky povinná pro všechny muže. Po jejím absolvování mohl pokračovat ve vzdělávání a jeho cesta pochopitelně vedla na UMPRUM do Ateliéru textilního výtvarnictví k prof. Zdeňce

¹⁴² Kadeřábek 2007, s. 67.

¹⁴³ <http://www.transformace-umprum.cz/rozhovory3.html> vyhledáno 7. 11. 2020

¹⁴⁴ Christian Dior (1905–1957), pocházel ze severního pobřeží Francie. Původně studoval Školu politických věd, té se později rozhodl zanechat a se svými přáteli otevřel obrazovou galerii. Do oděvní tvorby zasáhl až v závěru třicátých let, kdy byl zaměstnán jako kreslič modelů. První autorskou kolekci předvedl v roce 1947. Nevídaný úspěch zaznamenal především jeho model, který časopis *Vogue* označoval jako „*New look*“. Jednalo se o elegantní kostým, jehož sako zvýrazňovalo ženské křivky, doplněné o sukni, jejíž délka končila 40 cm nad zemí. (Baudot 2001, s. 144–147.)

¹⁴⁵ Kadeřábek 2007, s. 56.

Bauerové.¹⁴⁶ Výjimečný talent spatřovala zejména v Josefových kresbách, které se vyznačují sebejistými liniemi a neskrývaným dynamismem.

Tvorba Josefa Āaptůcha přesáhla československé hranice poté, co se vydal studovat do Říma a do Paříže. Jeho kresebný styl později nachází souznění s oděvní estetikou francouzského návrháře Pierra Cardina a vznikne tak jejich šestiletá společná spolupráce [70; 71].¹⁴⁷ Pod jeho jménem vzešly například kolekce *prêt-à-porter*, které vytvořil ve spolupráci s podniky, jako například Makyta, a. s. S nelehkou úlohou se potýkal při spolupráci například s firmou specializující se na bižuterii Jablonex a. s. Při prezentaci nové kolekce si šaty a šperky vyměnily své role a Josef Āaptůch navrhl šaty, které plnily úlohu doplňku a dávaly prostor k vyniknutí okázalým náhrdelníkům.¹⁴⁸

Za zmínku také stojí jeho nezpochybnitelný vliv na následující generace studentů oděvního výtvarnictví. Svě zkušenosti předával nejen na pražské UMPRUM, ale také na pařížských univerzitách, kde působil v ateliéru módní ilustrace a později přednášel o historii módy. Na Slovensku podpořil rozšíření oboru poté, co na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě založil ateliér oděvního dizajnu.¹⁴⁹

11.2. Daniela Karfusová–Flejšarová

Cesta k oděvnímu návrhářství Daniely Flejšarové nebyla natolik trnitá jako u jejích kolegů z UMPRUM. Již v dětství si její největší pozornost zasloužil šlapací stroj. Brzy si uvědomila, že s jeho pomocí lze téměř z ničeho, z pouhého kusu látky, vytvořit něco. Něco, co ji odliší od většiny, něco, co sama vytvoří. Jako první na onom šlapacím stroji vytvořila boty. Takové, po kterých toužila kdejaká dívka. Dlouhé, nad kolena, v nichž krásně vynikaly štíhlé nohy. Jako základ použila tenisky, na ně potom našila manšestr.¹⁵⁰ Dovednost šít a tvořit jí umožnila nosit své vlastní výtvoř, leč poněkud extravagantního charakteru. Vzpomíná, když ji vykázali z tanečního sálu, neboť místo tradičních šatů zvolila kalhoty s tunikou.¹⁵¹

Její tvoření se ovšem neomezilo jen na šití. Vzhledem k tomu, že k výtvarnému talentu měla jisté předpoklady, značné množství svého volného času trávila v přírodě, kde kreslila.¹⁵² A i když během dospívání úzce inklinovala i k filmovému odvětví, její cesty nakonec zaměřily

¹⁴⁶ Kybalová – Lamarová 1986, s. 58.

¹⁴⁷ Jarošová 2020, s. 184.

¹⁴⁸ Hrdličková (rec.) 2000, s. 6–7.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Zindelová (ed.) – Flejšarová 2007, s.11.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Kresbě se volnočasově věnoval její dědeček i otec, strejda kromě kreslení také modeloval. (Ibidem.)

do ateliéru textilního výtvarnictví na pražskou UMPRUM. Po počátečním nadchnutí a obdivu ke všemu, co se studiem souviselo, si Daniela Flejšarová všímala také jednání, s nímž se nedokázala ztotožnit a vyjadřovala prudký nesouhlas. Až doposud žádný ze studentů nevyjádřil nesouhlas s výukovými metodami Zdeňky Bauerové. Daniely Flejšarové se však výrazně dotýkalo, jakým způsobem Zdeňka Bauerová zacházela s pracemi studentů. „*Paní profesorka dorazila třeba ke kresbě, k výsledku týdenní práce, a špičkou boty posouvala naše kresby a ukazovala, co je špatně. To gesto bylo pro mě totálně nepřijatelné, neuctivé k naší práci i k papíru.*“¹⁵³ A ačkoliv chovala hluboký respekt k práci své profesorky, v její pedagogické činnosti postrádala míru entuziasmu. „*Nedokázala studenty nadchnout, vyprovokovat.*“¹⁵⁴

Po dokončení studia neutichla její vášeň tvořit nové věci, experimentovat s barvami i materiály. Záhy si jejího talentu začaly všimát i věhlasné osobnosti, mezi její zakázky patřily také modely pro divadlo či film. Značný úspěch zažila například kolekce z úpletu, který ve velkorysých plochách vrství na tělo. Zásadní zlom v profesní kariéře ovšem nastal po seznámení s právničkou Evou Janouškovou, která v oděvním návrhářství našla neutišující vášeň, již se z pouhé záliby přerostla v profesní dráhu. Po revoluci, v roce 1991, společně založily značku *E. daniely*, která má své zastoupení ve světě módy dodnes [72].¹⁵⁵ Autorská tvorba se orientuje především na zakázkové šití, ale také na butikové zboží.

11.3. Blanka Kyselová–Matragi

Přestože Blanka Matragi studovala v Železném Brodě střední školu sklářskou, výrazně inklinovala také k oděvu. U šicího stroje dokázala prosedět hodiny. Šila pro sebe, ale i pro své kamarádky. Kombinovala zdánlivě neslučitelné materiály a barvy, přesto usilovala o studium ve sklářském ateliéru na UMPRUM. Názor změnila až po rozhovoru s tehdejším vedoucím onoho ateliéru, profesorem Stanislavem Libenským, který ji doporučil konzultaci se Zdeňkou Bauerovou.¹⁵⁶ Její práce byly rozmanitého charakteru od oděvních návrhů, motivů na sklo až po portréty rodinných příslušníků. Pravděpodobně portrét babičky rozhodl o jejím přijetí na UMPRUM do ateliéru oděvního výtvarnictví. „*Zdena Bauerová tak viděla, že mám smysl pro*

¹⁵³ Zindelová (ed.) – Flejšarová 2007, cit. s. 15.

¹⁵⁴ Ibidem, cit. s. 15.

¹⁵⁵ Jarošová – Kybalová 2002, nestr.

¹⁵⁶ Stanislav Libenský (1921–2002), sklář, sochař a pedagog. Po absolvování studií na UMPRUM v ateliéru Josefa Kaplického, vyučoval na sklářské škole v Novém Boru, od roku 1954 působil také na odborné škole sklářské v Železném Brodě. Poté za Josefa Kaplického převzal vedení sklářského ateliéru na UMPRUM, kde setrval do roku 1986. (Erben – Petrová – Sedláková 1989, s. 10–11.)

*detail.*¹⁵⁷ Vzhledem k tomu, že Blanka Matragi studovala sklo a nikoliv oděv, nebyly začátky v oděvní sféře vůbec jednoduché. „*Oděvní návrhář musí mnohokrát obejít krejčovskou pannu s tužkou, papírem a špendlíčky v ruce...přemýšlí s tužkou v ruce nad návrhem...je nutné vyzkoušet zvolený materiál v ploše i ve skladech...*“¹⁵⁸ Řemeslo si očividně dokázala rychle osvojit. Její tvorba sršela energií a temperamentem. Nikdy neměla problém s nerozhodností a práci si dokázala dobře zorganizovat a zařídit.

Dnes se snad nenajde člověk, který by nikdy neslyšel jméno Blanka Matragi. Prosadila se především v arabském světě. Její tvorba sestává především z šatů, ale i kostýmů. [73]. „*Vždycky jsem inklinovala k jisté okázalosti, k tomu, aby šaty vypadaly jako šperk... Stejně kvalitní a nadčasové*“.¹⁵⁹ Do jejího ateliéru v Praze na Starém Městě zavítají slavné osobnosti sestávající z hereček, zpěvaček, ale i výtvarných umělkyně.

11.4. Móda „tria“ v Klubu odívání mladých

Šedesátá léta představovala jasnou reakci mladé generace na módu. Zejména britské butiky nabízely teenagerům hlavní útočiště, kde mohli sehnat aktuální módní trendy za adekvátní ceny. Zájem o aktuální oděv výrazně projevovала také mládež v Československu, zde ovšem byla nabídka značně omezená. Hlavní problém představovala konfekce, jež se šila dle požadavků a rozměrů dospělého člověka. Tomuto nedostatku měl zamezit Klub odívání mladých, jehož sídlo se nacházelo na Havířské ulici v Praze. Víceméně se jednalo o jediný butik, který nabízel mladistvou módu za československé koruny, a nikoliv za tuzexové bony. Jednotlivé zboží si mohli zájemci zakoupit jak v kamenné prodejně, tak také přes zásilkovou službu, kdy veškeré informace o výrobku, včetně jeho ceny byly k nalezení například v dobových časopisech.

Mladistvý nádech vneslo do Klubu odívání mladých „trio“, jež tvořil Josef Ťapřuch společně s Blankou Matragi a Danielou Flejšarovou. Posluchači Zdeňky Bauerové výrazně zasáhli do oděvního průmyslu a svou tvorbou ovlivnili oblékání mladé generace. Uzavření spolupráce s jednotlivými družstvy, která by zprostředkovala výrobu oděvu, nebylo snadné. Většina továren rutinně produkovala tisícovky konfekčních kusů a malosériová výroba často

¹⁵⁷ Zindelová (ed.) – Matragi 2006, s. 30.

¹⁵⁸ Zindelová (ed.) – Matragi 2006, s. 25–26.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 82-83.

nepřicházela v úvahu.¹⁶⁰ Po dohodě přistoupila k výrobě maximálního počtu sto kusů například družstva Vambercká krajka či Slovač v Uherském Hradišti.¹⁶¹

Daniela Flejšarová a Blanka Matragi vytvářely dívčí oděvy, především šaty. Velký úspěch zaznamenaly šaty z úpletu od Daniely Flejšarové, které zdobila vamberecká krajka. Blanka Matragi kromě šatů z proužkovaného popelínu navrhla také kostým, v němž zkombinovala brokát a samet.¹⁶² Tvorba Josefa Ťapťucha se zaměřila na pánskou konfekci a díky spolupráci s družstvem Vývoj v moravské Třešti vzešly z výroby bundy.¹⁶³ Všechny vyrobené kusy se následně v omezeném množství prodávaly v Klubu odívání mladých. Zde pozici vedoucí zaujímal Irena Fritschová. Zasloužila se nejen o rychlý prodej všech kusů, ale zároveň dbala také na odborné znalosti personálu a jejich orientaci v aktuálních módních trendech.¹⁶⁴

Ačkoliv to nemusí být zřejmé, práce s konfekcí je v mnohém náročnější než zakázkové šití na míru. Onen tvořící proces limitovaly jednak požadavky Klubu odívání mladých, ale především nedostatek materiálu. Tento podstatný nedostatek měl zásadní dopad na komplexní nabídku, kterou nebylo možné uspokojit.¹⁶⁵ Návrháři si zároveň uvědomovali svou zodpovědnost vůči každému kusu, protože „*pro průmysl musí mít návrhář šaty promyšlené do posledního detailu.*“¹⁶⁶ Vzhledem k nízkému počtu vyrobených kusů, lze ono počínání s jistou mírou nadhledu nazvat „československé *prêt-à-porter*“. Každý oděv měl také svou visačku s vyšitým jménem návrháře. Tehdejší mládež tak měla možnost vlastnit za víceméně přijatelnou peněžní hodnotu oděvní kousky od budoucích návrhářů, jejichž tvorba postupně nabírala na hodnotě.

¹⁶⁰ Zindelová (ed.) – Flejšarová 2007, s. 21.

¹⁶¹ Moutelíková (rec.) 1979, s. 14.

¹⁶² Moutelíková (rec.), 1979, s. 16–17.

¹⁶³ Moutelíková (rec.) 1979, s. 14.

¹⁶⁴ Karfusová – Kyselová – Ťapťuch et. al 1980, s. 8.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 7–8.

¹⁶⁶ Zindelová (ed.) – Flejšarová 2007, cit. s. 21.

12. Závěr

Návrhářku a profesorku Zdeňku Bauerovou lze bezpochyby vnímat jako velmi podnětnou osobnost. Její řemeslnou i výtvarnou činnost pokrývá dlouhodobý časový úsek, na jehož počátku stojí druhá světová válka, avšak nejtěžejnější tvůrčí období spadá do dob socialismu. Svou profesi nejvíce zasvětila modelovému domu Styl a nese tak podstatný podíl na utváření dobového vkusu veškerých osobností, které oděv využívaly ve prospěch své reprezentace. Následně veškeré své poznatky a zkušenosti s oděvní tvorbou intenzivně předávala posluchačům na UMPRUM.

V době, kdy sama na UMPRUM nastoupila jako studentka, procházela vzdělávací metodika oděvního ateliéru počátečními fázemi. S jeho založením se pojí rok 1949, a tak se stal ateliér oděvního výtvarnictví nejmladším vyučujícím oborem na UMPRUM. K přetvoření základní oděvní linie aktivně přistoupili představitelé Komunistické strany Československa. Stejně tak si mocí podmanili i veškeré soukromé podniky, v nichž vedoucí funkce nově zastávali lidé bez předešlých výrazných zkušeností. V případě oděvního ateliéru je důležité neopomenout fakt, že se jeho vedení ujala žena, v jejíž mysli nadále převládalo skutečné výtvarné cítění, které společně s dalšími spolupracovníky dokázala předat nadcházejícím generacím, a předejít tak nadcházející degradaci výtvarného jazyka.

Následně se nabízí otázka, zda vystudovaný návrhář získal ke své profesi také odpovídající pracovní místo. Zdeňka Bauerová v průběhu studia a ještě chvíli poté pracovala v salonu Eva a v šedesátých letech přešla do Stylu, kde pracovala jako hlavní návrhářka. Jednalo se tedy o závodní podniky, které poskytovaly vhodné pracovní prostory s šicími dílnami a odpovídajícím počtem švadlen, které svou prací pokryly početnou výrobu kolekcí. Podstatný faktor tvořila také klientela. Tu však salony díky své prestiži dokázaly zajistit. Vzhledem k tomu, že zákazníci pocházeli z dobře situovaných vrstev, mohli si nákladný oděv dovolit a vždy se tak prodaly veškeré modely z kolekce, čímž se pokryly náklady spojené s výrobou.¹⁶⁷ V tomto ohledu můžeme až s podivem zkonstatovat, že tehdejší doba poskytovala návrhářům více pracovních příležitostí, než je tomu dnes. Současný absolvent oděvního návrhářství má sice více prostoru k rozvoji své výtvarné představivosti a může si také založit svou vlastní živnost, razantní problém ale představuje pokles zájmu o řemeslo, s čímž se pojí nedostatek švadlen. Zároveň lidé upřednostňují kvantitu před kvalitou a místo jednoho kvalitního kousku raději investují do levnějších variant.

¹⁶⁷ „U nás se kolekce prodát musely. Někdy model ležel i půl roku, ale nakonec se prodal. Protože kolekce musela být prodejná...“ (Jarošová 1991, cit. s. 106.)

Zaměříme-li se na samotnou tvorbu Zdeňky Bauerové, je více než zjevné, že v jednotlivých modelech absolutně není možné odkazovat na vzory konkrétních módních návrhářů ze světa, a to z několika důvodů. Přestože znalost západní produkce pramení téměř z nezbytné nutnosti, českoslovenští tvůrci museli aktuální módní inovace adaptovat na místní trh a podmínky, úmyslné a na první pohled zřetelné kopírování práce kohokoliv jiného vypovídá o profesní neschopnosti a nakonec sama Zdeňka Bauerová označila bezduché kopírování západních návrhářů za chybu. Z toho důvodu také kapitoly pojednávající o světových dekadách, posloužily pouze ke zprostředkování kontextuální oděvní tvorby.

Při koncipování kolekcí Zdeňka Bauerová upřednostňovala druhy oděvů na základě aktuální sezony, nebylo však výjimkou, když do kolekcí na období podzim/zima zařadila například šaty nebo sukně. Nabídka zahrnovala modely bohaté jak na vzory, tak i na střihy. Oba tyto elementy brala během své práce v potaz a při jejich uplatňování se držela nepsaných zásad, tak aby nedošlo k jejich vzájemnému narušení. Jestliže pro svůj návrh zvolila nápadný potisk, střihovou konstrukci podvolila vzoru a již se nepouštěla do výrazných modelových úprav. V opačném případě plně ponechala prostor střihu, jehož modelací dosáhla k tvarování jednobarevné struktury. Ze zmíněných variací víceméně vyplývá, že Zdeňka Bauerová ve své práci dává prostor převážně střihu, který modeluje a propracovává do pečlivých detailů jako sochařské dílo.

Množství modelů, na něž diplomová práce odkazuje, představují jen hrstku z celkové produkce oděvního salonu Styl. Jejich výběr byl proveden za účelem poukázat na hodnotu krejčovského řemesla, jež si díky kvalifikovanému personálu dokázalo udržet vysokou hodnotu i v době, kdy zemi ovládal komunistický režim. Modely záměrně nejsou děleny dle klasické kategorizace období a roku, ale dle jednotlivých dekád, neboť po ucelení světového kontextu vyvstaly na povrch ne zcela patrné souvislosti mezi československou a zahraniční tvorbou. Jednotlivé kolekce salonu Styl pak slouží jako zhmotněný proces přejímání informací a jejich následné modifikace. Každé období vtisklo módě a oblékání nezaměnitelné rysy. Šedesátá léta pohltila mini sukně, která se stala nepostradatelným kouskem mladistvého šatníku. Vliv zkracování délky měl natolik výrazný dosah, že jej přejala většina návrhářů a vzápětí se objevily i na přehlídkách Stylu. Zatímco londýnské butiky prodávaly krátké šaty a sukně především v mladistvém duchu, Styl se víceméně držel decentní linie. V sedmdesátých letech si v rozmanitosti stylů dokázal každý najít ten svůj. Oděvní tvůrci se nezaměřují na jediný střih či vzor, ale naopak každý se specializuje na jinou škálu materiálů i střihů. Zdeňka Bauerová si uvědomovala, že každý oděv musí navrhnout tak, aby vzbudil zájem zákaznic a došlo k jeho rychlému prodeji. Proto se zaměřila na určitý prvek, který nabízel

širokospektrální využití. Například jednoduché geometrické tvary se staly stěžejním bodem tvorby nejednoho módního designera. Pevně vedené linie uplatnila již na počátku sedmdesátých let, kdy se objevují především ve formě potisku. Zde však tvůrčí proces nekončí, neboť poté, co si osvojí práci s určitým motivem a prozkoumá jeho možnosti, se k oné tématice navrátí a rozvine ji ve zcela novou kompozici. Obdobný postup aplikuje taktéž na střih, kdy zohlední základní siluetu, například maxi šaty, jejichž původní střihovou konstrukci několikrát obmění a nabídne tak zákaznicím vícero variant. Osmdesátá léta a období ambiciózních byznysmenů a byznysmerek v oblecích se zvýrazněnými rameny představil Styl zejména v druhé polovině osmdesátých let. Dříve se tendence projevovaly spíše v náznacích, například našazením rukávů. V tomto případě se opět potvrdilo pravidlo, že při návrhářské činnosti má hlavní slovo zákazník a zkrátka ne všechny módní novinky lze v místním prostředí ihned využít.

Na závěr lze připustit, že období socialismu z pozice oblékání a módy naskýtá více úhlů pohledu. Nezpochybnitelnou pravdou zůstává, že mnohé činy, jež představitelé strany údajně konaly ve prospěch národa, nevratně narušili oděvní i textilní průmysl. Oděvní tvorba, stejně tak jako další obory výtvarného umění, se mohou dostatečně projevit, pakliže ke svému rozvoji dostanou dostatek prostoru a odpovídající podmínky. Již z počátečních kapitol vyplývá, že skutečnému rozvoji výtvarného myšlení prostor ponechán nebyl, avšak rozšíření o oblast vzdělávání nabízelo poměrně příznivé podmínky pro budoucí vývoj oboru. Tvrzení se promítá hned v několika generacích designérů. Přestože se vzdělávali a talent rozvíjeli v socialismu, jejich tvorba je nositelem umělecké hodnoty dodnes.

13. Slovník pojmů

Fazónka: Nejčastěji se vyskytuje u pláštíků a halenek. Nachází se v oblasti průkrčníku a skládá se z převěsu a klopy.

Hlavicové rukávy: Mají zaoblenou horní část a jsou všité do ramenních částí průramků.

Kimonové rukávy: Nevšívají se do průramků, ale jejich přední díl je přinechaný u předního dílu a zadní díl u zadního dílu oděvu.

Klopa: Objevují se především u sak a pláštíků a jedná se o přeloženou rubní část přes přední okraje oděvu.

Léga: Ozdobný pruh textilie, který může být na přední díl oděvu našitý vodorovně i svisle.

Lišta: Podélný pruh textilie, jejímž účelem je zakrytí švu, zapínání nebo kapsy.

Manžeta: Pruh textilie, který plní obepínací funkci, nejčastěji v případě rukávů.

Průkrčník: Jedná se o otvor, který obepíná krk a v mnoha případech je na něj našitý límec.

Průramek: Otvor, kterým se při oblékání protahuje paže.

Převěs: Je součástí límce a přehýbá se přes stojáček.

Stojáček: Plocha límce, která těsně přiléhá ke krku.

Šev: Vzniká převážně šitím a spojuje textilie k sobě.

Šunkové rukávy: V místě, kde se všívá do průramku je volný a směrem k zápěstí se zužuje.

Výpustková kapsa: Má průstřih, pokud je jeden její okraj tvořen výpustkou, jedná se o jednovýpustkovou kapsu a pokud jsou dva okraje tvořeny výpustkou, jedná se o dvojevýpustkovou kapsu. Výpustka je vyčnívající úzký proužek textilie.

Záševek: Jedná se o prošitý sklad na látce a dopomáhá k tvarování oděvu.

14. Seznam literatury

Baudot 2001

François Baudot, *Móda století*, Praha 2001.

Erben – Petrová – Sedláková 1989

Václav Erben – Sylva Petráková – Radomíra Sedláková, *Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: Tvorba z let 1945–1989* (kat. výst.), Praha 1989.

Foggová (ed.) – Steeleová 2015

Marnie Foggová (ed.) – Valerie Steeleová, *Móda – Úžasný příběh fenoménu: historický vývoj, detailní vyobrazení i příběhy slavných návrhářů*, Praha 2015.

Haunerová – Khelerová – Šimonovská 2019

Klára Haunerová – Vladimíra Khelerová – Zuzana Šimonovská, *Fashion management*, Praha 2019.

Hejdová 1962

Dagmar Hejdová, *Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze*, Praha 1962.

Hlaváčková 2000

Konstantina Hlaváčková, *Česká móda 1940–1970: Zrcadlo doby*, Praha 2000.

Hlaváčková – Kosatík 2007

Konstantina Hlaváčková – Pavel Kosatík, *Kytky v popelnici*, Praha 2007.

Hlaváčková 2016

Konstantina Hlaváčková, *Móda za železnou oponou: společnost, oděvy a lidé v Československu 1948–1989*, Praha 2016.

Hrubá 1986

Věra Hrubá (rec.), *Móda: mé povolání*, *Vlasta XL*, 1986, č. 2, 19. 5., s. 24–25.

Hylová 2009

Petra Hylová, *Rodinná škola, její historie, vývoj a budoucnost v České republice očima jejích absolventek*, (diplomní práce) Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, Praha 2009.

Jarošová 1991

Helena Jarošová (rec.), Profesorka Zdeňka Bauerová, *Umění a řemesla XXXII*, č. 1&2, s. 105–107.

Jarošová – Kybalová 2002

Helena Jarošová – Ludmila Kybalová, *Současná česká móda*, Praha 2002.

Jarošová 2020

Helena Jarošová, *Oděv, móda, tvorba*, Praha 2020.

Kadeřábek 2007

Lukáš Kadeřábek, *Móda 60–tých let Fashion Oral History* (diplomní práce), Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, Praha 2007.

Karfulsová – Kyselová – Ťapt'uch et. al 1980

Daniela Karfulsová – Blanka Kyselová – Josef Ťapt'uch et. al, Nové podoby mladé módy, *Mladý svět: týdeník* XXII, 1980, č. 2, 7. 1., s. 7–8.

Kárník – Kostka – Simota 1985

Josef Kárník – Zdeněk Kostka – Jan Simota, *Umprum – VŠUP, Sto let práce školy*, Praha 1985.

Klouzková (ed.) 2016

Alice Klouzková (ed.), *Dědictví – Tradice, inovace, móda* (kat. výst.), Praha 2016.

Hrdličková (rec.) 2000

Jitka Hrdličková (rec.) Šaty jako doplněk, *Vlasta* LIV, č. 8, 17. 2., s. 6–7.

Kybalová – Lamarová 1986

Ludmila Kybalová – Milena Lamarová, *Oděvní tvorba*, Praha 1986.

Lapšanská 2014

Dana Lapšanská, *Kapitoly z módného marketingu a stylingu*, Zlín 2014.

Mackenziová 2010

Mairi Mackenziová, ... *Ismy – Jak chápat módu*, Praha 2010.

Máchalová 2002

Jana Máchalová, *Módou posedlí*, Břeclav 2002.

Máchalová 2003

Jana Máchalová, *Móda 20. století*, Praha 2003.

Máchalová 2012

Jana Máchalová, *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*, Praha 2012.

Malý – Malá 2000

Zbyšek Malý – Alena Malá, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2000*, Ostrava 2000.

Moutelíková (rec.) 1979

Miroslava Moutelíková, První vlaštovka jaro nedělá, *Mladý svět: týdeník* XXI, 1979, č. 11, 6. 3., s. 16–17.

Moutelíková (rec.) 1979

Miroslava Moutelíková, Dvě novinky v klubu odívání mladých, *Mladý svět: týdeník* XXI, 1979, č. 32, 31. 7., s. 14.

Pachmanová – Pražanová (edd.) 2005

Martina Pachmanová – Markéta Pražanová (edd.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885–2005*, Praha 2005.

Podhraská (rec.) 1970

Jana Podhraská (rec.), Model „S“, *Vlasta XXIV*, 1970, č. 8, 25. 2., s. 22.

Příbramská (rec.) 1966

Markéta Příbramská (rec.), Záruka módy, kvality, elegance, *Vlasta XX*, 1966, č. 12, 23. 3., s. 14.

Seelingová (ed.) – Mayerová – Tilemannová et. al

Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000.

Skarlantová 1979

Jana Skarlantová, *Od krinolíny k džínám*, Praha 1979.

Spálová (rec.) 1950

Jiřina Spálová, Z přehlídky modelů oděvní školy VŠUP, *Žena a móda II*, 1950, č. 60, s. 14–15.

Stevenson 2011

Nj Stevenson, *Kronika módy*, Praha 2001.

Tagariello 2014

Maria Luisa Tagariello, *Legendární módní návrháři*, Praha 2014.

Teršl 1995

Stanislav Teršl, *Abeceda textilu a odívání*, Praha 1995.

Uchalová (ed.) – Damová – Šlajchtr 2011

Eva Uchalová (ed.) – Zora Damová – Viktor Šlajchtr, *Pražské módní salony 1900–1948*, Praha 2011.

Uchalová (ed.) – Keurtz 2017

Eva Uchalová (ed.) – Howard Vincent Kurtz, *Oldřich Rosenbaum, Oldřic Royce: život s módou v Praze a v New Yorku*, Praha 2017.

Uchalová 2018

Eva Uchalová, *Hana Podolská: legenda české módy*, Praha 2018.

Vydra (rec.) 1949

Josef Vydra (rec.), Výstava funkčního a ryziho odívání, *Tvar: časopis Ústředí lidové a umělecké tvorby I*, 1949, č. 4, s. 131.

Zindelová (rec.) 1986

Milúše Zindelová (rec.), Speciální ateliér oděvního výtvarnictví, *Vlasta XXXIX*, č. 41, 7. 11., s. 32.

Zindelová (ed.) – Matragi 2006

Michaela Zindelová (ed.) – Blanka Matragi, *Blanka Matragi*, Praha 2006.

Zindelová (ed.) – Flejšarová 2007

Michaela Zindelová (ed.) – Daniela Flejšarová, *Daniela Flejšarová: pořád před přehlídkou*, Praha 2007.

15. Internetové zdroje

<https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095889602-barvy-zivota/206562221200020/obsah/84240-portret-zdena-bauerova> vyhledáno 15. 3. 2021.

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/874586-gen/217562261300016-zdena-bauerova/>, vyhledáno 4. 3. 2020.

<https://www.ceskatelevize.cz/lide/zdena-bauerova/> vyhledáno 3. 2. 2021.

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/213411000360007/> vyhledáno 3. 4. 2021.

<https://tn.nova.cz/clanek/vikend/vikend-moda-a-zdenka-bauerova.html>, vyhledáno 18.1. 2021.

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/1130615451-ceskoslovensky-filmovy-tydenik/219562262700013-ceskoslovensky-filmovy-tydenik-1969/video/691911%20vyhledano%206> vyhledáno 6. 4. 2021.

<https://fdu.zcu.cz/cz/258-doc-ak-mal-helena-krbcova> vyhledáno 24. 3. 2021.

<http://www.transformace-umprum.cz/rozhovory3.html> vyhledáno 7. 11. 2020

16. Seznam vyobrazení

- 1) Model z přehlídky Vysoké školy uměleckoprůmyslové, *Žena a móda II*, 1950, č. 60, s. 14. Foto: Bartoň.
- 2) Zdeňka Bauerová při práci jako studentka Vysoké školy uměleckoprůmyslové, *Umění a řemesla XXXII*, 1991, č. 1&2, s. 106. Foto: auto neznámý (z pozůstalosti Hedviky Vlkové).
- 3) Zdeňka Bauerová, návrhářka Oděvní služby závodu Styl a vedoucí ateliéru oděvního výtvarnictví na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, *Vlasta XXXIX*, 1976, č. 47, s. 24. Foto: Jovan Dezort.
- 4) Mary Quantová, Minišaty, 1967, Mairi Mackenziová, ... *Ismy – Jak chápat módu*, Praha 2010, s. 95. Reprofoto: Veronika Straková.
- 5) Pierre Cardin, šaty geometrického střihu, 1960, Jana Máchalová, *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*, Praha 2012, s. 101. Reprofoto: Veronika Straková.
- 6) Pierre Cardin, „vesmírné“ šaty s širokými opasky doplněné o dlouhé rukavice, 1968, Maria Luisa Tagariello, *Legendární módní návrháři*, Praha 2014, s. 60. Reprofoto: Veronika Straková.
- 7) Pierre Cardin, šaty s monogramem, 1967, Maria Luisa Tagariello, *Legendární módní návrháři*, Praha 2014, s. 57. Reprofoto: Veronika Straková.
- 8) André Courrèges, bílý vlněný komplet lemovaný modrou lycrou, 1965, Nj Stevenson, *Kronika módy*, Praha 2001, s. 183. Reprofoto: Veronika Straková.
- 9) André Courrèges, komplet s vodorovnými pruhy, 1965, François Baudot, *Móda století*, Praha 2001, s. 196. Reprofoto: Veronika Straková.
- 10) Valentino Clemente Ludovico Garavani, různorodé siluety pláště, šedesátá léta 20. století, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 276. Reprofoto: Veronika Straková.
- 11) Mary Quantová a její sestřih, šedesátá léta 20. století, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 395. Reprofoto: Veronika Straková.
- 12) Ikonický vzhled šedesátých let 20. století, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 395. Reprofoto: Veronika Straková.
- 13) Lesley Lawson „Twiggy“ v šatech od Adel Rootsteinové, 1966, Nj Stevenson, *Kronika módy*, Praha 2001, s. 181. Reprofoto: Veronika Straková.
- 14) Kostým z francouzského krulu a zvonové sukně, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta XX*, 1966, č. 12, s. 14. Foto: Eva Uzlová.
- 15) Modrobílý komplet, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta XX*, 1966, č. 12, s. 14. Foto: Eva Uzlová.
- 16) Flaušový plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta XX*, 1966, č. 45, s. 14. Foto: Eva Uzlová.
- 17) Zimní plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1968, *Vlasta XXII*, 1968, č. 42, s. 21. Foto: Eva Uzlová.
- 18) Redingotový plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta XX*, 1966, č. 1, s. 14. Foto: Eva Uzlová.
- 19) Černobílý plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta XX*, 1966, č. 45, s. 14. Foto: Eva Uzlová.
- 20) Komplet, plášť a šaty, Domy módního odívání, závod Styl, 1970, *Vlasta XXIV*, 1970, č. 8, s. 22. Foto: Dušan Šimánek.

- 21) Komplet, plášť a šaty, Domy módního odívání, závod Styl, 1970, *Vlasta XXIV*, 1970, s. 22, č. 8. Foto: Dušan Šimánek.
- 22) Bill Gibb, šaty s potiskem, 1972, Nj Stevenson, *Kronika módy*, Praha 2001, s. 205. Reprofoto: Veronika Straková.
- 23) Ossie Clark, večerní šaty s potiskem, 1970. Vyobrazeno: <https://collections.vam.ac.uk/item/O86589/evening-dress-clark-ossie/>, vyhledáno 3. 2. 2020.
- 24) Vivienne Westwoodová, sako s károvaným vzorem a křivým zapínáním, přelom sedmdesátých a osmdesátých let, Jana Máchalová, *Móda 20. století*, Praha 2003. Reprofoto: Veronika Straková.
- 25) Šaty s geometrickým potiskem, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 24, s. 20. Foto: Alena Vopálecká.
- 26) Košilové šaty s légou a komplet z lehkého pláště a kalhot, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 37, s. 23. Foto: Alena Vopálecká.
- 27) Komplet z halenky a sukně, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 49, s. 24. Foto: Alena Vopálecká.
- 28) Zimní plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 7, s. 21. Foto: Alena Vopálecká.
- 29) Zimní komplet z krátkého kabátu s kožešinovým límcem a zvonových kalhot, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 7, s. 21. Foto: Alena Vopálecká.
- 30) Zimní plášť s kožešinovou šalovou fazónkou, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XVIII*, 1974, č. 51, s. 24. Foto: Karol Wild.
- 31) Společenské šaty s šifonovým lemováním, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 53, s. 8. Foto: Alena Vopálecká.
- 32) Společenské šaty se záplatovým vzorem, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 53, s. 8. Foto: Alena Vopálecká.
- 33) Živůtek s šunkovými rukávy a s maxi sukní, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XXVIII*, 1974, č. 52, s. 25. Foto: Alena Vopálecká.
- 34) Společenské šaty s květinovým potiskem a hranatým výstřihem, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XXVIII*, 1974, č. 52, s. 25. Foto: Alena Vopálecká.
- 35) Ossie Clark, květovaný komplet z lehkého pláště a maxi šatů, 1971. Vyobrazeno: <https://collections.vam.ac.uk/item/O83583/floating-daisy-evening-dress-and-clark-ossie/>, vyhledáno 3. 2. 2020.
- 36) Komplet z dlouhého pláště a maxi šatů, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.
- 37) Overal, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.
- 38) Letní plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XXVIII*, 1974, č. 28, s. 25. Foto: Alena Vopálecká.
- 39) Komplet z halenky s krátkými rukávy z umělého hedvábí, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XXVIII*, 1974, č. 28, s. 25. Foto: Alena Vopálecká.
- 40) Ležerní kostým, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.
- 41) Asymetrická tunika a zvonové nohavice, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.
- 42) Šaty s krátkými kimonovými rukávy, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.

- 43) Diane von Furstenberg, zavínuté šaty, 1973, Marnie Foggová (ed.) – Valerie Steeleová, *Móda – Úžasný příběh fenoménu: historický vývoj, detailní vyobrazení i příběhy slavných návrhářů*, Praha 2015, s. 400. Reprofoto: Veronika Straková.
- 44) Volné šaty s kimonovými rukávy, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 5, s. 25. Foto: Karol Wild.
- 45) Punkový festival ve Velké Británii, počátek osmdesátých let 20. století, Konstantina Hlaváčková, *Česká móda 1940–1970: Zrcadlo doby*, Praha 2000, s. 175. Reprofoto: Veronika Straková.
- 46) Maxi šaty s károvaným vzorem, Oděvní služba, závod Styl, 1975, *Vlasta XXIX*, 1975, č. 51, s. 24. Foto: Karol Wild.
- 47) Bílá košile s károvanou sukní, Oděvní služba, závod Styl, 1979, *Vlasta XXXIII*, 1979, č. 46, s. 25. Foto: Jovan Dezort.
- 48) Kárované šaty s rozparkem a koženými detaily, Oděvní služba, závod Styl, 1979, *Vlasta XXXIII*, 1979, č. 46, s. 25. Foto: Jovan Dezort.
- 49) Giorgio Armani, komplet ze saka a kalhot, 1981, Jana Máchalová, *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*, Praha 2012, s. 127. Reprofoto: Veronika Straková.
- 50) Yves Saint Laurent, pulovr s dlouhým rukávem a sukně s hlubokým rozparkem, kabát se šosy a zavínovací sukně, 1979, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 489. Reprofoto: Veronika Straková.
- 51) Thierry Mugler, dámský komplet ze smokingového saka a průsvitná sukně, pánský oblek ze smokingového saka a kalhot, 1982, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 424. Reprofoto: Veronika Straková.
- 52) Helena Krbcová při zkoušce modelu v závodu Styl, 1986, *Vlasta XL*, 1986, č. 21, s. 25. Foto: Jovan Dezort.
- 53) Volný bílý plášť s černým lemováním, Oděvní služba, závod Styl, 1983, *Vlasta XXXVII*, 1983, č. 43, s. 25. Foto: Jan Třeštík.
- 54) Podzimní plášť, Oděvní služba, závod Styl, 1983, *Vlasta XXXVII*, 1983, č. 43, s. 25. Foto: Jan Třeštík.
- 55) Halenka s všitým sedlem lemovaným volánky, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.
- 56) Halenka s všitým sedlem lemovaným volánky, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.
- 57) Halenka s asymetrickým členěním s volánky, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.
- 58) Halenka s vyraženými detaily, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.
- 59) Kostkovaná košilová halenka, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.
- 60) Šaty s vázankou, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 36, s. 25. Foto: Jiří Novák.
- 61) Šaty s nabíranými rukávy, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 33, s. 24. Foto: Jiří Novák.
- 62) Blůza, Oděvní služba, závod Styl, 1982, *Vlasta XXXVI*, 1982, č. 51, s. 24. Foto: Jiří Novák.
- 63) Šaty se zlatými flitry, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 50, s. 25. Foto: Jiří Novák.

- 64) Halenka s potiskem a kimonovými rukávy a zvonové kalhoty s puky, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 33, s. 25. Foto: Jiří Novák.
- 65) Černé společenské šaty, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 36, s. 25. Foto: Jiří Novák.
- 66) Komplet z péřového saka a dvouvrstvé sukně, Oděvní služba, závod Styl, 1986, *Vlasta XL*, 1986, č. 52, s. 25. Foto: Jovan Dezort.
- 67) Fialový komplet z halenky s tmavými detaily a rozšířenou sukní, Oděvní služba, závod Styl, 1989, *Vlasta XLIII*, 1989, č. 29, s. 24. Foto: Jovan Dezort.
- 68) Profesorka Zdeňka Bauerová při konzultaci modelu na UMPRUM, *Vlasta XXXIX*, 1985, č. 41, s. 32. Foto: Jiří Novák.
- 69) Milan Knižák, dámský úbor, osmdesátá léta 20. století, podle návrhu zpracovala Taťána Kovaříková. Helena Jarošová, *Oděv, móda, tvorba*, Praha 2020, s. 230. Reprofoto: Veronika Straková.
- 70) Josef Ťaptůch, pánská bunda, módní kresba pro Pierra Cardina, osmdesátá léta 20. století. Helena Jarošová, *Oděv, móda, tvorba*, Praha 2020, s. 223. Reprofoto: Veronika Straková.
- 71) Josef Ťaptůch, pánská bunda, módní kresba pro Pierra Cardina, osmdesátá léta 20. století. Helena Jarošová, *Oděv, móda, tvorba*, Praha 2020, s. 223. Reprofoto: Veronika Straková.
- 72) Plakát na přehlídku E. daniely, 1992, Michaela Zindelová (ed.) – Daniela Flejšarová, *Daniela Flejšarová: pořád před přehlídkou*, Praha 2007, s. 108. Reprofoto: Veronika Straková.
- 73) Blanka Matragi, šaty z přehlídky k oslavě 15. výročí tvorby, 1997, Michaela Zindelová (ed.) – Blanka Matragi, *Blanka Matragi*, Praha 2006, s. 173. Reprofoto: Veronika Straková.
- 74) Daniela Flejšarová v šatech ze syntetického úpletu zdobené vamberckou krajkou a Blanka Matragi v šatech ze syntetického materiálu charakteru mohéru, 1979, *Mladý svět: týdeník XXI*, 1979, č. 11, s. 16–17. Foto: Dušan Šimánek.
- 75) Daniela Flejšarová a Josef Ťaptůch ve svých modelech pro Klub odívání mladých, 1980, *Mladý svět: týdeník XXII*, 1980, č. 2, s. 7. Foto: Dušan Šimánek.
- 76) Model bundy dle návrhu Josefa Ťaptůcha, 1979, *Mladý svět: týdeník XXI*, 1979, č. 32, s. 14. Foto: Dušan Šimánek.

17. Obrazová příloha



1) Model z přehlídky Vysoké školy uměleckoprůmyslové, *Žena a móda II*, 1950, č. 60, s. 14. Foto: Bartoň.



2) Zdeňka Bauerová při práci jako studentka Vysoké školy uměleckoprůmyslové, *Umění a řemesla XXXII*, 1991, č. 1&2, s. 106. Foto: auto neznámý (z pozůstalosti Hedviky Vlkové).



- 3) Zdeňka Bauerová, návrhářka Oděvní služby závodu Styl a vedoucí ateliéru oděvního výtvarnictví na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, *Vlasta XXXIX*, 1976, č. 47, s. 24. Foto: Jovan Dezort.



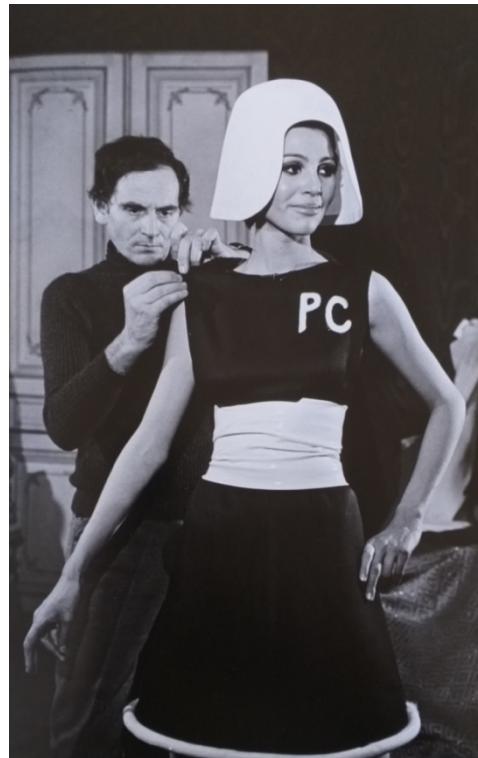
- 4) Mary Quantová, *Minišaty*, 1967, Mairi Mackenziová, ... *Ismy – Jak chápat módu*, Praha 2010, s. 95. Reprofoto: Veronika Straková.



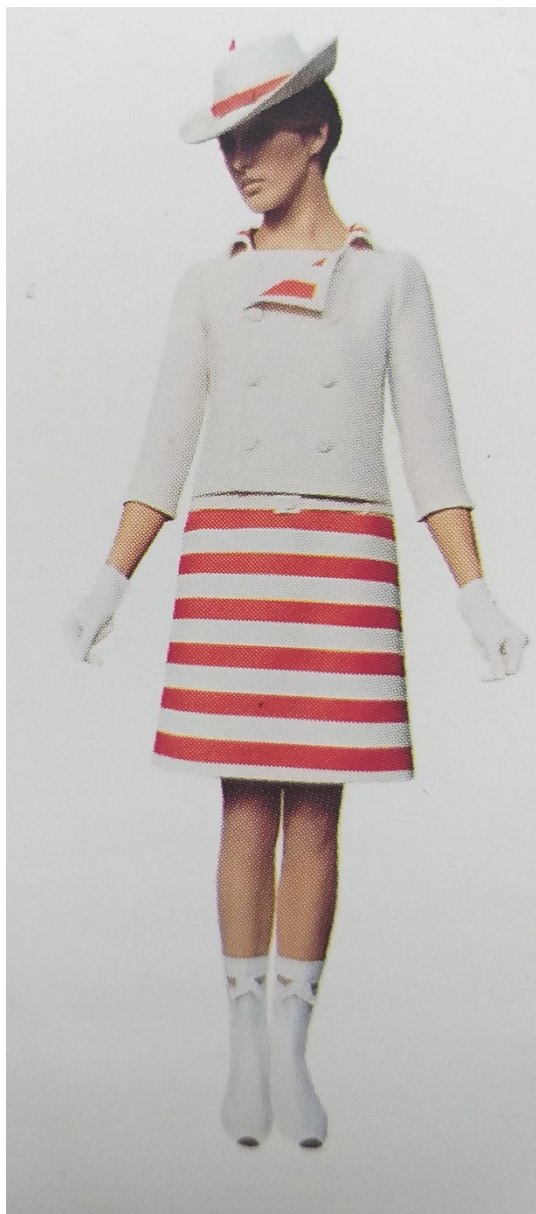
5) Pierre Cardin, šaty geometrického střihu, 1960, Jana Máchalová, *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*, Praha 2012, s. 101. Reprofoto: Veronika Straková.



6) Pierre Cardin, „vesmírné“ šaty s širokými opasky doplněné o dlouhé rukavice, 1968, Maria Luisa Tagariello, *Legendární módní návrháři*, Praha 2014, s. 60. Reprofoto: Veronika Straková.



7) Pierre Cardin, šaty s monogramem, 1967, Maria Luisa Tagariello, *Legendární módní návrháři*, Praha 2014, s. 57. Reprofoto: Veronika Straková.



8) André Courrèges, bílý vlněný komplet lemovaný modrou lycrou, 1965, Nj Stevenson, *Kronika módy*, Praha 2001, s. 183. Reprofoto: Veronika Straková.



9) André Courrèges, komplet s vodorovnými pruhy, 1965, François Baudot, *Móda století*, Praha 2001, s. 196. Reprofoto: Veronika Straková.



10) Valentino Clemente Ludovico Garavani, různorodé siluety pláště, šedesátá léta 20. století, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 276. Reprofoto: Veronika Straková.



11) Mary Quantová a její sestřih, šedesátá léta 20. století, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 395. Reprofoto: Veronika Straková.



12) Ikonický vzhled šedesátých let 20. století, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 395. Reprofoto: Veronika Straková.



13) Lesley Lawson „Twiggy“ v šatech od Adel Rootsteinové, 1966, Nj Stevenson, *Kronika módy*, Praha 2001, s. 181. Reprofoto: Veronika Straková.



14) Kostým z francouzského kruhu a zvonové sukni, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta XX*, 1966, č. 12. Foto: Eva Uzlová.



15) Modrobílý komplet, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta XX*, 1966, č. 1 foto: Eva Uzlová.



16) Flašový plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta* XX, 1966, č. 45, foto: Eva Uzlová.



17) Zimní plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1968, *Vlasta* XXII, 1968, č. 42, foto: Eva Uzlová.



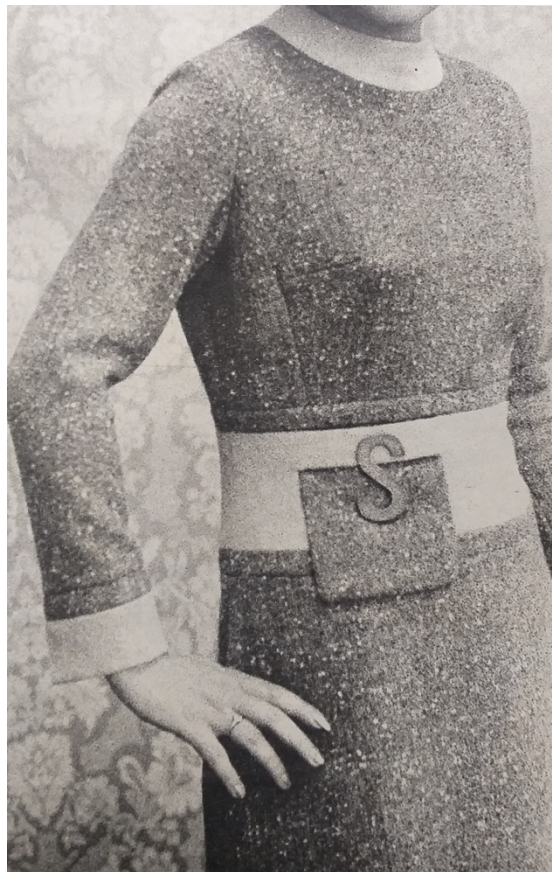
18) Redingotový plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta XX*, 1966, č. 1, foto: Eva Uzlová.



19) Černobílý plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1966, *Vlasta XX*, 1966, č. 45, foto: Eva Uzlová.



20) Komplet, plášť a šaty, Domy módního odívání, závod Styl, 1970, *Vlasta XXIV*, 1970, č. 8, s. 22. Foto: Dušan Šimánek.



21) Komplet, plášť a šaty, Domy módního odívání, závod Styl, 1970, *Vlasta XXIV*, 1970, s. 22, č. 8. Foto: Dušan Šimánek.



22) Bill Gibb, šaty s potiskem, 1972,
Nj Stevenson, *Kronika módy*, Praha
2001, s. 205. Reprofoto: Veronika
Straková.



23) Ossie Clark, večerní šaty s potiskem,
1970.



24) Vivienne Westwoodová, sako s károvaným vzorom a křivým zapínáním, přelom sedmdesátých a osmdesátých let, Jana Máchalová, *Móda 20. století*, Praha 2003. Reprofoto: Veronika Straková.



26) Košilové šaty s légou a komplet z lehkého pláště a kalhot, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 37, s. 23. Foto: Alena Vopálecká. Komplet z halenky a sukně, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 49, s. 24. Foto: Alena



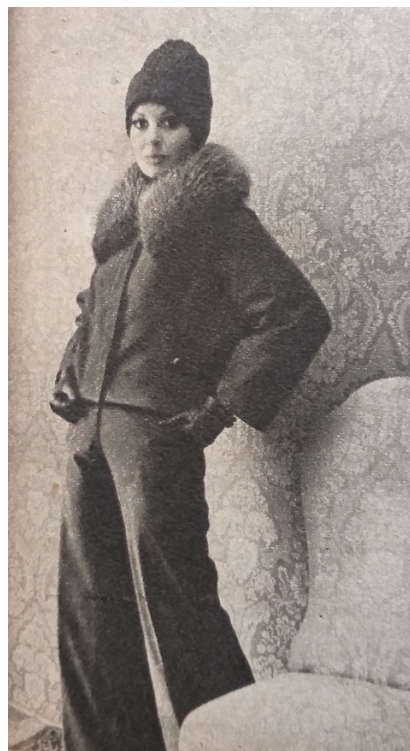
25) Šaty s geometrickým potiskem, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 24, s. 20. Foto: Alena Vopálecká.



27) Zimní plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 7, s. 21. Foto: Alena Vopálecká.



28) Zimní plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 7, s. 21. Foto: Alena Vopálecká.



29) Zimní komplet z krátkého kabátu s kožešinovým límcem a zvonových kalhot, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 7, s. 21. Foto: Alena Vopálecká.



30) Zimní plášť s kožešinovou šálovou fazónkou, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XVIII*, 1974, č. 51, s. 24. Foto: Karol Wild.



31) Společenské šaty s šifonovým lemováním, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 53, s. 8. Foto: Alena Vopálecká.



32) Společenské šaty se záplatovým vzorem, Domy módního odívání, závod Styl, 1973, *Vlasta XXVII*, 1973, č. 53, s. 8. Foto: Alena Vopálecká.



33) Živůtek s šunkovými rukávy a s maxi sukní, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XXVIII*, 1974, č. 52, s. 25. Foto: Alena Vopálecká.



34) Společenské šaty s květinovým potiskem a hranatým výstřihem, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XXVIII*, 1974, č. 52, s. 25. Foto: Alena Vopálecká.



35) Ossie Clark, květovaný komplet z lehkého pláště a maxi šatů, 1971.



36) Komplet z dlouhého pláště a maxi šatů, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.



37) Overall, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.



38) Letní plášť, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XXVIII*, 1974, č. 28, s. 25. Foto: Alena Vopálecká.



39) Komplet z halenky s krátkými rukávy z umělého hedvábí, Domy módního odívání, závod Styl, 1974, *Vlasta XXVIII*, 1974, č. 28, s. 25. Foto: Alena Vopálecká.



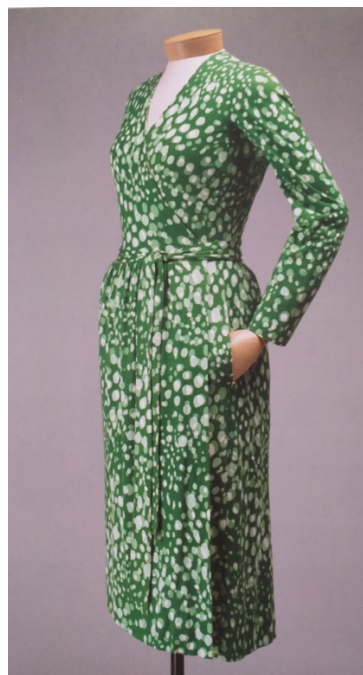
40) Ležerní kostým, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta* XXXI, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.



41) Asymetrická tunika a zvonové nohavice, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta* XXXI, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.



42) Šaty s krátkými kimonovými rukávy, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 23, s. 25. Foto: Karol Wild.



43) Diane von Furstenberg, zavinuté šaty, 1973, Marnie Foggová (ed.) – Valerie Steeleová, *Móda – Úžasný příběh fenoménu: historický vývoj, detailní vyobrazení i příběhy slavných návrhářů*, Praha 2015, s. 400. Reprofoto: Veronika Straková.



44) Volné šaty s kimonovými rukávy, Oděvní služba, závod Styl, 1977, *Vlasta XXXI*, 1977, č. 5, s. 25. Foto: Karol Wild.



45) Punkový festival ve Velké Británii, počátek osmdesátých let 20. století, Konstantina Hlaváčková, *Česká móda 1940–1970: Zrcadlo doby*, Praha 2000, s. 175. Reprofoto: Veronika Straková.



46) Maxi šaty s károvaným vzorem, Oděvní služba, závod Styl, 1975, *Vlasta* XXIX, 1975, č. 51, s. 24. Foto: Karol Wild.



47) Bílá košile s károvanou sukní, Oděvní služba, závod Styl, 1979, *Vlasta* XXXIII, 1979, č. 46, s. 25. Foto: Jovan Dezort.



48) Kárované šaty s rozparkem a koženými detaily, Oděvní služba, závod Styl, 1979, *Vlasta* XXXIII, 1979, č. 46, s. 25. Foto: Jovan Dezort.



49) Giorgio Armani, komplet ze saka a kalhot, 1981, Jana Máchalová, *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*, Praha 2012, s. 127. Reprofoto: Veronika Straková.



50) Yves Saint Laurent, pulovr s dlouhým rukávem a sukně s hlubokým rozparkem, kabát se šosy a zavínovací sukně, 1979, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 489. Reprofoto: Veronika Straková.



51) Thierry Mugler, dámský komplet ze smokingového saka a průsvitná sukně, pánský oblek ze smokingového saka a kalhot, 1982, Charlotte Seelingová (ed.) – Margit Mayerová – Katharina Tilemannová, *Století módy 1900–1999*, Praha 2000, s. 424. Reprofoto: Veronika Straková.



52) Helena Krbcová při zkoušce modelu v závodu Styl, 1986, *Vlasta XL*, 1986, č. 21, s. 25. Foto: Jovan Dezort.



53) Volný bílý plášť s černým lemováním, Oděvní služba, závod Styl, 1983, *Vlasta XXXVII*, 1983, č. 43, s. 25. Foto: Jan Třeštík.



54) Podzimní plášť, Oděvní služba, závod Styl, 1983, *Vlasta XXXVII*, 1983, č. 43, s. 25.
Foto: Jan Třeščík.



55) Halenka s všitým sedlem lemovaným volánky, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.



56) Halenka s všitým sedlem lemovaným volánky, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.



57) Halenka s asymetrickým členěním s volánky, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.



58) Halenka s vyraženými detaily, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.



59) Kostkovaná košilová halenka, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 51, s. 25. Foto: Jiří Novák.



60) Šaty s vázankou, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 36, s. 25. Foto: Jiří Novák.



61) Šaty s nabíranými rukávy, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta* XXXV, 1981, č. 33, s. 24. Foto: Jiří Novák.



63) Blůza, Oděvní služba, závod Styl, 1982, *Vlasta* XXXVI, 1982, č. 51, s. 24. Foto: Jiří Novák.



62) Blůza, Oděvní služba, závod Styl, 1982, *Vlasta* XXXVI, 1982, č. 51, s. 24. Foto: Jiří Novák.



64) Halenka s potiskem a kimonovými rukávy a zvonové kalhoty s puky, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 33, s. 25. Foto: Jiří Novák.



66) Komplet z pérového saka a dvouvrstvé sukně, Oděvní služba, závod Styl, 1986, *Vlasta XL*, 1986, č. 52, s. 25. Foto: Jovan Dezort.



65) Černé společenské šaty, Oděvní služba, závod Styl, 1981, *Vlasta XXXV*, 1981, č. 36, s. 25. Foto: Jiří Novák.



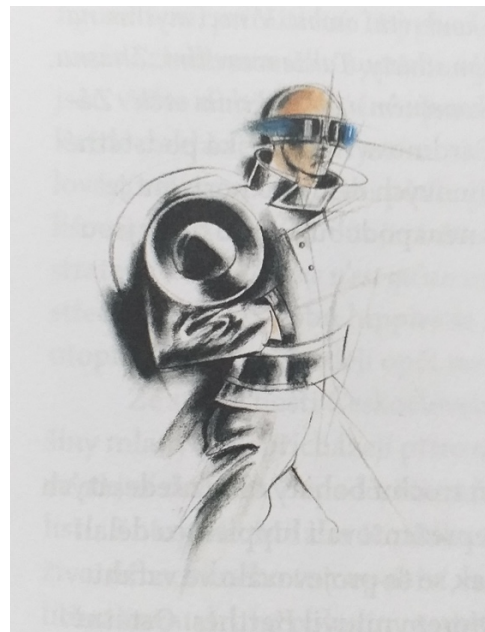
67) Fialový komplet z halenky s tmavými detaily a rozšířenou sukní, Oděvní služba, závod Styl, 1989, *Vlasta XLIII*, 1989, č. 29, s. 24. Foto: Jovan Dezort.



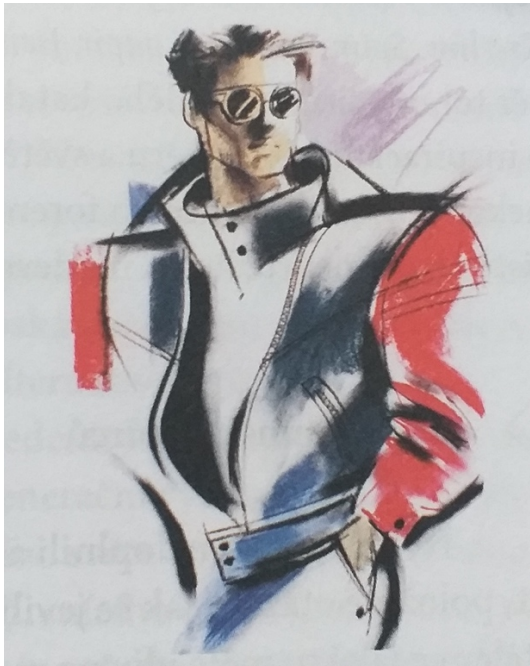
68) Profesorka Zdeňka Bauerová při konzultaci modelu na UMPRUM, *Vlasta XXXIX*, 1985, č. 41, s. 32. Foto: Jiří Novák.



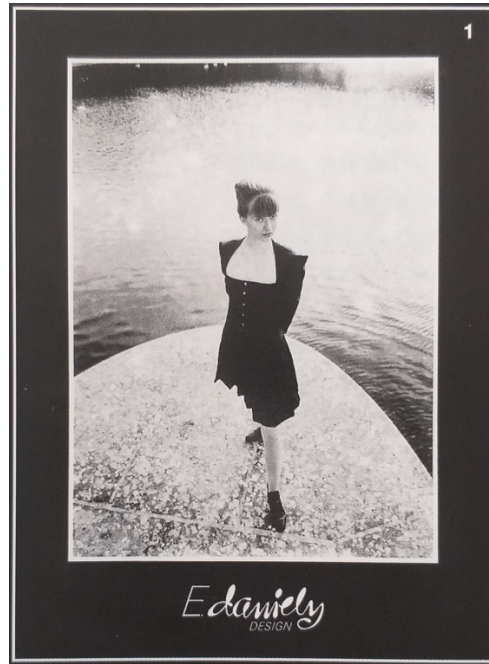
69) Milan Knižák, dámský úbor, osmdesátá léta 20. století, podle návrhu zpracovala Taťána Kovaříková. Helena Jarošová, *Oděv, móda, tvorba*, Praha 2020, s. 230. Reprofoto: Veronika Straková.



70) Josef Ťapt'uch, pánská bunda, módní kresba pro Pierra Cardina, osmdesátá léta 20. století. Helena Jarošová, *Oděv, móda, tvorba*, Praha 2020, s. 223. Reprofoto: Veronika Straková.



71) Josef Ťapt'uch, pánská bunda, módní kresba pro Pierra Cardina, osmdesátá léta 20. století. Helena Jarošová, *Oděv, móda, tvorba*, Praha 2020, s. 223. Reprofoto: Veronika Straková.



72) Plakát na přehlídce E. daniely, 1992, Michaela Zindelová (ed.) – Daniela Flejšarová, *Daniela Flejšarová: pořád před přehlídkou*, Praha 2007, s. 108. Reprofoto: Veronika Straková.



73) Blanka Matragi, šaty z přehlídky k oslavě 15. výročí tvorby, 1997, Michaela Zindelová (ed.) – Blanka Matragi, *Blanka Matragi*, Praha 2006, s. 173. Reprofoto: Veronika Straková.



74) Daniela Flejšarová v šatech ze syntetického úpletu zdobené vamberckou krajkou a Blanka Matragi v šatech ze syntetického materiálu charakteru mohéru, 1979, *Mladý svět: týdeník XXI*, 1979, č. 11, s. 16–17. Foto: Dušan Šimánek.



75) Daniela Flejšarová a Josef Ťaptůch ve svých modelech pro Klub odívání mladých, 1980, *Mladý svět: týdeník* XXII, 1980, č. 2, s. 7. Foto: Dušan Šimánek.



76) Model bundy dle návrhu Josefa Ťaptůcha, 1979, *Mladý svět: týdeník* XXI, 1979, č. 32, s. 14. Foto: Dušan Šimánek.

18. Anotace

Jméno a příjmení: Bc. Veronika Straková
Instituce: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra dějin umění
Obor: Dějiny výtvarných umění
Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Rok obhajoby: 2021

Název práce: Oděvní výtvarnice Zdeňka Bauerová

Title of thesis: Fashion artist Zdeňka Bauerová

Anotace: Diplomová práce pojednává o životě a tvorbě oděvní výtvarnice a profesorce Zdeňky Bauerové. Kromě základních biografických údajů se práce především zaměřuje na její návrhářskou tvorbu pro oděvní salon Styl. Důraz je kladen na stěžejní období od šedesátých do osmdesátých let 20. století, kdy československou oděvní produkci výrazně ovlivnil komunistický režim. Práce si klade za cíl nastínit do jaké míry tvorbu Zdeňky Bauerové ovlivňovala práce významných zahraničních návrhářů. V neposlední řadě není opomenuta ani pedagogická činnost v oděvním ateliéru Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze a její vliv na nadcházející generaci oděvních návrhářů.

Klíčová slova: Zdeňka Bauerová, móda, oděvní návrhářství, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Československo, socialismus,

Annotation: Diploma thesis deals with the life and creation of the fashion designer and Professor Zdeňka Bauerová. Except of basic biographic entries, the thesis focus on her design creation for the fashion parlour Styl. The emphasis is put on the mainstay period from the 1960s to the 1980s, when Czechoslovak clothing production was significantly influenced by the communist regime. The thesis aims to outline how much was the work of Zdeňka Bauerová influenced by the work of important foreign designers. Last but not

least, nor the pedagogical funktion in the fashion atelier at Academy of Arts Architecture and Design in Prague and its impact on the upcoming generation of fashion designers isn't left.

Key words:

Zdeňka Bauerová, fashion, fashion design, Academy of Arts Architecture and Design in Prague, Czechoslovakia, socialism

Počet stran:

101 (včetně příloh)

Rozsah práce:

135 255

Přílohy vázané k práci:

1 CD ROM

Jazyk práce:

český jazyk