

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Irodalom-és Kultúratudományi Doktori Iskola
Irodalomtudományi Doktori Program
Iskolavezető: Prof. Dr. P. Müller Péter DSc

Egri Petra

**DIVATELMÉLET, TEATRALITÁS,
DEKONSTRUKCIÓ**

Kortárs divatperformanszok

Tézisfüzet

Témavezető: Prof. Dr. P.Müller Péter DSc egyetemi tanár

Pécs, 2022

Tartalomjegyzék

I. A doktori értekezés tézisei.....	3
1. A disszertáció elméleti kiindulópontja, célkitűzése.....	3
2. A disszertáció felépítése.....	5
3. Következtetések.....	25
II. Dr. habil. Kérchy Vera opponensi véleménye.....	27
III. Dr. habil. Kicsák Lóránt opponensi véleménye.....	30
IV. Válasz opponenseim bírálataira.....	34
V. Szakmai önéletrajz.....	41
VI. Publikációs jegyzék.....	42

I. A doktori értekezés tézisei

1. A disszertáció elméleti kiindulópontja, célkitűzése

A divatkutatás, azon belül a divatperformanszok jelenségköre minden kétséget kizáróan olyan interdiszciplináris kutatási terület, amely más társművészeti diszciplínákkal (az azok által kínált elemzési lehetőségeken keresztül) érintkezik, így a színháztudománnyal, a filozófiával, az irodalomtudománnyal és a pszichoanalízissel. A disszertáció így arra tesz kísérletet, hogy ezen érintkezési pontok felől szóljon a divatkutatások egy szűkebb szeletéről, a kortárs divatperformanszok jelenségköréről. Egyszerre filozófiai, kultúratudományi, divatelméleti, művészet- és színházelméleti vizsgálódás. Kiindulásom szerint ezen speciálisnak mondható, teatralitást és performativitást működtető (divat)performanszok elsősorban a színháztudomány és a dekonstruktív performativitáselméletek keresztmetszetében helyezkednek el, hiszen rajtuk keresztül a „divatot” a tervezők nem egyszerűen bemutatják, hanem egyfajta társadalmi és egyéni identitás-formálás mentén inkább annak (ön)kritikáját viszik színre, decentralizálva, megkérdőjelezve így a divatipar hagyományos és sokévszázados logikáját, amelynek alapvető kritériuma a divattárgy fetiszizálása¹, a (női) test tárgyiasítása, s legfőképpen az emberek uniformizálása és vásárlásra ösztönzése.

Az értekezés elemzési módszere egy olyan divatelméleti és -történeti „szoros olvasással” végzett vizsgálódás, amely elsősorban a 20.század végi és 21.század eleji divatperformanszokat értelmezi a dekonstrukción és a pszichoanalízisen keresztül. A dekonstrukció egy olyan filozófiai és értelmező módot nyit meg, amely megmutatja a jelenség (a tárgy vagy éppen a szubjektum) inherens heterogenitását, logikán túlfutó, gyakran retorikai mozgását. A pszichoanalízis, akár a klasszikus freudi vagy az általam itt sokszor használt lacani, kristevai változata képes arra, hogy a személyesség és a társadalmiság ilyen lezárhatatlan bensőségét, a heterogén bensőség diszkurzív komponenseit jelezze.

A disszertációmban elemzett tervezői munkák és performanszok kiválasztásánál elsődleges szerepet játszott, hogy olyan műalkotásokat elemezzek, amelyek a divatipar hagyományos logikájával szemben próbálnak színre vinni egy Barbara Vinken szerinti poszt-, vagy ellen-divatot²; és/vagy egyenesen ellen divatbemutatót. Rávilágítanak arra, hogy a divattárgy és a divatperformansz maga is ugyanolyan (képző)művészeti aktivitásként értelmezhető, mint bármely más társművészetének tárgya, melyben benne rejlik a kritikai reflexió egy adott társadalomra, korszakra vagy technikára. A nemzetközi- és hazai divatkutatások tanulságai szerint³ ugyan leginkább az általam is elemzett Maison Martin

¹ Valerie STEELE, *Fetish: Fashion, Sex and Power*, Routledge, New York, 2001.

² Vö. Barbara VINKEN, *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycle of the Fashion System*, ford. Berg Mark HEWSON, Oxford International Publisher, New York, 2005.

³ Vö. Flavia LOSCIALPO, *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction = Fashion Forward*, szerk. Alissa DE WITT-PAUL – Mira CROUCH, Inter-Disciplinary Press, Oxford, Alison GILL, *Fashion Under Erasure: Jacques Derrida = Thinking Through Fashion: A Guid to Key Theorists*, szerk. Agnès ROCAMORA – Anneke SMELIK IB. Tauris, London, 2016, Kaat DEBO, *Maison Martin Margiela '20'*, *The Exhibition = Maison Martin Margiela (exhibition catalogue)*, Mode Museum, Antwerpen, 2008, ORBÁN Jolán, *Comme des Femmes – Olga Neuwirth Orlando-operája és Rei Kawakubo jelmezei*, Apertúra 2020/nyár. <https://www.apertura.hu/2020/nyar/orban-comme-des-femmes-olga-neuwirth-orlando-operaja-es-rei-kawakubo-jelmezei/>

Margiela, Rei Kawakubo és Hussain Chalayan munkái tekinthetőek dekonstruktív divatnak, ám kiindulásom szerint mindezek mellett Alexander McQueen kegyetlen (divat)színházaként működő performanszai révén is körvonalazódik egyfajta a tervezői szinten működő dekonstruktív divatkritika. S így van ez Király Tamás ruhaszínházi akciói, vagy Laurel Jay Carpenter rituális ruhaperformanszai esetében is. Mindegyikben közös a kísérleti jelleg⁴ és a hagyományos divatipari struktúrákkal szembeni ellenérzés. Disszertációm egyik fontos kiindulása, hogy a szakirodalom által „dekonstruktívnek” nevezett tervezők mellett rámutasson az Alexander McQueen, vagy Király Tamás divatperformanszaiba épített, a divatbemutató standard performativitását megbontó dekonstruktív technikákra. Tézisem szerint az általam elemzett esetekben a divat önmagát (a divatipart, divat és idő fogalmát, a formát és az ideális testképet) dekonstruálja a benne rejlő performatív erőn keresztül.

A disszertáció megírása során az értekezés fókuszát, érdeklődésem irányát pontosan ez a hagyományos, vagy éppen strukturalista divat- és performanszelméleti elgondolásokkal szembeni ellenérzés és kritika vezérelte. A disszertáció megírásával az volt a célom, hogy a divatperformansz mint kulturális, színházelméleti és művészetelméleti jelenségkör magyar tudományos diskurzusba történő beemelése mellett rávilágítsak, a dekonstruktív performativitás felől⁵, az újabb performanszelméletek derridai értelemben vett vakfoltjaira is. Így határozottan nem a mai magyar szakirodalomban olyannyira követett strukturalista-hermeneutikai, a jelenlét metafizikáján belül maradó (ilyen Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája*⁶ iránya) elmélet felől közelítek a divatperformanszok jelenségkörének megértéséhez. A disszertáció ugyanakkor rávilágít arra, hogy Fischer-Lichtéhez képest Hans-Thies Lehmann *posztdramatikus színház* koncepciója⁷ a divatperformanszok és különféle divatszínházi akciók (így a Baltazár Színház és a Gólem Színház divatot színre vivő vagy tematizáló előadásai) esetében olyan gondolkodási terepet nyit meg, amely felől mind a logocentrikus színházi előadás, mind a ruhatervezés klasszikus formái és divatipari irányelvei megkérdőjelezhetőek.

A divatperformanszok esetében az őket alakító közeg is kiemelt jelentőséggel bír. A disszertáció egyfelől tárgyalja a színház/színház mint mediális közeg érintkezési terepét a divattal (a *Baltazáréji álom* című divatszínházi akció és a *Szalonklára* című, a divatot tematizáló előadások), másfelől figyelemmel van a technomédiumok jelentőségére és alakító szerepére is, így a hologram-performanszokra (Alexander McQueen és Kate Moss együttműködése) és divatfilmekre (*Le Mythe Dior* és *Moschino marionett*). Emellett a viszonylag újonnan feltűnő digitális divat (NFT) egy speciális esetére is kitérek: a Balmain divatház és a Mattel 2022-es kollaborációját elemzem.

⁴ Vö. Francesca GRANATA, *Experimental Fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*, IB. Tauris, London, 2017.

⁵ Vö. Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus*, ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Linceum Kiadó, Eger, 2015, Jacques DERRIDA, *Limited Inc a b c*, Northwestern University Press, Evanston, 1988, Jacques DERRIDA, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, ford. Alan BASS, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, KÉRCHY Vera, *Dekonstruktív performativitás = Uő., Színház és dekonstrukció: a Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*, JATE Press, Szeged, 2014, 118-164.

⁶ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

⁷ Hans-Thies LEHMANN *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix – BERECZ Zsuzsa – SCHEIN Gábor, Balassi, Budapest, 2009.

2. A disszertáció felépítése

Írásom öt nagy fejezetre tagolódik. A bevezető fejezet két alfejezete a performativitás és a dekonstrukcióban lévő performativitás kérdését, illetve az ehhez kapcsolódó, színháztudományi alapokon nyugvó performanszelméletek korlátait járja körül. A performanszok vizsgálatához megkerülhetetlennek látszik a performativitás fogalmának értelmezése, amely a jelenkori performansz elméletek belátásainak is egy meghatározó fogalmi alappillére. A performativitás megjelenése a modern elméleti gondolkodásban az angol nyelvfilozófus, John L. Austin munkásságához köthető. Pontosabban Austin beszédaktus elméletének performatíváról és konstatíváról alkotott elképzeléséhez. A performatív fogalmát Austin az 1962-ben kiadott *How to Do Things with Words (Tetten ért szavak)* című kötetben fejt ki. A strukturalizmus válságának idején a „speech act theory” fontos eszközzé vált. Az elméleti válságba került strukturalista, grammatikai koncepció nem tudta kezelni a szövegek szubjektivitását, a jelentés dekonstruktív változásainak nyomasztó jeleit, bármit, ami a logikai-grammatikai terepen túliként jelentkezett. A nyelvészet/nyelvfilozófia válasza e válságra a pragmatika kifejlesztése volt, mely egyfajta utolsó kísérlet a szubjektív formális, grammatikai megragadására. Olyan lépés volt ez, amely (mint Derrida vagy Butler esetében látjuk majd), éppen a formalizmus meghaladását kényszerítette ki. A „to perform” (cselekvést végezni)⁸ igéből létrehozott performatívum elnevezés később aztán használatos lesz a kultúratudományokban is. Austin elmélete tehát nagy hatást gyakorolt kora gondolkodóira és a legkülönbözőbb diszciplínákra, így a színháztudományra is, s jónéhányan beszélnek ma Austin után „performatív fordulatról.” Feltűnő, hogy a performansz elnevezés mennyire hasonlóan hangzik Austin beszédaktus elméletének „performatívum” terminusához, és az is kétségtelen, hogy a hetvenes évektől kezdve maguk a performanszelméletek is folyamatosan visszafordulnak Austin beszédcselekvés elméleti belátásaihoz. Austin összesen hat kritériumot állít fel, amelyek teljesülése mellett sikerületlen lesz a beszédaktus. Elméletének pontosan ezek a sikerültség és sikerületlenség kritériumai – velük együtt a balfogások – lesznek azok, amelyeket Erika Fischer-Lichte vagy Hans-Thies Lehmann performanszelméletei is hasznosítanak és interpretálnak. Austin egyik kiemelt példája a színész által kimondott dramatikus szöveg mint balfogás. Híres példája lesz majd egyik sarkalatos pillére Derrida kritikájának is a performativitás kapcsán. Jacques Derrida 1971-ben adta elő a *Signature Événement Context* című tanulmányát, amely egy évvel később jelent meg a *Marges de la philosophie* című kötetben. Később, 1977-es angol megjelenésekor (*Glyph* 1977. 1. szám) nevezetes vitát generált, Austin tanítványa, John R. Searle, vezető amerikai analitikus filozófus tett kísérletet (ugyanabban a folyóiratszámomban) Derrida értelmezésének visszautasítására (*Reiterating the Differences: A Reply to Derrida* címmel). Ez a válasz majd Derridát egy terjedelmes esszé, a *Limited Inc a b c* megírására ösztönzi. Ennek főbb tanulsága, hogy lehetetlen összegyűjteni a kontextus performatív jellemzőit, igéit, mert az írástermészetük miatt végtelen sok van belőlük, ezt Derrida később „strukturális tudattalannak”⁹ nevezi. Derrida

⁸ Jelenti továbbá a következőket: megtenni, végrehajtani, teljesíteni, előadni, színre vinni. A „to perform” kifejezés az angolban jóval többféle jelentéstartalommal rendelkezik.

⁹ DERRIDA, *Aláírás esemény ...*, 65.

számára világos volt, hogy Austin folyamatosan a kontextus teljes megragadására törekszik, totalizálni akarja, adekvát intencionális értelemmel próbálja rekonstruálni a beszédcselekvések sikerességét. Derrida azonban a balfogást a performatívum törvényszerűen megjelenő karakterének tekinti. Ez a dekonstruktív megfordítás viszont nem pusztán részleges korrekció, hanem az egész performatívum-elmélet átalakító gesztusává válik. Olyanná, amelyre Erika Fischer-Lichte új performanszelmélete, a „performativitás esztétikája” nem érzékeny. Judit Butler (Derridára már inkább alapozva) elsősorban azzal foglalkozik, hogy milyen folyamatok (performanciák) felelősek az identitás megteremtődéséért, hogyan (milyen performatív aktusokon keresztül) történik meg a társadalmi nem (a „gender”) látszólag koherens megformálódása. Amit kifejezetten elutasít, az a feltételezés, hogy lenne valami eredeti meghatározó pont, a biológiai nem, amely eleve kijelölné azt, hogy valaki nőnek vagy férfinak éli meg önmagát.¹⁰ Butler e korai írásában még nem kapcsolódik aktívan a pszichoanalízishez, később Lacan fontos referencia lesz számára, még később pedig egy valódi analitikus, Jessica Benjamin lesz kulcsszereplő a gender performativitásának kidolgozásában. A pszichoanalízis valóban új perspektívába helyezheti ezeket a feltevéseket. Ahhoz segíti hozzá a performanszkatatókat, hogy a társadalmi, egyéni konvenció, performatív aktus-sorozat és azonosulás mögött tudattalan (akár infantilis, elfojtott) vágyak sora váljon érzékelhetővé.

A bevezető fejezet második alfejezete kritikával illeti azt az elmúlt évtizedekben itthoni és külföldi szakmai körben egyaránt elterjedt elméleti keretet, amelyet Erika Fischer-Lichte nevéhez kötve a „performativitás esztétikájának” neveznek. Fischer-Lichte még a klasszikus formalista esztétika, egy strukturalista szemiotika keretében alakított ki olyan elméleti pozíciót és értelmezési szempontrendszert, mely a hagyományos drámaközpontúság helyett a színházat mint autonóm, saját szabályokon, esztétikán nyugvó művészeti formát vizsgálja. Fischer-Lichte későbbi írásaiban kifejezetten Max Hermann 1918-as meghatározó elméleti tézisére épít, aki szerint „a színház és dráma két alapvetően ellentétes (...) a dráma egy szerző irodalmi produkciója, a színház viszont a közösség és az őt szolgálók teljesítménye,”¹¹ Fischer Lichte *A performativitás esztétikája* (2004) című könyve ennek a szemiotikai megközelítésnek részleges és némiképp eltítkolt fenntartásával együtt jelentős irányváltást hozott: a színházi előadás grammatikai-szemiotikai struktúrájának vizsgálata helyett a szemiológiai megközelítés felé fordult, azaz a színházat mint performativitást, a színház pragmatikai, beszédcselekvés elmélet felőli arculatát vizsgálta. A magyar fordításoknak és szakmai műhelyeknek valószínűleg kulcsszerepe volt a pozitív hazai recepcióban. Az elmúlt két évtizedben meglehetősen kevesen tették azonban fel a provokatív kérdést – s akik feltették azok jellemzően a dekonstrukció felől érkeztek – hogy valóban elégséges-e a performansz és a posztdramatikus színház elemzésében, értelmezésében egy olyan teoretikus megközelítés, mely a performativitást a nyelvészet pragmatikai koncepciójának hátterével, azaz egyfajta szemiotikai bázissal vizsgálja. Az is kritikai kérdés, hogy Fischer-Lichte *A performativitás esztétikájában* vajon miért kerülte el a derridai dekonstrukció koncepcionális beépítését könyvében? Ebben az alfejezetben arra tettem kísérletet, hogy rámutassak néhány olyan értékes pontra és egyben korlátra, amelyek a

¹⁰ Vö. Judit BUTLER, *Problémás nem*, Balassi Kiadó, Budapest, 2001

¹¹ Erika FISCHER-LICHTE, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, ford. Minou AROJMAND, Routledge, London, 2014, 12.

színháztudományi alapokra épülő performanszelméletek eltérő elméleti háttéréből következnek: (1) Fischer-Lichte könyve lényegében csak a sikeres performatívumokat kezeli performansznak, illetve elhallgatja az austini gondolat híres Derridai kritikáját, miközben valamennyire mégis Austinból(vagy annak félreértelmezéséből) kívánja igazolni azt, hogy a performansz „valóságközelibb” a színházi előadásnál. Szintén a valóságközeliség nyomán hozza be a jelenlét fogalmát, s megkülönbözteti a *jelenlét gyenge koncepcióját* (a jelenvalóság azon aspektusa, ami a színészi test fenomenjának pusztá jelenlétével függ össze), a *jelenlét erős koncepcióját* (amikor a színész uralja a teret és magára irányítja a figyelmet, és a színész nem a szemiotikai testét, hanem a testének fenomenjét hozza létre), valamint a *jelenlét radikális koncepcióját* (a színész jelenlétében a néző a színészt és ezzel egyidejűleg önmagát is testesült szellemként tapasztalja meg, aki folyamatosan valamivé válik). A jelenlét ilyen értelmezése azonban (Derrida kritikai fogalma szerint) a jelenlét metafizikája mentén gondolkodik. A jelenlét kérdésköre Fischer-Lichténél összekapcsolódik a „világban-benne-léttel”, vagyis újra a jelenlét metafizikájával. Kérchy Vera nem véletlenül fogalmaz egyenesen úgy, hogy: „amikor Fischer-Lichte performativitást mond, és performanszot ért alatta, a performativitásnak azt az uralhatatlanságát, szándékát és jelentés állandó elcsúszását demonstrálja, ami ellehetetlenít bármiféle, a performativitást megragadni...”¹² Fischer-Lichte úgy definiálja a performatívumot, hogy az „önreferenciális és valóság alkotó erővel bíró”¹³. Könnyen lehet, hogy az „önreferenciális” a szemiotika terepére visz minket vissza, mintha lenne jelölő funkciója a performatívumnak. A performatív nem önreferenciális, hanem *önteremtő*, tehát alapvetően cselekvésszerűség uralkodik benne. (2) Richard Schechner *A performance: Esszék a színházi előadások elméletéről* valamint az *Environmental Theatre* című könyve szintén fontos hivatkozási pontnak számít a jelenkori performanszkutatásokban. Köteteit áthatja a strukturalista látásmód, s lényegében – talán akarata ellenére, de mégis – sikerül összemosnia a színházi előadást az újonnan kialakult és önállóodó performansz műfajával. A performance studies diszciplína kialakulását mégis Schechner nevéhez kötik. Ám ahogyan a kötet fordítói is megjegyzik, már eleve az angol „performance” szó is hordozza magában ezt a problémát.¹⁴ Fischer-Lichte könyve hasznosítja is, s létrehozza belőle a „szerepváltás” a „társszobjektum”, a „feedback-szalag” és a „liminalitás és transzformáció”, valamint a „térbeliség illékonyága” régi-új kifejezéseit és ezeket a performativitás esztétikájának kritériumává is teszi. Szintén közös referencia Viktor Turner¹⁴⁰ és van Gennep¹⁴¹ rítuselméleteinek alkalmazása, ahogy a színházcsináló Grotowski¹⁴² parateátrális időszakának elméletére tett utalás is, ami az alkotói és befogadói szerep felszámolására tett kísérlet. Schechner strukturalista álláspontja kettős természetű: egyfelől élesen be akarja határolni a performansz kereteit, másfelől pedig hihetetlenül kitágítja a performansz fogalmát, szinte minden emberi cselekvésre. Schechner azt

¹² KÉRCHY, *Színház és dekonstrukció...*, 157.

¹³ FISCHER-LICHTE, *A performativitás...*, 29.

¹⁴ REGÖS János, *Előszó a magyar kiadáshoz* = RICHARD SCHECHNER, *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről 1970-1976*, szerk. BÓNA László – BÓNA Adél, Magyar Színházi Intézet és Műzsák, Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984, 8.

feltételezi, hogy a performansz abban különbözik a színházi előadástól, hogy a néző képes uralni, míg Fischer-Lichte éppen ennek ellenkezőjéből indul ki. Schechner az egyik első elméletirő, aki a színházi szövegparadigmát akarja kiküszöbölni, talán ő jelzi először, hogy a dramatikus szöveg nem lehet fölérendeltje az előadásnak, a kettő egymástól függetlenedhet. (3) Szintén a dramatikus szöveg uralmának háttérbeszorulásáról ír Hans-Thies Lehmann, *A posztdramatikus színház* című könyvében, amely a performansz kutatások gyakran hivatkozott elméleti kerete. Talán Lehmann elmélete és megközelítésmódja áll a legközelebb a performanszokról való dekonstrukciós gondolkodáshoz, amely a performanszt semmiképp sem strukturáltsága, felépítettsége, hanem inkább speciális jelenlét- és eseményfogalma felől igyekszik megérteni. Noha Lehmann nem hivatkozik mindig Derridára, sorait nem lehet nem úgy érteni, mint amely Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című tanulmánya felől íródott. Derrida két híres Artaud interpretációja¹⁵ is a reprezentáció kérdésköre felől közelít a *Kegyetlenség Színházához*, amely éppen a nyugati reprezentációs hagyományt és a logocentrikus színházeszményt (vagyis a Derrida által „teologikus”-nak nevezett színpadot) dekonstruálja. Nem véletlen, hogy Lehmann posztdramatikus színházkonceptiójának is egyik sarkalatos elméleti háttere éppen Artaud logocentrizmus kritikája és egyben színházkonceptiója, amely (a posztdramatikus színházhoz hasonlóan) Lehmann interpretációjában inkább „energetikai színház, a reprezentáción túli színház.”¹⁶ Lehmann könyvének további fontos elméleti pillére és lényegében címadó ötlete is Brecht „dramatikus színháza”¹⁶² és a fabula, pontosabban az azon való túllépés. Brecht epikus színháza felől (azonban Lehmann szerint nem érthető meg többé a posztdramatikus színház, amelyben a szövegközpontúság helyett „nem annyira a tudatos akarat, mint inkább a vágy, nem annyira az »én« mint inkább a «tudattalan szubjektum» artikulálódik.”¹⁷ Hans Thies-Lehmann és Erika Fischer-Lichte könyvei között a hasonlóság ott mutatkozik meg, hogy mindketten a szöveg uralmán „túllépni akaró” performanszokkal foglalkoznak, s arra kívánnak meghonosítani egy egységes és újfajta elemzési keretet. Ez a vállalkozás azonban korántsem egyszerű egy olyan műfaj esetében mint a performansz, amely sajátos és változatos természeténél fogva nemcsak hogy pillanatnyi, de olyannyira test- és befogadásközpontú, hogy maga is eleve ellenáll az effajta elemzési kereteknek. Lehmann abból indul ki, hogy egy új paradigma létrejöttékor a jövőbeli struktúrák és stílusjegyek elkerülhetetlenül keveredni fognak a régiekkel.¹⁸ Annak ellenére, hogy Lehmann egyáltalán nem idézi Austin beszédaktus elméletét, mégis megtalálható néhány a művére vonatkozó szándékosan vagy véletlenül elrejtett részlet, elsősorban – Fischer Lichtéhez nagyon hasonlóan – a sikerültség/sikerületlenség felől. (4) Patrice Pavis 1996-os könyve a színrevitel, a francia *mise en scène* terminusa felől íródik: „az új elmélet kulcsszava, a terminus strukturalista értelmében, a *mise en scène* lett, amely a játék feltételeit, a dramaturgiai választásokat és a reprezentáció erővonalait is képes egységbe foglalni”¹⁹, illetve a *mise en scène* „elvont és teoretikus fogalom, a kiválasztás és leszűkítés

¹⁵ Vö. Jacques DERRIDA, *A megfűjt beszéd*, ford. Simon Vanda, *Theatron* 2007/3-4., 4-22, illetve Jacques DERRIDA, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. FARKAS Anikó, *Theatron* 2007/3-4., 23-37.

¹⁶ LEHMANN, *A posztdramatikus...*, 36.

¹⁷ LEHMANN, *A posztdramatikus...*, 12.

¹⁸ LEHMANN, *A posztdramatikus...*, 20.

¹⁹ Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna, Balassi, Budapest, 2003, 25.

többé-kevésbé homogén rendszere, s ezt néha a *metatextus* vagy látott szöveg (*texte spectaculaire*)” terminusával jelöljük.”²⁰ Pavis egész könyvét szinte észrevétlenül hatja át mégis egy olyan fajta szövegközpontú szemlélet, (amelyet Lehmann majd később igyekszik meghaladni). Pavis a kötet elején még a szövegről mint a *mise en scène* egyik lehetséges eleméről beszél, de elsősorban nem a dramatikus szövegből kiindulva akarja megérteni a színpadot, majd később a „szöveg és reprezentáció” fejezetben ezt az álláspontot elbizonytalanítva fejti ki a „*mise en scène* szövegcentrikus nézetét.”²¹ Annak ellenére, hogy Pavis a szöveg uralmán szeretne túllépni, mégis sikerül olykor visszacsúsznia afelé.²² A *mise en scène* akkor jelent meg, amikor a rendezőnek a színpadon keresztül szükségesnek tűnt megmutatnia egy drámai mű olvasatát (amely Pavis szerint túl bonyolult ahhoz, hogy egy homogén közönség számára egyetlen módon és egyértelműen megfejthető legyen). Egy olyan időszakban jelent meg, amikor a nyelv és a nyelvi reprezentáció válságban volt. Ez hatalmazta fel a rendezőt, hogy az előadást irányíthassa.²³ Pavis kiemeli, hogy az 1980-as években az angol-amerikai performanszelméletek átvették Derrida gondolkodását „amely minden színpadi alkotást a dramatikus szöveg vagy saját gyakorlatának dekonstrukciójaként fogott fel.”²⁴ Pavis azonban a dekonstrukciós gondolkodás gyakorlatba való átültethetőségével szemben pesszimista, szerinte: „érezhető szakadék tátong az elmélet kifinomultsága és a sokkal konvencionálisabb színpadi gyakorlat között.”²⁵ Pavis ennek ellenére valamivel később, a kilencedik fejezetben²⁶ már a derridai dekonstrukció néhány gyakorlati alkalmazását vizsgálja, illetve azt, hogy ezek miképpen távolítják el a befogadót a (zárt) *mise en scène*-től, és hogyan viszik közelebb a (nyitott) performanszhoz, amely egyre inkább meghatározza napjainkat. A dekonstrukció ugyanakkor „kapóra is jön” neki. Maga Pavis jegyzi meg, hogy a korábbi elemzési keretekkel „lehetetlenné vált a performansz minden típusának elemzése, legalábbis azokból csupán egyetlen kiválasztása.”²⁷ A dekonstrukciónak köszönhetően a korábban összeegyeztethetetlen *mise en scène* mindenestre közelebbi kapcsolatot kezd el működtetni a performansszal, Pavis ezek kereszteződésének szemléltetésére egy új fogalmat is ajánl: „*mise en perf*” vagy a „*mise en performise*.” (5) Az amerikai színháztudós Marvin Carlson is először a német szemiotikai iskolához kötődött, majd 1996-tól a performanszokról már egészen más perspektíva felől ír. *Performance: A Critical Introduction* című könyve²⁸ a performanszkutatások szempontjából lényeges rövid összegző elméleti szócikkeket ad (Austin, Derrida, Kristeva, Butler és mások elméleteihez gyakorlatilag féloldalas leírásokat rendel), és ezek mellett egy valamivel részletesebb történeti áttekintést a performanszok korszakairól és

²⁰ PAVIS, *Előadáselemzés* ..., 18.

²¹ PAVIS, *Előadáselemzés* ..., 175.

²² *Uo.*

²³ PAVIS, *Előadáselemzés* ..., 181.

²⁴ Patrice PAVIS, *Contemporary Mise en Scene: Staging Theatre Today*, ford. Joel ANDERSON, Routledge, London-New York, 2013, 42.

²⁵ *Uo.*

²⁶ PAVIS, *Contemporary* ..., 158-182.

²⁷ PAVIS, *Contemporary* ..., 43.

²⁸ A kötetből összesen négy fejezet került lefordításra magyar nyelven *A színpadtól a színpadig* címmel. Vö. Marvin CARLSON *A színpadtól a színpadig: Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, szerk. KURDI Mária – CSIKAI Zsuzsa, ford. BACH Anikó, BALASSA Zsófia, CSIKAI Zsuzsa, GÖRCSI Péter, KROMOJÁK Laura, KURDI Mária, NYISZTOR Miklós, OROSZLÁN Anikó, ROSNER Krisztina, SURÁNYI Ágnes, SZVERLE Ilona és VASAS Katalin, AMERICANA eBooks, Szeged, 2014.

típusairól. Amellett, hogy a könyv fontos összegzéseket tartalmaz, arról nem beszélhetünk, hogy egy következetesen alkalmazott új és releváns elemzési kerettel bővítené a jelenkori performanszkutatásokat. Carlson könyvét úgy zárja, hogy „a színház előadás jelentőségének és egyediségének a védelmére”²⁹ kel, s mindezt úgy teszi, hogy közben nem húzza meg élesen a határt a performanszművészet és a színházi előadás között. A könyv egyik fontos következtetése a divatperformanszok és divatkutatások szempontjából is kulcsjelentőségű. Azt állítja, hogy: „a performansz azonban folyton megújul, és könnyedén adaptálódik az olyan újabb tudományterületekhez, mint a kritikai kultúrakutatás és a posztkolonializmus.”³⁰ A disszertáció bevezető fejezet második alfejezetének fő megállapítása, hogy az említett elméleti keretek heterogén jellege és a performanszok változékony természete miatt belátható, hogy hiba volna csupán egyetlen elméleti feltevés mögé állva elemezni a performanszokat és divatperformanszokat, így csak azok kritikai olvasata révén, egy szoros szövegolvasáson (és performansz „olvasáson”) keresztül érdemes közelíteni a performanszokhoz.

A disszertáció második nagy fejezete a performansz, dekonstrukció és a posztdramatikus színház hármására épít. Tárgyalja a divatperformansz jelenségkörét, azok eltérő intencióit. Rámutat arra, hogy a divatbemutató miként transzformálódik a Guy Debord-i értelemben vett „spektákulummá”³¹. Arra, hogy a struktúrájukat és narratívájukat tekintve meglehetősen egyszerű és hasonló divatbemutatók jellege és eseménye változik majd a divat modern mechanizmusának köszönhetően. Nathalie Khan divatkutató *Catwalk Politics* című tanulmánya is jelzi, hogy a divatbemutató már a kezdetektől egy olyan „nyilvános esemény, marketing gyakorlat, ahol minden egyes show őrzi és fenntartja a saját exkluzivitásának auráját [...] és a show-nak csakis egyetlen célja van, mégpedig az, hogy az emberek emlékezzenek rá.”³² Khan a kifutóra mint médiumra tekint, s a divatperformanszt már „érzelmi kifutónak” (emotional catwalk) nevezi, amelyen lélegzetelállító teátrális produkcióknak lehetünk tanúi, vizuális látványosságoknak, amelyek magas szintű technikai tudásról árulkodnak. Kiindulásom szerint ez az átalakulás a bemutató eseményét nem csupán komplexebbé tette, hanem belőle valamiféle új, posztmodern autonóm műalkotást hozott létre. A divatbemutató természetéből következően ez az átalakulás elsősorban a színház és a performansz műfajaival való érintkezést jelenti, a transzmediális alakulásnak a legfontosabb mozzanata éppen teatralizálódása, mely eközben átírja a divatbemutató klasszikus narratíváját, átformálja a „hagyományos” szereplőt (a manökenből karakter formálódik), illetve a scenográfián keresztül színházi térré alakítja a kifutó hagyományos terét is. Nathalie Khan mellett erről az átalakulásról ír Nancy Troy és Jessica Bug is, akik abból indulnak ki, hogy a performansz egyre inkább médiuma és kommunikációs közege lett a nagy divatházaknak, amelyeket rendkívül drága produkciókban alkalmaznak, s ezen teátrális elemek beépülésével együtt a bemutatók is rendkívül kifinomulttá és látványossá, művészien megrendezetté váltak.³³ Kiindulásom szerint a divatperformanszok elemzésének egyik kulcskérdése éppen a performansz mint médium funkciója és létrejöttének

²⁹ CARLSON, *A színpadtól a színpadig ...*, 100.

³⁰ CARLSON, *A színpadtól a színpadig ...*, 99.

³¹ Vö. Guy DEBORD, *A spektákulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.

³² Nathalie KHAN, *Catwalk Politics = Fashion Cultures: Theories, explorations and analysis*, szerk. Stella BRUZZI, Pamela CHURCH GIBSON, Routledge, London, 2000, 114.

³³ Vö. Jessica BUGG, *Designing the Performance Space: Scenography at the Center*, Conference Paper, Body as site conference, Prague, 2011. <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/4942/>, illetve Nancy J. TROY, *Couture Cultures: A Study of Modern Art and Fashion*, The MIT Press, New York, 2003.

speciális körülménye. A nagy divatházak (1) a látványosság és az eladás érdekében használják (ki) a divatperformansz médiumát, míg ezek mellett a konceptuális és kísérleti megközelítések is jelen vannak. Különbséget kell tenni aközött is, hogy (2) a ruha egy speciális előadáshoz készül (például Rei Kawakubo egy operához tervez dekonstruktív dizájnú ruhát) vagy (3) a színházi előadás célja eleve az, hogy a tervező a ruhák nyelvén, saját vagy a ruhák materialitásának történetét mesélje el (például Király Tamás 2011- ben a Baltazár Színház egyik előadásához tervez konceptuális ruhákat). (4) Arra is akad példa, hogy egy egyszerű, dramatikus előadás ugyan performatív elemeket épít a standard előadásba és az előadásnak a divattervezés, vagy egy divattervező munkája csak tematikus eleme, vagyis a divat dramatizálása (például a Gólem Színház Szalonklára produkciója), de az sem ritka, hogy (5) a performanszban a textil vagy egy kiegészítő csupán rituális eszközként funkcionáljon, s tisztán a performansz műfajában marad meg a produkció véletlenszerűen alakult közönsége előtt, mintegy utcaszínházi módon (pl. Laurel Jay Carpenter performanszai). Olykor a divatperformansz pedig (6) politikai és társadalmi cselekvések színtere (például Király Tamás 1989-es divatsétája és performansza a Parlament előtt). Kiindulásom szerint a különféle produkciók között a határ nem annyira éles, mint ahogyan azt Ginger-Gregg Duggan jelzi³⁴, ezért gyakran előfordul, hogy a fentiek keverednek egymással. Álláspontom szerint Duggan tipológiája jelentősen leszűkíti a divatperformansz mint mediális közeg jelentését és lehetőségeit, amikor az egyes kategóriákba nagyrészt a marketingközpontú és egyértelműen inkább a nagy divatházakhoz köthető divatperformanszokról gondolkodik. A disszertáció további alfejezeteiben az összes itt, általam zárójelben említett példát szoros „olvasással” elemzem. Kiindulásom szerint a kortárs ruhaperformanszok esetében a klasszikus divatbemutató médiuma átalakul a teatralitás beépülésével, s ezek a performanszok akár a posztdramatikus színház meghosszabbításaiaként is értelmezhetők, ám ez az új eluralkodó teatralitás nem pusztán a színház beépülése és térnyerése a divatelőadásban.

A második nagy fejezet újabb alfejezete divat és dekonstrukció kapcsolódási lehetőségeit tárja fel az anyagi kultúra színterén. Efelől elemzi Maison Martin Margiela, Rei Kawakubo és Hussein Chalayan műalkotásait és dekonstruktív technikáit. Disszertációm ezen fejezetében nemcsak arra teszek kísérletet, hogy a dekonstrukció oldaláról hozzak fel néhány a divatot általában érintő problémát (így a divatipar fenntarthatatlanságát, az „ideális testkép” hamisságát), hanem arra is, hogy egy radikális posztmodern „divatfolyamat” (benne a tervezői gondolkodásmód, a ruha vagy a textil anyagsága, sőt divat elméleti percepciója) természetét próbáljam körülírni. A dekonstrukció ebben az értelemben az adott divatfolyamat sajátos performatív karakterét jelzi, egy új, kritikus tervezési gyakorlatra, illetve a divatiparra vonatkozó (ön)kritikára utal. A divat-tárgy és a divattervezés dekonstruktív iránya az „ellenállást” mint a mai divatfolyamat integráns és performatív lényegét gondolja el. Az ellenállás Freud által értelmezett fogalmát a derridai dekonstrukció is kulcs-jelentőségű aktivitásként kezelte. Felfedezői (Freud, Derrida, Paul de Man³⁵) felismerték, hogy az

³⁴ Duggan összesen öt divatperformansz típust emel ki, úgy mint *szubsztancia* (substance), *látványosság* (spectacle), *technika* (science), *szerkezet* (structure), *kinyilatkoztatás* (statement). Vö. Ginger-Gregg DUGGAN, *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*, Fashion Theory 2001/3.

³⁵ Sigmund FREUD, *Ellenállás a pszichoanalízissal szemben*, ford. MELLER Ágnes = Uő., *Sigmund Freud Művei I.* Budapest, Cserépfalvi, 1993. 141-151. Paul DE MAN, *Ellenzegülés az elméletnek*, ford. HUBA Miklós =

jellemző jegyeit is tárgyalom, mint a divatnyom, a szerzőség- és az elutasított mester-tervező pozíció, illetve divat és idő(divattörténet) sajátos viszonya, és az idealizált testkép és szabás dekonstrukciója. Ezek szemléltetéséhez példának hozom Maison Martin Margiela 1997-es rotterdami penész-divatkiállítását és Hussein Chalayan 1994-es Cartesia performanszát.

A második nagy fejezet harmadik alfejezete már egy konkrét elemzésen keresztül – a Baltazár Színház *Baltazáréji álom* című előadása – keresi az érintkezési pontokat divattervezés és színházi produkció között. 2011-ben az előadás egy olyan kifejezetten „divatszínházi”⁴² akció volt, ahol Király Tamás divattervező a rendezővel (Elek Dóra) és koreográfussal (Vass Lajos) együttműködve a divaton keresztül kívánta elbeszélni Shakespeare *Szentivánéji* álmát. A produkció érdekessége volt, hogy nem épített a dramatikusságra és a színészi beszédre, de a dráma szövegére sem. A rendezők nem Shakespeare dramatikusszövegét vitték színre, helyette más szcenikus elemekre támaszkodva a tánc, zene és a vizualitás, a dekonstruktív ruhák gazdag látványára lett építve a narráció. Az előadás valahol a performansz és színház köztesében mozgó produkció volt. Ebben az alfejezetben Fischer-Lichte „performativitás esztétikájának”, Hans-Thies Lehmann „posztdramatikusszínház” terminusának és Jean Alter tanulmányának értekeit hasznosítom az elemzéshez, mindemellett rámutatva arra is, hogy a Fischer-Lichte-i és Lehmann-i posztdramatikusszínház „performanszelméleteknek” milyen korlátai lehetnek, ha egy divatszínházi akció elemzésére alkalmazzuk őket. Ahogy arra Alter is utal, a performativitás az előadásban a színházi szemiozsis dekonstrukciójához vezethet. Alternél a performativitás magát a megértést szolgálja.⁴³ A performatív funkció viszont a jelek és jelölők állandó keresésénél átfogóbb és teljesebb befogadást igényel a néző részéről. Kiindulásom szerint a *Baltazáréji álom* éppen ebben a kettősségben gondolható el, a lehmanni posztdramatikussfogalom irányából és az alteri alapgondolatból együttesen érthető meg. Amíg egy minimalista referenciát működtet (Shakespeare szereplőit látjuk a színpadon, az előadás címe pedig a *Szentivánéji álom* sajátos parafrázisa), a performativitásnak karakteres szerepet szán. Jó példa erre a dekonstruktív ruhák jelentésnélkülisége. A fejezetben elemzem Hermia, Titania, Theseus, Hippolyta, Puck és Oberon ruháit.

A disszertáció harmadik nagy fejezete a hazai divat- és divatperformansz történet szocialista korszakára koncentrál. A késő szocialista korszak kulturális múltjának emlékezete az utóbbi időben nagy figyelemnek örvend itthon. Az 1980-as évek Magyarországa ugyan még szovjet ellenőrzés alatt állt (tehát az ország ekkor még a keleti blokk része volt), mégis liberálisabb, gazdaságilag és politikailag nyitottabb egypártrendszer volt társainál. A közelmúltban a rendszerváltás harmincadik évfordulójának apropóján számos kulturális rendezvény – ezek között kerekasztal beszélgetések, szakmai konferenciák – és kiállítás foglalkozott a témával és mutatott egyfelől nosztalgikus érdeklődést, másfelől a korszak mélyebb megértésére irányuló határozott szándékot. A korszak és az ekkor megvalósult performanszok vizsgálata azért is izgalmas, mert a hatalom a divattal szemben kettős mércét alkalmazott. Egyszerre volt számára reprezentáló és tagadott, hiszen a sztálini mítosz szerint a ruha az „örökkévalóságnak szól,”⁴⁹ míg a nyugati divat szezonálisan változékony. Olyan

⁴² FAZEKAS Orsolya, *Csak vállfákat hozzatok! Király Tamás a divatművész*, Alinea Kiadó, Budapest, 2014. 168., Vö. az előadás plakátjával, Uo. 169.

⁴³ Jean ALTER, *Referencia és performansz*, ford. IMRE V. Szilvia és IMRE JÉ Zoltán, Theatron 1999-2000/1.

reprezentatív ruhákra volt szüksége, amelyek alkalmasak voltak egy absztrakt ideológiai tartalom megjelenítésére.⁴⁴ Ezeket leginkább csak kifelé szeretne volna megmutatni a hatalom, ezért a szocialista ruhaipari versenyeken és nemzetközi vásárok (kiállítások) alkalmával reprezentációs célból készült ruhakölteményeket mutogatott a közönségnek. Először Djurda Bartlett vezeti be a „szocialista jó ízlés” fogalmát, amelyet aztán később F. Dózsa Katalin és Simonovics Ildikó divattörténészek is használnak. Ahogy Bartlett fogalmaz: „A szocialista jó ízlés ugyancsak a burzsoá örökségből merített. A proletár esztétika és a kispolgári „jó ízlés” keveredéséből létrejött új stílus saját jellegzetességeinek, a mértékletességnek, a higgadtságnak, az illendőségnek, a kényelemnek, a finomkodásnak és az eleganciának egyfajta hibrid elegyét termelte ki (...) A szocialista jó ízlés jegyében a rendszer olyan nyugati klasszikusokhoz is visszanyúlt, mint a Chanel kosztüm vagy a kis fekete ruha, amelyek a szocialista középosztály számára konvencionális, mégis csinos és elegáns viseletet biztosítottak, bár divatosnak már nem igazán nevezhetőek.”⁴⁵ Ezt a „szocialista jó ízlést” itthon Rotschild Klára testesítette meg.⁴⁶ A „szocialista jó ízlés” divatjával szemben jött létre a neoavantgárd ellendivat, amelynek emblematikus alakja itthon Király Tamás „ruhaszobrász” és performanszművész volt. Ebben az alfejezetben Király Tamás 1989-es parlament előtti performanszát a vinkeni és tseëloni⁴⁷ posztdivat terminusai és Baudrillard⁴⁸ felől elemzem. Szintén Baudrillard gondolataira támaszkodik Efrat Tseëlon divatkutató, aki abból indul ki, hogy a posztdivatot már eleve a jelentés feloldódása jellemzi: „a posztmodern divat a jelek és a jelentés közötti kapcsolat végpontját jelzi.”⁴⁹ Kiindulásom szerint Király Tamás parlamentruhas performansa is jó példa erre.

A harmadik nagy fejezet második alfejezete Király Tamás és Rotschild Klára divattervezők munkáinak és életútjainak performatív megjelenítéseit vizsgálja a hazai galériákban, így elemzi a Magyar Nemzeti Múzeum *Clara- Rotschild Klára: Divatkirálynő a vasfüggöny mögött* című kiállítását (2019. november 16. és 2020. március 30. között), illetve a Ludwig Múzeum *Király Tamás: Out of the box* (2019. július 12. és 2019. szeptember 15. között) kiállítását. Az alfejezet e két kiállítás komparatív összehasonlítását végzi el a kurátori munka és térkezelés alapján. Míg az *Out of the box* esetében a kurátor részéről egy performatív be nem avatkozást figyelhetünk meg, addig a *Rotschild* kiállítás esetében egy rendszerezett, a kurátor Simonovics Ildikó általi bravúros térkezelésének lehetünk tanúi. Utóbbi esetében az igényes falszövegek és egyéb mozgóanyagok rendkívül informatív narrációjának köszönhetően a tárlat sokkal élvezhetőbb a látogató számára, s divattörténeti szempontból is árulkodóbb (a laikus számára is) a korszakról.

A harmadik nagy fejezet harmadik alfejezete Király Tamás '80-as évekbeli divatperformanszait elemzi a divatelőadás színházi előadáskénti „keretezése” felől. A Király

⁴⁴ Djurdja BARTLETT, *Ideológia és viselet = Öltöztessük fel az országot! Divat és öltözködés a szocializmusban*, szerk. SIMONOVICS Ildikó – VALUCH Tibor, Argumentum Kiadó, Budapest, 2009, 18.

⁴⁵ BARTLETT, *i.m.*, 27-28.

⁴⁶ Rotschild Klára életrajzát lásd. SIMONOVICS Ildikó, *Rotschild Klára a vörös divatdiktátor*, Jaffa Kiadó, Budapest, 2019.

⁴⁷ Efrat TSEËLON, *Postmodern Fashion as the End of meaning: Jean Baudrillard = Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, szerk. Agnès ROCAMORA – Anneke SMELIK, London, IB Tauris, 2015, 215-232.

⁴⁸ BAUDRILLARD, *Symbolic Exchange and Death*, Sage Publications, London, 1976.

⁴⁹ TSEËLON, *i.m.*, 227.

Tamás halálát követően, 2014-ben kiadott emléket állító kötet⁵⁰ interjút elemezve az figyelhető meg, hogy a divatperformanszok résztvevői és a tervező barátainak visszaemlékezései ugyancsak a színházi előadás és a divatperformansz határainak lebontását célozzák. Ezek a visszaemlékezések arról tanúskodnak, hogy Király divatelőadásainak látványvilága és eszközei nem álltak messze a színházi előadásoktól (amelyek ezen időszakban azonban szintén cenzúrázva voltak). Az interjúkötet erre vonatkozó szövegeit összevettem Erving Goffman színházi keretelméletével⁵¹. A kötet interjút elemezve, meglátásom szerint, Király divatperformanszainak az esetében meglehetősen gyakori volt, hogy a nézők, s olykor akár a performerek⁵² is színházi eseményként, vagy előadásként próbálták érteni és befogadni ezeket a divatelőadásokat a kádári Magyarországon, ám a tervező ezeket vélhetően nem színházi előadásnak szánta. Ugyanakkor azt is meg kell jegyezni, hogy a tervezőnek az életpályája során több közeledése is volt az intézményesült színházhoz (jó példa erre a Baltazár Színházzal való folyamatos együttműködése). Kiindulásom szerint az interjúkötet számos olyan visszaemlékezést kínál, melynek közös jellemzője, hogy a nézők a látványosság köré épült történetekben vélnek felfedezni hasonlóságokat a divatelőadások és a színházi előadások között, amely ugyan nem meglepő a neoavantgárd műalkotások stílris/műfaji behatárolhatatlanságának következtében. A divatperformansz mint új „műfaj” és benne Király avantgárd konstrukciókat felvonultató színpadi vízióinak sokoldalúsága valószínűleg a fennálló hatalom számára sem volt egyszerűen interpretálható jelenség. A Soós Andrea és Muskovics Gyula által írt, 2017- ben kiadott Király Tamás kötet éppen a nehéz besorolhatóság mellett érvel, amikor azt állítja, hogy ez az újonnan feltűnő műfaj kikaput jelentett a hatóságok és a politika által ellenőrzött mindennapokban.⁵³ Ha az ellenőrizhetőséget és a műfaji besorolhatóságot említjük objektív kategorizáló keretnek, akkor azt is érdemes megjegyezni, hogy Király Tamás divatelőadásai, márcsak szövegnélküliségük apropóján is, jóval nehezebben voltak olyan módon cenzúra alá vonhatóak, mint a dramatikus színházi előadások többsége ekkortáj. Király '80-as évekbeli performanszai közül egyik részleteiben is elemzett példám az 1989-es performatív divatséta volt a Batthyány téren, amelyet Paul de Man ironia fogalma felől vizsgáltam. Kiindulásom szerint Király performansza nemcsak kritikája a tényleges politikai rendszernek, hanem inkább a szocialista jó ízlés allegorikus dekonstrukciója és saját (tervezői) pozíciójának ironikus átírásaként is működtek. A performanszban megjelenő ruhadarabok anaforikus képként jöttek létre, gyakran egy katakretikus figurativitással, értelmetlen játékosággal együtt.

A harmadik nagy fejezet negyedik alfejezete a Gólem Színház divattörténetet tematizáló, Szalonklára című online monodrámájának elemzése. Az előadás premiere a pandémia kényszerhelyzete miatt került az online térbe, így dupla kihívást jelentett a rendezőnek. Egyrészt azért, mert monodráma révén (amely egy a speciális szólóműfaj) „műfajának reprezentálása nem egységes a színházelméletben és a színházi gyakorlatban (...) kevés monodráma-előadás kanonizálódik, és a színháztörténetek sem az egyszemélyes

⁵⁰ FAZEKAS, *Csak vállfákat ...*

⁵¹ ERVING GOFMANN, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, ford. HABERMANN M. Gusztáv, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981.

⁵² FAZEKAS, *Csak vállfákat ...*99.

⁵³ MUSKOVICS Gyula – SOÓS Andrea, *Király Tamás '80s*, Tranzit.hu Kiadó, Budapest, 2017, 31.

előadások mentén íródnak”⁵⁴, másrészt a színésznek (Sipos Vera) a járvány miatt az élő közönség visszacsatolása nélkül kell játszania. A Gólem Színház monodráma kísérlete afelől is érdekes, hogy már nemcsak az archiválás irányába nyit, hanem reagál arra az itthon újonnan jelentkező nézői igényre is, melynek értelmében a karanténba zárt közönség többé nem a régi (olykor nem is igazán jó minőségben megőrzött) előadások felvételeit akarja már élvezni, hanem új előadások megjelenését várja. A Szalonklára hazánkban szinte az egyik első képernyőre alakított darab volt. A monodramák egyik sajátos jellemzője azonban éppen az intimitás, a személyesség hangulata és érzése, s ennek elérése az online közvetítés esetében meglehetősen nehézkes. Innen nézve is kulcskérdés, hogy a mediális közvetítettség ezt az intimitást mennyire írja felül, fordítja esetleg éppen visszájára. Szintén ebben az alfejezetben tárgyalom színház és járvány kérdéskörét Antonin Artaud: *Színház és pestis* című esszéje felől. Kiindulásom szerint, ha az online bemutatott előadások a színházba járás örömét és élményét pótolni nem is tudják, izgalmas kísérleteikkel mindenképpen hozzájárulnak a színház mediális térnyeréséhez. Álláspontom szerint a *Szalonklára* előadás kétségtelenül nem divatperformansz a maga hagyományos értelmében, inkább egy olyan posztdramatikus színházi előadás, amely a Kádár-korszak csúcsdivatjának és tervezőjének ellentmondásos történetét meséli el. Tehát a színházi előadás felől történik a divat (mint történet) elbeszélése, miközben a divatperformanszok általában éppen ennek ellenkezőjére tesznek kísérletet, vagyis a teatralitást kihasználva akarnak olykor kifejezetten színháztól kölcsönzött elemeket belecsempészni a produkciókba.

A negyedik nagy fejezet első alfejezete Antonin Artaud kegyetlen színházkoncepcióját járja körül Jacques Derrida olvasata felől, és kapcsolja össze azt a performanszkutatással, Alexander McQueen divatperformanszaival. Artaud egész életében minden erejével egy saját színházi nyelv megteremtésén vagy még inkább: egy színházi ősnyelv újrateremtésén munkálkodott, amelyre Derrida is felfigyel. Derrida Artaud olvasata értelmében a teatralitásnak „keresztetnie kell és részről részre helyre kell állítania a «létezés» és a «húst».”⁵⁵ Olvasatában Artaud a logocentrizmussal szembeállva a színházat visszavezeti a pre-logikus gyökereihez. Artaudnál nem csupán a dramatikus „nyelv” szétverése a cél, sokkal inkább a színház teljességének, produkciójának és nézésének módja, a létrehozás és a befogadás dekonstruálódik. Derrida a nyugati, reprezentációs színházat, amelyet a beszéd és a szöveg (és a „súgó” ural) teologikusnak nevezi. A logosz színháza ez, amelyet a beszéd ural és egy elsődleges logosz tervezete, ami a távolból irányítja a színházat. A derridai értelemben vett „súgóluk” pedig a reprezentáció középpontja. Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródásában* szembeállítja egymással a nyugati, logocentrikus színházat és Artaud kegyetlen színházat. A performansz Derridánál az utóbbihoz tartozna. Artaud meg kívánta változtatni a nézőtér és színpad korábbi viszonyait, egy olyan befogadasközpontú színházesztétikát vázol – Alexander McQueen divatperformanszaihoz. nagyon hasonlóan – amelyben „az igazi színdarab felrzza álmukból az érzékeket, felszabadítja az összesajtolt tudattalant, feltámasztja a közönségben a lázadás lehetőségét.”⁵⁶ A kegyetlen színház

⁵⁴ BALASSA Zsófia, *Csak egy színész: A monodramáról és a közelmúlt szólóprodukcióiról Magyarországon*, Színház 2021/2, 6.

⁵⁵ DERRIDA, *A Kegyetlenség Színháza...*, 23.

⁵⁶ Antonin ARTAUD, *A színház és hasonmása*, ford. BETLEN János = Uő., *A színház és az istenek. Válogatott írások*, szerk. FEKETE Valéria, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1999, 127.

hallucinatorikus metonimikus, szomszédosságokra (és nem metaforikusságra) épülő tárgyiasság. Helga Finter aztán Artaud kegyetlen színházát a lacani Valós rendjébe helyezi, melyben a kegyetlenség a Másik, amit másokra projektálunk és másokban fixálunk.⁵⁷ Kiindulásom szerint lényeges, hogy a lacani értelemben vett Valós keretében formálódó színtér szorongás közegében épül ki és traumatikus természetű. A kegyetlenség Artaud-nál a traumatikusság metonímiája. Artaud kegyetlen színházában a színész élő hieroglifiként játszik. Játékával közvetlen hatást kell elérnie a néző testi létében, vágyaiban jelenlévő tudattalanjára. Kiindulásom szerint Artaud fantáziájában és alkotási módjában abszolút fontos egy határozott testi regresszió, egy megkettőzés (híres írásának címe is „*A színház és hasonmása*”), ami a jelentéssel működő ödipális mögé tud lépni és testi, érzéki rétegeket tud feltárni. Alexander McQueen performanszainak esetében ez az Artaud-i koncepció és a benne rejlő trauma⁵⁸ – egy ismétlési kényszer felől – továbbíródik, s a nézőben nemvárt érzéseket kelt. Az ötödik nagy fejezet további alfejezetei McQueen performanszait pontosan efelől elemzi, vagyis egy ilyen, Artaud kegyetlenség színháza felőli olvasási kísérletre vállalkozik, hiszen Artaudhoz nagyon hasonló szerepe és hatása van a divattörténetben Alexander McQueen performanszainak is, amelyek folyamatosan éles kritikát váltottak ki, újszerűségük pedig felforgatta a divatshow korábbi „nézését,” a közönség tekintetét.

A negyedik nagy fejezet második alfejezete McQueen Voss performanszát (2000) elemzi, ahol a tervező a modelleket a látástól fosztja meg amikor egy olyan üvegekockába zárja őket, amelyből ők láthatóak a közönség számára, viszont maguk már nem látnak a kocka üvegén túlra (csak saját tükörképüket szemlélhetik). A performansz a tervezett időponthoz képest két órával később kezdődik, s addig a közönség csak egy tükrös üvegekockát látott, amelybe saját magát szemlélhette. A performansz tényleges kezdetén, amikor az üvegekondéner kivilágosodott a néző egy kórház pszichiátriai osztály kellős közepén érezhette magát. A tartósan szembe állított tükör „Narcisszusz vizeit idézi meg, azét, aki immár semmi mást sem fog látni csak önmagát, semmit maga körül (...) egy spekuláris izolációba kényszerül.”⁵⁹ Amikor megvilágosodik a tükörkocka belseje, akkor a néző nárcisztikus identitásába, önmaga képébe íródik be mindaz, ami majd a kockán belül láthatóvá válik. McQueen tehát a nézőt önvizsgálatra akarta kényszeríteni, aki azonban Caroline Evans szerint inkább egy „paranoid önismeretbe” keveredik.⁶⁰ Álláspontom szerint McQueen szembesíteni akarta a nézőt saját patológiájával, szadisztikus kényszereivel, obszcén, primér nárcisztikus, olykor felidézhetetlen traumáival. Ilyen szembesítés lesz majd a performansz végén a tükörkockában kinyíló újabb doboz tartalma, amelyből Michel Oley meztelen aktja bújik elő, aki egy óriási tehénzarvból készült ágyon hátradőlve, maszkos fejét lehajtva, lélegeztetőgépre erősítve feküdt mozdulatlanul.

⁵⁷ Helga FINTER, *A test és hasonmásai: A nő(i)ség színpadi (de-)konstrukciójához*, ford. KISS Gabriella, MÍCIKI Ágnes, *Theatron* 2004/2., 45- 56.

⁵⁸ A trauma mindig valamilyen *esemény*, azaz megjelenik benne egy külső, külvilági hatás, a valóság sajátos, szubjektíven átélt betörése az egyén életébe. Az esemény valami olyan (élet)történetet elindító történés, amely belső, tudattalan interpretációt kap, a külső és belső határára kerül, az én-struktúra dinamikus (folyamatosan élettörténetté váló) mozzanata lesz. „Hívás” jellege van, azaz ismétlődően választ kíván, miközben megválaszolhatatlan marad. A trauma továbbá „visszamenőlegesen”, azaz az utólagosság módján (*nachträglich*) működik.

⁵⁹ Jacques DERRIDA, *Memoirs of the Blind – The Self-Portrait and Other Ruins*, ford. Pascale-Anne BRAULT - Michael NAAS University of Chicago Press, Chicago, 1993, 40.

⁶⁰ Caroline EVANS, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, New Heaven – London, 2003, 94.

Ebben a fejezetben a performansz elemzése Jacques Lacan tekintet és látás problémájának működésén keresztül⁶¹. A *Voss* alapstruktúrája ilyen látványok és tekintetek kusza halmaza. Az első a közönség nézése, ők a látványhoz szeretnének jutni, megnézni egy divatbemutatót, látni a legújabb trendeket a csinos ruhába öltöztetett, szabályosan felvonuló manökeneket és a rajtuk fétisként működő gondosan megtervezett ruhákat. E voyeur pozíciót azonban már a show kezdete felülírja. A nézők csak az őket tükröző üvegekockát látják. Látvány helyett egy vak, vagy vakító tekintet destruálja vágjukat. Amikor elkezdődik a divatbemutató, akkor már látnak, de ezzel együtt egyfajta vakságot is „látanak”, hisz a manökenek a belülről kivilágított üvegekockából nem látnak ki, csak érzik, tudják, hogy tekintetek verődnek rájuk. Folyamatosan tapogatják látás- határukat, a belülről tükrös felületet. E tekintetek tükrében aztán nem is kifejezetten manökenként viselkednek. Patológiás gesztusokkal és kiegészítőkkal keringenek a kocka láthatatlan tekintetekkel vert közegében. A performansz utolsó részében mindez tovább bonyolódik. A nézők előtt a kisebb kocka megnyílásával egy mindenkire – a kockán belüliekre és különösen a kockán kívüli nézőkre – rávetülő tekintet, egy anamorfikus enyészpont, az *abjekt* test visszahatása és tükre kezd működni. Kiindulásom szerint a *Voss* performansz esetében az is különös, hogy McQueen divatperformanszának fétis-stratégiája más tematikájú, komplexebb mint a szokásos divatbemutatók (például *Victoria's Secret* show) fétis kreációi. McQueen nem fétist⁶² jelöl és jelent, hanem fétis- folyamatot visz színre, teatralizálja a fétist. A fétisizmus Derrida szerint kettős természetű: hasítás és tagadás van benne, és e kettő egyszerre: „a fétis konstrukciója (Aufbau) *egyszerre* épül tagadásra és az állításra (Behauptung) az állításra és a kasztráció állítására.”⁶³ Ettől lesz a McQueen prezentáció heterogén teátrális esemény. McQueen prezentációi abban igen komplexek és abszolút felkavarók, hogy egyszerre mutatják fel a divat fétisiztikus alaptermészetét és jelölik meg a megtagadottat is. McQueen tehát nem fétist mutat fel, hanem a fetiszizálás folyamatát mutatja meg.

A negyedik nagy fejezet harmadik alfejezete McQueen *It's Only a Game* performanszát elemzi (2004), amelyben a tervező a megrendezett mozgásra és a modellek bábú jellegére, a divatiparban annyiszor hangsúlyozott manöken-babára (fashion doll) helyezte a hangsúlyt, kimetszve a performanszból így azt a korábban McQueentől megszokott artaud-i kegyetlenséget, amely a korábbi bemutatók lényegi eleme volt nála a fétisen, a traumán és az abjekten keresztül. A performansz a sakkjátékon alapult, így összesen harminckét modell viselte McQueen ruháit. A kivilágított sakktabla parketten gyalogok, futók, bástyák, huszárok és egy király és királynő páros lépkedett (a játékszabálynak megfelelően) s akik a „rendezői” hang utasításainak megfelelően mindig oda léptek, ahova a játékmester elvárta. Olykor kiütve a másik bábút, aki így távozásra kényszerült a kifutóról. A kiütött bábuk távoztak a kifutóról egészen addig, amíg el nem hangzott a „sakk matt” a játékmester szájából. Ebben az alfejezetben a performansz elemzéséhez Edward Gordon Craig *Über-Marionette* esszéje felől közelítünk. Craig Artaud-hoz hasonlóan az individuum tagadását és a színház „újrateatralizálásának” szükségességét hangsúlyozza és egy másfajta színészi játékot kíván – abból indul ki, hogy a

⁶¹ Vö. Jacques LACAN, *Of the Gaze as Object Petit = Four Fundamental Concept of Psychoanalysis*, ford. Alan Sheridan, Penguin, Harmondsworth, 1979, 67-123.

⁶² A fétis Freudnál egy személyes tárgy és viszony, egyfajta pótlék. Vö. Sigmund FREUD *A fétisizmus*, ford. MÁYAY Péter, *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Filum Könyvkiadó, Budapest, 1997, 155-156.

⁶³ Jacques DERRIDA, *Glas*, ford. John P. Leavey – Richard RAND, The University of Nebraska Press, Lincoln, 1986, 210.

színész teste a teatralitás felülete. A teatralitást éppen a mesterkéeltség és a test bábú jelleg adja. Ahogy P. Müller fogalmaz: „Craig a drót végét a rendező kezébe adja. Ő – a rendező – lesz az, aki a színészt, annak minden mozdulatát, megnyilvánulását a kezében tartja, aki a színpadi előadást mozgatja.”⁶⁴ Craig Über-Marionette koncepciójában a színésznek egyesíteni kell magában a színész és a báb kedvező tulajdonságait, hiszen az emberi test természeténél fogva (ami már eleve folyton reprezentál valamilyen módon) „alkalmatlan rá, hogy a művészet anyagául szolgáljon.”⁶⁵ Craig szerint a színész testének csak akkor tud parancsolni, ha „géppé változtatja.” Ötvöznie kell a báb és az ember tulajdonságait. Kiindulásom szerint McQueen elemzett performansa Craig koncepcióján keresztül kérdez rá a divatipar modelljeinek gépies mozgására és a test uniformizálására, illetve az Elizabeth Wissinger által tematizált „glamour műhely”⁶⁶ működés módjára. Kiindulásom szerint az *It's Only a Game*-ben a beszabályozott mozgás, a modellek mint megelevenedett sakk-bábuk mind a craigi Über-Marionette elmélet ironikus lenyomatai voltak McQueen hús-vér marionett színházában.

A negyedik nagy fejezet negyedik alfejezete McQueen *Highland Rape* performanszának (1995) trauma színrevitelét elemzi. A divatperformansz megosztó fogadtatása és hatása – amely egyesekből dühöt, másokból lelkesedést váltott ki – azt jelzi, hogy McQueen olyan destruktív képzeteket tudott színre vinni, amelyek kényszerűen leképeződtek a befogadók önismeretében is. Azt is meg szükséges jegyezni, hogy a trauma diskurzusa ekkortájt uralta a londoni iskola tervezőinek munkáit. Ahogy Caroline Evans fogalmaz, „az 1990-es évek nyugtalanító divatképeit és dizájnját már eleve traumatikusnak nevezhetnénk.”⁶⁷ Evans is említi, hogy McQueen performanszában traumatizált testek lettek színre víve. Ebből kiindulva ez a fejezet Freud trauma,⁶⁸ illetve Abraham és Torok kriptá (*crypte*)⁶⁹ fogalmi felől elemzi a *Highland Rape* performanszt, amely egyszerre McQueen személyes traumáját, élettörténetét viszi színre, másrészt reflektál a skót nemzet traumatikus eseményére, a Cullodeni csatára. Kiindulásom szerint a *Highland Rape* esetében McQueen a modellek és ruhák szokásosan tündöklő (ön)prezentációjába félelmet, szorongást keltő *abjekciót* kever. A modellek csábítás helyett inkább félelmet keltenek, ezáltal McQueen a divatperformanszban megfordítja, kicsavarja a

⁶⁴ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 129.

⁶⁵ Edward Gordon CRAIG, *A színész és az übermarionett*, ford. Szántó Judit, Színház 1994/9., 35-36.

⁶⁶ Elizabeth A. Wissinger *This Year's Model: Fashion, Media, and the Making of Glamour* című könyvében a modellek divatiparban betöltött szerepét, a női test szexuális tárgyiasításával kapcsolatos kultúratudományi diskurzusokat tárgyalja. A Hollywoodi filmek csillogásától kölcsönözve a szót „*Glamour labor*”-nak (glamour műhelynek) nevezi az önstílus, a megjelenés és az imázs kialakításának speciális módját, amelyet a modellek mint médiumok közvetítenek felénk. „Nem a divatmodellek lennének-e azok az emberek, akiket szeretünk gyűlölni? A lehetetlen ikonok, akiknek embertelen arányai mindannyiunkat ráébresztenek saját elégtelenségünkre?” – teszi fel a kérdést. A *Glamour labor* egyszerre eszményi és elérhetetlen. Vö. Elizabeth A. WISSINGER, *This Year's Model: Fashion, Media, and the Making of Glamour*, New York University Press, New York, 2015, 1.

⁶⁷ EVANS, *Fashion at the Edge...*, 217.

⁶⁸ Sigmund FREUD, *A halálöszön és az életöszönök*, ford. KOVÁCS Vilma, Világirodalom Kiadó, Budapest, 1923, 9.

⁶⁹ ÁBRAHÁM Miklós – TÖRÖK Mária, *Rejtett gyász és titkos szerelem*, ford. ERŐS Ferenc – MIKLÓS Barbara, Thalassa 1998/2-3., illetve NICOLAS ABRAHAM – MARIA TOROK, *The Shell and the Kernel*, ford. Nicolas T. RAND, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

voyeur nézői tekintet. A ruhák mellett (melyeken tépések és erőszak nyomai voltak felfedezhetőek) a modellek megjelenése is teátrális volt: egyesek arcán flörtölő mosolyt, míg másokén fájdalmat és zavartságot tükröző gesztusok köszöntek vissza. Az egyik modell a kezét a szoknyája részébe csúsztatta, mintha a nemi szervét akarná megérinteni, miközben szuggesztíven az ajkába harapott. A másik modell megtört, imbolygó járással botladozott a színpadon és a csupasz mellét a kezével igyekezett eltakarni. Alison Bancroft érvei mentén (aki McQueen performanszait a pszichoanalízis eszközeivel elemzi) tovább elemezve a performanszt úgy tűnik számomra, hogy McQueen esetében a ruhák és a performansz is inkább a lacani Szimbolikusba való beépülés lehetetlenségét jelzik, vagyis a nő teste nem konstituálódhat meg szexuális tárgyként. Ennek igazolásaként Laura Mulvey *Vizuális öröm és narratív film* című tanulmányának gondolatai felől⁷⁰ (és az arra érkezett kritikák⁷¹, illetve az azokra adott válasz felől⁷²) is megvizsgáltam a performanszt. Álláspontom szerint a Mulvey által leírtakhoz nagyon hasonlóan jön létre a divatbemutató nézőjének férfi tekintete, amelyben a néző (akár férfi, akár nő), egy voyeur férfi tekintetet mozgósít magában. McQueen performansza pedig pontosan ez ellen a férfi vágyakozó-szemlélődővel szemben hozza létre a *Highland Rape* performanszt, valahol a divatshow és a horror határán. A voyeur férfi tekintetét visszaveri a trauma látványa, amely így többé nem leli örömét a női modell test erotikus látványában. A néző ehelyett inkább szégyent érez, s így jön létre a McQueen-i kegyetlen divatszínház (amely Artaud-hoz nagyon hasonló). Ezek mind olyan szempontok, amelyek megkérdőjelezzik és lerombolják a divatperformansz nézőjének férfi(as) tekintetét. Álláspontom szerint a nő a nézhetőből és élvezhetőből egy traumatikus támadás vagy nemi erőszak áldozatává válik. A modell testének egyszerre vádló és hívogató tekintete a nézőre vetül, és az elragadja és megsemmisíti a néző voyeurisztikus-szkopofilikus örömét.

A negyedik nagy fejezet ötödik alfejezetében a *Widows of Culloden* performanszt (2006) elemzem, mint a *Highland Rape* meghosszabbítását (utóbbi a trauma, míg előbbi a melankólia színrevitele). A performansz címe a gyászra utalna (Culloden özvegyei), miközben álláspontom szerint a performanszban a melankólia színrevitele zajlik. A melankolikus olyan képzeteket, művészi, színi részleteket teremt, amelyek csak helyettesítik az introjektált/inkorporált nem-létezőt. Nicolas Abraham kifejezésével élve, egy jelentés-mélység nélküli realitást, egy metaforikus bensőségből redukált antimetaforát hoznak létre és e dologtárgyakon keresztül pedig egy titkos, felbonthatatlan sírboltot („kriptát”) teremtenek meg a személyen belül. A performanszban fekete csipkébe és selyembe öltöztetett gyászruhát hordó özvegyek, a szellemeket idéző piszkos fehér fodros csipkeruhákban lefátyolozott valódi özgancsot viselő modellek és mellrésznél míderezett skót tartanban feltűnő fiatal lányok

⁷⁰ Laura MULVEY, *Vizuális öröm és narratív film*, ford. MURÁTH Rita = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrúd – SÁRI László, Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

⁷¹ Teresa DE LAURETIS, *Női filmek új megközelítésben*, ford. BECK András, Metropolis, 2000/4. <https://metropolis.org.hu/n-337-i-filmek-uj-megkozelitesben-1>, illetve Mary Ann DOANE, *Film és maszk*, ford. JAKAB Enikő, Metropolis, 2020/4.

⁷² Laura MULVEY, *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema Inspired by Duel in the Sun (King Vidor 1946)*, Framework, The Journal of Cinema and Media, 1981/15-17.

elevenednek meg a kifutón, ezek mellé kerül a performanszban Kate Moss⁷³ hologram fantomja. A fejezet elméleti háttere Julia Kristeva *Gyász és melankólia* írása,⁷⁴ illetve Nicholas Abraham⁷⁵ és Jacques Derrida fantom⁷⁶ fogalma. Ebben a fejezetben a jelenlét dekonstrukciós (Derrida) és egyben pszichoanalitikus közelítései (Abraham, Torok) felől vállalkoztam arra, hogy a *Widows of Culloden* performanszt mint traumanyomot, transzgenerációs fantomot és pszichikai sírboltot értelmezem. Kiindulásom szerint a *Widows of Culloden* esetében a színháztudományi diskurzusban gyakran alkalmazott olyan jelenlételméletek, mint Jane R. Goodall, Cormac Power, Peter Brook elméletei nem nyújthatnak adekvát elemzési keretet a hologram-performanszhoz, hiszen a jelenlétet a fizikai itt lét és nem lét felől, vagyis szigorúan a színész/előadó testi jelenléte felől értelmezik. McQueen *Widows of Culloden* performansza, – ahogyan azt ebben a fejezetben Nicolas Abraham és Maria Torok és Jacques Derrida írásai felől igyekeztem kifejtetni – azonban nem attól különleges csupán, hogy Kate Moss teste hús vér formájában nem jelenik (és nem is jelenhet) meg a show terében, vagy, hogy a ruha (ami minden divatbemutató „értelme” és „tárgya” kellene hogy legyen) ebben a performanszban teljesen dematerializálódik. Bizonyos értelemben nincsen kit és mit néznünk, nincsen valós személyes jelenlét, nincsen valódi textil sem. Mégis valami vagy valaki jelen van dologként. Ott van a performanszban és manipulál, néz minket. Úgy érezhetjük, hogy visszaveri a tekintetünket. Derrida javaslatának értelmében „meg kell haladnia tehát minden jelenlétet mint önjelenlétet (*présence à soi*)”⁷⁷ – vagyis túl kell lépni az önmagunknak való jelenlét elvén. Mi magunk úgy vagyunk önmagunk számára jelen, mintha egy kísértet lakna bennünk. Ahogyan arra Derrida dekonstruktív jelenlét fogalmával figyelmeztet minket: a fantom jelenléte (és ez az abrahami értelemben vett bennünk lakozó fantomra is érvényes) bár jelen van, mégis túl van az „élő jelenen általában”⁷⁸ Nem véletlen, hogy McQueen előhívja a cullodeni csata kísértetét, a tartant és a bemutató végén egy hologrammos képzetet visz színre. Egy jelenlét nélküli jelenlétet, magát az űrt. McQueen traumája így beleíródik a performanszba a képiség szintjén. A pszichoanalízis felől szemlélve egy primér nárcisztikus anya-figura lakik minden ilyen visszaverődő tekintet mélyén. Ő az „igazi fantomja”, lakója a kriptának. De róla semmit sem tudunk, nem is szabadna tudnunk, anaszémikus tárgyteremtődések helyettesítik, csak a nemlétezésen át tudjuk meg létezését. De a „kripta hatást”, vagy „fantom hatást” a kísérteties létezésű hologram Kate Moss felbukkanása, légies lobogása, majd eltűnése által „éli meg” a közönség, aki a performanszt nézi. Pontosan ettől lesz kegyetlen McQueen performansza, vagyis attól, hogy a történelmi és transzgenerációs fantom Moss hologramosított testén keresztül jó el a nézők számára. Moss hologramja mintegy kriptizálja, vagyis elfedi, eltünteti azt az introjektív értelmet, amit Abraham társszimbólumnak nevez. A fantom és a kripta, az

⁷³ Kate Moss ekkor a divatvilág által saját „valódi” testi jelenlétében megmutathatatlan és radikálisan (el)űzött. A modell botránya ekkortájt robban ki. 2005-szeptember 15-én a *Daily Mail* egy leleplező cikket közölt róla fotókkal „Cocaine Kate” címmel. McQueen, (aki ekkor a Guccinak dolgozik) azonban a show végén hologram formájában testesíti meg és valamilyen módon így mégis színpadra küldi Mosst, akivel a legtöbb divatcég szerződést bontott az eset miatt.

⁷⁴ Julia KRISTEVA, *Black Sun – Depression and Melancholia*, Columbia University Press, New York, 1989.

⁷⁵ Nicolas ABRAHAM, *Seminar on the Dual Unity and the Phantom*, *Diacritics* 2016/4., 14-39.

⁷⁶ Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, ford. BOROS János – Csordás Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1995.

⁷⁷ DERRIDA, *Marx kísértetei...*, 9.

⁷⁸ Ehhez bővebben lásd: Jacques DERRIDA, *A hang és a fenomén: A jel problémája Husserl fenomenológiájában*, ford. SEREGI Tamás, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 77-83.

anaszemikus megszakadás következtében azt jelzi, hogy itt ilyen szimbolikus realizálás nem lehetséges, a cserép másik fele (a tudattalanba rögzült más valaki tudattalanjának traumatikus képzete) visszavonhatatlanul elveszett: nincs összeillesztés, a szimbolikus helyén hiány található. A kriptát (pontosabban McQueen divat-kriptáját, életének mélyét), így Kate Moss hologrammikus teste őrzi hamis nyomként.

Az ötödik nagy fejezet első alfejezete a pandémia performativitásának kérdéskörét tárgyalja egy általános, leginkább filozófiai diskurzusban (elsősorban Jacques Derrida *ÉletHalál*⁷⁹ szemináriuma, illetve Antonin Artaud *Színház és pestis* írása felől⁸⁰). Artaud gondolkodásának centrumában az állt, hogy a létben elsődleges pestis, perverzió és halál hogyan destruálja az élet koherens menetét, vagyis a „túl” hogyan dekonstruálja az „innennt”. Derrida megfordítja a logikát: Freud könyvét, a *Túl az örömelvent* követi és írja újra, azaz az életből, a logocentrikus vágyból indít és fokozatosan fedezi fel benne és Freud írásában a „túl”-t, vagyis a kín-elvet, a narratívát felfüggesztő ismétlési kényszert, végül magát a halálöszönt is. Az élet és halál jelensége tárgyi ellentétükön messze túlmenő jelentőséggel bír, így a kegyetlenség színháza az életbe olvadt halál színháza, mely az inhumán mélység felől felszámolja a jelenlétet, az öröm abszolutizálását. Igen hasonlóan, mint a pandémia. A Covid-19 világjárvány megjelenése teátrális, váratlan volt. Az élet egy újfajta tere nyílt meg azzal, hogy kényszerű szinterek teremtődtek, új közösségi szabályok születtek, amelyek korlátozták a testek érintkezését, elkerülve így a megfertőződést. Ezeknek a rendelkezéseknek azonban messzemenő következményei lesznek a kultúra fogyasztására és a társas kapcsolatok alakulására, de előidézik majd a digitális divat térnyerését is. Szintén Derrida *ÉletHalál* szemináriumát felidézve Areej Al-Khafaji abból indul ki, hogy „A vírus, az »ismeretlen és láthatatlan aláíró«, halott egy bizonyos ideig, de akinek a *nyoma* láthatóan a vadállatok túlélésért folytatott *küzdelmét* jelzi, hasonló alapon működik, mint az ember a természeti törvényben. Mindketten osztozunk a világ iránti vágyban vagy a világ iránti akarásban.”⁸¹ Talán pontosan ez „a világ iránti vágy” inspirálta azokat a színházi előadásokat és divatfilmmé (fashion film) emelt bemutatókat-performanszokat, amelyek a karantén idején sem mondtak le arról, hogy egy adott kollekció, vagy előadás (vagyis a művészi produktum) be legyen mutatva az online térben. A divat világát és a performanszművészet világát egyaránt súlyosan érintette a bezártság és az emberi testek találkozásának akadályoztatása. Míg a performanszművészet egyik lényegi eleme (mondhatni performatívuma), az élő közönség gyakorlatilag erőszakkal ki lett zárva az előadásból, addig a divatipar számára a pandémia eleve egyet jelentett az üzletág halálával, hiszen nemcsak a harmadik világbeli beszállítóláncok leállítása miatt akadt meg az eladás, hanem amiatt is, mert az embereknek hirtelen nem volt szükségük már a társasági eseményekhez.

⁷⁹ Derrida három módon gondolkodik az élet/halál kérdéséről. A modern biológia és genetika élettudományai (Jacobs és Canguilhem írásai) adják az elsőt, Nietzsche a másodikat. A harmadik – és a leginkább részletes – dekonstruktív elemzés Freud *Túl az örömelvent* című 1920-as könyvéről szól. Jacques DERRIDA, *Life Death*, szerk. Pascale-Anne BRAULT – Peggy KAMUF, ford. Pascale-Anne BRAULT – Michael NAAS, Chicago University Press, Chicago-London, 2020,

⁸⁰ Lényeges megjegyezni, hogy a pestis mindig az élet és halál átmenetében, ezek peremén vagy talán az általuk megnyíló szakadékban jelentkezik. Az abszolút performatívum, mely biológiai jogosultsága alapján, a tünetek eseménysorozatába hozza az életet. A pestisnek – akár a koronavírusnak – sajátos testi hatékonysága van: a kegyetlenség színházát játssza.

⁸¹ Areej AL-KHAFAJI, *Coviderrida: The Pandemic in Deconstructive Philosophy, Derrida Today* 2022/1., 67-84.

Az ötödik nagy fejezet második alfejezete a divatfilm (fashion film)⁸² médiumára koncentrál, a Dior ház *Le mythe Dior* (2021) című divatfilmjét elemzi. Nick Rees-Roberts álláspontja szerint a fashion film különféle filmes műfajokat és formátumokat ötvöz, s jelenségkörének elterjedése összefügg azzal a digitális médiához kapcsolódó átalakulással, amely a média konvergenciában mutatkozik meg⁸³. A divatfilmet ért kihívás éppen a gyorsan változó újmédia természete felől érthető meg, amely egyszerre alakítja és ássa alá a divatfilm lehetőségeit és keretét. Mindehhez hozzá szükséges tenni, hogy a divatfilmek megerősödéséhez vezet a pandémia-korszak is. A fashion filmek lényegében olyan kisfilmek, amelyek a világhálóra kerülnek fel, majd a közösségi médián keresztül terjednek tovább a felhasználók általi megosztással. Rees-Roberts könyvének első oldalain maga is felteszi a kérdést, hogy vajon „a fashion film médium, avagy műfaj, esetleg a filmgyártás egyik módja?”⁸⁴ Kérdése azért is releváns, mert a divatfilm egyszerre művészi produktuma egy filmrendezőnek, miközben egyértelmű célja a divatház imázsának építése (e kettő szegmens nem feltétlenül vág mindig egybe, így igazodniuk is kell egymáshoz), ám legtöbb esetben nem egy konkrét kollekció egyszerű reklámja. A performanszhoz legszorosabb szálon tehát a konceptuális divatfilm kötődik. A pandémia idején így a Dior divatbemutató átkerülése a divatfilm médiumába azt a problémát nem oldja meg, hogy a 2021-es tavaszi nyári kollekció (szemben a következő fejezetben majd részletesen elemzett Moschino divatház marionett performanszával, amely egyértelműbb prezentációja volt a kollekciónak) valóban és jól érzékelhetően be legyen mutatva a közönségnek. Nick Rees-Roberts itt említi meg Alexander McQueen utolsó divatperformanszát is, a *Plato's Atlantist* (2010), amelyet talán hagyományos értelemben elsőre nem is a divatfilm kontextusában értelmeznénk, hanem sajátos performativitása felől, amelyet átszó a film mint technikai médium. A disszertáció ezen fejezete arra tesz kísérletet, hogy a Nemzetközi Divatfilm Fesztiválok által többszörösen díjazott *Le mythe Dior*-t elemezze és feltárja annak divattörténeti referenciáit (Charles Frederick Worth szalonkultúráját, a *Théâtre de la Mode* című 1945-1946-os vándorkiállítását). A divatfilm rövid eseményekből, összesen hét történetből áll. Kiindulásom szerint ezek mitológiai történetek, nem Valós, hanem kifejezetten imaginárius/szimbolikus jelentőségű sajátos karakterű élmény-darabok, mindig valamilyen allegorikus-szimbolikus kapcsolattal. A történetek sokfélék és nagyon rövidek, allegorikusan alapítottak és a londínerek által mindig megszakítottak (még mielőtt a történetek egésze kerekednének). A homogén/heterogén ős-egység, a vágyódás nyelv előtti (a filmben sincsen jelen a beszéd) megértéséhez érdemes a khóra felől⁸⁵ is elemezni a divatfilmet. Ebben a fejezetben a Dior filmben feltűnő mitológiai (Echó, Narcisszus, Pán, a nimfák) alakok elemzését is elvégzem a lacani tekintet, az abrahami introjekció és a divattárgyak lehetséges kapcsolódásainak relációiban. A Dior film egyik irányból azt hangsúlyozza, hogy lehetséges egy erotikus-mitologikus szubjektivitás. Lehetséges a freudi értelemben vett totális öröm, a test varázslata, a vágy ősi, bár heterogén mélysége. A másik irányból viszont (a londíner, mint vágy-

⁸² Egy olyan művészfilm, amely túllép az egyszerű reklámszerű termékelhelyezésen.

⁸³ Nick REES-ROBERTS, *Fashion Film: Art and Advertising in the Digital Age*, London, Bloomsbury Academic, 2018.

⁸⁴ REES-ROBERTS, *Fashion Film...*, 4.

⁸⁵ Jacques DERRIDA, *Khóra = Uő., Esszé a névről.* ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, Pécs, 1993.

nélküli, és a folyton felnyíló láda iterábilis jelenléte miatt) a filmi folyamat erre a szerelem-performatívumra rátesz, (mondhatni ráerőszakol) egy másik performatívumot, a bemutatni, eladni való ruhák által jelzett visszatérő, nem narratív jelent, iterabilitást.

Az ötödik nagy fejezet harmadik alfejezete a Moschino ház marionett performanszát (2021) elemzi Kleis Übermarionett esszéje⁸⁶ és Paul de Man Kleist értelmezése,⁸⁷ valamint Derrida *La Carte Postale*-ja⁸⁸ felől. A divatbemutatók és a divatperformanszok is egy-egy sajátos performatív struktúrával, egy meghatározott konvenciórendszerrel bírnak. A Moschino-ház marionett bemutatója ennek a szabályozott performativitásnak a szétesése, performativitáson túli példája. Megmutatja, hogyan csorbul a divatperformansz performativitásának standard struktúrája. Vagyis Derrida terminusával élve, hogyan jön létre egy *per(ver)formatív* szituáció a catwalk terében. Ebben a fejezetben a divatperformanszban megjelenő szövegeket, feliratokat és képsorokat szoros olvasással elemeztem. A rövidfilmben a marionettbáboknak (a Jeremy bábot kivéve) nincsen mozgatható, érzelmet kifejező arcuk, csak merev-felfestett arcokat látunk (a kifejezéstelen arc persze elvárás volt a divatiparban, az élő modellekre is jellemző volt a kifutón!). Ezeket a merev arcokat ellenpontozza egy dekonstruktív gesztus. Nevezetesen az, hogy mindegyik arc ismerős számunkra: a tervező Jeremy Scott, a Vogue szerkesztő Anna Wintour, a divatkritikus Anna dello Russo, az Elle Magazintól Nina Garcia, a brit Vogue-tól Edward Enninful, a kínaitól Angelica Cheung és a New York Timestől Vanessa Friedman mind felismerhető a marionett show-ban.

A disszertáció utolsó fejezete a digitális divat feltűnésének egy speciális esetét tárgyalja. A pandémia olyan erős, elsősorban gazdasági, de társadalmi és kulturális változással is járt, amely kedvezett a művészetek megjelenésének az újonnan formálódó digitális térben. A Metaverzum kifejezés olyan háromdimenziós virtuális világot jelent, amely a virtuális és kiterjesztett valóság technológiáinak határán, azok kombinációjából jön létre. Felhasználóik virtuális avatárok segítségével léphetnek egymással kapcsolatba. A kereslet mellett a digitális tér konstruálódásának biztos talaját és szilárd alapját a digitális gazdaság elterjedésében kell keresni és az élénkülő kriptovaluta-kereskedelemben. Míg egy klasszikus műtárgyvásárlás esetében a tulajdonos általában kézzelfogható tárggyal lesz gazdagabb, az NFT tulajdonosa valójában csak a tulajdonjoggal. „A mű szerzői jogai továbbra is az alkotót illetik, a digitális fájlok pedig az interneten bárki számára megtekinthetők és akár le is menthetőek maradnak. A vásárló tehát leginkább két dolgot tehet az NFT-jével: kérkedhet vagy kereskedhet vele.”⁸⁹ Úgy tűnik, hogy a Balmain divatház – és maga a luxusdivatipar általában – éppen az emberek hiúságának és birtoklási vágyának az ismeretében (amely a divatipart mindig is hajtotta és a tárgyak fogyasztását a csúcsra járatta) nem kételkedett az NFT-k üzletének megtérülésében, amikor a Mattel-lel együttműködve NFT-ként megvásárolható Barbie kollekciót hozott létre 2022-ben. Az aukcióra január 11-14 között került sor. Három különféle NFT Barbie stílusra lehetett licitálni a mintNFT.com aukciós oldalon. A digitálisan birtokolható NFT-ek megjelenésük óta sok kritika éri. Vannak, akik szerint felesleges olyan műtárgyért vagy

⁸⁶ Heinrich VON KLEIST, *A marionettszínházról*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella = Uő., *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001, 186-192.

⁸⁷ Paul DE MAN, *Estétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheater*, ford. Beck András, Enigma 11-12. (1997), 80-98.

⁸⁸ Jacques DERRIDA, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, ford. Alan BASS, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

⁸⁹ SÁRAI Vanda, *Az NFT-k hasznáról és káráról*, Újművészet.hu 2022. <https://ujmuveszet.hu/labor/az-nft-k-hasznarol-es-kararol/>

divattermékért fizetni, ami egyébként is bárki által eleve bármikor ingyen is elérhető és letölthető ma az internet világában. Mások szerint pedig egy kiváló új lehetőség, hiszen az alkotók korábban sohasem tudtak anyagi ellenszolgáltatásban részesülni az online világban keringő műalkotásaikért, így az NFT egyfajta modern, a művészetet támogató digitális „mecénásrendszer” is. Ebben a fejezetben kritika alá vetem mind a Barbie által idealizált testképet, mind a digitális divat térnyerését.

3. Következtetések

A kortárs divatperformanszok vizsgálatához megkerülhetetlennek látszik a dekonstrukcióban lévő performativitás és általa a jelenkori performansz elméletek belátásainak újraértelmezése. A divatperformanszok szoros olvasása a dekonstrukció, a pszichoanalízis és a színháztudomány felől egy olyan komplex értelmezéshez járul hozzá, amely elősegíti azt, hogy a divatipar modern mechanizmusaihoz (annak fenntarthatatlan üzleti modelljéhez, idealizált testképéhez és tervezési módjaihoz) kritikával közelítsünk és így a kritikai divatkutatás elméleti diskurzusa felől legyünk képesek rá, illetve az általa felkínált szimulákrumokra, fragmentált képekre figyelni. A disszertáció a divatperformansz (mint kulturális, teátrális és művészeti esemény) magyar tudományos diskurzusba történő beemelése mellett tehát rávilágít az újabb performanszelméletek derridai értelemben vett vakfoltjaira is a dekonstruktív performativitás felől. Határozottan nem a jelenlét metafizikája (így tehát nem Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája*) felől közelít a divatperformanszok megértéséhez. Következtetésem szerint Jacques Derrida, Paul de Man, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Sigmund Freud, Antonin Artaud általam jelzett szövegrészei, illetve Hans-Thies Lehmann *posztdramatikus színház* koncepciójának kritikai olvasata már a divatperformanszok és a különféle divatszínházi akciók (így a Baltazár Színház és a Gólem Színház divatot színrevivő vagy tematizáló előadásai) kritikai elemzéséhez visz közelebb és egy olyan gondolkodási terepet nyit meg, amely felől mind a (divat)színházi előadás, mind a ruhatervezés klasszikus formái és divatipari irányelvei elemezhetőek és megkérdőjelezhetőek.

Az általam elemzett hazai és nemzetközi példák a kortárs divatperformanszok olyan jelentős példái, amelyek divattörténeti jelentőségük mellett felmutatják a tervező önéletét is és kritikai reflexióját a világ történéseire, és amelyekben megmutatkozik egy ellenállás a hagyományos divatipari struktúrákkal szemben. Teatralitásuk, narratív technikájuk messze túlmutat az egyszerű ruha prezentációján, a divatbemutatón mint marketingeseményen, gyakori hogy alkotó komponense pontosan e hagyományos divat-koncepciónak való ellenállás hátterével működik.

Esettanulmányaim nyomán arra jutottam, hogy a divatkutatás egy olyan interdiszciplináris terep, amely a filozófia, a kultúratudomány, a művészet- és színházelmélet tapasztalatait figyelembe véve, felszínre hoz személyes és társas identitásokat, olyanokat, amelyek a modern időszak utáni művészeti-politikai folyamatokban is jelen vannak. A dekonstruktív divatesemények és ennek kapcsán formálódó kutatási eljárások a társadalom és az egyén kritikai alakításával kapcsolatos folyamatokat is modellálnak. Az elemzett divatperformanszokon keresztül a „divatot” (vagy legfőképpen műalkotásaikat) a tervezők nem egyszerűen bemutatják (reprezentálják), hanem benne inkább annak (ön)kritikáját viszik színre,

decentralizálva, megkérdőjelezve így a divatipar hagyományos és sok-évszázados logikáját, amelynek alapvető kritériuma a divattárgy fetiszizálása, a (női) test tárgyiasítása, s legfőképpen az emberek uniformizálás és vásárlásra ösztönzése, vele együtt a környezet túlterhelése.

Interpretációimban jelentős szerepet kapott a pszichoanalízis, amely az ellenállás, az áttétel, a látás és tekintet stb. fogalmain keresztül megmutatta az olykor tökéletesen abszurd divattörekvések egyszerre destruktív és építő aktivitását.

Azt sem szabad szem elől téveszteni az elemzéseknek, hogy a divatperformansz ugyanakkor (a nagy divatházak esetében különösen) egy kommunikációs eszköz és közeg is, amely különféle mediális érintkezéseket mutat fel, s a pandémia-korszak tovább alakítja a fennálló struktúrákat. A disszertáció így más aspektusai felől tárgyalja a színház/szintér mint mediális közeg érintkezési terepét a divattal (a Baltazáréji álom, vagy Szalonklára előadások), illetve a különféle technomédiumok szerepét a divatperformanszokban (hologram-performansz), és a pandémia által „kitermelt” divatfilmeket (*Le Mythe Dior*, Moschino marionett), vagy a digitális divat performatív megjelenítéseit a Metaverzumban (Balmain x Barbie NFT).

A nemzetközi- és hazai divatkutatások tanulságai szerint (Alison Gill, Flavia Loscialpo, Caroline Evans) ugyan leginkább a tervezési gyakorlatban érhető tetten a dekonstruktív divat (tehát Maison Martin Margiela, Rei Kawakubo és Hussain Chalayan munkái tekinthetőek szűkebben értve dekonstruktív divatnak), ám következtetésem szerint a dekonstruktív nézőpont mindezek mellett Alexander McQueen kegyetlen (divat)színházként működő performanszai révén is megjelenhet a performanszokban. Így van ez Király Tamás ruhaszínházi akciói, vagy Laurel Jay Carpenter rituális ruhaperformanszai esetében is, hiszen mindben közös a kísérleti jelleg (experimental fashion) és a hagyományos divatipari struktúrákkal és gyakorlatokkal szembeni kritika. Következtetésem szerint így az általam elemzett esetekben a divatperformansz önmagát dekonstruálja a benne rejlő performatív erőn keresztül.

II. Dr. habil. Kérchy Vera opponensi véleménye

Egri Petra

„Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció. Kortárs divatperformanszok” című disszertációjáról

A kortárs divatperformanszokhoz a színháztudomány és a dekonstruktív performativitáselmélet keresztmetszetében közelítő dolgozatot figyelemre méltó elméleti felvérteztség és a vizsgálati tárgyatról való tájékozottság jellemzi. Az elméleti keret jelentős vonatkozó szakirodalmat mozgat, meggyőző összefüggéseket teremt, ezek tanulságait a hazai és a nemzetközi divatperformansz színteréről jól kiválasztott, meggyőző esettanulmányokon keresztül szemlélteti. A hiánypótló kutatói munka performativitás-elméleti és színháztudományos vonalon is jelentős hozzájárulás a hazai tudományos diskurzushoz. A szerteágazó hivatkozási hálózat, a nagyrészt idegen nyelvű divatelméleti szakirodalom — melyből a jelölt saját fordítói munkájára támaszkodva hoz idézeteket fontos információs forrás az érdeklődő kutatóknak. A disszertációt a doktori fokozat megszerzéséhez feltétlenül alkalmasnak tartom, következő kritikai megjegyzéseimmel egy egységesebb, teljesebb szövegverzióhoz kívánok hozzájárulni a tanulmány jövőbeni publikációját támogatva.

I. Szerkezet

A Bevezetőnek nevezett, elméleti keretet bemutató fejezet mellett szükségesnek tartok egy rövidebb átfogóbb szövegbemutatót, melyben a dolgozat szerkezeti áttekintése, a dekonstruktív divatperformansz meghatározása és a példaválogatás elvének ismertetése kapna helyet. Hasonlóképp egy röviden visszatekintő, az eredményeket összegző konklúzió is hiányzik a szöveg végéről.

Az elméleti keretet bemutató, a színháztudományi performansz és a dekonstrukciós performativitás elméleteit összevető fejezetet hasznos volna kiegészíteni egy divatdiskurzusokkal foglalkozó résszel, mely a performansz- és performativitás elméleteinek divatbemutatókra való vonatkozhatóságát járná körül. Ehhez jó kiindulópontul szolgálhat a már példaelemzéseket hozó, de még mindig sok elméleti eszmefuttatást tartalmazó II. fejezet. Ugyanakkor az itt felvetett kérdések mellett érdemes lenne explicitebbé tenni az olyan kérdéseket, mint hogy: milyen beszédaktus a divatbemutató, milyen intenciók mozgatják („felszólítás” a vásárlásra vagy a Felman által elemzett Don Juan-i „csábítás”?), milyen esetben lehet sikeres, milyen esetben sikertelen? Hogyan járul hozzá az olyan identitásképző performatív társadalmi rituálék működéséhez, melyekről pl. Foucault a felügyelő-büntető hatalom, Butler a domináns patriarchális diskurzus kapcsán beszél?

A szöveg törzsét képező három nagy fejezet (III., IV., V.) jó tagolású, három karakteres aspektusát mutatja be a kortárs divatperformanszoknak: az ideologikus meghatározottságot szubvertáló (ruhatervezésben és bemutatókban egyaránt megmutatkozó) posztmodern esztétikát, a jelenlét-távollét oppozíciót dekonstruáló McQueen-i „kegyetlen” (divat)színházat és a mediatizáltság kihívására adott legfrissebb válaszkísérleteket.

II. Elméleti kérdések

1. Performansz vs performativitás: jelenlét vs áthatolt jelenlét (elkülönböződés, iterabilitás...), sikeres performatívum vs sikertelen performatívum („a strukturális parazitizmus általános elmélete”)

Jóllehet, a rendkívül alapos, lenyűgöző elméleti tájékozottságról tanúskodó bevezető fejezetben a jelölt bemutatja a színháztudományi performansz-konceptió dekonstrukcióját, és a későbbiekben is érezhetően a dekonstrukciós szerzőkkel „tart”, elemzéseiben mégis sokszor visszatér a jelenlét metafizikájára építő Fischer-Lichte-i megközelítéshez. Rögtön a második fejezetben ezzel a teoretikus háttérrel közelít a divatperformanszokhoz, ami némiképp meglepően hat az első fejezet (dekonstruktív) performativitás-központúsága után. Visszatérően használja a jelenlét fogalmát (L. pl. McQueen bemutatói kapcsán: „a jelenlét modalitásában működnek” (142), McQueen prezentációi”, 151), valamint a néző-színész közös itt-és-mostjára épülő feedback szallag Fischer-Lichte-i koncepcióját. Az online előadások esetén az Artaud-i jelenlét hiányáról beszél, mintegy feltételezve annak meglétét az offline esetekben, jóllehet ismeri és használja Derrida Artaud-tanulmányát, melyben Derrida a kegyetlenség színházának koncepcióját a jelenlét áthatoltságának felmutatásán keresztül dekonstruálja. A mediális közvetítettség kapcsán „megcsorbult performativitásról” (226), „megcsontított performativitásról” (227) ír, elfeledkezve arról, hogy (az első fejezetben mondottaknak megfelelően) a performativitás mindig is „megcsorbult” sikertelen (l. Derrida Austin-olvasatát, melyre a „strukturális élősködés általános elméletét”, az Austin által „kizárt” színészi beszédhez hasonló folyamatos idézésben állás, a beszéd írás általi áthatoltságának gondolatát építi).

Bár egy idézet kapcsán felvetődik, hogy „mi a különbség divat mint performansz és a divat mint performatívum között?” (50-51), nem kapunk ezt illetően részletes kifejtést. Holott lényegi kérdés lehet, hogy ha „a performansz »öntudatos, akaratlagos aktusa egy performernek«, a performativitás, a performatív viszont »valami olyan, ami leggyakrabban nem tudatos a szubjektumoknak, megelőzi, létrehozza a szubjektumot«” (21), milyen értelemben beszélhetünk performanszról és milyenben performativitásról egy tudatosan megtervezett divatbemutató vonatkozásában? Amennyiben a dekonstruktív performativitás a sikeres (komoly intenció szerint végbe menő) beszédaktus kisiklásán keresztül tud csak nyomszerűen megnyilvánulni, nem éppen az olyan példákat kellene alapvetőeknek tekinteni a divatperformansz esetében, mint a modell jelenlétének hiányával „kísértő” Kate Moss-hologram, a testet helyettesítő báb vagy a virtuális divatbemutató? Vagy azt az esetet, amikor a modell megbotlik a kifutón, vagy amikor egy kóbor macska téved be véletlenül a catwalkra? Vagy az „önirónia és politikai éleslátás (245)” drag show- hoz kötődő eszköztárát (mellyel Butler a performativitás kapcsán olyan sokat foglalkozik)? Ehhez azonban elkerülhetetlen, hogy a divatbemutatóra szöveggént tekintsünk (annak analógiájára, ahogy de Man tekint A marionettszínházról jeleneteire olvasás-modellekként) — a test empirikus, fizikai „jelenlétét” magától értetődőnek vevő színháztudományi perspektíva helyett.

2. Performansz vs teatralitás: jelenlét vs reprezentáció

A teatralitás fogalmi meghatározását már csak címbeli kiemelt helyzete is indokoltá teszi, az egyszeri eseményként meghatározott, a színházi reprezentációval szembeállított performansztól való megkülönböztetése pedig az elemzés során különösen fontossá válik. Amikor a dolgozat úgy fogalmaz, hogy a „látványos divatperformansz (fashion performance)” a „klasszikus divatbemutató (catwalk show)” teatralizálódásával, „referenciális vagy kulturális utalású képi anyag beépülésével” (45) jön létre, a bemutató „művészien megrendezetté”

válik, a manökenek „szerepeket játszanak, színpadi gesztusokat használnak”, a tér „színpadszerűvé” válik (46), a néző „voyeur” szerepbe kerül (47), pontosan az a reprezentációs színházi logika látszik visszaköszönni, mellyel a performansz le akart számolni a 60-as években. (Érdekes módon — ezen a helyen — a „klasszikus divatbemutató” performansz-közeli tünik, úgy mint „a divat pillanatnyiségének fokális pontja”, mint „esemény” melyben „a divat megtörténik”, mint „egyszerű show”, „prezentáció”, 45.)

Épp e performansz és teatralitás közti különbség, a divatperformansz kétarcúsága miatt tartanám fontosnak Lehmann posztdramatikus színház- és Fischer-Lichte performansz-fogalmának külön tartását az összemérésük helyett. Míg Lehmann a logocentrikus színházat kritizáló/dekonstruáló, jelenlét és reprezentáció felszámolhatatlan feszültségét játékba hozó, addig Fischer-Lichte a reprezentációt destruáló, teljességgel kiiktató, tiszta jelenlétet „megvalósító” színházi tendenciákat kutatja. Így a kritikai reflexióval élő, ideologikus tartalmait kitakaró-lebontó, „színpadszerű” divatperformanszok az előbbiből inkább tűnnek levezethetőnek.

3. Feminista elméletek, a társadalmi nem performativitása

Bár Judith Butler performativitás-elmélete fontos szerepet játszik az első fejezetben, társadalmi nemmel kapcsolatos meglátásai, a nőiség ideologikus konstrukciójának reflexiója nemigen kap szerepet az elemzésekben, holott a „divat torz testképe” (73), az „egyszerre eszményi és elérhetetlen [glamúr]” (164) mintegy megszólítja a társadalmi nemi szerepeknek mint „büntetéssel szabályozott kulturális fikcióknak” a teóriáját, de legalább ennyire a szépség mítoszának Naomi Woolf féle koncepcióját. Tanuchi performansza, melyben a jelmezek „ikonikus dimenziójukban az alárendelt, erotikus töltésű női karakterek repertoárjából kölcsönzött, társadalmilag és kulturálisan azonosítható, már létező helyzetekre mutatnak rá” (52), Carpenter kesztyűs performansza, mely „azoknak a nőknek állít emléket, akik a 18. században ebben a liminális térben arra kényszerültek, hogy elveszítsék vagy épp elrejtsek identitásukat” (56), a Szalonklára, melyben „a nő, egy önteremtő, önmagát megvalósító nő alakulási fázisai” láthatók (125) vagy az utolsó fejezet Barbie-kritikája megkívánják a feminista perspektíva bujtatottnál explicitebb felvállalását.

Bár a komoly elméleti háttérrel mozgósító McQueen-elemzések többségükben invenciózusak, az eszme-futtatások olykor egyenesen lenyűgözőek, a Highland Rape show esetében nem tűnnek elég meggyőzőnek az érvek azt illetően, hogy a tekintet visszafordításáról lenne szó és nem arról, hogy „a nemi erőszak témáját a szórakoztatás egyik lehetséges formájaként, egy divatshow keretében használta” (171) az alkotó. Ennek legfőbb oka, hogy a testi trauma „eljátszva” a színház reprezentációs nyelvén keresztül ábrázolódik. Ez esetben nincs a normatív szépségeszménytől eltérő testhasználat (mint a Voss belső kockája esetében), a modellek imbolygó járással, arckifejezéssel, széttépett (olykor a mellüket kivillantó) ruhával pusztán „jelzik” a nemi erőszak áldozatának szerepét, melyet — ahogy a dolgozat is említi, kezdetben legalábbis — taps, hangos ováció kíséri a közönség részéről. Itt talán hasznos lett volna hasonló témájú feminista performanszokat, képzőművészeti alkotásokat párhuzamba állítani, mint pl. Eperjesi Ágnes Érezze megtiszteltetésnek című, az 1985-ös szépségkirálynő választás tragikus körülményeinek és következményeinek emléket állító alkotását vagy a háborúban megerősöskolt nők emlékműveit és az ezek kapcsán felvetődő esztétikai-etikai problémákat (l. „az erőszak ábrázolása erőszakot szül” sontagi gondolatát), melyek az „ellenemlékmű” műfajának kialakulásához vezettek. A probléma tágabban a performatív tanúságtétel agambeni lehetlenségének-lehetőségének kérdéséhez a trauma reprezentálhatatlanságának

diskurzushoz köthető (melynek fényében „a trauma reprezentációja” (180) kifejezés paradoxon).

A dolgozat apróbb hibái közé tartozik a terminológiai egyenetlenség (a performansz és a performatívum mellett pl. a performancia (107), sőt, a performatíva (18) kifejezéssel is találkozunk), az olykor hibás lábjegyzethivatkozás (pl. a 19. oldalon a 88. lábjegyzetben Butler Performatív fordulatbeli tanulmányfordításának kellene szerepelnie az Excitable Speech helyett), az ismétlődések (melyek minden bizonnyal az írás időbeli széthúzódságának tudható be), valamint a meghúzott idézetek grammatikai romlása (amikor a előtti és utáni rész hibásan, félreérthetően illeszkedik, l. pl. az über-marionett kapcsán idézett szövegrész anyaga az »ember« - de nem a hétköznapi ember .) aki képes lemondani a privát érzelmekről...” 161 - ahol az „aki” mintha a hétköznapi emberre vonatkozna).

Zárásképp újra kiemelném a jelölt lenyűgöző tájékozottságát a kutatási tárgyát övező diskurzusokat és magukat a kortárs divatperformanszi tendenciákat illetően, a komoly, többnyelvű kutatómunkát, a dolgozat informatív erejét, az oda-visszacsatolásokkal élő szövegértelmezői tevékenységet, a dialógusra készítő elméleti interpretációkat és az elemzések éleslátó invenciózusságát, a visszafogott, mégis szemléletes képi illusztrációt. Mindezek alapján javaslom a disszertáció nyilvános vitára bocsátását és a jelöltnek a doktori fokozat odaítélését.



Dr. habil. Kérchy Vera egyetemi docens .

III. Dr. habil. Kicsák Lóránt opponensi véleménye

Opponensi vélemény

Egri Petra: Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció — Kortárs divatperformanszok című PhD-értekezéséről

Egri Petra értekezése, a divatelméleti és divattörténeti vizsgálódásokat a divatperformanszok újabb jelenségeire kiterjesztő munkája hiánypótló, színvonalas alkotás. Az értekezés jelentős változásokat hozó 20. század végi és 21. század eleji divattörténeti események köré rendeződik. Egyszerre filozófiai, kultúratudományi, divatelméleti, művészet- és különösen színházelméleti vizsgálódások szerves gyűjteménye, melyek érzékenyek a művészeti események és a társadalmi tapasztalatok közötti kapcsolatokra. Kuriózuma, hogy a divat jelenségét dekonstruktív, s mint ilyen: performatív perspektívából ragadja meg, ahonnan szinte minden, a kultúratudományi vizsgálódás és megértés tekintetében releváns mozzanatát fel lehet mutatni. Nemcsak szemiotikai rendszerként, társadalmi, kulturális és szubkulturális kifejező médiumként, művészeti eseményként, de iparágként is bemutatható az összes gazdasági, ökológiai, társadalmi problémájával együtt. A dekonstruktív megközelítés ugyanis egyszerre képes egy adott rendszer felépítésének jellegzetességeit — mintegy kívülről rátekintve — feltárni, miközben a külső nézőpont megszűnik külsőnek lenni, és a kritikai mozzanatok valójában a rendszer öndekonstruktívából bukkannak elő, hogy önmagukon túl is dekonstruktív hatást gyakoroljanak.

A dolgozatban a dekonstrukció állandó jelenléte az elméleti háttérnek felvázolásától olyan divattörténeti események bemutatásáig és elemzéséig terjed, amelyek nemcsak utólag értelmezhetők a dekonstrukció felől, hanem már létrejöttükben többé-kevésbé szándékosan és tudatosan dekonstrukciót alkalmaztak, amikor magát az intézményesült divatot, a hagyományos formák felbolygatásával megroppantották. Ez lehet a specifikus értelmében vett derridai dekonstrukció, vagy az ezt átható, az európai kultúrába a kritikai gondolkodás megszületésével együtt beíródó dekonstruktív tendenciák kiaknázása, melyek a jelenkori gondolkodás és kultúra számára jóval a derridai dekonstrukció előtt, a 19. század végi avantgárd művészeti mozgalmakban váltak újra elevenné (valójában példaszerűvé: nem tudom a 20. századi kritikai filozófiát, a fenomenológiától a dekonstrukcióig másként tekinteni, csak úgy, mint ami megpróbál lépést tartani a művészek radikális rendszer- és formabontó, destruktív kritikai tevékenységével; a szabad művészi tevékenység és hiteles önkifejezés, az autonóm személyiség és élet megteremtésének szándékával fellépő törekvésekből pedig nemcsak filozófiai, de politikai emancipációs mozgalmak is sokat merítettek).

A szerző kapcsolódik ahhoz a felfogáshoz tehát, mely szerint a dekonstrukció a jelenségek értelmezésén túl gyakorlati következményeket rejt magában. Ezért nem csupán a divat dekonstruktív értelmezése lehetséges, hanem a divat dekonstruktív megjelenítése is létezik, amit az elemzők dekonstruktív divatnak neveznek. Az értekezés gondolati ívét ennek a mozgásnak a követése rajzolja meg: a szerző a divatértelméletben felbukkanó dekonstruktív tendenciáknak a dekonstruktív divat megalkotásába, a bevett formákban létező divat önfelszámolásába torkolló folyamatán vezet végig, miközben arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen feltételek mellett és mennyiben volt, és — mivel ez nem egyszeri, hanem mindenkor újra kihívásként jelentkező kérdés, miként és mennyiben — lehet sikeres a divat dekonstrukciója a dekonstruktív vagy poszt-divat megteremtésével.

A különböző korszakokból, hagyományokból és különböző koncepciók mentén alkotó divatkreátorok (Rotschild Klára, Király Tamás, Alexander McQueen, a Moschino, a Dior, a Balmain divatházak) megidézett tevékenységében számomra több közös pont is kimutatható. Mindenekelőtt az, hogy a divat társadalmi-kulturális, politikai és gazdasági beágyazottságából adódóan a divatban kifejtett dekonstruktív törekvések közvetlenül keltenek dekonstruktív effektusokat az egész társadalmi rendszereben vagy a társadalmi alrendszerekben. A második, hogy radikális önkritikát gyakorolnak a divat intézményesült formáival szemben, melyek érintkeznek a társadalmi intézményekkel, ezért a divat önkritikája máris közvetett társadalomkritikaként jelentkezik. A harmadik, hogy nagyon eklektikus kísérletek születnek a divatperformanszok és divatszínházak világában; a korszakok, stílusjegyek, műfajok, témák szabad vegyítésével, montázsával a divatperformanszok az avantgárd és a neoavantgárd művészeti törekvések sorába emelkednek.

Az értekezés olyan törekvéseket (nem trendeket, sokkal inkább egyedi eseményeket és egyéni teljesítményeket vesz sorra), melyek ezt a két feladatot tűzték ki célul: a divatban színre vitt dekonstruktív kritikával és önkritikával társadalomkritikát gyakorolni (a fennálló: mindenekelőtt az uralkodó közízlés és az uralkodó hatalmi viszonyok ellenében).

Hogy miként érhetnek el nem egyszerűen hatást, hanem transzformatív erejű — a társadalmi-politikai-kulturális közegbe behatoló és azt átalakító — hatást kritikai törekvések (akár elméleti, akár művészi formában jelentkeznek), azt a szerző a gondolkodásból és a cselekvésből eredő performaív erővel magyarázza. Márpedig a dekonstrukciós munka (gondolkodás és tett) eredendően performatív: dekonstrukció és performativitás elválaszthatatlanok egymástól. Ezért a dolgozat áttekinti a performativitás általános

elméletének történetét a performatívum fogalmának nyelvfilozófiai felbukkanásától a performatív személet elterjedésével kialakult kultúrantropológiai és kultúratudományi paradigmaváltásig. Eközben kitüntetett figyelmet fordít a performativitás és a performansművészet finom megkülönböztetésére, s a művészet minden ágát eluraló performansok megjelenésére. Ez utóbbi elemzéseinek középpontjában a színházművészet áll, amely, noha a 19. század végén messze lemarad az avantgárd művészeti törekvésektől, mégis a természetéből adódóan valójában mintaképe lesz minden egyéb performatív művészeti újításnak, a 20. század eleji, immár a hagyományos formák kritikájára épülő, a dolgozatban is megidézett színházi önreflexiók és kísérletek pedig alappreferenciái lesznek a performatív szemléletű gondolkodásnak. A teatralitás, a színrevitel minden olyan művészi és művészeti megnyilatkozásnak (s általában az emberi teremtőtevékenységnek) a centrális fogalmává válik, amelyik nem valami előzetes reprezentációjára, reprodukciójára törekszik, hanem valami eredendően új, de teljesen kiszámíthatatlan, uralhatatlan megidézésével, eseményszerű és kollektív tapasztalathoz juttat.

A divatbemutatók klasszikus formájukban is — amikor „ruhába öltöztetett, esztétizált testek felvonulásai voltak a kifutón” (115) — osztoztak a teatralitásban, a színrevitelben. Emiatt, mihelyst művészeti aktusként tekintünk a divattervezésre, -kivitelezésre és bemutatóra, szinte kínálja magát a divatperformansz műfaja.

A dolgozatban a performativitás esztétikájára, a performans-művészetek és kitüntetetten a posztdramatikus színházművészet performatív értelmezéseire támaszkodó elemzések irányulnak ezekre a divat- vagy ruhaperformanszokra. A magas színvonalú elemzések egyszerre tanúsítják a szerző elméleti felkészültségét és kritikai érzékét az elméleti tudás alkalmazásában. Amit egyébként maga az új jelenség, a divat és különösen a divatbemutatók sajátosságainak megváltozása meg is követel. A szerző érdeme, hogy felfedezi e mögött a változás mögött a klasszikus művészeti ágakban és a kultúratudományban zajló változások hatásait a divatra, ahol kettős fordulat zajlik le időközben: a divatkreátorok egyértelműen művészeti tevékenységként tekintik nemcsak a tervezést és a ruhaköltemények megalkotását, de magát a divatbemutatókat is. Másodsorban pedig ez utóbbiak megszűnnek pusztán bemutatók, reprezentációk vagy ábrázolások lenni, és a műalkotáshoz hasonlóan a kreációk egy művészeti esemény aktív részeseiként tűnnek fel: ilyen események kiválóiként és az esemény révén újabb értelmetartalmak hordozóiként, mely értelmek immár messze túlmutatnak azon, amit az alkotó szándékának nevezhetünk, vagy ami a befogadó értelemtulajdonításának köszönhető. Ehhez a divatbemutatók egyre inkább a művészeti performanszokhoz és különösen a posztdramatikus színházi eseményekhez hasonlóan fogalmazzák meg magukat, mind célkitűzésüket, mind lebonyolításukat és hatásukat tekintve. Közösségi események, közösségi értelemképzéssel és társadalmi következményekkel.

Amit a szerzői koncepcióból hiányolni lehet, az a divat módszertani szempontból érthetően korlátozott és rögzített jelentéséhez való ragaszkodás. A divat elsősorban, és szinte kizárólagosan a ruhadivatot, ruhatervezést és -kivitelezést, illetve a ruha hagyományos bemutatását jelent. Nem tágítja ki a szójelentést és a jelenséget sem az identitást teremtő és megnyilvánító önkifejezés általánosabb értelméig, vagy pedig addig az értelemig, amit a „nyilvánosság diktatúrája”-ként aposztrofálhatunk. Az érthető módszertani korlátozás mellett is kitekintést kellett volna tenni ezekbe az irányokba, különösen, ha a fentebbi értelemben rögzített divat öndekonstruktív-kritikai potenciálját és egyes kísérleti eseményeit olyan jelentéssel és jelentőséggel szeretnénk felruházni (és Egri Petra ezt teszi), ami túlmutat a divat

szűken vett világán, és a kiválasztott divateseményeknek társadalomkritikai, kultúrkritikai, korszakkritikai intenciót és hatást tulajdonítunk. De már akkor is, amikor a címmel és az értelmezői háttér felvázolásával a divateseményeket az avantgárdizmusba sorolható művészeti eseményekké emeljük, hiszen az avantgárd *ab ovo* közvetlen és közvetett társadalom- és kultúrkritikai elkötelezettséggel lép fel. És hiányolom, hogy *expressis verbis* nem mondatik ki a dolgozatban, mi a dekonstruktív elemzéseknek és a dekonstruktív divat törekvéseinek filozófiai, társadalmi tétjei. A továbbiakban a számomra releváns tétre próbálok koncentrálni.

A 20. századot átható, destrukciós és dekonstrukciós szándékú kritikai tevékenységek, elméleti-elemző és gyakorlati-alkotó törekvések az élet megújítását remélték attól, ha a fennálló, az áthagyományozódott, megszokott és konformistán követett konvencionálisat sikerül megroppantani, és így sikerül kiszabadítani az életet a tradíció szorításából, amelybe, mint Heideggeről tudjuk: „az élet mindig meg van rekedve”. Heidegger a destrukciót összekapcsolja a tulajdonképpeniséggel, ahogyan a nem-tulajdonképpen (önmaga és élet) az átlagos hétköznapiságban valójában a divat konformizmusába rekedten tengődik. Az átlagos hétköznapiság, az akárki-Önmaga és a divat, a konformizmusra kényszerítő közízlés, mind egy tőről fakadnak.

Ezért a destrukciónak és a dekonstrukciónak mindig a divattal van dolga, s ekképpen mindig dolga van a divattal is. Természetes módon talál egymásra a 20. század második felében dekonstrukció és divat (tervezés, bemutató stb.), de csak abban a pillanatban, amikor a divat kritikai és önkritikai missziót vállal magára, s szeretné nem csupán leképezni, és nem is csak formálni, hanem kérdőre is vonni önnön — szükségképpen társadalmi, kulturális, politikai, röviden: intézményi feltételeit. Ennek színrevitele valóban új jelenség, mert a divat legfeljebb a vele szemben támasztott megújulás követelményében önkritikus, közvetlen társadalomkritikát — a szubkulturális divatoktól eltekintve — nehezen fejezhet ki: a közízlésnek bizonyos mértékben kiszolgálója kell, hogy legyen, még ha jelentős mértékben akarja és tudja is alakítani azt. Az a belső feszültség, mely a megújuló, de a megújulásban a radikalitástól tartózkodó divatot áthatja, sokáig nem tette lehetővé, hogy a divatkreátorok és a divattermékek kritikai gondolatok kifejezői, egyenesen kritikai cselekvések forrásai vagy részesei legyenek. Az új tudott provokatív lenni, de nem volt szabad határtalanul kritikussá válnia. A társadalomkritika és önkritika felerősödését a divaton belül az támogatta, amikor a divatteremtés művészeti alkotásként tekintett magára, s ezzel a többi művészeti ághoz hasonlóan a 19. századtól tartó művészeti forradalom jegyében gondolkodott magáról. Vagy amikor a szűken értett „divat” a közízlésnek, a kánonnak, a hagyománynak a privilegizált formákban való megfelelés, a hűséges utánpótlás és konformizmus jelentésében vett divat — szembesült azzal, hogy saját meghatározottságainak a foglya maradhat, ha megújulását csak előzetesen létező/keltett igények kielégítéseként valósítja meg. Ezért például az említett kreátorok radikálisabb önreflexióhoz és önkritikához folyamodva egyes alkotásaikban létrehívták a dekonstruktív divatot vagy a posztdivatot, mint az avantgárdizmus vagy divatellenesség példáját. Ennek a formabontás és formateremtés, a kísérletezés, az eredetiség és az új kutatása mellett a kezdetektől az önkritika és a társadalomkritika is a missziójához tartozott. Nem véletlenül: a formabontás és a formateremtés nemcsak a meglévő formákra, de egyáltalán a konvencionálisra irányítja a figyelmet, ami minden társadalmi intézmény és a társadalom mint intézmény alapját is alkotja.

De vajon mennyire számol le ez a dekonstruktivista ruhadivat — amit divatellenesnek, poszt-divatnak vagy posztmodern divatnak is neveznek, s a divat halálával azonosítanak — a konvencionálizmussal, a konformizmussal? Mennyire képes az általánosan társadalmi

intézményrendszer és konvencionalitás leleplezőjeként feltűnni? Számomra úgy tűnik, megmarad extravagáns törekvésnek, mert nem sikerül benne áttörnie nem is annyira a divat valamiféle új felfogásának, mint inkább annak a nézetnek, hogy a ruhadivat csak a legnyilvánvalóbb jelensége a társadalmi értelemben vett divatnak, és a divatperformanszok dekonstruktív törekvései túl a ruhadivatton, a közlés diktatúrája vagyis a társadalmi konvenció nyomasztó, a szabad és hiteles önkifejezés, az autonóm személyiség és élet megteremtésének lehetőségét korlátozó — tendenciái ellen irányulnak.

Ettől eltekintve az értelmezői megközelítés elméleti alapjai és a kiválasztott példák és elemzésük rendkívül meggyőzően mutatnak rá arra, hogy a divatban sokrétű változások zajlanak, melyek némelyike a divatvilágon túlmutató társadalmi hatással bír, közben magát a divatot mint társadalmi-kulturális, szemiotikai és gazdasági rendszert is öndekonstruktív módon megingatja (kritizálja, felbolygatja, lerombolja, felszámolja stb.).

A dolgozat az elméleti ismeretek megalapozottsága, a kiválasztott példák relevanciája és a tartalmas elemzések okán tartalmi és formai szempontból is messze megfelel a PhD-dolgozatokkal szemben támasztott akadémiai követelményeknek.

A dolgozat szerzőjének a PhD-cím megítélés támogatom.

Eger, 2022. december 10.



Dr. Kicsák Lóránt
egyetemi docens
Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

IV. Válasz opponenseim bírálataira

Először is szeretném opponenseimnek megköszönni az értő-elfogadó és sokszor továbblépést segítő véleményét. Véleményük azért is fontosabb a szokásos diszkussziók hozadékánál, mert témám szakmai háttérében, elvi alapjainak kidolgozásában mindkét opponensem írásai, fordításai, konferencia előadásai meghatározó forrásaim voltak.

*

Kérchy Vera opponensi véleménye dolgozatommal kapcsolatban egészében véve elismerő, pozitív, javasol azonban szerkezeti kiegészítéseket (bevezető és záró összefoglaló szükségességét), és felvet néhány olyan elvi és értelmezési lehetőséget, amelyek mentén a doktori értekezés szövege tovább alakítható lenne.

Kétségtelen, hogy az inkább elméleti kérdéseket tárgyaló *Bevezető* mellett elférne egy „rövidebb, átfogó szövegbe mutató”, hasonlóképpen egy „eredményeket összegző konklúzió” is segítene a dolgozat egészének elhelyezésébe. Kísérletet tettem arra, hogy mindezeket a tézis-füzetben pótoljam.

Ezek mellett a számomra igen értékes javaslatai a dolgozat elméleti kérdéseit érintik. Opponensem javasolja, hogy meg kellene határozni, hogy „milyen beszédaktus a divatbemutató”. Egyértelmű, hogy a divatbemutató egy identikus, meghatározott társadalmi rituálé és mint ilyen performatív természetű. Nem lingvisztikai, hanem valami olyan értelemben

performatív, amiről Judith Butler beszél, aki olyan eseményeket, történéseket értelmez performatívnak, amelyek túlmennék a nyelvi megfogalmazáson, vagy, mondhatjuk, a nyelvi megfogalmazást emberi tudattalan/testi háttérű erő vezérli (vagy vezeti félre). Butler „fenyegető kiazmust” emleget a nyelvi és testi kapcsolódása esetén. A performatívum mindig teremt, létrehoz és csak másodlagosan utal valamire. A divatbemutató ilyen testi-nyelvi határon működő performatívum. Szerkezetében, alapsémájában ott van a már Austin által jegyzett jellemző, a referencialitás másodlagossá tétele, a cselekvésszerűség dominanciája a jelentés felett és a bizonyos körülmények, kontextusok jelentléte, érvényességi kritériumok jelenléte vagy éppen hiánya is szükséges hozzá. A divatbemutató esetében mindez megjelenik, sőt határozottan rögzített. Bizonyos eseményekre meglehetősen határozottsággal rá tudjuk mondani, hogy „ez nem divatbemutató”, másokról viszont tudjuk, hogy az. Különös, és a közelmúlt divatbemutatóira meglehetősen gyakran érvényes jellemző az, hogy a szabályos divatbemutató esemény valamilyen elemében hibázik, perverz dekonstruktív aktus lesz így. Doktori dolgozatom egésze, nagyon leegyszerűsítve, pontosan erről szól. Arról, hogy milyen is a divatbemutató mint látszólag sikeres vagy éppen „sikertelenített” performatívum. E performatívum karakteres vonása pontosan ennek a testinek, tárgyinak a destruktív találkozása a nyelvi rendszerben (a divat performatívájában rögzített) szabályszerint elvárható cselekvés és tárgysorozattal. A divatperformansz, és sok kortárs különös divatbemutató emiatt lesz szabálytalan, (Derrida terminusával) performatív. Attól bontódik meg a hagyományos divatbemutató sémája, hogy annak jellegzetes, kötelező elemei közé, főlé a divatperformatívumtól idegen motívumokat, eseményeket épít. Dolgozatom egyes fejezeteiben babák, (marionett)bábuk, meztelen testek, hordhatatlan ruhák, NFT öltözékek és más ilyen performatív elemek elemzését végzem el.

Kérchy Vera kérdésére, hogy „milyen intenciók mozgatják” a divat performativitását csak az egyes divatbemutatók kapcsán lehet válaszolni. Kétségtelen, gyakori az általa is említett felszólítás a vásárlásra, de nagyon valószínű, hogy még a leginkább hagyományos divatbemutatón is megjelenik valami erotikus, vagy éppen hatalmi csábítás, vagy inkább a birtoklás (a kizárólagos birtoklás) vágya. Az emberi viselkedés olyan irányai, pontosabban diszkurzusai, amelyeket Freudtól Foucault-ig sokan leírtak. Számomra is fontos referenciapont Shoshana Felman könyve, mely „a performatív általános inváziójáról” szól, mely szerint e performatív nem egyszerűen a nyelv eseményszerűsége, hanem a nyelv megbontása az erotikussal a vággyal, a hatalommal.

Kérchy Vera opponenciája „Elméleti kérdések” részében dolgozatom legfontosabb megalapozó fogalmaira utal, arra az elméleti-filozófiai háttérre, amely minden divatperformansz elemzésem mögött megjelenik. Az egyik ilyen opponensi kérdés a performansz és performatív, illetve a performansz és színház jelenségeinek megkülönböztetése. Ha előző divat és performatív viszonyról szóló érveimet a performansz és performatív közötti kapcsolat és különbség kérdésére viszem át, akkor egyértelmű, hogy minden performansz performatív, de nem minden performatív egyben performansz is. A performatív például minden, akár a hagyományos színházi eseményben jelen van (Ohmann szerint minden irodalmi mű esetében is performatívással szembesülünk). Sokféle, egyenest számtalan performatív aktus típus létezik, kontextusaik, szabályaik, tipikus eseményeik különféle típusúak. A megtörténések, a tériesülések eltérő arányban tartalmaznak konstatív és performatív komponenseket. A performansz, feltételezésem szerint maximálja a performatív jelleget, radikálisan eseménnyé válik. A hagyományos színház performatívum szabály szerint úgy működik, hogy a színész közvetíti, megjeleníti a valaki más (a dráma szerzője vagy a színházi előadás rendezője, dramaturgja) által megírt eseményeket. A performansz nem közvetít, hanem egy egyszerre performatív és textuális dekonstrukció folyamatában éppen ott megtörténik.

Ennek kapcsán szembesülök opponensem egyik legbonyolultabb kérdésével, a jelenlét fogalmának, szavának, értelmének a meghatározásával. Az opponensi vélemény kritikája szerint első fejezetem dekonstruktív-performatív pozíciója után második fejezetem elején a „jelenlét metafizikája” mentén kezdek el a divatról gondolkodni. Úgy hiszem azonban, hogy nem én lettem azokon a szöveghelyeken hirtelen metafizikai, hanem inkább arról írok, hogy a 19. századtól kezdve egy, a jelenlét metafizikája elvárásaira épülő produktum születik: az új és megvásárolható öltözékek bizonyos séma szerinti bemutatója performatív modellé lesz, a Guy Derord-i, értelemben vett „spektákulummá” válik” (idézet a saját 45. oldalról). A szabályos performatívum, benne a catwalk, a manökenek felvonulása, a nekik szánt taps és az esemény végén a divattervező megjelenése, megtapsolása egy ilyen sajátos, éppen ott megmutatott öltöztetési mód jelentésére, „jelenlétére” és e jelenlét (a jelölt) értelmes (azaz üzleti) megoszthatóságára utal. A klasszikus divatbemutató a jelenlét metafizikája mentén működik. Arról írok aztán, hogy a bizonyos radikális divattervezők munkája nyomán ez a jelenlét metafizikus feltételezése mentén működő divatbemutató megbontódik, pontosabban dekonstruálódik. Jellemző e lépésben az, hogy a divatbemutatók egyfajta színházi játék, egyfajta *mise en scène* eseménnyel bővülnek ki, vagy éppen, már a színházon messze túl, performansz elemeket mozgósítanak. Ebben a kritikával illetett második fejezetben több divatperformanszá vált divatbemutató említésével meglehetősen részletesen írok a „performanszosodás” jelenségéről. Könnyen lehet persze, hogy nem fektettem elég hangsúlyt arra, hogy világosan jelezzem a jelenlét metafizikájának, illetve e metafizikai hozzáállás felszámolásának jelenségét.

Az opponensi vélemény kritikája szerint visszatérően használom a jelenlét fogalmát, olykor koncepcionális érveimben magam is visszafordulok a jelenlét metafizikája oly csábító, egyszerűsítő szemléletéhez. A feedback szalag kifejezést háromszor használom doktori értekezésemben. Az első alkalommal, Kérchy Vera *Színház és dekonstrukció* könyvének kritikája mentén jelzem, hogy a Fischer-Lichte által bevezetett a színházi „előadást létrehozó és irányító, önreferenciális és állandóan változó feedback szalag” (idézem most Fischer Lichtétől) valóban egyfajta strukturális hermeneutika, azaz a jelenlét metafizikája mentén gondolkodik. A másik két említés esetében kétségtelenül használom ezt a magam által is elutasított fogalmat, és valóban szükséges lenne Lehmann posztdramatikus színházának és Fischer-Lichte színházi koncepciójának határozottabb elválasztása. A harmadik említésnél valóban más, dekonstruktív pozíciójú kifejezést kellene használnom.

Sokkal lényegesebb kérdés azonban a „jelenlét” kérdésének „jelenléte” a performanszokban. A jelenlét kifejezés, elméleti-filozófiai fogalom hosszú múltra tekint vissza, Arisztotelesztől Descartes-on át Heideggerig, majd Derridáig kapott sokszor eltérő értelmet. Derrida, akinek jelenlét kritikáját én is (akárcsak opponensem), követem, a jelenlét hamis, metafizikai pozicionálását, hitét azzal vonja kritika alá, hogy az egy a jelentésben, az értelem szubjektív elérhetőségében való hamis bizonyosság. Derridával szavaival: egy olyan hibás meggyőződés ez, mely „önmaga jelenlétét szubjektivitásként” éli meg, olyanként, amely ezzel „abszolút jelenlétté” válik. Derrida dekonstrukciós gondolkodásának alapvető mozzanata az, hogy jelzi, hogy a jelölt ilyen szubjektív esszenciaként sose érhető el, a jelentés a jelölők hálójában, egyfajta konstans disszeminációban működik.

A performanszok és a divatbemutatók performansz mozzanatai kapcsán azonban azzal szembesültem, hogy bennük kulcsszerepet játszik valami radikális ottlét. Amikor egy performer

órákig ül egy széken, vagy ha egy divatperformansz végén széttörök egy üvegdoboz és benne egy divat felől teljesen idegen szadisztikusan pozícionált, élő molyokkal körülvevett meztelen test látszik (Voss performansz), akkor az nem utal valamire, hanem kétségtelenül jelen van. Olyan helyzet alakul ki ilyenkor, hogy ebben a jelenlétben kitörlődik a jelölő-háló, és ellentmondásos módon csak a jelölt mutatkozik meg. Pontosabban nem is a jelölt, hisz azt jelöltté csak a jelölő teszi, hanem egy megnevezhetetlen valóság állítódik elénk. Az opponensi véleményben kritikusan jelzett „jelenlét” szóhasználatom, pl. az „Artud-i jelenlét hiánya” kifejezés ezért nem a jelenlét metafizikáját akarja visszacsempészni, hanem igazából az ilyen valóság-betörésekre vonatkozik. Artaud a *Színház és pestis* tanulmányában sem pestisről szóló történetet akar elmesélni, hanem a pestis valóságos megtörténésének, valóság-betörésének az esetét akarja a színpadon is viszont látni.

Ennek a radikális jelenlétnek a fogalmát lehetetlen itt, opponensi válaszomban részletesen kidolgozni. Disszertációmban azonban kísérletet tettem, hogy a pszichoanalízis segítségével jussak közelebb lényegéhez. A pszichoanalitikus terápia ugyanis ilyen valóság-iterabilitás mentén működik, az áttételen keresztül a traumák (mint Artaud pestise) eseményszerűen újra megjelennek, ismétlődnek. Az analitikus terápiában is működik az ismétlési kényszer. Lacan ennek kapcsán vezette be az imagináriussal és szimbolikussal szembeállított „Valós” fogalmát. A Valós azonban nem beszél, hanem döbbenetes módon ott/itt van. Fontos tudni, hogy a Valós ottléte, talán „jelenléte” valóban több és más mint a „test empirikus fizikai jelenléte”, a Valós ontológiai természetű. Következő kérdés persze azonnal az, hogy milyen értelemben lehet a Valós diszkurzív, hogy megy vagy nem megy radikálisan túl a nyelvin. Használtam dolgozatomban Julia Kristeva pszichoanalitikus poétikai gondolatát a szimbolikus/szemiotikus kettősét. Nála a szemiotikus elég egyértelműen a lacani valós diszkurzív-nyelvi következménye.

Opponenciája utolsó részében Kérchy Vera a feminista elméletek értelmezési lehetőségeire kérdez rá. A divat, mely elsősorban, dominánsan női (vagy hol női, hol férfi) divat folyamatosan, olykor tudatosan, többnyire azonban tudattalanul, elrejtve vonatkozik a testre, a test gender általi meghatározottságára. A gender-teoretikusok, a patriarchális társadalom tüneteként értelmezve, sokáig nem foglalkoztak a divat jelenségeivel, az utóbbi néhány évtizedben viszont, jelentős szakmai figyelem irányult a gender/divat kérdéskörre. Dolgozatom több példája esetében is valóban érdekes lett volna a feminista elméleteket mozgósítani, ez azonban igencsak kiterjesztette volna a dolgozat spektrumát, megnövelte volna az így is maximális terjedelmet. Köszönettel vettem azonban a javaslatot, és további kutatásaimban határozottabban ki fogok térni a gender vonatkozásokra. Teszem ezt annál is inkább mert az első fejezetben tárgyalt Butler performativitás koncepció most nem aktivált másik fele, mely szerint a gender nem előzetesen adott anatómia, amelyről mintegy jelöltről jelölökkel rendelkezünk, hanem tudatos és főleg tudattalan cselekvésekkel performatívan a materiális és pszichés határon teremtett heterogén természetű identitás. A test így aztán a nyelvben, a kultúrában, a jelölőkben megrögzülő, egyszerre ezekben elrejtett és ezekben megnyilvánuló introjekciós és projekciós terep. Ezen a határon található a divat, a divatos öltözék. A divat a testnek megjelenítést ad, de nem hermeneutikai értelemben juttat jelentéshez, hanem olyan nyomokat, jeleket alkot, amelyek csupán metonimikusan, vagy éppen katakretikusan tevődnek az eszenciálisan soha el nem érhető nőiség mellé-fölé. Persze, ha egyáltalán van ilyen, hogy nőiség, és nem éppen annak karakteres, testi hiánya vagy bizonytalansága konstruálja meg a

nőit és a divatot mint heterogén másságot. Ebben a konstrukcióban természetesen meghatározó szerepe van az öltözéknek, mely a gender performativitás egyik diszkurzív realizálásaként értelmezhető. Ezért lesz lényeges Butler drag referenciája, mely számomra is példaszzerű értelmezési startégiát nyújt. Opponensem meg is jelöl jónéhány ilyen drag analógiát dolgozatom példái közül.

Egyetértek Kérchy Verával abban, hogy McQueen 1995-ös Highland Rape divatperformansa ellentmondásos értelmezésekhez vezetett, többféleképp olvasható. A divatshow (mely egy látszólag hagyományos catwalk térben történt) tépett ruhájú tántorgó nőket, kivillanó intim testrészeket is bemutatott, miközben más manökenek a megszokott, divatbemutatótól elvárt módon léptek a színpadra. A korabeli kritikái visszahang abszolút ellentmondásos volt, egyes beszámolók nagyszerű performanszként üdvözölték, mások viszont egyenesen mizoginnak, nőgyűlölőnek minősítették. Kétségtelen, hogy az egyik lehetőség az, amit Kérchy Vera javasol, hogy a nemi erőszak mögötti trauma reprezentálhatatlan, így a nemi erőszak manökenekre tett jelei (ahogy egy általam idézett kritika írta) a szórakoztatás lehetséges formái. Az én interpretációm szerint a nemi erőszak jelei ennél komolyabb szerepet játszottak. Azt feltételeztem, hogy a néző nemcsak lát valamit, hanem ez a látvány visszavetül rá, zavarba hozza. Rátelepszik, a trauma-metonímia a magabiztos látó embert hirtelen kifordítja és tekintetet irányít rá. Lacan a terápiában az áttétel folyamán az analitikus reakciójában véli ezt a tekintet, voltaképpen a Valós sejtéseként felfedezni. Nyilván nem tudom bizonyítani, hogy a közönségből hányan élték át a divatshow ilyen elemeit szórakozásként és hányan érezték azt, hogy a tekintet rájuk veti a trauma árnyékát. Érdekes, hogy McQueen a show kritikái kapcsán azt mondta, hogy „azt akarom, hogy az emberek féljenek az általam öltöztetett nőktől”, tehát saját intenciója jól lehet, hogy mégis a tekintet ilyenfajta mozgósítása volt. Az teljesen igaz, hogy a „trauma reprezentációja” kifejezés nem pontos. A trauma igazából nem reprezentálódik, hanem vagy eredeti mivoltában vagy az eredeti metonimikus, eltolásos változatában ismétlődik. A kérdés megoldatlansága mögött az a befogadói döntés lapul, hogy a Highland Rape-t milyen műfajba illőnek tulajdonítjuk. Ha színházi jellegű akkor szórakoztatás, ha performansz akkor a nézőre vetülő tekintet működik benne. A show azonban mindenképpen ellentmondásos gender szituációt teremtett és ami bizonyos az az, hogy a trauma nem a manökenek megmutatkozásában, hanem valahol Alexander McQueen személyes létében rejlett.

*

Egyetértek másik opponensem, Kicsák Lóránt összefoglaló gondolataival, hogy megközelítem szükségszerűen, mondhatnám kitaratóan kettős, egyrészt egy átfogó divatelméleti koncepció kifejtésére törekedtem, másrészt a művészeti, performansz jelenséghez közelítő tényleges divat jelenségek, divatperformanszok elemzését végeztem el, és megkísértem az interpretáció és elmélet összekötését is. E kettősségből a szakmai-elméleti irány szeretne a szakma szabályai szerint úgy konstruktív lenni, hogy érzékeli: az olvasatban elkerülhetetlenül és folyamatosan ott lapul valami plusz, megoldhatatlanságokhoz is vezető elméleti öndekonstrukció. Egyrészt valóban követek, hasznosítok egy fenomenológiától a dekonstrukcióig terjedő filozófiai, elméleti belátást, miközben óvatosságra készítek az a Paul de Man-i cím, a „Blindness and Insight”, ami éppen Derrida kapcsán figyelmeztetett arra, hogy az

ilyen belátások mögött vakság is rejlik, olyan vakság, amelynek érzékelése végül is egy új, persze továbbra is a maga módján megbontó értelmet mutat meg.

A divatesemények dekonstruktív működésével kapcsolatosan saját, talán ilyen értelemben nem definiált törekvéseimet is összefoglalja Kicsák Lóránt hármias javaslata, mely szerint „a divat társadalmi-kulturális, politikai és gazdasági beágyazottságából adódóan a divatban kifejtett dekonstruktív törekvések közvetlenül keltenek dekonstruktív effektusokat” másrészt hogy ezek a divatperformanszok „radikális önkritikát gyakorolnak a divat intézményesült formáival szemben”, és ez az önkritika egyben adekvát társadalomkritika is. Harmadrészt egyetértek Kicsák Lóránt azon gondolatával, hogy ezeket a divatperformanszokat „nagyon eklektikus kísérletek” veszik körül, előzik meg. Kétségtelen, hogy a mai divatperformanszok jelentős mértékben támaszkodnak korábbi, sokszor az avantgárdig visszamenő művészeti, sőt politikai kísérletekre. Disszertációm írásakor és azóta is sokat gondolkodtam ezek háttérében rejlő paradox, dekonstruktív viszonyon, mely szerint a divat társadalmi integrációja egy még átfogóbb, megalapozóbb, és eredendően heterogén relációt rejt. A divat, amelynek „egynemű” közege az öltözet, ugyanis elkerülhetetlenül és határozottan dekonstruktív módon kötődik ahhoz, amit befed: a testhez (vagy olykor, még abszurdabb módon a próbababához). A test, az erotikus test (lásd a MET Gála divatra hivatkozó, divatot ürügyül használó villantásai), vagyis a mezteleség viszont a divat destruktív-dekonstruktív heterogenitásának (derridai értelemben vett) nyoma, amely felborítja a divat hagyományos egyértelmű, konstruktív realitását. Ennek, a testiség áttetszésének lesz a következménye az, hogy a ruha a divaton keresztül immár nem primér funkciójú, azaz nem a test hideg idő stb. elleni védelmét szolgálja, hanem sokkal inkább valamiféle maszk. Nem konstatív, hanem performatív, sőt, Derrida kifejezését használva, egyenest perverformatív. Vannak olyan divatbeutatók, divatperformanszok, amelyek nem egyszerűen a test és ruha viszonyában dekonstruktívak, hanem magában az öltözékben mutatják meg a dekonstruktív jellegűt. Martin Margiela mint dekonstruktőr egy „babaszekrényből reprodukált ruhakollekcióval” jelentkezik, amely külsőségeiben megőrzi a játékrúházat elemeit: a túlméretezett részletekkel - például cipzárakkal és csatokkal -, Margiela az inkongruenciák révén megkérdőjelezi a valódi ruházat funkcionális célját, és a konceptualitás irányába tereli a divatot. A divat-diszkurszus olyan elemeit hoz mozgásba, amelyek Kristeva szóhasználatában a szemiotikus réteget működtették.

Kicsák Lóránt pozitív értelemben említi dolgozatom azon aspektusát, amely igazából túl is mutat a divat kérdéskörén és általában reflektál a bemutató, azaz színházi jellegű művészeti törekvésekre, ezek elméleti, filozófiai hozadékára. Ez a törekvésem több fogalom, jelenség értelmezése során formálódott: az említett dekonstruktivitás koncepció mellett elsősorban a performativitás kérdése érdekelt. Az a heterogén, performansz jellegű megjelenítési mód, amely a színház kapcsán a posztdramatikusság fogalma mentén került kidolgozásra. A dolgozatomban elemzett divat példák mindegyike olyan, amely valami módon, performansz jellegű, posztdramatikus technikával áttöri vagy a divatbemutató szokásos, elfogadott narratíváját (ilyen volt a McQueen divatperformanszok példája), vagy a szokásostól, az elfogadottól radikálisan eltérő, hordhatatlan divattárgy (egy szétrohadt ruha maradvány Hussein Chalayan-nál) megjelenítésével dekonstruál egy látszólag hagyományos divatbemutatót.

Az opponensi vélemény kritikai megjegyzése szerint: „amit a szerzői koncepcióból hiányolni lehet, az a divat módszertani szempontból érthetően korlátozott és rögzített

jelentéséhez való ragaszkodás”, vagyis azt, hogy interpretációimban nem tágítottam ki az értelmezést az „identitás teremtődésben megnyilvánító önkifejezés általánosabb értelméig”. Ez az aspektus abszolút lényeges és engem is foglalkoztatott, de úgy gondoltam, a dolgozat terjedelmi korlátjai és tematikus koherenciája nem teszik lehetővé ezt a kiterjesztést, vagyis más szceneikus produkciótípusok bevonását, így valóban megmaradtam a divatipar világán belül. Más írásaimban viszont pontosan azokat a kérdéseket kutatom, amikre Kicsák Lóránt is utal. Ezekben pontosan az identitás-teremtés, a test formálódása, az én ellentmondásos teremtő konstrukciója valóban sokkal tisztábban mutatkozik meg, mint azt a divatbemutatókban látjuk. A divat kétségtelenül korlátozott a maga struktúrája, intézményei és üzleti jellege miatt.

Az általam értelmezett divatperformanszok, pontosan az ilyen keretek, korlátok miatt a radikális esztétikai és/vagy politikai újraírásig nem jutottak el, de rendszeresen érintik, felhasználják az ilyen értelemben jelentős posztdramatikus, performansz jellegű elemeket. McQueen *Widows of Culloden* divatbemutatója, pontosabban divatperformansza kétségtelenül épít a divattervező önnön sorsára, alapvetően identitásképző szándékú, a valós életben, magában a divatbemutatóban és a divattervező önsorsában lesz „autobioheterotánatografikus”. Nekem is világos volt azonban, hogy ezek a kísérletek (opponensemét idézem) valamennyire „megmaradnak extravagáns törekvésnek”.

Egri Petra
Pécs, 2022. december 23.

V. Szakmai önéletrajz

Egri Petra 1990. szeptember 8-án született Nyíregyházán. A Pécsi Tudományegyetem Kultúratudományi, Pedagógusképző és Vidékfejlesztési Kar Alkalmazott Művészetek Tanszékének Pro Cura Ingenii kitüntetett egyetemi tanársegédje. A Metropolitan Egyetem Fenntartható Divatmenedzsment szakán hazai- és nemzetközi divatismereteket oktat. Alapszakos diplomáját a Debreceni Egyetem kommunikáció-és médiatudomány szakán szerezte 2012-ben, újságíró specializáción, ahol két éven át látott el demonstrátori feladatokat. Mesterszakos tanulmányait 2012-2014 között az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetében végezte, illetve a madridi Universidad Carlos III-n. Mesterszakos éveit végén Campus Hungary ösztöndíjas volt Anne Peirson-Smith meghívására a Hong Kong City University Fashion Studies szakán. Doktori kutatásait 2018 őszén kezdte meg a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában. Doktori kutatói éveit alatt összesen három alkalommal részesült az Új Nemzeti Kiválóság Program ösztöndíjában (kétszer doktori kutatói, egyszer doktorvárományosi kategóriában), doktori kutatásait emellett négyszer díjazták Intézményi, Szakmai, Tudományos Ösztöndíjjal. 2021 nyarán Campus Mundi ösztöndíjas volt Robert Wilson archívumában New Yorkban. 2022-ben Belgrádban Maróy Krisztinával közös angol nyelvű előadásuk elnyerte a Gypsy Lore Society legjobb előadásának járó díját. 2020-ban a Tavaszi Szél PhD konferencia Színháztudományi szekciójában önálló angol nyelvű előadása első helyezést kapott, szintén ebben az évben a Fashion Objects című nemzetközi konferencián angol nyelvű előadása első helyezést ért el. Társkurátora volt a Kádár Insta című divatfotó kiállításnak, amely 2021 tavaszától összesen három hazai helyszínen jelent meg, és a Social_East című installációnak is, amely 2022 őszén debütált New Yorkban. Doktori éveit alatt összesen huszárhárom szaktanulmánya jelent meg. Négy idegennyelvű és hét magyar nyelvű könyvfejezete, négy külföldi és nyolc hazai szakfolyóiratban megjelent tanulmánya. Angol nyelvű tanulmányát 2020-ban orosz nyelvre fordította a Fashion Theory folyóirat. Három szakfordítást közölt, emellett összesen tizenhat recenziója és kiállítás kritikája jelent meg. Három színháztudományi kötet társszerkesztője volt. Összesen ötvenkét konferenciaelőadást tartott: külföldön, idegen nyelven tizenháromat, itthon szintén idegen nyelven hetet és magyar nyelven harminckettőt. Doktori éveit alatt négy hazai és egy nemzetközi konferencia társszervezője volt, emellett angol és magyar nyelven is moderált kerekasztal beszélgetéseket, és látott el szekcióelnöki feladatokat. Több nemzetközi és hazai kutatócsoport és szervezet tagja (PsyArt, Modern Líraelméleti és Líratörténeti Kutatócsoport, Magyar Szemiotikai Társaság). Egri Petra Pécsen él férjével és Áron nevű fiával.

VI. Publikációs jegyzék

I. Idegen nyelven megjelent könyvfejezetek (4 db angol)

1. Egri Petra: *Embodied Archive in Marina Abramović performances*, In. XXIV. Tavasz Szél Konferencia Tanulmánykötet I., 2021. 460-468.
2. Egri Petra: *All the Fashion's a Stage: A case study of Baltazár Night's Dream*, In. Fashion and Design. An interdisciplinary approach/Diseño y Moda. Un acercamiento interdisciplinar/Deseño e Moda. Un achegamento interdisciplinar, Universidad de Vigo, 2020. 253-262.
3. Egri Petra: *Fashion performances: Artistic events or experience-based communication tools between Fashion Industry and Market?*, In. New Issues and Empirical Researches in Business Studies, Komárno, Slovakia, International Research Institute s.r.o., 2020. 41-50.
4. Egri Petra: *Fashion Meets Capitalism: Representation of Poverty in Fashion*, In. People and their Values in the Society, Großpetersdorf, Austria, Sozial und Wirtschafts Forschungsgruppe, 2019. 119-128.

II. Szakfolyóiratban, idegen nyelven megjelent szakkikkek (1 db orosz, 3 db angol)

1. Egri Petra: *The Per(ver)formative Aspects of Pandemic Fashion Performances: Moschino's Deconstructive Marionettes*, Acta Sapientia, Theories and Practices of Contemporary Fashion Issue, Issue 12, 2022., 97-112.
2. Egri Petra: *деконструкция социалистического стиля: модные перформансы Тамаша Кирая в Венгрии эпохи позднего социализма, (The Allegoric deconstruction of the Socialist Style)* теория моды, Лето (№ 56) 2020. 82-92.
3. Egri Petra – Maróy Krisztina: *Devotional Images, Rites and Fashion: Romani Design*, Bias: The Journal of Fashion Studies, 'Fashion and Liberation' Issue 9, 2022., 53-62.
4. Domszlai-Lantner Doris – Egri Petra: *Tamás Király: Hungary's King of Fashion*, Vestoj, 2020. <http://vestoj.com/tamas-kiraly-hungarys-king-of-fashion/>

III. Szakfolyóiratban megjelent magyar nyelvű tanulmányok (10 db)

1. Egri Petra: *Balkan Erotic Epic: a historikus test és az objektált test Marina Abramović performanszában*, Budapest Imágó, 2022. 11 (2), 59-72.
2. Egri Petra: *Derrida szerelem-gyász képeslapjai: Freud, Platón, Szókratész*, Budapest Imágó, 2021. 10 (4), 39-51.
3. Egri Petra: *A per(ver)formatív kínzó vágya: Marina Abramovic, A művész jelen van performanszának dekonstruktív poétikája*, Filológiai Közlöny, 2021. LXVII.évf. 2.sz. 162-173.
4. Egri Petra: *A divat színpadra állítása: kortárs ruhaperformanszok*, Apertúra [Dívatmédiák és az iparági folyamatok szám], 2020. nyár. <https://www.apertura.hu/2020/nyar/a-szinre-vitt-divat-kortars-ruhaperformanszok/>
5. Egri Petra: *Tárgy, tekintet és paranoia-kritika -Salvador Dalí: Egy nő retrospektív mellszobra* Budapest Imágó 2020. 9 (3) 99-108.
6. Egri Petra: *Dívat, modernség és a nagyváros: Walter Benjamin hatása a dívatkutatásra*, Kellék folyóirat, 2020. 62.sz. 21-32.
7. Egri Petra: *Dívat, színház, felvonulás: Király Tamás '80-as évekbeli ruhaperformanszai* ,Artmagazin, 2019. 17.évf. 8.sz. 76-81.
8. Egri Petra: *Szürrealista női testképek a dívatban*. Alföld online 2018/június 27. <http://alfoldonline.hu/2018/06/szurrealista-noi-testkepek-a-divatban/>
9. Egri Petra: *Festészet mint a terror egyik médiuma: Fernando Botero Abu Ghraib című sorozatáról*, Kulter.hu 2013/április 21. <http://kulter.hu/2013/04/a-festesz-mint-a-terror-egyik-mediuma/>
10. Egri Petra: *H&M mint fast fashion?*, Korunk 2013/12, 110-116.

IV. Magyar nyelven megjelent könyvfejezetek (7 db)

1. Egre Petra: *Egy színpadra állított autobio-hetero-tanato-grafikus elbeszélés: Marina Abramović színre vitt élete és halála Robert Wilson rendezésében*, Határok és határátlépések, szerk. Daróczi Jakab, Hajdu Ildikó, Nyerges Csaba, Prótár Noémi, ELTE, Eötvös Collégium, 2022, 230-250.
2. Egre Petra: *A pandémia divatperformanszainak per(ver)formativitása: Moschino dekonstruktív marionettjei*, Szitu Kötet 2021, szerk. Doma Petra – Egre Petra – Pandur Petra, ELTE Eötvös Collégium Kiadó, Budapest, 2022, 134-154.
3. Egre Petra: *Hisztérikus test, abjektált test Marina Abramović Balkan Erotic Epic performanszában*, Test-Symposium tanulmánykötet: válogatás a 2011-es Test-Symposium konferencia-előadásából, ELTE, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 2022, 409-440.
4. Egre Petra: *A testarchívum kínzó vágya: Marina Abramović 7 Easy Pieces performanszorosozatáról*, Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás, PTE Irodalom-és Kultúratudományi Doktori Iskola, Pécs, 2022. 6-18.
5. Egre Petra: *A divat színpadra állításai: eltérő intenciójú kortárs ruhaperformanszok*, SZITU kötet 2019, 2020. 210-223.
6. Egre Petra: *Király Tamás divatperformanszai a 80-as évek Magyarországon*, Kronosz Kiadó, Pécs, Színház tudományi Kiskönyvtár: „Kontaktzónák: a színház érintkezése más területekkel”, 2019. 233-246.
7. Egre Petra: *Alexander McQueen (divat)előadásai: A divatperformanszok színház tudományi értelmezhetőségei*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, SZITU Kötet 2018, 2019. 17-35.

V. Szerkesztett kötetek (3 db)

1. Doma Petra – Egre Petra – Pandur Petra (szerk): *SZITU Kötet 2021*, ELTE Eötvös Collégium Kiadó, Budapest, 2022. ISBN: 978-615-5897
2. Bókay Antal – Egre Petra (szerk): *Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás*, Pécsi Tudományegyetem irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, Pécs, 2022. ISBN: 978-963-429-977-6
3. Egre Petra – Kvéder Bence- P.Müller Péter- Német Nikolett (szerk): *Színház tudományi Kiskönyvtár: „Kontaktzónák: a színház érintkezése más területekkel”*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2019. ISBN: 978-615-6048-32-5

VI. Megjelent szakfordítások (3 db)

1. Jacques Derrida, *Előszó Fors, N. Abraham, M. Torok A Farkasember mágikus szava című könyvéhez*, Budapest Imágó, 2021. 10 (4) ford. Egre Petra, 52-61.
2. Salvador Dalí: *A rothadó számár*, Budapest Imágó, 2020. 9 (3) ford. Egre Petra, 156-159.
3. Synne Skjulstad: *Vetements, mémek és konnektivitás: Divatmédia az Instagram korában*, Apertúra folyóirat, ford. Egre Petra – Keszeg Anna, 2020.nyár

VII. Folyóiratban megjelent kritikák, recenziók (16 db)

1. Bókay Antal – Egre Petra: *A valóság diszkreditálása: Szürrealizmus és dizájn*, Új Művészet, 2022/XXXIII. 11-12, 36-39.
2. Egre Petra – Bókay Antal: *Freud, Dalí és a paranoiakritikája: kiállítás a rögeszmékről*, Új Művészet, 2022/XXXIII. 5, 10-14.
3. Egre Petra: *Szentképek, rítusok és divat*, Új Művészet online, 2021.december 1.
<https://www.ujmuveszet.hu/2021/12/szentkepek-ritusok-es-divat/>
4. Egre Petra – Domoszlai-Lantner Doris: *Street art, streetwear: Kaws What Party*, Új Művészet folyóirat, 2021/XI., 47-49.
5. Egre Petra: *A Polaroid-és performanszművész Ulay kiállítása*, Új Művészet folyóirat, 2021/VII-VIII., 67-69.
6. Egre Petra: *Stabil rendetlenség: Válogatott ritmusok Pécs felett*, Ludwig Múzeum portálja, 2021.május 6.
https://ludwigmuseum.blog.hu/2021/05/06/stabil_rendetlenseg_valogatott_ritmusok_pecs_felett
7. Egre Petra: *Divat (mono)dráma - Gólem Színház: Szalonklára*, Színház.net, a Színház folyóirat portálja, 2021. március 15.

<http://szinhaz.net/2021/03/15/egri-petra-divatmonodrama/>

8. Egri Petra: *Megelevenedett couture mesevilág: Katti Zoób divatkiállítása*, Új Művészet folyóirat, 2020/III. 50-52.

9. Egri Petra: *Divatlady a vasfüggöny mögött: A Magyar Nemzeti Múzeum Rotschild Klára: Divatkirálynő a vasfüggöny mögött* című kiállítása, Új Művészet folyóirat, 2020/I. 50-52.

10. Egri Petra: *Ez volt a divat? A Kádár-rendszer ifjúsági szubkultúráinak parodisztikus divatleírásai (Poós Zoltán: Rock&Roll Áruház: ez a divat 1957-2000)*, Jelenkor folyóirat, 2019. 62.évf. 8. 1022-1025.

11. Egri Petra: *Megjegyzések a Ludwig Múzeum Király Tamás: Out of the box* című kiállításához, Artmagazin online, 2019. szeptember 2.

http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/megjegyzések_a_ludwig_muzeum_kiraly_tamas_out_of_the_box_cimu_kiallitasahoz.4655.html?pageid=119

12. Egri Petra: *Dior in Britain*, Artmagazin, 2019. 17. évf. 4. sz. 54-60.

13. Egri Petra: *Divattörténet mozivásznon*. Jelenkor online 2019/január 13.

<http://www.jelenkor.net/visszhang/1219/divattortenet-mozivasznon>

14. Egri Petra: *Salvador Dalí örökké élni fog*. Jelenkor online 2019/február 7.

<http://www.jelenkor.net/visszhang/1246/salvador-dali-orokke-elni-fog>

15. Egri Petra: *Frida kendőzetlenül*. Kulter.hu 2018/augusztus 16.<http://kulter.hu/2018/08/frida-kendozetlenül/>

16. Egri Petra: *Egy rakás hatás Marshall McLuhan, Quentin Fiore: Médiamasszás*. Kulter.hu 2013/február 13. <http://kulter.hu/2013/02/egy-rakas-hatas/>

VIII. Közlésre elfogadott kötet (1db magyar)

1. Egri Petra: *Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció: kortárs divatperformanszok*, Budapest, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, önálló kötet, várható megjelenés: 2023. tavasz

Konferencia szereplések, előadások

külföldön, angol nyelven (13 db, ebből 4 online, 9 jelenléti)

1. **Gypsy Lore Society Annual Meeting and Romani Studies Conference, Belgrade, Serbia (organizer: GLS Society), 28-31st 2022.**

Title: **Devotional Images, Rites and Fashion: Romani Design**

2. **International Federation for Theatre Research World Congress 2022: Shifting Centres (organizer: IFTR and University of Iceland), Reykjavík, Iceland, 20-24th 2022.**

Title: **The Per(ver)formative Aspects of Pandemic Fashion Performances: Moschino's Deconstructive Marionettes**

3. **7th Derrida Today Conference (organizer: Arizona State University Washington DC), Washington DC, USA, 12-15th 2022.**

Title: **Performativity as an Unsigned Signature**

4. **Fashion, Freaks and Monsters Symposium (organizer: University of Hawaii), Hawaii, USA, March 9-10th 2022. (online)**

Title: **All the Fashion's a Stage: A case study of Baltazár Night's Dream**

5. **37th International Conference of Psychology and the Arts (organizer: Bentley University) Montreal, Canada 30th June-3rd July 2021. (online)**

Title: **Performative Body - Abjected Body in Marina Abramović's *Balkan Erotic Epic* Performance**

6. **Fashion Tales 2020+1: Politics Through the Wardrobes (organizer: Università Cattolica) 17-19th June 2021. Milano, Italy (online)**

Title: **Trauma Politics, Trauma Narratives in the Fashion Show: A Case Study of Alexander McQueen's Highland Rape**

7. **Poetic Translations: Conversations across the plurality of Arts disciplines in Visual Art Exhibitions (organizer: Solent University) 16-17th December 2020. Southampton, UK (online)**

Title: **Reference, Figurativity, and Performativity: Translational Poetics of Marina**

Abramović “Seven Easy Pieces”

8. **Fashion and Design Conference** (organizer: Universidad de Vigo) 2-3 October 2020, Pontevedra, Spain

Title: **All the Fashion’s a Stage: A case study of Baltazár Night’s Dream**

9. **7th IRI Economics Conference** (organizer: Sozial und Wirtschafts Forschungsgruppe) 21-22 January 2020, Sturovo, Slovakia.

Title: **Fashion Performances: experience-based communication tools between Market and Industry?**

10. **2nd Textiles and Life Conference** (organizer: Textile Institute), 21st November, 2019. Manchester, UK,

Title: **Hungarian fashion performances in late socialism**

11. **Imagining the Unusual: Cognitive Dissonance, Pattern Breaking and Other Fantastic Beasts Conference/ Представляянеобычное: когнитивныйдиссонанс, разрывшаблона и прочиешантастическиетвари** (organizer: Fashion Theory journal , RANEPa School of Advances Studies in the Humanities, HSE Art and Design School, MSSSES Faculty of Cultural Management and the Museum of Cosmonautics), Moscow, Russia, 19-21st September, 2019

Title: **Postfashion in Late Socialism: Hungarian Fashion Performances in the Kádár Era**

12. **Society, Economics, Law Conference** (organizer: Sozial und Wirtschafts Forschungsgruppe), Großpetersdorf, Austria, 22-24th August, 2019

Title: **Fashion Meets Capitalism: Representation of Poverty in Fashion**

13. **FCVC 2019** (organizer: Fashion, Costume and Visual Culture) Roubaix, France, 9-11st July, 2019

Title: **Postfashion in late Socialism: the fashion performances of Tamás Király**

Magyarországon, angol nyelven (7 db)

1. **10th Interdisciplinary Doctoral Conference** (organizer: Doctoral Student Association of the University of Pécs) 12-13th November 2021.

Title: **Trauma Narratives in the Fashion Show: A Case Study of Alexander McQueen’s Highland Rape**

2. **In memoriam Jacques Derrida Conference: Philosophy in a time of Virus** (organizer: University of Pécs, Faculty of Humanities) Pécs-Budapest, 14-15th October 2021.

Title: **Life/Death of the performance artist: Derrida and the autobio-thanatografical in Robert Wilson’s play**

3. **XXIV. Tavasz Szél Konferencia** (szervező: Doktoranduszok Országos Szövetsége) 2021.május 28-30. Miskolc

Title: **Embodied Archive in Marina Abramović performances (I. helyezés)**

4. **Fashion Objects and the Changing Landscape of Fashion during the COVID-19 Pandemic Conference** (organizer: University of Debrecen) 6th May 2021.Debrecen.

Title: **Per(ver)formative Aspects of the Pandemic Fashion Performances: Moschino’s Deconstructive Marionettes**

5. **9th Interdisciplinary Doctoral Conference** (organizer: Doctoral Student Association of the University of Pécs) 27-28th November 2020.

Title: **Performance as Performativity in the work of Marina Abramović**

6. **In memoriam Jacques Derrida** (organizer: University of Pécs, Faculty of Humanities), Pécs, Hungary, 19-20th October, 2018.

Title: **Deconstructing the Fashion Industry: Representation of Poverty in Fashion**

7. **The Challenges of Future to the Social Sciences** (organizer, Eötvös Loránd University, Faculty of Social Sciences, Faculty of Law, Budapest, Hungary, 25th September, 2018.

Title: **Representation of Poverty in Fashion**

Magyar nyelven (32 db)

1. **Látható rockzene - rocktörténeti konferencia** (szervező Hangfoglaló, Beatkorszak.hu) Budapest, Magyar Zene Háza, 2022. december 12.

az előadás címe: **Az (ellen)divat és az underground zene találkozási pontjai: Király Tamás „álmai” és barkácsesztétikája**

2. **Személyesség, (új) tárgyiasság és képiség konferencia** (szervező: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Modern Líraelméleti és Líratörténeti kutatócsoport) Budapest, 2022. december 9-10.
az előadás címe: **Antonin Artaud performatív testpoétikája**
3. **Dizájn Antropológia konferencia** (szervező: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Elméleti Intézete, Magyar Kulturális Antropológiai Társaság) Budapest, 2022. december 6.
az előadás címe: **Szentképek, rítusok, portréfotók a Romani Design kollekciójában**
4. **Interdiszciplináris Doktorandusz Kollokvium** (szervező: Teleki József Akadémiai Klub, Tokaj Hegyalja Egyetem), Sárospatak, 2022. november 24.
az előadás címe: **Divat és filozófia: a dekonstrukció mint gondolkodási kísérlet a divatról**
5. **Filozófia Klub** (szervező PTE Filozófia Doktori Iskola), Pécs, 2022. november 18.
az előadás címe: **Divat és dekonstrukció a textil színterén: Maison Martin Margiela, Hussein Chalayan, Rei Kawakubo**
6. **Színház-dokumentáció- emlékezet: színháztudományi konferencia** (szervező PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, ELTE BTK Színházi képzés), Pécs, 2022. szeptember 23-24.
az előadás címe: **Shakespeare divatba jött? A Baltazáréji álom divatszínház mint posztdramatikus előadás**
7. **Műhelykonferencia 2022** (szervező PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola), Pécs, 2022. május 12-13.
az előadás címe: **Divatperformanszok és a dekonstrukcióba vont performativitás**
8. **IX. Ütközéspontok Konferencia** (szervező Szegedi Tudományegyetem Filozófiatudományi Osztály), Szeged, 2022. február 26.
az előadás címe: **„A hűség szörnyetege vagyok, a legperverzebb hitetlen”: Derrida képeslapjai a szerelemről**
9. **Derrida írás-fordulat Konferencia Orbán Jolán tiszteletére** (szervező Pécsi Tudományegyetem Filozófia Doktori Iskola), Pécs, 2022. február 5.
az előadás címe: **Divatperformanszok és dekonstrukció: A pandémia performanszainak per(ver)formativitása - Moschino dekonstruktív marionettjei**
10. **Bókay70 diszciplínaközi konferencia Bókay Antal hetvenedik születésnapjára** (szervező Pécsi Akadémiai Bizottság és PTE Modern Irodalomelméleti és Irodalomtörténeti Tanszék), Pécs, 2021. december 3-4.
az előadás címe: **Performatívumok és per(ver)formatívumok: Képeslapok a szerelemről**
11. **Mi nektek a vers?** (szervező: Modern Líraelméleti és Líratörténeti Kutatócsoport, Pázmány Péter Katolikus Egyetem) Budapest, 2021. október 8-9.
az előadás címe: **Avantgard poétikák: Hajas Tibor: Öndivatbemutató**
12. **XX. Szemiotika Agriensis, Szemiotikai (művelődéstörténeti, filozófiai, nyelvészeti, irodalmi, képzőművészeti) konferencia**(szervező: Magyar Szemiotikai Társaság) Eger, 2021. okt. 1-3.
az előadás címe: **Jelek, játékok, performanszok- a divat szemiotikája**
13. **Színház és technológia színháztudományi konferencia** (szervező: ELTE BTK és PTE BTK) 2021. szeptember 24-25.
az előadás címe: **Vizuális poétika és medialitás: Marina Abramović színre vitt élete és halála Robert Wilson rendezésében**
14. **Művészet és pszichoanalízis műhelybeszélgetés-sorozat** (szervező: Petőfi Irodalmi Múzeum és a Ferenczi Sándor Egyesület), Budapest, 2021. szeptember 10.
az előadás címe **Salvador Dalí és a festészet paranoia-elmélete**
15. **Test-symposium** (szervező: ELTE Eötvös József Collegium) 2021. június 11-12.
az előadás címe: **Performatív test-abjektált test Marina Abramović Balkan Erotic Epic performanszában**
16. **Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás műhelykonferencia** (szervező: PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola) 2021. június 3. Pécs
az előadás címe: **A pandémia divatperformanszok per(ver)formativitása: Moschino dekonstruktív marionettjei**

17. **Műhelykonferencia 2021** (szervező: PTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola) Pécs, 2021. május 6-7.
az előadás címe: **Divat és performativitás: a divatperformanszok dekonstruktív olvasata**
18. **Határok és határátlépések konferencia** (szervező: ELTE Eötvös József Collegium) 2021. február 25-27.
az előadás címe: **A testarchívum kínzó vágya: Marina Abramović dekonstruktív poétikája**
19. **Műhelykonferencia 2020** (szervező: PTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola) Pécs, 2020. május 7-8.
az előadás címe: **Divat és performativitás: a divatperformanszok színháztudományi értelmezhetőségei**
20. **Derrida műhelykonferencia** (szervező: PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola) 2021.január 21.
az előadás címe: **A performativitás kínzó vágya: Marina Abramović A művész jelen van performanszának dekonstruktív olvasata**
21. **Gadamer műhelykonferencia** (szervező: PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola) 2020. február 27.
az előadás címe: **A mozgásban lévő műalkotás: Salvador Dalí *Busto de Mujer Retrospectivo* a gadameri játék és az eminens szöveg fogalmainak tükrében**
22. **Derrida műhelykonferencia** (szervező: PTE BTK Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék) 2019. december 12.
az előadás címe: ***DIVAT* a törlésjel alatt**
23. **1989 és a rendszerváltás: A társadalmi cselekvés lehetőségei, interdiszciplináris jelenkor történeti és politológiai konferencia** (szervező: 1956-os Intézet Alapítvány, ELTE BTK, MTA BTK Történettudományi Intézet, MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, Szegedi Tudományegyetem AJTK) 2019. november 28-30.
az előadás címe: **Ellendivat a nyolcvanas évek Magyarországon**
24. **SZITU Színháztudományi Konferencia** (szervező: Eötvös Collégium), Budapest, 2019. november 15-16.
az előadás címe: **A divat színpadra állítása: kortárs ruhaperformanszok**
25. **Kontaktzónák: a színház érintkezése más területekkel konferencia** (szervező: PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola) Pécs, 2019. április 12-13.
az előadás címe: **Király Tamás divatperformanszai a 80-as évek Magyarországon**
26. **Walter Benjamin műhelykonferencia** (szervező: PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola), Pécs, 2019. január 10.
az előadás címe: **Divat, Modernség, Nagyváros: Benjamin hatása a fashion studiesra**
27. **SZITU Színháztudományi Konferencia** (szervező: Eötvös Collegium), Budapest, 2018. november 15-16.
az előadás címe: **Divat és performativitás**
28. **XXXI. Országos Tudományos Diákköri Konferencia** (szervező: Kaposvári Egyetem) Kaposvár, 2013. április.
az előadás címe: **H&M mint fast fashion brand?**
29. **Tudományos Diákköri Konferencia** (szervező: ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Média és Kommunikáció Tanszék), ELTE, Budapest, 2012. november.
az előadás címe: **H&M mint fast fashion brand?**
30. **Hallgatói Konferencia** (szervező: DE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék), DE Soó Rezső Kutatóház, Síkfőkút, 2012. április.
az előadás címe: **A divat megjelenése az olasz és magyar nyelvű Cosmopolitan magazinokban**
31. **Hallgatói Konferencia** (szervező: DE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék) DE Soó Rezső Kutatóház, Síkfőkút, 2011. december
Az előadás címe: **Testképek egy sci-fiben. A Lopott idő című film elemzése**
32. **Bölcsész Tehetségnap** (szervező: Debreceni Egyetem, BTK) Debrecen, 2011. május
az előadás címe: **Reality műfajok**

Kerekasztal-beszélgetések, moderálások, elnöklések (6 magyar, 4 angol)

1. **Fashion, City and Culture** panel discussion (organizer: Liszt Institute), **Manhattan, New York, USA**, 15th October, 2022., moderator
2. **Csalár Bence: A fenntartható divat kézikönyve** című (BOOK Kiadó, 2022), **könyvbemutató** szervező Ördögkatlan fesztivál, (Nagyharsány), 2022. augusztus 5.
3. „**Divat a Kádár-korszakban és ma**” című (szervező Kozármislenyi Művelődési Központ) **kerekasztal-beszélgetés résztvevője** (Nők hete programsorozat), 2022. március 11.
4. **Digitalizáció és technológiai innovációk a kreatíviparban kerekasztal-beszélgetés**, (szervező Fiatal Vállalkozók Országos Szövetsége) Budapest, 2021.november 25.
5. **Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás konferencia** (szervező PTE BTK) **szekcióelnök** (Önéletkonstrukció,álnév, arcrongálás), 2021.június 3.
6. **Derrida műhelykonferencia** (szervező PTE BTK) **szekcióelnök** (Dekonstrukció-írás-sport-olvasás), 2021.január 21.
7. „**Divattárgyak és archiválás**” **kerekasztal-beszélgetés moderátora** (szervező PTE **Kommunikáció-és Médiatudományi Tanszék**), 2019. november 27.
8. „**Fashion Behind the Scene: Archive and History**” **workshop** (chief organizer) University of Pécs, Department of Communication and Media Studies, 26th November, 2019.
9. **Art of Ageing Conference and Festival: „Fashionably then and now” panel discussion, participation** (organizer:Institute of Transdisciplinary Discoveries) 4th October, 2019.
10. **Ibero-Amerika Napok: „Frida az Ikon” című kerekasztal-beszélgetés résztvevője** (szervező Pécsi Tudományegyetem Rektori Kabinet Kapcsolati és Nemzetköziesítési Igazgatóság,) 2019. május 8.
11. **Fashion Festival Debrecen** (organizer: Bán Imre Szakkollégium) Debrecen, Hungary, „**Fashion Film Night**” **panel discussion, participation**, 6th May 2019.