

## Az utcai, a luxus- és az ipari divat

Diana Crane három részre bontja a 20. századi öltözködést: az elit *luxusdivat*jára, az *ipari termelésre* és az *utcai divatra* (*street fashion*), s azt állítja, hogy ezek kölcsönös egymásra hatása ugyan létezik, de nem túl erős.<sup>25</sup>

A legtöbb fejtörést számunkra az „*utcai divat*” kategória jelentette. Ami ugyanis egy amerikai vagy egy angol számára tipikus utcai divat, az nem más, mint az otthoni kényelmes öltözet utcára vitele. Számos sztárt láthatunk a magazinokban ilyen utcai ruhában, ami Magyarországon tulajdonképpen az otthoni viseletnek felel meg (melegítőnadrág, papucs stb.). Ezzel szemben viszont a japán fiataloknál az utcai viselet egyértelműen a hétvégi, mely nem lezser, nem slamos, és nem a kényelemről szól, hanem az extrémításról és az individualitás tobzódásáról.

Az utcai divatnak tehát érdemes egy házi-praktikus és egy egyénieskedő-kreatív, azaz egy egyedi szubkultúrának megfelelő változatát megkülönböztetnünk. A street fashion megjelenik a kifutón az ipari divat érdekeit képviselve (tehát ebben is van ipari vetület), szociológiai szempontból azonban jöhet alulról is, például a feltörő alternatív világ zenéjével (például punk), az irodalmával (például avantgárd), a konzumkultúra tagadásával (például zöldek), a képzőművészeti önkifejezéssel (például graffitik). Az utcai divat csak ezekben az alulról feltörő változatokban hordoz egyre halványodó értéktartalmakat, többi változatában – a japán hétvégi énkultuszban vagy az otthonkás-melegítő variációiban – nincsenek közösségi viselkedésre ösztönző javaslatok, s így nincs divatetikus tartalma sem.

A *luxusdivat* nem más, mint az *haute couture*,<sup>26</sup> amely vonzáskörében megtalálhatók az ipari és képzőművészeti irányzatok, a legkülönbözőbb sznob és igen költséges étkezési és sportolási módok, filozófiai és irodalmi irányzatok, egyesületek, jótékonykodó szervezetek.

Az *ipari divat* az ipari tömegtermelés segítségével előállított konfekció, amely azonban az alsó középosztálytól a legfelsőig a legkülönbözőbb társadalmi rétegeket célozza. Közvetítője a tömegkommunikáció, a reklámok terjesztik az ipari divat minden megnyilvánulását. Ne gondoljuk azonban, hogy e tekintetben a reklámok nem követik a társadalom műveltségének emelkedését, s ne népszerűsítik

<sup>25</sup> Diana Crane: Fashion and its Social Agendas, Class, Gender and Identity in Clothing. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2000.

<sup>26</sup> Az haute couture az egyedi és kézzel készített csúcsmínőség, a prêt-à-porter ezzel szemben a kézzel készített, de néhány tucatnyi példányban gyártott termék. (Zs. P.)

nének akár hajdan az elitkultúrához tartozó eseményeket (koncerteket, könyvbemutatókat) is – s azt se, hogy ne hordoznának divatetikus tartalmakat. Ma már az ipari divat állítja elő a munka világa számára az öltönyöket és a kosztümöket, amelyek pedig korunkban az aszketikus munkát reprezentálják. Ezt a műfajt nevezzük a divatszakmában *ready-to-wear*nek.<sup>27</sup>

## Párizs és London

### A divatközponttá válás okai

A 18. század közepén az életérzés jelentősen megváltozott. Az irodalomtörténet ekkorra teszi a felvilágosodást követő preromantika megjelenését. A költők társadalomhoz (emberekhez, nemzedéktársakhoz, honfitársakhoz stb.) és Istenhez (a túlvilághoz, a metafizikához, a múzsákhoz stb.) való pozitív viszonya figyelhető meg a század végén.<sup>28</sup>

Az új tendencia egyik sajátossága, hogy a versek évről évre egyre kevesebbet szólítják meg az Istent és az embert. A *deszakralizáció* folyamata a 19. század első évtizedében már olyan jelentős, hogy az istenes verseket gyakoriságban felülműlják azok, amelyek senkit sem szólítanak meg. A romantika rajong a zsenikért (érdemes összevetni ezt a *zsenikultuszt* és a ma megfigyelhető *sztárkultuszt*). A 18. század elején a felvilágosodás eszméi csapást mértek a vallásra, s a klérus kénytelen volt megkezdeni visszavonulását mind a politikából, mind a magánéletből.<sup>29</sup>

A felvilágosodás és a romantika irányzatait a kor élénk érdeklődéssel fogadta, s bár generációs ellentétek felmerülhettek, mert az apák lelkesedtek a tudományokért, a fiaik pedig az érzelmekért, a generációs váltást még egységes stílusváltások tudták követni, sőt, még átmeneti stílusok kialakulására is maradt idő. Az építészetben a barokkból a klasszicizmusba való átmenet reprezentánsai a copf stílus és az empire voltak.

<sup>27</sup> A ready-to-wear olyan utcai viselet, amely ugyan sorozatgyártású, de a prêt-à-porter színvonalára törekszik.

<sup>28</sup> Hankiss Elemér: Az irodalmi mű mint komplex modell. Magvető, Budapest, 1985.

<sup>29</sup> Weber itt nálunk sokkal precízebben „elvarázstalanításról” beszél, a vallási érzület visszaszorulásáról, melynek épp az egyházak voltak a maguk fegyvermezzségével az elindítói.

A saját kor stílusát a 18. század előtt a lehető legjobbnak és az egyedül elképzelhetőnek vélték. E századtól azonban mindez megváltozott, mert a gondolkodásba vetett hit s a szélesebb körű ismeretszerzés lehetővé tette, hogy a megrendelő és a művész egyaránt úgy tekintsen kora stílusára, mint egy lehetséges kifejezési formára, amely mellett azonban más kifejezések is legitimek. A francia forradalom aztán végképp elsöpörte a helyes és helytelen stílusról alkotott előítéleteket,<sup>30</sup> és ez megnyitotta a változatosság lehetőségeit.

A nagy társadalmi átalakulások az öltözködésben is új formákat is teremtettek. Az empire stílusú női ruhák testhez simulók, míg akár előtte, akár utána az *abroncszoknya* különböző változatai (*panier*, *krinolin*) hódítottak. A 18. századi férfinaradrág esetében pedig a térdig érő feszes fazonúval szemben a forradalom jelentkező más formával: a jakobinusok büszkén vallották magukat „térdnadrágtalanoknak” (a *sansculotte* bugyogótlant jelent).<sup>31</sup>

Az emigrációból hazatérő arisztokraták a hosszú szárú nadrágot, a pantallót polgári öltözetnek tartották, és a *térdnadrág-pantalló verseny* ettől kezdve osztályok közötti versennyé vált. Végül a pantalló győzött: ezt viselték a felsőbb körök is.

A játékos kedv az építészetben is teret nyert, elsőként a polgárosodó Londonban vették a bátorságot, hogy ne a kor barokk stílusában építsék fel házaikat. Visszanyúltak a gótikához vagy egy még régebbi stílushoz, a göröghöz. A különködők, mivel jól ráéreztek a barokktól való elszakadás felé hajló, a feudális abszolutista jelenségekkel szembenálló közérzetre, divatot teremtettek. A francia forradalom után ugyanilyen okból terjedt tovább ez a stílus Franciaországban is: Napóleon kedvelt stílusa az empire, ami nem csupán az előző koroktól való különbözőséget hangsúlyozta, de a hatalom érzékeltetésére is alkalmas volt.

*Az olyan, hosszabb kifutású divatot, amely áthatja a társadalmat, s országhatárokat is átlép, stílusirányzatnak nevezzük. A nem szubkulturális, hanem valódi stílusirányzatok tehát egyúttal nagy és tekintélyes hullámok is, azaz – mint korábban szoltunk róla Hebdidge, azaz a birminghami iskola definíciójával – összerendezett elemek kommunikációi. A „görög megújulás”, azaz az empire első épületei az angol gyógyfürdők voltak, ahol a funkcionálisan kialakított ablakok modern stílusát kombinálták a görög oszlopok ion stílusával. A mai szemnek fel sem tűnik már, hogy itt valójában stíluskeveredés történik.*

<sup>30</sup> Gombrich, E. H.: A művészet története. Gondolat, Budapest, 1978.

<sup>31</sup> Ráth-Végh István: A szoknya és a nadrág világtörténelme. In: Hatvany L. és mtsai (szerk.): Öltözködés és divat. Pesti Napló, Budapest, 1936. 140–175.

Angliában a demokratikus politikai berendezkedés alapszabályai már kialakultak, s nagyobb megrázkódtatások nélkül haladt a választójog kiterjesztése is. Az ipari termelékenység, a sajtószabadság és a civil szerveződés liberális gyakorlatának köszönhetően itt már békésebb módon zajlott le a gazdasági növekedés és a társadalmi átalakulás, bár 1832-ig Angliában is az arisztokrácia kezében maradt a politikai hatalom.<sup>32</sup>

Párizsban viszont a polgárság és az arisztokrácia angliaihoz hasonló kiegyezése nem történt meg még az 18. század végén sem, s az így létrejött ellentétek nagyobb szellemi pezsgéshez, és aztán forradalomhoz is vezettek 1789-ben. Rousseau már a század közepén romantikus eszméket hirdetett, s bár filozófiájában a „kényszeríteni kell az embereket a szabadságra” gondolata igen veszélyesnek bizonyult – többen kimutatták már a jakobinus diktatúra kialakulására gyakorolt hatását<sup>33</sup> –, kétségkívül nagy hatással volt az utókorra pozitív emberképe is. A szabadság érzelmi eszményítése, a fényűzés gyakorlata, a gondolatok forrongása, az ipari forradalom során meginduló tömegtermelés, a kultúra városának imázsa azt eredményezte, hogy a 19. századra a művészek és az arisztokraták a világ más tájáról is idesereglettek.

Míg Anglia az üzlet világot reprezentálta, s a férfidivatban foglalt el vezető pozíciót, addig Franciaországban a divat a szabadidő szeretetével került összhangba, a társadalmi eseményekhez, a nőkhöz és a művészek bohém életéhez kötődött. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a női ingeket díszítő csipkék kultusza ne hozott volna létre óriási piacot Londonban is. A *romantikus nő* egész Európában divattá vált, s a csipkék gépekkel való előállítására elérhetővé tették a korhangulatnak megfelelő megjelenést mindenki számára.

A romantikus nőről alkotott sztereotípiát a 18. század végén és a 19. század elején a nő szerelemre, szenvedélyességre való hajlandóságát jelenítette meg. Gondoljunk csak Flaubert 1856-ban megjelenő regényére, a *Bovarynéra*. A nőknek gyöngédséget, kifinomultságot, törekenységet tulajdonítottak, s lehetőséget adtak a polgári világ asszonyainak arra, hogy ha kedvük úgy tartotta, az ájulásba meneküljenek. (Igaz, a fűzők megkönnyítették ezt az ájulást.)

A szerelemhez való jog a tetszeni akarás jogát is magában foglalta. A 19. században a hatalom már jogi úton sem próbálta ruhatörvénnyel megszabni az embe-

<sup>32</sup> Hankiss Elemér: Kelet-európai alternatívák. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1989. 210–212.

<sup>33</sup> Ludassy Mária: Téveszméink eredete. Atlantisz, Budapest, 1991.