

Velikáni italské módy a designu

BcA. Zuzana Ondrušíková

Diplomová práce
2022



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Design obuvi

Akademický rok: 2021/2022

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **BcA. Zuzana Ondrušíková**
Osobní číslo: **K20063**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Design obuvi**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **Velikáni italské módy a designu**

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část

Zpracujte studii zabývající se tématem italské společnosti a jejích zvyklostí v období 20. století. Pokuste se vyhledat souvislosti mezi italskou vizuální kulturou a způsobem života. Vyzdvihněte nejzásadnější italské designéry a značky daného období.

2. Praktická část

Vypracujte autorskou kolekci dámské obuvi v počtu čtyř párů a třech módních doplňků, reflektující nabyté poznatky z teoretické části práce. Celou práci doplňte písemnou zprávou, kresebnými návrhy, stříhovým řešením, technickým popisem a fotografiemi.

Rozsah diplomové práce minimálně 45 normostran

Rozsah příloh minimálně 15 stran

Formát A4 odevzdaný ve 2 stejnopisech v pevné vazbě. (jedna může být kroužková)

Součástí písemné práce je dodání elektronické verze diplomové práce na Flash disku, který bude obsahovat také samostatné fotografie v tiskové kvalitě z praktické části diplomové práce.

Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana.

Formát pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- PAVLÍČEK, Jan F. *Dějiny Itálie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2017. ISBN 978-80-244-5274-6.
- KOLEŠÁR, Zdeno. *Nové kapitoly z dějín dizajnu. 2*. Bratislava: Slovenské centrum dizajnu, 2009. ISBN 978-80-970173-1-6.
- LEES-MAFFEI, Grace a Kjetil FALLAN. *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*. Bloomsbury Publishing, 2013. ISBN 0857853880.
- MÁCHALOVÁ, Jana. *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*. Praha: Brána, 2012. ISBN 9788072436088.

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

Datum zadání diplomové práce: **1. listopadu 2021**
Termín odevzdání diplomové práce: **20. května 2022**

L.S.

Mgr. Josef Kocourek, PhD.
děkan

MgA. Jana Buch
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2021

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Prohlašuji, že:

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

Ve Zlíně dne:

Jméno a příjmení studenta:
podpis studenta

ABSTRAKT

Diplomová práce s názvem „Velikáni italské módy a designu“ je rozdělena na dvě části. Část teoretická se skládá ze dvou kapitol. První kapitola představuje historii italské společnosti, italskou společnost 20. století, a také nám pomáhá definovat identitu samotných Italů. Kapitola druhá je následně věnována italské vizuální kultuře. Představuje velikány italského designu, módy, obuvi a galanterie.

Praktická část práce následně představuje autorskou kolekci dámské obuvi a doplňků, jenž vychází jak z části teoretické, tak z tvorby italské značky Dolce&Gabbana a autorčiných zážitků z italského prostředí.

Klíčová slova: Itálie, italská společnost, design, italský design, italská móda, italská obuv

ABSTRACT

The diploma thesis *The Greats of Italian Fashion and Design* is divided into two parts. The theoretical part consists of two chapters. The first chapter presents the history of Italian society, the Italian society of the 20th century, and also helps us define the identity of the Italians themselves. The second chapter is then devoted to Italian visual culture. It represents the greats of Italian design, fashion, footwear and haberdashery.

The practical part of the work then presents the author's collection of women's shoes and accessories, which is based on both the theoretical part and the work of Italian brands Dolce & Gabbana and author's experiences from the Italian environment.

Keywords: Italy, Italian society, design, Italian design, Italian fashion, Italian footwear

Ráda bych zde poděkovala mé vedoucí práce paní MgA. Janě Buch, za její velkou ochotu, skvělé vedení a inspiraci, jenž v ní budu mít i nadále. Děkuji také mým spolužákům, díky kterým byla práce na ateliéru nejen zábavná, ale také radostná.

Velké poděkování patří i mé rodině, zejména mamince, jejíž podpora a hezká slova mi vždy dodala chybějící energii. Z celého srdce děkuji také příteli, který vždy ví, jak mě rozesmát.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 ITALSKÁ SPOLEČNOST	11
1.1 HISTORIE ITALSKÉ SPOLEČNOSTI	11
1.1.1 Starověký Řím.....	11
1.1.2 Proměna společnosti během italské renesance.....	12
1.1.3 Proměna společnosti 17. a 18. století	17
1.1.4 Cesta ke sjednocené Itálii 20. století	20
1.2 ITÁLIE 20. STOLETÍ.....	25
1.2.1 Společenské změny 1. poloviny 20. století	25
1.2.2 Společenské změny po roce 1945	28
1.2.3 Společnost a mediální marketing	30
1.3 ITALSKÁ IDENTITA	31
1.3.1 Italové a společenským dojem	32
1.3.2 Postavení italských žen	32
1.3.3 Italové a rodina.....	33
1.3.4 Italové a život.....	34
1.3.5 Italové a jídlo.....	34
2 ITALSKÁ VIZUÁLNÍ KULTURA	36
2.1 ITALSKÝ DESIGN.....	37
2.1.1 Gio Ponti	41
2.1.2 Achille Castiglioni	43
2.1.3 Alessanrdo Mendini	46
2.2 ITALSKÁ MÓDA.....	48
2.2.1 Giorgio Armani	54
2.2.2 Gianni Versace	56
2.3 ITALSKÁ OBUV A DOPLŇKY	60
2.3.1 Salvatore Ferragamo	60
2.3.2 Gucci	63
II PRAKTICKÁ ČÁST	66
3 KOLEKCE LA DOLCE VITA	67
3.2 MOODBOARD	69
3.3 PROFIL CÍLOVÉ ZÁKAZNICE	70
3.4 BAREVNOST A MATERIÁLY	71
3.5 PRODUKTY KOLEKCE.....	72
ZÁVĚR	75
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	76

SEZNAM ONLINE ZDROJŮ	78
SEZNAM OBRÁZKŮ	80
SEZNAM PŘÍLOH.....	83

ÚVOD

Itálie, jihoevropský stát zalitý sluncem, plný chutí, vůní, krásy, dobrého designu a lidí, jenž žijí stylem *la dolce vita*. Přesně takto si Itálii může představovat mnoho z nás. V čem ale spočívá to italské kouzlo, které nás tak fascinuje? Vychází snad z italské historie a společnosti? Co přivedlo Italy na vrchol světového designu a módy ve 20. století? A jak se vlastně odráží italská nátura ve vizuální tvorbě?

Abychom si mohli odpovědět na tyto otázky, je nutné nahlédnout jak do historie italské společnosti, tak do počátků italského designu a módy.

V první kapitole s názvem *Italská společnost*, se budeme zabývat historií italské společnosti a italskou společností 20. století, abychom pochopili, v čem spočívá její autentičnost. Stručně si také ukážeme, jaká je nátura Italů.

Druhá kapitola s názvem *Italská vizuální kultura*, nás poté zavede k výjimečným italským designérům a návrhářům. V odvětví designu nám bude představena modernistická tvorba Gio Pontiho, dílo spočívající v jednoduchosti a důvtipu bratří Castiglioniů a postmoderní netradiční design Alessandra Mendiniho. V italské módě se podíváme na umírněné a zároveň přelomové dílo Giorgia Armaniho, a také na design plný divokých vzorů Gianni Versaceho. Poslední podkapitola věnovaná italské obuvi a doplňkům pak skrývá tvorbu největšího italského obuvníka Salvatora Ferragama a světově proslulé značky Gucci.

Praktická část diplomové práce je velkou oslavou Itálie. Kolekce *La dolce vita*, poukazuje na roztržitost italské společnosti, bohatost italské kultury a krásu italských žen. Inspirace vychází jak z části teoretické, tak z tvorby italské módní značky *Dolce&Gabbana*.

Cílem mé práce je diváka či nositele produktů hlavně nadchnout a vnuknout mu myšlenku, že při nošení mé obuvi a doplňků bude každý den sladkým životem italskou *La dolce vita*. Kolekce je složena ze čtyř párů dámské obuvi a třech doplňků.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ITALSKÁ SPOLEČNOST

Abychom pochopili italskou společnost 20. století, je nezbytné nahlédnout do určitých období historie Apeninského poloostrova, během kterých probíhaly různé změny politické, ekonomické, společenské, kulturní či geografické. Tento stručný náhled by nám měl ukázat, zda se italská společnost dopracovala k opravdovému národu, a jak tento nový národ vypadá.

1.1 Historie italské společnosti

Italská společnost, tak jak ji známe dnes, má za sebou spoustu proměn, které jsou úzce spjaty s divokými a rozpadlými dějinami státu.

Jakmile se podíváme do minulosti Itálie, žádnou dlouholetou a ucelenou historii nenalezneme. Itálie byla po dlouhá staletí rozdělena, hlavně díky geografii země. Nejprve na městské státy a provincie, později na jednotlivá království, vévodství a republiky, tzv. regiony. Díky tomu tak nalzáme v dějinách spoustu faktů, které jsou vázány nebo pociťovány vskutku regionálně. (Black, 2020, s. 9-13) A tak nelze hovořit o dějinách italských, ale o dějinách národů a lidí, obývajících Apeninský poloostrov. (Procacci, 1997)

1.1.1 Starověký Řím

Počátek ucelenější italské společnosti nalzáme již ve starověkém Římě. Společnost republiky byla vedena oligarchy, kterým oponovali lidoví politici. Velkou a silnou součástí společnosti byli římsí válečníci, díky kterým se značná část historie neustále proměňovala. Římané si bojem podrobovali ostatní národy, což vedlo k jakémusi prvotnímu sjednocování Itálie, jehož součástí bylo i nedobrovolné zmilitarizování celkové pospolitosti. V důsledku tohoto válečného cítění lze Řím přirovnat k řecké Spartě. (Black, 2020, s. 22-24)

Římská společnost, která vyzdvihovala válečné ctnosti a oceňovala silné politiky, měla svůj systém, jenž se promítal do veškerého myšlení a jednání lidí. Základem systému se stalo římské občanství, které bylo za republiky měřítkem demokracie. Jeho myšlenkou byla základní rovnost člověka ve společnosti. Postavení jednotlivce, ale silně ovlivňovalo mnoho různých faktorů. Záleželo, zda byl člověk chudý či bohatý, muž nebo žena, rodič či dítě, dítě nebo prvorozený syn, místní či přistěhovalec atd. Jedinými lidmi, jež nepatřili do římského systému, byli otroci, na kterých byli Římané naprosto závislí, stejně jako mnoho dalších impérií. Zajímavým může být fakt, že Římané, oproti jiným státům, zavedli zákon o otroctví, ve kterém byla zahrnuta i možnost nabytí osobní svobody. Další utlačovanou skupinou byli křesťané. Ti hlásali rovnost všech lidí a popírali polyteistický systém římských bohů, který

povyšoval na pozici boha i císaře. Proto byli pronásledováni a veřejně týráni až do konce 4. století (Black, 2020, s. 37-38).

Společenská situace starověkého Apeninského poloostrova prošla výraznou změnou po rozdělení říše na východní a západní. Řím upadl, hlavním centrem moci se stalo byzantské město Konstantinopol a následně bylo křesťanství přijato jako plnohodnotné náboženství, které vytlačilo římské pohanství v podobě již zmíněného polyteismu. Byzanc celkově sehrála po pádu císařského Říma velkou roli v udržení ideje a tradice Římské říše. Vazby na Řecko, které zachovala, přispěly ke kulturnímu rozmachu Říma (Black, 2020, s. 39-40).

Obraz starověkého Říma velmi ovlivnil představy o pozdější Itálii. Čerpala z něj Svatá říše římská, usměrnil také novodobé císaře jako Napoleona I. Byl inspirací a poučením pro nové republiky i omezené monarchie. Nová americká republika zavedla po italském vzoru senát. V 19. století byl císařský Řím modelem pro vznikající evropské říše, např. Británii. Velké italské hnutí Risorgimento také našlo své kořeny v myšlence obrody Říma. Odvolávalo se na římskou slávu a dědictví. Podobně ze starověkého Říma čerpal i fašismus Benita Mussoliniho, který tím dával svým obětem historickou váhu, hodnotu a účelovost. (Black, 2020, s. 40-43)

1.1.2 Proměna společnosti během italské renesance

Po dlouhá staletí se společnost jako taková měnila jen velmi zvolna, na rozdíl od měst a států, které prožívaly rychlé střídání vzestupů a pádů. Na konci 14. století se ale do ustálených tradic začínají prosazovat nové změny. Do mnoha odvětví společnosti Apeninského poloostrova se začíná promítat ekonomický rozdíl severní a jižní Itálie. Zatím co sever, především Janov a Benátky, procházel ekonomickým a průmyslovým rozkvětem díky expanzi do zámoří, jih stagnoval a stával se spíše zdrojem potravin a surovin pro severní města. Dění a většinu proměn ovlivňovala především geopolitika a síla osobností. Tento fakt je úzce spjat s posilováním významných center, které se rozpínaly a usilovaly o sjednocení rozlehlejšího okolí (Black, 2020, s. 68).

Během 15. století procházel geopolitickými změnami především sever Itálie. Na počátku severu imponoval bohaté město Milán s vedením Giana Galeazza Viscontiho. Do této silné pozice se milánská monarchie dostala nejen díky agresi Viscontiů, ale hlavně díky velmi dobré finanční situaci. Ta pramenila z vyspělé řemeslné výroby, obchodu a ovládnutí jeho stezek a také produktivního zemědělství. Milánská rozpínavost, která pohltila většinu severní Itálie, byla zastavena až po Viscontiho smrti v důsledku aliance Benátek s Florencií.

K moci nad severem se tak dostala Nejjasnější benátská republika. Ta usilovala o zázemí na pevnině, kvůli bezpečí, nezávislosti v oblasti zemědělství, dostatku dřeva pro loďstvo a regulaci vodních toků, které ústí do laguny. Postupem času Benátky vybudovaly svou pevninskou základnu zvanou Terraferma a ovládly území starých významných rodů Carrara a Scaligeri. Benátská expanze skončila až počátkem 16. století. Důvodem benátského úspěchu byla velmi dobrá finanční situace vycházející z námořního obchodu a později řemeslné produkce. Za další úspěch můžeme považovat i vliv Terrafermy v architektuře. Ten lze vidět na vilách v celém území Veneta, dále pak v Anglii i USA, kde jsou stavěny dodnes. Vláda Benátek obohatila podmaněné území o kulturní rozvoj a vědecký růst (Pavlíček, 2017, s. 69-73).

Druhým státem, který profitoval z milánského pádu, byla Florentská republika, jež se později stala centrem italské renesance. Jejímu vzestupu předcházela velká morová rána, která ji postihla během druhé poloviny 14. století. Florencie i tak postupně získala blízkou Pisu a vzdálenější Livorno do svého regionu. Důležitou roli v dějinách Florencie hrál rod Medici který má pověst zastánců lidu. Rodina bankéřů, jež spravovala finance i samotným papežům, vybuodovala v průběhu let velké finanční impérium a tím si podmanila celé město. Z rodu Medici byl ve společnosti nejvíce uznávaný Cosimo de' Medici přezdívaný Cosimo il Vecchio. Jeho postavení v politice bylo zcela neoficiální, ale zato vlivné a silné. Jeho vláda, smíme-li to takto nazvat, probíhala v celku nenápadně prostřednictvím obyvatelstva a klientů. Mezi největší Cosimovy zásluhy je zcela nutné zahrnout mecenášství a změnu vnímání umělce. Právě on byl jedním z prvních, kdo přestal nahlížet na umělce jako na řemeslníka. Nezapomeňme ještě zmínit Lorenza de' Medici, zvaného il Magnifico. Ten na rozdíl od Cosima vystupoval v politice jako veřejně známý florentský signor, respektovaný i v zahraničí, a snažil se o co největší reprezentaci rodu Medici jako vládců (Pavlíček, 2017, s. 73-77).

Pozdější hrozící nápor Turků a změny v Evropě donutily hlavní účastníky italské politiky uzavřít mír. Na konci 15. století je italská politika rozdělena mezi pět hlavních aktérů: Milánské vévodství, Benátská republika, Florentská republika, papežský stát a Neapolské království, které tvoří, podle spisovatele Jana Františka Pavlíčka, mír v lodi. (Pavlíček, 2017, s. 78)

Po nastínění politického jednání na území dnešní Itálie v období renesance, nahlédneme do společenského a kulturního dění, abychom pochopili, jak se společnost proměnila.

Italská renesance přinesla do historie nový pohled společnosti na svět, jenž vycházel ze zájmu o předkřesťanské antické dění. Po dlouhá staletí byla věda a celková kultura omezována západním křesťanstvím a spjata převážně s kláštery. Otázky společenství byly směřovány hlavně k náboženské doktríně a veškeré umění sloužilo církvi. Za renesance však přišlo rozdělení této situace na dva proudy. Jeden z nich se stále držel církve a papežského státu a druhý, nový proud podporován mecenáši a donátory, se od církve odvrátil a tíhl k otázce světských problémů. Do tohoto proudu spadl i humanismus. (Black, 2020, s. 72)

Hlavními součástmi společnosti, které prošly velkým rozvojem během 15. století, bylo vzdělávání a humanismus. Již od konce 14. století začala být vzdělanost nejen velmi důležitá, ale také více dostupná lidem z nižších vrstev. Poptávka po novém vzdělání a kvalifikaci rostla především v politické sféře, což zapříčinilo vznik nových, většinou soukromých škol u dvorů nebo v sídlech učenců. Dále se zakládaly, podle sokratovského vzoru, akademie, ve kterých byl kladen důraz nejen na učební látku, ale také na vztah mezi pedagogem a žákem. (Procacci, 1997, s. 86) Ve spojitosti s výukou musíme vzpomenout Vittorina da Feltra, který se stal jedním z největších humanistů a učenců renesance, ačkoliv pocházel z chudých podmínek. Založil školu Casa Gioisa (Dům radosti) v Mantově, kde vyučoval nejen děti bohatých a vlivných rodin, ale také děti chudé. V Cass Gioisa se žáci věnovali studiu jazyků, matematiky, uměleckých oborů, náboženství a také filozofie. Pro pozdější společnost se stal velkou inspirací nejen v Itálii. Jako zajímavost můžeme uvést fakt, že nepodporoval tělesné tresty a kladl velký důraz na tělesnou aktivitu žáků. (Black, 2020, s. 72-73) Mezi novými vzdělanci se dali najít i takoví, kterých si města a dvory náležitě považovali. Jejich osudem pak bylo nepřetržité putování po nejvýznamnějších centrech apeninského poloostrova, po vzoru Petrarky „otce studia humanitatis“. Jako příklad výrazné humanistické osobnosti lze uvést Leona Batistu Albertiho, který byl také uznávaným stavitelem. Tento kočovný život vzdělaných osobností byl pro společnost velmi přínosný. Nejen že posílil a upevnil pocit sounáležitosti a kolegiality, ale především napomohl k ujasnění zvláštní role, kterou učenci, spisovatelé a badatelé nabyli. Z tohoto uvědomění povstalo velké intelektuální hnutí humanismus. Italský spisovatel Procacci přirovnává tento jev k osvícenství 17. století, během kterého tíhla společnost, jako tehdy, k silnému pocitu vzájemnosti a vytrvalému hledání pravdy. Humanismus zcela posunul vývoj evropské kultury. Jeho podpis zaznamenáváme i na moderním myšlení, které podpořil studiem řecké

filosofie. S humanismem a vzděláním je také spojen přínos četby, která kdysi nebyla tak běžná jako dnes. Četly se především texty starých řeckých filosofů, jako Platóna nebo Lucreita. Díky tomu pak ve společnosti povýšili například knihkupci a také začaly vznikat první knihovny. (Procacci, 1997, s. 86-89)

Majetek a rozvoj vzdělání podporoval rostoucí střední třídu v kulturní a intelektuální činnosti. Měšťané se zájmem četli, debatovali o společenských záležitostech a poznatky z matematiky aplikovali v účetnictví. V rámci kulturního života se lidé začali zajímat také o umění (Black, 2020, s. 72).

Umění za doby renesance zažilo velký rozkvět. Stalo se cennou komoditou, především pro knížecí dvory, církev a městskou elitu. Od poloviny 15. století sloužilo umění jako prezentace politického a sociálního statusu, zvláště ve Florencii. Proměnilo se také postavení umělce z anonymního řemeslníka na uznávaného malíře, sochaře či architekta. Mezi takové je nutné zařadit např. Rafaela, Michelangela, Leonarda da Vinciho či Filippa Brunelschiho. Díky umění získávala města větší kulturní hodnotu a jedinečnost, což můžeme pozorovat i dnes. Jako zajímavost lze uvést úzké propojení umění s matematikou. Ta výtvarníkům sloužila k dokonalejšímu zachycení prostoru, což vedlo k rozvoji perspektivy zvláště v malbě a architektuře. S tím je úzce spjato tehdejší časté zobrazování měst. Například v Urbinu patřilo mezi oblíbené výjevy dokonale vyvážené až idealizované město, které bylo dovedeno až k imaginární městské krajině. To dokládá tvorba Piera della Francescy. Pozdějšímu světu sloužily městské veduty jako ukázka využití humanistického učení, městské nové renesanční kultury a oživení antické městské kultury, zejména v Benátkách. Velkým zájmem renesančních vládců a stavitelů byla právě jednotná ucelená města, která dokázala pojmout nové architektonické projekty. O tvorbu ideální městské krajiny se snažil např. Biagio Rosseti ve městě Ferrara. Ukázkovým příkladem ideálního města pro nás může být Sabbioneta z 16. století, kterou nechal vystavět rod Gonzágů po vzoru antiky. (Black, 2020, s. 72-77)



Obrázek 1- Piero della Francesca, Ideální město Urbino

Proměna italské politiky, vzdělání, vědy a umění se jednoznačně odrazila do celého společenského života. Velkými změnami prošlo zejména uspořádání společnosti. Život ve městech sblížil italskou šlechtu s měšťany, což zabránilo nadměrnému šlechtickému povýšenectví. Velký podíl v tomto ohledu patřil humanismu, který přesvědčil obyvatelstvo, že původ a bohatství člověka neudává lidskou hodnotu. Tu v této době určovala zejména vzdělanost. Například Lorenzo Medici tvrdil, „že neexistuje jiné šlechtictví než to, jež bylo získáno osobními zásluhami.“ Toto prolínání společenských vrstev však trvalo již od 12. století, ale ve století 15. se stalo více samozřejmým. Vedle postavení se proměnily také mravy každodenního života, jenž byly jemnější a dokonalejší než ve společnostech mimo Itálii, nebo odívání, na které byl v Itálii kladen velký důraz. Zajímavostí pro nás může být, že italská móda byla ve vysoké společnosti vcelku individuální, jelikož bylo v oblibě vložit do vlastního oděvu kus své osobnosti, a tak ji víc zvýraznit (Burckhardt, 2013, s. 265-276)

S módou je od nepaměti spojena žena. Postavení ženy v italské renesanční společnosti bylo velmi blízko postavení muže. Dívkám vyšší společnosti bylo poskytnuto podobné vzdělání jako chlapcům. Ženy mohly číst to, co četli muži a dokonce se, sice výjimečně, podílely na dobové literatuře, zejména na poezii, která však měla mužského ducha. Pokud chtěla být renesanční žena vyšší společnosti dokonalá, musela o své uznání usilovat stejně jako muž a dosáhnout jakési vyrovnanosti stavu srdce a duše. Pojem virago vyjadřující stav, kdy má žena mužského ducha a mysl, se stal velkou poklonou pro renesanční ženu. I přesto však ženy postrádaly respekt a byly především jen nositelkami krásy a mateřství (Burckhardt, 2013, s. 282-294).

Navazující století 16. bychom mohli nazvat „století italského zemědělství“, jelikož se právě zemědělství stalo hlavním zdrojem bohatství a nejdůležitější složkou italské ekonomiky. To se odráželo i ve společnosti ve které nadále držely moc rody a nově velcí vlastníci půdy. Již zmiňované vysoké postavení rodů bylo ukotvováno rodinnou kontinuitou, bohatstvím, starobylostí, profesí či prospěšným sňatkem. Stabilita elitních rodin hrála důležitou roli v zachování politického řádu. Snažily se ovlivňovat správní sektor, například soudy, a také systém přidělu obilí. Tento fakt nám sice může přijít poněkud všední, ale zásobování obilím patřilo k rozhodujícímu subjektu vlády a moci, což odkazuje na starověký Řím (Black, 2020, s. 99).

Vedle rodin se ve městech objevovali také řemeslníci a obchodníci. Ti obývali městské domy, kde zpravidla měli v přízemí dílnu či obchod a o patro výše byt. Jinak tomu bylo na venkově, kde se lidské soužití odehrávalo zpravidla v jedné místnosti, avšak málo kdy

v kruhu jen jedné rodiny. V tomto kontextu nesmíme opomenout fakt, že záleželo na tom, v jaké části Itálie člověk pobýval. (Black, 2020, s. 106)

1.1.3 Proměna společnosti 17. a 18. století

Během 17. století byla Itálie zmáhána válečnými konflikty s Francií a Turky. Po období španělsko-francouzské války, do které byly zapojeny i italské státy, se země nacházela pod španělským vlivem, jež vyústil ve válku o španělské dědictví v letech 1701-1714. Tato válka umocnila španělskou nadvládu v celé jižní Itálii (Neapolské království, Sicilské království a Sardinské království) a Milaně. Vliv Španělska byl uplatňován i v ostatních státech, které navenek vypadaly svobodně. Na tuto situaci však lze pohlížet pozitivně. Doboví spisovatelé Španělsko uznávali a označovali jej jako stráž „quiete d’Italia“ (italského míru), jeden z nich Scipione Amirato napsal, citují: *„Itálie nikdy neslyšela o útisku, kterého se obávala, ale mnoho let se nachází ve velkém štěstí, které nikdy nezažila.“*. Samozřejmě měla i tato strana své odpůrce, kteří toužili po italské svobodě (Pavlíček, 2017, s. 109-110).

Španělsko-italskou situaci nám spisovatel Jeremy Black předkládá ale jinak. Představuje nám společenský jev antispagnolismo, za kterým stálo velké nepřátelství ke Španělsku během 17. a 18. století. Španělskou nadvládu Italové neuznávali a označovali ji za škodlivou okupaci, která zpomalila přijetí konceptu modernity. Tento názor koloval především mezi neapolskými recenzenty a osvícenskými mysliteli. Během 19. století si jej osvojili iniciátoři Risorgimenta a následně celá liberální Itálie. Napadali také španělské spojence, kterými byl papežský stát a jihoitalská aristokracie. Odpor pokračoval i ve století 20., kdy se ke kritice připojili stoupenci fašismu, jež obvinili španělský vliv z příčiny italské slabosti. Musíme však podotknout, že všechny tyto komentáře napomohly rodící se koncepci italského národa, i přesto že jejich jasná italská dobová alternativa neexistovala a během 17. století se ani žádný italský národ nerýsoval. V cizině se mluvívalo stále o jednotlivých italských regionech (Black, 2020, s. 122-213).

K okupování Apeninského poloostrova se během 18. století připojili Francouzi, jenž usilovali o Milano, a Rakušané, kteří obsadili na krátkou chvíli celý italský jih o který je později opět připravilo Španělsko. Tyto konflikty však vznikaly pouze z touhy po větším území s vizí snadné porážky, což zapříčinila rozpolcenost poloostrova a zánik vládnoucích dynastií.

Hospodářská a ekonomická situace procházela rozdílnou mírou úpadku a vzestupu dle regionu. Od poloviny 18. století se dařilo především Lombardii, Benátkám a Furlánsku, díky

obchodu s vínem, olivovým olejem, sýry či hedvábím. Velkou hospodářskou újmu zažíval poloostrov kvůli suchému podnebí, nedostatku investičních zdrojů a špatné dopravě, a tak nemohl konkurovat vyspělejšími zeměmi, jako byla Anglie či Nizozemí. Tento fakt pozorujeme i dnes. Zmíněná skutečnost souvisela i se špatným přijetím nových myšlenek, které přicházely ze zemědělských akademií Katalánska a Nizozemí. Neuchytily se zejména proto, že zemědělcům chyběla soudržnost, a také podpora aristokratů. Pozitivním poznatkem pro nás může být vznik manufaktur a primitivních továren zpracovávajících hedvábí a vlnu v Lombardii a okolí Janova i Benátek (Black, 2020, s. 137-140).

S hospodářstvím a zemědělstvím byl úzce spjat i hladomor, který postihl v průběhu století celou zemi. Podílela se na něm nejen špatná úroda a zásobování, ale také nesprávná nebo nedostatečná organizace veřejné pomoci. Tehdejší papež Klement XIII. reagoval na katastrofu pouze modlitbami a procesími, což poté následoval i lid. Krizi později napomohl rostoucí obsah obdělávané půdy a tradiční samozásobitelství. (Black, 2020, s. 140-142)

Na kulturní, společenské a umělecké scéně vládlo do poloviny 18. století opulentní baroko, které lze považovat za protiklad renesance. V kontextu s barokem se setkáváme s pojmy jako barokní zbožnost, úcta ke svatým, kult obrazů, ospravedlnění hříchů apod.. To všechno nás dostává k faktu, že celkové období baroka velmi tíhlo k církvi, přesněji řečeno ke katolické církvi, která se jasně vyhranila po skončení tridentského koncilu a byla jím vedena až do druhého koncilu vatikánského. Vedle katolické církve se na scéně víry objevil jezuitský řád, který spadal výhradně pod papeže (Pavlíček, 2017, s. 118).

Spojení katolické církve s uměním napomohlo oběma subjektům. Katolická církev pomocí umění znovu upevnila svou pozici ve společnosti a umělecká scéna získala potřebnou finanční podporu. Umění tím dostalo novou nábožensko-didaktickou funkci a s tím spojené nové umělecké centrum, Řím. Ve spojitosti s uměním vznikaly také bohaté umělecké sbírky. Sběratelství děl se stalo oblíbeným koníčkem aristokratů a panovníků. Mezi nejslavnější z nich lze zařadit sbírku velkoprince Ferdinanda de' Medici ve Florencii nebo sbírku rodu Ferrnese v Římě. (Pavlíček, 2017, s. 119)

Kulturní scénu obohatilo baroko především o operu. Tu přinesl do společnosti v Mantově Claudio Monteverdi, jako nový druh zábavy. Jeho první operní hra byla uvedena roku 1609 a nesla název Orfeus. Jako největší dílo Monteverdiho však byla označena Korunovace Poppey (1642). Za předchůdce opery lze považovat krátké produkce hrané v divadelních přestávkách, ve kterých byly dramatické verše doprovázeny hudbou. Mezi centra nové barokní opery patřily, kromě Mantovy, také Ferrara a Florencie. Později se mezi známá

centra přidaly Benátky, kde bylo do roku 1700 vystavěno až šestnáct operních domů (Pavlíček, 2017, s. 119).

Během 17. a 18. století můžeme v kultuře pozorovat umělecký kosmopolitismus, který Jeremy Black vysvětluje takto: „*V Evropě se na úrovni elity vytvořila kultura, jež byla výběrem témat, stylem i působením umělců a tvůrců kosmopolitní. Tomuto jejímu charakteru napomáhalo cestování, mecenáši, funkce kulturních zprostředkovatelů a proces adaptace.*“ (Black, 2020, s. 152) A proto lze najít díla italských mistrů například v Drážďanech či Madridu, a italský vliv v dílech francouzských či německých. Itálie dlouho vynikala jako původce umělců a inspirace pro zahraniční tvůrce (Black, 2020, s. 152).

V proměnách pokračovala také sféra intelektuálního pokroku, která byla závislá na tradici vzdělanosti, a politicko-kulturních podmínkách. Koncem 18. století se stávaly centry illuminismu (italsky osvícenství) města jako Neapol, Milán, Florencie, později Modena a Parma, kde vítali příchod nových idejí. Ne tak příznivou situaci prožívalo osvícenství v Janově, Savojsku-Piemontsku a především v papežském státu, kde se papež Klement XII. stavěl zásadně proti. Jako příklad jeho nepřízně můžeme zmínit snahu o zabránění výstavbě mauzolea pro Galilea Galileie nebo odsouzení francouzské encyklopedie, která představovala pokrokové myšlení člověka, společnosti. Naopak jako velkého příznivce nového myšlení vzpomeňme Giambattistu Vica, neapolského profesora rétoriky a zakladatele historie jako moderní vědy nebo Lazzara Spallanzioho, který prokázal, nepravost myšlenky spontánního vzniku živých organismů, tzn. myšlenky oživení neživé hmoty. To doložil studiem bakterií, které se nemohly spontánně rozvíjet. Věnoval se také zkoumání krevního oběhu, srdeční funkce a trávení. Dále se věda zabývala například zkoumání kvality vzduchu, rozšíření myšlenek Isaca Newtona, zkoumání elektrického jevu nebo teorií galvanismu. K výzkumu se tehdy přidala i archeologie (Black, 2020, s. 120).

Se vzdělaností bylo spojeno i osvojení reform, kterými přispělo osvícenství společnosti. Vzdělaní lidé tzv. *lettarati* se sdružovali v akademiích, kulturních klubech, kde probírali otázky společnosti. V Milaně vzniklo podobné uskupení politických vzdělavců kolem časopisu *Il Cafe*, jehož součástí byl i markýz Caesare Baccari, který ve své práci odsuzoval mučení a trest smrti. Jeho text přinesl zrušení mučení a trestu smrti ve Florencii a taktéž ovlivnil americké Otce zakladatele. Vcelku jinak se k reformám stavěl papežský stát, který je odmítal a tím udržoval společnost v mnohem zaostalejším stádiu než okolní italské státy. Ve společnosti se během 18. století celkově přestal klást tak velký důraz na církev, jak tomu bylo za dřívějšího baroka. Vlády se snažily omezit vliv a moc církve nad státními

záležitostmi a usměrnit ji pouze ke starosti o lidské svědomí. Dobovým termínem pro tento jev byl jurisdikcionalismus. Velkým představitel tohoto hnutí byl Ludovico Antonio Muratori, kterého následovali jeho žáci a také tzv. zelanti, což bylo seskupení kardinálů, jež se snažili o vážnější a opravdovější křesťanskou církev. (Black, 2020, s. 140-145)

1.1.4 Cesta ke sjednocené Itálii 20. století

Cesta od osvícenské Itálie k jednotnému italskému státu, jak ho známe dnes, vedla přes mnoho společenských a politických změn.

Společenské změny 19. století., byly silně ovlivněny Velkou francouzskou revolucí, která přinesla na apeninský poloostrov, spolu s válečnými konflikty vedenými Napoleonem Bonaperte, vznik nových republik a myšlenky jednotného uceleného státu. Italské republiky byly prvními státy, které spojily různá historická území a založily ideu o Itálii jako národě. Období s cílem ucelené Itálie však trvalo jen krátce, ale myšlenka národního sjednocení tzv. risorgimenta se udržela dál. Což lze označit za jednu z mála kladných věcí, které francouzský vpád do Itálie přinesl (Pavlíček, 2017, s. 139).

V každé části poloostrova probíhala francouzská okupace jinak a poměrně klidně. Nejbouřlivější dění té doby nacházíme v Neapoli po emigraci neapolského krále s rodinou. V zemi se šířila anarchie, během které mezi sebou bojovali zastánci monarchie a republikáni. Jedinou skupinou, jež se stavěla proti napoleonské revoluci a okupaci, byli tzv. Safedisté (Pavlíček, 2017, s. 141).

Vpád Napoleona, posunul italské, politicky zaměřené obyvatele ke svolání kongresu, jehož hlavním tématem bylo oslabení církve a zavedení společné ústavy. Zde proti sobě stály dvě strany. První z nich byli zástupci šlechty a duchovenstva, kteří požadovali mírné změny. Mezi jejich podporovatele patřila především část šlechty a měšťané. V opozici pak stáli demokraté, považováni za revolucionáře, které podporovali hlavně mladí lidé, jelikož propagovali silnější patriotismus a jednotu státu. V tom lze vidět velkou společenskou změnu, jelikož snaha o transformaci již nebyla jen otázkou intelektuálů či šlechty, ale také potřebou obyčejných lidí (Pavlíček, 2017, s. 145).

Napoleonův režim obohatil společenství Italů o mnoho výhod. Zavedl rovnoprávnost osob před zákonem, nový společenský status se základními občanskými právy, s čím je spojeno zvýšení životní úrovně měšťanů, zrušení privilegií, ochranu soukromého majetku a zabezpečení minimální obživy. Déle pak napomohl ke zlepšení zemědělské produkce a budování silnic. Zajímavým může být, že byl na počátku vnímán jako osvoboditel Itálie,

který stabilizoval situaci po přítomnosti Rakouska a jakobínském zmatku (Pavlíček, 2017, s. 145-148).

Na italském období pod francouzskou nadvládou najdeme také spoustu negativ. Jako první je potřeba zmínit enormní obnos ušlých financí, dále pak velké množství odcizených uměleckých děl a nakonec ovlivnění italského obchodu. Zde je potřeba vzpomenout, že během první poloviny 19. století fungovaly italské státy jako francouzské kolonie. (Pavlíček, 2017, s. 150-151)

Ačkoliv se nám může zdát, že Napoleonova přítomnost na apeninském poloostrově byla vcelku pozitivní, nesmíme zapomínat na to, že se jednalo o skutečnou okupaci států, která zpomalila jejich samostatný, finanční a hlavně svobodný rozvoj. (Procacci, 1997, s. 213)

Období francouzské nadvlády vystřídala dlouhá éra nadvlády Rakouské, které oponovalo takzvané risorgimento. Hnutí se začalo plně rozvíjet po Vídeňském kongresu r. 1815, který měl za cíl vrátit situaci nejen Itálie, ale i Evropy do doby přednapoleonské. To znamená vrátit princip tradičních monarchií a zabránit roztahování Francie a šíření jejich revolucionářských liberálních myšlenek. Vídeňská vize se ale pro svobodnou Itálii zcela nenaplnila, jelikož nebyly obnoveny všechny předrevoluční státy a některé italské státy spadly pod Rakousko. Největší tlak byl pocíťován v Nejjasnější republice benátské a Lombardii. Důvodem nespokojenosti pod rakouskou nadvládou byla hlavně velká ekonomická krize vedoucí k chudobě. Zajímavostí pro nás může být, že v této době byl založen italský vojenský sbor takzvaných carabinierů, kteří v Itálii fungují až dodnes. Původně měli carabinieri práci elitní armádní jednotky. Jejich prací bylo chránit monarchu a udržovat klid ve spojitosti s republikánským hnutím. Později se stali policejní složkou podobnou československému četnictvu (Procacci, 1997, s. 225-226).

Ve společnosti a kultuře byla změna značně pocíťována. Venkov uklidňovala církev, která obnovovala procesí a poutě. Život ve městě byl však návratem do doby přednapoleonské mnohem více pobouřen. Měšťané a řemeslníci ztratili své nové vyšší postavení střední třídy, které nabyli za Napoleona, obchodníci museli znovu platit velké clo a šlechta pocíťovala restauraci za nedostatečnou. (Pavlíček, 2017, s. 156-164) Kultura se, stejně jako společnost, nemohla rozvíjet tak, jak by chtěla. Především utrpěli italští spisovatelé, jež nemohli rozvíjet svou tvorbu díky rakouské cenzuře. Proto se mnoho z nich přiklánělo k revoluční liberální vlastenecké straně. (Procacci, 1997, s. 230)

Boj za svobodnou a jednotnou Itálii odstartovalo hnutí Karbonáři (Carbonéria), jež lze považovat za první část pravého risorgimenta. Karbonáři získali největší podporu na jihu Itálie a v Církevním státě. Příslušníky této tajné organizace byli lidé ze všech sociálních vrstev, kteří prošli přijímacími rituály. Zásadními členy byli vojáci. V průběhu neapolských nepokojů r. 1820, propagovali Karbonáři svou vizi jednotné federativní konstitucionální země, jež měla fungovat jako Spojené státy italské s národní vládou a parlamentem. Jejich největší akcí byl pokus o svržení papežské vlády v Bologni, Marche a Umrbiu, který skončil výhrou Rakušanů. S touto prohrou skončilo i celé hnutí, na které později navázala organizace Mladá Itálie (Black, 2020, s. 186-188).

Do dějin risorgimenta, italského osvobození, vstoupila v roce 1831 jedna z nejvýraznějších postav hnutí. Giuseppe Mazzini, později pojmenován „otec risorgimenta“, založil již zmíněnou organizaci Mladá Itálie, která měla, podle jeho vize, bojovat o jednotnou Itálii v podobě republiky. Mazziniho hnutí Giovane Italiana sdílelo představu nové republiky nejen s intelektuály či elitou, jak tomu dříve v politice bývávalo, ale se všemi sociálními skupinami, na rozdíl od utajovaných Karbonářů. Oblíbenost Mladé Itálie se brzy rozšířila po celém poloostrově. Během následujících dvaceti let proběhlo několik revolt, které iniciovali stoupenci Mladé Itálie. Všechny však skončily prohrou a Itálie zůstala rozbitou monarchií. Mazziniho hnutí inspirovalo celou Evropu, a tak vznikaly tyto mladé strany i v ostatních zemích. Setkáváme se tak např. s Mladým Německem, Mladým Polskem, Mladou Skandinávií či Mladým Španělskem. Nutno ještě podotknout že Mladá Itálie byla předchůdcem toho, co dnes nazýváme politickou stranou (Black, 2020, s. 174-176).

Od roku 1848 se Itálie dočkala dalších proměn, stejně jako celá Evropa. Revoluce přicházely do všech evropských států s cílem potlačení veškerých změn vyšlých z Vídeňského kongresu. Italská revoluce ostře započala v sicilském Palermu a postupovala celým Apeninským poloostrovem. Velmi bouřlivé byly nepokoje také v Neapoli a celé severní Itálii. Například Milano vyhnalo Rakušany pětidenním povstáním, které vešlo do dějin jako Cinque giornate di Milano. Ke vzpouře se přidal i Řím, jež vyhnal papeže Pia IX. a následně vyhlásil novou Římskou republiku (Repubblica Romana). V čele této nové republiky stál i Mazzini. Veškerá snaha o italské republikánství však trvala jen rok, během kterého si italská území opět přivlastnili Francouzi a Rakušané (Black, 2020, s. 173).

Ve druhé polovině 19. století se Itálie konečně dočkala svobody. Italské království vzniklo 17. března 1861 v Piemontsku za Krále Viktora Emanuela II. a postupně se rozrůstalo. Po zapojení do pruské války získalo Benátsko, i přesto, že se jeho obyvatelé stavěli na stranu

Rakouska. Roku 1870 se kvůli pruské válce stáhla i Francie z Říma, což mělo za následek přivlastnění papežského státu Italským Královstvím. V tento čas se stal Řím hlavním městem Itálie, nejen z historického důvodu, ale především kvůli své pozici během italského boje za nezávislost. Papeži Piu IX zůstal Vatikán. Omezení papeže v Římě vyvolalo v určitých regionech vlnu odporu. Sjednocení totiž lidé pocíťovali jako něco negativního, jako občanskou válku, jako něco čemu nerozuměli. Součástí Itálie se stal i jih poloostrova, kde se nový stát znovu setkal s vlnou nepokojů, která přerostla až v politické povstání v Palermu (Black, 2020, s. 188).

I přesto, že se Itálie dočkala celistvosti, zdrojem identity, zájmu a loajality zůstalo pro mnoho Italů jen blízké okolí, region a ne vzdálený stát. Některá území dokonce považovala risorgimento jako vpád cizinců než jako sjednocení národa (Black, 2020, s. 190)

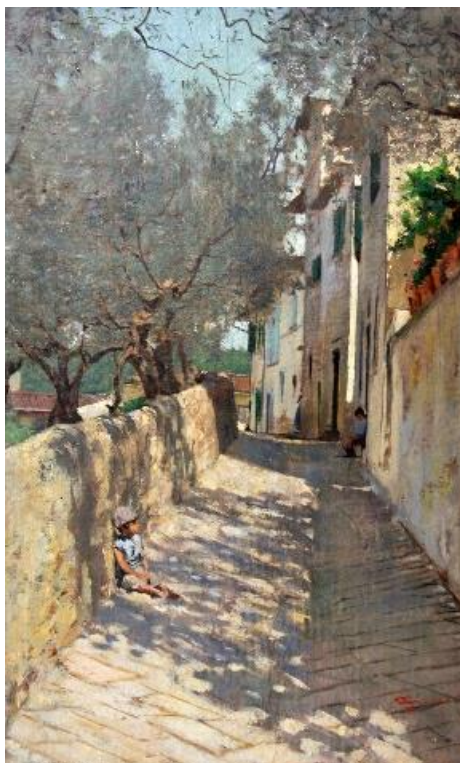
Datum 17. března se stal oficiálním italským svátkem, kdy se slaví Risorgimento a vznik jednotné Itálie. (Pavlíček, 2017, s. 193)

Nová Itálie však ekonomicky stále stagnovala. Díky francouzskému uvalení cla na italské potraviny a stále většímu americkému dovozu surovin na trhu se hospodářská krize prohlubovala a s ní vzrůstala nezaměstnanost. Nejhorší situace panovala na jihu, což vedlo k velké kriminalitě, negramotnosti a následně k silné emigraci zejména z Neapole a Sicílie. Italští emigranti budovali nový život v zámoří. Jejich cesty vedly především do Argentiny, Brazílie a Spojených států amerických, kde se stali silnou součástí tamní populace. Ne všude ale byla italská migrace vítána. Obzvláště v USA se Italové setkávali s velkým odporem místních na rozdíl od Brazílie. Cesty přes Atlantik podpořili italský rozmach paroplavby, Důležité přístavy se nacházely v Janově a Neapoli. Lepší hospodaření probíhalo na severu, kde vzkvétala industrializace, kterou nechtěli z politických důvodů, rozšířit na jih. (Black, 2020, s. 190-193)

Italská ekonomika konce 19. století se hýbala především díky nové výstavbě veřejných staveb, na které přicházely peníze ze zemědělské produkce a zahraničí. Byly stavěny silnice, železnice, či telegraf. Italové značně usilovali o propojení celého poloostrova. Díky kumulaci kapitálu vzniká nový finanční ústav v Turíně a nové banky. V osmdesátých letech 19. století silně posiluje industrializace, při níž jsou založeny velké průmyslové podniky tzv. grande industria. Založena byla třeba značka automobilů Fiat. (Pavlíček, 2017, s. 201) Pavlíček, stejně jako Jerrey Black uvádí, že rozmach byl záležitostí severu a krize záležitostí jihu.

Kulturně vzkvétala společnost zvláště na severu. Velmi populární byla opera, které dominoval Giuseppe Verdi. Ten sbíral svou inspiraci v italské historii. Vzpomeňme například nejslavnější hru Nabucco, která je alegorií pro útlak italského lidu, nebo hru Rigoletto, jež líčí úděl zlého vévody, což může být odkaz na rod Gonzagů vládnoucích v letech 1328-1708. Nezapomeňme také na Giacoma Pucciniho, v jehož hře můžeme spatřit alegorii na zničení Římské republiky. (Black, 2020, s. 193)

Do umělecké sféry nové Itálie, přichází otázka, jakou formu umění by měl nový stát mít, aby jím byl dobře prezentován. V architektuře byly zvoleny dva eklekticismy neogotika a neorenesance kombinovány s klasicistními prvky a novými technologiemi. Tím vznikl dojem nového italského stylu umění. Jako příklad uvedme jednu z prvních pasáží na světě, Gallerii Vittorio Emanuele II. v Milaně, kterou vystavěl Giuseppe Mengoni. Zajímavostí je železná klenba se skleněnou výplní, jež honosně uzavírá prostor. Tato „železná architektura“ v italštině Architekture del ferro, předcházela architektuře moderní. Dále se objevovala díla oslavující risorgimento, a taktéž díla se silným sociálním podtextem. V malířství nacházíme skupinu umělců Macchiaioli, která stála proti nudnému akademismu. Název Macchiaioli vychází ze slova macchia, což vystihuje skvrnu a práci se skvrnami, s níž umělci pracovali. Šlo o kladení barevných a světlých skvrn do kontrastu se šerosvitem. Skupina byla založena ve Florencii a velmi tíhla k dílům starých mistrů např. Tintoretta, Caravaggia či Rembrandta.



Obrázek 2 - Telemaco Signorini, Strada alla Capponcina

Nejoblíbenějším námětem byla krajinomalba tvořená v plenéru. Za velkého představitele tohoto směru lze považovat Telemaca Signoriniho, který svými pracovními postupy předběhl impresionismus (Pavlíček, 2017, s. 203-205).

V intelektuální sféře byla prosazována pozitivistická filosofie. Sociologové se věnovali studii lebek, aby výzkumem prokázali predispozici ke zločinu. To dokládá studie Nicefora, který v ní odůvodňuje rozdíl mezi Severem a Jihem nestejným mozkovým uskupením obyvatel. (Procacci, 1997, s. 289-290)

Během historie Apeninského poloostrova došlo k řadě politických změn s velkou snahou o vznik sjednoceného státu, Itálie. Vědomosti, které jsme nabyli, nás obohatily a vysvětlily nám, z jakého důvodu jsou italské regiony tak rozdílné, a proč vznikl italský stát až v 19. století. Také nám byla zdůvodněna italská kulturní tradice a především, smíme-li říci, zaostalost vůči ostatní zemím Evropy. Nyní nás tyto informace přivádí k rozmýšlení nad tím, zda byl italský cíl jednoty správný, a potřebný, když i dnes pozorujeme velmi nevyrovnanou italskou společnost, kterou doprovází občanské nepochopení a neocenění sjednocení.

1.2 Itálie 20. století

Dávnější historie Apeninského poloostrova nám ukázala proměnlivou společnost, ve které byl, i přes nepříznivé situace, kladen důraz zejména na kulturu a vzdělanost. Století 20. nám znova ukazuje utlačovanou italskou společnost, avšak s jinými prioritami.

1.2.1 Společenské změny 1. poloviny 20. století

Dvacáté století v Itálii bylo odstartováno uklidněním společenské a politické situace předsedou vlády Giovannim Giolittim, jelikož celá devadesátá léta předešlého století probíhala v duchu společenské krize trvající až do první světové války (Black, 2020, s. 196). Ta vycházela především z nedocení dělnické třídy, jejíž postavení bylo nejhorší v Evropě. Na podporu této sociální skupiny vznikaly odbory, družstva a později politické strany, jejichž aktivitu můžeme pozorovat během celého 20. století. Jako nejsilnější stranu zmiňme, Partito Socialista Italiano (Italská socialistická strana), která hájila zájmy pracujícího lidu až do roku 1994. Giovanni Giolitti během své éry, která je v Itálii označována jako Giolittiana, usiloval o sociální mír (Pavlíček, 2017, s. 199,210). Jeho vize Itálie nespočívala v koloniálním rozsáhlém státě, ale v tzv. Ittalietě (Malé Itálii), ve které by se zvyšovala životní úroveň (Bull, 2016). S cílem uklidnění a stabilizování společnosti potlačil násilné dělnické

stávky, prosadil sociální legislativu v podobě péče o chudé, pojištění a penzijní systém. To nám ukazuje, jak se jeho liberalismus snažil nahradit církev v poskytování sociálních služeb (Black, 2020). Za jeho další velké příspěvky společnosti považujeme stabilizaci měny, omezení práce žen a dětí a zavedení všeobecného hlasovacího práva pro muže roku 1912. Ženy na hlasovací právo čekaly až do roku 1945 (Pavlíček, 2017, s. 211). Giolittiho politika kladla důraz na liberální režim, ukazovala vyspělost italského liberálního myšlení a vedla k demokratizaci státu (Black, 2020, s. 197-198). Ačkoliv měl Giovanni Giolitti mnoho podporovatelů, setkával se i s tlakem opozice, která usilovala o kolonizaci a vizi tzv. Velké Itálie. Odpůrci jej právem označovali za diktátora podporujícího zločinnost, korupci a zavražďování (Procacci, 1997, s. 311). Ztráta společenské důvěryhodnosti v liberální režim později napomohla ke snadnějšímu zavedení Mussoliniho fašismu (Pavlíček, 2017, s. 212). Za vlády Giovanniho Giolittiho panovala ve společnosti nálada *La belle époque*. Italská secese byla nejvíce patrná na severu Itálie ve městech, jako je Turín a Milano, jelikož pramenila ve Francii. Právě v Turíně se secese dočkala největšího rozmachu, který byl odstartován veletrhem umění a řemesel roku 1912 tzv. *Esposizione d'arte decorative moderna*. Touto kulturní událostí byl v Itálii oficiálně stvrzen nový styl designu a architektury s názvem Liberty. Za největšího italského architekta, který se držel opulentního stylu Liberty, lze považovat Pietra Fenoglio, jehož mistrovská díla nalezneme právě v Turíně (Bull, 2016, s. 20).



Obrázek 3 - Pietro Fenoglio, Villa Scot

Na počátku první světové války roku 1914 byla Itálie vůči ostatním státům nestranná, i přesto že měla být nápomocná agresivnímu Německu a Rakousko-Uhersku. V průběhu války pak podpořila stranu Trojdohody (Francii, Británii a Rusko) s vizí rozšíření svého území

a docílení již zmíněné Velké Itálie jako velmoci. Proválečná politika se brzy setkala s levicovým pacifismem a velkou vlnou odporu společnosti, během které byly uskutečňovány stávky a demonstrace především v severní Itálii (Black, 2020, s. 201-202). Itálie podstoupila válku zcela nepřipravena, a to jak z pohledu ekonomického či technického, tak z pohledu společenského. V důsledku toho byli Italové nespokojeni, jelikož malý válečný zisk, stál příliš velkou cenu, kterou zaplatili především v lidských životech (Pavlíček, 2017, s. 214).

V meziválečném období nacházíme italskou společnost zcela rozpolcenou v otázkách vize budoucnosti, tzn. jak by měla moderní Itálie vypadat a jaké by měla mít hodnoty, aby stmelila všechny obyvatele poloostrova. O přízeň občanů usilovali liberálové, katolíci, socialisté, nacionalisté a také později vítězní fašisté, v čele s Benitem Mussolinim. Je důležité však zmínit, že svého vítězství a ukotvení fašismu nedosáhl jen propagandou a přesvědčováním, ale především násilnými postupy s využitím armády. Jeho diktatura s cílem radikální přeměny italského národa trvala v letech 1922 až 1945 (Bull, 2016, s. 23). Mussoliniho fašismus nabízel italskému rozdrobenému národu sjednocení a jasnou myšlenku nového národa. K jeho umocnění také napomohl strach z komunistické, marxisticko-leninské teorie, která se začala v Itálii prosazovat po ruské Říjnové revoluci. Z toho vyplývá, že se Italové přiklonili spíše k fašistické autoritě než k socialistickému režimu. Do společnosti také zasáhlo vyřešení modus vivendi, které skončilo tzv. lateránskou dohodou. Ta udávala nejen různá vyrovnání vůči církvi, ale také zrovnoprávnila civilní a církevní sňatek a zakázala rozvod. Ten byl v Itálii povolen až roku 1970. Katolická církev se stala státním náboženstvím i přesto, že její výhrady vůči fašismu a rasové otázce byly minimální. Tato náklonost církve nepomohla k upevnění moci v očích Italů (Pavlíček, 2017, s. 220-222).

Velkému vlivu fašismu podlehl i kulturní a vědecké odvětví společnosti. Všechny organizace spadaly od roku 1926 pod akademii Reale Academia d'Italia. Slibem věrnosti byli zavázáni učitelé a univerzitní profesori, mezi nimiž pouze 13 vzdělanců z 1200 přísahu odmítlo. Vzdělání používal Mussolini jako způsob fašizace společnosti, což lze vysvětlit jako kontrolovanou výchovu člověka ve vzorného občana. Celková společnost procházela velkým útlakem a neustálým sledováním tajné policie (Black, 2020, s. 210)

I přes již zmíněné velké omezení lze částečně vnímat toto období jako kulturně přínosné. Vzkvétala zejména italská hudba a literatura, která získala mezinárodní uznání ve formě dvou Nobelových cen (Black, 2021). Umělecké prostředí první poloviny 20. století bylo

postaveno na avantgardních hnutích, která zaplavila celou Evropu. Jako příklad můžeme zmínit hnutí kubismu ve Francii nebo expresionistickou vlnu v Německu. V Itálii našel své místo Futurismus, který vzešel z manifestu Filippa Tommasa Marinetiho. Ten jej uváděl nejen jako umělecký směr, ale také jako životní postoj. Hlavní myšlenkou Futurismu byl obdiv k technice a ke všemu novému. K tomu se vázala i futuristická hesla jako dynamismus, modernost, rychlost a akce. Za významné představitele futuristického umění můžeme považovat Giacoma Ballu, Carla Carru či Umberta Boccioniho. Na umělecké scéně se prosadila i futuristická kinematografie, která se následně stala nejstarší avantgardní filmovou tvorbou v Evropě a inspirovala např. Alfreda Hitchcocka (Pavlíček, 2017, s. 215-217). Futuristické umělecké hnutí bylo podporováno zejména intelektuály, jež stáli na straně fašismu. Důvodem jejich přízně byla hlavně Marinetiho myšlenka, která tvrdila, že: „válka je jediná hygiena světa a že krásu lze najít v rychlosti a agresivním boji – umění nemůže být nic jiného než násilí, krutost a nespravedlnost.“ (Bull, 2016, s. 19) Manifest futurismu také vyzdvihoval muže a mládí a výrazně pohrdal ženami (Bull, 2016, s. 19). I Benito Mussolini používal k propagaci svého hnutí avantgardní a klasická umělecká díla, mezi které lze řadit i nová média zejména film. Za jeho vlády vznikl v Benátkách roku 1932 filmový festival Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica (Mezinárodní filmová přehlídka), jež je dnes znám po celém světě jako Benátský filmový festival (Pavlíček, 2017, s. 227-228).

Jan František Pavlíček shrnuje konec italského fašistického období takto (Pavlíček, 2017, s. 237): „Italský fašismus a Mussolini dosáhli na konci třicátých let vrcholu moci, vstupem do války ale přišel prudký pád a konec totalitního režimu.“ Aby však došlo k poražení režimu, musela se rozpadnout celá Itálie.

1.2.2 Společenské změny po roce 1945

Po více než dvou dekadách diktatury a abdikaci italského krále Viktora Emanuela III. začala italská společnost znovu usilovat o republiku. O tom zda zůstane Itálie monarchií nebo se promění v republiku, rozhodlo nejdůležitější referendum v dějinách samostatného italského státu roku 1946. Výsledky referenda a těsné vítězství přívrženců republiky znovu ukázalo rozdělení společnosti na sever a jih. Datum 2. 6. se následně stal státním svátkem Festa della Repubblica Italiana (Pavlíček, 2017, s. 238).

Italská republika se po druhé světové válce ocitla v rukou Strany křesťanské demokracie, která usilovala o modernitu státu a mezinárodní spolupráci. Do této nové vize spadalo uzákonění nové italské ústavy, začlenění Itálie do procesu evropské integrace, hospodářský

růst a konzumerismus. Italská ústava vešla v platnost 1. 1. 1948 a platí dodnes. Modernistické vedení státu přijala i katolická církev v rámci Druhého vatikánského koncilu tzv. *Gaudium et spes* roku 1965, který je veřejně znám jako Pastorální konstituce o církvi v moderním světě. Tento dokument udává jasný závazek církve vůči zásadám svobody, a svobody vyznání, vůči lidským právům, mezinárodní spolupráci a míru. Dále také uvádí, že je potřeba podporovat hospodářský a technický pokrok, aby se předešlo ekonomické nejistotě. To nám ukazuje nový přístup katolické církve ke společnosti 20. století a modernímu světu (Bull, 2016, s. 23)

V souvislosti s demokratizací společnosti a ekonomickým rozvojem usilovali křesťanští demokraté o zachování tradičních společenských hodnot, které byly úzce spjaty s rodinou, náboženstvím a malých, dobře propojených komunit. Aby podpořili tuto vizi semknuté společnosti, upřednostňovali více malé firmy a podniky před velkými korporacemi. V 50. letech 20. století byla velká pozornost věnována i podpoře jihu, v rámci které byl založen fond *Cassa per il Mezzogiorno* (Speciální fond pro Jih) (Bull, 2016, s. 23).

Ke kultuře Itálie 50. let patří především slavná italská kinematografie, která se nesla v duchu neorealismu, jenž v italské produkci zůstal dodnes. Mnoho režisérů zastávalo protifašistické tendence, které následně promítali do svých snímků, jež spadají mezi nejlepší a nejlivnější díla italského filmu. Vzpomeňme např. ikonický film Roberta Roselliniho *Roma città aperta* 1945 (Řím, otevřené město), který se stal kinematografickým milníkem, nebo snímek Luchina Viscontiho *La terra trema* 1948 (Země se chvěje). Trochu jiný přístup k tvorbě pak nacházíme v díle Federica Felliniho, v němž nám předkládá zejména neorealistický řez italskou společností se všemi temnými zákoutími (Black, 2020, s. 250).

Druhá polovina 20. století se nesla v duchu italského růstu, na kterém se z části podílelo i členství v Evropském hospodářském společenství. Na konci let 50. a hlavně v letech 60. proběhlo období tzv. „ekonomického zázraku“. Itálie se stala mezinárodně známou zemí díky inovacím a vizuálnímu stylu. Celkový růst produkce byl doprovázen velkou industrializací a urbanizací země, zejména severu. K tomu se připojila vnitřní migrace, což označuje velké stěhování Italů z jihu na sever (Bull, 2016, s. 25).

Společenské katolické hodnoty byly napadeny vzpourou mládeže a feministickým hnutím, jež zpochybňovaly jejich tradiční hodnoty. Obě hnutí se snažila prosadit občanskou a sexuální svobodu, do které můžeme zahrnout např. antikoncepci, potraty a rozvody. Uznání potratů a rozvodů bylo uzákoněno až novým zákonem o rodině roku 1975, který

především zavedl morální a právní rovnost manželů, jelikož v minulosti byl uznán jako hlava rodiny pouze muž, kterému byla přidělena konečná autorita (Bull, 2016, s. 28)

Konec křesťanských demokratů nalézáme na přelomu 60. a 70. let, kdy se ke hnutí mládeže a žen přidalo hnutí dělnické, jež stávkami a protesty v severní Itálii, usilovalo o vyšší mzdy a lepší pracovní podmínky. V rámci toho vzešel v určité společnosti zájem o zrušení kapitalismu a vzestup socialismu. Ten v italské politice plně rozvinula, již zmíněná, Italská komunistická strana, která zaujala postoj spíše reformní než revoluční a připojila se tak k novému západnímu směru komunismu. Takzvaný eurokomunismus obhajoval zejména sociální rovnost, úsporná opatření a ubíral se směrem socializované ekonomiky (Bull, 2016, s. 30).

1.2.3 Společnost a mediální marketing

Italský komunismus vytlačila v 60. letech konzumní individualistická kultura, ke které napomohl poválečný ekonomický růst. Nová kultura, se kterou přišla hlavně velká medializace, přinesla do italské společnosti možnost propojení občanů celého poloostrova a s tím i jednoduší sdílení národní identity. Největší podíl na proměně společnosti mělo rozšíření televize. Díky ní lidé začali častěji mluvit stejným jazykem, na místo dialektu nebo jedli stejné jídlo, mimo regionální. Odstartována byla také vlna stejného módního i hudebního vkusu. Otázka stylu a hudby byla záležitostí především mladé generace, jelikož ta byla přední cílovou skupinou firem (Bull, 2016, s. 35).

Nový, moderní přístup italských obyvatel k životu, přispěl k politickému úspěchu mediálního magnáta Silvia Berlusconiho, jenž byl hlavní postavou politického dění tzv. druhé republiky od roku 1992 do současnosti. Úspěšnost jeho osoby u veřejnosti obzvláště spočívala v podpoře konzumní a mediální kultury, a také v neustálém optimismu. Roku 1994 založil zcela novou stranu Forza Italia, jejíž vize byly pro Itálii zcela nové. Snažila se vybudovat nový směr národnosti, který bude oslavovat radost, konzum, osobní úspěch, prosperitu a svobodu. S vizí úspěšného a naplněného života získala tato politika příznivce za pouhé 3 měsíce (díky médiím) zvláště v Milaně, kde se ale prosadila již v 80. letech. Stejným směrem se ubírala velká část politiky v letech 1994-2011. Silvio Berlusconi, jež zosobňoval vše výše zmíněné, nabídl společnosti oživení po dlouhé a únavné éře katolické demokracie a socialismu, jež kladly důraz jen na solidaritu a zodpovědnost, nikoliv na zábavu. Poskytnul Italům možnost dělat cokoli, co mají rádi, tzv. quello che gli pare. Svě okázalé životní postoje dostával k lidem skrze televizní talk show, telenovely, soutěže,

a další pořady. Tím taky proměnil naučnou funkci televize v zábavnou. Berlusconiho využití mediálního prostoru k vlivu na společnost nemá v Evropě 20. století obdoby. Jeho postavení u moci a projekt bezstarostné společnosti lze označit jako liberální revoluci, jež nesla podobné hodnoty jako politika Margaret Thatcherové v Británii či Ronalda Reagana v USA. Konec Silvia Berlusconiho nalézáme v roce 2011. Byl zapříčiněn nesplněnými sliby a projekty, které nebyly v souladu s hospodářskou a finanční krizí, jež zachvátila Itálii na začátku roku 2010 (Bull, 2016, s. 38-40).

Politická osobnost Silvia Berlusconiho byla často přirovnávána k Benittu Mussolinimu. Jakousi podobnost lze nalézt ve snaze o autoritářskou formu vlády, o kterou usilovali oba vůdci, ale hlavně ve způsobu získávání přízně společnosti. Berlusconi využíval k propagandě svých cílů mediální prostředky velmi podobně jako Mussolini. Jisté je, že Silvia Berlusconiho narozdíl od fašistického vůdce, můžeme označit za jednu z nejúspěšnějších politických postav moderního světa a za silnou vůdčí osobnost veřejného života Itálie, bez použití přímého násilí (Bull, 2016, s. 40).

1.3 Italská identita

Definovat národní identitu Italů může být v mnoha směrech velmi komplikované. Její složitost vyplývá zejména z roztržité historie, která se na Italech podepsala jak ve století 20. tak ve století 21. Národní identitu, národní vlastenectví nebo národní hrdost u italských obyvatel prakticky nenajdeme, jelikož jejich vlastenecké pouto je svázané prvně s regionem a až poté se státem. Obyvatelé Itálie se spíše představí jako Římané či Florentinové než jako Italové. A proto bychom měli nahlížet na italský národ zejména jako na skupinu regionálních národů. Trochu jiný vztah k italskému národu mají Italové, kteří svou rodnou zemi opustili, anebo se v ní ani nenarodili. Zejména tito „vlastenci“ se prezentují jako Italové velice rádi. A tak můžeme říci, že italská národní hrdost je v lidech spojena spíše s událostmi jako jsou státní svátky, Olympiáda nebo MS ve fotbale, než s osobní identitou (Solly, 2019, s. 5-6)

Jak již bylo nastíněno, u Italů je nejdůležitější vlastenectví k rodnému regionu, městu či vesnici. Lokalitu, kde se narodili, často líčí jako nejlepší místo na světě. Takzvané Campanilismo vysvětluje italský slovník (b.r.) jako přehnané přilnutí k tradicím a zvykům rodného města. Doslovný překlad zní „věrnost místní zvonici“ což vystihuje jejich lokální hrdost a chování Italů ve společnosti, když dojde na téma domova.. Před cizinci, však nevychvalují jen své rodiště, ale celou Itálii, kterou považují za nejlepší místo pro život, i přesto že je jim známo, že ostatní země fungují lépe (Solly, 2019, s. 7-8).

1.3.1 Italové a společenským dojem

V italské společnosti panuje nutkání vždy působit skvělým dojmem na ostatní. Toto vnímání je ve společnosti označeno pojmem „bella figura“ což sice lze přeložit jako „krásná postava“, ale doslovný výklad je širší. Slovo „bello“ označuje krásu, ale také dobro. Následující slovo „figura“ pak vystihuje pojmy jako obraz, tvář nebo dojem. Také jej lze vysvětlit jako image, což může být lehce zavádějící, jelikož bella figura vystihuje spíše pocitový a mravní kodex než vizuální dojem. Také bychom mohli říci, že bella figura je ve své podstatě označení pro správné společenské chování a odívání (Hooper, 2016, s. 83).

Tento společenský kodex například nedovoluje Italům nosit v létě košili s krátkým rukávem, nebo kotníkové ponožky k obleku, jak tomu je například ve Španělsku. Ital musí, i přes jakékoliv horko, dodržet celistvý vzhled obleku s koženou obuví, jinak nastane „facendo una brutta figura“ tzv. špatný dojem. U žen je zase očekáváno krásné přiléhavé oblečení, které dá vyniknout postavě. Italský vzhled tak není o pocitu pohodlí, ale o kráse a stylu, jež člověku dodá pocit „facendo una bella figura“ v překladu „udělat dobrý dojem“ což je pro ně mnohem víc. Všechno co spadá pod pojem „brutto“ je skryto (Hooper, 2016, s. 85-86).

Zásady bella figura nám dále osvětlují různě dění ve společnosti. Například proč Italové nechodí do veřejných prádelen, proč vysoce postavení lidé nejezdí metrem, nebo proč v Itálii nenarazíte příliš často na handicapované obyvatele nebo obyvatele s mentálním postižením. Touto společensky vyžadovanou dokonalostí je také zapříčiněn velký počet plastických operací, či anorexie u dospívajících dívek (Hooper, 2016, s. 87).

Důvodem této mentality „bella figura“ je potřeba zapadnout mezi ostatní členy společnosti a nestát se přehlíženým. Toto cítění méněcennosti poukazuje na zakořeněnou nejistotu a zranitelnost italské společnosti, která, jak jsme ukázali v předešlých podkapitolách, je zapříčiněna neustále vyvíjeným nátlakem k podřizování (Hooper, 2016, s. 87).

1.3.2 Postavení italských žen

V historii Itálie bylo postavení žen různé. Rozlišovalo se dle jednotlivých částí poloostrova a také dle společenské úrovně. Lze však říci, že vysoce postavené ženy dosahovaly vyšší svobody než v jiných částech Evropy. Brzy jim bylo poskytnuto vzdělání, a tak nacházíme od 15. století první italskou profesorku, fyzičku, filozofku či básnířku. I feministické hnutí se objevilo vcelku brzy, již v 17. století. Velkým rozvojem však prošlo v 1. polovině 20. století, kdy italské sufražetky usilovaly hlavně o legalizaci rozvodu. Hlas žen, byl ale následně umlčen fašismem (Hooper, 2016, s. 139).

Z moderního pohledu postavení žen v Mussoliniho fašistické společnosti velice utrpělo. Ženy byly brány jako rodičky a vychovatelky, nikoli jako soběstačné pracující osobnosti, což velmi podporovala církev. Velká porodnost byla pro Benita Mussoliniho zásadní, jelikož jeho vize silné Itálie zahrnovala i mnoho italských občanů. A proto byly poskytnuty kroky, které to podporovaly. Například byl zřízen Národní úřad pro mateřství a dětství, dále byla omezena ženská práva a platy, které odpovídaly 50% platu mužů. Od roku 1938 mohlo ve firmách pracovat pouze 10% žen. Potrat byl chápán jako zločin (Black 217-218)

Toto znevýhodnění žen bylo zlepšeno až roku 1945, kdy jim bylo oficiálně dostáno také volebního práva. Větší svoboda však trvala jen krátce a s příchodem křesťanských demokratů se postavení žen opět omezilo jen na pečování o rodinný kruh a domácnost. Ti také do 60. let předkládali ženský ideál krásy v podobě sochy Madony s očima pozdvíženými k nebi. Tomu oponoval zejména italský film, který předkládal ženu, Italku smyslnou, nepokornou, odvážnou, ráznou a hlavně krásnou. Takový typ ženy, kterou představovala např. Sophia Loren či Claudia Cardinale, se brzy stala italským ideálem (Hooper, 2016, s. 142).

Později ve 2. polovině 20. století se práva žen zlepšovala. Život žen však stále nedosahoval takové kvality jako v sousední Francii. S příchodem Berlusconiho přišel na scénu zcela nový problém, a to braní ženy jako objektu, což zapříčinila hlavně televizní medializace. Žena tzv. vallette, spoře oděná, měla roli pouze dekorativní než smysluplnou, což ženy ponižovalo a zastiňovalo jejich inteligenci. Žena měla ve své podstatě jen dvě postavení. Postavení mladé svůdné televizní krásy, anebo úctyhodné matky. Toto vnímání se ve společnosti velmi zakořenilo a bylo stále patrné až do roku 2013 (Hooper, 2016, s. 143).

1.3.3 Italové a rodina

V italské společnosti není snad nic silnějšího než rodinné pouto. La famiglia (rodina) se stala v průběhu historie jistým útočištěm, ve kterém tradičně nacházeli lidé ochranu a také oporu. Byla většinou Italů velmi chválena a ctěna, což vedlo k vzájemné loajalitě. Tradiční rodina byla u mnoha kořenů italské společnosti. Na rodinných podnicích např. stála ekonomická transformace země v 50. a 60. letech a i později zastávaly podstatnou část ekonomického chodu země. Právě rodinný podnik a jeho dědičná tradice je jednou ze stálých věcí, které dělají italskou společnost jedinečnou. Na konci 20. století a zejména ve století 21. ztratila však italská rodina tak vysokou hodnotu, jakou si udržovala. Určitý podíl na tomto jevu měla

modernizace rodiny probíhající od 70. let, během které byl legalizován rozvod a společností lépe přijímán rodinný život bez sňatku (Hooper, 2016, s. 168-175).

1.3.4 Italové a život

Ačkoliv je italská společnost velmi různá, v názoru na hodnotu života jsou jako jeden. Tvrdí, že život je velmi vzácný, a právě proto je potřeba jej prodlužovat a chránit. To je důvodem, proč zásadně odmítají trest smrti, jenž byl poprvé zakázán v Toskánsku roku 1786. Velký podíl na tomto stanovisku má zejména římskokatolické učení o posvátnosti života. Názor na vysokou hodnotu života jde ruku v ruce s odhodláním Italů žít naplno. Proto Italové minimalizují vše, co jim přijde nudné a maximalizují to, co je příjemné a zábavné. Svět a život stále opěvují, stejně jako ženy. Ani křesťanský půst, který by měl být nejkřutější částí roku, nevypadá v Itálii špatně. To dokazují například Carnivale (karnevaly), které jsou plné zábavy, lahůdek. Ve spojitosti s užíváním si života považují Italové práci jako tzv. nutné zlo, což ale neznamená, že jsou líní. Největší pracovní zápal zcela jistě najdeme v rodinných podnicích, které jsou se společností spjaty již dlouhodobě. Lze ještě dodat, že u Italů je odchod do důchodu vnímán mnohem pozitivněji než u obyvatel např. střední a západní Evropy (Hooper, 2016, s. 88-89).

1.3.5 Italové a jídlo

Dobré jídlo je vedle slunce, vína a přátel jednou ze složek pro sladký italský život zvaný: „La dolce Vita“. Jídlo a pohostinství bylo vždy úzce spjata s rodinou, ať už šlo o rodinné podniky nebo o recepty předávané z generace na generaci, nebo jen o udržování rodinného krbu. Role rodinného stolu je tak v životech Italů velmi důležitá (Hooper, 2016, s. 94).

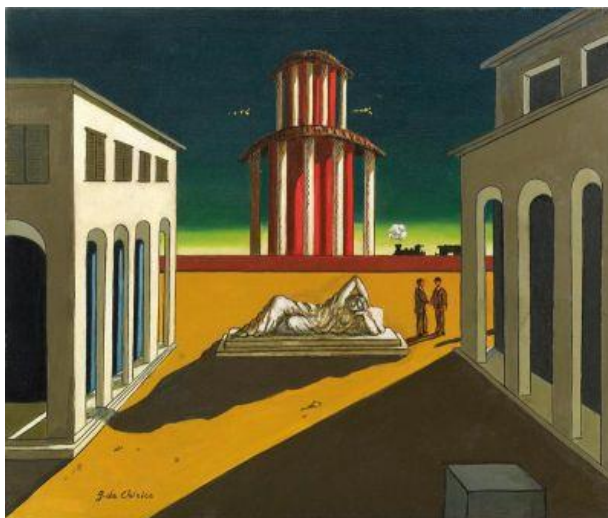
Co se týče italské kuchyně, ta vždy tak uznávanou jako ji vnímáme dnes, nebyla. Na počátku 20. století byla například vnímána i samotnými Italy, jako slabá odnož kuchyně francouzské. Nahlíželo se na ni jako na kuchyni plnou levného, drsného vína a hromady těstovin, ve kterých chybělo maso. Přibližně od 60. let se však názory začaly měnit. Zlepšilo se zejména italské víno, a také se do povědomí začalo šířit nadšení ze středomořského jídla. To propagoval např. americký fyziolog Ancel Keys, který v 70. letech poukazoval na souvislost mezi nasycenými tuky a srdečními chorobami, jenž středomořská kuchyně zlepšuje. Ke zviditelnění italského jídla napomohlo také hnutí Slow Food založeno Carlem Petrinim r. 1986, jenž nám předkládá myšlenku zastávající názor, že kuchyně má být regionální a z místních surovin. Hnutí se striktně stavělo proti fastfoodovým řetězcům, které jsou v Itálii velmi omezeny (Hooper, 2016, s. 96).

Pro Italy je i tak nejcennější kuchyně domácí. K pokrmům jiných kultur se stále staví s velkou nedůvěrou, stejně jako k potravinám z jiných zemí. Proto například často výrazně zdůrazňují to, že je potravinou Made in Italy. Avšak můžeme říci, že právě toto lpění na tradici velmi napomohlo k zachování integrity a zviditelnění jejich gastronomického umu (Hooper, 2016, s. 97).

2 ITALSKÁ VIZUÁLNÍ KULTURA

Na scéně italské vizuální kultury se během 20. století objevilo mnoho různých uměleckých směrů, hnutí a skupin, které přinášely italské společnosti a kultuře rozdílné pohledy na moderní a postmoderní svět.

Počátek 20. století ovládlo již zmíněné, čistě italské hnutí Futurismus, které kladlo důraz na technologický pokrok a dynamiku moderní doby. Ačkoliv byl futurismus záležitostí zejména literatury a filosofie, své místo našel i ve výtvarném umění, grafickém designu, fotografii či architektuře. Jako příklad futuristického grafického designu můžeme uvést dílo Fortunata Depera Depero Futurista (The Nailed Book), které je výrazné především expresivní typografií (Bhaskaran, 2007, s. 80). V architektuře pak nesmíme opomenout návrhy Antonia Sant'Elia, jež představovaly stavby tvořené novými materiály, technologiemi a principy, které inspirovaly např. výstavbu firmy Fiat v Turíně. Vliv futurismu pak nejdeme v mnoha avantgardních uměleckých směrech a skupinách jako byl nizozemský de Stijl, britský Vorticismus, ruský rayonismus či konstruktivismus (Dempsey, 2005, s. 91).



Obrázek 4 - Giorgio de Chirico, Piazza d'Italia 1964

Vedle futuristického malířství se během první poloviny 20. století rozvíjela také oponující metafyzická malba (styl *pittura metafisica*) Giorgia de Chirica, charakteristická svými tichými, klidnými obrazy, nebo milánská umělecká skupina *Novecento italiano*, která se snažila o znovuzrození italského klasicismu v moderní podobě (Dempsey, 2005, s. 109,146).

Pozici přísného futuristického protikladu zaujalo také milánské hnutí *Racionalismus* r. 1926. Díla tohoto hnutí nacházíme hlavně v architektuře, v níž dominovalo funkcionalistickým

přístupem s minimem dekoru a důrazem na geometrii a jednoduchost. Za příklad racionalistického stavitelství lze považovat obytný komplex Palazzo Gualino v Turíně od Giuseppa Pagana a Gina Levi-Montalciniho nebo stavby Dullia Torrese. V pozdějším designu můžeme nalézt racionalistické tendence např. ve tvorbě Jaspera Morrisona (Bhaskaran, 2007, s. 138).

Ve druhé polovině 20. století proniká do italské vizuální kultury mnoho dalších stylů ze zahraničí. Mezi takové můžeme zařadit např. pop art, konceptualismus či body art. Jako ryze italské směry tohoto období nezapomeňme vzpomenout styl arte povera (chudé umění), které vynikalo na umělecké scéně od 60. let svou materiálovou různorodostí a také transavantgardu, jež dominovala v 80. a 90. letech (Dempsey, 2005, s. 266,282).

2.1 Italský design

Italský design, který bychom mohli definovat jako extravagantní hru plnou barev a materiálů, získal svou světoznámou pozici již v meziválečném období 20. století. Toto postavení odstartovala tvorba Gia Pontiho, Bruna Muraniho a dalších, kteří si oblíbili nové principy a syntetické materiály. Největší rozmach však přišel až po 2. světové válce, kdy se italská společnost oprostila od nadvlády fašismu, s ním spojeným neoklasicistním slohem, a začala toužit po novém moderním životním stylu (Karasová, 2012, s. 144).

Velkým hybatelem italského designu se ve druhé polovině 20. století stala nejen nová konzumní společnost ovlivněná USA (Hauffe, 2004, s. 113), ale také rozmach průmyslové výroby s využitím nových technologií a materiálů, mezi nimiž zcela dominovaly plasty. Ty poskytovaly designérům práci s organickými skulpturálními tvary, které odpovídaly výtvarnému a estetickému citění Italů. Na počátku vzestupu však stál ocelářský průmysl, který produkoval zejména technické přístroje, jako byly auta, motorky, psací stoje atd. Za nejznámější italský produkt z tohoto odvětví můžeme označit skútr Vespa, anebo automobil Fiat 500 (Karasová, 2012).

Na italské scéně vedle průmyslového designu vynikal především design produktů, nábytku a také interiérů, který byl postaven na volnosti, improvizaci, experimentování, dynamice a úctě k tradicím. V 50. letech se s takto charakteristickým designem proslavil Carlo Mollino, jenž obohatil svět zejména svým ohýbaným nábytkem z vrstveného dřeva (Hauffe, 2004, s. 113-114). Výroba italského nábytku byla záležitostí spíše malých rodinných firem s řemeslnými dílnami, které obohacovaly designérský svět o netradiční nábytkářské novinky. Podobně začaly i jedny z nejznámějších italských firem jako je Alessi, Cassina či

Driade. Na poli osobností, které se zasloužily o vzhled spotřebních nebo luxusních produktů, můžeme vzpomenout např. Ettore Sottsass, Gio Ponti, Vico Magistretti, Maria Breda nebo Rodolfo Bonetto. Nutno ještě dodat, že v oboru designu našly uplatnění i italské ženy, jako např. Anna Castelli-Frieri nebo Gae Aulenti (Karasová, 2012, s. 144).



Obrázek 5 – Carlo Mollino, Křeslo pro CADMA

V designu, stejně jako v umění, nacházíme během druhé poloviny 20. století určité směry. Nejrozsáhlejším směrem, který oponoval stylizovanému elegantnímu modernismu první poloviny 20. století, byl antidesign, jenž je také často označován jako radikální design (Bhaskaran, 2007) nebo protidesign. Tento avantgardní styl představovaly v 60. a 70. letech zejména italské skupiny designérů Archizoom a Superstudio, které vznikly roku 1966 ve Florencii, a mimo jiné také britská skupina Archigram (Dempsey, 2005, s. 254).

Tvůrci těchto skupin a jejich přívrženci z řad postmodernistů odmítali modernismus, jelikož považovali jeho původní myšlenky za zastaralé a označovali jej za pouhý nástroj marketingu (Bhaskaran, 2007, s. 198). Odmítali zejména modernistickou tezi pozvednutí funkce estetické nad funkcí praktickou (Dempsey, 2005, s. 254) a usilovali o obnovu kulturní, sociální a politické úlohy designu. Snažili se také ukázat společnosti, že v designu je důležité pracovat s celkovým prostředím, a ne jen s jednotlivými objekty. Ve tvorbě naopak kladli důraz na pomíjivost ironie, kýč, výrazné barvy a deformaci měřítka s cílem nabourat a zpochybnit celkovou koncepci dobrého modernistického designu a vkusu, jež platila v Itálii během 50. let 20. století (Bhaskaran, 2007, s. 198). Tyto charakteristické prvky můžeme lehce najít např. v tvorbě Gio Ponti nebo Paola Lomazziho, pro které byl typický design ve stylu pop art (Dempsey, 2005, s. 255).



Obrázek 6 – Joe Colombo, The Tube Chair

Posledním designérským uskupením, které vzniklo v rámci antidesignu v 70. letech, bylo milánské studio Alchimia vedené Alessandrem Mendinim, jenž proměňovalo všední spotřební zboží v objekty s vyšší estetickou hodnotou (Bhaskaran, 2007, s. 199). Jejich styl spočíval především v alternativním tvarosloví produktů (Kolesár, 2009, s. 172). Do této skupiny patřil také Ettore Sottsass, díky kterému vznikl v 80. letech postmodernistický kolektiv zvaný Memphis. (Bhaskaran, 2007, s. 199).

Italské hnutí antidesign podpořilo, svým postojem k designu stylistický vývoj postmodernismu, jenž dominoval na světové designové a umělecké scéně zejména v 80. letech 20. století. Cílem postmodernistů v designu bylo, podobně jako u radikálního designu, celkové popření a odmítnutí racionalistických tezí modernistů, které světu předkládal zejména německý Bauhaus (Dempsey, 2005, s. 271). Jejich náhled na modernistický design popisuje Lakshmi Bhaskaran takto: „Postmodernisté věřili, že úsilí modernismu mělo za následek vytvoření nesrozumitelných knih a uměleckých děl, bezduchých předmětů a nežádoucích staveb, s nimiž lidé nemohou žít.“ Během 60. let v Itálii nesouhlasil s modernisty zejména Robert Venturi, který zpochybňoval jejich důraz na logiku, řád a jednoduchost. Tvrdil, že modernistická architektura je v celku bezvýznamná. Stejný postoj zaujímali i další první postmodernisté, jež prosazovali myšlenku, že nedostatek dekoru a geometrické abstrakce odlidšťuje a odcizuje architekturu. Tuto tezi podpořila také kniha Ronalda Barthes *Mythologies* z roku 1957, která postmodernistům vysvětlila, jak důležitou roli hraje symbolika v designu „k budovám a předmětům obsahující symboliku si spotřebitelé vytvoří vztah na psychologické úrovni pravděpodobněji než k objektům, které ji postrádají.“ Díky této tezi tak můžeme pozorovat živá postmodernistická díla, ve kterých najdeme jak povrchový dekor (barvy, textury, výstřední prvky), tak vliv dalších

dekorativních stylů, jako např. art deca, konstruktivismu či de Stijl. Inspirace starými styly se stala pro postmodernisty velmi zásadní, jelikož v ní viděli další možnost rozšíření vizuálního slovníku. K tomu přispěly například umělecké styly jako kubismus či dadaismus, jež navedly umělce k většímu experimentu a porušování zavedených modernistických pravidel designu (Bhaskaran, 2007, s. 217).

Na postmodernismus můžeme nahlížet jako na antiracionální přístup k designu, který se během druhé poloviny 20. století stával stále pestřejším, díky dalším stylům, které se k němu připojovaly, jako byl např. dekonstruktivismu, hi-tech a postindustrialismus. Za konec radikálního postmodernismu lze považovat počátek 90. let 20. století, jelikož designérské prostředí začalo tíhnout k racionálnějšímu přístupům. Postmoderní charakter ze scény designu však zcela nikdy nevymizel (Bhaskaran, 2007, s. 218).

Nejvýraznějším postmodernistickým kreativním uskupením byla tvůrčí skupina Memphis, jejíž kolébkou bylo Milano. Své působení ve světě designu odstartovala roku 1981, kdy na Milánském trhu nábytku překvapila návštěvníky a své kolegy výraznými kusy nábytku. Jejich experimentální okázalost spočívala v jasné barevnosti, kýčovitém stylingu a v netradičních geometrických formách, což můžeme jasně vidět na ikonickém díle „Příborník Casablanca“ Ettore Sottasse (Bhaskaran, 2007, s. 224), který chtěl svým přístupem k designu nejen šokovat, ale také inspirovat běžné výrobce a spotřebitele. Kromě Sottasse působili v kolektivu také další designeři nejen z Itálie, jako např. Javier Mariscal, Matteo Thun nebo Michael Graves, a tak byl styl Memphisu často označován jako nový internacionální styl. Sám Ettore Sottass tvrdil, že tento název je pro jejich dílo mnohem vhodnější než pojem postmoderna, jelikož jejich tvorba nemá tak historizující povahu, jako samotná postmoderna má mít (Kolesár, 2009, s. 174).



Obrázek 7 – Ettore Sottass, příborník Cassablanca

Vedle tvorby produktů vydala skupina také knihu *Memphis: The New Internationale Style* a pořádala výstavy jak v Evropě, tak v zámoří (Bhaskaran, 2007, s. 224).

Kolektiv Memphis byl od začátku brán jako přechodná fáze v designu, a tak jeho činnost skončila již roku 1988. Memphis byl na poli designu obdivován i nenáviděn, avšak můžeme říci, že jeho vizuální styl dobře zapadal do post-punkové kultury na počátku 80. let, která byla velmi ovlivňována postmodernistickými teoriemi (Bhaskaran, 2007, s. 224).

2.1.1 Gio Ponti

Italské meziválečné období 20. století na poli designu patřilo Giovannimu Ponti, jehož práci dnes můžeme označit za počátek moderní architektury a moderního průmyslového designu v Itálii. Gio Ponti obohatil nejen svět průmyslového designu, ale také svět architektury, umění a vydavatelské činnosti, zejména svým různorodým přístupem a neomezenou kreativitou, jenž je dodnes inspirací pro mnoho tvůrců po celém světě (Design Icon: Gio Ponti, 2022).

Jak již bylo nastíněno, Pontiho tvůrčí rozpětí bylo opravdu široké. V architektuře, kterou vystudoval na univerzitě Politecnico di Milano, si po celou svou kariéru udržoval jasný, nezaměnitelný modernistický rukopis, stejně jako v designu. Díky tomu také mohl tvořit designérsky ucelené budovy či komplexy ve stylu „Ponti“, který spočíval v jednoduchosti a dodržování pravidel racionalismu a modernismu. Jako příklad plně zařízených „ponti“ domů lze uvést milánské stavby: vilu na ulici via Randaccio (1925), na které spolupracoval s Emiliem Lanciou, dům via Dezza (1957) nebo také dům Casa Laporte ve via Barin (1926) (Gio Ponti, 2018). Stavby stejného typu byly později nazývány jako „Case Tipiche“. Tímto směrem se ubírala tvorba Gio Pontiho zejména během 30. let, kdy byl poměrně silně ovlivněn neoklasicistním hnutím Novecento Italiano, které vzkvétalo v Milaně. Jeho urbanistické tendence následně vyvrcholily při výstavbě Littoria Tower (Branca Tower) a kancelářského komplexu Palazzo Montecatini, kde Gio Ponti navrhl vše od základů až po detaily interiéru, odrážející jeho avantgardní a inovativní vize. Mezi podobné projekty patřilo také rozšíření univerzitního kampusu v Římě nebo Padově (Design Icon: Gio Ponti, 2022). Vrchol Pontiho kariéry, co by architekta, nalzáme v 50. letech 20. století ve formě ikonické stavby milánského mrakodrapu Pirelli Tower, na kterém spolupracoval s technickým inženýrem Pierem Luigim Nervim. Díky této kooperaci získal Ponti větší prostor pro kreativitu a experimentování se stavebním materiálem, betonem, a netradičním tvarem výškové budovy. Toto dílo nám názorně předkládá jeho umění převést typicky

americkou stavbu do italské modernistické elegance. Pro veřejnost představoval mrakodrap Pirelli Tower ideály USA a optimistickou vizi lepších zítřků a pro nadcházející stavitele zásadní inspiraci (Pascucci, 2008). Výstavba Pirelli Tower byla v kariéře Gio Pontiho zlomovým okamžikem, díky kterému získal mnoho zakázek v zahraničí během 60. a 70. let 20. století (Design Icon: Gio Ponti, 2022).



Obrázek 8 – Gio Ponti, Pirelli Tower
Milano



Obrázek 9 – Gio Ponti,
Pirelli Tower Milano

I přesto, že architektura byla Pontiho dominantní stránkou, svou tvorbou exceloval i na scéně interiérového a produktového designu. Kariéru v tomto odvětví odstartoval spoluprací s Richardem Ginorim, pro kterého vytvářel zejména návrhy porcelánu zdobeného ve stylu Novecento, za které firma získala ocenění Grand Prix v Paříži roku 1925 (Fiell a Fiell, 2006, s. 137). Jeho porcelán napomohl zvýšit laťku italského dekorativního umění jak modernizací designu, tak řemeslným zpracováním. Mezi další jeho úspěchy můžeme zahrnout také kolekci nábytku Domus Nova, kterou vytvořil společně s Emiliem Lanciou pro milánský obchodní dům La Rinascente. Tato kolekce byla charakteristická hlavně jednoduchými a čistými liniemi. Navíc také splňovala potřebu lepšího propojení průmyslu a designu, aniž by utrpěla řemeslná kvalita (Design Icon: Gio Ponti, 2022).

Tricátá léta jeho designu patřila firmě Fontana, pro kterou navrhoval nábytek a především lampy. V této době vytvořil dnes již ikonickou lampu Bilia na jejímž designu experimentoval se sklem a kovem. Design čistých a strohých produktů vystřídal tvorba o něco živější, která trvala až do 50. let. Během ní spolupracoval Gio Ponti s dalšími tvůrci a firmami. Vznikla tak série keramiky dekorativního a fantazijního stylu ovlivněná Pierem Fornasettim nebo skleněné produkty a lustry v kooperaci s firmou Venini, atd. Avšak za jeho

designérsky nejslavnější produkty padesátých let společnost považovala nový kávovar na espresso pro firmu La Pavoni, sadu příborů pro firmu Krupp Italiana a především židle pro firmu Cassina, které podtrhly nadčasový styl jeho celkového díla (Fiell a Fiell, 2006, s. 138).



Obrázek 10 – Gio Ponti,
lampa Blia



Obrázek 11 – Gio Ponti, kávovar La Pavoni

Giovanni Ponti uzavřel svou bohatou tvůrčí kariéru výstavbou prvních designových hotelů v Itálii během 60. let, ve kterých neopomenul navrhnout ani ten poslední detail (Design Icon: Gio Ponti, 2022).

Celkové dílo Giovanni Ponti bychom mohli definovat jako vrchol Italského modernismu s nekonečnou touhou po inovacích, jak ve výrobě, tak v materiálu či stylu. V roce 1975 vydal knihu *Amate l'architettura* (Chvála architektury), v níž shromáždil svůj definitivní názor na forma finita (dokončená forma): konečný rozměr jakéhokoli architektonického nebo projekčního díla měl být „jednoduchý, lehký a neměl by umožňovat žádnou možnost rozšíření, doplnění, opakování nebo superpozice“. Tato podstatná definice funguje dokonale jako shrnutí vize Gio Pontiho a dále funguje jako fil rouge pro jeho neuvěřitelně pestrou produkci v průběhu let (Design Icon: Gio Ponti, 2022).

2.1.2 Achille Castiglioni

Mezi velké mistry italského designu druhé poloviny 20. století řadíme také Achille Castiglioni, jehož tvorbu bychom mohli definovat jako designovou hru, ve které nechybí zábava, jednoduchost ani ironie.

Italský architekt a průmyslový designér Achille Castiglioni byl synem Giannina Castiglioniho, slavného italského sochaře 20. let 20. století. Po dokončení studií architektury na Politecnico di Milano se ve 40. letech připojil do designerského studia svých bratrů,

Studia Castiglioni (Design Icon: Achille Castiglioni, 2022), které se po druhé světové válce zabývalo stavebními a urbanistickými zakázkami, navrhováním výstav a také designem spotřebních produktů. Achille Castiglioni však nejvíce spolupracoval s bratrem Pierem Giacomem Castiglioniem (Fiell a Fiell, 2006, s. 45), se kterým přispívali světu designu jak tradičními produkty, mezi které patří například lampy Arco nebo Toio (Němečková, 2013), tak svými hravými ready-made produkty, u nichž se inspirovali prostými věcmi. Poprvé své zábavné návrhy představili společností na výstavě Colori e forme nella casa d'oggi ve Ville Olmo Como, kterou projektovali roku 1957 (Fiell a Fiell, 2006, s. 46). Jejich dílem byly netradiční sedátka určené pro lidi, které nebaví dlouho sedět, a tak se díky specifickému designu mohli buď lehce pohupovat nebo naklánět (Němečková, 2013). Takovými produkty byla známá sedačka Mezzadro, jejíž součástí bylo sedátko od traktoru, nebo také sedátko k telefonu Sgabello per Telefono, či sedátko Sella, do kterých bylo zakomponováno obyčejné sedlo od jízdního kola. K výrobkům podobného typu lze zařadit sedačku Allunagio, která byla inspirována přistáním na měsíci (Wilkinson, 2014, s. 175).



Obrázek 12 – bratři Castiglioni,
stolička Sella



Obrázek 13 – bratři Castiglioni, stolička
Mezzadro

Velkou součástí produkce studia Castiglioni byly také výrobky ne tak radikální, navrhované pro konkrétní značky. Jejich prvním zájemcem byl výrobce nábytku Dino Gavina, pro kterého navrhli nejen židle ve stylu italské neoliberty Sanluca, ale také nové kanceláře v Miláně. Dalšími renomovanými firmami, kterým Castiglionové přispěli do portfolia, byly např. Kartell, Siemens, Lancia, Zanotta nebo Bonacina. Nejznámější však jsou práce pro firmu Flos (Fiell a Fiell, 2006, s. 46) Design bratří Castiglioniů byl považován za velmi vlivný, stejnou pozici zaujímal i oni samotní v italské designerské komunitě. Díky tomu založili Associazione per il Disegno Industriale (Společnost pro průmyslový design), a také vyučovali na milánské univerzitě, kde Achille Castiglioni zaujímal funkci děkana fakulty architektury (Wilkinson, 2014, s. 180)

Samostatná práce Achille Castiglioniho sahá od nábytku přes osvětlení až po malé předměty, jako jsou popelníky nebo dávkovač piva. Jeho práce je charakteristická kombinací funkčnosti a jednoduchosti s vtipem a lehkou elegancí. Nejdůležitější však pro něj vždy byl praktický účel produktu. Svůj přístup k tvorbě designu popisoval takto: „ Při navrhování objektů nevychází dobrý projekt z ambice zanechat stopu, ale z touhy navázat výměnu s neznámou postavou, která použije objekt, který jste navrhli. A pak, opět, v době jeho realizace, je designový objekt výsledkem společného úsilí mnoha lidí se specifickými dovednostmi: technickými, průmyslovými, komerčními a estetickými. Autorské dílo je výrazovou syntézou tohoto kolektivního díla“ (Design Icon: Achille Castiglioni, 2022).



Obrázek 14 – Achille Castiglioni, lampa Acro

Za neznámější Castiglioniho díla určitě lze považovat designové lampy pro již zmiňovanou firmu Flos, mezi které patří i jeho ikonické svítidlo Arco (italsky oblouk), na kterém se podílel s bratrem Pierem Giacomem Castiglioniem. Lampa inspirovaná pouličním osvětlením byla vymyšlena za účelem osvětlení celého jídelního stolu, bez potřeby uchycení na stropě. Díky kreativitě a důvtipu tak vzniklo svítidlo, jehož design je postaven na prostém oblouku z nerezové oceli vycházející z mramorové základny a nesoucí kulaté, lehce ovladatelné stínítko. Toto dílo je považováno za jedno z nejkrásnějších a nejjednodušších svítidel 20. století, které se vyrábí tradičně v Itálii až dodnes (Wilkinson, 2014, s. 181). Jeho další designerské kousky byly vyráběny firmou Tacchini a hlavně Alessi, mezi nimi můžeme vyzdvihnout mnoho menších produktů, jako důmyslný popelník Spirale, nebo oválnou konvici Bollitore (Fiell a Fiell, 2006, s. 47).

Část knihy Design 20. století, věnovaná Achille Castiglioniemu uzavírá jeho životní dílo takto: „Za svou půl století trvající uměleckou kariéru získal osmkrát cenu Compasso d’Oro i mnoho dalších cen pro designéry. I když designerské tvarosloví, jež Achille Castiglioni a jeho bratři propagovali, mělo své kořeny v racionalismu, našli k němu určitou protiváhu v ironii, humoru a skulpturálních formách což je v designu celkem neobvyklý jev, který dostal název racionální expresionismus. A přidáme-li k tomu ještě mimořádně vyrovnanou kvalitu návrhů, které byly nejen novátorské z hlediska struktury, nýbrž i zajímavé z hlediska estetického, není divu, že se Achille Castiglioni stal jedním z nejvýznamnějších italských návrhářů 20. století.“ (Fiell a Fiell, 2006)

2.1.3 Alessandro Mendini

Ikonou postmoderního italského designu a redesignu, který zastával i funkci teoretika a kritika designu není nikdo jiný než Alessandro Mendini. Jeho přístup k designu se ocitá na hranici kvality a kýče.

Alessandro Mendini odstartoval svou tvůrčí kariéru na počátku 60. let 20. století jako designér po boku Marcella Nizzoliho (Design Icon: Alessandro Mendini, 2022). Po deseti letech však firmu opustil a zaměřil se na žurnalistiku se specializací na architekturu a design. Své místo našel v časopise Casabella, kde zaujal pozici redaktora, stejně jako později v časopise Domus, Gia Pontiho. V té době založil Alessandro Mendini také vlastní časopis Modo, který vedl až do počátku 80. let (Alessandro Mendini, 2021).

Během 70. let byl Mendini jednou z hlavních osobností radikálního designového hnutí v Itálii. Podílel se na založení kolektivu Global Tools (1973-1975), který je v mnoha publikacích nazýván školou radikálního designu a experimentu silně odporující tradici. O pár let později nastoupil do Studia Alchimia, které vytvářelo objekty s odkazy na pop kulturu a kýč mimo hranice průmyslové výroby (Alessandro Mendini, 2022). Studio Alchimia totiž usilovalo o design, který u uživatele navodí nový citový či smyslový vztah a stane se pro něj fantasticky, poeticky či ikonicky přitažlivý. Tyto vlastnosti byly v jejich designu mnohem důležitější než samotná funkčnost věci. Mendini se v této době zabýval zejména redesignem modernistických klasiků, jako byl kupříkladu Gerrit Rieieveld, u něhož přetvořil židli Zig-Zag (Hauffe, 2004, s. 152). Jeho tvorba retrodesignu pokračovala úpravami dalších slavných děl, jako křesla Universale od Joa Colomba, kterou ozvláštnil umělým mramorováním, nebo židli Marcela Breuera Wassili jenž pošil nášivkami. Upravil i dílo již zmíněného designéra Gia Pontiho Supperleggera. Mendiniho smyslem této práce

bylo ukázat humornou formou, že ačkoliv se snažíme, už žádný novátorský design není možné najít. Vedle toho poukazoval také na aroganci moderny bez ornamentu. Jako teoretik se následně zabýval myšlenkou banálního designu, skrze kterou poukazoval na kulturní a intelektuální prázdno průmyslové výroby a masového designu. Na toto téma následně uspořádal výstavu L'oggetto banale (banální objekt) na benátském Bienale roku 1980. Svou prací také zesměšňoval myšlenku rozdělení umění a designu, kterou znázornil na dáli Kandisi v němž poukazoval na práci Vasilije Kandinského. Práce Alessandra Mendiniho v odvětví antidesignu znamenala pro italský design znovuzrození modernismu a také dekoru (Fiell a Fiell, 2006, s. 114-115).



Obrázek 15 – Alessandro Mendini,
Wassily chair



Obrázek 16 – Alessandro Mendini,
Proust chair

Od konce 80. let vytvářel designové kousky pod rodinným studiem Atelier Mendini, který založil se svým bratrem Francescem. Jejich ateliér se zabýval jak designem průmyslu, tak architekturou a během svého fungování získal spoustu spoluprací jak s evropskými, tak s mezinárodními firmami jako je Alessi, Philips, Swatch, Cartier či Hermès. Avšak jeden z nejznámějších Mendiniho produktů, křeslo Proust bylo navrženo pro firmu italskou značku Magis. V architektuře můžeme ocenit např. stavbu továrny Alessi v Omegně nebo hotel Byblos Art ve Veroně. Jejich stavby však nalezneme po celém světě (Alessandro Mendini, 2022).

Alessandro Mendini získal za svou práci spousty ocenění na světové úrovni, nechyběly zejména ceny jako Comaso d'Oro nebo Villegiature Awards. Jeho práce výrazně ovlivnila diskurz antidesignu a boom postmoderny (Fiell a Fiell, 2006)

2.2 Italská móda

V italské vizuální identitě hraje jednu z hlavních rolí, vedle designu a architektury, také móda, která však získala své celosvětově uznávané postavení až ve 2. polovině 20. století, kdy vystoupila ze stínu Paříže.

Italská móda je úzce spjata s řemeslnou tradicí kterou při pohledu do historie nacházíme již v období rané renesance, stejně jako silný italský vkus a cit pro krásu. Od 12. století vynikal Apeninský poloostrov zejména výrobou luxusních textilií, obuvi a šperků. Tato produkce byla záležitostí především velkých měst, jako jsou Benátky, Florencie či Řím (da Cruz, c2000-2022). V průběhu 19. století doprovázela výrobu kvalitních doplňků společenská myšlenka „italského stylu“, který měl být definován kvalitním řemeslným zpracováním a vytříbeným designem podpořeným materiály nejvyšší jakosti. Tato idea, kterou propagovali řemeslníci, krejčí i intelektuálové, byla postavena na vzoru, již zmiňované italské renesance, jež představovala v historii eleganci a luxus. Touha po „italském stylu“ vycházela také z nového národního cítění (Risorgimenta), které hledalo novou koncepci životního stylu a italské identity. Podobně se vnímání „oděvu v italském stylu“ proměňovalo během meziválečného období 20. století a také při vzniku Italské republiky roku 1948 (Calefato, 2016).

V italském módním průmyslu byla první polovina 20. století spíše ve znamení doplňků a textilií. Jedním z důvodů, proč italský oděv neměl takový ohlas jako francouzský, byl fakt, že Itálie postrádala jednotné centrum módy podobné Paříži, které by propagovalo italskou tvorbu na mezinárodní oděvní scéně (da Cruz, c2000-2022). Na počátku století o tento post usilovaly severní města Milano a Turín, které se snažily utužit své vedoucí postavení mezinárodními výstavami. Nakonec si pseudonym „hlavní italské město módy“ připsal Turín po výstavě roku 1911. Musíme však podotknout, že toto přizvisko získalo město zejména díky své geografické poloze blízko Francie, namísto originální tvorby tamních módních domů. Dalším důvodem, proč nebyla italská tvorba takovým fenoménem jako francouzská, byla skutečnost, že oděvy italských módních domů ještě nebyly natolik rozvinuté, aby si získaly své mezinárodně uznávané postavení (Vestire un paese: la moda italiana nel Novecento, 2022). I přesto v této době nacházíme jména, která si v módním odvětví získala své místo i obdiv a položila tak základ italské módy. Mariano Fortuny obohatil módní scénu zejména uměleckými textiliemi a novými technologiemi, Rosa Genoni modely, jež opěvovaly italskou tradici a historii a Elsa Schiaparelli přispěla svou extravagancí a experimenty, které se staly proslulými po celém světě (Calefato, 2016).

V doplňkovém sortimentu pak excelovaly značky Gucci a Salvatore Ferragamo, jejichž produkty byly už tehdy považovány za symbol luxusu. (Steele a Carrara, 2022).

V první polovině 20. století je potřeba ještě vzpomenout vliv fašistické éry (1924-1943), který pozměnil „italský styl“ k obrazu svému, napomohl k odlišení italského oděvu od zbytku Evropy, což mělo za následek vznik produktů tzv. Made in Italy. Mussoliniho období ovlivnilo módní průmysl hned ve dvou rovinách. Za první rovinu můžeme považovat vizuální stránku oděvu, která byla ozvláštněna výšivkami, krajkami nebo benátskými skleněnými korálky a odporovala francouzskému vlivu. Změnila se také silueta oděvu, která neuznávala francouzský symbol krásy štíhlé, křehké ženy, jelikož ve fašistické Itálii byla předkládána za vzor žena prosperující, energická, s citem k mateřství, jež svou figurou představovala blaho, které nabízel režim. Na estetiku oděvu měly vliv také obchodní sankce, té doby, díky kterým se v italské módě zviditelnily místní materiály (Vestire un paese: la moda italiana nel Novecento, 2022). Druhá rovina, která navazuje na již zmíněná fakta, nám ukazuje snahu fašismu zaujmout bohatší kupní sílu v zahraničí novým italským stylem a značkou Made in Italy. Důvodem pro tuto strategii byla jednak špatná ekonomická a sociální stránka italské společnosti a také cíl dostat italskou módu do povědomí zemí, které byly lídry tehdejšího módního dění (Merlotti, 2013).

Po druhé světové válce se situace a postavení italské módy zásadně proměnila. Vliv na tuto změnu měla zejména kinematografie, tradiční módní přehlídky a rekonstrukce textilního průmyslu, jež přinesla velký vzestup konfekce. Mezi tyto činitele lze zařadit i módní tisk, který rovněž přispěl k mezinárodní propagaci italského módního odívání (Steele a Carrara, 2022).

Spojení italské módy s italským a hlavně hollywoodským filmovým uměním přineslo světu v 50. letech 20. století spoustu krásy. (Steele a Carrara, 2022). Tento vztah odstartovaly sestry Fontanovy s atelierem Sorelle Fontana roku 1949, kdy vytvořily svatební šaty pro hollywoodskou herečku Lindu Christian. Jejich modely byly spojením italského kulturního dědictví Říma s moderním stylem obyčejných šatů 50. let. Oděvy Fontana oblékalo spoustu filmových hvězd. Jako příklad lze uvést Avu Gardner ve snímku *The Barefoot Contessa* z roku 1954 nebo Anitu Ekberg ve filmu Federica Felliniho *La Dolce Vita* z roku 1960. Do jejich klientely spadaly také hvězdy jako Grace Kelly, Sophia Loren či Elizabeth Taylor, ba dokonce americké první dámy jako Mamie Eisenhower nebo Jacqueline Kennedy. Sestry Fontanovy jsou do dnes považovány jako klíčové návrhářky při mezinárodním založení módní značky „Made in Italy“ (Pirro, 2022). Ve spojitosti s filmovou módní tvorbou

můžeme dále zmínit návrháře Fernanda Gattinoniho, který vytvořil modely pro herečku Audrey Hepburn do filmu *Vojna a Mír* nebo obuvníka Salvatora Ferragama jehož střevíce doplnily mnoho filmových kostýmů. Skrze film získal italský oděv velký obdiv zejména ve Spojených státech amerických a také dosáhl svého prvního postavení ve světě módy. (Steele a Carrara, 2022)



Obrázek 17 – Ava Gardner ve filmu *The Barefoot Contessa*

Velmi vlivnými vůči italskému módnímu průmyslu, byly především módní přehlídky, které byly pořádány se dvěma účely. Prvním z nich bylo představit a zdůraznit italské dědictví umění a kultury, a druhým bylo upoutat pozornost zahraničního tisku, nákupčích i smetánky a dostat se tak více do mezinárodního povědomí (Steele a Carrara, 2022). Velmi klíčovou se stala první přehlídka vysoké módy, díky které se přesunulo centrum italské módní tvorby do Florencie a následně do Říma. Byla uspořádána 12. února 1951 ve Florencii Giovannim Battistou Giorginim za účelem seznámit americké kupce s talenty italského odívání a ukázat světu, že italští návrháři jsou připraveni vystoupit ze stínu Francie. Ve své rezidenci Giorgini představil obecenstvu designéra Emilia Federica Schubertha, jenž se následně zásadně podílel na rozvoji „Made in Italy“, dále již zmiňovaný salón sester Fontanových, návrháře Alberta Fabianiho, designéra Roberta Capucciho, jehož modely hrály netradičními tvary a barevnými kombinacemi, a také módního návrháře Emilia Pucciho, jehož móda se stala

signifikantní pro italskou tvorbu 60. let (da Cruz, c2000-2022). O této události se často mluví jako o oficiálním zrodu italské módy, oblečení Made in Italy, jelikož zásadně přitáhla zájem amerického trhu tím, že nabídla novou, levnější, ale stejně vysoce kvalitní alternativu drahých francouzských oděvů. (Vestire un paese: la moda italiana nel Novecento, 2022).

Období 60. let 20. století bylo ve znamení proměny a rozvoje textilního průmyslu. Italský módní trh se rozvětvil na různé stupně kvality, tím tak zaujal větší škálu kupců a utužil své postavení na módní scéně. Nejvyšší a také nejkreativnější byla tzv. alta móda, která svou úrovní odpovídala francouzské módě haute couture. Dalším odvětvím byla také luxusní móda prêt-à-porter, která měla, na rozdíl od alta módy, větší klientelu (Steele a Carrara, 2022). Jednalo se o vysoce kvalitní konfekci, jež přitahovala zejména americký trh pro svou netradičnost, barevnou rozmanitost a hlavně lepší cenovou dostupnost. Svůj vrchol zažívala móda prêt-à-porter především v následujících dekádách, kdy se na italské módní scéně objevovaly značky jako Armani, Versace nebo Missoni. Oděvy této kvalitativní úrovně se zasloužily o celosvětovou popularizaci italské módy (da Cruz, c2000-2022). Posledním stupněm kvality byl levný oděv masové výroby, který odpovídal klasické konfekci. Tím se zviditelnila hlavně firma Turin Textil Finance Group, jež přinesla do světa módy tzv. velikostní revoluci a nové oblečení za nízké ceny (Vestire un paese: la moda italiana nel Novecento, 2022). Velkému rozmachu módy a textilního průmyslu napomohla i nálada společnosti, která byla masovým marketingem, reklamou a tiskem podporována k nadměrné spotřebě oděvu (da Cruz, c2000-2022).

Estetická stránka módy 60. let byla oproti Francii více uvolněná. Velkou roli v ní nyní hrála divoká barevnost a zajímavý materiál. Ikonickým designerem pro tuto dekádu se stal Emilio Pucci díky svým lehkým a pohodlným modelům, pro které byly typické žerzejové látky s kaleidoskopickým motivem. Vedle něj exceloval na italské módní scéně také již zmiňovaný Roberto Cappuci, který si získal pověst mistra siluety a barvy. Cappucioho tvorba se ocitla na hraně módy a sochy díky jeho netradiční práci s plisovanou látkou. Třetím výrazným tvůrcem, jenž získal svou tvorbou největší prestiž trvající dodnes, byl Valentino Garavani. Ten ohromil společnost především honosnými róbymi typu alta móda, které oplývaly zářivě červenou barvou. Díky těmto tvůrcům začala být italská móda synonymem pro výraz „dobrý design“ (Steele a Carrara, 2022).



Obrázek 18 – Emilio Pucci

V průběhu 70. let se statut italské módní tvorby opět posunul, i přes ekonomickou krizi, která zasáhla svět roku 1973. Tato krize oslabilu módní tvorbu v Paříži, a tak se do popředí dostaly i další světová města jako New York, Tokio, Londýn a Milano (Máchalová, 2012). Přesunutí italského centra módy z Říma do Milana, mělo za následek vznik konceptu italských značek. Designéři se stali většími podnikateli, a tak dosáhla firemní image a marketing stejné úrovně jako samotný oděv. Společnost už nekupovala produkty značek jen pro jejich kvalitu, ale také pro jejich prestiž, kterou umocňovalo a zviditelnilo hlavně užívání loga (Vestire un paese: la moda italiana nel Novecento, 2022). Tento fakt společně s nelehkou ekonomickou krizí přimělo módní domy vyrábět parfémů a větší množství doplňků, aby uspokojilo co největší počet zákazníků a udrželo tak firmy v chodu (Máchalová, 2012). Spojení nového vizuálního stylu a vzestup kvalitních konfekčních oděvů a doplňků tak dostalo na výsluní mnoho značek, které se na vysoké pozici žebříčku módních značek udržely až dodnes (Steele a Carrara, 2022). Giorgio Armani se stal v 70. let výraznou značkou pánského oděvu, jehož „dekonstruovaný“ vzhled následně přenesl do oděvu dámského, a tím zásadně pozměnil šatníky žen. Jeho kalhotové kostýmy typické luxusním minimalismem v elegantních barvách se staly tradičním vizuálem prestiže a tudíž i vysoce postavených žen 80. let. Díky tomuto „zženštění“ pánského obleku bývá často označován za návrháře, který v módě nastolil rovnost pohlaví (Máchalová, 2012). Za Armaniho oponenta, na scéně italské módy, pak můžeme označit Gianniho Versace, který svůj osobitý design stavěl hlavně na okázalosti a odvážném sex-appealu modelů (Steele a Carrara, 2022). Jeho styl zcela odpovídal náladě

společnosti 80. let, kdy každý toužil po dokonalosti, přepychu, kýchci a zábavě. S trochu jinou, lze říci surrealisticky laděnou provokativní módou, uspěl i návrhář Franco Moschino, který našel velkou inspiraci ve tvorbě Elsy Schiaparelli. Jeho oděvy byly protestem vůči oblíbené business módě, kterou jimi zesměšňoval. S podobnými svůdně laděnými modely jako měl Versace, prorazili na trh také návrhář Domenico Dolce a Stefano Gabbana. Módní scénu 80. let obohatili smyslnými oděvy inspirovanými historií Itálie, kterou čerpali např. ze starých černobílých filmů (Máchalová, 2012).



Obrázek 19 – Franco Moschino 1985

Poslední desetiletí 20. století můžeme dnes nazvat dekadou „postmódní“. Tento pojem vystihuje přeplněnou módní scénu počátku 90. let, která vzešla z rychlého a neustálého proměňování oděvních stylů. Módnímu světu jednoduše chyběl jeden výrazný směr, který by oděvní průmysl uklidnil a také usměrnil. Jedinými sjednocujícími prvky byly důraz na kvalitu a nadčasovost oděvu. Lehkou proměnou prošla konfekční produkce módy, která byla rozšířena o tzv. mladou módu, jenž měla svůj veletrh Street Style ve Florencii (Máchalová, 2012). V Itálii patřila tato dekáda zejména oživení značky Gucci, která ztratila svou prestiž v 60. letech. Zpátky na vrchol jí pomohl mladý návrhář Tom Ford se svými odvážnými modely a luxusními doplňky. Vedle značky Gucci získala svou prestiž také Prada. Ta excelovala na módním trhu především svým doplňkovým sortimentem, jako jsou kabelky a obuv. Velký úspěch sklídila v té době kabelka Prada Nylon Bag, která se stala signifikantním produktem značky (Steele a Carrara, 2022).

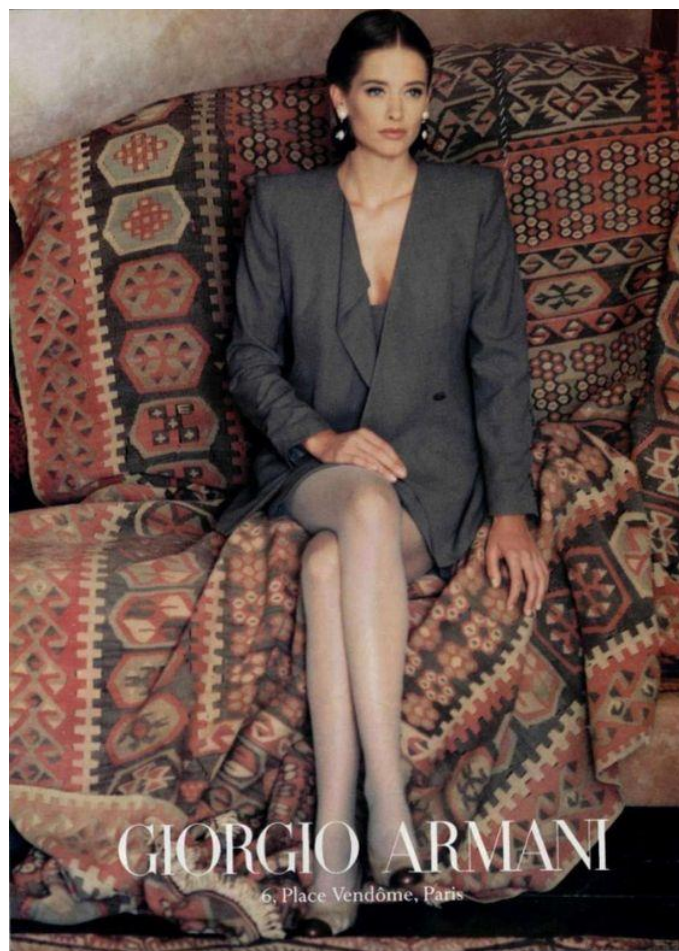
2.2.1 Giorgio Armani

Období sedmdesátých a především osmdesátých let 20. století patřilo na italské módní scéně návrháři, jenž si dokázal podmanit jak módu pánskou, tak oděv dámský. Dnes bychom tvorbu Giorgia Armaniho mohli nazvat elegantním divadlem, jenž oplývá luxusem s modernistickou jednoduchostí (Giorgio Armani, 2022).

Působení Giorgia Armaniho v módním průmyslu bylo odstartováno roku 1957, kdy začal pracovat jako nákupčí pro milánský obchodní dům La Rinascente. Tuto funkci následně vyměnil za kariéru módního návrháře, během které si získal místo v atelieru Nina Cerrutiho Hitman, kde se zasloužil o novou jednodušší, sériově vyráběnou formu pánského oděvu (Fiorentini, 2022). Svou vlastní značku, která rozšířila a silně ovlivnila módu italské konfekce pro muže a ženy, uvedl na trh roku 1975 za pomoci svého obchodního partnera Sergia Galeottiho (Giorgio Armani, 2022).

Armaniho velký úspěch nacházíme především ve správném načasování. Nový přístup k oděvnímu designu, ve formě luxusní konfekce, přinesl Armani na módní scénu v době, kdy ve společnosti byla nejsilnější střední třída, jež hledala nový osobitý vzhled vyšší kvality. Móda Armani tak splnila přesně to, co tehdejší společnost hledala, a vyplnila tak díru na trhu, která spočívala hlavně v jednoduchosti. Svůj sortiment rozšiřovala značka především v 80. letech, kdy jej znovu uzpůsobila poptávce. Armani již nenabízel jen tradiční oděv, ale také spodní prádlo, plavky, doplňky či parfémy. Vznikly tak nové řady produktů, jako Armani Junior, Armani Jeans nebo Emporio Armani, jenž značka nabízí dodnes. Zájem o zákazníka následně firma projevila také vývojem mladistvějších, cenově dostupnějších produktů se stejnou vizuální úrovní, jako měly výrobky vyšší cenové kategorie. Dalším tahem k upoutání pozornosti zákazníků použila firma, v té době vzkvétající, nové reklamní metody, mezi které spadaly hlavně televizní spoty a pouliční billboardy. Giorgia Armaniho tak můžeme označit za jednu z prvních italských značek, které si touto cestou podmanily svět. Lehce odlišnou cestu ke zviditelnění oděvů značky poskytl armanimu také film. Jeho obleky se tak staly silně spojeny s americkým snímkem *American Gigolo* (1980) nebo s filmem *The Untouchables* z roku 1987 (Fiorentini, 2022)

Jak již bylo zmíněno, tvorba Giorgia Armaniho byla úzce napojena na společenské dění 70. a 80. let. Tato souvislost přivedla návrháře k vytvoření oděvů a doplňků, které se staly charakteristickými čistým designem a jednoduchým stylem za účelem zvýraznit osobnost člověka a ne ji zastínit. Dalším úkolem pak bylo zjednodušit krejčovství kvůli snížení nákladů na výrobu, zejména v pánské módě, čehož dosáhl skrze svůj zjednodušený přístup k oděvu. Vytvořil tak novou syntézu mezi formálním a volným, sportovnějším oblečením, skrze kterou pánskou módu podstatně změkčil a dokázal tím, že i ležerní outfit může vypadat zcela autoritativně. Jeho přístup k pánské módě bychom také mohli označit jako „lehké zženštění pánského oděvu“ (Fiorentini, 2022).



Obrázek 20 – Giorgio Armani 1991

I v módě dámské vnímáme Giorgia Armaniho jako velmi revolučního. O tento post se zasloužil opačným přístupem jako u módy pánské, a to tím, že ženám propůjčil vzhled pánského obleku, který dle něj ženy chtěly a potřebovaly (Giorgio Armani, 2022). Armani poskytl ženám volný měkký oblek složený z volného saka bez límečku a pohodlných volných kalhot. Ze začátku vypadaly Armaniho obleky na ženách sice volně, ale poněkud

přísně, což jim dodávalo profesionálnější a důvěryhodnější vzhled, který byl v 80. letech velmi žádaný, jelikož karierní růst a vysoké finance byly velkým trendem ve společnosti. Tyto obleky také pozměnily vnímání ženskosti, protože nyní nebyla tak okázalá, jako v předešlých dekadách, kdy móda hýřila siluetou přesýpacích hodin nebo minisukněmi. Armani svými oděvy vytvořil ženu silnou, ale ne drsnou, praktickou a nepostradatelnou stejně jako okouzující. Tuto image podpořil také tlumenými barvami, které se pro módu Armani staly jednoznačně signifikantním prvkem. Za nejtypičtější barvu můžeme označit odstín „greige“, jenž se pohybuje na barevné škále někde mezi šedou a béžovou barvou. Do palety kolekcí Giorgia Armaniho jednoznačně patřily také odstíny bílé a černé, jemné zemité tóny a odstíny barev na pomezí modré a šedé. Avšak nemůžeme vyloučit ani barvy divočejší, které se vždy neočekávaně objevily na módních molech (Fiorentini, 2022).

Jak již bylo nastíněno, italský návrhář a velký podnikatel Giorgio Armani silně proměnil italský módní design i oděvní produkci a zapsal se do módní historie jako designer, který nastolil rovnováhu mezi dámským a pánským oděvem. Jeho oděvy se staly značkou společenské prestiže svou nenucenou elegancí, což platí až dodnes (Máchalová, 2012, s. 120).

2.2.2 Gianni Versace

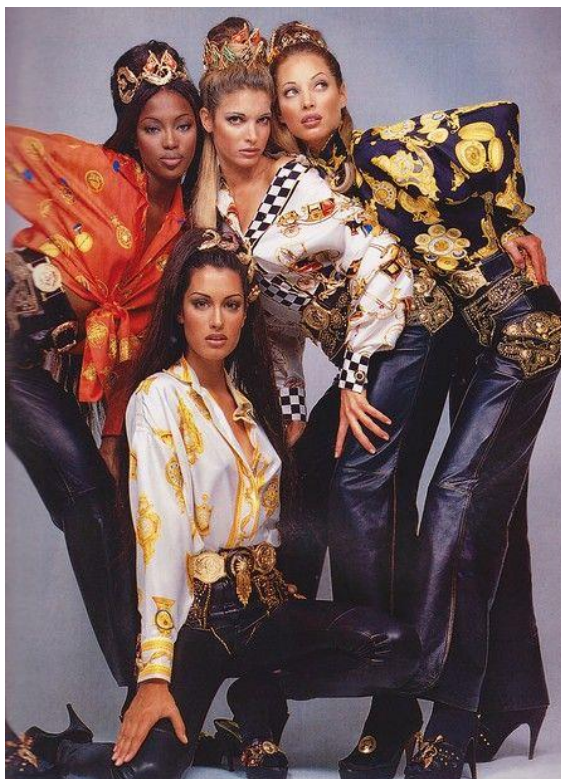
Za protiklad Giorgia Armaniho nelze postavit nikoho jiného než návrháře, který si svou okázalostí v italském stylu získal obdiv na obou stranách oceánu. La Maison della Medusa, jak se slavné italské značce Versace říká, představovala v 80. a 90. letech jednu z nejvyšších kvalit Made in Italy (Curti, 2022).

Gianni Versace pocházel z jedné z nejhudších částí na jihu Itálie, kterou byla Kalábrie. Krejčovství s ním bylo spjato už od dětství, jelikož jeho matka byla švadlenou a v rodném regionu byla výroba oděvu velmi častá. Z dětství v 50. letech, kdy byl jako malý kluk stále obklopován látkami, střihy a oděvy, často čerpal inspiraci pro své modely. Vedle něj byla také velkým inspiračním zdrojem mytologie a umění starověkého Řecka a Říma, což nám hned napoví logo medúzy, které se stalo pro značku Versace signifikantním prvkem. Vliv historie můžeme dále pozorovat na Versaceho vzorovaných látkách, jenž zdobí motivy s prvky dórských a korintských sloupů (Čápková, 2022).

Silné rodinné pouto bylo základem značky Versace, kterou Gianni založil roku 1976 společně s bratrem Santem a mladší sestrou Donatellou, která po Gianniho násilné smrti roku 1997 převzala otěže firmy a stala se tak jeho nástupkyní. První butik se na italské módní

scéně objevil již roku 1978 v Milaně a brzy se stal velkou italskou senzací, kterou zajistily Gianniho modely nepostrádací esenci divoké jižní Itálie. V průběhu následujících 20. let vybudovala rodina Versace módní impérium, které se stalo celosvětovým symbolem luxusu. K oděvnímu sortimentu následně přidali doplňky a šperky nebo vybavení do interiérů (Cápvová, 2022).

Úspěch Gianniho Versace se skládal ze tří částí, které návrhář jednoznačně ovládl. První z nich byla práce s vizuálním stylem značky, který se stal součástí DNA firmy. Volba již zmiňované hlavy medúzy, kterou Versace dosadil do loga roku 1993, vycházela z dětské fascinace mramorovou hlavou medúzy, jež byla nalezena během vykopávek v rodném městě. Svůj výběr Gianni Versace vysvětlit také takto: „Když se lidé podívají na módu Versace, musí se cítit vyděšení, zkamenějí stejně, jako když se podíváte Medúze do očí.“ A právě proto je mýtická Gorgona oplývající kontroverzí a šarmem, vyobrazena z áfnasu, hledící přímo do očí diváka, tak aby na ni nikdy nezapomněl, aby nikdy nezapomněl na značku Versace. Myšlenka medúzy, jako nekompromisního a nekajícího symbolu se odráží také v designu samotného módního domu, jenž je oslavou přepychu, požitkářství, marnotratnosti a kýče (Curti, 2022). Stanovisko, které tímto přístupem značka na módním trhu zaujala, zcela zapadlo do charakteru doby pro níž byl typický kulturní a historický eklektismus (Máchalová, 2012, s. 190).



Obrázek 21 – Gianni Versace 1992

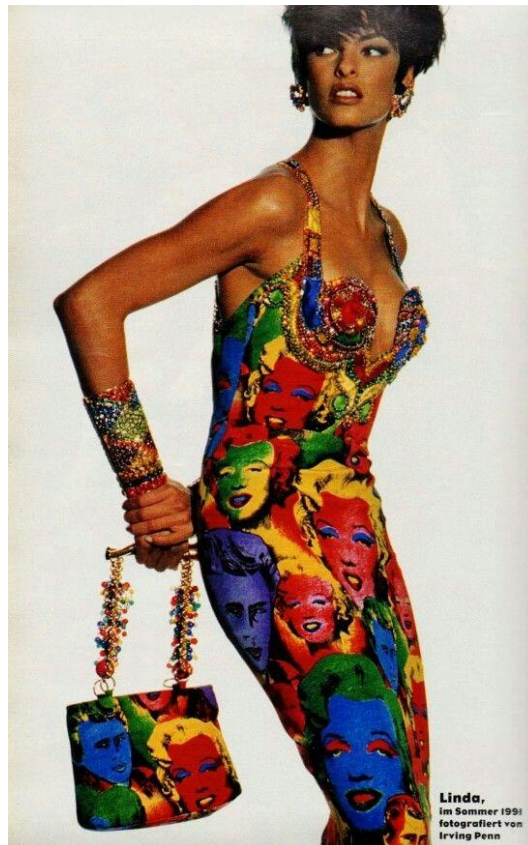
Druhá část Gianniho úspěchu spočívala v samotné prezentaci módy, kterou nastalo proměnil. Jeho módní přehlídky se staly módními show, na kterých již nebyla vidět žádná strnulá chůze ani tváře bez emocí, ale vlnící se modelky s úsměvem na tváři. Byl to právě Versace, kdo udělal z obyčejných modelek celebrity, jež později znal celý svět. Jako příklad můžeme uvést Claudii Shiffer, Cindy Crawford nebo krásnou Naomi Campbell. Kult topmodelky se tak stal úzce a nastalo spjat se značkou Versace. Pozornost soustředil i na obecenstvo módních přehlídek. Důležitější byly pro něj slavné osobnosti velikosti Madonny či princezny Diany, než anonymní nákupčí obchodních domů (Cáповá, 2022).

Třetí, avšak největší součástí značky Versace, se stala móda s velkou dávkou okázalosti. Na počátku působení ve světě módy se Gianni prezentoval hlavně couture večerními, smyslnými šaty, jež hýřily výraznými barvami. Ty byly vyráběny pro nejbohatší vrstvu společnosti, která ho zajímala. S touto prací pokračoval i v 90. letech, kdy byly modely doslova posety různými dekory. Mohli jsme tak pozorovat šaty zdobené korálky, kovovými vlákny, výšivkami nebo pestrobarevnými vzory, jež vycházely z amerického pop-artu nebo baroka. Nejtypičtějším dekorem se však pro značku Versace stala zlatá barva, které nikdy nebylo dost. V kolekcích se objevovaly zlaté lehké kabáty, kostýmy z lamé, zlaté baletní sukně nebo jen výšivky či trásně. Vedle zlatých materiálů se pak objevovaly také materiály metalické. Typickým se tak stal metalický síťový materiál, jenž si Gianni nechal patentovat roku 1982 a vytvořil z něj svou poslední kolekci r. 1997 (Fogg, 2015).

Hlavním klíčem k popularitě Versaceho oděvů se ale stal sexappeal. Gianni totiž prezentoval své sexy skandální modely tak, jako naprosto běžnou módu, která oslavovala život, stejně jako podle Gianniho sex. V tomto pohledu se často inspiroval osobností lehkých žen, kterým nechybělo sebevědomí a povrchnost. Vnímál je podobně, jako je předkládaly filmy od italských režisérů Viscontiho nebo Felliniho. A tak svým umem povýšil vzhled svůdné a vulgární ženy na úroveň gracie a kultury haute couture a vytvořil tak fenomén žen přelomu 80. a 90. let (Máchalová, 2012, s. 128). Tento přístup následně propojil s koženými materiály, kováním a jehlovými podpatky a utvořil tak zcela nové provokativní oděvy, kterým nesměly chybět hluboké výstřihy a dlouhé rozparky (Fogg, 2015, s. 467).

Vedle jeho kolekcí byla Gianniho práce silně propojená také s divadlem. Velice významná byla kostýmní tvorba pro milánské divadlo La Scala, kde svými oděvy obohatil jak baletní tak operní představení. Mimo divadlo La Scala spolupracoval taktéž s operou v San Francisku a mnoha dalšími soubory. Vedle divadla věnoval svou práci také hudebním hvězdám a jejich show, jako byl Elton John nebo Madona (Máchalová, 2012, s. 128)

Gianni Versace ukázal svou tvorbou světu, že nic nemusí být tabu. Nastavil společnosti konce 20. století zrcadlo, které si zbohatlíci zamilovali a dokonce jej opěvovali a taktéž proměnil pozici své módní značky na kultovní záležitost. Díky silnému rodinnému poutu se sestrou Donatellou a jejím pokračování ve stylu Versace, můžeme mít pocit, že je Gianni stále tady (Steele a Carrara, 2022).



Obrázek 22 – Gianni Versace

2.3 Italská obuv a doplňky

Produkt „Made in Italy“ je automaticky spjat s tradiční výrobou obuvi a doplňků, která je v italské společnosti zakořeněná již od dob renesance. Vysoká řemeslná hodnota italské výroby postavila Itálii v průběhu 20. století na vrchol obuvnického sektoru, kde se drží dodnes. Kvalitní italskou obuv najdeme ve 20. století pod značkami Gucci, Prada, Loriblu, Tod's, Ferragamo či Zanotti (Zito, 2022).

2.3.1 Salvatore Ferragamo

První polovina 20. století patřila v italském světě obuvi návrháři, jehož tvorba zahrnovala spoustu zajímavých nápadů a netradičních materiálů. Salvatora Ferragama tak můžeme vnímat jako osobnost, která se ocitla na pomezí řemeslníka a umělce.

Salvatore Ferragamo pocházel z velké rodiny a chudých poměrů jižní Itálie, které přiměly jeho, stejně jako sourozence, k brzké emigraci do Spojených států amerických. Již od dětství snil o ševcovském řemesle, které bylo na počátku 20. století v Itálii považováno za jedno z nejskromnějších, a tak se ze strany rodičů velké podpory nedočkal. To se změnilo roku 1907, kdy ve svých devíti letech vyrobil své první boty z bílého plátna pro svou sestru Giuseppinu ke svatému přijetí a zachránil tak rodinu před společenskou ostudou. Během následujících let se Salvatore vyučil řemeslu v Neapoli a opět se vrátil do rodného Bonita, kde založil malou obuvnickou dílnu s obchodem (Timeline Salvatore Ferragamo, 2022).

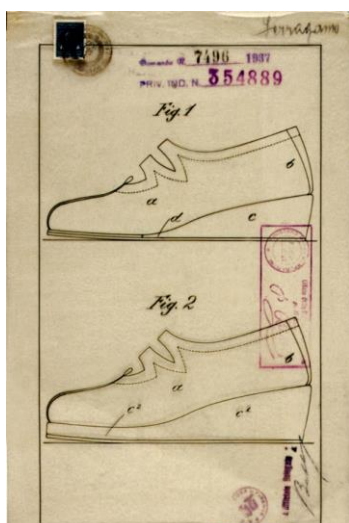
Jak již bylo zmíněno, součástí Ferragamova života byla i emigrace do Ameriky, kam se vydal hledat nový a jiný přístup k výrobě obuvi. Americký tovární způsob produkce, který poznal při práci v továrně Plant Shoe Factory v Bostonu, ale neměl takovou úroveň, jakou očekával. Strojově vyráběná obuv postrádala především kvalitu, která k tradičnímu italskému obuvnickému řemeslu bezpochyby patřila. Své místo v zámoří nakonec našel v Kalifornii, kde se díky bratrovi Alfonsovi dostal do světa filmu a brzy tak mohl otevřít obchod pro filmové hvězdy v Mission Canyon. Jeho první zakázkou byla obuv v kovbojském stylu pro film *The Diamond from the Sky* roku 1915 (Timeline Salvatore Ferragamo, 2022).

Největší holywoodský rozmach zažil Salvatore Ferragamo od roku 1923, kdy získal licenci na Hollywood Boot Shop, jeden z nejstarších a nejelegantnějších obchodů v Los Angeles. V těchto prostorách si vytvořil Ferragamo svou vlastní malou Itálii, kterou chtěl skrze salón ukázat a přiblížit americkým zákazníkům. Proto byl např. interiér laděn do stylu italské

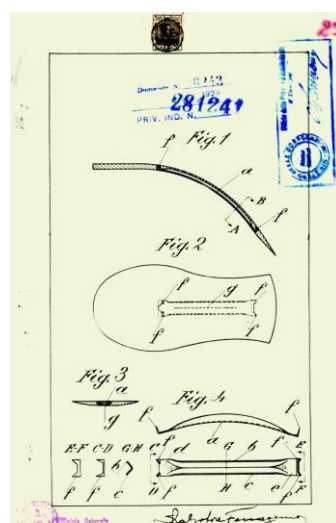
renaissance. V době velkého rozkvětu firmy byla jeho výroba rozdělena do 3 kategorií: obuv pro film, obuv na zakázku a obuv určená pro Grauman show. Ferragamo přispíval svou tvorbou především do filmů režiséra Cecila B. DeMille, a tak jeho obuv najdeme ve filmech jako *The Ten Commandments* (1923), *The Volga Boatman* (1926) nebo *King of Kings* (1927). Ferragamovu obuv zajisté můžeme spatřit i v mnoha dalších filmech jiných tvůrců. Postupem času si Ferragamovu kvalitní obuv oblíbilo spousta hvězd, mezi které patřily herečky jako Joan Harlow, Greta Garbo nebo Marilyn Monroe (Timeline Salvatore Ferragamo, 2022).

Po roce 1926 se Ferragamo vrátil zpět do Itálie, aby zachoval tradiční řemeslnou kvalitu výrobků. Se svou značkou se následně usídlil ve Florencii, kde začal rozvíjet a vylepšovat nejen výrobní proces, ale také celkový design obuvi. Americko-italská spolupráce se rozpadla roku 1929 kvůli krachu americké burzy, a tak zůstala značka Ferragamo čistě italskou záležitostí (Timeline Salvatore Ferragamo, 2022).

Oblíbenost Ferragamovy tvorby spočívala především v tom, že jeho obuv skvěle padla. Tento um získal Salvatore Ferragamo svým pečlivým studiem anatomie chodidla, kterému se věnoval ve večerních kurzech v Los Angeles. Díky tomu tak dokázal správně a pečlivě změřit chodidlo a následně zhotovit takovou obuv, která přesně odpovídala nositelově noze. Díky pečlivému nastudování anatomie chodidla došel ke svému největšímu vynálezu, což byl ocelový klenek na podporu klenby. Tento objev si nechal patentovat roku 1929 stejně jako mnoho svých dalších nápadů. Mezi ně patřil například klínový podpatek z korku, který byl do obuvi zakomponován z důvodů nedostatku ocelového materiálu ve 30. letech (Ricci, 1998).



Obrázek 23 – Vynález klínové podešve z korku



Obrázek 24 – Vynález ocelového klenku

Ačkoliv se nám to může zdát překvapivé, byl to právě nedostatek materiálu způsobený embargem a válkou 30. let, který vybudil ve slavném obuvníkově mnohem větší kreativitu. Díky své vynalézavosti dokázal vytvořit svršky obuvi prakticky ze všeho. Z prostých materiálů jako bylo konopí, plst', rafie či rybí useň, nebo naopak z materiálů exotičtějších, mezi které patřila třeba krokodýlí a hadí useň. Jeho tvorba se nebránila ani vskutku neobvyklým materiálům, kterým byl např. celofán v kombinaci s hedvábím. Salvatore Ferragamo byl prvním obuvníkem, jenž zakomponoval do obuvi umělý materiál. Velmi obdivuhodná je také jeho hra s kombinacemi různých materiálů a barevností, při které jakoby demonstroval myšlenku, že každý materiál má možnost stát se ušlechtilým. Vedle netradičních materiálů stále pracoval i s materiály běžnými. Velmi typickým materiálem byl např. velur - broušená useň. Jako zajímavost můžeme ještě zmínit práci s tradiční italskou krajkou nebo výšivkou, jimiž dodával své obuvi patřičnou něžnost (Ricci, 1998).

Po druhé světové válce se stal oblíbeným materiálem plast. A tak ho nacházíme i ve Ferragamově tvorbě v podobě transparentní, „neviditelné“ podešve a hlavně v nejslavnějším modelu „Neviditelný sandál“, jenž mu přinesl cenu Neimana Marcuse r. 1947. Tato obuv se stala symbolem nového věku, „věku nylonu“ (Ricci, 1998).



Obrázek 25 – Salvatore Ferragamo, Neviditelný sandál 1947

Salvatore Ferragamo, přispěl obuvnickému světu v mnoha směrech. Obohatil ho o netradiční a nový přístup k designu, nové materiály a převratné patenty. Svět opustil roku 1960. Firma Ferragamo dále fungovala pod vedením manželky Wandy Ferragamo, jež vnesla do rodinné značky víc ženskosti. Změnila také název firmy na Salvatore Ferragamo a zasloužila se o nové logo vycházející z podpisu zakladatele. Od 60. let začala firma nabízet další produkty, a to hedvábné šátky, parfémy, kabelky či pánské doplňky, ačkoliv stěžejním produktem

zůstala obuv vysoké kvality. Firma Salvatore Ferragamo zůstává do dnes tradičním italským rodinným podnikem (Timeline Salvatore Ferragamo, 2022) .

2.3.2 Gucci

U italského designu je takřka nezbytné vzpomenout značku, která působí na trhu módy a doplňků již celých 100 let. Značka Gucci byla založena roku 1921 Gucciem Gucci, jehož jméno skrývají dvě G ve světově proslulém logu dodnes.

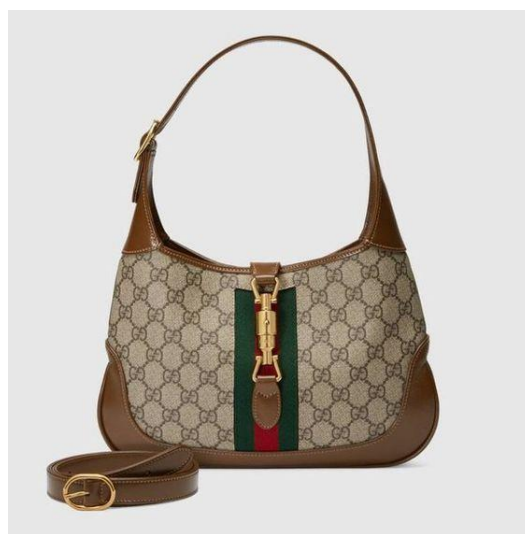
Počátek firmy Gucci nalezneme ve 20. letech ve Florencii, kdy Guccio Gucci založil dílnu, která se zabývala výrobou koženého zboží. Tím byly zejména rukavice, zavazadla a jezdecké pomůcky (sedla, uzdy, třmeny atd.). Volba těchto produktů vycházela z Gucciho práce v londýnském hotelu Savoy, kde byl učarován anglickou šlechtou a koňmi. Díky dokonalému a kvalitnímu řemeslnému zpracování na trhu brzy uspěl a získal si tak zákazníky, kteří patřili do vysoké společnosti a měli zálibu v koňských dostizích a v jezdeckví. Požadavky aristokratů na oblečení a doplňky v jezdeckém stylu následně přiměly značku Gucci rozšířit svůj sortiment o produkty a prvky, jež se následně staly ikonickými. Hlavním typickým prvkem Gucci se tak stalo zlaté kování inspirované koňskou uzdou a červenozelený popruh vycházející z pásu držící jezdecké sedlo na hřbetu koně (Izo, 2022).

Během 30. let prošly výrobky Gucci zásadní proměnou díky nedostatku usňového materiálu, který byl v Itálii způsoben již zmiňovaným embargem za Musolliniho vlády. Tato nepříznivá situace přiměla rodinu Gucci zakomponovat do výroby produktů jiné, levnější a dostupnější materiály jako např. proutí, rafii nebo textil a omezit tak nedostatkovou tradiční telecí useň zv. Cuoio grasso. V návaznosti na to nechal Gucci vyrobit ikonickou konopnou textilií se zámkovým diamantovým vzorem, která se stala pro design značky velmi osobitým prvkem. V podobné situaci se firma ocitla i o 10 let později po druhé světové válce, kdy byl do materiálového spektra přidán další charakteristický materiál, japonský leštěný bambus. Díky této situaci, a kreativitě Guccia Gucciho, tak mohla roku 1947 vzniknout slavná Bamboo Bag. Kabelka, jejíž design byl postaven na tvaru klasické jezdecké brašny a bambusovém držadlu (Ramzi, 2022). Tato kabelka se stala velmi oblíbenou po premiéře italského filmu *Viaggio in Italia* r. 1953, ve kterém visela na rameni herečky Ingrid Bergman (Ramzi, 2022). Roku 1953 ztratila značka Gucci svého zakladatele. Do jejího vedení byli následně postaveni čtyři synové, díky kterým se společnost nejen udržela na trhu módy, ale navíc exponenciálně vzrostla. Velkou roli v rozvoji firmy sehrál nejstarší syn Aldo Gucci, jenž se zasloužil

zejména o vybudování poboček v zahraničí za účelem získání větší kupní síly. První zahraniční obchod byl otevřen v americkém New Yorku roku 1955, což znamenalo pro firmu Gucci zásadní rozšíření obchodu na americký trh. Díky tomuto tahu získala společnost jak větší odbyt výrobků, tak vlivné zákazníky z řad celebrit, které se následně podílely na propagaci jejích produktů. Touto cestou byla v 60. letech zpopularizována např. kabelka ve stylu hobo bag, později známá pod názvem Jackie bag, kterou si oblíbila americká první dáma Jacqueline Kennedy. Velmi podobný případ nastal taktéž u známé kabelky s bambusovými uchy, kterou v 90. letech proslavila britská princezna Diana (Ramzi, 2022).



Obrázek 26 – Bamboo bag 1947



Obrázek 27 – Jackie bag 1961

Vedle rozšíření obchodu se Aldo Gucci zasloužil i o nové produkty, mezi které patří např. ikonická kabelka Horsebit z roku 1955, jež vkusně následovala jezdecký styl Gucci (Ramzi, 2022) a především nový ucelenější vizuální styl rodinného podniku. Byl to právě on, kdo poprvé vytvořil dnes již typické logo Gucci se dvěma G, které zná prakticky celý svět. Dnešnímu logu však předcházela jiná Gucciho signifikantní označení, která se stále vyvíjela. Do roku 1955 byla značka Gucci prakticky bez loga. Od 20. let byly produkty z rodinné dílny označovány kaligrafickým nápisem Gucci, jenž vycházel z podpisu Guccia Gucci. Během 30. let přišel první náznak loga ve formě malého obrázku hotelového poslíčka se zavazadly s jednoduchým nápisem Gucci. Ten byl však roku 1955 rodinou vyměněn za erb s rytířem nesoucí zavazadla, který měl odkazovat na renesanční počátky sedlářského a brašnářského řemesla. K tomuto erbu přidal Aldo Gucci roku 1958 název firmy tenkým bezpatkovým písmem s velkými rozpaly. Toto následně začalo fungovat jako samostatné logo typické pro značku Gucci. Nápad se dvěma překříženými G přinesl Aldo Gucci roku

1960. Trvalo však 32 let než se tento symbol, vycházející z ikonické tkaniny, stal oficiálním a světoznámým logem firmy Gucci (Il marchio Gucci, c2014-2021).

V průběhu 80. let zažila značka Gucci velký vzestup a následně silný úpadek. Roku 1981 představila značka ve Florencii svou první kolekci konfekčního oblečení, která nadchla svými florálními motivy celý módní svět. Tento úspěch však odstartoval rodinou rivalitu a ta italské firmě značně uškodila. Do vedení firmy usedl synovec Alda Gucciho Maurizio, který postupem času vytlačil z vedení firmy zbylé rodinné příslušníky a dovedl tak firmu na pokraj bankrotu. Díky konání Maurizia Gucciho zažila značka Gucci velký úpadek a prodáním podílu investiční společnosti Investcorp, tak ztratila italskou tradici rodinného dědičného bohatství (Izo, 2022).

Na světové módní scéně se značka Gucci dostala znovu na výsluní až na počátku 90. let díky netradiční a šokující tvorbě amerického návrháře Toma Froda. Jeho modely bílých žerzejových šatů doplněných o opasky v jezdeckém stylu se následně staly typickým vzhledem značky Gucci v průběhu 90. let (Izo, 2022).



Obrázek 28 – mokasíny Gucci

PRAKTICKÁ ČÁST

3 KOLEKCE LA DOLCE VITA

Autorská kolekce, jež byla pojmenována La Dolce Vita, tedy sladký život, je oslavou kulturně bohaté Itálie a rozmanité italské společnosti. Cílem této práce bylo vyzdvihnout bujarost italské národy, která je, jak již bylo nastíněno v teoretické části, také velkým základem italské módy. Zároveň práce poukazuje na společenské rozdíly jednotlivých oblastí, které jsou v Itálii velmi výrazné. Kolekce by měla diváka či zákazníka zaujmout především svou hravostí a odvážným, netradičním designem.

3.1 Inspirace

Při tvorbě kolekce obuvi a doplňků jsem inspiraci čerpala ze dvou zdrojů. Prvním, již zmiňovaným zdrojem byla italská společnost a její rozdělení, které se v Itálii drží dodnes. Sbírkou produktů je tak rozvrhnutá do tří mini kolekcí zastupující oblasti severní, střední a jižní Itálie.

Druhým pramenem inspirace byla módní tvorba značky Dolce&Gabbana. Tato výrazná italská značka upoutala mou pozornost nejen svým okázalým designem, ale především jejími zdroji inspirace. Tvorba Domenica Dolce a Stefana Gabbany vychází hlavně ze Sicílie. Následně pak z italské společnosti, italské kultury a z italských žen, které zkrášlovaly filmová plátna ve 40. a 50. letech 20. století. Italská žena v podobě např. Anny Magnani či Sophii Loren se tak stala jejich největší múzou. Návrháři předkládají světu ženu typicky jihoitalskou. Je nezaujatá a drzá, s respektem k bohu, církvi a rodině, a zároveň obdařená správnou dávkou sexappealu, provokace a smyslnosti. Tvorba značky Dolce&Gabbana je velmi svůdným a pestrým dílem i oslavou krásy všech žen. Vedle práce s ženstvím mě firma zaujala svým velkým vztahem k italské tradici, který spočívá zejména v řemesle vysoké kvality.

Jako výchozí bod mé práce jsem zvolila kolekci D&G Primavera Estate 2021, vyprávějící příběh slunné, temperamentní Sicílie a následků střetu čtyř rozdílných kultur - italské, arabské, španělské a normanské. Sami designéři popsali toto kulturní ovlivnění a jejich kolekci takto: „Vážili jsme si všeho, co nám sem přinesli a dali jsme to dohromady!“

Nejvýraznějším prvkem kolekce je technika patchwork, kterou můžeme ve tvorbě D&G pozorovat již dlouhodobě. Důvodem jeho použití na jaře roku 2021 byla reakce na to, jak pandemie způsobená nemocí Sars Covid-19 negativně ovlivnila finanční stav módního průmyslu. V patchworku je však ukryta ještě další, pozitivnější myšlenka, a to oslava

italského krejčovského řemesla zv. fatto e mano, díky kterému má každý model svůj vlastní příběh. Kolekce také představuje myšlenku spolenectví a jednoty, díky níž jsme silnější dohromady, než každý zvlášť. Má být také poslem optimismu a naděje, který v nás stále je.



Obrázek 29 – Inspirační koláž Dolce&Gabbana

3.2 Moodboard



Obrázek 30 - Moodboard

3.3 Profil cílové zákaznice

Kolekce La Dolce Vita je určena ženě, která se nebojí být výraznou osobností ve společnosti. Je sebevědomá a i přesto, že přesně ví co chce, někdy trochu blázní. Mezi její zájmy patří kultura, design, móda a taktéž gastronomie. Volný čas tráví nejraději s přáteli, rodinou nebo se svým mužem. V oblíbě má posezení v kavárně, nebo návštěvy různých společenských událostí. Finance jí nechybí, a tak si může dovolit obuv a doplňky od luxusních značek či vyrobené přímo zakázkově. Její styl spočívá v jednoduchém oděvu, který však nepostrádá správnou dávku sexappealu. Má ráda jedinečné doplňky, jenž dokáží její look pozvednout na vyšší úroveň a především, zbožňuje kvalitní obuv.



Obrázek 31 – Profil cílové zákaznice

3.4 Barevnost a materiály

Sbírka produktů je tvořena technikou patchworku, který v designu zastupuje výraznou roztržitost italské společnosti. Patchwork je vyroben z kvalitních vzorovaných látek, mezi kterými najdeme hedvábný krepdešín, hedvábné plátno, hedvábný satén, manšestr nebo bavlněný atlas. Na obuvi jsou využívány jak látky nové tak zbytkové, aby byl využit i textilní odpad. Vedle rozmanitých látek najdeme na obuvi jemnou kozí chromočiněnou useň, a nebo hovězí useň tříslučiněnou. Pro luxusnější vzhled produktů bylo do designu zakomponováno i bukové dřevo, které je ve formě jehlových podpatků u obuvi a elegantních držadel u kabelek. Dřevěné komponenty vyrobené speciálně na zakázku, odkazují na tradici kvalitní řemeslné výroby v Itálii.

Barevnost kolekce je rozdělena dle jednotlivých italských oblastí, jež produkty zastupují. V první mini kolekci, inspirované severem Itálie a městem Milanem, dominuje barva modrá, kterou doprovází zejména barva žlutá, růžová a černá. Tato barevnost, stejně jako vzory na látkách, by měla působit klidně, vyrovnaně a taktéž luxusně.

Druhá mini kolekce, vycházející z romantických měst ve středu Itálie - Florencie a Říma, vyniká barvou jemně růžovou, kterou doplňuje barva béžová, světle modrá a černá. Zvolená barevnost a vzory na textiliích odkazují na mé pocity, které mi utkvěly v paměti po návštěvě těchto dvou krásných měst.

Třetí mini kolekce, odkazující na divokou jižní Itálii a horkou Sicílii, oplývá především barvou výrazně zelenou a červeně fialovou magentou. Ty opět doplňuje barva modrá a také žlutá. Výrazná barevnost by měla charakterizovat živost a nespoutaný temperament jihu.

Nutno ještě dodat, že barva černá symbolizuje tradiční černé šaty italských žen, ze kterých často vychází designéři Domenico Dolce a Stefano Gabanna.

3.5 Produkty kolekce

Moda Milano

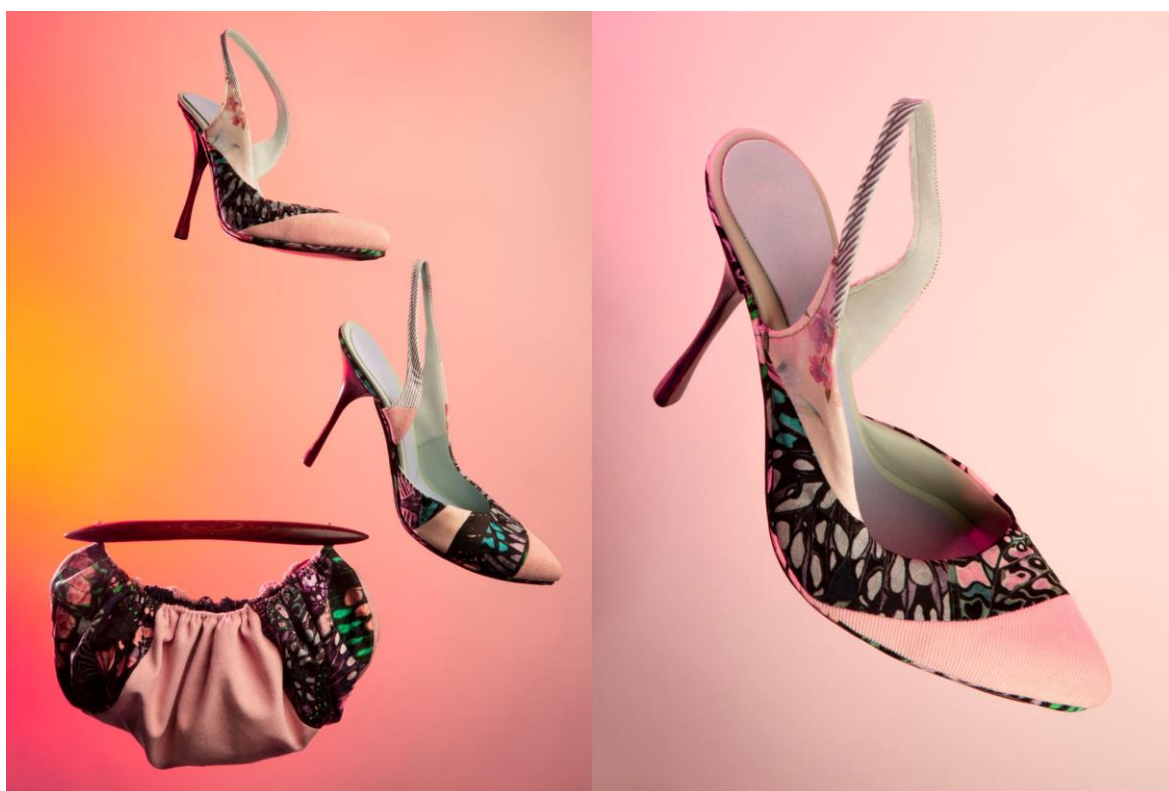
První část kolekce nazvaná „Moda Milano“ v překladu módní Milano, je z celé práce nejpočetnější a také nejnáročnější. Při tvorbě této mini kolekce bylo mým cílem ukázat skrze design a látky, společenskou sílu italské severní oblasti, která ekonomicky dominovala v historii a důležitá je i dnes. Tuto milanskou mini kolekci jsem poskládala z lodiček typu d'orsay „Federica“ a z řasené kabelky „Alessandra“, kterými může žena doplnit a oživit svůj jednoduchý business outfit. Dále v ní najdeme sandály typu T-bar na vysokém podpatku „Gorgia“ ozvláštněny vázankou kolem kotníku, jenž dodávají smyslnost večernímu letnímu oděvu do společnosti.



Obrázek 32 – Moda Milano

Città romantiche

Uprostřed autorské sbírky najdeme mini kolekci zvanou Città romantiche neboli romantická města. Design této části práce byl vytvořen jako první a vznikl dle mých pocitů a vzpomínek ze dvou italských měst Florencie a Říma. Produkty vyobrazují mé osobní dojmy z teplých letních dnů, kdy jsem byla obklopena skvosty italské kultury. Když zavřu oči, stále vidím nádherné mramorové fasády florentských bazilik, které byly v barvách jemné zelené, růžové a bílé. Také slyším šumění všech římských fontán s jejich romantickými příběhy. Mé zážitky jsem vtiskla do lodičky typu slingback „Maria“ a do menší kabelky „Alessia“. Tvar kabelky byl inspirován slaměným košíčkem, jenž jsem nosila při pobytu v Římě.



Obrázek 33 - Città Romantiche

Sicilia sfrenata

Na samém konci kolekce, stejně jako na jižním konci Itálie, najdeme nespoutanou Sicílii nebo-li Sicilia sfrenata, tudíž divokou mini kolekci. V lehkých sandálech s vázankou kolem kotníku zv. „Francesca“ a šátku „Giulia“ je promítána divokost, temperament, ale i ekonomické strádání jižní části Apeninského poloostrova. Obuv a doplněk jsou sice skromné svou formou, ale zároveň výrazné barevností a látkami.



Obrázek 34 – Sicilia Sfrenata

ZÁVĚR

Teoretická část práce mě dovedla k pochopení, proč je Itálie tak roztržštěným a ve své podstatě chudým státem. Zároveň mi ukázala, jak moc se může italská společnost odrážet ve vizuální tvorbě jednotlivých tvůrců, jak velké pouto svazuje italské designéry s italskou tradicí.

Téma italské společnosti a italské vizuální kultury jsem si vybrala kvůli mému zálibení k Itálii samotné. Itálie je pro mne velkou studnicí inspirace a fascinace. Baví mě jejich kultura, nátura, kuchyně nebo jazyk. Nejvíce jsem však ohromena jejich rytmem a přístupem k životu, který se od toho našeho českého tolik liší. Jejich již několikrát zmiňovaná *La dolce vita* spočívá v myšlence, že život by měl být sladký a zábavný i přes všechny těžkosti, které nám občas přijdou do cesty, což jsme mohli pocítit i v jejich historii. A právě proto jsem se rozhodla tvořit mou závěrečnou práci tak, aby mě co nejvíce bavila. V posledních letech jsem se cítila lehce ztracená. Hledala jsem styl a smysl mé práce, mého designu, který se doteď stále držel mladšího já, jež obdivovalo půvab starých časů. Často jsem upřednostňovala eleganci před divokostí, i když jsem věděla, že ve mě dřímá. Nikdy mě však nenapadlo tyto dvě věci spojit a vytvořit design v němž má radost a rozjařilost dodá produktům věrohodnou eleganci a sexappeal. Výsledná kolekce *La dolce vita* taková je, a tak můžu s klidným srdcem říci, že jsem svůj cíl splnila a zároveň svůj život velmi obohatila. Utvrdila jsem se především v tom, že být designer a kvalitně umět obuvnické řemeslo je velká dřina, která vyžaduje nejen píli, odhodlání a spoustu času, ale hlavně lásku, nadšení a podporu. Bez všech těchto ideálů to funguje jen velmi těžko.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. BHASKARAN, Lakshmi, 2007. *Podoby moderního designu: inspirace hlavních hnutí a stylů pro současný design*. V Praze: Slovart. ISBN 80-7209-864-0.
2. BLACK, Jeremy, 2020. *Stručné italské dějiny*. V nakladatelství Leda vydání první. Přeložil Aleš VALENTA. Voznice: Leda. Státy a národy. ISBN 978-80-7335-658-3.
3. BULL, Anna Cento, 2016. *Modern Italy: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. ISBN 9780198726517.
4. BURCKHARDT, Jacob Christoph, 2013. *Kultura renesance v Itálii*. 1. V Praze: Rybka. ISBN 978-80-87067-08-6.
5. CALEFATO, Patrizia, 2016. Italian Fashion in the Latest Decades: From Its Original Features to the “New Vocabulary”. *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*. 1(1), 1-17.
6. DEMPSEY, Amy, 2005. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 2. vyd. [Praha]: Slovart. ISBN 80-7209-731-8.
7. FIELL, Charlotte a Peter FIELL, 2006. *Design 20. století*. 1. Praha: slovart. ISBN 80-7209-560-9.
8. FOGG, Marnie, ed., 2015. *Móda: úžasný příběh fenoménu: historický vývoj, detailní vyobrazení i příběhy slavných návrhářů*. 1. Přeložil Zuzana PAVLOVÁ, přeložil Runka ŽALUDOVÁ. V Praze: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6.
9. HAUFFE, Thomas, 2004. *Design*. Vyd. 1. Brno: Computer Press. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0284-x.
10. HOOPER, John, 2016. *The Italians*. 1. USA: PENGUIN GROUP USA. ISBN 014312840X.
11. KARASOVÁ, Daniela, 2012. *GDN: geneze designu nábytku*. First published. V Praze: Uměleckoprůmyslové muzeum. ISBN 978-80-7101-103-3.
12. KOLESÁR, Zdeno, 2009. *Nové kapitoly z dějin dizajnu*. 2. Bratislava: Slovenské centrum dizajnu. ISBN 978-80-970173-1-6.
13. MÁCHALOVÁ, Jana, 2012. *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*. Vyd. 1. Praha: Brána. ISBN 9788072436088.
14. PAVLÍČEK, Jan F., 2017. *Dějiny Itálie*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-5274-6.
15. PROCACCI, Giuliano, 1997. *Dějiny Itálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. Dějiny států. ISBN 978-80-7106-721-4.

16. RICCI, Stefania, 1998. Materiály a kreativita: látky z níž sny jsou tkány. In: *Sborník materiálů ze II. mezinárodní konference Obuv v historii 1997*. s. 113-122.
17. SOLLY, Martin, 2019. *Jací jsou-Italové*. Brno: Lingea s.r.o. ISBN 978-80-7508-506-1.
18. WILKINSON, Philip, 2014. *Design: vrcholy světového designu 19. a 20. století*. Vyd. 1. [Praha]: Knižní klub. ISBN 978-80-242-4547-8.

19. SEZNAM ONLINE ZDROJŮ

1. Alessandro Mendini, 2022. In: *Magis: pushing the boundaries of design since 1976* [online]. Italia: Magis [cit. 2022-03-08]. Dostupné z: <https://www.magisdesign.com/designer/alessandro-mendini/>
2. Alessandro Mendini, 2021. In: *Memphis Milano* [online]. Milano: Memphis Milano [cit. 2022-03-08]. Dostupné z: <https://www.memphis-milano.com/alessandro-mendini/>
3. ČÁPOVÁ, Irena, 2022. Den, kdy zabili Versaceho. Den, který změnil světový módní průmysl. In: *Forbes* [online]. Praha: MediaRey, SE [cit. 2022-04-03]. Dostupné z: <https://forbes.cz/den-kdy-zabili-versaceho-den-ktery-zmenil-svetovy-modni-prumysl/>
4. CURTI, Benedetta, 2022. Storia della Medusa di Versace, il simbolo che custodisce il dna del marchio da sempre. In: <https://www.harpersbazaar.com/it/> [online]. Italy: Harper's Bazaar [cit. 2022-04-03]. Dostupné z: <https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a37752240/versace-medusa-storia/>
5. DA CRUZ, Elyssa, c2000-2022. Made in Italy: Italian Fashion from 1950 to Now. In: *The Met* [online]. New York: The Met [cit. 2022-03-14]. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/toah/hd/itfa/hd_itfa.htm
6. Design Icon: Achille Castiglioni, 2022. In: *Artemest* [online]. New York: Artemes [cit. 2022-03-08]. Dostupné z: <https://artemest.com/collections/design-icon-achille-castiglioni>
7. Design Icon: Alessandro Mendini, 2022. In: *Artemest* [online]. New York: Artemes [cit. 2022-03-08]. Dostupné z: <https://artemest.com/collections/alessandro-mendini>
8. Design Icon: Gio Ponti, 2022. In: *Artemest* [online]. New York: Artemes [cit. 2022-03-06]. Dostupné z: <https://artemest.com/collections/gio-ponti>
9. FIORENTINI, Aurora, 2022. Giorgio Armani. In: *Love to Know* [online]. Love to Know [cit. 2022-04-02]. Dostupné z: <https://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-clothing-industry/fashion-designers/giorgio-armani>
10. Gio Ponti, 2018. In: *Molteni&C* [online]. Giussano (Italia): Molteni&C [cit. 2022-03-07]. Dostupné z: <https://www.molteni.it/en/designer/gio-ponti>
11. Giorgio Armani: Italian fashion designer, 2022. In: *Britannica.com* [online]. London: Britannica [cit. 2022-04-02]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Giorgio-Armani>
12. Il marchio Gucci: La storia del marchio Gucci, c2014-2021. In: *Museo del marchio italiano* [online]. Italia: Museo del Marchio Italiano [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://www.museodelmarchioitaliano.it/marchi/gucci.php>

13. IZO, Rocco, 2022. Marchio Gucci: Una Storia di Successo. In: *Makers Valley* [online]. MakersValley LLC [cit. 2022-04-09]. Dostupné z: <https://blog.makersvalley.it/marchio-gucci-un-storia-di-successo>
14. MERLOTTI, Andrea, 2013. I percorsi della moda made in Italy. In: *Treccani* [online]. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana [cit. 2022-03-22]. Dostupné z: https://www.treccani.it/enciclopedia/i-percorsi-della-moda-made-in-italy_%28II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica%29/
15. NĚMEČKOVÁ, Sára, 2013. Achille Castiglioni: Génius hledající inspiraci ve všedních věcech. In: *Insidecor* [online]. Praha: Insidecor [cit. 2022-03-07]. Dostupné z: <https://www.insidecor.cz/blog/achille-castiglioni-genius-hledajici-inspiraci-ve-vsednich-vecech/>
16. PASCUCCI, Denim, 2008. AD Classics: Pirelli Tower / Gio Ponti, Pier Luigi Nervi. In: *ArchDaily* [online]. ArchDaily [cit. 2022-03-07]. Dostupné z: <https://www.archdaily.com/481062/ad-classics-pirelli-tower-gio-ponti-pier-luigi-nervi>
17. PIRRO, Deirdre, 2022. The Fontana sisters. In: *The Florentine* [online]. Florence: The Florentine [cit. 2022-03-25]. Dostupné z: <https://www.theflorentine.net/2019/06/11/fontana-sisters-fashion/>
18. RAMZI, Lilah, 2022. From the Jackie to the Diana, a History of Gucci Handbags. In: *Vogue* [online]. USA: Vogue [cit. 2022-04-16]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/article/gucci-handbags>
19. STEELE, Valerie a Gillion CARRARA, 2022. Italian Fashion. In: *Love to Know* [online]. Love to Know [cit. 2022-03-14]. Dostupné z: <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-around-world/italian-fashion>
20. Timeline Salvatore Ferragamo, 2022. In: *Salvatore Ferragamo* [online]. Florence: Salvatore Ferragamo [cit. 2022-05-19]. Dostupné z: https://www.ferragamo.com/shop/eu/en/sf/timeline#group1890s_1898
21. b.r. In: *Treccani* [online]. [cit. 2022-01-17].
22. Vestire un paese: la moda italiana nel Novecento, 2022. In: *Eccellenze Italiane* [online]. Eccellenze Italiane [cit. 2022-03-21]. Dostupné z: <https://www.eccellenzeitaliane.com/notizie/vestire-un-paese-la-moda-italiana-nel-novecento.html>
23. ZITO, Martina, 2022. Luxury Shoes, The Made in Italy Product. In: *Italian Traditions* [online]. ITALIAN TRADITIONS SRL. [cit. 2022-05-19]. Dostupné z: <https://italian-traditions.com/luxury-shoes-the-made-in-italy-product/>
24. <https://www.vogue.com/article/gucci-handbags>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 - Piero della Francesca, Ideální město Urbino	15
<i>Dostupné z: http://www.gallerianazionalemarche.it/collezioni-gnm/citta-ideale/</i>	
Obrázek 2 - Telemaco Signorini, Strada alla Capponcina.....	24
<i>Dostupné z: https://www.sba.it/portfolio/telemaco-signorini-strada-alla-capponcina/</i>	
Obrázek 3 - Pietro Fenoglio, Villa Scot.....	26
<i>Dostupné z: https://www.culturalheritageonline.com/location-2042_Villa-Scott.php</i>	
Obrázek 4 - Giorgio de Chirico, Piazza d'Italia 1964	36
<i>Dostupné z: https://www.dorotheum.com/cz/l/4198142/</i>	
Obrázek 5 – Carlo Mollino, Křeslo pro CADMA	38
<i>Dostupné z: https://www.pamono.com/designers/carlo-mollino</i>	
Obrázek 6 – Joe Colombo, The Tube Chair	39
<i>Dostupné z: https://www.dezeen.com/2016/07/31/cappellini-reissues-joe-colombo-classic-1969-tube-chair/</i>	
Obrázek 7 – Ettore Sottsass, příborník Cassablanca	40
<i>Dostupné z: http://www.artnet.com/artists/ettore-sottsass/carlton-bookcase-xPahF8Iw3AeK6Fjf2Yf2YA2</i>	
Obrázek 8 – Gio Ponti, Pirelli Tower Milano.....	42
<i>Dostupné z: https://www.archdaily.com/481062/ad-classics-pirelli-tower-gio-ponti-pier-luigi-nervi</i>	
Obrázek 9 – Gio Ponti, Pirelli Tower Milano.....	42
<i>Dostupné z: https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/en/centro-pirelli-oggi-sede-regione-lombardia/</i>	
Obrázek 10 – Gio Ponti, lampa Bilia	43
<i>Dostupné z: https://betonbrut.co.uk/gio-ponti-bilia-lamp/</i>	
Obrázek 11 – Gio Ponti, kávovar La Pavoni	43
<i>Dostupné z: https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/a-coffee-break-podava-se-kava</i>	
Obrázek 12 – bratři Castiglioni, stolička Sella	44
<i>Dostupné z: https://www.insidecor.cz/produkty/preview/17615/stolicka-sella/</i>	
Obrázek 13 – bratři Castiglioni, stolička Mezzadro	44
<i>Dostupné z: https://www.insidecor.cz/produkty/preview/17616/stolicka-mezzadro/</i>	
Obrázek 14 – Achille Castiglioni, lampa Acro	45
<i>Dostupné z: https://www.insidecor.cz/blog/achille-castiglioni-genius-hledajici-inspiraci-ve-vsednich-vecech/</i>	

Obrázek 15 – Alessandro Mendini, Wassily chair	47
<i>Dostupné z: https://www.phillips.com/detail/alessandro-mendini/UK050112/110</i>	
Obrázek 16 – Alessandro Mendini, Proust chair	47
<i>Dostupné z: https://bit.ly/3lIRGdU</i>	
Obrázek 17 – Ava Gardner ve filmu The Barefoot Contessa	50
<i>Dostupné z: https://www.tungir.com/tag/Sorelle%20Fontana</i>	
Obrázek 18 – Emilio Pucci	52
<i>Dostupné z: https://firenzeurbanlifestyle.com/emilio-pucci-storia-della-moda-a-firenze/3/</i>	
Obrázek 19 – Franco Moschino 1985	53
<i>Dostupné z: https://www.beatricebrandini.it/franco-moschino-fantasia-ironia-gioia-irriverenza-candore/</i>	
Obrázek 20 – Giorgio Armani 1991	55
<i>Dostupné z: https://styleregistry.livejournal.com/253519.html</i>	
Obrázek 21 – Giani Versace 1992	57
<i>Dostupné z: https://bit.ly/3wCQtUN</i>	
Obrázek 22 – Giani Versace	59
<i>Dostupné z: http://www.scostumista.com/2013/10/versace-pop-art-collection.html</i>	
Obrázek 23 – Vynález klínové podešve z korku	61
<i>Dostupné z: https://www.ferragamo.com/shop/eu/en/sf/timeline#group1970s_1976</i>	
Obrázek 24 – Vynález ocelového klenku	61
<i>Dostupné z: https://www.ferragamo.com/shop/eu/en/sf/timeline#group1970s_1976</i>	
Obrázek 25 – Salvatore Ferragamo, Neviditelný sandál 1947	62
<i>Dostupné z: https://footwearnews.com/2017/fashion/designers/salvatore-ferragamo-paul-andrew-f-wedge-womens-shoes-367517/</i>	
Obrázek 26 – Bamboo bag 1947	64
<i>Dostupné z: https://www.gucci.com/us/en/pr/women/handbags/top-handle-bags-for-women/gucci-bamboo-1947-small-top-handle-bag-p-67579710ODT2579</i>	
Obrázek 27 – Jackie bag 1961	64
<i>Dostupné z: https://www.gucci.com/us/en/pr/women/handbags/mini-bags-for-women/jackie-1961-mini-shoulder-bag-p-637092HUHHG8565</i>	
Obrázek 28 – mokašiny Gucci	65
<i>Dostupné z: https://www.gucci.com/us/en/pr/women/shoes-for-women/moccasins-and-loafers-for-women/gucci-jordaan-leather-loafer-p-404069BLM001000?epik=dj0yJnU9NGhnZFlhWkpUWWdPWnh0U0ktbE1UQklHVldrblZicEsmcD0wJm49dkJLaXVBS2J3WXFMYXg2S2Y4MVhrQSZ0PUFBQUFBR0tGZExz</i>	
Obrázek 29 – Inspirační koláž Dolce&Gabbana	68

Obrázek 30 - Moodboard.....	69
Obrázek 31 – Profil cílové zákaznice	70
Obrázek 32 – Moda Milano	72
Obrázek 33 – Città Romantiche.....	73
Obrázek 34 – Sicilia Sfrenata	74

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha P 1: Technický popis obuvi Federica.....	84
Příloha P 2: Technický popis obuvi Giorgia.....	85
Příloha P 3: Technický popis kabelky Alessandra.....	86
Příloha P 4: Technická popis obuvi Maria.....	87
Příloha P 5: Technický popis kabelky Alessia.....	88
Příloha P 6: Technický popis obuvi Francesca.....	89
Příloha P 7: Technická popis čelenky Giulia.....	90
Příloha P 8: Kresebné návrhy obuvi.....	91
Příloha P 9: Kresebné návrhy kabelek.....	92
Příloha P 10: Stříhová dokumentace obuvi Federica.....	93
Příloha P 11: Stříhová dokumentace kabelky Alessandra.....	94
Příloha P 12: Stříhová dokumentace obuvi Giorgia.....	96
Příloha P 13: Stříhová dokumentace obuvi Maria.....	97
Příloha P 14: Stříhová dokumentace kabelky Alessia.....	98
Příloha P 15: Stříhová dokumentace obuvi Francesca.....	100
Příloha P 16: Stříhová dokumentace čelenky Giulia.....	101

PŘÍLOHA P I: TECHNICKÝ POPIS OBUVI FEDERICA



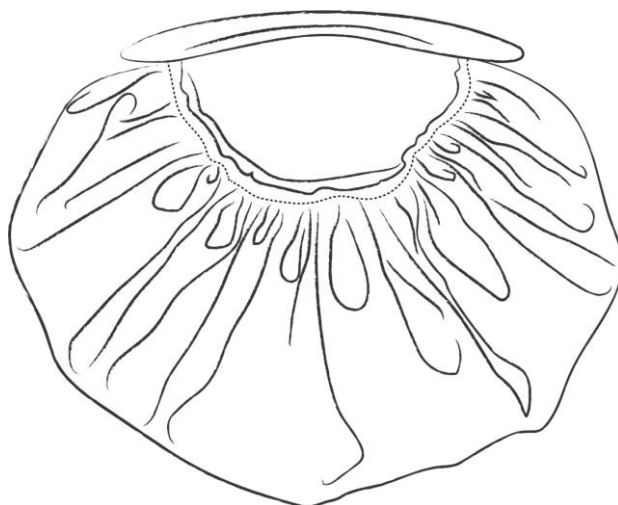
Lodička typu d'orsay je zhotovena lepeným výrobním způsobem. Svršek je vyroben technikou patchwork a skládá se z osmi textilních dílců. Jednotlivé dílce jsou vyztuženy nažehlovacím pružným vlizelínem a poté sešity hřbetovým švem. Podšívka je vyrobena z kozí usně. Skládá se ze dvou dílců, podšívkové patičky a podšívkového nártu, které pojí přeplátovaný šev. Svršek s podšívkou je následně zkompletován obvodovým hřbetovým švem a napnut na napínací stélku. Napínací stélka se stromečkovým půdováním je zhotovena z celstelenu, v klenkové části vyztužena ocelovým klenkem a olemována kozí usní. Obuv je ztužena, v přední části textilní tužinkou a v části zadní termoplastickým opatkem. Mezi svrškem lodičky a podešví je po obvodu umístěna textilní paspule. Podešev je zhotovena z tříšlouchiněné spodkové usně. Její povrch a obvodový řez je namořen lihovým mořidlem a následně zaleštěn. Podpatek je vyroben z bukového dřeva, namořen lihovým mořidlem a ošetřen bezbarvým olejem. Následně je podpatek nalepen a přivrtán skrze ocelový klenek ocelovým vrutem. Uvnitř obuvi je umístěna vkládací stélka z kozí chromočiněné usně.

PŘÍLOHA P 2: TECHNICKÝ POPIS OBUVI GIORGIA



Sandaleta typu T-bar je zhotovena lepeným výrobním způsobem. Svršek je vyroben technikou patchwork a skládá se z 11 textilních dílců, nártového pásku a očka v patě. Jednotlivé dílce jsou vyztuženy nažehlovacím pružným vlizelínem a poté sešity hřbetovým švem. Pásky v nártové části jsou zapraveny zaklepaním a následným prošitím. Podšívka je vyrobena z koží usně. Skládá se ze dvou dílců, podšívkové patičky a podšívkového nártu. Svršek s podšívkou je následně zkompletován obvodovými hřbetovými švy a napnut na napínací stélku. Napínací stélka se stromečkovým půdováním je zhotovena z celstelenu, v klenkové části vyztužena ocelovým klenkem a obalena koží usní. Obuv je ztužena v zadní části termoplastickým opatkem. Mezi svrškem sandalety a podešví je po obvodu umístěna textilní paspule. Podešev je zhotovena z tříslučiněné spodkové usně. Její povrch a obvodový řez je namořen lihovým mořidlem a následně zaleštěn. Podpatek je vyroben z bukového dřeva, namořen lihovým mořidlem a ošetřen bezbarvým olejem. Následně je nalepen a přivrtán skrze ocelový klenek ocelovým vrutem. Uvnitř obuvi je umístěna vkládací stélka z koží chromočiněné usně. Součástí obuvi je také textilní vázanka, jež prochází nártovým páskem a ouškem v patě.

PŘÍLOHA P 3: TECHNICKÝ POPIS KABELKY ALESSANDRA



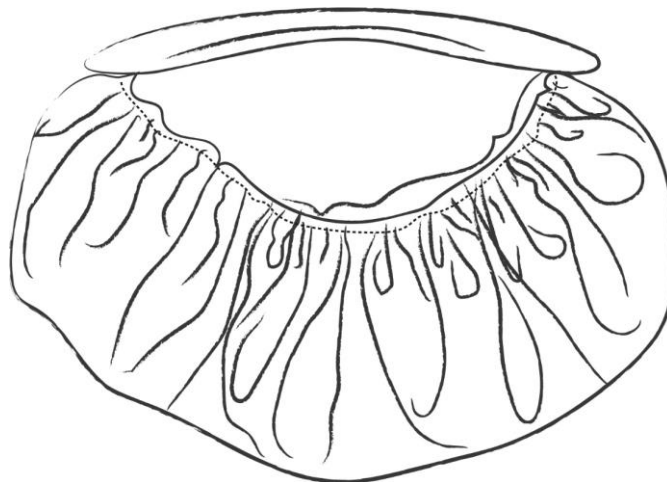
Vrchní část kabelky stejně jako podšívka je zhotovena ze dvou textilních dílců spojených hřbetovým švem. Podšívku s vrchní částí kabelky taktéž pojí hřbetový šev. Následně je z lícové strany prošita druhým obvodovým švem tak, aby vznikl tunýlek o šířce 7 mm. Tunýlkem je provlečena úšňová šňůra na níž je textilní část nařasena. Úšňová šňůra je protažena dřevěným madlem a zajištěna švem. Dřevěné madlo je zhotoveno z bukového dřeva, které je namořeno lihovým mořidlem a ošetřeno bezbarvým olejem. Uzavíracím prvkem u kabelky je pár plochých magnetů umístěných ve středu horního obvodu textilní části.

PŘÍLOHA P 4: TECHNICKÝ POPIS OBUVI MARIA



Lodička typu slingback je zhotovena lepeným výrobním způsobem. Svršek je vyroben technikou patchwork a skládá se z osmi textilních dílců. Jednotlivé dílce jsou vyztuženy nažehlovacím pružným vlizelínem a poté sešity hřbetovým švem. Podšívka je vyrobena z koží usně. Skládá se ze dvou dílců, podšívkového předního dílce a podšívkového zadního dílce, které pojí přeplátovaný šev. Svršek s podšívkou je následně zkompletován obvodovým hřbetovým švem a napnut na napínací stélku. Napínací stélka se stromečkovým půdováním je zhotovena z celstelenu, v klenkové části vyztužena ocelovým klenkem a obalena koží usní. Obuv je v přední části ztužena textilní tužinkou. Mezi svrškem lodičky a podešví je po obvodu umístěna textilní paspule. Podešev je zhotovena z tříslučiněné spodkové usně. Její povrch a obvodový řez je namořen lihovým mořidlem a následně zaleštěn. Podpatek je vyroben z bukového dřeva, namořen lihovým mořidlem a ošetřen bezbarvým olejem. Následně je nalepen a přivrtán skrze ocelový klenek ocelovým vrutem. Uvnitř obuvi je umístěna vkládací stélka z koží chromočiněné usně.

PŘÍLOHA P 5: TECHNICKÝ POPIS KABELKY ALESSIA



Vrchní část kabelky je zhotovena ze šesti textilních dílců spojených hřbetovým švem. Podšívka je vyrobena ze dvou dílců, a také je sešita hřbetovým švem. Vrchová a podšívková část je po obvodu sešita hřbetovým švem a poté převrácena. Následně je z lícové strany prošita druhým obvodovým švem tak, aby vznikl tunýlek o šířce 5 mm. Tunýlkem je provlečena usňová šňůra na níž je textilní část našasena. Usňová šňůra je protažena dřevěným madlem a zajištěna švem. Dřevěné madlo je zhotoveno z bukového dřeva, které je namořeno lihovým mořidlem, ošetřeno bezbarvým olejem a vyleštěno. Uzavíracím prvkem u kabelky je pár plochých magnetů umístěných ve středu horního obvodu textilní části.

PŘÍLOHA P 6: TECHNICKÝ POPIS OBUVI FRANCESCA



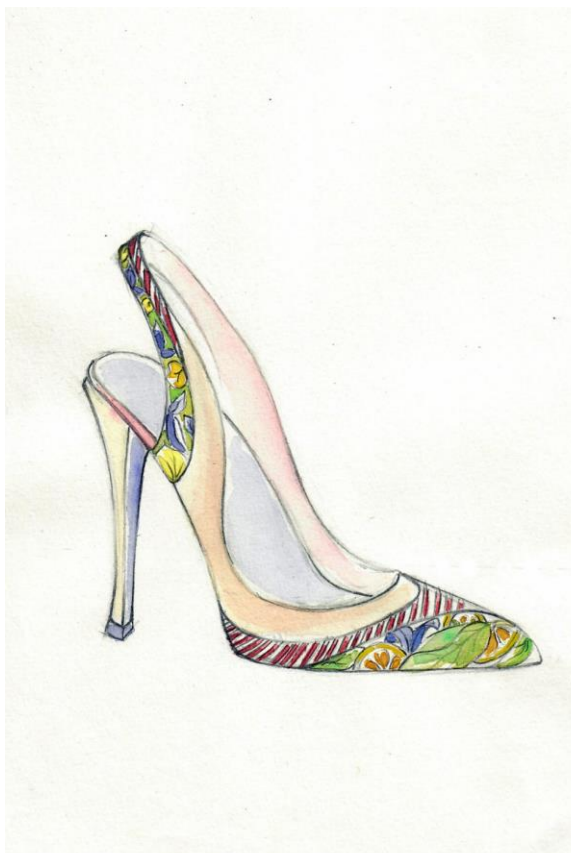
Sandaleta s vázankou v patní části je zhotovena lepeným výrobním způsobem. Svršek je vyroben technikou patchwork a skládá se z osmi textilních dílců. Stejnou technikou jsou tvořeny také dvě vázanky v patní části složené z deseti dílců. Jednotlivé dílce jsou vyztuženy nažehlovacím pružným vlizelínem a poté sešity hřbetovým švem. Pásky v přední části obuvi jsou zapraveny zaklepáním a následným prošitím. Podšívka je vyrobena z koží usně. Skládá se ze tří dílců. Předního dílce a dvou dílců zadních. Svršek s podšívkou je pak zkompletován hřbetovými švy a napnut na napínací stélku. Napínací stélka se stromečkovým půdováním je zhotovena z celstelenu, v klenkové části vyztužena ocelovým klenkem a obalena koží usní. Mezi svrškem sandalety a podešví je po obvodu umístěna textilní paspule. Podešev je zhotovena z tříslučiněné spodkové usně. Její povrch a obvodový řez je namořen lihovým mořidlem a následně zaleštěn. Podpatek je vyroben z bukového dřeva, namořen lihovým mořidlem a ošetřen bezbarvým olejem. Následně je nalepen a přivrtán skrze ocelový klenek ocelovým vrutem. Uvnitř obuvi je umístěna vkladací stélka z koží chromočiněné usně.

PŘÍLOHA P 7: TECHNICKÝ POPIS ČELENKY GIULIA



Čelenka s kovovou výztuhou je zhotovena technikou patchwork. Skládá se z dvaceti textilních dílců, které jsou ztuženy pružným nažehlovacím vlizelínem a sešity hřbetovým švem. Přední a zadní část čelenky je spojena dvěma obvodovými švy, mezi kterými je umístěn tenkým drát o tloušťce 8 mm.

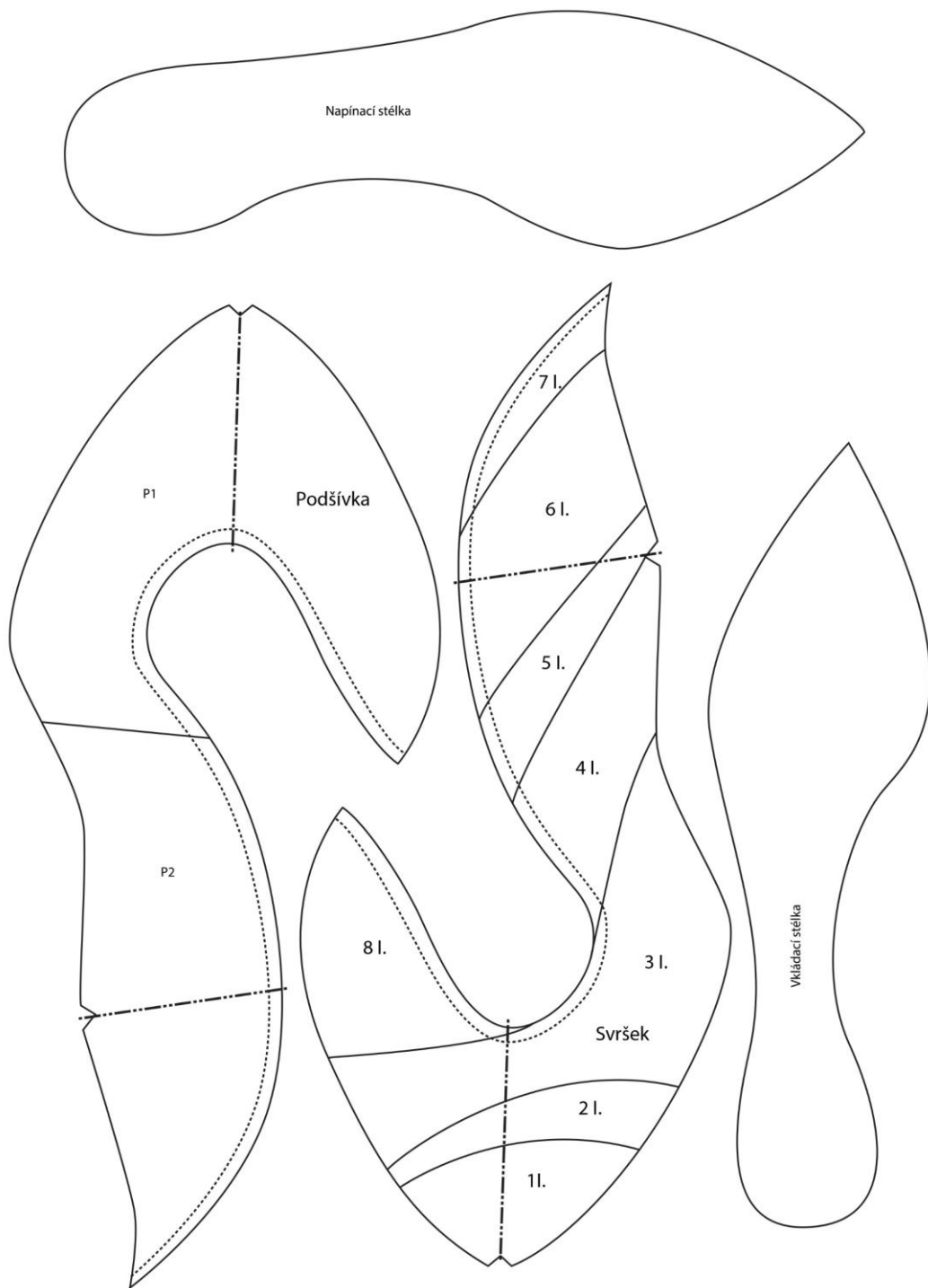
PŘÍLOHA P 8: KRESEBNÉ NÁVRHY OBUVI



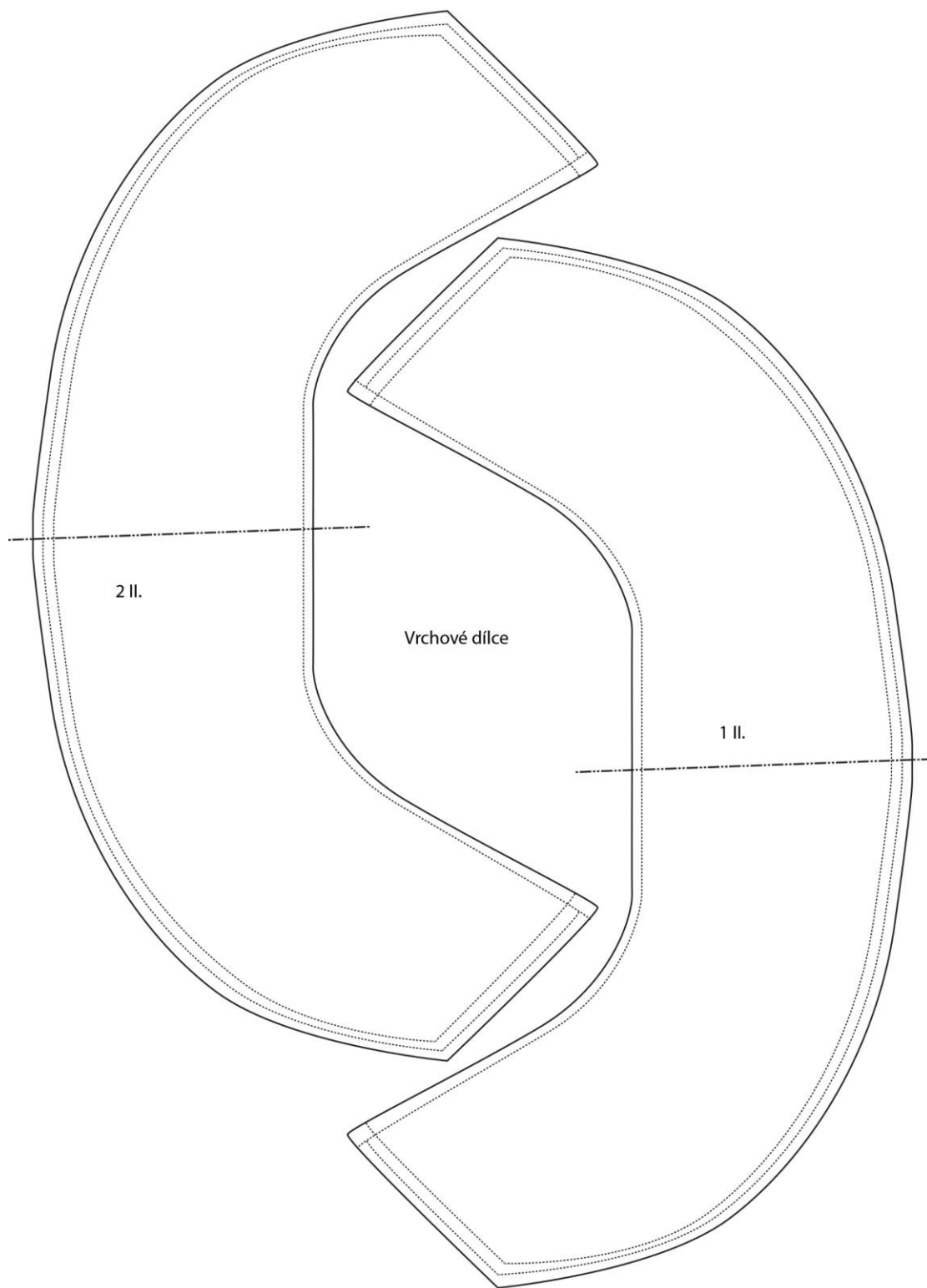
PŘÍLOHA P 9: KRESEBNÉ NÁVRHY KABELEK

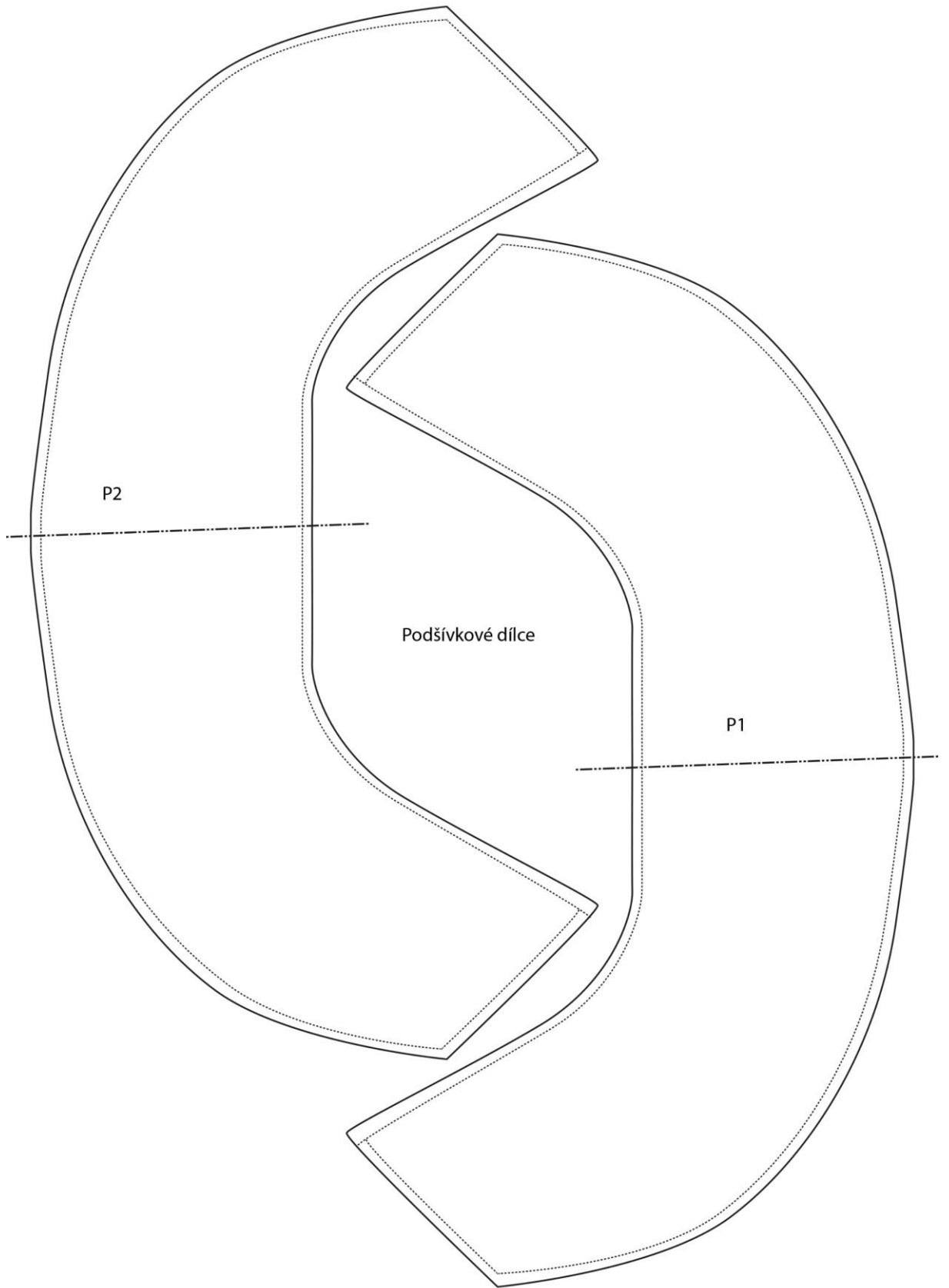


PŘÍLOHA P 8: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE OBUVI FEDERICA

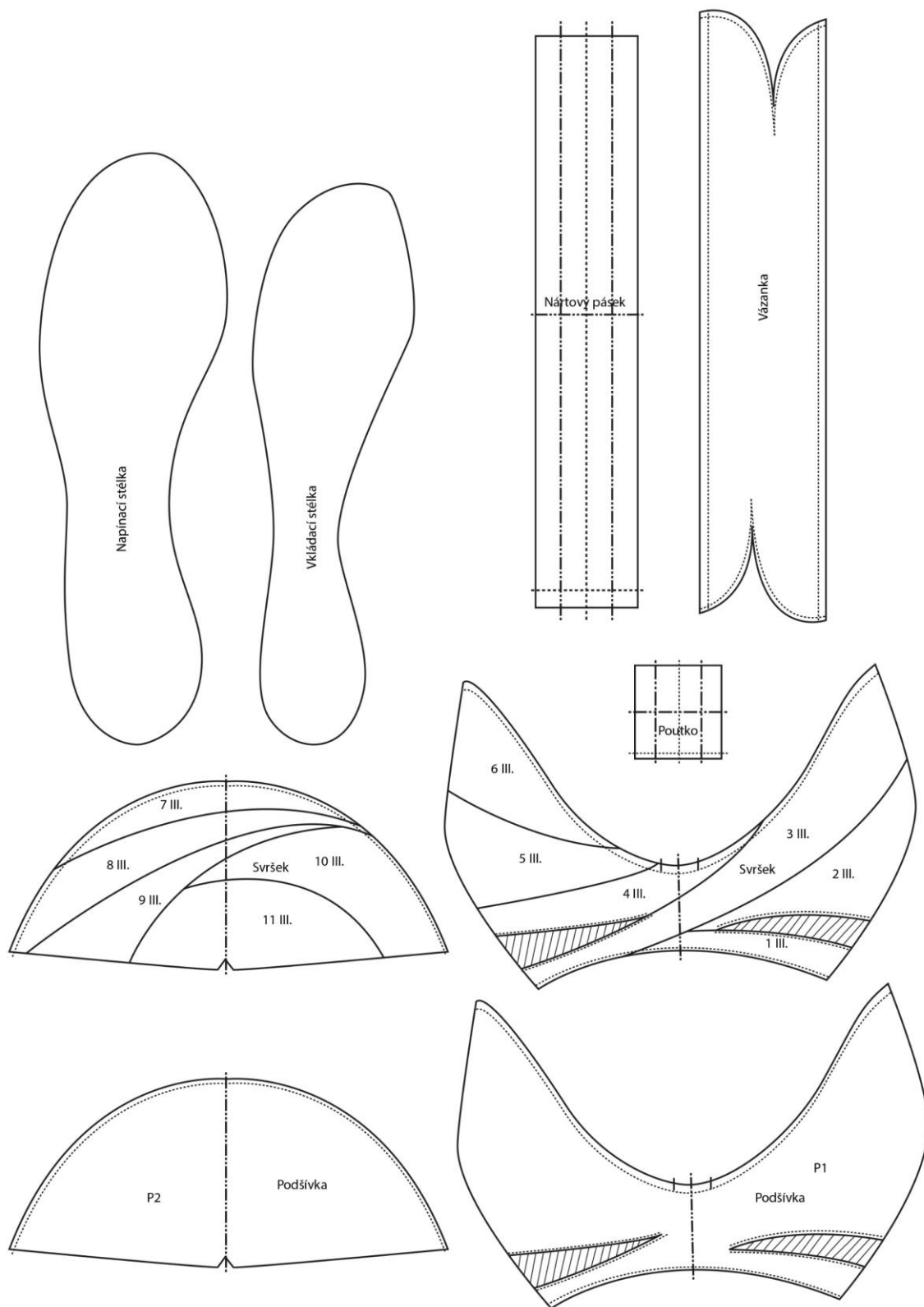


**PŘÍLOHA P 9: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE KABELKY
ALESSANDRA**

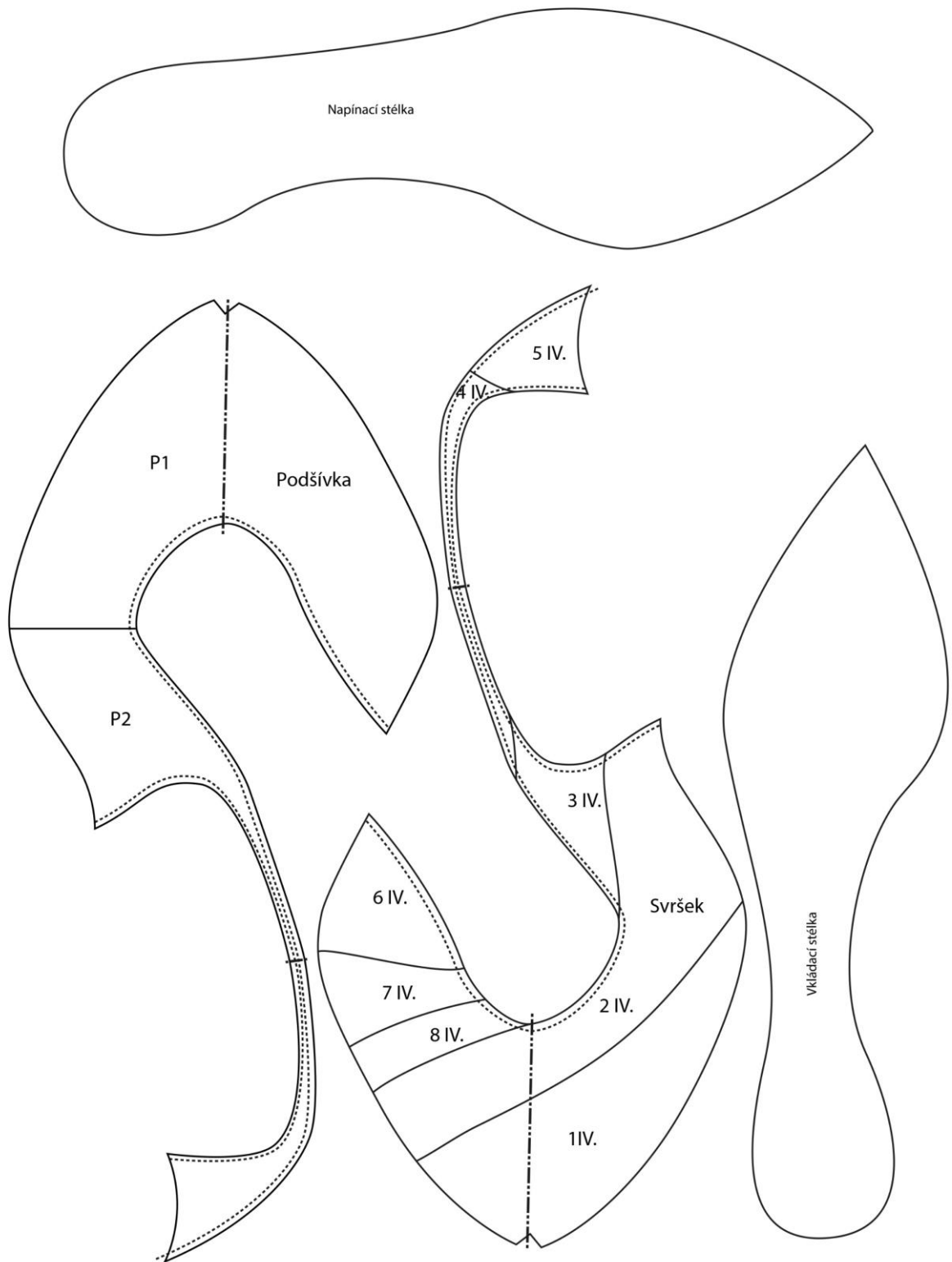




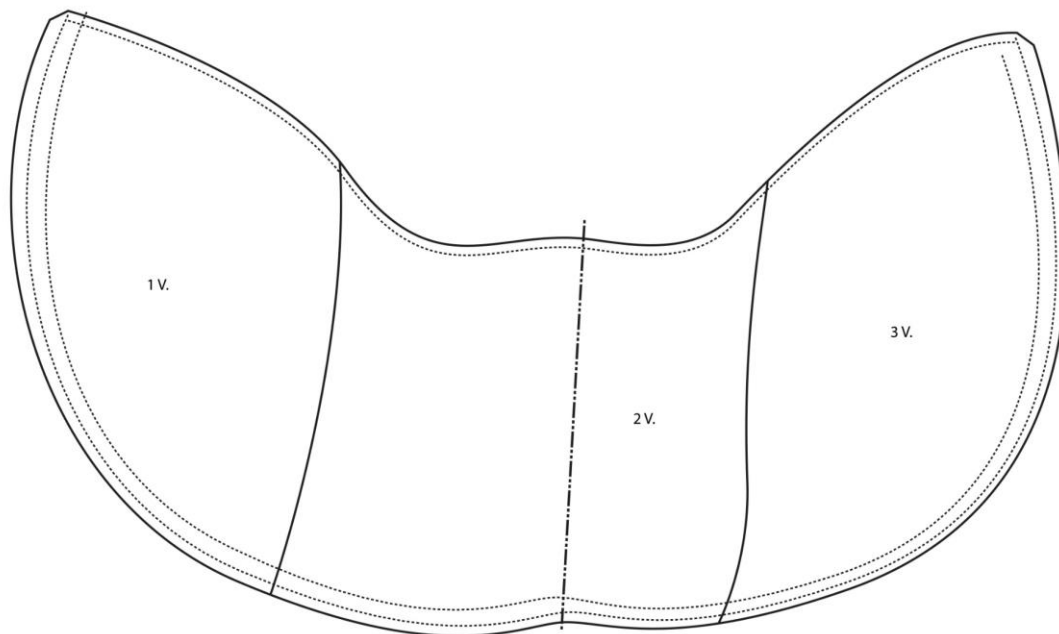
PŘÍLOHA P 10: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE OBUVI GIORGIA



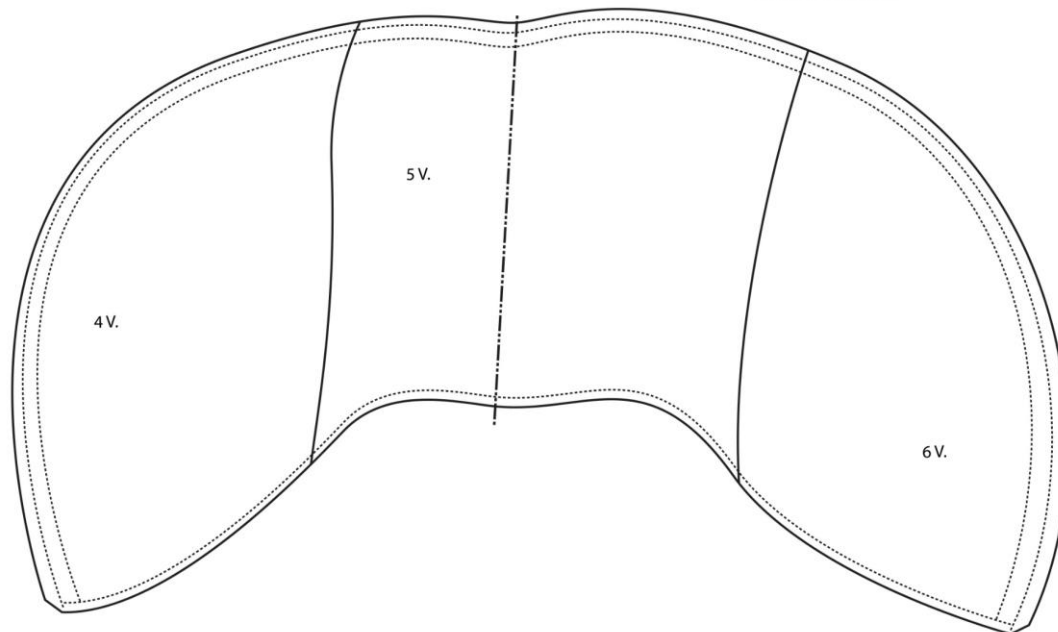
PŘÍLOHA P 11: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE OBUVI MARIA

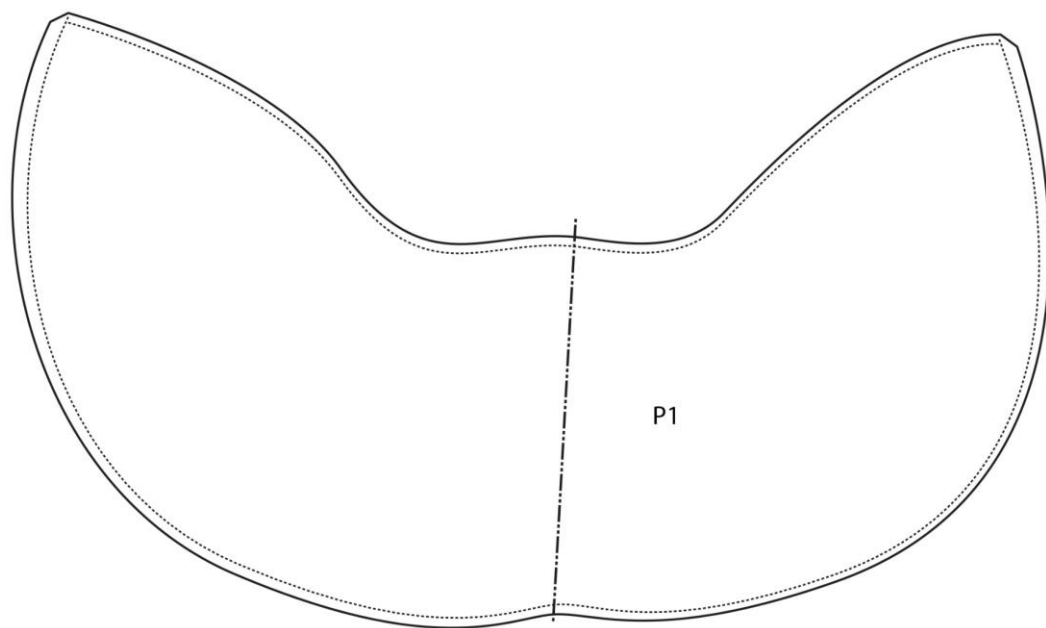


PŘÍLOHA P 12: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE KABELKY ALESSIA



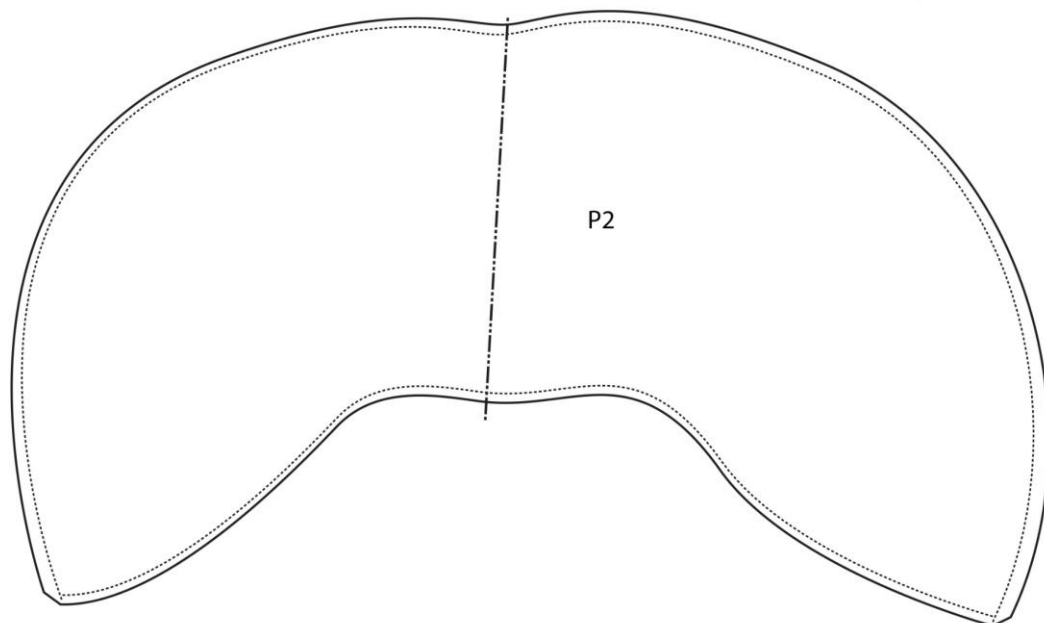
Vrchové dílce





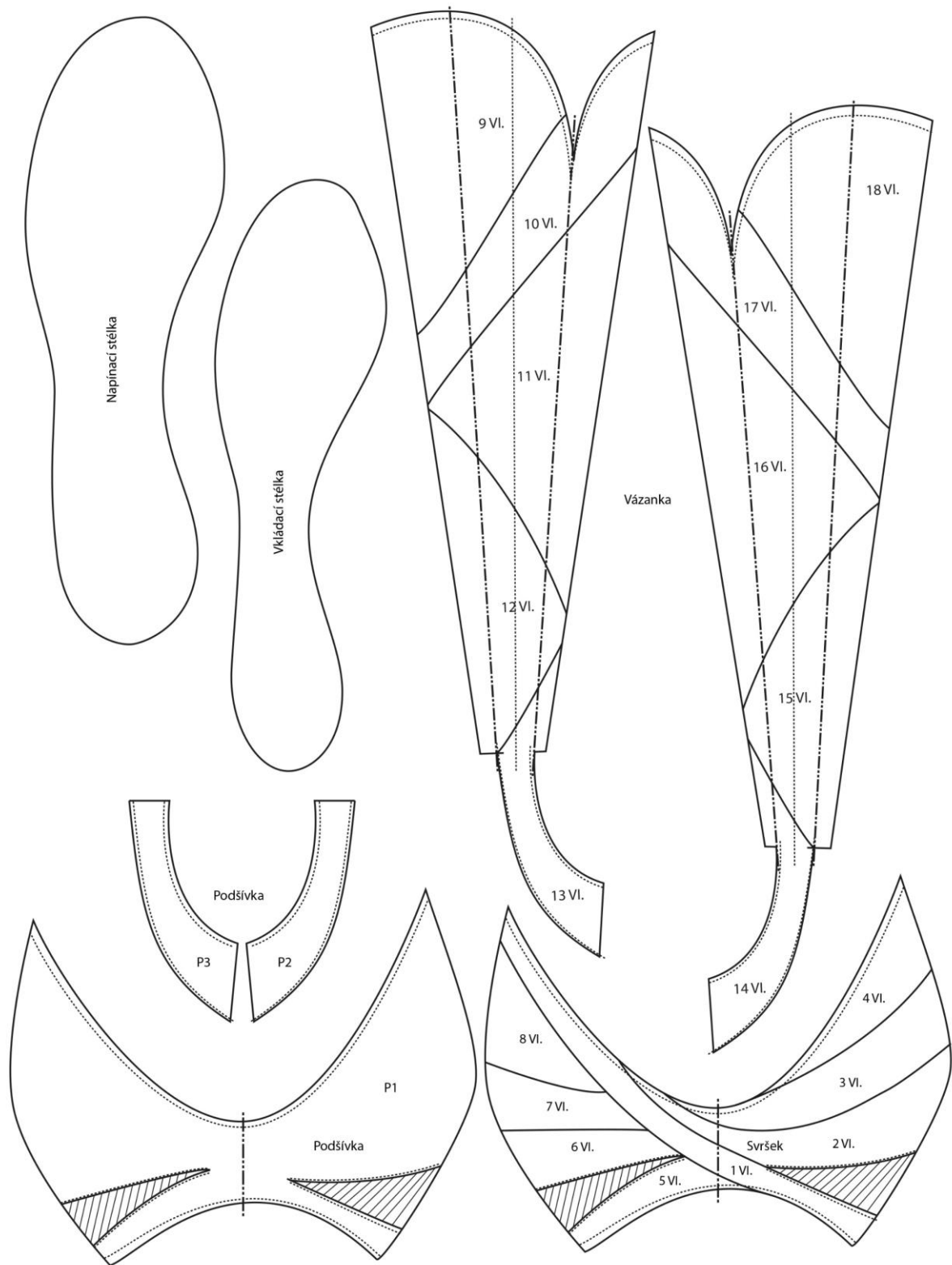
P1

Podšívkové dílce



P2

PŘÍLOHA P 13: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE OBUVI FRANCESCA



PŘÍLOHA P 14: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE ČELENKY GIULIA

