

A „szocialista jó ízlés” allegorikus dekonstrukciója

Király Tamás 1989-es divatsétája a Batthyány téren

A Kádár-kor kulturális múltjának emlékezete az utóbbi időben nagy figyelemnek örvend Magyarországon. A közelmúltban számos kulturális rendezvény – ezek között kerekasztal-beszélgetések,¹ szakmai konferenciák² – és kiállítás foglalkozott a témával, mutatott egyfelől nosztalgikus érdeklődést, másfelől a korszak mélyebb megértésére irányuló határozott szándékot. 2019–2020-ban, a rendszerváltás harmincadik évfordulójának apropóján a Magyar Nemzeti Galéria *Minden múlt a múltam* címmel állította ki a korszak fotóit a Fortepan digitális archívummal együttműködve.³ Két nagyszabású, közvetlenül a divathoz kapcsolódó kiállítást is rendeztek: a *Király Tamás: Out of the box*⁴ retrospektívét a Ludwig Múzeumban és a *Clara – Rotschild Klára – divatkirálynő a vasfüggöny mögött*⁵ címűt a Magyar Nemzeti Múzeumban. Olyan kisebb kiállítótérben és kulturális terekben is létrejöttek hasonló kezdeményezések, mint a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Karának Aulája, a Kozármislenyi Művelődési Ház kiállítótere vagy a villányi borvidéken évente megrendezett Ördögkatlan Fesztivál Bölcsész udvara. Mindhárom hely a korszak „átértelmezett” privát divatfotóival kapcsolatos kiállításnak adott helyet, amelynek címe *Kádár Insta: Divatos mindennapok a legvidámabb barakkban*⁶ volt. Könyvek (Poós Zoltán:

Rock&Roll Áruház) és konferenciakötetek (*Öltöztessük fel az országot: divat és öltözködés a szocializmusban*, Valuch Tibor és Simonovics Ildikó szerkesztésében) is megjelentek a témában.

A szocializmus és divat témaköre azonban nemcsak itthon örvend nagy népszerűségnek az elmúlt tíz évben. Az orosz szerzőpáros, Jukka Gronow és Szergej Zsuravlev *Fashion Meets Socialism: Fashion Industry in the Soviet Union After the Second World War* című közös könyvében 2016-ban amellett érvel, hogy a Szovjetunió, mint a keleti blokk reprezentatív ideológiai központja, a divat világában bizonyára sohasem örvendett jó hírnévnek, a „szabványosított, iparilag tömeggyártott ruhák alacsony megbecsülésnek örvendtek mind a szovjet fogyasztók, mind a külföldi látogatók körében”.⁷ Hasonló érvelés bomlik ki Djurdja Bartlett *Ideológia és viselet* című tanulmányában. „A sztálinizmus az újonnan létrehozott Moszkvai Divatintézet segítségével megalkotta a hivatalos szocialista divatot. A hivatalos szocialista divat konzervatív esztétikájának egyik legfontosabb jellegzetessége az egymáshoz alapvetően nem illő elemek összetársítása volt: az ideológiai célból használt népi motívumok és a gondos szűrés után átvett egyes nyugati elemek jól megfértek egymás mellett. Ily módon a sztálinizmus egy új és egyedi, általam

¹ 2019-ben Szegeden rendezték meg az *1989 és a rendszerváltás: A társadalmi cselekvés lehetőségei* című interdiszciplináris jelenkor-történeti és politológiai konferenciát, ahol a témában tartott előadások mellett kerekasztal-beszélgetéseket, illetve könyvbemutatókat (2019. november 28–30.) is szerveztek. A pandémia után 2022-ben Kozármislenyben egy retro divatbemutató és divatfotó kiállítás mellett *Divat a Kádár korszakban és ma* címmel rendeztek kerekasztal-beszélgetést a korszak öltözködéséről (2022. március 11-én).

² A Magyar Nemzeti Múzeum 2020 januárjában nemzetközi divattörténeti konferenciát szervezett *Diors of the Eastern Block: Fashion Queens and Kings behind the iron Curtain* címmel, ahol a volt szovjet blokk országaiból több, a témával foglalkozó kutató is előadást tartott (2020. február 21.).
<https://mnm.hu/en/events/diors-eastern-block-fashion-queens-and-kings-behind-iron-curtain>

³ A Fortepan archívum meglehetősen népszerű, már több mint 110 ezer fotót összegyűjtő civil kezdeményezésű projekt, közösségi alapú digitális fotóarchívum. Alapítója Szepessy Ákos és Tamás Miklós, akik először az 1980-as évek ócskapiacain és lomtanításain kezdtek el fotókat és diákat gyűjteni a korszakból. Több évtizedes munka után

indították el az oldalt 2010-ben, akkor még ötezer fotóval. Később magánemberek és közintézmények is csatlakoztak a kezdeményezéshez. Az archívum azóta is folyamatosan frissül és bővül. <https://fortepan.hu>

⁴ A kiállítás 2019. július 12. és 2019. szeptember 15. között volt látogatható. Kurátora Tímár Katalin volt.

<https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/kiraly-tamas-out-box>

⁵ A kiállítás 2019. november 16 és 2020. március 30. között volt látogatható. Kurátora Simonovics Ildikó.

<https://mnm.hu/en/exhibitions/temporary/clara>

⁶ A kiállítás először 2021. október 11. és november 30. között volt látogatható Pécsen, 2022. március 11. és április 8. között Kozármislenyben, majd 2022. augusztus 3-án nyílt meg az Ördögkatlan Fesztiválon, Nagyhasányban. Lásd KUGLICS Sarolta: *Kommentár, amely párbeszédbe léptethet generációkat* = *Nexus*, 2001, 1. sz., 86–87.; MARÓY Krisztina: *Kádár-korszak, osztani ér* = *Kulter.hu*, 2021. november 26. <https://www.kulter.hu/2021/11/kadar-ista-osztani-er/>

⁷ GRONOW, Jukka – ZSURAVLEV, Szergej: *Fashion Meets Socialism. Fashion Industry in the Soviet Union after the Second World War*. Helsinki, Finnish Literature Society, 2016, 10.

»hivatalos szocialista divatnak« nevezett stílust teremtett.”⁸

Bartlett Csehszlovákiát, a Német Demokratikus Köztársaságot, Magyarországot, Lengyelországot, a Szovjetuniót és Jugoszláviát vizsgálva három különböző divatformáló irányvonalat, kategóriát különböztet meg: az utópisztikus öltözetet (konstruktivista modell, amely elutasítja a fényűző öltözködést vagy vele szemben a művészi modell: megmunkált, díszes műalkotásruhák), a hivatalos szocialista divatot (konzervatív esztétika) és a mindennapi divatot (dinamikusabb).⁹ A hivatalos szocialista divat elemében hordozta a lassúságot, vagyis a lassú divatváltásokat, így a rendszer elvárásainak jobban megfelelt. Ahogyan azt Bartlett is megjegyzi: „az erős központi ellenőrzés alatt álló mitikus közegben született sztálinista divatnak állandó szinkronban kellett lennie önmagával, amelyet léteiben fenyegetett volna minden hirtelen változás”.¹⁰

A hatalom a divattal szemben kettős mércét alkalmazott. Egyszerre volt számára reprezentáló és tagadott, hiszen a sztálini irányelv szerint a ruha az „örökkévalóság” szót,¹¹ míg a nyugati divat szezonálisan változó. Olyan reprezentatív ruhákra volt szüksége, amelyek alkalmasak voltak egy absztrakt ideológiai tartalom megjelenítésére.¹² Ezeket leginkább csak kifelé szeretne volna megmutatni a hatalom, ezért a „szocialista ruhaipari versenyeken” és nemzetközi vásárok (kiállítások) alkalmával reprezentációs célból készült ruhakölteményeket mutogattak a közönségnek. „A rezsimek Kreamlben tartott állami ünnepségeken impozáns külsőségek között, csilláros szalonokban, hivalkodó, hosszú estélyi ruhákban hirdette sikereit és ünnepelte hőseit. Az írott sajtó megkülönböztetett figyelemmel foglalkozott a csinos, fiatal élmunkás lányokkal, akiknek jelenléte nélkülözhetetlen részévé vált a gondosan megkoreografált állami ünnepségeknek. Ettől kezdve munkájuk nem ért véget kötelességük teljesítésével. Életük egy részét egyfajta speciális manökenként élték, akiket a sztálinista propaganda szép ruhákba öltöztetve kiállított a nép elé.”¹³

Ezzel egy időben pedig a hatalom Divatintézetet hozott létre, amely szigorúan kontrollálta, hogy milyen divatirányzatok kerülnek „népi forgalomba”. Idővel a nyugati divat egyes elemeinek átvétele nem jelentett már problémát, de a rezsimek nem engedte, hogy a „divat megzavarja

a reprezentációs célokat szolgáló ruhák tökéletes kompozíciójának harmóniáját”.¹⁴ Ez a kettős mércé megjelent a szocialista női magazinokban is, pontosabban azok írott és képi anyaga közti ellentmondásokban. Míg a képeken és „rajzokon a New Look darázs derekú és húzott, bő szoknyás öltözeit szelídíti hordható öltözzékké, a cikkben Spalova magából kikelve ír a díszítőelemek alkalmazása ellen”.¹⁵

A „szocialista jó ízlés” és a vele szemben megjelenő ellendivat

A szovjet blokkhoz tartozó egész Kelet-Európa ezt a mintát igyekezett meghonosítani országaiban, így Magyarország is hasonló követett a „szocialista női viselet” terén. 1956-tól az ideológiai fordulat következtében, Hruscsov hatalmának megszilárdulása idején egymással párhuzamosan jelentek meg a hivatalos szocialista divatirányzatok. Bartlett szerint az egyes irányzatok közötti eltérések aszerint alakultak, hogy az adott országban a hivatalos ideológia milyen mértékben hatotta át és manipulálta a divatot és az ágazatot.¹⁶ A kettős mércé mellett érvel Bartlett is, aki egyszerre azonosítja a korszak „grandiozitását” és az általa „szocialista jó ízlésnek” nevezett jelenséget a korszak divatjában. Előbbi a reprezentációs célból megszületett „szocialista divatkongresszusok” szükséges és elengedhetetlen elemeinek tekinti, míg az utóbbit „a proletár esztétika és a kispolgári jó ízlés keveredéséből”¹⁷ létrejöttek. Először Bartlett vezeti be a „szocialista jó ízlés” fogalmát, amelyet aztán később F. Dózsa Katalin és Simonovics Ildikó divattörténészek is használnak, és ezzel együtt tágítják is a fogalmat. Bartlett kiindulása szerint: „...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 higgadságnak, az illendőségnek, a kényelemnek, a finomkodásnak és az eleganciának egyfajta hibrid elegyét termelte ki. Amíg az exkluzív ruhadarabok tisztán reprezentációs célokat szolgáltak, az új szocialista középosztály számára a női magazinok lapjain bemutatott visszafogott, de csinos viselet látszott megfelelő választásnak. A szocialista jó ízlés népszerűsítése megfelelő eszköznek látszott a divat változásának ellen-súlyozására, semlegesítésére és lassítására, egyben kielé-

⁸ BARTLETT, Djurdja: *Ideológia és viselet* [ford. nélkül] = *Öltöztessük fel az országot! Divat és öltözködés a szocializmusban*. Szerk. SIMONOVICS Ildikó, VALUCH Tibor, Bp., Argumentum, 2009, 11–34., 16.

⁹ Uo., 11.

¹⁰ Uo., 19.

¹¹ Uo., 23.

¹² Uo., 18.

¹³ Uo., 17.

¹⁴ Uo., 18.

¹⁵ Bartlett Spalova *Az új ruhastílusokról* írt, 1949-es cikkére utal. Uo., 22.

¹⁶ Uo., 25.

¹⁷ Uo., 27.



Ruhabemutató
a Május 1.
Ruhagyárban,
1966, Budapest
© Fortepan,
adományozó:
Bauer Sándor

gítette a kifinomult esztétikában kevésbé jártas tömegek igényét.”¹⁸

Ebben a nyilván ironikus értelemben használt „szocialista jó ízlés” fogalomban benne foglaltatott a rendszer divatjának kritikája is, ahogyan F. Dózsa fogalmaz: „minden ügyeskedés ellenére a legcsinosabb pesti nőn is látszott a Trabant-jelleg, különösen egy-egy nyugati turistacsoport mellett”¹⁹ – amely ugyan igyekezett adaptálni a nyugati divatot, ám azzal versenyezni már képtelen volt, és a nyugat gyors divatváltásait sem akarta követni. „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. Coco Chanel ugyan elsőre kevés szocialista kortársa szemében tűnhetett jó elvtársnak, kiválasztása mégis természetesnek mondható abból a szempontból, hogy a nevével fémjelzett, az 1950-es évek közepén tervezett elegáns kosztümön minden évben csak kisebb módosításokat eszközölt. A kis fekete ruha megfelelt a szocialisták új, »időtlen« elegancia fogalmának, amelyet úgy mutattak be, mint a legújabb divatot.”²⁰

A szocialista jó ízlést itthon Rotschild Klára testesítette meg,²¹ akinek a szovjet blokkon belül olyan kortársai voltak (akik hasonló technikával dolgoztak, és szintén a szocialista ideológiai háttérrel is számolniuk kellett), mint Negyedzsa Lamanova.²² Rotschild – akinek üzlete Budapest legfrekvenciáltabb helyén, a Váci utcában volt – neves külföldi tervezőkkel is tartotta a kapcsolatot, divatbemutatók alkalmával kiutazhatott Nyugatra. Az amerikai *Times* is úgy mutatta be, mint „a kommunista Európa legjelentősebb divatszaktörtője, aki elnyerte a Magyar Népköztársaság Munka Érdemrendjét, és aki a maga évi 20 000 dolláros állami fizetésével Kádár János legnagyobbra értékelt nemzeti kincse.”²³ Ahogy F. Dózsa Katalin fogalmaz, a Clara Szalonban a ruha „sokba került, de bárki bemehetett és vásárolhatott, ha valahogy ki tudta rá gazdálkodni a pénzt, az átlag ruhaár négy-ötszörösét.”²⁴

A „szocialista jó ízlés” divatjával szemben jött létre a neo-avantgárd ellendivat, amelynek emblematikus alakja itthon Király Tamás „ruhaszobrász”²⁵ és akcióművész volt. Király azonban ekkor már nem csak Magyarországon volt ismert. Divatshow-ja az 1988-as, Nyugat-Berlinben megrendezett, egyedülálló divatbemutatón – a Dressateren – is nagy nyilvánosságot kapott. Király mint alkotó természetesen radikálisan szembefordult mindenfajta „szocialista divattal”. Műalkotásait és akcióit a magyar neoavantgárd szcéná kiemelt alkotásaiként tartják számon a mai napig. Vizuális világán és performanszakcióin kívül ennek oka, hogy kifejezetten került a bármilyen rendszerbe való beilleszkedést, és markánsan elutasította a kommercializálódás útját. A megálmodott kollekciókat általában nem szánta eladásra. Megélhetési okokból azonban pár kiegészítőt

¹⁸ Uo.

¹⁹ F. DÓZSA Katalin: *Szocialista divat a valóságban, avagy hogyan lehet divatos egy pesti nő, ha semmit nem lehet kapni az üzletekben? = Öltöztessük fel az országot!* i. m. (2009), 249–260., 260.

²⁰ BARTLETT: i. m. (2009), 27–28.

²¹ Rotschild Klára életrajzát lásd SIMONOVICS Ildikó: *Rotschild Klára a vörös divatdiktátor*. Bp., Jaffa, 2019.

²² BARTLETT: i. m. (2009), 17.

²³ [s. n.]: *Eastern Europe. The New Class = Times*, 1965. augusztus 13. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,834196,00.html>

²⁴ F. DÓZSA: i. m. (2009), 260.

²⁵ A kifejezést Koszits Attila is használja. Lásd KOSZITS Attila: *Pécs Underground '80: ellenkultúra, progresszív és avantgárd tendenciák*. Pécs, To Hungary, 2020, 57. Keszeg Anna tanulmánya a Király Tamásra „ráragadt” ruhaszobrász kifejezést a kádári kontextusban értelmezi. KESZEG Anna: *Az antidivat divattervezői: tervezői pályaképek a nyolcvanas évek globális divatjából = Király Tamás Out of the Box*. Szerk. TÍMÁR Katalin, Bp., Ludwig Múzeum, 2020, 120–141, 126.

árult a Koppány Gizellával közös budapesti boltjukban. Bár Muskovics Gyula és Soós Andrea közösen jegyzett könyve, a *Király Tamás '80s* abból indul ki, hogy Király 80-as és 90-es évekbeli kreációit áthatja a hiánygazdaság, le kell szögezni, hogy – ahogyan azt Djurdja Bartlett divattörténész és F. Dózsa Katalin is kiemeli – ekkor már a mindennapok divatját nem érintette az állami boltok áruhiánya.²⁶ F. Dózsa Katalin külön megjegyzi, hogy már az 1960-as években „arról szólt az egész szocializmus, hogy a hiánycikkekhez hozzá lehetett jutni valamilyen úton-módon”.²⁷ (Bár F. Dózsa példája a nyugati *Elle* és *Vogue* című divatmagazinok megszerezhetősége volt.) Muskovics Gyula és Soós Andrea gyakran von párhuzamot a rendszerváltás és Király performanszai között, és divatbemutatóit egyszerűen a Kádár-korszak közvetlen kritikájaként értelmezi,²⁸ álláspontom szerint Király egyfajta késő modern vagy posztmodern szemléletet, egy sokkal mélyebb művészeti irányt, egyfajta neoavantgárd poétikusságot indított el, a Kádár-korszak végén készült efemer ruhadarabokat nem csupán az erőforrások szűkössége és az aktuális politikai rendszer kritikája ihlette.²⁹

Posztdivat mint a jelentés feloldódása

Barbara Vinken *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System* című könyve nagy hatást gyakorolt arra, ahogyan a divatkutatók ma a posztdivat terminusát használják és leírják. Vinken – amellett, hogy átfogó áttekintést nyújt a posztdivat jelenségéről – azt is sugallja, hogy az jóval több, mint egy „antidivat” (vagyis több mint egy divatellenes magatartás a tervezésben). Egyik alapvető jellemzőjeként az illúzió megteremtését említi.³⁰ Ahogy a divatfilozófus fogalmaz: „a postfashion több, mint pusztán antidivat: a divat elleni lázadás csak a kiindulópontja valami másnak”.³¹ Majd megjegyzi: „A divatban a posztmodern nem a múlt átalakításának új módja, hanem gyakran inkább a historizmus egyik változata maradt. Egy olyan historizmusé, amely egyidős magával a divattal, még ha a modernitás rövid pillanatra úgy is tűnhetett, mint egy lehetséges közvetlen fejlődés a modernség sziluettjéhez.” Ebből a megállapításból persze az is következik,

hogy a posztdivat (postfashion) nem kíván a történelmi múlttal mint témával számolni, tehát végső soron nem lehet a múlt egyszerű és közvetlen kritikája.

Baudrillard gondolataira is támaszkodva – aki Ferdinand de Saussure és Roland Barthes strukturális nyelvészeti módszertanát, posztmodern átírását alkalmazta a szemiotikai rendszerekre – Efrat Tseëlon divatkutató már abból indul ki, hogy a posztdivatot a jelentés feloldódása jellemzi. Tseëlon *Post-modern Fashion as the End of Meaning* című cikke a divatot tehát a posztmodernség perspektívájából vizsgálja: „a posztmodern divat a jelek és a jelentés közötti kapcsolat végpontját jelzi”.³²

A következőkben az említett posztdivat fogalmakból is kiindulva amellett érvelek, hogy Király Tamás 1989-es ikonikus divatperformansa a Parlament háttérével a tulajdonképpeni „szocialista jó ízlés” (amelyet éppen Rotschild ruhái is megtestesítettek) dekonstrukciója.

A posztdivat találkozása a szocializmussal

A késő Kádár-rendszer paradox, „kettős viszonyulással” közelített a divathoz. Ezt erősíti meg Simonovics Ildikó tanulmánya is, amely kifejezetten azt elemzi, hogyan távolodott el egymástól divat és öltözködés, reprezentáció és valóság ebben az időszakban. Simonovics egyik kulcsézise, hogy „a szocialista divat megváltoztatta a divat jelentését, s a divat így a politikai akaratnak rendelődtt alá”.³³ Valójában úgy tűnik, hogy több „divatrendszer” is létezett akkoriban, egymással párhuzamosan. A Bartlett által is megnevezett „hivatalos divat” valóban az ideológia reprezentálása volt, amely a női magazinokban jelent meg (előbb *Asszonyok*, majd *Nők Lapja*, *Pesti Divat*), és amelyet áthatott a „szocialista jó ízlés” szellemisége. Simonovics az érvelését egy, az *Asszonyokból* idézett szöveggel folytatja, amely a Dior-féle *New Look*-ot illeti komoly kritikával: „Tiltakozzunk! Az új mai divat a mai nő életkörülményeit és a komoly idő követeléseit egyaránt figyelmen kívül hagyva, anyagot és munkát pazarló ruhákat ad a nőknek. Minden józan magyar nő, akár mint orvos, mérnök, hivatalnok, munkás vagy családanya végzi a hivatását, tiltakozik, hogy ízléstelen, korszerűtlen és egészségtelen

Rotschild Klára
divatszalonja,
a Clara
a Váci utcában,
1981, Budapest
© Fortepan,
adományozó:
Gábor Viktor

²⁶ BARTLETT, Djurdja: *Let Them Wear Beige = Fashion Theory*, 2004, 2., 127–164.

²⁷ F. DÓZSA: i. m. (2009), 258.

²⁸ *Király Tamás '80s*. Szerk. MUSKOVICS Gyula, SOÓS Andrea, Bp., Tranzit, 2007

²⁹ K. Horváth Zoltán ír arról, hogy a 80-as években már olyan mértékben meggyengült a hatalom, hogy a Petőfi Csarnok programjában is helye volt Király divatacióinak, sőt a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) hetilapja, a *Magyar Ifjúság* is lelkesen számolt be Király Tamás 1985-ös, első bemutatójáról a Petőfi Csarnokban. Lásd K. HORVÁTH Zoltán: „Meghalt a Király, éljen a Király”: az öntevékeny művelődés esz-

métől az áruvá tett kultúra praxisáig, 1976–1993 = *Király Tamás Out of the Box*. i. m. (2020), 50–81., 56.

³⁰ VINKEN, Barbara: *Fashion Zeitgeist. Trends and Cycles in the Fashion System*. London, Bloomsbury, 2010, 66.

³¹ Uo., 63.

³² TSEËLON, Efrat: *Jean Baudrillard: Post-modern Fashion as the End of Meaning = Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. Eds. ROCAMORA, Agnès, SMELIK, Anneke, London, I. B. Tauris, 2016, 215–232., 227.

³³ SIMONOVICS Ildikó: *Öltöztessük fel az országot – avagy divat szocialista módra = Öltöztessük fel az országot!* i. m. (2009), 65–95, 65.

CLARA



divatot kényszerítsenek rá [...] az új párizsi divat fényűzése, anyagpazarlása, a nőies formák, a fűzővel elszorított derék a legreakciósabb divat, amit valaha kitaláltak.”³⁴

Simonovics Ildikó *A szocialista jó ízlés és a minidivat dilemma: Kitekintés – a youthquake évtizede* című cikkében ezt a gondolatmenetet tovább víve már az ifjúsági kultúrával mint az ellenállás egy lehetséges terepével foglalkozik, és a hivatalos divattal összehasonlítva megállapítja, hogy „a hivatalos divat középkorúsítva lett”,³⁵ vagyis mellőzte az ellenállás minden (a fiatalok divatjára jellemző) formáját. Egy másik divatrendszer a magyar neoavantgárd volt, beleértve Király Tamás műveit és performanszait.

A rendszer kettős viszonyulása a divathoz érzékelhető volt már Kádár János 1967-es beszédében is, amely a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) kongresszusán hangzott el. „Vannak például egyes nyugati divatok, amelyek bizonyos mértékig nálunk is hatottak, más divatok pedig a hazai talajon is kitermelődtek. Ezek egyike a cinizmus és a közöny a közéleti kérdésekkel szemben. Nyugaton ez párosul a vadnyugatinadrág-viselettel meg a hosszú hajjal, a borotválkozás elhagyásával, sőt a »legfejlettebb« szektákban még a fehérnemű viselést és a mosdást is elhagyják... A vadnyugati nadrágokkal meg a hajviselettel, meg a szakállal nem akarok foglalkozni. Az öltözködésnek megvan a maga jelentősége. Minden ember szeret jól kinézni, a fiatal pedig tetszeni is akar, és ez normális dolog. Azonkívül van a világon divat is, és azzal valamiféleképpen haladni kell. Persze ennek is megvannak a maga civilizált normái, és ehhez ragaszkodni kell. Ami itt fontos, az az, hogy a párt, az ifjúsági szövetség nem divattervező cég, nem fodrászipari ktsz, és nem is kell ilyesmivel foglalkoznia.”³⁶

Kádár János beszédéből kitűnik, hogy a „hivatalos divathoz” pozitívan állt, vagyis tisztában volt vele, hogy a divat mint jelenség kulcsa a változásban rejlik, míg az ifjúsági trendekkel³⁷ (némiképp a lázadó szubkultúrák divatját hibáztatva) szemben láthatóan kritikus volt. A hivatalos divatot a rezsim a fogyasztói szocializmus politikai kontextusába helyezte, ahol a divat és más fogyasztási cikkek mintegy ürügyként szolgáltak arra, hogy az embereket meggyőzzék arról, hogy modern társadalomban élnek. Erre jó példa a Simonovics Ildikó által is elemzett „Öltöztessük fel az országot program”, de Djurdja Bartlett is emellett érvel, amikor megfogalmazza, hogy kezdetben



„a Divatintézet létrehozása igen merész vállalkozás volt egy olyan országban, ahol csak nemrégiben törölték el az élelmiszer-jegyrendszert.”³⁸

A korszak első két évtizedében a történelmi múlttal kapcsolatos tabuk és tilalmak, a szexualitás túlhangsúlyozása, valamint a szocialista szimbólumok kontextusból kiragadott használata szigorúan tilos volt (Király Tamás is csak 1989-ben tud abszurd játékot űzni a rendszer ikonikus jelképeivel). Amennyiben azonban hiszünk Adam Geczynek és Vicki Karaminasnak: a ruhák mindig tartalmazzák valamilyen formában a múltat, a divat a régmúltat mindig stílusinspirációként tekint, tehát a jelen mindig visszaüt valamilyen formában a múlt. A divat tehát úgy tűnik, hogy mindig a történelmi utalások szövedéke, miközben az aktuális pillanatot igyekszik kifejezni.³⁹ Nem csoda hát, hogy Kádár a divat lassú és központilag irányított változását akarta biztosítani, a történelmi időkre való visszaütés nélkül. Ráadásul a divat gyors változása egyszerűen nem illett bele a tervgazdaságba és egy hagyományos szocialista ideológiába. Az újságíróknak szigorú politikai kontroll alatt kellett dolgozniuk, és kénytelenek voltak a szocialista jó ízlés felsőbbrendűségét hirdetni. Ezek kulcsszerepet játszottak az általános trendek meghatározásában a nyilvánosság számára, miközben azt az elképzelést erősítették, hogy Magyarország modern társadalom és toleráns ország. A rendszernek lényegében

Kádár János,
az MSZMP KB
első titkára és
felesége, 1979,
Budapest
© Fortepan,
adományozó:
Chuckyeager
tumblr

³⁴ Uo., 67.

³⁵ SIMONOVICS Ildikó: *A szocialista jó ízlés és a minidivat dilemma. Kitekintés – a youthquake évtizede* = Egyén, Társadalom – A divattörténeti tudományos konferencia tanulmánykötete. Szerk. F. DÓZSA Katalin, SZATMÁRI Judit, VÉR Andrea, Bp., ELTE Eötvös, 2016, 265–285., 271.

³⁶ KÁDÁR János: *Hazafiság és internacionalizmus*. Bp., Kossuth, 1968, 432–433.

³⁷ A farmernadrág és az ifjúsági szubkultúrák Kádár-kori történeti kontextusához lásd HAMMER Ferenc: *A farmerviselet alakváltozásai a szocialista Magyarországon = Öltöztessük fel az országot!* i. m. (2009), 186–206.

³⁸ BARTLETT: i. m. (2009), 18.

³⁹ GECZY, Adam – KARAMINAS, Vicki: *Walter Benjamin: Fashion, Modernity and the City Street = Thinking Through Fashion*. i. m. (2016), 81–96., 87.

„nem kellett a divat”,⁴⁰ inkább csak „reprezentatív ruhákra volt szükség”,⁴¹ amelyeket a szocialista országok éves ruhaipari versenyein mutattak be,⁴² és aztán a boltokban lényegében ezek a darabok nem voltak kaphatók. Ahogy Bartlett kiemeli a *Nők Lapja* 1968. május 24-i számából: „reméljük, hogy ezek az áruk valóban kaphatók lesznek a boltokban, és nem kell majd lejárni a lábunkat értük”.⁴³ Ám a rezsím természetesen tisztában volt vele, hogy a bemutatott exkluzív darabok soha nem lesznek elérhetőek a nők többsége számára, hiszen ezekre a reprezentatív darabokra csak a Nyugattal folytatott verseny miatt volt szükség.

A női magazinok tehát meghatározták a szépség és a stílus kijelölt (napi)rendjét a magyar nők számára. Mindemellett egyfajta oktató célzattal is bírtak, és azt népszerűsítették, hogy az embereknek nincs komolyabb szükségük elegáns és exkluzív ruhákra, a lényeg inkább a ruhák megfelelő kombinálásában rejlik. Pontosan ezért van olyan jelentősége ekkortájt a magazinokban közzétett szabás-mintáknak és a varrónők munkájának. Ahogyan a „szocialista jó ízlés” is eszköz volt arra, hogy az emberek úgy érezhessék, hogy nem régimódiak.⁴⁴ Mint azt Simonovics Ildikó is kiemeli: először a Ruhaipari Tervező Vállalat (RTV), majd később a Magyar Divat Intézet (MDI) általános szabásshabályokat fogalmazott meg, amelyeket a magyar divatszakmában dolgozóktól általában véve elvártak. Ezeket a szabályokat figyelmen kívül helyezve a rendszer anyagi támogatása elmaradt, és a tervező jelenléte egy nyilvános rendezvényen szó szerint lehetetlenné vált.⁴⁵ A rendszer tehát nem tolerálta a fiatalok szubkulturális divatját, hiszen ők (sokszor öntudatlanul) a politikai rendszer ellen lázadtak.

Muskovics Gyula és Soós Andrea szerint az 1980-as évek Magyarországnak történelmi kontextusa és a kádári szocialista rendszer alapvetően befolyásolta Király minimalista és konstruktivista műveinek efemer jellegét.⁴⁶ Ám azzal nem számolnak, hogy Király pályája kezdetétől fogva efemer anyagokból készített ruhadarabokat, és ezt folytatta a rendszer felbomlása utáni tizenöt évben is. Kátránypapírból készített mellényt, szemeteszsákokból koktélsruhát, purhabból fülbevalót. Az ilyen ruhák és kiegészítők már eleve pusztulásra voltak ítélve, így a tervező munkájának elkerülhetetlen sorsa volt a halál, már a műalkotás megszületésének pillanatában is. Nemcsak nem

volt módja arra, hogy ezeket a darabokat kereskedelmi forgalomba hozza, hanem jellemzően soha nem is akarta eladni őket, inkább efemer műalkotásokként tekintett rájuk. Muskovics Gyula és Soós Andrea azonban mellett érvel, hogy a szocialista miliő, az erőforrások szűkössége általi korlátok egyszerre voltak akadályai az alkotásnak és inspirálói az innovációnak.⁴⁷ Adódik azonban a kérdés, hogy ha művei és performanszai csak az erőforrások szűkösségével magyarázhatók, akkor miért használt efemer anyagokat és meghökkentő szabástechnikákat, miért vágta ki a háromdimenziós részleteket egy egyszerű olóval 2013-ban is?

Király műveit elemezve Muskovics Gyula és Soós Andrea is utal a Dick Hebdige által leírt bricolage technikákra.⁴⁸ Ezek a zenéhez, sőt a punkmozgalomhoz erősen kötődő, látványos szubkulturák kontextusában adtak új jelentéstartalmakat az eredetihez.⁴⁹ Király műalkotásai, ruhaplasztikái és divatperformanszai azonban nem csak a szubkulturális divathoz köthetők. Király performanszai esetében ez a sajátos kollázstechnika inkább a posztmodernitáshoz és a posztdivat vinkeni fogalmához kapcsolódott. Ha figyelembe vesszük Ihab Hassan megjegyzését, amelynek értelmében a posztmodernizmus radikálisan tropikus jelenség, azaz figuratív és irrealista,⁵⁰ akkor Király divatperformanszai az 1980-as években a szocialista divat allegorikus dekonstrukciójaként működtek, a ruhadarabok inkább anaforikus képek voltak, amelyeken keresztül egyfajta vágy és világkép artikulálódhatott.

Az 1989-es performansz és divatséta: ironia és a szocialista jó ízlés allegorikus dekonstrukciója

Király Tamás 1989-es, Batthyány téri divatsétájának fotódokumentációját Almási Jonathan Csaba készítette. Az egyik fotón Király Tamás modellje „parlamentruhát” és gyufaszázból készített kupolakalapot viselt. A tervező határozottan dekonstruálta a korszak fő szimbólumait, ironizált, allegorizált, és szubverzív módon radikálisan törölte azok eredeti kontextusát, a performanszban mintegy jelentéstelenítve a vörös csillagot vagy a piros-fehér-zöld zászlót. Az ironia és az allegória jelentős, dekonstruktív figuratív technika, amelyben Paul de Man kiindulása szerint „a jel és a jelentés kapcsolata mindkét esetben diszkontinuus, s valamilyen külső princípium szabja meg,

⁴⁰ BARTLETT: i. m. (2009), 18.

⁴¹ Uo.

⁴² Magyarország 1952-ben, a harmadik ruhaipari verseny alkalmával csatlakozott Csehszlovákiához és Kelet-Németországhoz. Lásd BARTLETT: i. m. (2009), 23.

⁴³ Uo., 18.

⁴⁴ SIMONOVICS: i. m. (2016)

⁴⁵ SIMONOVICS: i. m. (2009), 69.

⁴⁶ Király Tamás '80s. i. m. (2007)

⁴⁷ Uo., 14.

⁴⁸ Uo., 32.

⁴⁹ HEBDIGE, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. London, New York, Routledge, 1987

⁵⁰ HASSAN, Ihab: *Pluralism in Postmodern Perspective = Critical Inquiry*, 1986, 1., 503–520.



hogy ez a kapcsolat pontosan hol és milyen módon artikulálódik”.⁵¹ Király modellje piros-fehér-zöld színű ruhát viselt, a magyar zászló színeit. Kalapja gyufaszálakból készült, mintegy a Parlament kupolájának kicsinyített mása (vagy a királyi koronáé?), de hasonlíthat akár egy XX. század eleji német katonai sisakra is. A képen, amely a Parlament előtt készült, maga a divattervező is rajta van, a modell balján áll, kezében egy sétatálcával, amely a királyi jogart (és a szocializmus előtti Magyarország egykori monarchikus rendszerét) idézi fel a nézőben. A késő szocialista időszakban az emberek ezt könnyen dekódolhatták olyan szimbólumként, amely a fennálló szocialista hatalommal ironikusan szemben álló magyar királyi hagyományra utal vissza. Király Tamás fekete öltözetben, sétatálcával és napszemüveggel való megjelenése ironikus és allegorikus átváltozásként is értelmezhető volt. Ez a fajta megjelenítés egy de Man-i *dedoublement*, ahol „a *dedoublement* [...] a szubjektumot kettéosztja egy a világban el-

merülő empirikus énre és egy olyan énre, mely a különbözőzésre és önmeghatározásra való törekvése során olyanná válik, mint egy jel.”⁵² Az efemer gyufaszál – amely egyszerre gyúlékony és törékeny – a rendszer instabil természetére tett utalásként is működhetett a késő szocialista közönség számára. A kalap csúcsán a létra utolsó lépcsőfoka már nem ér fel a vörös csillagig. A kalap formája és kialakítása nemcsak a Parlament épületére, hanem a magyar királyi koronára is utalhat mint az ezeréves államiság szimbólumára. Király „koronájának” tetején azonban az emblematiszű feszület helyett vörös csillag látható. A bizonyos szempontból „haute couture” kreáció trükkös kódolása egy másik konnotációt is megenged szemlélőjének. A ruhát arany rojtok díszítik, amelyek Magyarország Kádár-korabeli szocialista címerére utalnak, amelynek közepén arany színű búzakalászok láthatók, mint a szocialista blokk egyes országainak legtöbb nemzeti címerében. A Kádár-korszak közönségének szemszögéből ez a mu-

Király Tamás
modelljével
a Batthány téri
divatsétán,
1989, Budapest
Fotó: Almási
Jonathan Csaba

⁵¹ DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*. Ford. BECK András = *Az irodalom elméletei*. Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE, Jelenkor, 1996, 5–60., 34.

⁵² Uo., 39–40.

landó, ugyanakkor nagyon is sokatmondó viselet a rendszer bomlását is előrevetítette, és könnyen összefüggésbe volt hozható a meggyengült politikai rendszer 1989-es bukásával. Az erre példaként hozható direkt asszociációk elől a kutatók sem tudtak menekülni. Muskovics Gyula és Soós Andrea közös könyvében éppen abból indul ki, hogy Király 1989-es performansa egyfajta direkt reprezentációja volt a Kádár-rendszer kritikájának a tervező részéről.⁵³ Onnan nézve viszont, hogy a posztdivat mindig is együtt jár a jelentés végével és egyben feloldódásával⁵⁴ – és amelyet több tanulmány is jelez éppen az antidivat és Király Tamás ruháinak kontextusában⁵⁵ –, nem feltétlenül következik, hogy közvetlenül az aktuális politikai rendszert akarta kritikálni. Különösen, ha egyetértünk Ihab Hassan posztmodernségre vonatkozó definíciójával, nevezetesen azzal, hogy a töredezettség, a megjeleníthetlenség és a reprezentálhatatlanság a posztmodernség fő jellemzői.⁵⁶ Ebben az időszakban a szocialista jelképek, mint a vörös csillag, a sarló és a kalapács kiközltek, ironikus használata még továbbra is szigorúan tilos volt, ám nem vont már maga után olyan következményeket, mint a korszak korábbi szakaszaiban. Király így gyakran játszhatott ezekkel a tiltott szocialista szimbólumokkal, kiszakítva őket eredeti kontextusukból, új jelentést vagy akár új értelmetlenséget adva nekik.

Efrat Tseëlon figyelt fel arra, hogy Jean Baudrillard *Symbolic Exchange and Death* című könyvében már megemlíti a divatot, s a következőt állapítja meg: „a fogyasztás elválaszthatatlan a divattól”.⁵⁷ Tseëlon *Post-modern Fashion as the End of Meaning* című tanulmánya Baudrillard fogyasztáselméletét aztán tágabb értelemben alkalmazza a divat jelentésének megértésére a fogyasztói kultúrában, s a tárgyakhoz való (emberi) viszonyulást mint diszkurzív rendszert elemzi.⁵⁸ Abból indul ki: „Az olyan tárgyak, mint a ruhák, egy olyan jelrendszer elemeivé válnak, amely egy kód egyszerűségével és hatékonyságával bírnak. Nem anyagi javak, hanem sokkal inkább jelek.”⁵⁹ Tseëlon ehhez még hozzáteszi, hogy a fogyasztás a jelek manipulálásának szisztematikus aktusa, amelyet a vágy logikája vezérel.⁶⁰ Ha mindezeket Király már említett divatperformanszára vonatkoztatjuk és a késő fogyasztói szocializmus kontextusába helyezzük, akkor arra a következtetésre

juthatunk, hogy Király efemer ruhadarabjai olyan jelhal-mazok lehettek, amelyeket a késő szocializmus közönsége akár kritikaként is értelmezhetett. A késő Kádár-rendszer fogyasztói szocializmusa a médián keresztül (többek között a reklámok segítségével is) igyekezett vágyakat generálni. Király felfigyelt erre, és talán ezzel szemben is fel akart lépni, kérdőre akarta vonni, és valószínűleg kritikával szerette volna illetni ezt a fajta manipulációt. Másrészt nem hunyhatunk szemet Tseëlon posztdivatról alkotott azon kijelentése felett sem, amelyet Baudrillard elméletére alapoz: „a posztmodern jelek már nem jelentenek, [...] mostanra egy jel nélküli posztmodern korba léptünk, ahol a jelek csak más jelekre utalnak, és a rendszer rövidre zárul azáltal, hogy nincsenek többé jelöltek”.⁶¹

Király 1989-es performansa esetében a kalapon lévő vörös csillag és a kalapot alkotó anyagok efemer mivolta a Parlament kupolájára emlékeztet, a politikai rendszer kritikai értelmétől megfosztva. A posztmodern és posztdivat értelemben a vörös csillag nem jelentheti valójában a kommunizmus vörös csillagát, vagy a magyar Parlament formáját imitáló kupolás kalap nem utalhat ténylegesen a királyi hagyományra. Király alkotása és ironikus előadása egyfajta iróniaként működik, maga a Paul de Man-i „szüntelen *vertige*, örületig fokozott szédülés”.⁶² Nemcsak egyfajta kritikája a tényleges politikai rendszernek, hanem inkább a szocialista jó ízlés allegorikus dekonstrukciója, és saját (tervezői) pozíciójának ironikus átírásaként is működik. A performanszban megjelenő ruhadarabok anaforikus képként jönnek létre, gyakran egy katakretikus figurativitással, értelmetlen játékosággal együtt.

A performanszról egy másik érdekes képet (vagy inkább performanszdokumentációt?) is készített Almási Jonathan Csaba. Ezen Király Tamás látható, miközben két magyar rendőr ellenőrzi a személyi igazolványát. Az sem kizárt, hogy ezt a jelenetet előre megrendezték. Erre utal a kép legalább három különös aspektusa. Először is, a modell mintegy „kinéz” a képből, jelentőségteljes pillanatsokat váltva a nézővel. Az egész olyan, mint egy *Vogue* magazinba szánt, megrendezett (divat)pillanat: a modell éppen a legújabb kollekciót mutatja be a közönségnek. Másodszor, a kép közepén álló, piros váll-lapot viselő rendőr túl magas beosztású a feladathoz. Egy belügyi tisz-

⁵³ Király Tamás '80s. i. m. (2007)

⁵⁴ GECZY, Adam – KARAMINAS, Vicki: *The End of Fashion. Clothing and Dress in the Age of Globalisation*. London, Bloomsbury, 2018

⁵⁵ Lásd bővebben EGRI Petra: *Király Tamás divatperformanszai = Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén*. Szerk. P. MÜLLER Péter, EGRI Petra, KVÉDER Bence Gábor, NÉMETH Nikolett Anna, Pécs, Kronosz, 2019, 237.; EGRI Petra: *Аллегорическая деконструкция социалистического стиля: модные перформансы Тамаша Кирая в Венгрии эпохи позднего социализма = Теория Моды*, 2020, 56. sz., 82–92.; KESZEG: i. m. (2020), 126.

⁵⁶ HASSAN: i. m. (1986), 506.

⁵⁷ TSEËLON: i. m. (2016), 215.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo., 216.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ Uo., 217.

⁶² DE MAN: i. m. (1996), 42.



tet (amelyet a váll-lap jelöl) ritkán vezényeltek ki az utcára igazoltatás céljából. Végül, de nem utolsósorban a rendőrség még manapság, a közösségi média fénykorában sem engedné, hogy az igazoltatásokról fotó készülhessen. A fotón szereplő nő kifejezetten szórakozott, a néző felé fordított arckifejezése egyfajta anamorfikus gesztus, amely összezavarja a szemlélőt. A nézői figyelem így leginkább nem a ruhára, hanem magára az igazoltatás folyamatára helyeződik. Ez a kép tehát egy sor kérdést vet fel. A fotó készítésének története (de a kép egész tartalma is) valószínűtlenségbe torkollik, és inkább a fikció és megrendezetségi irányába mutat. Ellenőrizhette-e egy magas rangú tiszt Királyt az utcán 1989-ben, éppen a politikai rendszer

felbomlásának és radikális változásának pillanatában? Képezíthetett-e valódi fotót erről az eseményről bárki? A kép maga lehetne a posztmodernség töredezettségének tárgyi leckéje. A szelf pozíciója kétséges marad. Ki figyel? És leginkább: kit figyelnek (meg)? Hol van az ironikus átírás?

Paul de Man is megjegyzi, hogy „amikor tehát arról beszélünk, hogy az ironia az örület öntudata, s egyben mindenféle tudatosság vége, ez a nem-tudatosság tudata, az örültségre vonatkozó reflexió magán az örültségen belül”.⁶³ A Király-féle képmanipuláció folyamatát tökéletesen leírja az a de Man-i gondolat, hogy az ironia mint folie lucide lehetővé teszi a nyelv működését végső elidegenedésünk esetén is, és ez egyfajta terápiát is biztosít.

Király Tamás,
1988, Budapest
© Fortepan,
adományozó:
Urbán Tamás

⁶³ Uo., 43.