Keszeg Anna

A szabászat mint nagyelbeszélés

keszeg@mome.hu
ORCID: 0000-0002-8720-9346

HELIKON

Tailoring as a Metanarrative

Abstract

This paper examines the profound significance of tailoring in both fashion history and cultural history. Its central argument is that tailoring serves as the key technology of modernist fashion. To explore this cultural technology, the study analyzes a specific textual genre: the tailoring textbook. Methodologically, it aims to uncover the diverse layers of the most influential narratives surrounding tailoring. In this context, it applies a Foucauldian discourse analysis to tailoring manuals. The analysis identifies three major discursive models: the tailor as a body expert, the tailor as an engineer, and the tailor as a spy. These three layers trace the historical transformations of tailoring as a cultural technology.

Keywords: sartorial culture, tailoring manuals, sartorial discourses, metanarrative, cultural technology

Helikon 71 (2025) 3
DOI: 10.57226/Hel.2025.3.4

Ezt a cikket két meglátás ihleti. Egyrészt fel akarja ismertetni a szabászati kultúra jelentőségét és helyét a test társadalmi (be)öltöztetésének különböző formái között. A szabászat ugyanis a testről való gondolkodásnak a modernitás testtakarását megalapozó, uralkodó beszédmódja. Azt a kultúrát, amely a szabászatban látta az öltözködésii rendszer megalapozását, a későkapitalizmus ruhatermelése alapjaiban kérdőjelezte meg, miközben e gyártási forma kritikája folyamatosan elveszett aranykorként utal vissza a szabászat fénykorára. A szabászat nagyelbeszélését szándékozom tehát bemutatni. Másrészt visszamegyek ahhoz a Roland Barthes *A divat mint rendszer* című műve[1] által képviselt álláspontho z, hogy az öltözködéskultúra megértéséhez az írott ruházat megértésén keresztül vezet az út. De ugyanezt képviseli értekezésével a Barthes-hoz képest sokkal kisebb publicitást kapott Greimas is, aki az 1830-as évek divatját nyelvhasználati és szókincs-rekonstrukciós problémaként veti fel.[2] Hozzájuk hasonlóan, a szabászati kultúrát egy szöveges műfaj, a szabászati tankönyv elemzése által rekonstruálom.

Barthes értekezésével máris kirajzolódik a szabászati tankönyv problémája. Az a szemiotikai rendszer, amelyben a francia teoretikus gondolkodik, abból indul ki, hogy a divat rendszerszintű megértése három réteg, a valóságos ruházat, a képi ruházat és az írott ruházat természetét és egymáshoz való viszonyát, egymásba való átfordítási lehetőségeit feltételezi. E három struktúra létmódja nagyon eltérő, az egyik technológiai, a másik ikonikus, a harmadik pedig verbális. Barthes a technológiai szintet (szabászat) „ősnyelvnek" nevezi, ebből az ősnyelvből történik meg a *shifter*ek általi átfordítás az ikonikus, illetve az írott ruházatba. Az első átfordításnál a shifter a főszabász és az általa létrehozott sematikus rajz. A másik esetben, a technológiai megközelítés írottba való átfordítása a szabászati előírás. A szabászati tankönyv a sematikus rajzok és szabászati előírások gyűjtőhelye. Barthes elismeri, hogy a szabászati előírás vagy program „a Divat irodalmától jól elkülöníthető szöveg; célja a megkettőzés: nem azé, ami van, hanem azé, ami készül; [...] nem abban az írásmódban van, amiben a Divat-kommentár készül; szinte egyáltalán nem tartalmaz főneveket vagy mellékneveket, inkább csak igéket és méreteket."[3] A Divat-kommentár lesz aztán a szövegműfaj, amellyel Barthes dolgozni tud,

[1] Roland Barthes, *A divat mint rendszer*, ford. Mihancsik Zsófia (Budapest: Helikon, 1999).

[2] Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830. Langage et société* (Paris: PUF, 2000). A divatelméletben nem túltárgyalt jelenség, mégis nagyon izgalmas szempont, hogy a szemiotika e két alapítóatyja a divat nyelvszerűségének elemzésével jutott el a szemiotika módszertan működésének megértéséhez.

[3] Barthes, *A divat mint rendszer*..., 13.

s itt, az értekezése módszertani bevezetőjének legelején, leszámol azzal a lehetőséggel, hogy a technicizált rajzokból és szövegekből értse meg a divat rendszerét. Ugyanis úgy látja, hogy a szabászati tankönyvek nyelve annyira elszakad az előállítási eredettől és céltól (a kiszabástól, a megvarrástól), hogy mindössze nyelvi struktúraként képes már működni, nem képes a rendszerek között fordítani. Ezzel szemben a divatlapban olvasható, divatfotó vagy divatrajz kísérte divatkommentár mindhárom struktúrát tartalmazza, így a technikai, a verbális és az ikonikus réteg tanulmányozására, illetve a közöttük működő átfordítások megértésére is alkalmas.

Barthes-nak e szisztematikus érvelését ez a tanulmány sem kritizálja azzal, hogy a szabászati előírás műfaját helyezi a vizsgálat középpontjába. Egyetértek Barthes-tal abban, hogy a divat megértése a szabászati tankönyvek alapján alig lenne lehetséges. Engem éppen az érdekel, amit Barthes kivon a divat felségterülete alól, miközben az látszólag a divat működésének feltétele: a szabászat. Így a szövegem címe, olcsó utánlövéssel, az is lehetne, hogy a szabászat mint rendszer. Roland Barthes-tól máris két fontos állítást raktározhatunk el a szabászati kultúra megértéséhez. Egyrészt, hogy a szabászat és a divat két nagyon különböző alrendszerei az öltözködéskultúrának: bizonyítani fogom, hogy adott megközelítésekben versengő és egymást kritizáló jellegük van. Másrészt, hogy a szabászati előírás nyelve egy igei-adatcentrált, nem pedig nominális nyelv. Ezt az állítást a szabászati tankönyvek elemzésekor részben bizonyítani, részben pedig kritizálni fogom.

Divattörténet szabászatként elbeszélve

A divat definícióinak egyik közös eleme, hogy a jelenség az öltözködéskultúra változási képességét, trendkövető és trendet előrejelző jellegét jelenti.[4] Bár sok vita folyt arról, hogy mennyiben kolonizáló, s túlságosan a nyugat-európai modernitás öltözködéshez való viszonyát hangsúlyozza ez a definíció, a kritikai divattanulmányokban mégis egyetértés látszik abban a tekintetben, hogy az emberi öltözködéskultúra különféle kulturális verzióinak közös mozgatója

[4] „A viselettörténet tulajdonképpen divattörténet. A divat mint fogalom ugyan tágabb értelmű [...], de ha csak a viseletre gondolunk, akkor leszögezhetjük, hogy minden öltözködési változást valamilyen divat irányít." F. Dózsa Katalin, *Megbámulni és megbámultatni: Viselettörténeti tanulmányok* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014), 11.

valamiféle idővonatkozás.[5] Ez az idővonatkozás éppen a szabászat történeti alakulásában van veszélyeztetve azáltal, hogy a modernitás divatparadigmájából következő iparosodás szezonális jellegű divatváltozásai kérdőjeleződnek meg a modernitásban kiteljesedő és végső uralomra jutó szabászatban. A divatjelenségnek általában természete, hogy mesterien képes a belső ellentmondások egybentartására és hangsúlyozására, itt mégis kifejtem a szabászat modernista divatot megalapozó és modernista divatot kritizáló jellegét.

A szabott ruha a 12–13. században terjed el, az első, a maira emlékeztető, szezonális divatrendszert pedig a 14. századi olasz városállamok invenciójaként szokás emlegetni.[6] Bár nyilván az időbeli egymásutániság nem jelent automatikusan okozati viszonyt, a viselettörténészek egyetértenek abban, hogy a lepelruhát leváltó szabott ruhának köszönhető „a viszonylag gyorsan változó európai divat" megjelenése.[7] A szabott ruha attól nagyon más öltözködési logika, mint a korábbi lepelruha, mert hozzányúl a szövött alapformák szerkezetéhez, anyagfölösleget termel, miközben követni tudja a test formáját és komoly szaktudást igényel előállítójától. A lepelruha ezzel szemben a test köré redőzött textíliából jön létre, melynek kialakításához nincs szükség ruhakészítési ismeretekre. Az utóbbit az öv vagy a rögzítésre szolgáló csatok, brossok tehetik mindössze divatossá, míg a szabott ruhánál a testhez képest meghatározott formaalakításnak jóval több lehetősége van, amit megsokszoroz a záró megoldások (szalag, gomb, villámzár stb.) változatossága.

A legkorábbi szabászati tankönyvek a 16. század közepén jelennek meg németül. Ezekben a kiadványokban alig van szöveges tartalom: a szabásminták arányosan kicsinyített technikai rajzát adják ki, s a cél a szabómesteri vizsgára való felkészítés. Vagyis komoly előképzettséggel rendelkező olvasóknak szól-

[5] Caroline Evans és Alessandra Vaccari *Time in Fashion* című szerkesztett kötete három aspektusát jegyzi a divat idővonatkozásának. Az első az iparosodás ideje, amely a szezonális jelleget fedi le, a második az antilineáris idő, a divat mint folyamatos alkalmazkodás felfogása, majd az utópia ideje, a divat azon képessége, hogy újraírja és alakítsa a történelmet. Caroline Evans és Alessandra Vaccari, szerk., *Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities* (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020). Végső soron mindhárom elem a Barthes által is emlegetett időszenvedélynek a megnyilvánulása. „Ha a Divat zsarnoksága összekeveredik is létével, ez a lét önmagában végül is nem más, mint egyfajta időszenvedély." Barthes, *A divat mint rendszer*..., 201.

[6] Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère: La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Folio – Essais (Paris: Gallimard, 1987), 30–35.

[7] F. Dózsa, *Megbámulni és megbámultatni*..., 16–18, 18.

nak.[8] 1580-ban jelenik meg az első olyan kiadvány, amelyet szabászati tankönyvként tarthatunk számon, Juan de Alcega baszk matematikus és szabómester 1580-ban kiadott munkája *(Libro de Geometría*, *practica*, *y traça)*, mely alkalmazott geometriaként határozza meg magát, és fő célja az anyagtakarékos szabásminták kialakítása. A kötet előszavában Alcega megjegyzi, hogy könyve kiadatását a szabómesterek céhe megpróbálta megakadályozni, mivel féltve őrzött szakmai titkaik kiszivárogtatásaként tekintettek a munkára.[9] A műfaj a 18. századra önállósodik. A francia enciklopédia a ruházat-előállítás mesterségeinek szentelt kötetében huszonöt illusztrációs oldalt szentelnek a szabászat bemutatására a következő szerkezet szerint: életkép egy szabászati műhelyből; a szabászati műhelyekben használt eszközök; anyagtekercsek és mérőeszközök; a kor viseletének fő öltözékelemei; konkrét szabásminták öltözékelemekre bontottan; öltéstípusok; fehérneműk.[10] Diderot és d'Alembert enciklopédiájával kapcsolatosan köztudott a tudásdemokratizáló szándék és annak közmegbotránkoztató volta, de ugyanígy egy zárt tudásrendszer megosztásának ambíciója fűti azokat a szabómestereket is, akik a szakmai titkokat nyomtatásban, rendszerbe foglalva jelentetik meg. A tudás fölötti birtokjog, a tudás legitimitása és pénzre váltásának jogtalan vagy jogos volta végigkíséri a szabászati tankönyvek, majd a folyóiratok mellékleteiben megjelenő szabásminták kiadásának történetét. A szabászati tankönyvek korszaka a 19. század második fele és a 20. század eleje, mely a férfiöltözet kanonizálódásának időszaka. A műfaj médiaarcheológiájának egyik komponense az a versengés, mely ebben az időszakban az ipari és a kézműves szaktudást igénylő előállítás között kialakul. Mivel a nyomtatásban elérhető szabásminták mindenki számára elérhetővé válnak, a mintakészítő szabász, a modellező tevékenysége önállósul a szabászati műhelyeken belül, és a mintákat előállítók előbbre valókká válnak a mindössze varráshoz értő szabók között. A professzionalizációs folyamat a test mérését és a testek összemérését jelenti: míg a kora újkorra természetesen elérhető mérőeszközök strukturálták a mesterek munkáját (a hüvelyk vagy

[8] Jennifer Grayer Moore, „A Brief History of Patternmaking", in *Patternmaking History and Theory*, szerk. Jennifer Grayer Moore, 11–33 (London-New York: Bloomsbury Visual Arts, 2020), 13.

[9] Joy Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry: The Home Dressmaking Fashion Revolution* (London–Sydney: Bloomsbury Academic 2014), 18.

[10] Denis Diderot és Jean le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie 38*, *Arts de l'habillement: recueil de planches sur les sciences*, *les arts libéraux et les arts méchaniques*, *avec leur explication* (Paris: Avec Approbation et Privilège du Roy 1751–1780), I–XXV.

a tenyér nagysága, zsinóron számontartott hossz stb.),[11] a mérőeszközök és mértékegységek annyira szofisztikálttá váltak a 19. század végére, hogy Catherine Roy 100 különféle szabászati rendszert azonosít az általa tanulmányozott szabászati tankönyvek alapján.[12] Összehasonlító elemzése arra mutat rá, hogy a könyveket az általa tanulmányozott időszakban egyre kevésbé írják a szabászok, mint inkább a modellezők számára, illetve a textilből készült mintát rendre felváltja a papírminta, s a huszadik század elejére a textilalapú modellezés teljesen kiszorul a tankönyvek gyakorlatából. Ugyanígy látványos változást jelent az is, hogy a testtartást *(posture)* mint a modellezésben legfontosabb alapelvet háttérbe szorítja a testesség *(corpulence)* figyelembevétele, mely a karcsúságkultusz fokozatos kialakulását mutatja.[13]

A szabászat a ruházat időfüggvényét jelentő divatrendszer vonatkozásában a 19. század végére éri el azt a formai komplexitást, amelyet Anne Hollander viselettörténész a modern divat kicsúcsosodásának nevez, tudniillik a kötött formavilágú férfiöltönyt ekkor kanonizálja.[14] Hollander a divattörténetnek azt a nagy, paradigmatikus pillanatát olvassa újra, melyet a nagy lemondásnak[15] neveznek: vagyis a férfiak elhatárolódását a színes, díszített, szezonálisan változó ruházattól. Hollander jogosan állapítja meg, hogy míg a divatot a polgári társadalom a női tevékenységek körébe utalta át, a modern öltözködés legikonikusabb és legforradalmibb elemét, az öltönyt a férfiaknak engedte oda. Az, a divat pszichoanalitikus megközelítései által leírt paradigma, melyben a férfi van, a nő pedig a férfivágy tárgyaként létrejön, a férfiak előjogát jelentő komoly, visszafogott színvilágú öltönyben fejeződik ki.[16] A polgár (a nemessel ellentétben, akinek a király kegyeiért versengve látszania

[11] Az úgynevezett ösztönös mérésről magyar kultúrtörténeti összefoglalást ad Hottó Éva a magyar 17–18. századi férfiöltözetek szabásmintáiról írott doktori disszertációjában. Hottó Éva, *Dekonstrukció és rekonstrukció: A XVII–XVIII. századi magyar férfi öltözetek jellemző szabásformáinak rekonstrukciós elemzése* (Sopron: Nyugat-magyarországi Egyetem, Faanyagtudomány és Technológiák Doktori Iskola, 2014), 31–35.

[12] Catherin Roy, „The Taylor's Voice: Pattern Drafting Systems and the State of the Art", in *Patternmaking History and Theory…*, 91–107.

[13] Uo., 99.

[14] Anne Hollander, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress* (London–Sydney: Bloomsbury Academic 2016), 1–9.

[15] „Great renunciation". John C. Flugel, *The Psychology of Clothes* (London: Hogarth Press 1930), 110.

[16] Barbara Vinken szerint a nemek közötti öltözködésben megnyilvánuló különbség az öltözködéskultúrában a 19. században éri el csúcspontját. Ezt a történeti közhelyet Vinken azzal árnyalja, hogy megállapítja, a félvilág *(demi-monde)*, mely a divatszociológia klasszikusai szerint elvileg a polgári társadalmi rétegek divatviselkedését imitálja, éppen ezt az éles nemi

kellett, vagyis a későbbi nőies viseletkultúra rendszere szerint kellett viselkednie) azért tudja megtestesíteni a szabad polgári életeszményt, mert nem díszíti a testét. Hollander érvelése abból az ellentmondásból indul ki, hogy miközben a modernitás divatrendszere a folyamatosan változó öltözködéskultúrát dicsőítette, a férfiöltöny éppen amiatt tudott státuszszimbólum maradni, hogy formailag alig változott. Hollander ezt az alapstruktúrájában változatlan, csak a részleteket érintő változásoknak kitett öltönyt az önálló autoritással rendelkező vizuális formák példájának tekinti. Az öltöny – Hollander szerint – a modernitás vizuális szótárában ugyanolyan fontos szerepet játszanak, mint az absztrakt művészet és a praktikum által megalapozott „avantgarde design".[17] Az öltöny formanyelvét az elegancia és a praktikum kettős ideálja alapozza meg. Az öltöny márpedig a szabászati kultúra kicsúcsosodása, a szabott ruha paradigmája által megalapozott öltözködési rendszer csúcsa. A viselettörténész is úgy fogalmaz, hogy az öltöny alatt nem pusztán öltönyt ért, hanem azt a szabászati sémát, melyet „sztenderd maszkulin civil kosztümként" nevez meg.[18]

A modernitás minimalista alapozású vizuális nyelve egyébként is számonkérte a szabászaton a díszítést és a frivol formai újítást. Adolf Loos, akit ornamentikaellenes kirohanásai miatt is számontartunk, a divattal kapcsolatban is azt az alapelvet fogalmazta meg, hogy a divatos ruha az, amellyel „egy adott alkalommal a civilizáció centrumában viselve a legjobb társaságban nem vonjuk magunkra a figyelmet".[19] Loos ezt angol alapelvnek nevezi, és a szemében meglehetősen rosszul vizsgáznak az ezt az elvet felfogni képtelen, csillogni és kitűnni vágyó németek.[20] Az már az építészettörténet kanonizált

kétosztatúságot nem veszi annyira komolyan azzal, hogy a dandyt és a *coquette*-et a divatrendszer középpontjába állítja. Barbara Vinken, *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System* (London-New York: Berg 2005), 5–9.

[17] Az „avantgarde design" kifejezést abban a paradigmatikus értelemben használom, ahogyan Boris Groysra visszamenve Szentpéteri Márton is teszi. Szentpéteri Márton, „Mítoszok a designkultúrában", *Replika* 80 (2012): 159–168, 162.

[18] Hollander, *Sex and Suits*..., 1.

[19] Adolf Loos, „La mode masculine", in Adolf Loos, *Comment doit-on s'habiller?*, 13–21 (Paris: Grasset 2014), 16.

[20] Ugyanezt az elvrendszert mondja vissza Kőszegi László *A műélvezés művészeté*ben: „S a könyvről, a szellem ruhájáról, eszünkbe juthat testi ruhánk is. Mikor lesz már ez utóbbiból igazán második bőrünk, mely méltó lenne az elsőhöz s azt okosan s finoman védné s egyáltalán a test életét, mozgását, kényelmét -és szépségét ügyesen s ízlésesen szolgálná? Mikor lesznek az orvosok meg a szobrászok és festők a vezetők a szabászatban a sok hígvelejű és perverz ‚»divatcsináló« mesterember s üzletember helyett?" Kőszegi László, *A műélvezés művészete* (Budapest: Világirodalom Könyvkiadóvállalat, 1919), 184.

példája, hogy Loos ennek a paradigmának építészként is támogatója volt, hiszen az általa az angolos szabászat hiteles képviselőjének tekintett E. Ebenstein szabómester szalonjának berendezése az első belsőépítészeti projektje volt, majd az Osztrák–Magyar Monarchiában a legértékesebb férfiöltönyöket gyártó Goldman&Salatsch székhelyét 1911-ben szintén az ő tervei alapján építették fel.

A szabászat modernista formanyelve az öltöny mellett a katonai eredetű ballonkabát mítoszát dolgozta ki ugyanilyen, az ornamentikát száműző kegyetlenséggel.[21] A ballonkabát feszes struktúrája a katonai egyenruhától a detektívek és a rejtőzködni akaró sztárok (férfiak és nők) ruhatárába épült be – szimbolikusan a privát és nyilvános közötti határt definiálva újra. A ballonkabát elsődleges célja az intimitás védelme, a nyilvánosság blokkolása. A ballonkabát annak a korszaknak az egyenruhája, amelyet a tömegmédia figyelemgazdaságtana irányít. S bár mindkét öltözékstruktúra (öltöny, ballonkabát) jócskán gendersemlegessé vált, mindkettőből jól kiolvasható a minimalista modernitásban kicsúcsosodó szabászati kultúra civilizatorikus szemlélete.[22] Benjamin Wild a szabászati kultúrát Elias civilizációs folyamatának értelmében olvassa és az én-mi dinamika társadalmi (újra)definiálásának lehetőségét látja benne. A modernista szabászat e két alapstruktúrája egy olyan társadalmi berendezkedést mutat fel, mely nyilvánvalóan az én felé tolódik el, ezt az ént viszont egyenruhába öltözötten látja szívesen.

S bár e következtetés, miszerint a divattörténetnek az a korszaka, mely az exkluzív szabászati kultúrában csúcsosodott ki, az individualista modernitás egyenruháját, az öltönyt és a ballonkabátot helyezte a középpontba, kétségkívül érvényes, a szabászati tankönyvek mintázatainak azonosítása arra mutat rá, mennyire eltérőek azok a szerepmodellek, amelyek a szabómesterek önszemléletét jellemzik.

A következőkben a tankönyvekben azonosítható szakmai habitusokat abból a perspektívából olvasom, hogy a szabók öndefiníciójának milyen lehetőségeit kínálják fel, s ezzel hogyan tudják árnyalni és széttartóvá tenni a fentebb azonosított nagyelbeszélést.[23]

[21] Jane Tynan, *Trench Coat* (London: Bloomsbury Publishing, 2022).

[22] Benjamin Wild, „The civilazing process and sartorial studies", *Clothing Cultures* 1, 3. sz. (2014): 213–224.

[23] Az elemzés egy olyan alapkutatáson alapszik, melyhez az Országos Széchényi Könyvtárban elérhető magyar és angol nyelvű köteteket tekintettem át. 2024 októberében a Bourses du Gouvernement Français ösztöndíjprogram keretében a párizsi Musée des Arts Décoratifs könyvtárának és a Musée de la Mode de la Ville de Paris archívumának szabászati tankönyveit vizsgáltam. A következő összefoglalót a Michel Foucault-féle diskurzuselemzés ihleti: Michel

A szabászati tankönyvek diszkurzív rétegei

A szabászati tankönyvek közel ötszász éves története a szakmai professzionalizáció artikulálásának időszaka. Ennek a történetnek három nagy paradigmája van. Az első a szabót testszakértőnek tekinti: a szabott ruha és a test közötti optimális dinamika kialakításának tudora. A második megközelítés a technicizálódás folyamatának következménye: a szabász mérnökként fogja fel munkáját, a változatos szabászati rendszerek tulajdonképpen méréstechnikai eljárások. E két paradigma szinte végig egymással versengésben marad fenn, majd a mérnök-metafora fokozatosan háttérbe szorítja, majd kiszorítja a testszakértőit. Végül pedig a teljes műfajtörténetet végigkíséri a titkokkal élő és visszaélő szabászati tankönyvíró kliséje, mely a kortárs populáris kultúra romantizáló nyomásának hatására a szabómester alakját a kém alakjával mossa össze.[24]

A szabómester mint testszakértő (vagy poétikusabban: mint szobrász) egy olyan értelmezési réteget mozgat, mely a testet textillel körbevevőre úgy tekint, mint aki arról a legbennfentesebb tudással rendelkezik. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy ez a tudás abban az értelemben nem normatív, hogy különbséget tenne értékes és kevésbé értékes (szép és nem szép, formás és nem formás, csinos és nem csinos) testek között. Abban az értelemben viszont kétségkívül az, hogy tekintetbe vesz egy arányossági mátrixot és a testet folyamatosan ehhez méri. Szemléletmódja úgy írható le, hogy az optimális arányoknak megfeleltetetten létezik egy testeszmény, melyet az emberi testek általában csak megközelítenek, a szabó dolga ehhez a testeszményhez felzárkóztatni a tökéletlen halandók alkatát. Amikor a szabómesterre a szabászati tankönyvek művészként, szobrászként utalnak, akkor ezt a koncepciót idézik meg: a szabómester szuperképessége, hogy a szabott sziluettel felzárkóztatja a testünket

---

Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969). Bár ebben az esetben az elemzés tétje sokkal kisebb, mint Foucault esetében: mindössze a szerzői öndefiníció kritériumának változását vettem figyelembe. Az elemzést Benczik Judit mérnöktanár értekezése is ihlette, melyben négy magyar nyelvű szabászati tankönyvet hasonlít össze a szerző az 1901 és 1969 közötti időszakból. Benczik Judit, *Szabászati tankönyvek összehasonlítása a nőiruha-készítő szakmában* (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2005).

[24] Mindhárom szakmatípus kulturális és társadalomtörténeti jelentőségét érdemes lenne külön tárgyalni, hiszen az itt kirajzolódó nagyelbeszélés jól dokumentálja a szakmákhoz kapcsolódó társadalmi imaginárius változásait. Most csak néhány munkát hivatkozok, amelyek ezeket a kérdéseket tárgyalják. W. H. G. Armytage, *The Social History of Engineering* (Cambridge: The MIT Press, 2003); Luc Boltanski, *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies* (Cambridge: Polity Press, 2014).

a tökéletes testarányok kánonjához. Fodor Antal 20. század eleji tankönyve így fogalmaz:

> Ha mértéket veszünk, nagy figyelemmel kell megnéznünk az alsó test és lábak alakját. A főpontok, melyekre külön súlyt kell fektetni, ezek: Egyenes-e a láb? Erős csípője van-e? Előre vagy hátrahajlott-e az alsó test. Erős vádlija van-e? befelé vagy kifelé görbülő lábszárai vannak-e? Egyforma-e a két láb? Ha hasas, rendes, vagy hegyes-e a has? Az ízlésre is külön súlyt kell fektetni. Ha vékony a lábszár csontja, ne csináljunk nagyon szük nadrágot, ha vastag, igyekezzünk a lábszárat minél vékonyabbra csinálni, de ügyelni kell arra, hogy az alsó test a lábszárakkal összhangzásban maradjon. Ha a lábfej kicsi, csináljuk egész alól szűkre a nadrágot. Ha a lábfej nagy, úgy ne csináljunk alól nagyon szük nadrágot, inkább az úgynevezett harangnadrágot, t. i. a lábszárát szűkre s egészen alul, a lábfejét bővebbre. Ha az egyik csípő kisebb vagy nagyobb, alacsonyabb vagy magasabb, ha a lábszárak nem egyformák, ezt mind a mértékhez fel kell jegyezni és kiszabásánál tekintetbe venni. [...] A mint látjuk, rendes növésű embernél is vannak eltérések és a legfontosabbak azok, melyek nem tűnnek nagyon az ember szemébe. A sok rossz nadrág azért készül, mert mint tudom, a szabók legnagyobb része, nem veszi ezeket tekintetbe s egyenes, előre vagy hátrahajlott testre egyforma nadrágot szabnak. Ez téves.[25]

Alison Matthews Davis emlékeztet arra, hogy a ruhára szabott test koncepciója a páncél és a vértezet militarizált formavilágára vezethető vissza: mivel ezek a formák merev és merevíthető anyagokból készültek, kiegyenlítették a testek görbületeit, így alakították szoborrá a test lágyabb szerkezetét.[26]

Ezzel párhuzamosan a szabászok testről való tudásának van egy másik rétege is, mely kevésbé a testarányokhoz, mint inkább a testtel való bánni tudáshoz kapcsolódik. Ugyanis ezen a tradíción belül megjelenik az a fajta tudásréteg, hogy a szabász – aki nagyon nagy koncentrációt igénylő munkát végez ugyanabban a testhelyzetben – a saját testének szakértője: tudnia kell azt, hogy milyen testtartást lehet hosszan büntetlenül fenntartani úgy, hogy az

[25] Fodor Antal, *A modern szabászat tankönyve* (Budapest: Globus Műintézet és Kiadóvállalat Részvénytársaság, 1905), 69–70.

[26] Alison Matthews Davis, „Tailoring", in *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, főszerk. Valerie Steele, 261–264 (Detroit–Münich: Thomson Gale, 2005), 261.

ember nem sérül. A szabóülésnek[27] nevezett pozíció a magyar sportnyelvben is megvolt egy ideig: arra az üléstípusra utal, melyben a szabómester keresztbe tett lábbal úgy helyezkedik el, hogy a munkaanyag terhe nem nehezedik a lábára. A szabóülés lehetővé teszi egy meditatív, a végzett tevékenységben teljesen elmerülő, részletorientált munkakultúra gyakorlását.[28] A testről való tudás e két rétege (a testről mint tökéletes textilszoborról és mint tökéletesített munkaeszközről való tudás) kapcsolódik össze ebben a szakmai narrációban. Azok az előírások, amelyekre ez a tudás épül, ahhoz az igei-előíró beszédmódhoz kapcsolódnak, melyet a bevezetőben említettem.

A szabómester mint mérnök narráció a kortárs szabászati tankönyvek leggyakoribb formulája. A szabászati kultúrát általában a méretezés, a test arányainak számszerűsítéseként írják le. A szabászati tankönyvek története úgy is elmesélhető, mint a testről való tudás technicizálódásának története, a metrikus rendszerek alakulásának folyamata. A papírból, majd valamilyen lágy, de nehezen szakítható anyagból készülő szabó mérőszalagok 17. század végi inveníciója[29] után az eredetiség a szabók munkájában ahhoz kapcsolódik, hogy képesek-e új mérőrendszert kialakítani. A mérőrendszer eszközinnovációt is jelent: „Én minden akaraterőmet arra szenteltem, hogy egy olyan rendszerrel álljak iparunk élére, melynek segítségével akadály nélkül haladhasson előre. Rendszerem világos és könnyen kezelhető, mert az általam feltalált vonalzón rajt foglaltatnak az összes beosztások, melynek segítségével bámulatra méltó könnyűséggel dolgozhatunk."[30] Ez a tradíció alapozza meg annak a lehetőségét, hogy a művészi értékkel bíró divatrajzot a modellező szabásmintává tudja

[27] A szabóülés kifejezés egyi ideig benne maradt a magyar köznyelvben. Porzsolt Lajos *A tornázás kézikönyve* című munkájában így határozza meg: „Lábkeresztezéssel u. n. szabóülés, midőn a lábak nyújtva vagy hajlítva keresztbe tétetnek és a térdek egymáshoz szoríttatnak." Porzsolt Lajos, *A tornázás kézikönyve* (Budapest: Aigner Lajos, 1886), 58. Ugyanígy a franciában is megvan a „*se mettre en tailleur*" (szabóülésbe helyezkedni) kifejezés.

[28] „Bár a keresztbe tett lábakkal kapcsolatban néha a méltóság elvesztésének érzése és bizonyos mértékű tartózkodás tapasztalható, ez a pozíció semmiképpen sem kényelmetlen, ha az ember hozzászokott, és több szempontból is hasznos. […] Ha a szabó egy széken ül, és keresztbe tett lábakkal varr, a háta ívelt, és a munka súlya a térdére nehezedik. A kinyújtott lábakkal ülő ember pedig semmiképpen sem nyugodt, a test hajlamos hátradőlni, és a túlsúly érzetét kelti, amellett, hogy a hátizmokat iszonyúan megterheli. Keresztbe tett lábbal ülve a munka súlya a szabó körül a deszkán van, és nem kell a munkát úgy tartani, mint a varrásnál. Ez egy olyan pozíció, amely egy kis gyakorlás után teljesen természetes lesz, és a kezdőknek mindenképpen el kell sajátítaniuk." J. E. Liberty, *Practical Tailoring* (London: Isaac Pitman and sons, 1933), 2–3. Amennyiben nem jelölök más fordítót, az idézett idegen nyelvű szövegrészletek saját fordításaim – K. A.

[29] Matthews Davis, „Tailoring…", 262.

[30] Nagy Sándor, *A művészi szabászat tankönyve* (Győr: A szerző kiadása, 1932), 3.

átfordítani. A szakma elkezd különbséget tenni a tervező által készített tervrajz vagy modellrajz és a műhelyrajz, illetve gyártmányrajz között.[31] Így jön létre a művész és a mérnök közötti különbségtétel az öltözékelőállítás terén is, mint annyi más szakmakultúrában.

A szabómester mint kém mintázat a brit kultúrát sztereotipizáló populáris kulturális alkotásokban rendre visszatér. Mindössze egy példára utalok: a *Kingsman* franchise erre a klisére építi a történetmesélés logikáját.[32] Bár az olvasó a többihez képest valószínűleg anekdotikusnak érzi ezt a narratív mintázatot, érdemes belátnunk azt, hogy a szabászati tankönyvek szerzői rendre úgy tekintenek magukra, mint a szakmai tudás kiárusítóira. A szakmai titkokkal való élés és visszaélés az általam áttekintett szabászati tankönyvek harmadában valamilyen formában megjelenik. A titokzatos, a közönség elől elzárt tudás könnyen mozgósíthatja a társadalmi képzeletben azokat az összeesküvéselméleti sémákat, melyekkel a szabászat fedőtevékenységgé vizionálható. A Franciaországban ma normaadó tankönyv így fogalmaz: „Amikor szabóként kezdtem dolgozni Franciaországban, az első dolog, ami feltűnt, hogy milyen nehéz konkrét információkat szerezni erről a szakmáról. Hagyományaik, a kiválóságra való törekvésük és szigoruk miatt a szabómesterek titokzatos fátylat borítanak a munkájukra, és csak ritkán adják át a tudásukat."[33] A szabó általában úgy utal tevékenységére, mint ami számos érdekvédelmi csoport között közvetít: a céhes és szakmai tudás átadása a hagyományőrzésre és patrimonizálásra, az ismeretek terjesztésére, a fiatal generáció megnyerésére, a szélesebb, öltözködő nagyközönség érzékenyítésére és nevelésére hivatkozva történik. Éppen emiatt sokszor érzik magukat határátlépőnek.

A szabászati kultúra története és jelentősége a kortárs divatrendszerben látszólag háttérbe szorul ugyan, miközben a mesterséges intelligencia vezérelte tervezés a szabászati struktúrát is algoritmizálja és a tervezői gyakorlat középpontjába állítja. Miközben kulturális értelemben a szabászat helyét keresi a globalizációval láthatóvá váló sokféle textilkezelései kultúra között, újra kell értenie magát a nem normatív testeszmények korára alkalmazva. Ezek a narratív mintázatok alkalmasak lehetnek arra is, hogy erőforrásait világosabban felismerje. A közösségi média felületein megjelenő szabómesterek, hobbi-

[31] Benczik Judit, *Varrástechnológiai alapok* (Budapest: Nemzeti Szakképzési és Felnőttképzési Intézet, 2008), 1.

[32] A *Kingsman* franchise Dave Gibbons és Mark Millar 2012-es képregénysorozatán alapszik, melyből a két szerző Matthew Vaughnnal együtt fejlesztett filmes szériát, melynek első részét 2014-ben mutatták be.

[33] Sébastien Esparghilé, *La veste tailleur homme: guide de Montage Traditionnel* (Paris: Eyrolles, 2018), 8.

szabók és szabászinfluenszerek bizonyítják, hogy ennek a kultúrának is helye van a kortárs vizuális ökoszisztémában. Örökségesítése, kritikai beszédmódjai mind kellenek ahhoz, hogy megértsük, milyen nagy mennyiségű tudást halmozott fel ez a terület az emberi testről és annak mérhetőségéről.