

Ľudový odev vo svetle reflektorov: výroba a prezentácia kroja vo folklórnych kolektívoch na Slovensku

†Adam Staňo

DOI: 10.62800/NR.2026.1.04

Folk Dress in the Spotlight: The Production and Presentation of Folk Costumes in Slovak Folklore Ensembles

The study examines Slovak folk dress and its re-contextualisation within organized folklorism, including a historical overview of the presentation and production of costume replicas beyond their original rural environment. The article focuses on two interrelated dimensions. The first analyses approaches to the production of folk costumes, their replicas, and imitations. The second examines their staged use, particularly in relation to Slovak folklore ensembles from the mid-twentieth century onwards. The aim is to highlight the crucial role of ethnological expertise in the research, production, interpretation, and stage application of folk costumes. This use of folk costumes is interpreted through a paraphrase of Ladislav Leng's theoretical framework concerning the three levels of stylisation in musical folklore. The article concludes with a case study describing the contemporary production of traditional costume replicas from the Púchov Valley for a folklore ensemble, based on ethnological research.

Key words: folklorism, folk dress production, reconstruction, folklore ensembles, stage presentation.

Acknowledgement: Studie vznikla v rámci řešení projektu Folklorismus jako součást nemateriálního kulturního dědictví (reg. č. projektu MUNI/A/1636/2024; rok řešení 2025) z programu Specifického výzkumu Ústavu evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Contact: Ústav evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Arna Nováka 1/1, 602 00 Brno; e-mail:etnologie@phil.muni.cz; ORCID: 0009-0005-8974-2450

Jak citovat / How to cite: Staňo, Adam. 2026. Ľudový odev vo svetle reflektorov: výroba a prezentácia kroja vo folklórnych kolektívoch na Slovensku. *Národopisná revue* 36 (1): 45–63. <https://doi.org/10.62800/NR.2026.1.04>

Problematika výskumu, štylizácie a využívania ľudového odevu pre potreby folklórnych kolektívov rezonuje v oblasti folklorizmu takmer od vzniku týchto zoskupení (Petráková 2009: 30). Pri formovaní týchto kolektívov (na Slovensku v období po prvej svetovej vojne) sa paralelne začalo riešiť, čo budú mať interpreti oblečené a akým spôsobom sa v odeve budú prezentovať. Ľudový odev v jeho prirodzenom prostredí, mnohovrstevnatosť jeho funkcií a symbolika¹ púťali záujem inteligencie už od prelomu 18. a 19. storočia. V rovnakom čase začali byť ľudový odev a jeho nositelia exponovaní mimo tradičného prostredia. Pre pochopenie problematiky ľudového odevu, jeho scénického spracovania

a širšieho kontextu folklorizmu je nevyhnutné vymedziť hneď v úvode základné pojmy. Termíny ako *tradičná ľudová kultúra*, *štylizácia*, *folklór* a *folklorizmus*, *scénický folklorizmus*, *ľudový odev* a *kroj*, *scénický kostým*, *odevná súčiastka* sú zásadné pre správne uchopenie tejto problematiky a štúdie ako takej. Pritom doposiaľ existuje v odbornej literatúre len málo textov, ktoré sa venujú oblasti narábania s ľudovým odevom v scénickom prostredí. Zároveň tomuto javu chýba aj jasne zasadené pomenovanie, ktoré by bolo možné zjednodušiť zhrnúť do slovného spojenia ako odevný folklorizmus (po vzore hudobného a tanečného folklorizmu). Obdobne nemáme ani ucelený výraz na využívanie odborných

poznatkov z etnologickej analýzy ľudového odevu so zreteľom na výskum odevných typov a funkcií odevu pri jeho dokumentácii, revitalizácii či rekonštrukcii. Zjednodušene by bolo možné nazvať túto disciplínu *aplikovaná odevná etnológia* či *etnológia ľudového/tradičného odevu*. Pri definovaní vyššie spomenutých výrazov narážame na jemné rozdiely v terminológii, ktoré existujú medzi českou a slovenskou vedeckou literatúrou. Práve tieto rozdiely môžu ovplyvniť interpretáciu a vnímanie jednotlivých konceptov, a preto je dôležité ich objasniť a zosúladiť s ohľadom na kontext, v ktorom sú používané – a teda v prostredí slovenského folklorizmu.

Tradičná ľudová kultúra predstavuje súhrn hmotných a nehmotných prejavov, produktov ľudskej činnosti vytvorených a zviazaných so sociálnymi vrstvami nazývanými ľud, ktoré sú založené na tradovaní – medziosobnom či medzigeneračnom toku a výmene slovných aj neslovných kultúrnych informácií (Luther 2025).

Pojmy folklór a folklorizmus súvisia s tradičnou ľudovou kultúrou, no každý v inom aspekte. Folklór (z anglického slova *folk-lore* – vedomosti ľudu) predstavuje predovšetkým po obsahovej a formálnej stránke vyhranené hudobné, tanečné, slovesné a dramatické prejavy úzko späté s konkrétnou skupinou obyvateľstva (v stredo-európskom kontexte predovšetkým vidieckeho, no aj mestského), s jej spôsobom života, zvyklosťami, myslením, estetickými normami atď. a odovzdávané z generácie na generáciu tradovaním (Leščák 1995; Tyllner 2007: 219). Za folklorizmus sa považuje využívanie alebo napodobňovanie prejavov ľudovej kultúry často bez ohľadu na ich pôvodné funkcie. V spojení s folklorizmom sa tiež hovorí o tzv. druhej existencii folklóru, teda o sprostredkovaní elementov ľudovej kultúry z druhej ruky² (Leščák 1995). Príkladom v kontexte problematiky tejto štúdie je využívanie súčastí ľudového odevu či ich kópií a replík v prostredí, pre ktoré daný odev nebol primárne určený. Scénický folklorizmus je využívanie prvkov tradičnej ľudovej kultúry, najmä folklóru v scénickom prostredí, prejave či tvorbe. Jeho korene siahajú v slovenskom prostredí niekoľko stoviek rokov do minulosti (Zálešák 1995: 139 – 140).³

Pri popisovaní odevu nepriviligovaných vrstiev obyvateľstva sa v slovenskej odbornej literatúre stretávame s tromi kľúčovými pojmami: *tradičný odev*, *ľudový odev* a *kroj*.

Najstarším termínom je slovo **kroj**, ktoré v literatúre nachádzame od polovice 19. storočia. Etnologička Viera Nosáľová kroj opisuje ako „*tradičný odev špecifických znakov, ktorý nosili príslušníci národov, národností, etnických skupín, obyvatelia krajov a lokalít, prípadne príslušníci niektorých spolkov a povolání. Na Slovensku sa v tomto význame rozumie najmä odev poddaného, neškôr dedinského ľudu, ktorý sa v minulosti zaoberal prevažne roľníctvom a pastierstvom*“ (Nosáľová 1995: 278).

Termín kroj sa začal používať aj v sekundárnom význame v súvislosti s vytvoreným odevom slovenskej inteligencie, ktorý vychádzal z tradičného odevu dedinského prostredia. Týmto odevom sa koncom 19. storočia manifestovalo národné povedomie (Nosáľová 1995: 278).

Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska pod výrazom kroj uvádza aj jeho ďalší význam, a to z pohľadu súčasnej situácie v prostredí folklorizmu, kde pojem kroj označuje tradičný odev „*dedinského obyvateľstva vo funkcii scénického kostýmu*“ (Nosáľová 1995: 278).⁴ S termínom kroj sa bude v tomto význame narábať aj v celej tejto práci.

Približne v 50. rokoch sa namiesto termínu kroj začal využívať pojem **ľudový odev**, a to v súvislosti s marxistickou ideológiou, ktorá chápala ľud ako nositeľa kultúry a pokroku. Ľudový odev je definovaný ako súbor odevných súčiastok ľudovej komunity, pod ktorým sa okrem odevu dedinského ľudu (prevažne roľníkov a pastierov) začal chápať aj odev ďalších sociálnych vrstiev, najmä remeselníkov, robotníkov, ale aj zemanov⁵ vyznačujúci sa niekoľkými charakteristickými rysmi, najmä tendenciou k zachovaniu lokálnej a regionálnej špecifickosti (Nosáľová 1982: 5 – 12). Treťou vývinovou terminologickou fázou je pojem **tradičný odev** ako zastrešujúci výraz pre odev, ktorého skladba aj existencia je založená na tradícii. Tradičný odev mal svoje vývojové špecifiká, ale s veľmi úzkym presahom na dobový lokálny vývoj a bol typický pre dedinské spoločenstvo. Najvýznamnejším znakom tradičného odevu je veľký počet lokálnych a regionálnych dobových foriem, ich výzdoba a farebná pestrosť (Benža 1990: 44 – 49).

Pojmy kroj, ľudový odev a tradičný odev bližšie nerozlišujú charakter odevu podľa funkcie (sviatočný, všedný, pracovný, obradový...).

Pojem **polokroj** predstavuje prechodové vývinové štádium medzi odevom tradičným a mestským, módnym.

Tento prechod nenastal nárazovo a nebol prijatý celým dedinským spoločenstvom (Benža 1990: 44 – 49). Pokroj mohol využívať rozličné odevné súčiastky tradičného odevu v kombinácii s mestskou a konfekčnou módou.

Odevný celok sa skladá z viacerých komponentov – v odbornej terminológii označovaných ako **odevné súčiastky**.

Ďalším relevantným pojmom v rozoberanej problematike je **štylizácia**. Ide o jav, ktorého cieľom je úprava, reinterpretácia alebo adaptácia, v našom prípade elementov ľudovej kultúry do novej podoby reflektujúcej aktuálne potreby alebo estetické požiadavky. Jedným z typov štylizácie v kontexte práce s tradičným odevom bol tzv. **svojrás** – dobová forma folklorizmu, ktorú charakterizoval záujem umelcov, inteligencie a publicistov usilujúci o národno-reprezentačný výraz prostredníctvom zdôrazňovania a čerpania inšpirácie z ľudovej kultúry (najmä z ľudového odevu a textilu a v menšej miere aj z nábytku, architektúry či keramiky). Pojem **svéráz** sa začal používať v českých krajinách a utvrdil sa pražskou výstavou *Svéráz 1916*, ktorá čerpala vzory na zdobenie odevu v národnom štýle aj zo slovenského ľudového odevu⁶ (Tyršová – Kožmínová 1921). Slovenský ekvivalent ‚svojrás‘ sa neujal aj napriek tomu, že sa so všetkými jeho elementmi, najmä v kontexte odevu, pracovalo aj na Slovensku. Namiesto toho sa tu hovorilo o **národnom odevu**, **odeve v národnom duchu** či **národnom nosive**.

S folklorizmom súvisí aj pojem **scénický kostým**. Ide o špecifický typ odevu, ktorý sa používa v divadelných, tanečných a iných scénických produkciách s cieľom vytvoriť a zvýrazniť charakter postavy a situáciu, v ktorej sa nachádza. Je navrhnutý tak, aby podporoval vizuálnu interpretáciu postavy, obdobia, kultúrneho kontextu alebo atmosféry diela. Scénický kostým môže byť realistický, verne napodobňujúci dobové oblečenie, štylizovaný alebo abstraktný, s cieľom vyvolať u diváka určitú estetickú alebo emocionálnu reakciu (Wu – Wu 2024: 112 – 113). Do finálnej podoby scénického kostýmu zasahuje módný návrhár, odevný koordinátor na základe požiadaviek režiséra dramatického diela.

Z vyššie uvedených definíčných rámcov by teda bolo možné tvrdiť, že scénickým kostýmom by sa mohol nazývať akýkoľvek odev využívaný na scénické účely, či ide o pôvodný tradičný odev ako historický artefakt, alebo v súčasnosti vytvorený, v rôznej miere štylizovaný odev. Dnešná odborná a laická verejnosť však v kontexte scénického folklorizmu toto spojenie nevyužíva, suplu-

je ho termínom **kroj**, tak ako to pripúšťa aj *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska* (viď Nosáľová 1995: 278). Pojem scénický kostým – v súvislosti s inšpiráciou ľudovým odevom – tak pravdepodobne nájde uplatnenie iba v prostredí baletných alebo operných predstavení čerpajúcich námety z prostredia ľudovej kultúry (opery *Krúťrava*, *Prodaná nevesta*). Autorským zámerom je tu vytvorenie kostýmu inšpirovaného ľudovým odevom, pričom „ľudovosť“ je prezentovaná niekedy len veľmi voľným odkazom na ľudový odev (ornament, strih, niektorá odevná súčiastka...).

Definovanie pojmov *replika* a *kópia* závisí od prostredia a odboru, v ktorom sú používané. Predmetom tejto štúdie sú kópie a repliky tradičného odevu, preto budú jednotlivé termíny vymedzené vo vzťahu k tejto problematike.

Termín **kópia** výkladový slovník definuje ako presnú napodobeninu pôvodného diela. Podľa typov sa kópie delia na technologické a optické.⁷ Kópia historického či ľudového odevu je teda charakterizovaná ako verné a presné znázornenie originálneho predmetu, za použitia pôvodných technológií, výrobných postupov i autentických materiálov (Kubička 2004: 127). Pojem **replika** je v rovnakom slovníku uvedený ako práca priamo inšpirovaná dielom, ktorá však nemá charakter kópie. Z uvedeného vyplýva, že replika historického odevu či jeho komponentu je iba vizuálne znázornenie daného predmetu, pri ktorom sa nemusia dodržiavať pôvodné technológie, výrobné postupy ani materiály⁸ (Kubička 2004: 127). Pri výrobe replík ľudového odevu sa často používajú moderné techniky a materiály, ktoré umožňujú efektívnu a cenovo dostupnú produkciu. Pôvodné materiály, ako sú vlna, ľan alebo bavlna, môžu byť nahradené tkaninami, ktoré sú odolnejšie a praktickejšie na údržbu. **Imitácia** objektu je napodobenina originálu, ale zvyčajne bez striktného dodržiavania detailov, výrobných techník alebo pôvodných materiálov (Eldridge 2014: 25 – 52).

Z týchto definícií však nie je vždy možné rozoznať jasnú hranicu medzi replikou a imitáciou. V laickom diskurze by však bolo možné vykladať imitáciu ako voľnejšie napodobenie originálu než pri replike, pričom je stále možné rozoznať prvky pôvodného imitovaného predmetu. Prípad, keď odevná súčiastka vedome napodobuje komponent ľudového odevu, ale vo svojej podobe je odlišná a nepredstiera vernosť originálu, možno označiť termínom **parafráza**.⁹

Termín **rekonštrukcia** označuje len samotný proces znovuvytvorenia pôvodného diela (Kubička 2004: 246).

Predmetom rekonštrukcie môže byť vecný objekt, činnosť, slovesný alebo hudobný jav. Na rekonštrukcii je postavená veľká časť činnosti folklórnych súborov a dedinských folklórnych skupín (Benža 1995: 107). Rekonštrukciu odevu teda možno rozumieť procesy, ktorými sa na základe výskumu realizuje tvorba odevného komponentu či celého odevu so snahou o čo najvernejšie vytvorený obraz.

K pojmom kópia, replika, imitácia, parafráza a rekonštrukcia by bolo možné v problematike odevného folklorizmu pridať prívlastok „odevná/krojová“ (kópia, replika, atď.).

Postupným formovaním a združovaním sa jednotlivcov so záujmom o ľudovú kultúru začali vznikať rozličné krúžky, skupiny, súbory a iné zoskupenia, ktoré možno súhrne nazvať folklórne kolektívy. K nim môžu patriť aj zoskupenia spadajúce pod základné umelecké školy či centrá voľného času, ktoré narábajú s folklórnym materiálom. Na Slovensku sa výrazne prezentujú najmä folklórne skupiny a folklórne súbory. V dedinských folklórnych skupinách prevažuje snaha zachovať prejavy miestneho folklóru v čo najvernejšej podobe (Zálešák 1995: 139 – 140). Tieto zoskupenia sú späté s konkrétnou lokalitou, ktorej folklórny repertoár takmer výlučne spracovávajú. Z hľadiska odevu často čerpajú z vlastných súkromných a rodinných odevných fondov, prípadne si súčiastky odevu zhotovujú svojpomocne, výnimočne zákazkovou výrobou (v prípade, že sa dostatok odevných komponentov v danej lokalite nezachoval). Vo folklórnych súboroch sa folklórny materiál spracúva v rôznych stupňoch umeleckého spracovania a štylizácie (Zálešák 1995: 139 – 140), pričom repertoárovo sa súbory venujú širšiemu geografickému areálu (jeden alebo viacero regiónov) než len svojej blízkej lokalite.¹⁰ Súbory sú spravidla viac štruktúrované na tanečnú, hudobnú a spevácku zložku, pričom odev získavajú zväčša zákazkovou výrobou z externých či interných zdrojov, prípadne odkúpením.

Odborná literatúra zatiaľ striktné nedefinuje pojmy ako amatérsky, poloprofesionálny alebo profesionálny folklórny súbor, no tieto slovné spojenia sa v odborných textoch a prostredí scénického folklorizmu čoraz viac používajú. V amatérskom folklórnom súbore pôsobia interpreti na báze súkromného záujmu, bez právneho vzťahu k telesu. V takomto zoskupení hrá dôležitú úlohu vedúci súboru, ktorý často zastáva spojený post choreografa, tanečného pedagóga, odevného koordinátora; vo vedení súboru prípadne figuruje aj vedúci hudobnej, speváckej či organizačnej zložky. Na tomto princípe funguje väčšina folklórnych

súborov na Slovensku. Profesionálny súbor je inštitúcia, ktorej sú interpreti zamestnancami. Teleso je tiež viac štruktúrované v zmysle jeho vedenia, roly sú rozdelené medzi dramaturga, choreografa, scénografa, odevného koordinátora, vedúceho tanečnej alebo hudobnej skupiny. Profesionálnymi súbormi sú Slovenský ľudový umelecký kolektív (SLUK) a Poddukelský ľudový umelecký súbor (PULS), poloprofesionálny kolektív je Lúčnica.

Z histórie prezentácie ľudového odevu mimo dedinského prostredia a výroby krojov

V období preromantizmu, romantizmu a slovenského národného obrodovania môžeme pozorovať prvé náznaky a snahy o cielenú prácu s folklórnym materiálom na území dnešného Slovenska. Podnety v oblasti scénického stvárnenia folklóru dostávajú jasné črty od 19. storočia. Nešlo o javiskové predstavenia v dnešnom ponímaní, ale skôr o prezentáciu elementov ľudovej kultúry zahŕňajúcich aj odev. Od 40. rokov 19. storočia sa na území dnešného Slovenska niektoré prvky ľudového odevu (výšivka, mužské košele) (Polonec 1968) začali stávať symbolmi národnej identity a významnými prostriedkami na podporu myšlienok národného hnutia a všeslovenskej vzájomnosti. Keďže obdobie maďarizácie nedovolilo naplno rozvinúť identitu slovenského národa, významní predstavitelia štúrovskej generácie v boji za svojbytnosť Slovákov vyzdvihovali ľudovú kultúru (Leščák – Sirovátka 1982: 12).

Iniciatívy prezentovať ľudové výtvarné umenie sa prejavili v už spomínanom svojrázovom hnutí, pričom boli zamerané na štylizáciu tzv. ľudového umenia¹¹ (predmety každodennej potreby, odev, textilie, architektúra). Začiatky týchto tendencií siahajú na Slovensku do polovice 19. storočia a súvisia s národným uvedením buržoázie v strednej Európe. V tom období rástol záujem o ľudovú kultúru, najmä o odev (to možno pozorovať napríklad aj v tvorbe Petra Michala Bohúňa, Maximiliána Racskaya) a zostavovali sa návrhy na národný odev, tzv. *slovenské nosivo*. To sa šilo napr. v bratislavskej dielni krajčírka Štefana Horníka, ale aj u krajčírrov v Pešti či Martine. V roku 1862 začal v Budíne vychádzať slovenský časopis *Sokol*, kde bol tento národný odev popísaný (Mrázek 2023: 15). Išlo o imitácie či parafrázy čerpajúce z odevných súčiastok ľudového odevu Oravy, prípadne iných regiónov Slovenska.¹²

V roku 1863 vznikla Matica Slovenská,¹³ ktorej cieľom bolo „v členoch slovenského národa mravnú a umnú

vzdelanosť budiť, rozširovať a utvrdzovať; slovenskú literatúru a krásne umenia pestovať a podporovať a tým i hmotný dobrobyt slovenského národa napomáhať, a na jeho zvelebení pracovať“ (Stanovy Matice slovenskej 1862: § 1). Vyzdvihnutie etnickej osobitosti malo romantizujúci podtón, ktorý nič nehovoril o skutočnom sociálnom postavení obyvateľstva či o kontextoch ľudovej kultúry (Leščák – Sirovátka 1982: 12). Poukazovalo sa na deklarovanie vlastenectva a identity národa aj formou odevu, pričom aj v tom môžeme vidieť prvé organizované snahy v oblasti folklorizmu na území dnešného Slovenska.

Koncom 19. storočia sa vlna záujmu o ľudovú kultúru upevňovala zberateľstvom a výstavami. Na území Slovenska bola zorganizovaná *Výstava slovenských výšiviek* v Martine v roku 1887, ktorú zaštitoval spolok slovenských žien Živena.¹⁴ Z podnetu tejto výstavy vznikla Pavlom Socháňom propagovaná náprsenková, krížikovým stehom vyšívaná *slovenská košeľa* (Vydra 1952: 405–454). Ako uvádza Ľudmila Markovičová-Boórová (1910: 269), vôbec prvú takúto košeľu s vyšívanou náprsenkou na územie Slovenska doniesol národovec Pavol

Valášek-Nitriansky z Moskvy v roku 1885 po vzore hrubo krížikom vyšívaných ruských košiel.

Ďalším významným podujatím, na ktorom bol prezentovaný okrem iného ľudový odev niektorých lokalít dnešného Slovenska, bola *Národopisná výstava československá* v Prahe roku 1895. Boli tu vystavené už vtedy populárne náprsenkové košele a tým ešte vzrástol záujem o ich výrobu a nosenie – na pražskej výstave sa stali znakom národne cítiacej inteligencie (Zajonc 2005: 6). Vtedajšia odborná verejnosť vnímala odev slovenských účinkujúcich stále romanticky, čoho dôkazom sú aj úryvky z dobovej literatúry: „*Nejryzejší a nejrázovitejší kroje lidu československého zachovaly se na Slovensku uherském. Rozmanitost krojová na Slovensku jest nesmírná. Trenčanský lid putuje do dalekých krajín za nepatrným výdělkem, a přece odívá se stále věrně po způsobu otců svých; a ta čiperná děvčátka, když vracejí se v jeseni s těžce uspořenyými několika groši domu, první jejich starostí jest nakoupiti si bavlny nebo hedvábí, aby mohly ozdobiti roucha svá, ač dobře vědí, že v zimě dostí nouze je očekává.*“ (Klusáček et al. 1895: 193)



Obr. 1. Delegácia z Púchovskej doliny na Národopisnej výstave československej v Prahe z r. 1895 – ženy v okrucačkách a čepcoch, mládenci, mladuchy v partách a dievky v šatkách. Zdroj: Klusáček et al. 1895: 195

Zástupcovia z Púchovskej doliny prezentovali viaceré varianty svojho odevu. Zaujímavosťou je účasť mladých v partách a odeve, ktorý v ich komunite slúžil ako obradový variant a obliekal sa len na veľké sviatky, sobáš či úkony spojené s ním.

Na prelome 19. a 20. storočia sa na území terajšieho Slovenska tradičný odev pomaly prestával nosiť v bežnom živote, naďalej ho ľudia nosili zväčša len pri sviatočných príležitostiach. Toto obdobie bolo tiež charakteristické nielen záujmom o zberateľstvo, čo viedlo k organizovaniu napríklad vyššie uvedených výstav, ale aj formovaním múzeí a spolkov (Románková 2016: 186 – 187). Takzvané *svojrázové vyšívanie* podporoval v spojení s komerčným účelom spolok Izabella (zal. 1895), ktorý exportoval do celého sveta vyšívané blúzky. Jedna z dielní sa nachádzala v dnešnej Dubnici nad Váhom a významne ovplyvnila vyšivkárstvo na západnom Slovensku. Ženy z dubnickej Izabelly zase implementovali osvojené vyšivkárske techniky (napr. výrez, gatra) do svojho odevu a s týmito vyšivkami aj obchodovali (Benech 2019).¹⁵

Začiatkom 20. storočia sa o popularizáciu a prezentáciu textilu čerpajúceho z prostredia ľudového výtvarného umenia zaslúžili družstvá Lipa (zal. 1908) a Družstvo pre speňaženie domáceho ľudového priemyslu (zal. 1909) (Vydra 1952: 405–454).

V období prvej svetovej vojny dochádzalo k útlmu spoločenského života a významné pokusy o prezentáciu folklóru či ľudového odevu sa preto nerealizovali. Vznik Československa v roku 1918 a postavenie Slovenska v rámci nového štátu otvorili brány ďalšiemu vývoju. Obnovená činnosť Matice slovenskej v roku 1919 podnietila organizovanie prvých oficiálnych folklórnych podujatí v Martine, Košiciach, Nízkych Tatrách a v kúpeľných mestách (Zálešák 1982: 13). Po vzniku Československej republiky však stráca slovenský ľudový aj národný odev využívaný v mestskom prostredí jednu zo svojich funkcií, a to vyhranenie sa voči maďarizácii. Stáva sa však dôležitým symbolom československej štátnosti a oficiálne deklarovaného československého národa. Originálne súčiastky ľudového odevu si predovšetkým mestské ženy, ale i členovia rôznych spolkov kupovali alebo dávali zhotovovať na vidieku.¹⁶ Mnoho zručných žien si *národný odev* zhotovovalo samo podľa tlačených návodov a strihov. Na Slovensku to boli predovšetkým návody na zhotovenie imitácií ľudového odevu z okolia Piešťan. V roku 1923 vydal Národopisný odbor časopisu *Vesna*

v rámci série *Lidové kroje* také *Kroj pišťanský* (Mrázek 2023: 24).

Pri revitalizácii slovenského školstva v novovzniknutej republike napomáhala česká inteligencia a popri školách začali vznikať krúžky, ktoré vo svojej činnosti čerпали z ľudovej kultúry, podporovala sa aj vyšivkárska činnosť a učitelia radili ženám, ako svoj odev ozdobovať (Zálešák 1982: 13).¹⁷ Významnejšiu pozíciu v tomto ohľade zaujali, zväčša spontánne vytvorené skupiny dedinčanov, ktoré prezentovali svoj folklór a odev pred meštianskou spoločnosťou (tamtiež: 14).¹⁸ Tu môžeme hľadať prvé počiatky formovania sa folklórnych skupín, pričom ich spracovanie folklóru a využitie odevu začalo podliehať požiadavkám princípov javiska (Burlasová 1989: 485).¹⁹

Druhá svetová vojna pozastavila ďalší vývoj folklórneho hnutia, osvetová činnosť a kultúrny život stagnovali aj napriek vzniku samostatného Slovenského štátu. Ľudový odev sa začal využívať na podporu politickej propagandy. Nosenie ľudového odevu v mestskom prostredí či *národného nosiva* symbolizovalo rôzne postoje – nacionálne, protičeské, protinemecké či protifašistické. Hlinkova slovenská ľudová strana (HSLŠ) organizovala krojované zábavy a požíčovala skonfiškované súčiastky ľudového odevu zo spolkov či iných inštitúcií. V roku 1941 usporiadala v bratislavskej Redute 1. veľký národný bál, kde na záver zvolili „kráľovnú ľudového kroja Bratislavskej župy na rok 1941“ (Mrázek 2023: 27).

Významnou inštitúciou je doteraz fungujúce Ústredie ľudovej umeleckej výroby (ÚĽUV). To vzniklo v roku 1945 vydaním dekrétu prezidenta republiky č. 110/1945 o organizácii ľudovej a umeleckej výroby. Ním bol zriadený ÚĽUV ako celoštátna organizácia so sídlom v Prahe. Pobočka pražského ústredia so sídlom v Bratislave začala fungovať 1. 12. 1945.²⁰ Obsahom inštitúcie bolo a je podporovať všetky druhy ľudovej umeleckej činnosti, rozvíjať činnosť výskumnú, dokumentačnú, publikačnú, ale aj vývojovú a obchodnú (Rybáriková 2005: 58 – 66).

Cyril Zálešák považuje rok 1948 za symbolický začiatok organizovaného folklórneho hnutia na Slovensku, hoci folklórne kolektívy sa začali formovať už v medzivojnovom období. Po februárovom komunistickom prevrate vzrástol záujem o ľudovú kultúru. Na dedinách začali ešte vo väčšej miere vznikať spevácke a tanečné krúžky, ktoré často fungovali v rámci výchovno-vzdelávacích aktivít škôl a dali základ prvým detským a mládežníckym folklórnym združeniam, z ktorých potom vyrástli dedinské kolektívy. Iné vznikli aj na základe iných podnetov,

nezávisle od školských krúžkov. Spočiatku sa tieto skupiny označovali ako *národopisné súbory*, dnes ich poznáme pod názvom folklórne skupiny. Podobný vývoj prebiehal aj v mestách, kde sa zakladali tzv. *tanečné súbory*, neskôr známe ako *súbory ľudových piesní a tančov*, dnes nazývané folklórne súbory (Zálešák 1982: 21). Tieto kolektívy vznikali aj pri výrobných podnikoch, vzdelávacích inštitúciách či roľníckych družstvách.

V tom období sa ľudový odev začal vo výraznej miere využívať v rámci scénického folklorizmu. Český etnológ Antonín Václavík sa už vtedy staval proti neodbornému odievaniu do krojov (podľa slov autora „*krojování*“) a v článku *Několik poznámek k problematice lidového kroje* uviedol, že sa necíti kompetentný na rozhodovanie o obnove ľudového odevu. Na základe svojich skúseností zdôraznil, že z pohľadu pamiatkovej starostlivosti je prijateľná iba konzervácia. Javy ako kopírovanie alebo rekonštrukcie technicky nepripúšťal: „*Mám za to, že každý jev lidové kultury, ztratí svůj vztahy k životu, se vyřazuje ze života.*“ (Václavík 1951: 22)

Od druhej polovice 20. storočia, so zakladaním množstva folklórnych kolektívov, vzrástol dopyt po originálnych súčiastkach ľudového odevu, ale aj cielene produkovaných krojoch. V niektorých častiach Slovenska bolo možné ľudový odev a jeho súčiastky ešte získať od majiteľov z daných lokalít, no inde už zanikol a musel byť kompletne rekonštruovaný. Niektoré zoskupenia získali pôvodné odevné súčiastky od rodín svojich členov, iným ich darovali známi, ďalší zase cielene skupovali pozostalosti. Chýbajúce komponenty si súbory vyrábali buď svojpomocne, angažovali lokálne krajčírky, alebo si ich dávali ušit' vo vtedy už fungujúcich krajčírskych dielňach (napr. dielne ÚĽUV). V mnohých prípadoch sa kľúčové princípy odevu, akými sú strih, materiál či farebnosť a doplnky prispôbil javiskovým potrebám (Babčáková 2024: 55).

Veľkým umeleckým súborom (SĽUK, Lúčnica, PULS), ale aj menším regionálnym folklórnym kolektívom začali kroje navrhovať kostýmoví výtvarníci. Jediným odkazom na tradíciu zostalo zachovanie všeobecného charakteru odevu zobrazovanej oblasti a pôvodný vzhľad a výzdoba odevu z konkrétne spracovanej lokality (obce) sa generalizoval a synkretizoval na regionálnu úroveň.²¹ Kroje vytvorené pre folklórne súbory sa navyše vyznačovali jednotným vzhľadom, ktorý bol výsledkom využitia napríklad totožného materiálu na rovnaké odevné komponenty, rovnakej ornamentiky a farebnosti výšivky, čo nebývalo v dedinskom prostredí u ich nositeľov bežné.²²

Inštitucionalizácia výroby krojov

V procese výskumu slovenského ľudového odevu, ako aj spracovania a výroby krojov zohrávali v Československu po druhej svetovej vojne dôležitú úlohu viaceré odborné organizácie či výrobné dielne. Išlo napríklad o spomínaný ÚĽUV alebo o družstvo Slovač, neskôr aj krojové oddelenia ako súčasť väčších folklórnych súborov. Výroba krojov tak mala do veľkej miery inštitucionalizovanú podobu.

ÚĽUV hral kľúčovú úlohu pri zachovaní a rozvoji slovenského ľudového remesla a umenia, zahŕňajúc ľudový odev a techniky jeho výroby. Medzi prvých veľkých zákazníkov dielni ÚĽUV patrili Matica slovenská a súbor Lúčnica (Babčáková 2024: 55). Do roku 1998 mal ÚĽUV samostatné krojové oddelenie, ktoré spolupracovalo s domácimi výrobcami zabezpečujúcimi šitie a vyšívanie krojových súčastí. Jeho zamestnanci riešili výber materiálov a vzorov, strihali látky a predkresľovali vzory podľa dokumentácie. Takto pripravené polotovary potom putovali k samotným krajčírom a vyšívačkám (Rybáriková 2005: 58 – 66). ÚĽUV svoju produkciu odevu vo veľkej miere zakladal na etnologickom výskume so zahrnutím ručnej výroby v regiónoch, kde ešte tradičné postupy existovali. Na základe zadania objednávateľa tak bol ÚĽUV schopný produkovať kópie, repliky aj štýlizované odevné súčiastky.

Významnú rolu pri vytváraní krojov v druhej polovici 20. storočia hralo družstvo Slovač v Uherskom Hradišti. V roku 1948 sa družstvo stalo špecializovanou rozdeľovňou krojového tovaru pre české krajiny a Slovensko. Vypracovávalo výskumné elaboráty a podklady k dokumentácii ľudového odevu, ktoré zahŕňali aj technologické údaje. Tieto dokumenty boli základom pre výrobu krojov. Tá musela byť kompromisom medzi požiadavkami objednávateľov a možnosťami strojovej výroby (Bouček 1951: 29 – 42). Kroje zo Slovače nosili napr. súbory z Košíc, Kežmarku, Dubnice nad Váhom, Púchova, Senice a z Bratislavy. Pre veľké množstvo krojov a ich javiskové využitie sa začali používať novšie materiály a mechanizované vyšívacie (Jančár 1985). Niektoré typy výšiviek (napr. podľa počítanej nite či výrez) nebolo možné reprodukovat' strojovým vyšívaním so zachovaním pôvodného charakteru ručnej výšivky.²³

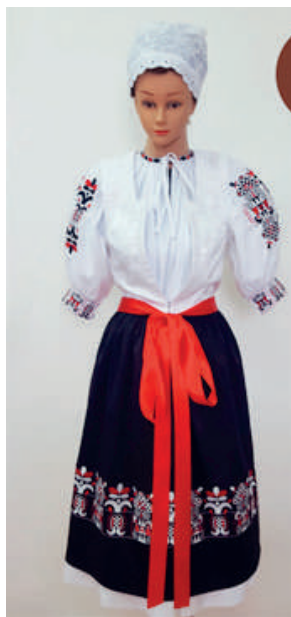
Produkcia ÚĽUVu a Slovače priniesla do folklórnych kolektívov nové kroje, ktoré sa siluetou a farebnosťou síce aspoň čiastočne podobali regionálnym typom, ale mohli byť strihovo odlišné, z iných materiálov, lacnejšie

a pohodlnejšie pre tanec na javisku. Družstvo Slovač sa stalo takmer monopolným výrobcom krojov pre celé Československo, no objednávky postupne Slovači a ÚĽUVu ubúdali. Dôvodom bol nedostatok vhodných materiálov a zmena finančných možností zriaďovateľov folklórnych súborov po páde komunistického režimu na konci roku 1989.²⁴ Moderné továrne nevedeli vyrobiť napr. špecifické druhy brokátov či stuhy, čo obmedzovalo výrobu kópií a dôveryhodných replík tradičného odevu. Cieľene dochádzalo k nahrádzaniu a štylizáciám aj z hľadiska dostupnosti materiálu (Jančár 2001: 30).

Dôsledkom hromadnej výroby krojov zo spomínaných dielní dochádzalo postupne k tomu, že aj slovenské regionálne súbory začali do svojich odevných fondov kupovať kroje tejto produkcie alebo neskôr odkupovať obnosené súčasti z Lúčnice či SĽUKu. Krojové vybavenie viacerých súborov na Slovensku tak bolo z veľkej časti veľmi podobné. Profesionálne súbory prestali pôvodné súčasti ľudového odevu či vyrobené kroje používať a pre svoje choreografie vytvárali jednoduchšie kostýmy. Folklórni „puristi“ museli uznať, že oživovanie

ľudového odevu vo forme, ako ju poznáme z prameňov a múzeí, nie je možné, pokiaľ ich produkcia a nosenie zanikli v bežnom živote komunit.

S rozmachom súkromného podnikania môžeme v súčasnosti vidieť nárast v počte firiem či jednotlivcov ponúkajúcich služby výroby krojov. Každý z výrobcov využíva sebou nastavený koncept tvorby nových odevných súčastí. Niektorí sa zameriavajú špecificky na tvorbu odevu z lokality, z ktorej pochádzajú, pričom skúsenosti s výrobou ešte nadobudli výskumom a učením sa technik výroby od dedinského obyvateľstva v regióne. Iní výrobcovia sa zase snažia ponúkať sortiment z územia celého Slovenska aj napriek tomu, že niektoré tradičné výrobné postupy sa už neboli schopní naučiť a snažia sa ich krajčírskymi technikami podľa možností suplovať. Obe kategórie výrobcov tiež volia rozličné prístupy k tvorbe uniformných či unikátnych krojov, nákupu materiálov, využívaniu rýchlo realizovanej strojovej či časovo náročnejšej ručnej výšivky a samozrejme využívajú rôzne formy súčasného marketingu na zviditeľnenie.²⁵



Obr. 2a. Imitácia odevu Púchovskej doliny z druhej polovice 20. storočia (využitie strojovej výšivky, tylový čepiec nahradený madeirou, neriasená sukňa, živôtik s princosovým strihom, zástera kratšia ako sukňa, kvetinový veniec na zástere nahradený výšivkou z rukávčov). Foto z roku 2019. Zdroj: <https://www.facebook.com/VyrobaKrojovVranov>.

Obr. 2b. Replika odevu z rovnakej lokality a obdobia (ručná výšivka, dodržanie výzdoby a dĺžky zástery, sukňa spojená so živôtikom, správny strih živôtika). Foto Bibiana Krpelanová 2024. Zdroj: <https://www.facebook.com/MOMSnedozeryBrezany>

Ako bolo uvedené, v množstve lokálnych súborov Slovenska figuruje vedúci súboru v role choreografa, manažéra, ale aj zadávateľa krojových zákaziek. Má teda istú zodpovednosť aj za to, akým spôsobom sa k tvorbe kroja bude pristupovať, môže voliť varianty odevu, materiály, strihy a s výrobcom vytvárať celú koncepciu kostýmov. Prieskum medzi výrobcami krojov na Slovensku však ukázal, že niektoré zadania zo strany súborov sú pomerne stručné – objednávka napr. žiada vyrobiť určitý počet krojov z konkrétnej lokality, bez presnejšieho popisu a predstáv.²⁶ Výrobca je tak postavený do roly návrhára, kostyméra a spracovateľa prvkov odevnej kultúry, o ktorej nemusí vôbec mať detailné znalosti. To vedie k tomu, že sa pri tvorbe odevných replík často využívajú zjednodušené procesy, postupy či integrujú prvky, ornamentika a materiály, ktoré nemajú východiskový základ v ľudovom odevu, ktorého repliku zadávateľ žiada, a siahajú po imitáciách. Celá zodpovednosť za finálny výsledok, ktorý bude na scéne či jednotlivcom slúžiť dlhé roky, je tak na výrobcovi.

Pri dnešnej výrobe krojov často vzniká potreba nahraďiť pôvodnú výzdobu, materiály alebo technologické postupy, ktoré sa už nepoužívajú. Ako príklad možno uviesť *rubáč*²⁷ z Bošáče, ktorého jemné činoťové pretkávanie²⁸ sa dnes už nerealizuje kvôli nedostupnosti vhodnej priadze a špecifických krosien. V databáze

remeselníkov ÚĽUVu aktuálne neexistuje tkáč, ktorý by ovládal túto techniku tkania činoťate.²⁹ Výrobcovia krojov preto riešia otázku, ako nahraďiť tento prvok – či už strojovou výšivkou na plátne alebo použitím obdobne farebnej tkaniny (obr. 3).

Táto situácia otvára širšiu diskusiu o prioritách pri reprodukciách odevných komponentov: je dôležitejšia vonkajšia forma a ornamentika alebo technologická vernosť? Strojová výšivka dokáže napodobniť vizuálny vzhľad pôvodnej výzdoby, zatiaľ čo použitie podobnej tkaniny zachováva odkaz na tradičnú výrobnú technológiu. Obe riešenia predstavujú snahu o zachovanie pôvodného charakteru odevnej súčiastky, hoci každé z inej perspektívy.

Nielen problematika nahrádzania výzdoby, ale aj zásahy do pôvodných strihov sú dôležité pri súčasnej produkcii odevných komponentov. V prevažnej väčšine prípadov sú však úpravy strihu alebo aspoň použitia väčšieho množstva materiálu na ušitie krojových súčiastok vo folklórnych kolektívoch nutné. Odhliadnuc od cielenej estetickej modifikácie je jedným z dôvodov to, že anatómia dnešného človeka sa výrazne líši od stavu v minulosti, keď obyvatelia vidieka boli nižší a útlejší v dôsledku malnutície.³⁰ Dôkazy o tomto tvrdení podávajú výsledky výskumov o výške a váhe obyvateľstva Slovenska.³¹



Obr. 3. Príklad nahradenia pôvodného vytkávaného pásu na rubáči z Bošáče (vľavo) za imitáciu tejto tkaniny pomocou strojom vyšívaných ornamentov na červenom plátne (vpravo). Foto Adam Staňo, 2024

Prezentácia ľudového odevu a kroja vo folklórnych zoskupeniach

K problematike scénického spracovania prvkov tradičnej ľudovej kultúry, hlavne odevu, sa viedli, vedú a budú viesť obsiahle diskusie. Pri tejto téme je treba podotknúť, že folklórne súbory sú telesá, ktoré majú v rukách istú moc sprostredkovať vybrané prejavy tradičnej ľudovej kultúry divákovi. Táto synergia je vo svojej podstate jedinečná z pohľadu javiskovej interpretácie – ostatné divadelné a tanečné žánre buď čerpajú zo súčasných trendov pop-kultúry alebo spracúvajú autorské diela z minulosti či súčasnosti. Preto možno považovať scénické spracovanie prvkov hmotnej aj nehmotnej ľudovej kultúry za akýsi unikátny kompilát reflektujúci hodnoty, tradičnosť, ľudovosť, modernosť, muzikálnosť, tanečnosť, zvykoslovie, ale aj odev či remeselné predmety (Beneš 1997).

Umelecká scénická prezentácia folklórneho materiálu by mala ideálne vzniknúť spoluprácou odborníkov, v prípade tanca etnochoreológa, tanečného pedagóga a choreografa. Významnú úlohu zohráva aj kostymér, scénický výtvarník či odevný koordinátor. V praxi však často namiesto spolupráce etnológa, výtvarníka a remeselníka túto rolu preberá súborová krojárka s často obmedzenými možnosťami či informáciami. Kľúčom k úspechu je spoločné pochopenie režijno-dramaturgického zámeru všetkými tvorcami (Babčáková 2024: 74).

S postupným prezentovaním tradičnej ľudovej kultúry scénickou formou sa začali využívať rozličné spôsoby tvorby a uplatňovania kroja vo funkcii javiskového kostýmu (tamtiež: 54). Kontroverznými témami sa v tomto kontexte stali napr. modifikácia odevu pre potreby predstavenia, výber strihov, materiálov, farebnosti či využívanie konkrétnych odevných súčastí (čepce, šatky, obradové textilie a iné). V oblasti scénického využitia ľudového odevu sa objavili rôzne prístupy od rekonštrukcie odevu vo folklórnych zoskupeniach cez značne uniformnú výrobu krojov počas socializmu až po súčasný posun k javiskovej prezentácii využívajúcej pôvodné odevné súčasti,³² alebo naopak vysokú štylizáciu. Ľudový odev v minulosti vždy podliehal vývoju v čase, bol adaptovaný podľa potrieb jeho nositeľov a vznikali tak vývojové vrstvy odevu danej lokality. Súčasné tendencie výrobcov krojov a folklórnych súborov sú vo veľkej miere zamerané na tvorbu vývojovo novších variantov ľudového odevu.

V období masového rozvoja folklórneho hnutia na Slovensku (po roku 1948) môžeme vo folklórnych súboroch pozorovať uniformitu a rôznu mieru štylizovaného využívania krojových replík či snahu o imitáciu pôvodného tradičného odevu, kde silueta, výzdoba a farebnosť často podliehali modifikáciám na žiadosť choreografa či pre potreby vytvorenia špecifického dojmu na javisku (napr. žlté, zlaté a oranžové odtiene odevu či výšivky



Obr. 4. Príklad prioritizácie estetického efektu (využitie strihom, výzdobou a farebne zjednotených odevov). Foto z roku 2021.
Zdroj: <https://myvirtualworldtrip.com/2021/04/15/traditional-dances-of-slovakia/>

ako symbol tepla, leta či farby obilia pri choreografickom spracovaní dožiniek). Takéto prístupy sa presadili napr. v SLUKu a Lúčnici. Ich vysoko štylizované spracovanie spevu, tanca, hudby a odevu sa stalo kopírovaným vzorom. Jednotlivé kroje sa súbory snažili získať buď hromadnými zákazkami od vyššie spomenutých výrobcov, ktorí produkovali kroje vo veľkých počtoch v rôznej štylizovanej forme podľa zadania objednávateľa, alebo na jednotlivé choreografie využili časti odevu aspoň čiastočne imitujúce odevné formy regiónu, ku ktorému sa choreografia v umeleckom spracovaní prihlasovala.

Na Slovensku majú folklórne súbory v mnohých prípadoch kvalitne spracovaný odev z inej lokality/regiónu, ale domáci región v ich odevnom fonde absentuje alebo nie je spracovaný dostatočne kvalitne. Otázka je, či je tento prístup správny, nakoľko spracovanie prvkov tradičnej kultúry vlastného regiónu bolo pri zakladaní mestských súborov prioritou. Súbory zároveň mali pôsobiť ako reprezentanti scénicky spracovaných odevných, hudobných, speváckych a tanečných prejavov svojej lokality/regiónu.

Javisková tanečná choreografia však nie je jediným miestom, kde možno variabilitu kroja v zmysle repliky ľudového odevu prezentovať. Zároveň nie všetky odevné súčiastky či varianty je vhodné využívať len v tanečnom čísle, keďže v minulosti mohli byť iba súčasťou špecifickej obradovej formy odevu na konkrétnu príležitosť.³³ Interpret folklórneho prejavu náleží do komunikačného reťazca folklórnej komunikácie k pozorovateľovi (Sirovátka 2002: 33). Folklórne súbory sa často prezentujú doma i v zahraničí v sprievodoch, na spoločenských podujatiach, recepciách, kde je možné prezentovať vybrané formy sviatočných a obradových odevov so všetkými náležitosťami a súčiastkami, ktoré daná forma odevu vyžaduje, ale ktoré sa napríklad v tanci nikdy nepoužívali. Súbory a skupiny ako zoskupenia scénického folklorizmu tak majú veľké množstvo príležitostí prezentovať nielen hudobnú a tanečnú variabilitu spracovávaných lokalít, ale i odevnú, čo je však v súčasnosti stále výnimočný jav.

Prístupy k prezentácii a výrobe odevu v súčasnom folklórnom hnutí a na umeleckej scéne

Postupne pod vplyvom viacerých aktivít odbornej verejnosti a činnosťou napr. Národného osvetového centra došlo vo folklórnom hnutí pri scénickom spracovaní prvkov ľudovej kultúry k posunu a voľnejšiemu – menej štylizovanému – spracovaniu a variabilite, ktoré umožnili

kreatívnejší prejav nielen v tanci, ale aj vo výbere a úprave odevu na scéne.

Súčasný folklórny kolektív vo svojej interpretácii využívajú pôvodné súčasti ľudového odevu, kópie, ale aj v rôznej miere štylizované repliky či imitácie tradičného odevu. Ako sme už uviedli, pri výrobe jednotlivého odevného komponentu, ale aj celého kroja môže v rôznej miere dochádzať k rešpektovaniu pôvodnej predlohy a štylizácii z hľadiska výroby a finálneho vzhľadu produktu – kroja. Druhou rovínou je však samotné využitie a prezentácia odevu na scéne. Doposiaľ nebolo rámcovo spracované či klasifikované, akým spôsobom a v akej rovine štylizácie sa s odevom narába už priamo na scéne.

Vzhľadom na náročnosť a obsiahlosť tejto problematiky by bolo možné sa pre zjednodušenie v rámci tohto článku odraziť napríklad od kategorizácie štylizácie folklóru vypracovanej Ladislavom Lengom (1963: 159 – 186). Ten sa síce venoval hudobnému folklóru, no vydelil tri základné stupne štylizácie folklórneho diela, ktoré by bolo možné v prenesenom význame aplikovať aj na úrovne štylizácie pri využívaní odevu na scéne. L. Leng popísal nasledovné tri stupne: 1. *citovanie folklóru*, ktoré rešpektuje autentické znenie folklórnej predlohy; 2. *imitovanie folklóru*, keď upravovateľ³⁴ v rozličnej miere zasahuje do štruktúry folklórneho diela či zvýrazňuje jeho stránky (v súčasnosti ide pravdepodobne o najvyužívanejší princíp práce s folklórnym materiálom s viacerými vrstvami zásahu); 3. *prekomponovanie*, ktorým upravovateľ mení štruktúru folklórnej predlohy a využívajúc postupy príslušného umeleckého druhu uplatňuje svoj individuálny výklad (Leščák – Sirovátka 1982: 255).

Z hľadiska prístupov k využívaniu originálnych súčastí ľudového odevu alebo rôznych foriem štylizovaných krojov je možné uviesť niekoľko príkladov, ktoré reflektujú súčasné podoby javiskovej interpretácie odevu:

1. „Citovanie“ – použitie pôvodných súčastí ľudového odevu alebo ich kópií. Princípy tohto stupňa štylizácie folklóru sú založené na rešpektovaní autentickej predlohy, čo v prípade ľudového odevu môžeme vyložiť napríklad ako využívanie pôvodných odevných súčastí alebo ich kópií so zreteľom na variabilitu prezentovaného odevu na scéne (každý interpret vyzerá inak, zároveň sa rešpektuje odevný typ podľa lokality, príležitosti, historického zaradenia atď.). To sledujeme v niektorých dedinských folklórnych skupinách či pri účinkovaní ešte žijúcich nositeľov folklóru na verejných vystúpeniach,

kde je ponechaná zodpovednosť za výber odevu priamo na jednotlivcovi ako súčasť kolektívu. Každý člen zoskupenia sa odeje spôsobom, aký je mu blízky. Ide predovšetkým o kolektívy venujúce sa len lokálnym prejavom ľudovej kultúry, využívajúc len svoj miestny odev, ktorý si sami volia podľa scénickej príležitosti. Podobný princíp však už aplikujú aj niektoré folklórne súbory či menšie kolektívy, kde autor zámeru (choreograf, odevný koordinátor) pracuje s cieľom čo najvernejšie reprodukovat' rôznorodosť tradičného odievania a využíva pôvodné súčasti odevu či ich kópie.

Výskumy však ukazujú, že aj v prostredí folklórnych skupín začali byť, pod vplyvom rôznych trendov, využívané vo väčšej či menšej miere isté formy skupinovej štylizácie – pri scénickej prezentácii si interpreti napr. vyberajú farebne podobne zladený odev alebo nenosia pokrývky hlavy.³⁵ Dôvodom nevyužívania čepcov či šatiek je vnímanie pokrývky hlavy ako v súčasnosti esteticky neatraktívneho doplnku. Farebné ladenie medzi interpretmi alebo snaha o uniformitu aj vo folklórnych skupinách často vychádza v napodobovaní trendov z folklórnych súborov, ktoré cielene scénicky pracujú s farebnosťou materiálu a výzdoby odevu.

Využívanie pôvodných súčastí ľudového odevu vo folklórnych skupinách, ale aj v súboroch možno

považovať za jeden zo základných a relatívne jednoduchých prístupov k scénickému predvádzaniu tradičného odevu: zachováva jedinečnosť každého interpreta, tradičnú rozmanitosť a ponúka relatívne dôveryhodnú prezentáciu. Tento koncept však prináša problém opotrebovania a znehodnotenia originálnych súčastí odevu. Jednou z možností riešenia tohto problému je podpora výroby kópií či dôveryhodných replík ľudového odevu.

2. „Imitovanie“ v kontexte prezentácie a výroby replík ľudového odevu znamená využitie replík ľudového odevu, ktorými upravovateľ rôznym spôsobom pracuje s pôvodnou predlohou, pričom chce v rozličnej miere zasahovať do jej štruktúry či zvýrazniť niektoré jej stránky. Zároveň sa v rozličnej miere pracuje s náhradou materiálu, so zjednodušením zapínania či s redukciami charakteristických odevných doplnkov. V rámci tohto prístupu možno pozorovať rozličné tendencie, úrovne modifikácie a využitia hromadného krojového vybavenia. Z pohľadu toho, či sa na scéne prezentujú odevné komplety, ktoré sú navzájom identické, alebo vizuálne odlišné (v zmysle využitia rozličných materiálov, výzdoby a doplnkov, ktoré však rešpektujú pôvodnú skladbu tradičného odevu, na ktorý sa odkazuje), môžeme v scénickom folklorizme pozorovať dva javy prezentácie – variabilnú a uniformnú.



Obr. 5. Príklad citácie z hľadiska využitia odevu na scéne: Folklórna skupina z Temeša na Letných slávnostiach Rudnianskej a Belianskej doliny v pôvodnom ľudovom odevu (2022). Zdroj: <https://www.rkcpd.sk>

2a. Imitovanie s variabilnou prezentáciou dnes predstavuje asi najviac využívaný prístup k prezentácii kroja ako repliky ľudového odevu scénickou formou. Základom je variabilná vizualita s rozličným výberom spojovacích, ale aj diferenciačných prvkov medzi jednotlivými odevnými celkami. To môže zahŕňať rôzne využívanie a kombinovanie materiálov, farebnosti, variantov odevu,

rozličných doplnkov, variabilnej výšivky v zmysle ornamentiky a farebnosti, obuvi a úpravy účesov, pokrývok hlavy a pod. Niektoré folklórne súbory tiež v rozličnej miere kombinujú novovyrobené súčiastky s originálnymi. Tento prístup využíva potenciál symbolickej, výpovednej funkcie odevu.



Obr. 6. FS Nadšenci na predstavení využívajúcom variabilitu odevu v scénickej prezentácii (2018).
Zdroj: <https://www.nadsenci.sk/gallery/2018>

2b. Imitovanie s uniformnou prezentáciou využíva odev, na ktorom sa používajú rovnaké materiály, strihy, ornamentika a pracuje sa so štandardizáciou farebných schém, aby sa dosiahla vizuálna jednotnosť a všetky kroje vyzerali konzistentne. Tento prístup najviac vidieť

v profesionálnych telesách, kde choreograf napríklad potrebuje, aby tanečníci vyzerali rovnako, aby odev poskytoval vysoký pohybový komfort tanečníkov, aby nebol náročný na prezlek v krátkej sekvencii medzi jednotlivými číslami.



Obr. 7. Slovenský ľudový umelecký kolektív pri interpretácii choreografie „Dupák“. Foto Matúš Lago, 2022

3. Prekomponovanie – inšpirácia ľudovým odevom. Stanoviť jasnú hranicu medzi imitovaním a prekomponovaním môže byť občas problematické. Pri prekomponovaní môže ísť o zmeny vo farebnosti, veľkosti vzorov alebo o pridanie nových prvkov, ktoré nenájdeme v predlohe odevného typu, ale zvyšujú vizuálny efekt na javisku. Ako uvádza K. Babčáková, prekomponovanie ako najvyšší stupeň štylizácie môže byť v experimentálnom scénickom stvárnení efektívne a funkčné: „*Zámerná zmena formy/strihu, materiálu, hyperbolizácia či absencia niektorých odevných súčastok a pod. môže choreografovi významne napomôcť i pri stavbe mizanscén či posúvaní deja a symbolicky vyjadruje špecifický stav/pocit/vnímanie interpretov v danej role (napr. bosé nohy medzi vojenskými čižmami navodzujúce pocit bezmocnosti, chýbajúce odevné súčastky a rozstrapatené vlasy ako mnohovýznamový symbol, naopak kontrasty najslávnejšej komplexnej formy odevu a jeho najjednoduchšej pracovnej formy ako vyjadrenie sociálnych rozdielov, [...] to všetko slúži ako nenásilný, ‚neprvoplánový‘ a zároveň vizuálne i symbolicky efektívny nástroj vyjadrovania.*“ (Babčáková 2024: 76)

V činohre, opere a balete možno proces prekomponovania pozorovať v prístupe ku kostýmovej tvorbe, keď sa pri realizácii baletných, operných a súčasných

činoherných predstavení často čerpá z prvkov ľudového odevu. Výsledkom je sprostredkovanie „nádychu ľudovosti“ – kostým esteticky pripomína ľudový odev, ignoruje však rešpektovanie originálnej predlohy alebo kontextuálnu presnosť. Takéto prekomponovanie môžeme pozorovať napr. v kostýmovom dizajne pre operu, ako *Krútrňava* či *Prodaná nevesta*, ale aj v muzikáloch, ako *Na skle maľované*, kde sú jednotlivé prvky odevu transformované tak, aby zapadli do modernejších scénických predstáv, len s odkazom na pôvodné súvislosti.

Prekomponovaním sa mení štruktúra predlohy – autor prekomponovania, využívajúc postupy príslušného umeleckého druhu, uplatňuje svoj individuálny výklad. Princípy najvyššieho stupňa štylizácie bolo možné pozorovať aj vo vyššie spomenutých svojrázových odevných súčiastkach či *slovenskom nosive*. Rovnako sa tento prístup využíva aj v prostredí súčasnej odevnej tvorby konfekčnej či dizajbovej módy, kde tvorca vo svojom individuálnom výklade pracuje s ľudovou predlohou (odevná súčiastka, tradičná technológia výroby atď.), no zároveň kombinuje tradičné prvky s modernými umeleckými formami. Výsledné diela majú moderný vzhľad, no zachovávajú kultúrne odkazy. Tento prístup vytvára nové a unikátne formy, ktoré kombinujú rôzne vplyvy, no tradíciu rešpektujú a odkazujú na ňu.



Obr. 8. Snímka z predstavenia *Na skle maľované*. Foto: Tlačová agentúra Slovenskej republiky, 1996

**Príklad súčasnej tvorby odevu pre folklórny súbor:
Rekonštrukcia odevu z prelomu 19. a 20. storočia
z Púchovskej doliny**

Proces tvorby replík ľudového odevu z prelomu 19. a 20. storočia pre folklórne súbory, ktorý zachováva prirodzenú variabilitu výzdoby a individualitu odevu nositeľa, predstavuje dnes na Slovensku pomerne zriedkavú a náročnú výzvu. Realizácia takého projektu prináša dva veľké problémy: detailný a hĺbkový výskum (ktorý často komplikuje nedostatok dostupných prame-

ňov) a nedostupnosť niektorých pôvodne používaných materiálov. Odevné typy väčšiny lokalít Slovenska z konca 19. storočia, charakterizované jednoduchšou výzdobou, dlhými sukňami a komplikovanými úpravami vlasov a pokrývkou hlavy, sú často menej populárne, pretože vyžadujú značnú starostlivosť a znalosť odievania; niekedy ani nezodpovedajú estetickým preferenciám súčasných nositeľiek. Nedostatok prameňov tiež sťažuje verné reprodukovanie a vyžaduje nahrádzanie pôvodných textílií alternatívami.



Obr. 9. Sprievod mestom Púchov pri príležitosti festivalu *Folklórny Púchov*. Na čele sprievodu členovia FS Váh vo variantoch odevu Púchovskej doliny z prelomu 19. a 20. storočia. Púchov. Foto Dominik Hajko, 2023

Príkladom takejto rekonštrukcie ľudového odevu sú napríklad projekty realizované vo folklórnom súbore Váh z Púchova a zamerané na vytvorenie repliky tradičného odevu Púchovskej doliny z prelomu 19. a 20. storočia. Samotný postup od výskumu jednotlivých súčastí odevu (*rubáče*, rukávce, zástery, doplnkové súčasti) až po ich konkrétne spracovanie do formy replík s variabilnou výzdobou boli už publikované (Staňo 2023, 2024). V textoch sú charakterizované výskumné východiská pri výrobe súčastí krojov s argumentáciou voľby štylizácie pre súborové a javiskové účely. Proces s pomerne rozsiahlym vkladom etnológa zahŕňal archívny, múzejný a terénny výskum a analýzu fotografií.³⁶ Cieľom bolo vytvoriť pre folklórny súbor reprezentatívny odev na tanečné príležitosti a do sprievodov, ako aj oživiť zaniknuté súčasti odevu, účesy a pokrývky hlavy.

V návrhu koncepcie odevu hralo významnú úlohu vytýčenie prvkov, ktoré v rámci javiskovej interpretácie budú varianty odevu diferencovať (napr. rozličná farebnosť a ornamentika ručnej výšivky, pokrývky hlavy, materiál živôtikov) a zároveň prepájať (rovnaká poloha výšivky, lesk použitého glotu na zásterách atď.). Možno povedať, že ide o istý prístup k scénickej štylizácii – imitácii so zachovaním variability výzdoby a formy odevu zo zvoleného obdobia. Za dôležitý aspekt možno považovať intenzívnu konzultáciu medzi zadávateľom a výrobcom – krajčírom v otázke strihu, predstavy o výzdobe, použitých materiáloch a dodržaní či nahradení výrobných postupov z minulosti s cieľom rešpektovať charakter odevu, a zároveň umelecký zámer choreografa.

Záver

Problematika využívania a nadobúdania pôvodných súčiastok ľudového odevu a výroby krojov pre folklórne súbory je aktuálna už desiatky rokov. Súbory na Slovensku vytvorili dopyt po krojoch v zmysle účelovo vytvorenej repliky ľudového odevu, čo viedlo k diskusiám o spracovaní hmotných prvkov tradičnej kultúry v prostredí folklorizmu. Vývoj prístupu k rekonštrukciám ľudového odevu sa menil podľa obdobia, trendov, dostupnosti materiálov a ochoty výrobcov spracovať jednotlivé repliky v rozličných spôsoboch dodržania či úpravy výzdoby, strihu, výšivky a iných komponentov ľudového odevu.

Etnologická analýza tradičného ľudového odevu umožňuje identifikovať jeho lokálne formy, materiálové a variantné riešenia, ako aj funkčno-symbolické významy v ich historickom a kultúrnom kontexte. Odev na scéne

je jedným z najvýznamnejších výrazových prostriedkov (Babčáková 2024: 75). Zdanlivá preferencia choreografov zameriavať sa najmä na tanečný a hudobný folklórny materiál a absencia odborníkov na odev lokality/regiónu na choreografických prehliadkach a súťažiach môže zapríčiniť nedostatočnú spätnú väzbu o kvalite spracovania scénického odevu vo folklórnych kolektívoch. Tak môže dochádzať k nižšej motivácii súborov sa tejto problematike hlbšie venovať a podporovať kvalitnú prípravu krojov. Pritom početné požiadavky na výrobu krojových súčiastok a doplnkov môžu viesť k podpore remeselných činností v regióne a v udržiavaní tradičných techník výroby a spracovania odevu. To môže byť jednou z mála možností, ako napomôcť k praktizovaniu a generáčnemu odovzdávaniu týchto techník.

Postup realizácie výroby odevu do súborov by mal zahŕňať jasnú formuláciu konceptu, hĺbkový výskum, spoluprácu a konzultácie s výrobcom – krajčírom, dohľadanie na priebeh realizácie a následnú edukáciu členov súboru, ako sa do odevu obliecť, ako ho nosiť a udržiavať.

Uvádzaný prípad prístupu k tvorbe replík odevu Púchovskej doliny z prelomu 19. a 20. storočia vo FS Váh možno vnímať ako príklad scénickej štylizácie so zachovaním variability výzdoby a formy odevu.

Je dôležité si uvedomiť, že prezentovaný odev vo folklórnych súboroch s využitím doplnkových textílií môže mať využitie nielen v pódiových vystúpeniach, ale aj na reprezentatívne účely. Zároveň slúžia do budúcnosti aj ako referenčný materiál na tvorbu ďalších súčastí pri dopĺňaní odevných fondov súborov.

Aplikovanie Lengovej koncepcie troch stupňov štylizácie folklóru na oblasť ľudového odevu ako scénického kostýmu môže pomôcť pri tvorbe zámeru folklórnych kolektívov prezentovať jednotlivé odevné typy na scéne. Keďže cieľom scénického folklorizmu je najmä zaujať, zanechať v divákovi umelecký zážitok, ortieľ tak pravdepodobne vždy zostane v rukách diváka ako konzumenta umeleckého prejavu, ktorý v rámci svojho vkusu môže preferovať simultánnosť a uniformitu alebo variabilitu a snahu o naturálnejšiu individuálnu prezentáciu, charakteristickú pre tradičné dedinské prostredie v tanečnom, hudobnom a odevnom prejave.

Mnohvrstevnatosť funkcií ľudového odevu v minulosti, jeho variabilita a význam, ktorý reprezentoval pri rozličných príležitostiach života dedinského obyvateľstva, nás v rovine folklorizmu vedú od konštatovania „šaty robia človeka“ k významu „kroje formujú umelecký zážitok“.*

POZNÁMKY:

1. Ľudový odev je integrálnym elementom kultúrneho dedičstva. Jeho formy odrážajú historické štýly, vývoj a dostupnosť materiálov, kultúrno-spoločenské posuny, etnicitu, geografické kontexty. Ako prostriedok neverbálnej komunikácie však reflektuje i vek, status, stav, vierovyznanie, etnicitu či profesiu nositeľa a tiež príležitosti nosenia (Babčáková 2024: 49). Bližšie sa problematike funkcií kroja venuje publikácia *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku* (Bogatyrev 1937).
2. Rozoznávame folklorizmus hudobný, literárny, tanečný, scénicky a výtvarný (Leščák 1995).
3. Napríklad už v 16. a 17. storočí prejavovali záujem o slovenské ľudové tance na dvoroch uhorskej šľachty, kde ich na pozvanie predvádzali skupiny dedinčanov na pomyselné „scéne“. V období slovenského národného obrodzenia sa na báloch štúrovskej generácie účastníci odievali do súčiastok ľudového odevu a spievali ľudové piesne (Zálešák 1995: 139–140). Samotný odev bol tak vytrhnutý z prostredia svojho vzniku a stal sa nástrojom uvedomelej prezentácie časti strednej a vyššej vrstvy obyvateľstva.
4. Vnímanie kroja (v jeho pôvodnom primárnom význame) sa dnes výrazne zmenilo – a to nielen vo folklórnych kolektívoch. Odborná komunita si je vedomá, že súborový kroj už často nadobúda charakter scénického kostýmu, závisiac od miery štylizácie. Napriek tomu je však dôležité rešpektovať a zohľadňovať kolektívne vnímanie pojmu „kroj“ v rámci prostredia a kontextu folklorizmu ako súhrnné pomenovanie odevu využívaného na scénické účely či už vo forme novoprodukovaných alebo pôvodných originálnych súčiastok tradičného odevu, ktoré sa pri ich využití na scéne stávajú súčiastkami scénického kostýmu.
5. Pokrýval teda širšie sociálne vrstvy ako termín kroj.
6. Svojrázový tzv. národný ornament sa propagoval vzorníkmi. Ľudový odev sa stal prostriedkom politickej manifestácie či národnej sebaidentifikácie. Po roku 1945 sa termín svojráz postupne prestal používať. Elementy ľudovej kultúry sa začali vnímať viac ako prvky ľudové než národné (Vydra 1952: 405–454).
7. Technologické kópie sú vytvárané kvalifikovane, s dôrazom na technologické postupy a s použitím autentických materiálov. Optické kópie sledujú vzhľad kopirovaného diela a snažia sa dosiahnuť maximálnu vizuálnu totožnosť s originálom (napr. aj vrátane defektov).
8. Kópia je teda na rozdiel od repliky presnou dokumentáciou vizuálneho vzhľadu, technologických postupov, remeselného spracovania a použitých textilných i iných materiálov, ktoré boli pri výrobe originálu použité.
9. Môže ísť napr. o dnes často predávané sukne s čipkou, lajblíky zdobené hadovkami či stuhami, ktoré nemajú reprodukovat' konkrétnu výzdobu regionálne špecifickej odevnej súčiastky, no predsa sa produkujú a predávajú s prívlastkom „folklórne“ so zámerom odkazovať na tradičný odev.
10. Je bežnou praxou, že folklórne súbory, pôsobiace najmä vo väčších mestách, majú vo svojom repertoári čísla z rozličných regiónov Slovenska či slovenských etnických ostrovov v zahraničí.
11. V staršej etnologickej literatúre sa termínom ľudové umenie označovali vybrané prejavy ľudovej kultúry vyvolávajúce umelecký zážitok. Ich funkcia však nebola predovšetkým estetická; vznikali pre praktické, každodenné potreby ľudových vrstiev. Termín predstavoval dobový konštrukt, pendant k pojmu slohové umenie, v súčasnosti sa už v odborných textoch nepoužíva (pozri Scheufler 1968).
12. Viac vid' Mrázek 2023: 12 – 29.
13. Jej činnosť zastavila v roku 1875 uhorská vláda.
14. Spolok vznikol v roku 1867. Jeho cieľom bolo vzdelávanie slovenských žien v oblasti financií, varenia, výchovy detí a kultúry. V roku 1955 bola Živena rozpustená a svoju činnosť obnovila v roku 1990.
15. Dochádzalo tak k výmene ornamentiky a vyšivkárskych techník medzi spolkom a vyšivačkami z dedinského prostredia.
16. Moja súkromná zbierka ľudového odevu Považia obsahuje veľa odevných súčiastok z okolia Piešťan, Trenčianskej Teplej či Čičmian, ktoré som získal z rodinných pozostalostí nájdených napr. v Prahe, Liberci či Bratislave. Pri dopytovaní som sa dozvedel, že konkrétny odev bol využívaný v medzivojnovom období na reprezentačné účely spolkov (Sokol a iných). Zakúpené boli vtedy napr. v kúpeľoch v Piešťanoch, Trenčianskych Tepliciach či vo väčších mestách.
17. Napr. v medzivojnovom období vo Vyrnej v Púchovskej doline učiteľ Tóth naviedol miestne ženy, aby začali biele mužské košeľe vyšívané hrachovinkou vyšívať farebne a s využitím ornamentiky zo ženských rukávčov a záster.
18. Napr. v Kubrej pri Trenčíne vznikla zásluhou učiteľky Štefanie Hajdukovej folklórna skupina už v roku 1934.
19. Tance interpretovali na javisku smerom k divákovi, odev farebne navzájom ladili atď.
20. Až koncom apríla 1958 vstúpil do platnosti zákon Slovenskej národnej rady č. 4/1958 Sb. o ľudovej umeleckej výrobe a umeleckých remeslách, ktorým bolo zriadené ÚĽUV ako odborná kultúrna organizácia s vymedzeným okruhom aktivít (zveľaďovanie, výskum a dokumentácia, odbyt, propagácia). ÚĽUV pôsobil ako centrálna inštitúcia výrobných družstiev a výrobcov.
21. Ako príklad možno uviesť umeleckú prezentáciu odevu či tanečných motívov z Brezovej pod Bradlom a okolitých obcí myjavských kopanic, pričom sa choreografické a uniformné odevné spracovanie začalo generalizovať na úroveň hovorového vyjadrenia – tanec a kroj myjavský. Princípy odievania a tanečných prejavov sa však v jednotlivých obciach tohto územia často odlišovali. Podobná situácia sa diala aj pri spracovaní odevného a tanečného materiálu z regiónov Zemplín, Šariš, Stredné Považie, Podpoľanie a iné. Obdobný prístup bolo možné pozorovať aj v choreografickom spracovaní tanečnej kultúry (Svobodová 1975: 111).
22. Vznikli aj filmy, ktoré mali prezentovať pozitívny obraz ľudovej kultúry v socialistickom Československu, pričom sa vo filmoch využívali krojové repliky či imitácie zapožičiavané z veľkých súborov.
23. Doteraz vyšivacie stroje nedokážu napodobniť vybrané techniky ručnej vyšivky – stonkový steh, retiazkový steh, gatra, spojovacie švy a iné.
24. Po roku 1989 prestali byť aj veľké súbory, ako Lúčnica či SĽUK, dotované len zo štátneho rozpočtu a finančné prostriedky si museli z veľkej časti zaobstarať sami. Viac vid' Hamar 2008: 215 – 228.
25. Terénny výskum, Slovensko, 2022 – 2024.
26. Taktiež.
27. Spodná vrstva ľudového odevu; červený vytkávaný pás bol výrazne viditeľný medzi koncom rukávčov a zásterou.
28. Pretkávanie koncom 18. storočia nahradilo dovedy samostatný cca 2 m dlhý červený pás (Socháň 1939: 30).
29. Výrobcovia. ÚĽUV [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <https://uluv.sk/vyrobcovia/?typ_osoby=vyrobc>.

30. *Our World in Data: Average Height of Women in Slovakia. Our World in Data.* Dostupné z: <https://ourworldindata.org/grapher/average-height-of-women?tab=chart&country=~SVK>, cit. 14. 2. 2024.
31. Napr. pri porovnaní priemernej výšky obyvateľiek Slovenska z roku 1896 (156 cm) a z roku 1996 (167 cm).
32. Dôvodom je napr. snaha o čo najdôveryhodnejšie a vizuálne variabilné spracovanie odevného materiálu regiónu, ktorý dané tanečné číslo prezentuje. Na druhej strane v rokoch 1948–1989 bola uniformita scénického odevu preferovaná. Mala vytvárať istú ucelenú scénickú atmosféru ladiacu s pohybovo často vysoko synchronizovanými choreografiami.
33. Ako príklad možno uviesť využívanie variantu obradového odevu nevesty z Brezovej pod Bradlom s charakteristickou žltou *kasanicou* (zadnou zásterou) a *pručekom* (živôtikom) zelenej farby. Súčasné pamätníčky niektoré súbory, ktoré vo svojich tancoch majú zaradené repliky týchto krojov, ostro kritizujú, že využívajú na prezentovanie bežných tanečných príležitostí odev, ktorý mal špecifickú funkciu pri konfirmácii/sobaši. Na základe informácií poskytnutých choreografmi zapojenými do výskumu sa tento farebný variant odevu dostal na javisko z estetických dôvodov – napr. kvôli farebnému odlíšieniu sólistiek od zvyšku tanečníčok v kroji v modro-bielej kombinácii.
34. Za upravovateľa v tomto prípade považujeme človeka, ktorý je zodpovedný za finálnu podobu odevu na scéne (choreograf/ výrobca/ odevný koordinátor), ktorý dohliada na celkovú podobu prezentovaného odevu.
35. Terénny výskum, Zliechov a Záriečie, 2022 – 2024.
36. Štúdium fotografií v chronologickom poradí poskytlo obraz o vývoji a zmien v odievaní obyvateľstva Púchovskej doliny so zreteľom na siluetu odevu, strih, výzdobu a používané materiály. V neposlednom rade bol realizovaný terénny výskum, ktorý čerpal zo zdrojov poskytnutých žijúcimi informátormi. Výskum archíválií dopĺňala analýza súčastí ľudového odevu zo súkromných zbierok a odevných fondov miestnych folklórnych skupín.

*** Text studie vychází z výzkumu, který autor realizoval při přípravě své bakalářské práce *Rekonstrukcia ľudového odevu Púchovskej doliny z prelomu 19. a 20. storočia pre potreby folklórneho súboru Váh Púchov, obhájené v roce 2024 v Ústavu evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (vedoucí práce PhDr. Eva Kuminková, Ph.D.). Adam Staňo od února 2025 pokračoval v navazujícím magisterském studiu etnologie na Masarykově univerzitě a aktivně se zapojil do výzkumného projektu pracoviště. V průběhu finalizace svého textu po zapracování recenzních posudků v prosinci 2025 tragicky zahynul. Konečná úprava a formální dořešení textu (jazyková korektura, sjednocení citační normy, typografická úprava) byly provedeny redakcí; obsahová podoba studie vychází z autorova posledního rukopisu.***

LITERATÚRA:

- Babčáková, Katarína. 2024. Tradičný odev verzus „kroj“. In: Marcínová, Júlia (ed.). *Odevná kultúra ako komplex tradícií a inovácií*. Žilina: Považské osvetové stredisko. 49 – 81.
- Beneš, Bohuslav. 1997. Folkloristické súbory a skupiny. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon. 224 – 225.
- Benža, Mojmír. 1995. Rekonštrukcia. In: Botík, Ján – Slavkovský, Peter (eds.). *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. Bratislava: VEDA. 107.
- Benža, M. 1990. Odev a obuv. In: Kovačevičová, Soňa (ed.). *Etnografický atlas Slovenska*. Bratislava: VEDA. 44 – 49.
- Bogatyrev, Petr. 1937. *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku*. (= Spisy Národopisného odboru MS, zv. 1). Turč. Sv. Martin: Matica Slovenská.
- Bouček, Vladimír. 1951. K problému povahy strojní práce pro krojovou akci. *Věci a lidé* 3: 29 – 42.
- Brouček, Stanislav. 2007. Lidový oděv. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.). *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. svazek. Věcná část A – N. Praha: Mladá fronta. 437 – 438.
- Burlasová, Soňa. 1989. Korene a princípy folklórnej tvorivosti a jej vývoj v súčasnosti. *Slovenský národopis* 37: 485.
- Cohen, Erik – Cohen, Scott, A. 2012. Authentication: Hot and Cool. *Annals of Tourism Research* 39 (3): 1295 – 1314.
- Danglová, Olga. 2007. Ľudové umenie na Slovensku. Kontexty a súvislosti. In: Mešša, Martin (ed.). *Tradícia dnes?* Bratislava: ÚĽUV. 15 – 50.
- Ducháček, Milan. 2019. Slovaks on Display. Otherness of the „Eastern Brothers“ at the Czechoslovak Ethnographic Exhibition in Prague 1895. *Acta Ethnographica Hungarica* 64 (1): 177 – 200.
- Eldridge, Richard. 2014. Representation, Imitation, and Resemblance. In: *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press. 25 – 52. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107300538.003>.
- Giertlová, Michaela. 2012. *Vývoj folklórnych hnutí na Hornom Pohroní, na príklade folklórnych skupín Helpan a Kýčera*. Bakalárska práca. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné z: <https://theses.cz/id/b6v0k3/>.
- Hamar, Juraj. 2008. Folklór v tieni scénického folklorizmu. Na margo folklórneho hnutia po roku 1988. *Národopisná revue* 18 (4): 215 – 225.
- Jančář, Josef. 2001. Novodobá výroba lidových krojů. *Národopisná revue* 11 (1): 29 – 32.
- Jančář, Josef. 1985. Počátky organizované péče o lidovou rukodělnou výrobu. *Umění a řemesla* 3: 12 – 17.
- Klusáček, Karel et al. (eds.). 1895. *Národopisná výstava československá v Praze 1895*. Praha: Tiskem a nákladem J. Otty.
- Kubička, Roman. 2004. *Výkladový slovník. Malířství, grafika a restaurování*. Praha: Grada Publishing.

- Leng, Ladislav. 1963. Hudobný folklór a amatérska umelecká tvorivosť. In: Kresánek, Jozef (ed.). *K problematike súčasnej hudby*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV. 159 – 186.
- Leščák, Milan. 1995. Folklór. In: Botík, Ján – Slavkovský, Peter (eds.). *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava: VEDA. 139 – 140.
- Leščák, Milan – Sirovátka, Oldřich. 1982. *Folklór a folkloristika. (O ľudovej slovesnosti)*. Bratislava: Smena, vydavateľstvo SÚV SZM.
- Markovičová-Boorová, Ľudmila. 1910. O speňazovaní slovenských výšiviek. *Revue Naše Slovensko* 3 (7): 267 – 270.
- Mrázek, Tomáš. 2023. Tradičný odev v mestskom prostredí – formy „národného odevu“ na Slovensku na konci 19. a v 1. polovici 20. storočia. In: Marcinová, Júlia (ed.). *Odevná kultúra ako komplex tradícií a inovácií*. Žilina: Krajské kultúrne stredisko v Žiline. 12 – 29.
- Nosáľová, Viera. 1995. Kroj. In: Botík, Ján – Slavkovský, Peter (eds.). *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava: VEDA. 278.
- Nosáľová, Viera. 1982. *Slovenský ľudový odev*. Martin: Osveta.
- Petráková, Blanka. 2009. Krojové rekonstrukce v souborovém hnutí a jejich úskalí. In: *Rekonstrukce slavnostního kroje a možnosti její aplikace v praxi. Hanácké Slovácko, jeho tradiční oděvní kultura, současnost*. Hustopeče: Městské muzeum a galerie. 30 – 40.
- Polonec, Andrej. 1968. Augustové slávnosti v Martine a slovenské vyšívané košele. *Zborník SNM LXII – Etnografia* 9: 69 – 76.
- Románková, Eva. 2016. Od národného hnutí k folklorizmu: Proměna lidového oděvu v Evropě v 19. a 20. století. *Národopisná revue* 26 (3): 179 – 190.
- Rybáriková, Alena. 2005. Päťdesiat rokov výroby krojov v Ústredí ľudovej umeleckej výroby v Bratislave. *Etnologické rozpravy* 12: 58 – 66.
- Scheufler, Vladimír. 1968. Problémy českého a slovenského lidového umění. In: *Československá vlastivěda, III. díl. Lidová kultura*. Praha: Orbis. 703 – 709.
- Sirovátka, Oldřich. 2002 (1983). Kdo udržuje současný folklor? In: Sirovátka, Oldřich. *Folkloristické studie*. Brno: Etnologický ústav Akademie věd České republiky. 30 – 36.
- Sochář, Pavol. 1939: O ženských pásoch. *Národopisný sborník* 1. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská. 28 – 34.
- Staňo, Adam. 2023. Rekonštrukcia predvojnového odevu Púchovskej doliny pre FS Váh Púchov – prípadová štúdia. In: Marcinová, Júlia (ed.). *Odevná kultúra ako komplex tradícií a inovácií*. Žilina: Krajské kultúrne stredisko v Žiline. 81–100.
- Staňo, Adam. 2024. *Rekonštrukcia ľudového odevu Púchovskej doliny z prelomu 19. a 20. storočia pre potreby folklórneho súboru Váh Púchov*. Bakalárska práca. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/kkbj2/>
- Svobodová, Vlasta. 1975. Lidový kroj v činnosti společenských organizací 20. století. *Časopis Matic moravské* 94: 111 – 125.
- Štefániková, Zuzana. 1993. Slovak National Costume and Its Role in the Ethno-Identification Process. *Civilisations* 42 (2): 229 – 234.
- Tyllner, Lubomír. 2007. Folklor. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.). *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. svazek. Věcná část A – N. Praha: Mladá fronta. 219.
- Tyršová, Renata – Kožmínová, Alena. 1921. *Svěráz v zemích česko-slovenských*. Plzeň.
- Václavík, Antonín. 1951. Několik poznámek k problematice lidového kroje. *Věci a lidé* 3: 3 – 28.
- Vydra, Josef. 1952. Svěráz, letoráz, nehoráz. *Věci a lidé* 4: 405 – 454.
- Wu, Yuran – Wu, Chengrui. 2024. Drama Costumes and Character Shaping: Visual narrative from desk design to stage costume. *Arts Studies and Criticism* 5 (3): 112 – 113. <https://doi.org/10.32629/asc.v5i3.2434>
- Zajonc, Juraj. 2005. Slovenský ornament v tlačných vzorníkoch. (K vzniku a významu zbierok vzorov od konca 19. do polovice 20. storočia). *Národopisná revue* 15 (1): 3 – 14.
- Zálešák, Cyril. 1982. *Folklórne hnutie na Slovensku. Od oslobodenia do súčasnosti*. Bratislava: Obzor.
- Zálešák, Cyril. 1995. Scénický folklorizmus. In: Botík, Ján – Slavkovský, Peter (eds.). *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. Bratislava: VEDA. 139 – 140.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

- Benech, Richard. 2019. „Kontexty tradícií: Po stopách Izabelly.“ Slovenská televízia a rozhlas [online] [cit. 26. 1. 2025]. Dostupné z: <https://www.stvr.sk/televizia/program/13139/176331#>>.
- „Average Height of Women in Slovakia.“ *Our World in Data* [online] [cit. 14. 2. 2024]. Dostupné z: <https://ourworldindata.org/grapher/average-height-of-women?tab=chart&country=~SVK>.
- Výrobcovia. *ÚLUV* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: https://uluv.sk/vyrobcovia/?typ_osoby=vyrobca.
- Luther, Daniel. 2025. „Tradičná ľudová kultúra.“ *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru – encyklopédia* [online] [cit. 20. 01. 2025]. Dostupné z: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/tradicna-ludova-kultura/?highlight=ludova%20kultura>.