

A divat építő/romboló varázslata

Egri Petra: *Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció – Kortárs divatperformanszok*

Budapest, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2023, 378 oldal

Mindannyian, viselői, nézői és kutatói (sőt imádói és utáloí) tudjuk, hogy van, nagyon is van világunkban valami olyan, amelyre a „divat” szóval, olykor varázsigeként mozgósított kifejezéssel utalni szoktunk. A divat hatalmas globális üzleti vállalkozás, emellett személyes öröm, csábítás, a test eltakarásán keresztül történő megmutatkozás. Felöltöztet, befed, de úgy, hogy közben titkon vagy nyilvánvalóan a meztelen test igazi állapotánál harmonikusabb morfológiát sugall. Az ünneplő tetszés mindig elvárt, akkor is, ha mögötte személyes és társadalmi tudattalan indulatok feszülnek. A legnagyobb mai divattervezők pontosan ettől jelentősek, attól, hogy az egyértelmű divatbemutatót, az adott pillanatok divatszabályait új formákkal, radikális, olykor divatromboló tárgyakkal, képekkel mutatják meg, boldoggá tesznek, és mérhetetlenül zavarba is hoznak.

Erről szól ez a könyv, egyszerre korszerű szakmunka és személyes vallomás, benne seregnyi divatpélda, divatbemutatók elemzése, vagy egyszerűen divatgesztusok felidézése és főként, különösen ezek interpretációja. Majdnem minden interpretált példa valamilyen értelemben kapcsolódik egy, a divatbemutatótól egykor oly távoli művészeti formához, a színházhoz. Úgy, hogy a divatból színház lesz (McQueen divatperformanszai), meg úgy, hogy a színházban születik újjá egy posztdramatikussá lett divatbemutató (mint a Baltazár Színház Király Tamással készült *Baltazáréji álma*) sőt van olyan is, amikor maga a divat lett színházi (Gólem Színház, *Szalonklára*) vagy éppen bábszínházi előadás (Moschino). Az interpretációk mögött nagyon erős az elméleti háttér, a könyv színházelméleti, filozófiai, társadalomelméleti, pszichoanalitikus olvasási módokat, teóriákat alkalmaz, és az értelmezett

A *Bűbájosok* című, Rózsa János rendezte, 1969-es filmben szereplő ruhák modelldarabjai, a Luxus Áruház kirakata, Budapest, Vörösmarty tér, 1970
adományozó: Főfotó
© Fortepan





Rotschild Klára-
emlékkiállítás,
Szeged,
Fekete ház,
2021
Fotó:
Terbócs Attila
© Wikimedia
Commons

divatjelenségek kapcsán több önálló elméleti koncepciót is felvázol (ilyen a dekonstrukció és színház kapcsolat témája, Antonin Artaud színházi ősmoделlje, a performativitás és performansz fogalma, a paranoia és fetisizmus pszichoanalitikus pozíciója vagy éppen a tekintet lacani koncepciója).

Az értelmezett divatesemény-, divatperformansz-példák az utóbbi ötven év időszakából származnak. Ilyen volt (talán a leginkább zseniális) Alexander McQueen különleges, önromboló divatszínháza, amely a sztárolt ruhák mellett vagy éppen ezeken át üzent a nők iránti erőszakról, a skót történelmi múlttól, és a szép formájú manökenek mellett, ellen a fetiszizált, deformálódott meztelen testről is szólt. Szó van a szocializmus divatkirálynőjéről, Rotschild Kláráról és az ugyanebből a korban, a szocializmus lelke ellen lázadó divatperformanszokkal fellépő, nemzetközileg is elismert zseniális neoavantgárd alkotóról, Király Tamásról. Mámorító képekbe, Narcisszusz álarcába költözött a Dior divatfilmje, és bábszínház lett a Moschino pandémiás divatbemutatója. Végül az abszolút ma, sőt talán egyenest a jövő: az NFT fantomi-gépi képeiben megjelenő divat, a Barbie baba anyagtalán blockchainbe burkolózó öltözéke.

Térben hozzánk a legközelebbi, időben talán legtávolabbi téma a szocialista divat, illetve a magyar szocializmusban lehetséges divat. E fejezet (*A szocialista jó ízlés allegorikus dekonstrukciója*) a divat társadalmi-politikai beépülését tárgyalja három témakörben. Egyrészt áttekinti, hogy mi is történt a divattal, a divatos öltözködéssel a Kádár-kor Magyarországon. Másrészt a korszak két kiemelkedő divatjelenségével foglalkozik, a „támogatott”

divatszalonnal, Rotschild Klára intézményével, másrészt a „túrt” Király Tamással. A divat, mint mindenütt, a szocialista Magyarországon is beépült a társadalmi öntudatba, fontos kollektív identitásképző szerepe lett, így vagy úgy támogatták, más részét elviselték, vagy éppen tiltották. A divat, amely egyes radikális sztálinista helyzetekben, országokban gyakorlatilag eltűnt a színről (lásd a kínai kulturális forradalom résztvevőinek, vezetőinek öltözékét), nálunk a Kádár-rendszerben kettős értékelést kapott. A könyv idézi Kádár János 1967-es beszédét, amely a KISZ kongresszusán hangzott el. Kádár itt elismerte: „van a világon divat is, és azzal valamiképpen haladni kell” (142.), de ugyanakkor erős kritikával illette a halódó Nyugat „szélsőséges” tendenciáit és némiképpen a magyarországi ifjúsági divatot is. Én magam is emlékszem arra, hogy milyen értéke és értékelése volt a 60-as években olyan ruhadaraboknak, mint a farmer, amelyet hol elfogadtak, hol tiltottak, de amit nagyon sokan lelkesen beszerettek, és nyilvánosan csak azért is viseltek. A divatos öltözék olykor passzív politikai ellenállásként működött. Egri Petra, e könyv szerzője egy másfajta területen is hasznosította a szocialista divat emlékét. 2022 nyarán több helyszínen (Pécsett több helyen, Kozármislenyben, de még New Yorkban is) a modern kommunikációra, az Instagram képi formájára modellált *Kádár Insta*, illetve *Social East: Searching for Identity, Finding Nylon and Blue Jeans* címmel kiállításokat szervezett a szocialista divat képeiből. E képeken a Vörös Október Ruhagyár termékeibe megotthonkába öltözött egyszerű, mindennapi emberek szerepeltek, és ott voltak a korból, a környezetből kitűnni vágyó, hódítani akaró farmeros, vászoninges fiatalok is. Nagyon kü-

lönbözők voltak az öltözékek, a divat tudattalan politikai irányt sejtetett, beépülést vagy éppen ellenállást a hatalom diktálta egyszerűségnek. A rendszer létrehozta a szervezeti kereteket, például a Magyar Divat Intézetet, a nagy ruhagyárakat, a női magazinokat, azaz átfogóan, de nem agresszívan szabályozni kívánta az elfogadható, preferálható divatirányokat.

Különösen érdekes fejezet szól a szocialista divat és ellendivat kettőséről. A magyar színtér divattörténetének érdekes, sőt talán tüneti figurája volt Rotschild Klára, aki az 1976-ban bekövetkezett haláláig a csúcsviat képviselője volt, ő készítette a magyar politikai és társadalmi elit női számára a divatos ruhákat. Váci utcai „szalonja valóban újszerű és teljes mértékben egyedülálló volt Magyarországon, leginkább a francia, de úgy tűnik, hogy olykor a brit divat hagyományokhoz is kellőképpen felnőtt. [...] A leírások szerint a Divatszalon egyfajta gyóntatófülke-

ként is működött, ahol jeles személyek, Gábor Zsazsa, Psota Irén, Töröcsik Mari, Andrej Gromiko és Szász Endre felesége és mások titkai maradtak örökre a falak között.” (147–149.)

Különös, hogy majdnem ötven évvel később hogyan kerül vissza az emlékezetbe Rotschild Klára. Az egyik az, hogy a Magyar Nemzeti Múzeum *Clara – Rotschild Klára: Divatkirálynő a vasfüggöny mögött* címmel reprezentatív kiállításon emlékezik meg a divattervező nagyasszonyról. A másik egy mai színházi produkció, Németh Virág monodramája, a Rotschild Kláráról készült *Szalonklára* című színházi bemutató. Rotschild monológjaként veszi sorra a kegyetlen és kegyes történelem és politika megélését, egészen Klára immár tökéletesen kegyetlen-abszurd öngyilkosságáig.

A késő Kádár-korszak másik példája a szocialista divattal élesen ellentétes, de mégis „megtúrt”, nemzetközi

Lotz-terem,
Divatcsarnok,
Budapest,
Andrássy út
(Népköztársaság
útja),
1970
adományozó:
Bauer Sándor
© Fortepan



értékű divatmozgalom formálódott meg Király Tamás munkásságában.¹ Mozgalmat írtam, mert Király nem volt egyedül akkor sem, ha a divat világában csak ő volt meghatározó. Körötte Bódy Gábor, Hajas Tibor, Erdély Miklós és mások költészetben, filmben, performanszokban kísérletet tettek valami radikálisan új belső struktúra, neo-avantgárd formaelv megmutatására. Király, a „divatellenes divattervező” ruhái igazából hordhatatlanok voltak, sokkal inkább képzőművészeti produkcióként vagy éppen (akár a Váci utcában megtartott) performanszként működtek. Király persze nem külföldről behozott modelleket termelt, hanem munkáit hívták meg külföldi csúcs divatrendezvényekre, egyetlen magyarként vett részt a *Dressater* nagy hírű berlini programján. Aztán jelenkorunkban Király Tamás is kapott egy kortárs kiállítást, a Ludwig Múzeum 2019-ben *Király Tamás: Out of Box* címmel rendezett bemutatót.²

A könyv (számomra legalábbis) igazi centruma a IV. fejezet: *A kegyetlenség (divat)színháza – Alexander McQueen*. Az angol divattervező valóban színházat csinált, magas művészetet, miközben folyamatosan megtartotta a nagy divatház által rábízott divattervezői szakmát. A könyv négy divatperformanszának értelmezését adja – a *Voss*, az *It's Only a Game*, a *Highland Rape* és a *Widows of Cullogen* a tárgyalt divatesemények.

Bevezetőként, már a fejezetcím is jelzi, Antonin Artaud színházelméleti pozíciójáról hallunk. A fejezet első mondatai vázolják szerepét: „Antonin Artaud szürrealista színháza radikális újítás volt, folytathatatlan, de feledhetetlen. Forrása és ősképe a performansznak, a posztmodern színháznak akkor is, ha egyenes ági folytatása nem lehetett, mert az ilyen színház saját eltűnésében születik.”³ Artaud testi színházat vizionált, olyat, amiben nem elmondanak valamit, hanem ahol megtörténik valami. Ahol a néző részt vesz a személyét artikuláló, önteremtő szenvedésben, ahol a színész nem valaki más szövegét mondja, hanem önmagát adja. A színház, mondja Artaud, „életre kelti a bennünk szunnyadó megannyi konfliktust, és életre kelti a bennünk megbúvó erőket is, az erőknek nevet ad, és mi mindegyik névben egy-egy jelképet üdvözlünk”.⁴ Az Artaud-részfejezet Derrida alább idézett nagyszerű tanulmányára épít, aki egy régi-új performatív színházat vár, ahol a színjáték valóságossá, igazi megtörténéssé, a lacani Valós színre lépésévé válik. McQueen divatperfor-

manszaiban valami ilyen, egy belső valóság, egy esszenciális szubjektivitás szövődik a divatba, a divatbemutató performanszába.

Részletesebben kitérek McQueen 2001-es *Voss* című divatbemutatójára, mert a könyv is mintaszerű értelmezését adja ennek a zseniális, kiemelkedő mélységű, komplexitású divatperformansznak. Egri Petra a következőképpen írja le az eseményt: „A performanszra 2000. szeptember 26-án került sor a Gatliff Road buszdepójában, ami már helyszínét illetően is jelentősen eltért a hagyományos bemutatókétól. A címét (*Voss*) egy norvég város után kapta, amely természeti szépségeiről híres. A szó eredeti jelentése tenger vagy hullám. A performansz egy nagy üvegténerben »játszódott«. A közönség ezen a hatalmas kockán kívül ült, és órákon át nem volt mit néznie saját tükörképén kívül, amely a kocka faláról nézett vissza rá. A bemutató szándékosan több mint egy órával később kezdődött a meghívóban jelzett időnél, így is fokozva a nézők kíváncsiságát vagy még inkább türelmetlenségét és zavarát. A közönség várta, hogy elkezdődjön a performansz, miközben a nézőtér végig monoton, orvosi hangfelvételt idéző szívdobogás volt hallható.” (202–203.) McQueen erről a tudatosan konstruált szituációról így nyilatkozott: „Azt akartam, hogy magukba nézzenek (a tükörön keresztül) és elgondolkodjanak azon, hogy vajon tényleg olyan jó vagyok-e, mint amilyennek látom magam.”⁵ McQueen monitoron keresztül figyelte e közönséget, ahogy megpróbálnak nem nézni önmagukra. Aztán az óra elteltével elindult a show. „Amikor már az üvegténer kivilágosodott és láthatóvá vált belseje, a néző egy kórház pszichiátriai osztály kellős közepén érezhette magát. A padlót makulátlan, fehér csempe burkolta, minden egy steril és ingerszegény környezetre utalt. A kocka hátsó falát fehér gumikárpit borította, a közepén pedig egy barna színű lesötétített újabb kocka állt. A kétfalú üvegekocka speciális kialakításának köszönhetően a modellek nem láthatták a közönséget vagy az üveg túloldalán lévő teret, csak saját maguk tükörképét. McQueen ezzel a performanszal bevallása szerint át akarta írni a szépség és undor fogalmát.” (203.) Egy misztikus, hármasszoros térrendszer, heterotropikus térstruktúra épült ki. A közönség egy nagy teremben (a Gatliff Road buszdepójában) ült.⁶ Ebbe a térbe, a közönséggel szembeítve került az a bizonyos második tér, az üvegekocka. Ez a látható/láthatatlan, a nézés/tekintet

¹ Lásd erről EGRI Petra: *A „szocialista jóízű” és a divat = Magyar Művészet*, 2023, 1. sz., 55–64.

² Lásd erről EGRI Petra: *Megjegyzések a Ludwig Múzeum Király Tamás Out of the Box című kiállításához = Artmagazin Online*, 2019. szeptember 2. <https://www.artmagazin.hu/articles/kritika/7029f0d0e5a647b37cfaf5a24690ee51>

³ DERRIDA, Jacques: *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*. Ford. FARKAS Anikó = *Theatron*, 2007, 3–4. sz., 24.

⁴ ARTAUD, Antonin: *A színház és hasonmása*. Hely és évszám nélküli magánkiadás, 127.

⁵ BOLTON, Andrew: *Alexander McQueen: Savage beauty*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2012, 142.

⁶ *Alexander McQueen Spring Summer 2001 VOSS* <https://www.youtube.com/watch?v=ZMPGYdAPOes&t=63s>

ellentmondásos szövedékére épült. Amikor a divatbemutató rész kezdetén kivilágosodott az üvegkocka belseje, be lehetett látni, nézni lehetett a másikat, a nézők felszabadultak a tükrök tekintetétől. A benne lévő manökenek azonban az üvegdobozból nem láttak ki, hanem csak zavartan bolyongtak ebben a belső térben, tapogatták az üveg határát. És a másodikban benne volt a harmadik tér, egy most teljesen átlátszatlan üvegdoboz, amelynek belseje csak a show végén nyílt fel. Ez a harmadik doboz a tudattalan mélyének tartálya, falai nem kivilágosodtak, hanem szétnyíltak és összetörték. McQueen – idézi Egri Petra – azt nyilatkozta: „A show a természetről, a természet erőiről szól.” (206.) Így van, de mi ez a természet? Semmiképpen a tiszta levegőjű norvég táj, amit félrevezetően a cím sugallt, hanem a belső természet, az ösztönök, elfojtások tudattalan terei, ahogy egy társas artikulációból (a nézők és a tükrös üvegkocka viszonya) egy bezárt, talán a tudatot reprezentáló Én-konstrukcióba (az üvegkockában történő divatbemutató) majd végül harmadikként a tudattalan piszkos, zűrös terébe fordulnak. És itt már nem a közönség szembesül önmagával, hanem McQueen a saját kényszerű, elfojtott képzeleteivel, horrorisztikus anyafantáziáival találkozik, találkozunk.

A könyv ennek a folyamatnak részletes elemzését adja, elmondja, hogy a McQueen-performansz miként mozgósít fetisiztikus eseményeket. A fétis, Marx, Freud nyomán ismert, elidegenedett, de mégis a tagadáson keresztül is a szubjektumot megteremtő tárgy. A divatbemutató öltözékei, tárgyai, furcsa, hordhatatlan fejdíszei fétisiek voltak, agresszíven eltakarták, megtagadták, de ezzel destruktívan sejtethetővé is tették az amúgy kimondhatatlant, megmutathatatlant. Ami persze messze túl volt a divaton. A láthatatlan, a megmutathatatlan a harmadik térben rövid időre mégis kényszeresen, agresszíven láthatóvá lett. A széteső doboz rothadást, anorganikussá válást sejtető tere egy kövér női testet mutatott meg, ő volt minden, ami nem divat: nem-szép test, és nincs felöltöztetve. „Michelle Olley, akinek meztelen teste a második doboz mélyén hirtelen a reflektorfénybe kerül és tekintetként ránk vetül, így fogalmazott az eseménnyel és McQueen újabb sokkoló performanszában betöltött saját szerepével kapcsolatban: »Én vagyok McQueen lüktető tükre, a divat legnagyobb félelme [...] Én vagyok a divat halála, a szépség halála, a fétis halála.«”⁷ (213–214.) Itt lesz igazából lényeges a pszichoanalitikus terminusokkal történő értelmezés: a nézés/tekintet konfliktusát (Lacan) a fétis eltüntető gesztusa (Freud) követi, majd az abjektált anya-test (Kristeva) horrorja zárja.

Hasonlóan részletes értelmezést kap McQueen további három divatperformansza. Az első, *A modell és az Über-Marionette: Alexander McQueen It's Only a Game performanszának kísérteties (sakk)figurái* című fejezet a bábu, később a Moschinónál is előkerülő posztdramatikus pozíciója, a színész kiiktatása a színtérből. Talán a legjelentősebb, de mindenképpen a legtöbbet idézett McQueen-show az 1995. március 13-án bemutatott *Highland Rape (Trauma nyom és trauma performansz: Alexander McQueen Highland Rape divatperformansza)* amely kettős erőszakot, a nők elleni szexuális és a skót nép elleni társadalmi katonai erőszakot hozza be a színpadra. Végül a 2006-os *Widows of Culloden* újra a skót történelemre reflektált (legalábbis a címében). A cullodeni csatában az angolok legyőzték a skótokat, innen számolódik a skót függetlenség elvesztése. A show nagyobb része fantasztikusabbnál fantasztikusabb ruhákból és fejdíszekből áll, amúgy különösebb utalás Cullodenre nem történik. Az igazi érdekesség, újítás, a show-látvány dekonstrukciója Kate Moss pár perces hologramos megjelenése volt. Egri pontosan ezt a gesztust értelmezi, összekötve e képet a kísértetiességgel, a Derrida/Nicolas Abraham által felvetett fantomfogalommal. A hologram visszafelé is átírja anaszemikus jelentésfelszámolással a bemutatott furcsa öltözékeket.

A Hotel Marina parkjában készült divatfotó, 1969
adományozó:
Főfotó
© Fortepan



⁷ OLLEY, Michelle: *Diary Entry*, 2000. szeptember 26.
<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/michelle-olley-voss-diary/>



Alexander
McQueen,
Savage Beauty,
a londoni
Victoria and
Albert Múzeum
kiállítása,
2015
Fotó:
Isabell Schulz
© Wikimedia
Commons

McQueen fantasztikus divat-színházain túl a könyv ötödik fejezetében (*Divatperformansz a törlésjel alatt* címmel) három, időben hozzánk közelebbi divatperformansz kap egy-egy részfejezetet. Nagyon különbözők, de közös háttér az, hogy valamilyen értelemben mindhárom a Covid-pandémia idején született, akarva-akaratlanul is reagálnak a pandémia közvetlen (nyilvános rendezvényeket letiltó) és sokkal fontosabb közvetett (az élet-halál kérdése körül forgó) hatására (pontosan jelölő alcím: *Divat, pandémia és élet/halál: a performansz perverzítése*). Mindhárom divatshow feladja a közvetlen jelenlétet, a manökenek által kifutón bemutatott reális divatjeleniséget. Felszámolódik a divatbemutató, valami egészen más születik.

Az első példa – *Narcisszusz Diorországban*: a divat- (művész)film metamorfózisa – igazából divatfilm,⁸ egy

varázslatos, mítoszt és divatbemutatót összekapcsoló, egymásra vetítő, kedves játék, önreklám. Benne van a mitológikus Narcisszusz és persze nimfája, az erotikus szerelem képei, és olyan lények, mint a sellő, a kosszarvú Pán, a koppenhágai kis habléány, a szexualitás szépséges természeti ténye. Melléjük téve jelenik meg mindig a Dior ruhakínálata először csábító kisbabákon, majd a film utolsó harmadában már az ember méretű mitológikus lányalakokon. A vágy, a szerelem beiródik a divat szimbolikus rendszerébe.

A második példa egészen más, divatbemutató bábjáték formájában, Jeremy Scott *Moschino catwalk show*-ja. Szabályos kifutó van, manökenek, nézők, ruhák, de mindenki zsinóron mozgatott báb.⁹ Egyetlen valós, élő személy jelenik meg, maga Jeremy Scott, a divattervező, az élő és élettelen, ember és bábu ütközése, „performatív performansz” (318.), amely arcot (testet) ad és arctalanít, a pandémiás kontextusban elveszi az életet.

Végül a harmadik, igazán jelenkori példa, bár babáról, azaz báburól van szó, mégis egészen más, mint az előzők, az NFT háttérrel működő digitális divatról van szó, a Balmain Paris luxus divatház és a Barbie-t előállító Mattel cég szövetségében. NFT-ként létrehozott és aukcióra bocsátott Balmain ruhákba öltözött egyedi Barbie és Ken bábukról van szó. A divat esetében különös, sőt felfoghatatlan a materialitás elvesztése, felszámolása, ami az NFT képeken keresztül történik. A divat, a ruha valami olyan, ami elfedi a testet, materiális jellegű. Az NFT ruha azonban immateriális, felvehetetlen, pusztán sajátosan kidolgozott virtuális kép. „Tulajdonosa annak ellenére, hogy birtokol valamit, szó szerint meztelen marad a valódi világban.” (335.)

Valahol itt végződik a *Divatelmélet, teatralitás dekonstrukció*. Egri Petra egy komplex, nagyszerű könyvben az öltözködés fantasztikus posztmodern tájain keresztül vezette az olvasót. Elmondta, hogy egykori boldog és egyértelmű eszményünk, a keveseknek megvásárolható, de sokak által megcsodált haute couture mélyén testek és lelkek ellentmondásos performanszai rejlenek. Bennük társas konfliktusok, személyes elfojtások, patológiák bújnak meg. Ettől még a divat létezik, a divatshow megtörténik, csak (és erre kell vigyázni, ha egy „divatos” ruhát felveszünk) ezekben a létezésekben és történekekben akaratunk ellenére is sokkal több rejlik, mint amennyit róluk korábban sejtettünk.

⁸ Matteo Garrone, az ismert olasz filmrendező munkája: *Dior Autumn-Winter 2020–2021 Haute Couture*
<https://www.youtube.com/watch?v=yxBFwqRbI8c&t=73s>

⁹ *Moschino Spring Summer 2021 collection*
<https://www.youtube.com/watch?v=EQQE9PrcIDo>