

Ideálna a reálna dámska módna norma. (Na príklade vizuálnych prameňov zo 70. a 80. rokov 19. storočia)

EVA HASALOVÁ

The Ideal and Real Norms of Women's Fashion. (Based on Visual Sources from the 1870s and 1880s)

ABSTRACT: The case study, based on the visual sources preserved in Slovakia, deals with the relationship between the ideal and the real women's clothing norms in the 1870s and the 1880s. In the 19th century, the ideal clothing standard was a novelty, established by the contribution of specialized magazines offering commented fashion drawings, helping not only to illustrate but even to initiate changes in fashion thanks to instructional descriptions. An image of fashion novelty was thus implemented with great help from textual information. The author clarifies the understanding and acceptance of the fashion ideal in society with contemporary photographs and women's clothes. The real clothing fashion standard, despite its close relationship to the original idea of respective fashion novelty, existed in many variants. This is evidence of the fact that the realization of an ideal norm depends both on an understanding of its original idea and the capacity or the skill to create and to imitate it. At the level of social interaction a knowledge of the current canon defining the social occasion for a fashion form is essential. Knowledge of etiquette regulations, fashion rules and last, but not least, socialization together create the important basis for standard styles in clothing.

Keywords: fashion, clothing standard, ideal, reception, visual source

Úvod

Vzťah človeka a spoločnosti k fyzickým objektom sa v ostatnom čase ukazuje ako zaujímavá a podnetná oblasť pre bádanie. Základné premisy interpretácie rôznych materiálnych objektov spočívajú na fakte, že fyzická podstata predmetov významne prispieva k ich (rozličným) spoločenským významom.¹ Pre ich štúdiu a interpretáciu je primárna práca s nimi: rozhodujúce sú vizuálne a haptické charakteristiky predmetov.² Samotné objekty ponúkajú priestor k medziodborovému štúdiu medzi sociálnou antropológiou a dejinami umenia, sociológiou a estetikou.³ Patria medzi ne aj predmety, ktoré si obliekame. To, že odev neplní len utilitárnu ochrannú funkciu je fakt, ktorý dokladajú jeho rôzne typy a formy naprieč dejinami a svetadielmi. Odev a odevné doplnky plnili funkciu symbolickú, reprezentatívnu, identifikačnú.

¹ GERMANN, J. Jennifer – STROBEL, A. Heidi (eds.). *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe*. London; New York : Routledge, 2016, s. 1.

² Štúdiu prameňov v depozitároch múzeí a galérií.

³ GERMANN – STROBEL, *Materializing Gender*, s. 1.

Spôsoby, ktorými sa tieto funkcie komunikovali, sú materializované rôznymi formami, prvkami, detailmi vytvárajúcimi nespočetnú škálu variantov. Odevy a ich doplnky prvoplánovo vnímané ako estetické objekty, teda najmä prostredníctvom ich výtvarnej kvality. Funkčnosť mnohých odevov a doplnkov a ich symbolický význam ostávajú veľmi často nezrozumiteľné a neznáme. Až po štúdiu konkrétnej kultúry a skupiny sa vytvorí predpoklad k porozumeniu vnútorných súvislostí, ako aj k obliekaniu ako špecifickému symbolickému správaniu sa človeka (skupiny) skrz módu, textílie, odevy, ich doplnky.

V rámci štúdia európskej odevnej kultúry existuje dôležitý determinant odevných foriem – móda. Niektorí teoretici módy⁴ pod tento pojem nezahŕňajú materiálne objekty, či artefakty: módu vnímajú len ako koncept, ideologický konštrukt. Skúmajú módu bez potreby vizualizovania, ilustrovania. V našom ponímaní rozumieme a interpretujeme módu nielen ako materiálnu kultúru, ale aj ako symbolický systém.⁵ Termín móda sa veľmi často používa na označovanie odevných noviniek.⁶ Odevná móda predstavuje fenomén, ktorý sa dá skúmať prostredníctvom viacerých prameňov a zdrojov. Takýto výskum otvára širokú škálu vedeckých projektov o fenoméne módy z ontologického, ako aj sociokultúrneho hľadiska. V ostatnom čase sa najmä v anglosaskej literatúre sformovali takzvané „*fashion studies/módne štúdie*“⁷, ktoré upozorňujú a nabádajú na štúdium módy v jej širšom význame. Pokrývajú viaceré oblasti výskumu v mnohých disciplínach, od histórie (vrátane histórie kostýmov), filozofie, sociológie, antropológie až po kultúrne, či rodové štúdie. Móda v ich vnímaní predstavuje i komerčný priemysel vyrábajúci a predávajúci hmotné komodity; móda je aj spoločensko-kultúrna sila spojená s dynamikou modernizácie a móda je zároveň vnímaná tiež ako nehmotný systém.⁸

Predkladaná štúdia na príklade vizuálnych prameňov zachovaných na území Slovenska upozorňuje na niektoré vybrané roviny vzťahu medzi ideálnou a reálnou dámskou odevnou normou v 70. a 80. rokoch 19. storočia. Opierame sa o zachované dobové pramene: fotografie a odevné artefakty zo 70. – 80. rokov 19. storočia. Za príklad zdroja, ktorý vo svojej dobe plnil rolu uvádzania a šírenia ideálnej odevnej normy, sme si zvolili módne časopisy, grafické módne listy (mohli sa používať a distribuovať aj osobitne, mimo módneho časopisu), médiá, ktoré nie sú novými vynálezmi 19. storočia.⁹ Ako prameň, na ktorom môžeme dokladovať odchýlky od ideálnej normy, uvádzame fotografie strednej vrstvy obyvateľstva: z obdobia, kto-

⁴ KAWAMURA, Yuniya. *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies. Dress, Body, Culture*. New York; Oxford : Berg, 2005.

⁵ Teoretické východisko pre výskum módy ako fenoménu medzi materiálnou a nemateriálnou kultúrou artikuloval vo svojej štúdií historik a teoretik (aj) módy, odievania, textílu: RIELLO, Giorgio. The Object of Fashion : Methodological Approaches to the History of Fashion. In *Journal of AESTHETIC and CULTURE*, 2011, roč. 3, č. 1, s. 1 – 9.

⁶ Viac k charakteristike módy pozri: LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomijivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech*. Praha : Prostor, 2002.

⁷ Fashionology alebo Modology, pozri: KAWAMURA, Fashion-ology, s. 3 –4.

⁸ RocamorA, Agnès – Smelik, Anneke (eds.). *Thinking through Fashion. A Guide to Key Theorists*. London : Bloomsbery, 2015, s. 2.

⁹ Grafické módne listy a módne časopisy vznikli už v 17. storočí. Pozri viac: KONING, Georgette – VER-HAAK, Els – Richards, Lynne. *New for Now: the Origin of Fashion Magazines*. Amsterdam : Rijksmuseum, 2015.

ré sledujeme, našli sme najmä individuálne alebo skupinové portréty ateliérové, prípadne skupinové spomienkové fotografie v exteriéri. Nenašli sme (nateraz) fotografie (zo 70. a 80. rokov 19. storočia) zaznamenávajúce ľudí neštylizovane, takpovediac v prirodzených situáciách (typ dokumentárnej fotografie) z meštianskeho prostredia. Napriek tomu, že sme študovali viaceré odevy 19. storočia,¹⁰ pre rozsah tejto štúdie sme ako príklad zachovaného odevu vybrali len jedny šaty, ktorými demonštrujeme reálny odev odchyľujúci sa od ideálnej normy. Ako písomný dobový prameň sme využili spomienky dobovej krajčírky, ktorá sa začala formovať práve v nami sledovanom období a ponúka dôležité popisy učenia sa krajčírskeho remeslu. Pre potreby tejto práce uvádzame a interpretujeme dobové pramene, ktoré sa v čase svojho vzniku používali na území Slovenska. Neznamená to však, že tu aj vznikli, predmetné módné časopisy sú francúzskeho a maďarského pôvodu. V sledovanom období totiž módné časopisy v slovenskom jazyku neexistovali. Spomínané pramene v texte sa v súčasnosti nachádzajú v slovenských pamäťových inštitúciách, najmä v Slovenskom národnom múzeu – Historickom múzeu (SNM – HM) a v Slovenskej národnej galérii (SNG).

Z hľadiska práce s prameňmi sme využívali dva odlišné prístupy: induktívnu a deduktívnu metódu.¹¹ Induktívna metóda vo výskume odevu a módy je založená na práci s prameňmi, ich formálnej aj obsahovej analýze a na následnom zovšeobecnení zistených skutočností. Deduktívna metóda vychádza z teoretických postulátov a rôznych metodologických škôl, ktoré uplatňuje následne v interpretácii módných javov, ale i samotných objektov, odevov. Spojili sme znalosti a skúsenosti z dejín odievania s prácou s dochovanými odevmi a textilom, ako aj s vedomosťami z niektorých metodologických prístupov. K interpretácii stanovenej témy, ktoré nám pomohli stanoviť východiská výskumu, ako aj vnímať obmedzenia a limity interpretácie, sú pre nás blízke práce niektorých sociológov, filozofov a antropológov.

Pri analýze vizuálnych prameňov, najmä módných časopisov, je inšpiratívny semiotický prístup R. Bartha a jeho výskum módy, hoci aj realizovaný na módnikoch z 50. rokov 20. storočia. Zdefinoval tri základné charakteristiky/podoby odevu, ktoré sú pri výskume módy relevantné: *vizuálna* (v našom prípade módna kresba ako aj dobový ateliérový fotografický portrét a nie ním analyzovaná módna fotografia v módnom časopise), *textová* (popisky a texty k obrázkom) a *odev reálny*. Barthes upozorňuje na potrebu skúmať všetky tri formy odevu, avšak oddelene, pretože každá má inú funkciu. Nerealizovali sme podrobný semiotický prístup podľa štrukturálnej analýzy Bartha, ale reflexia jeho teórie skúmania módy je kľúčová pri kritickej analýze prameňov a ich interpretácii.

V práci sa oprieme o myšlienky viacerých sociológov skúmajúcich alebo odvoľávajúcich sa na módu a jej znaky vo väzbe na jej úlohu v spoločnosti. Dôležitými pre naše výskumy o móde boli práce P. Bourdieua. Definovaním kľúčových pojmov pre jeho dielo *pole, kultúrny kapitál, habitus* poskytuje nástroje na výskum a interpretáciu módy.¹² Módu/oblečenie možno považovať za jeden z prvkov *habitu*.

¹⁰ Najmä v zbierke SNM: SNM – Historické múzeum, SNM – Etnografické múzeum, SNM – Betliar.

¹¹ RIELLO, The Object of Fashion, s. 2 – 3.

¹² BOURDIEU, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979; BOURDIEU, Pierre. *Teórie jednání*. Praha : Karolinum, 1998.

Formulovaním princípov dištinkcie a diferencie na sociálnej úrovni upozorňuje na schopnosť vnímania reality prostredníctvom klasifikačných schém, istých kategórií a prvkov. Vkus a móda sú jednými z nich a podieľajú sa na vytváraní sociálnych dištinkcií. Spôsob obliekania a znalosť etikety je súčasťou kultúrneho kapitálu jedinca. Odchýlky zo zavedených pravidiel vytvárajú rôzne kultúrne a sociálne polia, pričom samotná forma odevu sa stáva symbolickým znakom spoločenskej diferenciácie. Bourdieuov odkaz je aktuálny pri výskume módy (aj odievania) dôrazom na rámcovanie rôznych sociálnych a kultúrnych prostredí, ktoré môžu mať špecifické hodnoty a prejavy. Móda a vkus by sa podľa neho mali skúmať s ohľadom na konkrétnu skupinu.

Inšpiratívne z hľadiska metodológie, tém či interpretácií sú syntetizujúce práce teoretikov módy s propedeutickou prípravou k výskumu módy v historickom a tematickom prehľade: napríklad Yuniye Kawamura (*Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies. Dress, Body, Culture*) alebo akési „antológie“ módnych štúdií, komentované z perspektívy módnych štúdií – Rocamora a Smelik (*Thinking Through Fashion. An Introduction*).¹³

Móda ako inštitucionalizovaná univerzálna odevná norma

Odevná móda v dnešnom slova zmysle vznikla v 19. storočí, keď sa konštituoval systém utvárajúci fungovanie – premenlivosť módy: obchodné módne domy, módne žurnály, obchodné reklamné tlačé odevných výrobkov (noviniek), distribúcia noviniek (pošta, tlač). V 19. storočí pod vplyvom buržoázných revolúcií, žiadajúcich emancipáciu jednotlivca nielen na politickej, ale aj sociálnej rovine, vzniká atmosféra umožňujúca sociálnu mobilitu v rámci tried, sociálnych skupín. Ambiciózný životný program postúpiť na spoločenskom rebríčku sa napĺňa aj prostredníctvom oblečenia, ktoré umožňuje sociálne mimikry. Napriek tomu móda 19. storočia ostávala stále dištinktívnym faktorom. Nebola prístupná nižším mestským vrstvám obyvateľstva, najmä proletariátu, pre ktoré predstavovala najmä z ekonomického hľadiska nedosiahnuteľnú normu. Vidiecke obyvateľstvo, odeté v tradičných formách ľudového odevu v jeho regionálnych variantoch, v 19. storočí na území Slovenska predstavovalo ešte veľmi konzervatívne spoločenstvo, ktoré módu a jej dynamiku zmien neakceptovalo nielen z ekonomických, lež aj z hodnotových dôvodov. Pre vidiecke obyvateľstvo ostávala základnou mierou života kolektívna norma určujúca hodnotový systém a selektujúca novinky a dynamické zmeny. Intelektuáli 19. storočia označovali módu ako prostriedok sociálneho útlaku,¹⁴ mocenskej prevahy vládnucej vrstvy,¹⁵ ako aj za fenomén založený na imitácii (rozumej vyššej vrstvy nižšou).¹⁶ Ich ľavicové názory sú pochopiteľné v kontexte výrazných sociálnych rozdielov

¹³ Monografické práce k filozofii módy: SVENDSEN, Lars. *Fashion: A Philosophy*. London : Reaktion Books, 2006, sociológii módy: KÖNIG, René. *The Restless Image: A Sociology of Fashion*. London : George Allen & Unwin Ltd, 1973, a psychológii módy: DESCAMPS, Marc-Alain. *Psychologie de la mode*. Paris : Presses universitaires de France, 1979 nám umožnili vnímať tento fenomén z holistickej perspektívy.

¹⁴ Karl Marx, Thorstein Veblen, Wiliam Graham Sumner. In KAWAMURA, Fashion-ology, s. 4 - 15.

¹⁵ Herbert Spencer, Ferdinand Töennies, Georg Simmel. In KAWAMURA, Fashion-ology, s. 4 - 15.

¹⁶ Imitácia v negatívnom význame: Thorstein Veblen; v pozitívnom význame: Gabriel Tarde, Herbert Spencer, Georg Simmel. In KAWAMURA, Fashion-ology, s. 4 - 15.

prejavujúcich sa najmä v podmienkach života. Triednu a sociálnu dištinkciu, ktorú móda spoluvytvárala, zdôrazňovali taktiež lavicoví myslitelia 20. storočia.¹⁷ Napriek tomu, že v 19. storočí aj prostredníctvom módy dochádzalo ku demokratizácii spoločnosti,¹⁸ naďalej pôsobila móda ako faktor spoločenskej diskriminácie. Aj podľa klasika sociológie Jeana Baudrillarda móda pod zásterkou rušenia znovu vytvorila kultúrnu a spoločenskú diskrimináciu.¹⁹ Módný odev bol dostupný okrem aristokracie len buržoázii a inteligencii. Mestské, fyzicky pracujúce vrstvy – proletariát, boli ešte vyčlenené z tohto vizuálneho pripodobňovania sa.

Názory pripisujúce móde dôležitú rolu pri demokratizácii jedinca a spoločnosti zdôrazňujú, že slobodným nasledovaním módných novínok a možnosťou obliekať sa ako chceme, poskytuje móda priestor pre individuálny slobodný prejav jedinca.²⁰ Práve 19. storočie s jeho industrializáciou a sociálnou mobilitou rúcajúcou sociálnu hierarchiu považujú za storočie demokratizácie módy (módou). Pridržiavanie sa meniacich odevných siluet, nosenie módných doplnkov a dodržiavanie systému odevnej etikety vytvárali podobnosť medzi aristokraciou a meštianstvom. Rozdiely demonštrujúce ekonomické možnosti sa prejavovali v kvalite materiálu, strihov, pestrosti odevných súčiastok, množstve odevov a doplnkov, ale aj v celkovom štýle. Na ich vytváraní sa stále podieľal rozdiel medzi centrom a perifériou, vzdialenosť od zdrojov a obchodov, ako aj priama skúsenosť s kvalitnými výrobkami či subjektívny zmysel pre mieru a vkus.

Móda ako kultúrno-spoločenský fenomén je charakteristická svojou ambivalentnosťou.²¹ Je protirečivá, platia pre ňu binárne opozície, ktoré sama potvrdzuje: emancipácia/závislosť, originálny/väčšinový, rozdielnosť/jednotnosť, stotožňovanie sa s niečím/dištancovanie sa, individuálne/skupinové.

Módna novinka

Ideálne normy boli v 19. storočí vytvárané inštitucionalizovanými mechanizmami, napríklad módnymi časopismi, veľkomestskými *couturiermi* (vznikom inštitútu *haute couture*²²), mondénnymi formami spoločenského života a jeho kodifikovanými, ako aj neformálnymi pravidlami (salóny, diner, soirée, plesy a pod.). Reálny odev, aj spomedzi takých, ktoré sa mali podobať ideálnej norme, však mohol byť odev, ktorý z estetického alebo spoločenského hľadiska v zmysle etikety nenaplnil ideálnu normu. Tento fakt závisí na recepcii ideálnej normy, jej prieniku do rôznych sociálnych vrstiev: na jej pochopení, transformácii, replikovaní v odlišných ekono-

¹⁷ Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu.

¹⁸ LIPOVETSKY, Říše pomíjivosti, s. 54 – 102.

¹⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard, 1972, s. 34. Sú to názory potvrdzujúce myšlienky niektorých sociológov reflektujúcich módu, pre ktorých predstavuje nástroj triedneho boja, rozlíšenia: VEBLEN, Thorstein. *Teorie záhalčivé třídy*. Praha : SLON, 1999; BOURDIEU, Pierre. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris : Éd. De Minuit, 1979.

²⁰ Simmel, Tarde, Töennies, Spencer. In KAWAMURA, Fashion-ology, s. 4 – 15.

²¹ Viac o móde z fenomenologického hľadiska pozri práve v zozname literatúry: Lipovetsky, Říše pomíjivosti; SVENDSEN, Fashion.

²² *Haute couture* (fr. prenesený význam *majstrovské krajčírstvo, krajčírske umenie*), za zakladateľa sa v odbornej literatúre uvádza J. F. Worth (1825 – 1895), v roku 1858 si otvoril v Paríži svoj prvý modelový módný ateliér.

mických možnostiach, v koexistencii s inými estetickými preferenciami, sociálnymi normami.

Ideálna odevná norma v 19. storočí je módna novinka. Tá je konštituovaná aj prostredníctvom módných časopisov ponúkajúcich kresby oblečených ľudí a komentáre k nim. Vďaka inštruktážnym kresbám a popisom sa módna novinka ľahšie materializovala, realizovala. Textové informácie sprevádzajúce kresby na módných grafikách a v módných časopisoch sa významnou mierou podieľali na tvorení módných ideí. Opierame sa o ústrednú hypotézu Rolanda Bartha,²³ ktorá stavia na presvedčení, že bez diskurzu móda neexistuje a spoluutvárajú ho práve móдне časopisy nielen svojimi vizuálnymi, ale aj textovými predlohami. Móda súč. súborom slovných vyjadrení – sa stáva normou, formulovanou ideou. Niektorí teoretici vnímajú módu najmä ako ideu, nie ako skutočné oblečenie.²⁴ Pre nás je módou i samotné oblečenie. Najmä keď zdôrazníme fakt, že grafické predlohy do módných časopisov sa v 19. storočí dostávali tak, že ilustrovali konkrétny odev, návrh konkrétneho krajkára. Teda replikovali sa nielen idey toho, aká je móda, ale aj konkrétne odevy a doplnky pochádzajúce z veľkomestských centier.

Obliekanie človeka predstavovalo do 20. storočia najmä kolektívnu normu správania sa, nadriadenú individuálnej požiadavke. Aj prostredníctvom používania skupinovo akceptovateľného odevu sa jedinec identifikoval za príslušníka konkrétnej skupiny (vekovej, triednej, profesionálnej a pod.). Dodržiavanie či neakceptovanie zaužívaných noriem bolo viac či menej sankcionované, minimálne neformálnymi prejavmi, ako napríklad ohováranie. Individualizácia jedinca a jeho emancipácia sa prejavovali aj nedodržiavaním či odmietaním zaužívaných odevných noriem a akceptovaním novších – modernejších.

Módu možno charakterizovať tiež ako idealizovanú odevnú normu, ktorá má premenlivý charakter. Na vytváraní novinky a jej idealizácie sa podieľali móдне časopisy, obchodné móдне domy, nárast krajčírskych a galantérnych živností a v neposlednom rade priemyselná výroba. V 19. storočí sa zdokonaľovali moderné formy propagácie a reklamy. Materializovali sa nové nápady v krajčírskom remesle a vďaka nim sa aj konštituovali ako nevyhnutné normy a ideály pre niekoho, kto chcel byť na pulze doby. Spoluvytvárali i potrebu vlastniť/nosiť novinky. V tomto zmysle sa odev stáva produktom spotrebného konzumu. Vytvára sa móдny diktát, ktorým sa však môžu riadiť len solventné vrstvy obyvateľstva.

V 19. storočí sa vďaka viacerým okolnostiam módna norma univerzalizuje nielen v geografickom, ale aj v sociálnom zmysle. Spôsob obliekania aristokracie sa približuje meštianskej tradícii a, naopak, do odevu mešťanov prichádzajú prvky aristokratickej móды. Vývoj odevu výrazne ovplyvnila buržoázia a podľa Françoisa Bouchera (známeho historika móды) verejný duch postupne nadobúdala buržoázny charakter.²⁵ V pánskej móде sa začal uplatňovať striedmy odev, aj celková úprava. Upúšťalo sa od okázalého aristokratického dekoratívneho odevu, a to vo viacerých prvkoch. Funkčnosť a praktickosť odevu, podstatné črty odevu nižších sociálnych

²³ BARTHES, Roland. *Système de la mode*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.

²⁴ KAWAMURA, Fashion-ology, s. 1 - 3.

²⁵ BOUCHER, François. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Flammarion, 1965, s. 355.

vrstiev, sa stanú rovnako dôležitými nárokmi na odev ako jeho estetický vzhľad aj pre šľachtu. Víťazstvo meštianskej miernosti prostredníctvom odevu malo vplyv taktiež na zmenu farebnosti. V ženskom šatníku sa najvýraznejšie meštiansky vkus prejavil v istej prudérii, ktorá nebola doposiaľ v šľachtickom dámskom odevu prítomná. Zakrývanie dekoltoŕ širokými goliermi, pelerínkami a plastrónmi sa stalo nevyhnutnou úpravou k denným typom dámskych (aj šľachtických) toaliet. Dekoltované šaty sa nosili len na večerné príležitosti.

Súbežne s rozvojom priemyselnej výroby v textilných a odevných odvetviach, vďaka ktorým dochádzalo k masovej výrobe a distribúcii módného tovaru, teda aj cenovej a fyzickej dostupnosti týchto výrobkov, vzniká a rastie odpor voči nej. Nesúvisí len s veľkými sociálnymi nepokojmi, ktorých príčinou bola strata zamestnania, pretože stroje nahrádzali ľudskú prácu. Odpor vzbudzovala aj kvalita výrobkov nedosahujúca úroveň ručnej práce. V Anglicku sa sformovalo hnutie *Arts and Crafts*, vo Francúzsku medzi parížskymi *couturiermi*²⁶ narastá potreba odlíšiť sa od konfekcie a priemyselnej textilnej výroby. Parížski *couturieri* sa združujú do profesijnej organizácie, z ktorej sa postupne etabluje inštitúcia *Haute Couture*.²⁷ Začali svoje odevy označovať etiketami/šitkami a zhotovovať jeden model, ktorý sa nereprodukoval. Postupne sa tento zvyk rozširoval aj do iných veľkomiest a majstri krajčír, sídliači na dobrých adresách v centrách miest, s prominentnou klientelou si našivali na odevy svoje etikety a obchody pomenovávali svojimi menami.²⁸ Etiketa – často vyšivaná, našitá zvnútra odevu – sa stala signatúrou majstra. Ich modely sa stali ideálmi pre spoločnosť, nadobudli štatút až majstrovského diela. Propagovali sa v módných časopisoch, na hospodárskych výstavách a dokonca sa špionážnym spôsobom imitovali a inšpirovali ostatných krajčírov. Treba však zdôrazniť, že na tomto procese sa podieľala aj postupná glorifikácia *couturiera* na tvorcu až umelca. Ich vplyv v spoločnosti narastal a koncom 19. storočia sa stali najdôležitejšími mienkotvornými a módnymi novinky určujúcimi inštitútmi.²⁹

Módný odev ako spoločenská konvencia

Spoločenský styk prebiehal celé 19. storočie podľa istých pravidiel, najzáväznejších pre najvyššie vrstvy spoločnosti. Ich znalosť a dodržiavanie sa považovali za dosiahnutie najvyššej formy výchovy. Oboznamovanie sa s týmito pravidlami bolo súčasťou socializácie jedinca. Písané príručky etikety vychádzali už aj v 18. storočí.³⁰

²⁶ Vo francúzskom jazyku existuje viacero termínov označujúcich krajčira/krajčírky: *tailleur, sousette, arpette* a iné označujúce len krajčírov na šitie bielizny, sukni a pod. Avšak termín *couturier* sa používa na označenie výborného majstra krajčira, aj v prenesenom zmysle ako krajčír – tvorca.

²⁷ *Haute couture* pozri viac: DESLANDRES Yvonne – MÜLLER, Florence. *Histoire de la Mode au XXe siècle*. Paris : Somogy, 1986, s. 27 – 29.

²⁸ V Paríži Worth (1856) na Rue de la Paix, na tej istej ulici Doucet (1870), sestry Callotové (1895).

²⁹ Parížski módní návrhári: Worth, Redfern, sestry Callotové, Poiret. Alebo parížski *couturieri* sídliači na adrese Rue de la Paix, či Rue du Faubourg Saint-Honoré, od polovice 19. storočia ulice známe ako adresy *couturierov*. Sú v okolí Place Vendôme a Opery Garnier. Boli to najprestížnejšie adresy módných tvorcov do druhej polovice 20. storočia.

³⁰ Príručky etikety vydávané vo Francúzsku: RAISSON, Horace. *Code civil, Manuel complet de la politesse, du ton, des manières de la bonne compagnie*, 2e éd., Roret, 1828; alebo CHAPUS, Eugène. *Manuel de l'homme et de la femme comme il faut*, Michel Lévy Frères, 5e éd., 1862. Ich analýza v sociálnokultúr-

Sumarizovali pravidlá správania a ich súčasťou boli aj pravidlá obliekania. Spôsob oblečenia predstavoval materializovanú konvenciu spoločenského styku. Módné časopisy zohrávali celé 19. storočie rolu neformálneho vzdelávacieho nástroja, pretože na ich stránkach sa zverejňovali normy etikety.

Forma a obsah módnych časopisov sa v priebehu 19. storočia vyvíjali. Od ich vzniku na konci 18. storočia³¹ do konca 19. storočia prešli rôznymi zlepšeniami, obsahovými zmenami.³² Od 20. rokov 19. storočia sa začali dopĺňať textami, vznikali rôzne rubriky, pričom sa nepublikovali len texty o odevu a doplnkoch, ale i príspevky vzdelávacieho charakteru (úryvky z literárnych, ale aj filozofických diel; recenzie umeleckých produkcií; cestopisné eseje; ale tiež moralizujúce ponaučenia). V druhej polovici 19. storočia sa publikovali návody na rôzne ručné práce, ako aj postupy na zhotovenie niektorých odevov.

Znalosť, ako sa vhodne obliekať „*comme il faut*“, sa stala v dobových časopisoch obsahovou náplňou rubrik *Manuel de savoir-vivre*. Obsahovala vždy rady týkajúce sa odievania. Sofistikovanosť etikety odevných noriem spôsobovala rôzne spoločenské komplikácie a budila zdanie špecifickej danosti alebo až „umenia“. Dodržiavanie etikety v odievaní nemožno interpretovať len ako estetickú normu, ale najmä ako spoločenskú. Ak žena prišla oblečená v odevu z hodvábu, s vlečkou, s výstrihom (a iné znaky) na popoludňajšie spoločenské stretnutie pri káve, bola považovaná za nevychovanú, ženu z nižších alebo až pochybných vrstiev spoločnosti. V módnikoch sa okrem vyobrazenia typu odevu nachádzal pod alebo nad ich vyobrazením názov, ktorý určoval typ toalety podľa etikety. Popri farebných kolorovaných grafikách, ktoré tvorili samostatnú stranu/list módného časopisu, existovali aj nekolorované kresby typov toaliet. V jednom aj druhom prípade sa k nim nachádzal (v ich blízkosti) text s presným popisom materiálov, strihu a doplnkov. Samostatné grafické listy mali od 70. rokov 19. storočia v rámci textu aj informáciu, kde sa dá prezentovaný odev zadovážiť, alebo kto ho pre časopis navrhol. Takýmto spôsobom sa výrobcovia šiat a odevných doplnkov mohli prezentovať a reklamovať svoje produkty.

Etiketa v obliekaní 70. – 80. rokov 19. storočia rozlišovala viac typov dámskych toaliet. V dobových módnych časopisoch, ale aj v obchodných či firemných katalógoch a ponukových listoch, sprevádzali obrázky šiat nápisy, ktoré určovali príležitosť vhodnú na oblečenie šiat. Realite odievania sa viac približovali obchodné katalógy firiem alebo reklamné tlače v dobových periodikách, ktoré prinášali ponuku rôznych cenových kategórií, rôznej kvality, viacerých veľkostí, rozličných materiálov.

nom kontexte v publikácii ROUVILLOIS, Frédéric. *Histoire de la Politesse de 1789 à nos jours*. Paris : Flammarion, 2006.

³¹ Predchodca módnych časopisov: *Mercurie galant* (1672 – 1724). Prvý módný časopis *Magazine des modes nouvelles* (alebo *Galerie des Modes et Costumes Français*), Paríž, 1778 – 1787; *Gallery of Fashion*, Londýn 1794 – 1803; *Journal des Dames* s grafickými kolorovanými osobitnými listami s názvom *Costume Parisien*, Paríž 1797 – 1839.

³² Viac o módnych časopisoch pozri: KONING, Georgette – VERHAAK, Els – RICHARDS, Lynne. *New for Now: the Origin of Fashion Magazines*. Amsterdam : Rijksmuseum, 2015.

„Kronikári módy napočítajú u elegantnej dámy najmenej päť alebo šesť toaliet denne. Toto číslo sa pohybuje podľa sociálnej hierarchie.“³³ Denné toalety sa rozlišovali na dva základné typy: spoločenské a neformálne. Medzi denné spoločenské patrili napríklad: *toilette de visite* (šaty na návštevu), *toilette de deuil* (smútočné šaty, existoval aj variant už končiaceho smútku *toilette de demi-deuil*, vhodné i ako odev do kostola mimo obdobia smútku za nebožtíkom), *toilette de ville* (odev mestský, určený do kaviarne, na nákup, na prechádzku), niekedy sa ešte špeciálne rozlišuje *toilette de promenade* (vychádzkové šaty na mestskú promenádu). Charakter denných spoločenských šiat mali v tomto období aj toalety určené na slávnosti rodinného kruhu alebo kalendárne slávnosti, ako napríklad *toilette de mariage* (svadobné šaty). Módna tlač odporúčala ako slávnostné denné odevy šaty typu *toilette de vernissage* (slávnostné vernisáže), *toilette de garden-party* (šaty na záhradné slávnosti), *toilette de concours hippique* (šaty na dostihy). Etiketa poznala ešte slávnostné domáce oblečenie, tzv. *robe d'intérieur* alebo *tea-gown*, v ktorých pani domu mohla privítať návštevy, ale iba z okruhu blízkych ľudí.

Denné toalety označovali redaktori v módnych časopisoch alebo v reklamných listoch aj podľa úseku dňa, čím explicitne určovali príležitosť/vhodnosť na ich nosenie. Napríklad *robe d'apres-midi* (popoludňajšia) mohla byť *toilette de visite* (šaty na návštevu) alebo *toilette de promenade* (šaty na prechádzku). *La robe-tailleur* (kostým) bol odporúčaný na doobedňajšie návštevy obchodov a mesta.

Denné odevy menej reprezentatívneho charakteru, na neformálne spoločenské príležitosti, boli odevy typu *toilette de campagne* (odev na návštevu vidieka), *toilette de voyage* (cestovný odev, ktorým bol v tom čase najčastejšie odporúčaný kostým, la robe-tailleur). Neformálny, privátny „nedbalý“ typ odevu (*nedbalky*) predstavovalo takzvané *déshabillé* (alebo *négligé*), pod ktorými si treba predstaviť voľný hodvábný plášť, nosený v ranných a predpoludňajších hodinách, len v kontakte s najbližšími príbuznými a hlavne v rámci privátneho apartmánu, teda už nie v salóne domu. Samostatnú kategóriu v 19. storočí tvoril odev na šport a lov, rozlišovalo sa medzi odevom na korčuľovanie, lyžovanie, turistiku, tenis, plaveckým úborom, odevom na bicykel, na jazdu na koni (slávnostný bol odev na spoločenskú udalosť lovu).

Spoločenské večerné toalety „*robe du soir*“ boli diverzifikované podľa spoločenskej udalosti. Mondénna spoločnosť aristokracie a veľkoburžoázie rozlišovala päť typov večerných šiat.³⁴ *Toilette de diner* – šaty k slávnostnej večernej tabuli, pričom sa ešte rozlišovalo, či ku *grands diners* alebo *petits diners*. Osobitne sa v módnych časopisoch rozlišovali večerné šaty *toilette d'opera*, *toilette de théâtre*, *toilette du salon*, *toilette de soirée* (pričom posledné dve sa formou veľmi neodlišovali). Ako najslávnostnejšia forma večerného odevu existovali *toilette de bal* – plesové šaty.

³³ LEGRAND-ROSSI, Sylvie (ed). *Garde – robe*. (Katalóg rovnomennej výstavy *Musée de la mode et du textile Paris*, 19. máj 1999 – leto 2000). Paris : UCAD, 1999, s. 26.

³⁴ LEGRAND-ROSSI, Garde – robe, s. 248. Problému etikety sa čiastočne venuje aj dizertačná práca ZAUJECOVÁ, Jana, rod. SEDLÁČKOVÁ: *Korzáž obdobia turnýry. Dámske odievanie v rokoch 1870 – 1890 v centrách Rakúsko-Uhorska (Bratislava, Praha, Viedeň, Budapešť)*. [Dizertačná práca]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Divadelná fakulta; Katedra scénografie. Bratislava : VŠMU, 2010. Pozri aj KARNER, Regina – LINDINGER, Michaela. *Grosser Auftritt. Mode der Ringstraßenzeit*. Ausst. Katalog 10. Juni bis 1. November 2009, Wien, Wien Museum. Wien : Christian Brandstätter Verlag, 2009.

V módných žurnáloch sa stretne tiež s označením dvorského odevu ako *toilette de cour* (alebo *grande parure*). Obliekali sa aj na deň alebo na večer, podľa toho, kedy sa odohrávala dvorská slávnosť.

Dôležitým kľúčom pri určovaní typu toalety býval materiál. Hodváb bol jediný prípustný materiál na slávnostné spoločenské príležitosti: na večerné a aj denné. Na neformálne denné príležitosti boli vhodnými vlna, bavlna, ľan (materiály, z ktorých sa do druhej polovice 18. storočia zhotovovali pre aristokraciu len spodné odevy, alebo účelné, napr. cestovné; v klasicizme sa bavlna stala vhodným materiálom na dámske spoločenské odevy aj pre aristokratky). V 19. storočí sa postupne „nové“ materiály stávali vhodné ako sezónne alternatívy, takže letné *robe de promenade*, alebo *robe de visite*, pripúšťali už aj bavlnu, zatiaľ čo zimné varianty vlnu, alebo zmes hodvábu s vlnou.

Denné spoločenské šaty od večerných v tomto období odlišovala dĺžka rukávov a prítomnosť výstrihu. Na denné príležitosti sa nosili výhradne dlhé rukávy (ešte sa dá rozlišovať, či dlhšie alebo mierne kratšie) a šaty neboli dekoltované. Aj denné spoločenské šaty mohli mať vlečku. Nosil sa k nim iný typ šperkov a ozdôb ako k večerným toaletám. Svadobné šaty nevesty, ale taktiež zúčastnených dám, bývali dlhorukávové, pretože svadba sa najčastejšie uskutočňovala cez deň. Takže svadobné šaty spĺňali dobové parametre na denný typ spoločenskej toalety.

Rozlišovanie medzi jednotlivými typmi toaliet spočívalo nielen v znalosti základných typov šiat, odevných súčiastok, ale aj na výbere doplnkov.

Aj keď dobová spoločenská etiketa a módna tlač predstavovali ideálne normy správania, ktoré sa chápali ako najzáväznejšie pre najvyššie spoločenské vrstvy, aj stredná vrstva, a to nielen vo veľkomestskom, ale i v provinčnom prostredí, dodržiavala základné pravidlá odevnej etikety.

Materializácia novinky

Na zhmotnenie novej módnjej fazóny boli podstatné krajčírske schopnosti. Odevná silueta v 70. až 80. rokoch 19. storočia bola výrazne esovitá a veľmi štylizovaná. Prirodzené proporcie tela boli schované v dolnej časti tela pod draperiálne spracovaným strihom sukne a vrchný diel de/formoval korzet. V odbornej literatúre je pre túto siluetu zaužívaný názov *turnýra* alebo móda *turnýry*. Etymológia pojmu *turnýra* súvisí s francúzskym slovom „*tournure*“, ktoré označuje: vzhľad, tvárnosť, ale aj držanie tela, postavu.³⁵ V Čechách mala táto spodná výstuž aj pomenovanie „honzík“.³⁶ V Poľsku a vo Francúzsku sa termínmi *turnýra/tournure* označovala aj krinolína a dokonca jej forma, ktorú vytvára v zadnej časti *polkrinolína (demi-crinoline)*, označovali aj termínom *strapontin*³⁷ (z fr. označenie pre sklápacie divadelné

³⁵ Vo francúzskom jazyku sa týmto termínom označuje akákoľvek vankúšová výstuž vzadu pod sukňou v mieste pása. Napríklad aj v období módy Ludovíta XIV.

³⁶ KYBALOVÁ, Ludmila. *Doba turnýry a secese. Dějiny odívání*. Praha : NLN, 2006, s. 49.

³⁷ „...plus exagérées en 1885 et la fit nomme strapontin...“ Leloir, Maurice. *Dictionnaire du costume et de ses accessoires des Armes et des Étoffes des origines a nos jours*. Paris : Librairie Grund, 1992, s. 117 – 118. Pozri aj: RYCHLEWSKA - GUTKOWSKA, Maria. *Historia ubiorów*. Wrocław; Warszawa; Kraków : ZNIO, 1968, s. 793. Pozri tiež: BOUCHER, François. *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*. Paris : Flammarion, 1965, s. 389 – 397.

sedadlo). V anglofónnom prostredí býva označovaná ako bustle (*bustle frame, bustle pad*), ale tiež termínom *crinolette*.³⁸ V našom prostredí ju uvádza M. M. Zubercová pod názvom *turnýra* a v dobových písomných prameňoch aj ako *turníra*.³⁹ Hanlivý názov „*cul de paris*“ (parížsky zadok) bol hovorovým označením tohto módného obdobia. Docielenie takejto siluety vyžadovalo skúsenú krajčírku a rôzne pomôcky. Krajčírky, ktoré vedeli zhotoviť *turnýrovú sukňu*, sa označovali v slovenskom jazykovom prostredí ako *trusírky, trusierky*.⁴⁰ Z histórie poznáme nielen rôzne pomenovania *turnýry*, ale aj mnohé tvary a materiály, z ktorých bola vyhotovená.⁴¹ Ocelové pružiny, z ktorých sa mohla vyrábať, už boli výsledkom priemyselnej výroby. Malé vankúšiky z konského vlásia alebo z pletiva vyrábali aj remeselníci. Dali sa kúpiť v obchodných domoch alebo v špecializovaných obchodoch, menšie vankúšiky vedeli zhotoviť tiež krajčírky šijúce doma na objednávku. Od rôznych firiem, ktoré sa zropagovali v módných časopisoch, si ich záujemkyne mohli objednať cez zásielkovú službu. Výber vhodnej *turnýry* pod šaty alebo pod komplet, či už na vychádzku v horách či na bál, závisel od postavenia majiteľky a jej finančných možností, ale aj od typu šiat, ktoré si išla obliecť. Okrem *turnýry*, ktorá predstavovala skrytú pomôcku pri tvarovaní siluety, sa objem štylizoval aj inými krajčírskymi postupmi. Jedným z nich bolo vyhotovenie dolnej časti šiat (sukňovej časti) z dvoch druhov sukni – spodnej alebo základnej sukne, ktorá však nepredstavovala spodnicu, a vrchnej sukne, dobovo označovanej taktiež ako *tunika*, ktorá mala veľmi zložitú formu. Rafinovanosť tejto vrchnej sukne, *tuniky*, súvisela s tým, že bola viditeľnou časťou toalety, a okrem toho svojím výrazom alebo krajčírskym majstrovstvom musela umelo štylizovať siluetu do napohľad veľmi zložitých náberov, skladov, riasení, podkasávaní. Objem *tuniky* na zadnej časti mohol pôsobiť dojemom náhodného aranžovania toalety pri rituáli odievania, ale v skutočnosti bol veľmi umne docielený práve krajčírskymi postupmi. Krajčírsky zručnosti na zhotovenie *turnýry* neboli bežné. Krajčírky špecializované na jej zhotovovanie, tzv. *trusírky*⁴², mali v odbore zvláštne miesto, pretože improvizáciou z tkaniny vedeli zhotoviť želané efekty. Takáto zručnosť sa nadobúdala skúsenosťou a zasväcova-li do nej majsterky medzi krajčírkami. Správu o tomto nám z územia Slovenska v memoároch zanechala Marína Ormisová. Spomína, ako sa túžila zdokonaľiť v šití „*driekov*“ (živôtikov) a „*turníre*“, a preto odcestovala do Viedne, neskôr do Prahy, aby sa priučila od skúsených krajčírok šijúcich pre zámožnejšiu klientelu, umeniu dokonalého strihu. Popisovala, aký náročný bol postup zhotovovania *turnýrových* šiat: „*Do zadnej polovice sa vsívali tri oceľové pruhy... Pri kraji ocele sa prišívali tkanice,*

³⁸ WAUGH, Norah. *The Cut of Women Clothes 1600 – 1930*. London : Faber&Faber, 1987, s. 143 – 226. Pozri taktiež: LYNN, Eleri. *Underwear. Fashion In detail*. London : Victoria and Albert Museum, 2010, s. 176 – 178.

³⁹ ZUBERCOVÁ, Magdaléna M. *Tisícročie módy*. Martin : Osveta, 1988, s. 198 – 207. Pozri aj: ORMIS, Ján V. *Marína Ormisová spomína*. Martin : Osveta, 1979, s. 233.

⁴⁰ Viac v knihe Ormis, Marína Ormisová spomína. Ako aj CEBOCLI, Pavla. *Pavlin príbeh*. Bratislava : Aspekt, 2005. Pozri aj Zubercová, Tisícročie módy, s. 199 – 205.

⁴¹ Pozri on-line kolekcia Institute of Fashion: Metropolitan Museum of Art, New York. Pokiaľ máme informácie, na Slovensku sa nenachádza žiadna dobová *turnýrová* spodnica, alebo je doposiaľ neobjavená.

⁴² ORMIS, Marína Ormisová spomína, s. 232 – 235.

tými sa podľa potreby vydula zadná časť sukne, aby vzadu odstávala. Hore na sukňový opasok sa prišivali vankúšiky naplnené vatou alebo senom. Koľko práce vyžadovala samo táto spodná sukňa! Ale to bola len mechanická robota, až potom nastalo ťažké kumštové upravenie vrchnej látky na „falošnú sukňu“... Iné bolo aranžovanie predku sukne, iné bočných strán a zadnú časť tvorili rozličné puфы a záhyby... No a koľká práca bola s ušitím drieku, keď móda žiadala 15 až 17 kostíc všiť doňho!... Ja som chcela najmä kvôli týmto rôznym drapériám a rozmanitým zástrihom a vložkám drieku dostať sa do veľkomestského krajčírstva, aby som názorne videla, ako to pristrohujú, zostavujú a vyhotovujú.“⁴³ „...tam som videla všetko... ako trusírovala sukňu – nič neostalo zastreté môjmu zraku a mnoho mi to pomohlo aby som sa zdokonalila... A ešte som mala jednu výhodu, a to z výkladov s dámskym oblečením... zastavovala som sa pri nich, a tam na oblečených ženských figurínach kombinovala som, ... z toho som veľa získala.“⁴⁴ Marína Ormisová zhotovovala odevy pre ženy z národno-buditeľského slovenského prostredia,⁴⁵ ale aj pre manželky a dcéry profesorov stredných škôl, inžinierov,⁴⁶ šli u nej Maďarky i Židovky.⁴⁷ Okrem šitia odevov na objednávku organizovala taktiež kurzy šitia v Brezne, v Blatnici, v Martine, v Revúcej, v Tisovci a jej žiačkami bývali dievčatá z farárskych, učiteľských, profesorských, lekárskejších rodín. Ormisová ich hodnotila ako vzdelané, rozhladené.⁴⁸ Na nákupy chodila do Viedne, ale objednávala si materiál i poštu, kupovala si aj módne časopisy, podľa ktorých robila strihy odevov. Na príklade Maríny Ormisovej a jej žiačok vidíme, že krajčírске remeslo lákalo ženy, ktoré ovládali aspoň nemčinu alebo maďarčinu, teda pochádzali z vyššej strednej vrstvy, alebo z prostredia vzdelancov. Práve ženy pochádzajúce zo slovenských buditeľských kruhov, vzdelané a viacjazyčné, krajčírске remeslo priťahovalo (aj z dôvodu možnej ekonomickej samostatnosti).⁴⁹

Recepcia ideálnej normy

Obsahové a formálne porozumenie módnej novinky, ako aj jej prijatie v spoločnosti, záviselo od viacerých faktorov. Reálna odevná norma i napriek tomu, že sa ideovo vzťahovala k módnej novinke, existovala v mnohých variantoch. Dokladá fakt, že materializácia ideálnej normy je závislá od pochopenia idey, schopnosti (zručnosti) zhmotniť a napodobniť ju. V rovine sociálnej interakcie je podstatná znalosť aktuálneho kánonu určujúceho, na akú spoločenskú príležitosť je módna forma určená. Znalosť etikety, módnych predpisov, ale aj socializácia vytvárajú dôležitú bázu normatívneho správania sa.

Ako príklad odchylok od ideálnej normy prezentujeme odevy na dobových fotografiách strednej vrstvy z územia Slovenska. Pri výskume fotografií ako vizuálneho prameňa k dejinám odievania je podstatná identifikácia zobrazovaného, ako

⁴³ ORMIS, Marína Ormisová spomína, s. 233.

⁴⁴ ORMIS, Marína Ormisová spomína, s. 241.

⁴⁵ ORMIS, Marína Ormisová spomína, s. 231, 288.

⁴⁶ ORMIS, Marína Ormisová spomína, s. 278 – 288.

⁴⁷ ZUBERCOVÁ, Magdaléna M. Krajčírky. In DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.). *Na ceste k modernej žene*. Bratislava : Veda, s. 530.

⁴⁸ ORMIS, Marína Ormisová spomína, s. 260 – 263.

⁴⁹ ZUBERCOVÁ, Krajčírky, s. 526 – 541.

aj fotografického ateliéru (najmä vo väčších mestách, kde boli viaceré fotoateliéry a často mali špecifickú klientelu). Informácie k sociálnemu postaveniu a celkovému kultúrnemu *habitu* sú kľúčové pri interpretácii spôsobu oblečenia zobrazovaných jedincov. Existuje aj kauzalita opačná: i bez znalostí o zobrazovanom človeku na základe formy odevu môžeme stanoviť sociálnu vrstvu človeka. Takýto postup identifikácie si často vynucuje charakter a stav múzejných zbierok, pretože mnohé fotografie, napríklad v zbierkach SNM – HM, nemajú bližšie určeného ani majiteľa, či zobrazovaného človeka, ba niekedy ani označenie ateliéru. Stanovenie kultúrneho a sociálneho poľa je v takom prípade postavené najmä na deduktívnej metóde analyzujúcej odev, jeho špecifické výrazové prostriedky – ako typ siluety, odevné súčiastky, strih, doplnky, čiastočne aj materiál (farba je ešte v tomto období čiernobielej fotografie mimo signálneho indexu). Vyjadrovanie sa k postaveniu majiteľa – fotografovaného jedinca bez znalostí jeho biografických dát – je často riskantné a vyžaduje si ostražitosť.⁵⁰ Pre potreby tohto textu sme si všimli iba fotografie strednej vrstvy ako reprezentanta možných odchýlok od ideálnej módnjej normy.⁵¹ Stredná vrstva na Slovensku v nami sledovanom období nepredstavovala jednoliaty celok. Mešťania ako vyššia a stredná vrstva obyvateľstva bola rôznorodá: etnicky, konfesionálne, ale aj afinitou k istému životnému štýlu (teda hodnotám), s inou mierou vzdelania, otvorenosti voči modernizácii, politickým preferenciám, s regionálnymi špecifikami a pod. Výrazné odchýlky existovali medzi kapitálovou vrstvou – podnikateľmi, obchodníkmi, bankármi a živnostníkmi (remeselníkmi, prevádzkovateľmi obchodov) a inteligenciou.⁵² Rozdiel v odievaní by sme mohli predpokladať medzi ženami, príslušníkmi strednej vrstvy, ktoré pracovali: učiteľky, vychovávateľky, ošetrovateľky, prekladateľky, redaktorky, spisovateľky, spoločníčky, a ženami, ktoré nepracovali. Nateraz nemáme vizuálne pramene, ktoré by dokladovali iný spôsob obliekania, respektíve iné štandardy módného oblečenia. Odlišný spôsob obliekania bol zaužívaný medzi obyvateľkami miest, ktoré fyzicky pracovali. Skladbou a formou odevných súčiastok pripomínal tradičný ľudový odev niektorých regiónov Slovenska (košeľa, živôtik, kabátik, sukňa, zástera, čepiec). Ide o tradičný spôsob obliekania, ktorý má pôvod v ženskom renesančnom odevu a v konzervatívnom a chudobnom mestskom prostredí zotrval až do konca 19. storočia. Dá sa predpokladať, že nepodliehal módnym zmenám aj z dôvodu svojej účelnosti. Pri fyzicky vykonávanej práci musel byť odev najmä praktický. Doklady o takomto spôsobe obliekania sú tiež v zbierkových fondoch viacerých múzeí na Slovensku.⁵³

⁵⁰ V tejto štúdii ako príklady uvádzame len identifikované fotografie: zobrazovaných a známe ateliéry.

⁵¹ Fotografie aristokracie a šľachty, ktoré sa nachádzajú tiež v pamätových inštitúciách na Slovensku, sme vo výskume nevynechali, ale v tomto texte sa k nim nevyjadrujeme. Predstavujú pre nás prameň ideálnej normy odevu a odievania sa.

⁵² Aj inteligencia bola štruktúrovanejšia: buržoázna, maloburžoázna (MANNOVÁ, Podmienky vývoja, s. 9 – 15). Aj politicky, etnicky a hodnotovo ešte diferencovaná (národnárscky, promadařsky, konzervatívne, liberálne – v zmysle otvorenosti voči kultúrnym a spoločenským zmenám, najmä v zmysle ženského postavenia, modernizácie životného štýlu a iné).

⁵³ Tento spôsob obliekania nateraz nie je predmetom výskumu, pretože neabsorboval módné novinky. Takéto odevy sa nachádzajú napríklad v zbierke (aj v expozícii) Hornonitrianskeho múzeu v Prievidzi, v SNM – Múzeu Karpatských Nemcov, SNM – Etnografickom múzeu v Martine.

Zaužívané členenie meštianstva na veľko- a maloburžoáziu je síce limitujúce, avšak pri práci s vizuálnymi prameňmi bez bližšieho určenia ich majiteľa alebo zobrazovaného človeka sa viac než toto členenie predpokladať nedá.

Odev ako kód

Na fotografii manželského páru (obr. 7) uvádzame príklad odevu v malomestskom prostredí z okruhu inteligencie,⁵⁴ ktorá tiež nasledovala základné módné trendy. Z hľadiska etikety ide o toaletu na denné menej formálne príležitosti.⁵⁵ Žena má veľmi jednoduchú formu turnýry: s krátkou tunikou, prostejšie riasenou, bez väčších objemov. V tomto prípade môže ísť o príklad odevnej normy z okruhu inteligencie, ktorá módné novinky sledovala a dodržiavala, avšak nie v prehnaných formách a efektoch. Viedli ich k tomu nielen ekonomické možnosti rodiny, ale aj akási stavovská striednosť, ktorá sa v prostredí inteligencie považovala za cnosť. Zachovať si istý odstup od módných efektov a rozmarov bolo súčasťou až etickej normy.⁵⁶ Rozdiel medzi realitou odievania sa stredných vrstiev a vzorom v módnikoch existoval aj vo Francúzsku.⁵⁷ Na dámskom portréte na fotografii na obrázku 8 sa nachádza žena z meštianskej vrstvy z územia Slovenska.⁵⁸ Jej portrét z profilu možno zaradiť do typu portrétu, pri ktorom fotograf alebo portrétovaný kladli dôraz na efektnosť odevu. Práve objem sukne a spôsob jej zhotovenia sa stali symbolom vyššieho spoločenského statusu. Tento fenomén je prítomný v súdobých portrétových fotografiách aj v zahraničí. Eduard Kozics, známy prešporský fotograf s klientelou z vyššej strednej vrstvy, dokonca portrétoval dámy v turnýrových šatách pred zrkadlom,⁵⁹ ktoré umožňovalo pozorovať zložité aranžovanie a skladanie sukne z viacerých strán (takisto aj zložitosť účesu i strihu odevu), čoho príkladom je fotografia ženy na obrázku 9.

Na obrázku 10 je zobrazený manželský pár, pričom žena podľa účesu a vrchného živôtika a čiastočne aj sukne sa snažila byť oblečená v móde turnýry. Jej sukňa je však veľmi prostá, bez turnýry, s naznačeným žliabkovaním iba na zadnej časti sukne. Žena ho zdôrazňuje gestom ľavej ruky s vejárcom, ktorou pridržia riasenie sukne. Sukňa pôsobí dojmom, že ju majiteľka mierne upravila podľa novej fazóny (v 50. a 60. rokoch bola v móde objemná lievikovitá sukňa) len miernym nariasením v zadnej časti sukne. Menej majetné vrstvy si šaty prešivali, dokonca dávali farbiarom prefarbovať a prispôbovali si strih aktuálnym požiadavkám.⁶⁰

Forma dámskej sukne v období turnýry bola finančne nákladnou investíciou, krajčírskym kumštom, ktorý nebol samozrejímavý, pretože trusírky, ktoré ich vedeli

⁵⁴ Informácie z dokumentácie k fotografii, archív SNM - HM.

⁵⁵ Zbierkový predmet, SNM - HM.

⁵⁶ ORMIS, Marína Ormisová spomína, s. 241.

⁵⁷ LEGRAND-ROSSI, Garde - robe, s. 26.

⁵⁸ Informácie z dokumentácie k fotografii, archív SNM - HM.

⁵⁹ Fotografie značené logom jeho ateliéru v zbierke Mestského múzea v Bratislave, v SNG, ale aj dostupné na internete: <https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.UP-DK_2057> [11. 4. 2021].

⁶⁰ LENDEROVÁ, Milena. *K hříchu i k modlitbě. Žena v minulém století*. Praha : Mladá fronta, 1999, s. 157 - 160. Pozri aj: ORMIS, Marína Ormisová.

aranžovať, museli prejsť náročnejším školením a praxou. Príklady fotografií dokladajú, že forma sukne v tomto období nadobudla signálny význam.

Ako názornú ukážku dobových šiat sme vybrali fialové dámske šaty⁶¹ z obdobia 60. až 80. rokov 19. storočia, z módy turnýry (obr. 11, 12). Podľa internej múzejnej dokumentácie šaty pochádzajú zo starých fondov SNM – HM, teda zo Slovenského vlastivedného múzea⁶² a nadobudnuté boli v medzivojnovom období, odborný popis na dokumentačnej karte z roku 1957 uvádza, že šaty boli šité pri príležitosti svadby. Predávajúci uviedol, že šaty boli vyhotovené pre spišskú meštianku pri príležitosti svadby a boli nosené v Spišskej Novej Vsi. Viac o ich majiteľke a výrobcovi, žiaľ, nevieme. Presnejšie určenie šiat UH 1660 – 1662 komplikuje viaceró skutočností. Šaty nemajú značenie výrobcu – štítok/etiketu. Už v 70. – 80. rokoch bolo bežné značenie výrobkov zhotovených v kvalitných módných salónoch. Ani dokumentačné záznamy SNM – HM o predmete neobsahujú žiadne presnejšie určenie o zhotoviteľovi šiat. Pri úvahách o jeho majiteľke sú pre nás určujúcim indikátorom formálne charakteristiky odevu: kvalita zhotovenia šiat, návrh, remeselné a materiálové spracovanie ako strih, vypracovanie podšívky, lemy, švy, zásevky a iné. Po takejto analýze šiat UH 1660 – 1662 môžeme skonštatovať, že síce majú módnú fazónu turnýrovej módy, ale ich vypracovanie je veľmi jednoduché, amatérske (obr. 13, 14). Vnútorne časti sú príliš nedbalé, až neestetické. Na základe tohto usudzujeme, že šaty zhotovila krajčírka podomácky, pre chudobnejšiu alebo šporovlivejšiu majiteľku. Spomínaná Marína Ormisová realizovala po Slovensku viaceré kurzy šitia a absolventky takýchto kurzov sa následne živili ako krajčírky prevádzkujúce šitie na objednávku. Zhotoviteľka šiat mohla byť jedna z takýchto absolventiek, ktoré sa živili šitím odevov „po domácky“: zákazníkam chodili šiť priamo do domácnosti. Model mohol byť kombináciou žurnálových predlôh, alebo spojením predlohy s fantáziou. Totižto šaty zhotovované v salónoch, pod dozorom majsterky, za účasti viacerých krajčírok, z ktorých mnohé realizovali len špecifickú časť na šatách, mali profesionálnu formu a estetické nároky nielen na vonkajšiu časť odevu, ale rovnako aj na vnútorné časti (podšívky, lemy a pod.). V módnom salóne sa dozeralo na kvalitu remeselného spracovania aj detailov. Šaty sú zhotovené z fialovo-slivkového hodvábného taftu, ktorý bol v tej dobe obľúbenou farbou, i tkaninou. Hodvábný materiál naznačuje, že išlo o spoločenské šaty, strih živôtika (bez výstrihu) a dĺžka rukávov zase dennú slávnostnú príležitosť. V tomto období fialová farba svadobných šiat nebola zvláštnosťou, nemuseli byť výlučne bielej farby. Dokladajú to tiež početné príklady z módných časopisov, ale aj prax.⁶³

⁶¹ Invent. č. UH 1660 – 1662. V školskom roku 2010/2011 boli šaty reštaurované na VŠVU na katedre reštaurovania v ateliéri textilu pod pedagogickým vedením vedúcej ateliéru Mgr. art Sylvie Birkušovej. Reštaurovala ich študentka Renata Zubčková ako svoju záverečnú magisterskú prácu, ktorou obhájila titul Mgr. art. v odbore reštaurovania textilu.

⁶² Slovenské vlastivedné múzeum, predchodca SNM, sídlilo na Vajanského nábreží (dnes č. 2) v Bratislave.

⁶³ Svadobné šaty nie bielej farby mala na sebe aj šľachtičná z najvyšších aristokratických kruhov spojená s územím Slovenska, so Starou Lubovňou: Mária Karolína de Bourbon, princezná Dvoh Sicílií, ktorá si v roku 1885 v Paríži brala za manžela grófa Andreja Zamojského. Na ich svadbe sa zúčastnili mnohí predstavitelia európskych kráľovských rodín. Ich rekonštrukcia (autorka Mgr. art Jana Zaujecová, ArtD.) je dnes vystavená v stálej expozícii na hrade Stará Lubovňa.

Záver

Ideálnu módnú normu neurčovali v 19. storočí už len aristokrati, ale najmä výrobcovia odevov a doplnkov, ktorí propagovali svoje výrobky v módných časopisoch. Módné časopisy a modely v nich kodifikovali novinky, ktoré akceptovala aristokracia i meštianstvo.

Imitácia je základný princíp v nasledovaní módnej normy. K tomu, aby sa rozdielne sociálne vrstvy dobrovoľne začali obliekať v duchu rovnakých estetických noriem, bolo nevyhnutné, aby začali akceptovať a preferovať určitý estetický ideál nad inou normou (u aristokracie a šľachty napríklad nad stavovskou hierarchiou či stavovskou tradíciou). V prvej polovici 19. storočia s nástupom modernej doby sa postupne rodili hodnoty, ktoré stáli vysoko v hierarchii. Kategória novinky bola jednou z nich. Je výsledkom túžby po zmene, ktorá už v industriálnej spoločnosti 19. storočia nebudí obavy, ale stáva sa dôležitým nástrojom vývoja. Legitimita doposiaľ nevidaného ovládla aj správanie ľudí v súvislosti s odievaním. Imitácia novinky sa stala prejavom modernosti či už pre šľachtu, meštianstvo, ako aj inteligenciu. Nová odevná forma sa chápala ako príznak progresu, informovanosti.

Asimilácia módných novinek závisela od ekonomického a kultúrneho kapitálu prijímateľa. Definovali odchýlky od ideálnej normy a jej varianty. Mnohé zachované odevy sa nachádzajú v slovenských múzeách v nekompletnom stave, alebo sú poškodené a ich časové spresnenie si vyžaduje nielen podrobné štúdium, ale najmä odborné reštaurovanie. Nateraz sa nepodarilo dohľadať spodnú obručovú sukňu alebo vankúš, vďaka ktorým dostávali sukne z toho obdobia želanú siluetu. Z momentálnejších odevov som zaznamenala len šaty a peleríny pod zadok, avšak vôbec žiadne dlhé peleríny a kabáty.

Zachované odevy v múzeách sú najmaterializovanejšími prameňmi módných štýlov, ale taktiež ekonomických možností svojich majiteľov. Najmä rubná strana odevov mnohé vypovedá o kvalite krajčírkej práce, náročnosti zákazníčky, ale najmä o jej finančných možnostiach. Prvky ako hebkosť materiálu, jemnosť švov, prepracovanosť detailov, spôsob podšitia, rafinovanosť skladu možno považovať za „jazykové“ prostriedky, kódy k určeniu majiteľa.

Metóda formálnej analýzy a porovnávaní medzi týmito odevmi má však rôzne úskalia, pretože identifikačné údaje k majiteľom odevov z buržoáznych vrstiev, ktoré máme v múzeách k dispozícii, bývajú často nekompletné, niekedy neoznačujú ani meno majiteľa. V múzeách prevažujú zachované módné doplnky, teda zachované celky šiat nie sú početné. V rodinách sa pravdepodobne uchovávali drobné textilie a odevné doplnky ako istá rodinná pamäť: vejäre, kabelky, šály, štóly, rukavičky a pod.

Analýza viacerých vizuálnych prameňov z územia Slovenska dokladá fakt, že nielen v sociálnom prostredí šľachty a veľkoburžoázie sa módné zmeny pravidelne sledovali a imitovali, ale tak to bolo aj na sociálnom poli maloburžoázie a inteligencie. Stali sa vyjadrením spoločenského statusu.

V prostredí maloburžoáznej inteligencie sa dámske módné novinky nasledovali, ale odchýlky vznikali najmä v súvislosti s ekonomickými možnosťami, nie z nedostatku kultúrneho a sociálneho kapitálu. V prostredí maloburžoázie (medzi re-

meselníkmi, obchodníkmi, kaviarníkmi) ideálna norma nebola vždy pochopená, najmä kvôli nedostatku kultúrneho kapitálu (vzdelania, znalosti jazykov, znalosti etikety), napriek tomu bola prijímaná a napodobňovaná. Územie Slovenska bolo v 70. a 80. rokoch špecifické sieťou malých mestečiek, obmedzených počtom obchodov s módnym tovarom, krajčírskymi službami. Tovar na výrobu kvalitného odevu bolo nevyhnutné objednávať z Bratislavy, ale najmä z Viedne či Budapešti. Provinčné podmienky sa vzťahovali aj na štruktúru spoločenského života, ktorá sa s veľkomestským prostredím nemohla porovnávať.

Idealizácia a reprezentácia statusu sa inscenovala aj na rodinných reprezentatívnych pamiatkach či spomienkových predmetoch, akými boli maľované, ako i fotografické portréty. Odev na nich sa stával identifikačným znakom a symbolom spoločenskej ambície. Po štúdiu fotografických portrétov 19. storočia možno skonštatovať, že v období 70. a 80. rokov 19. storočia v portrétnom zobrazovaní módné odetých žien sa stal rozšíreným spôsob ich zachytenia zozadu a z boku. Tento trend určite súvisí aj s jedinečnosťou módnjej siluety: objem a teda i pozornosť bola sústredená prostredníctvom sukne na zadnú časť ženského tela. Silueta módnje oblečenej ženy pripomínala tvar kentaura. Oproti predchádzajúcej siluete módy druhého rokoka (50. a 60. roky 19. storočia) alebo secesnej módy (90. roky 19. storočia až prvé dve dekády 20. storočia) bol práve objem sukne špecifický. Aj niektoré detaily odevu či úpravy zovňajšku môžu indikovať príslušnosť ku niektorej sociálnej skupine: účesy, šperky, strih vrchného dielu šiat, typ a množstvo módných doplnkov. V období módy turnúry sa práve dodržiavanie základnej siluety s dôrazom na zadnú časť sukne stalo záväzným. Aj v menej solventnom sociálnom prostredí sa táto norma dodržiavala. Ako napísal Roland Barthes, móda je systém produkcie znakov prijímajúci stanovisko „čirjej deskripcie“, kedy z množstva náhodných detailov konštruje svoj obraz reálneho.⁶⁴

Porozumenie týmto mnohopočetným drobnostiam a ich kódom je zložitá; retrospektívne až nemožné. Urobila som pokus uvedomujúc si mnohé riziká pri postulovaní téz, výbere a interpretácii prameňov, ako aj generalizovania záverov.

Načrtnuté zorné uhly skúmania odevnej kultúry, najmä nasledovania módných noviniek, nemožno ani zďaleka považovať za ukončené. Pramenná databáza, ktorú ponúkajú pamäťové inštitúcie na Slovensku, je stále neprebádaná. Tento text síce vznikol ako rekapitulácia časti výskumu, avšak namiesto záveru otvára jeho ďalšie tvorivé perspektívy.

Pramene

- Budapesti Bazár: Izlés. Takarékoság.* Munka. Budapest : Wilekens és Waidl, 1883.
Budapesti Bazár: Izlés. Takarékoság. Munka. Budapest : Wilekens és Waidl, 1884.
CHAPUS, Eugène. *Manuel de l'homme et de la femme comme il faut*, Michel Lévy Frères, 5e éd., 1862.

⁶⁴ MARCELLI, Miroslav. *Príklad Barthes*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 244.

Journal des dames et des demoiselles: guide complet de tous les travaux de dames. Bruxelles : Bruylant-Christophe & Co., 1871 – 72.

Journal des dames et des demoiselles: guide complet de tous les travaux de dames. Bruxelles : Bruylant-Christophe & Co., 1873 – 74.

RAISSON, Horace. *Code civil, Manuel complet de la politesse, du ton, des manières de la bonne compagnie*, 2e éd., Roret, 1828.

Katalógy z výstav

LEGRAND-ROSSI, Sylvie (ed). *Garde - robe.* (Katalóg rovnomennej výstavy *Musée de la mode et du textile Paris*, 19. máj 1999 – leto 2000). Paris : UCAD, 1999.

KARNER, Regina. *Von der Tournure zum cul de Paris Wiener Damenmode von 1868 bis 1888.* (Katalóg rovnomennej výstavy, od 6. mája 1993 až 10. apríla 1994, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Schauraum der Modesammlung). Wien : b. v., 1994.

KARNER, Regina – LINDINGER, Michaela. *Grosser Auftritt. Mode der Ringstraßenzeit.* Ausst. Katalóg 10. Juni bis 1. November 2009, Wien, Wien Museum. Wien : Christian Brandstätter Verlag, 2009.

JOIN-DIÉTERLE, Catherine (ed.). *Párizs és Budapest a divat tukrében 1750 – 2003.* Budapest : Torténeti Múzeum, 2003.

TÉTARS-VITTU, Françoise – SILVEIRA (da), Piedale – JOIN-DIÉTERLE, Catherine. *Au paradis des dames: nouveautés, modes et confections 1810 – 1870.* (Catalogue d'exposition *Musée de la Mode et du costume*, janvier – avril 1993). Paris : Paris – Musées, 1992.

Literatúra

BARTHES, Roland. *Système de la mode.* Paris : Éditions du Seuil, 1967.

BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe.* Paris : Gallimard, 1972.

BOUCHER, François. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours.* Paris : Flammarion, 1965.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction: critique sociale du jugement.* Paris : Éd. De Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *Teórie jednáni.* Praha : Karolinum, 1998.

BIEDROŃSKA-SŁOTOWA, Beata – KOWALSKA, Joanna. *Za modą przez wieki (Ubiory z kolekcji museum narodowego w Krakowie).* Kraków : MN, 2003.

BOUCHER, François. *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours.* Paris : Flammarion, 1965.

DESCAMPS, Marc-Alain. *Psychologie de la mode.* Paris : Presses universitaires de France, 1979.

DESLANDRES Yvonne – MÜLLER, Florence. *Histoire de la Mode au XX e siècle.* Paris : Somogy, 1986.

ĎURIŠKA, Zdenko (ed.). *Medzi mlynmi a bankami. Dejiny rodu Makovických.* B. m. : SGHS, 2007.

ĎURIŠKA, Zdenko. *Pálkovci. Príbeh rodu garbiarskych podnikateľov z Liptova.* B. m. : SGHS, 2013.

- ECO, Umberto. *Dejiny krásy*. Praha : Argo, 2005.
- FÖLDI-DÓSZA, Katalin. Le Rouge et Le Noire - Jeune Lys. In JOIN-DIÉTERLE, Catherine (ed). *Paris - Budapest: mode, société et littérature 1750 - 2003*. Budapest: Történeti Múzeum, 2003, s. 31 - 35.
- GERMANN, J. Jennifer - STROBEL, A. Heidi (eds.). *Materializing Gender In Eighteenth-Century Europe*. London; New York : Routledge, 2016.
- GREMLICOVÁ, Dorota. Tělo, nebo sen? Romantický tanec 19. století. In MICHALÍKOVÁ, Pavla - PETRASOVÁ, Taťána (eds.). *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*. Praha : Academia, 2010, s. 168 - 175.
- GUILLEMARD, Colette. *Les mots du costume*. Paris : Belin, 1991.
- JOIN-DIÉTERLE, Catherine. L'élégance à l'époque romantique. In *Paris - Budapest: mode, société et littérature 1750 - 2003*. Budapest : Történeti Múzeum, 2003, s. 39 - 42.
- KAWAMURA, Yuniya. *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies. Dress, Body, Culture*. New York; Oxford : Berg, 2005.
- KODAJOVÁ, Daniela (ed.). *Živena. 150 rokov spolku slovenských žien*. Bratislava : Slovart, 2019.
- KOMORA, Pavol. *Hospodárske a všeobecné výstavy 1842 - 1940*. Bratislava : SNM - Historické múzeum, 2016.
- KÖNIG, René. *The Restless Image: A Sociology of Fashion*. London : George Allen & Unwin Ltd, 1973.
- KONING, Georgette - VERHAAK, Els - RICHARDS, Lynne. *New for Now: the Origin of Fashion Magazines*. Amsterdam : Rijksmuseum, 2015.
- KOVÁČ, Dušan - KOWALSKÁ, Eva - ŠOLTĚS, Peter (eds.). *Spoločnosť na Slovensku v dlhom 19. storočí*. Bratislava : VEDA, 2015.
- KOWALSKÁ, Eva. Problémy mestského sveta. Mestá a ich význam na prahu národného hnutia Slovákov. In KOVÁČ, Dušan (ed.). *Sondy do slovenských dejín v dlhom 19. storočí*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2013, s. 30 - 47.
- KOWALSKÁ, Eva. Slovensko v období štruktúrálnych zmien 1711 - 1848. In MANNOVÁ, Elena (ed.). *Krátke dejiny Slovenska*. Bratislava : AEP, Historický ústav SAV, 2003, s. 179 - 205.
- KYBALOVÁ, Ludmila. *Doba turnýry a secese. Dejiny odívání*. Praha : NLN, 2006.
- Lipovetsky, Gilles. *Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech*. Praha : Prostor, 2002.
- LELOIR, Maurice. *Dictionnaire du costume et de ses accessoires des Armes et des Étoffes des origines à nos jours*. Paris : Librairie Grund, 1992.
- LENDEROVÁ, Milena. *K hřichu i k modlitbě. Žena v minulém století*. Praha : Mladá fronta, 1999.
- LYNN, Eleri. *Underwear. Fashion in Detail*. London : Victoria and Albert Museum, 2010.
- MARCELLI, Miroslav. *Příklad Barthes*. Bratislava : Kalligram, 2001.
- MANNOVÁ, Elena. Podmienky vývoja meštianskych vrstiev na Slovensku v 20. storočí. In MANNOVÁ, Elena (ed.). *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900 - 1989*. Bratislava : AEP, 1998, s. 9 - 15.
- ÖRMEN-CORPET, Catherine. *Mode de XIXe - XXe siècles*. Paris : Hazan, 2000.
- ORMIS, Ján V. *Marína Ormisová spomína*. Martin : Osveta, 1979.
- PAŠIAK, Ján. Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku v kontexte sídelného vývoja 1900 - 1989. In MANNOVÁ, Elena (ed.). *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900 - 1989*. Bratislava : AEP, 1998, s. 17 - 31.
- RIELLO, Giorgio. The Object of Fashion: Methodological Approaches to the History of Fashion. In *Journal of AESTHETIC and CULTURE*, 2011, vol. 3, no. 1, pp. 1 - 9.
- ROCAMORA, Agnès - Smelik, Anneke (eds.). *Thinking through Fashion. A Guide to Key Theorists*. London : Bloomsbery, 2015.

- ROUVILLOIS, Frédéric. *Histoire de la Politesse de 1789 à nos jours*. Paris : Flammarion, 2006.
- RYCHLEWSKA - GUTKOWSKA, Maria. *Historia ubiorów*. Wrocław; Warszawa; Kraków : ZNIO, 1968.
- SEELINGOVÁ, Charlotte. *Móda století 1900 - 1999*. Praha : Slovart, 2000.
- STANILAND, Kay. In *Royal Fashion. The Clothes of Princess Charlotte of Wales and Queen Victoria 1796 - 1901*. London : Museum of London, 1997, s. 93 - 96.
- SVENDSEN, Lars. *Fashion: A Philosophy*. London : Reaktion Books, 2006.
- UCHÁLOVÁ, Eva. *Česká móda 1870 - 1918. Od valčíku po tango*. Praha : Olympia, 1997.
- UCHÁLOVÁ, Eva. *Česká móda 1780 - 1870. Pro salón i promenádu*. Praha : Olympia, 1999.
- VEBLEN, Thorstein. *Teorie záhalčivé třídy*. Praha : SLON, 1999.
- WAUGH, Norah. *The Cut of Women Clothes 1600 - 1930*. London : Faber&Faber, 1987.
- ZAUJECOVÁ, Jana. *Korzáž obdobia turnýry. Dámske odievanie v rokoch 1870 - 1890 v centrách Rakúsko-Uhorska (Bratislava, Praha, Viedeň, Budapešť)*. [Dizertačná práca]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Divadelná fakulta; Katedra scénografie. Bratislava : VŠMU, 2010.
- ZUBERCOVÁ, Magdaléna M. *Tisícročie módy. Z dejín odievania na Slovensku*. Martin : Osve-
ta, 1988.
- ZUBERCOVÁ, Magdaléna M. Krajčírky. In DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.). *Na ceste k modernej žene*. Bratislava : Veda, 2011, s. 526 - 541.

Internet

Four, Pierre-Alain. *L'industrialisation du territoire lyonno-stephanois et le développement des arts appliqués aux XVIIIe et XIXe siècles*. 2007. [on-line]. Dostupné na internete: <www.millenaire3.com_pdf> [16. 10. 2020].

SUMMARY

The Ideal and Real Norms of Women's Fashion.
(Based on Visual Sources from the 1870s and 1880s)

The presented study of visual sources preserved in Slovakia points to some selected levels of the relationship between the ideal and real women's clothing norms in the 1870s and 1880s. During this period the ideal norms were created by established means, such as fashion magazines, metropolitan couturiers, and by the fashionable wordly forms of social life and its codified and uncodified - as well as informal - rules. From the aesthetic or the social point of view, however, the actual clothes, even among those forms that were supposed to resemble the ideal standard, might not have fulfilled the ideal standard. This fact depended on the reception of the ideal standard in various social strata. The understanding of standard, its transformation, replication in different economical conditions and aesthetic preferences in different social environments created assorted variants of preserved period clothing.

The fashion could also be defined as an idealized clothing standard with ever changing characteristics. In the 19th century, in addition to fashion magazines, the growth of commercial fashion houses, and tailoring and haberdashery trades participating in creating fashion novelty and its idealization, modern forms of promotion and commercial advertisement

were established. They materialized new ideas in the tailoring craft and, thanks to this, they constituted themselves as necessary standards and ideals. In such a way, they also co-created the need to own and to wear fashion novelties. In the same sense in the 19th century clothing became a product of consumer consumption.

In this way, throughout the whole of the 19th century, fashion magazines played the role of an informal educational tool, because the standards of etiquette were published in them. Instruction in „dressing up appropriately“, i. e. „*comme il faut*“ became a regular content of the *Manuel de savoir vivre* sections of periodical magazines.

By means of visual sources – the issues preserved in the cultural archives in Slovakia (in collections of the Slovak National Gallery and the Slovak National Museum) – the author presents the shifts between the ideal and the real norms. Among those forming the patterns of ideal the author selects fashion magazines and focusses upon fashion drawings published in them. The descriptions of clothes and accessories accompanied by drawings also played a substantial role. The descriptions covered not only recommendations for choice of material for a particular outfit, the instructional texts also referred to eligible social occasions (often in the form of the toilette designation, e. g. *toilette de diner*, etc.). Based on analysis of fashion magazines the author selected the types of toilette according to the contemporary etiquette and specified their formal criteria.

In the category of variation of the ideal fashion standard the author presents clothing from the Slovak National Museum – Historical Museum – collections in Bratislava compared with photographs of the same period, which are only a selected part of the researched material. The analysis of these sources gives evidence of striking transformations and a significant reduction of the ideal. The author observes the perception of fashion novelties within the bourgeois class respecting the standard norms of dressing. However, their clothes did not always resemble ideal fashion novelties. There were several reasons for this fact, such as different economical conditions, accessibility of fashion news, their content and formal understanding, interiorization of a fashion standard, availability of fashion products and the network of quality services.

The introduction of the ideal form also depends on the understanding of the idea, and the ability (skill) to create and to imitate it: the possibility of choosing a skilled seamstress, a dressmaker, materials and accessories. In this case, contact with fashion centers and the availability of high quality goods outside of them is important for fashionable clothing. The memories of seamstress Marína Ormisová, who began her tailoring training and practice in the 1870s, prove the importance of quality tailoring training in a metropolitan environment. She completed her training in Vienna and Prague and she made clothes for women involved in the Slovak national awakening. In 1870's and 1880's Slovakia no fashion magazine published in Slovak language existed. Slovak women used French, German (also Austrian) and Hungarian fashion magazines. In the case of an ethnically mixed Slovakia with numerous burghers of German, Hungarian and Jewish descent this fact did not create a barrier. However, the Slovak bourgeoisie, who did not speak the mentioned languages, were excluded from the latest information, and “read” fashion magazines only through pictures, i. e. without the context of fashion news and clothing types. The example of Marína Ormisová clearly shows that the tailoring craft attracted women with a good command of spoken or (at least) written German or Hungarian, i. e. came from the upper middle class, or from a background of educated people. The women involved in the Slovak awakening who were educated and multilingual were also attracted to the tailoring craft due to possible economic independence.

The analysis of photographs from different strata of the urban population brought about an interesting conclusion: The shape of the skirt became a signifier of social and economic status. It fulfilled a symbolic role and for that reason acquired a compositional significance

in photographic still lifes, and was often presented centrally, in profile and from behind. Thanks to the use of a mirror, the form of the garment received a sophisticated presentation. The skirt was one of the most distinctive elements in the figures of women; it is the focal point in a photograph. Even in real fashion in the 1870s and 1880s, which was the fashion of tournaments, the skirt became the most distinctive and voluminous element of the overall clothing silhouette. Fashionable women's clothing was made to emphasize the back of the skirt from the waist to the bottom. Such volumes and molds required a lower hoop skirt, or butt cushions, and in addition to these lower molding aids, an upper sophisticated skirt was crafted onto the skirt. In terms of the history of women's fashion, the skirt in particular had the most complicated form in this period. The shape and manner of elaboration of the skirt have acquired a significant role in society. Thus, the skirt had become an indicator of social status.

Mgr. Eva Hasalová, Trnavská univerzita v Trnave
Filozofická fakulta; Katedra histórie, ext. doktorand
Slovenské národné múzeum - Historické múzeum
SK-81102 Bratislava; Vajanského nábrežie 2
email: <eva.hasalova@snm.sk>

Prílohy

Obr. 1 Večerné šaty, toilette de soirée. Módny časopis Journal des dames et demoiselles, 1871



Zdroj: Knížnica SNM. Fotorepro Eva Hasalová

Okrem vyobrazených dvoch večerných dámskych toaliet môžeme na reprodukcii rozpoznať aj popis obrázku, ktorý obsahuje podrobnejší komentár strihov a materiálov šiat. Predstavujú typ večerných spoločenských šiat vhodných na návštevu alebo stretnutie. Teda, na rozdiel od večerných šiat toilette de diner primárne určených len k večernej tabuli, mohli mať napríklad väčšiu vlečku, prípadne komplikovanejšiu a efektnejšiu strih.

Obr. 2 Vychádzkový odev, toilette de promenade. Módny časopis Journal des dames et demoiselles, 1883



Zdroj: Knížnica SNM. Fotorepro Eva Hasalová

Vychádzkový odev určený na mestské promenády a bulváre patril do skupiny menej formálnych šiat, teda nemusel mať vlečku. Keďže sa nosil popoludní, mal dlhé rukávy, nemal výstrih, záväzne sa k nemu nosila pokrývka hlavy, rukavice, kabelka a od jari do jesene počas slnečných dní aj slnečník.

Obr. 3 Denné spoločenské šaty. Neznačené



Zdroj: Knižnica SNM. Fotorepro Eva Hasalová

Z hľadiska etikety formálnejším typom denných šiat boli slávnostné denné šaty, ktoré sa nosili na spoločenské príležitosti konané v priebehu dňa, teda nie večer. Preto mali vždy dlhý rukáv a akýkoľvek výstrih bol zakázaný. Od denných šiat ich zase odlišovala dlhá vlečka a najmä materiál, pretože vždy boli zhotovené z hodvábnych tkanín.

Obr. 4 Vychádzkové letné šaty. Módny časopis Journal des dames et demoiselles, 1871



Zdroj: Knižnica SNM. Fotorepro Eva Hasalová

Prudérna etiketa nedovoľovala dámam obliekať si ani na riviéru k moru šaty odhaľujúce telo. Postava vľavo má odev s výstrihom a živôtik s krátkym rukávom. Avšak pod šatami má spodnú transparentnú košielku zahaľujúcu výrazný výstrih a aj ruky. Vyššie vrstvy navštevovali prímorské letoviská v 19. storočí najmä za účelom inhalovania morského vzduchu, nie opaľovania sa.

Obr. 5 Robe d'interieur. Módný časopis Divatkép, 1885



Zdroj: Knížnica SNM. Fotorepro Eva Hasalová

Špecifickým typom dennej menej formálnej toalety boli šaty nosené v privátnom prostredí. Nemali vlečku, nenesli sa k nim módné doplnky. Dáma však bola upravená tak, že mohla prijať aj návštevu. Táto toaleta sa nosila v čase len počas dňa, na večer bolo nutné prezliecť do večernej toalety, minimálne kvôli večeri.

Obr. 6 Reklama v módnom časopise na výrobcu turnýr v Paríži. Módny časopis Journal des dames et demoiselles, 1871



Zdroj: Knižnica SNM. Fotorepro Eva Hasalová

Ženám módne časopisy pomáhali vyznať sa, respektíve osvojiť si zložitú etiketu, ktorá sa viazala aj na spodnú bielizeň. Na popise k obrázku sú komentované niektoré typy spodných sukni a korzetov a explicitne je uvedená i spoločenská príležitost, na akú je vhodné tieto formy spodného odevu obliecť

Obr. 7 Fotografia, neznačené



Zdroj: Archív SNM – Historické múzeum

Manželský pár z prostredia inteligencie žijúcej v malomestskom prostredí prísne pravidlá odevnej etikety nedodržiaval. Tá totiž vyžadovala nemalé finančné investície. Žena na obrázku má oblečenú sukňu pripomínajúcu módnú turnýru, avšak vo veľmi striedmej forme, menej náročnej na krajčírske zručnosti, teda aj na cenu odevu.

Obr. 8 Fotografia, neznačené



Zdroj: Archív SNM - Historické múzeum

Forma dámskej sukne v období turnéry bola finančne nákladnou investíciou a krajčírskym kumštom. Príklad tejto fotografie dokladá fakt, že forma sukne v tomto období nadobudla signálny význam, stala sa kódom k určeniu ekonomického a spoločenského postavenia ženy a rodiny.

Obr. 9 Fotografia, E. Kozics, Dáma pred zrkadlom



Zdroj: Archív SNM – Historické múzeum

Manželský pár z prostredia inteligencie žijúcej v malomestskom prostredí prísne pravidlá odevnej etikety nedodržiaval. Tá totiž vyžadovala nemalé finančné investície. Žena na obrázku má oblečenú sukňu pripomínajúcu módnou turnýru, avšak vo veľmi striedmej forme, menej náročnej na krajčírsku zručnosť, teda aj na cenu odevu.

Obr. 10 Fotografia, M. Stern, Portrét muža a ženy



Zdroj: SNG Bratislava, UP-DK 4958. Dostupné na internete: <https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.UP-DK_4963> [11. 4. 2021]

Vzácný príklad veľmi prostej formy turnýrovej sukne: bez výraznejších objemov a skladov. Napriek tomu pani náznakom gesta demonštruje, že má miernu turnýru. Aj ženy z prostredia maloburžoázie a inteligencie dodržiavali a sledovali vývoj módného odevu, avšak v skromnejších variantoch. Byť módnym znamenalo byť členom aj strednej vrstvy

Obr. 11 Dámske šaty



Zdroj: SNG Bratislava, UP-DK 2057. Dostupné na internete: <https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.UP-DK_2057> [11. 4. 2021].

Rafinovaná kompozícia postavy pred zrkadlom umožňuje pozorovať zložité aranžovanie a skladanie sukne z viacerých strán; takisto aj zložitosť účesu. Zrkadlo z toho dôvodu bolo obľúbenou rekvizitou portrétov, a to nielen fotografických...

Obr. 12 Dámske šaty, bočný pohľad



Zdroj: SNM - Historické múzeum. Foto: Eva Hasalová

Pohľad na zadný objem šiat: nariasená sukňa, pod ňou neviditeľná, ale nutná turnýra aspoň vo forme vankúšika, zadná časť živôtika s výraznými šosami (krídlami) prekrývajúcimi buftan sukne. Zložité krajčírské postupy boli remeselne, a teda aj finančne náročné, aj z toho dôvodu sa stali dištinktívnymi znakmi.

Obr. 13 Dámske šaty, detail vrchnej sukne z rubnej strany



Zdroj: SNM – Historické múzeum. Foto: Eva Hasalová

Jednoduchý a lacný krajčírsky trik ako zhotoviť buftan na sukni: na rubnú stranu tkaniny sukne sa našijú obyčajné tkanice vo vzdialenosti minimálne 30 cm, ktoré po vzájomnom zviazaní vytvoria na lícnej strane sukne nabratý objem. Teda módny želaný tvar.

Obr. 14 Dámske šaty, detail vnútornej strany kabátika



Zdroj: SNM - Historické múzeum. Foto: Eva Hasalová

Detailný záber na vnútro - podšívku živôtika napovedá o nedôslednej krajčírkej práci. Výrobky mestských módných salónov a krajčírstiev v centrách miest a mestečiek si takto amatérsky a neesteticky „začistené“ detaily, čo i len na podšívke a rubných častiach odevu, nedovolili. Finančne nákladný model musel byť i precízne vypracovaný do detailov. Detail je v odevnej móde dôležitou ingredienciou kvality.